

الغربة في المكان في شعر امرئ القيس دراسة لغوية لقصيدة: "ألمّا على الرّبع القديم"

الأستاذ: عاشور بارودي
قسم اللغة العربية و أداها
كلية الآداب و اللغات
جامعة باتنة- (الجزائر)

Résumé:

Cette approche veut préciser les spécificités langagières du poème d'expatriation chez le poète ancien, celle-ci comme une expérience humaine plonge dans le sentiment, ce qui a permis de donner une vision poétique déférente entre l'espace de patrie et l'espace d'expatriation.

ملخص:

تسعى هذه المقاربة إلى تحديد خصائص لغة مكان الغربة عند الشاعر القديم باعتبارها تجربة إنسانية عميقة تفيض فيها الكثافة الإحساسية والشعورية، كما تعد نقطة هامة لتقديم رؤية شعرية تلخص موقف الإنسان من الفراق في المدى المكاني بين أرض الإقامة وأرض الغربة، و ذلك من خلال الكلمة والحرف والمدلول والموسيقى .

مقدمة :

المقصود بمكان الغربة عند امرئ القيس، هو ما كان خارجا عن بيئته القومية، وهي القبيلة أو القبائل المناصرة، ولعل ما يجسد ذلك جليا هو شعره الذي قاله في رحلته إلى بلاد الروم، فإنّ فيه نغمة دالة على الحزن الذي يسري في أحاسيسه، وستتخذ لذلك مثالا وهو قصيدة: "ألمأ على الزرع القديم": وهي التي قالها متوجعا من مرضه بأرض الروم(1).

ألمأ على الزرع القديم بعسعسا
فلو أن أهل الدار فيها كعهدنا
فلا تُنكروني إني أنا ذاكم
تأوني دائي القديم فعلسا
فإما تريني لا أغمض ساعة
فيا رب مكروب كررت وراءه
ويا رب يوم قد أروح مرجلا
يرغن إلى صوتي إذا سمعنه
أراهن لا يحين من قلّ ماله
وما خلت تبرج الحياة كما أرى
فلو أنّها نفس تموت جميعه
ولو أنّ نؤمّا يُشترى لاشتريته
وبدلت قرحا داميا بعد صحّة
لقد طمح الطّماح من بُعد أرضه
ألا إنّ بعد العدم للمرء قنوة

كأني أنادي أو أكلّم أخرسا (2)
وجدت مقيلاً عندهم ومعزسا (3)
ليالي حلّ الحيّ عؤلاً فالعسا (4)
أحاذر أن يرتدّ دائي فأنكسا (5)
من الليل إلا أن أكتب فأنعسا
وطاعنث عنه الخيل حتى تنقسا
حيبسا إلى البيض الكواعب أملسا (6)
كما ترعوي عيط إلى صوت أعنسا (7)
ولا من رأين الشيب فيه وقوسا
تضيق ذراعي أن أقوم فالبسا
ولكنها نفس تساقط أنفسا
قليلاً كنغميض القطا حيث عرسا
فيالك من نغمي تحولن أبوسا
ليلبسني من دائه ما تلبسا
وبعد المشيب طول حمر وملبسا (8)

إن اختيار هذه القصيدة يرجع إلى أمرين اثنين :
1- قصرها؛ والذي من شأنه أن يسهل دراستها .

2- الكثافة الإحساسية والشعورية فيها، فكأنها تمثل لحظات الشاعر الأخيرة، وهذا ما يجعلها -ربما- تنطوي على كثير من أسراره .

وينكشف لنا البناء العام لهذه القصيدة عن أصول شعرية وتقاليد فنية ينتهجها امرؤ القيس كهادته، فالبداية كانت بذكر الطلل، وطلب الاستعانة من أجل استنطاق المكان الخالي الذي شكل بخرسه عقدة جعلت الشاعر يستعين بضمير التثنية لحلها. لكن هيات والدليل على ذلك استثنائه بـ"لؤ" التي هي للتمي، ومعلوم أن التمي يكون في الغالب لما لا يدرك، كاستحالة عودة فترة الشباب على الرغم من تمنيا، والشاعر هنا يقابل بين صورتين متعاكستين: صورة العهد الماضي الذي كان فيه العسعس مغنى، تزهو فيه الحياة والأحبة من كل جانب حيث يتنعم الشاعر بذلك .

وصورة الفقر التي آل إليها المكان، حيث انعدمت الحياة وغاب الأحبة والأهل، وبين هاتين الصورتين تلجلجت نفس امرئ القيس وخارت، وبدأت في النحيب. إنه الوسيلة الأخيرة التي في جعبة الشاعر وهو في أضعف مواقفه يخرجها كسلاح ناري حاد، يواجه به غلواء الزمن الذي بدأ ينشب أظفاره في نفس الشاعر .

ويبدو التتكر رمزا ممتازا من قبل الشاعر لفعل الدهر، الذي سوف يُتَكَرَّرُ كلَّ من عُرف، ويُنسى كلَّ من ذُكر، ويُميت كلَّ مخلوق حي .
وعلى الرغم من ذلك فإن الشاعر يحاول أن يجابه هذا الفعل الشديد التأثير بتذكّر ليلة جله بجبليّ: العَوْل والألْعَس .

وبعد هذه الوحدة التي تمثل صراع الشاعر مع الدهر -صراحة- يزداد إحساسه بفاجعة الدهر المروع حدّة، فيبدأ بدفقة شعرية تذوب إحساسا وأسى على انقلاب الحال، وفيها اعتراف ظاهر بفشله في تحقيق حلم طالما راود غيره، وهو البقاء على قيد الحياة .

ولعل الداء -هنا- هو الحكم الذي أصدره الدهر على الشاعر ليقضي عليه، فكان رمزا آخر في يد امرئ القيس يعبر به عن الفناء وسيطرته .

ويقف مسترجعا كأنه في لحظة وداع، أيام عنفوانه وشبابه، حيث الصحة والفراغ واللهو والإماء، محتارا من ميزان الحياة الذي يجعل الشيء في كفة، وتقضيه في جهة أخرى.

أبعد ما كان يقدم المساعدة لغيره من المكروبين ويقترح كربهم، ويروح إلى الغواني روحا جميلا يصبي قلوبهن؟، أصبح لا يكاد يقوى على تقديم لحظة نوم هادئة لنفسه، إلا غفوة ناعسة نتيجة الألم من المرض. إن الدنيا عجيبية، عجيب أمرها، فحتى بعد الاعتراف يتعجب الإنسان. وهكذا يحاول امرؤ القيس أن يتناسك في هذه الوحدة الشعرية، التي يبدو فيها هادئا متزنا الانفعال، ونلاحظ هنا كالعادة حضور الفرس والكرز عليها، وارتداد النساء كأهم محوري حياته .

بيد أن الشاعر لا يلبث في النهاية أن يستحيل إلى حكيم قد جرب الدنيا، وصار يجني منها ثمار الحكمة التي تجري على لسانه، وهنا تتجرد نفسه للتأمل واستخلاص العبر، ولعلها نتيجة منطقية تخص كل إنسان في أخريات لحظاته من هذه الحياة الفانية .
وقد يدلّ انصراف الغانية عمن قلّ ماله أو أصابه الشيب، على انصراف الدنيا عن المكروب كحال الشاعر، فقد أبعدت الدنيا الأهل والحلائن حينما حلّ به ما حلّ من مرض وهلاك .

وعلى الرغم من أن الوحدة الشعرية الأخيرة تمثل تجريدا متميزا لدى الشاعر إلا أنها تعمق أكثر مأساته، التي انتهت بها حياته على هذا النحو، وهو الذي كان من قبل يطير في فضاء الدنيا ينتشي ويزهو في صحة وقوة ومال، وقد تكون هذه الدفقة الشعرية الأخيرة من الأشياء الجديدة التي ظهرت في شعر امرئ القيس أثناء الغربة، إضافة إلى إحساسه بالحنين إلى أرض الوطن وهو ما يظهر في قوله :

فلو أنّ أهل الدار فيما كعهدنا وجدتُ مقبلا عندهم ومعزسا(9)

وأحسب أن بيته :

فلو أنّها نفس تموت جميعاً ولكنّها نفس تساقطُ أنفسا(10)

قد سرى على كل لسان وساد .

هذه هي البنية العامة للقصيدة التي نالت من إحساسنا مكانة كبيرة، لأنها تنتمي إلى الإنسان(11). بدأها الشاعر باستنطاق المكان في محاولة منه مرارا لإحيائه وجعله متحركاً مؤثراً، ثم أتبع ذلك بالنحيب والشكوى، وبعدها يلقي نظرة على شريط حياته الزاهية، وفي الأخير يقدم ثمار تجربته إلى الحياة كأنها بذورٌ يزرعها قبل رحيله . وهكذا صار المكان الذي ألم به امرؤ القيس، حياً ينبض لأنه يحمل قصة شاعر مؤثر اصطبغت به مشاعره(12) .

وإذا انتقلنا إلى لغة الشاعر في هذه القصيدة وجدناها تحمل من الطاقات ما يعكس خلجات النفس ويلبّي رغباتها.

فالمعجم اللغوي يستجيب لنبرة الحزن التي تسري في خلال الأبيات، إذ توحى الكلمات: "الزيع القديم، عسعس، أخرس" باليأس الذي ينتاب الشاعر، لأن الربع القديم والأخرس من غير المعقول أن يردّ صدىً، وأما العسعس فقد صار من الذكرى الأليمة، أما الكلمات : "الأهل، الدار، عهدنا، المقبل، المعرس" فإنها تمثل الجانب الذي تنفس عبره الشاعر، لأنه استعاد لحظات الراحة، لكنها وخزة أخرى إلى ما أصابه، وتظهر الشكوى في الكلمات : "الأوبة، الداء القديم، الغلس، الحذر، النكس، الانكباب"، وهي توحى بحالة الضعف لدى الشاعر، حيث ينوء تحت أثقال المرض .

بينما في الدفقة الشعرية الثانية نجد الألفاظ التي تدل على رغبة في استعادة ماضيه الذي يفخر به وهي: "الكر، الطعن، الخيل، البيض الكواعب، الأعيس"، ومن خلالها يجسد المثال النموذجي الإيجابي(13)، لحالة الإنسان حينئذ.

وفي الدفقة الشعرية الأخيرة حيث نبرة الحكمة وتأمل الحياة نجد الكلمات: "أرى، خلت أراهن"، وهي تدل على خبرة للحياة، وكذا العبارات : "ألا إنّ، ولو أنّ، لقد" والتي يقرر من خلالها الحقائق التي توصل إليها عبر تجربته .

والحق أن الإحساس بالفاجعة في هذه القصيدة يوحي بانقسام المعجم اللغوي فيها شطرين : أحدهما : فلكّ الكلمات الدالة على السعادة والسرور، والآخر: فلك الكلمات الدالة على الحزن والألم، وهو ما يمكن تجسيده في الجدول الموالي :

فضاء كلمات السرور	فضاء كلمات الحزن
أهل الدار، عهدنا، مقيلا، معرس، ليالي حل، الحى، كررت، طاعتت، الخيل، تنفسا، أروح، مرجلا، حبيبا، البيض، صوتي، صحة، نعمى، قنوة.	الربيع القديم، أخرس، تنكروني، دائي القديم، أحاذر، أنكس، لا أغمض ساعة، أكتب، مكروب، الشيب، قوس، تبريح الحياة، تضيق ذراعي، تموت، تساقط، جرحا داميا، أبؤس، العدم.

ومهما دلت الكلمات هنا على السرور، فإنها من جهة مقابلة ما هي إلا وخز للنفس ربما زادت من أساها واحساسها بالفجعة .

وإذا تأملنا الأماكن الطبيعية في هذه القصيدة ألفينا ذكر الجبال على وجه الخصوص أهم مؤشر على الإقامة في الحلّ بعد الرحيل، ف"الغول والأعس"، رمزاً لمكان الاستقرار والراحة .

كما أن أبرز مكان في هذه القصيدة يستحوذ على المحور، هو مكان النوم أو المضجع لأنّ آلام الشاعر نبتت من عدم قدرته على تحقيق النوم، غير أن المضجع يقوم به أشياء أساسية كالنعاس الذي افتقده الشاعر، إلا كالمح بالبر، وراحة الأعضاء من الآلام المبرحة، وبالتالي فالمرقد استمدّ أهميته من أجوائه المتممة، كما يظهر المرقد بما هو مكان للراحة، يضاهاى في أهميته أو يفوق تلك الأماكن الخطرة التي كان يرتادها الشاعر ويجتازها دوماً إحساس بالخوف أو الحزن، نظراً إلى ما كان يتمتع به من صحة وعافية .

ومن الحيوانات التي استخدمها امرؤ القيس: "الخيل، والقطا، والأعيس، والعيط" وهو استخدام مألوف ينم عن ارتباطه بمحيطه، فالخيل كأنها الأداة السحرية النافذة في أدم الزمان تحترقه مخلّدة الشاعر، والقطاة بمثابة الحلم (14) الذي يرفرف به محققاً مبتغاه، وأما العيطُ والأعيسُ فهما يذكرنا بفكرة الخصب والنماء، حيث يقفان ندا للتد أمام رموز أفعال الزمان، "الربيع القديم، الداء، الشيب ...".

ومما سبق ندرّك أهمية المكان الذي يظهر من خلال هذا المعجم، الذي يسعى إلى التخفيف من آلام الشاعر، فقد اختفى ما يقوم براحته، وعفا الربيع وغاب الأهل وأصبح

منكورا مجهولا، وتحولت الصحة جرحا داميا، وتغيرت النساء بعد ذهاب المال وحلول الشيب، كل هذا جعل نفسه تحس بموت متعدد (تساقط أنفسا)، وجعله يطلب مكانا يحقق به راحته المفقودة، ذاك هو المضحع المريح، الذي يمتد بفعل آلام الشاعر وخياله ليصبح شبيها بالجثة.

كما أدت بعض الصيغ الصرفية دلالة بالغة على المشاعر النفسية للشاعر مثل صيغة (فَعَّل) التي تُضاعف الفعل و تعمق الإحساس كما في كلمة: عَلَّسَ حيث يتضاعف الإحساس بمجيئ الألم وقت العَلَّس، وكلمة: عَرَّسَ الدالة على الحاجة إلى الراحة، وصيغة (تَفَعَّل) الدالة على الشدة و التحول و القوة كما في كلمة: تَأَوَّجَيْتُ يعود الألم بشدة مع الليل، وكلمة: تَلَبَّسَ المفيدة لقوة الكيد والحقد، وكلمة تحوّل الدالة على الانتقال من حال إلى حال، وكذلك صيغة (فَعَّلَ) الدالة على الغلبة على الأمر مثل كلمتي: بُدِّلَ وَقَوِّسَ حيث يقع الفعل غلبةً دون العلم به، إضافة إلى صيغ تحمل قيمة ذاتية (فاعَلْتُ، أفاعِلُ) كالفخر و المقاومة مثل : طاعنْتُ وأحاذِرُ، وصيغ دالة على الأسف الشديد و الحرص والمبالغة) تفاعَلُ، فَعَّالُ) كما في كلمتي: تَسَاقَطُ و الطَّمَاحُ .

وإذا انتقلنا إلى الأصوات، فإن أول ما يشد انتباهنا هو حرف "السين"، والذي جعله الشاعر لازمة يختم بها كل زفرة من زفراته، وإذا أضفنا إلى ذلك ثماني كلمات ورد فيها حرف السين، زائدا إلى كلمتين ورد فيها صوت "الصاد"، وهو صوت صفيري، وجدنا أن عدد الحروف الصفيرية خمسة وعشرون حرفا وقد اتخذها امرؤ القيس بمثابة القناة يبت عبورها الآهات والأثبات .

كما أن حرف النون الذي يتردد في طول القصيدة ثلاثا وثلاثين مرة، يحمل نغمة حزينة بغتته التي تصدر عن الأبين، ونحس بالشاعر يزرع تحت ثقل كبير بتكرار الهمزة ستا وأربعين مرة، وإذا علمنا أن الهمزة صوت انفجاري أو انجاسي، فقد يدل ذلك على انفجار امرئ القيس في وجه أزمتته ومرضه، لعله بذلك الانفجار يفجر الأزمة والمرض جميعا .

ويبدو الشاعر في حالة تلاشٍ وضعف شديد مع صوت الميم، الذي يتردّد ثماني وأربعين مرة، حيث يمثل آخر المخارج رتبة، فكان الشاعر لم يدخر سعة لاستعمال جميع المخارج ممّا

تكن لينة رقيقة، للتعبير عن مكنونات صدره، ويدل صوت "العين" المتكرر ثمانية وعشرين مرة، على مبلغ الألم الذي نال منه، إذ العين مخرج حلقي يحتاج إلى كلفة للنطق، هذه الكلفة التي يزيد المرض من شدتها حتى تكاد تستحيل على المريض.

كما يدل عدد الحروف الشديدة (أجدك قطبت) المتكررة على التوال: (46، 3، 18، 15، 13، 7، 26، 24) مرة، على شدة الألم الذي برّح بالشاعر، حيث عبّر من جهة أخرى عن هذا الألم بأصوات مهموسة لينة (حثة شخص سكت) (15، 1، 15، 4، 1، 2، 23، 15، 24) بزيادة اللام والراء (26، 29)، ولعل هذا المزج فيه دلالة على أنه يئنّ تحت ثقل شديد، فجعل تارة يئنّ في خفوت، وتارة يصرخ بشدة محاولاً إسراع صوته، فكأنه يريد من القارئ ألا يكون أخرسا كصاحبه، الذي ناداه في المقدمة، فأعظم به من مزج.

وكما أن الأصوات قد تدل على قضايا اجتماعية (15)، فإن رغبة الشاعر هنا هي تحقيق نداء عبر هذه الأصوات يصل إلى شغاف قلوب الناس، لإدراك خطر قضية الوحدة في الحياة والغربة عن الأهل، والخاتمة التي تنتظر كل ذي جنب .

هذه بعض ملامح أصوات القصيدة التي سعى الشاعر إلى تثبيتها أوتادا في هذا المكان الذي تحول إلى حقل اصطناعي، أو مخبر يحقق فيه تجربة خاصة، بعد أن استحضر ماضي الحياة، وشرع يركب أجزاءه ويستخلص النتائج، ثم يبثّ ذلك عبر نداء يهيم الإنسان جميعا. أما عن موسيقى القصيدة فإنّ امرأ القيس سار في بجره الخاص، وهو بحر الطويل الذي يكاد يلتزمه في أغلب شعره، ولعل نظرة بسيطة على أوزان قصائده الجميلة والطويلة تؤكد ذلك، على ما هو مبين في الجدول الموالي :

القصيدة	بحرها
خليلي مزاياي على أم جندب	الطويل
أبعد الحارث ابن عمرو؟	الوافر
قد أشهد الغارة	البسيط
غشيت ديار الحمي	الطويل
نام الخلي ولم ترقد	السرّيع

الطويل	إنّا لاحقان بقيصرا
المتقارب	وماذا عليك بأن تنتظر
الطويل	لعمرك ما قلبي
الطويل	ألمّا على الربيع القديم
الطويل	أماويّ هل من معرس؟
الطويل	أتنوص من ذكرى سلمى؟
الطويل	أعني على برق وميض
الطويل	جزعت ولم أجزع من البيض
الطويل	عم صباحا أيها الربيع وانطق
الطويل	المعلقة
الطويل	ألا عم صباحا
الكامل	حي المحمول بجانب العزل
الكامل	تنكرت ليلى عن الوصل
الكامل	قالت فطيمة حلّ شعرك مدحه
البسيط	عيناك دمعها سجال
الطويل	تعلق قلبي
الكامل	لمن الديار
الطويل	قفا نيك من ذكرى حبيب وعرفان
الطويل	لمنطلق؟

هذا حصر لأهم القصائد الطويلة والبسيطة وربما الجيدة، مع إهمال المقطعات والثقف والأبيات اليتيمة، ولعل عملية الإحصاء تُظهر أن بحر الطويل قد استحوذ على نسبة 62% من استخدامات الشاعر لموسيقى شعره، وهو ما يدل على تفضيله له من دون البحور الأخرى، وقد يعود السبب في هذا إلى طبيعة البحر من حيث تكوين مقاطعه من أوتاد مجموعة وأسباب خفيفة (16). وهو الشيء الذي سمح للشاعر بأن يبث أحزانه وآلامه عبر

هذه الأسباب والأوتاد، التي أتاحت له المدّ كلما احتاج إليه، ويظهر أنه لا يُحتمل غياب المدّ عنه طويلا حتى يتنفس به .

وقد يرغب الشاعر بهذا النفس الطويل أن يجعل شعره طويلا أكثر من أي شعر آخر ليس طولا ماديا وإنما طولا إحساسيا، حيث نعتف له بعد أن نتشبع من إحساسه بالبراعة .

كما أنه قد يرغب في الاستطالة عن هذا المكان الذي أراد أن يقبره، من غير أن يترك خلفه أثرا يذكر، لذلك نحس كأن الشاعر يمدّ عنقه أكثر فأكثر لئيلغنا مأساته، ثم يعود بعد أن يكون قد أوصلها إلينا، لنبقى نحن نحوض في شأنها .

أما عن القافية فقد كانت مطلقة، أطلق الشاعر حرّيتها في أعلى سماء، معلنا تحرره من قيود الزمن الفاتك، وقيود المكان المغلوب المسلوب، وهي تشكّل في مجملها موسيقى منسجمة تصل إلى حد الرتابة حاملة نغمة أليمة، لأنها تبتدئ في الغالب بالهمزة الانفجارية وتختتم بالسین الصغيرة، فكأنّ الشاعر ينوح ويندب ويبيكي بكل جهر ومرارة، (أخرسا ألعسا، أنكسا، أنعسا، أملسا، أعيسا، ألبسا، أنفسا، أبؤسا)، وقد عملت ألف المد والإشباع هنا عملها في حمل أنين الشاعر بعيدا.

ويظهر التصريح في البيت الافتتاحي دليلا على إتباع الشاعر طريقا خاصا به، بحيث لا يستلمح طريق الشعر إلا من هذا الباب، الذي يحس فيه بذاتيته من خلال فرضه قيودا شعريا، بعد أن فقد ذاته في أوساط المكان المهجور المسلوب .

وبالإضافة إلى هذا فقد عمل التنوين في بعض الكلمات ك: "مرجلا حبيبا، قرحا داميا" والتجنيس في الكلمات: "ألْبَسَا، مَلْبَسَا، لَبَسَا، طمَح، الطمَاح، يشترى، اشتريته، يَرْعَن تَرْعَوِي" على إحداث موسيقى داخلية رتيبة تحدث نغما جميلا يغري بالقراءة والاستمتاع. ولعل التوازن في تفاعيل بحر الطويل أمّد الشاعر بائزان وقرار مكين جعله يث لباناته بثقة كبيرة .

والحق أن الأصوات ليس لها معانٍ جوهرية سوى ما يُمنح لها بناءً على التراكم وعلى السياق العام والخاص (17). وربما يعود هذا إلى خصائص كلِّ لغة وطبيعتها وملابساتها الاجتماعية والتاريخية .

التصوير البلاغي :

لا يزال أسلوب امرئ القيس في التصوير مبهماً، على الرغم من سيطرة الموقف التأملي هنا، والذي خفّف من حدّة الاهتمام بالتصوير البلاغي.

فالتشبيه الذي قد يكون أقرب إلى سبجية طبع الإنسان لتقريب الفهم واستحضاره وتجسيده، تمكّن من رسم ملامح شعور امرئ القيس، الذي وجد نفسه في حين عزّة وحيدا عليلًا ضعيفا محجورا منكورا، قد خلا به الزمان على حدة، بأنياه الحادة وأظفاره الممدودة المستنّة، في ظل مكان عاجز أخرس، سراب، تحوّل هو الآخر إلى وحش لا يقل خطرا عن الزمان وذلك بمواته واستسلامه .

فخالة الشاعر عند نزوله بعسعس، كحالة الذي ينادي أخرسا أو يكلمه، وهكذا يقابل فعل النزول في الحالة الأولى، فعل الكلام والنداء في الثانية، ولكنّ الطرف الثاني يبدو فاقدا للإحساس أو للقناة الضرورية من أجل التفاهم، ومن ثمّ فلا داعي لانتظار الجواب، والأولى من ذلك فتح المجال أما التمني، الذي يخفّف وإن كان لا يشفي.

وهنا يجعل المستحيل ممكنا، فكأنّ الأهل حضروا وكأنه نال مقبلا ومعرّسا، وهذا ما يجعلنا نستحضر صورة الأهل، وما يقومون به من نشاط، وإعداد وتحضير، وهكذا يتسع التداعي ليحيي المكان بحضور عنصر الأهل، فالمكان الذي كان سرابا خرابا، تحوّل إلى مغنى حياة، كل هذا بفضل عبقرية اللغة .

ولعل فعل "عَسَعَسَ" يدل على ذلك، لأنه من الأضداد، فعسعس الليل: أظلم، وأضاء (18). وعسعس الأمر: عمّاه ولبّسه، والعسعاس: السراب، وقد يكون هذا رمزا إلى ما يحمله من فناء وحياة، وهذه طبيعة الحياة الدنيا، التي تحمل بذور فناءها في جنباتها.

وأما الصورة الأخرى من صور التشبيه فهي مقابلة صورته مع غوانيه، بصورة البعير الفحل مع النوق الفتية التي لم تحمل، ويتضح أن الصورة ليست لذاتها بل هي رمز للتعبير

عن تَوَقُّ امرئ القيس الشديد للحياة، ولكن عن طريق استحضار المرأة -أو الأثني- باعتبارها منبع الحياة ورمزها، أو كما وصفها الشابي بأنها تحمل رحيق الحياة، وسلسبيل المحبة(19) .

ويصل اشتياقه إلى أبسط حاجات الحياة، في عرض صورته غفوا ولو لمدة قصيرة مقابل صورة القطا، الذي لا يكاد ينام إلا غرارا (20)، ولعل هذا رمز إلى مدى الضعف الذي لحقه، في ظل تبدل المكان وتغير الأحوال .

ومن الصور التي برع فيها الشاعر تصويرا لحالته النفسية والخارجية، الكناية في قوله: "يُرْعَن" عن شدة تعلقهن به واشتياقهن إليه، وقد يكون بهذا الفعل وزن بين الدفقة الشعرية الأولى التي كانت نواحا، وهذه التي يُعَدُّ فيها مفاخره، وهو من التعويض الضروري لإحداث الاستقرار. وكذا قوله: "تضيق ذراعي"، كناية عن مبلغ الضعف الذي -ربما- لا يوجد بعده ضعف إلا الممات .

والاستعارة المكنية في قوله: "يُلبسني" حيث جعل الداء لباسا، وفيه دلالة على استحكامه والنصاقه بالجسد وشموليته له، مثلما يشمل الثوب البدن كله . والتشبيه الضمني في البيت الثالث عشر، حيث شبه القرح بالنعى، والصحة بالبؤس وفيه مقابلة وتضاد في هذه الكلمات، يزيد من جلاء الصورة والإحساس. ولعل هذا الطباق وهذه المقابلة، أن يدلا على استخدام الشاعر للمنطق إزاء ما يراه من مظاهر الحياة .

ويظهر أن المكان مائه لم تُعد تحدده سوى مواصفات المأساة التي حلت على الشاعر من كل جهة، فتحول إلى مكان مأساوي مفع .

التركيب النحوي :

ذكرنا فيما مضى أن الشاعر يرغب في الحركة التي يريد أن يعاكس بها كل جمود، ولذلك نراه هنا يعتمد على الأفعال، كمحرك أساسي، ليس فقط لأحداثه الموضوعية، ولكن لسيرورة تداعياته الشعرية، وهذا تفصيل للأفعال الواردة :

الأمر	الماضي	المضارع
أما	وجدت	أناذي
	حل	أكلم
	بدلت	تنكروني
	طمح	تأويني
	غلس	أحاذر
	كررت	يرتد
	طاعنت	أنكس
	سمعن	تريني
	قلّ	أكب
	رأين	أنعس
	خلت	تنفس
	اشتريت	أروح
	عرس	يرعن
		ترعوي
		يجيبن
		أراهن
		أرى
		تضيق
		أقوم
		ألبس
		تموت
		تساقط
		يشترى
		تحولن
		يلبسني
		تلبس

فإذا تأملنا فعل الأمر هنا وجدناه لم يرد سوى مرة واحدة، والسبب حسب تأويلنا هو غياب الأنيس، لذلك لم يجد الشاعر إلى من يوجه أفعاله وأوامره .

وبسبب عجز المكان هنا لما يؤس من نطقه وغياب الأنيس، حيث الإنكار هو الأنيس عزف عن الأمر، وفرع إلى المضارع لعله يؤنس نفسه باستباق الماضي والحاضر إلى ما سيحدثه في المستقبل ولو بالتمني .

فَتَبَدَّلُ المكان فرض على الشاعر نوعاً من الحِراب اللغوي، وفق ما اختاره صالحاً لمواجهته والتنصل من قبضته .

أما عن الأفعال الماضية فقد وردت قليلة لا تمثل إلا نصف أفعال المضارعة، فقد جاءت هنا لتعمق الحزن الذي خيم على الشاعر، فقرّ منها مستنجداً بالأفعال المضارعة التي تحمل له أفقا منتظرا حالما.

وأحسب أن هذا التركيب في الأفعال قد تأثر أيّما تأثر بالمكان الذي تغير بعد فنوة إلى عدم، وأخلط على الشاعر احتفاليته، وجعلها تتحول إلى مآتم .
وتقف الأسماء من وراء الأفعال كمصدر لها، وتبدو ذات الشاعر أبرز هذه الأسماء وقد عبّر عنها بوضوح في "الناء والياء" مثل : "تأؤبني، إني، خلت، اشتريته، ذراعي" أو بالضمير المنفصل "أنا".

فقد سيطرت هذه الذات على مجموع مصدر حركات القصيدة، وانبثت في أرجائها فكأنه بذلك يغالب المكان الذي تحول إلى شبه مقبرة كبيرة أراد أن يقبره فيها .
وعلى الرغم من حضور بعض الأسماء كفاعلين مثل : الطلاح حين طمح، والقطة حيث عزست، والحلي حيث حلّ، والكواعب حيث "ارعوين" إلا أن ذات الشاعر هي المقصودة والغالبة وهي المحور، وما هذه الأسماء إلا متعلقات بها .

إن الشاعر يتخبّط في لحظاته الأخيرة، يريد الاستحواذ على كل شيء؛ المكان والأسماء، وحتى الفضاء، وأحسب أن هذا رد فعل طبيعي من نفس عاشت أغلب وقتها في احتفالية كبيرة وغنائية صادحة، وأن للمكان مسؤولية عظيمة في جعل امرئ القيس ينتقل من ثورة الاحتفالية الزاهية إلى ثورة بأئسة ضد خاتمة جحيمية، سطا بها الزمان والمكان المتوحشين، ويظهر المتوحش مكتئب عنه في فعل "تساقط" الذي يوحى بالتمزق الشديد أشلاءً .

أما من جانب الجُمْل فإن عدد الجمل الاسمية قليل بالنظر إلى عدد الأفعال الماضية والمضارعة، والتي تشكل في كلّ منها جملة فعلية، لذلك نحس بأن الحركة هي الغالبة في القصيدة عكس ما تفيدته الأسماء، والجمل الاسمية من الثبات على حالة ما .

ومن الأساليب التي استخدمها الشاعر موافقة مقامه هنا، أسلوب التمني الذي تمثله "لو" المكررة ثلاث مرات، وهو أفق ترجّاه كحلّ أخير في مواجحة انسداد الواقع، وأسلوب النداء الذي أراد من خلاله التنبيه في قوله : يا ربّ، والمفيد للتعجب(21) في قوله: يا لك(22). كما اعتمد على التقابل في العبارات، كدليل على نظرتة الحكيمة، مثلما هو الحال في البيت الأخير، واستخدام الشرط كعنصر مُتمّ للقصيدة. من خلال جملة الشرط وجوابها

مثل قوله: "فإما تريني (...) فيا رب" (23)، وأحسب أن التوكيد في مثل قوله: ألا إن بعد
العدم للمرء فتوة (24) ... دليل على الثبات.

والحق أن الدراسة الدقيقة للقصيدة بالتفصيل، تحتاج إلى كثير من المتابعة، وكثير من
الكتابة، وذلك ما لا نهدف إليه هنا، بل أن نقف عند بعض المظاهر اللغوية وعلاقتها
بالمكان، نظرا إلى طبيعة الموضوع، ولكن قبل أن نفرغ من هذا النموذج المقترح، نريد أن
نقول: إن ما لوحظ في هذه القصيدة من ملامح لغوية ليس هو الثابت في غيرها من شعر
الغربة فحسب، بل إن المتتبع لشعر امرئ القيس في أثناء رحلته إلى الروم، وعند قرب
مئاته هناك، ليجد هذه السيات وأكثر منها مما سيكتشفه، ومثال قصيدته: "إنا لاحقان
بقيصرا" والتي يقول فيها :

تذكرت أهلي الصالحين وقد أتت على حملي خوص الركب وأوجرا (25)

وقصيدته: "ولو أني هلكت بأرض قوم" والتي يقول فيها :

بأرض الروم لا نسب قريب ولا شاف فيسند أو يعودا (26)

كما نلمح الحكمة في قصيدته: "أبعد الحارث بن عمرو" والتي يقول فيها:

أرجي من صروف الدهر لنا ولم تغفل عن الصم الهضاب (27)

وأعلم أنني عمّا قليلا سأنشئني شبا ظفر وناب (28)

والأمثلة كثيرة، وفيها لغة الحزن والحكمة والالتفات إلى المكان كموطن فيه جزء من
ذات الإنسان، بأهله وطبيعته، حيث قضى فيه أغلب فترة طفولته وشبابه .

ولعل الذي نلمحه في هذه اللغة، لغة الغربة البحث عن مكانة نفسية للإنسان العربي
آنذاك، سببها التشتت الحضاري، وهو ما أدى إلى شتات المكان، ومن ثم جعل لغة
الشعر حزينة، وهي أقسى اللغات على وقع الأذن (29) .

الهوامش والمراجع والمصادر

- (1) جندح بن حجر امرؤ القيس، الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، دط، 1423هـ 2002م، ص: 85.
- (2) العسوس: موضع بالبادية، أماً: ميلا وانزلا .
- (3) المقيّل: مكان القيلولة، المعرّس: الموضع الذي تنزل فيه وقت التعريس من آخر الليل .
- (4) غول: جبل في حضنة واد فيه نخيل، ألعس: جبال في ديار بني عامر.
- (5) غلّس: جاء وقت الغلّس، أحاذر: أخشى من نكس الداء ومعاودته .
- (6) مرّجلا: مسرّح الشعر، أمّلس: لم ينبت عارضاه .
- (7) الديوان، ص85-87. يرعن: يفزعن ويلتفتن، العيط: جمع عيطاء وهي الناقة الفتية، الأعيس: الفحل من الجمال.
- (8) الديوان، ص 87 . القنوة: الغنى واليسر والنعمة .
- (9) الديوان، ص 86 .
- (10) الديوان، ص 87 .
- (11) عبد الوهاب البياتي ومحي الدين صبحي: البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا، حوار ذاتي عبر الآخر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1990م، ص: 22 .
- (12) صلاح عبد الصبور: قراءة جديدة لشعرنا القديم، دار اقرأ، بيروت، لبنان، دط، 1402هـ، 1982م، ص: 58 .
- (13) عبد الوهاب البياتي ومحي الدين صبحي، البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا، ص: 33، والكلام للبياتي.
- (14) صلاح عبد الصبور: قراءة جديدة لشعرنا القديم، ص: 82 .
- (15) الأدب واللغة، سلسلة معارف الإنسان، إعداد المكتب العالمي للبحوث، بيروت، لبنان، 1403هـ، 1983م، ص: 45 .

- (16) مصطفى الغلاييني، الثريا المضية في الدروس العروضية، المكتبة العصرية، بيروت، ط3، دت، ص: 5.
- (17) محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط: 2، 1990، ص: 63.
- (18) لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط : 18، ص 504 : ، مادة "عس".
- (19) أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط: 1، 1995، ص 76.
- (20) الديوان، ص 87، هامش: 2.
- (21) أحمد قتبش: الكامل في النحو والصرف والإعراب، دار الرشيد، دمشق، بيروت، ط2، 1974م، ص: 144 .
- (22) الديوان، ص 87 .
- (23) الديوان، ص 86 .
- (24) الديوان: ص 87 .
- (25) الديوان، ص 62 .
- (26) الديوان، ص 55 .
- (27) الهضاب : الصخور الضخمة الراسية.
- (28) الديوان، ص 44 . أنشب : أعلق، الشبا : الحد .
- (29) صلاح عبد الصبور: قراءة جديدة لشعرنا القديم، ص 83 .