(رومية امرئ القيس) قصيدة في الحب لا في استعادة العرش
قراءة سير ذاتية- نصية

عبدالقادر علي باعيسى*

الملخص

رغم أن امرأ القيس أنشأ قصيدته المعروفة بالرومية في أثناء سيره نحو النصير الحربي الخارجي (قيصر الروم) كما تدل أبياتها، وفي أثناء غليان صدره على بني أسد قتلة أبيه، وحسرته من عدم الانتصار عليهم، فإن ما سيطر عليها بعمق هو هاجس البحث عن سعادته الخاصة ومحاولة تجسيدها من جديد ، انطلاقا من الرؤية التي ظلت تحكم امرأ القيس طيلة حياته، حتى غدا الهدف الرئيس الذاهب إليه في رحلته، وهو الاستنجاد الحربي بالقيصر، غير موجود على مستوى النص إلا بصورة طفيفة إذ طغت عليه مفردات الحياة السعيدة كالمرأة والناقة والفرس والغناء والخمر بمزاياها الفنية العالية.

لقد كشفت القراءة التي أفادت من سيرة الشاعر ومن النص أن امرأ القيس لا اهتمام له بالحرب ولا بالأخذ بثأر أبيه ولا باستعادة الملك إلا من حيث كون الحرب وسيلة لاستعادة حياته الخاصة التي كان يحن إليها بوصفها حلما يمكن استرجاعه، وظل الواقع بكل إشكالاته التي تبدو كبيرة بعد مقتل أبيه وانهيار مملكة كندة في المنزلة الأدنى بالنسبة لامرى القيس، أو في منزلة عدم الاهتمام، وليس كما صورت كتب الأدب.

البحث:

يشير الدكتور الطاهر أحمد مكي إلى اتفاق الروايات على ذهاب امرئ القيس إلى قيصر الروم[1] ويختلف معها في الغاية من الرحلة التي لم تكن –بنظره– لأخذ امرئ القيس بثأر أبيه ذلك لأنه ((ثأر لأبيه فعلا، وقَتَل بسببه [خلقا] كثيرا، واحتمال أن يرحل من أجل هدف كهذا يبدو ضربا من الحقد المجنون، والواقع أن امرأ القيس لم يكن مشغولا بالثأر بقدر ما كان يهدف إلى استعادة عرش يصبح به ملكا مسموع الكلمة، مهيب الجانب، في منطقة واسعة الأرجاء، تضم العديد من القبائل، ويحتاج حكمها إلى قوة))[2] وما يسعى إليه هذا البحث– القراءة أنه لا الغاية الأولى (الأخذ بثأر أبيه) ولا الثانية (استعادة العرش) كانت من وراء هذه الرحلة.

إن أول ما يلفت في القصيدة الرومية أن امرأ القيس لم يكن يهتم بقيصر الروم الوافد عليه كما يفعل الشعراء عادة عند قدومهم على ملك أو أمير، فلم يشر إليه في القصيدة، وما زال في جزء كبير منها مع شخصيته الفريدة ونسائه وذكرياته، إنه أقرب لأن يكون الشاعر الذي يتقمص أو يمارس دور الملك لا سيما أنه ظل طيلة حياته الملك البعيد عن ملكه سواء قبل موت أبيه أو بعد موته، فمازال الشاعر فيه يعادي الملك، كما عاداه منذ يفاعته الأولى، ويدل شعره وسيرة حياته على أنه ما آمن بالمُلك من حيث هو تمثيل مطلق للسلطة (السيطرة والنفوذ) ولذلك تنهي كتب التراث الأدبي قصة حياته بالفشل في المجال السياسي اتصالا بما سبق من فشل في أول حياته من غير أن تحرمه ما ألف عليه من نعمة حين جعلت حلته حين موته مطرزة بخيوط الذهب غير أنها مسمومة[3].

لقد ضاعفت المأساة السياسية بسقوط مملكة كندة إحساس امرئ القيس بجمال حياته التي فقدها، وكانت طاقته الشعرية المتساوقة مع تلك الحياة والتي تشربها على مدى عمره كله أكبر من طاقته السياسية

* أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة حضرموت.

ومن رغبته في السلطة التي عادته وعاداها، فالسلطة ممثلة بالأب– الملك هي التي نظرت إليه من خلال شاعريته على أنه نزق ماجن، لا يستحق الملك، بل يستحق القتل، وأحلت مكان عينيه –وقد قتل افتراضا على يد الخادم– عيني جؤذر (ظبي صغير) في مماثلة له بالحيوان المنطلق وراء شهواته الطبيعية، ورغم وضوح الفارق بين عيني الإنسان وعيني الجؤذر فإن أباه حجرا لم يتبين ذلك، في إشارة رمزية إلى حيوانيته من جراء اندفاعه وراء لذائذه الطبيعية دون مراعاة للمواضعات التي تقتضيها هيبة السلطة![4] وهي تمثيلات انتقاصية لن تجعل امرأ القيس يحب الملك في حياته، وقد أنقذته حياته الخاصة كما رسمها ذاتيا لنفسه من الموت على يد أبيه، فظل يتعشقها طيلة حياته، كما أنقذه الموت من حياة السلطة التي لم يكن يتعشقها أو يرغب فيها.

إن امرأ القيس – كما يبدو لهذا البحث – القراءة لا يبحث سوى عن ذاته الجميلة التي ضاعت منه بمقتل أبيه، وقد وفرت له السلطة (سلطة الأب السياسية) النعيم الذي عاشه في حياته، كما وفرت له الحماية أيضا، فإليها تنسب سعادته بصورة كبيرة، رغم التناقض الكبير الذي أدته في حياته إذ قامت بدورين كبيرين متناقضين، طرده ورفضه من جهة، وحمايته بظل الدولة وهيبتها بوصفه أميرا، فتمكن بذلك من سعادته الخاصة حتى غدا للكلمة حضور جميل وخاص في حياته فكان المبادر إلى وصف المرأة وخيل الصيد بأوصاف بديعة ارتفعت به إلى مستوى المؤسس والسابق " إلى أشياء ابتدعها، واستحسنتها العرب، واتبعته فيها الشعراء"[5] منها رقة النسيب وتشبيه النساء بالظباء والبيض، وتشبيه الخيل بالعقبان والعصي، وتقييد الأوابد، والفصل بين النسيب والمعنى[6] وقد ظل ملتزما بهذا الخط حتى بعد مقتل أبيه وانهيار مملكة كندة بخلاف المهلهل الذي تحول شعره بعد مقتل أخيه كليب إلى رثاء مستمر، وحرقة خالصة، على ما بينهما من تشابه كبير في حب الحياة لاسيما في الولوع بالنساء والخمر[7].

في القصيدة الرومية كلما ترك امرأ القيس حديث المرأة عاد إليه في ظل انقطاع علاقاته الاجتماعية وانفضاض الأصدقاء والنصراء من حوله، فلم تبق له غير ذكرى السعادة التي توجز بصورة رئيسة قيمة مركزية في حياته تركت أصداءها في حياته وبعد موته، السعادة التي هيأتها له حماية مملكة كندة وسلطتها، فالعيش "الذي يظل يقترن بشيء من الثروة يظل في الرتبة الأدنى مهما بلغ من الدعة والنعيم، إذ إن ما يرقى به إلى مستوى النموذج الرفيع يتمثل في تلك الكلمة السحرية التي تلخص تلقائيا ذروة القيم في منظومة الإنسان العربي الفاعل وهي (المجد) ومن اللافت أن تظفر هذه الكلمة بحياة وديمومة لا نظير لهما في المعجم العربي حيث لم تنزل بها الأقدار – على تبدلها– عن مكانتها السامية خلال العصور المتعاقبة، ولم تنل منها تحولات الدلالة بين شقي القداسة المستجدة بالإسلام والدنيوية السابقة عليه، فقد أصلها وأثلها الشاعر على جاهليته"[8] وامرؤ القيس فضلا عن كونه أميرا هو عضو منتم إلى قبيلة كبيرة، ولو حدث عليه اعتداء لنصروه، وقد هم أبوه بقتل الخادم حين ادعى بأنه قتله، فكيف والمجد الذي يتصرف في إطاره مجد مملكة قوية لا قبيلة.

كان امرؤ القيس في رحلته الحربية إلى قيصر يبحث عن سعادته المفقودة كما يشير نص القصيدة الرومية (وسنأتي إلى إيضاح ذلك) وقد تساءل الدكتور الطاهر أحمد مكي "لماذا كان امرؤ القيس من دون إخوته جميعا هو الذي صمد للكارثة، وحمل عبء الثأر واستعادة الملك، وأنفق في سبيل ذلك أعواما من

حياته، ثم حياته نفسها أخيرا، وليس ثمة إشارة إلى أن واحدا من أخوته أعانه في شيء أو تولى عنه أمرا طوال أعوام الصراع؟"[9] ويجيب عن ذلك بقوله " يمكن للمرء أن يعطي أكثر من جواب لهذا السؤال: لعل إخوته، وكانوا أكثر التصاقا بالواقع منه، رأوا في إعادة بسط سلطان كندة على ما كانت تحكم من قبائل يتطلب تضحيات جساما لا قبل لهم بها، وقد يعودون ملوكا ولكن لأمد قصير، لأنهم يعتمدون على أصدقاء في الجنوب تلاشى سلطانهم، ولأن أعداءهم في الحيرة كانوا ضعافا فأصبحوا أقوياء، وأخيرا فلأن عصبيتهم انتثرت، وخصومهم تضاعفوا"[10] ويضيف "وكان امرؤ القيس على النقيض من أخوته، أمضى شبابه لاهيا فوجدها فرصة سانحة ليدرك هدفين في ضربة واحدة: ملكا جاءه على غفلة منه، وفرصة يدخل بها ومعها التاريخ بطلا مقاتلا كما دخله من قبل شاعرا غزلا"[11].

غير أن البحث عن السعادة الذاتية –في ما يبدو– كان المسألة الأساسية في رؤية امرئ القيس، وهي التي كانت وراء تمرده الحقيقي الذي بدأه شابا، وقاتل دونه كهلا، وأخلص له شعره، لا رغبة في استعادة الملك بمعنى النفوذ، بل استعادة ما يكمن في ظله من سعادة وحرية خاصة تغضي عنها عين الرقيب والحسيب، فظل الحلم يراوده كما يبدو، ويرسمه بعين شبابه الأولى المسيطرة عليه، ولو أراد الملك بالمعنى الخالص، ونظر إليه بعين واقعية وتقدير موضوعي للأمور كما قدر أخوته الذين مارسوا السياسة والسلطة لانثنى عنه كما انثنوا. الملك عند امرئ القيس وسيلة للمتعة، وقد يسلمه إلى أحد أخوته لو قدر له أن ينتصر، ليظل لاهيا ومحميا في الوقت نفسه. وكان من الضروري بالنسبة له تنشيط هذا الحلم لاسيما في أيام بؤسه وقد غابت عنه المتع وغاب عنها، ولم يكن بمستطاعه أن يرى غير ذلك وقد درج عليه حياته كلها، وتبقى الميزة أنه انطلق هذه المرة لاسترداد سعادته من خلال هذه الرحلة العملية التي جسد من خلالها رغبته في ذلك بوصفه ابن الملك المقتول الساعي لاستعادة الملك، وهو سبب مقبول اجتماعيا، فحينما كان منطلقا إلى قيصر كان منطلقا لإيقاف مأساته من عدم التمتع، لا الأخذ بثأر أبيه إلا من حيث الظاهر ووفقا وقوانين المجتمع الجاهلي الذي تمرد عليها، إذ لا يمكن منطقيا تقدير أن الذي هرب من السلطة ومسؤولياتها أن يعود إليها برغبة جامحة، وحتى كلمته (نحاول ملكا) من قوله:

بكى صاحبي لما رأى الدربَ دونَه

وأيْقَنَ أنّا لاحقانِ بقيصرا

فقلتُ له لا تبكِ عينُك إنما

نحاولُ ملكاً أو نموتَ فنعذرا[12]

يمكن فهم (الملك) فيها بمعنى فرادة الحياة وهيمانها الحر أو غير المقيد في إطار دلالة القصيدة الرومية ذات المنحى الحلمي، لا سيما أن الرفيق الذي يخاطبه هنا، واختاره قاصدا أن يرافقه في رحلته شاعر اسمه عمرو بن قميئة لا قائدا حربيا ولا أميرا[13] فضلا عن أن كلمة الملك ذات دلالات متعددة في العربية لا تتصل بالحكم فقط[14] ومنها ما ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى ((وما ملكت أيمانكم))[15] ومن هذا المنطلق يمكن أيضا فهم وصفه بـ (الضليل) بأنه الذي ظل طريق حياته بملكوتها الذاتي، لا طريق السلطة " فعندما ينتقل القارئ من مهمته المباشرة إلى المستوى الثاني للقراءة تبدو أمامه فراغات أو غموض أو بقع إبهام عليه أن يستكملها ليكون مشاركا في صنع المعنى"[16] مبديا توقعاته التي "قد تكون تنويعا على ما سبق، أو تصحيحا له، أو تبديلا كاملا، أو مجرد توقعات قديمة تتبعث من جديد"[17] والرومية

نفسها تسهم في إرساء أفق شعري غير متوقع، عندما تتحدث باستفاضة عن الحب في أثناء رحلة حربية إلى قيصر، وتعود إليه كلما تركته مسهبة في حديث المرأة أكثر من القتال، فلا تتصل القصيدة بحيثيات واقع كندة بعد مقتل الملك وانهيار المملكة، وما يجب أن يفعله هذا الأمير لأجلها، بقدر ما تكشف عن منطق ذاتي متسق ما زال مفعما بالحياة لدى الشاعر. وعناء الطريق الذي تحدث عنه لا يعني في المحصلة الأخيرة سوى عناء الذات نفسها في بحثها عن سعادتها، وتحمل المشاق إليها، لاسيما بعد أن بدت أمامه بلدان الشام خاوية دون حبيبته:

فلمّا بَدَتْ حَوْرانُ في الآلِ دُونَها

نَظَرْتَ فلم تَنْظُرْ بعيْنَيْكَ مَنْظرا

تَقَطَّعَ أَسْبَابُ اللُّبانةِ والهَوَى

عَشِيَّةَ جاوَزْنَا حَماةَ وشَيْزَرا

بِسَيْرٍ يَضِجُّ العَوْدُ منه يَمُنُّهُ

أَخُو الجَهْدِ لا يُلْوِي على من تَعَذَّرا[18]

وقد أشار محقق الديوان إلى أنه حين بدت له مدينة حوران في السراب دون صاحبته (أسماء) لم ير شيئا يسر به، كأن كل ما يراه غير مرئي لحقارته وقبحه في عينه[19].

فحديث الحب في القصيدة الرومية يقف في هذه الحالة –وقد ساءت أحواله– بموازاة حديث الحب في حياته السابقة كلها، وكان الأولى أن يكون حديثه وجيزا في قصيدة كهذه تسعى نحو الحرب، فالمرأة ممثلة بعدة أسماء: (سلمى، وأسماء، وابنة عفزر، وأم هاشم، والبسباسة ابنة يشكر، فضلا عن أم عمرو) موضوعة مركزية في القصيدة الرومية مفارقة للحرب، وأول ما داخله منذ مطلع القصيدة وثار شوقه إليه هو سلمى وذكرياتها، ولم يمل نحو الحرب وما يتعلق بها من الأخذ بالثأر أو استعادة الملك، بينما الشعراء قد يهجمون على موضوعاتهم مباشرة بغير مقدمات غزلية كما يشير ابن رشيق[20] لغايات تقلقهم، ولم يأت حديث الحب هنا إسقاطا لواجب فني بوصفه تقليدا يتبعه الشعراء، بل امتد عميقا منذ مطلع القصيدة في براعة فنية ودلالية على مدى واحد وعشرين بيتا متوالية[*] ليتركه بيتا واحدا فقط ثم يعود إليه في (البيتين الثالث والعشرين والرابع والعشرين) ثم يتركه ليعود إليه في (الأبيات الثالث والأربعين إلى الخامس والأربعين) ويتحدث عن بكاء أم صاحبه عمرو بن قميئة لفراق ابنها في (البيت السادس والأربعين) وعليه فإن مجمل الأبيات التي قيلت في الحب هي (ستة وعشرون بيتا) فإذا ما أضفنا إليها البيت الذي قيل في أم عمرو غدت الأبيات (سبعة وعشرين بيتا) أي نصف أبيات القصيدة الرومية البالغ عددها حسب رواية الديوان (أربعة وخمسين بيتا) بينما تحدث عن تعب الجمل من السير في بيت واحد هو (البيت الثاني والعشرون) وعن الناقة في ستة أبيات من (الخامس والعشرين إلى الثلاثين) وتحدث مفتخرا بمآثره في ثلاثة أبيات فقط من (الحادي والثلاثين إلى الثالث والثلاثين) وتحدث عن صديقه عمرو بن قميئة في بيتين هما (الرابع والثلاثون والخامس والثلاثون) وعن أحلامه بعد أن يصير ملكا في خمسة أبيات من (السادس والثلاثين إلى الأربعين) وعن طلبه الغناء من صاحبه للترويح عنهم، وتبرمه من بلدان الشام في بيتين هما (الحادي والأربعون والثاني والأربعون) ثم تحدث عن عناء الرحلة وتغير الأصحاب من حوله في ثلاثة أبيات من (السابع والأربعين إلى التاسع والأربعين) وتحدث عن قبيلته ونفسه مفتخرا في أربعة أبيات من (البيت الخمسين إلى الثالث والخمسين) وعن شربهم الخمر في بيت واحد هو البيت الأخير (الرابع والخمسون) أي أن نصف القصيدة الآخر توزع

على تسعة موضوعات مختلفة لا يتجاوز أطولها (ستة أبيات) رغم كون بعضها موضوعات مركزية في حديث الحرب كافتخاره بقبيلته ونفسه الذي لا يتجاوز في مجمله لو أضفنا إليه حديث الحلم بالملك (ثلاثة عشر بيتا) في القصيدة كلها، وقد تكرر حديثه عن عناء الرحلة ومشقتها في أكثر من موضع وهو أمر له دلالته سنأتي إليه في حينه.

يقول امرؤ القيس متغزلا:

سَما لك شوقٌ بعدما كان أقصَرَا
وحَلَّت سُلَيمَى بطنَ قوٍّ فَعرْعَرَا
كِنانِيّةٌ بانَتْ وفي الصَّدْرِ وُدُّها
مجاوِرةً غسَّانَ والحيَّ يَعْمُرا
بِعَينَيّ ظُعْنُ الحيِّ لَمَّا تَحَمَّلُوا
لَدَى جانِبِ الأَفْلاجِ مِن جَنْبِ تيمرا
فشَبَّهْتُهُمْ في الآلِ لَمَّا تكمَّشوا
حدائقَ دَوْمٍ أو سَفيناً مُقَيَّرا
أو المُكْرَعاتِ مِنْ نَخِيلِ ابن يامِنٍ
دُوَيْنَ الصَّفا اللَّائي يلِينَ المشقَّرا
سَوامِقَ جَبَّارٍ أَثِيثٍ فُروعُهُ
وعالَيْنَ قِنْواناً مِن البُسْرِ أَحْمرا
حَمَتْه بَنُو الرَّبْداءِ من آل يامِنٍ
بأَسْيافِهِمْ حتَّى أُقِرَّ وأُوقِرَا
وأَرْضَى بني الرَّبْداءَ واعْتَمَّ زَهْوُهُ
وأكمامُه حتى إذا ما تَهَصَّرَا
أَطافَتْ به جَيْلانُ عند قِطاعِه
تَرَدَّدُ فيه العَيْنُ حتَّى تَحَيَّرَا
كأَنَّ دُمَى سَقْفٍ على ظَهْرِ مَرْمَرٍ
كَسَا مُرْدِيَ السَّاجُومِ وَشْياً مُصَوَّرا
غَرائِرُ في كِنٍّ وصَوْنٍ ونَعْمَةٍ
يُحَلَّيْن ياقوتاً وشَذْراً مُفَقَّرا
ورِيحَ سَناً في حُقَّةٍ حِمْيَرِيّةٍ
تُخَصُّ بمَفْروكٍ من المسْكِ أَذْفَرا
وباناً وأُلْوِيًّا من الهنْد ذَاكِياً
ورَنْدًا ولُبْنَى والكِبَاءَ المقَتَّرا
غَلِقْنَ برَهْنٍ مِنْ حَبِيبٍ بادَّعتْ
سُلَيْمى فأَمسَى حَبْلُها قد تَبَتَّرا
وكان لها في سالف الدهر خُلَّةً
يُسارِقُ بالطَّرْفِ الخِباءَ المُسَتَّرَا
إذا نَالَ منها نَظْرَةً ريعَ قَلْبُهُ
كما ذَعَرَتْ كأْسُ الصَّبُوح المخمَّرَا
نزِيفٌ إِذَا قامتْ لوَجْهٍ تمايلَتْ
تُراشِي الفؤادَ الرَّخْصَ أَلَّا تَخَتَّرا
أَأَسْماءُ أَمْسَى وُدُّها قد تَغَيَّرا
سنُبدِل إن أَبْدَلْتِ بالوُدِّ آخَرا
تَذَكَّرْتُ أَهْلي الصالِحِين وقد أَتَتْ
على خَمَلَى خُوصُ الرِّكابِ وأَوْجَرا
فلمّا بَدَتْ حَوْرانُ في الآلِ دُونَها
نَظَرْتَ فلم تَنْظُرْ بعيْنَيْكَ مَنْظرا
تَقَطَّعَ أَسْبَابُ اللُّبانةِ والهَوَى
عَشِيَّةَ جاوَزْنَا حَماةَ وشَيْزَرا[21]

لعل أول ما يلاحظه القارئ منذ مطلع القصيدة شغف امرئ القيس بالمرأة وما يتعلق بها على صعد مختلفة، فمن المعنويات (الشوق، وودها، والرهن، والحبيب، وقلبه) ومن الحسيات (الياقوت، والشذر المفقر، وريح سنا، والحقة الحميرية (إناء الطيب) والمسك الأذفر المفروك (الذي فتح إناؤه، ففاح قوي الرائحة) والبان، والألوي الذاكي من الهند، والرند، ولبنى، والكباء المقتر (طيوب مختلفة) والكن والصون) ومن الصفات (الغرائر، والقاصرات الطرف) ومن الأسماء والكنى (البسباسة ابنة يشكر، وأم هاشم، وابنة عفزر، وأسماء، وسلمى) ومن الاجتماعيات (ظعن الحي، والتحمل، وجانب الأفلاك، وجنب تيمر، ودوين الصفا، والمشقر) ومن الفنيات (حدائق الدوم، والسفين

المقير، والمكرعات من نخيل ابن يامن (النخيل المغروسات في الماء) وسوامق جبار، وأثيث فروعه، وقنوان أحمر من البسر، واعتم زهوه وأكمامه، ودمى سقف على ظهر مرمر، ومزبد الساجوم، ووشي مصور) فتحددت بهذه الكلمات وجهة مركزية مسيطرة على النص من أوله حين يدخل توا في الحالة الداخلية الوجدانية، قبل الحالة الخارجية الحرب، لاسيما أن تلك الكلمات تمثلت في بنى تعبيرية مختلفة منها التعبير المباشر (وحلت سليمى بطن قو فعرعرا) والتشبيه (فشبهتهم في الآل لما تكمشوا حدائق دوم أو سفينا مقيرا) والاستعارة (سما لك شوق بعدما كان أقصرا) فهذه المعطيات اللفظية بشكيلاتها وتركيباتها المتنوعة وما ترابط معها في النص من تفصيلات وتفريعات تتوغل في أشياء المرأة الصغيرة، وفي وجدان امرئ القيس في الوقت نفسه، وتمت عملية المواءمة والمداخلة بينها في أثناء بناء جسد النص، بما يشبه عملية تفخيم للصورة بأشكال وألوان مختلفة، بهدف إبراز صورة خاصة للمرأة دالة على مستوى التعلق بها والحنين إليها بوصفها في المحصلة الأخيرة رمزا لسعادة امرئ القيس الذي قام بعملية تفعيل خيالية من خلال تلك الكتل المتنوعة من الدلالات وطرائق تشكيلها في كثافة من حشد أسلوبي متتابع في التشبيه والوصف، بغية إمتاع نفسه وقد غابت عنه اللذائذ من جهة، وشد المستمع إليه من جهة أخرى، فلو نظرنا إلى التشبيه في قوله:

فشَبَّهْتُهُمْ في الآلِ لَمَّا تكمَّشوا
حدائقَ دَوْمٍ أو سَفيناً مُقَيَّر
أو المُكْرَعاتِ مِنْ نَخِيلِ ابن يامِنٍ
دُوَيْنَ الصَّفا اللَّائي يلِينَ المشقَّرا
سَوامِقَ جَبَّارٍ أَثِيثٍ فُروعُهُ
وعالَيْنَ قِنْواناً مِن البُسْرِ أَحْمرا
حَمَتْه بَنُو الرَّبْداءِ من آل يامِنٍ
بأَسْيافِهِمْ حتَّى أُقِرَّ وأُوقِرَا
وأَرْضَى بني الرَّبْداءَ واعْتَمَّ زَهْوُهُ
وأكمامُه حتى إذا ما تَهَصَّرَا
أَطافَتْ به جَيْلانُ عند قِطاعِه
تَرَدَّدُ فيه العَيْنُ حتَّى تَحَيَّرَا
كأَنَّ دُمَى سَقْفٍ على ظَهْرِ مَرْمَرٍ
كَسَا مُزْبِدَ السَّاجُومِ وَشْياً مُصَوَّرا[22]

لرأينا أنه شبه الراحلين وفيهم سلمى بحدائق الدوم، ثم شبههم بالسفن الماخرة في الماء، وما يؤديه ذلك من انسياب في الحركة وتمايل رقيق، ثم شبههم بالنخيل المغروسات في الماء وهي أكثر النخل نضارة وحياة، ثم وصف النخل بالعلو والطول وأن الأيدي لا تطاله لارتفاعه، مشيرا إلى غزارة فروعه، وأن ثمره قد أينع فتمايلت جذوعه وزهت فروعه، فحماه الرجال بسيوفهم حين اكتملت حمولته من الثمار، وسعدوا به سعادة كبيرة لما فيه من جمال الصفرة والحمرة، وطاف به الناس وانبهرت به عيونهم مكررين نظراتهم إليه.

ولو نظرنا إلى قوله في الوصف:

غَرائِرُ في كِنٍّ وصَوْنٍ ونَعْمَةٍ
يُحَلَّيْن ياقوتاً وشَذْراً مُفَقَّرا
ورِيحَ سَناً في حُقَّةٍ حِمْيَرِيّةٍ
تُخَصُّ بمَفْروكٍ من المسْكِ أَذْفَرا
وباناً وأُلْوِيًّا من الهنْد ذَاكِياً
ورَنْدًا ولُبْنَى والكِبَاءَ المقَتَّرا[23]

لرأينا امرأ القيس يصف أولئك النساء بأنهن لا يحسسن بتعب الأيام فهن منعمات، ومكنونات في البيوت، مصونات، وأنهن مترفات يحلين بالياقوت وقطع الذهب المصنوع بدقة على هيئة فقرات الجرادة، ويتطيبن بطيب السنا من إناء ملكي حميري إذا فتحت نافجته انتشر قويا، وبعطر اللبنى، فضلا عن أجود

أنواع البخور والعود، من الألوي والرند، والكباء الذي يرسل دخانه توا عند ملامسة النار له.

هذا الرصف والتتابع لأشياء المرأة ومتعلقاتها تشبيها واستعارة ووصفا وتقريرا يوغل بالمتلقي في خصوصيات المرأة ودقائق نعمتها، ويفتح بتنوعه عمقا فنيا للشاعر إلى درجة أن تتراجع العلاقة الاعتيادية بالمرأة لصالح علاقة أفضل شعريا إذ يلاحظ أن دلالات النص أكثر حيوية وحضورا خياليا كما لو كان يعيش متعه السابقة دفعة واحدة وقد أخذها مجزأة على مدار حياته كلها. يعيد الشاعر تجميع خصوصيات المرأة وما يتعلق بها ليمتلك ذاته بكل دقائقها من جديد، والمرأة نفسها كانت من الدوافع المحركة لتمرده على أبيه وزهده في الحكم[24] وهي المحركة الآن لثورته الجديدة، فلا يمكنه التغاضي عنها أو إهمالها، وإذا لم يحدث في هذا النص انسياب في العبارة وثراء في تشكيلاتها الدلالية والفنية يكون امرؤ القيس قد انتهى وجوديا وشعريا بالمعنى الحقيقي للكلمة، كما انتهى من قبله المهلهل، فليست متعلقات المرأة الصغيرة المذكور بعضها آنفا سوى متعلقات حياته نفسها بما تثيره من إشارات إيحائية استوطنت حياته بوصفها مرتكزات مهمة قامت عليها سعادته، فالإيغال في التفصيل إيغال في جزئيات سعادته نفسها، يقول الدكتور أحمد مكي عن هذه القصيدة "رغم وميض التشاؤم الذي يبرق بين سطورها تعكس روح شاعر لم يصرع اليأس طيب آماله بعد، ومن الوجهة النقدية هي من خير شعره، ولا تكاد تنقص عن أروعه، وتبدو فيها شخصية امرئ القيس الشاعر واضحة، فقد بدأها بمقدمة طللية مصرعة طويلة، أطول مقدمة طللية في ديوانه"[25] بل هي مقدمة غزلية، ذلك لأنه لم يبك فيها على طلل، بقدر ما تغزل وتشوق منذ البدء، وما أظنه كان بحاجة للبكاء في هذا الموضع، وحلم استعادة حياته في أثناء طريقه إلى قيصر يراوده بقوة أكثر من ذي قبل.

ومن الممكن الإشارة إلى أن هذه القصيدة توسيع خاص في حديث الحب في أثناء الإعداد للحرب حيث الشد والتوتر الانفعالي الذي لا يلتفت معه إلى المرأة إلا عند الذين انبنت حياتهم وبطولاتهم على الحب، لاسيما إذا علمنا أن امرأ القيس قد خاض قبل هذه الرحلة إلى القيصر حربا ليست بالهينة مع بني أسد وما زالت دماء نقمته عليهم تغلي في عروقه[26] بل إنه كان يحتفي في هذه القصيدة بصاحباته لاسيما (سلمى) و(أسماء) أكثر مما يحتفي بنفسه، فلم يتحدث عن مغامراته للوصول إليهن، كما جرى في بعض قصائده السابقة، ولعله استعاض عنها بمغامرته في رحلته إلى قيصر التي لا تعدو أن تكون في المحصلة الأخيرة مغامرة للوصول إلى المرأة.

لقد آثر امرأ القيس النخلة في تشبيهه وكان النخل يتماهى مع المرأة في غزارة الشعر (أثيث فروعه) وفي حمرة الشفاه وأطراف الأصابع (قنوانا من البسر أحمرا) وفي الميلان واللدانة (المكرعات) وفي حماية الرجال له (حمته بنو الربداء) وفي السعادة الروحية بجماله (وأرضي بني الربداء) وفي اكتمال نضارته ورونقه (اعتم زهوه وأكمامه) وفي إعادة النظر إليه والانبهار بحسنه (تردد فه العين حتى تحيرا) وفي هذا الإطار يلاحظ اهتمام الشاعر بالطول في تشبيه المرأة، في مثل: حدائق دوم "والدوم يطول في اليمن ويرتفع في السماء كالنخيل"[27] والمكرعات "وهي النخيل المغروسات في الماء، وهي أنعم النخيل وأطولها"[28] وسوامق"من وصف النخيل، وهي المرتفعات الطوال"[29] والجبار، وهو "الذي فات اليد لطوله"[30] وعالين قنوانا: أي "أينع، فتمايلت عروقه، وعالتها فروعه)"[31] وقد أعانت أصوات المد على تجسيد ذلك

الارتفاع بالدلالة الصوتية المساندة (الآل، حدائق دوم، سفينا مقيرا، المكرعات من نخيل ابن يامن، اللائي يلين المشقرا، سوامق جبار، وعالين قنوانا من البسر أحمرا، حمته بنو الربداء من آل يامن، بأسيافهم، أوقرا، أكمامه، تهصرا، أطافت، جيلان، قطاعه، تحيرا) بل بدأت هذه الامتدادات الصوتية من أول القصيدة منذ أن ارتفع شوقه إلى المرأة وإحساسه بوجودها العالي في حياته (سما، أقصرا، عرعرا، كنانية، بانت، ودها ، مجاورة، غسان، يعمرا، جانب، الأفلاج، تيمرا، كسا، الساجوم، مصورا).

إن امرأ القيس سرعان ما يردف أبيات التشبيه والوصف السابقة بحديث آخر عن المرأة يتحدث فيه عن وجده وسالف أيامه:

غَلِقْنَ برَهْنٍ مِنْ حَبِيبٍ بادَّعتْ
سُلَيْمى فأَمسَى حَبْلُها قد تَبَتَّرَا
وكان لها في سالف الدهر خُلَّةً
يُسارِقُ بالطَّرْفِ الخِباءَ المُستَّرَا
إذا نَالَ منها نَظْرَةً ريعَ قَلْبُهُ
كما ذَعَرَتْ كأْسُ الصَّبُوح المخمَّرَا
نزِيفٌ إِذَا قامتْ لوَجْهٍ تمايلَتْ
تُراشِي الفؤادَ الرَّخْصَ أَلَّا تَخَتَّرَا[32]

ويعود إلى المرأة بعد أن يخوض في حديث عن بلاد الروم:

ولم يُنْسِنِي ما قَدْ لَقِيتُ ظَعائِناً
وَخمْلاً لها كالقَرِّ يوماً مُخَدَّرَا
كأَنَّ من الأَعْرَاضِ مِنْ دون بِيْشَةٍ
ودُونَ الغُمَيْرِ عامِداتٍ لِغَضْوَرَا[33]

ويعود إليها بعد حديث آخر مختلف عن الناقة:

نَشِيمُ بُروقَ المُزْنِ أَينَ مَصابُه
ولا شَيءَ يَشْفِي مِنْكِ يابْنَةَ عَفْزَرَا
من القاصِرَاتِ الطَّرْفِ لو دَبَّ مُحْولٌ
من الذَّرِّ فوقَ الإِتْبِ منها لَأَثَّرَا
له الوَيْلُ إِن أَمْسى ولا أُمُّ هاشمٍ
قريبٌ ولا البَسْباسَةُ ابنةُ يَشكُرا[34]

ولا ينسى أن يتحدث عن أمّ رفيقه الشاعر المصاحب له في الرحلة عمرو بن قميئة:

أَرَى أُمَّ عمْرٍو دَمْعُها قد تَحدرَّا
بكاءً على عَمْرٍو وما كان أَصْبَرَا[35]

لا يريد امرؤ القيس للمرأة أن تغادر مجال قصيدته سواء بإطالة التشبيهات، أو بتلاحق الأوصاف، أو بإعادة الحديث عنها بين مجموعة من الأبيات وأخرى(واحد وعشرين بيتا– بيتين– ثلاثة أبيات– بيت واحد) ويلاحظ أنه أعطى الظعن وتحديدا الهودج أهمية كبيرة ربما لأنه كان يقارن بين رحلة تبهج النظر وتمتعه، ورحلة حربية يمر بها الآن لا تمتع ولا تبهج، وقد أشار محقق الديوان إلى احتفائه بالهودج بصورة خاصة في أكثر من موضع، فشبههم بحدائق الدوم " لما في هوادجهم من الألوان المختلفة"[36] وشبههم بالنخيل المغروسات في الماء "أراد أيضا اختلاف الألوان في الهوادج مع علوها وارتفاعها"[37] وقصد في قوله (عالين قنوانا من البسر أحمرا) "إلى تشبيه ما على الهوادج من الصوف الأحمر والأصفر"[38] فيقارن امرؤ القيس بين رحلتين: مضت أولاهما، لكن صورها مازالت حية في قلبه، وتتراءى أمام عينيه:

بِعَينَيّ ظُعْنُ الحيِّ لَمَّا تَحَمَّلُوا
لَدَى جانِبِ الأَفْلاجِ مِن جَنْبِ تيمرا
فشَبَّهْتُهُمْ في الآلِ لَمَّا تكمَّشوا
حدائقَ دَوْمٍ أو سَفيناً مُقَيَّرا[39]

ورحلة واقعية أخرى يعيشها اللحظة، ليس فيها ما يبهج ولا ما يسعد، كأنه لا يرى شيئا:

فلمّا بَدَتْ حَوْرانُ في الآلِ دُونَها
نَظَرْتَ فلم تَنْظُرْ بعيْنَيْكَ مَنْظرا[40]

كما جرت المقارنة أيضا في قوله:

ولم يُنْسِنِي ما قَدْ لَقِيتُ ظَعائِناً

وَخمْلاً لها كالقَرِّ يوماً مُخَدَّرَا[41]

أي "لم ينسني ما قد لقيت من عناء السفر وبعد المشقة نساء في الهوادج وخملا قد خفت به حمولتهن فجعل كالقر، وهو من مراكب النساء على الإبل، وقوله (مخدرا) أي جعل في هيئة الخدر، والخدر: الهودج"[42].

إن الإيغال في التفصيل يؤدي –هنا– وظيفة جمالية مهمة بحيث إذا حذف منه شيء افتراضا اختلت فاعلية الكلام، أو اهتز حضوره الدلالي بوصف الإكثار من التشبيه والوصف يعمق حالة الوجد بصاحباته وهو في ديار الشام الغريب عنها، فالنتيجة أن يسبغ من الأوصاف في هذه الحالة ما يستطيع، فقد وصفهن إجمالا بالناعمات والمنعمات والصغيرات والمصونات والمزينات واللدنات والمعطرات والطويلات والكثيفات الشعر والمحميات والكاملات والساحرات مما يوحي بسعادة كبيرة كان يعيشها امرؤ القيس تشكل المرأة بؤرتها التي امتد جمالها ليشمل القافلة الراحلة كلها، بوصفها مركز الحياة لأي جماعة حيث كانت من وجهة نظره الشعرية، فلا يعنيه الظعن لولاها. إن امرأة بهذا التشكيل –وإن كان حسيا– غير منفصمة عن روح الشاعر، ذلك لأن الحسيات ليست إطارا جامدا بقدر ما تتصل بالروح وتثريها، ولذلك أوغل في تشبيهها كمن يستفز حواسه لاستعادتها، أو بتعبير آخر لاستعادة روحه في هذا الظرف الموحش القادم على أحد أمرين صعبين: الموت، أو الحرب، والمرأة أول ما كانت له، وآخر ما تبقى لديه من خلاصة حياته، ينطلق منها ليعود إليها. وإن بدا له ما يشبه الجفاء في علاقتها ناداها بقوله:

أَأَسْماءُ أَمْسَى وُدُّها قد تَغَيَّرَا

سنُبدِل إن أَبْدَلْتِ بالوُدِّ آخَرا[43]

وهو أشبه بصيحة استغاثة لهذا الحبيب القريب إلى قلبه ألا تتركه أكثر من كونه نداء، وتحذيره لها (سنبدل إن أبدلت بالود آخرا) لا يتجاوز كونه تحذيرا شكليا ذلك لأنه لن يهرب من أسماء إلى شيء آخر مغاير يتجاوزها، وإنما إلى أسماء أخرى بحيث يظل داخل عالم المرأة لا يتجاوزه، بوصفه مصوغا بها كرؤيا عامة مسيطرة على حياته، وهي المرة الأولى التي ينادي فيها في قصيدته بعد سبعة عشر بيتا من بدء القصيدة، كأنما داخله الخوف فجأة من فقدها وقد استرسل في متعته بها.

وكما عاد الشاعر إلى حديث المرأة عاد إلى حديث الظعائن بعد أن تركه فقال في البيتين الثالث والعشرين والرابع والعشرين:

ولم يُنْسِنِي ما قَدْ لَقِيتُ ظَعائِناً

وَخمْلاً لها كالقَرِّ يوماً مُخَدَّرَا

كأَثْلٍ من الأَعْرَاضِ مِنْ دون بِيْشَةٍ

ودُونَ الغُمَيْرِ عامِداتٍ لِغَضْوَرَا[44]

وعاد مرة أخرى إلى النساء المحملات في الهوادج، واحتفى بالهودج مجددا وكرر ثلاث تسميات له في شطر بيت واحد (الخمل والقر والمخدر) على تفاوت دقيق بينها في المعاني[45] وأعاد الحديث من جديد عن الطول واللدانة، فالأثل: شجر طويل يشبه الطرفاء، وقد جعله مجاورا للماء فهو طويل ناعم[46].

إن الإكثار من هذا التمثيل الفني والإلحاح عليه بتصويرات متماثلة الدلالة والعودة إليه مرة بعد أخرى يرفد بنية القصيدة بطاقة واضحة في هذا الاتجاه مما يعد من خصوصيتها، وقد أعان امرأ القيس على هذه الإعادة خبرته في قول الشعر، لاسيما ما يتصل بحديث الغزل، مع ملاحظة أنه لم يجتر تعبيراته السابقة نفسها، وإن تشابهت هذه معها[47] بقدر ما أضفي على هذه الأخيرة بعدا مختلفا انطلاقا من

خصوصية هذه القصيدة التي أثارت فيه كوامن خاصة وقد غادر عالم المتعة، ودخل في منقلب خطير من حياته هو الحرب، ولعل سلاسة تصويرات امرئ القيس هنا وانسياب صيغها تعود إلى تفاعل شعره في ما بينه وتبادل خبرته الكلامية بعضه مع بعض مما قدر له أن يدخل إلى هذه المنطقة من المعنى بمثل هذه السعة التي دخل بها، في وقت كان امرؤ القيس –وفقا وقوانين المجتمع الجاهلي– يحرم على نفسه الطيب والدهن[48] ومعاشرة النساء وشرب الخمر، أو كما قال وقد جاءه خبر مقتل أبيه:

خليليَّ ما في الدار مَصْحىً لِشَارِبٍ

وَلَا في غدٍ إِذْ كَانَ ما كَانَ مَشْرَبُ[49]

أي في وقت لا يجب فيه لامرئ القيس أن يلتفت إلى ما التفت إليه من الغزل، مما يعطي الكلمات خصوصية كبيرة، ويجعلها أكثر تألقا بذلك التضاد بينها وبين ذلك الموقف الاجتماعي من جهة، وبينها وبين المواقف التي اشتكى فيها من عناء الرحلة الحربية كتبرمه بمناظر بلاد الروم، وحديثه عن تعب الجمل، وتنكر الصحاب، وبكاء صديقه الشاعر عمرو بن قميئة من تعب الطريق، وبكاء أمه عليه من جهة أخرى. فنحن في هذه القصيدة في إطار الغزل والحنين إلى المرأة وأشيائها أكثر مما نحن في إطار الحرب والرغبة فيها إذ يتمثل الاتجاه الدلالي بصورة أجلى في تعزيز الانطلاق الحر الذي يرغب فيه امرؤ القيس بتأكيد انفعالاته الجميلة وتمثيلها بوصفها مادة للسعادة مقابل هذا السفر الثقيل على نفسه، ومن هنا جاءت كلمات الغزل باعثة للحياة أكثر من الرحلة العملية الواقعية إلى قيصر. إننا بإزاء المقابلة بين شعري وواقعي يحقق فيه الشعري من خلال ذكر أوصاف المرأة ومواضع جمالها وأيامها وأماكنها ومتعلقاتها صورة أجود لتمثيل الحياة. ولعل القصيدة الرومية نفسها أثارت حوله الشبهات في عدم جديته سواء عند مناصريه من العرب أو عند الروم لعلو سهمها الوجداني حيث تبرز تعبيرات خاصة عن شدة تعلقه بالمرأة من مثل (ولاشيء يشفي منك يا بنة عفزرا) و (له الويل إن أمسى ولا أم هاشم قريب ولا البسباسة) (وفي الصدر ودها) و (غلقن برهن من حبيب) و (تذكرت أهلي الصالحين) و (لم ينسني ما قد لقيت ظعائنا) و (سما لك شوق) و (نشيم بروق المزن أين مصابه) فضلا عن أن تصوير المرأة جاء في إطار أشجار النخل والأثل، والدمى، وكونها في كن وصون ونعمة، وما تلا ذلك من ذكر ألوان الحلي والطيب، والولع الشديد بها إلى حد الاضطراب عند النظر إليها:

إذا نَالَ منها نَظْرَةً ريعَ قَلْبُهُ

كما ذَعَرَتْ كأْسُ الصَّبُوح المخمَّرَا[50]

واللفت إلى جمالها في كسلها:

نزِيفٌ إِذَا قامتْ لوَجْهٍ تمايلَتْ

تُرَاشِي الفؤادَ الرَّخْصَ أَلَّا تَخَثَّرَا[51]

مما يرتبط بحياة الاستقرار والسلام، وفي مثل هذه الحالة يأتي تصور تجربة الحب بكثير من الحضور في موقع تصور الحرب وويلاتها الذي يبدو أن امرأ القيس تحاشاه بهذه الدلالات الإيجابية المضادة، فليست الحرب التي يقودها –وفقا لما سبق– سوى طريق للحياة التي يرسمها أنموذجا أمثل أو فكرة عليا لعيش سعيد، حتى يمكن القول بذوبان الحرب في تجربة الحب إذ مثلت الكلمات روح ما بعد الحرب، وهي نفسها روح ما قبل الحرب، وهنا لا تغدو كلمات الغزل مفردات بقدر ما هي أسس رئيسة في التصور الشعري المتسيد في خطاب امرئ القيس كاملا. ولعله يمكن القول إن موضوعة الغزل ردت المتنوع في القصيدة الرومية إلى واحد، هو التعلق بالمرأة إذ يمكن

حمل تعب الإبل، وبكاء الصحاب، وسوء مناظر البلاد على هذا التعلق الوجودي الحاد. إنه الارتداد إلى الوحدة الكلية للحياة التي لا تدخل الحرب في إطارها إلا بوصفها وسيلة إليها، فينحرف كل شيء نحو المرأة بوصفها الرمز الكلي للحياة الذي يسيطر على ما عداه عند امرئ القيس. ومنطقيا –وفق سيرة امرئ القيس وشعره– لا يمكن له أن يعلي رأية الحرب التي هي ليست رأيته بالأساس على حساب رأية المرأة التي لا تعدو هذه الرحلة كونها مغامرة للوصول إليها، تختلف نوعيا عن مغامراته الأولى في السمو إليها بعدما نام أهلها، وتجاوز الأحراس والمعشر إليها، وتحديه لبعلها الغاط في نومه[52] وانطلاقا من هذا التعلق تجعله الحكاية ما إن يصل إلى بلاد الروم حتى يتغزل بابنة القيصر الروماني[53] وفي كل مرة تحدٍ ووصول إلا هذه المرة التي مات فيها مزهوا بثوبه الجميل وأحلامه قبل أن يصل، وعليه يصير التحدي القتالي دافعا أساسيا إلى الحب عند امرئ القيس، ودالا عليه.

لعل معجم امرئ القيس في الحب معروف الكلمات، فإذا ما أردنا معرفة كلمات الغزل في الرومية وحدها أمكننا الإشارة إلى الآتي: سما/ شوق/ أقصرا/ حلت/ سليمى/ كنانية/ بانت/ الصدر/ ودها/ بعيني/ ظعن/ الحي/ تحملوا/ فشبهتهم/ حدائق دوم/ سفينا/ المكرعات/ نخيل/ سوامق/ جبار/ أثيث/ فروعه/ عالين/ قنوانا/ البسر/ أحمرا/ حمته/ أسيافهم/ أرضى/ اعتم/ زهوه/ أكمامه/ تهصرا/ أطافت/ قطاعه/ تردد/ العين/ تحيرا/ دمى/ سقف/ مرمر/ كسا/ وشيا/ مصورا/ غرائر/ كن/ صون/ نعمة/ يحلين/ ياقوت/ شذرا مفقرا/ ريح سنا/ حقة حميرية/ تخص/ مفروك/ المسك/ أذفرا/ بانا/ ألويا/ ذاكيا/ رندا/ لبنى/ الكباء/ المقترا/ غلقن/ رهن/ حبيب/ ادعت/ سليمى/ حبلها/ تبترا/ خلة/ يسارق/ الطرف/ الخباء/ المسترا/ نظرة/ ريع/ قلبه/ ذعرت/ نزيف/ قامت/ وجه/ تمايلت/ تراشي/ الفؤاد/ الرخص/ تخترا/ أسماء/ ودها/ تغيرا/ سنبدل/ أبدلت/ الود/ آخرا/ أهلي/ الصالحين/ الركاب/ تقطع/ أسباب/ اللبانة/ الهوى/ ظعائنا/ خملا/ القر/ مخدرا/ أثل/ الأعراض/ نشيم/ بروق/ المزن/ يشفي/ ابنة عفزرا/ القاصرات/ الطرف/ الإتب/ أثّرا/ الويل/ أم هاشم/ قريب/ البسباسة/ ابنة يشكرا.

ويمكن أن يضاف إلى كلمات الغزل أسماء الأمكنة التي انطلقت منها المرأة، أو مرت بها، أو جاورت سكانها، أو وردت إليها من مثل: بطن قو/ عرعرا/ غسان/ الحي يعمرا/ الأفلاج/ تيمرا/ الصفا/ المشقرا/ الساجوم/ الأعراض/ بيشة/ وحتى الكلمات الحاملة لأسماء بلاد الروم ومناظرها تحمل من الجهة المعاكسة لصالح المرأة (خملى/ أوجر/ حوران/ حماة/ شيزر/ بعلبك/ حمص/ الحساء/ مدافع قيصر، لورودها في إطار التبرم بها وتذكر الأهل والحنين إليهم. فالمرأة موضوعة مركزية في القصيدة الرومية، وقد تكرر اسم (سلمى) مصغرا لرقة الغزل أو للتحبب مرتين في البيتين الأول والرابع عشر، وورد اسم (أسماء) في مطلع البيت الثامن عشر، وذكرت ابنة عفزر في البيت الثالث والأربعين، وأم هاشم والبسباسة ابنة يشكر في البيت الخامس والأربعين، أي أن أسماء المرأة توزعت على أول القصيدة ووسطها وآخرها، وحضرت بدءا من أصغر الأشياء: قنينة البخور، إلى النخلة، فحدائق الدوم، فالأثل، فزبد الوادي الممتلىء ماء، في دلالة على غزارتها النصية التي تمثل كثافة الحياة نفسها، وكثيرا ما يعدد الشاعر وينوع في ذكر أشيائها، ولهذا انضبطت الضمائر في القصيدة الرومية على تنوعها في اتجاه المرأة بصورة

لا تخطئها العين: بانت/ودها /يحلين /غلقن /ادعت /حبلها /كان لها / نال منها /قامت /تمايلت /تراشي /تخترا / ودها / أبدلتِ/لها /منكِ. هذا الولع بالغزل وتكراره في أنحاء مختلفة من القصيدة بحيث تجاوز المقدمة الغزلية التي درج عليها الشعراء دل على كونه فلسفة الشاعر في الحياة، وإلا كيف نستطيع تفسير هذا الفائض الغزلي في القصيدة، حيث لا يبدو الغزل هنا مثالا لازما يريد أن الشاعر أن يتخلص منه كضرورة فنية في مطلع القصيدة ليلج إلى موضوعه الرئيس، بقدر ما هو إلحاح داخلي ينساب وراءه الشاعر ويفصل فيه. إن امرأ القيس يرسم تفاصيل حياته الروحية من خلال رسم تفاصيل نموذج حياته الأمثل (المرأة) شوقا إليها وإحساسا بجمالها ومعاشرة لها وتعلقا بها وأملا فيها، رغم أنه اليوم وهو ينشئ هذه القصيدة"غيره بالأمس، شاب منه الشعر، وتقوس الظهر، وتصرم من بين يديه المال، وهي عوارض تنفر النساء منه، ومن أي إنسان، ومع ذلك فهو لا يضيق بالحياة حتى ولو قست، ولو بلغ منه المرض مبلغا يعجز معه عن ارتداء ثيابه بنفسه"[54] فامرؤ القيس مازال راغبا في متعة الحياة الكاملة ولهذا يستدعي الغزل بشغف بوصفه مرجعا لا غنى عنه، بحيث لو انهدم من وجدانه انهدمت حياته كلها، وما يقف وراء هذه القصيدة وما يعطيها زخمها رغم كونها حربية، ورغم كونه يقولها وقد تقدم به العمر، هو كل قصائده السابقة، وكلما تنوعت تجاربه العشقية تنوعت رؤيته فشكل ذلك ثقلا فارضا نفسه على حياته لا يمكنه التخلص منه بل اللهاث خلفه للبحث عن السعادة المتجددة كما يراها:

تَمَتَّعْ مِنَ الدُّنْيَا من الدنيا فَإِنَّكَ فَانٍ

من النَّشَوَاتِ والنِّسَاءِ الحِسانِ

مِن البِيْضِ كالآرامِ والأُدْمِ كالدُّمَى

حَواصِنُها والمُبْرِقَاتِ الرَّوانِي[55]

أي "تمتع من النساء البيض اللاتي هن كالآرام في طول الأعناق وضمر الخصور. والأدم: اللاتي يضربن إلى السمرة. والحواصن: العفائف، واحدتهن حاصن وحصان. والمبرقات من النساء: اللواتي يبرقن للرجال، أي يبرزن حليهن ومحاسنهن. والرواني: الدائمات النظر"[56] ونساؤه كما لاحظ الدكتور الطاهر أحمد مكي" لسن طرازا واحدا في أخلاقهن، ففاطمة مدللة مغرورة، وليلى ناسية ناكرة، وعنيزة ممتنعة مستجيبة، وأسماء حوّل قلّب، وسلمى غرة نافرة، وماوية خبيثة ماكرة، وهر لعوب مستجيبة، ورقاش معترضة باذلة، وأخريات كثيرات لا يذكر أسماءهن، فيهن الساخطة المحتجبة، والساذجة العاقلة، والخائفة المتكبرة، ومن تقصر حبها على رجل، ومن تهب نفسها الناس جميعا، وصورها رقيقة الحديث، هامسة الحوار، تلذ معه حتى يغشى عليها فما تستطيع قياما إلا متكئة على ساعده، وهناك من لها قوم يغارون عليها، ويلاحقون امرأ القيس إذا ألم بحيهم، ولو استطاعوا قتلوه، ومن لا يمثل زوجها ثقلا في البادية، من العسفاء أو الرقيق أو غمار الناس، يأتيها امرؤ القيس ولا يقيم لزوجها وزنا، وهناك الحامل، والمرضع، والشابة الفتية، والصبية المراهقة، والحرة والجارية، وبائعة الهوى ليس من حرج في أن يلم بدارها، وإنما الحرج كله فيما يصيب المرأة بعدها من تهلكة"[57] حتى غدت المرأة آلية لغوية نشطة في تشكيل نصوصه لما انبثق عن تصورها من صور ومفردات وسياقات وإيقاعات وأخيلة.

لا يرغب امرؤ القيس كما يبدو من خلال كل غرامياته السابقة تأكيد حضوره الاجتماعي كرجل نمطي وفق مزايا الفخر في المجتمع العربي ومن بينها زيادة النساء والمحظيات بوصف المرأة في المخيال الشعري العربي "متعة الفارس ورضية الأديب والشاعر ومفخرة

الفتى وحظوة السيد الفارس، في وسط صحراوي جاف يقوم على المنافسة والثروة والسؤدد وسلطة الكلمة"[58] ولكنه ينساق راغبا وراء ما يحقق ذاته الخاصة وينشّط فيه المتخيل الشعري في رؤية الصورة المثلى لحياته المتنوعة من خلال المرأة، لا ليجرب وضعا جديدا أو يسقط رغبة عابرة، بل ليعثر على وجه جديد لحياته مع كل حالة غزل يثرى بها نصه، بغض النظر عن كونها واقعية أو خيالية، فلذة النص تكمن –كما يقول رولان بارت– في "تلك اللحظة التي يسير فيها جسدي وراء أفكاره الخاصة، ذلك لأن جسدي ليست له نفس أفكاري"[59].

وإزاء هذا النشاط الشعري عملت الحكاية على محاولة إحباط الأثر الذي يتركه شعر امرئ القيس من حيث تثويره لانفعالات المجتمع، فوصف بالمفرك الذي لا يجيد معاشرة النساء، وقد "انفرد ابن سهل برواية أن قيصر زوجه ابنته، وأنها كرهته لأنه كان مفركا، فلما دخلت عليه أبغضته"[60] وقصته مع زوجته الطائية معروفة[61] فليس ثمة وسيلة فنية أقدر على تخفيف تأثير شعر امرئ القيس من أن ترتفع بوجهه الحكاية الأكثر انتشارا ومقبولية، فتنافس النص الشعري عبر تفعيلها لتهمة جاذبة كالتفريك بحيث تصل إلى القارئ وتبعده عن أثر شعر امرئ القيس بلطف، في إطار فعل لغوي ورد فعل لغوي مضاد ميدانه لغة هذين الفنين: الشعر والحكاية، وهو ما يولد بدوره دافعا لقراءة النص بلذة مختلفة يسعى القارئ إلى متابعتها.

وفي وصف امرئ القيس للناقة في قصيدته الرومية يقول:

فدَعْ ذَا وسَلِّ الهَمَّ عَنْكَ بجَسْرَةٍ
ذَمُولٍ إذا صام النَّهارُ وهَجَّرَا
تُقَطِّعُ غِيطاناً كأَنَّ مُتُونَهَا
إذا أَظهرتْ تُكسَى مُلاءً مُنَشَّرَا
بَعِيدةُ بين المَنْكِبَيْن كأَنَّها
تَرَى عند مَجْرَى الضَّفْرِ هِزًّا مُشَجَّرَا
تُطايِرُ ظُرَّانَ الحَصَى بمنَاسِمٍ
صِلابِ العُجَى ملثومُها غيرُ أَمْعَرَا
كأَنَّ الحَصَى مِن خَلْفِها وأَمَامِها
إذا نَجَلتْه رِجْلُها خَذْفُ أَعْسَرَا
كأَنَّ صليلَ المَرْوِ حِينَ تُطِيرُه
صَليلُ زُيوفٍ يُنْتَقَدْنَ بعَبْقَرَا
عليها فَتًى لَمْ تَحمِل الأَرْضُ مِثْلَهُ
أَبرَّ بمِيثاقٍ وأَوْفَى وأَصْبَرَا[62]

وأول ما يلفت هو إسباغ هذه الأوصاف الحيوية على الناقة فهي نشيطة جسورة على الأهوال، تسير سيرا سريعا حتى في اشتداد حر الهاجرة الذي تفتر فيه الإبل، تقطع السهل والوعر من الأرض، عضداها متباعدان قويان، كأن هرا من فرط نشاطها مربوط إلى حزامها يخدشها فيدفعها إلى سرعة المشي، حتى يتطاير الحصى الطويل العريض اللاصق بالأرض من وقع أخفافها القوية السريعة من غير أن يذهب شعر يديها ورجليها وإن احتكت به الحجارة والتصقت به، وبمشيها تتناثر الحجارة في كل جهة، وتتفرق أشتاتا كرمي الأعسر الذي لا يتسق على جهة واحدة، ولوقوع الحجارة التي تنثرها على الأرض أصوات كصوت وقوع الدراهم المزيفة الأشد رنينا من غيرها لكثرة النحاس بها، ويمتطي هذه الناقة القوية الجميلة فتى –هو امرؤ القيس– ليس له مثيل على وجه الأرض أشد برا بميثاقه وأكثر وفاء وصبرا. هذه الصور التشبيهية المتلاحقة للناقة ترسم حالا من السعادة الخاصة لامرئ القيس مادام في إطار ناقته، بحيث لا يختلف اعتزازه بناقته من حيث الاتجاه العام للنص عن اعتزازه بغزله وإن اختلفا في النوع، مادام وصف الناقة يأتي في ضمن البنى التعبيرية الموظفة

لنقل رؤياه الذاتية الخاصة وتأكيدها، فكما أن له تلك الصاحبات من النساء، فإن له ناقة بمثل هذه القوة والنشاط إذ يجمع امرؤ القيس في هذه القصيدة ما يعزز ذاته، ويلذ له، ومن هذا المنطلق لا تعدم الناقة ما يصلها بالمرأة في استواء الخلق، وبقاء الشعر على أطراف يديها ورجليها رغم كثرة مشيها، وفي وصف تضاريس الأراضي التي تقطعها بأنها كسيت بالملاءات البيضاء المنشرة.

وهي ناقة قوية تقلب الحجارة الملتصقة بالأرض، وتناثرها في كل مكان بصوت مسموع في إشارة رمزية إلى رفضه لواقعه الراهن وابتعاثا لواقعه القديم ورغبة في العودة إليه بتعجل "ولهذا لم تكن صور الحيوان صورا نمطية بل كانت رموزا تلتهب بالحيوية والتحول والتطور. ومن هنا لا يجدي البحث عن معادلات مبسطة لصور الحيوان في الشعر الجاهلي، ونحن نتحدث عن شعر امرئ القيس كمثال، كما لا ترجى أية فائدة من إطلاق أحكام تتصف بالتعميم على تلك الصور، فقد كانت الدلالات الرمزية لصور الحيوان تعبيرا عن وضع معين يصور الشاعر نفسه فيه"[63] لاسيما أنه رغب في إزاحة الهم الضاغط عليه وتبديد الكرب عن نفسه في ذلك الزمن الصعب الذي لم يعنه فيه أحد والذي أشار إليه بهاجرة النهار التي ينكفئ فيها كل حي على نفسه ولا يغادر مكانه:

فدَعْ ذَا وسَلِّ الهَمَّ عَنْكَ بجَسْرَةٍ

ذَمُولٍ إذا صام النَّهارُ وهَجَّرَا[64]

ولعل في سير امرئ القيس في تلك اللحظات الهاجرة إشارة إلى قوة الحرية والإرادة التي يتمتع بها كما كان في أيامه السالفة في الوصول الرمزي إلى مغامراته على ما يعتورها من مشقات، وقد مثلت ناقته بقوتها ونشاطها هذا الإلحاح والإرادة، بوصفها وسيلة إغراء قوية للوصول إلى حياة جميلة مركزها المرأة.

إن اتجاه سير الناقة غير محدد إذ لم يذكر الشاعر أن الناقة ذاهبة إلى قيصر وأن فرط نشاطها كان أملا في لقائه، لم يحدث هذا، بل لا يمكن استساغة ذلك الوجه من التفسير مادام يتأفف من سوء مناظر بلاد الروم ووقعها الأليم على نفسه، وتعب الجمل وبكاء الأصدقاء. إن امرأ القيس واقع في هذه القصيدة بين حقيقة وحلم، بين رحلة يضج منها الجمل ويبكي منها الأصدقاء، وحلم باستعادة ما كان له من سعادة، وإلا كيف يكون الطريق طويلا مضجرا والناقة بمثل هذا النشاط؟ ولماذا يضج الجمل (الذكر) من الطريق ولا تضج الناقة (الأنثى)؟ أليس الجمل أقوى؟ ولماذا يجعله امرؤ القيس يصل إلى حد الضعف ولا تصل الناقة؟:

بِسَيْرٍ يَضِجُّ العَوْدُ منه يَمُنُّهُ

أخُو الجَهْدِ لا يُلْوِي على من تَعَذَّرا[65]

لا يحمل الجمل هنا في ما يبدو أكثر من صورته الواقعية وقد تعب من السير بخلاف الناقة التي حمّلها النص بدلالات فنية تماهيا مع حياته الجميلة السابقة، ولعل امرأ القيس المثقل بهمومه في كينونته الواقعية والمندفع إلى قيصر يتماهى مع الجمل في هذه الرحلة، بينما تنشّط فيه المرأة والناقة قوى الحياة من جديد وبصورة نموذجية، ومن هذا المنطلق جاءت صورته ممتطيا ناقته مثالية جدا، صورة الفتى الذي ليس له شبيه على وجه الأرض (فتى لم تحمل الأرض مثله) وهي صورة مرسومة في إطار وصفه للناقة التي تكشف عن وجوده الأمثل الناغر فيه بقوة (صورة الفتوة) لا صورة الشيخ الذي أنهكه الزمن. والحقيقة أن امرأ القيس موجود في المرأة والناقة كرموز شعرية دالة على متعته أكثر من وجوده في حقيقته الحياتية الآن المرموز إليها بالجمل حتى استرسل في حديث المرأة ومن بعدها الناقة ولم يعط الجمل أكثر

من بيت واحد هو البيت الثاني والعشرون، ثم عاد إليه في البيت السابع والثلاثين متحدثا عن هرمه وتعبه من السير.

وتفاعل امرئ القيس مع الفرس يبدو لافتا بحيويته ونشاطه بخلاف تفاعله مع الجمل:

وإنِّي زَعِيمٌ إنْ رَجَعْتُ مُمَلَّكاً
بسَيْرٍ تَرى منه الفُرانِقَ أَزْوَرَا
على لَاحِبٍ لا يُهْتَدَى بمَنارِهِ
إذا سافَهُ العَوْدُ النَّبَاطِيُّ جَرْجَرَا
عَلَى كلّ مَقْصُوصِ الذُّنَابَى مُعاوِدٍ
بَرِيدَ السُّرى باللَّيْل من خَيْلِ بَربرا
أَقبَّ كسِرْحانِ الغَضَى مُتَمَطِّرٍ
تَرَى الماءَ مِنْ أَعْطافِه قد تَحَدَّرَا
إذا زُعْتَهُ مِنْ جَانِبَيْهِ كِلَيْهِمَا
مَشَى الهِيْدَبَى في دَفِّه ثم فَرْفَرَا[66]

لعل في هذا النشاط الذي يبديه الفرس رغبة في الاستباق للوصول إلى الحلم، فامرؤ القيس وإن كان في سفر خارجي فإنه فعليا في سفر داخلي عميق نحو حلمه الذي ما كان هذا السفر الخارجي سوى مثير له، فهذه الرحلة على فداحتها وثقت في نفسه ذاته الأولى بصورة عالية من خلال رمزية الكلمات التي ساعدته على النفاذ بشفافية في حلم استرجاع ملكه الخاص الذي هو الآن أشد اغتباطا به. ربما كان امرؤ القيس يخشى انقلاب حالته بعد الحرب إلى غير ما يريد، كما حدث في حروبه السابقة مع بني أسد، مما يترتب عليه محو حقيقته الجميلة إلى الأبد، ولهذا حملت أبيات الحلم بالملك رفضا مكنونا لفعل الحرب، فليس ثمة تطاير للحصى كما كان في مشي الناقة إلى قيصر، وإنما انسياب في المشي وتبختر يوحي بزهو الملك الحالم على طريقته الخاصة، فالفرس حلقة في النص تضاف إلى حلقات المرأة والناقة، حيوي كأنه من خيل البريد الدارية على السير، صلب، جواد، ضامر البطن، ماض إلى وجهته، يتحدر ماء الحياة من أعطافه كلما توغل في السير، يتبختر في مشيته ويميل ويحرك فمه باللجام عبثا ونشاطا[67] مما يذكر بفرس الصيد الخارج مترعا بالنشوة متأهبا للطرد وراء الفرائس محققا عنصر التحول والتجدد في حياة امرئ القيس من خلال سرعته التي تتلاحق معها صور التحول بحثا عن فضاء من المتعة يملأ ذات البطل الذي لا يقف بوجه سرعته شيء إلا أحاط به واصطاده، فلم تتبد البطولة الآن في إطار الحرب وزمنها المتحول نحو البأس، بل في إطار متعة الصيد السابقة، ومن هنا "فالانطباع الذي يواجهنا مباشرة أن فرس امرئ القيس لها شباب دائم، فلا يؤثر فيها الزمن وتطوراته فيما يتصل بتحلل الأجسام وفيما ينتابها من ضعف ثم فناء، أي أننا أمام فرس خارجة عن إطار الزمن المألوف بحدوده الوقتية التي تعارفنا عليها، والتي نتعامل من خلالها مع الأشياء التي تحيط بنا، وبمعنى آخر نقول: إن هذه الفرس لها زمنها الخاص بها، ومن هنا احتملت أن تكون محلا لهذه الديمومة الشبابية، وبهذا تكون جديرة بأهليتها بمثل هذا الشاعر الذي عاش حياته طولا وعرضا (ملكا ابن ملك) لكنه برغم ملكه ظل حياته هاربا من واقعه أحيانا، ومن خياله أحيانا أخرى، هاربا إلى المعلوم طورا، وإلى المجهول طورا آخر، وكانت الفرس وسيلته في معظم هذه الأحوال))[68].

لقد حشد امرؤ القيس في هذه القصيدة ما له علاقة بالجمال والحياة من المرأة إلى الناقة إلى الفرس في اتصال بكينونته الأولى التي مازال ممتدا فيها[69] ذاكرا الغناء في أثناء ذلك:

إذا قلتُ رَوِّحْنا أَرَنَّ فُرانِقٌ
على جَلْعَدٍ واهِي الأَباجِل أَبْتَرَا[70]

تبرز أهمية الغناء من خلال اتصاله بالعناصر السابقة كالحنين إلى المرأة والشوق إلى الديار وتذكر الأهل إذ يعمل على استلهام تلك المعاني وصبها في فيضه وتحريكها بما يفصح عن وجوه خاصة لدلالتها يفرزها الأداء المنغم، فيتخلق الشعور عبر الغناء في شكل جديد هو غير شكل الكلمة وتركيبها ووزنها المجرد، ويستدعي الغناء كثيرا من تحولات الأحوال السالفة، ويعيد البعيد المطمور منها بما يحمله الصوت من ملامح استقصاء للشعور مخلفا أثرا يضاف إلى أثر الشعر، وهو ما كان يدركه امرؤ القيس إذ دلت كلمة (أرنّ) بما تحمله من رنين دال على ترجيع الصوت[71] على استنهاض ذلك الجانب الوجداني بوصف الصوت يؤدي وظيفة تكمل وظيفة الشعر، ولطالما غنى الشاعر الجاهلي بشعره "بل كان الشعر والغناء شيئا واحدا عند العرب آنذاك"[72] فالغناء مجال من مجالات التعبير عن الحب يتجسد عبر فضاء الصوت حيث يحضر الشاعر والمرأة وكل شيء جميل فيكشف الغناء عن المكنون ويطلع الخبايا ويروي الأسرار والمغامرات ويسهم في تفعيل المدى التخييلي للنص الشعري، لاسيما أن المصاحب لامرئ القيس شاعر كما أشرنا من قبل، وهذا مغنٍ (الفرانق) وهي تمظهرات متعددة يكشفها الغناء فحيوية النص الشعري الشفوي لا تثمر دلالتها كاملة إلا من خلال الغناء كأسلوب فني يتنزل والشعر من حيث الوظيفة في جهة واحدة بحيث لا يكاد ينفصم أحدهما عن الآخر بوصف الغناء والدلالة الشعرية الجمالية يسيران نحو غاية واحدة من إثراء النص الشفوي، وما يزال امرؤ القيس ساعيا إلى الراحة المحلوم بها آمرا بالغناء وفق طريقته الخاصة في استشعار الملك حتى استجيب له سريعا عندما أرسل الأمر بالترويح (إذا قلت روحنا أرنّ فرانق) فالغناء يعمل على إدخال عنصر جديد يبعّد عن الحرب ويقرّب إلى روح الشاعر وسعادته، وبما يمتد معه أثر الغناء إلى الفرس الذي طالما تماهى معه الشاعر فيتسع في العدو لاسيما أنه لين العروق والمفاصل مقصوص الذنب (واهي الأباجل أبترا)[73] الأمر الذي يقود إلى ذكر عنصر آخر هو الخمر، وإن جاء في بيت واحد فقط، فإنه يندرج في الوظيفة نفسها، وظيفة الإحساس بالنشوة والتميز في المتعة، يقول:

ونَشْرَبُ حتى نَحسِبَ الخيلَ حَوْلَنا

نِقاداً وحتى نحسِب الجَوْنَ أَشْقَرا[74]

لئن كانت الخمر ذات نفاسة خارجية (اجتماعية) دالة على التميز عند الجاهلي، فإنها ذات نفاسة نصية أيضا، فلا يمكن انطلاقا من هذا استثناؤها، ويمكن لها أن تتماسك مع الثيم الأخرى، فالفرس يعيش حالة سكر في انطلاقاته، وكذلك الناقة في مشيها، والشاعر في أحلامه، والمغني في نشوته. والخمر من حيث كونها تُجاوِز المألوف في إنتاج المتخيل تتماثل مع الشعر بصورة من الصور، فضلا عن أنها تتوازن معه صوتيا (الخمر– الشعر) كلاهما يصوغ التصورات ضمن حقله الخاص، ولأن التصور الأساسي قد صاغه الشعر لم يبق للخمرة غير البيت الأخير الذي يمكن التساؤل بشأنه: هل الصورة فيه أنتجتها الخمر أو أنتجها الشعر؟ ما يبدو ظاهرا أن الذي أنتج الصورة هو الخمر بدليل الإشارة الواضحة إلى معاقرتها (نشرب) حتى تبدو الأفراس من خلال تأثيرها غنما صغيرا ويبدو الأسود أو الأبيض أشقر، إلا أن هذه الصورة التي رسمتها الخمر جاءت من خلال التمثيل اللغوي الشعري فاندغمت فيه وتشكلت من خلاله بحيث لا يمكن الفصل بينهما، وقد كان هذا آخر بيت في القصيدة كأنما الشاعر يومئ من خلاله إلى مجال انتشائه المتعدد وإحساسه المتعالي بنشوته

الملكية على طريقته الخاصة المشار إليها سلفا ، لا سيما أن هذا البيت سُبِق ببيتين من الفخر الدال على انتصاراته الحربية حتى كأنه وأصحابه واقفين على قرن ظبي لشدة تميزهم واستعلائهم، وهي صورة لا تبدو بعيدة عن إنتاج الخمر لغرابتها، لاسيما أن الظبي يخالط بياضه حمرة مما هو قريب من لون الخمر:

أَلا رُبَّ يَوْمٍ صَالِحٍ قد شَهِدْتُهُ
بِتَأْذِفَ ذاتِ النَّلِّ مِنْ فَوْقِ طَرْطَرَا
ولا مِثْلَ يَوْمٍ في قُذارَانَ ظِلْتُهُ
كأَنِّي وأَصْحابي على قَرْنِ أَعْفَرَا
وتَشْرَبُ حتى نَحسِبَ الخيلَ حَوْلَنا
نِقاداً وحتى نحسِب الجَوْنَ أَشْقَرَا[75]

بقي منحى مهم في النص يجب الالتفات إليه لاستكمال صورة القراءة، فقد استخدم امرؤ القيس الأسلوب التقريري في الحديث عن صداقاته مع الرجال:

إذا قلتُ هذا صاحِبٌ قد رَضِيتُه
وقَرَّتْ به العَيْنانِ بُدِّلْتُ آخَرَا
كذَلِك جَدِّي ، ما أُصاحِبُ صاحباً
من النَّاس إلَّا خانَنِي وتَغَيَّرَا[76]

بينما كان حديثه عن المرأة بغير تلك الطريقة كما سبق. واستخدم مع الجمل الأسلوب نفسه (بسير يضج العود منه/ يمنه أخو الجهد (يضعفه) / لا يلوي على من تعذرا (لا ينتظر أحدا) بينما استخدم مع الناقة تلك الأشكال التصويرية المشار إليها، واستخدم التعبير التقريري في مدح نفسه في أثناء الحرب:

هو المُنْزِلُ الأُلَّافِ من جَوِّ نَاعطٍ
بنِي أَسَدٍ حَزْناً مِن الأَرض أَوْعَرَا[77]

بينما اتخذ الصورة في مدح نفسه في إطار الناقة:

عليها فَتًى لَمْ تَحمِلِ الأَرْضُ مِثْلَهُ
أَبرَّ بمِيثاقٍ وأَوْفَى وأَصْبَرَا[78]

واتخذ الأسلوب التقريري في حديثه عن طلب النجدة من قيصر:

ولو شاءَ كان الغَزْوُ مِنْ أَرْضِ حِمْيَرٍ
ولكنَّه عَمْداً إلى الرُّومِ أَنْفَرَا[79]
إذا نحن سِرْنا خَمْسَ عَشْرَةَ لَيْلَةً
وَراءَ الحِساءِ من مَدَافِعِ قَيْصَرا[80]

بينما ملأ النص بحديث الخيال عن المرأة والناقة والخمر. فالمرأة تتوهج في النص بينما الرجل يتعب حد البكاء، والناقة تمشي بزهو والجمل يلغب، حتى إذا ساوى بين الأم وابنها في البكاء جعل الأم أكثر صبرا:

أَرَى أُمَّ عمْرٍو دَمْعُها قد تَحدرًا
بكاءً على عَمْرٍو وما كان أَصْبَرَا[81]

وتحدث بالأسلوب نفسه عن غزوات قومه السابقة قبل غزوة قرمل:

وكُنَّا أُناساً قَبْلَ غَزْوَةِ قَرْمَلٍ
وَرِثْنَا الغِنَى والمجدَ أَكْبَرَ أكبرَا[82]

ولكنه سوغ هزيمتهم شعريا مادامت وردت في إطار ذكر الفرس:

وما جَبُنَتْ خَيْلي ولكنْ تذكَّرَتْ
مَرَابِطَها من بَرْبَعِيصَ ومَيْسَرَا[83]

والفرس متصل بذات الشاعر وبالمرأة أيضا[84]. وهي عناصر تنبعث من داخل رؤية امرئ القيس وفهمه للحياة، وظلت الحرب، والمسير إلى قيصر، وغدر الصحاب، وتعب الجمل عناصر خارجية بالنسبة إليه فلم يعرها اهتماما كبيرا من حيث التشكيل، ومن ثم من حيث قوة التأثير.

الخاتمة:

ما كان امرؤ القيس محايدا بين لغة الحب ولغة الحرب في قصيدته الرومية المعدة للحرب أساسا، فقد غلبت تجربته الشعرية– الإمتاعية تجربته الجديدة المعيشة على شدة مأساتها إذ لم يعمل على ترشيد

أبياته في حديث الغزل، بل ترك نفسه على سجيتها حتى اشتملت القصيدة الرومية على أطول مقدمة غزلية في شعره مؤسسا بذلك نفسه بثبات في عالم الحب وسعادته في كل الظروف، وليس بعد ظرف الحرب ظرف أشد، حتى كشف عن ذاته في القصيدة أكثر من القبيلة ومأساتها، وعن رغباته أكثر من الواقع. والحقيقة أننا من خلال هذين الوجهين المختلفين، الحلمي والواقعي، أمام رؤية واحدة فقط، فماضي امرئ القيس وحاضره وجه واحد متغير من حيث الظاهر فقط إذ لم يحدث له انقلاب جذري البتة، ذلك لأن ما تجذر في حياته كلها ظل يوجه نشاط المخيلة لديه ويؤسس وعيه الفني على تلك الشاكلة من بحثه عن سعادته الخاصة، حتى تناغم سلوكه الحياتي مع شعره بصورة فريدة ساعدت على الجمع بينهما في هذه القراءة، وذلك ما لا يحدث لكثير من الشعراء، وكان في كليهما صادقا مع نفسه، فحياة امرئ القيس وشعره ينموان معا حتى لا يبدو مفاجئا أن يتحدث عن الحب بمثل تلك الغزارة في مرحلة متقدمة من عمره، هي حال الشيخوخة.

الهوامش:

(1) ينظر امرؤ القيس حياته وشعره. الدكتور الطاهر أحمد مكي. الطبعة الخامسة، دار المعارف، القاهرة اكتوبر1985، ص90.

(2) نفسه، ص91.

(3) ينظر الشعر والشعراء. أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة. تحقيق أحمد محمد شاكر. الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة، ص120.

(4) ديوان امرئ القيس. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. الطبعة الثالثة. دار المعارف بمصر. ص194- 195.

(5) طبقات فحول الشعراء. تأليف محمد بن سلام الجمحي. قرأه وشرحه أبو فهر محمد محمود شاكر. مطبعة المدني، مصر ج1،ص55.

(6) نفسه والصفحة نفسها.

(7) ينظر امرؤ القيس حياته وشعره، ص52-53.

(8) أساليب الشعرية المعاصرة. الدكتور صلاح فضل. الطبعة الأولى. دار الآداب، بيروت 1995، ص37.

(9) امرؤ القيس، حياته وشعره، ص 75- 76.

(10) نفسه، ص76.

(11) نفسه والصفحة نفسها.

(12) ديوان امرئ القيس، ص65-66.

(13) ينظر نفسه، ص65.

(14) ينظر لسان العرب لابن منظور. دار المعارف، مصر. مادة: ملك.

(15) سورة النساء، الآية36.

(16) قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة. د. محمود عباس عبدالواحد، الطبعة الأولى، دار الفكر العربي، مدينة نصر، مصر 1417هـ -1996م، ص23.

(17) النظرية النقدية ومفهوم أفق التوقع، السيد إبراهيم، مجلة علامات في النقد، مج8، ج32، النادي الأدبي الثقافي، جدة صفر1420هـ= مايو 1999م، ص169.

(18) ديوان امرئ القيس، ص61-62.

(19) ينظر نفسه، ص61.

(20) العمدة. ابن رشيق القيرواني. حققه وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبدالحميد. الطبعة الأولى. مطبعة حجازي بالقاهرة1353هـ= 1934م، ج1، ص203.

(*) أمام كل بيت في البحث رقمه التسلسلي في القصيدة.

(21) ديوان امرئ القيس، ص56-62.

(22) نفسه، ص57-58.

(23) نفسه، ص59-60.

(24) ينظر نفسه194-195.

(25) امرؤ القيس حياته وشعره، ص94.

(26) ينظر ديوان امرئ القيس، ص134،ص138، ص342، ص358-361.

(27) نفسه، ص57.

(28) نفسه، والصفحة نفسها.

(29) نفسه، والصفحة نفسها.

(30) نفسه، والصفحة نفسها.

(31) نفسه، والصفحة نفسها.

(32) نفسه، ص60.

(33) نفسه، ص62.

(34) نفسه، ص68.

(35) نفسه، ص69.

(36) نفسه، ص57.

(37) نفسه، والصفحة نفسها.

(38) نفسه، والصفحة نفسها.

(39) نفسه، ص56-57.

(40) نفسه، ص61.

(41) نفسه، ص62.

(42) نفسه، والصفحة نفسها.

(43) نفسه، ص61.

(44) نفسه، ص62.

(45) ينظر نفسه، والصفحة نفسها.

(46) ينظر نفسه، والصفحة نفسها.

(47) كقوله:

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن

سوالك نقبا بين حزمي شعبعبِ

علون بأنطاكية فوق عقمة

كجرمة نخل أو كجنة يثرب(الديوان، ص43)

وقوله:

أوَ ما ترى أظعانهن بواكرا

كالنخل من شوكان حين صرام (الديوان، ص115).

(48) ينظر نفسه، ص411.

(49) نفسه، ص342.

(50) نفسه، ص60.

(51) نفسه، ص61.

(52) ينظر نفسه، ص13، ص31، ص33.

(53) ينظر الشعر والشعراء، ص120.

(54) امرؤ القيس، حياته وشعره، ص100-101.

(55) ديوان امرئ القيس، ص87-88.

(56) نفسه، ص88.

(57) امرؤ القيس، حياته وشعره، ص194.

(58) تجليات النص الشعري، اللغة– الدلالة– الصورة. الدكتور محمد صابر عبيد. الطبعة الأولى، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن2014م. ص38. نقلا عن: الجسد في الشعر الجاهلي. المنصف الوهايبي. مجلة الحياة الثقافية، العدد66، وزارة الثقافة، تونس1993، ص93.

(59) لذة النص. رولان بارت. الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب1988م. ص25.

(60) امرؤ القيس، حياته وشعره، ص90.

(61) ينظر ديوان امرئ القيس، ص40.

(62) نفسه، ص63–64.

(63) بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس. الدكتورة ريتا عوض. الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت1992، ص296.

(64) ديوان امرؤ القيس، ص63.

(65) نفسه، ص62.

(66) نفسه، ص66–67.

(67) ينظر الديوان، ص66–67.

(68) قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، الدكتور محمد عبدالمطلب، الطبعة الأولى، الشركة المصرية العالمية، القاهرة 1996، ص148–149.

(69) كشفت بعض الدراسات عن مقاربة في نصوص أخرى من شعر امرئ القيس بين بعض أوصاف الفرس والمرأة من حيث طول العنق، ولدانة الجسد، وملاسة الظهر (ينظر قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، ص154، والرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، كمال أبو ديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1986م، ص172.

(70) ديوان امرئ القيس، ص67.

(71) ينظر نفسه، والصفحة نفسها.

(72) مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، الدكتور عبدالمنعم خضر الزبيدي، منشورات جامعة قار يونس، ليبيا، د.ت، ص15.

(73) ينظر ديوان امرئ القيس، ص67.

(74) نفسه، ص71.

(75) نفسه، ص70–71.

(76) نفسه، ص69.

(77) نفسه، ص65.

(78) نفسه، والصفحة نفسها.

(79) نفسه، والصفحة نفسها.

(80) نفسه، ص69.

(81) نفسه، والصفحة نفسها.

(82) نفسه، ص70.

(83) الصفحة نفسها.

(84) ينظر الهامش رقم (69).

Imru al-Qais' Roman Poem is a love Poem not a Poem for Regaining his Father's Kingship: a Biographical Textual Study

Abdulqader Ali Baeisa

Abstract

Though Imru al-Qais composed his poem which is widely known as the Roman Poem in his way to the Constantinople seeking military support from the Roman Emperor and despite the fact that it was written during his utmost anger against the tribe of *Asad* which killed his father and during his great feeling of regret for not gaining victory on them, this poem shows that he was deeply obsessed by the search for his personal happiness and the attempt to embody it again in that poem to the extent that the main objective of his journey, gaining military support for war, is hardly found in the poem. This objective was overshadowed by the happy life lexicon employed in the poem such as woman, female camel, mare, singing, paradise and wine.

The current study which is based on the biography of the poet and the analysis of the poem text shows that Imru al-Qais had no interest in waging war, seeking revenge for the murder of his father or regaining his kingship. He just regarded all these things as means for restoring his personal life which was for him a dream that could come true. The real life with all its problems such as the killing of his father, the loss of *Kindah* kingdom remained unimportant for him not as it was stated in books of literature.