Adab Al-Rafidain

https://radab.mosuljournals.com

Nature in Majnoon Layla's Poetry died in 65

Khalid Faris Khalil

Lect./ Department of Arabic Language / College of Arts / University of Mosul

Article information

Article history:
Received March 12, 2023
Reviewer March 30, 2023
Accepted April 1, 2023
Available online December1,2023

Keywords:
Nature
Lovable
Experimental
Silent
Peaking

Correspondence:
Ghalid Faris Khalil
khalid.faris.k@uomosul.edu.iq

Abstract

Nature intertwines with its two parts, the silent / rigid and the speaking / living, moving within the poetic text of Majnun, so it took up a wide space, and it may be considered the main dominant in his poetic text. Layla and nature. An image crystallizes for the reader, in which he senses the aesthetic dimension and the comparison between the beloved Layla and nature. The longing still haunts him whenever the winds blow and its breezes perfume his feelings. His heart softened and his tears spilled when he saw the flock of cats And chastity with him and Layla and he furnished the scene several times with nature for nature.

DOI: 10.33899/radab.2023.180989 1, ©Authors, 2023, College of Arts, University of Mosul.
This is an open access article under the CC BY 4.0 license (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

الطبيعةُ في شعرِ مجنونِ ليلى ت65هـ

خالد فارس خليل*

المستخلص :

تتَواشجُ الطبيعةُ بشقيها الصامتِ / الجامدِ و الناطقِ/ الحيِ المتحركِ داخلَ النَّص الشعري للمجنونِ ، فأخذت حيزاً واسعاً ، وربما تعدُّ المهيمنةَ الرئيسةَ في نصّه الشعري، فكانت البؤرةَ التي من خلالها يُحلقُ في فضاءِ قضيتهِ الساميةِ المتمثلةِ بليلى ، فلا نكادُ نجدُ قصيدةً أو مقطوعةً خاليةً من اثنتينِ : ليلى والطبيعةِ ، فتتبلورُ صورةٌ لدى القارئ يستشعرُ بها البعدَ الجماليَ والمقارنةَ بين الحبيبةِ/ ليلى وبين الطبيعةِ ..فلازالَ الشوقُ يؤرقُهُ كلما هبّت رياحُ وعطّرت نسماتُها مشاعرَه ، وأنسنَ الجبالَ والوديانَ فغدت مُحَاوِراً ومُخاطباً ليرسمَ لنا لوحةً فنيةً تتسمُ بروائعِ الصورِ الشعريةِ ، وكلّما سمعَ صوتَ حمامةٍ رقَّ قلبُه وتسربتْ دمُوعُهُ مع رؤيةِ سربِ القطا..ومثلت الناقةُ معادلاً تشتركُ نَجابةً وعفةً معه وليلى. وأثثَ المشهدَ مراتٍ عدّة بالطبيعةِ للطبيعةِ.

الكلمات المفتاحية : الطبيعة , المحبوبة , التجربة , الصامتة , الناطقة .

المقدمة :

* مدرس / قسم اللغة العربية / كلية الآداب/ جامعة الموصل

تتمظهر الطبيعةُ بمشاهدَ متنوعةٍ داخلَ النصِ الشعري للمجنونِ، حتَّى غدت الأصلَ في تجربتِهِ الشعريةِ المفعمةِ بالعشقِ لليلى، فالطبيعةُ بشِقيها (الصامتةِ و الناطقةِ) تَنتَقلُ بسلاسةٍ في طياتِ قصائدِهِ فتمتزجُ وتتفاعلُ لتعطيها زَخَماً وجمالاً وحركيةً مستمرةً , والمُتلقي لشعرِ المجنونِ يستشفُ ذلكَ الجمالَ المُسهبَ للطبيعةِ دونما مللٍ، والمرتهنُ ارتهاناً مُلتصقاً بليلى، وهو ما فعّلَها بغزارةٍ فاخرةٍ جداً، فالغزلُ العذريُ يرتبطُ بالوجدانِ برابطةٍ قويةٍ وعُروةٍ وثقى ؛ لأنه يحاكي إحساسَ الشاعرِ فتعكسُ تلك المحاكاةُ الألفةَ أو الوحشةَ من خلالِ الحبِ والاشتياقِ، وينطوي على قيمٍ ورموزٍ عميقةٍ يوظفها الشاعرُ ليبثَّ بها مقاصدَهُ وأحاسيسَه المتواشجةَ بالنصِ الشعري.. وحياةُ الشاعرِ تُحاكيها تجربتُه الشعريةُ، وما هذه الحياةُ إلا ليلى التي تعدُّ عقداً ثميناً قضى الشاعرُ عُمُرَهُ في سبيلِهِ, وهي التي حولته إلى مجنونٍ هائمٍ على وجهِهِ في الفيافي والوديانِ وبينَ شِعابِ الجبالِ مُتَّخذاً بسببها الحيواناتِ صديقاً مؤنساً يحاورُه ويشكو إليه بثَّه فيتوسدَ الأرضَ ويلتحف السماءَ.

أولاً ـ الطبيعةُ الصامتة/ البُعدُ والنوى

إن أهمَّ ما يُمكنُ الارتكازُ إليه في الطبيعةِ الصامتةِ هو كونُ " المكان في عالمِ الطبيعةِ واقعياً مادياً وليس مُتخيلاً " ([1]) فالجبالُ والوديانُ والصحارى وغيرُها مثلت حركةَ إحساسٍ تعكسُ الغربةَ والبعدَ والاشتياقَ، فقد كانَ يرى نفسه غريباً على أرضهِ ومنازلِه، فزخرَ شعرُ مجنونِ ليلى بالمكانِ وصارَ مُعادلا نفسياً لهُ ؛ لأنَّ سكونيةَ المكانِ تقطعُها حركيةُ الإبداعِ الشعري فأنتجَ نصَّاً إبداعيا يحركُ الجامدَ وينفخُ فيه روحَ الحياةِ جاعلاً منه شريكاً في المشاعرِ، إذ يقولُ :

ألا ليـــتَ شِـــعري عـــن عَوارِضَـــتَي قَنـــا ... لِطـــــولِ التَنَـــــائي هـــــل تغيَّرَتَـــــا بَعـــــدِي

نينـــــوى – العـــــراق , 2002م : 19

وعـــن أقحـــوانِ الرّمـــلِ مـــا هـــو فاعـــلٌ ... إذا هـــــو أمســـــى ليلـــــةً بثـــــرىً جَعـــــدِ

وعـــن جارتينـــا بالبتيـــلِ إلـــى الحِمَـــى ... علـــى عهـــدِنا أم لـــم تـــدوما علـــى عَهـــدي([2])

تجري الأبياتُ في فَضاءينِ , المكاني (عوارضي – قنا – البتيل) والزَّماني (أمسى ليلةً) , ثمةَ ترابطٌ بينَ التمني(ألا ليتَ شعري) الممزوج بالفاعليةِ المستفهمةِ عن تغيُرِ المكانِ وبينَ بُعدٍ ممزوجٍ بالاشتياقِ والحنينِ الذي يلامسُ آهاتِ القلبِ، ليؤنسن المكانَ بسؤالٍ مجازي مجبولٍ بالشوقِ (هل تغيرتا بعدي) وكأنّه يعطي رعايةً ذاتيةً للمكانِ من خلالِ الذاتيةِ/ بعدي، فتكونُ الطبيعةُ الصامتةُ ناطقةً مصهورةً بالتمازجِ الذاتي للمكانِ المُعاشِ الذي يتنوعُ بينَ الجبالِ (قنا - عوارض) والمكانِ المتحولِ بالدموعِ (بثرى نجدٍ) الندي المستفيض حزناً وشوقاً، مُعرجاً بالسؤالِ ذاتهِ عن حالِ جبلِ (بتيل) فهل يبقى الرملُ على حالهِ كما فارقناهُ بنأينا عنهُ فهو يُكثِّفُ من الأسئلةِ التي تعكسُ تعلقهُ بالمكانِ وهو شأنٌ لازالَ يكررهُ في قصائدِهِ فحبُ المكانِ من حبِ ساكنيه.. فالسؤالُ عمّا لا روحَ لهُ ينفخُ فيه الروحَ ويجعلُه مخلوقاً حياً يُعاشُ في كنفه.. وما انفكَ يحاورُ الطبيعةَ بأمكنتها التي تعكسُ غربته , إذ يقول :

اقـــرأ علـــى الوَشَـــلِ السَّـــلامَ وقُـــل لَـــه ... كـــلُّ المَشَـــارِبِ مُـــذ هَجَـــرتَ ذَمـــيمُ

**

جَبَـــلٌ يَزيـــدُ علـــى الجبـــالِ إذا بَـــدَا ... بَـــينَ الـــذّرائِعِ و الحثُـــومِ مُقـــيمُ

**

تَســـري الصّـــبا فَتَبيـــتُ فـــي ألـــوَادِهِ ... ويبيـــتُ فيـــه مـــع الشَّـــمالِ نســـيمُ

**

سَـــقياً لِظِلِّـــك بالعَشـــيِّ وبالضُـــحى ... ولِبَـــردِ مائِـــكَ والميـــاهُ حَمـــيمُ

لـــو كنـــتُ أملِـــكُ مَنـــعَ مائـــكَ لـــم يَـــذُق ... مَـــا فـــي قِلاتِـــكَ مَـــا حَيِيـــتُ لئـــيمُ ([1])

---

[1]) الطبيعة جماليات الرؤية والتشكيل في الشعر الموصلي في القرن الثاني عشر للهجرة , د0 شريف بشير أحمد , دار نون للطباعة والنشر,
نينوى – العراق , 2002م : 19

[2]) ديوان مجنون ليلى , شرح د. يوسف فرحات , دار الكتاب العربي , بيروت – لبنان , 1429 - 2008 م :- 69-70 , عوارض وقنا : اسمان لجبلين , الثرى الجعد : الندى , بتيل: جبل بنجد .

حينما يكونُ الجبلُ كائناً حياً بنظر الشَّاعرِ يكون فراقه أمراً شاقاً, يولّدُ إحساساً مُتدفقاً يُسهبُ في تَفصيلِ كل جزيئاته وكأنه مكانٌ حيٌّ يضفي عليه طابعاً من الحركيةِ التي تتوالدُ من خلالِ أفعالٍ تقتربُ من الحواريةِ مع الجبلِ وكأنه يمدحُ إنساناً شامخاً تنطلقُ هذه الحركيةُ الحواريةُ بفعلي (اقرأ – قل) وكذلك حالةُ الفراقِ والبعد (هجرت) , ليُحلق بفعل الأمر (اقرأ- قل) اقرأ عليه السلامَ , وهي أعلى قيمةٍ يُمكنُ أن يفرشَ بها الإنسانُ مشاعرَهُ , إذ يُحيلُ فعلُ إقراءُ السلامِ إلى جماليةِ المشاعرِ تجاهَ المكانِ الطبيعي , إذ انغرسَ هذا المكانُ الشامخُ المتمثلُ بالجبلِ في نفسِ الشاعرِ ويُسَمّيهِ باسمه متلذذا بهذا الاسم (الوشل) كما يفعلُ المحبُ بمحبوبِه ثُمَّ يخاطبُ المُرسلَ إليه المُسلِّمُ عليه يذكرُ الصفاتِ الجميلةَ والخِلالَ التي يتمتع بها (الوشل) كعذوبةِ مائهِ وما سواه مذمومٌ (فذميم) يبالغُ بالوصفِ على وزنِ (فعيل) هذا الجبلُ الذي يرتفعُ شموخاً أمامَ الجبالِ الأخرى في موقعه ومكانه (الذرائع و الحثوم) إذا اجتمعت الجبالُ كان هو الشامخَ لعظمةِ ارتفاعهِ , مسترسلاً (بريح الصبا) التي (تسري) وهي جماليةُ الإشارةِ إلى سكونِ الليل الذي يُحاكي الهدوء والسكينةَ الليليةَ معَ الصِّبا وكأنه عطرٌ يُعطرُ الجبلَ الممشوقَ بقوامٍ طويلٍ شامِخٍ مصحوبٍ بعذوبةِ الماءِ وزكاةِ الرائحة , فوصفُ سفوحهِ ومُداعبتها وكأنها ضفائرُ حسناء تتلاعبُ فيها النسائمُ الوديعةُ , مستعيناً بالفضاء الزماني بثنائيةِ الزمنِ (العشي / الضحى) ليلاً و نهاراً, والطبيعةِ المكانيةِ بثنائية الصبا والمياه الباردة , الصِّبا التي تعكسُ المناخَ والأجواءَ ولذةَ المياهِ الباردةِ , والنَّصُ مفعمٌ بالتفاصيلِ المكانيةِ (الذرائع – الخثوم – ألوذ- الفلات) إلى جانبِ الشموخ والتسميةِ (الوشل) مِمَّا يُضفي دقةً على الوصفِ والمكانِ الممزوجِ بدورانِ الزمانِ ليلاً – نهاراً وبجمالِ عطرِ الصِّبا مع عذوبةِ المياه وبرودته , فالأمكنةُ الطبيعيةُ " تتمتعُ بحياةٍ خاصةٍ لا نفقَهُهَا نحنُ , وتتحدثُ بلسانٍ لا نَعيهِ وهي – الأمكنة- في مناجاةٍ مستمرةٍ " ([2]) ويكشف المكان واغترابه في قوله:

بَرَانِـــيَ شَـــوقٌ لـــو بِرَضـــوَى لهَـــدَّهُ ولـــو بِثَبِيـــرٍ صَـــارَ رَمسَـــاً وَشَـــافِيَاً([3])

ثمةَ شوقٌ وحُبٌ وعِشقٌ يصارعُهُ لو صُبَّ على جَبَلَي (رضوى و ثبير) لهدّ الأولَ وجَعَلَ الثَّانيَ رَمساً للحدِ قبرٍ , هذه الصورةُ المأساويةُ تَشي بالشوقِ الرهيبِ لحالته النفسيةِ التي وظّفَ لها الطبيعةَ بجبالها العِظَامِ , فالفعلُ (هَدَّ) المُضَعفُ مع الصيرورةِ الماثلةِ في (صار) إذ انقلبَ الجبلُ إلى حُفرةِ قبرٍ غائرٍ, في هذه الثنائيةِ بينَ علوِّ الجبلِ وإحالتهِ قبراً تحتَ الأرضِ يرسمُ الصورةَ العاكسةَ لحنينهِ , الشوقُ والحنينُ الذي ينتابُه بسببِ بُعدِ الحبيبةِ عنه جعلهُ يوظفُ أقوى ما في الطبيعةِ وهي الجبالُ ليبثَّ من خلالها ما يَلِجُ في داخلهِ و رغم أنَّهُ لم يَذكُر هِجرانَه للمكانِ إلا أنَّ الطَّبيعةَ تكونُ مادتهُ التَّصويريةُ المُذكِرةُ بآهاتهِ .

ولم تقتصر الطبيعةُ وتوظيفاتُها على الجبال وحدَها, بل نوّعَ الشاعرُ في ألوانٍ طبيعيةٍ متشعبةٍ ومن تلك الألوانِ التي حاورها وأضفى عليها روحاً جماليةً تخدمُ ليلى الأيقونة المُحركة لشعرهِ هي الوديانُ , فالوادي ذلك المكانُ الذي يعجُ بالحياةِ بوصفهِ الأرض الطبيعية التي كان يتخذها أمكنةً تحاكي غُربتَه , إذ يقول :

فأقسِمُ لو أنِّي أرى نَسَبَاً لَهَا ذُبابَ الفَلا حَنَّتْ إليّ ذُبابُها لعمرُ أبي ليلى لئن هي أصبَحَتْ
بـــــــــــوادي القُـــــــــــرى مـــــــــــا ضـــــــــــرّ غَيـــــــــــري اغترابُهـــــــــــا ([4])

يستهلُّ البيتين بالقسم الذي يؤدِّيهِ متيقناً (لو أنَّي أرى) وهو فعلٌ يدل على الجزم في الشعور لكنه غيرُ ثابتٍ (بلو) يرى أنها تتصل بقرابة الذباب لحنّ شوقاً لهذا الذباب فهو يضربُ المثلَ بالذبابِ لحقارتِه , فلم يجعل هذه الحقارةَ تحولُ دونَ حُبِّهِ لليلى . ثم يُقسمُ (بعمر أبي ليلى) وهو تعظيم لشأن المحبوبةِ التي جعلت الشاعرَ يُقسمُ بعمر أبيها بعد حنينهِ لذبابةٍ إذا كانت تنتسبُ إليها , ثم يوشح هذا التعظيمَ والقسمَ غير المقبول (بالوادي) الذي يرمز للغُربةِ و النَّأي .

إنَّ الهجرانَ لا يزالُ يرسمُ المَلامحَ الطبيعيةَ بمختلفِ أشكالها وألوانِها لتجعلَ النصَّ مُفعماً بلوعةِ الهجرِ والبُعدِ, سواءٌ أكانَ جبلاً أو وادياً أو هضبةً أو سَيلاً , ومن ذلك :

جـــرى الســـيلُ فاســـتبكانيَ السَّـــيلُ إذ جَـــرى وفاضَـــــت لـــــهُ مِـــــن مُقلتـــــيَّ غُـــــروبُ

ومـــــا ذاكَ الا حـــــينَ أيقنـــــتُ أنَّـــــه يكـــــونُ بِـــــوادٍ أنـــــتَ مِنـــــهُ قريـــــبُ

---

[1]) ديوانه :169 ,الوشل :جبل عظيم بناحية تهامة ,الذرائع و الحثوم : موضعان ,الألواذ جمع الوذ: جانب الجبل , الفلات :الحفرة في الجبل .

[2]) فلسفة المكان في الشعر العربي , د . حبيب مونسي , منشورات اتحاد كتاب العرب , دمشق – سوريا , 2001 م : 70

[3]) ديوانه : 213 , رضوى و ثبير : جبلان .

[4]) ديوانه : 32

يكـــونُ أجَاجَـــاً دونَكُـــم فـــإذا انتهـــى إلـــــيكم تلقّـــــى طيـــــبَكُم فيَطِيـــــبُ

فيـــا ســـاكِنِي أكنـــافَ نَخلـــةَ كُلّكُـــم إلـــى القلـــبِ مِـــن أجـــلِ الحبيـــبِ حبيـــبُ[1]

النصُ مُفعمُ بالمشاعرِ التي تتولدُ من خِلالِ الطبيعةِ المكانيةِ (السيل , بوادٍ , الأكناف , نخلة) مدعومةً بأفعالٍ يُكررُها (جرى السيل , السيل إذ جرى , فاضت , يطيب) هذه الأفعالُ التي رسَمَت المشهدَ وأعطتهُ ديمومةَ الحركةِ فولَّد صورةَ البعدِ والغربةِ القائمةَ على سببيةِ البكاء الذي استَجلبَهُ السيلُ فكانَ مُعادلاً موضوعياً يعكسُ البعدَ النفسيَ داخل الشاعرِ فما جريانُ السيلِ إلا صورةً عاكسةً لجريانِ دموعهِ فكانت هذه الإلتفاتَةُ الذكيةُ تأخذُ من الطبيعةِ الجريانَ والغزارةَ , فنَفسُ الشاعرِ المكلومةِ يذكرها الجريانُ بالبكاءِ بغزارةٍ , وصورةُ الوجهِ أُعطِيت دقةً في الوصفِ يرسمُ الوجهَ والدمعُ ينسكبُ منه مثلَ السيلِ , ومِن جمالياتِ النَّصِ الذي حبَكهُ في ثنائياتِ (أجاج , يطيب) فهو من غيركُم ملحٌ أجاجٌ مُعكَّرٌ وعندَ بلوغهِ إليكم يُصبحُ عَذباً فُراتاً, ومِن ثمَّ ينطلقُ بلغةٍ خطابيةٍ قائمةٍ على النداء ليوصل شعوراً بأني أحبُ كل ساكني أكنافِ أرضِ الحبيبِ وبحبهِ أُحِبُهم جميعاً , ويقول:

تمتَّـــــعْ مِـــــن ذُرى هَضَـــــبَاتِ نَجْـــــدٍ فإنَّـــــــكَ مُوشِـــــــكٌ ألّا تَرَاهَـــــــا

أوَدِّعُهـــــــا الغَـــــدَاةَ فكُـــــــلُّ نَفْـــــسٍ مفارِقَةٌ إذا بَلَغَتْ مَدَاهَا [2]

حينما يبلُغ الإحساسُ غايتَه في مفارقةِ المَكانِ المُعاشِ في كنفهِ وكأنَّ الحياةَ محفوفةٌ بخوفِ الهجران وسرعةِ الوداعِ تكونُ بذلك الشخصيةُ بعيدةً عن لحظةِ المُتعةِ التي يرهنها الحاضرُ, خوفاً من القادمِ (تمتع, مفارقة) وهذا يعكسُ تأزماً نفسياً للحظاتِ الوداعِ (أودِّعها) صباحاً لأنها نتيجةٌ طبيعيةٌ في نظرهِ بالابتعادِ وإذا ما حاولَ أن يُضيفَ لوعتَه وشوقَه واغترابَه الذي تولَّدَ عندَهُ بسببِ الحبيبةِ :

أقـــامَ بقلبِـــي مِـــنْ هَـــوايَ صَـــبَابَةً وَبَـــينَ ضُـــلوعي والفُـــؤادِ وَجِيـــبُ

فَلَـــو أنَّ مَـــا بِـــي بالحَصَـــى فَلَـــقَ الحَصَـــى وبـــالرّيحِ لـــم يُســـمَعْ لهُـــنَّ هُبـــوبُ

وَلَـــو أنَّ أنفاســـي أصـــابَتْ بِحَرّهـــا حَديـــداً لكانـــتْ للحديـــدِ تُـــذيبُ

ولـــو أنَّنِـــي أســـتغفرُ اللهَ كُلَّمَـــا ذكرتُـــكِ لـــم تُكتَـــبْ عَلَـــيَّ ذُنُـــوبُ

ولـــو أنَّ ليلـــى فـــي العـــراقِ لزُرتُهـــا ولـــو كـــان خلـــفَ الشَّـــمسِ حـــين تغيـــبُ[3]

عُقد النَّصُ على المبالغاتِ المستمدةِ من الطبيعةِ التي استثمرَ صورَها الجميلةَ , ببراعةٍ حبَكَ الشاعرُ أبعاداً طبيعيةً وأخرى دينيةً في آنٍ واحدٍ , فشوقُهُ (صَبابة) المتمركزُ(بالقلب بين الضلوع والفؤاد) جعلَ هذا التمركزَ مستقراً ساكناً بدلالة الفعل(أقامَ) هذه الإقامةُ جَعَلَت المبالغاتِ تنسابُ انسياباً سَلِسَلاً مُتتابعاً بجماليةِ تكرارِ(لو) فالحَصَى يُفلَقُ لشدةِ ماأراه وأتَألَّمُه والريح تتوقفَ حركتُها غدواً ورواحاً, وشدَّةُ حرّ النَّفسِ تصهرُ الحديدَ , كلُّ هذه المبالغاتِ استمدَّها من الطبيعةِ وظَّفَها جميعاً لشِدةِ الشَّوقِ , ويُعَرّجُ إلى البعدِ الديني ولأنَّ ليلى لا تفارقُ ذِهنَه , وبالتفاتةٍ جميلةٍ توحي بشدةِ التِصَاقها بذاكرتهِ وأنَّ استمرارَ هذا الاستقرارِ في الذِهنِ وشدةِ التعلقِ في القلبِ استَثمِرَ في الاستغفارِ مع كل تذكرٍ لغُفِرت ذُنُوبُه , و شدةُ شوقهِ بليلى لو كانت في العراقِ لزارها حتى لو كانت خلفَ (الشمس) في السماء لذهب اليها ولكنه يبني النص بتكرار (لو) وهو حرفُ امتناعٍ لامتناعٍ يُستَعمَلُ للاستحالةِ والنفي إذا اقتَرنَت بلام كما حصل في بيتِ الحديدِ وهذا ما أعطى للنَّصِ جماليةَ التكرار الذي حققَ الاستحالات . وتِكرارُ المُستحيلاتِ والمبالغاتِ في شعرِ المجنون كثيرٌ جداً ومُتكِئٌ على الطبيعةِ التي رَسَمَت ملامِحَهُ إذ يقول:

---

[1]) ديوانه : 22

[2]) ديوانه : 200

[3]) ديوانه : 23 - 24

فلــو أنَّ مَــا بِــي بالحَصَــى فَلَــقَ الحَصَــى وبالصَّخرَةِ الصَّمَّاءِ لا نصدَعَ الصَّخْرُ

ولو أنَّ مَا بِي بالوُحُوشِ لَمَا رَعَتْ ولا سَاغَهَا المَاءُ النَّميرُ ولا الزَّهرُ

وَلَو أنَّ مَا بِي بِالبِحار لما جرى بأمواجها بحرٌ إذا زَخَرَ البَحرُ[1]

هذا النَّصُ كسابِقِه يَجبِلُه المجنونُ بتكرارِ التَعَكُّزِ على (لو) مستثمراً الطبيعةَ من خلالِ العذابِ الذي يُعانيه من البُعدِ والهجرانِ , ف(الحصى , الصخرة , الماء , الزهر , البحار) وهذه طبقةُ صمَّاءٌ ساكنةٌ و(الوحوش) التي تنتمي للطبيعةِ الناطقةِ المتحركةِ , وربما يوحي البيتُ الأولُ من النَّصِ إلى التوصيفِ القرآني الكريمِ " ثُمّ قسَت قُلوبكُم من بَعدِ ذلكَ فهيَ كالحجارةِ أو أشدَّ قَسوةً وإنَّ منَ الحجارةِ لما يتَفَجَّرُ مِنهُ الأنهَار..... "([2]) ومن أجمل الصور التي اعتمدها الشاعر هي قوله :

وأحبَبتُهـــــا حُبّـــــاً يَقَـــــرُّ بِعَينِهـــــا وحُبّـــــي إذا أحببـــــتُ لا يُشـــــبه الحُبَّـــــا

ولـــو تَفَلَـــتْ فـــي البَحـــرِ والبَحـــرُ مَـــالحٌ لأصـــبَح مـــاءُ البَحـــرِ مِـــن ريقِهـــا عَـــذبَا[3]

ينبثقُ النَّصُ بتكرارٍ جميلٍ للحبِ , جماليتهُ قائمةٌ على الحُبِّ المُتناغِمِ مع تقلياتِهِ بينَ الاسمِ والفعلِ مرتكزةً على المبالغةِ رغمَ عدمِ حضور الهجران والاغتراب فيه لكنه يعتمدُ على ضميرِ الغائب (أحببتها, تفلت , ريقها) كلُّهُ قائمٌ على وصفِ الحبيبةِ وغيابها, فيردُ العجزَ على الصدرِ فحُبي الذي أحببتُها لا يُشبهُ أي حُبٍ بل يفُوقهُ لأنه قارٌّ مستقرٌ بأسلوبِ الكنايةِ (يقر بعينها) , وأسلوبيةُ التكرارِ أمدتِ النصَّ بفاعليةٍ وعمّقَت الحبَّ الذي تدور في فلكهِ الأبيات , ولا يُغفِلُ جمالَ الطبيعةِ باستحضارِ البحرِ وكررَهُ ثلاثَ مراتٍ ليتغنَّى به معتمداً على شدَّةِ حُبِّه الذي يجعلُ البحرَ المالحَ الأجاجَ عذباً زلالاً لعذوبة ريقها. معتمداً على (لو) وكذلك على الثنائيةِ الضديةِ الطباقيةِ بين (مالح وعذبا).

أحِـــنُّ إلـــى نَجـــدٍ فيـــا ليـــتَ أنَّنِـــي سُـــقيتُ علـــى سُـــلوانِهِ مِـــنْ هَـــوى نَجـــدِ

ألا حبَّـــذَا نَجـــدٌ وطِيـــبُ تُرابِـــه وأرْوَاحُـــهُ إن كـــانَ نَجـــدٌ علـــى العَهـــدِ

وقـــد زعمـــوا أنَّ المُحـــبَّ إذا دَنَـــا يَمـــلُّ وأنَّ النَّـــأي يشـــفى مِـــنَ الوجـــدِ

بِكـــلٍّ تَـــداوَينا فلـــم يُشـــفَ مَـــا بِنَـــا علـــى أنّ قُـــرب الـــدَّارِ خيـــرٌ مـــن البُعـــدِ[4]

أذكت فاعليةُ الحدث أحنُّ نارَ الهجرِ التي أشعلت وجدانه بالحنين إلى اللِّقاءِ, والشوقُ (لنجد) التي يدورُ النَّصُ في فلكها ما هو إلا ذلك الشوقُ المصحوبُ بالبعد عن الحبيبة فيكون المكان وطبيعة (طيب ترابه) (أرواحه) فالتراب والهواء يرمزان للطبيعة وجمالها وتمني النسيان (سلوانه) يرمز للبعد والهجر والاشتياق الذي رسم ملامح النَّص , ثم يستهل البيت التالي بالتحقيق بزعمهم وهو لفظٌ يطلقُ للتكذيب والتضعيف الذي يجادلُ القائلين ويفند قولهم من خلال الطباق بين زعمهم بـ(دنا, النأي) و (قرب والبعد) بقول بكليهما تداوينا ولم يشفِ ذلك على الرغم من أن القربَ خيرٌ من البعد .

ولم تقتصر الطبيعة المكانية على أيقونة البعد والهجران , بل كان للأجرام السماوية والأفلاك نصيبٌ واسعٌ داخل النَّص الشعري لمجنون ليلى فإنَّ بُعد الشَّمس والقمر والنّجوم والغيوم كل ذلك استثمره داخل نصه الشعري الذي ارتكز فيه على البعاد والغربة وهذا ما جعل شعره يكتنز ألقاً شعرياً يتلألأ في فلك الطبيعة وجمالها, ولم يُغفل الشاعر حالة التأثيث فلم يوظف الطبيعة في سياق البعد فقط بل هناك توظيف يمكن أن نسميه (الطبيعة للطبيعة) في ميدان الشعر.

---

[1]) ديوانه : 83

[2]) سورة البقرة: ٧٤

[3]) ديوانه : 45

[4]) ديوانه : 69 , سلوانه : نسيانه , أرواحه : هواؤه.

وأما من ناحية التوظيف للأجرام السماويةِ والطبيعة في سبيل البعد والنأي فإن ذلك واضح جليٌ في نتاجه الشعري؛ إذ يقول:

وقـــالوا لـــو تشـــاءُ ســـلوتَ عنهـــا ... فقلـــــتُ لهـــــم فـــــإنّي لا أشـــــاءُ

وكيـــــف وحبُّهـــــا عَلِـــــقٌ بقلبِـــــي ... كمَـــــــا عَلِقَـــــــت بأرشـــــــيةٍ دِلاءُ

لهـــا حـــبٌّ تَنَشَّـــأ فـــي فُـــؤادي ... فلـــــيسَ لَـــــهُ - وإن زُجِـــــرَ- انتِهـــــاءُ

وعاذلـــــــةٍ تُقَطِّعُنـــــــي مَلامَـــــــاً ... وفـــــي زَجـــــرِ العـــــواذلِ لـــــي بـــــلاءُ

فقـــالوا أيـــنَ مســـكنُها ومَـــن هِـــي ... فقلـــــت : الشـــــمسُ مســـــكنها الســـــماءُ

فقـــالوا مـــن رأيـــتَ أحـــبَّ شمســـاً ... فقلـــــتُ علـــــيَّ قـــــد نـــــزلَ القضـــــاءُ

إذا عَقَـــــدَ القَضَـــــاءُ علـــــيَّ أمـــــراً ... فلـــــــيس يَحُلّـــــــهُ إلا القَضَـــــــاءُ[1]

يحضرُ الأسلوبُ الحواريُ في النَّص الشعري بتجلٍّ نسقي واضحٍ, حوارٌ بينَهُ وبين من يُجادِلُه في حبيبته , يبدأ الحوار بقالوا المرتبطة بمشيئتك على النسيان, فيُسرعُ في الإجابة فقلت لا أريد نسيانها, ثم يجيب متعجباً وكيف وحبها عالقٌ في قلبي , تعجبٌ قياسي كيف يُنسى وحبها معلق بقلبي كتعلق الحبل بالدلو, وهذا التشبيه الجميل قائم على علاقة مرتبطة متلازمة فلا يمكن فصلها وفض عروتها فلا فائدة للحبل بلا دلاء ولا دلاء بلا حبل وكلاهما يوصلان ماء الحياة كما أن حبها يوصل الحياة في قلبي ولا يمكن أن ينتهي –وإن زجر- بأُسلوب اعتراضي , ثُمَّ يبدأ من جديد ورب معاتبة تكثر المعاتبة الى درجة الاستعارة التي يجعل منه مُقَطَّعاً إربَاً لَومَاً ومعاتبةً , وكثرةُاللوم تؤدي إلى البلاء , ويسيرُ في أسلوبه الحواري منطلقاً باستفهامٍ يفوحُ منه الإنكار التعجبي :-

فقالوا (حوار) - أين مسكنُها (سؤال) – ومن هي (سؤال بأُسلوب تعجبي) فسؤالهم هذا فيه تلميحٌ بتعجبٍ فمن هي هذه التي شغلتك , ولم ترضَ نسيانها, ولا تستسيغ المعاتبة فيها ؟ ..فيجيب موظفا الطبيعةَ الجميلةَ بصورتها والبعيدة في محلها , فالشمس تمثلُ الضوءَ الذي يمحو الظلامَ فهي تهبُ الحياةَ شُعاعاً يجلو العُتمةَ وينفخُ الروحَ , كلُّ ذلكَ يحيلُ إليه ذكرُ الشَّمسِ فهيَ تلك الطبيعةُ المفعمةُ بالجمالِ والعطاءِ وكأنَّها ليلى التي جَعَلَت الحياةَ حُبَّاً وعشقاً أهيمُ فيها مع علوِها وبُعدِها ليَشي استحالةَ نوالها, ثمَّ يسألونَ ويُجيب بأسلوبه الذي عَقَدَ عليه النَّصَ بأسرِهِ بأسلوب حواري مُقرراً تَعلُّقَهُ بها , ليعطي النتيجة بأن حُبَّها مقدّرٌ عليه , يعطي هذه الخاتمة بأن هذه الحبيبة الشبيهة بالشمس والبعيدة بِبعدِها وبجَمَالِ مكانِها فحُبُّها مُقَدرٌ وكأنَّه قَضَاءٌ أُجبِرَ عليهِ لذا يتكررُ في النَّص لتأكيدِ عدم القدرةِ :

فقلتُ عليّ قد نزل القضاءُ .....إذا عقد القضاء علي أمراً .....فليس يحله الا القضاءُ

وتكرارُ اللفظِ ثلاثَ مراتٍ يُحيلُنا إلى الرأي الجَبري الذي انتشَرَ في العَصرِ الأُموي [2]

وفي بعد الحبيبة تشبيها بالشمس يقول كذلك :

أقـــولُ لأصـــحابي هـــي الشَّـــمسُ ضَـــوؤُها ... قريـــبٌ ولكـــنْ فـــي تناولِهـــا بُعْـــدُ[3])

يشترك هذا البيتُ عن سَابِقِيهِ بالحوارِ واستعارةِ الشَّمسِ للحَبيبةِ وجَمَالِ ضَوئِها وقُربِ هذا الضَّوءِ الرَّامزِ لهذا الجَمَالِ والبَهاءِ ولكنَّ الوصولَ إلى الحبيبةِ بعيد وهذا ما يجعلُ الطبيعةَ قد وُظِّفَت من أجلِها ونأيِها ذلك النأيُ الذي يعودُ بالألمِ والانقطاعِ النَّفسي والغُربةِ, وأجاد في ذِكر الشمس ومقارنتها بالحبيبة قائلًا :

---

[1]) ديوانه : 14 ,سلوت : نسيت , أرشية : جمع رشاء وهو حبل دلاء

[2]) ينظر: اتجاهات الشعر في العصر الأموي , د. صلاح الدين الهادي , مكتبة الخانجي , ط1,القاهرة ,1986م :74
وينظر: التطور و التجديد في الشعر الأموي , د. شوقي ضيف , دار المعارف , ط4 ,القاهرة – مصر,1959 : 77 .

[3]) ديوانه 57

ولـــــم أرَهـــــا إلّا ثَلاثـــــاً علـــــى مِنـــــىً وعَهـــــدِي بِهـــــا عَـــــذراءَ ذاتَ ذوائـــــبِ

تَبـــدّت لنـــا كالشَّـــمسِ تَحـــتَ غَمامـــةٍ بَـــدا حاجـــبٌ مِنهـــا وضَـــنَّت بحاجِـــبِ

عفَـــا اللهُ عـــن ليلـــى وإن سَـــفَكَت دَمـــي فـــإنّي وإن لـــم تَحْزَنِـــي غَيـــرُ عَاتِـــبِ (1)

حُبِكَ النَّصُ بالبُعدِ والحَذرِ, ويأتي البعدُ مقروناً بالتشبيهِ الجمالي فظهورُها كالشَّمسِ المحجوبةِ بالغيومِ فاستعار صورة الشمسِ للحبيبةِ والغيومِ لخِمارِها , وظهورُها فيهِ صعوبةٌ يَشي به الفعل (تبدَّت) ففيه تَضعيفٌ يحكمُ المشهدَ و صعوبةٌ لا تُخفي الجَمَالَ الواصفَ لحاجِبَيها بثنائيةٍ ضديةٍ بين (بدا / ضنَّت) فظهورُ الأول لا إرادياً وبُخلُها بالثاني قصداً و حَذَرٌ لم يَسمَح لهُ برؤيتها إلا مراتٍ معدودةٍ , ويؤطِّرُ المَشهَدَ بإطارٍ زَمَنيٍ مكانيٍ, فالأولُ ليس بالقَصيرِ بدليلِ (عهدي) هذه اللفظةُ المشحونةُ بتقادُمِ الزمنِ والثاني مدعومة بـ(عذراء ذات ذوائب) أي قبلَ زواجِها , والمكانيُّ (منى) وهو مكانُ الحَجِ، فيكونُ مزدحماً , فصعوبةُ اللقاء كبيرةٌ , واللقاء يكادُ يكونُ معدوماً , لينطلقَ إلى الوصفِ الجَمَالي للطبيعة, فالتشبيهُ الجميلُ (كالشمس) فالمحبوبةُ كالشَّمسِ (تبدَّت لنا) للجميعِ وهو شَحنٌ للمَشهَدِ بالجَمَالِ فجَمَالُها يَلفِتُ الأنظارَ وليس نَظرَه فَحَسَب, ويُصاغُ المشهدُ بالخفاءِ والتَّجَلِّي ممزوجاً بالشَّمسِ وحبيبتِه , فالغَمَامةُ تحجبُ الشَّمسَ كَمَا يَحتَجِبُ حاجبُها , وأبدَت واحداً وبَخِلت بالآخر, وهذا ما يُشَكِلُ الصُّورةَ الجميلةَ للحبيبةِ وكأنَّها تُظهِرُ طَرفَ عينها , ثُمَّ تتسامى الصورةُ بعلوٍ فيه شدَّة الحبِّ والعشقِ داعياً اللهَ لها بالعَفوِ وإن قتَلَتهُ وسَفَكت دمَهُ فلا يعتبُ بعدَ ذلك على عدمِ حزنِها واهتمامها به,

وصورةُ مقارنةِ وجهها بالشَّمسِ والقمرِ تتكررُ في شِعرِه حين يقول :

هَوِيـــتَ فتـــاةً نَيْلُهـــا الخُلـــدُ فـــالتَمِس سَـــبيلاً إلـــى مـــا لســـتَ يومـــاً بواجِـــدِ

هويـــتَ فتـــاةً كالغزالـــةِ وجهُهَـــا وكالشَّـــمسِ يَســـبِي دَلّهـــا كـــلّ عابـــدِ (2)

في النَّصِ إحالةٌ إلى قصةِ آدم مع شجرةِ الخُلدِ وإن لم يُصرّح بها وهو أسلوبٌ بلاغيٌ قائمٌ على التلميح ([3]) فقد لمح إلى قوله تعالى (" هل أدُلّكَ على شجرةِ الخُلدِ ومُلكٍ لا يَبلى") ([4]) فالحصولُ عليها يورثُ خلوداً , وكأنه يريدُ إيصالَ فكرةٍ مفادُها أنَّ الحصولَ عليها يخلدُ مع أنه قائمٌ على الاستحالةِ ولّدها النَّأيُ والبعدُ, ويَمزجُ صورةً، جمالُها قائمٌ على الجمعِ بينَ الطبيعةِ النَّاطقةِ بالطبيعةِ الصَّامتةِ فأجملُ حيوانٍ على الأرضِ الغزال رقةً ولطافةً مع أجملِ ما في السَّماءِ الشَّمسِ في وَضَحِ النَّهارِ من خلالِ هذه الثنائيةِ يرسمُ مشهدَ جمالِ ليلى الذي يشغلُ العابدين.

إنَّ قيساً يُكثِرُ من التشبيهاتِ والاستعاراتِ الصوريةِ الطبيعيةِ الجميلةِ ليُقربَ لنا صورةَ ليلى مُحاولاً في مُعظمِ الأحيان أن يُفاضِلَ ليلى على جمالِ الطبيعةِ ويرسمَ صورتَها الجميلةَ في عينِ المُتلقي الذي يجدُ فيها جَمَالاً أخَّاذاً بفضلِ الشَّاعرِ/ المُبدِعِ ومِن ذلكَ قولُه :

أنِيـــري مكـــانَ البـــدرِ إنْ أفَـــلَ البـــدرُ وَقُـــومِي مَقـــامَ الشَّـــمسِ مـــا أسْـــتَأخَرَ الفجـــرُ[5]

وقوله:

ألـــم تَعرِفُـــوا وجهـــاً لليلـــى شُـــعَاعُهُ إذا بَـــرَزَتْ يُغنِـــي عـــن الشَّـــمْسِ والبَـــدْرِ[6]

البيت الأول جزءٌ من قصيدةٍ يَستفتِحُ مُقدمتَها بالشَّمسِ والقمرِ ومساواتهما بليلى الحبيبة ويمكن أن نذكرها بعد البيت المذكور في أعلاه:

---

[1]) ديوانه : 38، ذوائب: جدائل الشعر , منى : حذر , ضنت : بخلت.
[2]) ديوانه : 66 , دلُّها : دلالها .
[3]) ينظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها , د أحمد مطلوب , الدار العربية للموسوعات ,ط1, بيروت – لبنان ,1427-2006م: 344/1
[4]) سورة طه : 120
[5]) ديوانه : 80
[6]) ديوانه : 101

ففيـــك مـــن الشَّـــمسِ المُنيـــرَةِ ضَـــوؤُهَا ولـــيس لهَـــا مِنـــكِ التَّبَسُّـــمُ والثَّغْـــرُ

بلـــى لـــكِ نـــورُ الشَّـــمسِ والبـــدرُ كُلُّـــهُ ولا حَمَلَـــتْ عينَـــك شـــمسٌ ولا بَـــدرُ

لـــكِ الشَّـــرقةُ الّـــلألأءُ والبـــدرُ طـــالعُ ولـــيس لهـــا منـــك التَّرائِـــبُ والنَّحـــرُ

ومـــن أيـــنَ للشَّـــمسِ المُنيـــرةِ بالضُّـــحى بمَكحُولـــةِ العينـــينِ فـــي طَرفِهَـــا فَتـــرُ

وأنَّـــى لَهَـــا مِـــن دَلِّ ليلـــى إذا انثَنَـــتْ بِعَينَـــي مَهـــاةِ الرَّمـــلِ قـــد مَسَّـــهَا الـــذّعرُ (1)

ثَمَّةَ مقارنةٌ قائمةٌ في النَّص مَلأى بالجَمَاليةِ الطبيعيةِ حينَ يعقدُ موازنةً بين الحبيبةِ والطبيعةِ (بشمسِها وقمرِها) ينطلق بفعلِ الأمر(أنيري - وقومي) والنَّظرُ إلى البدر وكَمَالِهِ ليلاً وإلى الشَّمسِ وتوَسُطِها كَبِدَ السَّماءِ نهاراً بهذه الثنائيةِ الجماليةِ يرسمُ ملامِحَ الأبياتِ بتكرارِ لفظةِ (البدر) خمسَ مراتٍ بصورة مشحونة بالجَمَالِ فلا أجملَ من البدرِ في الليلة! فهو يُمَثِّلُ الكمالَ والتمامَ والجَمالَ , ولا الشَّمسَ التي تمحو الظَّلامَ إذا تأخر طلوعُها؛ ليُحكمَ النَّص بمقاربة شعرية بين الشَّمسِ وليلى رافعاً من شأنِ الثانيةِ على الشّمسِ بضوئِها مبالغة في الوصف ولا تحملَ التبسُمَ وجمال الفم . ويُسهبُ بالمقارناتِ بين جَمالِ الشَّمسِ والبدر وبينَ ليلى, ومِن ثَمَّ يَختِمُ المقارنةَ بينهما (الطبيعة و الحبيبة) بأسلوبٍ استفهاميٍ فيه تعجبٌ من أين للشَّمسِ عينان مكحولتان !؟ , واستعار الفتورَ للعينينِ وهو الهدوءُ والسكينةُ التي تُضفِي على العينين جَمَالاً حسيًّا مؤثرًا.

إنَّ الشاعرَ/ المبدعَ من خلالِ هذا التكرارِ للطبيعةِ بكُلِّ ما تكتنِفَهُ من جَمَالٍ في المَحبُوبَةِ ومن ثَمَّ يُغَلِّبُ صفاتِ المحبوبةِ على الشَّمسِ والقمرِ المُمَثِلينِ للطبيعةِ ويقارنُ بينَهُما فيستعيرُ صفاتِ الطبيعةِ للمحبوبةِ ويسلبُ صفاتِ الجَمالِ من الطبيعة ليضفيها على ليلى لتتفوقَ , فتكونُ الطبيعةُ مهزومةً أمامَ الحبيبةِ المنتصرةِ , وكعادتِهِ يَختِمُ بالاستفهام التعجبي ليبُثَ رسالةً مفادُها: أنَّ أيَ جَمَالٍ لا يَصِلُ إلى جَمَالِ ليلى (أنَّى لها من دَل ليلى) كيف تصلُ إلى دلالِ ليلى ! خاتماً الأبياتَ بالتَصَبُرِ على الحُبِّ والعِشقِ والهوى ومن ثمَّ البُعد الذي لا يمكن الصَّبرُ عليه .

والمتتبع لشعر قيس بن الملوح المجنون يرى أنه يُسهبُ كثيراً في ذكرِ جَمَالِ الشَّمسِ والقمر ويُقارنُ بينهما وبينَ ليلى /المَحبُوبَةِ التي جَعَلَت مِنه مَجنُوناً بل جَعلَتهُ أسطورةً في الحُبِّ العُذري الرَّاقي والرَّقيقِ(2) ولم يقتصر توظيفُ الجَمَالِ للطبيعةِ على الشَّمسِ والقمرِ بل كان للنُّجومِ اللواتي يُزَينَّ السَّماءَ أثرٌ واضحٌ في شِعرِ المَجنونِ لذلكَ نَجِدُ المقارناتِ بينَ الحبيبةِ والطبيعةِ المتمثلةِ بالنُّجومِ كثيرةً إذ يقول:

فمَـــا للنُّجـــومِ الطّالعـــات نحوسُـــها علـــيّ أمـــا فيهـــا الغـــداةَ سُـــعودُ

ألا ليتنـــي قـــد مِـــتُّ شَـــوقاً ووَحشَـــةً بفَقـــدِك ليلـــى والفـــؤادُ عَميـــدُ

وإن تَبْعُـــدي يـــا ليـــلَ لـــم أســـلُ عـــنكمُ ولكـــنَّ حُبّـــي والغَـــرامُ جديـــدُ

وإن تَقْرَبِـــي يـــا ليـــلَ والحُـــبُّ صـــادقٌ كمـــا كـــان يَنمُـــو والنَّـــوالُ بعيـــدُ

وإن كـــانَ هـــذا البُعـــدُ أخلـــفَ عَهـــدَكُم فحُبّـــي لكـــم حتَّـــى المَمَـــاتِ يَزيـــدُ (3)

يستقي الشاعر مشهداً طبيعياً للنُّجومِ اللَّاتي يُنَبِئنَ بالنَّحسِ والتشاؤمِ وهي عادةٌ قديمةُ الاقترانِ بالنجومِ(4) متسائلاً عن أملِ تبدُلِ النَّحسِ بالسَّعدِ بمقابلةٍ شعرية بين وظيفةِ النَّجومِ السلبيةِ واستبدالِها بالوظيفةِ الإيجابيةِ, مُستَفتِحاً المشهدَ مع النُّجومِ بالسُّعودِ والنُّحوسِ متمنياً بـ (

---

[1]) ديوانه : 80

[2]) ينظر: ديوانه : 104- 115-126-133-154-138-144

[3]) ديوانه :61 , عميد : معذب , النوال : القرب

[4]) ينظر: الأساطير دراسة حضارية مقارنة , د. أحمد كمال زكي , دار العودة , بيروت – لبنان , 1979 م: 49

ليتني) الموتَ بعدَ الفراقِ والفقدِ وصيرورةِ القلب عذباً ومن ثمَّ يَجزمُ الفعلين: (وإن تبعدي) (لم أسل)([1])؛ إذ لن يُنسيَ البعدُ الحبيبةَ بل يجعلُ الشوقَ والغرامَ متجدداً, ويقابلُ بينَ البُعدِ والغرامِ , منادياً الحبيبةَ بالترخيم (يا ليلَ) وهو للترقيقِ لِفَرطِ حبِّ ليلى في قلبِه ولاستِعطافِها ولمكانَتِها في نفسه ووجدانه جعلَ البُعد يَقطَعُ صوتَه ويَحولُ دونَ إكمال الاسم فيكون الترخيم نفسياً خالِصاً بين ترقيق اسم المحبوبةِ والشوقِ الذي يقطعُ الصوتَ كقولِهم في رواية ابن مسعود رضي الله عنه (ﷲِ ٱلرَّحۡمَٰنِ يا مالُ ليَقضِ علينا ربُك ")(2) فكأنَّ القراءةَ لقطعِ نَفَسَهُم مِن شدةِ العذابِ (3), لذلك كلِّه يُكررُ الشاعرُ (ياليل) مرخماً, ويُوظف لفظ البُعدِ وبعض اشتقاقاته : (تبعدني, بعيد, البعد) ليحكي شوقاً يعيشُه وغربةً يعاني وطأتها, وقد جاء ذلك في شعر المجنون كثيرا حينما يمزج بين طوالع النُّجوم وليلى جمعًا شعريًّا يعبر عن خوالج نفسه ([4])؛ فكلما ظهر النجم جاءت الذكرى؛ إذ يقول:

فمَـــا طَلَـــعَ الـــنَّجمُ الـــذي يُهتَـــدَى بِـــهِ ولا الصُّـــــبحُ إلّا هيَّجَـــــا ذِكرَهَـــــا لِيَـــــا

ولا سِـــرتُ مِـــيلاً مِـــن دمشـــقَ ولا بَـــدَا سُـــــهيلٌ لأهـــلِ الشَّـــامِ الّا بَـــدا لِيَـــا (5)

النَّجمُ للهدايةِ ومعرفةِ الطَّريقِ ولكنَّهُ هُنا لتَهييجِ الذكرى , والهيجانُ أشدُ ما يكونُ من اللوعةِ والبعدِ والاشتياقِ, وسفره وبعده يذكره بها وسهيل نجم الشام الذي يرتبط بهم كما أن سهيلًا نجم اليمن(6) وأن سهيلًا والثريا مقترنان بالحب في اسطورة النجوم، وربما يعمد الشاعر هنا هنا لذكر هذا النَّجمِ لما له من ارتباطٍ وثيقٍ بالحُبِّ والعشقِ والاقتران وكذلك الابتعاد, وللأنواء حضورٌ واسعٌ في النَّص الشعري للمجنون من بَرقٍ وسَحابٍ ورياحٍ؛ إذ يقول:

ويَبْسِـــمُ إيمـــاضَ الغمامـــةِ إذ سَـــمَتْ إليهـــا عُيُـــونُ النـــاسِ حتَّـــى اسْـــتَهَلّتِ (7)

تنبثقُ الصورةُ من استعارةِ الغمامةِ ليصفَ جمالَ الحبيبةِ صورةُ الغمامَةِ ببرقِها وهُطُولِ مياهِها من خلالِ(إيماض) و(استهلَّت) فقدومُها كأنَّه قدَّم الغمامَةَ ببرقِها ومِيضِها الذي يدلُّ على الخيرِ الكثيرِ والجَمَالِ المُنيرِ حتى استهلَّت المُستعارة من صورة الهلال فهي مزيجٌ بينَ خيرِ الغَمامةِ وشدةِ جذبِ البرقِ وجمالِ الهلالِ الذي يأخذُ الأبصارَ جمالاً وبهاءَ حضورٍ, وللبرقِ حضورٌ واسعٌ في شعرِ المجنونِ وغالباً لا يخرجُ عن سياقِ ليلى ([8]). وكذلك ورود ذكرُ السَّحابِ في شِعرِ (قيس بن الملوح المجنون) وقد استحضَرَهُ الشَّاعرُ في مواضِعَ كثيرةٍ من ذلك قوله :-

فَيَـــا ليـــتَ شِـــعري هـــل أبيـــتَنَّ ليلـــةً بحيـــثُ اطمأنَّـــت بالحبيـــبِ المَضَـــاجِعُ

وهـــل أُلقِـــيَنْ رَحلِـــي إلـــى جَنْـــبِ خَيْمَـــةٍ بِـــأجْرعَ حَفَّتْهَـــا الرُّبَـــى فَمُتَـــالعُ

وهَـــل أتْـــبَعَنَّ الـــدَّهر فـــي نَهضَـــةِ الضُّـــحى سَـــوَامَاً تُزَجِّيـــه الحُمُـــولُ الـــدَّوافعُ

---

[1]) *وهنا دلالة إن الشرطية الاستقبال أي انه لا ينساها وإن بعدت, ينظر : الجملة الشرطية في شعر ابن الدمينة , د. إبراهيم البب و هند سليم خير بك , مجلة
جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية , سلسة الآداب والعلوم الانسانية , مجلد 32 ع(1) سنة 2010 م : 191

[2])الزخرف : 77

[3]) ينظر: التحرير والتنوير , محمد طاهر بن عاشور التونسي (ت 1393 هجري) ,الدار التونسية للنشر ,تونس ,1984 م : 260/25 .

[4]) ينظر ديوانه : 60 , 62

[5]) ديوانه : 204

[6]) ينظر: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب , أبو المعالي محمود شكري الألوسي , تحقيق محمد بهجت الأثري , المطبعة الرحمانية ,ط 2 ,مصر,1924م: 229/2

[7]) ديوانه 48

[8]) ينظر ديوانه :98 , 215

سَـــقَاهَا علـــى نـــأيِ الـــدِّيارِ خَسِـــيفةٌ وبـــالخَطِّ نَضَّـــاخُ العِثـــانين واســـعُ

أجَـــشُّ جُمَـــادِيٌّ إذا عـــجَّ عجَّـــةً وأقبَـــل يَسْـــتَثْلِي تسَـــكُّ المســـامعُ

يُحِـطُّ الوُعُـولَ الشُّـهلَ مـن رأسِ شـاهقٍ وللسِّـدر والـدَّوْمِ والطِّـوالِ المصـارِعُ

ففُلْـتُ لأصـحابي ودَمعِـيَ مُسْـبَلٌ وقـد صَـدَعَ الشَّـملَ المُشـتَّتَ صَـادعُ

أليلـى بـأبوابِ الخُـدُورِ تعرَّضـتْ لعينـيَ أم قَـرنٌ مِـنَ الشَّـمسِ طـالعُ [1]

مقطوعةٌ مسبوكةٌ بعنايةٍ تَشِي وجداناً نفسياً تارةً , وترسم مشهداً طبيعياً جميلاً للسَّحابةِ المَاطرةِ تارةً أُخرى , ينطلقُ المَشهد بالتَّمنِّي الذي يعكسُ الحالةَ النَّفسيةَ للشَّوقِ وكأنَّهُ من خِلالِ (ليتَ) يَستبعدُ الوصولَ إلى الحبيبةِ حدَّ المستحيل, و الجَمَالُ الذي يتبلورُ في المَشهَدِ قائمٌ على المكانِ الذي يتمنَّى الوصولَ إليهِ حيثُ الظَّرفيةُ المكانيةُ وهِيَ مُبهَمةٌ تَتَّضِح بالمُضافَةِ إليه[2] والمكانُ هو المَضاجِعُ التي اطمأنَ فيها الحبيبُ وهي كنايةٌ مقصودةٌ تُشيرُ إلى كون الحبيبِ مُنعماً براحةٍ في مَضجَعِهِ بينَما هو في عناءٍ وشقاءٍ, ثُمَّ جاءَ أسلوبُ الاستفهامِ (هل) مُكرراً لمرتين الأولى يَقرنُها برحلة الخيمةِ والراحلةِ , و(هل) الثانيةُ يَقرنُها بزمنِ (الدَّهرِ, الضُّحى) ليكتف الزمانَ ببعديهِ الواسعِ والضَّيقِ (الدهر الضحى) وكلاهُما معلومانِ , فيمزجُ الطبيعةَ الناطقةَ/الحيَّةَ بالصامتةِ/الجامدةِ , الأولى المتمثلة بدابَتِهِ والثانية بالخيمة والحيُّ وكلاهُما يدلانِ على الأمكنةِ , وكل ذلك يرسمه البيتان المعتمدان على الزَّمان والمكانِ لتُهيمن السَّحابةُ على النَّص مُسهِباً في وصفها بادئاً بطلبِ السّقايةِ (سقاها) ثُمَّ يُفعمُ النَّص بدلالةِ الغَمامةِ والمياهِ والبَرقِ والرِّياحِ (خَسيفة , نضّاخ, العثانين ,أجش, عجَّ ,عجَّة) هذه الألفاظُ بها رَسَمَ صورةَ غَمامةٍ ماطرةٍ تَضُخُ المياهَ بتكثيفِ الفعل (نضَّاخ) على وزنِ (فعّال) لغزارةِ المطرَ والمِياهِ الهَاطلةِ وشدةِ الرِّياحِ (العثانين) مع صَوتٍ غَليظٍ وبردٍ قارسٍ مُكنياً عنهُ بذكرى (جُمَادى) وهو شَهرٌ سُمّيَ بذلك لشدةِ الجَمَادِ فيه مع برقٍ شديدٍ يُشبِهُ العَجَاجَ فالبرقُ يَملأُ الدّنيا ضَوءاً والعَجاج يملأُ الدُّنيا رياحاً وأتربةً , صورةٌ مَحبُوكةٌ بالثِّقلِ والصَّوتِ والمَطَرِ و لشدةِ المشهدِ قسوةً، ترتعبُ الوعولُ وتهبطُ من قِممِ الجِبالِ وتَخِرُّ الأشجارُ, و الأبياتُ تَنتهي بقافيةِ (العَين) وهي قافيةٌ قويةٌ حلقيةٌ تُقوي المشهدَ بشدةٍ وقَعقَعةٍ تتناسبُ مع صراعِ الطبيعةِ المتشابكةِ بكلِّ أضلاعِها غيماً مُثقلاً بالماءِ ورياحاً تسكُ السمعَ وهي استعارةٌ جميلةٌ من صهرِ الشيءِ في الأذنِ وكأنَّها تذهبُ بالسمعِ تشاركت بهِ مع رعدٍ مرعبٍ ولم تُغفلِ الصورةُ الوعلَ أسودَ العينِ وأزرقِها والسوادُ والزّراقُ يمثلانِ قبحاً للمعذبِ المذعورِ مع بردٍ قارسٍ متجمدٍ مع تحطيمِ الأشجارِ الطِّوالِ كلُّ هذا الصِّراعِ يتناسبُ مع مَخرجِ حرفِ العَين, ويؤطرُ المشهدَ بأسلوبٍ عبقريٍ بكسرِ الأُفقِ فينتقلُ إلى اللِّينِ والحنينِ والشَّوقِ الذي يعانيه بسببِ ليلى فيُعبرُ عن الانكسار والدَّمعِ بالعينِ إلى مشهدِ الاستفهامِ مع حنينٍ مصحوبٍ بتوظيفِ الطَّبيعةِ بأسلوب كِنائيٍ جميلٍ عن للشَّمسِ بقرنها عند شروقها وهي كنايةٌ عن جَمَالِها والنّظرُ إليها لا يؤذي , وكثيراً ما يؤثِّثُ مشهدَ السَّحابِ بدلالاتٍ مُتعددةٍ منها ما يناسبُ الهُطولَ بالدموعِ , ويمكن الاستزادةُ في وصفِ الغَمامِ من خِلالِ كثرةِ ورود الطبيعةِ في ديوانه [3], والرّيحُ تتوظفُ في النَّصِ بتشعباتٍ كثيرةٍ فهو يحاول شحنَ النَّصِ الشّعري بمُختلفِ دِلالاتِ الرِّيحِ مِما يجعلُ الطبيعة متنوعةَ الإيحاءاتِ من ذلك قوله:

يكـــادُ فَضِـــيضُ المـــاءِ يخـــدِش جِلـــدَها إذا اغتَسَـــلَتْ بالمـــاءِ مِـــن رِقـــةِ الجِلـــدِ

وإنّـــي لمُشـــتَاقٌ إلـــى ريـــحِ جَيبِهـــا كمـــا اشـــتاقَ إدريـــسٌ إلـــى جنَّـــةِ الخُلـــدِ [4]

[1]) ديوانه 125 - 126 , اجرة ومتالع : مواصفات , السوام : العلامة , خسيفة سحابة ماطرة , الخط : الحي , نضاخ : ماطر , أجش : غليظ , جمادي :نسبة الى جمادى اي الشتاء , يعج : يرعد

[2]) ينظر: حديث في اللغة العربية ,د. ليث فهير الهيتي ومحمود عبد اللطيف فواز الهيتي , مجلة جامعة الانبار للغات والاداب,عدد1, 2009 :405

[3]) ينظر: الديوان :59 - 37 – 86 - 98 -83 -93

[4]) ديوانه :71

يتناص البيتانِ مع جَمَالِ الحورِ في الجَنَّةِ , ربما أنَّه لم يستعمل آليةَ الاستعارةِ أو الاقتباسِ إلا أنَّه ومن خلال ذكائه في رسمِ المشهد استعملَ التلميح([1]) بقصة النَّبي إدريس (عليه السلام) فهو النَّبيُ الذي ذُكِرَ في القرآنِ الكريمِ وأنَّه رُفِعَ إلى مكانٍ عليٍ("وَاذكُر في الكتابِ إدريسَ إنَّه كانَ صديقاً نبيا , ورَفعناهُ مكاناً علياً ")[2] فهذا التَّلميحُ لقصةِ نبيِ اللهِ إدريسَ يَجعلُ القارئَ يَملأُ الفراغاتِ التي تَركَها الشَّاعرُ من خِلالِ جَمَالِ الحورِ العِينِ.

ومن جمالياتِ استثمارهِ للرّيح كذلك قولُه :

أيَـــا جَبَلَـــيْ نَعمَـــانَ بـــاللهِ خَلِّيَـــا	سَـــبيلَ الصَّـــبا يَخلُـــص إلـــيَّ نَسِـــيمُها
أجِـــد بَرْدَهَـــا أو تَشـــفِ مِنِّـــي حَـــرارةً	علـــى كَبِـــدٍ لـــم يبـــقَ إلّا صَـــمِيمُهَا
فـــإنَّ الصِّـــبا ريـــحٌ إذا مـــا تَنَسَّـــمَتْ	علـــى نَفْـــسِ مَحـــزونٍ تَجلّـــت هُمُومُهَـــا
لَيَـــالِيَ أهلُونَـــا بِنَعْمَـــان جِيـــرَةٌ	وإذ نحـــن نُرضِـــيها بـــدارٍ نُقيمُهـــا
ويـــا رِيـــحُ مُـــرّي بالـــدِّيارِ فَخبِّـــرِي	أباقيـــةٌ أم قَـــد تعفَّـــت رُسُـــومُها[3]

يَفتتحُ النَّصَ بالنداء بـ (أيا) وهي للمُنادى البعيدِ أو المُعرضِ , وهذا المقطعُ الصَّوتيُ يُعطي للصَّوتِ امتِدادَاً وبُعداً ليَصِلَ بَعيداً في المَكانِ المَفتوحِ وهو يُمثلُ حالةَ تائهِ بين الوديانِ والجِبَالِ من شدةِ عِشقِهِ وبُعدِهِ عن حَبيبَتِهِ التي أذهَبت لُبَّهُ, مُتخِذاً الجبلَ المنادى بوصفه مكاناً طَبيعياً شاخصًا حَياً يُنادى ويُطلبُ مِنهُ ويُحاور, طالِباً منهُ إرسالَ ريحَ (الصَّبا) ونَسَمَاتِها وكأنَّ هذا الجبلَ يُمسكُ ويُرسل , وكلُّ ذلك طلباً للشِّفاءِ من كربةِ ما يَجِدُه (فالرّيحُ)هنا شفاءٌ مِنَ المَرضِ ويبردُ من شِدةِ الحرارةِ مِن خلالِ المُقابلةِ بين(بردها ,حرارة), ويتمُ العلاجُ بالرّيحِ مِن خِلالِ الجملةِ التوكيديةِ بـ(إن) مُخبراً بكونها تتنَسَمُ على النَّفسِ المَحزونَةِ وتَتَجلَّى همُومُ النفس بالفعلِ (تجلَّت) وكأنَّ الريحَ مبعثٌ للحزنِ تذكيراً بليلى ,أو ربما تُجلِي الرّيحُ صدأ الهُمومِ؛ لتُعيدَ للنَّفسِ اتزانها وبريقها , ثم يُعيدُ النَّداءِ ثانيةً للريحِ دونَ واسطةِ الجَبلِ (و يا ريح مُرّي) بالنِّداءِ والأمرِ وانقلي أخبارَ الدِّيارِ بثنائية جميلة (أباقية , تعفَّت) من خلال النَّص يَنبَري استثمارٌ جماليٌ لأساليبِ النِّداءِ والإخبارِ والمقابلةِ مما يجعلُ النَّصَ تفاعلياً مع الرّيح التي شَكَلَت المشهدَ مرةً برجاءِ الجبالِ ليُرسِلوها ومرةً بلا واسطةٍ لأنَّها هي التي تثيرُ الهمومَ وتشفيها , وهكذا نجُد قيسَ بنَ الملوحِ قد جعلَ من الطَّبيعةِ الصامتةِ انعكاسَاً وجدانياً لِما يُعانِيهِ مِن ألَمٍ وحسرةٍ وبُعدٍ وفراقٍ وجعلها معادلاً نفسياً للهَجرِ والغُربةِ والاغترابِ ونوَّعَ هذه الطبيعةَ بكلِّ أشكالِها وأنواعِها بل إننا لم نرَ نصَّاً يخلو من الطبيعةِ إلا القليلَ القليلَ.

ثانياً:- الطبيعة المتحركة / الناطقة .

تتواشجُ الطبيعةُ المتحركةُ داخلَ النَّصِ الشِّعري لمجنونِ ليلى قيس بن الملوح, فيرتَسمُ الحيوانُ في مُخيلتِه وبمختلفِ التّوظيفاتِ والصُّورِ, ويتجلَّى هذا الحضورُ متوازياً مع الحبيبةِ (ليلى) التي تُمثِّلُ الثُّقلَ الأكبرَ أو ربما الأوحدَ دون منازعٍ داخل النَّصَ الشِّعري للمجنون , والطبيعةُ النَّاطقةُ كانت تُمثِّلُ الانعكاس النَّفسي الذي يُفرغُ من خلالهِ شحناته العاطفيةِ بُعداً واشتياقاً وجَمَالاً واغترابا , ولأنَّهُ شاعرُ بداوةٍ غدت مساحةُ الحضورِ شاسعةً فَهِيَامُهُ بين الوديانِ والجبالِ يجعلُه ملاصِقاً للوحوش والذئاب والحيوانات الأليفة كالغزالِ الذي يُذكِرُه بجمالِ ليلى فإذا حدَّقَ في السَّماءِ يرى حمامةً تذكرُه بليلى أو صقراً يحكي بُعدَها في تحليقه نائياً بعيداً, ويعترِيهِ تشاؤمٌ من الغرابِ لما يختزلُهُ في ذاكرةِ العربي من كونِهِ نذيَر شؤمٍ , ويرسم صورةً للناقةِ التي تُعدُّ أغلى ما يَملُكُه العربيُ فهي رمزٌ للأصالةِ واعتزازه بها وبجمالها قائمٌ لا ينقطعُ حضوراً في حلِّه وترحالِه , أما الخيولُ فإنَّها نادرةُ الحضورِ في شِعرِه وقد يعُزى السَّببُ لبُعدِه عن حياةِ الفروسيةِ وعنفوانِ القتالِ وصراعِهِ .

وهكذا غدت الطبيعةُ النَّاطقةُ / الحيَّةُ نهراً يتدفَّقُ يقصدُه الشَّاعرُ بكلِّ تفاصيلِ حياتِهِ وتجربتها الإبداعيةِ الشِّعريةِ فرايتُهُ ترفرفُ بين أعلامِ الغزلِ العُذريِ الذي سَطَع وضَّاءً في سماءِ العصر الأُموي , لم يَخُض غِمَارَ الهجاءِ كي يستَلهِمَ أيامَ العربِ فلم نَلمَس لها توظيفاً

[1]) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : 344/1
[2]) مريم : الاية 56 -57
[3]) ديوانه 172

وحضوراً في قصائده كما ذهبَ غيرُه من فحولِ عصرِهِ[1]فاقتصرت تجربتُه على المرأةِ وجمَالِها والهيامِ في حُبِّها وهو ما يتناغَمُ مع الطَّبيعةِ تناغُماً تعكِسُه الحيواناتُ بعصَافِيرِها وغزلانِها وجفاء تعكسُه حيواناتٌ أخرى تتصفُ بالغِلظةِ والشَّراسَةِ .

الطيور: توشِحُ الطيورُ شِعرَ المَجنونِ بوِشَاحٍ جميلٍ يستثمرُها بِمَهَارةٍ عاليةٍ تجعلُ من النَّصِ مُفعَماً بالحيويةِ تُحاكِي لوعتَه في كلَّ لوحةٍ فنيةٍ يرسِمُها شعراً وينحتُها كلاماً "لأنَّ بعضَها كانَ يُثيُر في نفوسِهُم- الشعراء - أحاسيسَ ومشاعرَ مُعينَةً كالبومِ والغُرابِ وبَعضُها الآخرَ يَكتسبُ جانباً عاطفياً خاصَّاً كالحَمامِ الذي هَامَ بِهِ الشُّعراءُ وأبدعُوا في تصويرِ غنائِه" [2]من ذلك قولُه وهو يُحاكِي العُصفورةَ المُعذبةَ من شدَّة ما أصابَها مِن بَللٍ لكنَّه يَعكِسُ هذه المُحاكاةَ على نَفسِهِ , إذ يقول :-

متَـــى يَشـــتَفي مَنـــكِ الفـــؤادُ المُعَـــذّبُ	وسَـــهمُ المَنايَـــا مِـــن وِصـــالِك أقـــرَبُ
فبُعـــدٌ ووَجْـــدٌ واشـــتياقٌ ورَجفَـــةٌ	فـــلا أنـــتِ تُـــدنِيني ولا أنـــا أقـــرَبُ
كعصـــفورةٍ فـــي كـــفِّ طفـــلٍ يَزُمُّهـــا	تـــذوقُ حيـــاضَ المـــوتِ والطِفـــلُ يلعـــبُ
فـــلا الطفـــلُ ذو عقـــلٍ يـــرقُّ لِمَـــا بهـــا	ولا الطيـــرُ ذو ريـــشٍ يَطيـــرُ فيـــذهبُ [3]

تُحلِقُ الطَّبيعةُ في سِياقِ الألمِ النَّفسِي, وما يُعانِيه من عذابٍ وألمٍ, وثمةَ صراعٌ يدورُ في النَّصِ هذا الصِّراعُ الذي يرى الموتَ أقربَ حُصُولاً مِن الحبيبةِ , صراعٌ قائمٌ على التَّتابُعِ (فبعدٌ , وجدٌ ,اشتياقٌ , رجفةٌ) مع استعارةٍ لطيفةٍ للموتِ (سهام الموت) وكأنَّه يطلقُ سهاماً وهي أقربُ من الوصُولِ إلى الحبيبةِ , صراع بين البعدِ المصحوبِ بالوجدِ والاشتياقِ والرَّجفةِ , والصِّفةُ الأخيرةُ إشارةٌ إلى العصفورِ الذي يُشَبِّهُ نفسَه به متخذاً منه مُعادلاً له, يمزجُ مشهدَ عذابِه – في البيتين الأخيرين- بين القربِ والبُعدِ وبينَ تشبيهَهُ بالعصفورِ من خلال أسلوبٍ بلاغيٍ يستَندُ إلى المقابلة (بعد- أقرب , أنتِ – أنا) ثنائيةُ الصِّراعِ بينهما يستثمرها مشهداً لعصفورٍ معذبٍ بيَدِ طفلٍ يعذِّبه بلا مبالاةٍ فجعلَ من العُصفورِ معادلاً موضوعياً لذاته/ عذابه وجعل من الطِّفلِ معادلاً لحبيبتِهِ/مُعذبته , وهذا المشهدُ الطبيعي وُظِّفَ بذكاءٍ , فالطِّفل رغم لَعِبِه وتعذيبِهِ للعصفورِ إلا أنَّه بريءٌ لا يَقصدُ الإيذاءَ وهو ما أرادَ إيصالَه وبثَّه داخل النَّص بأنَّ المحبوبةَ تلعبُ بعواطفِه وشوقه وتعذِّبُه ببراءةٍ كالطفلِ البريء لتبرئةِ ساحتِها من القسوةِ لشدَّةِ حُبِّهِ لها, فلا الطِّفلُ له عقلٌ ولا العُصفورُ له ريشٌ ليَهرُب, والرِّيشُ رمزٌ للحريةِ استعاض به عن حبِّه الذي جعله مسلوبَ الإرادة , ذلك الحُبُّ الذي جعل منه عاجزاً متعلِّقاً بمعذِّبِه فلا مجالَ للهربِ, فقد جعل من الطَّبيعةِ الحيَّةِ/العصفور مشهداً يصفُ من خلالِه وتجربتَه الواقعيةَ المُعاشةَ , ومثل ذلك ولا يبعد عنه كثيراً قوله:

فيَـــا حبَّـــذا الأحيـــاءُ مـــا دُمـــتِ فـــيهِمُ	و يـــا حبَّـــذا الأمـــواتُ إن ضَـــمَّكِ القبـــرُ
وإنِّـــي لتَعرونِـــي لـــذكراكِ نَفضَـــةٌ	كمـــا انـــتَفضَ العصـــفورُ بلّلَـــهُ القَطـــرُ [4]

من جمالياتِ النَّص تكرارُ (حبَّذا) والممدوحُ بها محبوبٌ مقربٌ للقلبِ [5] بَيدَ أنَّه كَرَّرَها مرَّتينِ للأحياءِ وهو المألوفُ وليس غريباً ، أمَّا في العَجزِ فإنَّه يَنزاحُ بها عن سياقِ المألوفِ فالأمواتُ لا تُحَبَّذُ صحبتهُم , وبهذه المقابلةِ بين الأمواتِ والأحياءِ شكّل صورةَ حبِّه فأجملُ التراكيب ما يكونُ خارِجاً عن المألوفِ لأنَّها تكثفُ المعنى وتمدهُ بالعمقِ وهو ما يرنو إليه النَّصُ الشعريُ هنا , و العجبُ مع شاعِرنا يزولُ لأنَّه مقرون بليلى / الحبيبة الباقية , فحبُهُ يمثلُ قوةً وتواصلاً نفسياً يستحيلُ معهُ فكُّ الارتباطِ الوجداني في الحياةِ والوفاةِ , وهو ما يجعلُهُ ضعيفاً شبيهاً بالعصفورِ ذلك الطَّائرُ الصَّغير الضَّعيفُ عديمُ المقدرةِ مؤكداً ذلك بأُسلوبِ التوكيدِ (إنِّي, لتعروني) الذي أمدَّ به مع (نفضَة) النَّصَ بزَخَمٍ جماليٍ ممزوجٍ بالتشبيهِ بالعصفور المُرتَجِف برداً من البلل, هذه الصورة المأخوذةُ للعصفور كانت كفيلةً بنقلِ صورتِه للمُتلقي, ففنفضةُ ذكراها كنفضةِ العصفورِ المبللِ فكلاهما في الرجفةِ لاإراديةٍ لأنَّها مصاحبةٌ لِذكرَى ليلى , يَخفِقُ ويرتَعِشُ ويضطَربُ كالعصفور , فمن خلال هذا التشبيهِ اللطيفِ نقلَ الشَّاعر الطبيعةَ/ العصفور ليكونَ صورةً بليغةً تزيدُ النَّصَ فناً ودلالةً ولاسيما أنّ العصفورَ طائرٌ مُحَبَّبٌ

---

[1]) ينظر: تاريخ الأدب العربي العصر الإسلامي , د. شوقي ضيف , القاهرة – مصر , 1963 م : 245

[2]) وصف الطبيعة في الشعر الاموي , إسماعيل أحمد العالم , مؤسسة الرسالة – دار عمّان , 1987م : 212

[3]) ديوانه :16 , يزمها : يربطها ويشدها , حياض الموت : سكرات الموت .

[4]) ديوانه :83

[5]) معاني النحو , د . فاضل صالح السامرائي , دار إحياء التراث العربي , بيروت – لبنان , 1428 – 2007 م : 262/4

لدى متلقي هذا الشعر الغزليَ اللذيذَ على النّفسِ و المُعادِلُ والمُشابِهُ لما حلَّ به , وكذلكَ الحَمامُ من الطيورِ الجَميلةِ التي تغازلُ أحاسيسَ الشّاعرِ لأنَّ ذِكرَها في الشِّعرِ العربي يقترن بالبكاء والنّواح [1] فهي تُثيرُ الشُّجونَ بهَديلِها فتُذكِرُهُ لوعةَ الفِراقِ والبُعادِ إذ يقول:

ألا قاتَـــــلَ اللهُ الحَمَامـــــةَ غُـــــدوةً ... علـــى الغُصـــنِ مـــاذا هيَّجَـــتْ حـــينَ غنَّـــتِ

تَغَنَّـــتْ بِلحـــنٍ أعْجَمـــيٍّ فهيَّجَـــتْ ... هَـــوايَ الـــذي بـــينَ الضُّـــلوعِ أجنَّـــتِ

نَظَـــرتُ إلـــيهنَّ الغَـــداةَ بنَظْـــرةٍ ... ولـــو نَظَـــرَتْ عَينِـــي بِطَرْفِـــي تَجَنَّـــتِ

خَفَـــتْ شَـــجَناً مِـــن شَـــجونا ثـــمَّ أعوَلَـــت ... كـــإعوالِ ثَكْلـــى أثكِلَـــتْ ثـــمَّ حَنَّـــتِ

فمـــا أخَّـــرَتْ إذ هَيَّجَـــت مِـــن صَـــبَابَتِي ... غَـــداةَ أشـــاعَت للهَـــوَى وارفأنَّـــت[2]

يَتكئُ الشّاعرُ في تقديمِ حكايتِه مع الحَمامَةِ وما تُمَثِّلُهُ من حديثٍ ذي شُجونٍ على عاملِ التِّكرارِ اللَّفظِي , تكرارٌ يُفعمُ النَّصَ بالدِّلالاتِ النَّفسيةِ التي مثلتهَا الحمامةُ بكلِّ أبعادِ المَشهدِ الطَّبيعِي , حتى غدَت هذه الحمامةُ مِرآةً عاكسةً لصورةِ لَهفَتِه وَلَوعَتِه , سُبِكَ النَّصُ بِدقةٍ من خِلالِ هذه الألفاظِ المُكَررةِ بلفظِها وتقلياتِها (غنَّت - تغنَّت/ هيجت- فهيجت / نظرة- بنظرة- نظرت/ شجناً- شجون/ أعولت-كإعوال/ ثكلى- أثكلت/ أجنَّت– جنَّت) هذا التِّكرارُ اللفظيُ مع بعضِ ألفاظِ البُعدِ النَّفسيّ نقلَ لنا صورةَ ما فَعلَتهُ الحمامةُ مِن خِلالِ (أجنَّت, تجنَّت ,حنَّت) فقد تمركَزَت دِلالاتُها لتكونَ مُعادِلاً نفسياً لحياتِه مع ليلى التي هيَّجَت شوقَهُ الحمامةُ بكلِّ تفاصيلِ البُعدِ النَّفسي, وُقُوفُها على الغُصنِ وصوتُها الذي بدأ خافتاً هامِساً ثُمَّ يرتفعُ حتَّى صارَ عَويلاً شديداً, فاسترضاءُ الحمامةِ بحركاتِها وسكناتِها وصوتِها ومنظرِها, جعل النَّصَ يذيبُ الطَّبيعةَ لتكونَ مَركَزاً, لِنَقرَأ تَوصِيفاً للحمامةِ بتداخلٍ مسبوكٍ بذكاءٍ وإبداعٍ , وكُلَّمَا قَلَّبنا شِعرَ المَجنون/ قيسِ بنِ المُلوحِ وجدنا صوراً منَوعةً للطُّيورِ التي تعكسُ بُعداً نفسياً ومعادلاً موضوعياً لدى الشاعرِ , جَعَلَت من دِيوانِهِ لوحةً فنيةً جميلةً ولاسيما الطيور, ولا يكادُ يَخلو هذا الاستحضارُ من ترابطٍ نفسيٍ مع العِشقِ الذي أذهبَ العَقل وجعل الحياةَ كُلَّها(ليلى) , وحضورُ الحمامِ وردَ كثيراً في شعرِ مجنونِ ليلى ولا يَختَلفُ وروده في المعنى الذي استعمَلَه مع العصفورِ فأخذَ دلالةً مُترادفةً له[3] وتَنَوعَت الطبيعةُ النَّاطقةُ للطيورِ فلم تقتصر على الحمامِ بل كان للقَطَا نصيبٌ آخرُ مِنها رغمَ أنَّ المعنى في استثمارهِ لا يختلفُ كثيراً عن الحَمامَةِ, لأنَّ كلاهما يمتلكانِ صفاتٍ مشتركةً إلا أنَّهُ مع القَطا تَبينُ الصُّورةُ أكثر من خلالِ مُخاطَبتِه لأسرَابِها إذ يقول:

شـــكوتُ إلـــى سِـــربِ القَطَـــا إذ مَـــرَرْنَ بِـــي ... فقُلـــــتُ ومِثلِـــــي بالبُكـــــاءِ جـــــديرُ

أســـربُ القطـــا هـــل مِـــن مُعيـــرٍ جَنَاحَـــهُ ... لَعَلّـــي إلـــى مَـــن قَـــد هَويـــتُ أطيـــرُ

فَجَـــاوَبْنَنِي مِـــن فَـــوقِ غُصـــنٍ أراكـــةٍ ... ألا كُلّنـــــا يـــــا مســـــتعيرُ مُعيـــــرُ

وأيُّ قَطَـــــاةٍ لـــــم تُعِـــــركَ جَنَاحَهَـــــا ... فَعَاشـــــت بضُـــــرٍّ والجنـــــاحُ كَســـــيرُ[4]

تتجسد آليةُ الحِوارِ بأنسنة القطا باستنطاقها في النَّص ومحاورتها جاعلاً منها مُخاطبًا ومتفاعِلاً حاسّاً بألمِهِ وشوقهِ, بصُورة جَسَّدت الحياةَ الإنسانيةَ الراقيةَ للقَطا من خلالِ مُحَاكاتِه بمنطقِ(فجاوبنَنِي) فصارَ الحِوارُ مُشوقاً بينَ السِّربِ ذاتِه فغدت إحداهنَّ داعيةً على الأُخرى لعدم الإعارة للجناح (فعاشت بضرَ والجناح كسيرُ) لتَنشطرَ الصُّورةُ إلى شطرين الأولُ نفسيٌ قائمٌ على الشَّكوى والبكاءِ والبُعدِ والفِراق (إلى مَن قد هويتُ أطير) والاخرُ حواريٌ طبيعيٌ للقطا (شكوتُ) بلغةٍ إخباريةٍ ومِن ثَمَّ استعطاف بأسلوبٍ طَلَبي يعقبُه حوارٌ فاستجابة للطَّلب وتفاعل معه (كلنا يا مستعيرُ مُعيرُ) ويبلغ التفاعل ذروتَه من خلال دعاء بعضِها على بعضٍ إذا لم تُعِر جناحَها , فاستنطاقُ القطا أضفى حيويةً

---

[1]) ينظر: وصف الطبيعة في الشعر الأموي:219

[2]) ديوانه :48, أخرت : تراجعت عن النحيب , ارفأنَّت : سكنت وهدأت .

[3])ينظر ديوانه: 26, 78, 88, 96, 99, 100

[4]) ديوانه:87

تفاعليةً وجماليةً للنَّصِ جعلَه نَصاً مُتَحركاً وكأنَّه حوارٌ بين إنسانَين وليس حواراً بين حيواناتٍ لا تنطقُ ولا يُفهمُ مَنطِقُه , وإذا ما تتبَّعنَا الحضورُ الطَّبيعيُ للقطا في شعره لا نجدُ فرقاً في التَّوظيفِ القصدي عن توظيفِ الحَمامِ لما يمتلكانه من مقوماتٍ مُشتركةٍ[1] .

الغراب : ضمن الموروثِ للأممِ فإنَّ الغرابَ طائرٌ مشؤومٌ , فقد أخذت أسطورةُ الغرابِ بعداً تاريخياً كبيراً كونها مرتبطة بالحظِ السيء والنَّحس لدى الكثيرِ من الأقوامِ بموجبِ التَّفسيراتِ الموروثةِ عند الشُّعوب , وقيل إنَّها جاءت إلى العرب عَبرَ الهند , وهناك من قال إنَّ حكايةَ الغُراب حقيقيةٌ علميةٌ تاريخيةٌ دينيةٌ تعودُ إلى عهد سيدنا نوح (عليه السَّلام) حينما أرسلَهُ بعد الطُّوفانِ للبحثِ عن الأرض فراحَ يأكلُ ما وجدَ وترك مُهمَتَه فغَضِبَ نوحٌ عليه وبدَّل ريشَهُ الأبيضَ إلى السَّوادِ ليرتبطَ الغُرابِ بسوءِ الطَّالعِ والتشاؤمِ [2] وربَّما قصةُ كونِهِ حقيقةً علميةً أقربُ من الموروثِ لدى الشَّعوبِ والأُممِ ولا سيما العرب وذلك لما وردَ عن الرَّسولِ ﷺ" خَمْسٌ مِنَ الدَّوَابِّ كُلُّهُنَّ فَوَاسِقُ لَا جُنَاحَ عَلَى مَنْ قَتَلَهُنَّ: الْعَقْرَبُ , وَالْغُرَابُ , وَالْحِدَأَةُ , وَالْفَأْرَةُ , وَالْكَلْبُ الْعَقُورُ "[3] فكانَ الغرابُ أحدَها , وظلَّ هذا الارتباطُ التَشاؤمي للغرابِ باقياً في الشِّعر وعند مختلفِ الشُّعراء ومجنون ليلى أحدُهم , وبقي ارتباطُه بالأخبارِ السَّيئةِ , والحديثُ عنه في الشِّعر العربي كثيرٌ واستخدمُوه في مواضِعَ عدَّةً إلا أنَّ مُعظمَ الحديثِ عنهُ جاءَ في بابِ التَّشاؤمِ ,"لأنَّهُ أشأم الطُّيورِ عند العربِ"[4],إذ يقول الشاعر في السَّياق الموروثِ للتَّشاؤمِ وجلبِ النَّحس :

أمِـــنْ أجـــلِ غِربـــانٍ تَصَـــايَحْنَ غُـــدوةً	بِبَينُونَـــــةِ الأحْبَـــــابِ دَمعُـــــكِ ســـــافِحُ
نَعَـــم جـــادَتِ العينَـــانِ مِنِّـــي بِعَبـــرةٍ	كمـــا سَـــلَّ مـــن نَظـــمِ اللآلـــي تَطَـــاوُحُ
ألا يـــا غُـــرابَ البَـــينِ لا صِـــحتَ بَعـــدَهُ	وأمْكَـــنَ مِـــن أوْداجِ حَلقِـــكَ ذَابِـــحُ
يَـــرُوعُ قُلـــوبَ العاشِـــقِينَ ذَوي الهَـــوَى	إذَا أمِنُـــوا التَّشـــحَاجَ أنَّـــكَ صَـــائحُ[5]

لا رَيبَ أنَّ الغُرابَ مَصحُوبٌ بالتَّشاؤمِ ومدعاة للنَّحسِ والتَّفريقِ بين الأحبةِ والعشاقِ , وذلك شأنُه فصِياحُه نذيرُ قُبح , فلا زال ينعقُ حتَّى يرحلَ الأحبةُ وتغدو الحياةُ معتمةً لفراقهم, وتُسفَحُ الدُّموعُ وهي كنايةٌ عن كثرتِها فسفحُ الشَّيء كثرتُه وكذلك تستعملُ في سفحِ الدَّم وكأنَّه يشبِّه البكاء بالقتلِ والجرحِ النَّاضحِ بسببِ ذلك الصَّوتِ القبيحِ الذي وظَّف قبحَهُ في لفظةِ (تَشحَاج) لتزيد القبح في أُذن السَّامع من خلال وحشِيَتِيها اللَّفظيةَ وهو ما يريدُ في تشنيعِ صوتِ الغرابِ, جاعلاً النَّصَ دائرةً تدورُ خِلالَه الألفاظُ في ثلاثِ ركائز:- الغرابُ من خلالِ(الغربان /غراب البين) وصوته من خلال(تصايحن/ لا صِحتَ/ التَّشحَاجَ) و فِراقُ العشاق من خلالِ(قلوبِ العاشقين) , فبهذه الثُّلاثيةِ رسمَ اللوحةَ الفنِّيةَ داخل النَّصِ مستثمراً كلَّ الموروثِ الجمعي للغُراب بقُبحِ صوته وبنُذُرِ شؤمِه المُحيلِ للبعدِ والفِراقِ والمُثيرِ مشاعرِ الألمِ العميقِ .

وفي مشهد آخر يستعرض تجربته مع الغراب ذلك الغراب الذي جعل الشاعر يسهب في قدحه حين يقول :

ألا يا غُرابَ البَينِ هيَّجتَ لَوعتِي	فوَيْحَكَ خبِّرني بما أنتَ تصرُخُ
أبالبَينِ مِن ليلى , فإن كُنتَ صادقاً	فلا زالَ عظمٌ من جناحِكَ يُفسَخُ

---

[1]) ينظر: ديوانه : 19, 52, 130, 169

[2]) ينظر: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام , د. علي جواد , دار العلم للملايين بيروت ومكتبة النهضة - بغداد , 1978 م : 6/ 791, وينظر: اسطورة الغراب , حكاية مرتبطة بالحزن , جريدة الشبيبة , شبكة النت www.shabiba.com

[3]) السنن الكبرى , أحمد بن الحسين بن علي بن موسى أبو بكر البيهقي (المتوفى: 458هـ), تحقيق: محمد عبد القادر عطا, دار الكتب العلمية , بيروت – لبنان ,1424هـ-2003م : 343/5

[4]) ينظر : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام : 789/6 - 795

[5]) ديوانه : 53 , البينونة : البعاد , سلّ :وقع او سقط , تطاوح : انقطاع , التشحاج : صوت الغراب .

ولا زالَ رامٍ فيكَ فوقَ سَهمَهُ فلا أنت في عُشٍّ ولا أنت تُفرخُ

ولا زلتَ عن عذبِ المياه مُنَفَّراً وَوَكرُك مَهدُوماً وبَيضُك يُرضَخُ

فإن طرتَ أردَتكَ الحتوفُ وإن تَقَع تَقَيَّضَ ثُعبانٌ بوجهِكَ ينفُخُ

وعاينت قبل الموت لحمك مُشرَحاً على حرِّ جمرِ النَّار يُشوى ويُطبخُ

ولا زلتَ في شرَّ العذابِ مُخلّداً وريشُك مَنتوفٌ ولحمُكَ يُشدخُ[1]

يمتلئ النَّصُ بالتَّوبيخِ والدُّعاءِ على الغرابِ , وليس لشيءٍ سوى أنَّ صِياحَهُ ونعيقَه نذيرُ شؤمٍ بِفراقِ ليلى , هذا النَّعيقُ الذي لا يأتي إلَّا بالسيءِ من الأخبارِ وسيكونُ جزاؤه فسخاً في الجناحِ أوسهماً يُصيبُ مقتَلاً ويهدِم عِشّاً ويشرّدُ حالاً ويقطَعُ نسلاً أو يُنَغِصُ شراباً ويُحطِّم بيضاً ويُسقِطُ حتفاً و يقابلُ ثُعباناً وهو الهلاكُ بعينِه , بل يصورُ عذابَه بالشِّواءِ قبلَ الموتِ مُقطَّعَ الأوصالِ على النَّار متمنياً له شرَّ العذابِ بعدَ الموتِ مُخلداً وكأنَّه يخاطبُ إنساناً عاقلاً , وهذه التقطيعاتُ الصُّوريةُ يُطلقُها الشَّاعرُ داعياً أو متوعِداً للغُرابِ وكأنَّه ارتكب جُرماً لا يُنسى ولا يغتفَر بِتكرار(لازال) داخل النَّص الشِّعري فتكرارُ هذا الفعلِ أمدَّ النَّصَ بالحركيةِ والاستمراريةِ التي أرادها الشَّاعر للغُراب وهو التَّنقل مِن حالٍ إلى حالٍ وكلّها أحوال عذاب لا تنقطع ولا تنقضي يَختَتِمَها بالخلودِ مع العذابِ كلُّ ذلك لأنَّ الغُرابَ أتى بدلالتِه السَّلبيةِ التي يُمَثِّلُها قَبيحُ صنيعِهِ المُتوارثِ منذُ الأجيال السالفة , ولا زال يقلب دور الغراب في شعره مع بقاء دلالته السلبية ذاتها دون تغيير :

إذا حالَ الغُرابُ الجَونُ دُوني فمُنقَلَبِي إلى لَيلَى بَعيدُ[2]

هذه الصورةُ القبيحةُ للغراب ليست لصوته - كما يكرر- بل لهيئتِه القبيحةِ السَّوداء, وليس السَّوادُ دلالةً للشَّكلِ فَحَسب بل تعداهُ إلى الفعلِ القبيحِ وهي كونه عائقاً لوصولِ الشَّاعرِ إلى ليلى فتوظيف لفظة (حال) لها دلالةُ المستحيلِ وهي الرمزيةُ يصطَحبها الغرابُ فمجرد حضوره يمثل شؤماً ونحساً للعشَّاق قاطعاً الوصالَ بينهم ومن ذلك قوله :

ألا يا غُرابَ البينِ لونُك شَاحبٌ وأنت بِلَوعاتِ الفِراقِ جديرُ [3]

ويُلحظ أنَّ التركيبَ (غراب البين) ملازمٌ فكلَّما حلَّ الغرابُ خَيَّمَ معهُ الفراقُ والبعدُ والبينُ وهو ما أكده في عجز البيت ويؤكده في مواضعَ أخرى [4].

الطُّيورُ الجارحةُ :- لم يكن للطيورِ الجارحةِ حضورٌ واسعٌ كما هو الشأنُ مع غيرها من حمام وقطا وغربان و ربَّما ذلك يتناسبُ مع حياةِ الحُبِّ والهدوءِ والجمالِ الذي يحاولُ الشَّاعرُ تضمينَه في شعرهِ , إلا أنَّ ذلك لا يعني انتفاء الحاجة إليها فاستحضرها بعض الشيء رابطاً إياها بمدلولاتِها المختزلةِ في الموروثِ الجمعي فمن ذلك العقابُ فإنَّ الجاحظَ ذكر أنَّه أكثرُ الحيواناتِ عُمُراً[5]) ونلحظ أن الشَّاعرَ يُعرِّجُ إلى إلى ذلك في قوله مخاطباً العقاب :

ألا يا عُقابَ الوَكرِ وكر ضَرِيَّةٍ سُقيت الغَوادِي مِن عُقابٍ على وَكرِ

أبِيني لنا لا زال ريشُكِ ناعِماً ولا زلتِ في صيدٍ مُخَضَّبَةَ الظَّفْرِ

أبيني لنَا قد طالَ ما قد تَرَكتِنا بِعَمْياءَ لا نَدري أنُصبح أم نَسْري [6]

---

[1]) ديوانه : 56, يُشدخ: يمزق , يرضح : يكسر

[2]) ديوانه : 62 , الجون : الأسود

[3]) ديوانه : 90

[4]) ينظر ديوانه :121, 122, 179, 148, 188

[5]) ينظر: الحيوان, عمرو بن بحر الجاحظ , دار الكتب العلمية , بيروت – لبنان , 1424 هـ :5 /535

[6]) ديوانه: 105

المكانُ الذي يسكنُه العقابُ هو الرَّكيزةُ التي يستند إليها النَّص , لما يمتلِكُه من طولِ العُمُر وهو ما أحال عليه الشَّاعرُ بتكرارِ عقابِ الوكرِ مرتين , مخاطباً العقاب المعمّر , شاكياً له طول المكوث والبقاء لأنَّه جديرٌ بالسؤال , شديدُ البصر يملك بصراً ثاقباً يمكن من خلاله تبيان الصَّباح والمساء الذي أفقدنا إدراكهما طول البقاء وحدة البصر جعلته يستثمر المشهد في قوله :

نَظرتُ خِلالَ الرَّكبِ في رَونَقِ الضُّحى بِعَينَيْ قُطاميٍّ نَمَا فوقَ عُرْقَبِ[1]

النَّظرُ هو محورُ البيتِ, وهو ما يمتاز به العقابُ أو الصَّقرُ, ليؤطِّرَ المشهد بشدةِ اهتمامِه وتركيزه مع وضوح الرؤيةِ من فوقِ الصُّخورِ الوعرةِ . والمشهدُ الطبيعي في سياق النَّوال البعيد وهو ما استحضره في موضِعٍ آخرَ إذ يقول :

كأنَّ فُؤادي كُلّما مَرَّ راكِبٌ جَناحُ عُقابٍ رامَ نَهضَاً إلى وَكْرِ[2]

تنهضُ الصُّورةُ الطبيعيةُ للعُقابِ من خلال القوةِ والسُّرعةِ اللتين يمتازُ بهما, وهنا استثمر التَّشبيهَ, شبه فؤاده برفرفةِ جناحِ الصقرِ وينهَضُ مع مرورِ أي ركبٍ وقافلةٍ و يرفرفُ قلبُه بقوةِ جناحِ العُقابِ وسرعتِه ليصلَ لمُرادِه,أما باقي ما يُحلِّقُ في السَّماءِ فلم يكُن له أثرٌ إلا ما وُجدَ في ديوانه من رَجزٍ وكأنَّه يُغني مع نفسِه في مدحِ الجَرادِ الذي يُقبلُ إلى ديرتِه حين يقولُ :

حبَّ إلينَا بِكَ يا جَرادُ أرضٌ وإنْ جاعَت بِكَ الأكبادُ

وَضَاقَتِ الأصْدَارُ والأورادُ ولَمْ يكُنْ قَبلُ لنا عنادُ

ولا لأبناءِ السَّبيلِ زادُ[3]

قد يكونُ النَّصُ في الوَهلَةِ الأولى غنائياً فقط دُونَما قصدٍ لكنَّ إعمالَ النَّظرِ فيه يقودُ إلى أهميةِ الجرادِ في وقتِ الجوعِ لأنَّهُ يؤكَلُ وهو ما وَرَدَ في الحديثِ النَّبوي الشَّريفِ " أُحلَّت لنا ميتَتَان وَدَمَان , فأمَّا المَيتَتَانِ فالحوتُ والجَرادُ "[4] وهو ما أشارَ إليه النَّصُ في مقابلةٍ بلاغيةٍ جميلةٍ (الإصدار والأوراد) وهي تُحيلُ إلى الأكلِ واللَّافتُ في النَّص أنَّهُ لم يذكُر مَعَهُ الحبيبةَ (ليلى).

أما الذُّبابُ فقد ذكرَه مرةً واحدةً في قولِه :

فأُقْسِمَ لو أنِّي أرى نَسَباً لها ذُبَابَ الفَلا حَنَّتْ إليَّ ذُبَابُها

لَعَمرُ أبي ليلى لئِن هيَ أصبَحَتْ بِوادي القُرى ما ضَرَّ غَيري اغتِرابُها [5]

ذكر الذُّبابَ لحقارتِه , وهذه الحقارةُ لهذه الحشرةِ الطائرةِ يستطيبُها الشَّاعرُ إذا كانت قريبة النَّسبِ مِن ليلى وهو ما جَعلَ توظيفَ الطَّبيعةِ لأدَقِ تفاصيلَها ولا يستَحي منها لفرطِ حبِّه لليلى حب قرب إلى قلة الذباب لأنَّهُ يَستشعِرُ أن بُعدَ ليلى لا يَضُرُّ أحداً سِواهُ فهو المَعنِيُّ بها وحدَه .

.الحيوان الأليف :-

الغزال :_ يسمو جمالُ الطَّبيعةِ بالظَّبيةِ بكلِّ تفاصيلِ أوصافِها شكَّلت ظاهرةً جليةً داخلَ النَّص الشِّعري للمَجنون وكانت الغزلانُ والظِّباءُ أكثرَ الحيواناتِ حضوراً, لأنَّها تُمثِّلُ الجَمَالَ النَّقيَّ فأوصافُها تُحاكي أوصافَ ليلى, وقيسُ/ المجنون عاشَ في الباديةِ وهامَ عشقاً بليلى , وهي

[1]) ديوانه: 42, القطامي : الصقر , عرقب : صخور وعرة , رونق : حسن وبهاء وإشراق .
[2]) ديوانه :107
[3]) ديوانه: 57
[4]) مسند الإمام أحمد بن حنبل , تحقيق شعيب الأرناؤوط , مؤسسة الرسالة ط2 , 1420هـ ، 1999م : 16/10
[5]) ديوانه : 32

تمثل له الجَمَالَ المُطلَق فلا يجدُ أجمَلَ ولا أرقَ شبيهاً بها من الغزالِ فتُشبّهُها بطول العنق , ونصاعةِ اللَّونِ وجَمَالِ الطَّلَّةِ [1] وكانت معادلاً حسيًّا جماليًّا يُحاكِيه ويرسمُ صورَه بتراسُلٍ جماليٍ متسلسلٍ وكأنَّه لا يرى في الغزال إلا ليلى ولا يرى في ليلى إلا جمالَ الغزالِ؛ إذ يقول :

أيَا شِبهَ ليلى لا تُراعي فإنَّنِي ... لك اليومَ من بين الوحوشِ صديقُ

و يا شِبهَ ليلى أقصِرِ الخطوَ إنَّنِي ... بِقُرْبِكِ إنْ ساعَفْتَنِي لَخَليقُ

و يا شبهَ ليلى رِدَّ قلبي فإنَّه ... له خَفَقَانٌ دائِمٌ وبُروقُ

و يا شِبهها أذكَرتَ مَن ليسَ ناسياً ... وأشعَلتَ نِيراناً لهُنَّ حريقُ

و يا شِبهَ ليلى لَو تلبَّثتَ ساعةً ... لعلَّ فُؤادي مِن جَواه يُفيقُ

و يا شِبهَ ليلى لن تزال بروضةٍ ... عليكَ سحابٌ دائمٌ وبُروقُ

فما أنا إذ أشبَهتَها ثُمَّ لم تَؤُبْ ... سَليماً عليها في الحياةِ شفيقُ

عُنقتِ فَأدِّي شُكرَ ليلى بِنِعمةٍ ... فأنتِ لليلى إن شكرتِ طليقُ

فعيناكِ عيناها وجِيدُك جِيدُها ... سِوى أنَّ عظمَ الساقِ منكِ دقيقُ[2]

#

الظَّبيُ معادلٌ لليلى في تكرارٍ جمالي رائعٍ يتَكَرَّرُ (يا شبه ليلى) أربعَ مرَّاتٍ إلى جانِبِ (يا شبهها) ثَمَّ سادسة (أيا شبه) معَ تكرارٍ للنِّداء يبُثُّ به حالةَ اللوعةِ والبُعدِ ولاسيما أنَّ (آيا, يا) تستعملان لنداءِ البعيدِ أو ربما حتى للتَّقريبِ إلَّا أنَّ البُعدَ مَلموسٌ في النَّص من خلال (تراعي) فإنَّه يُطمئِنُ الظَّبيَ بأنَّه وحشٌ صديقٌ وحينَما يُكررُ اسم ليلى فإنَّما يجعلُ منهُ لحناً يَشدُو بهِ ويَستَلِذُّ بتعدادِه وتكراره يَشِي خلالَه الحزنَ واللوعةَ التَّي بأسبابها يَتَمَثَّلُ الظَّبيَ ليلى أو شَبِيهاً لها , وتفاعليةُ الطبيعةِ قائمةٌ بكونهِ يخاطبُها مُخاطبةَ عاقلٍ مِثلِه لأنَّهُ أسبغَ صفاتِ ليلى على الظَّبي فالثَّانِي يُعدُّ بَديلاً عنها لجَمالِه ورقتِه وصفاتِه , ومُستلَّاً منهُ المعانيَ الجماليةَ والنَّفسيةَ وينتقلُ مُتسلسلاً ومتنقلاً من صِفةٍ لأخرى بعد أن يُعطيه الأمانَ بصوت هادئ يجعلُه ساكناً يُطيلُ النَّظرَ فيه ويسردُ له أحاسيسه وأشجانه , طالباً منه إرجاعَ قلبِه المحزونِ المرتجفِ, و بأسلوبٍ بلاغيٍ ذكيٍ يحترسُ من النسيانِ فإنه يقول ذكرتني فيحترس[3] بقوله (من ليس ناسيا) لأنَّهُ دائمُ الذِّكرِ لها فهو لم يَنسَها مُطلَقاً بهذا الاسلوب البلاغي يُبقي ارتباطه بها بدوامِ الذِّكر, ويُكثرُ رجاءَه له بالبقاءِ ولو لساعةٍ فهو يُهدِّئ من شوقهِ, ثم يَختتمُ تَشبيهاتِه بالمقارنة الجميلةِ بين العَينينِ والعُنقِ بجمالِهما ولكنَّه يُخالفُ في التَّشبيه بالسَّيقان لأنَّ ساقَ ليلى أجمل وهو استثناءٌ ذكيٌ وجميل فلا يُمكن أن يتشابه السَّاقان. وفي قصيدة أخرى يقول :

أيا جبلَ الثَّلجِ الذي في ظِلالِه ... غَزالانِ مَكْحُولانِ مُؤتَلِفَانِ

غَزالانِ شَبَّا في نَعيمٍ وغِبطَةٍ ... وَرَغدَةِ عَيشٍ ناعمٍ عَطِرانِ

خليليّ أمَّا أمُّ عَمروٍ فمنهما ... وأمَّا عن الأخرى فلا تَسَلانِي[4]

إنَّه لا يرى ليلى إلا غزالاً من الغزالتين اللتين جَذَبَتَاه, فمن خِلالِهما يَحكِي حياةَ ليلى وعيشَها الرغيدَ , وبهما يَروي جَمَال ليلى بكُنيَتِها , فغَدَت الغزالان معادلاً لليلى , ويقول:

---

[1]) ينظر: وصف الطبيعة في الشعر الأموي :169

[2]) ديوانه: 142

[3]) ينظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها , د. أحمد مطلوب , الدار العربية للموسوعات , بيروت – لبنان , 1427-2006 :1/62-63

[4]) ديوانه : 190, أم عمرو : ليلى وينظر الديوان 191

ألا إنَّ ليلى كالغزالةِ في الضُّحى أو البَدرِ في الظلماءِ كالتّمِّ طالعُ[1]

التشبيه قائمٌ بأداتِه (كالغزالةِ)الكاف و يشبهُها بالبدرِ التَّامِّ وهذا معهودٌ لدى الشُّعراءِ فلا أجمَلَ من الغزالِ بينَ الحيواناتِ ولا أجمل من البدرِ التَّام في السَّماء, فبهذا شبَّه ليلى بتمامِ الجَمَالِ الأرضي والسَّماوي الذي تنعمُ به الطَّبيعةُ برُكنَيها, وهكذا يستثمرُ الطَّبيعةَ في شِعرهِ فتارةً يتمنَّى أن يكون هو وليلى غزالَين [2] وتارةً يُشبّه مقلَتَيها بمُقلتي الغزال [3] وهكذا يؤثث لمشهد الغزال بصُورٍ ودلالاتٍ متعددةٍ ومشعبةٍ [4] فالغزلان والبقرُ الوحشيُ والظباءُ بينها وبين ليلى علاقةٌ وطيدةٌ فكلٌ جميلٍ يحيلُ إلى جمالها فقد سلبت عقلَه [5] .

النَّاقة:-الحياةُ التي نَشَأ فيها الشَّاعرُ قائمةٌ على التَّنقلِ ولاسِيما أنَّه بَدَويٌ, فالنَّاقةُ هي الوسيلةُ الأبرزُ لديهم , ويحبُونُها لأنَّها قريبةٌ على نفوسِهمِ لذلك "لم يكُن حديثُهم عنها مثقلاً أو مُملاً وإن طالت الأبيات وكثُرت الأوصافُ وتعددت التَّشبيهاتُ"[6] فالنَّاقةُ تُرافِقُ الشَّاعرَ في رِحلتِه عَبرَ تَجربَتِه الحَياتيةِ المُعاشةِ , لأنَّه يَعيشُ صِراعاً من أجلِ الوصولِ إلى الحبيبةِ فهي كلُّ حياتِهِ وسَخَّرَ جُلَّ الطَّبيعةِ في سَبيلِ الوصُولِ إليها ليَحظَى بنوالِ اللِّقاء, لأنَّ قيساً /المجنون له ارتباطٌ وثيقٌ بالباديةِ ,وغزلُه عفيفٌ نقيٌ كَزُملائِه العذريين كجميلٍ, فالنَّاقةُ لها دلالةٌ في تجربتهِ الشِّعريةِ , فلَهُ ولغيرِه من شُعراءِ عصرِه حديثٌ شَيقٌ معها " فهي جسرٌ ينتقلون بواسطتِه من حيثُ النَّسبِ الحزينِ الذي يَتَقِد به الألم حتَّى يؤَثِّرُ في النَّفسِ"[7] لذلك يُكثر من توظيف النَّاقة داخل شعره إذ يقول :

إذا هِيَ أمْسَتْ مَنبِتُ الرَّبعِ دُونَها ودُونَكَ أرْطَى مُسْهِلٌ وَألاءُ

فلا وَصْل إلّا أن يُقارِبَ بيننا قلائصُ في أذنابِهنَّ صَفاءُ
إذا القومُ قالوا وردُهُنَّ ضُحى غَدٍ تَوَاهَقْنَ حتَّى وِردُهن عِشاءُ
إذا استُخبِرتْ رُكبانُها لم يُخَبَّروا عليهنَّ إلَّا أن يكونَ نِداءُ[8]

فما النَّاقةُ إلا أداةً تُقرِّبُ البعيدَ وتوصلُ إلى المُراد, في كفاحٍ قائمٍ على ثنائيةِ (المكان / الزمان) , مظلمٌ (أمست) فالمَساءُ مع الصَّحراءِ إشارة للظلامِ الحالكِ , والمكانُ ليس سهلاً بل مليء بالنبتِ والشَّجَر ذي الثَّمَر المُر وهي إشارةٌ كذلك الى وحشةِ المكانِ فنَبتُهُ لا يُؤكَلُ, هذه الثنائيةُ شكلت النَّصَ, مكان/فلاة , دلالة على المسافةِ الشَّاسعةِ ,و زمان / ضحى – عشاء مع أداة السرعة الكنائية (إذا القوم قالوا وردُهن غدٍ- تواهقن) أسرعن لورودِهنَّ, بيد أنَّ سرعتَهم لم تفِ بالوصول قبل الزمان المقضي بين الضُّحى والعشاءِ وهي كنايةٌ عن سَعةِ المسافةِ وشدَّتها, ولا يُمكنُ الوصولَ للمرادِ إلا بناقةٍ قويةٍ صلبةٍ مُسرعةٍ , من خلال النَّفيِ والاستثناءِ (فلا وصل إلا أن يقاربَ) ترتسم الصورة الطبيعية الحضوريةُ للنَّاقة فالفعلُ (يقارب) يوحي بالمشاركةِ والتفاعلِ داخلَ المشهدِ السَّفريِّ المُرهق في هذه الرِّحلةِ الطويلةِ الشَّاقةِ ببعديها الزَّمانيِّ والمَكانيِّ , ليصل إلى مُبتغاه (فهو يتجاوزُ المُستحيلَ للوصول إلى الحبيبةِ لكنَّه تجاوزٌ لغويٌ ..لا يقومُ بالفعلِ حقيقةً بل يتَساءل وكأنَّهُ تساؤلٌ يقينيٌّ بعدمِ تَحقُقِ ذلك)[9] ولم يكن البعير إلا مُلازماً للتَّجربةِ الشِّعريةِ والمُغامراتِ الغَزَليةِ إذ يقول:

فمَا رَحَمَتْ يَومَ التَّفَرُّقِ مُهْجَتِي وقَد كادَ يَبكِي رحمةً لي بَعيرُها

ولا لِي رَثَت لمَّا شَكَوتُ صَبابَتِي ولا أطْفَأتْ ناراً يُشَبُّ زَفيرُها [10]

حينَما يكونُ البَعيرُ أرحمَ من الإنسانِ فتكونُ تلك المقارنةُ لصالِح البعيرِ الذي كان أكثر إنسانيةً من الحبيبةِ فبكاؤه دليلٌ على شعوره وإحساسِه باللَّوعةِ التي تختلجُ قلبَ الشَّاعرِ حتَّى أنَّ الزَّفراتِ لم تُطفئ ما في قلبِه من وَهَجٍ وحرقةٍ تولَّدت بالفِراقِ والغيابِ (يظلُّ في تجربة

---

[1]) ديوانه 126
[2]) ديوانه : 109
[3]) ديوانه :95
[4]) ينظر ديوانه : 27, 41,42, 66, 89, 93, 122, 149, 158 وغيرها
[5]) ينظر ديوانه : 66, 98, 93, 149, 158, 177 وغيرها .
[6]) الطبيعة في الشعر الجاهلي, د0نوري حمودي القيسي ,دار الإرشاد للطباعة والنشر ط1 , بغداد – العراق , 1390 -1970 م :76
[7]) م0ن :76
[8]) ديوانه :13-14 , القلائص: الناقة القوية , صفاء :الذنب الطويل , تواهقن : أسرعن , أرطى: شجرة , ألاء :شجرة دائمة الخضرة ثمرها مرٌّ .
[9]) الرؤية في شعر ذي الرُّمة , د0آن تحسين الجلبي , دار ومكتبة بسام , الموصل – العراق , د ت :56
[10]) ديوانه 94-95

الحبِّ يأخذُ بعداً أكثرَ عُمقاً واستمراراً في إحساس الشَّاعرِ لأنَّه ذو فاعليةٍ نفسيةٍ وماديةٍ... يظلُّ الشَّاعرُ يتطلعُ إلى تحقيقها)[1] والعربيُّ يَعُدُّ النَّاقةَ من أغلى ما يَملُك , فلا شيءَ يفوقُ النَّاقةَ , إذ يقول:

نَظَرْتُ إليها نَظرةً ما يَسُرُّنِي بها حُمرُ أنعامِ البلادِ وَسُودُها [2]

نظرةٌ واحدةٌ أحبُّ إلى القلبِ من حُمُرِ النِّعَمِ, هو إشارةٌ لطيفةٌ إلى الحديثِ النَّبوي إذ قال الرَّسولُ عليه الصَّلاةُ والسَّلامُ " فواللهِ لأن يَهدي اللهُ بِكَ رَجُلاً واحداً خيرٌ لك من حُمُرِ النِّعَمِ" [3] فالحديث الشريف يدل على أهمية الإبلِ للعربي وكم هي عزيزةٌ على قلبِه , وهو ذاتُه ما أشَارَ أشَارَ إليه الشَّاعرُ فالنَّظرُ إلى الحبيبةِ أغلى وأحبّ الى القلب من حمر النِّعمِ , وإسقاطُ الصِّفاتِ الإنسانية على النَّاقة كثيرٌ في شعرِه من ذلك يقول :

وهل ريبةٌ في أن تَحِنَّ نَجيبةٌ إلى إلْفِهَا أو أن يَحِنَّ نَجيبُ[4]

يجسد المعنى باستفهامٍ استنكاريّ مع استعارةِ النَّجيبةِ والنَّجيب الأصَلاءِ من الإبلِ ليشكلَ الفكرةَ التي يرومُ إيصالها وهي تكوينُ معادلٍ موضوعيٍ له ولحبيبتِه, ليتساءل مُستَنكِراً الرّيبةَ والعيبَ في نُكرانِ اشتياقِ الحبيبِ لحبيبتِه, وإنَّ استعارةَ النَّجيبةِ والنَّجيبِ جَعلَت المَعنَى العام في البيتِ معنًى أخلاقياً أصيلاً؛ لأنَّ " أكثرَ الأشياءَ جاذبيةً في هذا الموضوع أن تكونَ النَّاقةُ مرادفةً للسَّيدة "[5] فجَمَالُ النَّاقةِ يرادفُ جَمَالَ المرأةِ , وأصالتُها تُقابلُ أصالَتَها و هنا يُشرعِنُ لحنينِهما, فالإبلُ لا تتركُ الحنينَ بل هو ملازمٌ لها ومن طبائِعها التي فُطِرت عليها وجُبِلت بها, فهو يوظِّفُ كلَّ هذه المعاني في البيتِ وهو ما أورده ابن رشيق في العمدةِ حين قال "لا تدع العربُ الشِّعرَ حتَّى تدع الإبلُ الحَنين"[6] والطَّبيعةُ/النَّاقةُ متشعبةٌ في شعرٍ حاولَ من خلاله أن يُبقي نَسَقَ الترابطِ في الطَّبيعةِ خدمةً للتجربةِ الشِّعريةِ الغزليةِ المُمتدةِ مع معظمِ قصائدِه إن لم يكن كلّها[7].

الخيل :- الحديثُ عن الخيلِ في الشِّعر العربي له دلالةٌ غزيرةٌ لدى الشُّعراءِ ومن ذلك ما قاله د0مصطفى ناصف عن فرس امرئ القيس الذي أعجبَ الشُّعراءَ والنَّاسَ كثيراً "إعجابُ النَّاسِ المُتواترِ يَحملُ في ثَنَاياه الشُّعورَ بأَن فرسَ امرئ القيسِ من أكثَرِ الخَيلِ وأكثرِ الأشياءَ أهميةً في الشِّعر العربي" [8] قولُ ناصِف يقودنا إلى أهميةِ الخيلِ في الشِّعر العربي, وقد ذَكر قيسُ بنُ الملوح الخيلَ في شعرهِ قليلاً وربما يعودُ ذلك لقلةِ مقامِه معها فهو لم يكُن شاعراً فارساً بل غارقاً في بحرِ العِشقِ والغرام ,فتكون علاقته بها قليلةً جداً قياساً بالنَّاقةِ وربما لأَنها لم تُسعِف تجربتَه الشِّعريةَ الغزلية فلا يوظفها كثيراً, ومن ذلك يقول :

ليالِيَ أصْبُو بالعَشِيِّ وبالضُّحَى إلى خُرَّدٍ ليست بسُودٍ ولا عُصْلِ

مُنَعّمةِ الأطرافِ هِيفٍ بُطُونُهَا كواعِبَ تمشِي مِشيَةَ الخَيلِ في الوَحْلِ[9]

المغامرةُ المستمرةُ واصلةٌ اللَّيلَ بالنَّهار من خلال ثنائية (الليل /العشي - النهار /الضحى) ليصور المَشهَدَ الصِّبيانيَ (أصبو) مع النِّساءِ الجميلاتِ الابكار الحييات اللَّاتي لَسنَ سوداواتٍ ولا نحيلاتٍ , مُشَبِّاً مشيتَهُنَّ المُختالةَ بمِشيةِ الخيلِ عابرةِ الوحلِ والماءِ برشاقةٍ واتِّقاءٍ وهو تصويرٌ جماليٌ للخيلِ فهي تَرفَعُ قوائمَها برشاقةٍ واحترازٍ من الإصابةِ , هذه الصورة الشَّعريةُ للخيلِ مستمدة من الطَّبيعة بجمالٍ فهي صورةُ الخيلِ في مشهدٍ ممزوجٍ بالرشاقةِ والدَّقةِ ومشابهٍ لصُّورةِ النِّساءِ الجميلات , ويقول:

إذا سُمتُها التَّقبيلَ صَدَّت وأعرضَتْ صُدودَ شَمُوسِ الخَيلِ صَلَّ لِجَامُهَا[1]

الفرسُ ليست صورةً مُجردةً بل هي انعكاسٌ حاولَ من خلاله إيصالَ فكرة مفادُها العِفةُ والنَّقاءُ وما تتصفُ به كلُّ فتاةٍ عفيفةٍ ,لأنَّ الفرسَ

---

[1]) الحياة والموت في الشعر الأموي , محمد حسين الزير, دار أمية للنشر والطباعة ط1, الرياض – السعودية ,1410 – 1989 م : 345

[2])ديوانه :64

[3]) مسند الإمام أحمد بن حنبل :392/36

[4]) ديوانه :20 النجيبة والنجيب : الكريمة والكريم .

[5]) قراءة ثانية لشعرنا القديم , د0 مصطفى ناصف , دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ط2 ,1981م : 100

[6]) العمدة في محاسن الشعر وآدابه , ابن رشيق القيرواني , تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد, دار الجيل ط5 , 1401 هـ - 1981 م :

[7]) ينظر ديوانه : 16, 73 , 156, 123-124, 198, 102

[8]) قراءة ثانية لشعرنا القديم :79- 80

[9]) ديوانه :158,الخرّد جمع خريدة : المرأة البكر الحيية , العصل جمع عصلاء: التي لا لحم عليها .

التي لا يمكنُ لأيّ أحدٍ امتطاؤها ماهي إلا الفرسُ الأصيل الجموحُ الملأَى بالعنفوان والشّدة مع الجَمَال ,هذه الاستعارةُ أرادَ من خِلالِها رَسمَ نقاءِ حبيبتهِ الجميلةِ التي لا يُمكنُ الوصولُ إليها بسهولةٍ ويُسرٍ لعفتِها رسمَ ذلك بحركيةِ الصُّورة بتلاحق الأفعالِ (صدَّت وأعرَضَت) وهي صفاتٌ الخيلِ الأصيلِ الجموحِ الجميلِ .

ويقولُ في مشهدٍ آخرَ :-

أيا عمرُو كَمْ مِن مُهرَةٍ عربيةٍ مِن النَّاسِ قد بُلِيَتْ بِوَغدٍ يَقودُها

يَسوسُ وما يَدري لهَا مِن سياسةٍ يُريدُ بها أشياءَ ليستْ تُريدُها

مُبَتَّلةُ الأعجازِ زانَت عقودَها بأحسَن مِما زَيَّنَتْهَا عُقودُها [2]

الظُّلمُ المَقيتُ والقهرُ الجبريُ هو ما يقدّمُه النَّص , فاستعارَ للمرأة العربيةِ الأصيلة/حبيبته تجربةَ المهرةِ المقهورةِ بقيادةِ خيَّالٍ حقيرٍ لا يمتلكُ مقوماتِ السِّياسةِ و يكلفُها ما لا تُريدُ, وهذه الإسقاطاتُ مُختزلةٌ للدلالاتِ التي يريدُها الشَّاعر, المهرةُ تدلُ على الجَمالِ والحيويةِ والأنوثةِ والأصالة والشَّبابِ وكلُّ ذلك في لفظةٍ واحدةٍ تقعُ تحتَ وطأةِ وغدٍ من النَّاسِ يقودُها , والذي جعلَ القراءةَ تُرجّحُ استعارةَ المُهرةِ للمرأةِ هي لفظةُ يسوسُ لأنَّها لغويةٌ (سائس الخيل)[3] فرحلة هذه المهرة / المرأة رحلةٌ "ترتبطُ بفكرةِ الشَّقاءِ الإنساني التي تتجلى ظهورَاتُها في حياة الشاعر"[4] فهو السَّائسُ القاهرُ لها ويريدُ ترويضَها بأشياءَ ترفِضُها وهي عفيفة , طاهرة النَّفسِ تُزينُ الذي ترتدي وليس ما ترتديه يزينُها بالتفاتة جميلة من خلالِ تقليب الفاعلية والمفعولية (عقودَها / عقودُها), وذلك كلُّه إشارة لليلى التي تزوجَها مَن لا يليقُ بها ولا يستحقُها.

حيوانات متوحشة أخرى : لم يكن للحيواناتِ المُفتَرسةِ حضورٌ واسعٌ في شِعر مجنون ليلى باستثناءِ الصَّقر/العقاب أما سوى ذلك فلم نَرَ صوراً طبيعيةً واسعةً في شِعرهِ , إلا أنَّ الحُضُورَ أخذ حيزاً ضيقاً أوجب تَنَاولِه في البحثِ ضِمنَ سِياقِه الضَّيق دونَ اعتمادِ السَّعة فيه ,لأنَّهُ لم يُشَخِص الوُحوشَ في بعضِ المواضِعِ فجَعَلَها توظيفاتٍ عامةً تَشكَّلَت داخلَ النَّص تَشكلاً هامشياً جدّاً حتَّى أنَّها لم تُجلِّ الملامِحَ الأصليَّةَ , من ذلك قولُه :

ولو أنَّ ما بي بالوحُوشِ لَمَا رَعَت ولا ساغَهَا الماءُ النَّميرُ ولا الزَّهرُ[5]

فلم يتشكل البيتُ باستقلاليةِ الوحوشِ إنَّما جاءت عَرَضِيَةً في سياقِ حديثِه عن لوعتِه النَّفسيةِ التي يعانيها ففي هذه القصيدةِ يذكرُ البحرَ والحَصَى والصَّخرَ[6] فالوحشُ شأنُه شأنُ الشَّاعرِ وَظَّفهُ معادِلاً لتوافقِهما في المُعاناةِ التي تجعلُه والوحشَ يغصَّانِ بالماءِ العذبِ , ويُعطِي حيزاً في مشهدٍ آخر لا يختلفُ كثيراً عن المشهد السَّابق لتوظيف الطَّبيعةِ للوحشِ الذي أصبح مؤنساً إذ يقول:

ألا أيُّها القُصَّادُ نَحْوي لتَعلَمُوا بِحَالي وما أصبَحتُ في القَفرِ أصنَعُ

ألم تَعلَمُوا أنَّ القَطَا قد أَلِفْتُهُ وأنَّ وُحوشَ القَفرِ حَولِي تَرْتَعُ

وعَيشِكِ مِا لي حِيلةٌ غَيرَ أنَّنِي بِلَفْظِ الحصى والخطِّ في الأرضِ مُولِعُ

وأنَّ وُحوشَ البرِّ يأتَلِفونَ بي ذكورٌ وإناثٌ ثُمَّ خَشفٌ ومُرضِعُ

---

[1])ديوانه :171 سمتها : حاولت تقبيلها شموس : الجموح, صلّ: صوَّت .

[2]) ديوانه:63-64,المهرة : المرأة الحرة , وغد: حقير , مبتلة الاعجاز : طاهرة عفيفة النفس

[3]) ينظر : لسان العرب , ابن منظور , تحقيق عبدالله الكبير وآخرين , دار المعارف , القاهرة – مصر, د ت , مادة (سَوَسَ)

[4]) النسق الثقافي قراءة في أنساق الشعر العربي القديم , د0يوسف عليمات , عالم الكتب الحديث , إربد – الأردن , 1430 – 2009 م :75

[5]) ديوانه : 83

[6]) ينظر: ديوانه : 83

ودونَ مُقامِي في الفلاةِ ووحدَتِي وعشقي لليلى للهموم تجمُّعُ [1]

بُعدٌ ووحدةٌ واشتياقٌ ولوعةٌ كلُّ ذلك سببُه العشق , بُعدٌ ينادي من خلاله المسافرين ليُنَبئَهم بحالته وحيداً في القفارِ ,ثمَّ يتحولُ الخِطابُ إلى توضيحِ حياته فأصبح أليفاً للقطا تعوّد حياته الوحدويةِ المنفردةِ الكئيبةِ لحدِّ أنسَنَةِ الحيوانِ فالطَّبيعةُ المُتوحِشةُ غدت مؤنسةً له وصار قِبلةً للوحوشِ يطوفونَ حولَه ويرتَعُون بجانبِه وهذه الوَحشَةُ رسمَها بصورةِ الألفةِ الرائعةِ ويألفونَه فكانَت طبيعةُ الوحوشِ عاملَ أُنسٍ واتِلافٍ فلم يُفصِّل في اللفظةِ لأنَّها أخَذَت بُعدَها باللفتِ والنَّشرِ([2]),(لفاً) بقوله (يأتلفون) و(نشراً) بذكرِ تَفصِيلاتِ حالِهم بمقابلةِ بينَ (ذكور/إناث) والولدِ والوالدةِ (خَشف/ مُرضع) المقصودة داخلَ النَّص الشَّعري فهي جزءٌ من صورةٍ متعددةِ الملامحِ إلا أنها تحكي وحدة وغربة واشتياقاً , امتزجت داخلَها الطبيعةُ النَّاطقةُ وحوشاً كاسرةً بذكورها وإناثها صغارها وأمهاتها وهذا يُفعمُ النَّص بمشاهدَ تفصيليةٍ دقيقةٍ ويَجعلُ لحُضورِ هذه الألفاظِ واللقطاتِ داخلَه زخما مؤتلفاً بينه وبينَ تلك الوحوشِ حتّى غدت ترضعُ وترتعُ حولَه وقُربَه ,مع القطا ذلك الحيوانُ الطَّائرُ الأليفُ الجميلُ البريءُ ليكونَ قد رسمَ الطَّبيعةَ داخل النَّصِ متضاداً يجمعُ الأليفَ والمُتوحِشَ (القطا/الوحوش) ومزجَ الصَّامتَ السَّاكنَ بالحيِّ النَّاطقِ من خلال (القطا والوحوش/الفلاة والحصى والأرض) فرسَمَت الكلماتُ الطبيعةَ بدقةٍ متناهيةٍ مُتناغمةٍ في كلِّ جوانبِها واشياً من خلالها حالتَهُ ومعيشَته بكلِّ ما تكتنفهُ من عشقٍ وعذابِ فولَّدَ هموماً وغربةً ووحدةً , أشدُّ ما يجتمعُ على الإنسانِ أن يكونَ وحيداً يُعايشُ الوحوشَ رمز الفتكِ " لتتجلَّى للمُتلقي براعةٌ في تشكيلِ بلاغةِ المفردةِ"[3] لأنَّ عدمَ تحديد نوع الوحوشِ جعلَها مفتوحةً على مصراعيها تحتملُ كلَّ أنواع الوحوشِ الضَّارية الكاسرة , والعجيبُ أنَّ شعرَه لم يستثمر سوى مقطوعةٍ ذئبيةٍ واحدةٍ جاءت جزءاً من قصيدةٍ قصيرة نسبياً تتحدث عن الثَّأر من الذئب وكأنَّه يُفرغُ بواسطته غضَبَه وإحباطَه النَّفسي:

رأيتُ غَزالاً يَرتَعي وَسطَ روضةٍ فَقُلتُ أرى ليلى تَراءَتْ لنا ظَهْرَا

فيا ظبيُ كُلْ رَغَداً هَنِيئاً ولا تَخَفْ فإنَّك لي جارٌ ولا تَرهبِ الدَّهْرَا

وعندي لكم جِصنٌ حَصينٌ وصارِمٌ حسامٌ إذا أعْمَلْتُهُ أحسنَ الهَبْرَا

فما راعني إلا وَذئبٌ قد انتَحَى فأعلَقَ في أحْشائِه النَّابَ و الظّفرا

فَبوَّأتُ سَهمي في كتومٍ غَمَرتُها فَخَالط سَهْمِي مُهجَة الذئبِ والنَّحْرَا

فأذهَبَ غَيظي قَتلُه وشَفى جَوىً بقلبيَ أنَّ الحُرَّ قد يدرِكُ الوَتْرَا [4]

يَنقَسمُ النَّصُ إلى مشهدَين , الأولُ يتحدثُ عن غزالٍ جميلٍ يَرعى وسَطَ روضةٍ جميلةٍ وهو رمزٌ لليلى لأنَّه رمزٌ مكررٌ تشكَّل من مُتلازمةٍ قائمةٍ على (غزال/ليلى) فكلُّ غزالٍ يراهُ يذكرُه بليلى بجمالِها ورشاقتِها التي تعكسُ جمالَ ليلى ورشاقتها, وأنَّه يُعطي هذا الظبيَ الأمان لأنَّه جارٌ له وهي صفةٌ عربيةٌ أصيلةٌ قائمةٌ على الجِوار ولها دلالاتٌ لدى العربي , يستعرضُ من خلالِها قوتَه وقدرتَه على الحمايةِ , ولأنَّ رمزيةَ الغزالِ/الظَّبي في شِعرِه مرتبطةٌ بليلى فما الغزالُ إلَّا ليلى وما الرَّوضةُ الَّا كَنَفَه وبيتَه, فهو قادرٌ على حمايتها وإجارتها, ثم يَفرغُ إلى المشهدِ الآخرَ الذي يكونُ بطلُه(أنا والذئب) بعد أن كان في الأول (أنا /ليلى الظبية),فليلى التي أعطيتُها الأمانَ والتطمين في حِمايَتِي حتَّى جاءَ الذئبُ, هنا يُعدُ الذئبُ رمزاً للغَدرِ والخيانةِ واللؤمِ وهي صفاتٌ تَختَزنُها كتبُ الأمثالِ العربيةِ[5] وهذه الإشارةُ يعتمدُها الشَّاعرُ خلالَ تركيبِ المُفاجأة (فما راعني إلا وذئب....)سرعةٌ خاطفةٌ في المشهدِ يقودُه الذئبُ الغَدَّار,(فأعلق) فعلٌ يكتنفُ السُّرعةَ الخاطفةَ ليكتملَ المشهدُ الذئبيُّ بثلاثةِ أفعال تُصوّرُ سرعةَ الذئب وقدرتَه (راعني، انتحى, فأعلق) لوحةٌ طبيعيةٌ مرسومةٌ بدقةٍ وعنايةٍ تَعتمدُ الصِّفاتِ الطَّبيعيةَ للذئب والبعد المعرفيّ المختزلِ عنه في ذاكرةِ العربيَّ وهو ما يدفع إلى كونه رمزاً ما نقله د.نوري حمودي القيسي أنَّ استعمال "الشُّعراءِ لفظَ الذئبِ على سبيلُ المجاز ,وقصدوا به سُفهاءَ الناس"[6] وهنا ما يجعل الدلالة للذئب تذهبُ تجاه أهل الحبيبة أو أحد المختلسين

---

[1]) ديوانه: 128, القصّاد : المسافرون ,الخط : الارض التي لم ينزلها احد ,الخشف : ولد الظبي , المرضع : الام التي ترضع الولد.

[2]) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية و تطورها : 173/3

[3]) النسق الثقافي في قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم :60

[4])ديوانه : 114, بوأ السهم : سدده , الكتوم: القوي من السهام , الوتر :الثأر

[5])المستقصي في أمثال العرب , لأبي القاسم جار الله محمود الزمخشري (ت 538) , دار الكتب العلمية , بيروت – لبنان ط2 , 1397 – 1977 م : 1 60/ 1

[6])الطبيعة في الشعر الجاهلي :127

للنَّظر والحضور, ثم ينتقل بالمشهدِ إلى حديث (الأنا) (فبوّأت , سهمي) ,صورةٌ بطوليةٌ لقاتلِ الذئب /الرمز فأطفأ ناري قتله, وأخذتُ بثأري ,هكذا يختم المشهد الصِّراعي بينه وبين الذئب الغادر, صراع قائم على ليلى/الغزال, والأنا/المُجيرُ والحبيبُ الضَّامنُ والذئب/الرجل الآخر, فما النَّص إلا اسقاطات نفسيةٌ لحالةٍ من اليأسِ من نوالِ المحبوبةِ جعلَه محاكاةً خياليةً أقربَ منها لحقيقة.

وأما الحيوانُ أو الحشرةُ الضَّارةُ الأخرى التي لم ترد كثيراً, فهي العقربُ إذ يقول:-

أمْسَتْ وُشاتُك قد دَبَّت عقارِبُها وَقدْ رَمَوْكَ بِعَينِ الغِشِّ وابتَدَرُوا

تُريكَ أعيُنُهُم ما في صدورِهُمُ إنَّ الصُّدورَ يُؤَدِّي غَيبَهَا النَّظَرُ[1]

النَّصُ يتحدثُ عن سوءِ النُفوس والحقد الضَّامر الذي تعكسُه العيون ,والعقرب ذلك الكائن الذي لا يُعرفُ عنه سوى الصفات السلبية يلسع كالأفعى وهي صفة الوُشاةِ الذين يتناقلون الأخبار الحاقدة ثم يختتمُ البيتين بتركيبٍ يُظهرُ الإبطانَ السَّيءَ الذي يُعرفُ عن طريقِ العينِ ورُبَّما يكونُ تناصاً قرآنياً من قولهِ تعالى(" يَعلمُ خائنةَ الأعينِ وما تُخفي الصدورُ") [2] ويقول في توظيف جمالي للعقارب:

إنَّ	الغَوانِيَ	قَتَّلَتْ	عُشَّاقَها		يا	ليتَ	مَن	جَهِلَ	الصَّبابَةَ	ذاقَهَا
في	صُدْغِهنَّ	عَقاربٌ	يلسَعْنَنَا		مَا	مَنْ	لسَعْنَ	بِواحِدٍ	تِريَاقَهَا	
إنَّ	الشِّفاءَ	عِنَاقُ	كُلِّ	خَرِيدَةٍ		كالخَيزُرَانَةِ	لا	نَمَلَّ	عِناقَهَا	[3]

جاءت العقارب هنا بدلالة إيجابية فحبُّ الغواني والوقوعُ في حِبالِهنَّ له لذةٌ, فكانت تلك اللَّذةُ كاللَّسعِ الذي لا يوجدُ له دواءٌ إلا من الداءِ نفسهِ ألا وهو العناقُ لتلك الفتياتِ اللَّاتي يمتلكن قامةً مَمشوقةً كالخيزرانة. ولا توجدُ توظيفاتٌ كثيرةٌ للطَّبيعةِ النَّاطقة سوى ما ذُكر, لأنَّ الشَّاعرَ تواصلَ مع الطَّبيعةِ في سِياق تجربتِه الشِّعريةِ الغزليةِ العذريةِ , فما احتَاجَه وظَّفَه واستثمره استثماراً يخدمُ تلك التَّجربةَ ويُبقي زخَمَها وديمومَتَها.

الخاتمة

للطبيعةِ حضورٌ واسعٌ في شعرِ مجنونِ ليلى , وأخذت حيزاً واسعاً لايكادُ يخلو نصٌ شعريٌ منها, فكانت تسيرُ بشكلٍ متوازٍ مع جُلِّ شعرهِ إن لم يكن كلّه , وتتوشحُ القصيدةُ بوشاحٍ جماليٍ وقصديٍ في آنٍ واحدٍ , هذا الوشاحُ هو الطبيعةُ , فمثَّلت أسلوباً ينقلُ عن طريقهِ تجربتَه الغراميةَ الممتدةَ مع حياتهِ فكانت ترِدُ بقصديةٍ ينقل بها مشاعرَهُ وأحاسيسَه, ونستشفُ صورةً للطبيعةِ أوردها الشاعرُ كثيراً ألا وهي صورةُ أنسنةِ الطبيعةِ بجبالها وشمسها وقمرها وكذلك بظبائها وحمامِها وقطاها, هذه الأنسنةُ حولت الجماداتِ والحيواناتِ إلى كائناتٍ ناطقةٍ تُحاوَرُ وفي بعضِ الأحيانِ تجيبُ , مَدَّت هذه الصورةُ قصائدَه بحركيةٍ وديمومةٍ وجمال, هذه الحركيةُ أفعَمَت النَّصَ الشعري بشخوصٍ أزاحوا الوحدةَ التي يعاني منها الشاعرُ بسبب هيامهِ على وجهه في الوديانِ والصَّحاري والقِفارِ ليُشكلَ انزياحاتٍ اسلوبيةً أدامت الزَّخمَ الشعري , فلولاها –ربما- لنضبت روافُدهُ الشعريةُ ولاسيما أنَّه جنَّدَ شعره في قضيةٍ واحدةٍ لم يَجِد عنها إلا نزراً قليلاً لا يكادُ يُذكر, تتبلورُ في بعضِ الأحيانِ توظيفاتٌ للطبيعةِ من أجلِ الطبيعةِ وهو ما يمكنُ أن نُسميه بالتأثيثِ الجمالي للنَّص الشعري, ويقوم هذا التأثيثِ على التكرارِ الأسلوبي الذي جاءَ مُطَّرداً في الكثيرِ من شعره.

References :

1.. Ann Tahsin Aljilbi, Alruwyat Fi Shier Dhi Alrumat , Almusili- Aleiraq , dar wamaktabat basaam , da.ta, s 175.

[1])ديوانه:86 , الخريدة : البكر الحيية التي لم تمس.
[2])سورة غافر اية 19
[3]) ديوانه: 147

2.. Abn Rashiq Alqayrawaniu , Aleumdat Fi Mahasin Alshier Aadabih , da.k , dar aljil , 1401- 1981m , s 570 .

3..Abn Manzur , Lisan Alearab ,Tahqiq eabdallah alkabir wakhrun, alqahirat - misr ,dar almaearif , du.t , sa645

4..'Ahmad Bin Hanbal , Musnad Al'iimam 'Ahmad Tahqiq Shueayb Al'arnawuwta,di.ki, muasasat alrisalati, 1420 - 1999ma, sa567

5.. 'Ahmad Matlub , Muejam Almustalahat Albalaghiat Watatawuriha, bayrut - lubnan , aldaar alearabiat lilmusueat, 1427- 2006m , s 478 .

6..'Ahmad Kamal zaki , Al'asatir Dirasat Hadariat Muqaranat , bayrut - lubnan , dar aleawdat , 1979m, s 265 .

7.. 'Iismaeil 'Ahmad Alealam , Wasf Altabieat Fi Alshier Al'umui,eaman - al'urdunu, muasasat alrisalat , 1987m , sa390.

8..Alalusi 'Abu Almaeali Mahmud Shukri , Bulugh Alarib Fi Maerifat Alearabi, misr , almatbaeat alrahmaniati, 1924m , si580 .

9..Albihaqi 'Ahmad Bin Alhusayn 'Abu Bakr , Alsunan Alkubraa , bayrut- lubnan , dar alkutub aleilmiat , 1424 - 2003m , sa467.

10.. Habib Munsiun , Falsafat Almakan Fi Alshier Alearabii , dimashq - suria , manshurat atihad kitab alearab , 2001m,s149

11..Aljahiz Eamriw Bin Bahr , Alhayawan , bayrut - lubnan , dar alkutub aleilmiat , 1424 hijri, s 365

12.. Alzamakhshari Abu Alqasim Jar Allah , Almustaqsaa Fi 'Amthal Alearab , bayrut - lubnan , dar alkutub aleilmiat , 1977m , sa465

13..Shrif Bashir 'Ahmad , Altabieat Jamaliaat Alruwyat w Altashkil Fi Alshier Almusilii , ninawaa - aleiraq , dar nun liltibaeat walnashr , 2020m ,s 416.

14 .. Shawqi Dayf , Tarikh Al'adab Alearabii Aleasr Al'iislamiu, alqahirat - misr , 1963m ,s 488.

15..Shawqi Dayf , Altatawur Waltajdid Fi Alshier Al'umawii , alqahirat - misr , dar almaearif , 1959m ,s 339.

16..Salah Aldiyn Alhadi , Atijahat Alshier Fiatialeasr Al'umawii, alqahirat , maktabat alkhanji, alqahirat , 1986m ,su509 .

17.. Eali Jawad , Almufasal Fi Tarikh Alearab Qabl Al'iislami, baghdad , maktabat alnahdat , 1978m , s 587 .

18 ..Fadil Alsaamaraayiy , Maeani Alnahw , bayrut - lubnan , dar 'iihya' alturath alearabii, 2007m ,su302.

19..Muhamad Husayn Alziyr , Alhayat Walmawt Fi Alshier Al'umawii, alriyad - alsaeudiat , dar 'umayat lilnashr waltibaeat , ,1989m , sa645

20 ..Muhamad Tahir Bin Eashur , Altahrir Waltanwir , tunus , aldaar altuwnusiat lilnashr , 1984m , sa320.

21..Mustafaa Nasif , Qira'at Thaniat Lishaerina Alqadim , da.k , dar al'andalus liltibaeat walnashr , 1981m ,s 186.

22 ..Nuri Hamuwdi Alqaysi, Altabieat Fi Alshier Aljahilii , baghdad - aleiraq , dar al'iirshad liltibaeat walnashr , 1970m , s 290.

23.. Yusif Ealimat, Alnusakh Althaqafiu Qira'at Fi 'Ansaq Alshier Alearabii Alqadim , 'iirbid - al'urduni , ealam alkutub alhadith , 2009m , s 216.

24.. Yusuf Farahat , Diwan Majnun Laylaa , bayrut - lubnan , 2008mu,s 42.