EDICIONES COMPLUTENSE

Anaquel de **Estudios Árabes**
ISSN 1130-3964 • e-ISSN: 1988-2645

ARTÍCULOS

نحو فهم جديد للشعر الجاهلي: دراسة في معلقة امرئ القيس الكندي

سامية قاع الكاف

Samia Kaaelfef
Institución: Université d'Alger2 Abou el Kacem Saâdallah ✉

https://dx.doi.org/10.5209/anqe.90493 Recibido: 23 de marzo de 2023 • Aceptado: 19 de abril de 2023

ARABÉ **ملخص.** تُعدُ معلقة امرؤ القيس من أهم القصائد التي استوعبت المضمون الدرامي الذي عبّر عنه الشاعر الجاهلي، وكشف من خلاله عن ردّة فعل الذات المُبْدِعَة عن الواقع؛ أو بالأحرى، عن موقفه إزاء مشكلة التناهي والموت، وصراع المتناقضات في الكائنات الكونية. وكيف أن حياة الإنسان رهينة بهذا الصراع وقائمة على أساسه. فلولا المقاومة والتحدِّي والمواجهة لقوى السَّلب التي تحاصرنا من كل زاوية، ومن مختلف الأطراف لما كان هناك بقاء ولا استمرارية.
ولهذا لم يقف امرؤ القيس والشاعر العربي بعامة موقف المتفرج المهزوم أمام هذا الحصار، وإنَّما كثيرا ما عبَّر من خلال الكلمة عن رفضه وتمرُّده، وكفاحه من أجل الكينونة والحضور، مهما اختلفت أساليب هذا الرفض ووسائل التحدِّي. فكيف كان موقف امرؤ القيس من هذه المشكلة؟ وماهي آليات المواجهة عنده؟
الكلمات المفتاحية: فهم جديد، الشعر الجاهلي، الصراع، امرؤ القيس.

ES Hacia una nueva comprensión de la poesía preislamica: Un estudio de la "Mu'allaqa" de Imru' al-Qays al-Kindī

Resumen. La *Mu'allaqa* de Imru' al-Qays al-Kindī es uno de los poemas más importantes que incorporan el contenido dramático expresado por los poetas ŷāhilíes, revelando así la respuesta creativa del individuo hacia la realidad o, más precisamente, su postura frente al problema de lo efímero y la muerte, así como ante el debate de las contradicciones en los seres cósmicos y cómo la vida humana está sujeta a este conflicto y se basa en él. Si no fuera por la resistencia, el desafío y la confrontación contra las fuerzas negativas que nos rodean desde todas las direcciones, no habría supervivencia ni continuidad.
Por lo tanto, Imru' al-Qays en particular y los poetas árabes en general no adoptaron la postura pasiva de un espectador derrotado frente a este asedio, sino que a menudo expresaron mediante la palabra su rechazo, su rebelión y su lucha por la existencia y la presencia, independientemente de las diferentes formas de este rechazo y los medios de desafío utilizados ¿Cuál fue la postura de Imru' al-Qays ante este problema y cuáles fueron sus mecanismos de confrontación?
Palabras clave: nueva comprensión, poesía preislamica, conflicto, Imru' al-Qays.

ENG Towards a New Understanding of Pre-Islamic Poetry: A Study in Imru' al-Qays al-Kindī's poem "Mu'allaqa"

Abstract. One of the most remarkable poems that incorporated the dramatic element is the *Mu'allaqa* poem written by the pre-Islamic poet Imru' al-Qays al-Kindī, in which he expressed the reaction of the artistic self to reality. More specifically, his view on the conflict between cosmic creatures, inherent contradictions, the dilemma of finitude and death, and whether that battle, as well as its foundation, holds human life prisoner. There would be no chance of survival or continuity without opposition, defiance, and confrontation with the forces of dispossession that surround us from all directions and on all sides.
That is the reason Imru' al-Qays, specifically, and the Arab poet generally, did not stand as defeated spectators in front of this siege, despite the various ways in which he was challenged and rejected, he was more frequently expressed through the word as his rejection, revolt, and struggle for existence and presence. What was the position of Imru' al-Qays al-Kindī on this issue? And, what are his coping mechanisms?
Keywords: new understanding, pre-Islamic poetry, conflict, *Imru' al-Qays*.

Sumario.

المقدمة
1. وحدة الطلل/ دراما بعث الحياة
2. وحدة الغزل/ الانتصار العاطفي
3. وحدة الليل/ الإحساس بسلطة الدهر
4. وحدة الفرس و الصيد/ تجاوز الواقع
5. وحدة المطر والسيل / مفارقة الهدم والبناء
الخاتمة
ملحق
المراجع

Cómo citar:

كاع الكاف، سامية، نحو فهم جديد للشعر الجاهلي: دراسة في معلقة امرئ القيس الكندي،
ةيبرعلا تاساردلل ليكانأ ةلجم 35(1), 41-52. https://dx.doi.org/10.5209/anqe.90493

Kaalkef, Samia (2024). Naḥw fahm ĵadīd li-l-šiʿr al-ŷāhilī: Dirāsa fī muʿallaqat Imriʾ l-Qays. *Anaquel de Estudios Árabes* 35(1), 41-52. https://dx.doi.org/10.5209/anqe.90493

المقدمة

كثيرةٌ هي الدراسات الَّتي تناولت النَّص الشِّعري الجاهلي وحاولت الاقتراب منه سعيًا إلى سبر أغواره والكشف عن أبعاده الفكرية وقيمه الفنية[1]. لكن ما أكثر تلك الجهود التي أنفقت في هذا المجال ولم تدرك هذه الغاية، بل كثيرا ما انحرفت عن الصواب و تفرقت بها السبل و أضلَّت الطريق نحو الحقيقة[2]. فَنَأَتْ بذلك بعيدا عن الفهم الذي يُنْصِفُ هذا النَّص ويكشف عن فلسفته وما ينطوي عليه من زخم فكري وجمال فني. الفهم الذي يعيد إليه اعتباره بعد أن مسَّهُ كثير من الإجحاف والتجني من جراء النظرة السَّطحية والقراءة الأفقية لهذا الشعر، كان قد تبناها فريق واسع من الدارسين ممن يمكن أن نسميهم شُرَّاح هذا الشِّعر[3].

ولعلَّ من أبرز علامات هذا التَّجني أنْ تُرْمَى القصيدة الجاهلية بالتفكك وتصدع البنية حين نظر إليها هؤلاء على أنَّها مجموعة أغراض لا رابط بينها إلاَّ ما يصنعه الشاعر من روابط شكلية، هي ما اصطلح عليه باسم «أساليب التخلص» فبدا لهم أن تلك الموضوعات التي تجتمع داخل قصيدة واحدة من طلل، وغزل، وظعن، ورحلة في الصحراء ووصف لمشاهد الصيد وغرض أخير، إنَّما وجدت فقط تلبيةً ووفاءً لتلك التقاليد الفنية الَّتي أرساها شعراء الرَّعيل الأول من المؤسسين. وهي في اعتقادهم وحدات مستقلة لا تحقق بناءً متماسكًا، يقول نصرت عبد الرحمن في هذا الصدد: «اعتقد القدماء بوحدة البيت في القصيدة و قسَّمُوا القصيدة إلى موضوعات لا يرتبط أحدها بالآخر، فجعلوا الطلل غير الغزل، ورحلة الصحراء غير المطر، فحطموا بذلك وحدة القصيدة العضوية و تركوها أشلاء متناثرة.»[4]

ويفهم من هذا أن هذه النظرة النقدية للقصيدة العربية سواء من قبل القدماء أو من حَذَا حَذْوَهُم من المحدثين، كانت في الغالب نظرة جزئية، أو فلنقل تجزيئية، تناولتها على أنَّها مجموعة أغراض، والتفتت لكل غرض في صورته المستقلة، لا إلى القصيدة على أنَّها نسيج متداخل وكيان متكامل يفضي كل قسم منها إلى القسم الذي يليه في ترابط تام.

وعلى هذا فإن مفهوم الغرض الذي أضر كثيرا ببنية القصيدة وأحالها إلى جسم مقطع الأوصال، وهو صادر بكل تأكيد عن نظرة قاصرة وقراءة سطحية لهذا الشعر لا تتعدى حدود الشرح الظاهري الكلاسيكي المعروف. يقول وهب أحمد رومية «أما مصطلح الأغراض فمصطلح يدمِّرُ الإحساس بوحدة القصيدة ويكافح النظرة العميقة إلى رمزيتها، ويصادر التفكير في طبقات المعنى، و يشوب فضاءها بكدرة قاتمة ويلغي (مقولتها الأم).»[5] فليس من المعقول أن يكون الشاعر الجاهلي سواء أكان من المؤسسين أو المقلدين قد عمد إلى رصف تلك الموضوعات وإقحامها داخل قصيدة واحدة، دونما هدف أو رابط معنوي يشد بعضها إلى بعض، و يقود في النهاية إلى تحقيق «مقولة النص» التي يريد أن يوصلها إلى الملتقى من خلال نصه.

وعليه فينبغي أنْ نفهم أنَّ تلك الأغراض على اختلافها وتعددها ليست في الحقيقة إلا أقنعة فنية تعبِّر عن موقف واحد. وهي إن تكررت لدى الشعراء بذلك الشكل النمطي المعروف، فإنه تكرار على مستوى الشكل فحسب، وتبقى هذه الأغراض مجرد قوالب فنية يفرغ فيها الشاعر من المعاني والدلالات ما ينسجم وروح القصيدة العام. يقول وهب رومية في هذا المعنى: «وإذا كنا نجد في هذا الشعر أغراضا شبه محددة يتعاورها الشعراء، ويعيدون القول فيها دون حرج، فينبغي أن نتريث في الحكم على هذه الأغراض، وعلى هؤلاء الشعراء، فلا نظن أن هذه الأغراض واحدة في كل الأحوال. ولو كانت كذلك لنفذت طاقاتها الفنية منذ زمن بعيد، و لكنها «رموز» يمنحها الشعراء طاقات فنية جديدة، ويجددون طاقاتها القديمة، ويوظفونها في التعبير عن مواقف و أمور شتى»[6].

فعلى قارئ هذا الشعر، إذن، أن ينظر إلى أغراض القصيدة على أنها رموز، وأن يسعى إلى الكشف عن دلالتها العميقة، و أن هذه الأغراض – الرموز- إنَّما تُعبِّرُ في النهاية عن موقف واحد هو بعبارة الدكتور إبراهيم عبد الرحمن «مقولة النص.»

ومعلقة امرئ القيس هي واحدة من هذه المطولات ذات النموذج المركب بتعبير حازم القرطاجني[7] والتي تتآلف فيها الأغراض وتتكامل للتعبير عن موقف شعري واحد، أو مقولة واحدة هي «الرغبة في الانتصار.» وهو انتصار يبدعه الشاعر فنيا لأجل أن يتجاوز مأساة الواقع، ودراما الحياة، وأزمة المصير التي تسكن وعيه وتنعس حياته. وليست هي في واقع الحال أزمة شخصية بل هي مشكلة الإنسان بعامة، إنها المشكلة الوجودية الكبرى. لهذا فإن الشاعر الجاهلي حينما يتناول هذه القضية فإنه في الحقيقة يعبر عن همٍّ جماعي، وأنَّ ذاتيته – بالتالي- ليست إلاَّ جماعية مقنعة.

والمعلقة بذلك تنطوي على توتر عام تغذيه جملة من العلاقات الجدلية المتصارعة؛ صراع الحياة والموت، إرادة البقاء وإرادة الفناء، قوى الحيوية وعوامل الهدم، وما سوى ذلك من صور المفارقة التي تعبر بعمق عن فلسفة الشاعر، وموقفه إزاء هذه المشكلة.

ولمَّا كان الشعر بناء لغويا بالدرجة الأولى، يُعَادُ فيه تشكيل اللُّغة تشكيلاً مشحونًا بالدلالات والرموز بالكيفية التي تجعلها تنأى بعيدا عن مدلولها القاموسي والنحوي، فإن دراسة هذا الشعر – أقصد الجاهلي– تصبح ضرورة تقتضيها كل محاولة جادة تتطلع إلى فهم جديد، يسعف في محاولة الكشف عن أبعاده الفكرية وخصائصه الفنية.

وعلى أساس من هذا، ستركز الدراسة على التعامل مع لغة المعلقة، ومحاولة الإمساك بالكلمات المفاتيح التي تكشف عن هذا التوتر، وهذا الجدل الذي يبطنه النص في كل وحدة من وحداته، على أن نقترح تقسيما للقصيدة وفق الوحدات التالية:

1. وحدة الطلل/ دراما بعث الحياة.
2. وحدة الغزل/ الانتصار العاطفي.
3. وحدة الليل/ الإحساس بسلطة الدهر.
4. وحدة الفرس و الصيد/ تجاوز الواقع.
5. وحدة المطر والسيل/ مفارقة الهدم و البناء.

1. وحدة الطلل/ دراما بعث الحياة

تكشف هذه الوحدة عن الصراع من أجل بعث الحياة، وهو صراع يبطنه وعي الشاعر، مصدره هذا الحس القاتل بالفناء والموت، والذي طالما أرهق فكر الشاعر العربي وأتعس ضميره، وجعله يعتقد بهشاشة وجوده أمام تلك القوى السالبة التي تفرض عليه القهر وتُلْقِي بضغوطها على كاهله، لاسيما قهر الطبيعة الذي تمارسه عن طريق الجفاف واليبوسة، فتحيل كل شيء إلى موت؛ من نبات وحيوان وإنسان.

---

1 دراسات في الشعر الجاهلي ، د. يوسف خليف ، *دراسات في الشعر الجاهلي* ،د. نوري حمود القيسي ، *الشعر الجاهلي* ، منهج في *دراسته وتقويمه* ،د. محمد النويهي.

2 وكأمثلة عنها طه حسين ، في *الشعر الجاهلي*.عبد الرحمن بدوي ،*دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي*.

3 مثال ذلك الشروحات ، شرح الزوزني ، وشرح التبريزي.

4 نصرت عبد الرحمن، *الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث* (عمان: مكتبة الأقصى، 1976م)، 131.

5 وهب أحمد رومية، *شعرنا القديم و النقد الجديد* (عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد 207، مارس 1996م)، 179.

6 وهب أحمد رومية، *شعرنا القديم و النقد الجديد*، 182.

7 القرطاجي حازم ، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، تقديم وتحقيق محمد الطيب بن الخوجة، (بيروت: دار الغرب الإسلامي، ط3 ،1986م)، 303.

وبهذا بدا للشاعر والإنسان بعامة أنه محاصر بالموت، وأنه إلى فناء لا محالة، وهو بالنسبة له فناء نهائي لا حياة بعده. وما أتعس الحياة بعد ذلك في ظلّ هذا الاعتقاد، أو فلنقل في كنف هذا الشعور بالنهاية المأساوية والمصير المفجع.

وكرد فعل عن هذه المأساة، مأساة التلاشي والغياب، بفعل قهر الطبيعة ، وغيرها من قوى الفناء الأخرى، وردًّا أيضا على هذا الإحساس بالهشاشة والضعف الذي أخذ طريقه إلى النَّفس، كان هذا الشغف الكبير بالتماس القوة في كلّ مظاهرها وأشكالها، ومعانقة الخصوبة في جميع مصادرها، فراح الشعر العربي يلوذ بالكلمة ليحقق عالمه الذي يصبو إليه، و ليتجاوز –فنيا- ثقل الواقع وجبروته.

في ضوء هذه المعادلة، معادلة الصراع من أجل البقاء سننفذ إلى دراسة الطللية والتي تعبِّر عن إحساس امرئ القيس بالفناء وكيفية تجاوزه. وقد حمَّلها من الصور، والمفردات، والرموز ما يشي بهذا الجدل. وأول ما يستقطب انتباهنا في هذه الوحدة، عبارة "قفا نبك" التي تستهل بها، والتي تعكس بقوة الإحساس بالفجيعة. والبكاء كما نعلم عنصر أساسي في الرثاء، فمن يرثي الشاعر هنا؟ أيرثي نفسه، أم صاحبته، أم ديارها؟ أم أنه يبكي نتيجة همٍّ آخر بحجم هذا النداء وهذا الاستصراخ الذي وجهه للغير. ثم من هو هذا الغير؟ أهو الصاحب أم الصاحبان؟ مثلما دار هذا الجدل بين القدماء وأنفقوا في ذلك جهدا ووقتا كبيرا، ثم انتهوا إلى ذلك التفسير الذي أفضى بهم إلى جملة من الاحتمالات والمواقف؛ فمنهم من اعتبره صاحبا واحد، ومنهم من تأوّله إلى صاحبين، وثالث بدا له أنه صيغة للتكرار اللفظي يريد الشاعر من ورائه التوكيد. وكل ذلك لا ينم إلا عن فهم سطحي للغة الشعر التي هي في الحقيقة تنأى بعيدا عن اللغة العادية، أو فلنقل تنحرف وبزاوية واسعة عن الاستخدام العادي، بما يُعبِّئها الشاعر من الرموز التي تولد دلالات خفية غير منظورة يخلقها المبدع خلقا بالكيفية التي تعبر عن رؤية الواقع. ونحن عندما نحاول فهم لغة هذا النص على اعتبار أنه يختزل مأساة الإنسان ويصور موقفه منها، فإن النداء في عبارة "**قفا نبك**" لا يمكن أن يختص بصاحب أو صاحبين، وإنما يتعدى ذلك إلى الإنسانية كافة. فالشاعر لا يبكي همًّا ذاتيا. ولا يُعبِّر عن مشكلة شخصية خاصة، بل هو في الحقيقة يرثي الوجود الإنساني، وأنَّ نداءه هذا موجه إلى بني جنسه، وأنَّ هذه المأساة تستحق منهم هذا الوقوف الجماعي لأجل المقاومة والتصدي. إنه يدعوهم إلى البكاء عن مصيرهم، وعن جنازة الجنس البشري.

أما هذا البكاء بدوره يُعبِّر عن مفارقة واضحة، يعكس وجهها الأول حالة الضعف والانسحاق أمام عوامل الهدم. ويكشف وجهها الثاني عن موقف الإنكار لهذا الوضع، والدعوة إلى التمرد عليه ورفضه.

ومن هنا تغدو كلمتا "**حبيب ومنزل**" رمزين دالين على العموم لا الخصوص، وأنَّ الشاعر لا يبكي حبيبا بعينه أو دارا محددة، إنّه يبكي موت الإنسان والحضارة، وكما تحيل لفظة الحبيب على الإنسان بعامة، فهي تشير في الأساس إلى المرأة حبيبة الشاعر، لكنها غير محددة أو مُعرَّفةٍ في هذا الموضع، وحتى في غيره من المواضع الأخرى داخل هذا الفيض من شعر امرئ القيس كلّه، أو في شعر غيره من شعراء الجاهلية، حيث اعتاد هؤلاء أن يقدموا لنا صورة تختزل كل النساء، بل إنّها تأخذ من عناصر كونية متعددة؛ هي الماء، والحيوان، والنبات، فتبدو لنا "تمثالا" أو امرأة "مثالا" على حد تعبير د.إبراهيم عبد الرحمن.[8] فقد ربط هؤلاء بين المرأة والظبية والبقرة الوحشية، والنخلة المثمرة، والنبات المذلل بالإرواء، والماء، وبيضة النعام، وما إلى ذلك من العناصر التي توحي جميعها بالخصوبة والنماء، وهي صفات ومعان تداولها هذا الشعر ودار حولها كثيرا حتى غدت تقليدا لا يحيدون عنه، فاكتست المرأة –بذلك– دلالتها الرمزية التي ترتبط بالخصب والحيوية وتوليد الحياة. وسيتضح لنا حينما نصل إلى مقطع الغزل الوصفي في هذه المعلقة بأنَّ المرأة الموصوفة تستوعب كل هذه الصفات وتكتسي طابعها الرمزي الدال على الخصوبة. ومن هنا يصح لنا الفهم أن الشاعر في مطلع الطللية يبكي رحيل الخصوبة ويحن إلى استعادتها للمكان.

وأمام هذا الإحساس الطاغي بالفقدان واقفرار الحياة وزحف الموت، يبرز المكان كحاجز مانع لهذا الزحف، وكرمز على الحضور ومواجهة التغييب، فنقرأ من هذه الأماكن "**سقط اللوى، الدخول، حومل، توضح، المقراة**" حيث حرص الشاعر على تحديد جغرافيتها، وتعيينها بالتسمية، وليس قصده من هذا هو إضفاء الواقعية على المشهد ، وإنَّما ليجعل من التعيين والتسمية أداة دالة على الوجود والصمود "إذ إن إطلاق الاسم معادل لعملية الخلق، فالأشياء لا توجد إلا حين يستدعيها الإدراك البشري و يتم ذلك حين يتدخل الوعي الإنساني لتسميتها."[9]

أما مصطفى ناصف فيرى أن الشاعر يتخذ من ذكر الأماكن بيئة له تقيه شر الزمن، حيث يقول: "ذكر الأماكن ضرب من الرقي، وإلحاح الشاعر عليها يمكن أن يفهم على أنه من توقي الشر... فضلا عن أن المكان يعتبر –عنده- بؤرة انصهار الزمان... وبعبارة أخرى يصبح المكان مرادفا للجهد الإنساني المقيم الذي يعتبر الزمان بالنسبة له عرضا من الأعراض."[10]

ثم تأتي عبارة "**لم يعف**" لتعزز هذا الحضور والمقاومة، وليردَّ الشاعر بقوة الجزم على قوى الهدم والتغيب، ولكي يعلن بأن الموت لم يأتِ على كل شيء، وأن هذه الرسوم التي ظلت شاخصة بالأرض هي دليل التحدي والمقاومة، وهي علامة على انبثاق حياة جديدة من رحم هذا الخراب.

أما كلمتا "**جنوب**" و"**شمأل**" فتعبران عن تضاد وظيفي، إذ تهب رياح الجنوب على هذه الرسوم فتعفِّيها وتمحو وجودها بما تحمله من أتربة وغبار، في حين تقوم ريح الشمال بوظيفة عكسية هي التعرية، فإذا ما مرت بالمكان كشفت عن وجهه، وبدت تلك الآثار شاخصة ظاهرة للعيان، فيضعنا هذا الفعل الطبيعي (هبوب الريح) أمام مفارقة واضحة، وصورة من الجدل تمثل في الحقيقة تجلٍّ من تجليات الصراع الذي يبطنه عقل الشاعر.

وحينما نصل إلى كلمة "**نسجتها**" فإننا نقف على مفعول هذا التضاد الوظيفي للريحين في المكان، حيث أحالته إلى "نسيج" نتيجة توالي الحركة المتناقضة بالطمس والتعرية، أي إلى كائن له وجوده واعتباره.

لكن ما الذي استدعى حضور النسيج إلى ذهن الشاعر في مثل هذا المشهد؟ أليست هي الرغبة في استعادة الإنسان إلى المكان من خلال هذا الفعل الحضاري الذي هو من اختصاصه؟ ألا تفجر الصورة الاستعارية هنا دلالات التحدي لسلطة الدهر، بل والرغبة في الانتصار عليه؟ كل ذلك ممكن وارد. خاصة إذا اعتبرنا أن هذا العقل المبدع يصدر عن خلفية يغمرها الإحساس بالقنوط والهزيمة والوعي بمأساة المصير.

وفي البيت الثالث تستوقفنا أولا عبارة "**بعر الآرام**" التي تدل على أن الحيوانات أصبحت ترتاد المكان، وهي صورة تنطوي على مفارقة الحضور والغياب ، ذلك أن إعمار الدار بالحيوان يستدعي غياب الإنسان عنها غيابا مطلقا، لأن مثل هذه الحيوانات لا يمكن أن تأوي إليها إلا إذا اطمأنت تماما إلى أنها ديار مهجورة. فالشاعر وقد ضاق بمشهد الفناء الذي يخيِّمُ على المكان، أراد أن يتطهر من هذا الإحساس القاتل، فاستدعى المجتمع الحيواني ليكون بديلا عن الإنسان في بث الحياة والحركة داخل الطلل. أما هذا البعر الكثير الذي يتوزع على مساحة الدار كلها، فيشير إلى الحضور المكثف للماء، وإلى ما تتمتع به طاقات الخصوبة وإمكانات التوالد. وهو بمعنى آخر – إن صح لنا التأويل – سعي إلى استعادة الخصوبة والحياة إلى الطلل. ولهذا فإن صورة استحضار الحيوانات تدعم صورة "النسيج" في البيت الثاني، وتعمق الإحساس بانتصار الحياة على الموت. وقبل أن نتخطى هذا البيت، ينبغي لنا أن نلتفت إلى عبارة "**حب فلفل**" لما تحمله من إثارة ، إذ إن وجودها في هذا المشهد يحتاج إلى تفسير، فما الذي جعل الشاعر يقيم هذا الربط بين البعر وحبات الفلفل؟ أيصح أن نكتفي بالرأي القائل بأنها المشاكلة الظاهرية بين طرفي التشبيه؟

إن الوقوف عند حدود هذا التفسير للتشبيه إنما ينأى به عن الشعرية، و يجرده من سلطته كأداة فنية لها دورها في إبداع دلالات جديدة، و بالتالي فإن استدعاء "**الفلفل**" هنا يسبغ على الصورة طابعا إنسانيا لاختصاص الإنسان به، مما قد يبيح لنا القول بأن الشاعر يتوق إلى الحياة الإنسانية، و لأجل ذلك يسعى إلى استعادة الإنسان إلى هذه الديار.

ومع البيت الرابع نلتقي مع مفارقة السلب والإيجاب عبر كلمتي "**التحمل**" و "**السمرة**"، فالتحمل ظاهرة أوجدها القمع الطبيعي الممارس على الإنسان ممثلا في اليبوسة و الجفاف، أما السمرة التي هي نوع من شجر الطلح الضخم فتمثل عنصر المقاومة، كما تعد رمزا على الخصوبة والنماء لارتباطها بالماء.[11] و من هنا تقوم (سمرات الحي) مقام النساء المرتحلات في زرع الخصوبة بالمكان، وليقول الشاعر بأعلى صوت متحديا: إذا كانت الحياة والخصوبة (المرأة) قد رحلت عن هذه الديار، فإن حياة أخرى قد حلت محلها من خلال هذه السمرات التي ظلت صامدة تتحدى عوامل الفناء.

ووصولا إلى البيت الخامس نجد أنفسنا أمام صراع الأمل والضياع، تجسده كلمتا "**الأسى**" و "**التجمل**" و يُلْقِي الشاعر نفسه في شيعة من أصحابه تؤازره و تأخذ بيده، وهو بطريقة غير مباشرة يؤكد على إصراره في استصراخ بني جنسه والوقوف وقفة الصمود في مواجهة جبروت الزمن. إنه دوران آخر حول عبارة "قفا نبك" التي سنجد صداها في سائر أرجاء المعلقة.

---

[8] ابراهيم عبد الرحمان، *الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية* (لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 2000م)، 133.

[9] عوض ريتا ، *بنية القصيدة الجاهلية* (بيروت: دار الآداب، ط1، 1992م)، 189.

[10] ناصف مصطفى ، *قراءة ثانية لشعرنا القديم* (بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1981م)، 62.

[11] لأن شجرة السمرة تعرف باسم آخر هو (أم غيلان) و الغيل هو الماء الجاري على وجه الأرض. ابن منظور، *لسان العرب*، مادة "غيل" (مصر: دار المعارف)، ج 5، 30-3329.

أما البيت السادس فينمّي الإحساس بفعل الزمن المدمّر من خلال عبارة "**الدمعة المهراقة**" التي هي استجابة لحالة الانكسار والقنوط. بالإضافة إلى هذا التساؤل اليائس الحزين الذي يرسله الشاعر في الشطر الثاني ليقرر حقيقة بأن لا جدوى من وقفة الإنسان عند بقايا ديار هي أشبه بالعظام التي تتخلف عن جثث الموتى، وفي هذا يكشف عن قمة الشعور بالانسحاق والتلاشي والضعف أمام سلطة الدهر الغاشمة.

غير أنّه يمكن حمل المعنى على محمل آخر، إذا اعتبرنا هذه الدموع المهراقة تحمل إنكارا للطلل ورفضا للواقع، ووعدا بتجاوزه، وأنّ ذلك التساؤل الملفوف بالسخرية إنما يحمل دعوة للتمرد على مظاهر الفناء.

ويرتبط البيت السابع بسابقه، إذ يحدثنا الشاعر عن تجارب طللية أخرى، كانت إحداها مع "أم الحويرث" وأخرى مع "أم "الرباب"، وكانت النتيجة واحدة ومتكررة هي البكاء الحزين، والوقوف السلبي الذي لا طائل منه. وما يؤكد هذا الفعل السلبي المتكرر هو كلمة "كدأبك" التي تفيد التسوية والصميمية بين هذه التجارب. وليس هذا الموقف الباكي سوى حسرة وأسى على رحيل الحبيبة الذي يرمز إلى رحيل الخصب.

وفي البيت الثامن تتجلى الإثارة الجنسية بوضوح مع عبارات "تضوّع المسك" و"نسيم الصبا"، "وريا القرنفل"، وهي إثارة ترتبط بنساء امرئ القيس على تعددهن، وفي هذه التعددية ما يشير إلى تهالك الشاعر على المرأة وإقباله على الحياة، لإنكار الموت بانغماسه في أحضان اللذة، وهو مبدأ تبناه كثير من شعراء الجاهلية، إذا رأوا في اللذة على اختلاف وجودها ومظاهرها رد فعل قوي على مأساة المصير الإنسان. وقد كان طرفة بن العبد،[12] خير من مثل هذا الاتجاه.

غير أن هذه الأجواء المشرقة التي عاشها الشاعر لحظة استحضار المرأة واسترجاع ذكرياته وتجاربه الشيّقة معها، سرعان ما تتراجع في البيت الأخير لتحل محلها أجواء قائمة، مصدرها الإحساس بالنهاية المفجعة، وهو ما أفضى بالشاعر إلى هذا الموقف الباكي، وإلى الفيض من الدموع، ليعيدنا في نهاية هذه الوحدة إلى بدايتها، ولنجد أنفسنا مرة أخرى أمام عبارة "**قفا نبك**"، وهي كما سبق لا تفيد الاستسلام بقدر ما تؤدي معنى الإنكار للطلل والتمرد على الواقع ورفضه، بل والدعوة إلى تجاوزه والانتصار عليه. وهذا ما تضمنه تأويل مصطفى ناصف للبكاء في هذه الطللية حيث قال ما نصه: "فالبكاء هنا ليس حزنا سلبيا عاجزا، وليس هزيمة أمام الموت، فالحياة يمكن أن تظل منتصرة، ووظيفة عقل الشاعر في هذه الحياة وظيفة إيجابية، فهي دعوة غامضة إلى تغيير النظر إلى الماضي، أو دعوة إلى استمرار الحياة من حيث هي نشاط وفاعلية."[13]

2. وحدة الغزل/ الانتصار العاطفي

يتضمن هذا المقطع انتصارات الشاعر العاطفية، رغم كل ما اعترضه من موانع ومقاومة وإعراض وتمنُّع، وهو في الغالب غزل حدثي أو قصصي مطوّل، يمتد على مساحة واحد وعشرين بيتا – من البيت العاشر إلى البيت الثلاثين-، حيث تتوزع مغامراته على مجموعة من المشاهد، معرّفة كما يلي:

يوم "دَارَةُ جُلْجُلِ" و يضم مشهد عقر الناقة.

مشهد "عنيزة" مشهد "الحبلى و المرضع" مشهد "فاطمة" مشهد "بيضة الخدر".

وانطلاقا من البيت واحد وثلاثين إلى غاية البيت ثلاثة وأربعين يبدأ الغزل الوصفي، أو وصف مفاتن المرأة.

والذي يلفت انتباهنا داخل هذا الغزل المطول وهذه الأحداث المتعددة هو حرص الشاعر على تأكيد انتصاره مع كل مغامرة.

فهو في المشهد الأول التي دارت أحداثه بدارة جلجل، يتغنى بذكرياته السعيدة التي يستعيد من خلالها نشوة الوصال، و متعة اللقاء مع العذارى وهو هنا لا يعمد إلى تخصيص امرأة بعينها، إنّما يجعلها مجموعة من النساء، و ذلك إغراقا في اللذة، وإمعانا في تأكيد الانتصار. وهذا ما دفعه إلى عقر ناقته للعذارى احتفاء بانتصاره العاطفي معهن. وأية ناقة؟ فهي (مطيته) ولا شك أنَّه قصد إلى استخدام هذه التسمية لأجل أن يحيلنا على دلالة محددة، تتمثل في أن هذه الناقة بالذات هي وسيلته في رحلته، ومع ذلك فقد نحرها، معلنا إقامته واستقراره حيثما هو موجود. ومن هنا يصبح عقرها وجها من وجوه التحدي لقوى القهر التي فرضت سنة الحل والترحال في الصحراء.

ولنا أن نلاحظ بأن الشاعر هنا ضحى بناقته في سبيل اللذة والمتعة، وربما التمسنا مبررا لهذه التضحية في أن معانقة اللذة لدى الشاعر الجاهلي بعامة تعد وسيلة من وسائل المواجهة والتجاوز للموت والفناء. أو هي بالأحرى أداة لكسر حدة الإحساس بمأساة المصير الإنساني. وقد عبر امرؤ القيس نفسه عن هذا المبدأ – صراحة- في نونيته حيث قال:

تَمتَّعْ مِنَ الدُّنْيَا فَإِنَّكَ فَانِي مِنَ النشوَاتِ وَ النِّسَاءِ الحِسَانِ[14]

فهو يعلم يقينا هشاشة الوجود الإنساني، وأنَّه حتما إلى فناء، و هذا ما جعله يوجه دعوته الصريحة إلى بني جنسه لأن يغترفوا من منابع اللذة ما أمكنهم قبل أن يدركهم الموت، يقول وهب رومية معلقا على هذا الجانب لدى الشاعر: "وأنا أعتقد أن شعور امرئ القيس بضعف الإنسان وهشاشته و تلاشيه و مأساة المصير الإنساني هو الذي دفعه إلى أن يحيا حياة الفُرَاغ والمتبطلين، وإلى هذه المغامرات العاطفية التي لا يمل الحديث عنها، وتصويرها في أرجاء واسعة من شعره، إنه يرد على الموت المتربص به بحياة غامرة باللذة الحسية."[15]

ويضيف امرؤ القيس داخل قسم الغزل صورة أخرى تندرج ضمن التعبير عن سياق اللذة واللهو، تتعلق بصورة العذارى، وهنَّ يعبثن مرحا بالطعام، و يترامين بلحم هذه الناقة وشحمها، وهي لوحة بقدر ما تعكس جانب الترف، فإنّها تجسد أيضا جوا من المتعة واللهو، ولا يفوتنا قبل أن نتحول عن هذا البيت أن نقف عند عاملين أساسيين هما "الشحم" و"الدمقس"، وقد جمع بينهما الشاعر ليقيم هذا التشبيه الذي يحيل في معناه البعيد على دلالة التجاوز للفناء، ذلك أن كلا طرفين (الشحم/الدمقس) يوحيان بالخصوبة والوفرة والغنى.

ثم يأتي مشهد "عنيزة" ليضيف انتصارا آخر في سلسلة مغامرات امرؤ القيس الغرامية، ومما يتناقله القدماء بشأن هذه القصة،[16] أن عنيزة، ابنة عمّه كانت تتمنع عنه تمنعا أتعب قلبه، وقد حدث في يوم، وهو الذي يعرّفه في هذه القصيدة بيوم دارة جلجل أن خرجت عنيزة في صاحبات لها من قبيلتها و اجتمعن في غدير ماء يسبحن، فإذا بالشاعر يمر بالمكان، فهداه تفكيره إلى أن يمكر بها وبمن معها، إذ هي فرصته لتسجيل انتصاره عليها، فما كان منه إلا أخفى ثيابهن جميعا، وامتنع على أن يعطي أيه واحدة منهن الثياب إلا بخروجها من الماء واستلامها منه شخصيا، وبعد امتناع وعناد طويل من الطرفين استمر جلّ النهار، استسلمن في الأخير له، ومن بينهن عنيزة.

واحتفالا بالنصر، عقر الشاعر ناقته التي هي –مطيته– لتكون طعاما في هذه المأدبة – إن صح التعبير– ثم شارك بعد ذلك عنيزة في ركوب ناقتها ليسعد بجوارها وينعم بجناها المعلل.

وكما انتصر الشاعر على "عنيزة" وغيرها، فإنه يضيف إلى هذه الانتصارات ظفره بنساء أخريات، منهن "الحبلى" ومنهن "المرضع"، ليجمع عبر هذه اللقطات القصصية المتعددة بين المرأة البكر، والمرأة الأم، وهي في كل الأحوال رمز للخصب والنماء.

غير أن فوزه بهن لم يكن يخلُ من مواجع و منغصات، بل هو فوز ممزوج في الغالب بمرارة الخيبة، نحسها في تمنع امرأة عن عاشقها، كما هو الشأن مع "عنيزة" وكما سيحدث أيضا مع "فاطمة"، أو في امرأة تمنح الرجل شقها الجسدي وتخص روحها ومشاعرها برضيعها حين يستغيث بها باكيا من خلفها. وربما كان هذا الموقف الأخير أدهى وأمر، فالصورة توحي هنا استحالة امتلاك الرجل للمرأة حتى في لحظات التوحد النفسي والجسدي، وهي حقيقة تنسف وبقوة عبارة "**ألهيتها عن ذي تمائم**" في البيت السابق على النحو الذي ادعاه امرؤ القيس.

وربما وصلنا من وراء هذا الفهم لسلسلة هذه المغامرات الغرامية، أن المرأة بما هي رمز للخصب، هي مانحة الموت والحياة في آن واحد، وأن ليس للإنسان أن يظفر بهذا الخصب على الدوام، إنما هو محكوم في حياته بهذا الإيقاع المتذبذب التي فرضته الطبيعة، فهو متأرجح بين الوفرة و اليبوسة، أو فلنقل بين الحياة والموت، وعليه أن يستعد دوما للمواجهة والتحدي وأن يكون في مستوى هذا الصراع القاتل.

---

12 ينظر، الزوزني الحسين بن أحمد، *شرح المعلقات السبع* (بيروت: دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر)، 60-55.

13 ناصف مصطفى، *قراءة ثانية لشعرنا القديم*، 60.

14 الكندي امرؤ القيس، *الديوان* (بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، 1983م)، 171.

15 وهب أحمد رومية، *شعرنا القديم والنقد الجديد*، 294.

16 محمد منظور و آخرون، *آراء حول قديم الشعر و جديده* (كتاب العربي، الكتاب الثالث عشر، سلسلة فصلية تصدرها مجلة العربي، أكتوبر 1986م)، 34.

وحينما نصل إلى المشهد الأخير من هذا المقطع الغزلي، سنقف على مغامرة أخرى أعمق تعبيرا عن هذا الصراع، وأكثر تجسيدا للحظة الدرامية، فهو يقص علينا أحداثا تصور لنا بطلا مثالا، يتحدى المخاطر، ويصارع الأهوال، غير مبال بالعواقب، إنه امرؤ القيس في هذه المغامرة الشقية الطريفة التي تروي لنا قصة اختراقه الخدر امرأة ممنعة في قومها، إنها "**بيضة الخدر**" التي "**لا يرام خباؤها**". ويتعمق الموقف الدرامي هنا على مستويين متقابلين:

المستوى الأول: ويغذيه جانبان؛ يتمثل الأول في كون هذه المرأة في حدّ ذاتها عنيدة تأبى الاستسلام لنزوات الشاعر. وإمعانًا في هذه المنعة، فإنَّها تحصّن نفسها بهذا القسم الديني "**فقالت يمين الله مالك حيلة**". ويتعلق الثاني بهذه الحراسة الواسعة الدقيقة التي سُخِرت لهذه المرأة من قبل قومها، وهي حراسة تأخذ طابع المبالغة والحرص الشديد إذا علمنا أن هؤلاء القوم يضمرون للشاعر حقدا وعداوة، يتجلى ذلك في قوله: "**لو يسرون مقتلي.**"

أما المستوى المقابل أو النقيض؛ فيتمثل في هذا الفارس الأسطوري الذي يُسخِّر كل طاقاته وقواه لتجاوز هذه الأهوال وتخطي هذه الحراسة. وفي الأخير يحسم هذا الموقف المشحون بالصراع لصالح امرئ القيس، والفوز بهذه المرأة الممنعة، ويتحول إعراضها الأول إلى رضا واستسلام لإرادته، بل إنّها لتشاركه الحيلة في النجاة وتأكيد انتصاره، فقد كانت تمحو بذيل ثوبها مواطئ أقدامها حتى تزيل الأثر وتضلل قومها إذا ما سعوا إلى اقتفاء أثرهما. وهي صورة تعيد إلى أذهاننا فعل الرياح في الطلل وهي تقوم بفعل الطمس ثم التعرية للكشف عن الرسوم، وتجعل منها نسيجا خالدا أو بالأحرى جذورا لحياة جديدة. وإذا كان النسيج وحدة للطلل دالا على الحياة، فإنه (الثوب/النسيج) في هذا الموضع يؤدي وظيفته في حماية هذه الحياة، إنه يغطي ويقبر آثارا لأقدام حتى ينفذ الحبيبين من انتقام المجتمع.

بعد هذا الغزل الحدثي، يتحول الشاعر إلى الغزل الوصفي، وهو تحول لا يفيد الانتقال بمعناه الصارم بقدر ما يعني الاسترسال والتتابع؛ فالمتأمل لهذا الغزل تأملا عميقا، لن يشعر بفجوة هذا الانتقال، بل سيدرك أن الشاعر استعاض عن القص بالوصف، فامرؤ القيس وقد ظفر بصاحبته وحقق انتصاره راح يتأمل ثمرة هذا الجهد وتلك المغامرة المحفوفة بالمخاطر والأهوال، و قد آن له فعلا أن يقترب من هذه المرأة ويمعن النظر في مفاتنها وكأننا به يختفي بنصره ، ويعيش أحداثه مرة أخرى.

وهو بهذا الوصف الذي يقدم لنا من خلاله امرأة مثالا إنما يريد أيضا أن يلتمس المبررات التي دفعته إلى ركوب الصعب، وتحدي المخاطر والجرأة على التقاليد.

أما عن مادة هذا الوصف، فهي متنوعة المصدر، من ماء وحيوان ونبات، فصاحبة امرئ القيس "دومة مثمرة" وذؤابتاها غصنان، وقد تمايلت عليه لتنوّله ما أراد من جناها الطيب، وهي بيضة نعام غذاها ماء نمير، أما عيناها فعينا بقرة مُطفلة تكثر الالتفات إلى صغيرها في حنوّ وعطف، وعنقها عنق غزال أبيض في طوله وانتصابه، وقد زاده الشاعر حسنا على حسن بما حلاّه من أنواع الحلي. وأن شعرها الأسود في طوله فرع شجرة، وفي كثافته قنو نخلة تداخلت عناقيده، وخصرها اللطيف الضامر يشبه الجديل، أي سيور الزمام، وساقها يحاكي في نضارته وصفائه أنبوب بردي مذلل بالإرواء.

أما بنانها فتشبه ديدان بيضاء حرص الشاعر على تعيين بيئتها وتعريفها بالندية أي الخصبة، وهي أيضا أشبه بشجرة "الإسحل" (السواك) في دقتها واستوائها، هذا من حيث الظاهر، أما على مستوى المعنى العميق للتشبيه فإنَّه يكشف عن دلالات جنسية واضحة يحققها السواك، مثلما تشيعها بنان المرأة. وهي في إشراقة وجهها مصابيح راهب متعبد، يهتدي بنوره السارون. وبعد كل هذا الوصف، فهي فتاة في مقتبل العمر، تتفجر حيوية وشبابا، ففي عبارة "درع و مجول" ما يشي بعمر هذه المرأة إنها في مرحلة التحول من لبس المجول إلى لبس الدرع، وهي مرحلة مستهل البلوغ"[17]، وفي ذلك قصد من الشاعر إلى أن يجعل من هذه المرأة طاقة قادرة على الإنجاب.

هذه هي المرأة التي أَسِرَتْ قلب امرئ القيس وعقله، فهام بحبها هياما جعله يستهين بالمخاطر، ويركب الصعاب والأهوال، بل ويحارب في صورة البطل الأسطوري الذي لا يعترف بالهزيمة. فما علاقة هذه المرأة بواقع الشاعر؟ هل هي امرأة حقيقة؟ هل هي مُعَرَّفة على وجه التحديد والتعيين؟

إننا حينما نعيد النظر في غزل هذه المعلقة، يصعب علينا في الحقيقة أن نخرج بصورة يقينية عن واقعية هذه المرأة وواقعية هذا الغزل القصصي، فاليوم الصالح الذي يُذكر في مستهل هذا المقطع يوم عام يدل على متعدد، يشمل جملة الأحداث والذكريات والمغامرات الشيِّقة السَّعيدة التي عاشها الشاعر ويراها صالحة، فقد تشظى هذا اليوم وانشطر إلى أيام؛ منه ينبثق اليوم الأول "**يوم دارة جلجل**" واليوم الثاني: وهو "**يوم عقر الناقة و دخول خذر عنيزة**"، ثم يوم "**الحبلى والمرضع**"، ويوم "**فاطمة**"، وأخيرا مغامرة "**بيضة الخدر**".

وعلى مستوى المرأة المعشوقة، فإن القارئ لهذا الغزل يقع أحيانا في شيء من اللبس والتداخل إلى درجة لا يمكنه أن يميّز مثلا بين عنيزة وفاطمة، وبيضة الخدر، إلاّ ما يتعلق باختلاف الأسماء، فقد تَصْدُقُ كل هذه الأحداث والمغامرات على امرأة واحدة. و بالفعل فقد أحسَّ الشُّراح القدماء بهذا التداخل بين الأحداث وبين النساء، فأشار الزوزني مثلا إلى أن "فاطمة اسم المرضع واسم عنيزة، وعنيزة لقب لها فيما قيل."[18]

ومع الاعتراف بصحة انطباع القدماء، وإشارتهم الوجيهة إلى هذا التداخل إلا أنهم وقفوا عند هذا الحد، دون أن يقدموا تفسيرا عميقا لهذه الظاهرة، وأن الشاعر في الحقيقة، لا يريد امرأة مُعرفة بهُوية محددة، بل أرادها امرأة فنية يخلقها في شعره خلقا ينأى بها عن صميمية الواقع، ويحمّلها رموزا وأبعادا تحقق له فكرة الانتصار، فجعل منها المرأة نموذجا قادرة على مواجهة الفناء والموت، وكفيلة بأن تحقق الانتصار له ولبني جنسه.

ومن هنا نجد تبريرا كافيا لسرِّ تعلق الشاعر بهذه المرأة (التمثال) أو (المثال) التي حشد لها كل هذه الصور والعناصر الدالة في مجملها على الخصوبة والنماء. فقد ربط بينها وبين الشجرة المثمرة حاملة الخصب، وكذا فعل ما بيضة النعام رمز التوالد والاستمرارية. كما قرن بينها وبين البقرة المطفلة، وهو جمع له دلالته الواضحة التي تشير إلى فكرة التوالد. والأمر نفسه يمكن قوله أيضا بالنسبة للظبية في عبارة (جيد الرئم) كما أنَّه جمع بين المرأة والماء والنمير بوصفه دالا على الحياة. بل إنَّ الشاعر أضفى عليها من خلاله خصوصية القداسة وفق ما تراه الدكتورة ريتا عوض التي تذكر بشأن تأويل هذا المعنى ما نصه. "وهنا ينعت الشاعر الماء نعتا خطير الدلالة يكسبه بعدا أسطوريا هو "غير المحلل" وكأنه ماء مقدس يخص إله الإخصاب والانبعاث، محرم على الناس لقداسته."[19] وتغدو المرأة – لذلك- الإلهة المعبودة حاملة الخصب. و هنا يمكن أن نستحضر قول الدكتور إبراهيم عبد الرحمن عن عبادة الجاهلية للمرأة حيث يذكر "إنها انتقلت إلى الجاهليين من الديانات الشرقية القديمة في مصر وبابل وآشور، وهي تعود في أقدم صورها من العبادات الوثنية إلى المرحلة الطوطمية على وجه التحديد حين أخذ الإنسان القديم يلتفت إلى أن الإخصاب هو سر الحياة وأن المرأة هي سر الإخصاب في حياة الإنسان، و من ثم فقد نمت فكرة العذراء أم الإله."[20]

ولعل ما ينمي هذا الفهم ويؤكده هو هذا الربط الذي نقف عليه في البيت التاسع والثلاثين بين المرأة ومنارة الراهب المتعبد، المنقطع للعبادة. وهو يضفي على الصورة أجواء روحانية خاشعة ويؤكد الدلالات الدينية لرمز المرأة هذه.

وعلى هذا النحو بدت لنا صورة امرأة امرئ القيس (تمثالا) أو (نموذجا) أعلى محاطا بهالة من القداسة ومنطويا على طاقات حيوية متفجرة وخصوبة تَعِدُ بتجدد الحياة واستمرارها، وتقوى على مواجهة زحف الفناء وطوفان الموت الذي يحاصر الإنسان من كل جانب.

إنَّ المرأة في النهاية أداة فنية رامزة، وطاقة أسطورية يوظفها الشاعر لحفظ التوازن وتحقيق الانتصار أمام قوى الفناء.

ولأجل هذا، علينا أن نسجل بأنَّ هذا الفوز المتكرر الذي حققه امرؤ القيس من خلال مغامرته العاطفية وما أعقبها من نشوة التفوق والتباهي بالنصر إنَّما يشي في الوجه المقابل بما يختزنه وعيه من تعاسة وشقاء نتيجة إحساسه العميق بأزمة مصير الإنسان.

إنَّ هذا الإصرار على النصر والاحتفاء به ليس إلا انعكاسا ورد فعل على حالة الشعور بالقهر والانسحاق الذي يسكن أعماقه ويقض مضجعه ويشغل تفكيره.

3. وحدة الليل/ الإحساس بسلطة الدهر

هو ليل الهموم والرعب والقلق النفسي، إنّه يُصوِّرُ لحظة القهر والانسحاق، لحظة الإحساس برتابة الحياة وثقل الواقع الجاثم على صدر الشاعر، تماما مثلما جثم هذا الحيوان الضخم على الأرض.

فقد استطاع الشاعر عبر تلك الصور المتلاحقة أن يشبع هذا الجو من الحزن والكآبة والخوف؛ فليله أولا (كموج البحر) بما هو مصدر للهلاك والفزع، إذا ما تلاطم وتعالى حمل معه نذيرا بالشر، وهو ثانيا كبيت مسدول الستائر (أرخى سدوله)، وفي ذلك إيحاء بالظلمة والوحشة والاغتراب، واستجماع للمواجع والهموم التي حاصرت الشاعر من كل زاوية داخل عزلته الليلية القاتلة. وهو ثالثا شديد الوطأة ثقيلها ثقل هذا البعير الضخم. وهو أيضا في زمنه الطويل الممتد وحركته المتثاقلة يبدو وكأنه ليل لا زمني، بعد أن أسقط عنه الشاعر خاصية الحركة وجمد زمنيته حينما جعله ليلا ثابتا، وكأنَّما شُدَّت نجومه بحبال متينة إلى صخرة صماء.

---

[17] جاء في *لسان العرب*: قيل المجول للصبية ، والدرع للمرأة ، قال امرؤ القيس:**إلى مثلها يرنو الحليم صبابةً / إذا ما اسبكَرَّتْ بين درْعٍ و مِجْوَلِ**، أي هي بين الصبية و المرأة، ابن منظور، *لسان العرب*، مادة (جاول)(مصر: دار المعارف)، 730.

[18] الزوزني، *شرح المعلقات السبع*، 67.

[19] عوض ريتا ، *بنية القصيدة الجاهلية*، 203.

[20] ابراهيم عبد الرحمن، *الشعر الجاهلي*، 220.

إنَّ ليل الشاعر في هذه الحال ليس إلى هذا (الزمن/ الدهر) الجاثم على صدره برتابته ومواجعه وهمومه.

فكل هذه الصور توحي بالرهبة والضجر والكآبة وتجسم حالة التوتر الذي يسكن وعي الشاعر ويفسد عليه حياته. إنها تعيدنا مرة أخرى إلى عبارة (قفا نبك) لما يتحقق بين الوحدتين (الطلل/الليل) من تقاطع كبير على مستوى هذا الحس المأساوي، وإن كنا نظفر في الطلل بآليات كثيرة لمواجهة الواقع وتجاوزه، على عكس ما نجد في وحدة الليل التي تجسد لحظة الانسحاق في أعمق صورها.

ويأتي مشهد الذئب لينمّي هذه اللحظة المأساوية أكثر، فهو ذئب جائع يعوي في جوف وادي مقفر. وقد وظف الشاعر من اللغة ما يفي بالمعنى، ففي كلمتي (قفر)، و(يعوي) ما يعكس حالة القنوط والقهر واقفرار الحياة وتهديد الموت.

وعلينا أن نلاحظ بأن هناك توحدا بين الشاعر والذئب، سواء على مستوى الهموم، أو حتى على مستوى الصياغة كما يتمثل لنا في كلمة (كلانا)، وهو توحد يفضي بنا إلى القول بأن الذئب هنا ليس إلا صورة أخرى للشاعر الذي وجد نفسه غريبا ضعيفا وسط هذا التيه المحفوف بالمخاطر، وهذا الخواء والجدب المميت.

كما ينبغي لنا أن نشير بأن وحدة الليل بما هي صورة من القهر قد توسطت وحدتين تنبضان بالحيوية والحياة والانتصار، هما: وحدة الغزل، ثم وحدة الفرس التي سَتَلِي مقطع الليل. وذلك سعيا من الشاعر إلى تحقيق التوازن فنيا، أو بالأحرى ليضمن توافر بنية التوتر والجدل داخل عمله الفنّي، وليقرر من خلال هذا البناء بحتمية الصراع من أجل البقاء.

4. وحدة الفرس و الصيد/ تجاوز الواقع

إذا كانت وحدة الليل قد صوَّرت ضعف الإنسان وانكساره وهشاشة الوجود الإنساني، وألقت بالشاعر داخل ظلال قاتمة من الحزن والخوف والتوتر، فإن وحدة الحصان تأتي كرد فعل قوي عن حالة اليأس والإحساس بلحظة الانسحاق التي كان الليل فضاء لها، بل إنَّها تمثل لحظة التجاوز والانتصار على سلطة القهر؛ ففي هذا المقطع راح الشاعر يستجمع ما أمكنه من القوة وآليات المواجهة، وأودعها حصانه (المثال) الذي ارتفع به عن سائر الخيل، حيث أضفى عليه من الصفات ما يخرجه عن إطاره الواقعي إلى الصورة الأسطورية التي تستوعب مثل تلك القوة الخارقة. ولعلَّ من أبرز هذه الصور التي تستوقفنا داخل هذا المشهد ما يجسده البيت التاسع والخمسون:

لَهُ أَيْطَلاَ ظَبْيٍ وَسَاقَا نَعَامَةٍ وَإِرْخَاءَ سَرْحَانٍ وَ تَقْرِيبَ تَتْفُلِ[21]

فجعل من هذا الفرس مزيجا من حيوانات صحراوية مختلفة، هي الظبي والنعام والذئب والثلعب. حيث استعار من الأول والثاني، الأعضاء وتتمثل في الخاصرتين والساقين على الترتيب، ومن الثالث والرابع الحركة في عَدْوِ الذئب وتقريب الثلعب. وهي صورة لطالما استوقفت الباحثين من قبل وكانت بالنسبة لهم محلَّ تأمل وحيرة، لما تجمعه من عناصر متنافرة. ومن هؤلاء مصطفى ناصف الذي قال بشأنها: «ويجب أن نلاحظ أن حركة الظبي مختلفة عن حركة النعامة، وأن حركة السرحان مختلفة عن تقريب الثعلب، و أن لكل واحد من (هؤلاء) جميعا طابعه وأهدافه وقدراته.»[22] ويقول أيضا: «كان الفرس جديرا بالإعجاب والإشفاق معا.»[23]

ومصدر الإعجاب هنا آت من هذه القوة الأسطورية التي يتمتع بها الحصان، والذي هو امتداد للشاعر وللإنسان بعامة. وهو في صورته يكشف عن موقف الإنسان الإيجابي في مواجهة الواقع وإرادته القوية في تجاوزه.

في حين أن الإشفاق يحيل على حالة القهر التي يتعرض لها (الحصان/ الإنسان) والذي أحاله إلى هذه الصورة الكاريكاتورية المشوهة فلا هو فرس، ولا هو ظبي، ولا هو نعامة، ولا هو ثعلب، ولا ذئب.

أما إبراهيم عبد الرحمان فاعتبرها صورة مُلفَّقَة.[24] لكنه يلتمس للشاعر مبررا فيقول إنه: «حشد لتصويره طائفة من التشبيهات التي بث فيها عناصر بعينها معنوية وفنية من خلال جمعه بين المتناقضات التي تتآلف على الرغم من تباينها، لتخلق عالما جديدا هو عالم هذا الحصان الأسطوري القادر على تحقيق انتصار فارسه امرئ القيس.»[25]

فهي إذن، صورة فنية يبدعها الشاعر لأجل خلق ثوابت في وجه الزمن ومحاولة تجاوزه والإفلات من قبضته.

وممَّا يؤكد لحظة التجاوز للواقع والانتصار عليه في وحدة الفرس أن الشاعر يستهلها بكلمة (**أغتدي**) التي تعني الصباح الباكر، تتلوها عبارة (**والطير في وكناتها**) لتؤكد صفة التعيين لتوقيت الخروج، وهي برهة التحول من الليل إلى النهار، لتوحي كلمة (**أغتدي**)، بدلالة الاختراق لليل، والتخلص من وطأته. ولتضعنا أمام موقف من المفارقة والصراع، يصنعه هذا الجدل القائم بين (**الليل/ النهار**)، (**الظلمة/ والإشراقة**)، (**الغياب/ والحضور**)، (**الحزن/والسعادة**)، وبالأحرى (**الموت/ والولادة**).

وإذا كان الشاعر قد نسب في أول الأمر صفة الخروج لنفسه، فإنّه في كلمة (**بمنجرد**) يحدد الوسيلة التي بفضلها حقق هذا الخروج وهذا الاختراق. إنها تتمثل في هذا الفرس الذي لا يتراجع ولا يتوقف في سيره، وفي ذلك ما يكشف عن رغبة الشاعر في التخلص من أسر هذا الليل القاتل والمضي بعيدا عنه.

وانطلاقا من هذه الكلمة (**منجرد**) يشرع الشاعر في تقديم سلسلة من صفات هذا الحصان النموذجي وهي في مجملها صفات تصب في اتجاهين؛ إما للإيحاء بالسرعة، أو لتجسيد القوة والصلابة، ففي عبارة (قيد الأوابد) يوحي بالسرعة الخارقة بالكيفية التي تمكنه من تقييد الوحوش وأسرها، فسرعته تحتويها وتقيد أواخرها بأوائلها، وتجعل هذا الحشد الحيواني كلُّهُ في قبضته وطوع إرادته.

وتأتي كلمة (هيكل) لتوفر الطاقة اللازمة لهذه السرعة، فهي تضعنا أمام بناء ضخم شيّده امرؤ القيس لفرسه من الحجارة الصلبة التي تقوى على المواجهة.

ونمضي مع أبيات وحدة الفرس فنلتقي بهذه المزاوجة بين صفات السرعة، والقوة على السواء على امتداد عشرة أبيات، والمقام لا يتسع لتتبعها جميعا. إنما يهمنا أن نركز على مزاوجة من نوع آخر داخل هذا الوصف الخرافي للفرس الذي شكله الشاعر بوحي من فكره وإحساسه، وموقفه من الواقع والحياة إنها المزاوجة بين الصخرية (الصلابة) والماء.

لقد ضاق الشاعر بمأساة المصير وأرهقه التفكير في مشكلة الفناء، وهذا ما جعله يعلن تحديه الصارخ لمواجهة حصار الموت وتجاوزه، وربما من هنا نجد تفسيرا كافيا لسرِّ تعلقه بثنائية الصلابة والماء حينما حدثنا عن فرسه؛ فالصلابة رمز الثبات والمقاومة، والماء حامل الخصب ومصدر الحياة. ولهذا وجدنا فرس امرئ القيس كالبنيان الضخم المشيد بالحجارة الصلبة، فهو (**كجلود الصخر**)، و(**كالصفواء**)، و(**المداك**)، و(**الصلاية**)، ذلك الحجر الأملس الذي يسحق الأشياء، فَلِمَ كل هذا التعلق بالصخرية والصلابة؟ إننا نقرأ من خلاله ما يسكن وعي الشاعر من إحساس بالقهر، وتطلع إلى الاحتماء منه عبر هذه الصم الصِّلاب. «فالبناء الأصم يسخر من العدو»[26] على حد تعبير مصطفى ناصف. والسخرية إنكار للموت كما يرى كمال أبو ديب وذلك من خلال قوله: «إننا نستطيع أن نقول إن تحويل الأشياء إلى حجر يعد واحدا من أهم التحولات وأكثرها تأثيرا في خلق الحياة وتجسيد القوة القادرة على إنكار حتمية الموت في الشعر الجاهلي.»[27]

أما عن مفردات الماء، فنجدها في (**السيل**)، (**المتنزل**)،(**المسح**)، (**ينضح بماء**). وهي مفردات تجعل من هذا الفرس مصدر للنماء والخصب والحياة، وتعليقا عن هذا الجانب تقول ريتا عوض إن الشاعر «ثبت هنا المعادلة بين الفرس والماء، إنه كالماء زمر الحياة، ونموذج أصلي للخصب والعطاء والانبعاث، إنه الحيوية المتدفقة التي لا تنصب.»[28]

---

21 امرؤ القيس ، *الديوان*، 55.

22 ناصف مصطفى ، *قراءة ثانية لشعرنا القديم*، 52.

23 المرجع السابق، 52.

24 ينظر ابراهيم عبد الرحمان، "أصول الشعر العربي القديم: الأغراض والموسيقى-دراسة نصية" ، *مجلة فصول* 4/2 (1984م): 28.

25 ابراهيم عبد الرحمن، *الشعر الجاهلي*، 185.

26 ناصف مصطفى ، *صوت الشاعر القديم* ، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992م)، 69.

27 كمال أبو ديب، *الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي* (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م)، 154.

28 عوض ريتا ، *بنية القصيدة الجاهلية*، 216.

بعد هذا المشهد الوصفي للفرس، يأتي مشهد الصيد، ليؤكد تلك الصورة، (المثال) ويعمق دلالة التفوق، وأول ما يطالعنا به الشاعر هو هذا الجمع بين سرب البقر الوحشي والعذارى في صورة تشبيهية جعل فيها قطيع البقر في حركته الدائرية شبيها بطواف العذارى حول (دوار)[29] وهو صنم كان يعبد في الجاهلية.

ومن هنا يضفي الشاعر على المشهد جوا دينيا مستعدا من عمق تراثه الثقافي والاجتماعي. وما ينبغي ملاحظته في هذه الصورة هو أن استحضار المرأة في هذا الموقف المرتبط بفعل الصيد إنَّما يسوي بينها وبين الطريدة (البقرة الوحشية) فكلاهما صيد، وكلاهما وسيلة للهو وتحقيق اللذة.

وكما ظفر امرؤ القيس في وحدة الغزل بالمرأة وانتصر عليه، فقد سيطر حصانه على صيده وانتصر عليه. حيث طوّق سرب النعاج بما يمتلكه من سرعة فائقة مكنته من اللحاق (بالهاديات) أي المتقدمات والسيطرة على (الجواحر) أي ما تأخر منها. وهو كما لاحظ انتصار أسطوري لأنه انتصار الفرد على الجماعة، تماما كما يحدث مع أبطال الأساطير. ومما يؤكد هذا البعد الأسطوري هو أن هذا الفرس لم يبذل في تلك المطاردة كبير عناء ولم تظهر عليه علامات المشقة والجهد، فهو (لم ينضح بماء).

وينتهي مشهد الصيد بمأدبة الاحتفاء بالنصر الذي حققه الفرس مثلما حدث في مشهد العذارى الذي انتهى بعقر الناقة احتفالا بانتصار الشاعر في مغامراته العاطفية.

ويُصوِّرُ لنا البيت الأخير حالة التأهب الدائم لهذا الفرس فهو محتفظ بعدته (سرجه) و(لجامه). إنَّه كالفارس الأسطوري الذي لا يتعب ولا يتجرد من سلاحه أبدا استعدادا للمواجهة. وبقدر ما تكشف هذه الصورة عن روح التحدي والمقاومة وإدارة الانتصار، فهي تبطن بالموازاة إحساسا بأن خطرا ما دائما يلوح في الأفق ويتهدد حياة الشاعر أو الإنسان بعامة، ويدعوه باستمرار إلى الحيطة والحذر والاستعداد للصدام والمقاومة. هذه سنة الحياة، وهذا ما أراد أن يؤكده الشاعر، إنه مبدأ الصراع الأبدي الذي يحكم حياة الإنسان.

5. وحدة المطر والسيل / مفارقة الهدم والبناء

يمهد امرؤ القيس لوحدة السيل بمؤشرات المطر التي يختزلها هذا البرق الذي أخذ يلوح في الأفق مخترقا ركام السحاب المكلل. ومرة أخرى يستحضر الصاحب ليوجه إليه الخطاب، مثلما استدعاه في مطلع المعلقة ليحقق عن طريق هذه الصيغة ربطا محسوسا بين مقطعي الطلل والسيل، وسرعان ما يتحول الصاحب في كلا المشهدين إلى جمع من الأصحاب؛ ففي الطلل نلتقي بعبارة (قفا نبك) التي تشير – ظاهريا – إلى خطاب الواحد أو الاثنين. ثم تليها عبارة (وقوفا بها صحبي) في البيت الخامس، أما وحدة السيل فتستهل بكلمة (أصاح) وهو الصاحب الواحد، ثم تتحول إلى مجموعة من الصحب في عبارة (قعدت وصحبي) وهو في الحالتين (الطلل/السيل) نداء موجه في الحقيقة إلى المجتمع.

غير أن هناك مفارقة واضحة تتخلل هذا التقاطع بين المشهدين؛ ففي مشهد الطلل كان نداء التفجع في غمرة الإحساس بالتلاشي والفناء، وكان الهدف منه استنفار المجتمع لأجل أن يقف وقفة الصمود والمواجهة وتخطي حصار الموت.

أما في مشهد السيل فهو نداء الأمل من خلال هذا الترقب الجماعي لنزول المطر مصدر الإخصاب والبعث والنماء، بعد أن لاحت علاماته في السماء معلنة هذه الولادة الجديدة. ففي البرق والمطر وعد بالحياة، وإلا فما كان للشاعر ولا للمجتمع أن يقف كل هذا الوقوف ليس لشيء إلا لغرض الاستمتاع بنزول المطر في ذاته. إن هذه الوقفة الجماعية المتأنية الصبورة لا يفسرها إلا هذا العطش إلى الخصوبة وهذه اللهفة إلى تجاوز المحل والجفاف.

أما هذه الصورة التشبيهية التي تجتمع بين وميض البرق ولمع اليدين، فإنها لا تقف عند مستوى التقاطع الظاهري المتمثل في اللمعان، وإنما تبدع علاقة جديدة وصورة أخرى تتمثل لنا في رؤية أَيْدٍ مرفوعة للسماء تستدر كرمها، ومن هنا تكتسي الصورة رمزا شعائريا دالا على الاستسقاء، خاصة وقد أردف هذه الصورة بأخرى جمع فيها البرق بمصابيح الراهب ذات الإشعاع الواسع الممتد، لِمَا كان يُفيضُ عليها من السليط، وهو ما يؤكد حضور الدلالة الدينية بحيث يصبح نزول المطر مقترنا بلحظة انبعاث نور المصابيح وما يصحب ذلك من دعوات الراهب، وكأننا بالشاعر يضعنا أمام صلاة استسقاء جماعية للجنس البشري يؤمهم فيها هذا الراهب المتبتل. ولنا أن نلاحظ أن هذه الأنوار المقدسة قد ترددت في موضعين من هذه الملعقة وبذات العلاقة حيث ترتبط بالخصوبة. فهي في وحدة السيل تستدعي المطر، وهي في وحدة الغزل تقترن بالمرأة حاملة الخصب التي بدت في ضيائها كأنها (منارة ممشى راهب متبتل).

وقد يراودنا السؤال بشأن هذه اللوحة الأخيرة في مقطع السيل، لِمَ كان كل هذا الحرص من الشاعر على أن يكون النور منتشرا بهذا الحجم الكبير؟ وما الذي يجعل الراهب يوقظ هذا الجمع من المصابيح ويصب عليها الزيت باستمرار دون كلل أو تهاون؟ إنه سؤال لا يمكن إلا أن يضعنا أمام تفسير واحد يتلخص في هذه الرغبة الجموح إلى خصوبة لا تنقطع وإلى مطر يفجر الحياة في كل مكان، بعد أن ضاق الشاعر بصور الفناء وأرهقه التفكير في المصير.

وقد تجلت هذه الرغبة في سيل عظيم حدثنا عنه الشاعر بعد أن تحول عن مشهد البرق، لنقف على وجهين متعارضين ينطوي عليهما هذا السيل؛ سالب و إيجابي، فالوجه الإيجابي يمكن أن يقرأ في هذه الحدّة والقوة الهائلة التي يضفيها الشاعر على السيل، والتي تكشف عن رغبة في معانقة إرادة القوة ليحقق السيطرة، والقدرة على المواجهة وإثبات الوجود فهو يتطلع إلى أن تكون له قوة هذا السيل ليقارع بها الدهر وليتصدى لكل ما يتهدد حياته. أما الوجه السالب فيتمثل في هذه القوة التدميرية، أو فلنقل في هذا المطر الأسطوري كما يصفه امرؤ القيس، أو القيامة الصغرى بتعبير وهب رومية،[30] إنه طوفان يأتي على كل شيء، فهو «مسح» يصب الماء صبا على أعلى الجبال. وتعود بنا هذه الصفة للسيل إلى وحدة الفرس حيث وصفه الشاعر «بالمسح»، وهي توحي بقوة الانصباب وغزارته، ومع توفر عنصر الاستمرارية هنا باقتران فعل الانصباب في الكائنات وأولها «دوح الكنهبل» الذي أكبّه على أذقانه رغم ضخامته، فخر ساجدا أمام هذه القوة الخارقة، ونسجل هنا صمود هذا النوع من الشجر أمام فعل السيل لأنه لم يقو على اقتلاعه. ونضيف الملاحظة بأن هذا الصمود يذكرنا بصمود «السمرات» في المقطع الطللي، وكلاهما «دوح الكنهبل، والسمرات» قاوم وتحدى فعل الطبيعة المدمر، وإن اختلفت الأداة، ففي الطلل تحدت السمرة الجفاف واليبوسة، وظلت منتصبة على مشارف الحي، وفي مقطع السيل قاوم الكنهبل هذه المياه الطوفانية كقوة خارقة تهدم كل شيء، وبقي عالقا بالأرض مصرا على البقاء.

ثم يأتي هذا المطر الطوفاني في الحيوان «الوعول» حيث أفزعها برشاشه، ومنسوب مياهه الذي كاد يغمر الجبال، فاضطرت راهبة مذعورة إلى ترك مواضعها بحثا عن مكان آمن تأوي إليه، يقيها شر هذا الهول العظيم، ولنسجل هنا أيضا بأن الشاعر حرص على أن ينزل «الوعول» من الجبال وأخرجها من دائرة الخطر، ولم يمكّن هذا السيل من الإجهاز عليها، في حين أغرق «السباع» في خاتمة هذه القصيدة – كما سيأتي- باعتبارها قوة سالبة ويدا أخرى من أيدي الزمان القاتلة. ومن هنا قد يستقيم لنا التأويل بأن هذه (الوعول) ليست إلا وجها آخر للإنسان الذي يتشبث بالبقاء ويلوذ بالوسيلة التي تكفل له ذلك، إنَّ هذا المشهد لا شك يكشف عن صورة من مخزون اللاشعوري الإنساني الذي يبطن هذا الحس الفاجع بالموت والتوق إلى الخلاص منه.

وتتعمق صورة الهدم أكثر من مشهد قرية «تيماء» التي اكتسحها السيل فسواها بالأرض، حيث اقتلع كل ما فيها من أشجار النخيل، ويحيلها النص في الشطر الأول من البيت ٧٦ على نفي الوجود الكلي لهذا الشجر الذي يحمل في عُرْفِ هؤلاء الشعراء رمزا على الخصوبة والحياة، وكذلك فَعَلَ السيل بالمباني رمز الفعل الحضاري، والوجود الإنساني فقد هدمها عن آخرها، غير أن الاستثناء في الشطر الثاني من هذا البيت يقف حائلا أمام هذا السيل الجارف، وأداة فنية يوظفها الشاعر للوقوف في وجه هذا الدمار الزاحف الذي يأتي على كل شيء، فيفتك منه هذه «الأطم» أو القصور المشيدة «بجندل» أي بالصم الصلاب، ولاشك أن هذه الصورة تعيدنا مرة أخرى إلى مشهد الفرس، وما أضفى عليه امرؤ القيس من الصخرية والصلابة ليتخذ منه أداة مقاومة لضغط الواقع وقهره.

إنَّ هذه الأطم التي عجز السَّيْلُ على هدمها، باعتبارها رمزا حضاريا صنعه الإنسان، إنَّما تقوم شاهدا على فعل التحدي الإنساني، وحضوره وانتصاره.

وقد راح الشاعر يؤكد هذا الحضور من خلال هذه الصورة التي شخص فيها جبل «ثبير» وقد اكتسى بالماء والغثاء فبدا له وكأنه سيد قوم ملتف في كسائه المخطط. ويهمنا أن نشير هنا إلى أن الشاعر قد سجل حضور الإنسان بعد سكون العاصفة وانقطاع السيل، ليعلن بذلك انتصارهُ أمام قوى الطبيعة المدمرة وإفلاته من قبضة الفناء.

وتقوم الصورة التشبيهية الموالية التي أقامها بين جبل «المجمير» و«فلكة المغزل»، علامة أخرى على حضور الإنسان من خلال فعله الحضاري ممثلا في (الغَزْلِ) وفي ذلك إصرار من الشاعر على مواجهة قهر الطبيعة بقوة الحضارة، وإمعان في إعلان التحدي وتأكيد رغبة الانتصار. و(الغَزْلُ) كما نعلم يستدعي «النسيج» وهما مظهران لفعل حضاري إنساني، وقد وظفهما الشاعر كأداة للمقاومة والتحدي وتأكيد الحضور، حيث نقف على كلمة النسيج في أول مقطع من هذه المعلقة «لما نسجتها من جنوب وشمال» وكان فعل النسيج هو الذي حفظ للرسوم – وهي جذور الحياة الجديدة – بقاءها، كما كان الغزل في آخر المعلقة رمزا على الوجود الإنساني، ودالا على استمراريته.

---

[29] دُوّار بالضم صنم، وقد يفتح ، وفي الأزهر الدُّوار صنم كانت العرب تنصبه يجعلون موضعا حوله يدورون به. ابن منظور، *لسان العرب*، مادة (دور)، ج 2، 1452.

[30] وهب رومية، *شعرنا القديم والنقد الجديد*، 238.

ومن هنا ينبغي أن نشير إلى هذه الظاهرة التي تتردد وتتكرر في سائر المطوَّلة من خلال هذه الصورة، أو المفردات، والمواقف التي تتكرر أو تتشابه، ويحيل بعضها إلى بعض، ومالها من دور في خلق هذا التناسق والربط بين أواخر هذه المطولة وأوائلها، بل بين وحدتها المتعددة لتصهرها جميعا داخل موقف شعري واحد هو هذا الرفض والتمرد على الواقع وإنكار الموت، وإشباع الرغبة في الحنين إلى القوة وتحقيق الانتصار.

أما البيت التاسع والسبعون فيحمل معنيين يقف كل منها من الآخر موقف النقيض، فإذا فهمنا أن هذا السيل أحال صحراء «الغبيط» على فضاء احتوى ركامه وبقايا دماره بعد أن أنزل بها (بعاعه) كما ينزل التاجر اليماني حمولة الثياب على الأرض، فإن هذا الفهم لا يوحي إلا بالهزيمة والموت لأن المكان وهو «صحراء الغبيط» لا يختلف في هذه الحالة عن ديار الحبيبة التي استحالت إلى طلل بال، وآثار دارسة تشهد على الخراب الذي سببه المحل والجفاف.

وأما الفهم الثاني وهو الذي يشيع أكثر لدى شُرَّاح هذا الشعر، فيكشف عن الفعل الإيجابي للسيل، حيث ازدهت بعدا انحساره صحراء الغبيط بأنواع النبات المختلفة الأشكال والألوان اختلاف الثياب الذي يعرضه التاجر اليماني للمشترين.

وربما يصبح هذا الفهم أقرب إلى الصواب لأنه ينسجم مع مضمون البيت الموالي الذي ينقل لنا صورة احتفالية لهذه الخصوبة، تشكلها أسراب الطيور المنطلقة في أجواء وادي الجواء مغردة ثملة أسكرتها بهجة الحياة ونشوة النصر.

وبهذا ينطوي السيل على ثنائية ضدية، فهو المحي والمميت وهو الباعث للحياة من رحم الدمار والخراب، كما بعثت الحياة من الموت في الطلل عبر الرسوم التي هي بذور الحياة الجديدة. إن هذا الجدل، وهذا التصادم بين قوى الموت والحياة، الجفاف والطراوة، الفناء والبقاء هو في الحقيقة يسرى في جسم المعلقة من أولها إلى آخرها وهو على حد تعبير وهب رومية[31] يمتد في القصيدة كعروق المرجان.

أما البيت الأخير الذي ينقل إلينا مشهد السباع وهي غرقى في مستنقع الماء، فبقدر ما يوحي بمرارة الإحساس بالموت كواقع وحقيقة، فإنه يعكس إرادة الإنسان في البقاء ومحاولة التخلص من كل ما يتهدد حياته، ولأجل هذا أغرق امرؤ القيس السباع المفترسة باعتبارها أداة من أدوات الدهر القاتلة بل إنه أصر على إفنائها تماما واقتلاعها من جذورها. ومن هنا نفهم سر تشبيهها بأنابيش العنصل. فوجه الشبه بين جثث السباع التي تطفو فوق سطح الماء وأنابيش العنصل ينفد إلى ما وراء الصورة ليعبِّر عن رؤية الشاعر وليكشف عن رغبته في الانعتاق من أسر الموت والتطهر نهائيا من الإحساس بفجيعته.

الخاتمة

لقد أصرَّ امرؤ القيس على الانتصار فراح يسخر كلَّ الوسائل الممكنة التي استقطبها خياله، و نازل الدهر نزلا شرسا عبر موضوعات المعلقة جميعها أو بالأصح أقنعتها الفنية.

وقد حَرِصَ على أنْ يحقق انتصاره باستمرار. وإذا كُنَّا نسجل سيطرة الحس المأساوي، والشعور بالهزيمة وثقل الواقع في بعض هذه الوحدات كما في الطلل، ومقطع الليل، فإن الشاعر تلاها بمشاهد تحمل ردود فعل قوية وتؤكد انتصاره. فقد أعقب الطلل بالغزل الذي حقق من خلاله سلسلة من الانتصارات العاطفة، ثم أتبع الليل بفرسه الأسطوري الذي حطم به أغلال الليل، وتطهّر بواسطته من همومه وأحزانه. وبهذا كان السلب في المعلقة يستدعي دائما الإيجاب، والقهر يولد العزيمة، والهشاشة تصنع القوة، وكان البكاء حافزا لتجاوز الواقع والانتصار عليه. فالصراع هو جوهر الحياة وربما لا أجانب الصواب إذا قلت بأن «قفا نبك» هي بؤرة معلقة امرؤ القيس، والرغبة في تحقيق الانتصار كانت تأكيدا لذلك.

---

[31] وهب رومية، *شعرنا القديم والنقد الجديد*، 239.

ملحق

نـص المعلقــة:

قِـفَـا نَـبـكِ مِـن ذِكْـرَى حَـبِـيـبٍ ومَـنْـزِلِ — بِسِـقطِ اللِّوى بَينَ الدَّخولِ فَحَومَـلِ

فَتوضِـحَ فَـالمِقْراةِ لَم يَعْفُ رَسْـمُـهـا — لَما نَسـجَتْها من جَنوبٍ وشَـمْـأل

تَرَى بَعَرَ الأَرْآمِ في عَرَصَـاتِـهـا — وَقِيعَـانِـها كأنَّهُ حَـبُّ فُلْفُـلِ

كَأنِّي غَداةَ البَينِ يَوْمَ تَحَمَّـلوا — لَدى سَمُراتِ الحَيِّ ناقِفُ حَنظَـلِ

وقَوفًا بِهَا صَحْبي عَلَيَّ مَطِيَّهُـمْ — يَقُولونَ: لا تَهلِكْ أسى وتَجَمَّـلِ

وإنَّ شِفَـائِي عَبْرَةٌ مُهْـرَاقَةٌ — فَهَلْ عِندَ رَسْـمٍ دَارِسٍ مِن مُعَـوَّلِ؟

كدَأبِكَ من أمِّ الحُوَيْرِثِ قَبْلَـهـا — وجَارَتِها أمِّ الرَّبَـابِ بمَأسَلِ

إذَا قَامَتَا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُمَـا — نَسِيمَ الصَّبَا جَاءت بِرَيَّا القَرَنْفُـلِ

فَفَـاضَـتْ دُموعُ العَيْنِ مِني صَـبَـابَـةً — عَلى النَّحرِ حتى بَلَّ دمعيَ مِحْمَلِـي

ألا رُبَّ يَومٍ لكَ مِنْهُنَّ صَالِـحٍ — ولا سِيَّـمَا يَومٍ بدَارَةِ جُلْجُلِ

ويَومَ عَقَرْتُ للعَذَارَى مَطِـيَّتِي — فيَا عَجَبًا من كورِهَا المُتَحَمَّـلِ

فَظَلَّ العُذارى يَرتَمِينَ بلَحْمِهَـا — وشَحمٍ كهُدَّابِ الدِّمَقسِ المُفَتَّـلِ

ويَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِـدْرَ عُنَيْزَةٍ — فَقَالَتْ لَكَ الوَيْـلاتُ إنَّكَ مُرْجِلِـي

تَقُولُ وقَدْ مَالَ الغَبِيطُ بنَا مَعًـا — عَقَرْتَ بَعِيرِي يَا امرأَ القَيسِ فَانزِلِ

فَقُلْتُ لَها سِيري وأَرْخِي زِمامَـهُ — ولا تُبْعِدِيني مِنْ جَنَاكِ المُعَلَّـلِ

فَمِثْلُكِ حُبْلَى قَد طَرَقْتُ ومُرْضِـعٍ — فَأَلْهَيْتُـهَا عَن ذِي تَمَائِمَ مُحْوِلِ

إذَا مَا بكَى مِن خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَهُ — بشِقٍّ وتحتِيَ شِقُّهَا لم يُحَـوَّلِ

وَيَومًا على ظَهْرِ الكَثِيبِ تَعَذَّرَتْ — عَلَيَّ وآلَتْ حَلْفَةً لم تَحَـلَّلِ

أَفَاطِمُ مَهْلًا بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّـلِ — وَإِنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْمِلِي

أَغَرَّكِ مِنِّي أَنَّ حُبَّكِ قَاتِلِـي — وَأَنَّكِ مَهْمَا تَأْمُرِي القَلْبَ يَفْعَـلِ

وإنْ تَكُ قَدْ سَاءَتْكِ مِنِّي خَلِيقَـةٌ — فَسُلِّي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكِ تَنْسُـلِ

ومَا ذَرَفَتْ عَيْنَاكِ إلاَّ لِتَضْرِبِـي — بِسَهْمَيْكِ فِي أَعْشَارِ قَلْبٍ مُقَتَّلِ

وبَيْضَةِ خِدْرٍ لاَ يُرَامُ خِبَـاؤُهَا — تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوٍ بِهَا غَيْرَ مُعَجَّـلِ

تَـجَـاوَزْتُ أَحْـرَاسًـــا إِلَـيْـهَـا وَمَـعْشَـــرًا ... عَلَيَّ حِرَاصًا لَوْ يُسَرُّونَ مَقْتَلِـــــــــــي

إِذَا مَـا الثُّرَيَّـا فِي السَّـــمَـاءِ تَعَرَّضَـــتْ ... تَعَرُّضَ أَثْنَاءِ الوِشَـــــــــــاحِ المُفَصَّلِ

فَجِئْتُ وَقَدْ نَضَّتْ لِنَوْمٍ ثِيَابَـــــــــــهَا ... لَدَى السِّتْرِ إِلاَّ لِبْسَةَ المُتَفَضِّـــــــــــلِ

فَقَالَتْ: يَمِينَ اللهِ مَا لَكَ حِيلَـــــــــــةٌ ... وَمَا إِنْ أَرَى عَنْكَ الغَوَايَةَ تَنْجَلـــــــــــي

خَرَجْتُ بِهَا أَمْشِي تَجُرُّ وَرَاءَنَـــــــــــا ... عَلَى أَثَرَيْنَا ذَيْلَ مِرْطٍ مُرَحَّـــــــــــلِ

فَلَمَّـا أَجَزْنَـا سَـــاحَـةَ الحَـيِّ وانْتَحَى ... بِنَا بَطْنُ خَبْتٍ ذِي حِقَافٍ عَقَنْقَـــــــــــلِ

هَصَـــرْتُ بِفَوْدَيْ رَأسِـــهَا فَتَمَـايَلَـتْ ... عَلَـيَّ هَضِـــيمَ الكَشْـــحِ رَيَّـا المُخَلْخَـلِ

مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَـــــــــــةٍ ... تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجَنْجَـــــــــــلِ

كَبِكْـرِ المُقَـانَـاةِ البَيَـاضَ بِصُـــفْـرَةٍ ... غَـذَاهَـا نَـمِـيـرُ المَـاءِ غَـيـرُ المُـحَـلَّـلِ

تَصُدُّ وَتُبْدِي عَنْ أَسِيلٍ وَتَـــــــــــتَّقِي ... بِنَاظِرَةٍ مِن وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِـــــــــــلِ

وَجِيدٍ كَجِيدِ الرِّئْمِ لَيْسَ بِفَاحِـــــــــــشٍ ... إِذَا هِيَ نَصَّـــــــــــتْهُ وَلا بِمُعَطَّلِ

وَفَرْعٍ يَزِينُ المَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِـــــــــــمٍ ... أَثِيثٍ كَقِنْوِ النَّخْلَـــةِ المُتَعَثْكِـــــــــــلِ

غَـدَائِـرُهُ مُسْـــتَشْـــزِرَاتٌ إِلَـى الـعُـلا ... تَضِلُّ العِقَاصُ فِي مُثَنًّى وَمُرْسَـــــــــــلِ

وَكَشْـــحٍ لَطِيفٍ كَالجَدِيلِ مُخَصَّـــــــــــرٍ ... وَسَاقٍ كَأُنْبُوبِ السَّـــــــــــقِيِّ المُـــذَلَّـلِ

وَتُضْـــحِي فَتِيتُ المِسْـــكِ فَوقَ فِرَاشِـــهَا ... نَؤُومُ الضُّـــحَى لَم تَنْتَطِقْ عَن تَفَضُّـــــــــــلِ

وَتَـعْطُو بِرَخْصٍ غَيرِ شَـــثْـــنٍ كَـأَنَّـهُ ... أَسَـــارِيعُ ظَبْيٍ أَو مَسَـــاوِيكُ إِسْـــحِلِ

تُضِيءُ الظَّلامَ بِالعِشَاءِ كَأَنَّهَـــــــــــا ... مَنَارَةُ مُمْسِي رَاهِـــبٍ مُتَبَتِّـــــــــــلِ

إِلَى مِثْلِهَا يَرْنُو الحَلِيمُ صَبَابَـــــــــــةً ... إِذَا مَا اسْـبَكَرَّتْ بَيْنَ دِرْعٍ وَمِجْـــــــــــوَلِ

تَسَـــلَّـتْ عَمَـايَـاتُ الرِّجَـالِ عَنِ الصِّبَـا ... وَلَيْسَ فُؤَادِي عَنْ هَوَاكِ بِمُنْسَـــــــــــلِ

أَلا رُبَّ خَصْـــمٍ فِيكِ أَلْوَى رَدَدْتُـــــــــــهُ ... نَصِيحٍ عَلَى تَعْذَالِهِ غَيرِ مُؤْتَـــــــــــلِ

وَلَـيْـلٍ كَـمَـوْجِ الـبَـحْـرِ أَرْخَـى سُـــدُولَـهُ ... عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُـــومِ لِيَبْتَلِـــــــــــي

فَقُلْتُ لَهُ لَما تَمَطَّى بِصُلْبِـــــــــــهِ ... وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَ نَاءَ بِكَلْكَـــــــــــلِ

أَلا أَيُّـهَـا الـلَّـيْـلُ الـطَّـويـلُ أَلا انْـجَـلِ ... بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ مِنْـــكَ بِأَمْثَـــــــــــلِ

فَيَا لَكَ مِن لَيْلٍ كَـــــــــــأَنَّ نُجُومَـــــــــــهُ ... بِـأَمْـرَاسِ كَـتَّـانٍ إِلَـى صُـــمِّ جَـنْـدَلِ

وَقِـرْبَـةِ أَقْـوَامٍ جَـعَـلْـتُ عِصَـــامَـهَـا ... عَـلَـى كَـاهِـلٍ مِـنِّـي ذَلُـولٍ مُـرَحَّـلِ

وَوادٍ كَجَوفِ العَيْرِ قَفْرٍ قطعـــــتُـــــــــهُ ... بهِ الذئبُ يَعوي كالخَلـــعِ المُعَـــــــــيِّلِ

فَقُلْتُ لَهُ لما عَوى: إنَّ شَأنَنـــــــــــا ... قَليلُ الغِنى إنْ كنتَ لـــــــــما تَمَـــــــوَّلِ

كِلانا إذا ما نَالَ شَيْئا أفاتَـــــــــــــهُ ... ومـن يـحـتـرِثَ حَـرْثـي وحَـرْثَـك يـهـزِلِ

وقَـدْ أغْـتـدي والـطَّـيـرُ فـي وُكُـنـاتِـهـا ... بمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأوابدِ هَيـــــكـــــــــلِ

مِكَرٍ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ معـــًـــــــــــا ... كجلمودِ صَـــخرٍ حطَّـه الســيـلُ من عَـلِ

كُمَيتٍ يَزِلُّ اللَّبد عن حالِ متنـــــــــه ... كَما زَلَّتِ الصَفْواءُ بالمُتَنَـــــــــــزَّلِ

على الذَّبْلِ جَيَّاشٍ كـأنَّ اهتزامَـــــــهُ ... إذا جَاش فيه حَميُه غَلْيُ مِرْجَـــــــــلِ

مِسَـــحٍّ إذا مـا السَّـــابحـاتُ عَلى الونى ... أثَرْنَ الغُبارَ بالكَديدِ المُرَكَّـــــــــــلِ

يُزِلُّ الغُلامَ الخِفُّ عن صَـهَوَاتِـــــــهِ ... و يُلْوى بأثْوابِ العَنيفِ المُثقَّـــــــــلِ

دَريرٍ كَخُذْروفِ الوليدِ أمـــــــــرُّهُ ... تَتابُعُ كَفَّيْهِ بِخَيْطٍ مُوَصَّـــــــــــلِ

لَهُ أيْطَلا ظَبيٍ وساقا نعامَـــــــــــةٍ ... وإرْخاءُ سِـرْحانٍ وتَقْريبُ تَتْفُـــــــــلِ

ضَليعٍ إذا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدَّ فرْجَـــــــــهُ ... بضـــافٍ فـويـق الأرْضِ لـيـس بـأعـزَلِ

كـأنَّ عَـلـى الـمَـتْـنَـيـنِ مـنـهُ إذا انْـتَـحـى ... مَداكَ عَروسٍ أو صَلايةَ حنظَـــــــــلِ

كَأنَّ دِمَاءَ الهَادِياتِ بِنَحْـــــــــــرِهِ ... عُصارَةُ حِنَّاءٍ بِشَيْبٍ مُرَجَّـــــــــــلِ

فَعَنَّ لنا سِرْبٌ كأنَّ نِعاجَـــــــــــهُ ... عَذارَى دَوارٍ في مُلاءٍ مُذَيَّـــــــــــلِ

فَأدْبَرْنَ كالجِزْعِ المُفَصَّلِ بَيْنَـــــــــهُ ... بجيدِ مُعَمٍ في العَشيرَةِ مخْـــــــــوَلِ

فَألحَقَنا بالهادِياتِ وَدُونَـــــــــــهُ ... جَوارِحُها في صَرَّة لم تُزَيَّـــــــــــلِ

فَعادى عِداءً بَينَ ثَوْرٍ ونَعْجَـــــــــةٍ ... دِراكًا ولم يَنْضَحْ بماءٍ فَيُغسَـــــــــلِ

فظَلَّ طُهاةُ اللَّحمِ من بينِ مُنْضِـــــــــجٍ ... صَفيفَ شوَاءٍ أو قَديرٍ مُعَجَّـــــــــــلِ

ورُحْنا يكادُ الطَّرْفُ يَقْصُـــرُ دُونَـــــــهُ ... متى ما تَرَقَّ العَينُ فيه تَسَفَّـــــــــلِ

فَباتَ عَلَيْهِ سَرْجُهُ ولِجَامُـــــــــــهُ ... وباتَ بعَيْني قَائمًا غَيرَ مُرْسَـــــــــــلِ

أصـــاحِ تَرَى بَرْقًا أريكَ وَمضَـــيـــــهُ ... كلَمْعِ اليَدَينِ في حَبِيٍّ مكَلَّـــــــــــلِ

يُضـيءُ سَناهُ أو مَصابِيحُ راهِـــــــبٍ ... أمالَ السَّليطُ بالذُبالِ المُفَتَّـــــــــــلِ

قَعَدْتُ وَأصْحابي له بين ضَـــــــــارِجٍ ... وبَينَ العُذَيبِ بَعْدَ ما مُتَأمَّـــــــــلي

على قَطَنٍ بالشَّـيْمِ أيْمَنُ صَـوْبـِـــهِ	وأيْسَرُهُ على السِتَّارِ فَيَذْبُـــــــــــلِ
فأضْحَى يَسُحُّ المَاءَ حَوْلَ كُتَيْفَـــــــــةٍ	يَكُبُّ على الأذْقانِ دَوْحَ الكَنَهْبـــــــــــلِ
ومَرَّ على القَنانِ مِنْ نَفيَانِـــــــــــهِ	فَأنْزَلَ منه العُصْمَ من كُل منـــــــــــزِلِ
وتَيْماءَ لَم يَتْرُكْ بها جِذْعَ نَخلَـــــــــةٍ	ولا أطُمًا إلا مَشيدًا بجَنْـــــــــــدَلِ
كأنَّ ثَبيرًا في عَرانِينِ وَبْلِـــــــــــهِ	كَبيرُ أناسٍ في بِجادٍ مُزَمَّـــــــــــلِ
كأنَّ ذُرَى رَأسِ المُجَيْمِرِ غُـــــــــدْوَةً	مِن السَّيلِ والأغْثَاءِ فَلْكَةُ مِغـــــــــزَلِ
وألْقى بصَحْراء الغَبيطِ بِعاعَـــــــــهُ	نُزُولَ اليمـاني ذِي العِيـاب المُحمَّـــــــــلِ
كَأنَّ مَكَاكيَّ الجِواء غُدَيَّـــــــــةً	صُبحن سُلافًا مِن رَحيقٍ مُفَلْفَـــــــــلِ
كَأنَّ السِّبَاعَ فِيه غَرْقَى عَشِيَّـــــــــةً	بأرْجائِهِ القُصْـوى أنابيشُ عُنصـــــــــلِ

المراجع

ابراهيم عبد الرحمان. "أصول الشعر العربي القديم: الأغراض والموسيقى-دراسة نصية" ، *مجلة فصول* 4/2 (1984م).
ابراهيم عبد الرحمان. *الشعر الجاهلي: قضاياه الفنية والموضوعية*. لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 2000م.
ابن منظور. *لسان العرب*. مصر: دار المعارف.
الزوزني الحسين بن أحمد. *شرح المعلقات السبع*. بيروت: دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر.
القرطاجي حازم. *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، تقديم وتحقيق محمد الطيب بن الخوجة. بيروت: دار الغرب الإسلامي، ط3 ،1986م.
الكندي امرؤ القيس. *الديوان*. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، 1983م.
عوض ريتا. *بنية القصيدة الجاهلية*. بيروت: دار الآداب، ط1، 1992م.
كمال أبو ديب. *الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي*. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م.
محمد منظور و آخرون. *آراء حول قديم الشعر و جديده*. كتاب العربي ، الكتاب الثالث عشر. سلسلة فصلية تصدرها مجلة العربي، أكتوبر 1986م.
ناصف مصطفى. *صوت الشاعر القديم*. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992م.
ناصف مصطفى. *قراءة ثانية لشعرنا القديم*. بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1981م.
نصرت عبد الرحمن. *الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث*. عمان: مكتبة الأقصى ،1976م.
وهب أحمد رومية. *شعرنا القديم و النقد الجديد*. عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهيرة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع 207، مارس 1996م.