تحليل قصيدة امرئ القيس: " أرانا موضعين لأمر غيب" دراسة بنيوية

د. صـــلاح الدّيـــن فـــاروق سلامـــة ـ ناقد أدبـــي وباحث من مصـــر.
د. محمّد السَّنوسـي عمر التواتي ـ قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب والعلوم (القبـة) . جامعة عمر المختار.

مدخـــــل:

تسعى هـــــذه الدراســـــة إلى قـــراءة قصيدة " امـــــرئ القيس" : " أرانا موضعين لأمر غيب" ، في ضوء المنهـــج البنيوي، وذلك من أجل اكتشاف الأنساق التركيبية الحاكمة لقوانين العمل في هذه القصيدة ، و- أيضا - من أجل اكتشاف قوانين إنتاج المعنى المترتبة على وجـــود تلك الأنساق.

ولتحقيق غايتنا من هذه الدراسة، فقد قسّمناها أربعة أقسام :

الأول : نعرض فيه للشاعـــر وللقصيدة باعتباره موضوع التحليل ، ليكون تمهيدا مناسبا لما سوف يأتي في ثنايا هذه الدراسة.

الثاني : نعرض فيه ملخّصا عاما لمفهوم البنيوية في النقد الأدبي، ولمبادئها التي تعمل من خلالها على تحليل النص الأدبي ؛ خاصة الشعري.

الثالث : نعرض فيه طريقتنا الخاصة في تحليل النص ؛ بناء على ما استخلصته من مفهوم البنيوية ومبادئها.

الرابـــع : هو الذي نعرض فيه التحليل نفسه.

ويلحق بهذه الأقسام جميعا خاتمة نعرض فيها ملخصا للدراســـة ولنتائجها.

القســـــم الأول ـ الشاعـــــر والقصـــــيدة:

1- الشاعـــــر: هو "امرؤ القيس بن حجر بن عمرو الكنديّ، وهو من أهل نجد، من الطبقة الأولى"([1]). وقد كانت له مع أبيه "حجر بن عمرو" قصة انتهت بطرده بسبب قوله الشعر، فطرده أبوه ، حتى جاء امرأ القيس خبرُ موت أبيه ، فقال قولته المشهورة : "ضيّعني صغيرا، وحملني دمـــه كبيرا، لا صحـــو اليوم ، ولا سكر غدا، اليوم خمرٌ، وغدا أمـــرُ"([2]) ، وبسبب علاقته المتوترة بأبيه وما نتج عنها من أحداث انتهت بموته مسموما ـ في بعض الروايات([3]) ـ لقّب امرؤ القيس بالملك الضليل ، وبذي القـــروح.

وامرؤ القيس في رأي الباحثين أشعر شعراء عصره، وقد كان له الفضل في سبق الشعراء جميعا إلى الوقوف على الأطلال، إضافة إلى ما تميّز به شعره من رقة الغزل وقرب المأخذ ([4]). ويُستجاد من تشبيهه قوله ([5]):

كَأَنَّ قُلوبَ الطَيرِ رَطباً وَيابِساً لَدى وَكرِها العُنّابُ وَالحَشَفُ البالي ([6])

وكذا قوله المعروف من معلقته، في وصف الفرس([7]):

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعَاً كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

لَهُ أَيْطَلا ظَبْيٍ وَسَاقَا نَعَامَةٍ وَإِرْخَاءُ سِرْحَانٍ وَتَقْرِيْبُ تَتْفُلِ

وهذه الأبيات هي التي قال فيها الباحثون أن امرأ القيس قيّد الأوابد ، يعنون بذلك أنه رسم صورة خيالية لحركة الفرس، لا يمكن وجودها على الحقيقة، لكنها تدلّ على نوع من التفاعل الوجودي، ضمن محاولة الشاعر الجاهلي عموما التغلّب على مشكلته الزمنية([8])، كذلك يُستجاد من شعره ويُتمثّل به من شعره، قوله([9]):

وقد طَوَّفْتُ في الآفاقِ، حَتى رضيتُ من الغنيمة بالإياب ([10])

وهو واحد من أبيات القصيدة التي أتناولها بالدراسة، أما معلّقته التي يقول في صدرها:

قفا نبك من ذرك حبيبٍ ومنزلِ .. بسقط اللّوى بين الدخول فحوملِ([11])

هي أول المعلقات، سواء منها السبع([12])، أو العشر([13])، حيث يُقدّم امرؤ القيس على غيره من الشعراء في ذلك([14]).

2- القصيدة: أما القصيدة فهي الحادية عشرة في ديوانه ([15])، وعدة أبياتها ثلاثة عشر بيتا، وفيها يقول:

أَرانا موضِعينَ لِأَمرِ غَيبٍ وَنُسحَرُ بِالطَعامِ وَبِالشَرابِ

عَصافيرٌ وَذِبّانٌ وَدودٌ وَأَجرَأُ مِن مُجَلَّحَةِ الذِئابِ

فَبَعضَ اللومِ عاذِلَتي فَإِنّي سَتَكفيني التَجارِبُ وَانتِسابي

إِلى عِرقِ الثَرى وَشَجَت عُروقي وَهَذا المَوتُ يَسلِبُني شَبابي

وَنَفسي سَوفَ يَسلِبُها وَجِرمي فَيُلحِقَني وَشيكاً بِالتُرابِ

أَلَم أَنضِ المَطِيَّ بِكُلِّ خَرقٍ أَمَقِّ الطولِ لَمّاعِ السَرابِ

وَأَركَبُ في اللَهامِ المُجرِ حَتّى أَنالَ مَآكِلَ القُحمِ الرِغابِ

وَكُلُّ مَكارِمِ الأَخلاقِ صارَت إِلَيهِ هِمَّتي وَبِهِ اِكتِسابي

وَقَد طَوَّفتُ في الآفاقِ حَتّى رَضيتُ مِنَ الغَنيمَةِ بِالإِيابِ

أَبَعدَ الحارِثِ المَلِكِ اِبنِ عَمروٍ وَبَعدَ الخَيرِ حُجرٍ ذي القِبابِ

أُرَجّي مِن صُروفِ الدَهرِ لين وَلَم تَغفَل عَنِ الصُمِّ الهِضابِ
وَأَعلَمُ أَنَّني عَمّا قَريبٍ سَأَنشِبُ في شَبا ظِفرٍ وَنابِ
كَما لاقى أَبي حُجرٌ وَجَدّي وَلا أَنسى قَتيلاً بِالكِلابِ

3- المعنـــــى العـــــام : ظاهر القصيدة يتحدث عن حكمة الحياة والموت والعلاقة المستمرة بينهما، فالشاعر يصـــــوّر زهده في الحياة بعد أن أبصر حقيقتها المتمثّلة في موت كل أجداده، وبعدهم أبوه، على ما كانوا فيه من شأنٍ عظيم وملك معروف؛ غذى الموت لا يدع كبيرا ولا صغيرا، ولا حتى الجبال الشامخة الصلبة ، فهو ينالها بقوّته، ويحوّلها أثرا بعد عين.

والتجارب الكثيرة للشاعر هي التي علمته هذه الحكمة، فهو طالما قطع الفيافي، وطارد الرغاب، وحصّل من المجد ما يرفع به ذكره ويفتخر به على طول الزمن. ومع ذلك، فهو قد علم يقينا أن الإنسان بطبيعته ضعيف، أضعف من العصافير والذباب، لكنه مغرورٌ وأجرأ من الذئاب التي لا يردعها رادع عن تحصيل هدفها.

ولذلك يطلب من عاذلته التي تلومه على أنه ترك اللهو التمتّع بالحياة، يطلب منها أن تكف عن لومه، فهو بعد كل هذه السنوات وما عاناه من أحداث وما حصّله من خبرات، رضيَ بالسلامة، سلامة الجسم وسلامة النفس وراحة البال، ولم يعد يطمع في مزيد من متع الحياة الدنيا، لا القصور العالية، ولا النساء اللواتي كان له معهن حديث طويل.

هذا هو مجمل المعنى في القصيدة ، وهو معنى يدل على نوع من السكون الذي يشعر به المرء بعد حياة حافلة بالاضطراب، ولكنه السكون الذي يدلّ على حكمة بالغة ، خبرها الإنسان بتجاربه وبمعاناته، فهو لم يعرف هذه الحكمة بالنقل أو بالمعرفة الميسّرة، وإنما عرفها بالعناء وبالتأمل في أحوال الخلق، ولذلك فالقصيدة في إجمالها ترسم صورة رجل قابع في سلام، ينتظر الموت بعد أن تيقّن أنه لاحق به كما لحق بالناس قبله، بعيدهم وقريبهم، عظيمهم ووضيعهم، فالموت هو الحكمة البالغة التي ليس وراءها للإنسان حكمة، وهو المصير النهائي لكل الأحياء.

القسم الثاني ـ البنيوية في النقد الأدبي:

انبثقت البنيوية في حقل الدراسات الأدبية في عقدي الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، وهيمنت على مفاهيم العلم الأساسية في كل المجالات إلى ما يقارب نهاية العقد السابع من القرن نفسه([16]) ؛ لكنها جاءت - أيضا - معتمدة على مجموعة واسعة من المجالات والبحوث في الأنثروبولوجيا، والتحليل النفسي، والتحليل الاجتماعي، والتحليل اللغوي والفلسفة([17]).

والأثـــر الأكبر الذي أســـهم في بلورة البنيوية كان لـــ (دي سوســـــير) العالم اللغوي الذي قـــدّم تصوّرا جديدا للغة باعتبارها نسقا من العلامات([18]) يقـــوم على مبدأ التعارضات الذي ابتـــكره (دي ســـوسير) ، واستثمره (رومان ياكبسون) في تطوير نظريته عن الوظائف اللغوية ، خاصة الوظيفة الشعرية التي تمثّل العنصر المهيمن على النص الأدبي وتشكل طبيعته الخاصة ([19])، وهو التصوّر الذي انتقل سريعا إلى الأدب، فأصبح من وجهة نظر التحليل البنيوي نتاجا ثقافيا يتشكّل من اللغة ([20]).

وفي ضوء هذا التحوّل في النظر لطبيعة الأدب والنص الأدبي، أصبحت مهمة الناقد والنقد هي البحث في لغة الكتابة الأدبية ؛ أي : اختبار ظواهرها والكشف عن "مدى تماسكها وتنظيمها المنطقي والرمزي"([21]) ، ومن ثم أصبحت الأعمال الأدبية برمتها تشكل أبنية كلية، تتكون من مستويات نسقية ؛ ذات أبنية أصغر تدخل ضمن الأبنية الكلية ([22])، بينما أصبح النص الأدبي في صورته المفردة نظاما رمزيا يقوم على مجموعة من العلاقات المتبادلة ضمن بنية كلية شاملة تجمعها ([23]).

ومن هذا التصوّر لطبيعة الأدب تحدّد مفهوم البنية ذاته، باعتباره دالا على البناء، سواء في أصله الأجنبي، أو في صلته بالمادة العربية "بنى"، فكلاهما دال على معنى الكل الشامل المستقل الذي يرتبط بمجموعة من العلاقات الداخلية المستمرة، دائمة التحوّل والتأثير في الكل ([24])، ورغم صعوبة تحديد معنى نهائي لمفهوم البنية إلا أنّ طبيعتها التي تحمل معنى الكلية والشمول والتحوّل([25]) يجعل من الممكن تصوّرها بوصفها مجموعة من الأنساق الكلية التي تتبادل فيما بينها التأثير والتأثر، وتعطى لنصها طبيعته الأدبية الخاصة([26]).

ويترتب على هذا أن يصبح العمل الأدبي بنية كلية، ويصبح هدف البنيوية دراسة ظواهر الإبداع الأدبي في هذا النص، من منظورها اللغوي والفني والجمالي([27]).

القســـــم الثالث ـ منهـــــج التحـــليل:

لعلّ مشـــــكلة المنهج البنيوي تكمن في تعدد روافده وتطبيقاته، ما بين الفلسفة والأنثروبولوجيا والاجتماع وعلم النفس، وأخيرا النقد الأدبي، وهو الأمر الذي جعل تطبيقاتها تتأثر بكل مجال من هذه المجالات، كما جعل المنهج في ذاته قابلا للتحوّل بحسب التصوّر الخاص لصاحب النظرية أو العمل البنيوي([28])، ومع ذلك فثمة مجموعة من المبادئ الأساسية التي وضعتها البنيوية وتمثّل الأسس التي يعمل من خلالها التطبيق ، خاصة في تحليل الأعمال الأدبية، أيا يكن توجهه أو تأثراته.

وأول هذه المبادئ أو المحددات، يكمن في الطموح العلمي الذي تسعى إليه البنيوية، فهو "طموح يسعى إلى اكتشاف الشفرات والقواعد والأنساق الكامنة وراء كل الممارسات الإنسانية والاجتماعية والثقافية"([29]).، وهذا يعني إعادة تركيب الموضوع لإبراز الوظائف الحاكمة فيه، من خلال عمل دؤوب يتجاوب مع طبيعة الذهن التركيبي للإنسان، فيما يشبه "النشاط البنيوي" ـ على ما يسميه (رولان بـــارت) ـ أكثر منه عملا بنيويا ([30]).

ثانيا ـ وفي ظل هذا التصوّر لطبيعة الطموح العلمي وما يرتبط به من نشاط بنيوي، فإن بنية العمل الأدبي تبقى مشروطة بالموقف المتعارض الذي أدى إليها؛ إذ إن أبنية الأعمال الأدبية "ليست أبنية متعالية تُفهم خارج وظيفة أو خارج موقف، وإنما هي أبنية مرتبطة بوظيفة ونابعة من موقف، ومن ثم لابد أن تتغيّر إذا تغيّر الموقف وتطلّب أداءً جديدا لوظائف"[31]. أي أن فهم العمل الأدبي مشروط بالقدرة على تحديد وظائف مكوناته وعلاقاتها الدلالية.

وهذا يرتبط بالمبدأ الثالث الذي يتمثّل في طبيعة العمل الأدبي نفسه، باعتباره بنية لغوية يصنعه الأدب نفسه وليس الواقع([32]). وبالتالي، فإن "التفكير في الشعر كنظام بمصطلحات البنيوية يعني رؤيته كنظام لغوي يعمل على عدة مستويات"([33])، تشمل المستوى التركيبي (النحو القاعدي)، ومستوى اللغة الشعرية، ومستوى نحو الشعر نفسه[34].

وهذا يعني أن النشاط البنيوي يتعامل مع القصيدة الشعرية بوصفها بنية دلالية؛ مجموعها هو محصلة "مجموعة من البنى المتمثّلة في البنية الإيقاعية والبنية التركيبية والتعبيرية والبنية التخييلية التي تصل إلى ذروتها في المستوى الرمزي الكلّي"([35]) الذي يسري في كل بيت من أبيات القصيدة، ولا يتقيد بحدود الأبيات نفسها كأبيات مفردة.

وهذا كله مرتبط بمبدأ التعارضات الثنائية الذي وضعه (دي سوسير) وطوّره (ياكبسون) ([36])، الأمر الذي يعني أن تحليل قصيدة امرئ القيس: " أرانا موضعين لأمـــر غيب" ـ موضوع هذا التحليل ـ سيخضع لهذه المبادئ الكلية، وسيعمل على الإفادة منها في عدة وجوده:

الأول ـ تحديد الإطار الكلي لبنية القصيدة في ضوء علاقتها ببنية الشعر الجاهلي الذي تنتمي إليه.

الثاني ـ تحديد مستوياتها التركيبية في ضوء قواعد التركيب اللغوية والجمالية والدلالية، من جهتي النحو والتركيب الفني للقصيدة الجاهلية.

الثالث ـ تحديد التعارضات الأساسية التي تتنتج عن هذا التركيب، وتحليلها في ضوء ما تشير إليه باعتبارها أنظمة رمزية كلية، ترتبط بخصائص الشعر الجاهلي.

وهذا التحديد الثلاثي لمكونات القصيدة، سيكون هو نفسه خطة التحليل و"بنيته" التي تستثمر مفهوم النشاط البنيوي، في مساءلة نفسه ومساءلة القصيدة، باعتباره وعيا إنسانيا ينعكس من خلال بنية النص الأدبي نفسه([37]). وبطبيعة الحال، فإن مفهوم التعارضات الثنائية يتضمن مفهوم الحضور والغياب، كما يتضمن مفهوم التناص، باعتبار المفهومين تجليّا لمفهوم التعارضات، وترجمة مباشرة لأثره في النص ([38]).

القسم الرابـــــع ـ التحليل:

1- الإطـــــار الكلي: وقف القدماء والمحدثون أمام القصيدة الجاهلية، وقدموا عدة تصورات بنائية لتركيبها. ولعلّ أول وصف لهذا البناء يتمثّل في قول ابن قديمة المشهور: " وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أنّ مقصّد القصيد إنما ابتدأ ابتدأ فيها بذكر الديار والدّمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين (عنها)، إذ كان نازلة العَمَد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المَدَر، لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبّعهم مساقط الغيث حيث كان .."([39]).

ثم يقول في ختام هذا الوصف الطويل: "فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمُلّ السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأً إلى ما يريد .. وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مُشيّد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر، والرسم العافي ..."([40]).

وما ذكره ابن قتيبة في هذا الوصف الطويل مثّل أوّل تصوّر بنائي لتركيب القصيدة الجاهلية، نتـــج عنه تثبيت فكرة الغرض لدى المهتمين بالشعر. وهي فكرة تعرّضت لهجوم شديد من منظور الدراسات النقدية الحديثة، خاصة البنائية، لما فيها من قصر الفهم في هذا الشعر على المدلول وإقصاء الدال عن أي دور بنائي في عملية الفهم([41])، خاصة أن "ابن قتيبة" استخلص وصفه هذا ـ على ما يذهب الباحثون ـ من قصيدة المدح ([42])، متجاهلا كل الأشكال والوظائف الأخرى التي عبرت عنها ومن خلالها القصيدة الجاهلية.

ولقد راجع الباحثون المعاصرون هذا الفهم القديم لتصوّر بنية القصيدة الجاهلية، ووقفوا عند تركيبها الأسطوري واللغوي، وطابعها الغنائي والشفوي، كما بحثوا عن

وحدة المعنى فيها بطرق كثيرة، سعيا إلى تحديد بنائها الشكلي([43]). وهي محاولات جميعا تتخذ طابع الدراسات البنيوية التي تسعي إلى الكشف عن الطابع الثنائي والضدي في تركيب هذه القصيدة.

ولعلّ أبرز ما وصلوا إليه في هذا الشأن أن القصيدة الجاهلية ـ الأطلال تحديدا ـ ذات تركيب ثنائي، أو ثلاثي، يعتمد على وحدة العلاقات البنائية والتركيب الداخلي للأغراض المتمثّلة فيها([44]). لكن هذه المحاولات كلها تركّزت على القصيدة الطويلة ـ المعلقات خصوصا، ووحدة الطلل على التحديد ـ دون أن تتطرّق إلى القصيدة القصيرة، والقصيدة التي لا تتبع خطة الأطلال، إلا فيما ندر من الدراسات([45]).

ومن الملاحظات السابقة يمكن للباحث أن يلاحظ أن القصيدة "أرانا موضعين لأمر غيب" ـ موضوع هذا التحليل ـ لا تخضع لهذا التصوّر البنيوي الشامل لقصيدة الأطلال، فهي تنتمي لصنف آخر من القصائد، يمكن أن نسميه: مشكلة الموت([46]).

وللموت في الشعر الجاهلي حديث طويل، وقد عبر عنه الشاعر بطريقتين أساسيّتين: الطريقة الأولى ـ هي طريقة الأطلال، حيث تعبر وحدة الأطلال في باطنها العميق عن مقاومة الأثر المدمّر "للدهر"، والسعي إلى تجديد الحياة باستخدام "الظعن"([47]). والطريقة الثانية ـ هي الاعتراف بحكمة الموت وبسطوته، ومن ثم الخضوع له كمصير حتمي، حيث "يرتقي الشاعر القديم بتجربة الموت الفردية إلى أفق إنسانيّ رحب، فيربطها بتجربة الموت الإنساني عامة، حي الفقد أعمق وأشمل"[48].

وقصيدة امرئ القيس التي يتناولها هذا التحليل، هي من الصنف الثاني، حيث يقر الشاعر بعجزه أمام المصير المحتوم، لكنه الإقرار المقترن بالرضا عن النفس وعن الحياة التي عاشها، بعد أن فعل كل ما يفعله الجاهليّ السيد من بحث عن المتع وتحصيل لمجد الذكر الباقي([49]):

ألم أنض المطيّ بكل خرق .. أمقّ الطول لمّاع السراب
وأركب في اللُّهام المجر حتى .. أنال مآكل القُحم الرّغابِ

هـــذا من ناحية الموضوع أو الغرض، وإن تكن أغراض ـ فيما يذهب بعض الباحثين ـ الشعر هي رمـــوزه([50]) ، وهو ما يؤدي إلى أن تكون بنية القصيدة "خلق جمالي وثيق الصلة بالمؤلف وبالمجتمع"([51]) ، ويتصل ببنية هذه الرموز باعتبارها علاقات وظيفية، تتبادل فيما بينها التأثير والتأثر، ففي النهاية، بنية النص الأدبي أو بنية القصيدة ليست بنية معزولة، وإنما هي بنية موجودة في بنية محيطة، تجعلها عنصرا بنائيا في بنية أكبر([52]).

وبالتالي، يمكن القول بلغة بنائية: إن بنية هذه القصيدة بنية وحيدة البعد، بمعنى أنها تخلو من البنية متعددة الشرائح في القصيدة الطللية، وفي الوقت نفسه فإن بنيتها تُعدّ وجها سالبا للبنية الطللية، حيث يغيب الطلل بكل ما يحيطة من رموز، تجعل من القصيدة الجاهلية قصيدة مراوغة، حيث يحتفل الشاعر بتجدد الطبيعة، ويستخدم رموزها في التعبير عن احتفائه بالحياة وحرصه عليها[53].

وبالتالي، فالعنصر الأساسي الذي يمثّل مركز التعبير في هذه القصيدة هو الموت، بكل مفرداته التي استخدمها الشاعر في التعبير عن وجوده. وهذا يقود إلى القسم الثاني من هذا التحليل؛ أي المستويات التركيبية في القصيدة.

2 ـ مســـــــتويات التركيب: لقد كان القسم الثاني نظريا أكثر من تطبيقيا، لكنه كان ضروريا - أيضا - في إطار تحديد البنية كتصوّر ذهني ضمن خطوات إجرائية أساسية في النشاط البنيوي ([54])، ولقد أسفر هذا النشاط عن تحديد "الموتيفة" ـ وحدة رمزية ـ الأساسية "الموت" التي يدور حولها بناء القصيدة[55]، باعتبارها الوحدة الكامنة في هذه البنية، بما تحمله من تعارض (الحضور) على مستوى اللفظ، و(الغياب) على مستوى دلالة الوحدة الطللية. لكنني سأرجئ الحديث عن هذه الموتيفة وغيرها إلى ما بعد الانتهاء من تحديد مستويات التركيب في القصيدة.

أما مستويات التركيب، فعلى المستوى الشكلي لتركيب الدلالة، يمكن تقسيم القصيدة إلى خمس وحدات رئيسية:

1- **الصراع** ـ الأبيات من الأول إلى الثالث([56]) :

أرانا موضعين لأمر غيب .. ونسحر بالطعام وبالشرابِ
عصافيرٌ وذبّانٌ ودودٌ .. واجرأ من مُجلّحة الذّئابِ
وكل مكارم الأخلاق صارتْ .. إليه همّتي وبه اكتسابي

2- **المصير** ـ الأبيات من الرابع إلى السادس[57]:

فبعض اللوم عاذلتي فإني .. ستكفيني التجارب وانتسابي
إلى عرق الثرى وشجت عروقي .. وهذا الموت يسلبني شبابي
ونفسي سوف يسلبها وجرمي .. فيلحقني وشيكا بالترابِ

3- **الدفاع و التذكّر** ـ لأبيات من السابع إلى التاسع[58]:

ألم أنض المطيّ بكل خرقٍ .. أمقّ الطول لمّاع السرابِ
وأركب في اللهام المجر حتى .. أنال مآكل القحم الرغابِ
وقد طوّفت بالآفاق حتى .. رضيت من الغنيمة بالإيابِ

4- **الحسرة** ـ البيتان العاشر والحادي عشر[59]:

أبعد الحارث المليك بن عمروٍ .. وبعد الخير حجرٍ ذي القبابِ

أرجّي من صروف الدهر لينا .. ولم تغفل عن الصمّ الهضابِ

5- **اليقين** ـ البيتان الأخيران، الثاني عشر والثالث عشر[60]:

وأعلم أنني عما قليلٍ . سانشب في شبا ظفر ونابش

كما لاقى أبي حجْرٌ وجدّي .. ولا أنسى قتيلا بالكلابِ

وما يمكن ملاحظته بداية أن الشاعر قسّم قصيدته إلى وحدات شبه متساوية، بدأت بوحدة الصـــــراع التي تلخّص موقف الإنسان في هذه الحياة، ما بين حرص على تحصيل متع الحياة، وتحصيل مكارم الأخلاق من أجل ضمان الذكر الحسن بعد الموت، ثم المصير، حيث ينتهي الإنسان إلى الموت، رغم ما حصله الإنسان من خبرة بالحياة ، ورغم اتصال نسبه بالأشراف من بين الإنسان. ثم التذكّر الذي يجعله الشاعر بما يذكره من صالح أعماله دفاعا عن وجوده، لكنه الدفاع الأخير الذي لا يؤتي ثماره، فيكون التحسّر أو الحسرة لما يعرفه الشاعر من أن رجاء السلامة من الموت لا نفع فيه، فقد أخذ من قبله أباه وجده، وهو لابد آخذه، ما يصل به إلى اليقين في ختام القصيدة.

والقصيدة بهذا التركيب الدلالي، تشبه تكوينا كليّا أو بناء رمزيا لقصة الحياة، فهي تبدأ بالأمل الذي يدفع إلى الصراع من أجل الحياة، وتمر بالسعي إلى تحقيق الذات، قبل أن يكتشف الإنسان أن سعيه لن يغيّر طبيعة الحياة، ولن يدفع مصيره، فيكون التذكر، وتكون الحسرة، قبل أن يركن إلى اليقين ويستسلم إلى المصير، راضيا مختارا، بل ومنتظرا.

ولعلّ هذا التركيب المنطقي لقصة الإنسان يخالف تركيب القصيدة في ترتيبها لوحدات القصة، فهي تبدأ بالصراع، لكنها تستبق إلى المصير، قبل أن تعود إلى تذكّر ما كان في حياة الإنسان. وهذه المخالفة في الترتيب تشير إلى انشغال الشاعر بمصيره، اكثر من اهتمامه بتصوير حياة الإنسان تصويرا كليا، وهذا ينسجم مع طبيعة التصوير في الشعر الجاهلي، وفي الفن عموما، فالشاعر الجاهلي لا ينقل الواقع كما هو، وإنما ينقله نقلا مجازيا، يقوم على "إدراك الخصائص الذاتية للأشياء، أعني إدراك الأشياء من حيث هي دافعة للأنا إلى الفعل، ومن حيث هي مرايا للأنا في حضورها الذي يمتد إلى غيره، أو يسقط وجودها على وجود سواها، فلا ترى في الكون كله سوى تجليات وجودها"([61]).

على أن الفارق بين هذا التركيب (الموجز) لقصة الحياة، وتركيبها في القصيدة الطللية، يتمثّل في اعتماد الأخيرة على مجموعة من الخصائص التعبيرية؛ أبرزها

التوسّط المقترن بالغنائية في التعبير دون انفعال([62])، والاستطراد الذي يمتدّ بالقصيدة ويعطيها طابعها الطويل([63])، والتشبيه الذي يحوّل كل المدركات الحسية إلى تجربة تصويرية ظاهرة للعيان([64]).

هذا عن التركيب الشكلي لوحدات القصة، أما التركيب اللغوي الذي يتمثّل في طبيعة الجمل المستخدمة، فيمكن للباحث أن يلاحظ أن الوحدات الأولى والثانية والخامسة، عبّرت عن الإدراك الكلّي لطبيعة الحياة بما يكتنفها من مصير نهائي، يدفع الشاعر إلى الإطمئنان. لذلك فقد غلب على هذه الوحدات استخدام الفعل الدال على الاطمئنان، دون أي علامة انفعال: " أرانا ..، صارت، وشجت، وأعلم"، بينما تأتي الوحدات الثالثة والرابعة متصدرة بالاستفهام الذي يدل على الانفعال والتوتر: "ألم أنضِ ..، أبعد الحارث .. أرجّي ..".

وكأن الشاعر بهذا التركيب اللغوي الغالب، يؤكد إدراكه المطمئن لحقيقة الحياة، ورضاه بالمصير الذي ينتظره. لكنه الاطمئنان الذي يداخله التوتّر والخوف وإنكار ما سوف يلاقيه، رغم سعيه واجتهاده في هذه الحياة. ولذلك يمكن أن نتصوّر تركيب القصيدة اللغوي على هذا النحو

ـ اطمئنان

ـ اطمئنان

ـ توتر

ـ توتر

ـ اطمئنان

وكأن حركة القصيدة أيضا تبدأ بالاطمئنان وتنتهي إليه. وهو ما ينقل التحليل إلى تأمل طبيعة هذه الحركة، في القسم الأخير من هذا التحليل.

3ـ مستوى الثنائيات المتعارضة: أشرنا في الأجزاء السابقة إلى (غياب) الطلل الذي يعني رغم ظاهره المشير إلى الدمار الاحتفال بالحياة والسعي إلى تجديدها، في مقابل حضور (الموت) باعتباره الحقيقة النهائية المتجسّدة في مصير الإنسان. وهو ما يعني وجود تعارض بين طبيعة هذه القصيدة في بنائها الكلّي، فهي (وحيدة البعد / الحضور) في مقابل (المتعدد ـ التركيب الطللي / المتعدد). ويمكن أيضا أن نضيف إلى هذه الثنائية ثنائية (الاطمئنان / التوتر) التي كشف عنها رصد وتحليل الوحدات الدلالية (البنيات الصغرى) في هذا التركيب الكلّي للقصيدة، كما يمكن أن نضيف (اليقين ـ الموت / الشك ـ الحياة).

ومن هذه الثنائيات المتعددة، ينشأ الحس الدرامي في القصيدة، الحس الباطني الذي يعبر عنه صوت الشاعر (الحكيم) الذي سلّحته خبرة الحياة ـ أو فلنقل خبرة الموت ـ بيقين يجعله مطمئنا إلى المصير. فهو حكيم بهذه الخبرة، وحكيم بقدرته على التعبير عنها في (لقطات تصويرية) بديعة[65]. وداخل هذا التعبير يمكن للباحث أيضا أن يلاحظ أن صوت الشاعر يأتي في مقابل صوت العاذلة التي تلومه (الشاعر/ العاذلة). وهو صوت دخيل في حقيقة الأمر، لأن القصيدة برمتها تعبير غنائي وحيد الصوت أيضا، يخاطب فيه الشاعر نفسه، أو يخاطب متلقّيا غير منظور[66].

لكن علاقة الشاعر بالمرأة في هذا الشعر علاقة طويلة أيضا، فالمرأة رمز للخصب وللنماء، ودائما ما ارتبطت بصور الأطلال ورحلة الظعن، ودائما ما عبر وجودها عن تعلّق باطنيّ بالحياة[67]. وبالتالي فوجودها في هذا اليقين المطمئن إلى الموت باعث على التوتر، لأن وجودها يذكّره بالحياة التي يحاول الانصراف عنها. ومن هنا نفهم وجود بيت العاذلة في بداية الوحدة الثانية "المصير"، حيث يمثّل هذا البيت انتقالا من الصراع إلى تمثّل المصير المؤكد:

فبعض اللوم عاذلتي فإني .. ستكفيني التجارب وانتسابي

وهو بيت يمكن أن يكون ترتيبه غير ذلك، فإذا نظرنا إلى تسلسل المعنى الطبيعي، فيمكن أن يتأخر ترتيبه ليكون في ختام الوحدة الثانية، وبالتالي يتصل القول في الوحدة الأولى عن مظاهر الصراع وحركة الشاعر في دائرته المستمرة. وبالتالي، يمكن في حضور المرأة في هذا الحديث، وحضور البيت الذي يدل على وجودها في غير ترتيبه المنطقي نوعا من "الوعي بأهمية الأحاديث التي تقهر الموت، أو الكلمات التي تجسّد أفعال الوجود"[68].

فوجود المرأة إذن، هو ضمانة لاستمرار (التوتر/ الحياة)، أو (الصراع/ الحياة)، ألم يقل الشاعر في صدر القصيدة:

أرانا موضعين لأمر غيبٍ .. ونسحر بالطعام وبالشراب

إن إقرار الشاعر بحكمة الموت وبمصيره المحتوم في ذلك، لم يمنعه من الاحتفاظ بقدر من الأمل أو السخرية من الموت، فإذا كان الموت هو (اليقي) فإن الحياة هي (الوعي)، وإذا كان الموت هو (السكون)، فإن الحياة هي (الصراع)، وإذا كان الموت هو (الاستسلام)، فإن الحياة هي (المقاومة). ومن ثم تظل القصيدة بهذه الثنائيات المتقابلة محتفظة بحسها الدرامي الذي يعبّر عن إرادة الحياة، رغم مظهرها الذي يدل على (الغنائية) الشجية والأسى الكامن.

ولذلك فإن غياب المشاهد الكلية المعتادة في القصيدة الطللية، لم يمنع من تصويرها للتوتر (الدرامي) في لقطات منتقاة من عالم الإنسان وخبرته. ومن ثم، نرى التعبير ـ مثالا ـ عن كل حياة الصراع في حياة الشاعر في تعبير مركز، متوتر بطبيعة السؤال الذي يتصدره:

ألم أنضِ المطيّ بكل خرق .. أمقّ الطول لمّاع السراب

بينما يتم التعبير عن حكمة الموت في صورة هادئة، بالكاد نلمح فيها الصورة البلاغية الواضحة، على ما في قوله:

وقد طوّفت بالآفاق حتى .. رضيت من الغنيمة بالإيابِ

فهو لا يحمل من التصوير البلاغي سوى الكناية الموسّعة (طوّفت بالآفاق .. رضيت من الغنيمة بالإياب) وكأن هذا البيت يعيد تسجيل القصة من أولها، ويختصرها في فعلين متقابلين: (طوّفت/ رضيت)، لتستمر حركة التوتر بين مقاومة واستسلام، طمع ورضا. والحقيقة أن ما تحمله القصيدة من قيم تعبيرية يستحق وقفة أطول من هذه الإشارات العابرة، ويمكن أن يمتد الحديث عنها صفحات أخرى وصفحات، لكنني أحسب أن ما ذكرته كاف للتدليل على ما حملته هذه القصيدة من أحلام ومخاوف الشاعر الجاهلي، تجسّدت كلها في بنية بسيطة، تخالف المعروف عن بناء القصيدة الجاهلية، وأحسب أن صوت امرئ القيس سوف يظل حيّا بين هذين الحركتين من حركات القصيدة:

أرانا موضعين لأمر غيب .. ونسحر بالطعام وبالشرابِ

وقد طوّفت بالآفاق حتى .. رضيت من الغنيمة بالإيابِ

فهذان البيتان يمثّلان أجرومية القصيدة ووحدتها البنائية الكامنة، وهي الوحدة التي انبت عليها القصيدة وأسست عليها تشكلاتها الدلالية والتعبيرية.

الخاتمة:

قدمّنا في التحليل السابق صورة بانورامية لبناء قصيدة امرئ القيس: "أرانا موضعين لأمر غيب .."، وقد حرصنا في تحليلها على إظهار الملامح الأساسية لبنائها، فوقفنا عن صلة بنيتها الكلية ببناء القصيدة الجاهلية في نموذجها الطللي، ثم وقفنا عند صلة القصيدة ـ كنموذج بنائي ـ بما يشغل عقل الشاعر الجاهلي من الصراع بين الحياة والموت، فأظهرت الوحدات التركيبية / الدلالية التي تتكوّن منها القصيدة، ثم وقفنا أخيرا عند التركيب الداخلي لهذه الوحدات لإظهار العلاقات الخفية فيما بينها، متجلية فيما تعكس من مظاهر التعارض البنائي الذي يحفظ توترها وحيويّتها البنائية. وهذا كله ما يمكن أن يخرج به الباحث بالنتائج التالية:

النتائج:

1- القصيدة الجاهلية ليست بنية واحدة، ولكنها أنماط متعددة الأشكال.

2- قصيدة امرئ القيس "أرانا موضعين " تنتمي إلى النمط غير الشائع من أنماط القصيدة الجاهلية، وهو نمط يمكن تسميته: النمط الغنائي المباشر.

3- مشكلة الموت هي المشكلة الرئيسية التي تشغل عقل الشاعر الجاهلي.

4- وقد استوعب الشاعر الجاهلي هذه المشكلة بوعيه المدرك، واستمد منها حكمته عن الصراع بين الحياة والموت.

5- ورغم أن الشاعر في ظاهر القول، راضٍ بهذا المصير، إلا أن رغبته الباطنية في استمرار الحياة، يجعله يحتفظ بخيط بسيط منً التواصل مع الحياة.

6- وهذا الخيط يتمثّل في المرأة التي مثّلت بحضورها عالما موازيا، وسببا دافعا لاستمرار الحياة.

7- القصيدة في إجمالها قصة موجزة لحياة الإنسان، بطابعها الإنساني، في كل زمان ومكان.

8- والقصيدة على إيجازها إلا أنها عبرت ببلاغة عن قصة الإنسان على الأرض.

9- وقد حملت القصيدة في بؤرتها البنائية الأساس الذي انبنى عليه سائرها الدرامي متمثّلا في أجروميتها الشعرية: "أرانا .. وقد طوّفتُ".

وبعد فإننا نأمل أن نكون وفّقنا في إظهار بعض خصائص التركيب البنائي في هذه القصيدة، مع يقيننا أن التحليل البنائي متسع الآفاق، وممتد الحضور.

والله وليّ التوفيق

الهوامش

[1]- ابن قتيبة (عبدالله بن مسلم)،الشعر والشعراء، ج الأول، تحقيق أحمد محمد شاكر، (القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة،2017)، ص 105

[2]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء،مصدر سابق، ص 107 - 108

[3]- مفيد قميحة،شرح المعلقات العشر، ط الأخيرة، (بيروت، دار ومكتبة الهلال، 2003) ص 44 - 49

[4]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، ص 110

[5]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، ص 110

[6]- امرئ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم،ط الرابعة، (دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤)، ص 38.

[7]- امرئ القيس، ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص 19- 21 .

[8]- ينظر مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، (بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع،) د.ت، د.ط، ص 76 - 81، ومصطفي ناصف: صوت الشاعر القديم، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، القاهرة 1992، ص 86 - 90[هذان الكتابان مثالان للموضع الذي وردت فيه الفكرة، وقد اعتمدت على الفكرة ولم أنقل النص]

[9]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، ص 112 - 113.

[10]- امرئ القيس، ديوان امرئ القيس، ص 99

[11]- امرئ القيس، ديوان امرئ القيس، ص 8 - 26

[12]- الزوزني(أبي عبدالله الحسين): شرح المعلقات السبع، ط الأولى المجددة، (بيروت: مكتبة المعارف، 2004) ،ص 9 - 44

[13]- مفيد قميحة: شرح المعلقات العشر، ط الأخيرة، (بيروت: دار ومكتبة الهلال، 2003)، ص 59 - 72

[14]- مفيد قميحة، شرح المعلقات العشر، مصدر سابق، ص 52 - 53

[15]-امرئ القيس، ديوان امرؤ القيس، مصدر سابق، ص 97 - 100

[16]- ينظر : سايمون كلارك: أسس البنيوية، ترجمة سعيد العليمي، مراجعة إبراهيم فتحي، ط الأولى، المركز القومي للترجمة 2015، ص 13 - 14 ، وصلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ط السادسة، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، د.ت، ص 61

[17]- ينظر أسس البنيوية ، ص 38 - 54، ص 113 - 148[تم التعديل والضبط]

[18]- رامان سلدن: النظرية الادبية المعاصرة،سلسلة آفاق الترجمة، ترجمة جابر عصفور، ط 2، (القاهرة:الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1996)، ص 108 - 116

[19]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، مصدر سابق، ص 63 - 64

[20]- ديفيد بشبندر،نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبدالمقصود عبدالكريم، (القاهرة: مكتبة الأسرة، 2005) ، ص 55 .

[21]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، مصدر سابق، ص 65.

[22]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، مصدر سابق، ص 67 - 68.

[23]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، مصدر سابق، ص 68 .

[24]- (ينظر) زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، ط مكتبة مصر، القاهرة، د.ت، د.ط، ص 32، وصلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط مكتبة الأنجلو، القاهرة، د.ت، د.ط، ص 175 - 177[تم التعديل]

[25]- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 177 - 179 .
[26]- زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مصدر سابق، 43 - 44 .
[27]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، مصدر سابق، ص 65 .
[28]- جون ستروك: البنيوية وما بعدها، ترجمة محمد عصفور، (الكويت، عالم المعرفة،1996) ص 7 - 28.
[29]- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، مصدر سابق، ص 134.
[30]- رولان بارت: النشاط البنيوي، ترجمة جابر عصفور، تيارات نقدية محدثة، ترجمة جابر عصفور، (القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2009) ، ص 238 - 242 .
[31]- جابر عصفور: نظريات معاصرة، مصدر سابق، ص 144 .
[32]- جابر عصفور، نظريات معاصرة، مصدر سابق، ص 204 .
[33]- ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، مصدر سابق، ص 66.
[34]- ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، مصدر سابق، ص 66 .
[35]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، مصدر سابق، ص 67 .
[36]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، مصدر سابق، ص 63 - 64 .
[37]- جابر عصفور، نظريات معاصرة، مصدر سابق، ص 214 - 216.
[38]- عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريحية - قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، ط الأولى، (جدة: النادي الأدبي الثقافي، 1985)، ص 35 - 41 .
[39]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، ص 74 - 75 .
[40]- الشعر والشعراء، سابق، ص 75 - 76 [تم التعديل]
[41]- وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، (الكويت، عالم المعرفة،1996) ص 146 - 147.
[42]- حسن البنا عزالدين: الكلمات والأشياء - التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي - دراسة نقدية، ط الأولى، (بيروت، دار المناهل، 1989). ص 43 - 45.
[43]- حسن البنا عزالدين، الكلمات والأشياء، مصدر سابق، ص 45 - 59 .
[44]- حسن البنا عزالدين، الكلمات والأشياء، مصدر سابق، ص 60 - 73 .
[45]- جابر عصفور: غواية التراث، ط الأولى، (الكويت، كتاب العربي، 2005)، ص 81 - 111 .
[46]- وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، مصدر سابق، ص 277 - 307 .
[47]- مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم (بيروت، دار الأندلس، ؟؟؟؟-)ص 157 - 171
[48]- وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، مصدر سابق، ص 304.
[49]- امرئ القيس، ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص 98 - 99
[50]- وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، مصدر سابق، ص 182 .
[51]- وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، مصدر سابق،، ص 163 [تم التعديل]
[52]- وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، مصدر سابق، ص 162.
[53]- جابر عصفور، غواية التراث، مصدر سابق، ص 70 - 72.
[54]- رولان بارت، النشاط البنيوي، ضمن تيارات نقدية محدثة، مصدر سابق، ص 237 - 241 .
[55]- سيزا قاسم: القارئ والنص - العلامة والدلالة، (مكتبة الأسرة، القاهرة، 2013)، ص 51 - 62 .
[56]- امرئ القيس، ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص 97 .
[57]- ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص 97 - 98 [تم التعديل]
[5858]- ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، ص 98 - 99[تم التعديل]
[59]- ديوان امرئ القيس، مصدر سابق، نفسه [تم التعديل]
[60]- امرئ القيس، ديوان امرئ القيس، ص 70

[61]- جابر عصفور، غواية التراث، مصدر سابق، ص 75 - 76 .
[62]- ينظر وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، مصدر سابق، ص 172 - 173 .[تم التعديل]
[63]- ينظر وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص 211 - 212 [تم التعديل]
[64]- ينظر جابر عصفور، غواية التراث، مصدر سابق، ص 76 - 78 . [تم التعديل]
[65]- ينظر جابر عصفور، غواية التراث، ص 109
[66]- ينظر مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، ط الثالثة، دار الأندلس، بيروت - لبنان 1983، ص 235 - 236، ووهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص 173
[67]- (ينظر) حسن البنا عزالدين، قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي، (القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1993)، ص 33 - 64، ووهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص 155[تم التعديل]
[68]- جابر عصفور، غواية التراث، مصدر سابق، ص 109.