

دور الهاجس الشعوري في تشكيل الموصوفات الحسية في معلقة امرئ القيس (قراءة أخرى)

## The Emotional Obsession in Forming Sensory Descriptors in Imru' Al-Qays' Commentary (Another

م.د. سندس قاسم عبد الله

الجامعة العراقية/ كلية العلوم الإسلامية

E-Mail: qzc5380@gmail.com

Dr. Sundus Kassem Abdullah

### الملخص

مما لاشكّ فيه أنّ معلقة امرئ القيس حظيت باهتمام بالغ من لدن الكثير من المهتمين والباحثين بالشعر الجاهلي، على المستويات الأدبية والنقدية والأكاديمية كافة، وقد تعددت القراءات لهذه المعلقة من منظورات متعددة ومناهج مختلفة، ومن هنا يندرج بحثنا هذا في إطار القراءات التي تسعى إلى استكشاف إضافات جديدة لتلك الدراسات. يهدف البحث إلى تقديم قراءة جديدة قد تسهم في الإجابة على بعض التساؤلات التي شغلت بال الباحثين، أو تلك التي تثار من لدن القراء، والتي منها: الباعث على قول القصيدة، وزمن قولها، وتعدد موضوعاتها وتنوعها، وترتيب أبياتها على المستوى المكاني، وقد حاول البحث اتباع منهج القراءة، بغية الوصول إلى معطيات جديدة من خلال التأويل المستند إلى القرائن المختلفة. اتبع البحث خطة توزعت على: تمهيد احتوى على بيان الماهيات الاصطلاحية للعنوان، وتطرق إلى بواعث قول القصيدة، وضمّ مبحثين؛ تضمن الأول: دراسة الهاجس الموضوعي في إنشاء موضوعات المعلقة، وتطرق الآخر إلى دراسة الهاجس الفني الذي دفع الشاعر إلى جعل معلقته بالشكل الذي ظهرت عليه. ومما ينبغي الإشارة إليه هنا هو: إنّ هذه القراءة ليست نهائية، ولم تأت على كلّ شيء في المعلقة. إنّما هي محاولة تجريبية لتدشين رؤية مختلفة في النظر لقراءة الشعر الجاهلي، قد تكون منطلقاً لمن يسعى إلى استكشاف الجديد. ومن الله التوفيق

الكلمات المفتاحية: الهاجس الموضوعي، الوسيلة الفنية، بواعث القصيدة، الموصوفات الحسية، الحالة الشعورية

:Abstract

Undoubtedly, Imru' Alqays' Muallaqa gained the intensive attention of those who are interested in the pre-Islamic poetry at the different literary, critical and academic levels. There were different readings for that Muallaqa from various perspectives. Here lies the importance of this research which is regarded as one of the several readings that aim at discovering new additions for those studies. The current research aims at presenting a new reading which may help answering some questions which have been of concern to the researchers or the readers. Such questions include the reason of saying the Muallaqa, it's time, topics and the arrangement of its lines. The research tried to follow the reading style to reach new data based on the interpretation of various kinds of evidence. The layout of the research includes an introduction which presents clarifications of the title and the reasons behind saying that poem. The research falls into two sections. The first focuses on the objective obsession of Almuallaqat topics. The second has to do with the literary obsession which led the poet to make his poem as it is. It is worth mentioning that this is not a final reading of the poem and it has not included it all. It is only an attempt to start a new view of reading the pre-Islamic poetry. It may be a starting point .for those who aim at discovering what is new

Keyword: objective, motives of the poem, artistic instrument, sensory descriptors, .emotional state

التمهيد:

أولاً: معنى الهاجس الشعوري

الهاجس من (هَجَسَ)، "ما وقع في خَلْدِكَ، تقول: هجس في قلبي همٌّ وأمرٌ، وأنشد (من الوافر):

وطأطأتِ النعامة من بعيدٍ وقد وقرتُ هاجسها وهجسي

والنعامة فرسه، وفي حديث قباث، وما هو إلا شيء هجس في نفسي... والهاجس: خاطر، وفي الحديث: وما يهجس في الضمائر، أي وما يخطر بها وما يدور فيها من الأحاديث والأفكار، وهجس في صدري شيء يهجس، أي حدس": (ابن منظور، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م، صفحة ٤٠٩١) هجس، وهجس الأمر: خطر، وظهر باطنيا وهاجس يهاجس مهاجسة: سار وهامس، والجمع: هواجس، والهاجس: خاطر، وهو كل ما يتصوره الفكر، والهواجس: هي ما يخطر

من أفكار أو صور ببال الإنسان نتيجة قلق أو حيرة أو وهم أو خوف من شيء ما فكرة تتسلط على النفس فتشغلها عن كل شيء وتجعل الإرادة عاجزة عن مقاومتها... قلق فكري. وسواس.

الشعور: من (شَعَرَ)، شعر به، وشعر يشعر شِعْرًا، وشِعْرًا، شِعْرَةً، ومشعورةً، وشعورًا، وشعورةً... كلُّه بمعنى عِلْمٍ، وحكى اللحياني عن الكسائي: ما شعرتُ بمشعوره حتى جاءه فلان، وحكى عن الكسائي أيضاً: أشعُرُ فلاناً ما عمله، وأشعر لفلانٍ ما عمله، وما شعرتُ فلاناً ما عمله... وليت شعري، أي ليت علمي، أو ليتني علمتُ، وليت شعري من ذلك، أي: ليتني شعرتُ (ابن منظور، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م، صفحة ٢٠٤٤)، فالشعور اسم، وهو مصدر شعر، وهو الإدراك بلا دليل، وهو العلم بما في النفس وما يشتمل عليه العقل من إدراكات ووجدانيات ونزعات، وجيشان الشعور: ثورانه وهيجانه. وشعر بالألم: أحس به، وشعر الرجل: قال شعرا، وهو عاطفية تكون تعبيراً عن ميل ونزعة، وميل إلى التأثر بالعاطفة.

نفهم مما تقدم أنّ الهاجس والشعور: أمران نفسيان داخليان؛ لكنهما عندما يخرجان إلى العلن يتشكّلان تشكلاً جديداً على هيئة كلامٍ غايته التعبير عن تلك الهاجس والمشاعر الداخلية، وبذلك يتولد الشعر، ومن هنا تكون هذه الهيئة الخارجية وصفاً حسياً لرؤية الشاعر للموصوفات التي يحاول تشكيلها تشكياً إبداعياً، ويستعين باللغة لتحقيق ذلك التشكيل في وصف الأشياء، ولعلّ من أهمّ الوسائل التي تعين الشاعر على إخراج الصور الشعورية إلى العلن هي وسيلة التشبيه.

ثانياً: بواعث القصيدة

لعلّ من الملاحظات لمعلقة امرئ القيس هو الحديث عن بواعث قولها، ومن الملاحظ عن هذا الحديث دورانه غالباً حول حادثة دارة جلجل؛ إذ قيل إن امرأ القيس كان يعشق عنيزة ابنة عمه، وكان لا يحظى بلقائها، فانتظر ظعن الحي، وتخلّف عن الرجال حتى إذا جاءت النساء سبقهن إلى الغدير المسمى دارة جلجل، واستخفى، ثم إذ علم أنهن إذا وردن الماء قمن بالاعتسال، فلما وردت النساء وكانت عنيزة بينهن، نزعن ثيابهنّ وشرعن في الانغماس في الماء، فظهر هو وجمع الثياب وجلس عليها، ثم أقسم أن لا يعطيهنّ الثياب إلا بعد أن يخرجن إليه عاريات، فخاصمته زمناً طويلاً من النهار فأبى إلا أن يحقق غايته، وهكذا إلى أن رأى ما رأى، وبعد أن لبس قلن له: قد جوعتنا وأخرتنا، فعقر لهنّ راحلته وجمعن الحطب وشوين وأكلن، وكان لديه خمر فسقاهنّ، غير أنّه بقي من دون راحلة فركب مع عنيزة إلى آخر القصة. يقول الزوزني: "وذكر هذه القصة أثناء القصيدة" (الشنتمري، ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م، صفحة ٥).

إنَّ ما يمكن أن نستخلصه من هذه القصة هو أنَّها إحدى موضوعات القصيدة، وليست هي الباعث على قولها؛ لأنَّ القصيدة تنطوي على همٍّ كبير تمثَّل في (لوحة الليل) والتي هي محور هذا البحث، والذي سيأتي لاحقاً، بعد أن نستوفي الحديث عن أهمِّ مرحلة من مراحل حياة امرئ القيس، وهي المرحلة التي علم فيها بمقتل أبيه.

قيل في خبر مقتل أبيه: "لما قتل بنو أسد حجر بن الحارث فرَّ امرؤ القيس فيمن فرَّ من المعركة، فأراد الأخذ بثأر أبيه فطاف بأحياء العرب يطلب المساعدة، فلم يعنه أحدٌ فالتجأ إلى أخويه شرحبيل وسلمة فأعطياه قوماً يدرك به بعض ثأره فلم يتم له شيء، فقيل سار إلى اليمن وموطن أهله، فلم يوفق أيضاً (الزوزني، ١٤٥٢هـ-٢٠٠٤م، صفحة ٥).

ويقال أيضاً أنَّ أباه كان قد طرده، وأقسم بالألَّا يقيم معه، فذهب امرؤ القيس، وهام على وجهه في أحياء العرب هو ورفاقه، وكان يشرب الخمر مع رفاقه حتى أتاه خبر مقتل أبيه، وكان والده قد أوصى وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة بأن يعطى الملك من بعده لمن يأخذ خبر موته دون أن يجزع، ولما سمع أبناءه خبر مقتل أبيهم جزعوا جميعاً إلا امرئ القيس، فقد كان في مجلس مع رفاقه يشرب الخمر ويلعب النرد، وعندما علم بخبر وفاة أبيه لم يهتم لما قيل، وأكمل اللعب، وطلب من رفيقه أن يرمي النرد، فلما لعب قال له: ماكنت لأفسد عليك لعبك ثم نظر إلى الناعي وقال: ضيعني صغيراً، وحملني دمه كبيراً، لاصحو اليوم ولأسكر غداً. اليوم خمراً وغداً أمرٌ، وأخذ يشرب الخمر حتى أفاق، وأخذ على نفسه عهداً أن لا يشرب الخمر ولا يقرب النساء حتى يثأر لأبيه، فلما جنَّ عليه الليل قال: (الشافعي، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م، صفحة ١١٦)

تطاول الليل علينا دمون

إنَّ الرواية الأخيرة تمثَّل المنطلق الذي انبت عليه فكرة البحث؛ إذ أنَّها تمنح الباحث تصوُّراً عن شخصية الشاعر، وعن المهمة الكبيرة التي أُلقيت على عاتقه، وهو الشابُّ الماجنُ اللأهي، مما يسهم في فهم سبب الاضطراب في أفكاره من ناحية تسلسل موضوعات المعلقة وتنوعها؛ لأنَّنا نزعم أنَّ المعلقة لم تُقَلَّ في وقتٍ واحدٍ، كما أنَّ ترتيب موضوعاتها زمنياً ليست كما هي في الترتيب المكاني للمعلقة؛ إذ يمكن أن نستنتج بحسب المعطيات السابقة أنَّ أولى لوحاتها كانت لوحة الليل، فهي تمثِّل امتداداً لتطاول ليل دمون، كما تقدم قبل قليل، فالليلة الواردة في المعلقة هي الليلة الفاصلة بين نهارين للشاعر؛ الأول: نهار المجون واللهو والخمر، والآخر: نهار المهمة الكبرى في أخذ ثأر أبيه، وسنأتي على تفصيل ذلك في المبحث اللاحق.

المبحث الأول: الهاجس الموضوعي

أ- هاجس الليل

يبدو لنا أنّ لوحة الليل هي اللوحة الأولى التي شكلت أرضية القصيدة كلها، ونزعم كذلك أنّ لها سبق الزماني في نظم القصيدة؛ لكن التقليد الفني جعل الأطلال محتلة سبق المكاني في ترتيب الأبيات، فلوحة الليل هي التي تمثل اللحظة الفارقة التي غيرت مسيرة الشاعر بعد سماعه خبر مقتل أبيه، ومن هنا يكون هذا الليل هو منطلق المخاض الطويل الذي سينكشف عن صبح يختلف عن الأصباح التي سبقت هذا الليل، فالصبح الذي ينكشف عنه هذا الليل سيكون إيذاناً بانطلاق رحلة الثأر الحتمية، ومن هنا ستكون هذه الليلة هي المدعاة لإثارة تلك الهواجس الشعورية التي أسهمت في تقليب صور الذكريات التي عاشها الشاعر في أطوار حياته المختلفة، والتي تداعى ذكرها في المعلقة. قال: (الشافى، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م، صفحة ١١٧).

وليلٍ كموجِ البحر أرخى سدولهُ

عليّ بأنواعِ الهموم ليبتلي

فقلْتُ لهُ لما تمطّى بجوزه\*

وأردفَ أعجازاً وناءً بكلِّ

ألا أيُّها الليل الطويل ألا انجلي\*

بصبحٍ وما الإصباح فيكِّ بأمثل

فيا لك من ليلٍ كأنَّ نجومهُ

بكلِّ مغارِ الفئليِّ شُدَّتْ بيذُبُل

كأنَّ الثُّرَيَّا عَلِقَتْ فِي مِصَابِهَا\*

بأمراسٍ كَتَّانٍ إِلَى صَمِّ جَنْدَلٍ

من ينعم النظرَ في هذه اللوحة فسيجد أنَّ الشاعر يصفُ ليلةً من الليالي التي عاشها في حياته، وليس الليل مطلقاً؛ لكنَّ هذه الليلة بحسب المعطيات الفنية التي بنى من خلالها الوصف ليلةً سيكون ما بعدها مختلفاً تماماً عما بعدها، وقد دلَّت على ذلك الهواجس الشعورية التي عبَّر عنها من خلال التشبيه بموج البحر، والحيوان الثقيل، والكلكل، وتشبيه ثبات نجوم تلك الليلة بالشيء المشدود إلى الجبل، وكلُّ ذلك من أجل أن يشير إلى تطاول الليلة، والشعور بالتطاول لاشكَّ ينمُّ عن أنَّ ما وراءها شيء منتظر؛ لكنَّه مجهول هو شبيه بمجاهيل الليل.

استطاع الشاعر التعبير عن الهاجس الشعوري تجاه تلك الليلة بالإفادة من التشبيهات المختلفة، فجعلها كأنها شخصٌ عاقلٌ متصرف في شؤونه متغنن في تعذيب صاحبه والنكايه به، وقد أرخت عليه أستاراً من الهموم ثمَّ استلقت على صدره وكتمت أنفاسه، وكأنَّها جسمٌ يمدد وسطه ليحتويه، وما أن يتحرك قليلاً حتى يرجع إليه ضاغطاً عليه، وعندئذٍ يهْمُ الشاعر بالطلب من الليلة أن تتكشف عنه؛ لكنَّه يتنكر ما يأتي بعدها من صباح، فيتصور أن هذا الصباح ليس بأحسن منها، وهذا التصور هو الذي يمنح الباحث مسوِّعاً في الزعم بأنَّ الليلة التي وصفها الشاعر هي الليلة التي سبقت بدء مهمته في أخذ الثَّار، من جهة، وأنَّها ليست ليلة واقعية؛ إنَّما هي رمز لمفترق طرق يشي بالإيذان ببدء رحلة المتاعب التي لا بد للشاعر من خوض غمارها من جهة أخرى، ومن هنا يتحمَّ على الناقد أو المتذوق أن يتفحص الروافد التي استقى منها الشاعر أدواته ليتمكن من التعبير عن هاجسه تجاه الليل.

لقد أفاد الشاعر من فنِّ التشبيه أيَّما إفادة في تشكيل موصوفاته الشعورية حسياً، وقد أجاد في استعماله إلى الحدِّ الذي يستطيع القارئ أن يخرج التشبيه من وظيفته التي استقرت في الأذهان في كونه مجرد بيانٍ للأشياء، أو كونه يفيد تأكيد الحكم لإبراز المشبه أو توضيحه، أو جلاء هيئته، أو أنه يفيد المبالغة فضلاً والإيجاز (ابن الاثير، ١٣٥٨هـ-١٩٣٩م، صفحة ١٢٣) كما يتفق عليه البلاغيون أنَّ من أغراض التشبيه إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به، أو بمعناه، وبهذا يكون المعنى "أؤكد في طرفي الترغيب فيه أو التفتير عنه" (ابن الاثير، ١٣٥٨هـ-١٩٣٩م، صفحة ١٢٣) وبذلك تتم المشاركة بين المبدع والمتلقي في الاهتمام بهذا المشبه الذي تقوم فكرة التشبيه على تشبيته وتقريره، وذلك ينطوي على فائدة تأكيد الحكم له (الحاوي، ١٩٨٣م، صفحة ٢٣٧).

نعم. إنَّ هذه الفوائد التي ذكرها البلاغيون للتشبيه موجودة في القصيدة؛ لكنَّها بالتأكيد ليست هي المقصودة بذاتها، فقد قصد الشاعر من تشبيه الليل الوصول إلى وصف حالته الشعورية من خلال هذه الأشياء، لا وصف الأشياء ذاتها. ومن جانبنا نرى أنَّ دراسة التشبيه ينبغي أن تركز على هذا المنظور، لا المنظور الذي يقتصر على بيان ماهية الأشياء؛ لأنَّ التشبيه عبارة عن حالة من حالات الانفعال التي تَعَجُّرُ الشعر، أو الإبداع بصورة عامة؛ إذ تقول النظريات النفسية إنَّ الإبداع يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالانفعالية والتوتر النفسي (الملا، ١٩٦٦م، صفحة ٦٨)، ومن الطبيعي أن يكون الشعراء معرضين للانفعال أكثر من غيرهم، ويرى الفلاسفة إلى أنَّ للانفعال تأثير كبير في إمداد قوة التخيل عند الشاعر بطاقة كبيرة تعينه "على صياغة صورته الشعورية، وربطوا بينه وبين فاعلية التخيل الإبداعية ربطاً وثيقاً" (ناجي، ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م، صفحة ١٧) فليس ثمة أبداع "دون أن يكون مصحوباً بانفعال مناسب، كما يعني إدراكه بما للصراع النفسي الذي يتولد نتيجة الحرمان من إشباع الحاجات من أثر في العملية الإبداعية، حيث تولد حالة من عدم التوازن النفسي والتوتر اللازم تدفعه للتفتيش عن وسيلة أخرى تعيد لنفسه توازنها ولتوتره انخفاضه ولحاجاته إشباعها فيلجأ إلى التعويض عنها عن طريق الإبداع الفني والتسامي بمشاعره" (ناجي، ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م، صفحة ١١٧) ويرى حازم القرطاجني أن الإبداع مرتبط بالتوتر النفسي وأن الشعر لايتأتى نظمه إلا بثلاثة أشياء: المهيات، والأدوات والبواعث... والبواعث هي الانفعالات النفسية الناتجة عن الحاجات والغرائز، والمهيات العوامل التي تساعد على إحداث الاستجابة المناسبة للتوتر والانفعال النفس. أما الأدوات فيعني بها: الخبرات المكتسبة، والتوتر النفسي منشؤه الرغبة والطمع ولذا فهو يرى أن البواعث تنقسم إلى إطراب وآمال، فالإطراب هو الشحنة الشعورية الوجدانية التي تكون سبباً لكثير من أنواع التوتر النفسي كالذي يعتري أهل الرحل بالحنين إلى من فارقه وما عهدوه (القرطاجني، ١٩٨٦، صفحة ٤٠)، ويعمد الشاعر إلى إقامة المعاني المحاكية في الأذهان مقام الصور والهيئات لجعلها أمثله لأحوالهم وذلك من أجل التعويض عن الإخفاق في تحقيق رغباته وإشباع حاجاته. ولما كانت العملية الإبداعية عملية نفسية فلا بد من أن تتخذ نمطاً سلوكياً خاصاً، فالسلوك هو حالة من عدم التوازن تخلق في الإنسان توتراً نفسياً معيناً (الملا، ١٩٦٦م، صفحة ٧٧)، أما الشاعر فإنَّه يستطع تحويل حالات الانفعال التي عبرنا عنها بالهاجس الشعوري إلى صور مرئية، فكثيراً ما كان النتاج الأدبي هو تنفيس عن رغبات مكبوتة ويأتي أثر الناقد ليكشف عن علاقة الإبداع بالكبت إذ ان علاقة الإبداع بالكبت حديث يقودنا الى عمق الدوافع الكامنة وراء ولادة النص الأدبي الابداعي" (بلوحي، ٢٠٠٤م، صفحة ٩٣).

إنَّ الشاعر الماهر هو من يستطيع التعبير عن هواجسه الشعورية إلى محسوسات ومرئيات؛ غير أنَّه ينبغي له أن يتمكّن من الإبقاء على جوهر فكرة التشبيه، ويتمثل هذا الجوهر كما أسلفنا في الإدراك القائم على أساس أنَّ القصد من التشبيه هو التعبير عن الحالة الشعورية من خلال وصف الأشياء، وليس الوصف هو المقصود، وبذلك يكون التشبيه غاية لا وسيلة، ولعلَّ هذا الفهم هو الذي قاد بعض البلاغيين إلى أن يساوي بين التشبيه والتمثيل انطلاقاً

من المعنى اللغوي، فيرون: أن الكلمتين: مترادفتان؛ إذ "لافرق بينهما في أصل الوضع يقال: شبهت هذا الشيء بهذا الشيء كما يقال مثله به" (ابن الاثير، ١٣٥٨هـ-١٩٣٩م، صفحة ١١٦) هذا ما رآه ابن الاثير كما رآه الزمخشري من قبل (الزمخشري، ٢٠٠٩، صفحة ٤٢٠)، ولو تأملنا مصطلح التمثيل لوجدنا أن دلالاته تتعدى وظيفة تحديد الأشياء أو تقريبها إلى الأذهان إلى ما هو أعمق في النظر إلى الحالة الشعورية للقائل.

إنَّ ما سقناه من حديث عن التشبيه كان مقتضى من المقتضيات التي تستدعيها تشبيهات امرئ القيس في وصف الليل؛ إذ نجد روافد متعددة أسهمت في تكوين تلك الصور المتنوعة، فالظلام، وهو المقصود من التشبيه مصدره حاسة البصر، ولكن هل أراد الشاعر أن يصف محسوساً؟ والجواب بالتأكيد سيكون بالنفي؛ لأنَّ القضية تتعلق بأدراكه العقلي؛ إذ حالة إرخاء السدول، والدخول في حالة من العتمة اللامتناهية أراد الشاعر من خلاله التعبير عن مُتصوِّرٍ لا عن شيء محسوس، فإدراك الحالة إنَّ هو إلا إدراك عقلي ووهمي في آنٍ معاً؛ لكنَّ السبيل إلى إظهاره كان عن طريق التشبيه، وقد حاول الشاعر استنفاد طاقات فنِّ التشبيه إلى أبعد الحدود، فنوع في تمثُّل صورة تلك الليلة، وأضفى عليه تنوعاً في التشبيهات التي لاتوحي بتجسيدها بقدر ما توحي بتمثُّلها شعورياً، ليعبر بذلك عن الهواجس المضطربة في نفسه، فوجد في صورة البحر ما يمكن أن يوحي بهذا الاضطراب، ففي واقع البحر، في أصوات حركته وامتداداته، انطلاقاً ورجوعاً وهو ما تلم به حاسة السمع، فضلاً عن صورة العتمة تمثيل تلك الحالة الشعورية التي يعانها في ليلة لايعلم على أيِّ نهارٍ ستقف امتداداتها اللامتناهية، وبهذا يكون ليله متمنعاً عن التصور الحسي والعقلي المعهود، وما يمكن أن يخرج به المتلقي من كل ذلك إنَّ كلَّ تلك الصور إنما تجربة الشاعر التي وجدت أدوات تعبيرها من لون وحجم وحركة وتعقل غير معقول من وعيه ومن لاوعيه، ومن شعوره وإحساسه بما يعاني ويكابد.

إنَّ هذه الصور التشبيهية للظلمة الكثيفة والحركة المتابعة لأموج البحر، وما ينمُّ ذلك من انطواء على المخاطر والمهالك كلها تدور بين عالمين من المحسوسات والمعقولات هذه؛ لكنَّها على كلِّ حالٍ لايمكن أن تكون أمثلة لاستخراج المشبه والمشبه أو أركان التشبيه الأخرى؛ لأنَّها لاتبتغي الوقوف عند حدود التصوير أو التجسيد أو التشخيص، وإنَّما هي تمثيل للهواجس الشعورية التي يعانها الشاعر آنئذٍ، فالشاعر لم تكن غايته من الجمع بين أطراف التشبيه أن يقدِّم يقرب الصورة بحيث تقع تحت الحواس؛ بل أراد أموراً أبعد من ذلك، وهو تصوير حالته النفسية إزاء ما ينتظره من مجهول، وسيكون النهار مؤذناً بابتدائه، فكان موج البحر والظلام هما المتصلان في رحلة المجهول تلك، وربما تكون لفظة (فيك)، في قوله: فيك بأجمل فيها دلالة على أنَّ القضية لاتتعلق بالليل ولا بالصبح الحقيقيين؛ لأنَّ قوله: منك بأجمل يشير إلى التعاقب الزمني للنهار بعد الليل، وتلك صورة أقرب واقعية ليل



الحقيقي. أمّا قوله: (فيك) فإنّها تجعل (الإصباح) داخلاً أيضاً في ذلك الليل مما يبعد الصورة عن أن تكون مشيرة إلى ليلٍ حقيقي بقدر ما تشير إلى أن هذا الليل هو الشعور بالعمّة القلبية والاضطراب النفسي والسير نحو المجهول.

إنّ ادعائنا بأنّ قراءة المعلقة في هذا البحث هي قراءة جديدة مبني على أسس من تفحص القراءات السابقة والتي كان في معظمها يسعى إلى بيان المزايا للصور التشبيهية، فمنهم من صرح بأنّ الشاعر ذكر امتداد وسط الليل وتناقل صدره للذهاب والانبعاث، وترادف أعجازه وأواخره شيئاً فشيئاً، وهذا "منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته، وذلك أشد ما يكون على من يُراعيه ويترقّب تصرّمه" (الأمدي، ١٣٩٢هـ-١٩٧٢م، صفحة ٢٦٦)، ومنهم من ذهب إلى الحديث عن الاستعارات المختلفة في اللوحة؛ إذ استعار الشاعر "لوسط اسم الصُّلب، وجعله متمطياً من أجل امتداده؛ لأنّ تمطى وتمدّد بمنزلة واحدة، وصلح أن يستعير للصدر اسم الكلكل من أجل نهوضه. وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة، وأشدّ ملاءمة لمعناها لما استعيرت له" (الأمدي، ١٣٩٢هـ-١٩٧٢م، صفحة ٢٦٦). غير أنّ ابن سنان يرى أنّ بيت امرئ القيس "ليس من جيد الاستعارة ولا رديئها، بل هو من الوسط بينهما" (الخفاجي، ١٩٨٢، صفحة ١١٢)، فهي غير مكتفية بنفسها، وإنّما مبنية على غيرها (الخفاجي، ١٩٨٢، صفحة ١١٣)، أما ابن الأثير فيرى أنّ ابن سنان لم يوفق للصواب (ابن الأثير، ١٣٥٨هـ-١٩٣٩م، صفحة ٣٣٤)؛ إذ أنّه ذكر أنّ هذا البيت "من الاستعارة الوسطى التي ليست بجيدة ولا رديئة وجعلها استعارة مبنية على استعارة أخرى، وعنده أنّ الاستعارة المبنية على الاستعارة من أبعاد الاستعارات" (ابن الأثير، ١٣٥٨هـ-١٩٣٩م، صفحة ٣٦٨)، ولا يمنع ذلك من "أنّ تجيء الاستعارة مبنية على استعارة أخرى وتوجد فيها المناسبة المطلوبة في الاستعارة المرضية" (الطبيبي، ١٤١٦هـ-١٩٩٦م، صفحة ٦٠٢). وهكذا اختلف البلاغيون في توجيه البيت بين التشبيه والاستعارة؛ غير أنّنا نرى أنّ المهم ليس تحديد نوعية الفن؛ بل مغزاه، فيرى ابن الأثير أنّ "البيت من التشبيه المضمّر الأداة؛ لأنّ المستعار له مذكور، وهو الليل، وعلى الخطأ في خلطه بالاستعارة" (الطبيبي، ١٤١٦هـ-١٩٩٦م، صفحة ٣٨٤)، ويرى عبد القاهر الجرجاني أنّ هذا الشاهد من شريف الاستعارة لأنّ الشاعر ناسب بين المستعار منه والمستعار له بإلحاق الشكل بالشكل "ومما هو أصل في شرف الاستعارة أن ترى الشاعر قد جمع بين عدّة استعارات، قصداً إلى أن يُلحَق الشكل بالشكل، وأنّ يتمّ المعنى والشبه فيما يريد (الجرجاني، ١٤١٣هـ-١٩٩٢م، صفحة ٧٠). وقد استحسّن القاضي الجرجاني هذا الشاهد (عون، ١٣٦٩هـ-١٩٥٠م، صفحة ٢٠٦). وقد أشار ابن وكيع أنّ "أول من استعار امرؤ القيس (ابن وكيع، ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م، صفحة ٤٤)، ويعني به استعارة الصلب لليل. وهكذا نرى أنّ قراءة البلاغيين والنقاد للمعلقة كانت في وجهة أخرى غير الوجهة التي اخترناها، ولعلنا نستطيع أيضاً أن ندعم قراءتنا هذه بالشروح الكثيرة التي أفرزتها القراءات المختلفة والتي تخللتها بعض المآخذ على الشاعر، من ذلك قول بعضهم في ذكر الشاعر للثريا في قوله:

إذا ما الثريا في السماء تعرّضت تعرّض أثناء الوشاح المفصل

فقد ذكر الشاعر هنا لفظة (الثريا)، والعرب تُسمي الثريا النجم (عون، ١٣٦٩هـ-١٩٥٠م، صفحة ٦)، والنجم بمجموعه لا يمكن أن يظهر جميعه في ليلة واحدة، فعيب على الشاعر ذكره، أنّ تلك النجوم تعرّضت . أي: ظهرت . جميعها مرّةً واحدةً، وإنّما تتعرّض الجوزاء (الجراني ١، ١٩٦٦، صفحة ١٣)، وقال بعضهم ممّن أراد أن يلتبس عزراً للشاعر أنّه أراد الجوزاء (المرزباني، ١٩٩٥، صفحة ٣٤)، فقد عاب بعض من النقاد قول الشاعر بحجة أنّ الثريا لا تتعرض في السماء (ابن قتيبة، ١٩٨٢، صفحة ١١٢)، وهذا مغلّب بصحّة الوصف والمقاربة في التشبيه في قال آخرون أراد السهولة فأتى بهذه الألفاظ (المبرد، ١٩٩٧، صفحة ٩٣٢)، ولعلّ الشاعر أراد من تشبيهه هذا الشكل والهيئة، أي هيئة الوشاح المشبهة بالسماء وشكل ذلك الوشاح الذي حمل بين أسطره أشياء تزينه، وكذلك الحال لشكل السماء التي تزينها النجوم، "وقد اعتُبر فيه هيئة التفصيل في الوشاح، والشكل الذي يكون عليه الخرز المنظوم في الوشاح، فصار اعتبار التفصيل تفصيل في التشبيه" (النحوي، ٢٠٠٩، صفحة ١٦٨). ونلاحظ أنّ نظرة البلاغيين هنا اقتصرت على النظر إلى براعة التشبيه وحقق الشاعر فيه على اعتبار أنّ "عيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير" (المرزوقي، ٢٠٠٣، صفحة ٩)، المقاربة في التشبيه مسألة نسبية عند العلماء أنفسهم، فضلاً عن كونها ليست هي المبتغى من التشبيه في جميع المواضع التي يرد فيها؛ إذ نرى بحسب وجهة قراءتنا في هذا البحث أنّ الشاعر لم يخطئ في ذكر هذه الأشياء، وإنما لم يكن يسعى لرسم الصور الشعرية بحسب المعطيات الواقعية، وإنما بحسب استجابته للهواجس الشعورية.

ب- هاجس الفرس:

بعد أن قدمنا قراءتنا السابقة لصورة الليل، تبين أمران مهمان تمثلا بما يأتي:

- 1- حاولنا أن نبين من خلال تلك القراءة أنّ الشاعر لم يكن يبتغي تقديم صورة ليل؛ بل أراد من خلال الليل أن يبوح بالهواجس التي يكابدها في تلك الليلة التي تنفتح على المجهول.
- 2- استعان الشاعر بفن التشبيه ليس من أجل إبراز الصور إلى العيان؛ بل إلى البوح بمكوناته النفسية، وبذلك يكون التشبيه وسيلة لتصوير المشاعر لا لتصوير الأشياء.

3- أفرزت قراءتنا استنتاجاً مفاده أنّ لوحة الليل ربما تكون هي الأبيات الأولى في المعلقة من حيث الترتيب الزمني، وإنّ لوحة الفرس ربما كانت هي التالية لها بحسب المعطيات المنطقية إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار أنّ يكون همّ الشاعر في تلك الليلة هو التفكير بالسعي لأخذ ثأر أبيه، ومن هنا نستطيع أن نقول إنّ لوحة الفرس ستكون هي التالية للوحة الليل، وعلى هذا الأساس تناولناها في هذا المبحث.

إنّ الرحلة المجهولة التي كانت بانتظار الشاعر هي السعي لطلب ثأر أبيه، وطلب الثأر يعني تجشّم الحرب، وأنّ أهمّ وسائل الحرب هي الفرس، ومن هنا تكون قراءة لوحة الفرس استكمالاً للوحة الليل؛ إذ عمد الشاعر في هذه اللوحة إلى تحقيق أكثر من غاية، كان من أهمها الغاية النفسية؛ إذ أنّ في ذكر الفرس ما يشير إلى عدة أمور: منها التحفيز على الإقدام، ومنها التطمين النفسي بوجود الوسيلة القادرة على تحقيق تلك الغاية، ونستطيع أن نشير إلى أنّ تصوير فرس امرئ القيس للفرس فيما يتعلق بمنظوره لا يختلف عن تصويره لليل؛ إذ أنّه بحديثه عن الفرس إنما كان يتحدث عن نفسه من ناحيتين: القوة البدنية، والقوة النفسية، وأراد من خلال تصوير القوة النفسية أن يخرج من واقع الضعف النفسي الذي عاناه من تقلباته المزاجية والنفسية والفكرية إلى واقع أكثر قوة يستطيع من خلاله تحقيق غاية الثأر، ومن هنا تكون الفرس هي رمز قوته المتمثلة بتلك الصفات التي قدمها لها من خلال الإفادة من معطيات فنّ التشبيه، على أنّ استعماله لهذه الفن في هذه اللوحة أيضاً لا يعدو كونه تصويراً للهواجس الشعورية، وليس الأشياء العينية. قال: (الشافعي، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م، صفحة ١٢٠):

وقد أعتدي والطير في وكناتها

بمنجرد قيد الأوبد هيكل

مكّرٍ مفرّ مقبل مدبر معاً

كجمود صخر حطه السيل من عل

كميت يزل اللبد عن حال متته

كما زلت الصفواء بالمتنزل

على العقب جياش كأن اهتزامه

إذا جاش فيه حميه غلي مرجل

مسح إذا ما السابحات على الونى

أثرن غباراً بالكديد المركل

يزن الغلام الخف عن صهواته

ويلوي بأثواب العنيف الممثل

دير كخروف الوليد أمره

تقلب كفيه بخيط موصل

له أيطلا ظبي وساقا نعامة

وإرخاء سرحان وتقريب تتقل

ضليع إذا ما استبدرته سد فرجه بضاف فوق الأرض ليس بأعزل

أشار الشاعر إلى أنه قد يخرج في غدوة النهار، أي عند تباشير الصباح، والطيور ماتزال في أوكارها؛ لأنّ شأنها غير شأنه، فهي مستقرة في وكناتها، وإنّ غدوته ستكون على فرس منجرد، أي قصير الشعر، وفي ذلك دلالة على الخفة، وهذا الفرس هو قيد الأوابد، والأوابد: الوحوش الأبدية، فباستطاعة هذا الفرس إمساك تلك الأوابد بقوة كأنها لم تبرح مكانها... والهيكل الفرس الطويل المتين، وقد باشر الشاعر بتعداد صفات القوة في فرسه فأشار إلى أنه: مكر ومفر، أي: يعاود الكر والفر، والإقبال والإدبار في آن معاً، "وقد أجاد الشاعر في رسم صورة مرئية نكاد نشاهد أحداثها ونسمع وقع أصواتها عن طريق تلك الصورة المضطربة التي رسمها الشاعر للفرس بتلك التقطيعات الإيقاعية والمستوحات من حركته، ولانقصد بالاضطراب هنا الخلل، وإنّما هو سرعة حركة الفرس المتعاكسة، على الرغم من وجود حركات متوالية في البيت (الصالحى، ٢٠١٠م، صفحة ٤٠)، وذلك لخفته وسرعة حركته، والجلمود الصخر الأصبم الذي انحدر من أعلى، وفي انحدار جلمود الصخر من الأعلى دلالة على ما كان يعتمل في نفسه من تمنيه أن يثب وثبة عظيمة على أعدائه كما تتحدر الصخرة من الأعالي. أما صفات الفرس الأخرى فإنّها تتّم كذلك عما كان يعتمل في نفسه، فلون هذا الفرس كميت، والكميت لون الخمر بين الحمرة والسواد، وربما أوحى بلون الخمر الذي كان لابد للفارس من أن يزاول شربه قبل البدء بالمعركة، ويزلُّ اللبد لا يكاد يثبت الجل على ظهره لملاسته، وفي ذلك دلالة على النفور النفسي الذي لم يعد يرتضي الاقتران بأحد أو الإبقاء على أحد مادام هو في طلب تحقيق غايته في الثأر، والصفواء الصخرة الملساء، والمنتزل السيل الجارف، وفي هذه الألفاظ دلالات على المعنى السابق، والعقب: الجري بعد الجري يزداد جرياً كلما حركته كما تجيش القدر في غليانها، والمرجل القدر، ولاشكّ في إنّ المقصود من ذلك ما كان يعتمل في صدر الشاعر من اضطراب وغليان لا يطفئه إلا تحقيق الغاية. وقوله: مسح، بمعنى: يصب الجري صباً، والسابحات هي الخيل الجارية، والونى الإعياء، وعنى ذلك أنّه لن يتعبه هذا السعي في الوقت الذي عجز فيه غيره.

وعدم استطاعة أحد اعتلاء هذا الفرس دلالة على صورة متفردة لا تتوفر إلا فيهما، هو والفرس، فهذا الفرس لن يرتضي رائضاً غيره، وهو لا يرتضي بأقل من هذه الصفات

وقوله: درير، بمعنى: كثير الدر والانصباب في العدو، والخدروف هي الذي يلعب به الصبي، ووصفه له بالطبي والنعام والسرحة كلها دلالة على الصلابة والسرعة، وضليع قوي الأضلاع فيه منعة بحيث لا تستطيع النظر إليه من خلف؛ إذ سدّ فرجه بذيله الطويل.

إنّ مما تقدم هو شرح بإيجاز للوحة الفرس، والتي تشير في مكوناتها جميعاً إلى أنّ الشاعر أراد أن يعبر عن حالة من القوة يستطيع بها الوثوب على الأعداء وثبة قاتلة.

ج- هاجس الثأر والغلبة:

تعدُّ هذه اللوحة استكمالاً للوحة الفرس، فبعد أن حقق الشاعر لنفسه تظميناً مناسباً من خلال تذكيرها بالقوة التي يمتلكها، والتي جعل الفرس ممثلاً لها، بدأ بتصوُّر وقائع رحلة المواجهة؛ لكنَّه اختار أن تكون مطاردة الفرائس هي المسرح الملائم للواقعة المنتظرة، لتكون تلك الطرائد رمزاً للأعداء. قال: (الشافى، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م، صفحة ١٢٠):

فَعَنَّ لَنَا سَرَبٌ كَأَنَّ نَعَاجَهُ

عَذَارَى دَوَارٍ فِي مَلَأٍ مَذْيَلٍ

فَأَدْبَرْنَ كَالْجَزَعِ الْمَفْصَّلِ بَيْنَهُ

بَجِيدٍ مَعَمِّ فِي الْعَشِيرَةِ مَخُولِ

فَأَلْحَقْنَا بِالْهَادِيَاتِ وَدُونَهُ

جَوَاحِرَهَا فِي صَرَّةٍ لَمْ تُزَيَّلِ

فَعَادَى عِدَاءَ بَيْنِ ثَوْرٍ وَنَعَجَةٍ

دِرَاكًا وَلَمْ يَنْضَحْ بِمَاءٍ فَيَغْسِلِ

فَظَلَّ طَهَاءَ الْحَيِّ مِنْ بَيْنِ مَنْضَحِ

صَفِيفِ شَوَاءٍ أَوْ قَدِيرٍ مَعْجَلِ

فرحنا وراح الطرف يقصر دونه

متى مما ترقَّ العين فيه تسهَّل

كأنَّ دماء الهاديات بنحره

عصارة حنَّاءٍ بشيبِ رجل

وبات عليه سرجه ولجامه

وبات بعيني قائماً غير مرسل

يقول: فعرض سرب من البقر الوحشي، كأنَّهن راهبات يدرن حول صنم، في ثياب طويلة النيل، وقد تكون هذه الصورة إشارة إلى عنصر المفاجأة الذي واجه به أعداءه من خلال تقديم صفات سابقة للفرس، والتي كان من أبرزها الخفة والسرعة، بحيث وصل إلى الأعداء من دون أن يشعروا بمجيئه، ففاجأهم، وهم في حالة من مزاولة سلوكهم الطبيعي، وفي حالة من الاستقرار، فكانت صورة القطيع هي الصورة الأكثر تعبيراً عن حالهم بحسب ما أراده هو. وعندما رأى ذلك القطيع هذا الفرس أدير وتفرق كالخرز المفصل بينه ببياض وسواد. والجيد: العنق، ومعَمِّ ومخول منتسب إلى كرام الأعمام والأخوال، وربما تبدو هذه الإشارة غريبة عن سياق النص إذا ما قرأناه قراءة واقعية؛ لكنَّ الغرابة تنتفي إذا ما نظرنا إليه بحسب قراءتنا التي اقترحناها، والتي تقوم على أن غاية التصوير والتشبيه ليست في رسم صور الأشياء، وإنما هي تعبير عن الهواجس الشعورية للشاعر، فيصور الأشياء بحسب المعطيات النفسية التي تنطوي عليها في لحظات الشعور. والهاديات طلائع الوحوش، وجوارحها المتخلفات منها في غبرة، وذلك لشدة جري الفرس وعدوه، وفي جريه جمع بين الثور والبقرة على تباعد ما كان بينهما، ودراكاً سريعاً، ولم ينضح لم يعرق، وفي كل ذلك دلالات على أنه يسعى إلى وثبة لا تبقي ولا تذر من الأعداء، وإمعاناً في تثبيت شعور الغلبة، عمد إلى تصوير ما يمكن أن يكون بعد وقوع تلك الوحوش فريسة للصيد، فقد صور حالها وهي تشوى وتطهى، فالطهارة:

الطباخون الذين يشوون اللحم، فمنها ما هو مشوي، ومنها ما هو مطبوخ في القدر، وكتصدير لحالة الزهو بعد تلك الغلبة عاد الشاعر إلى الإشادة بالفرس وجمال منظره بعد كل تلك المطاردات. وإنَّ الطرف يقصر دونه، فلا يبلغ الغاية من التمتع بمرآه، لجماله وزهوه بعد تحقيق النصر، مع أنَّه ما زال متلطحاً بدماء الهاديات، وهي أوائل البقر الوحشية التي صادها، وكأنَّ دماءها في نحره كعصارة الحناء، وفي إشارة أخرى إلى هاجس الزهو النفسي، وأنَّ هذا الزهو يحدو به إلى حالة من الاسترخاء والكسل؛ بل يبقى متوثباً مستعداً للنزال، فالفرس في منظوره: بات قائماً، حيث يراه ملجماً مسرجاً قائماً بين يديه دائماً غير مرسل إلى المرعى، وفي ذلك دلالة على الاستعداد التام للمعركة.

المبحث الثاني الهاجس الفني

أولاً: ترتيب المعلقة:

تحدثنا في المبحث الأول عن الصور التي أفرزتها الهواجس الشعورية، والتي تمثِّل شعور الشاعر بوصفه مثكولاً طالباً للثأر؛ لكننا لا يمكن أن نغفل حقيقة مفادها أن هذا الإنسان المثكول هو الشاعر الأبرز والمتقدم في مسيرة الشعر العربي، ومن هنا فإنَّ الشاعر لابد أن يراعي الجوانب الفنية، التي من شأنها أن ترتقي بالشعر إلى هذا المصاف المتقدم، ولذلك عمد إلى الإفادة من معطيات البلاغة إلى أقصى مدى، ولاسيما فنَّ التشبيه الذي تقدّم الحديث عنه في مواضع سابقة، مما يحدو بنا أن نفرّد مبحثاً خاصاً للحديث عن الجانب الفني انطلاقاً من المنطلق ذاته الذي يرى أن الشعر هو نتاج حالات الانفعال الشعورية.

نبهنا فيما مضى إلى أمرٍ ربُّما أغفله الباحثون، ويتلخص بما يأتي:

من يتأمل معلقة امرئ القيس فربما يصل إلى تصوّر مفاده أنَّ للمعلقة ترتيبين؛ أحدهما: زمني، والآخر: مكاني، ونعني بالزمني أن تكون أبيات القصيدة قد قيلت في أوقات مختلفة، وليست في وقت واحد، وأنَّ أولى أبياتها ليست لوحة الطلل، وإنما سبقتها لوحة الليل والفرس؛ لأنَّ تلك اللوحيتين أدعى للاقتران بالحالة الشعورية التي عاشها الشاعر بعد سماع خبر مقتل أبيه، وذلك بزعم أنَّ القصيدة جاءت بعد تلك الحادثة. أمَّا الترتيب المكاني فهو الإجراء الفني الذي قام به الشاعر فيما بعد لترتيب المعلقة بحسب مقتضيات البنية الفنية الهيكلية للقوائد الجاهلية، ولن نزعم أكثر من ذلك فنجري هذا التصور على كلِّ أبيات المعلقة، فليس ذلك جوهر البحث؛ بل الجوهر يتعلق بالزعم أنَّ المعلقة برمتها تقوم على لوحة الليل أولاً ثمَّ لوحة الفرس، وما عدا ذلك فللقارئ أن يتابع الإجراء فيما يرتئي من ترتيب بحسب المعطيات التي يستطيع استنتاجها.



بحسب ماتقدم نستطيع أن نقول إنَّ لوحة الطلل جاءت استجابة للهاجس الفني ينطوي عليه الشاعر والذي يقتضي أن تكون الأطلال هي المكان المناسب للبوح عن رحلة الذكريات التي تقلبت فيها القصيدة، ومن هنا رأى أن يجعل لوحة الطلل هي الأولى في ترتيب المعلّقة، وقد أصبح ذلك تقليداً فنياً فيما بعد وقد كان للرابطة العميقة بين الإنسان الجاهلي ومكانه المتمثل ببقايا الديار، والزمن المتمثل بالماضي بكل ثقله، الأثر الكبير في رسم هذه المقدمة بلامح خاصة ميزتها عن باقي المقدمات في العصور التي تلت العصر الجاهلي (الشافعي، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م، صفحة ٢)، أو أن ذلك الوقوف كان استجابة لتقليد فني سبقه غيره فيه بحسب ما صرح هوفي بعض المناسبات بقوله:

عوجا على الطلل المحيل لعلنا

نبكي الديار كما بكى ابن خدام

وعلى كلّ حال فإنَّ لوحة الطلل هي لوحة موضوعية فنية لاذاتية، فهي "هي نظرة عامة تقع في تجارب الجميع، إذن هي

قيمة عامة مشتركة، واشتراكها هذا في قيمة الطلل تحديداً جعل منها نموذجاً متكرراً مما خلق نوعاً من القولبة" (التميمي، ١٤٣٥هـ-٢٠١٤م، صفحة ٢٣)، غير أنها مع ذلك تمثل رمزية ما، والرمزية تلعب تتخذ وظيفة محوريا فيها ابتداء من مخاطبة الصاحبين وليس انتهاء بذكر الأماكن والمرايع والبكاء والشجن والدموع وتذكّر الراحلين، فالشاعر، وإن وضع لوحة الطلل استجابة لدواعٍ فنية؛ لكنه حتى مع تلك الاستجابة لم يتخلَّ عن بثِّ هواجسه الشعورية، فالطلل هو المنطلق للبكاء، والتشبيهات التي عمد إليها كانت فيها رمزيات مختلفة، فعلى سبيل المثال، ، ربما يكون وجه الشبه وهنا إنما ذهب الى أن انتشار البعر مشبها لانتشار بذور الفلفل عند اخراجه" هو السواد والشكل الدائري، وأطلال الحبيبة أيضا سوداء، وهذه رمزية لحزنه وهمومه، وقد جعل الشاعر هذه الصور ممهدات لصوره الليل التي شكلت محورا رئيسيا في القصيدة، والتي كانت تامة الصياغة قبل ذكر تلك الممهّدات، ثم يسترسل باستدعاء الحالات الشعورية، والتي منها بيان حالته بعد رحيل الأحبة إذ يقول (العبيدي، ١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م، صفحة ٥٨)

كأني غداة البين يوم تحملوا

لدى سمرات الحي ناقف حنظل

فقد أظهر الشاعر هول الصورة؛ إذ كادت حركة الرحيل أن تمتص منه قدرته على مواصلة الحياة لذا بات ملتصقا بالشجر - سمرات الحي - حتى كأنه جزء منها. أما صاحب الذي هو احد مستلزمات هذه اللوحة فيظهر هنا بصفته المخفف للألم الذي كاد أن يهلك الشاعر (السبكي، ١٤٢٢هـ-٢٠٠١م، صفحة ١٤٨).

ثانياً: الوسيلة الفنية:

أشرنا فيما سبق إلى أن عماد هذا البحث يقوم على النظر إلى عنصر التشبيه بوصفه وسيلة تصوير الحالات الشعورية والهواجس النفسية للشاعر، وليس تصوير الأشياء للعيان مجرداً من هذا العمق، والحقيقة أن وظيفة التشبيه هذه لم تكن غائبة عن بال البلاغيين، فمن البلاغيين من حاول أن يجعل التشبيه متمركزاً في الدلالة الحاصلة من اللفظ، وإنما هو فعل المتكلم (مطلوب، ١٩٧٦، صفحة ٣٣١)، ومن هنا تباينت رؤية البلاغيين للتشبيه في كونه من الحقيقة أم من المجاز. ونعتقد أن حديثنا عن التشبيه غير بعيد عن موضوع البحث؛ إذ بينا أنه هو الوسيلة التي يستطيع بها الشاعر التمثيل لهواجسه النفسية، ونرى أن هذه الرؤية تقع في الزاوية التي ينظر إلى التشبيه منها على أنه تعبير مجازي لا حقيقي، فمن البلاغيين من يعده حقيقة، كما عند عبد القاهر، وتابعه الرازي في هذا الرأي، والمطرزي، والسكاكي والقزويني كذلك، وهذا ما أشار إليه ابن القيم، على اعتبار أن التشبيه معنى من المعاني وله حروف وألفاظ تدل عليه. أما السبكي فيعده مجازاً "وذهبت جماعة ثالثة الى أن التشبيه يكون مجازاً وإليه ذهب عز الدين بن عبد السلام والسبكي..." (معلوف، ٢٠١٢م، صفحة ٣٩٧)، وكان قد سبق هؤلاء ابن قتيبة؛ إذ "جعل التشبيه المحذوف الأداة استعارة" (ابن قتيبة، ١٩٨٢، صفحة ١٤١)، وكذلك عند ثعلب (ثعلب، د.ت)، صفحة ٥٨، وكذلك رأي ابن فارس (الرازي، ١٤١٨هـ-١٩٩٧م، صفحة ٣٣٦)، وعلى كلٍ أن التشبيه أهمية كبرى في الكلام العربي لم يغفلها دارسو هذه اللغة، فقد تنبه المبرد قديماً الى أهمية هذا الفن وقيمته، فقسمه الى مفرد، ومصيب، ومقارب، وبعيد (المبرد، ١٩٩٧، صفحة ٤٤٩)، وقد جعل عبد القاهر التشبيه من مقتضيات النظم كما سائر الدلالات التي لا وجود لها إلا في النظم (الحاوي إ.، د.ت)، صفحة ١١، لكن كل ذلك الاهتمام ينبغي أن يأتي بالمرتبة اللاحقة للمرتبة التي ترى بأن التشبيه لا يعمد لذاته، بل يعمد إليه كوسيلة من وسائل الصياغة الفنية، وأن "جذوة التجربة الشعرية تعاني معاناة ويشعر بها شعوراً، لكنها تتعطل وتستحيل عند محاولة القبض عليها وأسررها بالتوضيح والتفسير" (عصفور، ١٩٨٣، صفحة ١٩٨)، عند محاولة الوقوف على معرفة طرفي التشبيه فحسب، أو تحديد أبعاد المصطلحات، ومن هنا اختلف في تفسير بعض النماذج الفنية كونها من التشبيه أو من الاستعارة (الصفدي، ١٤٢٠هـ-١٩٩٩م، صفحة ٧٣).

إنَّ ما يعيننا من كل ذلك هو أنَّ نصل إلى الركيزة التي نستند إليها في قراءتنا لمعلقة امرئ القيس انطلاقاً من زاوية النظر إلى التشبيه بوصفه وسيلة فنية يستعين بها الشاعر للتعبير عن هواجس وانفعالات وحالات شعورية لا وصف أشياء خارجية، وقد وجدنا أنَّ هذه الفكرة لم يغفلها رجال البلاغة؛ لكنَّ منهم من كان يشير إليها إشارة تضمنين، ومنهم من يصرح بها علناً، حيث رأى هذا القسم أنَّ التشبيه فن يقوم على رؤية المخيلة، وقد أدرك صلاح الدين بن أبيك هذه الرؤية، فقال: "من شرط بلاغة التشبيه أن يشبه الشيء بما هو أكبر منه وأعظم... والصحيح أن هذا الشرط باطل، والذي شرطه عاجز عن التشبيه مماطل (الحديثي، ١٩٩٠، صفحة ١٢٦)، ومثل هذه الرؤية في عدم اشتراط أن يكون الوجه أقوى في المشبه كانت رؤية ابن الزمكاني كذلك؛ فقد قال: "ليس بمشترط أن يكون أقوى بدليل قوله تعالى مثل نوره كمشكاة فيها مصباح" (السكاكي، ١٤٢٠هـ-٢٠٠٠م، صفحة ٤٥٤).

ومن الأمور التي راعاها البلاغيون في النظر للتشبيه هو الجانب النفسي، وربما عثرنا على ذلك عند السكاكي، في قول شاعر: أشهى إلى النفس من الخبز (الجرجاني ١، ١٩٦٦، صفحة ٣٣)، ولاشك في أن الالتفات للدواعي النفسية هي من صلب اهتمامات النقد، ولاسيما النقد الحديث الذي يقرن بين دراسة التشبيه والحالة النفسية، وهو ما يمكن أن يندرج تحت مبدأ التداعي النفسي فيعزى "إلى كل معنى، وإلى كل اسم حقول تداعياته التي تسمح بعملية الانزلاق والاستبدال على مستوى الاسماء وعلى مستوى المعاني وعلى كلا المستويين معاً (العلوي، ٢٠٠٥م، صفحة ١٧)، وكذلك في المساواة بين التشبيه والتمثيل، فالتمثيل هو فعل نفسي الغاية منه التعبير عما وراء الصورة التشبيهية، وقد نبه ابن طباطبا سابقاً إلى ضرورة أن تكون الصورة التشبيهية صادقة في الكشف عما يختلج في النفس (باطاهر، ٢٠٠٨م، صفحة ٢٠١٦)، ونستطيع بذلك أن نتخلص مما علق في الأذهان من فكرة أن غرض التشبيه توضيح الأشياء، والتعريف بها؛ بل هو التعبير عن تجربة شعورية يتخذها الشاعر عاملاً للتفاعل بينه وبين متلقيه، ويقابلها عمليات من الكشف للوصول إلى عمق تلك التجربة، وهذا لا ينفي أن من التشبيهات ما هو صورة من الألوان والأشكال تحكي ما هو خارجي؛ لكن ذلك لا يمنع من أن ما وراء هذه الأشكال والألوان شيئاً خفياً وذلك هو الدافع النفسي للقول، وأثره في نفس المتلقي، "وكلما كان المشبهان بعيدين عن الجهة الواقعية والعقلية يكون مجال التخيل أكثر اتساعاً، وطريقة التصوير أكثر مبالغة وتشويقاً" (العلوي أ.، ٢٠٠٥م، صفحة ٨)، في نفس المتلقي من خلال التفاعل النفسي مع صدق التجربة، فمن خلال هذا الإدراك يخرج بفن التشبيه إلى منطقة جديدة بعيدة عن تحديد أطرافه نستطيع تسميتها بـ(منطقة الهواجس الشعورية)، وقد وجدنا في بعض لوحات معلقة امرئ القيس خير ممثل لهذا التصور كما أسلفنا فيما مضى، وبناءً عليه نستطيع فهم تفاوت بعض لوحات المعلقة بين الوصف المجرد وبين الغوص في أعماق الشعور، وفيما يأتي الصواب يلي نحاول الوقوف على بعض الصور التشبيهية استكمالاً للهاجس الفني:

فمثلاً صورة الجبل في قوله:

كأنَّ ثبيراً من عرانيين وبله

كبيرُ أناسٍ في بجادٍ مزملٍ

فالشاعر هنا كَسَرَ (مزمل) وهي وصف لـ (كبيرُ أناسٍ) (العلوي ،١، ١٣٩٦هـ-١٩٧٦م، صفحة ٢٤٠)، وللبيت وجه ذكره أبو الفتح وهو أنَّه أراد مُزَمِّلَ فيه، فحذف الجرَّ فارتفع الضميرُ فاستتر في اسم المفعول (الصالحى، ٢٠١٠م، صفحة ٥٦)، واستشهد ابن رشيقي بهذا البيت وجعله من التشبيهات العقم (عباس، ١٤٣٠هـ-٢٠٠٩م، صفحة ٢٥٩)، وربما استهوى بعض البلاغيين مثل هذه التشبيهات بسبب وضوح العنصر المحسوس أكثر من غيره؛ لأنَّه يكون أقرب إلى الواقع؛ إذ يرون أنَّ النفس تكون "أكثر تأثراً بالمحسوس من المعقول ولذا وجدنا المشبه به لا يكون في الغالب إلا من المحسوسات" (الزركشي، ١٤١٠هـ-١٩٩٠م، صفحة ١٧٣).

ومن التشبيهات الواردة في المعلقة تشبيه عيني الحبيبة في قوله:

وما ذَرَفْتُ عيناكِ إلا لتقذحي

بسهميكِ في أعشارِ قلبٍ مُقَتَّلٍ

وقد عدَّ الأصمعي هذا البيت أغزل بيت قالته العرب (السكاكي، ١٤٢٠هـ-٢٠٠٠م، صفحة ٢)، فقد شبَّه الشاعر نظرات حبيبته له كأنَّها سهام أصابت قلبه الذي هام حُباً بها فقال: بسهميك، وأراد: العينين (القرطاجني، ١٩٨٦، صفحة ٨).

ومن التشبيهات التي خصَّ بها صورة المرأة في المعلقة قوله:

فمئتكِ حبلى قد طرقتُ ومرضعاً

فألهيئها عن ذي تمانم محولٍ

ولعل القارئ الكريم يستطيع ملاحظة الفرق بين التشبيهات التي وردت في (لوحة الليل) و(لوحة الفرس) وهذا التشبيه الذي كان مدعاة لمؤاخذه النقاد، لما فيه من فُحش (العسكري، ١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م، صفحة ٣٢٣)، واعتذر له نقاد آخرون في كونه لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً رداءته في ذاته (العلوي، ١٣٩٦هـ-١٩٧٦م، صفحة ٣٩٤)، غير أنّ ما يعيننا هنا هو ملاحظة الفروق بين التشبيه الذي غايته الغوص في الهواجس الشعورية والتشبيه الذي لا نقف فيه إلا على صورة حسية باردة.

ومن ذلك قوله:

وتعطو برخصٍ غير شثنٍ كأنه أساريُّ ظبيٍّ أو مساويكٍ أسحلٍ

ربما كان هذا البيت مندرجاً ضمن الأبيات التي يسعى فيها الشاعر إلى استكمال متطلبات الهاجس الفني، لا الهاجس الشعوري الذي يقتضي التعبير والبوح عن المكونات النفسية نتيجة انفعال معين؛ إذ نستطيع أن نلمح الفنية العالية للبيت والتي أحدثتها البنية التشبيهية؛ لكننا في الوقت ذاته لا نستطيع أن نزعم أنّ البيت ينطوي على هاجس شعوري انفعالي، وقد استحسن النقاد البيت آنف الذكر من هذه الزاوية؛ إذ أنّ فيه تصرفاً في التشبيه، ذلك أنّه "يشبه شيئاً بأشياء في بيتٍ أو لفظٍ قصير" (البغدادي، ١٣٠٢هـ-١٩٩٠م، صفحة ٦٦)، فقد شبّه "أنامل محبوبته بأساريع، وهي دوابٌ تكون في الرمل، ظهورها ملسٌ، ومساويكٍ إسحل، والإسحل شجر له أغصان ناعمة" (الحموي، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٥م، صفحة ٤٨٧).

الخاتمة

بعد أن تمت قراءة معلقة امرئ القيس على وفق ما تقدم من رؤية، ندرج فيما يأتي أهمّ النتائج التي توصل إليها البحث، وكانت على النحو الآتي:

- إمكانية المعلقة على قبول قراءات جديدة قد تستكشف أشياء لم تذكر سابقاً، أو تقدم إضاءات جديدة من شأنها أن تهدي الباحثين في سلوك سبيل دراسات مختلفة نوعاً ما عمّا هو مألوف.

- حاول البحث الإجابة عن بعض التساؤلات التي تثار حول المعلقة، والتي منها: زمن قولها، وتعدد موضوعاتها وتنوعها، وترتيب أبياتها على المستوى المكاني، والمستوى الزمني.
- توصل البحث إلى أنّ القصيدة قيلت في أزمنة مختلفة، وليس في زمن واحد، وأنّ ترتيبها الزمني ليس كما هي عليه في ترتيبها المكاني، فلوحة الطلل لم تكن لها السبق زمنياً؛ بل كانت لوحة الليل هي الأسبق ثم أعقبها لوحة الفرس.
- إجراء الشاعر في جعل لوحة الطلل هي الأولى في الترتيب المكاني كان استجابة لدواع فنية؛ إذ أن الوقوف على الأطلال هو المدعاة لإثارة الذكريات والمواقف المختلفة لديه. من الأمور المهمة التي حاول البحث التركيز عليها هو موضوع التشبيه، حيث توصل إلى أنّ من التشبيهات ما تكون بعيدة عن مهمة تقريب الصور أو توضيحها؛ بل مهمتها التعبير عن ما يختلج في نفوس الشعراء من هواجس، وقد وجدت في بعض تشبيهات امرئ القيس خير ممثل لهذا التصور.

## المصادر

- إبن أبي عون. (١٣٦٩هـ-١٩٥٠م). التشبيهات. (عُنِيَ بتصحيحه: محمد عبد المعيد خان، المحرر) مطبعة جامعة كمبرج.-
- ابن قتيبة. (١٩٨٢). الشعر والشعراء. (تحقيق: أحمد محمد شاكر، المحرر) دار الحديث.
- أبي الحسن حازم القرطاجني. (١٩٨٦). منهاج البلغاء وسراج الأدباء. (تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، المحرر) دار الغرب الإسلامي.
- أبي الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي. (٢٠٠٥م). كتاب عيار الشعر. (تحقيق: د. عبد العزيز ناصر المانع، المحرر) دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- أبي العباس ثعلب. ((د.ت.)). كتاب الفصيح (المجلد الأولى). (تحقيق ودراسة: عاطف مذكور، المحرر) دار المعارف.
- أبي العباس محمد بن يزيد المبرد. (١٩٩٧). الكامل في اللغة والأدب. (تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المحرر) دار الفكر العربي.

أبي الفتح ضياء الدين ابن الاثير. (١٣٥٨هـ-١٩٣٩م). المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. (تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المحرر) مصر: مطبعة البابي الحلبي وأولاده.

أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور. (١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م). لسان العرب (المجلد الأول). (مراجعة وتدقيق: د. يوسف البقاعي، إبراهيم شمس الدين، نضال علي، المحرر) بيروت: منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات.

أبي القاسم الحسن بن بشر الأمدي. (١٣٩٢هـ-١٩٧٢م). الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري (المجلد الثانية). (تحقيق: السيد أحمد صقر، المحرر) مصر: دار المعارف.

أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري. (٢٠٠٩). أساس البلاغة. (تحقيق: محمد باسل عيون السود، المحرر) منشورات محمد علي بيضون.

أبي بكر بن علي بن عبد الله المعروف بابن حجة الحموي. (١٤٢٥هـ-٢٠٠٥م). خزانة الأدب وغاية الإرب (المجلد الثانية). (دراسة وتحقيق: د. كوكب دياب، المحرر) بيروت: دار صادر.

أبي عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني. (١٩٩٥). الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء. (تحقيق: محمد حسين شمس الدين، المحرر) دار الكتب العلمية.

أبي علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي. (٢٠٠٣). شرح ديوان الحماسة لأبي تمام. (تحقيق: غريد الشيخ، المحرر) منشورات بيضون.

أبي محمد الحسن بن علي ابن وكيع. (١٤٠٤هـ-١٩٨٤م). المنصف للشارق والمسروق منه في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي (المجلد الأول). (تحقيق: د. محمد يوسف، المحرر) الكويت: السلسلة التراثية.

أبي محمد بن عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي. (١٩٨٢). سر الفصاحة. (تحقيق: علي فودة، المحرر) مكتبة الخانجي.

أبي هلال العسكري. (١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م). كتاب الصناعتين للكتابة والشعر (المجلد الأول). (تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المحرر) صيدا - بيروت: المكتبة العصرية.

- أبي يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي. (١٤٢٠هـ-٢٠٠٠م). مفتاح العلوم (المجلد الأول). (حققه وقدم له وفهرسه: د. عبد الحميد هندراوي، المحرر، و محمد علي بيضون، المترجمون) بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.
- أحمد بن فارس بن زكريا الرازي. (١٤١٨هـ-١٩٩٧م). الصحابي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها (المجلد الأول). (المحقق: أحمد حسن بسبح، المحرر) دار الكتب العلمية.
- الامام الطيبي. (١٤١٦هـ-١٩٩٦م). التبيان في البيان (المجلد الأول). (تحقيق ودراسة: د. عبد الستار حسين زموط، المحرر) بيروت: دار الجيل.
- الأمام بدر الدين محمد بن عبدالله الزركشي. (١٤١٠هـ-١٩٩٠م). البرهان في علوم القرآن (المجلد الأول). (تحقيق: يوسف عبد الرحمن المرعشلي، المحرر) بيروت، لبنان: دار المعرفة.
- الإمام صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي. (١٤٢٠هـ-١٩٩٩م). الكشف والتنبية على الوصف والتشبيه (المجلد الأول). (تحقيق: د. هلال ناجي، ووليد بن أحمد الحسين أبو عبد الله الزبيدي، المحرر)
- الشيخ الإمام أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي. (٢٠٠٩). أسرار البلاغة. (قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، المحرر) دار المدني بجدة.
- القاضي أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني. (١٤٥٢هـ-٢٠٠٤م). شرح المعلمات السبع (المجلد الأول). بيروت، لبنان: مكتبة المعارف.
- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني. (١٩٦٦). الوساطة بين المتنبى وخصومه. (تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد العلوي، المحرر) بيروت، لبنان: دار القلم.
- المظفر بن الفضل العلوي. (١٣٩٦هـ-١٩٧٦م). نضرة الأغريض في نصرة القريض. (تحقيق: د. نهى عارف الحسن، المحرر) دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية.
- إيليا سليم الحاوي. ((د.ت.)). نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص (المجلد د.ط.). دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع.
- إيمان محمد إبراهيم العبيدي. (١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م). قراءة في شعر شعراء الطبقة الأولى الجاهلية دراسة نقدية تحليلية. كلية الآداب - جامعة بغداد.



- بن عيسى باطاهر. (٢٠٠٨م). البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات (المجلد الأولي). دار الجديد المتحدة.
- بهاء الدين أبي حامد أحمد بن علي بن عبد الكافي السبكي. (١٤٢٢هـ-٢٠٠١م). عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح (المجلد الأولي). (تحقيق: د. خليل ابراهيم خليل، المحرر، و محمد علي بيضون، المترجمون) بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.
- خديجة الحديثي. (١٩٩٠). المبرد سيرته ومؤلفاته (المجلد الاولي). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- د. احمد مطلوب. (١٩٧٦). القزويني وشروح التلخيص (المجلد الأولي). بغداد: منشورات مكتبة النهضة.
- د. جابر عصفور. (١٩٨٣). الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب (المجلد الثانية). بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر.
- د. سمير أحمد معلوف. (يونيو حزيران، ٢٠١٢م). التشبيه المجازي. مجلة مجمع اللغة العربية، ٨٧.
- د. عبد الرزاق الصالحي. (٢٠١٠م). الشاهد الشعري في النقد والبلاغة قضايا وظواهر ونماذج. عالم الكتب الحديث.
- د. فضل حسن عباس. (١٤٣٠هـ-٢٠٠٩م). أساليب البيان (المجلد الثانية). دار النفائس للنشر والتوزيع.
- د. مجيد عبد الحميد ناجي. (١٤٠٤هـ-١٩٨٤م). الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية (المجلد الأولي). بيروت، لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- سعد أحمد محمد الحاوي. (١٩٨٣م). الصورة الفنية في شعر امرئ القيس ومقوماتها اللغوية والنفسية والجمالية. دار العلوم.
- سلوى سامي الملا. (١٩٦٦م). الإبداع والتوتر النفسي. القاهرة.
- عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني. (١٤١٣هـ-١٩٩٢م). دلائل الإعجاز (المجلد الثالثة). (قرأه وعلّق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، المحرر) جدّه: دار المدني.
- قدامة بن جعفر البغدادي. (١٣٠٢هـ-١٩٩٠م). نقد الشعر (المجلد الأولي). (تحقيق وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، المحرر) مطبعة الجوائب القسطنطينية.

محمد بلوحي. (٢٠٠٤م). آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقارنة الشعر الجاهلي، بحث في تجليات القراءة السياقية، دراسة (المجلد الأولى). سوريا: اتحاد الكتاب العربي.

مصطفى عبد الشافي. (١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م). ديوان امرئ القيس (المجلد الخامسة). (محمد علي بيضون، المحرر) بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.

نابلس صلال هبول التميمي. (١٤٣٥هـ-٢٠١٤م). قراءة الشعر الجاهلي في ضوء نظريات الحجاج. جامعة كربلاء كلية التربية للعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية. يوسف بن سليمان بن عيسى الشنتمري. (١٤٠٣هـ-١٩٨٣م). أشعار الشعراء الستة الجاهليين، إختيارات من الشعر الجاهلي (المجلد الثالثة). (تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة، المحرر) بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة.