في التَّحْلِيلِ النَّصِّيّ لِلشِّعْرِ - قراءةٌ نحْويّةٌ دلاليّةٌ في قصيدة (لِمَنْ طَلَلٌ أبْصَرْتُهُ فَشَجانِي) لامْرِئِ القيس

فضل يوسف يوسف زيد

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة السلطان قابوس، سلطنة عُمان

الملخّص

هذا البحثُ محاولةٌ لربطِ النحوِ بالشعرِ، وتوظيفِ النحوِ في فَهْمِ الشعرِ واستيعابِه، ومعرفةِ أبعادِهِ ومراميهِ من خلال بنيته اللغوية، وتفسيرِ النَّصِّ وبيانِ قيمته من خلال العَلاقات النحويَة، والحرص على أن يكون للإعراب دورٌ في تحليل الشعر وتفسيره، وعدم إقصائه من ساحة التحليل، وقد اخترت لذلك قصيدة امرئ القيس (لمن طلل أبصرته فشجاني)، وهي القصيدة الثامنة من رواية الأصمعي من نسخة الأعلم، بعدما قرأت ديوان هذا الشاعر العظيم الذي يمثل شعرُه مرحلةَ الصفاء والنقاء والسَّخاء فامتلأت نفسي اعتزازاً بتراثنا وإكباراً له، وليس من همِّي هنا بطبيعة الحال تتبعُ حياة الشاعر؛ لأن الهدف ليس هو دراسة حياته، وإنما هدفي تحليل قصيدته وتفسيرها، والتعامل مع شعره ولغته مباشرة، والتركيز على فهم الشعر من خلال الشعر نفسه من منطلق الاعتقاد بأن الشعر ينطوي على مفاتيح أسراره، ويهدي بعضُه إلى فَهم بعضه، وقد اعتمدت المنهج الوصفي التحليلي الذي يتناول كل مكونات القصيدة بالتحليل، وتأمّل كل كلماتها وجملها لمعرفة الأبعاد الدلالية المستكنة في تراكيبها، والبحث عن روابط جملها ومفرداتها، واختبار مدى ترابط النص وتماسكه، وإظهار العَلاقات النحوية في بنائه ونسيجه، وفكّ رموزه وإشاراته من خلال بنائه اللغويّ.

مقدمة

«أَيُّهَا النَّاسُ عَلَيْكُمْ بِدِيوَانِكُمْ لَا يَضِلُّ. قَالُوا: وَمَا دِيوَانُنَا؟ قَالَ: شِعْرُ الْجَاهِلِيّةِ؛ فَإِنَّ فِيهِ تَفْسِيرَ كِتَابِكُمْ». عمر بن الخطاب، رضي الله عنه.

لا يماري أحدٌ في أن شعرَ الجاهلية بلغ ذروةَ السّنام في البيان الإنسانيّ، ولا يماري أحد كذلك في أن الشعر الجاهلي كان – ولا يزال – منبعاً ثرِيّاً لما تلاه من شعر في العصور العربية المختلفة، ولأمرٍ ما كان تحدّي الله – عزّ وجلّ – لأصحاب هذا الشعر في أن يأتوا بمثل القرآن الكريم، والله – سبحانه وتعالى – حين تحدّاهم يعلم أنّ لهم قصبَ السبق في الفصاحة والبيان؛ ومن أجل هذا كان للشعر الجاهلي أثرٌ لا يخفى في تفسيرالقرآن الكريم وفَهْمِهِ والذي نزل بلغة العرب ولهجاتها كما قال سيبويه: (ولكنَّ العبادَ إنما كُلِّمُوا بكلامهم، وجاء القرآنُ على لغتِهِم وعلى ما يَعْنُونَ)[1].

وثمّةَ نصٌّ عثرت عليه في تفسير الكشّاف للزمخشري (ت: 538هـ) يؤيد ما نحن بصدده، يقول وهو بصدد تفسير قوله تعالى: ﴿أَوْ يَأْخُذَهُمْ عَلَىٰ تَخَوُّفٍ فَإِنَّ رَبَّكُمْ لَرَءُوفٌ رَّحِيمٌ﴾[2]: «على تخوّف» مُتخوّفين، وهو أنْ يُهلكَ قوماً قبلهم فيتخوَّفُوا فيأخذهم بالعذاب وهم متخوّفونَ متوقّعونَ، وهو خلاف قوله: ﴿مِنْ حَيْثُ لَا يَشْعُرُونَ﴾، وقيل هو من قولك: تخوَّفْتُهُ وتخوَّنْتُهُ: إذا تنقَّصْتُهُ، قال زهير:

تخوَّفَ الرَّحْلُ منها تَامِكا قَرِدًا كَمَا تَخَوَّفَ عُودَ النَّبْعَةِ السّفنُ[3]

أي يأخذهم على أن ينتقصَهم شيئاً بعد شيء في أنفسهم وأموالهم حتى يهلكوا.
وعن عمر – رضي الله عنه – أنه قال على المِنبر: ما تقولون فيها؟ فسكتوا، فقام شيخٌ من هذيل فقال: هذه لغتنا، التَّخَوُّفُ: التّنَقُّصُ، فقال: هل تعرف العرب ذلك في أشعارها؟ قال نعم، قال شاعرنا: وأنشد البيت. فقال عمر: أيها الناس عليكم بديوانكم لا يضلّ. قالوا: وما ديواننا؟ قال: شعر الجاهلية؛ فإنَّ فيه تفسيرَ كتابكم»[4].

إنَّ هذا النص لذو دلالةٍ واضحةٍ لا تقبل الشَّكَّ على أهمية الشعر الجاهلي في تفسير الكتاب العزيز، كيف وقد نصّ على ذلك عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – نصّاً صريحاً

بقوله: «أيها الناس عليكم بديوانكم لا يضلّ قالوا: وما ديواننا؟ قال: شعر الجاهلية فإن فيه تفسير كتابكم»؛ ومن أجل هذا كان ابن فارس (ت: 395هـ) محقّاً كلَّ الحقّ حينما قال: «والشعر ديوانُ العرب، وبه حُفظت الأنسابُ، وعُرفت المآثرُ، ومنه تعلمت اللغة. وهو حجةٌ فيما أَشْكَلَ من غريب كتاب الله جلَّ ثناؤه، وغريبِ حديثِ رسولِ الله -صلى الله عليه وسلم-، وحديثِ صحابته والتابعين»[5]، على أنّ المفسرين لم تخلُ كتبهم - على كثرتها - من الاعتماد على الشعر ولا سيما الجاهلي منه في تفسير القرآن وفهمه كما نجد عند الزمخشري وغيره من المفسرين، ومن هنا كان اضْطِلاعُ الإمام عبدالقاهر الجرجاني (ت: 471هـ) بالدفاع عن الشعر ضد من استصغر أمره وتهاون به، بل إنه ربط بين معرفة النحو والشعر وبين معرفة الوجه في إعجاز القرآن ومعرفة معانيه، ووضع الشعر والنحو موضعهما الملائم واللائق بهما من إعجاز القرآن الكريم، وجعل الصادَّ عنهما كالصادّ عن سبيل الله، وفهم كتابه العزيز، فذكر أن طائفة من الناس في زمانه كانت تظهر الزهد فيهما، وترى التشاغل عنهما أولى من الاشتغال بهما، والإعراض عن تدبُّرِهِمَا أصوبَ من الإقبال على تعلُّمِهِمَا، ورأى - رحمه الله - أن الحاجة ماسة إلى الشعر في صلاح دين أو دنيا، وأنه ليس مجرد ملحة أو فكاهة - كما خُيّل إلى طائفة من أهل زمانه - أو بكاء منزل، أو وصف طلل، أو نعت ناقة، أو إسراف قول في مدح أو هجاء، وربط بين معرفة الشعر وبين معرفة الحجة التي قامت بالقرآن، ومعرفة وجه الإعجاز فيه، وتدرّج من ذلك إلى أنّ الصادَّ عن الشعر كالصادّ عن فهم كتاب الله «وذاك أنا إذا كنا نعلم أن الجهة التي منها قامت الحجة بالقرآن وظهرت، وبانت وبهرت، هي أن كان على حدّ من الفصاحة تقصُر عنه قوى البشر، ومنتهياً إلى غاية لا يطمح إليها بالفِكَر، وكان محالاً أن يعرف كونه كذلك، إلا من عرَف الشعر الذي هو ديوان العرب، وعنوان الأدب، والذي لا يُشَكُّ أنه كان ميدانَ القوم إذا تجارَوْا في الفصاحة والبيان، وتنازعوا فيهما قَصَبَ الرِّهان، ثم بحث عن العلل التي بها كان التباين في الفضل، وزاد بعض الشعر على بعض كان الصادّ عن ذلك صادّاً عن أن تعرف حجة الله تعالى، وكان مَثَلُهُ مَثَلَ مَنْ يتصدّى للناس فيمنعهم عن أن يحفظوا كتاب الله تعالى ويقوموا به ويتلوه ويُقرئوه، ويصنع في الجملة صنيعاً يؤدي إلى أن يقل حفاظه والقائمون به والمقرئون له. . . »[6] وأما النحو فقد رأى أن إيثار الجهل

به على العلم في معنى الصادّ عن سبيل الله أيضاً، والمبتغي إطفاء نور الله، تعالى، وأن الزهد فيه والاحتقار له، وإصغار أمره، والتهاون به أشبه بأن يكون صداً عن كتاب الله، وعن معرفة معانيه، بل إن هذا الصنيع في النحو أشنع من صنيعهم في الشعر «ذاك أنهم لا يجدون بدّاً من أن يعترفوا بالحاجة إليه فيه؛ إذ كان قد عُلم أن الألفاظَ مغلقةٌ على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها، وأنه المعيار الذي لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يُعرض عليه، والمقياس الذي لا يعرف صحيح من سقيم حتى يُرجع إليه، لا ينكر ذلك إلا من ينكر حسّه، وإلا من غالط في الحقائق نفسه»[7]. إلى آخر هذا الكلام الذي يحمل من الخطورة والجلال ما يحمل؛ ذلك أن الإمام يربط ربطاً واضحاً بين الجهل بالشعر والنحو والانصراف والصدّ عنهما، وبين الجهل بمعرفة وجه الإعجاز في القرآن ومعرفة معانيه، والصدّ عنه، وهو ربط يتعلق بالعقيدة كما ترى، وهو ما يقطع بجلال هذين العلمين: النحو والشعر، وما بنا أن نتقصّى دور النحو والشعر في معرفة معاني القرآن ووجه الإعجاز فيه؛ فهذا ما يحتاج إلى جهد جهيد من تكاتف الباحثين.

إن الشعرَ العربيَّ، وبخاصة الجاهليّ منه، لم يُوقَفْ على أسراره حتى الآن على كثرة الدراسات التي كتبت حوله، والحقيقة التي لا يمكن تجاهلها هو أن الشعر العربي – كما قرّر عبدالقاهر – طريق واضحة إلى فهم القرآن، والانصراف عنه انصراف عن معرفة وجه إعجازه، وهذا واضح لمن به أدنى مسكة، ولعمري إن ما ذهب إليه الإمام الجرجاني، ونافح عنه حقٌّ لا تَمُرُّ بساحته شُبْهةٌ، وصوابٌ لا يرتع خطأٌ حوله، وهذا البحث محاولة لربط النحو بالشعر، وتوظيف النحو في فهم الشعر وتحليله واستيعابه ومعرفة أبعاده ومراميه من خلال بنيته اللغوية، وتفسير النص وبيان قيمته من خلال العَلاقات النحوية؛ لأننا ليس بيننا وبين الشاعر إلا لغته وشعره الذي ورِثناه عنه، وإذا كانت فائدة الشعر هي (معرفة لغته ومعناه) كما يقول الأعلم[8]، فهذه محاولة لفهم الشعر من خلال الشعر نفسه دون النظر إلى أي شيء آخر، ودون فرض أي شيء عليه من خارجه، يقول الدكتور محمود الربيعي وهو من أوائل الذين ينادون بدراسة الشعر من داخل الشعر نفسه: «والرؤية الشعرية شيء، ورؤيتنا نحن

للواقع شيء آخر، ونتيجة لذلك لا يفيد في فهم الشعر أن نقيسه على ما نعلم من واقعنا اليومي، وإنما يفيد في ذلك أن نفحص العناصر التي يتركب منها لنستخرج منها المعنى الذي يحتمه التركيب»[9]. وأنا من الذين يؤمنون بأن الشعر ينطوي على مقاليد أسراره، ويهدي بعضه إلى فهم بعضه، ونكفي أن نعرف أن النحاة ألّفوا كتبهم معتمدين على النظر في هذا الشعر وما نطق به العرب لا غير، وتتبعوا كلام العرب وما نطقوا به لا غير، واستخرجوا كثيراً من أصولهم من هذا الشعر.

وقد قرأت شعر امرئ القيس فامتلأت نفسي اعتزازاً بتراثنا وإكباراً له، هذا التراث الذي تخلينا عنه طائعين، وهجرناه طائعين، وتشتتت معارفنا وثقافاتنا وكادت تذوب في ثقافات الآخرين، ولست في حاجة إلى الحديث عن شعر امرئ القيس وأهميته عند النقاد وأصحاب اللغة وعلماء العربية، فهو نسيجُ وحْدِهِ، انفرد بتميز شعره عن غيره من الشعراء حتى صار مثلاً يقاس عليه ويحتكم في السبق والتخلف إليه كما يقول محقق الديوان الأستاذ محمد أبو الفضل إبراهيم، والقصيدة التي اخترتها للتحليل والتفسير هي القصيدة الثامنة من رواية الأصمعي من نسخة الأعلم، وقد حرت حيرة شديدة أول الأمر في موقفي من تناول أي القصائد من شعر الملك الكندي الذي يمثل شعره مرحلة الصفاء والسخاء والنقاء، بعدما قرأت الديوان ورحت عليه وغدوت مرات ومرات، فكنت كمن قال فيهم أوس بن حجر:

أمْ مَـنْ لأهـلِ لـويٍّ فـي مُسَكَّـعَـةٍ فـي أمـرِهِـمْ خـالَـطُـوا حقّـاً بِـإبْـطَـالِ

وليس من وُكْدي هنا تتبعُ حياة الشاعر؛ لأن الهدف ليس هو دراسة حياته، وإنما هدفي هو تحليل قصيدته.

المنهج المتبع في هذه الدراسة

وقد كان المنهج المتَّبع في هذا البحث هو المنهج الوصفي التحليلي الذي يتناول كل مكونات القصيدة بالتحليل، وتأمّل كل كلماتها وجملها وأبياتها لمعرفة الأبعاد الدلالية المستكنة في تراكيبها، والبحث عن روابط جملها ومفرداتها، واختبار مدى ترابط النص

وتماسكه، وإظهار العَلاقات النحوية في بنائه ونسيجه، في محاولة للعودة بالنحو العربي إلى النص ودرسه وتحليله، وفكّ رموزه وإشاراته من خلال بنائه اللغويّ، وقد اقتضى ذلك جملة من الخطوات اتبعتها في تحليل القصيدة، كان أولها: قراءة القصيدة أكثر من من مرة، وفي كل مرة كانت تظهر لي طبقة من المعنى لم تكن ظهرت، وثانيها: التدقيق في كل كلمة وعلاقتها بما قبلها وما بعدها، وكذلك علاقة الجمل بما قبلها وبما بعدها، وثالثها: الوصول إلى الدلالات الخاصة بكل جملة وتركيب وصولاً إلى الدلالة الكليّة في القصيدة.

نصّ القصيدة

1 - لِمَنْ طَلَلٌ أَبْصَرْتُهُ فَشَجَانِي ... كَخَطِّ زَبُورٍ فِي عَسِيبٍ يَمَانِ

2 - دِيَارٌ لِهِنْدٍ وَالرَّبَابِ وَفَرْتَنَى ... لَيَالِيَنَا بِالنَّعْفِ مِنْ بَدَلَانِ

3 - لَيَالِيَ يَدْعُونِي الْهَوَى فَأُجِيبُهُ ... وَأَعْيُنُ مَنْ أَهْوَى إِلَيَّ رَوَانِ

4 - فَإِنْ أُمْسِ مَكْرُوباً فَيَا رُبَّ بُهْمَةٍ ... كَشَفْتُ إِذَا مَا اسْوَدَّ وَجْهُ الْجَبَانِ

5 - وَإِنْ أُمْسِ مَكْرُوبًا فَيَا رُبَّ قَيْنَةٍ ... مُنَعَّمَةٍ أَعْمَلْتُهَا بِكِرَانِ

6 - لَهَا مِزْهَرٌ يَعْلُو الْخَمِيسَ بِصَوْتِهِ ... أَجَشُّ إِذَا مَا حَرَّكَتْهُ الْيَدَانِ

7 - وَإِنْ أُمْسِ مَكْرُوباً فَيَا رُبَّ غَارَةٍ ... شَهِدْتُ عَلَى أَقَبَّ رِخْوِ اللَّبَانِ

8 - عَلَى رَبِذٍ يَزْدَادُ عَفْوًا إِذَا جَرَى ... مِسَحٍّ حَثِيثِ الرَّكْضِ وَالذَّأَلَانِ

9 - وَيَخْدِي عَلَى صُمٍّ صِلَابٍ مَلَاطِسٍ ... شَدِيدَاتِ عَقْدٍ لَيِّنَاتٍ مِتَانِ

10 - وَغَيْثٍ مِنَ الْوَسْمِيِّ حُوٍّ تِلَاعُهُ ... تَبَطَّنْتُهُ بِشَيْظَمٍ صَلَتَانِ

11 - مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً ... كَتَيْسِ ظِبَاءِ الْحُلَّبِ الْعَدَوَانِ

12 - إِذَا مَا جَنَبْنَاهُ تَأَوَّدَ مَتْنُهُ ... كَعِرْقِ الرُّخَامَى اهْتَزَّ فِي الْهَطَلَانِ

13 - تَمَتَّعْ مِنَ الدُّنْيَا فَإِنَّكَ فَانٍ ... مِنَ النَّشَوَاتِ وَالنِّسَاءِ الْحِسَانِ

14 - مِنَ الْبِيضِ كَالْآرَامِ وَالْأُدْمِ كَالدُّمَى حَوَاصِنُهَا ، وَالْمُبْرِقَاتِ الرَّوَانِي
15 - أَمِنْ ذِكْرِ نَبْهَانِيَّةٍ حَلَّ أَهْلُهَا بِجِزْعِ الْمَلَا عَيْنَاكَ تَبْتَدِرَانِ
16 - فَدَمْعُهُمَا سَكْبٌ وَسَحٌّ وَدِيمَةٌ وَرَشٌّ وَتَوْكَافٌ وَتَنْهَمِلَانِ
17 - كَأَنَّهُمَا مَزَادَتَا مُتَعَجِّلٍ فَرِيَّانِ لَمَّا تُسْلَقَا بِدِهَانِ

وقد يكون من المفيد أن نبدأ بذكر مكونات القصيدة الأساسية، وأول ما نلاحظه هو أن الشاعر بدأها بذكر طلل أبصره فأثار شجونه وأحزانه، وأن هذا الطلل كان دياراً لفتيات لها بهنَّ الشاعر وكانت له معهنّ صبوات وهي هند والرباب وفرْتنى، وأنه كان يجيب داعيَ الهوى، والشاعر يسترجع ذكرياته وصبواته بتلك الفتيات في عجالة خاطفة، ولم يتلبث كثيراً، وصبوات الشاعر لم تكن مع فتاة واحدة، بل كانت مع عدد منهن، ولا نجد في لهوه بهن ما يدل على تعلقه بإحداهنّ، بل على العكس من ذلك نراه يظهر ميلهن إليه، وتعلقهن به «وأعين من أهوى إليّ روان» لكأن الشاعر يظهر بذلك إدلاله وتميزه واقتداره وتفرده عن أقرانه، وكأنه هو الفتى الأوحد الذي لا فتى سواه، وليس مجرد ذكر صبواته ولهوه مع تلك الفتيات.

انتقل الشاعر بعد ذلك - وتأكيداً لمعنى التميز والتفرد- إلى ذكر مناقبه وفواضله ومكارم أخلاقه، وأنه يربأ لقبيلته، ويكشف الغمة عنهم وقت الحرب، ووقت تخاذل الجبناء وارْبداد وجوههم، كما وصف نفسه إلى جانب شجاعته وقوته بأنه طروب، يحسن استماع الغناء، ثم انتقل بعد ذلك إلى وصف فرسه وصفاً استغرق معظم أبيات القصيدة، وكأن الشاعر يتحدث عن نفسه هو، وتحدث عن ضرورة التمتع من الدنيا بالنشوات والنساء الحسان، وذكر أنواع النساء في صور بصرية رائعة، ثم انتقل إلى حديثه عن الفتاة النبهانية التي تحمّلت عنه، وطارت بها العنقاء، فحزن لذلك حزناً شديداً، حتى أغرقته دموعه، ووصف هذه الدموع وصفاً مطولاً.

والملاحظ أن الشاعر ربط أول القصيدة بنهايتها، وردَّ عَجُزَها على صدرها حينما تحدث في أول القصيدة عن شجنه لما أبصر الطلل الدارس الذي تحمل عنه ساكنوه

من الفتيات اللاتي كان يلهو بهنّ فيه، ثم تحدث عن حزنه العميق بسبب فراق النبهانية التي ترحّلت مع قبيلتها عنه، فخلف ذلك حزناً عميقاً في نفسه، وهذا التشابه بين ما بدأ به، وانتهى إليه ضرب من التماسك النصي المحكم جعل القصيدة كلها كلاً متماسكاً، والملاحظ أيضاً أن الشاعر صهر باقتدارمكونات قصيدته في بوتقة واحدة، الحديث عن الطلل والفتيات اللاتي كان يصبو معهن، والحديث عن ذكر مناقبه وفواضله، والحديث عن فرسه، والحديث عن النبهانية، ووصف دموعه، كل هذه المعاني استطاع الشاعر أن يمزجها مزجاً واحداً في كيان واحد هو القصيدة. والقصيدة من بحر الطويل، وهو بحر يحفل بالجلال والرصانة والعمق كما يقول الدكتور عبده بدوي[10]، وقد نبّه حازم القرطاجني على عَلاقة موسيقا الشعر بمعناه في كتابه منهاج البلغاء بقوله: «لما كانت أغراض الشعر شتّى وكان منها ما يقصد به الجِدّ والرَّصَانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصَّغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس»[11] ويتابع القرطاجني: «فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاء وقوة، وتجد للبسيط سباطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة...» [12]، والملاحظ كثرة الزحافات في كثير من تفعيلات هذه القصيدة، وربما كان هذا متساوقاً مع ما يغلب على الشاعر من القلق والاضطراب بسبب ما أصابه عند رؤية الطلل الذي شجاه، وما أصابه نتيجة تحمل النبهانية عنه، ومحاولة الهروب من ذلك في ذكر مناقبه وشمائله، والقصيدة تنتهي بالنون المكسورة المسبوقة بالألف ردفاً مما أشاع فيها جوّاً من الحزن الشفيف لفّ القصيدة من أولها إلى آخرها.

1 - لمن طللٌ أبْصَرْتُهُ فَشَجَانِي كَخَطِّ زَبُورٍ فِي عَسِيبٍ يَمَانِ

تبدأ القصيدة بداية حزينة لما آل إليه حال الطلل الذي أبصره الشاعر فشجاه، وقد بدأ الشاعر بالاستفهام الذي لا يُراد به حقيقة الاستفهام، وإنما يراد به التوجّع، والشاعر يتعجب من ذلك بقوله: (لمن طلل) ومَن الذي دخلت عليه اللام الجارة اسم استفهام، وهو يفيد النفي والإنكار، لكأن الشاعر ينفي أن يكون أحدٌ لهذا الطلل لعظم ما آل إليه،

وكأنه ينادي: من يكون لهذا الطلل، وفي ذلك إعظام وتهويل لأمره. والنفي بأداة الاستفهام أدلّ على مراد الشاعر من النفي بأداة نفي؛ لأنه مع الاستفهام يشرك القارئ معه ويطلب إليه أن يراجع ما دخل عليه الاستفهام، وكأن المخاطب سيقول: لا أحد لهذا الطلل؟ وهو ما يعني أنه معنى مسلم به، ثم إن الاستفهام قد ساعد على الإثارة والتهييج، وقوة الدلالة على صدوره عن حسّ أكثر توفراً وتوفزاً، لكأن الشاعر كان مستثاراً ومحزوناً وموجوعاً. ثم تقديم الجار والمجرور (لمن)؛ لأنه هو الأهم، والشاعر به أعنى، والتعبير بالجملة الفعلية الماضية (أبصرته)، التي تدل على رؤية الشاعر له رؤية حقيقية عن قرب، وهو ما يعني أن إبصاره له كان أمراً محققاً لا لبس فيه ولا غموض؛ أي أنها أَكَّدَتْ رؤية ما شاهده الشاعر مما آل إليه حال الطلل، وفيه معنى المفاجأة والهول لما رآه، ثم إن جملة (فشجاني) رتبت الفاء فيها ما بعدها على ما قبلها في سرعة خاطفة، وهو ما يعني سرعة تأثير ما آل إليه الطلل من الدروس والاختفاء في الشاعر فأحزنه ما رآه، ثم هو كخط زبور في عسيب يمان، والزبور: الكتاب، والعسيب هو عسيب النخلة كان أهل اليمن يكتبون فيه عهودهم وصكاكهم، ويروى في عسيبِ يمانِ على الإضافة، أي في عسيب رجل يمان، والوجه الجامع بين الصورتين هو الخفاء والدقة؛ أي أن هذا الطلل قد درس وخفيت آثاره فلا يرى منه إلا مثل الكتاب في الخفاء والدقة، والشعراء يشبهون الأطلال في خفائها بخط الزبور، وقد ورد هذا التشبيه عند امرئ القيس في القصيدة التي تلي هذه القصيدة في ترتيب الديوان قال:

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ وعِرْفانِ ورسمٍ عفتْ آياتُهُ منذُ أزمانِ
أتتْ حِجَجٌ بعدي عليها فأصبحتْ كخطِّ زَبُورٍ في مصاحفِ رُهْبَانِ

قال الأعلم في تعليقه على هذين البيتين: «وإنما يشبهون الرسوم بالكتاب؛ لأنها تدل على مواضع الديار وتُبينها كما يدلُّ الكتاب على المعنى المراد، ويعبر عنه مع دقته وحقْرة حروفه»[13]، ومن ذلك قوله أيضاً:

أم هيَّجَتْكَ ديارُ الحيِّ إذْ ظَعَنُوا عنها كأنْ بعَمَايَا رسمِها كُتُبُ

والعمايا: ما عمي عن الناظر إليه فلم يتبيّن من رسوم الدار من المطر، فشبه تلك

الآثار بالكتب [14].

ولا يستطيع المرء أن يدفع عن نفسه ما توحي به حروف المدّ في البيت من إضفاء جو الحزن، لكأنها آهات يخرجها الشاعر فَرَقاً على ما آلت إليه ديار الأحبة من الدرس والخفاء.

2 - ديارٌ لهندٍ والربابِ وفَرْتَنَى لَيَالِيَنَا بالنَّعْفِ من بَدَلَانِ

3 - ليالِيَ يدعوني الهوى فأجيبه وأعيُنُ من أهوى إليّ رَوَانِ

لمّا ألمّ الشاعر بالطلل فرآه متغيراً عن حاله تنكّر عليه، ثم تبين له بعد تدقيق النظر أنه ديار لهند والرباب وفرتنى، والكلام مبني على القطع والاستئناف، وهو دليل على ما أثير في نفس الشاعر من هواجسَ وخواطرَ تحتاج إلى فضل بيان وإيضاح، فلذلك بدأ البيت بقوله (ديار) بعد الاستفهام الذي أفاد التوجع في البيت السابق، ويمكن أن تكون كلمة (ديار) التي بدأ بها البيت بدلاً من كلمة (طلل) في البيت الأول، يعني أن الطلل الذي أبصره الشاعر فشجاه كان دياراً لهند وصواحبتها، مقيماتٍ فيه، وكانت هذه الديار تجمعه مع تلك الفتيات يلهو بهن فيها، وفائدة البدل التوكيد لما فيه من التكرير، وأنه بيان وتفسير للطلل الذي أبصره الشاعر في البيت الأول، علي أبلغ وجه وآكده، فالبدل بمثابة تفصيل للإجمال الكائن في المبدل منه، وتفسير وإيضاح له أيضاً، وقوله (ليالينا)؛ أي في (ليالي)، وأضاف الليالي إلى ضمير جمع المتكلمين، لمكانتها عنده؛ لأنها تمثل ذكريات صبواته مع هذه الفتيات، والنعف: ما انحدر من الجبل، وارتفع عن الوادي. و(بدلان) اسم موضع، والشاعر كرّر الشطر الأول من البيت السابق في القصيدة الخامسة عشرة في ترتيب الديوان قال:

لمن الديارُ غشيتُها بسُحَام فَعَمايَتَيْن فهضبِ ذي أقدامِ

فصَفَا الأَطِيطِ فَصاحَتين فغاضرٍ تمشي النِّعاجُ بها مع الأرْآمِ

دارٌ لهندٍ والربابِ وفرْتنى ولميسَ قبل حوادثِ الأيَّامِ

وتكرار كلمة (ليالي) في بداية البيت يوحي بقيمتها وأهميتها عنده، وهي بدل

من قوله (لياليا) في البيت السابق، وهو نوع من التماسك بين الجمل في الأبيات، ولم يقصد الشاعر ذكر البدل هنا استقلالاً وأصالة مع أنه المقصود بالحكم؛ لأنه أفاد التوكيد بتكريره مرتين، ثم أنه أفاد الإيضاح بتفسير المبهم، وذكر الشيء مبهماً ثم مفسراً يفيد تقريره وتأكيده، وهو مع ذلك أوقع في البيان، وجملة (يدعوني الهوى فأجيبه) مضافة إلى كلمة (ليالي)، وأسند الدعوة إلى الهوى، وفي هذا شوْبٌ من المجاز؛ لأن (الهوى) يصير في صورة الحي العاقل الذي يدعو الشاعر فيجيبه، وقد بعث هذا في الكلام شوباً من التصوير والحركة والحسّ، وهذا من تثقيف الشاعر وتجويده، ثم إنه حذف متعلق الفعل (يدعوني)؛ ليتسع معناها إلى كل أنواع اللهو التي يمكن أن يُدْعَى إليها الشاعر، والفاء التي في قوله (فأجيبه) رتبت الإجابة على داعي الهوى ودلت على سرعة استجابة الشاعر، ومتابعته له، فما إنْ يدعوه الهوى يجيبه، وعبّر بالفعل المضارع ليدل على أن هذا أمر كان يحدث ويتجدد منه، وجملة (وأعين من أهوى إليّ روان) جملة اسمية وقعت حالاً من الشاعر، والشاعر أظهر في موضع الإضمار فلم يقل: وأعينهن إليّ روان، وآثر التعبير بالاسم الموصول وصلته فقال: (وأعين مَنْ أهوى) بدلاً من ذكر ضمير هند والرباب وفرْتنى، وفي ذلك وصف وبيان لحالته، وهذا من الأغراض الدلالية التي تكون للاسم الموصول كما جاء في قوله -تعالى-: ﴿ قُلْ أَرَءَيْتُمْ إِن كَانَ مِنْ عِندِ ٱللَّهِ ثُمَّ كَفَرْتُم بِهِۦ مَنْ أَضَلُّ مِمَّنْ هُوَ فِى شِقَاقٍ بَعِيدٍ ﴾[15]، فقد وضع النّصُّ الكريمُ الظاهرَ موضعَ المضمر فلم يقل: (من أضل منكم)، وإنما عدل إلى التعريف بالموصول وصلته لبيان حالهم وصفتهم وأنهم في شقاق بعيد، ثم إن النحاة قد اشترطوا في الصلة أن تكون أمراً معلوماً عند المخاطب حتى يتم بها التعريف، ولذلك يقول ابن يعيش: «وينبغي أن تكون الجملة التي تقع صلة معلومة عند المخاطب؛ لأن الغرض بها تعريف المذكور بما يعلمه المخاطب من حاله ليصح الإخبار عنه بعد ذلك»[16]. لذلك عرف الشاعر الفتيات اللاتي يلهو بهن بهذه الصلة؛ لأنه قد اشتهر بهذا الوصف وعرف به، ثم إنه حذف مفعول الفعل (أهوى) فلم يقل: أهواهم؛ لأنه يريد أن تتوفر العناية على الفعل لا على المفعول، وتأمل دلالة الجملة الاسمية التي تدل على الثبوت والدوام، ودلالة كلمة (روان) المعجمية التي تعني أنهن دائمات النظر إليه في سكون، فهن كلفات

بالشاعر لا يَرِمْنَ، مائلات إليه، لا يرمين أبصارهن إلى غيره، والصورة هنا معكوسة فعلى حين ينبغي أن تكون الصبوة والرغبة والكلف من الرجل في مقابل التمنع والتدلل من المرأة، عكس الشاعر الصورة فجعل الفتيات هن اللاتي يكلفن به ويُفْتَنَّ به، وليس ذلك إلا لإظهار شيء واحد هو تميز الشاعر وتفرده وبزّه لأقرانه.

4 - فإنْ أمسِ مكروباً فيا رب بُهْمَةٍ كشفتُ إذا ما اسْوَدّ وجهُ الجبانِ

بدأ الشاعر البيت بالجملة الشرطية (فإن أمس مكروباً)، والفاء التي دخلت عليها استئنافية مما يشعر بأن هذه الجملة معنى مستقل بنفسه، وفي ذلك فضل عناية من الشاعر بها، وأنها غرض مستقل، وإنْ - هنا - للشرط المستقبل، ولا يُؤْتَى بها في كلامهم إلا للشرط الذي لا يُتوقَّع وجودُه؛ ولذلك يقول ابن يعيش: «(إنْ) مبهمة لا تُستعمل إلا فيما كان مشكوكاً في وجوده بخلاف «إذا» ولذلك لا تقع المجازاة بإذا وإن كانت للاستقبال؛ لأن الذاكر لها كالمعترف بوجود ذلك الأمر»[17]. ومع ذلك فقد وردت في البيت على شرط واقع بالفعل غير مشكوك في وقوعه أو غير متوقع؛ لأن الشاعر مكروب بالفعل بدلالة قوله في أول القصيدة (لمن طلل أبصرته فشجاني)، وقد أفاد دخول (إنْ) هنا على الشرط الواقع مع أنها لا تدخل في كلامهم إلا على غير المتوقع حدوثُه والمشكوك في وجوده أفادت أنَّ الشاعر كأنه يرفض هذا الواقع، وأنه شرع يروغ منه إلى تَعداد مناقبه وشمائله بقوله: فيا رب بهمة كشفت، ويارب قينة، ويارب غارة شهدت.. إلخ ما ذكر، وجواب إنْ الشرطية محذوف، ودل عليه بقوله: (فيا رب بهمة) وكأنه يريد أن يقول: فإن أمس مكروباً فلا تحفل بهذا، وانظر إلى فعالي ومناقبي وشمائلي، لكأن الشاعر الملك لا يريد أن يتلبث كثيراً عند كربه ولحظات ضعفه، وإنما سارع إلى تعداد مناقبه ومفاخره التي تظهر تميزه وتفرده، أليس هو القائل:

فلو أنما أسعى لأدنى معيشة كفاني - ولم أطلبْ - قليلٌ من المالِ
ولكنَّما أسعى لمجد مُؤثّلٍ وقد يدرك المجدَ المؤثّلَ أمثالي
وما المرء ما دامت حُشاشةُ نفسه بمدرك أطراف الخطوب ولا آلِ

وكلمة (ربّ) التي دخلت عليها (يا) حرف من حروف الخفض ومعناه: تقليل

الشيء الذي يدخل عليه، وهو – كما يقول ابن يعيش – نقيض كم في الخبر؛ لأن كم الخبرية للتكثير، ورب للتقليل، وهي تقع في جواب مَنْ قال، أو قدّرْتَ أنه قال: ما لقيت رجلا، فقلت في جوابه: رب رجل لقيته، وهي توصل معنى الفعل إلى ما بعدها إيصال غيرها من حروف الجرّ، ففي قوله (فيا رب بهمة كشفت) أوصلت (رُبّ) معنى الكشف إلى البهمة، كما توصل الباء الزائدة معنى المرور إلى زيد في قولك: مررت بزيد، والبهمة هي الأمر المبهم الذي لا يُهتدى له، وجملة (كشفت) وقعت صفة لكلمة (بهمة)، وقد آثر الشاعر الوصف بالجملة فلم يأت بصفة مفردة، وأتى بالفعل الماضي الذي يدل على تحقق الوقوع وكأن هذا أمر مفروغ منه تمّ وتحقق، والشاعر أغمض ذكر المفعول فلم يقل: كشفت حقيقته، وبينت صوابه مثلاً؛ لأنه يريد أن تتوفر العناية على الفعل لا على المفعول، وجملة (إذا ما اسودّ وجه الجبان) من تمام معنى الجملة السابقة؛ لأن إذا ظرف لقوله (كشفت) ومدخول إذا متوقع حدوثه ومعترف بوجوده، يعني أن اسوداد وجه الجبان وتغيره واربداده وتخاذله أمر وارد متوقع، وهو أبلغ في إظهار قوة الشاعر وشجاعته، والشاعر لم يقل: أزلت مثلاً، وإنما قال: كشفت، وكأن هذه البهمة قد غطت القوم، وأحاطت بهم من كل مكان، فأصبح لا يهتدى لها، وهو أبلغ في الدلالة على قوة الشاعر وشجاعته لأنه يكون هو القاشع لها الكاشفها عن أصحابها، وقول الشاعر (إذا ما اسود وجه الجبان) دليل على عويص الأمر، وإشكاله، ومن ثم يربدّ وجه الجبان حيرة وغماً؛ أي عند مداهمتنا من قبل عدونا، يفرّ الجبان ويسودّ وجهه، وأقف أنا صامداً لكشف الغمة والمواجهة، الشاعر يريد أن يظهر تميزه وتفرده وتفوقه على أقرانه في محاولة للهروب من الواقع المكروب الذي يعيشه لحظة رؤية الطلل الذي أبصره فشجاه، والألف واللام التي في كلمة (الجبان) لا يراد بها جبان بعينه؛ لأن الشاعر لا يكشف البهمة عن جبان دون آخر، وإنما المراد بها جنس الجبان، ويتردد هذا المعنى كثيراً في شعر امرئ القيس أعني ربيئته لقومه ودفاعه عن قبيلته، من ذلك قوله[18]:

لـلـنـاس أمـــوالٌ تُــرى ومـعـايـش ... مـــالٌ يـبـيـدُ ومـــالـــيَ الـحـمـدُ

المـجـد والإقـــدام أجـمـعُ والـنَّـدى ... أَحْـمِـي الـعـشـيـرةَ ذلـك المـجـدُ

ويقول مُدِلّاً بقوته ومتحدثاً عن شجاعته:

وقــد أتمــنَّــى فــألــقــى المُــنَــى وقـد يصبحُ الليلُ عندي حميدا
وألــبــسُ لــلــحــربِ أثــوابَــهــا وأركــبُ لــلــرَّوْعِ طِـرْفـاً عتيدا

قوله:

5 - وإنْ أمسِ مكروباً فيا رُبَّ قَيْنَةٍ مُـنَـعَّـمَـةٍ أَعْـمَـلْـتُـهَـا بِـكِـرَانِ

بدأ الشاعر بما بدأ به البيت السابق، وعطفت الواو التي في أول البيت جملة (إن أمس مكروباً) على مثيلتها في البيت السابق مما عمِل على ربط الكلام وأخذه بحجز بعض، ويتشابه هذا البيت ويتصاقب مع البيت السابق في الحذو والبناء اللغوي، وفي المعنى أيضاً، وقد أعاد الشاعر وكرر ليؤكد الرابطة بين البيتين، وأن الثاني ما هو إلا فضل تفصيل للأول، فقد أعاد كلمات الشطر الأول كما هي خلا كلمة (بهمة) فقد وضع مكانها كلمة (قينة) وهما متصاقبان في اللفظ، والسؤال الآن: ما هذه النقلة المفاجئة من دائرة كشف الأمر المبهم المستغلق وردّ العدوّ المغير إذا تخاذل الجبناء إلى دائرة الحديث عن الجارية المنعمة المترفة المغنية الضاربة بعودها؟ هل لأن الغناء مرتبط بالحرب؛ ولذلك قال في البيت الآتي:

لـهـا مـزهـرٌ يعلو الخميسَ بصوته أجــشُّ إذا مـا حـرَّكَـتْـهُ الـيـدانِ

والخميس هو الجيش الضخم، فذكر أن صوت مزهرها يعلو صوت الخميس، أم أن ذلك متابعة لذكر مناقبه، أغلب الظن أن الشاعر يتابع ذكر مناقبه، وأنه إلى جانب مروءته وشجاعته طروب أيضاً يحسن استماع الغناء، ولذلك يقول: (أعملتها بكران) والكران هو العود، ومعنى أعملتها بكران؛ أي جعلتها تعمل، وهو يتصرف تصرفات الملوك جعلها تعمل بالكران؛ أي أمرها بالعزف على العود، ثم هي جارية منعمة؛ أي مترفة يبدو عليها أمارات الترف؛ فهي غير مبتذلة، ويستطرد الشاعر في وصف ما يتعلق بهذه القينة فينتقل إلى وصف مزهرها بقوله:

6 - لها مزهر يعلو الخميس بصوته أجــشّ إذا مـا حـرّكـتـه الـيـدان

هذا البيت متمم لمعنى البيت السابق ومن متعلقاته، وقد تصدّر بالجملة الاسمية

التي تقدم فيها الخبر على المبتدأ (لها مزهر) مما أضاف قدراً من العناية والاهتمام، وهذه الجملة الاسمية وقعت نعتاً لكلمة (قينة)، وقد مهد مجيء المبتدأ نكرة إلى نعته بالجملة الفعلية (يعلو الخميس بصوته)؛ مما أطال بناء الجملة الأصلية، وساعد على رسم الصورة التي أرادها الشاعر، وهي مبالغة من الشاعر؛ فصوت هذا المزهر يعلو ويرتفع على صوت الخميس على ضجيجه وكثرته، وأتى بالفعل المضارع (يعلو) لاستحضار الصورة التي تجعلنا كأننا نسمع ونرى، ثم هو أجشّ، والأجش من الأصوات: الذي فيه بُحّة، وهو أدعى لحسنه وجماله، وهونعت جديد بالمفرد لكمة مزهر في أول البيت، وقد ساعدت النعوت المتنوعة ما بين المفرد والجملة على إطالة بناء الجملة الأصلية، وعمِلت على إبراز صورة تلك القينة، وصورة مزهرها الذي هو من متعلقاتها، وكل ذلك من أجل إبراز أن الشاعر الملك طروب يحسن استماع الغناء إلى جانب كونه شجاعاً، وجملة (إذا ما حرّكته اليدان) من تمام قوله (أجشّ)؛ لأن (إذا) ظرف لقوله (أجش)، وفي المجيء بإذا ما يؤذن بأن كونه أجشَّ أمرٌ محقق؛ ذلك أن الذاكر لإذا كالمعترف بوجود ذلك الأمر كما يقول ابن يعيش، و(ما) التي في قوله (إذا ما) زائدة لتأكيد معنى ما ذهب إليه الشاعر. والألف واللام التي في قوله (اليدان) عهدية أي يدا القينة المغنية.

7 - **وإن أمسِ مكروباً فيا رب غارةٍ شهدتُ على أقبَّ رِخْوِ اللَّبانِ**

جملة (وإن أمس مكروباً) وما تعلق بها عُطفت بالواو على جملة (فإن أمس مكروباً) وما تعلق بها في البيت الرابع، وهو ما عمِل على تماسك الكلام وأخذ بعضه بحجز بعض، وقد أعاد الشاعر هنا وكرر ما ذكره في البيت قبله، ولم يغير إلا كلمة (غارة) بدلاً من كلمة (قينة)، وتركيب (إن أمس مكروباً) تركيب جرى في ثلاثة أبيات من القصيدة؛ مما يؤكد وحدتها ويشد أبياتها، والشاعر هنا يصف قوته وشجاعته في الحرب، ويتطرق إلى وصف فرسه، وقلت إن (ربّ) حرف يصل معنى الفعل بعده بما قبله فهي تصل (شهدت) بـ(غارة)، وحذف الشاعر المفعول فلم يقل: شهدتها؛ لأن الغرض معقود على الفعل؛ ولذلك أغمض عن المفعول، ثم بدأ الشاعر في وصف فرسه بأنه أقبّ، وهو الفرس الضامر البطن من الخيل، وذلك أدعى لقوته ونشاطه، وكلمة (أقبّ) صفة لموصوف محذوف؛ أي على فرس أقب، والملاحظ هنا أن الشاعر ذكر الفرس بنعوته، ولم يذكر

المنعوت، وفي ذلك دليل على الاهتمام والعناية بالنعوت وأنها هي مرتكز حديثه فيما بعد، ثم هو فرس رِخو اللّبان، واللبان الصّدر، ورخو اللبان أي واسع جلد الصدر، وهو المستحبّ من الخيل، وكل هذه النعوت التي حذف منعوتها وأقيمت مقامه تسهم في بناء صورة فرسه المتفرد تفرّدَ الشاعر وتميّزَه، لكأن صورة الفرس صورة الشاعر نفسه المتميز على أقرانه، ويُشْعِرُ حذف المنعوت بأن الشاعر كان عجِلاً للقاء العدو بفرسه الأقب غيرَ وجِلٍ ولا هيّاب، كيف وهو يعلو هذا الأقب رخو اللبان، ويستمر الشاعر على طريقته في حشد النعوت وسردها لهذه الفرس العجيب فيقول:

8 - على ربذٍ يزدادُ عفْواً إذا جرى مِسَحٍّ حثيثِ الرَّكْضِ والذَّأَلَانِ

قوله (على ربذ) بدل من قوله (على أقبّ) في البيت السابق، والبدل هو المقصود بالحكم بلا واسطة كما يقول النحاة، والمبدل منه في نية الطرح، وفي ذكر البدل تفصيل وتكرار وتأكيد لما يريد الشاعر أنْ يقرَّهُ ويؤثّلَهُ في وجدان المخاطب من أمر هذه الفرس وصفاتها، كما أفاد البدل هنا فضل تفصيل و تفسير لصفات هذه الفرس، وإعادة كلمة (على) في بداية البيت توحي بكثير من الاستعلاء والتميز والتفوق للشاعر وفرسه، ثم إن كلمة (ربذ) نعت لمنعوت محذوف أيضاً، والمعنى: على فرس ربذ، والرَّبِذ السريع رفع القوائم ووضعها، وهو الخفيف، يعني أن هذه الفرس متفردة في السرعة والخفّة، والنعت بالجملة الفعلية ذات الفعل المضارع الذي يستحضر المشهد كأننا نراه (يزداد عفواً إذا جرى)، والعفو: الجري على غير مشقة وتكلف، هذا الفرس كلما جرى ازداد جرياً دون مشقة وتكلف، إنها سرعة ليس بعدها سرعة، كلما جرى ازداد جرياً دون تعب أو مشقة ! والشاعر لم يقل: يزداد جرياً إذا جرى، وإنما آثر كلمة (عفواً) ليشير إلى أن كثرة الجري لا تنال من هذا الفرس ولا تعييه ولا تتعبه، ويروى: «يزداد عَدْواً»، ثم هو مسحّ، أي سريع العدو كأنه يَسحُّ الجري سحّاً كالمطر، وصف الشاعر فرسه إذن بما يوصف به المطر؛ لأن (مسحّ) معناها أنه يصب الجري صباً كأنه المطر، وبذلك يضاف إلى كونه سريعاً سرعة فائقة معنى الانسياب والسهولة وهو ما يناسب جو شنّ الغارات والحروب، ثم هو حثيث الركض، أي سريع الجري والسير، وهو نعت سببي للفرس؛ أي نعت لما له علاقة بالفرس نعت مفرد، وكلمة حثيث صيغة مبالغة على زنة فعيل، والذألان سرعة

السير عطفت على الركض تأكيداً، وقيل للذئب ذؤالة، وكأن الشاعر يرمي إلى تشبيه فرسه بالذئب في سرعته ومخاتلته، والملاحظ أن حشد النعوت وتنوعها وتتابعها بهذه الصورة أطالت بناء الجملة الأصلية، وقامت بتصوير فرسه كأحسن ما يكون التصوير؛ لأنه كلما أضيف نعت جديد، أضيف بعد دلالي جديد، وازدادت الصورة التي أرادها الشاعر لفرسه وضوحاً وجلاء، والجملة الأصلية التي امتدت وطالت من خلال النعوت المتتابعة المتلاحقة هي: (شهدت على أقبّ)، ويمكن نثر ما سبق لنتبين أن الأبيات السابقة كانت كلها جملة واحدة: (شهدت على أقبّ رخو اللبان على ربذ يزداد عفواً إذا جرى مسح حثيث الركض والذألان)، هي جملة بسيطة طالت من خلال نعت أحد عناصرها وهو كلمة (أقب)، وقامت برسم صورة الفرس / الشاعر، ويستمر الشاعر في تقديم صورة فرسه:

9 - ويَخْدِي على صُمٍّ صِلابٍ مَلَاطِسٍ شَديداتِ عَقدٍ لَيِّناتٍ مِتانِ

هذا البيت من تمام معنى البيت السابق عليه، وقد عطفت جملة (ويخدي على صم) على جملة (يزداد عفواً إذا جرى) بالواو العاطفة في أول البيت؛ مما أسهم في إطالة بناء الجملة، والعطف من الوسائل اللغوية لإطالة بناء الجملة[19] إلى جانب النعوت، ويمكن عدّ هذه الجملة من عطف النعوت بعضها على بعض، وهو مما يسمح به النظام النحوي للغة، «فمن مرونة العربيّة وسَعةِ أساليبها جوازُ عطفِ النعوت مع أنها لشيْءٍ واحد، فالأصل تتابعُ النعوت بلا عاطف؛ لأن النعت نفسه تابعٌ من التوابع كالعطف»[20]، يقول أبو حيّان: «والنعوت يجوز عطف بعضها على بعض إذا اختلفت معانيها، فإن كانت معانيها لا يظهر فيها ترتيب كان العطف بالواو خاصة، وإن دلّت على أحداثٍ واقعٍ بعضها إثر بعض كان العطف بالفاء نحو: مررتُ برجلٍ قائم إلى زيد فضاربه فقاتله، وإذا تباعدت المعاني كان العطف بالواو أحسن نحو: ﴿هُوَ ٱلْأَوَّلُ وَٱلْآخِرُ وَٱلظَّٰهِرُ وَٱلْبَاطِنُ﴾[21]»[22].

وقد وردت هذه الظاهرة في فصيح الكلام شعراً ونثراً، ومن ذلك قوله -تعالى-: ﴿قَدْ أَفْلَحَ ٱلْمُؤْمِنُونَ ۝١ ٱلَّذِينَ هُمْ فِى صَلَاتِهِمْ خَٰشِعُونَ ۝٢ وَٱلَّذِينَ هُمْ عَنِ ٱللَّغْوِ مُعْرِضُونَ ۝٣ وَٱلَّذِينَ هُمْ لِلزَّكَوٰةِ فَٰعِلُونَ ۝٤ وَٱلَّذِينَ هُمْ لِفُرُوجِهِمْ حَٰفِظُونَ﴾[23].

فالذين الأولى نعت للمؤمنين، وكذلك ما بعدها، لكن النعوت جاءت معطوفة، «ولعل ذلك؛ لأن النعت بالاسم الموصول كان في الأصل جملة، ولكنها إذا نعتت المعرفة صارت حالاً، فَجِيء بالاسم الموصول لتكوين تركيب نعتيّ، وهذا ممّا سهّل العطف بالواو»[24].

ومن ذلك قول الشاعر:

بَكَيْتُ وَمَا بُكا رَجُلٍ حَلِيمٍ عَلَى رَبْعَيْنِ مَسْلُوبٍ وَبَالِ

فقد عطف الشاعر النعت المفرد (بالِ) على النعت المفرد قبله (مسلوب)[25]، والمهم أن الشاعر ما زال يتحدث عن سرعة هذا الفرس العجيب المتميز على أقرانه المتفرد تفرد الشاعر على أقرانه أيضاً، ومعنى كلمة (يخدي)؛ أي يسير سيراً سريعاً، وكلمات (صمّ وصلاب وملاطس) نعوت لمنعوت محذوف؛ أي حوافر صم صلاب ملاطس، ومعنى ملاطس أي مُكَسِّرَات للحجارة لشدة وقعهن وصلابتهن، والْمِلْطَس هو المِعْوَل الذي تكسر به الصخور. إن هذا الفرس لا تقف في وجهه عوائق؛ لأنه يعدو على حوافرَ صلابٍ تكسر الحجارة التي تعدو عليها، ثم إن هذه الحوافر الصمّ الصلاب شديدات عقد يعني عقد الأرساغ مع لين المفاصل ورطوبتها؛ أي هي قوية لينة في الوقت نفسه، ثم هي متان جمع متينة، وهي الصلبة الشديدة، وهذا البيت يشبه قوله في نعت فرسه في موضع آخر[26]:

له مَحِصَاتٌ فوق خُضْرٍ مَلَاطِسٍ رُكودٍ وخَلْقٌ كلُّهُ غيرُ أعْسَرَا

ويروى: «ليّنات مئان» وهي ما انثنى من المفاصل، ترى هل يقف شيء أمام سرعة هذا الفرس الذي استطرد الشاعر في نعته، وتداخلت النعوت المتنوعة وكوّنت لنا صورته ظاهرة للعيان، والتي هي في الحقيقة صورة الشاعر؟! ويستمر الشاعر:

10 - وغيْثٍ من الوسميّ حوٍّ تِلاعُهُ تَبَطَّنْتُهُ بِشَيْظَمٍ صَلَتَانِ

الواو التي في بداية البيت واو (ربّ) محذوفة، وقد عَطَفَتْ هذه الواو ما بعدها على قوله (فيا ربّ بهمة) في البيت الرابع، فعمِل ذلك على تماسك الأبيات كأحسن ما يكون

التماسك، وكلمة (غيث) معناها المطر كما هو معروف، لكنَّ الشاعر أراد بها نبات التلاع فأطلق السبب على المسبب، وحوّل المطر إلى نبات، وداخل بينهما؛ فالغيث والنبات عنده شيء واحد، لكأن الشاعر يطوي الزمن الذي يتحول فيه الماء إلى نبات، ويختصر المسافات، وهو ما يتساوق مع السرعة التي حدثنا بها عن فرسه الذي يخدِي على صم صلاب ملاطس، ويطوي الأرض طياً كما يطوي الشاعر الزمن بين تحول الغيث إلى نبات، إلى جانب تأكيد معنى السببية التي بين الماء والنبات، وأن الماء سبب في وجود النبات، والشاعر يداخل بين الماء والنبات في شعره، يقول[27]:

وقد أغتدي والطير في وكناتها إلى غيث من الوسمي رائدُه خالِ

وقوله[28]:

وغيثٍ مَرَتْهُ الريحُ فاعْتَمَّ نبْتُهُ بهيٍّ تناصيهِ الوحوشُ قَدَ اثْمَرَا

فالغيث في البيت السابق معناه: الكلأ والعشب.

والتلاع جمع تلعة، وهي ما انهبط من الأرض، والوسميّ أول المطر يقع في الأرض؛ فتخضرّ؛ لأنه يسم الأرض بالنبات، والثاني هو الوليّ؛ لأنه وَلِيَ الوسميّ. وقوله (حو تلاعه) نعت سببي لكلمة (غيث / نبات)، والحوّة لون يضرب إلى السواد، أي أن نبات التلاع حو ناعم ريان، تضرب خضرته إلى السواد، وهذا النبات الذي تضرب خضرته إلى السواد سلكه الشاعر وسار فيه بفرسه حينما قال (تبطنته بشيظم صلتان) فاستأنف الحديث عن فرسه، ووصفه مرة أخرى، وهو هنا لم يقل: تبطنته على شيظم كما قال قبل ذلك على أقب، وعلى ربذ، والباء التي هنا كالباء التي في قولك: كتبت بالقلم، باء الاستعانة؛ أي مستعينا بجواد شيظم، والشاعر حذف الموصوف وأقام الصفة مقامه، والشيظم الطويل، والصلتان: قصير الشعر، والشاعر هنا يَطّرِحُ الدلالة باللفظ على المعنى، ويدل على المعنى بالمعنى؛ لأن كلمة صلتان معناها: القصير الشعر، ولا يستجاد ولا يحمد الفرس لقصر شعره، ولكن المراد هو لازم هذا المعنى وهو العتق والنجابة، وكرم الأصل والأرومة والعرق، وقصر الشعر من لوازم العتق وكرم الأصل[29]

وقيل هو من الانصلات وهو شدة الذَّهاب، ويستمر الشاعر:

11 - مكرّ مفرّ مقبلٍ مدبرٍ معاً كتيس ظباء الحلب العدوانِ

نعوت متتابعة أطالت بناء الجملة الأصلية، وساعدت على إكمال صورة فرسه العجيب وهي نعوت متشابهة في اللفظ، بين (مكر) و(مفرّ) وبين (مقبل) و(مدبر)، مختلفة في المعنى، والمراد من حشد هذه النعوت تصوير سرعة الفرس الخارقة في كره وفره، إقباله وإدباره، كل ذلك في وقت واحد، وكلمة (معاً) كانت قيداً دلالياً أكدت كل المعاني السابقة، وقوله: (كتيس ظباء الحلب العدوان) بيان للصور المتداخلة في الشطر الأول، وتيس ظباء يعني فحل الظباء شبه به فرسه في الضمور والنشاط والسرعة، والحلّب: نبت ترعاه الظباء، فتضمر عليه بطونها، والعدوان: شديد العدْو، وقع نعتاً لتيس ظباء، ويروى: «الغذوان» وهو النشيط المرح، وقد ترددت كلمات الشطر الأول من هذا البيت في وصف الفرس في شعر الشاعر، قال في معلقته:

مكرٍّ مفرٍّ مقبلٍ مدبرٍ معاً كجلمودِ صخرٍ حطّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

يصف سرعة فرسه من كر إلى فر، ومن إقبال إلى إدبار، والمهم أن هذه النعوت تتصاقب في مبناها ومعناها مع قوله قبل ذلك (مسحّ)؛ لأنها على زنة مكر مفر، ومعنى مسح - كما قلنا - أن الفرس يصب الجري صبا كأنه المطر، ووصف الشاعر بما وصف به المطر يعني سهولة هذا الفرس وانسيابه وانقياده، ولذلك قال بعد ذلك:

12 - إذا ما جنبناه تأوّد متنه كعرق الرخامى اهتز في الهطلانِ

هذا البيت من تمام معنى البيت قبله، والجملة الشرطية (إذا ما جنبناه تأود متنه) نعت جديد لفرس الشاعر، فما زال الحديث مستمراً عن سرد أوصافه العجيبة، ومعنى جنبناه أي قدناه إلى جانب فرس آخر، والشاعر هنا لم يقل: إذا ما جنبته، وإنما عدل عن التكلم بصيغة المفرد إلى التكلم بصيغة الجمع؛ لأنه ربما أراد جنبته مرة بعد مرة، فعبر عن ذلك بصيغة الجمع، وربما كان معنى (جنبناه) ركبناه وامتطيناه فيهتزّ الفرس عند امتطائه اهتزاز عرق الرخامى في الهطلان، وزيدت (ما) بعد إذا لتأكيد المعنى،

وجواب الشرط هو (تأود متنه) أي تثنى للينه وسباطته، وهو في تثنيه ولينه وسباطته شبيه بتثني عروق نبت الرخامى، وهو نبت له عروق ناعمة تنبت على وجه الأرض، وجملة (اهتز في الهطلان) حال من عرق الرخامى / الفرس، والهطلان هو تتابع قطرات المطر، واهتز في الهطلان معناه تثنى واهتز لنعمته ولينه بكثرة المطر المغذّي له.

13 - تمتع من الدنيا فإنك فانٍ من النشوات والنساء الحسانِ

بنى الشاعر الكلام في هذا البيت على ما يسمى عند البلاغيين بالتجريد، وهو في أصل اللغة - كما يقول العلوي - إزالة الشيء عن غيره في الاتصال فيقال: جردت السيف عن غمده، وجردت الرجل عن ثيابه، إذا أزلتهما عنه، ومنه قوله - عليه السلام -: «لا مَدَّ ولا تجريد» يعني في حد القذف وحد الشرب، وأراد أن المحدود لا يمد على الأرض ولا يُجَرّدُ عن ثيابه، فأما في مصطلح علماء البيان فهو مقُولٌ على إخلاص الخطاب إلى غيرك وأنت تريد به نفسك، وقد يطلق على إخلاص الخطاب على نفسك خاصة دون غيرها، وهو من محاسن علوم البيان ولطائفه»[30]، وظاهر الكلام أن الشاعر يخاطب غيره، والغرض خطاب نفسه والأمر في قوله (تمتع) للنصح والإرشاد والتحريض أيضاً، والشاعر يوجه هذا الحديث إلى نفسه، لكأنه ينتزع من نفسه نفساً جديدة يحاورها، فالشاعر نقل الكلام من أسلوب إلى أسلوب تطرية لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد؛ حتى تنكسر الرتابة إن كان ثمَّةَ رتابةٌ، وحتى يزداد الكلام تطرية وتنشيطاً كما يقول البلاغيون، إلى جانب إشراك المخاطب وتحريكه، وهذا بُعْدٌ تداوليّ يضاف إلى كسر الرتابة، وتغيير ما عليه مألوف الكلام، وجملة (فإنك فان) يمكن أن تكون جملة استئنافية أفادت تعليل الأمر بالتمتع وتأكيده، كأن سائلاً سأل: لماذا التمتع؟ فقيل: لأنك فان. والجملة الاستئنافية أُكِّدَتْ بإنّ، وبدلالتها على الثبوت والدوام واللزوم، وأن هذا أمر محقق مقطوع به، فما نهاية الإنسان إلا الموت والفناء؛ ومن أجل هذا فحريّ بالشاعر ألا يحرم نفسه من المتع واللذات، ويكون قوله (من النشوات والنساء الحسان) متعلق بقوله (فان) ويمكن أن تكون اعتراضية بين المبدل منه (من الدنيا) والبدل (من النشوات والنساء الحسان)، وهو بدل بعض من كل، ويجب ألا نتسرع في الحكم

على الشاعر بأنه يدعو إلى التحلل والانصياع وراء النشوات والنساء وما إلى ذلك مما يحمل على اتهامه بالخلاعة، بل يبدو لي أن الشاعر يريد أن يظهر تفوقه وتميزه وبزه أقرانه بأنه يستطيع أن يفعل ما لا يستطيع أن يفعله غيره، وأنه ملك مُدِلٌّ باقتداره وتفوقه، وإذا كان المبدل منه في نية الطرح، والبدل هو المقصود بالحكم كما يقول النحويون، فإن الشاعر آثر ذكره لغرض دلالي، هو فضل التنبيه؛ لأن كلمة (من الدنيا) عامة ولذلك فهي تهيّئ النفس وتشوقها لما يأتي بعدها مفسّراً ومخصصاً لها، ولذلك يقع البدل موقعاً حسناً، وفي ذكر البدل مزيد عناية واهتمام بالنشوات والنساء الحسان، وفي ذكره أيضاً تدقيق وتأكيد وتكرير لذكر أنواع المتع، وكأن الشاعر يحدد للمخاطب المتع التي يجب أن يتمتع بها، فقد ثنى ذكر المبدل منه مجملاً أولاً ومفصلاً ثانياً، وكان البدل تفسيراً وإيضاحاً للمبدل منه، وذكر الشيء مبهماً ثم مفسراً يفيد تقريره وتأكيده، والنشوات جمع نشوة: وهي السُّكْر، يحضّ على شرب الخمر والتمتع بالنساء الحسان.

14 – من البيض كالآرام والأدم كالدمى حواصنها، والمبرقات الرواني

هذا البيت تفصيل للإجمال في قوله (من النساء الحسان) في البيت السابق، وعلاقة الإجمال والتفصيل من العلاقات التي تعمل على تآخذ النص وتماسكه[31]، صور بصرية يقدمها الشاعر لنا لأنواع النساء، ويمكن أن يكون هذا البيت كله بدلاً من قوله (من النساء الحسان)؛ فقوله (من البيض كالآرام) بدل من النساء الحسان زيادة في التأكيد والتدقيق والإلحاح على تفصيل أنواع المتع وإبرازها، ومنها النساء الحسان، وخصّ منهن البيض كالآرام، وكلمة البيض نعت لمنعوت محذوف؛ أي النساء البيض، والآرام جمع رئم وهو الغزال الأبيض الخالص البياض، والجامع بينه وبين النساء الْجَيَدُ (طول العنق) وضمور الخصر، والجار والمجرور (كالآرام) حال من البيض قبله، وذكر الآرام بعد البيض أول شيء تبصره العين، وهو البياض الخالص الذي يتمثل فيه الجمال وقوله (والأدم كالدمى حواصنها) معطوف على قوله (البيض كالآرام) والأدم نعت لمنعوت محذوف أيضاً أي والنساء الأدم، وهنّ اللاتي يضربن إلى السمرة، وشبهها بالدمى الحواصن، والكلام مبني على التقديم والتأخير، والتقدير: حواصنها

كالدمى، «والحواصن: العفائف واحدتهن حصان، والدمى جمع دمية، وهي الصورة الممثلة في الرخام والخشب ونحوه»[32]، وهذه الجملة التي تقدم خبرها (كالدمى) على المبتدأ (حواصنها) حال من الأدم قبلها، وفي تقديم الخبر فضل عناية واهتمام، والجملة الاسمية تدل على الثبات والاستقرار، وقوله (والمبرقات الرواني) معطوف على قوله (البيض كالآرام) في أول البيت، والمبرقات اللاتي يبرقن للرجال؛ أي يُبْرِزْنَ حليهن ومحاسنهن، والرواني الدائمات النظر، وهذه الكلمة راجعة إلى قوله (وأعين من أهوى إليّ روان) في البيت الثالث، وكلمة المبرقات نعت لمنعوت محذوف؛ أي والنساء المبرقات، وكل هذا يعمل على التماسك النصي بين كلمات البيت، ثم إن هذا البيت والبيت الذي قبله جملة واحدة طالت من خلال وظيفتي النعت والعطف وهما وسيلتان من وسائل التماسك النصي، ووسيلتان كذلك من وسائل إطالة بناء الجملة كما هو واضح، وقد ساعد طول الجملة وامتدادها على إبراز صورة أنواع النساء التي يجب أن يتمتع بهن الشاعر، لكأن الشاعر يشعر بقرب انتهاء الأجل، ومن أجل هذا يتشبث بآخر رمق له فيها من المتع واللذة الحسية، ولا يستطيع المرء أن يدفع عن نفسه التشطير في البيت، والذي ميّز رنين الجمل المتعاطفة والمفندة لأنواع النساء اللاتي يتمتع بهن الشاعر: البيض الآرام، والأدم كالدمى، والمبرقات الرواني، وهذا الغناء الحزين الذي يغلب على القصيدة بذكر مناقب الشاعر وذكر ما يميزه عن أقرانه.

أخذت القصيدة منحى جديداً في الجزء الأخير منها، وهو ما يشعر بقرب انتهائها.

15 - أمن ذكر نبهانية حلّ أهلها بجزع الملا عيناك تبتدران؟

وقد بدأها الشاعر بالاستفهام الذي يفيد معنى التعجب من حاله ومن بكائه عند ذكر الفتاة النبهانية، وكان الشاعر نازلاً في قبيلتها، ثم ارتحل عنهم، وحلت هي وأهلها في منعطف الصحراء، ومِنْ في قوله (أمن ذكر نبهانية) سببية؛ أي بسبب ذكر نبهانية، وكلمة نبهانية صفة لموصوف محذوف أي امرأة أو فتاة نبهانية، وجملة (حل أهلها بجزع الملا) نعت ثان، أو حال من تلك الفتاة، والذي سَوَّغَ مجيء الحال من النكرة أنها وصفت

فاقتربت من المعرفة، وجملة (عيناك تبتدران) يبدو لي أنها حال من الضمير المستكنّ في المصدر (ذكر)، والتقدير أمن ذكرك نبهانية، ويمكن أن تكون استئنافية؛ أي أوَعيناك تبتدران من ذكر نبهانية؟ والشاعر هنا أيضاً بنى الكلام على التجريد، وانتزع من نفسه نفساً ثانية يخاطبها، وجملة (تبتدران) خبر المبتدأ (عيناك)، وجيء بها مضارعة لاستحضار الصورة والمشهد، وكأننا نرى الشاعر تذْرِفُ عيناه الدموع.

16 - فدمعهما سكب وسحّ وديمة ورشٌّ وتَوْكَافٌ وتنْهملانِ

وهذا البيت يتمم معنى البيت السابق؛ لأن جملة (فدمعهما سكب) استئنافية بيان لجملة (عيناك تبتدران) في البيت السابق، وقد ارتبطت بالجملة السابقة من خلال الإحالة بالضمير في قوله (فدمعهما) الذي يحيل إلى (عيناك) وهي إحالة ذات مرجعية داخلية سابقة، وهي جملة اسمية تفيد الثبوت واللزوم، دموع الشاعر منهمرة لا تتوقف؛ ولذلك أخبر عن المبتدأ بالمصدر (سكب) وهو أبلغ في الدلالة من الإخبار بالمشتق، والسكب ضرب من الأمطار معناه الصبّ الشديد، وكذلك السحّ الذي عطفه على السكب، والديمة مطر دائم في ليل، والتوكاف القليل من المطر، ثم عطف على جملة (فدمعهما سكب) وما تعلق بها جملة (وتنهملان) وهي جملة اسمية حذف منها المبتدأ للدلالة عليه؛ أي وهما تنهملان، والانهمال شدة المطر، والشاعر لم يقل: (ومنهملان)، وآثر التعبير بالفعل المضارع تصويراً للحدث، ويمكن أن تكون جملة (وتنهملان) معطوفة على جملة (وتبتدران) في البيت السابق، وما بينهما اعتراض، أي عيناك تبتدران وتنهملان.

17 - كَأنَّهُمَا مَزَادَتَا مُتَعَجِّلٍ فَرِيَّانِ لَمّا تُسْلَقَا بِدِهَانِ

جملة (كأنهما مزادتا متعجل) راجعة إلى قوله (عيناك تبتدران)، وكلمة كأن التي بدأ الشاعر بها البيت تدل على إلحاق شيء بشيء لمعنى مشترك بينهما ربطت - كما قلت - بين جملة (عيناك تبتدران) في البيت الخامس عشر وجملة (كأنهما مزادتا متعجل) في أول هذا البيت، والشاعر يبالغ في وصف دموعه؛ فهو لم يقنع بما قدمه في البيتين السابقين من وصف لغزارة هذه الدموع، وإنما يطالعنا بصورة جديدة لوصف تلك الدموع فهما كمزادتي

متعجل، فما يسيل من عينيه شبيه بما يسيل من المزادة التي فُرغ من عملها ولم تُدهن مواضعُ خرزها؛ وذلك أكثر لسيلانها كما يقول الأعلم[33]، والمتعجّل هو الذي يتعجل الماء إلى أهله فيزدحم الماء في المزادة، والشاعر يترك المشبه (عيناه)، ويغرق في وصف المشبه به (المزادتان) فهما فريّان، يعني مفرّيتين، وهي التي فرغ من خرزها وعملها، والشاعر لم يقل: (فريتان) ليطابق بين المبتدأ والخبر في التأنيث، وإنما عدل عن ذلك إلى التذكير، وربما كان هذا متساوقا مع الاضطراب والخلل النفسي الذي يعيشه الشاعر بسبب تحمل النبهانية عنه، ويتساوق مع هذا الاضطراب ورود الزحافات الكثيرة التي جاءت في هذا البيت، فلم تخلُ تفعيلة من الزحاف، وجملة (لما تسلقا بدهان) وقعت نعتاً لقوله (مزادتا متعجل) فأضافت بعداً دلالياً جديداً، ومعنى (تسلقا)؛ أي تدهنا، و(لمَّا) التي دخلت على (تسلقا) هي (لم) زيدت عليها (ما) فازدادت في معناها وتضمنت معنى التوقع والانتظار واستطال زمان فعلها، ومعنى ذلك أن معنى (لما تسلقا) أي امتد وتطاول زمن دهان القِرْبَتَيْن إلى وقته؛ ولذلك عدل الشاعر عن (لم) إلى (لمّا)، وكل هذا يبيّن مدى تهالكه وعدم قدرته على حبس دموعه، وهي مبالغة خارجة عن منطق العقل في وصف الشاعر لدموعه، وهذا هو ديدن الشاعر وهُجَيْرَاهُ المبالغة في وصف غزارة دموعه، أليس هو القائل[34]:

فعيناك غَـرْبَـاً جـدول فـي مُفاضـةٍ كَـمَـرِّ الخليـجِ فـي صَـفيـحٍ مُـصَـوَّبِ

وقد أشار إلى هذا العالم الدكتور محمد أبوموسى بقوله: «أشير إلى شيء لاحظته كثيراً في الشعر الجاهلي، وهو المبالغات الخارجة عن العرف والعقل والعادة في وصف الشعراء لدموعهم»[35].

خاتمة

رأينا كيف ترابطت أجزاء القصيدة من خلال اطّراد بدايتها ونهايتها؛ فكلا طرفيْها يعبر عن نوع من الحزن، المقدمة تعبر عن شجن الشاعر بعد أن أبصر الطلل الذي دَرَسَ وتغيّرت معالمُه، وخلا من الفتيات اللاتي كان يلهو بهنّ أيام شبابه، والنهاية تعبر عن حزنه وغرقه في دموعه بسبب تحمّل النبهانية عنه، وبين هذين الطرفين: المقدمة والخَاتَمَة ينمو كِيانُ القصيدة.

ورأينا كذلك كيف استطاع الشاعر باقتدار صَهْرَ مكونات قصيدته في بوتقة واحدة؛ الحديث عن الطلل والفتيات اللاتي كان يلهو بهنّ، وذكر مناقبه وفواضله، والحديث عن فرسه الذي هو حديث عن نفسه في واقع الأمر، وحديثه عن الفتاة النبهانية التي ترحّلت عنه، وطارت بها العنقاء، ووصف دموعه إثر ترحُّلِها، كل هذه المعاني مزجها الشاعر مزجاً واحداً في كِيان واحد هو القصيدة، وشيوع جوّ الحزن الشفيف الذي لفّ القصيدة من أولها إلى آخرها، وقد انتهى البحث إلى ما كان لبعض الوظائف النحوية كالبدل والنعت والحال والعطف من دور دلالي وتركيبي في القصيدة، وما كان للنعت والعطف خاصة من دور تركيبي في إطالة بناء الجملة، وما ترتب على ذلك من دور دلالي، كطول الجملة الملاحظ في وصف فرسه العجيب، والذي هو في الحقيقة صورة الشاعر نفسه المتميز على أقرانه، ومما لوحظ أيضا التّصاقُبُ في الحذْو والبناء اللغوي والمعنى أيضاً لكثير من أبيات القصيدة، وتشابه تراكيب من تراكيب القصيدة مع تراكيبَ من قصائدَ أخرى للشاعر نفسه في ديوانه، وهو ما يحتاج إلى جمع هذه التراكيب وتصنيفها ودراستها، كما لوحظ ما كان لبعض العَلاقات النصية كعَلاقة التَّكرار وعَلاقة الإجمال والتفصيل وما إليها من دور في إحداث التماسك النصي بين جمل وتراكيب القصيدة، والتصوير والحركة الذي يغلب على القصيدة، وأخيراً أرجو أن تتوجه أنظار الباحثين إلى النصوص العربية الفصيحة لدراستها وتحليلها واستيعابها وَفْق أسس ألسنيّة، فلعل ذلك مما يؤسس لقيام نظرية علمية خاصة نستطيع من خلالها تقديم وصف ألسني للغتنا العربية الخالدة.

الهوامش والمراجع

(1) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر: **الكتاب**، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، ج1، ط1، بيروت: دار الجيل، ص331.

(2) سورة النحل، الآية: 47.

(3) نسب الزمخشري هذا البيت لزهير كما جاء في النص الذي نقلته عنه، لكنني لم أعثر على هذا البيت في ديوان زهير (تحقيق: د. محمد محمود، ط1، دار الفكر اللبناني1995م)، ونسبه الأستاذ محب الدين أفندي إلى أبي كبير الهذلي في كتابه (تنزيل الآيات على الشواهد من الأبيات شرح شواهد الكشاف) ص 553، 554، وهو بآخر كتاب الكشاف للزمخشري، وقال تعليقاً على البيت: «وتامكا: أي سناماً

مشرقاً. وقرد: القرد الذي = أكله القراد. والسفن: = الحديد الذي ينحت به وهو المبرد. يصف ناقة أثر الرحل في سنامها وتنقص منها كما ينقص السفن من العود».

(4) الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر: **الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، ج2، ط1، دار الفكر 1403هـ/ 1983م، ص 411.

(5) ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: **الصاحبي في فقه اللغة العربية وسنن العرب في كلامها**، تحقيق: السيد أحمد صقر، القاهرة: طبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ص 467.

(6) الجرجاني، عبدالقاهر: **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة: مهرجان القراءة للجميع 2000م، ص 8–9.

(7) دلائل الإعجاز، ص 28.

(8) ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط5، القاهرة: دار المعارف، ص4.

(9) انظر الربيعي، د. محمود: **قراءة الشعر**، القاهرة: دار غريب، ص 21.

(10) بدوي، د. عبده: **دراسات في النص الشعري – العصر العباسي** ط2، الرياض: دار الرفاعي 1405هـ/ 1984م، ص 116.

(11) القرطاجني، أبو الحسن حازم: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، ص 266.

(12) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 269.

(13) ديوان امرئ القيس، ص 89.

(14) ديوان امرئ القيس، ص 300.

(15) فصلت، الآية: 52.

(16) ابن يعيش، موفق الدين: **شرح المفصل**، ج3، بيروت: عالم الكتب، القاهرة: مكتبة المتنبي، ص154، وانظر كذلك: رضي الدين، محمد بن الحسن الإستراباذي: **شرح كافية ابن الحاجب**، تحقيق: يوسف حسن عمر، ج3، ص 8.

(17) شرح المفصل لابن يعيش، ج4، ص 8.

(18) ديوان امرئ القيس، ص 235.

(19) راجع حماسة، د. محمد: **في بناء الجملة العربية**، ط1، الكويت: دار القلم 1402هـ/ 1982م، ص 258 – 264.

(20) انظر: خضر، د. السيد: **التركيب النعتي في العربية – دراسة في القرآن والشعر**، مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة: العدد 27، أغسطس 2000 م، ص 83–111.

(21) الحديد، الآية: 3.

(22) انظر: الأندلسيّ، أبو حيان محمد بن يوسف بن علي بن يوسف بن حيّان أثير الدين: **ارتشاف الضرب في لسان العرب**، تحقيق: د. مصطفى أحمد النحاس ج2، ط1، ص–594 595. وانظر كذلك الكتاب

: ج1، ص429–435، حيث مثّل سيبويه لعطف النعوت بأمثلة كثيرة من كلام العرب شعراً ونثراً، وأجاز عطف النعوت بكل حروف العطف، وانظر: ابن الناظم، محمد بن محمد بن عبدالله بن مالك: **شرح ألفية ابن مالك**، تحقيق: د. عبدالحميد السيد محمد عبدالحميد، بيروت: دار الجيل 1419هـ/ 1998م، ص496 – 497، وحسن، عباس: **النحو الوافي**، ج3، ط12، القاهرة: دار المعارف، ص497-498.

(23) المؤمنون، الآيات: (1–5).

(24) التركيب النعتي في العربية، ص 111–112.

(25) انظر: الكتاب، ج1، ص 431.

(26) ديوان امرئ القيس، ص 268.

(27) ديوان امرئ القيس، ص 36.

(28) ديوان امرئ القيس، ص 266.

(29) راجع: أبو موسى، د. محمد محمد: **الشعر الجاهلي – دراسة في منازع الشعراء**، ط1، القاهرة: مكتبة وهبة، 1429هـ/ 2008م، ص 100–101؛ حيث تحدث عن طريقة امرئ القيس في الدلالة على المعنى بالمعنى.

(30) انظر: العلوي، يحيي بن حمزة بن علي بن إبراهيم: **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق التنزيل**، تحقيق: محمد عبدالسلام شاهين، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية 1415هـ/ 1995م، ص434.

(31) انظر: خطابي، د. محمد: **لسانيات النص**، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي. بيروت، 1991م، ص 198–202.

(32) انظر الأعلم الشنتمري، يوسف بن سليمان بن عيسى: **أشعار الشعراء الستة الجاهليين اختيار الأعلم الشنتمري**، ط3، بيروت: دار الآفاق الجديدة، 1983م.

(33) ديوان امرئ القيس، ص88.

(34) ديوان امرئ القيس، ص44.

(35) الشعر الجاهلي – دراسة في منازع الشعراء، ص 39 – 42.