الاغتراب
في شعر قيس بن الملوح
(دراسة موضوعية فنية)

الدكتورة

نجلاء عبد المطلب عبدالرحيم

المدرس بقسم الأدب والنقد
بكلية البنات الإسلامية بأسيوط

العدد الحادي والعشرون
للعام ١٤٣٨هـ / ٢٠١٧م
الجزء الرابع
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠١٧م

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله الذي خلق فسوى، وقدر فهدى، والصلاة والسلام على خير البرية، المقسِّم بالسوية، القائل هذا قسمي فيما أملك، فلا تؤاخذني فيما لا أملك، وصلى الله وسلم وبارك على آله الطيبين، وصحابته الغر الميامين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

وبعد ،،،

فإن الغربة عند قيس بن الملوح شغلت قلبه وعقله وفكره وعمره، إذ إنه وقف إلى القمة التي هي أسمى المعاني الإنسانية، وهي الحب، وما أراد أن يتنازل عن ليلى قيد أنملة، وقال لأبيه الذي أراد أن يزحزحه عن هذه القمة:

فدقَّ صلابَ الصخر رأسَك سرمدًا ∴ فإني إلى حينِ المماتِ خَليلها[١]

فهذا هو موقف قيس بن الملوح من حبه لليلى، شيء زاد ووضح عن كل ما سبق، تمنى صاحبه أن يَعْشُقُ هذا الحِبَّ مرة أخرى، ليعلم ما يلقي المحب من الهجر، من موت محقق سطره مخطوطًا في الرمال، وذلك في اللحظة الأخيرة من حياته، فقال[٢]:

توَسَّدَ أحْجَارَ المَهامِهِ والقَفْر ∴ وَمَاتَ جَريحَ القَلب مُندَمِلَ الصَّدْرِ

فيا ليْتَ هذا الحِبَّ يَعْشُقُ مَرَّةً ∴ فَيُعْلَمَ ما يَلْقَى المُحِبُّ من الهجرِ

---

(١) ديوان مجنون ليلى، شرح عبد المتعال الصعيدي، ط مكتبة القاهرة، الثانية (بدون تاريخ)، ص٥٠.

(٢) السابق، ص١٣٥.

وهذه النهاية معلنة عن كل أنواع الغربة التي عاشها قيس بن الملوح من ذاتية، واجتماعية، ومكانية، وزمانية، مما يبين أن الخلل أصابه في صميم ذاته وقلبه وعقله وجسده، وأن الرياح العاتية جاءته من جميع نواحيه، ويكفي في بيان هذه المأساة أن شعره وقف عندها، فلم يغادرها إلى مطلب سواها، مما يوحي بتفرد هذه الشخصية، فهو لا ينقصه شيء سوى ليلى التي عاشها منذ أن عرفها صغيرًا، وإلى أن فارقت روحه الحياة.

وقد دفعني إلى هذا الموضوع "الاغتراب عند قيس بن الملوح"، ما يلي:

أولاً: ثراء تجربة الشاعر، وسعة مساحتها، فهي ميدان خصب للدراسة النفسية، والموضوعية التحليلية والفنية، إذ أن القمة التي وقف عندها قيس من الحب لليلى جعلت الناتج عنها في مستواها أسلوبًا، وعبقرية، واقتدارًا.

ثانياً: الوقوف على أنواع الغربة، ومظاهرها، وصورها، وتجلية جميع ذلك من خلال استنفار العالم الداخلي للشاعر، وشعره الحامل لآلامه ومعاناته.

ثالثاً: إرادة الغوص في مكنون هذه الشخصية الطاهرة البريئة، وما حدث لها من صدام مع الواقع المعاش، مما يجعل الموضوع محل نظر واستقراء، لبيان وتجلية ألوان الغربة لديه، ومعرفة ما مر به من تجارب مؤلمة، وخطوات وئيدة حزينة.

رابعاً: تفرد قيس بن الملوح في تجربته ومعاناته وسيطرة الغربة على كيانه كليًا نفسيًا واجتماعيًا، ومكانيًا، وزمانيًا مما يسمها بالمصداقية والواقعية.

خامساً: الصياغة الفنية الرائعة لقيس بن الملوح في ديوانه، فهي السهل الممتنع، فهو لا يكاد يريد شيئًا إلا أتاه، فصنع منه ما يريد، فلعل المعايشة والمعاناة سهلا له كل ما أراد، وهذا ما امتلكه الشاعر في دنياه عوضًا عما فقده من وصل ليلى.

سادسًا : تجربة قيس بن الملوح مأساة إنسانية حملتها ألفاظ وعبارات ديوانه، وفي تتبعها ودراستها إطلاع على أغوارها البعيدة وفق معطيات ونظريات جديدة.

سابعًا : شخصية قيس بن الملوح التي ليس لها إلا مطلوب واحد في الحياة هو ليلى، شخصية أقرب ما تكون إلى التفرد، وبالتالي هي جديرة بالنظر والبحث والاعتبار.

ثامنًا : الوقوف على ثقافة الشاعر، وثقافة العصر الأموي اجتماعيًا وسياسيًا، ودينيًا، وجغرافيًا، وتاريخيًا؛ وذلك من خلال ما سطره الشاعر في غربته ومعاناته.

هذا، وقد اتبعت في هذه الدراسة المنهج الاستقرائي، حيث قمت بتتبع النصوص داخل الديوان للوقوف على ما يمثل أنواع الاغتراب لديه ذاتيًا واجتماعيًا، ومكانيًا، وزمانيًا.

وكذا المنهج التاريخي، لمعرفة البواعث والنوايا الداخلية التي أفرزت هذه المأساة، وتلك الغربة التي عاشها الشاعر.

وكذا المنهج النفسي، للوقوف على نفسية الشاعر ومشاعره، وأبعاد شخصيته، من خلال تصويره لتلك المشاعر وتعبيره في الإفصاح عنها، ويمثل هذا المنهج قراءة جديدة، وفهم سديد لشعر قيس بن الملوح.

وكذا المنهج الفني التحليلي، للوقوف على أسرار الصياغة وخصائصها، وما توحي به الكلمات من دلالات معنوية، وصور أدبية حقيقية وخيالية معبرة عن معاناة، وصور اغترابه.

وقد جاء البحث في مقدمة وفصلين وخاتمة، وفهارس فنية:

فأما **المقدمة** فبينت أهمية الموضوع، والدوافع التي دفعت إليه، والمنهج المتبع في الدراسة والبحث.

وأما **الفصل الأول**: الاغتراب وأنواعه، والتعريف بالشاعر، فشمل مبحثين:

الأول: وفيه مطلبان:

١ــ الاغتراب لغة في معاجم اللغويين، واصطلاحًا عند من تحدثوا عنه من علماء الدين (الإسلامي) وعلماء النفس، والأدباء المعنيين.

٢ــ أنواع الاغتراب: الديني، والذاتي (النفسي)، والاجتماعي، والمكاني، والزماني.

الثاني: وفيه مطلب واحد، وهو: التعريف بقيس بن الملوح، وشمل عدة محاور: اسمه، مولده، لقبه، قصة الحب بينه وبين ليلى، محاولات الزواج منها، شعره، وفاته.

وأما **الفصل الثاني**: "أنواع الاغتراب في شعر قيس بن الملوح: دراسة موضوعية فنية"، فشمل أربعة مباحث:

الأول ـ الاغتراب الذاتي (النفسي):

وجاء في أربع صور:

١ــ الشعور بالحزن واليأس والكآبة.

٢ــ حديث الشاعر مع نفسه.

٣ــ عفة الذات وتميزها بالسمو وقداسة الحب.

٤ــ تصوير الشاعر لذاته المعذبة.

الثاني ـ الاغتراب الاجتماعي:

وجاء في أربع صور:

١ــ الاغتراب عن الناس والانطواء على نفسه.

٢ــ الاغتراب عن المجتمع، وأعرافه السائدة.

٣ــ الصراع مع المجتمع من خلال الرقباء والوشاة.

٤ــ الاغتراب عن السلطة السياسية.

الثالث ـ الاغتراب المـــكاني:

وجاء في أربع صور:

١ــ الشعور بالغربة عند تذكر أيام الوصال.

٢ــ الشعور بالغربة عند المرور بأماكن اللقاء.

٣ــ الشوق والحنين إلى نجد، وما فيها من أماكن ووديان.

٤ــ محاولات تخفيف الاغتراب المكاني.

الرابع ـ الاغتراب الزمانـــي:

وجاء في أربع صور:

١ــ غربة الشاعر، وأحداث الزمان.

٢ــ الصبر على أحداث الزمان، ومواجهتها.

٣ــ ظرف الزمان، وتغير الأحداث.

٤ــ غربة الشاعر والموت.

وأما **الخاتمة**، فقد ذكرت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة والبحث.

ثم ذيلت البحث **بالفهارس الفنية**، وشملت فهرس المصادر والمراجع، وفهرس الموضوعات.

فإن أكن قد وفقت فمن الله الفضل والمنة، وإن كانت الأخرى فحسبي أني اجتهدت، وفي دروب العلم والمعرفة درجت.

﴿وَمَا تَوْفِيقِي إِلاَّ بِاللّهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ﴾ .

الباحث

الفصل الأول

الاغتراب وأنواعه ... التعريف بالشاعر

ويشتمل على مبحثين:

المبحث الأول

الاغتراب لغة واصطلاحاً ـ أنواعه

المبحث الثاني

محاور التعريف بقيس بن الملوح

المبحث الأول

١ـ تعريف الاغتراب لغة واصطلاحاً

المعنى اللغوي للاغتراب:

ورد في لسان العرب: الغَرْبَةُ والغَرْبُ: النوى والبعد ... والغُرْبَةُ والغُـرْبُ: النزوح عن الوطن والاغتراب عنه ... والاغتراب والتَّغَـرُّبُ كـذلك... واغتـرب الرجل نكح في الغرائب وتزوج إلى غير أقاربه ... وفي الحـديث: (اغتربـوا لا تضووا[١])، أي لا يتزوج الرجل القرابة القريبة، فيجئ ولده ضاويًا. والاغتـراب: افتعال من الغربة، أراد تزوجوا إلى الغرائب من النساء غير الأقارب، فإنه أنجـب للأولاد[٢].

وورد في مختار الصحاح ... و(التَّغْريب) النفي عن البلد، و(أَغْرَبَ) جاء بشيء غريب، و(غَرَب) بَعُد، ويقال (أَغْرُبْ) عني أي تَباعَدْ[٣].

وفي المصباح المنير: (غَرُبَ) الشخص (غَرَابـةً) بَعُـدَ عـن وطنـه ... و(غَرَّبْتُهُ) أنا (تَغْريبًا) (فَتَغَّرب) و(اغْتَربَ) و(غَرَّبَ) بنفسه (تَغْريبًـا) أيضًـا ... و(أغْرب) جاء بشيء (غريب) [٤].

وفي معظم مقاييس اللغة ... والغربة: البعد عن الوطن يقال: غربت الدار[٥].

---

(١) تلخيص الحبير في تخريـج أحاديث الرافعي الـكبير، لابن حجر العسقلاني، تعـليق: أبـو عاصم حسن بن عباس بن قطب، ط مؤسسـة قرطبـة، دار المشـكاة، الأولـى ١٤١٦هـ ـ١٩٩٥م، كتاب النكاح، باب ما جاء في استحباب النكاح وصفة المخطوبة وغير ذلك، رقم الحديث ١٥٨١ ٣٠٤/٣.

(٢) لسان العرب لابن منظور، مادة (غ ر ب) ٣٢٢٤/٥، ط دار المعارف.

(٣) مختار الصحاح لأبي بكر الرازي، مادة(غ ر ب) ص٤٧٠، ط دار القلم، بيروت، لبنان.

(٤) المصباح المنير للمقري الفيومي، تحيق: د. عبدالعظيم الشناوي، مادة (غ ر ب) ص٤٤٤، ط دار المعارف.

(٥) معجم مقاييس اللغة لابن فارس، تحقيق: عبدالسـلام هـارون، ط دار الفـكر ١٣٩٩هـ ـ١٩٧٩م، ٤٢١/٤، مادة (غ ر ب).

وفي القاموس المحيط" الغَرْبُ: المَغْرِبُ، والذهاب، والتنحي. والنوى والبعد كالغربة، ويقال قد تَغَرَّبَ.

والغُرْبَةُ بالضم: النزوح عن الوطن والاغتراب والتَّغَرُّب كذلك... واغترب تزوج في غير الأقارب(١).

وفي تاج اللغة وصحاح العربية: الغُرْبَةُ: الاغتراب، تقول منه: تَغَرّب واغترب، فهو غريب وغُرُب أيضًا ... والتَّغْرِيبُ النفي عن البلد... وأَغْرَبَ الرجل: جاء بشيء غريب ... وأَغْرَبَ الرجل: صار غريبًا ... وأُغْرِب الرجل أيضًا إذا اشتد وجعه(٢).

وفي المحكم: والغَرْبُ: الذهاب والتنحي عن الناس. والغَرْبة، والغَرْب: النوى والبعد ... ، والغُرْبة، والغُرْب: النزوح عن الوطن... والاغتراب، والتغرب كذلك ...، ورجل غُرُب، وغريب: بعيد عن وطنه، والجمع: غرباء، والأنثى: غريبة(٣).

فمن خلال ما ورد في هذه المعاجم اللغوية نرى أنها أجمعت على أن الغربة والاغتراب بمعنى واحد، إلا أن الاغتراب افتعال من الغربة، وأن المراد بهذا اللفظ هو البعد والنأي والنزوح عن الوطن.

وقد تناولت بعض هذه المعاجم الغربة بمعنى آخر غير المعنى المادي الذي يعني النزوح عن الوطن، فمثلاً ورد في:

---

(١) القاموس المحيط للفيروزآبادي، ط وتحقيق: مؤسسة الرسالة، الثامنة ١٤٢٦هـ ـ٢٠٠٥م، ص١١٩، ١٢٠، مادة (غ ر ب).

(٢) تاج اللغة وصحاح العربية للجوهري، تحقيق: أحمد عبدالغفور عطار، ط دار العلم للملايين، بيروت، الثانية ١٣٩٩هـ ـ١٩٧٩م، ١/١٩١، ١٩٢، مادة (غ ر ب).

(٣) المحكم لابن سيدة، تحقيق: د/ عبدالحميد الهنداوي، ط دار الكتب العلمية، بيروت، الأولى ١٤٢١هـ ـ٢٠٠٠م، ٥/٥٠٦، ٥٠٧، مادة (غ ر ب).

لسان العرب: وفي الحديث أن النبي ﷺ سُئِلَ عن الغرباء، فقال: الذين يحيون ما أمات الناس من سنتي. وفي رواية أخرى: إن الإسلام بدأ غريبًا، وسيعود غريبًا كما بدأ، فطوبى للغرباء(١). أي أنه كان في أول أمره كالغريب الوحيد الذي لا أهل له وذلك لقلة المسلمين يومئذٍ، وسيعود غريبًا كما كان، أي يقل المسلمون في آخر الزمان، فيصيرون كالغرباء، فطوبى للغرباء، أي الجنة لأولئك المسلمين الذين كانوا في أول الإسلام، ويكونون في آخره، وإنما خصهم بها لصبرهم على أذى الكفار أولاً وأخرًا، ولزومهم دين الإسلام(٢).

وورد في المصباح المنير: (أَغْرَب) جاء بشيء غريب(٣).

وفي تاج اللغة: أغْرَب الرجل جاء بشيء غريب ... وأَغْرَب الرجل: صار غريبًا ... وأُغْرِب الرجل إذا اشتد وجعه(٤).

فما ورد في هذه المعاجم يومئ ــ بأن الغربة قد تكون مادية وذلك عند النزوح عن الوطن والابتعاد عن الأهل والعشيرة، وقد تكون معنوية وذلك عند التمرد على تقاليد المجتمع والخروج على أعرافه وقيمه(٥).

---

(١) سنن ابن ماجة، كتاب الفتن، باب بدأ الإسلام غريبًا، حديث ٣٩٨٨، ٢/١٣٢٠، ط دار إحياء الكتب العربية.

(٢) لسان العرب ٥/٣٢٢٦، مادة (غ ر ب).

(٣) المصباح المنير ص٤٤٤، مادة (غ ر ب).

(٤) تاج اللغة ١/١٩٢، مادة (غ ر ب).

(٥) ينظر: الغربة في الشعر الجاهلي، دراسة: عبدالرزاق الخشروم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٢م، ص١٤؛ وينظر: الاغتراب في الشعر الإسلامي المعاصر، د/ فريد أمعضشو، الناشر إليكتروني، ط أولى ١٤٣٦هـ ــ ٢٠١٥م، ص٨.

المعنى الاصطلاحي للاغتراب:

الاغتراب عند علماء الدين الإسلامي:

باعتبار أن "الإسلام دين يأخذ بفضيلة الوسط، لا إفراط ولا تفريط، ويدعو إلى الزهد في الدنيا، أي القصد في الشهوات لا إلى الحرمان واعتزال الدنيا ومن فيها وما فيها، فهو يدعو إلى التمتع بالحلال، لا إلى الانهماك في الحلال والحرام؛ لأن الإسلام قبل كل شيء وبعد كل شيء دين عملي اجتماعي. والاغتراب بالمعنى الإسلامي اغتراب عن الحياة الاجتماعية الزائفة الجارفة، واغتراب عن النظام الاجتماعي غير العادل، فالغرباء قاوموا الحياة ومغرياتها بطريقة إيجابية، سلبية، فقهروا السلطتين جميعًا، سلطة الحكام وسلطة النفس بترويضها على الطاعات والمجاهدات واعتزالهم عن الناس، فحل النظام الروحي الداخلي الذي يشيع في النفس الشعور بالأمن والأمان محل النظام السياسي الخارجي الذي أدخل الرعب والخوف في قلوب المسلمين بعد أن تفشت بينهم فتنة الشهوات، وفتنة الشبهات"(١).

ويجعل ديننا الحنيف الناس ثلاث درجات متفاوتة ــ المسلم ــ والمؤمن ــ والعَالِم ــ وهذه الدرجات الثلاث تقابلها درجات ثلاث من الاغتراب:

الدرجة الأولى : اغتراب المسلم بين الناس.

الدرجة الثانية : اغتراب المؤمن بين المسلمين.

الدرجة الثالثة : اغتراب العالم بين المؤمنين.

---

(١) الاغتراب في الإسلام، فتح الله خليف، مجلة عالم الفكر، نشر وزارة الأعلام، الكويت، المجلد العاشر، العدد الأول ١٩٧٩م، ص٨٨.

فغربة العلماء هي أشد أنواع الاغتراب لقلتهم بين الناس، وقلة مشاركة الناس لهم(١).

وقد عرف شيخ الإسلام عبد الله الأنصاري الهروي (٣٩٦ـــ٤٨١هـ ـ١٠٠٦ـ١٠٨٩م)، الاغتراب بأنه: "اسم يُشار به إلى الانفراد عن الأكفاء، وهو عنده على ثلاث درجات:

الدرجة الأولى: الغربة عن الأوطان، وهذا الغريب موته شهادة، ... والدرجة الثانية: غربة الحال، وهذا من الغرباء الذين طوبى لهم، وهو رجل صالح في زمان فاسد بين قوم فاسدين، أو عالم بين قوم جاهلين، أو صدِّيق بين قوم منافين، والدرجة الثالثة: غربة الهمة، وهي غربة طلب الحق، وهي غربة العارف؛ لأن العارف في شاهده غريب، ومصحوبة في شاهده غريب، وموجوده فيما يحمله علم أو يظهره وجد أو يقوم به رسم أو تطيقه إشارة أو يشمله اسم غريب، فغربة العارف غربة الغربة؛ لأنه غريب الدنيا والآخرة"(٢).

أما الإمام ابن القيم الجوزية (٦٩١ـ٧٥١هـ) فجعل الغربة ثلاثة أنواع:

النوع الأول: غربة محمودة، وهي غربة أهل الله وأهل سنة رسوله بين الخلق، وهي الغربة التي مدح رسول الله ﷺ أهلها، وأخبر عن الدين الذي جاء به: أنه "بدأ غريبًا" وأنه "سيعود غريبًا كما بدأ"، وأن "أهله يصيرون غرباء"، وهذه الغربة قد تكون في مكان دون مكان، ووقت دون وقت، وبين قوم دون قوم، ولكن أهل هذه "الغربة" هم أهل الله حقًا، فإنهم لم يأووا إلى غير الله، ولم ينتسبوا إلى غير رسوله ﷺ ، ولم يدعوا إلى غير ما جاء به.

---

(١) ينظر السابق، ص٩٢.

(٢) منازل السائرين لشيخ الإسلام عبدالله الأنصاري الهروي، ط دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان ١٤٠٨هـ ـ١٩٨٨م، ص١٠٨، ١٠٩.

النوع الثاني: غربة مذمومة، وهي غربة أهل الباطل، وأهل الفجور بين أهل الحق، فهي غربة بين حزب الله المفلحين، وإن كثر أهلها فهم غرباء، على كثرة أصحابهم وأشياعهم، وأهل وحشة على كثرة مؤنسهم، يُعرفون في أهل الأرض، ويَخْفون على أهل السماء.

النوع الثالث: غربة مشتركة، لا تحمد ولا تذم، وهي الغربة عن الوطن، فإن الناس كلهم في هذه الدار غرباء، فإنها ليست لهم بدار مقام، ولا هي الدار التي خُلقوا لها(١).

وقد قال النبي ﷺ لعبدالله بن عمر رضي الله عنهما: "كن في الدنيا كأنك غريب، أو عابر سبيل"(٢).

الاغتراب عند علماء النفس:

يعتبر علماء النفس الاغتراب سلوكًا مرضيًا يعكس موقفًا إنسانيًا من الذات خاصة ... وهذا المعنى ينطوي على شعور الفرد بانفصاله وانسلاخه عن ذاته(٣).

"ويعتبر ما كتبه العالم إيريك فروم من أكثر البحوث دقة وعمقًا عن الموضوع، فقد تناول هذا العَالِم موضوع الاغتراب من زاوية "تكوين الشخصية"،

(١) ينظر: مدارج السالكين لابن قيم الجوزية، تحقيق: محمد المعتصم بالله البغدادي، ط دار الكتاب العربي، بيروت، السابعة ١٤٢٣هـ ـ٢٠٠٣م، ١٨٦/٣، ١٩٠.

(٢) شرح صحيح البخاري، للعلامة محمد بن صالح العثيمين، كتاب الرقاق، باب قول النبي ﷺ كن في الدنيا كأنك غريب أو عابر سبيل، رقم الحديث ٦٤١٦، ٢٨٨/٨، ط النبلاء للكتاب مراكش المغرب، المكتبة الإسلامية، القاهرة، الأولى ١٤٢٨هـ ـ٢٠٠٨م.

(٣) ينظر: الاغتراب في الشعر الإسلامي المعاصر ص١٨.

وهو يرى أن الاغتراب هو نمط من التجربة يرى الفرد نفسه فيها كما لو كانت غريبة عنه، فالفرد يصبح ــ إذا جاز التعبير ــ منفصلاً عن نفسه"(١).

كما يعتبر إيريك فروم أن المعنى القديم للاغتراب في اللغة اللاتينية قد أُستخدم للدلالة على الشخص المجنون ... وأن الاغتراب كتصدع ذهني يستمد جذوره من الاستخدام اللاتيني، حيث أُستخدم في اللغة اللاتينية ليشير لعلاقته بحالة اللاوعي، ولذا ورد كثيرًا في صورة اغتراب الأذهان، كما أُستخدم مصطلح الاغتراب على أنه اغتراب داخل الذات أو اغتراب الشخصية، وهو مشتق أيضًا من الاستخدام اللاتيني والذي يشير فعله لجعل العلاقة الدافئة مع الآخرين علاقة فاترة(٢).

وقد عرف علماء النفس العرب الاغتراب بأنه: "انسلاخ عن المجتمع والعزلة والانعزال عن التلاؤم، والإخفاق في التكيف مع الأوضاع السائدة في المجتمع، واللامبالاة، وعدم الشعور بالانتماء، بل وأيضًا انعدام الشعور بمغزى الحياة"(٣).

الاغتراب عند الأدباء:

تناول فكرة الاغتراب أحد الأدباء والمفكرين العرب القدماء، وهو: أبو حيان التوحيدي (ت:٤١٤هـ)، فقد ذكر مفهومًا شاملاً للاغتراب المادي والمعنوي مستمدًا إياه من تجربته الشخصية ومعاناته في الحياة، فقال: فأين أنت من غريب قد طالت غربته في وطنه، وقلّ حظه ونصيبه من حبيبه وسكنه، لا سبيل له إلى

(١) الاغتراب ــ اصطلاحًا ومفهومًا وواقعًا ــ قيس النوري، مجلة عالم الفكر، ط وزارة الأعلام، الكويت، المجلد العاشر، العدد الأول ١٩٧٩م، ص١٨.

(٢) ينظر: دراسات في سيكولوجية الاغتراب، د/ عبداللطيف محمد خليفة، ط دار غريب، ٢٠٠٣م، ص٢٥، ٢٦.

(٣) السابق، ص٢١.

الأوطان، ولا طاقة به على الاستيطان؟ قد علاه الشحوب، وغلبه الحزن، إن نطق نطق خزيانًا منقطعًا، وأن سكت سكت حيرانًا مرتدعًا، وإن قرب قرب خاضعًا، وإن بَعُد بَعُد خاشعًا، وإن ظهر ظهر ذليلاً، وإن توارى توارى عليلاً، وإن طلب طلب واليأسُ غالب عليه، وإن أمسك أمسك والبلاء قاصد إليه ... وقد أكله الخمول، ومصه الذبول، وحالفه النحول، لا يتمنى إلا على بعض بني جنسه ... ويتعلل برؤية طلعته، ويتذكر بمشاهدته قديم لوعته، فينشر الدموع على صحن خده، طالبًا للراحة من كده.

... بل الغريب من هو في غربته غريب، بل الغريب من ليس له من الحق نصيب ... الغريب من غربت شمس جماله، واغترب عن حبيبه وعذاله، وأَغْرَبَ في أقواله وأفعاله، وغَرَّب في إدباره وإقباله، ... الغريب من نطق وصفه بالمحنة بعد المحنة، ودل عنوانه على الفتنة عقب الفتنة ... الغريب من إن حضر كان غائبًا، وإن غاب كان حاضرًا، ... وأغرب الغرباء من صار غريبًا في وطنه، وأبعد البعداء من كان بعيدًا في محل قربه، ... الغريب من إذا قال لم يسمعوا قوله، وإذا رأوه لم يدوروا حوله، الغريب من إذا تنفس أحرقه الأسى والأسف، وإن كتم أكمده الحزن واللهف، الغريب من إذا أقبل لم يوسع له، وإذا أعرض لم يُسألْ عنه، ... الغريب من إن زار أُغلق دونه الباب ... ومن إذا نادى لم يُجب ... الغريب في الجملة من كله حرقة، وبعضه فرقة، وليله أسف، ونهاره لهف، وغداؤه حزن، وعشاؤه شجن، وسره علن[1].

وهذا التعريف لأبي حيان التوحيدي يحمل في طياته العديد من أنواع الاغتراب، وعلى ذلك يمكن أن ننتطلق من خلاله لنتعرف على بعض هذه الأنواع.

(١) ينظر: الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي، تحقيق: د/ وداد القاضي، ط دار الثقافة، بيروت، الثانية ١٤٠٢هـ ــ١٩٨٢م، ص٨١ : ٨٤.

٢ ـ أنواع الاغتـــراب

من خلال ما سبق يمكن القول بأن الاغتراب له أنواع متعددة، منها:

١ ـ الاغتراب الديني:

ورد الاغتراب الديني في كافة الأديان على أنه "الانفصال"، أو التجنب عن الله، وقد جاء الاغتراب في الإسلام على هذه الصـــورة التـــي يوضـــحها حـــديث الرسول ﷺ حين قال: "بدأ الإسلام غريبًا وسيعود غريبًا كما بدأ، فطوبى للغربـــاء" ... وقد زالت الغربة عن المسلمين حين ظهر الإسلام، وانتشرت دعوته، ودخـــل الناس في دين الله أفواجًا، ولكن سرعان ما أخذ الإسلام في الاغتـــراب والترحـــل حتى عاد كما بدأ، فلم يمض قرن من الزمان على الإسلام حتى وُصف المسلمون بالغربة(١).

٢ ـ الاغتراب الذاتي (النفسي):

"ويراد به عدم قدرة الفرد على التواصل مع نفسه، وشعوره بالانفصـــال عما يرغب في أن يكون عليه، حيث تسير حياة الفرد بلا هدف، ويشعر بالاغتراب عندما لا يستطيع التحكم بأفعاله، ويكون سلبيًا عندما يستسلم لأفعاله ونتائجهـــا، ويشعر بأن لا معنى لحياته كما يشعر باغترابه عن ذاته"(٢).

ومن هنا تتعرض وحدة الشخصية للانشطار، أو للضعف والانهيار، وذلك بتأثير العمليات الثقافية والاجتماعية التي تتم داخـــل المجتمـــع، ممـــا يعنـــي أن الاغتراب يشير إلى النمو المشوه للشخصية الإنسانية، حيث تفقد فيه الشخصـــية مقومات الإحساس المتكامل بالوجود والديمومة.

---

(١) ينظر: دراسات في سيكولوجية الاغتراب ص١٠١.

(٢) الحنين والغربة في الشعر العربي، د/ يحيى الجبوري، ط دار مجـــدلاوي، عمـــان، الأردن، الأولى ١٤٢٨هـ ـــ٢٠٠٨م، ص١٩.

وتعد حالات الاضطراب النفسي أو التناقضات، صورة من صور الأزمة الاغترابية التي تعتري الشخصية.

ويتحدد مفهوم الاغتراب في الشخصية بالجوانب التالية:

١ــ حالات عدم التكيف التي تعانيها الشخصية، من عدم الثقة بالنفس، والمخاوف المرضية، والقلق، والإرهاب الاجتماعي.

٢ــ غياب الإحساس بالتماسك والتكامل الداخلي في الشخصية.

٣ــ ضعف أحاسيس الشعور بالهوية والانتماء والقيمة والأمن(١).

٣ـ الاغتراب الاجتماعي:

ويراد به "اغتراب الإنسان عن مجتمعه الذي يحيا فيه، وهو من أعجب أشكال الاغتراب، وأقساها، ويبرز بقوة في المجتمعات التي تسطو على الأفراد لتسلبهم فاعليتهم وحريتهم وإنسانيتهم"(٢). وهنا يشعر الفرد بالفراغ النفسي، والوحدة، والافتقاد إلى الأمن والعلاقات الاجتماعية الحميمة، والبعد عن الآخرين حتى وإن وُجِدَ بينهم، ويصاحب العزلة الشعور بالرفض الاجتماعي، والانعزال عن الأهداف الثقافية للمجتمع، والانفصال بين أهداف الفرد، وبين قيم المجتمع ومعاييره، ... وهؤلاء الذين يحيون حياة عزلة واغتراب لا يرون قيمة كبيرة لكثير من الأهداف والمفاهيم التي يثمنها أفراد المجتمع(٣).

وفي كثير من الأحيان يشعر الفرد المغترب اجتماعيًا بأنه "لا حول له ولا قوة، ولا يستطيع التأثير في المواقف الاجتماعية التي يواجهها، ومن هنا يعجز

---

(١) ينظر: دراسات في سيكولوجية الاغتراب ص٨١.

(٢) الاغتراب في الشعر الإسلامي المعاصر ص٢١.

(٣) ينظر: الحنين والغربة في الشعر العربي، د/ يحيى الجبوري ص١٩.

عن السيطرة على تصرفاته وأفعاله ورغباته، ولا يستطيع أن يقرر مصيره، ومن ثم يعجز عن تحقيق ذاته، ويشعر بحالة من الاستسلام والخنوع.

والعجز وفقدان القدرة هو توقع الفرد بأنه لا يملك القدرة على التحكم، وممارسة الضبط؛ لأن الأشياء حوله تسيطر عليها ظروف خارجية أقوى منه، ويتولد لديه شعور بالعجز والإحباط وخيبة الأمل في إمكانية التغيير"(١).

٤ ـ الاغتراب المكاني:

ويراد به غربة الإنسان عن وطنه وأهله، وهو المعنى الذي أجمعت عليه المعاجم اللغوية "وهي غربة عادية نتلمَّسُها في شعر عدد كبير من الشعراء العرب، وغير العرب، في القديم والحديث معًا"(٢).

وقد أشار إلى هذا النوع من الغربة (أبو الفرج الأصبهاني) في كتابه (أدب الغرباء)، حيث قال: "وقد جمعتُ في هذا الكتاب ما وقع إليَّ وعرفتُه، وسمعت به وشاهدتُه، من أخبار من قال شعرًا في غربة، ونطق عما به من كربة، وأعلن الشكوى بوَجْدِه.

إلى كل مشرد عن أوطانه، ونازح الدار عن إخوانه، فكتب بما لقي على الجدران، وباح بسره في كل حانةٍ وبستان. وإذا كان ذلك قد صار عادة الغرباء في كل بلد ومقصد، وعلامة بينهم في كل محضر ومشهد، فأرى الحال تدعو إلى مشاكلتهم، وحيف الزمان يقود إلى التحلي بسمتهم"(٣).

---

(١) الحنين والغربة في الشعر العربي، د/ يحيى الجبوري، ص١٨.

(٢) الاغتراب في الشعر الإسلامي المعاصر ص٢١.

(٣) أدب الغرباء لأبي الفرج الأصبهاني، تحقيق: د/ صلاح الدين المنجد، ط دار الكتاب الجديد، بيروت ــ لبنان، الأولى ١٩٧٢م، ص٢١.

فهنا يعرف الأصبهاني الغريب بأنه: ما كان مشردًا عن أوطانه، ونازحًا عن إخوانه، ونطق في شعره عما به من كربه، وأعلن الشكوى بوجده، وكتب بهذا على الجدران، وباح به في كل حانة وبستان، فهو بهذا يشير إلى غربة المكان.

"ووطن الإنسان هو مسقط رأسه، ومكان سكن أهله وأقربائه، سواء كان خيمة أو منزلاً، ربعًا أو مغنى، إنه المكان الذي أمضى فيه المرء طفولته وفتوته، وتألف النفس الوطن حتى كأنه لها جسد، إن بان غودر هالكًا، ومحبة الرجال للأوطان؛ لأنها تذكرهم بمآرب قضوها في فتوتهم، يقول الشاعر(١):

إذا ذكروا أوطانَهُم ذكَّرتــه ∴ عُهودَ الصبا فيها فحنّوا لذالكا

وأغلى البلاد على الإنسان ذلك البلد الذي وُلد فيه، وترعرع، وتلك الأرض التي أول ما لمسها، والوطن هو موطن قبيلة الشاعر.

وقد نالت نجد والحجاز بشكل عام، والمدينة ومكة بصورة خاصة اهتمامًا أساسيًا عند الشعراء، وهم موجودون في بُعد عن هذه المواطن"(٢).

٥ ـ الاغتراب الزماني:

"يُعد الاغتراب الزماني من الأمور الغامضة؛ لأن الارتباط بين الإنسان والزمن أكثر غموضًا من الارتباط بينه وبين المكان، فالمكان ثابت نسبيًا، أما الزمان فمتغير، وبالتالي فتأثيره النفسي على الإنسان أكثر غموضًا أيضًا،

(١) ديوان ابن الرومي، شرح الأستاذ/ أحمد حسن بسج، ط دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، الثالثة ١٤٢٣هـ ـ٢٠٠٢م، ٣/١٤.

(٢) الوطن في الشعر العربي، د/ وهيب طنوس، الناشر إليكتروني، الأولى ١٩٧٥م، ص٢٨٥، ٢٨٦.

فالإنسان قد يشاهد شيئًا معينًا أو يحس بإحدى الحواس الخمس، أو بأكثر من حاسة واحدة، بينما يحتاج الإحساس بالزمن إلى الحاسة الفكرية أو الذهنية"(١).

والاغتراب الزماني "يمثل نزوحًا من نوع آخر حتى ولو كان الإنسان يعيش في الوطن، فهو يرفض أشياء ويتحداها ويختلف مع أكثر من أسلوب سيطر على الحياة، وإذا كان في بعض الأحيان لا يملك إلا الصمت، فإنه في أحيانٍ أخرى لا يملك إلا أن يصرخ، أو يبوح أو يئن، فيشعر بأن العالم من حوله لا يحس به، ولا يصغى للصراخ، والبوح والأنين، وفي ضوء هذا يحس بالاختناق"(٢).

والزمان موضوع قديم شغل الإنسان العربي منذ القدم، وقد جاء في القرآن الكريم ما يوضح نظرة الإنسان العربي القديم إلى الزمان، وموقفه منه، فقال تعالى: ﴿وَقَالُوا مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ وَمَا لَهُم بِذَلِكَ مِنْ عِلْمٍ إِنْ هُمْ إِلَّا يَظُنُّونَ﴾(٣).

فالآية القرآنية تنسب إلى الزمان (الدهر) ــ من وجهة النظر الجاهلية ــ قوة الفعل والتأثير على الإنسان وهلاكه، وقد أشار الشعراء إلى ذلك حيث يقول (الأعشى)(٤):

لَعَمْرِكَ ما طُولَ هَذَا الزَّمَنْ ∴ عَلَى المَرْءِ إلاَّ عَنَاءٌ مُعَنْ

يَظَلُّ رَحِيمًا لِرَيْبِ المَنُون ∴ وَلِلسِّقْمِ في أهْلِهِ وَالحَزَنْ

(١) الاغتراب: دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلّون الروائية، تأليف يحيى العبدالله، ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، الأولى ٢٠٠٥م، ص٢٨.

(٢) الغربة والاغتراب والشعر، تأليف: عبده بدوي، ط دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٩٨م، ص٨، ٩.

(٣) الجاثية: الآية (٢٤).

(٤) ديوان الأعشى الكبير ــ ميمون بن قيس ــ شرح وتعليق: د/ محمد حسين، الناشر: مكتبة الآداب بالجماميز، المطبعة النموذجية، ص١٥.

فالشاعر هنا يشير إلى المعنى نفسه الذي أشارت إليه الآية القرآنية، وخاصة إذا عرفنا أن الجاهليين لم يفرقوا بين الدهر والزمان والمنون والمنية والحتف والآجال وما أشبه في المعنى(١).

"والزمان كما تصورته معظم مجتمعات العالم يتصف بخاصيتين رئيسيتين:

أ) أنه كان قياسًا للعمر، ومدة البقاء، والعمليات الجارية استنادًا إلى المعيار الإنساني، ومن ثم كان نسبيًا، وكانت عبارات مثل "أكبر من"، أو "صغير جدًا"، و"المرة الأولى" أو "النهاية" أهم كثيرًا من الحسابات المطلقة للأعمار. أما "قبل"، و"بعد"، أو "في الوقت المناسب" فهي أبلغ من ذكر الساعة المحددة، فإن يحين الوقت بدلا من الوقت المناسب تمامًا.

ب) الزمان بوصفه تجربة يتميز في جوهره بالتواتر والتكرار، فهو ينطوي على دورات متعاقبة للأحداث، للميلاد والموت، وللنمو والانحلال، بحيث يعكس دورات الشمس والقمر والفصول، والوقت المناسب لأداء الأشياء، ويأتي مرة تلو الأخرى على فترات منتظمة"(٢).

ويختلف تصور الزمن بين الحضارات القديمة، والحضارة الأوروبية الحديثة، فالحضارات القديمة تستطيع التغاضي عن الزمن، بينما تصر الحضارة الأوروبية على وجوده، وتربط الثقافة والحياة ربطًا محكمًا به ... أما الحضارة الإسلامية فكانت ترى الزمن دورات ــ محددة الأمد ــ يتخللها نظرة رجوعية إلى الماضي، بينما تذهب الحضارة الأوروبية إلى أن الزمن تيار مستمر.

---

(١) ينظر: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، د/ عبدالقادر عبدالحميد زيدان، ط دار الوفاء، الأولى ٢٠٠٣م، ص١٨٦.

(٢) فكرة الزمان عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد كامل، تأليف: إي دابليو فيبس، إيين نيكلسون، برايان جون ــ كولن ولسون، مراجعة: شوقي جلال، مجلة عالم المعرفة، ط المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ١٥٩، مارس ١٩٩٢م، ص١٢.

ويرى (هنري برجسون) أحد الفلاسفة والأدباء الغربيين أن الزمن الـذي يمثل تجربة نوعيةـ لا كمية حين يكون زمنًا مسقطاً على المكان أو المسـافة ـ لابد أن يُستعاد لا متقطعًا على أنه لحظات عاشها المرء، وإنما لابـد مـن بعـث الروابط التي تصل بين تلك اللحظات"[١].

(١) ينظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د/ إحسان عباس، مجلة عالم المعرفة، ط المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد (٢)، فبراير ١٩٧٨م، ص٦٨.

المبحث الثاني

محاور التعريف بـ "قيس بن الملوح"

وقد جاءت في ستة محاور، وهي كالتالي:

١ ـ اسمه وزمن مولده:

اسمه: قيس بن معاذ، ويقال قيس بن الملوح بن مزاحم بن قيس بن عدي ابن ربيعة بن جعدة بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة(١).

أما عن زمن مولده، فيقال أنه عاش في دولة يزيد وابن الزبير(٢). ويزيد بويع له بالخلافة بعد أبيه في رجب سنة ستين من الهجرة(٣). وتوفى عام أربع وستين هجرية(٤). ثم تولى بعده معاوية بن يزيد بن معاوية، ومكث في الحكم أربعين يومًا(٥). أما ابن الزبير فبويع له بالخلافة في أيام يزيد بن معاوية، ولما مات يزيد غلب على الحجاز واليمن والعراقين، ومصر وخراسان، وسائر بلاد

---

(١) الأغاني للأصفهاني، تحقيق: د/ إحسان عباس، د/ إبراهيم السعافين، أ/ بكر عباس، ط دار صادر ـ بيروت، الثالثة ٢٠٠٨م، ٢/٥؛ الشعر والشعراء لابن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ط دار المعارف ٢/٥٦٣؛ خزانة الأدب للبغدادي، تحقيق: عبدالسلام هارون، ط مكتبة الخانجي، القاهرة، الرابعة ١٩٩٧م، ٤/٢٣٠؛ نزهة المسامر في أخبار مجنون بني عامر، يوسف بن حسن الحنبلي، تحقيق: د/ محمد التونجي، ط عالم الكتب، الأولى ١٩٩٤م، ص٥، مقدمة المحقق.

(٢) سير أعلام النبلاء للذهبي، تحقيق: مأمون الصاغرجي، إشراف: شعيب الأرناؤوط، ط مؤسسة الرسالة، الأولى ١٤٠١هـ ـ ١٩٨١م، ٤/٧.

(٣) البداية والنهاية لابن كثير الدمشقي، تحقيق: د/ عبدالله بن عبد المحسن التركي، ط دار هجر، الأولى ١٤١٨هـ ـ ١٩٩٨م، ١١/٤٦٦.

(٤) السابق ١١/٦٣٨.

(٥) البداية والنهاية ١١/٦٦٢.

الشام إلا دمشق، وتمت البيعة له سنة أربع وستين، وكان الناس بخير في زمانه(١).

وفي فترة إمارة ابن الزبير حَكَم من بني أمية مروان بن الحكم، ثم من بعده ابنه عبدالملك بن مروان عام خمس وستين من الهجرة(٢). وقتل عبدالله بن الزبير في عهد عبدالملك بن مروان في سنة ثلاث وسبعين من الهجرة(٣).

وقيل أن مجنون ليلى قد توفى عام سبعين من الهجرة(٤)، وقيل سنة ثمان وستين من الهجرة(٥).

وبذلك يكون (قيس بن الملوح) عاش في زمن خمسة من خلفاء الدولة الأموية، هم: معاوية بن أبي سفيان، ويزيد بن معاوية، ومعاوية بن يزيد بن معاوية، ومروان بن الحكم، وعبدالملك بن مروان.

٢ ـ لقبه وصفته:

لقبه المجنون لذهاب عقله بشدة عشقه، وقال الأصمعي لم يكن مجنوناً، ولكن كانت به لوثة كلوثة أبي حَيَّة النُّمَيْريّ(٦).

---

(١) السابق ١٨٧/١٢.

(٢) البداية والنهاية ٧١٥/١١.

(٣) السابق ١٧٧/١٢.

(٤) الوافي بالوفيات ــ صلاح الدين الصفدي ــ تحقيق: أحمد الأرناؤوط، تركي مصطفى، ط دار إحياء التراث العربي، بيروت ــ لبنان، الأولى ١٤٢٠هـ ــ٢٠٠٠م، ٢٢٧/٢٤.

(٥) الأعلام خير الدين الزركلي، ط دار العلم للملايين، الخامسة عشر، مايو ٢٠٠٢م، ٢٠٨/٥. ٢٠٨/٥.

(٦) الأغاني ٥/٢، الشعر والشعراء ٥٦٣/٢، خزانة الأدب ٢٣٠/٤، نزهة المسامر ص٥، مقدمة المحقق.

أما عن صفته: فيقول الأصفهاني: أنه كان أجمل فتيان قومه وأظرفهم(١). ويقول ابن قتيبة: كان جميلاً ظريفًا حلو الحديث(٢). وقيل: كان جميل الوجه أبيض اللون، قد علاه شحوب(٣).

ويبدو أن شكله تغير إلى شحوب الوجه والهزال والضنى وعدم الاهتمام بالمأكل والملبس بعد فقدان الأمل في تحقيق الوصال مع ليلى، ويدل على ذلك "ما رواه بعض المشايخ، قال: خرجت حاجًا، حتى إذا كنت بمنى إذا جماعة على جبل من تلك الجبال، فصعدتُ إليهم، فإذا معهم فتىً أبيض، حسن الوجه، وقد علاه الصفار، وبدنه ناحل وهم يُمسكونه، قال: فسألتهم عنه، فقالوا: هذا قيس الذي يقال له (المجنون)، خرج به أبوه لِما بُلي به، يستجير له ببيت الله الحرام، وقبر محمد عليه السلام، فلعل الله أن يعافيه"(٤).

٣ـ قصة الحب بينه وبين ليلى:

كان المجنون وليلى يرعيان البَهْم وهما صبيّان، فعلق كل واحد منهما صاحبه، فلم يزالا كذلك حتى كبرا، فَحُجِبتْ عنه، فقال في ذلك:

تَعَلَّقْتُ لَيّلى وهي غِرٌّ صَغيرَةٌ ∴ ولم يَبْدُ للأَتْرابِ من ثَدْيِها حَجْمُ

صَبِيَّانِ نَرْعَى البَهْمَ يا لَيْتَ أَنَّنا ∴ إلى اليَوْمِ لم نَكْبَرْ ولم يَكْبَرِ البَهْمُ

وقد سبب عشق المجنون لليلى، أنه أقبل ذات يوم على ناقة له كريمة، وعليه حُلتان من حُلَل الملوك، فمرّ بامرأة من قومه، يقال لها: كريمة، وعندها جماعة نسوةٍ يتحدثن فيهن ليلى، فأعجبهن جمالُه وكمالُه، فدعَوْنه إلى النزول

(١) الأغاني ٢/١٣.
(٢) الشعر والشعراء ٢/٥٦٥.
(٣) الأغاني ٢/٢٤.
(٤) نزهة المسامر ص٣٤.

والحديث، فنزل وجعل يُحدِّثهنّ، وأمر عبدًا له كان معه فعقر لهنّ ناقتـــه، وظـــلَّ يحدّثهن بقية يومه، فبينا هو كذلك، إذ طلع عليهم فتى عليه بُرْدةٌ من بُرَد الأعراب يقال له (مُنازلُ) يَسوُق مِعْزىً له، فلمّا رأَيْنَه أَقبلْن عليه وتَركْنَ المجنون، فغضِب، وخرج من عنِدهن، وأنشأ يقول:

أَأَعقِـرُ مِـن جَـرّا كَريمـةَ نـاقَتي ∴ ووَصْـــلي مَفْـــروشٌ لِوصْـــل مُنـــازِلِ

إذا جـــاء قَعْقَعْـنَ الحُلـيَّ ولم أكُـنْ ∴ إذا جِئتُ أرضى صوتَ تلك الخلاخِل

متـى مـا انتضَلْنا بالسِّهام نضَلتُه ∴ وإن نَـرْمِ رَشْـقًا عنـدها فهـو ناضِلي

فلما أصبح لبس حُلّتَه، وركب ناقة له أخرى، ومضى مُتَعرِّضًا لهن، فألقَى ليلى قاعدة بفناء بيتها، وقد علق حبه بقلبها وهويته، وعندها جُوَيريات يتحـــدثن معها، فوقف بهن وسلم، فدعونه إلى النزول، وقلن له: هل لك في محادثة من لا يشغله عنك مُنَازِلٌ ولا غيره؟ فقال: أي لَعَمْرِي، فنزل وفعل مثل ما فعله بالأمس، فأرادت أن تعلم، هل لها عنده مثل ماله عندها؟ فجعلت تعرض عن حديثه ساعة، وتحدث غيره، وقد كان علق بقلبه مثلُ حبّها إيّاه، وشغفته، واستملحها، فبينا هي تحدثه، إذ أقبل فتى من الحي فدعته وسارّته سِرارًا طويلاً، ثم قالت له: انصرف، ونظرت إلى وجه المجنون، فوجدته قد تغير وانتُقِع لونه، وشـــق عليـــه فعلُهـــا، فأنشأت تقول:

كِلانـا مُظهِـرٌ للنـاس بغضًـا ∴ وكـــلٌّ عنـــدَ صـــاحِبِهِ مَكِـــينُ

تُبلِّغُنـا العيـونُ بمـا أردنـا ∴ وفي القلـبين ثَـمَّ هَـوىً دَفـينُ

فلما سمع البيتين شهق شهقة وأُغمى عليه، فمكث على ذلك ساعة، ونضحوا الماء على وجهه حتى أفاق، وتمكن حب كل واحد منهما في قلب صاحبه، حتى بلغ منه كل مبلغ[١].

٤ ـ محاولات قيس للزواج من ليلى:

لما شُهر أمر المجنون وليلى، وتناشد الناس شعره فيها، جاء أبوه ورهط من قومه إلى أبي ليلى وقومها، وخطبوها له، فأبى أبو ليلى، وحلف ألا يزوجها إياه أبدًا[٢]. وقال: أفضح نفسي وعشيرتي، وآتي ما لم يأته أحدٌ من العرب، وأَسِمُ ابنتي بميسم فضيحة، فانصرفوا عنه. ثم إن قوم ليلى شكوا منه للسلطان، فأهدر دمه[٣].

وترحل قومها من تلك الناحية، فأشرف فرأى ديارهم بلاقع، فقصد منزلها، وألصق صدره به، وجعل يمرغ خدَّيه على التراب، ويقول الأشعار، ثم إن أباه قيده فجعل يأكل لحم ذراعيه، ويضرب نفسه، ويعض لسانه وشفتيه فأطلقه[٤]. وروي أن نوفل بن مُساحق، لما جاء ساعيًا على صدقات بني عامر، رأى المجنون، وعرف قصته فقال له: أتحب أن أزوجها لك؟ قال: وتفعل ذاك؟ قال: نعم، اخرج معي حتى أقدم بك على قومها، فأخطبها لك، فارتحل معه، ودعا له بكسوة، فلبسها وراح معه كأصحِّ أصحابه، فلما قَرُب من قومها تلقَّوه بالسلاح وقالوا: والله لا يدخل المجنون لنا بيتًا، أو نُقتَلَ عن آخرنا، وقد أهدر لنا السلطان دمه!

---

(١) ينظر: الشعر والشعراء ٥٦٤/٢، وخزانة الأدب ٢٣٠/٤،/ والأغاني ١٠/٢، ١١، ١٢.
(٢) ينظر: الأغاني ١٢/٢، والشعر والشعراء ٥٦٧/٢.
(٣) ينظر: الأغاني ١٦/٢.
(٤) خزانة الأدب ٢٣١/٤.

فأقبل بهم وأدبر، فأبوا عليه، فقال له: انصرف، فقال: أين ما وعدت؟ قال: رجوعك بالخيبة أهون عليَّ من سفك الدماء[١].

وكان أبوه شيخًا كبيرًا، وله إخوة رجال، ولديهم نعمٌ ظاهرة، وخيرٌ كثير[٢]. وكان أبوه سيدًا في قومه، فقالوا له زَوّج قيسًا، فإنه سيكف عن ذكر ليلى وينساها، فعرض عليه أبوه التزويج فأبى، وقال: لا حاجة بي إلى ذلك، فلما قال له أبوه: أنا أزوجك أشرف منها وأحسن ــ لأنها كانت أقل منه ثراء ونسبًا وشرفًا ــ بكى، وقال:

لِليلى على قلبي من الحبِّ حاجزٌ ∴ مُقِيمٌ ولكنَّ الفراق عظيمُ[٣]

ومن عجبٍ ــ ومن أعراف العرب أيضًا ــ أن يتسابق الشبان إلى خطبة الفتاة التي اشْتُهرت بحبها، وكأنهم يرون فيها شيئًا مميزًا، وهكذا تسابق الشباب إلى خطبة ليلى، وكان أبوها يرفضهم، ويترفع عنهم، حتى خطبها رجل من ثقيف اسمه (وَرْدُ بنُ محمد) وكان من أثرياء قبيلته، فتزوجها[٤].

فلما بلغ خبر زواجها قيسًا أيس منها حينئذ، وزال عقله جملة، فقال أهل الحي لأبيه: احجُجْ به إلى مكة، وادعُ الله عز وجل له، ومُره أن يتعلق بأستار الكعبة، فيسأل الله أن يعافيه مما به، ويُبغِّضَها إليه، فلعلّ الله أن يُخَلِّصه من هذا البلاء، فحجَّ أبوه، فلما صاروا بمنى سمع صائحًا في الليل يصيح: يا ليلى، فصرخ صرخةً ظنوا أنّ نفسه قد تَلِفَت، وسقط مغشيًا عليه، فلم يزل كذلك، حتى أصبح، ثم أفاق حائلَ اللون ذاهلاً، فأنشأ يقول:

---

(١) السابق ٢٣١/٤.
(٢) الشعر والشعراء ٥٦٩/٢.
(٣) نزهة المسامر ص٣٢.
(٤) السابق ص٦، مقدمة المحقق.

وداعٍ دعـا إذ نحـن بـالخَيْفِ مـن منـىً ∴ فهـيج أطـرابَ الفـؤادِ ومـا يَـدري
دعـا باسـم ليلـى غيرِهـا فكأنَّمَـا ∴ أطار بليلى طـائرًا كـان في صدري[1]

ثم قال له أبوه: تعلق بأستار الكعبة، واسأل الله أن يعافيك من حب ليلـى، فتعلق بأستار الكعبة، وقال: اللهم زدني لليلى حبًا، وبها كلفًا، ولا تنسيني ذكرهـا أبدًا، فهام حينئذٍ واختلط، فلم يَضْبِطْ، قالوا: فكان يهيم في البريَّة مع الوحش، ولا يأكل إلا ما ينبُت في البرِّيَّة من بقل، ولا يشرب إلا مع الظباء إذا وردت مناهلها، وطال شعر جسده ورأسه، وألفته الظباء والوحوش، فكانت لا تنفر منه، وجعـل يهيم حتى يبلغ حدود الشام، فإذا ثاب إليه عقله سأل من يمر به من أحياء العرب عن نجد، فيقال له: وأين أنت من نجد؟ قد شارفت الشام! أنت في موضـع كـذا، فيقول: فأروني وجهة الطريق، فيرحمونه، ويعرضـون عليـه أن يحملـوه، أو يكسوه، فيأبى، فيدلونه على طريق نجد فيتوجه نحوه[2].

"ولو لم يعشق قيس ليلى لسهل عليهما الزواج، ولكن من عادة العرب أن يمتنعوا عن تزويج الفتاة لمن أحبها، إذا افتضح أمرُ حبهما، فكان أن حُـرم هـذا الحبُّ من تحقيق البغية، فحرما من اللقاء تحت سقف واحد، فـنجم عنـه شـعر رقيق، وحب سام، وقصة تداولها الناس"[3].

٥ ـ شعـــــره:

قيل عنه: أن شعره كثير، وهو من أرق شيء وأعذبه[4].

وقيل عنه: كان أحسن فتيان قومه رواية لأشعار العرب، وأحسنهم إفاضة في الحديث[5].

---

(١) الأغاني ٢/١٦، ١٧.
(٢) السابق ٢/١٧.
(٣) نزهة المسامر ص٥، مقدمة المحقق.
(٤) سير أعلام النبلاء ٤/٧.
(٥) الأغاني ٢/١٣.

كما قيل: هو من أشعر الناس، وأحسنهم رواية للأشعار(١). ومما يدل على قوة شعره، ما ذكره البعض من "أن مروان بن الحكم استخدم رجلاً من قريش يقال له (عمر بن نُفَيل) على صدقات بني عامر، فأتاه المجنون، فامتدحه بأبيات من الشعر، وجالسه وحادثه، فطاب له حديثه، وأعجبه شعره، وكساه كسوة حسنة، وأمره بالمقام عنده، فأقام عنده ثلاثة أيام"(٢).

وأخبر بعض الرواة قال: "سمعت مصعبًا الزبيري يقول: كان مجنون بني عامر يسيح مع الوحش، وينثر الشعر نثرًا، فكان الركبان يتلقون الشعر منه فيروونه"(٣).

"إن الذي يقرأ شعر المجنون قراءة عميقة فحواها الاستنباط والتأمل الدقيق للحالات النفسية التي يصفها كشاعر، ويعبر عنها، سوف يحس إحساسًا لا يخامره شك بأن ذلك الشعر العاطفي الرقيق معبر عن عاطفة صادقة مشبوبه، وبأنه مرتبط بمواقف نفسية مفعمة بالحرارة والصدق، وبأن التجربة التي يصدر عنها، تجربة معاناة حقيقية، ومكابدة وحرمان، تجربة عنيفة قاسية لابد أن تفيض بذلك الشعر الصادق الذي يصف حدودها وأبعادها، ويصور كافة أحداثها ومواقفها.

إن ديوان الشعر الذي يُنسب لمجنون ليلى حين نقرأه نحس بأننا أمام شعر يوحي للوهلة الأولى بصدق العاطفة، وعمق التجربة"(٤).

---

(١) الشعر والشعراء ٥٦٣/٢.
(٢) نزهة المسامر ص٣٩.
(٣) السابق ص٦٧.
(٤) ديوان قيس بن الملوح مجنون ليلى ــ رواية أبي بكر الوالبي ــ تحقيق: يسري عبدالغني، ط دار الكتب العلمية، بيروت ــ لبنان، الأولى ١٤٢٠هـ ــ١٩٩٩م، ص١١.

ويُعد مجنون ليلى "مصور بارع لحال المحب، وما يعاني من ألم الفـــراق، وفي شعره رقة ما بعدها رقة، وسهولة فيها من الروعة شيء كثير"(١).

٦ ـ وفـــاته:

مما حُكي عن وفاته أنه "لم يزل يهيم في كل واد، ويتبع الظباء، ويكتب ما يقوله على الرّمل، ولا يأنس بالناس، حتى أصبح ميتًا في وادٍ كثير الحجارة، وما دل عليه ألاّ رجل من بني مرّة، فحضر أهله، وغسلوه وكفنوه، واجتمع فتيان حي ليلى، يبكونه أحرّ بكاء، ولم يُرَ باكٍ وباكية أكثر من ذلك اليوم، وذلك في حـــدود السبعين من الهجرة"(٢)، وقيل توفى سنة (٦٨هـ)(٣).

وصور الأصفهاني الحزن والبكاء على قيس، فقال: "حدثني جماعة مـــن بني عامر: أنه لم تبق فتاة من بني جعدة، ولا بني الحريش إلا خرجـــت حاســـرة صارخة عليه تندبه، واجتمع فتيان الحي يبكون عليه أحرَّ بكاء، وينشجون عليـــه أشد نشيج، وحضرهم حيٌّ ليلى معزِّين، وأبوها معهم فكان أشد القوم جزعًا وبكاءً عليه، وجعل يقول: ما علمنا أن الأمر يبلغ كل هذا، ولكني كنت امـــرءًا عربيًـــا، أخاف من العار، وقُبح الأُحدوثة ما يخافه مثلي، فزوجتها وخرجت من يدي، ولو علمتُ أن أمره يجري على هذا ما أخرجتها من يده، ولا احتملتُ ما كان عليّ في ذلك"(٤).

ومما حكي عن وفاته أيضًا ما رواه أحد الأعراب، قال: ذهبت إلى قـــيس حيث يعيش في الصحارى، وقلت له: سألتك بحق قبر ليل أن تنشـــدني قصـــيدتك

---

(١) الجامع في تاريخ الأدب العربي ــ الأدب القديم ــ حنا الفاخوري، ط دار الجيل، بيـــروت ــ لبنان، الأولى ١٩٨٦م، ص٤٢٩.
(٢) الوافي بالوفيات ٢٢٧/٢٤.
(٣) الأعلام ٢٠٨/٥.
(٤) الأغاني ٥٩/٢.

التي قلتها في الثمدين (وتسمى المؤنسة) وقد كنت أخذت معي دواة وقرطاسًا فأنشد:

تـذكَّرْتُ ليلَـى والسـنينَ الخوَاليـا ∴ وأيامَ لا نخْشى على اللَّهوِ ناهِيَا

إلى آخر القصيدة.

قال الأعرابي: فلما أتم هذه القصيدة ظهرت له ظبية فوثب في طلبها والتفت إليَّ وقال: السلام عليك، فما أراك تراني بعد هذا أبدًا.

قال الأعرابي: ثم مضيت إلى الحي فأخبرتهم خبره، وأنشدتهم قصيدته فكتبوها، فلما كان من الغد بكرت إليه وطلبته فلم أقدر عليه، فانصرفت إلى الحي وأعلمتهم، فقام إخوته وبنو عمه وأهل بيته فطلبناه يومنا وليلتنا، فلما أصبحنا هبطنا إلى واد كثير الحجارة والرمل، وإذا نحن به ميتًا، وقد كان خط بأصبعه عند رأسه هذين البيتين:

تـوَسَّـدَ أَحْجَـارَ المَهامِـهِ والقَفْـر ∴ وَمَـاتَ جَـرِيحَ القَلـبِ مُنـدَمِلَ الصَّـدْرِ

فيـا ليْـتَ هَـذَا الحِـبَّ يَعشُـق مَـرَّةً ∴ فـيعلمَ مـا يلقـي المحِـبُّ مـن الهجـرِ[1]

ومما روي في الأغاني عن وفاته أيضًا: أنهم بعد أن وجدوه ميتًا، فبينما هم يقلبونه إذ وجدوا خرقة فيها بيتان من الشعر يدعو بهما على أبي ليلي فيقول:

أَلا أيُّها الشيخُ الذي ما بنا يَرضى ∴ شـقِيتَ ولا هُنِّيـت مـن عَيشِـك الغَضّـا

شَـقِيتَ كمـا أشـقيتَنِي وتركتَنِـي ∴ أهِـيمُ مـع الهُـلاّكِ لا أَطْعَـمُ الغَمْضـا[2]

(١) ينظر: ديوان مجنون ليلى، شرح عبد المتعال الصعيدي، ط مكتبة القاهرة، الثانية، ص١٢٦ ص١٢٦ : ١٣٥.

(٢) الأغاني ٢/٦٠.

الفصل الثاني

أنواع الاغتراب في شعر قيس بن الملوح

(دراسة موضوعية فنية)

ويشتمل على أربعة مباحث:

المبحث الأول ـ الاغتراب الذاتي (النفسي)

المبحث الثاني ـ الاغتراب الاجتماعي

المبحث الثالث ـ الاغتراب المكاني

المبحث الرابع ـ الاغتراب الزماني

الفصل الثاني

أنواع الاغـتراب في شعر قيس بن الملوح

(دراسة موضوعية فنية)

من خلال القراءة المتأنية لديوان (مجنون ليلى) نجد أن شعره قد حـوى أربعة أنواع من الاغتراب، وهي كالتالي:

المبحث الأول

الاغتراب الذاتـي (النفسي)

من يقرأ شعر مجنون ليلى قراءةً متأنيةً تكشف له القراءة عن ذات معذبة بسبب ما يعانيه من حرمان جهة المحبوبة، فسجايا الخلق الإسـلامي، وسـيطرة التقاليد العربية الصارمة يمنعان، وقد كانت الغلبة كـل الغلبـة للعـرف القلبـي، فالتقاليد العربية "لم تكن تسمح بهذا النوع من العشق، الذي يضحى فيه الإنسـان بكرامته ونفسه، ولا يستطيع العاشق صبرًا فيبوح بعشقه مستهترًا بالعرف القبلي، معلنًا غربته عن هذه الأعراف، وانتماءه لعشقه"(١).

وهنا لا يجد الشاعر متنفسًا له إلا شعره الذي "يفيض بالمشاعر الإنسانية الأصيلة، ويمور بالعاطفة الصادقة، شعر مفعم بحزن إنساني شفيف، فيه صـفاء الدمع وحرارته، ورقة الحب وانكساره، وقسوة الحزن وصفاؤه، ولهفة المشـتاق الخائب، وصبوة العاشق المحزون الذي لا يستطيع أن يتوب عـن الشـوق، ولا يقوى على التجمل بالصبر، شعر تخالطه مرارة إنسانية عميقة، أو بـوح نفسـي شفاف كقطعة من الماس، يستبطن الـذات، فيصـور أحاسيسـها، وانفعالاتهـا، وانكسارها، وخيباتها، فتبرز فيه لحظة الضعف الإنساني بكل فتنتها، وبهائها"(٢).

---

(١) الغربة في الشعر الجاهلي، د/ عبدالرزاق الخشروم، ص٢٣٠.

(٢) شعرنا القديم والنقد الجديد، د/ وهب أحمد رومية، مجلة عالم المعرفة، ط المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ٢٠٧ ١٤١٦هـ ـ١٩٩٦م، ص١٦٣.

كما نراه في شعره "قد عبر عن صدى الأحداث النفسية الدقيقة التي تعرض لمثله في حالته، كما نرى فيه جوانب نفسية حية متكاملة هي أثر طبيعي للحرمان المطلق، وأثر من آثار شعوره المشبوب والمكبوت في وقت معًا"(١).

وقد جاءت الغربة الذاتية (النفسية) عند (قيس بن الملوح) في أربع صور، هي:

الصورة الأولى: الشعور بالحزن واليأس والكآبة.

الصورة الثانية: حديث الشاعر مع نفسه.

الصورة الثالثة: عفة الذات وتميزها بالسمو وقداسة الحب.

الصورة الرابعة: تصوير الشاعر لذاته المعذبة .

الصورة الأولى : الشعور بالحزن واليأس والكآبة:

"كثيرًا ما تعتري المحزون حالات من الذهول والاستغراق تصرفه عما حوله، وقد يغمض عينيه ويسبح في آلامه، غير شاعر بما يحيط به، وحالات قيس من ذلك القبيل ... فليس الإغماء والغشيان عليه مرادًا به إلا نوع من الاستغراق، وانصراف المحزون إلى ذات نفسه، مطبقًا أجفانه حينًا، أو باهت البصر حينًا آخر، أو تدور عيناه في ذهول. وفي القرآن الكريم: ﴿تَدُورُ أَعْيُنُهُمْ كَالَّذِي يُغْشَى عَلَيْهِ مِنَ الْمَوْتِ﴾(٢)، وفيه: ﴿يَنظُرُونَ إِلَيْكَ نَظَرَ الْمَغْشِيِّ عَلَيْهِ مِنَ الْمَوْتِ﴾(٣)، ففي الآيتين عيون مفتوحة تدور، ولكنها مشغولة عما تتطلع إليه بما هي فيه، وما تعانيه"(٤).

---

(١) دراسات أدبية مقارنة، د/ محمد غنيمي هلال، ط دار نهضة مصر، القاهرة، ص٢٨.

(٢) الأحزاب: من الآية (١٩).

(٣) محمد: من الآية (٢٠).

(٤) ديوان مجنون ليلى، تحقيق: عبدالستار أحمد فراج، ط دار مصر، الناشر: مكتبة مصر ص٣١.

وما يحكى عن شعور قيس بالحزن واليأس والاكتئاب ما ورد في الأغاني "من أن فتى خرج حتى إذا كان ببئر ميمون، يقول الفتى: إذا جماعة فوق بعض تلك الجبال، وإذا معهم فتى أبيض طوال جعد، كأحسن من رأيت من الرجال على هزال منه وصفرة، وإذا هم متعلقون به فسألت عنه، فقيل لي: هذا قيس المجنون خرج به أبوه يستجير له بالبيت، ... فإنه يصنع بنفسه صنيعًا يرحمه منه عدوه، يقول: أخرجوني لعلني أتنسم صبا نجد، فيخرجونه فيتوجهون به نحو نجد، ومع ذلك نحن نخاف أن يُلقى نفسه من الجبل، فإن شئت دنوت منه، فأخبرته أنك أقبلت من نجد، فدنوت منه وأقبلوا عليه فقالوا له: هذا الفتى أقبل من نجد فتنفس تنَفُسةً ظننت أنّ كبده قد انصدعت"(١).

وهو يقول(٢):

لقد هَمَّ قيس أن يزُجَّ بنفسِه ∴ ويرمي بها من ذِروة الجبلِ الصعبِ
فلا غرْوَ أن الحب للمرءِ قاتلٌ ∴ يقلِّبهُ ما شاءَ جنبا إلى جَنْبِ
أناخ هَوَى لَيْلَى به فأذَابهُ ∴ ومن ذَا يُطيقُ الصبرَ عن محمل الحبِ
فيسقيه كأسَ الموتِ قبلَ أوانِه ∴ ويُورده قبلَ المماتِ إلى التُّرْبِ

فمن خلال رواية الفتى السابقة، وشعر قيس الذي ذكرهُ مع هذه الرواية، نجد أن المجنون تعتريه حالات من الذهول واليأس هي التي جعلته يهم بإلقاء نفسه من أعلى الجبل لكي يتخلص من عذابه.

وقد قال قيس حاكيًا غربة ذاته وشعوره بالحزن واليأس والكآبة وذلك حين "نزل في حيٍّ ليلى بامرأة اسمها سعاد واختفى عندها، فأحس بذلك أهلها،

(١) الأغاني ٢/١٧.
(٢) ديوان مجنون ليلى، شرح عبد المتعال الصعيدي ص١٨.

فتقدموا إلى سعاد في ذلك، فجاءت إليه وحذرته، وأخبرته أنها غريبة، وأنها تخاف على نفسها أن يخرجوها من الحي، أو أن يقتلوه عندها"[١]، فقال لها[٢]:

فإن تزجريني عنك خيفة كاشحٍ ∴ بحالي فإني ما علمتِ كئيبُ
قد حلَّ بي ما كنت عنه بمعْزل ∴ لحيني فموتي يا سعادُ قَريبُ
وإني لمضني من جواي صبابةً ∴ يقول ليَ الواشون أنت مُريبُ
أجارتنا إن الخطوب تنوب ∴ وإني صَبٌّ ما أقام عَسِيبُ[٣]
أجارتنا إنَّا غريبان ها هنا ∴ وكل غريب للغريب نسيبُ
غريب يقاسي الذلَّ في كل بلدة ∴ وليس له في العالمين حبيبُ
فلا تسمعي فينا مقالة جاهلٍ ∴ فرَبِّي كما قد تعلمين مُجيبُ

ففي هذه الأبيان يحكى قيس عن غربة ذاته، فغربته لها دالات نفسية، فهو يشعر بالغربة وهو بين أهله، ويؤكد ذلك بتكراره لكلمة (غريب) ثلاث مرات في البيت الخامس، ثم أعادها مرة أخرى في البيت السادس، كما استعمل الشاعر العديد من العبارات التي تؤكد حاله من الحزن واليأس والكآبة، فقال: (كاشح بحالي)، و(ما علمتِ كئيب)، و(فموتي قريب)، و(لمضني من جواي)، و(أنت مريب)، و(الخطوب تنوب)، و(إني صبٌّ)، و(إنا غريبان)، و(غريب يقاسي الذل)، و(ليس له حبيب). وقد اعتمد الشاعر على أسلوب التصوير الحقيقي لتأكيد مشاعره، فإلى جانب الكلمات والعبارات التي سبق ذكرها، نجده قد استعمل حرف

(١) ديوان مجنون ليلى تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، ص٥٠.
(٢) السابق، نفس الصفحة.
(٣) عسيب: اسم جبل، وقال الأزهري: هو جبل بعالية نجد معروف، يقال: لا أفعل كذا ما أقام عسيب. ينظر: لسان العرب، مادة (ع س ب) ٢٩٣٦/٤.

(إنَّ) ويكرره في خمس جمل، ليؤكد به مصابه من الألم والخطوب والغربة والحزن واليأس.

كما أن الشاعر قد استعمل الأفعال المضارعة فيما يدل على التجدد والحدوث وذلك في قوله: (فإن تزجريني)، و(يقول لي الواشون)، و(غريب يقاسي الذل)، و(فلا تسمعي فينا)، وذلك لأن زجرها، وكلام الوشاة، ومعاناة الغربة الذاتية، وسماعها مقالة الجاهل، كل هذا يتجدد ويعاد، فيزيده حزنًا واكتئابًا.

كما استعمل الشاعر الأفعال الماضية الدالة على تحقيق الوقوع والثبوت، وذلك في قوله: (فإني ما علمتِ كئيب)، و(قد حل بي ما كنت عنه بمعزل) للدلالة على اشتهار أمره ومعرفة ما حل به من يأس وحزن وكآبة. والشاعر هنا لم يلجأ إلى استعمال التصوير الخيالي؛ لأن التصوير الحقيقي قد وفى في الإعلان عن حال الشاعر، وقد استعمل الشاعر البحر (الطويل) بما فيه من كثرة المقاطع لتتناسب وحال الشاعر المشحون بالحزن واليأس والكآبة.

"وقد ربط بعض الباحثين بين موضوع القصيدة، والبحر الذي كانت تنظم فيه في الشعر العربي، أي بين موقف الشاعر في معانيه وعاطفته، وبين الإيقاع والوزن اللذين اختارهما للتعبير عن موقفه ... والحق أن القدماء من العرب لم يتخذوا لكل موضوع من هذه الموضوعات وزنًا خاصًا أو بحرًا خاصًا من بحور الشعر القديمة، فكانوا يمدحون ويفاخرون ويتغازلون في كل بحور الشعر"(١).

ولكن الأمر في ذلك كان متروكًا للشاعر، فكان "في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنًا طويلاً كثير المقاطع، يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحرًا قصيرًا يتلاءم وسرعة النفس وازدياد النبضات القلبية، ومثل هذا الرثاء الذي قد

(١) النقد الأدبي الحديث، د/ محمد غنيمي هلال، ط دار نهضة مصر، ص٤٤١.

ينظم ساعة الهلع والفزع لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة، لا تكاد تزيد أبياتها عن عشرة، أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نُظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع، واستكانت النفوس باليأس والهم المستمر"(١).

لذا استعمل الشاعر البحر الطويل، الذي يُعد من أطول البحور وأحفلها بالجلال والرصانة والعمق، ويعطي إمكانيات للسرد ... والمعاني الجادة لا تؤدي إلى بنفس طويل، ولا تتلاءم إلا مع الأعاريض الطويلة(٢).

كما اختار الشاعر حرف الباء رويًا لقافية القصيدة، وهو صوت قوي شديد مجهور ليدلل بذلك على قوة حزنه، وشدة شعوره بالغربة، وقد كرر الشاعر هذا الحرف أكثر من مرة في كل الأبيان للدلالة على شدة الأمر على نفسه، "فالشاعر يحاصرنا بهذا الحرف الذي لا يصبح حرفًا، وإنما يتحول إلى مناخ موسيقي يتفق وطبيعة التجربة، بل إنه ليثير بغزارته الخيال"(٣).

وإذا كان (قيس بن الملوح) من خلال هذه الأبيات قد عيشنا معه حاضرًا مؤلمًا، فهل يدفعه هذا الحاضر المؤلم إلى تذكر الماضي، عليه يشعر بالسعادة ولو لوقتٍ قصيرٍ؛ لأن الإنسان قد "ينفصل عن لحظته وحياته الحاضرة، ويتصل بالماضي بحثًا عن ملجأ له فيه، وهو بذلك يخلق توازنًا في ذاته، يحرره من قلق اللحظة وبؤس الواقع"(٤).

---

(١) موسيقى الشعر، د/ إبراهيم أنيس،ط لجنة البيان العربي، الثانية ١٩٥٢م، ص١٧٥، ١٧٦.

(٢) ينظر: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، د/ صابر عبد الدايم، ط مكتبة الخانجي، القاهرة، الثالثة ١٤١٣هـ ـ١٩٩٣م، ص١٠٨.

(٣) السابق، ص٣٢.

(٤) الغربة في الشعر الجاهلي ص٢٤٢.

"فالذكريات الجميلة تشعره بنوع من الاطمئنان إلى أنه إن كانت حياته الحاضرة قاسية، فإنه قد مرت به أوقات عاش فيها حياة هانئة سعيدة، فترضى نفسه ويقر عينًا"(١).

وهذا ما فعله (قيس بن الملوح) فما كان يعيشه من حاضر مؤلم دفعه إلى تذكر الماضي لكي يخفف عن نفسه ما يشعر به من الحزن واليأس، ويكون شعوره بالسعادة في الحاضر نوع من شعوره بها في الماضي، فنجده يشخص صاحبًا له، ويخاطبه متذكرًا لماضيه في نجد، فيقول(٢):

أقُولُ لِصَاحِبِي وَالْعِيسُ تَهْوِي ∴ بِنَا بَيْنَ الْمُنِيفَةِ فَالضِّمار

تَمَتَّعْ مِن شَمِيم عَرَارِ نَجْدٍ ∴ فما بَعْدَ العَشِيَّةِ من عَرَارِ(٣)

ألاَ يا حَبَّذَا نَفَحَاتِ نَجْدٍ ∴ وَرَيَّا رَوْضِهَ غِبَّ القُطَارِ

وَأَهْلُكَ إِذْ يَحلُّ الحَيَّ نَجْدًا ∴ وأنت على زَمَانِك غَيْرُ زَارِي(٤)

شُهُورٌ يَنْقَضِينَ وما شَعُرْنَا ∴ بِأَنْصَافٍ لَهُنَّ ولا سَرارِ(٥)

فَأَمَّا لَيْلُهُنَّ فَخَيْرُ لَيْلٍ ∴ وأَطْوَلُ مَا يكُونُ مِنَ النَهَارِ

فهنا يتذكر قيس ما كان يجده في نجد من المتعة والسرور، فتحولت ذاته من الشعور بالألم إلى الشعور بالغبطة، واستعمل من العبارات ما يدل على ذلك

---

(١) السابق، ص٢٤١.

(٢) الديوان، ص١١٥.

(٣) عرار: النرجس البري، بَهَار البر، وهو نبت طيب الريح واحدة عرارة. مختار الصحاح، مادة (ع ر ر)، ص٤٢٢.

(٤) زاري: عائب ولائم، ومنكر، زري عليه فعله: عابه. مختار الصحاح، مادة (ز ر ي)، ص٢٧١.

(٥) سرار: الليالي الأخيرة من الشهر القمري. مختار الصحاح، مادة (س ر ر)، ص٢٩٥.

حيث ذكر عرار نجد، ونفحاتها، وريَّا روضها، ووجود الأهل، ورضاه عن الزمان، وعدم الإحساس بطوله، ومدح ليالي نجد. وبذا يكون الشاعر قد جعل صوره مستمدة من الحقيقة وليس من الخيال، كما لجأ الشاعر إلى التعبير بالفعل المضارع (تمتع) الذي يدل على التجدد والحدوث ليشير إلى أن عرار نجد طيب الرائحة، كما استعمال من أدوات التصور الحقيقي (ألا) الاستفتاحية لينبه بها على ما يأتي بعد من (يا) النداء والمنادي المحذوف والتقدير ألا يا قوم حبذا نفحات نجد، وجملة حبذا جواب النداء، و(حبذا) فعل يدل على المدح، وقوله (ما شَعُرْنَا) فعل مضموم الوسط يدل على المدح والسجية.

كما استعمل الشاعر من أساليب البديع ما يساعد على وصف حاله من الشعور بالغبطة والسرور فاستعمل أسلوب التكرار، وهو: تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغمًا موسيقيًا يقصده الناظم في الشعر والنثر(١)، فقد كرر الشاعر ألفاظًا مثل (عرار)، و(نجد)، كرر لفظ عرار مرتين ولفظ نجد ثلاث مرات، وتكرار هذه الألفاظ يدل على تعلق الشاعر بنجد وما فيها من جمال وطيب هواء، فهذا التكرار يوحي بإحساس الشاعر بالغبطة من خلال هذه الذكرى.

كما استعمل الشاعر من أساليب البديع (التصدير) أو رد الأعجاز على الصدور، وذلك في قوله:

تَمَتَّعْ مِن شَمِيم عَرَارِ نَجْدٍ ∴ فما بَعْدَ العَشِيَّةِ من عَرَارِ

وهو كما قال عنه ابن رشيق القيرواني يمنح البيت "أبهة ويكسوه رونقًا وديباجة ويزيده مائية وطلاوة"(٢).

---

(١) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د/ ماهر مهدي هلال، ط دار الرشيد للنشر ١٩٨٠م، ص٢٣٩.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط دار الجيل، بيروت، الخامسة ١٩٨١م، ٣/٢.

كما استعمل الشاعر بحر (الوافر) الذي أعطانا موسيقى خارجية تناسب حالته حيث "الفروض المتتابعة والموجات النفسية المتجددة"(١).

واستعمل أيضًا حرف الروى (الراء) وهو من الحروف المجهورة التي يهتز معها الوتران الصوتيان، فساعد استعماله في الدلالة على حالة الشاعر، وقبله ألف المد التي ساعدت الشاعر في اجترار الماضي عله يخفف عنه حزنه وألمه.

الصورة الثانية ـ حديث الشاعر مع نفسه :

مما يدل على غربة الشاعر الذاتية (حديثه مع نفسه) حيث كان قيس بن الملوح يعجز عن إقامة علاقات اجتماعية مع الآخرين، أو يشعر تجاههم بالدفء؛ لذلك لم يجد غير نفسه يتحدث معها، إما لائمًا، أو مواسيًا، أو خائفًا.

فمن حديثه مع نفسه لائمًا لها على هذا الحب، يقول(٢):

تَبَدَّلتِ مِن جَدواكِ يا أُمَّ مالِكٍ ∴ وَساوِسَ هَمٍّ يَحتَضِرنَ وسَادِيا

فإن الذي أملت من أم مالك ∴ أشاب قذالي(٣) واستهام فؤاديا

فليتكم لم تعرفوني وليتكم ∴ تخليت عنكم لا عليّ ولا ليا

خليليّ إن بانوا بليلى فَقَرِّبَا ∴ لي النَّعَش والأكفانَ واستَغفرا ليا

وخُطَّا بأطراف الأسنة مضجعي ∴ وردوا علىّ عينيّ فضل ردائيا

---

(١) عضوية الموسيقى في النص الشعري، د/ عبد الفتاح صالح نافع، ط مكتبة المنار، الأردن، الأولى ١٤٠٥هـ ـ١٩٨٥م، ص٧٤.

(٢) الديوان، ص٢٣٠.

(٣) قذالي: القذال: جماع مؤخر الرأس من الإنسان والفرس. لسان العرب، مادة (ق ذ ل) ٣٥٦١/٥.

ولا تحسداني بارك الله فيكما ∴ من الأرض ذات العَرْضِ أن تُوسعا ليا
فيومان يوم في الأنيس مُرَنَّق ∴ ويوم أُباري الرائحاتِ الجواريا
إذا نحن أدلجنا وأنت أمامنا ∴ كفى لطايانا بريحك هاديا
أعدّ الليالي ليلة بعد ليلة ∴ وقد عشتُ دهرًا لا أعدّ الليالیا
إذا ما طواكِ الدَّهرُ يا أمَّ مالكٍ ∴ فَشَأنُ المنايا القاضِياتِ وَشَانِيا
رُوَيدًا لِئَلاّ يَركَبَ الحُبُّ والهَوى ∴ عِظَامَك حَتّى يَنطَلِقْنَ عَواريا
ويَأخُذَكَ الوَسواسُ من لاعج الهوى ∴ وتَخْرّسَ حَتى لا تجيبُ المُنادِيا
خليلي إن دارت عَلى أم مالك ∴ صروفُ الليالي فابغِيَا لِيَ نَاعيا

ففي هذه الأبيات يتحدث الشاعر مع نفسه لائمًا لها، مما يدل على غربته الذاتية، وأنه لا يجد إلا نفسه يتحدث معها عن محنته القاسية المتمثلة في بعد ليلى عنه، وما يؤول إليه حاله من موت محقق بعد رحليها، وما نصح به خليليه من إكرامه ودفنه في قبر مناسب، وكفن مناسب، كما أنه نبه إلى جملة التناقضات التي حدثت له، فيوم أنس، ويوم مشقة وسفر، وريحها في السفر يكون هاديًا للمسير، وليالي مرت سريعة لا يدري لها عددًا، وليالي طويلة كئيبة ثقيلة صعبة المرور، كل هذه الوساوس يحدث بها قيس نفسه الحديث الخفي الذي هو كصوت الحلى، واستعار الوسادة وأراد الرأس لعلاقة المجاورة إذ الرأس فوق الوسادة، أو أراد الوساوس برأسه وبوسادته لعظم بلابله وما يحتضره، أو يكون أراد بالوسادة النوم والليل، وهو وقت احتضار الوساوس والهموم.

وأما عن حديثه عنها مرة بأم مالك، ومرة بليلى، فإما أن تكون الكنية تفاؤلا لما كان عليه أول الأمر، وأنها كل دنياه وليلاه، فهي مالكة وأم مالك أو يكون فيه دلالة على تباعد الزمن وأنها أم مالك حتى بعد زواجها وبعدها فهي

تملكه مهما تباعد الزمن، وفي التعبير "أن بانوا بليلى" دليل قرب عهده بها وأنها لم تتزوج بعد.

وسطر الشاعر في الأبيات السابقة دلائل حيرته وما يعتريه من وسواس وتذبذب حيث أنه خاطب ليلى في البيت الأول، وخاطب نفسه في البيت الثاني، وخاطبها في البيت الثالث، وخاطب خليله في الأبيات الرابع والخامس والسادس وخاطب نفسه ومن معه في الأبيات السابع والثامن والتاسع، ورجع إلى خطاب ليلى في البيت العاشر، ثم خاطب نفسه بالبيتين الحادي عشر والثاني عشر، ورجع إلى خطاب خليله في البيت الثالث عشر. كل ذلك دال على حيرته وسرعة تقلبه وتذبذبه.

وإذا تأملنا الأبيات الثلاثة الأولى نجد أن المنافع المرجوه تبدلت وساوس وهموم، وأن الآمال المرتقبة تحولت شيبًا ومرضًا للفؤاد، فالشاعر يلوم نفسه لومًا مؤكدًا كرره مرتين في بيت واحد، وكأنه يتمنى عدم معرفة ليلى ولقائه بها عله يستريح مما هو فيه من تناقض قاهر قاتل.

كما أن الشاعر يخاطب نفسه بقوله:

رُوَيدًا لِئَلاّ يَركَبَ الحُبُّ والهَوى ∴ عِظَامَك حَتّى يَنطَلِقْنَ عَواريا

ويَأخُذَكَ الوَسواسُ من لاعج الهوى ∴ وتَخْرّسَ حَتى لا تجيبُ المُنادِيا

فهي يلقي باللوم على نفسه فيخاطبها بلفظ رُوَيدًا الذي هو مفعول مطلق مؤكد لعاملة أي تمهل رُويدًا كي لا يكون الحب والهوى حملاً وعبئًا ثقيلاً فوق عظامك فيجعلها عارية من اللحم والشحم، إذ هي لم تكف عما هي فيه، ويملكك الوسواس من شدة الهوى، وتصارعك الهموم وتبعد عنك النوم، وتفقد حاسة السمع لشدة الانشغال فلا تجيب المناديا، إذ السمع والكلام،والصمم والخرس متلازمان.

وقد استعمل الشاعر فعل الأمر المقدر تمهلْ الدال على الاستقبال، والأفعال المضارعة لئلا يركبَ، وحتى ينطلقن، ويأخذك، وتخرسَ، لا تجيبُ. كل ذلك دال على التجدد والحدوث، لكل هذه الهموم، وهو دال أيضًا على تجدد واستمرار هذه المعاناة.

كما استعمل الشاعر في هذه الأبيات البحر (الطويل) لما فيه من كثرة المقاطع التي تناسب حاله من كثرة ما يحدث به نفسه، وكثرة ما يلومها عليه، كما كان حرف الروى هو الياء المفتوحة الموصولة بحرف الإطلاق، إذ الياء حرف حبيب مخرجه وسط اللسان، ففيه من الخفة ما فيه،وكذا الفتحة أخف الحركات، وألف الإطلاق تذهب النفس معها كل مذهب، فقد راعى الخفة والانطلاق كي يكون حديث نفسه موصولاً ممدودًا.

وقد كان حديث الشاعر مع نفسه واضحًا جليًا كثرت فيه المحسنات البديعية من طباق ومقابلة، فهو قد تبدل من الجدوى والمنافع وساوس وهموم، وكان ما أمله من سعادة سببًا في صفحات الشيب، وألم الفؤاد، وأنه تمنى أن يخرج من الأمر لا له ولا عليه، وربط بين بُعد ليلى وقرب النعش، وبين يوم الراحة والمتعة، ويوم التعب والمباراة، بين أنه يَعُد الليالي وأنه لا يعدها، وبين ظلمة الليل عليهم وهداية ليلى إياهم، وأيضًا استخدم الشاعر الجناس في قوله (الأرض والعرض).

كما أنه استخدم الاستعارات المكنية في قوله: (طواك الدهر)، واقتران المنايا معه بواو المعية، وركوب الحب والهوى عظامه، وأخذ الوسواس وتملكه إياه، ودوران صروف الليالي على أم مالك.

ومن حديث الشاعر مع نفسه، مواسيًا لها، يقول[١]:

ألا ما لليلي لا تُرى عند مضجعي ∴ بلَيْلٍ ولا يجري بذلك طائرُ

بلى إنَّ عُجْمَ الطير تجري إذا جرَتْ ∴ بليلَى ولكنْ ليس للطير زاجرُ

أزالتْ عن العهد الذي كان بيننا ∴ بذي الأثل أم قد غيَّرتها المقادرُ؟

فوالله ما في القرب منك راحةٌ ∴ ولا البُعْد يُسليني ولا أنا صابرُ

ووالله ما أدري بأية حيلة ∴ وأيِّ مرامٍ أو خِطَارِ أُخاطرُ

وتاللّه إن الدهر في ذات بيننا ∴ عليّ لها في كل حالٍ لَجَائرُ

فلو كنت إذ أزمعْتِ هجري تركتني ∴ جَميعَ القُوَى والعقلُ مني وافرُ

ولكنَّ أيَّامي بحقْلِ عُنَيزةٍ ∴ وبالرَّضْم أيَّام جَناها التجاورُ

وقد أصبح الود الذي كان بيننا ∴ أمانيَّ نَفْسٍ والمؤَمِّلُ حائرُ

لعمري لقد رَنَّقْتِ يا أُمَّ مالِكِ ∴ حياتي وساقتْني إليك المقادرُ

فمن خلال هذه الأبيات نرى أن نفس الشاعر هي النديم الوحيد الذي يجلس معه ويتحدث إليه عندما يعتصر الألم قلبه، فتحدث إلى نفسه مواسيًا لها، سائلاً إياها عن سبب عدم حضور ليلى عند مضجعه ليلاً، وعدم جريان طائر يبشر بحضورها، وقد واسى نفسه أن الطير تبشر بحضورها غير أنها في حاجة إلى زاجر يزجرها والعقدة عنده أن الزاجر ليس له وجود، فالشاعر في غربة ذاتية ليس له إلا أن يسأل نفسه مقلبًا الأمر على وجوهه هل تركت عهده أم المقادير فرضت نفسها، ويقسم على أنه جرب القرب وجرب البعد، وكلاهما ليس بنافع، وأنه لا يملك صبرًا، ولا يعرف له حيلة، أو مرامًا، أو مخاطرة يتوجه بها إليها.

(١) الديوان ص٩٩، ١٠٠.

وفي هذه المواساة استخدم الشاعر همزة التسوية، فعادل بين الأمـــرين، في قوله:

أزالتْ عن العهد الذي كان بيننا ∴ بذي الأثل أم قد غيَّرتها المقادرُ؟

وهو لا يريد لطرف من طرفي المعادلة أن يكون فليلي باقية على العهـد، وهو أشد ما يكون تمسكًا بعهدها، ولذا عطف على بيت المعادلة أسـلوب القسـم ثلاث مرات متتاليات في قوله:

فـوالله مـا في القـرب منـك راحـةٌ ∴ ولا البُعْـد يُسـلينِي ولا أنـا صـابرُ

ووالله مـــا أدري بـأيـــة حيلـــة ∴ وأيِّ مـــرامٍ أو خِطَـــارِ أُخـــاطرُ

وتـاللّـه إن الـدهر في ذات بيننـا ∴ علـيّ لهـا في كـل حـالٍ لَجَـائرُ

يقسم في البيت الثالث أن الدهر قد جار عليه لصالح ليلى وذلك مستمر في جميع أحواله، ويعني أنه لا يكون في مرة واحدة لصالح قيس، وبالتالي اسـتحق الأمر قسمًا رابعًا ختمت به الأبيات، وهو قوله:

لعمري لقد رَنَّقْتِ يا أُمَّ مالِكِ ∴ حيـاتي وسـاقتْني إليـك المقـادرُ

ففي هذا البيت يقسم على أن ليلى هي السبب في تكدير حياته، وأن القدر هو الذي ساقه إليها، وقد استعمل من المؤكدات في هذا البيت القسم في (لعمري)، و(قد) حرف التحقيق، والفعلين الماضيين (رنقت وساقتني) الدالين على تحقيـق الوقوع. وتكرار الشاعر للقسم في هذه الأبيات جميعها للتأكيد على مـا آل إليـه حاله من غربة ذاته التي أدت به إلى موساه نفسه.

كما استعمل الشاعر من أساليب التصوير الخيالي ما يعينـه علـى بيـان مواساته لنفسه، فقد استعمل في البيت الأخير الاستعارة المكنية في قوله (رنقـت

حياتي)، حيث جسم الحياة، وهي شيء معنوي وشبهها بشيء يكدر كالماء مثلاً، ثم حذف المشبه به وأتي بلازم من لوازمه وهو الكدر على سبيل الاستعارة المكنية.

والاستعارة المكنية أيضًا في قوله: (ساقتني إليك المقادر)، فقد شبه المقادر بشيء يحُرك ويسوق، وحذف المشبه به، وأتي بلازم من لوازمه وهو الفعل (ساقتني) على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي الأبيات السابقة استعمل الشاعر (البحر الطويل) لما فيه من كثرة المقاطع التي تساعد في وجود الموسيقى الخارجية لما يواسي به الشاعر نفسه، كما أن الشاعر استعمل الروي حرف الراء المجهور المكرر؛ لأن الجهر والتكرار مما يتوافق وحالة المواساة، واستخدم حرف المد (الألف) المسمى (تأسيًا) "ليزيد الإيقاع بطئًا يومئ إلى حالة الحزن المترسبة في ذاته"(١).

ومن حدثه مع نفسه خائفًا، يقول(٢):

ومُسْتوْحشٍ لَمْ يُمْسِ في دَارِ غُرْبَةٍ ∴ وَلكِنَّهُ مِمَّن يَوَدُّ غرِيبُ

إذا رام كتمانَ الهوَى نَمَّ دمعُه ∴ فآهٍ لمحزونٍ جفاه طبيبُ

ألاَ أيها البيتُ الذي لا أزوره ∴ وهجرانُهُ مني إليك ذُنوبُ

هجرتُك مشتاقًا وزرتك خائفًا ∴ ومني عليَّ الدهرَ فيك رقيبُ

سلام على الدار التي لا أزورها ∴ وإن حلها شخص إلي حبيب

ففي هذه الأبيات يتحدث الشاعر مع نفسه عن الوحشة التي تكتنفه وتحيط به، على الرغم من كونه في داره ووطنه، ولكنها غربة الذات التي جعلته يشعر

(١) موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص٣٣.
(٢) الديوان، ص٤٦.

بالألم من بُعد المحبوبة، والخوف من أعين الرقباء. ولإبراز ذلك استعان الشاعر بأساليب التصوير الحقيقي فاستخدم أسلوب الاستدراك في قوله: (لكنه ممن يود غريب)، وقدم معمول الخبر (ممن يود) وذلك لإفادة العناية بالمحبوبة، وجاء خبر (لكن)، وهو قوله (غريب)، فيه الدلالة على العموم المستفاد من التنكير، مما يوحي بعظم الغربة لدى الشاعر.

وفي البيت الثاني عبر الشاعر بالفعل الماضي من خلال فعل الشرط (رام) وجواب الشرط (نَمَّ) ليدل على تحقق وقوع ما يمر به الشاعر في أنه لا يستطيع أن يكتم هذا الحب ودل ذلك من خلال إذا الشرطية على التوقع والحدوث.

وقوله: (فآه لمحزون) تعبير يدل على ألمه، وغربة ذاته، ويؤكد على ذلك باستعمال (لام) الجر في قوله (لمحزون) فهي تدل على الملكية والاستحقاق، مما يوحي بالتصاق الألم والحزن به، فهو لا ينفك عنه أبدًا، ويشير إلى ذلك ويؤكد عليه بقوله: (جفاه طبيب) فهي توحي بأن ألمه وحزنه لا يستطيع أن يداويه الأطباء، فهو ملازم له وملتصق به.

وفي البيت الثالث يتحدث الشاعر مع نفسه عن الخوف الذي يكتنفه، ويستعين بأساليب التصوير الخيالي لتعينه على ذلك، فبدأ بقوله: (ألا أيها البيت) فاستعمل (ألا) الاستفتاحية، و(ياء) النداء للدالة على التنبيه، وفي ندائه للبيت صورة خيالية، حيث شخص البيت، وجعله يُنادي، ثم يقول: (الذي لا أزوره) فهي جملة حالية يؤكد من خلالها على خوفه من أعين الرقباء، ثم فصل الشاعر بعد الإجمال سبب عدم زيارته للبيت في قوله: (وهجرانه مني إليك ذنوب)، حيث يذكر السبب وهو حبه لليلى وعلم قومها بذلك.

وفي البيت الرابع يتحدث الشاعر صراحة عن (الرقباء) من قومها، فيذكر أن هجره لها مع الشوق إليها وزيارته لها مع الخوف منهم. وفي قوله: (ومني

على الدهر فيك رقيب) إيحاء بأن الرقابة منهم ملازمة له، فهم منتشرون طيلة المسافة التي بينه وبينها، فمراقبتهم له دائمة.

وقد أكثر الشاعر من استعمال ضمير المخاطب (الكاف) في مخاطبة البيت، فهو يشخصه ويضفي عليه الصفات التشخيصية من خلال قوله (هجرتك ـ زرتك)، هذا بالإضافة إلى ما يوحي به استعمال (كاف) الخطاب من التوازن، والتقسيم، والتقابل الذي يؤدي إلى التوافق الموسيقي، والذي يوحي بالحالة التي يمر بها الشاعر من الألم والخوف.

وفي البيت الأخير يذكر أنه لا يزور هذه الدار التي توجد بها المحبوبة بسبب هؤلاء الرقباء، وأن ما يملكه هو السلام الدائم المستمر، فـ(سلامٌ) نكرة تفيد العموم، واسمية الجملة، دالة على الثبوت والدوام.

الصورة الثالثة ـ عفة الذات وتميزها بالسمو وقداسة الحب:

القارئ لأشعار العذريين يجد أن العفة والسمو والحياء في الحب مسلك لهم "يقارن بمسلك الزهاد الأتقياء، إذ أنهم وجدوا طريقًا يوفقون فيه بين زهدهم، ومطالب عاطفتهم، وأطاعوا في حبهم العف قلوبهم ودينهم، أي أن العذرية توفيق بين الحب الجامح والإيمان العميق، أو ارتفاع بالحب إلى مستوى الإيمان في حالة من توحد الشعور"(١).

والحب العذري "حب روحي يتعلق فيه العاشق بمحبوبة واحدة، يرى فيها مثله الأعلى الذي يحقق له متعة الروح، ورضا النفس، واستقرار العاطفة، وهو استقرار يجعل فتنته بواحدة تقف عندها آماله وتتحقق فيها كل أمانيه"(٢).

(١) الحب في التراث العربي، د/ محمد حسن عبدالله، ط دار المعارف، ص٢٣٣.
(٢) الحب المثالي عند العرب، د/ يوسف خُليف، ط دار قباء، القاهرة، ص١١.

وقد تحققت لدى قيس عفة الذات التي جعلته يسمو بهذا الحب، حتى في أشد الأوقات عليه، وذلك حين يأتيه خبر زفاف ليلى لورد الثقفي، فتأكل الغيرة فؤاده، ومع ذلك يصف حاله في هذه اللحظة المريرة بصورة نرى فيها، العذرية الجامحة، والطهر والعفاف، فيقول(١):

كأنَّ القَلْبَ لَيْلَةَ قيلَ يُغْدَى ∴ بِلَيلَي العامريةِ أو يُراحُ

قَطَاةٌ غَرَّهَا شَرَكٌ فَبَاتَت ∴ تُجَاذِبُهُ وقد عَلِقَ الجَنَاحُ

لها فَرْخانِ قد تُرِكَا بِقَفْر ∴ وَعُشُّهُمَا تُصَفِّقُهُ الرِّيَاحُ

إذا سَمِعَا هُبُوبَ الرِّيحَ هَبَّا ∴ وقالا أُمّنا تَأتِي الرَّوَاحُ

فلا باللَّيْلِ نَالَتْ ما تُرَجِّي ∴ ولا في الصُّبحِ كان لها بَرَاحُ

فعلى الرغم من أن الشاعر قد أحس بالألم عند زواج ليلى، إلا أنه قد حافظ على عفافه وطهره في وصف حاله "فقد صور ارتحال ليلى تصويرًا موجعًا، اشتمل على تشبيه ــ وإن يكن بدويًا ــ قل أن ينطق به شاعر آخر غير قيس، فقد وضح لنا من خلال هذه الأبيات أن الشاعر قد بلغ قمة الصدمة العاطفية عند رحيل المحبوبة"(٢).

ويُعد هذا التشبيه صورة دقيقة لهذا القلب الخافق بالحب، صورها الشاعر وجسمها في غاية من الروعة، حيث نراه لا يريد أن يصف الألم الذي أحس به عند علمه بزواج ليلى، وإنما يريد أن يبين مقدار هذا الألم وأنه قد بلغ الغاية في القوة، ورغم ذلك لم يخرج عن عفافه وسموه في وصفه.

---

(١) الديوان، ص٧٣.

(٢) رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية، د/ مصطفى الشكعة، ط مطبعة المدني، الرابعة ١٤١٨هـ ــ١٩٩٧م، ص٢١٠.

وقد استعمل الشاعر في هذا التصوير من أساليب البديع ما يساعد في وصف حاله، فقد استعمل الجناس بين (ليلة ــ ليلى)، و(هبوب ــ هبا)، و(الريح ــ الرواح)، كما استعمل الطباق بين (يغدي ــ يراح)، و(الليل ــ الصبح).

ولم يقف الأمر عند وصف حاله وقت علمه بخبر زفافها، فالأمر أكبر من ذلك بكثير، إذ إن "أخطر حدث في حياة قيس العاطفية هو زواج ليلى من غيره، فقد فتح عليه هذا الزواج بابًا لليأس لا قِبَل له به، وأفقده أعز آماله فقدًا لا أمل له في تلافيه، فهذا الزواج هو نقطة التحول في حياة قيس نحو مصيره الأخير"(١).

فبدأ قيس "يزداد حيرة واضطرابًا، وتثقل على نفسه الهموم والأحزان، ويحس أنه بين شقى رحى طاحنة: حب لا يملك منه فكاكًا، ويأس لا يرى معه بصيصًا من أمل"(٢)، فيلجأ إلى شعره الذي تبدو فيه عفة الذات، وسمو الحب وقداسته لكي ينفس عما بداخله من حزن وشجن، فيصف حاله قائلاً(٣):

أرَانِي إذَا صَلَّيْتُ يَمَّمْتُ نَحْوَهَا ∴ بِوَجْهِي وإن كَانَ المُصَلَّى وَرَائِيَا

وما بِيَ إشْرَاكٌ ولكنَّ حُبَّهَا ∴ وَعُظْمَ الجَوَى أعْيَا الطَّبِيبَ المُدَاوِيَا

أحِب من الأسْمَاءِ مَا وَافقَ اسمَهَا ∴ أوَ أشْبَهَهُ أو كَانَ مِنْهُ مُدَانِيَا

ففي هذه الأبيات يتحدث قيس عن الحب العذري الذي طغى على كل تصرفاته، فهو إذا أراد الصلاة، يمم وجهه جهة ليلى، ونسى جهة الكعبة، مع إيمانه الشديد بالله سبحانه وتعالى، وتوحيده، وعلل ذلك بداء الحب، فليس على المريض حرج؛ ولذلك نفى عن نفسه صفة الشرك بالله، وقد استعمل الشاعر من أساليب التصوير الحقيقي ما يعينه على بيان مقصودة.

---

(١) دراسات أدبية مقارنة، ص٢٨.

(٢) الحب المثالي عند العرب، ص٢٧.

(٣) الديوان، ص٢٢٨.

ففي البيت الأول استعمل من الألفاظ والعبارات ما يوحي بنفي الشرك عنه، فقوله (أراني) يوحي بالشكوى وأنه لا يشعر بالسعادة؛ لأنه يرى نفسه مسلوب الإرادة، يعجز عن التوجه المطلوب، كما يوحي بأنه شخص عاقل يتحدث وكأنه ينكر هذا الأمر، وينفي عن نفسه استخفافه بالدين.

وفي قوله (إذا صليت) يوحي بنفي الشرك؛ لأنه معروف أن الصلاة لا تكون إلا لله، وهو لم يقل مثلاً (صليت لليلى). وفي قوله (يَمَّمْتُ نَحْوَهَا بِوَجْهِي) قال الشاعر (بوجهي) ولم يقل (بصدري)، أو (بجسدي)؛ لأن الوجه هو المعبر عن سائر الجسد، وهو أشرف ما في الإنسان، فهو كناية عن الجسد كله، قال تعالى: ﴿فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ﴾(١).

وقوله (وإن كَانَ المُصَلَّى وَرَائِيا) هنا اعتراف من الشاعر بمرضه، فكأنه يقول: (أنا مريض بحب ليلى)، وهذا الحب قد أذهب عقلي تمام الذهاب، فحين أصلي تكون القبلة ورائي، فالأمر ليس مجرد غفلة، ولكنه حبها، وعظم الجوى الذي يتحدث عنه في البيت الثاني، هذا الذي جعله لا ينتبه بأن القبلة وراءه، وأنه لا يتجه إليها.

وفي البيت الثاني يخاطب الشاعر نفسه قائلاً: (وما بِيَ إشْرَاكٌ)، ينفي أي قدر أو أي نوع من أنواع الشرك، جليها وخفيها إذ التنكير في إشراك يفيد العموم، ثم يقول: (ولكنَّ حُبَّهَا وَعُظْمَ الجَوَى) فهنا يذكر السبب لما ذكره في البيت الأول، وهو أن الاتجاه نحوها في الصلاة سببه حبها، وعظم الجوى، وأيضًا هو لم يكن حبًا عاديًا، وجوى عاديًا، وإنما هو الحب والجوى الذي (أعيا الطبيب) (المداويا) وصف الطبيب بالمهارة العالية وليس أي طبيب، فهو يريد أن يقول: أن ما عندي من حب وجوى عظيم أعجز الطبيب الذي من شأنه أن يداوي الناس،

(١) البقرة: من الآية (١٤٤).

فهو غير قادر على مداواتي، والشاعر بهذا التعبير يريد أن يبين قوة الحب وشدة حرقة قلبه.

وفي البيت الثالث: ما زال الشاعر يتحدث عن حب ليلى فعبر بقوله: (أحِب من الأسْمَاءِ مَا وَافقَ اسمَهَا) عن استقلال ليلى باسمها باعتبار أنها المسماة بـــه، فكأنه نظر إلى الاسم باعتبار المسمى، وكأن اسم ليلى لا يشاركها فيه أحد، وغاية الأمر أن تقع المشاركة من غيرها في موافقة الاسم، أو يكون يشبهه، أو يكـــون قريبًا منه.

فإذا كان قيس يحب من الأسماء ما يوافق اسم ليلى وما يكون شبيهًا له، وما يكون قريبًا منه. فلنا أن نتخيل مقدار حبه لليلى ذاتها، فقـــد بلـــغ الدرجـــة القصوى التي لا يدانيها حب لغيرهما. وعن تأثر قيس بسماع اسم ليلى يحكي أحد الرواة يقول: حينما حج به أبوه "لما صاروا بمنى سمع صائحًا في الليل يصيح: يا ليلى، فصرخ صرخة ظُن أن نفسه قد تلفت وسقط مغشيًا عليه، فلم يزل كذلك حتى أصبح، ثم أفاق حائل اللون ذاهلاً"(١).

ولم تقتصر عفة الذات عند قيس على وصف حاله، وإنما نجـــده يجاهـــد نفسه، ويتغلب عليها، ويتحمل العناء والحرمان من أجل ليلى، فيقول(٢):

أُبَعِّـدُ عَنْـكِ الـنفسَ والـنفسُ صبَّةٌ ∴ بِـــذِكْرِكِ والمشَـــى إليـــكِ قريـــبُ

مخافـةَ أن تسـعى الوشـاةُ بظنـةٍ ∴ وأكـــرِمَكُمْ أن يســـتريب مريـــبُ

فقد جُعلتْ نفسي. وأنت اخترمتها ∴ وكنـتِ أعـزَّ النـاس . عنـك تطيـبُ

فلو شئتِ لم أغضبْ عليك ولم يـزل ∴ لـكِ الـدهرَ مـني مـا حييـتُ نصـيبُ

(١) الأغاني ١٦/٢.
(٢) الديوان، ص٤٣.

أمـا والـذي يَتْلُـو السَّـرَائِر كُلَّهَـا ∴ ويعلَـمُ مـا تُبْـدِي بـه وَتغيـبُ

لقد كُنْتِ ممَّنْ تَصْطَفِي النَّفسُ خُلَّةً ∴ لهـا دِونَ خِـلاَّنِ الصـفاءِ حُجُـوبُ

وإِنـي لأسْـتَحْيِيك حَتـى كأنمـا ∴ عَلَـيّ بظهْـرِ الغَيْـبِ منـك رَقِيـبُ

تَلَجِّينَ حتى يَذْهَبَ اليَأسُ بـالهَوَى ∴ وحتَّـى تكـادَ الـنَّفْسُ عَنْـك تَطِيـبُ

سَأسْـتَعْطِفُ الأيَّـام فيـكِ لَعَلَّهَـا ∴ بِيَـوْمِ سُـرُورِي في هَـوَاكِ تَئُـوبُ

ففي هذه الأبيات نرى الشاعر يجاهد نفسه حتى لا تتحمل ليلى أذى الوشاة فيقول: (أبعد عنك النفس) فالفعل (أُبعِّد) فعل مضارع مضعف العين مما يفيد كثرة وقوع الفعل منه، وتجدده وحدوثه، ويؤكد الشاعر على مجاهدة نفسه بجملتين حاليتين في قوله: (والنفس صبة)، وقوله: (والممشى إليك قريب) فيذكر الشاعر دليلين على المجاهدة، وهما صبابة النفس، وقرب مكان ليلى منه.

وفي البيت الثاني يؤكد الشاعر عفة ذاته بذكره سبب إبعاد نفسه عنها وهو الخوف عليها من الوشاة والرقباء، أو أن تكون موضعًا للريبة والشك، فهذا البيت يوحي بالعفة والعذرية وطهارة الحب، فهو لا يرضى لموقفه بأي ظن يسعى به الوشاة والرقباء نحوهما، وأكرم الناس من يفتعل البحث عن الريبة والشك ولا يسمح بشيء منها.

وفي البيت الثالث استخدم الشاعر الفعل (جُعلتْ) بالبناء للمجهول للدلالة على شيوع وعموم الأسباب التي جعلت نفسه تطيب، وترضى عنها على الرغم من تسببها في إهلاك نفسه (وأنت اخترمتها)، ويقارن الشاعر في هذا البيت بين الماضي والحاضر حيث الماضي (كنتِ أعز الناس)، وفي الحاضر (أنت اخترمتها) يريد نفسه، وعلى الرغم من ذلك فنفسه ترضى عنها.

وفي البيت الرابع، يؤكد الشاعر على حبه لها مع مجاهدة نفسه لحمايتها باستخدام أداة الشرط (لو)، وفعل الشرط (شئتِ)، وجواب الشرط (لم أغضب عليك)، وما عُطف عليه في باقي البيت (ولم يزل لكِ الدهرَ مني ما حييتُ نصيبُ)، فهو يؤكد على دوام واستمرار حبه لها رغم مجاهدة نفسه في إبعادها عنها لكي لا يعرض ليلى لمقالة الوشاة والحاقدين.

وفي البيت الخامس والسادس، يقسم لها الشاعر بالله تعالى بأن النفس قد اختارتها خُلةٌ، وفي التعبير بلفظ (خلة) ما يعبر عن حقيقة الحب العفيف، فهو قائم على العفة والطهر والصداقة والإخلاص، وفي البيت الخامس تضمين حيث احتاج إلى البيت الذي يليه ليتم المعنى، ثم يشير الشاعر إلى أنها صديقة من نوع خاص (لها دِونَ خِلاَّنِ الصفاءِ حُجُوبُ) وكأن الصداقة التي بينهما لها طابع خاص من الصفاء والطهر والعفاف.

وفي البيت السابع، يؤكد الشاعر على مجاهدة نفسه فيستعمل من المؤكدات (إن)، و(اسمية الجملة)، واللام التي هي لام الابتداء، ولكنها زحلقت إلى الخبر حتى لا تدخل على الحرف.

كما استعمل الشاعر في هذا البيت من التصوير الخيالي ما يؤكد على أنه وضع نفسه الموضع المرضي من ليلى بقوله: (حَتى كأنما عَلَيّ بظهْرِ الغَيَبْ منك رَقيبُ)، فقد شبه استحياءه منها وخوفه مما لا ترضاه بالرقيب الذي يراقبه ويرصد تحركاته، وهذا التشبيه يوحي بعفة الذات، وما يتمتع به هذا الحب من القدسية والطهر والعفاف.

وفي البيت الثامن عبر بحتى الغائية مرتين في قوله: (حتى يَذَهَبَ اليَأسُ بالهَوَى)، وقوله: (وحتَّى تكادَ النَّفْسُ عَنْك تَطِيبُ) فهنا نجد اليأس من وصالها، مع رضاه وطيب نفسه عنها يبلغ غايته، وهذه مشقة ما فوقها مشقة في مجاهدة النفس.

وفي البيت الأخير، لجأ الشاعر إلى التصوير الخيالي لكي يخفف من حدة المجاهدة لنفسه، فقال: (سأستعطف الأيام) فقد شبه الأيام بإنسان وحذف المشبه به وأتي بلازم من لوازمه وهو الاستعطاف على سبيل الاستعارة المكنية، وهذه الاستعارة توحي بتذلل الشاعر للدهر أو الزمان عله يرق لحاله، ويُعيد له أيام الود والصفاء مع ليلى.

الصورة الرابعة ـ تصوير الشاعر لذاته المعذبة:

صور قيس بن الملوح ذاته المعذبة، وأظهرها في شكل مجللٍ بالألم، حيث رسم لنا صورًا سامية من الاغتراب بعيدة عن النوح والبكاء، عبر فيها عن عذابه ولوعته ولهفته في آن واحد، إذ يقول(١):

متى يشتفي مِنكِ الفؤادُ المُعَذَّبُ ∴ وسَهْمُ المنايا من وصالِك أقرَبُ

فَبُعْدٌ ووَجْدٌ واشتياقٌ ورَجْفَةٌ ∴ فلا أنتِ تدنيني ولا أنا أقْرَبُ

كَعصفورةٍ في كَفِّ طِفْلٍ يَزُمُّهَا ∴ تذوق حياض الموتِ والطفلُ يلْعبُ

فلا الطفلُ ذو عقلٍ يَرِق لما بها ∴ ولا الطيرُ ذو ريشٍ يطير فيذهبُ

ولي ألْفُ وجْهٍ قد عَرفتُ طريقه ∴ ولَكنْ بلا قلب إلى أين أذهبُ

فهنا يكشف قيس عن ذاته المعذبة، ويستعمل من التصوير الحقيقي والخيالي ما يساعده في ذلك، ففي البيت الأول استعمل الاستفهام وفيه معنى الاستبعاد (متى)، والفعل (يشتفي) بصيغة المضارع المشتمل على تاء الافتعال؛ ليدل على استبعاد التجدد والحدوث لهذا الافتعال، ويوحي باستبعاد شفاء قلبه من العذاب، إذ الافتعال طلب ما فيه مشقة وبعد، وهو يستعبد أن يقع من فؤاده.

---

(١) الديوان، ص٣٨.

وقوله: (وسَهْمُ المنايا من وصالِك أقرَبُ) يفيد تناهي استبعاد الوصال، فالموت أقرب إليه منه.

وفي البيت الثاني استخدم الشاعر من فنون البديع (حسن التقسيم)، وقد استخدمه في الألفاظ في الشطر الأول من البيت، فقال: ــ فبعد ــ ووجد ــ واشتياق ــ ورجفة ــ واستخدمه في العبارات في الشطر الثاني من البيت، فقال: فلا أنتِ تدنيني ــ ولا أنا أَقْرَبُ، وقد استخدم الشاعر في هذا التقسيم حرف العطف (الواو)، وهذا التقسيم يساعد في استقصاء عذابات الشاعر النفسية، ويحدث توازن صوتي يؤثر على المتلقي ويجعله يتعايش مع تجربة الشاعر الأليمة.

وفي البيتين الثالث والرابع، يرسم الشاعر صورة لنفسه المعذبة بسبب بُعد ليلى عنه، وذلك عن طريق التصوير الخيالي، فقد استعمل (التشبيه التمثيلي) حيث شبه حاله وما فيه من ألم وعذاب ولوعة بالعصفورة التي بين يدي طفل يلعب بها فيربطها، وينتف ريشها، وهي تتألم، وتذوق الموت مرارًا.

وهو تصوير قوي يرسم الشاعر من خلاله صورة لمقدار العذاب الذي تشعر به نفسه.

وفي هذا التشبيه دليل على شهامة، ومروءة، وضراعة المحب، فنجده يبرئ محبوبته من التعذيب المتعمد له، فيشير إلى أن الطفل يلهو ويلعب، فهو لم يكن له عقل ليعلم بآلام العصفورة، فلا مفر لهذه العصفورة من هذه الآلام، كذلك الشاعر لا مفر له من حبه لليلى على الرغم من تعذيبها إياه، فكان الشاعر موفقًا إلى أبعد حد في هذا التصوير الخيالي.

كذلك استعمال الشاعر للفظ (طفل) يوحي إلى جانب تبرئة المحبوبة، وصفها بالبراءة فهي لا تتعمد تعذيبه ولوعته، فهي بريئة كبراءة الأطفال، وأن قومها هم السبب الرئيسي في كل ما يمر به الشاعر من ألم وحرمان.

كذلك استعمل الشاعر أسلوب (التكرار) لهذا اللفظ، فقد كرره ثلاث مرات ليؤكد على تبرئة المحبوبة وبراءتها.

والبيت الأخير يوحي بأن قلبه معذب بحب ليلى، فمهما كانت الاتجاهات التي يتجه إليها فهو يتجه بلا قلب.

هذا بالإضافة إلى استعمال الشاعر للبحر (الطويل)، الكثير المقاطع وروى (الباء) وهو حرف شديد مجهور، مضموم الحركة، فكل هذا يساعد الشاعر في وصف آلامه وعذابه.

ولم يقتصر تصوير الشاعر لذاته المعذبة على وصف عذابه ولوعته ولهفته، وإنما تعداه إلى التفكير الدائم في حاله، فهو يريد أن يتخلص مما هو فيه، ولكن حبه لليلى أقوى من أي شيء، فهو يشعر بالاضطراب، ولا يستطيع أن يأخذ قرارًا، وفي ذلك يقول(١):

فوالله ثمَّ الله إنِّي لَدَائِبُ ∴ أُفَكِّرُ ما ذَنْبي إليك فَأعْجَبُ

ووالله ما أدري علاَمَ هَجَرْتِنِي ∴ وَأيَّ أُموري فِيكِ يا لَيْلُ أَرْكَبُ

أأقْطَعُ حَبْلَ الوَصْلِ، فالموتُ دونَه ∴ أم أشربُ كأسًا منكمُ ليس يُشرَبُ

أمَ أهْرُبُ حتى لا أرَى لي مُجَاوِرًا ∴ أم أفْعَلُ ماذا؟ أم أبوحُ فأُغْلَبُ

فَأيُّهُمَا يَا لَيْلُ مَا تَفْعَلِينَهُ ∴ فَأوَّلُ مَهْجُورٌ، وَآخَرُ مُعْتَبُ

ففي هذه الأبيات استعمل الشاعر العديد من الصور الأدبية المستمدة من الحقيقة، لكي يؤكد على تفكيره الدائم في حاله، ويبين ما يشعر به من اضطراب. ففي البيت الأول يُقسم بالله (فو الله) ويكرر القسم (ثم الله) ليؤكد بالقسم على دوام التفكير في حاله الذي آل إليه، ثم يقسم في البيت الثاني (ووالله) ليؤكد على

(١) الديوان، ص٣٩.

اضطرابه، وعدم استقراره على حال، وفي القسم وتكراره يستغيث الشاعر بالله ويستنجد به لكي يعينه على ما يقاسيه من اضطراب وعدم استقرار، فهو يشعرنا من خلال القسم بأنه يستحق الرحمة من الله سبحانه وتعالى، وأن يخلصه مما هو فيه من قلق واضطراب.

وفي قوله (إني الدائب) تعبير يدل على ديمومة التفكير، وفيه تأكيد آخر إلى جانب القسم، وهو التأكيد بأن واللام واسمية الجملة، كما استعمل الشاعر فعل المضارع (أفكر ... فأعجب) ليدل على تجدد التفكير، ومن ثم تجدد التعجب إذ إنه حرم الارتباط بليلى، ووجه بكل هذه المواجهة التي لا قبل له بها، دون أن يكون له ذنب، وهذا هو مثار العجب.

كما نجد في الأبيات استعمال الشاعر للعديد من التعبيرات الإنشائية عن طريق الاستفهام، وذلك في قوله: (ما أدري علامَ هجرتني)، و(أيَّ أموري فيك أركب)، و(أأقطعُ حبل الوصل)، و(أم أشربُ كأسًا)، و(أم أهربُ)، و(أم أفعلُ ماذا)، و(أم أبوحُ فأغلب)، و(فأيهما يا ليلُ). فهنا نجد كثرة الاستفهامات مع تغيير المستفهم عنه، والغرض منها الإنكار والتعجب، وهي تصور حيرة الشاعر، واضطرابه، وعدم استقراره على حال يستطيع من خلاله فهم ما يدور بينه وبين ليلى.

ومن التعبيرات الإنشائية التي تؤكد حالة التعذيب، استعماله أسلوب المنادي المرخم وتكراره مرتين في قوله: (يا ليلُ أركب)، و(فأيهما يا ليلُ)، فهذا الترخيم يفيد اللين والسهولة ولا يكون ذلك إلا لمحبوب وانسداد جميع الطرق المؤدية إليه فيوقع في التناقض المؤدي إلى اليأس والحيرة والاضطراب إذ التلاقي بينه وبين ليلى مهجور، وهي مع هذا معتبة، لا لوم عليها.

وفي البيت الأخير استعمل الشاعر (حسن التقسيم) لإيجاد موسيقى مناسبة لحال الشاعر وذلك في قوله: (فأول مهجور، وآخر معتب).

المبحث الثاني

الاغتراب الاجتماعي

قد جاء في شعر قيس ما يدل على أنه اغترب اجتماعيًا بسبب عدم الانسجام مع المجتمع، والعجز عن الانتماء، وعدم الرضا بالتقاليد والأعراف، والمخالفة في الفكر والمعتقد، وبالتالي كان يشعر بالعزلة وافتقاد الأمن، وسوء العلاقات الاجتماعية، وافتقاد الطمأنينة(١).

وقد جاء الاغتراب الاجتماعي عند قيس في أربع صور، وهي كالتالي:

الصورة الأولى: الاغتراب عن الناس، والانطواء على نفسه.

الصورة الثانية: الاغتراب عن المجتمع وأعرافه السائدة.

الصورة الثالثة: الصراع مع المجتمع من خلال الرقباء والوشاة.

الصورة الرابعة: الاغتراب عن السلطة السياسية.

الصورة الأولى ـ الاغتراب عن الناس، والانطواء على نفسه:

رُوي عن قيس بن الملوح الكثير من الحكايات التي تدل على اغترابه عن الناس، وانطوائه على نفسه، وأنه يصرف كل همه وتفكيره العميق في ليلى. من ذلك ما روي في الأغاني من أنه: "يكون في جنبات الحي منفردًا عاريًا لا يلبس ثوبًا إلا خَرَّقَهُ، ويهذي ويخطط في الأرض، ويلعب بالتراب والحجارة، ولا يجيب أحدًا يسأله عن شيء، فإذا أحبوا أن يتكلم أو يثوب إليه عقله ذكروا له ليلى، فيقول: بأبي هي وأمي، ثم يرجع إليه عقله فيخاطبونه ويُجيبهم، ويأتيه أحداث

(١) ينظر: الحنين والغربة في الشعر العربي، د/ يحيى الجبوري، ص١٧.

الحي فيحدثونه عنها، وينشدونه شعر الغزل، فيجيبهم جوابًا صحيحًا، وينشدهم أشعارًا قالها"(١).

وقيل أنه خرج شيخ من بني مرة إلى أرض بني عامر ليلتقي بالمجنون، قال: "فخرجتُ أدورُ يومي، فما رأيتهُ إلا بعد العصر جالسًا على (قوْز)(٢)، من رمل قد خط بإصبعه فيه خطوطًا، فدنوت منه غير منقبض منه، فنفر والله مني كما تنفر الوحش إذا نظرتْ إلى الإنس، وإلى جانبه أحجار ململمة، فتناول واحدًا منها، فأقبلتُ حتى جلست إليه، ومكث ساعة، وكأنه الشيء النافر المتهيئ للقيام، فلما طال جلوسي سكن، وأقبل يعبث بأصابعه"(٣).

وقيل أيضًا: "مر به خليل له وهو جالس، يخط في الأرض ويعبث بالحصا، فسلم عليه وجلس عنده، فأقبل يخاطبه ويعظه ويُسليه، وهو ينظر إليه ويلعب بيده كما كان، وهو مفكر قد غمره ما هو فيه، فلما طال خطابه إياه قال: يا أخي، أما للكلام جواب؟ فقال: والله يا أخي ما علمت أنك تكلمني فأعذرني، فإني كما ترى مذهوب العقل، مشترك اللبّ، وبكى"(٤)، ثم قال(٥):

وَشُغِلْتُ عن فهم الحديثِ سِوَى ∴ ما كان مِنكِ وحُبُّكُمْ شُغْلِي

وَأُدِيم نحو مُحَدِّثي لِيَرَى ∴ أنْ قد فَهِمْتُ وعندَكُمْ عَقْلِي

فقد استعمل الشاعر في هذين البيتين من التصوير الحقيقي ما يدل على حاله هذه، ففي قوله: (شُغلتُ) استعمل الفعل بالبناء للمجهول للدلالة على شيوع

---

(١) الأغاني ١٤/٢.

(٢) القَوْزُ من الرمل: الكثيب المشرف المستدير تشبه به أرداف النساء. لسان العرب، مادة (ق و ز) ٣٧٧٣/٥.

(٣) الشعر والشعراء ٥٧٠/٢، ٥٧١.

(٤) الديوان، ص١٨٢.

(٥) السابق، نفس الصفحة.

وعموم انشغاله بليلى عن سواها، ويؤكد على هذا استعماله للفظ الاستثناء (سوى) حيث يؤكد الشاعر عدم انشغاله بأي شيء سوى ما كان منها، وقوله: (وحبكم شغلي) جملة اسمية مفيدة للثبوت والدوام يؤكد بها الشاعر على انشغاله التام بحب ليلى.

وفي البيت الثاني استعمل الشاعر الفعل المضارع (أُديم) ليدل على تجدد وحدوث واستمرار هذه الحالة التي هو فيها، فهو لا ينفك عن ذلك أبدًا، وفي قوله: (أن قد فهمت) استعمل أن المخففة من الثقيلة، واسمها ضمير الشأن والقصة والحكاية للمساعدة في إبراز ما لديه من مشكلة في هذا الأمر، وجاء خبر (أن) مقترنًا بقد المفيدة للتحقيق لإقناع محدثه بأنه قد فهم عنه، وفي قوله: (وعندكم عقلي) جملة اسمية مفيدة للثبوت والدوام ليؤكد بها على أن عقله غائب عنه كائن لديها.

"لقد سيطر الحب على عقل قيس، واستبد به حتى أذهله عن كل ما عداه، وتركه تائهًا في أوهامه، هائمًا في خيالاته، لا يكاد يصحو منها إلا إذا ذُكرت له ليلى"(١). وقد صور قيس حاله هذا من خلال شعره، حيث يقول(٢):

أيَا وَيْحَ من أمسَى يُخَلَّسُ عَقْلُه ∴ فأصبحَ مذهُوبًا به كل مذهب

خليَّا من الخُلان إلا مُعَذَّبًا ∴ يُضاحِكُني من كان يَهوَى تَجَنُّبي

إذ ذُكِرَتْ ليلى عَقَلْتُ وراجَعَتْ ∴ روائِعُ قلبي من هوىً مُتَشَعِّبِ

وقالوا صحيحٌ ما به طيفُ جِنَّةٍ ∴ ولا الهمُّ إلا بافتِرَاءِ التَّكَذُّبِ

ولي سَقَطَاتٌ حِينَ أُغْفِلُ ذِكرَهَا ∴ يَغُوصُ عليها من أرادَ تَعَقُّبي

(١) الحب المثالي عند العرب، ص٢٩.
(٢) الديوان، ص٦٣.

ففي هذه الأبيات استعمل الشاعر من التصوير الحقيقي ما يدل على تعلقه بليلى وانشغاله بها عمن سواها، وما لحق به من جراء هذا الأمر، فقد استعمل (أيا) حرف النداء، ولفظ (ويح) الذي يدل على الهلاك ليؤكد على انشغاله بليلى إلى درجة أن صار الهلاك ملازمًا له، وقوله: (أمسى) يفيد عدم انفكاكه من الهلاك، وأن ما يسلب في المساء لا يعود إليه ثانية، ويدل على ذلك قوله في آخر البيت (فأصبح مذهوبًا به كل مذهب)، وقوله (يُخلّس) فعل مضارع مضعف العين للدالة على كثرة وقوع الفعل وملازمته له.

وفي البيت الثاني يقول الشاعر: (خليًّا من الخُلان إلا مُعَذَّبًا) فهنا استثناء للعذاب من بين الخلان، فهو الخليل الوحيد له، مما يدل على حاله الذي صار إليه، وقوله: (يضاحكني من كان يهوى تجنبي)، دليل على هوانه وتجرؤ الناس عليه لما آل إليه حاله من الرثاثة التي يرونه عليها.

وفي البيت الثالث، يستعمل الشاعر أداة الشرط (إذا)، و(ذكرت) فعل الشرط مبني للمجهول، وهو فعل ماضي، وجواب الشرط (عقلت وراجعت) ماضي أيضًا للدالة على تحقق وقوع هذه الأفعال.

البيت الرابع، إيحاء بأن قيس يعود إلى حالته الطبيعية عندما تُذكر له ليلى، والمحيطين به من الناس يرون ذلك ويقولون أنه يدعي الجنون والهَمُّ، وأنه ليس كذلك. وهذا دليل قاطع على تأثير ذكر ليلى عليه، فما بالك إذا كان بينهما وصال فسيكون شفاءً له مما هو فيه.

وفي البيت الأخير، قوله: (ولي سقطات) جملة اسمية تدل على دوام واستمرار حاله هذه، وجُمعت جمع مؤنث سالم للدالة على قلة عدد هذه السقطات. وقوله: (يَغُوصُ عليها من أرَادَ تَعَقُّبي)، فاستعمال لفظ (يغوص) يوحي بأن هذه السقطات لا يعرفها إلا من كان على دراية وعلم بحاله، وليس كل الناس، كما

يوحي هذا اللفظ بقوة البحث وشدته، فهم يتكبدوا الصعاب والمشقة من أجل الوصول إلى هذه السقطات لكي يتعقبوه بها.

وقد ظل قيس بعد زواج ليلى بقية حياته في ظل اليأس "يحب العزلة، وينفر من الناس، ويستغرق في تفكيره، ويظل وفيًا لعاطفته التي لا يبليها الدهر، وإنما يبليه بها، لكنه يأس العبقري الفنان الذي حاول أن يتمثل عاطفته في فنه، ويتسامى بها إلى مشاعر وأحاسيس نبيلة، ويصورها في مناظر الجمال، في الطبيعة وفي الصحراء،فقد وقع من يأسه وحرمانه في شبه حصار نفسي يشرف به في كل حين على الهلاك، لكنه حاول أن يخرج من هذا الحصار"(١).

ولذلك يمكن أن نقول إنه في محاولة خروجه من هذا الحصار اتبع ثلاثة طرق:

الطريق الأول: شعره الذي حول من خلاله رغباته المحرومة وآماله الذابلة إلى صور خلود وإبداع، وهو يجد في ذلك راحة له(٢)، وفي ذلك يقول(٣):

فمَا أُشْرفُ الأيْفَاعَ إلا صبابةً ∴ ولا أُنشدُ الأشعارَإلا تَدَاويَا

فإن تمنَعُوا ليلى وتحمُوا بلادَهَا ∴ عَلَيَّ فَلَنْ تَحْمُوا عَلَيَّ القَوافِيَا

ففي هذين البيتين استعمل الشاعر من التصوير الحقيقي ما يدل على محاولة الخروج من الحصار، والتداوي عما هو فيه من خلال إشرافه الأيفاع، وقوله الشعر. ففي قوله: (فمَا أُشْرفُ الأيْفَاعَ إلا صبابةً)، وقوله: (ولا أُنشدُ الأشعارَ إلا تَدَاويَا)، استعمل أسلوب القصر حيث قصر إشراف الأيفاع على الصبابة، وقصر إنشاد الأشعار على التداوي، وتوصل إلى هذا القصر باستعمال

(١) دراسات أدبية مقارنة، ص٣٢.
(٢) ينظر: السابق، نفس الصفحة.
(٣) الديوان، ص٢٢٧.

(إلا) وهو قصر موصوف على صفة، وقوله: (ولا أُنشدُ الأشعارَ إلا تَدَاويَا) يوحي بعدم تنوع شعر المجنون، كما يدل على قلة شعره.

وفي البيت الثاني: يخاطب الشاعر قوم ليلى فهم لا يعبئون بحاله، فاستعمل أفعال المضارع (تمنعوا)، و(تحموا)، و(فلن تحموا) لتدل على التجدد والحدوث، فمنعهم ليلى عنه وحمايتهم لبلادها أمر مستمر، وفي المقابل عدم قدرتهم على منعه من القوافي أمر مستمر أيضًا، وهي جمل شرطية استعمل الشاعر فيها حرف الشرط (إن)، كما استعمل (لن) وهو حرف استقبال يفيد التأبيد، أي أن قوله القوافي ملازمُ له لا ينفك عنه. وهذا يوحي بأن الشاعر بلغ الغاية من اليأس والبغض لقومها فهم أعداء له، فكأنه يبكتهم ويغيظهم بهذا ويقول لهم مهما فعلتم فسأظل أقول الشعر فيها.

الطريق الثاني: الطبيعة، حيث الصحراء، فقد كان للظبي أثر كبير في حياته، فقد اتخذه بديلاً عن ليلى لشبهه إياها، فقد "رأى ظبيًا مرةً فتأمله وذكر ليلى، فجعل الظبي يزداد في عينه حسنًا، ثم إنه عارضه ذئب، وهرب منه، فتبعه حتى خفيا عنه، ثم وجد الذئب قد صرع الظبي، وأكل بعضه فرماه بسهم فقتله، وبقر بطنه، فأخرج منها ما أكل منه، ثم جمعه إل بقية جسده، ودفنه، وأحرق الذئب"(١). وقال في ذلك(٢):

أبي الله أن تبقى لحي بشاشةٌ ∴ فصبرًا على ما شاءهُ الله لي صَبْرَا
رأيتُ غزالا يرتعي وسط روضةٍ ∴ فقلت أرى ليلى تراءَت لنا ظُهْرَا
فيا ظبيُ كل رغدًا هنيئًا ولا تخفْ ∴ فإنك لي جارٌ ولا ترهب الدهرا
وعندي لكم حَصنٌ حَصِينٌ وصارِمُ ∴ حسامُ إذا أعملْتُه أحسنَ الهَبْرَا

(١) الديوان، ص١٣٢.
(٢) السابق، ص١٣٢، ١٣٣.

فما راعني إلا وذئب قد انتحَى ∴ فأعْلَقَ في أحشائه النابَ والظُّفْرا

فبَوَّأْتُ سهمي في كتوم غَمَزْتُها ∴ فخالط سَهْمي مهجةَ الذئب والنّحرَا

فأذهب غيظي قتلُه وشفَى جَوى ∴ بقلْبِي أنَّ الحُرَّ قد يُدْرِكُ الوَتْرَا

ففي هذه الأبيات استعمل الشاعر من التصوير الحقيقي ما يفيد ويؤكد أنه اتخذ الظبي بديلاً عن ليلى، فهو يرى وجود شبه بينه وبين ليلى حبيبته.

وقد بدأ قيس هذه الأبيات بظهور الوازع الديني لديه حيث يؤكد على الرضا بقضاء الله، فالسعادة لا تدوم لأحد؛ لأن دوام الحال من المحال، فعلينا الصبر على ما أراده الله، وهذه الصبغة الدينية "لم يدان قيسًا فيها عذري آخر من العذريين، وتُعد من الخصائص التي قربت شخصية قيس بن الملوح العذري من الشخصيات الصوفية، وجعلته محببًا للصوفيين يضربون به المثل في مجالسهم، ويشيدون به في أحاديثهم"(١).

"والمتأمل في قصة الذئب والظبي هذه يستشف آية صدق عميقة على تجربة قيس هذه، فقد نقل قيس مأساته هو وصورها في هذا المشهد الصحراوي: صراع بين ذئب عاد وظبي جميل، مع انتصاره هو للظبي، وانتقامه من الذئب، وقد وضع هذه التجربة في إطار من ذات نفسه ... وهنا نلمح ما وراء هذه التجربة من دلالة نفسية عميقة، فليس الظبي سوى ليلى التي يخاطبها قيس في هذا الشعر مخاطبة الفارس لحبيبته، يريد أن ينعم بجوارها، ويحميها من عادٍ، وليس الذئب سوى ورد غريمه الذي اختطف منه ليلاه، وهو ينتقم من ورد لا شعوريًا بقتل الذئب، وإحراقه وشفاء وتره منه، ويحترم أشلاء الظبي ويدفنها؛ لأن وراءها معاني لا شعورية تتصل أوثق اتصال بعاطفته، وفشله فيها"(٢).

(١) دراسات أدبية مقارنة، ص٣٥، ٣٦.

(٢) دراسات أدبية مقارنة، ص٣٤، ٣٥.

وفي قوله: (فيا ظبي) استعمل الشاعر أسلوب النداء للتأكيد على اتخاذه بديلاً عن ليلى، وزاد على التأكيد بقوله: (فإنك لي جار) ليدل على اتخاذه جارًا له، ولم يقف الأمر عند الجوار، وتشخيص الظبي، وإنما تعامل معه بأخلاق العربي في التعامل مع جاره، فهو حصن حصين له، وسيدافع عنه بما لديه من سلاح قوي قاطع.

وقوله: (أحسن الهبرا) يوحي بقوة سيفه عند إعماله، ثم قال الشاعر: (فما راعني) ليؤكد على تعلقه بالظبي، وأنه بديل عن ليلى، لذلك عندما تعرض للخطر شعر قيس بالفزع الشديد، الذي راعه وجعله يقوم بقتل الذئب. وقوله: (فبوأت سهمي) فيه إيحاء بشجاعة قيس وإجادته لفنون القتال، ويؤكد على هذا بقوله: (فخالط سهمي مهجة الذئب والنحرا) ففيه دلالة على إصابة الهدف.

والبيت الأخير فيه إيحاء بأن قيس قد ثأر من هذا الذئب الذي يرى فيه صورة (ورد) زوج ليلى؛ ولذلك شعر بالراحة والسكينة، فنلمح من وراء هذه الأبيات صورة لقيس فهو شاعر عذري فيه علّو الوازع الديني، والقوة والشجاعة، والأنفة والإباء.

وكما اتخذ قيس الظبي بديلاً عن ليلى، اتخذه أيضًا أنيسًا له بعد فراقه ليلى، وأهله واعتزاله الناس، واغترابه عنهم، ولذا نجده يحل ظبية من الشراك، ويتركها تنطلق بعد أن تأمل محاسنها، ويقول(١):

ويا شبه ليلى لا تُراعى فإنني ∴ لك اليوم من بين الوحوش صديقُ

ويا شبه ليلى أقصر الخطو إنني ∴ بقربك إن ساعفتني لخليقُ

ويا شبه ليلى ردَّ قلَبي فإنه ∴ له خفقان دائم وبُروقُ

(١) الديوان، ص١٦٢.

ويا شبهها أذكْرت من ليس ناسيا ∴ وأشعلت نيرانًا لهن حريقُ

ويا شبه ليلى لو تلبَّثت ساعة ∴ لعلَّ فؤادي من جَواه يُفيقُ

ويا شبه ليلى لن تزال بروضَة ∴ عليك سحاب دائم وبُروقُ

فما أنا .إذ أشبهتها ثم لم تؤب ∴ سليمًا .عليها في الحياة شفيق

عُتقت فأدِّى شكر ليلى بنعمة ∴ فأنتِ لليلى إن شكرت طليقُ

فعيناكِ عيناها وجيدك جيدها ∴ سوى أن عظمَ الساقِ منك دقيقُ

ففي هذه الأبيات نجد أن قيسًا استعمل من الألفاظ والعبارات ما يؤكد على اتخاذه الظبي أنيسًا له بعد أن فقد أُنسه بليلى، وأهله، وذلك لأنه وجد في الظبي شبهًا بليلى، فاستعمل أسلوب النداء لدعوة الظبي للانضمام إليه، كما استعمل من أساليب الأداء البديعي أسلوب (التكرار) لهذا النداء حيث كرر قوله: (أيا شبه ليلى) عموديًا في ستة أبيات متتالية ليدل على أن التوتر الوجداني قد افترش مساحة القصيدة حتى وصل إلى غايته، وتدرج إلى قمته، ولم يعد أمام الشاعر سوى تكرار هذه العبارة[1]. وكأن لسانه قد عقد فلا يستطيع نطق سواها.

وقوله: (لا تراعى) جملة دعائية تعبر عن التجاوب الروحي، وجملة (فإنني لك صديق) جملة اسمية مكونة من إن واسمها وخبرها، وقدم معمول الخبر (لك) ليدل على أنسه بهذه الظبية، وليؤكد على الصداقة بينه وبينها، وفي استعمال لفظ (صديق) ما يوحي براحة قيس النفسية في بقاء الظبية إلى جانبه، وهو لفظ يعبر عن حقيقة الحب العفيف فهو قائم على العفة والطهر، والصداقة والصدق، والإخلاص، لا المتعة الجسدية.

(١) ينظر: لغة الشعر ــ قراءة في الشعر العربي الحديث ــ رجاء عيد، ط منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٨٥م، ص٧٢.

وقوله: (أقصر الخطو) في البيت الثاني أمر الفرض منه الاستعطاف، وقوله: (إنني لخليق) جملة اسمية توحي بتأكيد التشابه بين ليلى والظبية، لذا يستعطفها الشاعر ويطلب منها أن نقصر الخطو؛ لأنه مستحق لقربها.

وفي البيت الرابع استعمل الشاعر أفعالاً ماضية (أذكْرت)، و(أشعلت) ليدل على تحقق وقوع تذكر الشاعر لليلى، واشتعال النار في قلبه حين رأى الظبية. وفي قوله:

ويا شبه ليلى لن تزال بروضَة ∴ عليك سحاب دائم وبُروقُ

دعاء الغرض منه التعلق بالظبي لشبهه إياها، فكأنها ماثلة أمامه يخاطبها. وقوله:

فما أنا إذ أشبهتها ثم لم تؤب ∴ سليمًا . عليها في الحياة شفيق

تأكيد على حماية قيس للظبي الحماية المطولة بسبب الشبه الحاصل بينه وبين ليلى، فالشاعر يرى فيه محبوبته، ولابد من الحماية والرعاية، وإلا سيكون قيس مدمرًا للوحوش إذا تعرضت لهذا الظبي. والشاعر في حمايته للظبي يستدعي حمايته لليلى وخوفه عليها.

وفي قوله: (عُتقت فأدّى شكر ليلى بنعمة) بني الفعل للمجهول (عُتقتِ) للعلم بالفاعل وهو قيس حيث هو الذي حل الظبي من شراكه، وقوله: (فأدى شكر ليلى) للتأكيد على أن حل الظبية من الشراك سببه شبهها ليلى.

وفي البيت الأخير: استعمل الشاعر التصوير الخيالي من خلال التشبيه البليغ في قوله: (فعيناك عيناها)، وقوله: (وجيدك جيدها) حيث حصر وجه الشبه في العينين والجيد، ثم استعمل أسلوب (الاستدراك) في الشطر الثاني من البيت في قوله: (سوى أن عظمَ الساق منك دقيقُ) حيث يعيب على الغزال دقة الساق، وينفي هذا العيب عن محبوبته ليلى؛ لأن العرب تمتدح المرأة الممتلئة الساق.

وفي قصة الظبي هذه من صدق العاطفة، وعمق التجربة ما لا نجده عند غير قيس من الشعراء، فقد وجدنا في ديوان (الوليد بن يزيد) قصة لغزال لا تختلف عن قصة الظبي عند قيس من حيث المظهر والغاية، ولكن التجربة عند قيس لها ميزة على غيرها، ويتضح ذلك من خلال المقارنة بين القصتين، فيقول الوليد بن يزيد[١]:

ولقد صدنا غزالاً سانحًا ∴ قد أردنا ذبحه لما سنحْ

فإذا شَبهُكِ ما ننكره ∴ حين أزجى طرفَه ثم لمحْ

فتركناه لولا حبكم ∴ فاعلمي ذاك لقد كان أنذبحْ

أنت يا ظبي طليقٌ آمن ∴ فأغْد في الغزلان مسروراً ورُحْ

فمن خلال النظر في القصتين، لا نستبعد أن الوليد يحاكي تجربة قيس، وهنا لا تتخلى صفة التأسي، بل تزداد قوة، على أن ميزة التجربة عند قيس قائمة في معنى الحضور الدائم ...فالوليد أراد في البداية أن يذبح الغزال، ثم ما لبث أن أطلقه حين لمح فيه شبه محبوبته، أما قيس فإنه لم يفكر في الذبح، بل الفداء، فضلاً عن حالة التجاوب الروحي الماثلة في "لا تراعي"، و"صديق"، وتعلق راحته النفسية ببقاء الظبي إلى جانبه.

هذا بالإضافة إلى أن قيسًا يذكر أوجه الشبه ويحصرها في العينين والجيد، في حين ترتفع مقطوعة الوليد عن الخوض في التفاصيل الحسية، وترعى جانب العاطفة المجردة[٢].

---

(١) ديوان الوليد بن يزيد، جمع المستشرق الإيطالي ف ــ جبربالي، ط المجمع العلمي العربي، مطبعة ابن زيدون، دمشق ١٣٥٥هـ ــ١٩٣٧م، ص٣٩.

(٢) ينظر: الحب في التراث العربي، ص٢٥٠، ٢٥١.

الطريق الثالث: الاستسلام للخيال، حيث أدى به اعتزاله الناس إلى استدعاء طيف المحبوبة، وبث الشكوى إليه، وقد اتخذ التراب وسيلة لهذا الأمر، حيث يقول(١):

أصوِّر صورةً في التُّرب منها ∴ وأبكي إنَّ قلْبي في عذابِ

وأشكو هجرها منها إليها ∴ شِكاية مُدْنَفٍ عَظِم المصابِ

وأشكو ما لقيتُ وكلَّ وَجْدٍ ∴ غرامًا بالشكايةِ للتُّرابِ

ففي هذه الأبيات استعمل الشاعر من التصوير الحقيقي ما يدل على محاولة خروجه من الحصار باستدعاء طيف المحبوبة عن طريق تصويرها في التراب، والشكاية لها منها، فاستعمل أفعال المضارع (أصوِّر ــ أبكي ــ أشكو) للدلالة على تجدد واستمرار هذه الأفعال فهو لا يكف عن التصوير والبكاء والشكوى مما يدل على محاولاته الدائبة للخروج من حصار العزلة واليأس. ثم يذكر الشاعر سبب محاولته للخروج من العزلة فيقول: (إن قلبي في عذاب) فهي جملة مؤكدة بأن واسمية الجملة للدلالة على استمرار عذابه فرغم استدعائه طيف المحبوبة، إلا أنه لم يتخلص من عذابه، ويؤكل هذا قوله: (مدنف عظم المصاب) فلفظ (مدنف) يدل على المريض الذي أنهكه العشق حتى قرب من الموت.

كما استعمل الشاعر من أساليب التصوير الخيالي ما يدل على حاله هذه، فقال: (غرامًا بالشكاية للتراب) ففيه استعارة مكنية حيث شبه التراب بإنسان يشتكي له، وحذف المشبه به، ورمز له بلازم من لوازمه، وهو استمتاع الشكوى. كما استعمل الشاعر من أساليب البديع ما يساعده في وصف حاله فاستعمل أسلوب (التكرار) فكرر لفظ (أشكو) مرتين، ولفظ (الشكاية) مرتين، في ثلاثة

(١) الديوان، ص٦٠.

أبيات، مما يوحي باستسلام الشاعر لهذه الصورة التي صورها في التراث علـه يفرج عن لهفته وعذابه من خلالها.

ولم يقتصر الشاعر في استسلامه لخياله على رسم الصورة في التـراب، والشكوى إليها، وإنما نجده في أبياتٍ أخرى يطير بخياله، ويرسم صورة ليلى في التراب، ويكلمها، كما يجاذبها أطراف الحديث، فيقول(١):

أُكلِّـم صـورة في الـترب منهـا ∴ كـأن الـترب مُسـتمع خطـابي
كـأني عنـدها أشـكو إليهـا ∴ مصـابي والحـديثُ إلى الـترابِ
فـلا شـخصٌ يـرد جـواب قـولي ∴ ولا العتَّـاب يَرْجـع في جـوابي
فـأرجع خائبًـا والـدمعُ مـني ∴ هَتُـونٌ مثـل تَسْـكاب السـحابِ
علـى أنـي بهـا المجنـون حقًـا ∴ وقلـبي مـن هواهـا في عـذابِ

فهنا نجد الشاعر يكلم صورة ليلى في التراب، وكأنه يتحدث مـع ليلـى ذاتها، ويستعمل من التصوير الحقيقي والخيالي ما يُعينه على ذلك، فيبدأ بقولـه: (أُكلِّم) فيعبر بالمضارع ليدل على التجدد والحدوث لهذا الكلام، ولفظ (أُكلم) يوحي بأن حاله مع المحبوبة لم يقتصر على التصوير والشكوى، بل تعداه إلى الكـلام، والحوار والنقاش، وشرح حاله.

وقوله: (كأن الترب مُستمع خطابي) تصوير خيالي حيث شبه التراب بمن يستمع للخطاب، واستعمل أداة التشبيه (كأن) وهذا التشبيه يوحي باحتياج الشاعر إلى من يبث إليه شكواه، فلما لم يجد في البشر استعاض عنه بالتراب. وقوله:

كـأني عنـدها أشـكو إليهـا ∴ مصـابي والحـديثُ إلى الـترابِ

(١) السابق، نفس الصفحة.

تشبيه هيئة بهيئة، حيث شبه هيئته وهو يشكو مصابه إلى التراب المصور فيه ليلى بهيئته، وهو عندها حقيقة يشكو إليها مصابه، وهذا التشبيه يوحي بفقدان الأمل لدى الشاعر في محادثة المحبوبة أو اللقاء معها، فهو يعلم تمام العلم أن ما يكلمه ويحدثه هو التراب وليس ليلى.

وعلى الرغم من ذلك لم يخفف كلام الصورة وحديثها من ناره المستعرة، ولكنه عاد إلى الواقع المرير حينما قال: (فلا شخص يرد جواب قولي) فهو تعبير يوحي بخيبة الأمل لدى الشاعر.

ولفظ (العتَّاب) يراد به المعتوب عليه وهو صورة ليلى المصورة في التراب. وقوله: (يرجع لي جوابي) تعبير يوحي بتكشف الحقائق، وأن ما يتحدث معه ليس إلا صورة المحبوبة مصورة في التراب.

ثم يعترف الشاعر صراحة بخيبة الأمل، واستمرار عذابه، فيستعمل من العبارات ما يدل على ذلك، فيقول: (فأرجع خائبًا) ويقول: (والدمع مني هتون)، ثم يستعمل من التصوير الخيالي ما يوحي بغزارة دموعه وتدفقها وشدتها فيشبه سقوط الدمع منه بتسكاب السحاب أي انصاب المطر وسقوطه بغزارة وتدفق.

ثم يؤكد الشاعر في البيت الأخير بأن واسمها وخبرها (أني بها المجنون) على أنه ما زال مجنونًا بها، ومعذبًا بحبها، ولم تفلح كل المحاولات للخروج من حصار يأسه وعذابه.

الصورة الثانية ـ الاغتراب عن المجتمع ، وأعرافه السائدة:

قد وُجد في شعر قيس ما يدل على أنه اغترب عن المجتمع وقيمه، وأعرافه السائدة، وذلك بسبب عدم تفاعله عاطفيًا، وفكريًا مع تلك القيم والأعراف، وهذه الغربة نوع من أنواع النبذ أو الرفض الكوني، وهنا يكون

الاغتراب عبارة عن نفي أو طرد من عالم الأهداف، والدفء العاطفي والمغزى الاجتماعي، وتتحول الحياة في عالم هؤلاء المنبوذين إلى فراغ لا حدود له(١).

وقد اغترب قيس عن المجتمع في ثلاثة حالات:

الحالة الأولى: تقاليد المجتمع وأعرافه التي حتمت الفصل بينه وبين ليلى حين كبرا، وفي ذلك يقول(٢):

تعَلَّقتُ لَيلَى وهي غرٌّ صَغيرَةٌ ∴ ولم يَبْدُ للأترابِ من ثَدْيِها حَجْمُ

صَغِيرينِ نرعى البَهْمَ يا لَيتَ أنَّنَا ∴ إلى اليومِ لم تَكْبَر ولم تَكْبَرِ البَهْمُ

ففي هذين البيتين نلمح اغتراب قيس عن المجتمع الذي يرفض هذا الحب حيث إن أعراف المجتمع وتقاليده تمنع رعيهما للبَهْمِ معًا بعد أن كبرا، كما تمنع هذا الحب أيضًا، لذلك نجد قيسًا يتمنى أن قد ظل هو وليلى صغيرين، لم يكبرا حتى يظل لقاؤهما معًا دون اعتراض من المجتمع.

وقد استعمل قيس من التصوير الحقيقي ما يوضح حاله في هذا الشأن، حيث استعمل الفعل المضارع (تعلَّقتُ) ليدل على تجدد واستمرار حبه لليلى منذ أن كانا صغيرين، وقال: (تعلَّقتُ) ولم يقل (أحببت)؛ لأن التعلق يدل على تمكن الحب في قلبه، وأنه كائن فيه لا ينفك عنه.

وقوله: (وهي غر صغيرة) تعبير يدل على طهارة وقدسية هذا الحب حيث أن الحب عنده "غاية في ذاته، يجد في التفاني فيه لذة مروعة تجتذبه إليها، كما يستسلم المرء إلى الانحدار في هوة عميقة ليس وراءها غاية سوى العدم، فكان يحتقر صنوف الحب التي لا تحيا إلا على أمل وصال جسدي مهما يكن، فالحب

(١) ينظر: الاغتراب اصطلاحًا ومفهومًا وواقعًا، ص٣٣.
(٢) الديوان، ص١٨٦.

عنده مقصود لذات الحب، ولذا كان يخلط خطراته فيه بالعبادة، ولا يرى في ذلك معصية"(١).

وقوله: (ولم يبد للأتراب من ثديها حجم) تأكيد للمعنى السابق، فهذه الجملة توحي بأن ليلى حين تعلق بها قيس لم تكن تبدو عليها علامات الأنوثة، وهذا يؤكد أن تعلقه بها لم يكن جسديًا، مما يؤكد أيضًا طهارة هذا الحب وقدسيته. والتعبير بلفظ (نرعى) في قوله: (صغيرين نرعى البهم) يدل على العناية بالأغنام، والحنو عليها، فرعي الأغنام قد ساعد في رقة مشاعرهما، وتعلق كل منهما بالآخر.

وفي قوله: (يا ليت أننا إلى اليوم لم نكبر ولم تكبر البهم) إما أن تكون يا النداء لمجرد التنبيه على المتمنى المنفي، وإما أن تكون نداء حقيقيًا والمنادي محذوف تقدره يا قوم ليتنا لم نكبر، فالمتمنى المنفي هو جواب النداء، تمني أن يقف به الأمر عند سن البراءة والطفولة ولكن هيهات.

الحالة الثانية: أعراف القبيلة التي تحتم الزواج ممن هي ألصق في القرابة، والمماثِلَة في النسب والشرف والمال، كما تمنع زواج الفتاة ممن يشبب بها، ويبدو من خلال ما ذُكر في كتب التاريخ أن ليلى لم تكن لصيقة القرابة به، ولم يكن لها ما له من الشرف والمال، كما أن قومها رفضوا زواجها ممن شبب بها فقد قيل أن أباه قد "جمع أعمامه وأخواله، فلاموا قيسًا وعذلوه، وقالوا له : لا خير لك في ليلى، ولا لها فيك، وقد رددنا عنها، ولك في بنات عمك من هي خير لك منها، فلو تزوجت واحدة منهن نرجو أن يزول عنك ما بقلبك من حبها"(٢).

---

(١) دراسات أدبية مقارنة، ص٣٥.

(٢) ديوان مجنون ليلى شرح عبد المتعال الصعيدي، ص٢٠.

وقد رُوي في الأغاني: "أن أبا المجنون وأمه ورجال عشيرته اجتمعوا إلى أبي ليلى وقالوا له: ... فو الله ما هي أشرف منه، ولا لك مثل مال أبيه"(١). كما روى في الأغاني أن قوم قيس حين خطبوا ليلى من أبيها قال: "بأنه لا يزوجّه إياها أبدًا، وقال: أفضح نفسي وعشيرتي وآتي ما لم يأته أحدٌ من العرب، وأَسِمُ ابنتي بميسم فضيحة"(٢).

وهذه الأعراف القبيلة قد اغترب عنها قيس ولم يعبأ بها، بل أنكرها، وعمل بخلاف مقتضاها، وفي ذلك يقول(٣):

لقد لامَني في حُبّ لَيْلَى أقاربي ∴ أبِي وابن عميّ وَابنُ خالي وخاليا
يقولون ليلى أهلُ بيت عداوةٍ ∴ بنفسي لَيْلَى من عدُوّ ومَاليا
أرّى أهلَ ليلَى لا يريدونني لها ∴ بشيءٍ ولا أهلي يريدونها ليا
قضَى اللهُ بالمعروفِ مِنْها لغيرِنا ∴ وبالشوقِ والإبعاد منها قَضَي ليا

في هذه الأبيات يشير قيس إلى لوم أهله وقومه بسبب حبه لليلى، ويذكر سبب لومهم، وهو قولهم: ليلى أهل بيت عداوة لهم، ولكن كتب التاريخ لم تذكر وجود عداوة بين القبيلتين، بل كانت بينهما قرابة بعيدة، فيبدو أن المقصود هنا أنها لم تكن لصيقة القرابة به، ولم تعادله في الشرف والمال، مما هي فوارق طبقية قد توجد ضغائن خفية. فأظهر قيس اغترابه من هذه الأعراف القبلية بقوله: (بنفسي ليلى من عدو وماليا) أي يفديها بنفسه وماله، وقوله هذا يؤكد ما ذكرناه في المقصود بكلمة (عداوة)، وهي الفوارق الطبقية.

---

(١) الأغاني ١٦/٢.
(٢) السابق، نفس الصفحة.
(٣) الديوان، ص٢٣٦.

وقد استعمل الشاعر من التصوير الحقيقي في هذه الأبيات ما يدلل على اغترابه، ففي قوله: (لقد لامني) عمل على تحقق وقوع اللوم فاستعمل (قد) التي تفيد التحقيق، كما استعمل لام القسم (لقد) والتقدير (والله لقد) فهو يقسم على هذا الأمر مما يؤكد وقوعه.

وفي قوله: (أقاربي أبي وابن عمي وابن خالي وخاليا) دليل على أن اللوم أحاطه من كل جانب، فلم يوجد من أقاربه من يوافقه الرأي في حب ليلى، مما أدى به إلى الشعور بالغربة عنهم.

وفي البيت الثاني: استعمل الشاعر الفعل المضارع (يقولون) لإفادة التجدد والحدوث لهذا القول، فهم لا يكفون عنه، وقوله: (ليلى أهل بيت عداوة) جملة اسمية وهي مقول القول، وتوحي باستمرار رفض قومه القاطع لليلى وقومها. وقوله في الشطر الثاني من البيت (بنفسي ليلى من عدو وماليا) جملة اسمية توحي باستمرار تمسكه بليلى ورفضه لهذه الأعراف، فهو يرد على قولهم بأنه يفدي ليلى بنفسه وماله.

وفي البيت الثالث: يقول: (أرى أهل ليلى لا يريدونني لها بشيء) فيستعمل الفعل المضارع (أرى) ليدل على تجدد واستمرار رفض قوم ليلى له، وهو فعل من أفعال القلوب، يدل على اليقين فقيس يعرف جيدًا عادة القبائل التي تمنع زواج من يُشهر أمر حبهما، فقد كان "من العادات الجاهلية التي لم يكن قضي عليها الإسلام أن يحرم على من يشبب بفتاة الزواج بها؛ لأن التشبيب مظنة صلة بها قبل الزواج، ومبعث ريبة في أن الزواج لم يتم بينهما إلا سترًا للعار"(١). ولذلك يغترب قيس عن هذا العرف، ويقول أنهم لم يوافقوا على هذا الزواج مهما قدم لهم من الولاء والطاعة، ومهما أعطاهم من مال أبيه ليكون مهرًا لها.

(١) دراسات أدبية مقارنة ص٢٠.

وفي الشطر الثاني من البيت يقول: (ولا أهلي يريدونها ليا) فهو تأكيد على رفض قومه لها فكأنه يُعيد ما قاله في البيت الأول وكأنه في هذا البيت يعقد موازنة بين رفض قومها ورفض قومه، فقومها يرفضونه لهذا العرف الذي ذكرناه، وقومه يرفضونها لعدم وجود القرابة اللصيقة، وعدم المساواة في الشرف والمال كما سبق أن ذكرنا أيضًا.

وفي البيت الأخير: تظهر المسحة الدينية التي يضيفها قيس على أشعاره، والتي تؤكد عذريته، فيشير إلى نفاذ قضاء الله في إبعاد المحبوبة عنه؛ لذلك استعمل الفعل الماضي (قضي) الذي يدل على تحقق الوقوع، وكأنه يشير إلى موافقة ما أراده قومه وقومها لإرادة الله، فهو يسلم بقضاء الله بأن ليلى لغيره، أما هو فله الشوق والغربة والحرمان، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل كما قال بعضهم أن "المجنون كان وليًا من أولياء الله"(١).

الحالة الثالثة: الشعور بجفاء الأقربين عليه، مما أدى إلى شعوره بالضياع، وعدم وجود الدفء العاطفي بينه وبين أهله، فمما حُكي عنه على لسان أبيه، قال: "إن قيسًا عشق امرأة من قومه، والله ما كانت تطمع في مثله، فلما أن فشا أمره وأمرها كره أبوها أن يزوجه إياها بعد ظهور الخبر، فزوجها من رجل آخر، فجن ابنى وجدًا عليها، وصبابة بها، فحبسناه وقيدناه، فكان يعض لسانه وشفتيه، حتى خشينا أن يقطعهما"(٢).

ومما حُكي أيضًا أنه: "لقيه ابن عم له، فقال: يا أخي اتق الله في نفسك، فإن هذا الذي أنت فيه من عمل الشيطان، فازجره عنك"(٣).

---

(١) السابق، ص٣٦.
(٢) الشعر والشعراء ٢/٥٧٠.
(٣) نزهة المسامر، ص٢٦.

وقيل: "كان قيس يجلس في نادي قومه، وهم يتحدثون، فيقبل عليه بعض القوم، فيحدثه وهو باهت ينظر إليه، ولا يفهم ما يحدثه به، ثم يثوب إليه عقله، فيُسأل عن الحديث فلا يعرفه، فحدثه مرة بعض أهله بحديث، ثم سأله عنه في غدٍ فلم يعرفه، فقال له: إنك لمجنون"(١).

ومن هنا كان قيس يشعر بالجفوة بينه وبين أقاربه، وبات معزولاً عن الجميع، يشعر بالاغتراب عنهم، ويميل إلى العزلة والعيش منفردًا، وفي ذلك يقول(٢):

إلى اللهِ أشْكو حُبَّ لَيلَى كما شَكَا ∴ إلى اللهِ فَقْدَ الوالدينِ يتيمُ
يَتيمٌ جَفَاه الأقربُون فَعَظْمُهُ ∴ كَسِيرٌ وفقد الوالديْن عظيمُ
دَعُوني فَمَا عن رَأْيكُمْ كان حُبُّهَا ∴ ولكنهُ حظٌّ لَهَا وَقسيمُ

فهنا يغترب قيس نفسيًا واجتماعيًا عن كل ما حوله من أقاربه، ويفضل العزلة، والابتعاد عنهم، فهو يراهم سببًا في الفصل بينه وبين ليلى، ويبدأ هذا الاغتراب بالشكوى إلى الله، ليؤكد وجود الحاسة الدينية لديه، ويستعمل من التصوير الخيالي والحقيقي ما يدل على حاله، ففي البيت الأول استعمل التشبيه بأداته الكاف، ليشبه شكواه إلى الله في حب ليلى بشكوى اليتيم الذي فقد والديه، وهذا التشبيه يعطينا صورة لمدى الحزن والألم الذي يعتصر قلب الشاعر لفقده ليلى، وذلك من خلال رؤية اليتيم الذي يفقد والديه، وكيف يكون حاله من الحزن والألم، وقد أجاد قيس في هذا التشبيه، فهو لا يريد أن يبلغنا بحزنه وألمه، وإنما يريد أن يوقفنا على درجة هذا الحزن والألم، وكأنه يقول: إذا أردتم أن تعرفوا

(١) السابق، ص٢٩.
(٢) الديوان، ص١٩٠.

مدى حزني وألمي فانظروا إلى اليتيم الذي فقد والديه، فحالي مثله تمامًا، وهو تصوير قوي يوحي بصدق قيس، وقوة التجربة لديه.

ويستعمل الشاعر أسلوب (التكرار) فيكرر كلمة اليتم في آخر البيت الأول، وأول البيت الثاني ليؤكد على أن فكره اليُتم هي المسيطرة على حاله، والتكرار لون من ألوان البديع "يضع بين أيدنيا مفتاحًا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها، بحيث نطلع عليها، أو لنقل هو جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساسًا عاطفيًا من نوع ما"(١).

وفي قوله: (جفاه الأقربون) تعبير بالفعل الماضي، ليدل على تحقق وقوع هذا الجفاء من أقاربه، وقوله:(فعظمة كسير) تعبير يوحي بشمول الألم والمرض لجميع جسده، فهو قد أتي على اللحم والعصب، وتعداه إلى العظم.

وفي البيت الثاني يستعمل الشاعر الجناس بين كلمتي (عظمه ــ عظيم) وذلك لإحداث توازن صوتي بين ألفاظ القصيدة.

وفي البيت الثالث: عبر الشاعر بقوله: (دعوني) ليوحي بمدى الضيق والحنق والجفاء بينه وبين قومه، فهو يقول لهم: اتركوني وشأني، ويستعمل (ما) النافية لينفي وجود رأي لهم في الحب الذي بينهما، وقوله: (كان حبها) عبر بالفعل الماضي ليدل على تحقق هذا الحب، ووجوده بينهما، ويستعمل (لكن) للاستدراك وليوضح لهم: أن هذا الحب قَدَرٌ ونصيب أراده الله لهما، ولا تدخل للبشر ولو كانوا أهله فيه، وكأنه عاد من جديد لإبراز الوازع الديني لديه عله يرد هؤلاء عنه، ويتركوه وشأنه.

---

(١) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط دار العلم للملايين، بيروت ــ لبنان، السادسة ١٩٨١م، ص٢٧٦، ٢٧٧.

الصورة الثالثة ـ الصراع مع المجتمع من خلال الرقباء والوشاة:

لقد شاع في شعر المحبين الحديث عن الوشاة والرقباء والعذول "وإذا كان المحبون في العادة يلتمسون الوحدة، وينشدون الخلوة، فذلك لأنهم يريدون أن ينأوا بأنفسهم عن أعين الغرباء؛ لأنهم يشعرون بأن ظهور العذول هو قضاء مبرم على الحب"(١). وهنا يرى المحبون بأنه لابد من "القضاء على العذول ما دام الآخرون موجودين من حولنا، إن لم يكن في الواقع ففي شعورنا نفسه"(٢).

وكان قيس واحدًا من هؤلاء الذين عانوا من العذول والرقيب والواشي، وشعروا بالغربة عن المجتمع بسبب هؤلاء، وقد دخل في صراع معهم، واتخذ هذا الصراع أشكالاً متعددة، وأساليب مختلفة، فنجده مرة يتحداهم ويصارعهم، فيقول(٣):

لئن منعوا ليلى السلام وضيّقوا ∴ عليها لأجلي واستمرَّ رقيبها

أتيت ولو أنَّ السيوفَ تَنوشني ∴ وطفت بيوت الحيّ حيث أُصيبها

فليت الذي أنوي لليلى يُصيبني ∴ وليت الذي تنوي لنا لا يُصيبها

فلا تعذلوني في الخِطار بمهجتي ∴ هوى كل نفس أين حلَّ حبيبها

في هذه الأبيات يخاطب قيس الرقباء متحديًا لهم، وقد استعمل من التصوير الحقيقي ما يدل على تحديه لهم.

ففي البيت الأول: استعمل الشاعر (اللام) الموطئة للقسم، و(إن) الشرطية في قوله (لئن)، وذلك لتأكيد كلامه، كما استعمل أفعال الماضي (منعوا ــ ضيقوا

(١) مشكلات فلسفة، مشكلة الحب، د/ زكريا إبراهيم، ط دار مصر، ص٢٤٧.
(٢) السابق، ص٢٤٨.
(٣) الديوان، ص٥٩.

ــ استمر) التي تدل على تحقق وقوع هذه الأمور من قوم ليلى، وفي استعمال الفعل (استمر) ما يوحي باتساع الرقعة في متابعة الرقيب لهما، وكأن قوم ليلى يترصدون لهما جميعًا، وفي كل مكان، كما يوحي بمدى الضيق الذي يحيط بالشاعر بسبب هؤلاء الرقباء.

وفي البيت الثاني يأتي الشاعر بجواب هذا التحدي، وهو جواب الشرط في قوله: (أتيت)، و(طفت) فهي أفعال بصيغة الماضي تدل على تحقق الوقوع في إتيان الشاعر وطوافه في حي ليلى لرؤيتها مهما كانت النتائج المترتبة على مجيئه وطوافه، فكأنه يتحداهم ويقول لهم أنتم فعلتم ما أردتم، وأنا سأفعل ما أريد.

وفي قوله: (ولو أن السيوف تنوشني) ما يوحي بقوة الشاعر وشجاعته، وأنه يتحداهم، ولا يعير منعهم وتضييقهم على ليلى أي اهتمام. وفي قوله: (وطفت بيوت الحي حيث أُصيبها) تأكيد للمعنى السابق، فهو لا يكتفي بالمجيء بل يطوف، ويتجول بين البيوت دون خوف من الرقيب، ويظل على هذه الحال حتى يرى المحبوبة.

وفي البيت الثالث: يتمنى الشاعر أن يصيبه ما ينويه لليلى من الحب والخير والسلامة، وأن لا يصيبها ما تنويه لقيس من الهجر والألم والحزن، وفي هذا البيت ما يدل على الشهامة والمروءة والضراعة في حبه لليلى، فهو يتمنى لها الخير والسلامة حتى وإن هجرته، وابتعدت عنه، فهو لا يعاملها بالمثل، وإنما يعاملها معاملة المحب العاشق الذي يتمنى لمحبوبه الخير بدون مقابل.

وفي البيت الأخير يستعمل الشاعر (لا) الناهية التي تدل على رفضه لما يفعله العذول، كما يستعمل الفعل المضارع (تعذلوني) الذي يدل على التجدد والحدوث في حسده ولومه أجل أنه يخاطر بنفسه وروحه، فهناك حقيقة مؤكدة

واقعة وهي أن النفس تحل حيث يحل الحبيب، وكأن الشاعر يتوج تحديه لهم بالدليل والحجة والبرهان على فعله، فيقول: (هوى كل نفس أين حل حبيبها).

ومرة ثانية يدفعهم عنه دفعًا شديدًا منكرًا لومهم عليه، فيقول[1]:

إذا ما لحاني العاذلات بحبها ∴ أبتْ كبدٌ .ممَّا أُجنُّ .صديعُ

مدى الدهر أو يندى الصَّفا من متونه ∴ ويَشْعَب من كسر الزُّجاج صُدُوع

وحتَّى دعاني الناس أحمقَ مائقًا ∴ وقالوا: تَبوُعٌ للضلال مُطيعُ

وكيف أُطيع العاذلاتِ وحبُّها ∴ يُؤْرقني والعاذلات هُجوع

في هذه الأبيات يغترب قيس من فعل العاذلات ولومهن عليه، فيريد أن يدفعهن عنه بقوة، ويستعمل من التصوير الحقيقي ما يعينه على ذلك، ففي البيت الأول استعمل الشاعر أسلوب الشرط لكي يوضح لوم العاذلات عليه، فاستعمل (إذا) الشرطية، و(لحاني) فعل الشرط، ثم رد عليهن بجواب الشرط وهو قوله: (أبت كبد) فالشاعر يقول: إذا لامني العاذلات في حب ليلى أبى القلب أن يستجيب، فهو مائلٌ إليها.

وفي البيت الثاني أراد الشاعر أن يخبرنا بزمن هذا الإباء، فهو لم يرد أن يخبرنا عن إباء قلبه فقط، بل أراد أن يوضح زمن الإباء وهو قوله (مدى الدهر) وهو متعلق بقوله (صديع) في البيت قبله، وهنا استعمل الشاعر أسلوبًا بلاغيًا هو (التضمين) حيث احتاج البيت الأول إلى البيت الثاني ليتم معناه. ولم يقف الإباء عند حد الدهر فقط، بل جاء الشاعر بشيء آخر وهو تحقق المستحيل، فذكر شيئين فقال: (أو يندى الصفا من متونه) أي يندى الحجر الصلد، وهو لا يندي من متونه أبدًا. وقال: (ويشعب من كسر الزجاج صدوع) أي يجمع ما تصدع وكُسر

(١) الديوان، ص١٥١، ١٥٢.

من الزجاج، وهذين الشيئين لا يمكن وقوعهما، وبالتالي يستحيل أن يستجيب قلبه لهؤلاء العاذلات.

وفي البيت الثالث: استعمل الشاعر (حتى) التي تفيد الغاية فهو قد ظل على حاله محبًا لليلى، ومنكرًا لومهم عليه إلى أن قال الناس عنه أنه أحمق غبي،وتابع للضلاع ومطيع له، وقد استعمل الشاعر الجمل الاسمية التي تفيد الثبوت والدوام لما قاله الناس عنه، فقال: (أحمق مائقًا)، و(تبوع للضلال)، و(مطيع للضلال).

وفي البيت الأخير: أنكر الشاعر أن يكون طوعًا لهؤلاء العاذلات فاستعمل أسلوب الاستفهام الإنكاري في قوله: (كيف أطيع) كما استعمل جملتان اسميتان في قوله: (حبها يؤرقني)، وقوله: (والعاذلات هجوع) فهاتان الجملتان تفيدان الثبوت والدوام لسهره، ونوم العاذلات، وكأن الشاعر ينكر لوم هؤلاء العاذلات عليه، فيقول: كيف أُطيعهم بنسيان حبها وأنا أسهر من أجله، وهم نيام.

ومرة ثالثة يداريهم، ويرصد غفلتهم، فيقول(١):

لقد أكثَرَ اللوامُ فيك ملامَتي ∴ وكانوا لِمَا أبْدَوْا من اللَّوْمِ ألْوَمَا
وقد أرسلَتْ ليْلَى إليَّ رَسُولَها ∴ بأنْ آتِنا سِرّاً إذا الليل أَظْلَمَا
فَجِئْتُ عَلَى خَوْفٍ وكُنْتُ مُعوِّذًا ∴ أُحَاذِرُ أيْقَاظًا عُدَاةً ونُوَّمَا
فَبِتُّ وبَاتَتْ لم نَهُمَّ بِرِيبَةٍ ∴ ولم نجْترحْ يا صَاحِ واللهِ مَحْرَمَا

ففي هذه الأبيات يتحدث قيس عن غربته بين مجتمع اللائمين عليه، ويتعمد مداراتهم، ورصد غفلتهم، لكي يلتقي بالمحبوبة، ويستعمل من التصوير الحقيقي ما يكشف عن هذه الغربة.

---

(١) الديوان، ص٢٠١.

ففي البيت الأول: أراد الشاعر إبراز مدى لوم هؤلاء عليه فاستعمل (قد) حرف التحقيق الذي يفيد تحقق وقوع اللوم منهم، كما استعمل الفعل الماضي (أكثر) الذي يفيد تحقق وقوع اللوم أيضًا، كما يفيد زيادة نسبته، ولفظ (اللوَّام) جمع تكسير يفيد كثرة اللائمين، وقوله (أَلْوَمَا) أفعل تفضيل يوحي بتعرض الشاعر لأشد ألوان اللوم من هؤلاء، وقد استعمل الشاعر في هذا البيت من أساليب البديع اللفظية أسلوب (التكرار) فقد كرر كلمة (اللوم) أربع مرات بصيغ مختلفة والغرض من هذا التكرار تأكيد كثرة اللوم عليه.

وفي البيت الثاني: أكد الشاعر كلامه بعدة مؤكدات، وهي (قد) حرف التحقيق المفيد تحقق مضمون الفعل الماضي (أرسلت) وبالجملة الاسمية المؤكدة بأن المخففة من الثقيلة المقدرة بالمصدر والتقدير أرسلت بالإتيان، وكذا (إذا) الظرفية حددت وقت المجئ، وهذه المؤكدات توحي بعدم استجابتهما لهؤلاء اللائمين حيث تواعدا اللقاء في ظلمة الليل.

وفي البيت الثالث: استعمل الشاعر الفعل الماضي المفيد تحقق الوقوع والمعطوف بالفاء المفيدة للترتيب والتعقيب (فجئت على خوف) أي حال كونى خائفًا، والحال أفادت كثرة الأعداء والرقباء، وقوله: (وكنت معوذًا) جملة معطوفة أفادت أن الشاعر في حاجة إلى الاستعانة بالله كي يكون محميًا بالستر عن أعين الرقباء والأعداء.

كما استعمل الشاعر جملاً حالية أخرى في قوله: (أحاذر أيقاظًا)، و(أحاذر نومًا)، واستعمال هذه الجمل يوحي بمدى حرص الشاعر على الستر عن أعين الرقباء، كما توحي باتخاذه كل الأسباب والحيل في الوصول إلى رؤية ليلى وسماع حديثها ولو لليلة واحدة منقوصة غير كاملة.

والبيت الأخير: شاهد على طهارة وقدسية هذا الحب، فهو لم يدنس، ولم تشوبه شائبة، فهو حب عذري طاهر عفيف، ارتفع فيه قيس وليلى عن لغة المادة

والجسد، وأعليا من قيم الروح والفضيلة، والإباء عن الرذيلة، فهما لم يفتعلا إثمًا فضلاً عن أن يفعلا، إنه يخبر صاحبه القريب منه ويقسم له بالله أن شيئًا من مخالفة لعرف أو دين لم يقع، إذ صاح ترخيم صاحب والترخيم يعني السهولة واللين ولا يكون إلا لحبيب.

ومرة رابعة يحاججهم مدافعًا عن ليلى، فيقول(١):

يَقُولُ لِيَ الوَاشُونَ لَيْلَى قَصِيرَةٌ ∴ فَلَيْتَ ذِرَاعًا عَرْضُ لَيْلَى وطُولُهَا
وإنَّ بعينيها .لعَمُركَ .شُهْلَةً ∴ فَقُلْتُ كِرَامُ الطيرِ شُهْلٌ عُيونُهَا
وجَاحِظَةٌ فوهاءُ، لا بَأسَ إنهَّا ∴ مُنَى كَبدِي بل كُلُّ نَفْسِي وَسُولُهَا
فدقَّ صِلاَبَ الصَّخْرِ رأسَكَ سَرْمدًا ∴ فَإنِّي إلى حِين المَمَاتِ خَلِيلُهَا

فهنا يغترب قيس عن هؤلاء الوشاة ويحاججهم فيما يقولون، ويستعمل من التصوير الحقيقي ما يرد كلامهم، فبدأ بقوله: (يقول لي الواشون) وهذا قول، مقوله: (ليلى قصيرة ــ بعينيها شهلة ــ جاحظة فوهاء)، فيُفند قيس مقول القول منهم، فرد على قولهم (أنها قصيرة) بقوله: (فليت ذراعًا عرض ليلى وطولها) فهو يتمناها كذلك فاستعمل (ليت) حرف التمني، واسمية الجملة التي هي اسم ليت وخبرها.

كما رد على قولهم: (بعينيها شهلة) بقوله: (كرام الطير شهل عيونها) رد عليهم باستعمال الجملة الاسمية الدالة على الثبوت والدوام، ورد أيضًا على قولهم: (جاحظة فوهاء) بقوله: (إنها منى كبدي) فيؤكد بأن واسمها وخبرها ثم يستعمل حرف الإضراب (بل) ليضرب عن الحكم الأول الأخص (منى كبدي) ويجئ بالحكم الأعم (بل كل نفسي وسولها) فهي منى نفسه وهي كل ما يسأله ويطلبه.

---

(١) الديوان، ص٢٢٣.

وفي البيت الأخير يخاطب قيس الواشي خطابًا عنيفًا، وكأنه يقول له: لن تفلح محاولاتك مهما قلت في ليلى، وحتى إن وصل الأمر إلى دق رأسك في الصخر دائمًا، فلن أستجيب لقولك أو فعلك، وقد استعمل الشاعر في هذا البيت من الألفاظ ما يوحي بالشدة والعنف في معاملة هذا الواشي فاستعمل الشاعر لفظ (دق) ولم يقل (اضرب)، أو أي لفظ آخر؛ لأن (الدق) يدل على الطحن دون التكسير. كما استعمل لفظ (سرمدًا) ليدل على أن الدق دائم ومستمر لا يتوقف أبدًا، فالشاعر هنا لا يريد أن يبلغنا بفعل الواشي فقط من محاولة التفريق بينه وبين ليلى، ولكنه يريد أن يبلغنا بدرجة الحقد والعنف التي يتعامل بها هؤلاء الوشاة مع قيس وليلى؛ لذلك رد عليهم قيس بنفس درجة العنف فحاججهم بقوة، وختم كلامه إلى جانب ما سبق بقوله: (فإني إلى حين الممات خليلها) فاستعمل إن واسمها وخبرها (فإني خليلها) ليؤكد على عدم استجابته لهؤلاء الوشاة، وأنه سيظل وفيًا لحبه حتى الممات.

الصورة الرابعة ـ الاغتراب عن السلطة السياسية:

دخل قيس في صراع مع السلطة السياسية، فشعر بالاغتراب عن المجتمع من خلال هذه السلطة، وذلك حين أهدر السلطان دمه، فقد حُكي في الأغاني أنه "لما منع أبو ليلى وعشيرته المجنون من تزويجه بها، كان لا يزال يغشى بيوتهم، ويهجم عليهم، فشكوه إلى السلطان فأهدر دمه لهم، فأخبروه بذلك فلم يَرُعْهُ وقال: الموت أَرْوح لي فليتهم قتلوني"(١).

وقيل: "لما علم أبو ليلى بحب قيس لليلى حجبها عنه وعن سائر الناس، وشكاه إلى السلطان، فأهدر دمه إن هو زارها"(٢)، فلما حجبت عنه، أنشأ يقول(٣):

---

(١) الأغاني ١٩/٢.

(٢) الديوان ص١١٢.

(٣) السابق، نفس الصفحة.

ألاَ حُجِبتْ لَيْلى وآلي أميرُهَا ∴ عليَّ يمينًا جاهدًا لا أزُورُها

وأوْعدنِي فيها رجالٌ أبرهمْ ∴ أبِي وأبوها خُشِّنَتْ لي صُدورها

عَلَى غَير شيءٍ غيرَ أني أُحبُّها ∴ وأن فُؤادي عندَ لَيلى أسيرُها

في هذه الأبيات يعبر قيس عن غربته عن هذا المجتمع الذي يرى أن قيسًا قد تمادى في طيشه وغيه حينما يتعمد لقاء ليلى، فهم يرون أن هذا مخالف للعادات والتقاليد العربية، في حين لا يرى قيس ذلك مخالفًا، ومما زاد من غربته أنهم شكوه إلى السلطان، فحمل عليه هو الآخر وأهدر دمه، وهنا يعبر قيس عن غربة مضاعفة في هذا المجتمع، فهي لم تقتصر على قومه وقومها، وإنما امتدت إلى السلطة السياسية، فقد أهدر السلطان دمه، فيعبر قيس عن هذه الغربة مستخدمًا لأساليب التصوير الحقيقي، فيبدأ بـ(ألا) الاستفتاحية المفيدة للتنبيه لما بعدها وهو حجب ليلى عنه، واستعمل الفعل (حُجبت) بالبناء للمجهول ليوحي بالعموم والشيوع، فالحُجَّاب كثيرون. وفي قوله: (وآلي أميرها) دلالة على الشدة والعنف من هذا الحاكم في معاملة قيس فهو يُقسم على عدم زيارته لها وهنا يشعر قيس بالجفاء والغربة من الجميع، وفي وصف الشاعر لهذا القسم بأنه (جاهدًا) أي شديدًا ما يوحي بتغليظ القسم وتأكيد المنع.

وفي البيت الثاني: استعمل الشاعر الفعل الماضي (أوعدني) ليفيد تحقق وقوع الوعيد، والوعيد هذه المرة لم يكن من السلطة الحاكمة، ولكنه من قومه وقومها، فهو يعيش أصعب لحظات الاغتراب حين يرى أن المجتمع كله يقف حائلاً بينه وبينها، ولفظ (خُشِّنَتْ) يوحي بالعنف والشدة من أقرب الناس له.

وفي البيت الثالث: يزداد اغتراب قيس فيقول: (على غير شيء) ويجعل هذا الكلام متعلقًا بـ(آلي أميرها)، و(أوعدني)، و(خُشِّنَتْ)، فهو يستغرب هذا الفعل منهم فالحاكم يهدر دمه،وهم يتوعدونه، ويعاملونه معاملة سيئة بل خشنة،

وهو يرى أن هذا كله (على غير شيء)؛ لأنه يرى أن حبه لها واقع ومقدر لذلك يؤكده بأن واسمها وخبرها في قوله (أني أحبها) وقوله: (وأن فؤادي عند ليلى أسيرها).

وفي الاغتراب عن السلطة السياسية لم يقتصر قيس على وصف ما قامت به هذه السلطة ضده بالتحالف مع قومه وقومها، بل نجده يصف حاله، وما يدور في خلجات نفسه، وما يعتريه من أحزان بسبب هؤلاء، فيقول(١):

فإن يَحْجبوها أو يَحُلْ دون وصلها ∴ مقالةُ واشٍ أوْ وَعيدُ أميرِ

فلن يمنعوا عينيَّ من دائم البكا ∴ ولن يُخْرجُوا ما قد أجنَّ ضميري

وما بَرح الواشونَ حتى بدتْ لنا ∴ بُطونُ الهوى مقلوبةٌ لظُهورِ

إلى الله أشكو ما أُلاقي من الجوى ∴ ومِنْ نَفَسٍ يعتادني وزفيرِ

ففي هذه الأبيات يصف الشاعر حاله جراء هذا الاغتراب عن قومه وقومها والسلطة الحاكمة، فيذكر في البيت الأول السبب في حاله تلك، فيستعمل (إن) الشرطية، وفعل الشرط (يحجبوها)، و(أو يحل) وهي أفعال مضارعة تفيد التجدد والحدوث، وتعدد فعل الشرط هنا يوحي بأن الشاعر يعاني أشد المعاناة، حيث أن المجتمع كله يحاول جاهدًا التفرقة بينه وبين ليلى، فلم يقتصر الأمر على من حجبوها عنه، ولكنه تعداهم إلى أناس آخرون وهم الوشاة وأقوالهم، والسلطان الذي توعده بإهدار دمه إن اقترب منها.

وفي البيت الثاني: يصف الشاعر حاله من خلال جواب الشرط فيقول: (فلن يمنعوا عينيَّ من البكا) ويقول: (ولن يُخرجوا ما قد أجن ضمير) فكما عدد الشاعر في فعل الشرط عدد في جواب الشرط وهذا من حسن التقسيم لديه،

(١) الديوان، ص١٣١.

فجواب الشرط الثاني معطوف على الأول، والشاعر في وصف حاله هنا يتحداهم ويقول: إنهم مهما فعلوا فليس باستطاعتهم منع عينيه من دائم البكاء، ولا إخراج ما أخفي في قلبه من حب ليلى.

وفي البيت الثالث: يتحدث الشاعر عن فعل هؤلاء الوشاة، ومدى عزمهم وتصميمهم على قطع الوصال بينه وبين ليلى، فيستعمل (ما بَرح) من أخوات كان فهي تفيد استمرارهم وتصميمهم إلى أن يتحقق مرادهم من الوشاية والقطيعة، وحتى تنقلب الأمور، وتنعكس وجهته نحو ليلى، فيدبر عما كان مقبلاً عليه، وهو ما عبر عنه قيس (حتى بدت لنا بطون الهوى مقلوبة لظهور).

وفي البيت الأخير: نجد الشاعر حينما استقر به الأمر على هذه الحال مع هؤلاء، لجأ إلى الله تعالى ليشتكي ما يلاقيه من الحرقة، وشدة الوجد، وما يشعر به من الألم والحرمان، وهذا يؤكد عذرية الشاعر التي تأخذه دائمًا في طريق اللجوء إلى الله عله يخفف عنه ما هو فيه.

المبحث الثالث

الاغتراب المكاني

إذا كان الاغتراب المكاني هو (غربة الإنسان عن وطنه وأهله) فالشعراء "حين كانوا يغادرون أوطانهم، كانوا يغادرونها على كره منهم، ومن ثم كانوا يحسون بالانكسار والحزن؛ ذلك لأنهم كانوا يغادرون أشياء كثيرة غير هذه الأشياء المادية التي كانت تحيط بهم، فقد تكون هذه الأشياء علاقة حب، أو أصواتًا كان يأنس بها في ضوء القمر، أو ارتباطًا بنخلة نمت تحت عينيه، أو بنجم كما كان يتألق في السماء كان يتألق في نفسه، المهم أنه كان يغادر هذه الأشياء مهمومًا محزونًا، وكان تحت الضغوط لا يملك إلا الالتفات إليها بشيء من الجلد، ثم بشيء من الحزن حتى تكتمل دائرة الانفصال"(١).

وقد اضطر قيس بن الملوح إلى الاغتراب عن وطنه (نجد) نتيجة لما حدث له من مأساة في حب ليلى، وقد هجر قيس وطنه إلى الفيافي والصحراء حتى كان يصل إلى بلاد الشام واليمن، ومما حُكي عنه في ذلك، ما ذُكر في الأغاني من أنه"كان المجنون وليلى وهما صبيان يرعيان غنمًا لأهلهما عند جبل في بلادهما يقال له (التوباد)، فلما ذهب عقله وتوحش، كان يجئ إلى ذلك الجبل فيقيم به، فإذا تذكر أيام كان يُطيف هو وليلى به جزع جزعًا شديدًا، واستوحش فهام على وجه حتى يأتي نواحي الشام، فإذا ثاب إليه عقله رأى بلدًا لا يعرفه، فيقول للناس الذين يلقاهم: بأبي أنتم، أين التَّوباد من أرض بني عامر؟ فيقال له: وأين أنت من أرض بني عامر؟ أنت بالشام عليك بنجم كذا فأُمَّه، فيمضي على وجهه نحو ذلك النجم حتى يقع بأرض اليمن، فيرى بلادًا يُنكرها وقومًا لا يعرفهم،

(١) الغربة المكانية في الشعر العربي، د/ عبده بدوي، مجلة عالم الفكر، ط وزارة الأعلام، الكويت ١٩٨٤م، المجلد الخامس عشر، العدد الأول، أبريل، مايو، يونيو، ص١٤.

فيسألهم عن التَّوباد وأرض بني عامر، فيقولون: وأين أنت من أرض بني عامر! عليك بنجم كذا وكذا، فلا يزال كذلك حتى يقع على التَّوباد"[١].

وقد جاء الاغتراب المكاني عند قيس بن الملوح في أربع صور، وهي كالتالي:

الصورة الأولى: الشعور بالغربة عند تذكر أيام الوصال.

الصورة الثانية: الشعور بالغربة عند المرور بأماكن اللقاء.

الصورة الثالثة: الشوق والحنين إلى نجد، وما فيها من أماكن ووديان.

الصورة الرابعة: محاولات تخفيف الاغتراب المكاني.

الصورة الأولى ـ الشعور بالغربة عند تذكر أيام الوصال:

كان قيس بن الملوح يهيم على وجهه في الفيافي والصحراء حتى يصل بلاد الشام شمالاً، واليمن جنوبًا، ويعود منها ليستقر به الحال في جبل التَّوباد الذي كان يرعى الغنم فيه مع ليلى، فيتذكر أيام الوصال، وهنا يشعر بالغربة، فيقول متحدثًا إلى هذا الجبل[٢]:

واجْهَشْتُ للتَّوبَادِ حينَ رَأيْتُهُ ∴ وَهلَّلَ لِلرَحْمنِ حين رَآنِي

وأذْرَيْتُ دَمْعَ العَيْنِ لما رَأيتُهُ ∴ ونادى بأعْلَى صَوْتِهِ ودَعَانِي

فقلتُ له: أين الذين عَهدْتُهُمْ ∴ حَوَاليْكَ في خِصبٍ وطَيبِ زمانِ

فقَالَ: مَضَوْا واسْتودَعُونِي بلادَهُمْ ∴ ومَنْ ذا الذي يَبْقى مع الحَدثَانِ

وإني لأبْكِي اليومَ من حَذَرِي غدًا ∴ فِراقَكِ والحَيَّانِ مُؤْتَلِفَانِ

---

(١) الأغاني ٢/٣٤، ٣٥.

(٢) الديوان، ص٢١٣.

سِـــجَالاً وتَهتانًـــا ووَبْـــلاً وديمَـــةً ∴ وسَـــحّاً وتسْـــجَامًا إلى هَمَـــلاَنِ

فهنا يتحدث الشاعر إلى الجبل، فيضفى عليه العاطفة، وينطقــه ويجــري الحكمة على لسانه، ويستعين بالتصوير الحقيقي والخيالي ما يوضح حزنه وألمه لغربته بعيدًا عنه، فيبدأ بقوله: (وأجْهَشْتُ)، وهو لفظ يوحي بشدة البكاء، وعلــو صوته، وفي قوله: (وَهلَّلَ لِلرَحْمن)، وقوله: (حين رَآنِي)، وقوله: (نادى بــأعلى صوته ودعاني) استعارة مكنية حيث شخص الجبل وشبهه بإنسان يهلــل ويــرى وينادي ويدعو.

وفي قول الشاعر: (فقلت له)، وقوله: (فقال) ما يوحي بوجود حوار قائم بينه وبين الجبل، مما يؤكد تشخيص الشاعر لهذا الجبل، وفي قوله: (أين الــذين عهدتهم) استفهام تقريري الغرض منه التحسر والحزن على أيام الوصــال التــي مضت ولم تَعُد، ويؤكد هذا قوله: (في خصب وطيب زمان) فهو يوحي بطيب أيام الوصال مع ليلى، مع ما في لفظ (خصب) من الإخضرار والنضارة مما يدل علــى جمال هذه الأيام لما فيها من سعادة وهناء.

وقول الشاعر: (قال: مضوا واستودعوني) يوحي بعدم وجود أثــر لليلــى وأهلها في هذا المكان، وقول الشاعر على لسان الجبل: (ومن ذا الذي يبقى مــع الحدثان) يدل على فقدان الأمل في عودة ليلى أو قيس إلى هذا المكان لرعي الغنم مرة أخرى، وهو استفهام الغرض منه النفي أي لا يبقى شيء علــى حالــه مــع حوادث الزمن وتصرفاته.

وفي قوله: (وإني لأبكي اليوم) أكد الشاعر بــأن ولام الابتــداء واســمية الجملة على بكائه لفراق ليلى، وتذكره لأيام الوصال، ولكنه ليس كأي بكاء، فهــو بكاءٌ وصفه بما وصفه به في البيت الأخير، فقد وصفه بسبعة أوصاف مختلفة في بيت واحد، واستعار تلك الأوصاف من سقوط الأمطار، فكاد أن يغمرنــا بدموعــه التي لا تجف، فهو يسكب دموعًا وصفها بــ"(السجال) وهو ملء الدلو، و(التهتان)

وهو الصب وتتابع المطر، و(الوبل) وهو المطر الشديد، و(الديمة) وهي المطر يدوم في سكون بلا رعد ولا برق، و(السح) وهو الصب المتتابع الغزير، و(التسجام) وهو من سجم الدمع إذا سال، و(الهملان) وهو من هملت عيناه إذا فاضت من كثرة البكاء"[١].

وقد استعمل الشاعر في هذا البيت الأخير من أساليب البديع (حسن التقسيم) وذلك من خلال إيراد الكلمات المترادفة لمعنى واحد، وهو شدة نزول الدموع جراء بكائه، فالشاعر لم يرد أن يخبرنا عن بكائه، وإنما أراد وصف هذه البكاء بما فيه من شدة، وتنوع.

ويُعد قيس بن الملوح من السابقين في مخاطبة الجبل، فقد خاطبة بهذا الأسلوب الرقيق، وصوره في صورة الفَرِح المُهلل، والمُنادي بصوت مرتفع، وهذه الأبيات تُعد من الشعر الحواري الذي استطاع قيس من خلاله إبراز غربته المكانية وألمه وتحسره على فقدان ليلى، وفقد الأمل في الوصال معها.

الصورة الثانية ـ الشعور بالغربة عند المرور بأماكن اللقاء:

شعر قيس بغربة المكان بعد هجره للأحبة، وعيشه في الصحاري، ولاسيما عند مروره بأماكن اللقاء مع ليلى، وفي ذلك يقول[٢]:

ألاَ لا أرى وادي الميـــاهِ يُثِيـــبُ ... ولا الـنفسَ عـن وادي الميـاه تطيـبُ

أُحِـبُّ هُبـوطَ الـوادِيين وإنـني ... لمشـــتهِرٌ بـــالواديين غريـــبُ

أحقًـا عبـادَ الله أنْ لسـتُ وارداً ... ولا صـــادرًا إلاَّ علـــيَّ رقيـــبُ

---

(١) الديوان ص٢١٣ الهامش، ديوان قيس بن الملوح، مجنون ليلى، رواية أبي بكر الوالبي، ص٦٤ الهامش.

(٢) الديوان، ص٤٢.

ولا زائـــرًا فـــردًا ولا في جماعـــة مـــن النـــاس إلا قِيـــل أنـــت مُرِيـــبُ

فقد قيل في هذه الأبيات: أن قيسًا خرج إلى موضع يسمى الواديين، كـــان يلتقي فيه مع ليلى، فلما صار قريبًا منه، قال هذه الأبيات[1]. وفيها استعمل مـــن التصوير الحقيقي ما يدل على شعوره بالغربة المكانيـــة، فبـــدأ كلامـــه بـــــ(ألا) الاستفتاحية التي تنبه إلى مضمون الجملة المنفية بعدها، فهو لا يرى مكافـــأة أو مجازاة له من هذا الوادي بأن يرى ليلى فيه، ولا يرى نفسه أيضًا تطيب بالبُعـــد عنه، فهو يحب هبوط الواديين دون فائدة تتحقق، إذ قد اشتهر عنه أنـــه غريـــب بهذا الموقع، وأكد غربته بإنّ ولام الابتداء واسميه الجملة، وتعدد الخبر حيث أن قوله: (مشتهر) خبر أول، وقوله: (غريب) خبر ثان، وقد أنكر قـــيس أن يكـــون الأمر كذلك بمضمون البيت التالي وهو (أحقًا) فهـــو اســـتفهام إنكـــاري، ينكـــر ويستغرب وجود الرقيب عليه نتيجة اشتهاره بالغربة في هذا الموقـــع، وقولـــه: (عباد الله) نداء محذوف الأداة يوحي بقرب المنادي منه، إذ هم عباد الله يرحمون مثله بالعون والمساندة، ولا يتركونه ضحية العادات القبلية، وقولـــه: (أن لســـت واردًا ولا صادرًا إلا علي رقيب) يوحي بشمول الرقابة عليه، فهم يتابعونـــه فـــي قدومه ورجوعه، مما يدل على تشديد الرقابة عليه.

وفي البيت الأخير إنكار آخر معطوف على الإنكار الأول وهو أنه إن كان زائرًا سواء أكان فردًا أو في جماعة من الناس، ورغم قصر مدة الزيارة، وظهور سبب آخر غير ليلى، إلا اتهمه الرقباء بأنه مريب، ومخادع، وأن مقصوده ليلى لا غير.

(١) ينظر السابق، نفس الصفحة.

الصورة الثالثة ـ الشوق والحنين إلى نجد ، وما فيها من أماكن ووديان:

عاش قيس بن الملوح الغربة بكل معانيها في الفيافي والصحراء، فكانت تأخذه في كثير من الأحيان نزعة الحنين إلى الوطن (نجد) بكل ما فيه، فكان ينفس عن شوقه وحنينه إلى نجد من خلال تذكره للأماكن والوديان وخطابه إياها، فيقول(١):

ألاَ هَلْ إلي شَمّ الخُزَامى ونَظْرةٍ ∴ إلى قَرْقَرى قبلَ المماتِ سبيلُ

فأشربَ من ماء الحُجَيْلَاءِ شَرَبةً ∴ يُداوَى بها قبل المماتِ عليلُ

فيا أثْلَاتِ القاعِ قد ملَّ صُحْبتِي ∴ مَسيري فهل في ظلِّكُنَّ مَقيلُ

ويا أثْلَاتِ القاع ظاهِرُ مَا بَدَا ∴ بِجِسمِي على ما في الفؤادِ دَليلُ

ويا أثْلَاتِ القاعِ من بَيْنِ تُوضِح ∴ حَنينِي إلى أفْيَائكُنَّ طويلُ

ويا أثْلَاتِ القاعِ قَلْبِي مُوَكلٌ ∴ بكُنَّ وجَدْوَى خَيْرِكُنَّ قَليلُ

ففي هذه الأبيات ينفس الشاعر عما بداخله من شوق وحنين إلى الوطن، وهو مغتربٌ بعيدًا عنه في الصحراء، فحنين الشاعر بدأ بألا الاستفتاحية المنبهة إلى مضمون الاستفهام الاستبعادي من شم ريح الخزامى والنظر إلى جبل قرقرى، فالشاعر يخشى الموت قبل حدوث ذلك جراء غربته وسقمه ومرضه وشفاؤه في تحقق مطلوبة؛ لأنه إن عاد إلى موطنه نجد حدث له الشرب من ماء وادي الحجيلاء، وفي ذلك شفاء سقمه ومرضه قبل موته.

ومن معاني (ألا) الاستفتاحية أيضًا (الاستغاثة) فكأن الشاعر يستغيث ويستنجد، ولكنه لم يجد من يغيثه وينجده ويحقق له هذه الأماني.

---

(١) الديوان، ص١٧٣.

والفاء في قوله: (فأشربَ من ماء الحُجَيْلَاءِ) واقعة في جواب الاستفهام، وبعدها (أن) مصدرية مضمرة وجوبًا ناصبة للفعل المضارع الذي يدل على تجدد وحدوث هذا الأمر إن وقع، وقد جره تمنيه الشرب من ماء الحجيلاء إلى تمنيه الراحة في ظلال شجرات بالقرب من هذا الماء، حيث إن صحبته قد ملت مسيره، وأنه قد ذبل جسمه من كثرة ما يعاني، وطال حنينه إلى ذكريات هذه الشجرات، وأن قلبه موكل بهذا العهد وذلك المكان، وكل ذلك دون جدوى أو فائدة. وقد استعمل الشاعر في هذه الأبيات من الأساليب الإنشائية أسلوب النداء (يا أثلاث القاع) كرره عموديًا أربع مرات، وتكرار هذه العبارة قد سمح للشاعر بأن ينفس عما بداخله، إذ إنه في كل نداء يصدر لهن شكوى تختلف عن سابقتها، وكل ذلك مزيد استعطاف المنادى، على ما في التكرار من نعم موسيقى يقصده الناظم في الشعر والنثر مما هو معروف في علم البديع.

وقد وضح الشاعر من خلال التكرار ما أصابه في غربته على النحو التالي:

١ــ قد ملَّت الصُحبةُ السيرَ معه فهو يتمنى الراحة في ظل هذه الشجرات.

٢ــ النحول الظاهر والبادي بجسمه دليل على ما في الفؤاد من شوق وحنين.

٣ــ طول زمن الغربة دليل على طول زمن الشوق والحنين.

٤ــ تعلق قلبه بهذا الوادي، ولكن دون جدوى.

وفي قول الشاعر (حَنينِي إلى أفْيَائكُنَّ طويلُ) إيحاء بطول المدة التي اغترب فيها الشاعر في الصحراء والفيافي وكناية عنها. وفي قوله: (قلبي مُوَكَّلٌ بكن) استعمل الشاعر لفظ (مُوَكَّلٌ) وهو اسم مفعول من الفعل المضعف (وكَّل) الذي يدل على كثرة الفعل، وفيه إيحاء بتفرغ قلب الشاعر لأثلات القاع، فهو لا يفكر في غيرهن، وقوله: (وجدوى خيركن قليل) يوحي بفقدان الأمل في العودة، ونهاية الغربة والحنين والشوق.

وفي أحيان أخرى ينفس الشاعر عن شوقه وحنينه من خلال السؤال عن أخبار نجد، ومما حُكي عنه في ذلك أنه "لقيه رجل قال له: إنه قدم من نجد، فجلس يسأله عن ليلى، وعن بلاد نجد، فأقبل عليه يحدثه، ويصف له، وهو يبكي أشد البكاء"(١)، فقال قيس سائلاً عن أخبار نجد(٢):

ألا حبَّذا نجدٌ وطيبُ ترابها ∴ وأرواحُها إن كان نجدٌ على العهد(٣)

ألا ليتَ شِعري عن عُوَارِضَتَيْ قَنَا ∴ لِطولِ التَّنَائي هل تَغَيَّرتَا بعدي(٤)

وعن أُقْحُوان الرمل ما هو فاعلٌ ∴ إذا هو أمْسَى لَيْلَةٌ بثَرِيَّ جَعْدِ(٥)

وعن جارتينا بالبَتيل إلى الحِمَى ∴ على عهدِنا أم لم تدوما على عَهْد(٦)

وعن عُلُوِيَّاتِ الرياح إذا جرتْ ∴ بريح الخُزامى هل تهبّ إلى نجدِ(٧)

وهل أنقضَنَّ الدَهر أفنانَ لِمَّتي ∴ على لاحق المتنين مُنْدلِق الوَخْدِ(٨)

---

(١) الديوان، ص٩٠.

(٢) السابق، نفس الصفحة.

(٣) وأرواحها: يقصد رياحها وأرواحها جمع ريح (ديوان مجنون ليلى، شرح الصعيدي، الهامش ص١٩).

(٤) عوارضتي قنا: قنا جبل في بلاد طيئ وعوارضتاه جبلان متفرعان منه. ديوان مجنون ليلي، شرح الصعيدي، ص١٩ الهامش.

(٥) الثرى الجعد: تراب جعد: ندى، وثرى جعد إذا كان لينًا. لسان العرب، مادة (ج ع د) ٦٣٢/١.

(٦) البتيل: جبل بنجد. لسان العرب، مادة (ب ت ل) ٢٠٧/١.

(٧) علويات الرياح: جمع علوية نسبة إلى العالية، وهي ما فوق أرض نجد إلى تهامة، وهي نسبة نادرة، والخزامى نبت زهرة من أطيب الأزهار. هامش الديوان، ص٩٠.

(٨) اللمة: الشعر المجاوز شحمة الأذن، وما تشعث من الشعر. واللاحق من الخيل: الضامر، والمتنان: جنبتا الظهر، والمندلق: السريع، والوخد: نوع من سير الخيل والإبل وهو سعة الخطو في المشي. هامش الديوان، ص٩٠.

وهل أسمعنَّ الدهرَ أصواتَ هَجْمة ∴ تَطالَعُ من وَهْدٍ خصيب إلى وَهْدِ[1]

ففي هذه الأبيات نجد أن الشاعر يبدأ كلامه بمديح نجد قبل السؤال عنها، فيقول: (ألا حبذا) فـ(ألا) استفتاحية، وحبذا فعل مدح، فهو يمدح نجد وترابها ورياحها، ولكنه اشترط لهذا المدح أن تكون نجد على حالها كما تركها قبل الرحيل عنها، واستعمل لذلك (إن الشرطية).

ثم يبدأ الشاعر في السؤال عن نجد بقوله: (ألا ليت شعري)، أي يا ليت علمي ومعرفتني، فيستعمل ليت التي تدل على التمني، فكأنه تمنى أن تكون لدى المسئول إجابة شافية وإيجابية عن نجد، فهو يتمنى أن تكون نجد على حالها كما تركها قبل الرحيل، وعلى هذه الصورة التي جاءت من خلال الأسئلة.

وقد تمثلت هذه الأسئلة في مجموعة استفهامات تقريرية، وهي كالتالي:

١ــ هل تغير جبلا عوارضتى قنا بعد رحيلي؟ وفي قول الشاعر (لطول التنائي) استعمل لام السببية، فكأن الشاعر يُرجع سبب تغير هذين الجبلين إذا كان قد حدث إلى طول بُعده وغربته، مما يوحي بثقل الغربة عليه.

٢ــ كيف يكون أقحوان الرمل إذا أمسى بثرىً أصابه الندى؟ إنه يكون في أجمل وأبهى وأبيض ما يكون.

٣ــ ماذا عن جارتينا بجبل البتيل إلى الحمى على عهدنا، أم لم تدوما على العهد؟

٤ــ هل تهب ريح الخزامى على نجد إذا جرت بها علويات الرياح؟

---

(١) الهجمة: القطعة الضخمة من الإبل، وقيل ما بين الثلاثين والمائة. لسان العرب، مادة (هـ ج م) ٤٦٢٤/٦، الوهد: المطمئن من الأرض، والمكان المنخفض كأنه حفرة. لسان العرب، مادة (و هـ د) ٤٩٣٠/٦.

٥ــ هل ينفضن الدهر لحيته وما انشعب منها على فرس سريع واسع الخطو في الجْري؟

٦ــ هل أسمعن الدهر أصوات القطعة الضخمة من الإبل وهي تطالع من مكان مطمئن من الأرض إلى آخر مثله؟

وفي هذا الاستفهام الأخير رسم الشاعر صورة حقيقية لتحرك الإبل في هذه الأماكن من نجد، فكأنها تظهر للناظر في الأماكن المرتفعة، وتختفي في المكان المطمئن من الأرض، وهكذا في تحركها من الظهور والاختفاء، وذلك حينما قال: (تَطالَعُ من وَهْدٍ خصيب إلى وَهْدِ).

وهذه الاستفهامات التقريرية الغرض منها الحصول على إجابة، وتوحي بتلهف الشاعر وشوقه لمعرفة أخبار نجد، كما توحي بحنينه إليها. وقد استعمل الشاعر في هذه الأبيات من الأساليب البديعية أسلوب (التكرار) وهو تكرار الأدوات والحروف النحوية، فقد تتكرر لديه الحروف (ألا ــ عن ــ هل) عموديًا، وهذا التكرار ساعده على الإفصاح عما يعتلج بداخله من شوق وحنين إلى نجد، كما ساعده في التنفيس عما يشعر به من غربة، وهذا التكرار له أثره في شد أبيات القصيدة بعضها ببعض.

كما أن الشاعر في أحيان ثالثة ينفس عن شوقه وحنينه من خلال وصف ما آل إليه أمره في الغربة من الصراع الناشب بين تجلده بإظهار القوة، وضعفه بغلبة العاطفة والوجد والبكاء والحنين، إذ يقول[1]:

ألاَ يا صَبَا نَجْدٍ متى هِجْتَ من نَجْدِ ∴ فقد زَادَني مَسْرَاكِ وَجْداً على وجدِي

إذا هَتَفَتْ وَرْقَاءُ في رونقِ الضُحَى ∴ على فَنَنٍ غضِّ النَّبَاتِ من الرّنْدِ

(١) الديوان، ص٨٩.

بكيتُ كما يَبكي الوليدُ ولم أزلْ ∴ جَليدًا وأبْدَيتُ الذي لم أكُن أُبدي

وأصبحتُ قد قضيتُ كل لُبَانَةٍ ∴ تِهَامِيَّة واشتقاق قلبي إلى نجدِ

إذا وعدتْ زاد الهوى لانتظارِها ∴ وإن بخِلت بالوعدِ متُ على الوعدِ

وإن قرُبَتْ دَارًا بكيتُ وإن نأت ∴ كَلِفْتُ فلا لِلقُرب أسْلُو ولا البُعدِ

أحِنُّ إلى نَجْدٍ فيا ليتَ أنَّني ∴ سُقيتُ على سُلْوَانَةٍ من هَوَى نجدِ

وقد زعمُوا أن المحبَّ إذا دَنَا ∴ يُمَلُّ وأنَّ النأْىَ يَشْفى من الوَجْد

بكُلِّ تَدَاوَيْنَا فلم يُشْفَ ما بِنَا ∴ على أن قُرْبَ الدَّارِ خَيْرٌ من البُعْدِ

على أن قُرْبَ الدارِ ليس بِنافعٍ ∴ إذا كان من تهواه ليس بذي وُدِّ

ففي هذه الأبيات ينفس الشاعر عن شوقه وحنينه إلى نجد من خلال وصف مشاعره التي تذبذبت بين قوة عاطفته بزيادة وجده وبكائه، وتجلده بمحاولة تأقلمه في اغترابه، ويستعين بالتصوير الحقيقي والخيالي ليعينه على ذلك، فينادي على ريح الصبا التي تهب من نجد ويشخصها ويجعلها إنسانًا، فهذه الريح متى هبت زادته شوقًا على شوقه.

وفي البيت الثاني استعمل الشاعر (إذا) الشرطية، وفعل الشرط (هتفت) وجواب الشرط في البيت الذي يليه هو (بكيت)، و(لم أزل جليدًا) فهنا في جواب الشرط أخبر الشاعر بخبرين متضادين هما (البكاء والجلد) وكأنه يخبر عن مشاعره التي تتذبذب بين إظهار القوة والتجلد بمحاولة النسيان، وزيادة الحنين والبكاء بالتذكر، فالجلد كان أولاً، ثم البكاء ثانيًا، فواو الحال في قوله: (ولم أزل جليدًا) تفيد أن ما بعدها ينضم لما قبلها، وهي جملة حالية مربوطة بواو الحال، وهي تعبر عن الوقت الذي يسبق البكاء، هذا بالإضافة إلى أن (لم) إذا دخلت على

الفعل المضارع (أزل) قلبت معناه إلى الماضي، فيفهم من هذا أن الشاعر كان متجلدًا إلى أن هتفت الورقاء فبكى لبكائها.

وفي قوله: (بكيت كما يبكي الوليد) تشبيه حيث شبه الشاعر بكاءه ببكاء الوليد، وهذا يوحي بضعف الشاعر الذي بلغ مداه، فانقلب حاله من الجلد والنسيان إلى الضعف الشديد والتذكر والبكاء.

وفي البيت الرابع: عبر الشاعر بصيغة الماضي الدال على الافتعال في قوله: (واشتقاق قلبي إلى نجد) ليدل على تحقق وقوع الاشتياق إلى نجد، إذ الماضي دال على تحقق الوقوع، والافتعال دال على المفاعلة بينه وبين نجد، فكلاهما قد اشتاق إلى صاحبه.

وفي بيان ما يحدث للشاعر من صراع ناتج وعدها وبخلها وقربها ونأيها يقول:

إذا وعدتْ زاد الهوى لانتظارِها ∴ وإن بخِلت بالوعدِ متُ على الوعدِ

وإن قرُبَتْ دَارًا بكيتُ وإن نأت ∴ كَلِفْتُ فلا لِلقُرب أسْلُو ولا البُعدِ

فالصراع الناشب بين زيادة الهوى إذا وعدت، وموته على الوعد إذا بخلت وبكائه إذا قربت، وتألمه وولعه إذا نأت، استعمل الشاعر في بيان ذلك كثيرًا من أساليب (التضاد) مثل (وعدت ــ بخلت)، و(قربت ــ نأت)، و(القرب ــ البعد) فهذه الألفاظ عبرت عن فلسفة القرب والبعد التي يعاني منها الشاعر، فإذا قربت منه ليلى فهو يتألم لقربها؛ لأن هذا القرب لا يحقق أمنيته بلقائها، والحديث معها، وإن بَعُدت زاد ولعه وكلفه بها، فلا القرب يفرحه، ولا البعد يسليه. وقد نجح الشاعر في اختيار الأسلوب البديعي الملائم لما يعتلج بداخله من آلام وأحزان ومشاعر متضادة.

وفي البيت السابع: استعمل الشاعر الفعل المضارع في قوله: (أحن إلى نجد) ليدل على تجدد وحدوث شوقه وحنينه إلى نجد، كما استعمل (ليت) حرف التمني في قوله: (فيا ليت أنني سقيت على سلوانةٍ من هوى نجد) فهو يتمنى أن يُسقى دواءً ليسكن به شوقه وحنينه إلى نجد، وأكد هذا التمني باستعمال (إنَّ) المؤكدة، والجملة الاسمية.

وفي البيت الثامن: يتحدث الشاعر عن زعمين لدى العرب، أولهما: أن المحب إذا دنا من الحبيب يكون هناك ملال بينهما، وثانيهما: أن البعد يشفي من الوجد والحب.

ويرد الشاعر على هذين الزعمين بقوله: (بكل تداوينا فلم يشف ما بنا) مما يفيد أنه قد جرب هذين الزعمين إرادة التداوي والشفاء من هذا الحب ولم تفلح التجربة. ثم استعمل الشاعر أسلوب الاستدراك في قوله: (على أن قرب الدار خير من البعد) فيذكر أن قرب الدار خير، ويستدرك مرة أخرى فيقول:

على أن قُرْبَ الدارِ ليس بِنافعٍ ∴ إذا كان من تهواه ليس بذي وُدِّ

فهنا يرى أن قرب الدار لا ينفع إذا انتفى الود.

الصورة الرابعة ـ محاولات تخفيف الاغتراب المكاني:

لقد قاسى مجنون ليلى ويلات الاغتراب في الفيافي والصحراء، فأجبرته المعاناة على محاولة إيجاد وسائل تنسيه همومه وأحزانه، أو تخفف من ثقل الاغتراب لديه، وهذه الوسائل كانت كالتالي:

١ـ اليأس من العودة إلى نجد: وفي ذلك يقول(١):

أَحِنَّ إلى نَجْدٍ وَإنِّي لآيِسٌ ∴ طَوَال اللَّيَالِي من قُفُول إلى نَجدِ

(١) الديوان، ص٩٢.

وإن يَـكُ لا ليلـى ولا نَجْـدُ فَـاعتَرفْ ∴ بِهَجْـرٍ إلى يَـوْمِ القيامَـةِ والوَعْـدِ

ففي هذين البيتين حاول الشاعر أن يبحث عن وسيلة تنسيه همومه وغربته وذلك من خلال تسليمه واعترافه بأن الأمل في العودة إلى نجد ميئوس منه، وقد استعمل الشاعر من أساليب التصوير الحقيقي ما يعينه على ذلك، فبدأ بقوله: (أحن إلى نجد) حيث طرح المشكلة التي يعاني منها، وهي الغربة المؤدية إلى الحنين، واستعمل الفعل المضارع (أحن) الذي يدل على التجدد والحدوث، وعلى الرغم من تجدد حنينه إلى نجد، إلا أنه لا يجد طريقة يخفف بها مما هو فيه من غربة وهموم إلا أن يعلن الهجر واليأس من العودة إلى نجد، وأكد هذا اليأس بقوله: (وإني لآيس) وذلك باستعمال (إن) المؤكدة و(لام) الابتداء، واسمية الجملة.

وقال الشاعر: (طوال الليالي) ولم يقل: (طويل الليالي) فجاءت بصيغة الجمع (فِعال) ليدل على أن قرار اليأس من العودة إلى نجد، قد اتخذ بليل، ليس ليلة طويلة فحسب، بل هو قرار جميع الليالي الطويلة، فالاستغراق كل الاستغراق شاهد بأن اليأس من العودة وسيلة تخفيف عما هو فيه.

وقول الشاعر: (من قفول) استعمل فيه الشاعر المصدر (قفول) وهو دال على القليل والكثير، فهو قد يئس من الرجوع إلى نجد سواء أكان هذا الرجوع لحظات أم أيام وشهور وسنين. وقد استعمل الشاعر لونًا من ألوان البديع وهو (رد العجز على الصدر) وقد عرفه الخطيب القزويني بقوله: "هو أن يكون أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين، أو الملحقين بهما في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو آخره، أو صدر المصراع الثاني"[(١)].

(١) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون،ط دار الكتب العلمية، بيروت ــ لبنان، الأولى ١٤٢٤هـ ــ٢٠٠٣م، ص٢٩٤.

وقد أشار ابن رشيق القيرواني إلى أهميته، إذ يرى أنه يمنح البيت الشعري "أبهة ويكسوه رونقًا وديباجة ويزيده مائية وطلاوة"(١). فقد ذكر الشاعر كلمة (نجد) في حشو صدر البيت، وأعاد ذكرها في آخره، وذلك لكي يمنح البيت طلاوة وحلاوة ونغمًا وجَرْسًا في حالتيه من حنينه إلى نجد، ويأسه من العودة إليها.

وفي البيت الثاني يواصل الشاعر قراره اليأس من العودة إلى نجد، مقدمًا عليه قرارًا آخر وهو اليأس من وصل ليلى وقربها، فإن يك لا هذا ولا ذاك، لا ليلى ولا نجد، فيجب الاعتراف بالهجر والغربة إلى يوم القيامة والوعد، فهذا هو موعد اللقاء مع ليلى البعث والحشر والنشر. وفي قوله: (وإن يك لا ليلى ولا نجد) استعمل (إن) الشرطية المشهرة بالشك، و(يك) فعل الشرط المجزوم بأن وعلامه الجزم السكون، فالأصل (وإن يكن) ثم حذفت النون للتخفيف أو لكثرة الاستعمال. كما استعمل (لا) النافية في قوله: (لا ليلى ولا نجد) وهي من المشبهات بليس، حيث إن اسم لا مرفوع، والخبر محذوف تقديره لا ليلى كائنة لدي ولا نجد كائنًا لدي. وفي قول الشاعر: (فاعترف) مخاطبة لنفسه من خلال فعل الأمر الذي هو جواب الشرط ولذا قرن بالفاء إذ الأصل في فعل الشرط وجوابه أن يكونا مضارعين.

٢ـ الاستشفاء بمن قدم من نجد:

مما كان قيس بن الملوح يستخدمه كوسيلة يخفف بها من همومه وغربته خطابه وحديثه لمن قدم من نجد، فكان قد رأى ركبًا قادمًا من نجد، ومر عليه في أرض غربته في الصحراء، فقال مخاطبًا ومتحدثًا معه(٢):

---

(١) العمدة لابن رشيق القيرواني ٣/٢.

(٢) الديوان، ص٦٢.

أحُجَّـــاجَ بَيـــتِ اللهِ في أي هـــوْدَجٍ ∴ وفي أيِّ خِـــدْرٍ مـــن خُـــدورُكُمُ قَلْـــبي

أأبْقَـى أسـيرَ الحُـبِّ في أرض غُرْبـةٍ ∴ وحـــادِيكُمُ يَحْـــدُو بقلـــبي في الركـــبِ

وَمُغْتَـــرب بـــالمَرْج يَبْكِـــي بِشَـــجْوِهِ ∴ وقـــد غَـــابَ عنْـــهُ المُسـعِدُونَ علـى الحُـبِّ

إذا مَـا أتَـاهُ الرَّكْـبُ من نَحْـوِ أرْضِـهَ ∴ تَـــنَفَّسَ يَسْتَشْـــفِي بِرَائِحـــةِ الرَّكْـــبِ

ففي هذه الأبيات يخاطب الشاعر الركب محاولاً التخفيف من ثقل الغربة عليه، مستعينًا بالتصوير الحقيقي والخيالي للدلالة على غربته وآلامه، فبدأ بالنداء في قوله: (أحجاج بيت الله) فالهمزة للنداء، ولا تكون إلا لنداء القريب، وفي استخدامها دليل على قرب هؤلاء منه، فكأنه يدعو هؤلاء الحجاج للانضمام إليه ومعاونته ليستدل على محبوبته من بين الركب، وفي قوله: (في أي هودج وفي أي خدر) استفهام تقريري أراد منه معرفة مكان المحبوبة سواء أكانت في (الهودج)[١]، أي مركب النساء فوق الإبل، أم في (الخدر)[٢]، وهو الستر الذي يُعد للمرأة في الخيمة بعد نصب الخيام. ولاختلاف المعنى في الهودج والخيمة كرر الشاعر (أي) الاستفهامية.

وفي البيت الثاني: استعمل الشاعر الاستفهام الإنكاري في قوله: (أأبقى أسير الحب في أرض غربة) فهو ينكر أن يكون أسيرًا للحب في دار غربة انتفي منها الحراس والمانعون، والبادي إنما هو الحادي الذي يحدو بـ(قلبي) وهو استعاره تصريحية، والمراد يحدو بليلى في هذا الركب، وقوله (أسير الحب) استعارة مكنية تفيد أن الشاعر لا يستطيع خروجًا أو هروبًا مما هو فيه من حرمان وحصار حتى وإن كانت ليلى قريبة المنال كما هو هذا الحال من المرور بأرض غربته.

(١) لسان العرب، مادة (هـ د ج) ٤٦٣٠/٦.
(٢) لسان العرب،مادة (خ د ر) ١١٠٩/٢.

وفي البيت الثالث: استعمل الشاعر لفظ (مغترب) في قوله: (ومغترب بالمرج[١]) ليشير إلى غربته عن وطنه (نجد)، وأنه يعيش في أرض غربة (بالمرج)، وقوله: (يبكي بشجوه) أي بسبب شجوه، فالباء للسببية فهو يبكي بسبب شوقه وحنينه الذي هيج أحزانه. كما استعمل الشاعر جملة (وقد غاب عنه المسعدون على الحب) إشارة إلى غياب حاملي الأخبار السارة له من جهة المحبوبة في هذا الموقع من غربته.

وفي البيت الأخير: تحقق للشاعر شيء من ركب الحجيج مما لا إرادة لهم فيه حيث حرم مما لهم فيه إرادة، فرائحة الركب وأن يأخذ نفسًا عميقًا يستشفي برائحته، هذا هو بيت القصيد المستفاد دون الأبيات الثلاثة المتقدمة مما لم يتحقق له منها شيء من مراده، ولكي يحقق الشاعر هذا المعنى المستفاد استعمل صورة حقيقية، وهي (إذا) الشرطية الظرفية، وهي طرف لما يستقبل من الزمان خافض لشرطه، منصوب بجوابه، حيث إن فعل الشرط (ما أتاه الركب) مضاف إليه في محل جر، وجواب الشرط (تنفس) عامل النصب في (إذا) وكأن المعنى (تنفس يستشفي برائحة الركب وقت إتيانه) أو عند إتيانه، وقد استعمل الشاعر فعل الشرط وجوابه ماضيين ليدل على تحقق وقوع مباشرة الشفاء عند الإتيان.

٣- اللجوء إلى الأقدار عند الضرورة:

ومما حاول قيس أن يخفف به من غربته أنه إذا لم يجد عذرًا حمل ما جرى له على القدر، فيقول[٢]:

ألاَ إنَّمَا أفْنِي دُمُوعِي وشَفَّنِي ∴ خُرُوجِي وتَركِي من أُحِبُّ وَرَائِيَا

ومَالِيَ لاَ يَسْتَنْفِدُ الشوقُ عَبْرتِي ∴ إذا كُنتُ من دَارِ الأحِبَّةِ نائِيَا

(١) المرج: مكان لمرعى الدواب. مختار الصحاح، مادة (م ر ج) ص٦٢٠.
(٢) الديوان، ص٢٣٩.

إذا لم أجِـد عُـذْرًا لِنفسـي ولُمتهـا ∴ حَمَلتُ على الأقَدارِ مـا كـان جَاريَـا

ففي البيت الأول: يذكر الشاعر أن اغترابه عن نجد، وترك ليلى فيها قـد أفنى دموعه وأسقمه وأضناه، وقد استعمل من أدوات التصوير الحقيقي ما يؤكـد ذلك، فاستعمل (إنما) أداة الحصر، والتي تستعمل في القضايا الواضحة، فهو يؤكد على وضوح أمره من الضنى والسقم، كما استعمل الفعلين الماضـيين (أفنـى ـ شفني) وهما يدلان على تحقق الوقوع بالخروج والترك اللذين هما فاعلان للفعلين الماضيين، فالخروج والترك أفنيا دموعه وأسقماه.

وفي البيت الثاني: يستفهم الشاعر عن بقاء مخزون العبرة وأن الشوق لم يستنفدها بعدُ على الرغم من بُعده، وغربته عن دار الأحبة، والشطر الثاني مـن البيت (إذا كنت من دار الأحبة نائيَا) جملة شرطية وجوابها محـذوف دل عليـه السؤال المتقدم.

وفي البيت الثالث: حاول الشاعر أن يوجد لنفسه مخرجًا إيمانيًا يستند إليه ويخفف به من غربته،وهو أنه إذا لم يجد عذرًا لنفسه ولامها حمل على القدر كل ما جرى له من حبه لليلى، واغترابه عن نجد وشوقه وحنينه إليها، وعدم قدرته على السلو والنسيان.

واستعمال الشاعر إذا الشرطية الظرفية دال على أن العذر ليس بمشـكوك فيه، بل هو كائن وموجود وعلى الفرض بعدم وجوده فهو يحمل على الأقدار كـل ما جرى له كمخرج إيماني يفئ إليه عند الضرورة.

وفعل الشرط (لم أجد) مضارع قلبته (لم) إلى الماضي وذلك ليناسـب مـا عُطف عليه وهو (ولُمتُها)، ويناسب أيضًا جواب الشرط (حملتُ على الأقدار مـا كان جاريَا) فكلها أفعال ماضية ليكون الكلام على نسق واحد.

المبحث الرابع

الاغتراب الزمانـــي

قد يتوهم الإنسان أنه سيد الوجود وسيد نفسه، إلا أن القدر يؤكد له أنـــه ليس سوى ضحية هالكة بين يديه، ومن هنا عُرفت الحتمية القدرية التي دعاهـــا الأغارقة القدر، والعرب أنفسهم شعروا بتلك الحتمية، وقد اسموها الـــدهر، وقـــد نسبوا إليه كل غدر وعاهة ومصيبة تُلِمُّ بالإنسان، كما أنهم لا يبرحون يعاتبونـــه، ويبثون شكواهم من أقداره المستبدة الظالمة، وفكرة الـــدهر هـــي قـــوام معظـــم القصائد العربية[١]. وقد شكا قيس بن الملوح الدهر (الزمان) وتعـــرض لـــه فـــي قصائده، وتمثل ذلك في الصور الآتية:

الصورة الأولى: غربة الشاعر وأحداث الزمان.

الصورة الثانية: الصبر على أحداث الزمان ومواجهتها.

الصورة الثالثة: ظرف الزمان وتغير الأحداث.

الصورة الرابعة: غربة الشاعر والموت.

الصورة الأولى ـ غربة الشاعر وأحداث الزمـان :

عاش قيس بن الملوح مغتربًا في هذا الزمان الـــذي فـــرق بينـــه وبـــين محبوبته، فخاطب الشاعر الزمان، ونسب إليه كل مصيبة ألمت به، فنجـــده تـــارة يخاطبه ناسبًا إليه التفرقة بينه وبين ليلى، فيقول[٢]:

---

(١) ينظر: في النقد والأدب، إيليا الحاوي، ط دار الكتاب اللبناني، بيـــروت، الرابعـــة ١٩٧٩م، ٣٧/٢.

(٢) الديوان، ص٦٥.

حبيبٌ نأى عَنِّي الزَّمَانُ بِقُرْبِهِ ∴ فصَيَّرنِي فَرداً بغيرِ حبيبِ

فلي قلبُ محزونٍ وَعقلُ مدلَّهٍ ∴ وَوَحشةُ مَهْجُورٍ وذُلُ غريبِ

فيا عُقبَ الأيامِ هل فِيكِ مطمعٌ ∴ لِرَدّ حبيبٍ أو لِدَفْعِ كُرُوبِ

فهنا نسب الشاعر إلى الزمان إبعاد ليلى عنه، وذكر جملة الآلام التي حدثت له نتيجة هذا الإبعاد، وتنوعها على مراكز الحس والوعي والشعور بين مصاب قلبه وعقله وذاته ونفسه ولما كان الزمان هو من قام بالإبعاد فما كان من قيس إلا أن يرجو العواقب فجعل يناديها ويستعطفها في أن ترد إليه الحبيب، وتدفع عنه الكروب.

ففي البيت الأول، بدأ بقوله: (حبيبٌ) حيث الجملة الاسمية المفيدة للثبوت والدوام في حبه لليلى، ثم استعمل الفعل الماضي (نأى) ليدل على تحقق وقوع البُعد الذي تسبب به الزمان، وفي قوله: (نأى عني الزمان بقربه) استعمل حرف الجر (عن) وهو يفيد المجاوزة، وكأن الزمان تجاوزه، وابتعد بليلى عنه، مما يؤكد نسبة الفراق إلى الزمان، وقوله: (فصيرني) فعل يفيد التحويل حيث إن الزمان قام بتحويل قيس من شخص قريب من ليلى إلى شخص بعيد عنها فصار فردًا من غير حبيب، ففي البيت استعارتان مكنيتان في الفعل نأى وصير حيث شبه الزمان بإنسان وحذف المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه وهي الإبعاد والتصيير.

وفي البيت الثاني: يذكر الشاعر نتيجة النأي الذي أحدثه الزمان بإبعاد ليلى، فقلبه منكسر وعقله مصاب، له وحشة منفرد وذل غريب، وقد استعان الشاعر في هذا البيت بأسلوب الأداء البديعي (حسن التقسيم) حيث قسم البيت إلى أربع جمل متساوية فصلت ما سببه له الزمان بعد أن فرق بينهما، وقد ساعد

حسن التقسيم في شد ألفاظ البيت بعضها ببعض، وإحداث توازن صوتي يساعد المتلقي على التعايش مع تجربة الشاعر الأليمة.

وفي البيت الثالث: استخدم الشاعر أسلوب (النداء) فهو يدعو أخريات الزمان أن تنضم إليه، ويستعطفها لترد له الحبيب، أو تدفع عنه الكروب، واستخدم لفظ (عُقَبَ الأيام)، وهي جمع عقبى، كما أن كُبَر جمع كبرى، وعقبى مؤنث أفعل التفضيل من نحو أكبر وكبرى، وأعقب وعقبى فالشاعر له استفهام استبعادي وجهه إلى أخريات الأيام، هل ستكون له فرصة أخيرة في أن الزمن الذي فرق بينهما يعود إليه برد حبيب ودفع كروب.

وتارة أخرى يشكو الشاعر بأس الدهر وقوة الزمان، وشدة سيطرته، فيقول(١):

أيا ليلَ زَنْدُ البين يقدحُ في صَدْري ∴ ونارُ الأسَى ترمي فؤاديَ بالجمرِ
أبَي حَدَثانُ الدهر ألاَّ تشتتًا ∴ وأيُّ هوًى يبقى على حَدَث الدهرِ
تَعَزَّ فإن الدهرَ يجرح في الصَّفا ∴ ويقدَح بالعصْرَين في الجبل الوَعْرِ
∴
... ...
ألا لَيْت شعري هل أبيتنَّ ليلةً ∴ أُناجيكُمُ حَتَّى أرَى غُرَّةَ الفجرِ
لقد حَمَلَتْ أيْدِي الزمانِ مَطِيَّتي ∴ على مَرْكَبٍ مُسْتَعْطِل النَّابِ والظُفْرِ

ففي هذه الأبيات تحدث الشاعر عن قوة الزمان، وسيطرته وطغيانه، وتصميمه على التفرقة بينه وبين ليلى، واستعان بأساليب التصوير الحقيقي والخيالي ليوضح هذا الأمر، فبدأ بنداء ليلى بقوله: (أيا ليلَ) حيث أن (أيا) حرف لنداء البعيد، وهي منه كذلك، وهو يستعطفها بالنداء أن تنضم إليه، و(ليلَ) منادي

(١) الديوان، ص١١٦ : ١١٨.

مرخم حذفت منه الألف المقصورة، وبقي على حاله قبل الحذف، والترخيم يفيد اللين والسهولة جهة ليلى فهي حبيب.

وفي قوله: (زند البين) استعارة مكنية حيث شبه قيس الفراق بحجر يُقدح بآلة فيتطاير الشر منه، وحذف المشبه به ورمز له بلازم من لوازمه وهو القدح على سبيل الاستعارة المكنية، وهذه الاستعارة توحي بشدة الفراق وقسوته على الشاعر، وفي قوله: (نار الأسى ترمي فؤادي بالجمر) استعارة مكنية أيضًا حيث شخص نار الأسى وشبهها بإنسان، وحذف المشبه به، ورمز له بلازم من لوازمه وهو الرمي، وهذه الاستعارة توحي بشدة الحزن عند الشاعر.

وفي البيت الثاني: وصف الشاعر هذا الزمان الذي فرق بينه وبين محبوبته بالقوة والقسوة، حيث يقول: (أبى حدثان الدهر إلا تشتتا) فشخص حوادث الدهر وجعلها تأبى على سبيل الاستعارة المكنية أيضًا، وقوله: (إلا تشتتا) يوحي بطغيان الدهر وقوته مما يؤكد اغتراب الشاعر في هذا الزمان، ولما أراد الشاعر بيان قوة الدهر وطغيانه غيّر قاعدة الاستثناء، حيث أن القاعدة تقول أن ما بعد (إلا) يكونه مخالفًا لما قبلها، ولكن قيس جعله موافقًا لكي يؤكد قوة الدهر، فالوضع الطبيعي لهذا الاستثناء في البيت أن المستثنى يكون محببًا إلى قيس ولو كان يسيرًا، كأن يقول: (أبى حدثان الدهر إلا لقاءً واحدًا) مثلاً، ولكن الأمر جاء مخالفًا لذلك، فما قبل الاستثناء فيه شدة على الشاعر (أبى حدثان الدهر) وما بعده فيه شدة عليه أيضًا (إلا تشتتًا) فهو تأكيد للذم بما يشبه المدح يفيد شدة بأس الدهر، وطغيانه على الشاعر.

وفي قوله: (وأي هوىً يبقى على حدث الدهر) استفهام تقريري الغرض منه النفي قصد منه الشاعر بيان قوة حوادث الدهر، وعدم صمود أي هوىً أمام هذه الحوادث.

وفي البيت الثالث: يدعو الشاعر نفسه إلى الصبر والتأسي على إيذاء هذا الزمان، فهو يؤذي ما كان أقوى منه وأشد، ويضرب الأمثلة على ذلك، فيقول: (تَعَزَّ فإن الدهر يجرح في الصفا) فهو يؤثر في الحجر الأملس،وهنا شخص الشاعر الدهر، وجعله يجرح على سبيل الاستعارة المكنية، مما يؤكد قوة الدهر، ويقول الشاعر أيضًا: (ويقدح بالعصرين في الجبل الوعر) فيضرب الشاعر مثالاً آخر لقوة الدهر، وهو ضربه وقدحه في الجبل الوعر ليلاً ونهارًا طيلة الزمن، وهنا شخص الشاعر الدهر أيضًا وجعله يقدح ويضرب على سبيل الاستعارة المكنية. وقوله: (بالعصرين) يوحي باستمرار قدح الدهر في الجبل الوعر ليلاً ونهارًا على مر الزمان.

وفي البيت الرابع: يتمنى الشاعر مناجاة المحبوبة، والحديث معها، ولو لليلة واحدة، فهو يطلب اليسير، ويستعمل من الأدوات الفنية لذلك (ليت) حرف التمني، فهو يتمنى ذلك، ويستعمل الاستفهام في قوله: (هل أبيتن ليلة) والغرض منه الاستبعاد، فهو يتمنى شيئًا مستبعدًا.

وفي البيت الخامس: يشير إلى أن الزمان هو الذي فرض عليه ما هو فيه من هذه الوجهة، فيقول: (لقد حَمَلَتْ أيْدِي الزمانِ مَطِيَّتي) فاستعمل (قد) حرف التحقيق، و(حملت) الفعل الماضي الذي يدل على تحقق الوقوع، كما شخص الشاعر الزمان، وجعل له أيدي على سبيل الاستعارة المكنية، فهو يعطينا صورة لبلوغ الزمان الدرجة القصوى في القوة، فقد صور نفسه وكأن الزمان يسوقه، وكأنه ناقة تُساق، ويؤكد هذا قوله: (على مَرْكَبٍ مُسْتَعْطِلِ النَّابِ والظُفْرِ)، أي على اتجاه ليس له ناب ولا ظفر، فهو يريد أن يقول: أن الزمان حمله على ما لا فائدة فيه. وقد نجح الشاعر من خلال هذا التصوير في إعطاء المتلقي المدى الذي وصل إليه اغترابه من هذا الزمان.

ومرة ثالثة يتعجب الشاعر من سعي الدهر في إفساد الوصل بينه وبين ليلى، فيقول(١):

أيا هَجْرَ ليلى قَدْ بلغتَ بي المَدَى ∴ وزِدتَ علي ما لم يكنْ بَلَغَ الهجرُ

عَجبتُ لسعي الدهر بيني وبينها ∴ فلما انقضَى ما بَيْننا سكنَ الدهرُ

فيا حُبَّها زِدْني جَوىً كُلَّ ليلةٍ ∴ ويا سَلوَةَ الأيامِ موعِدُك الحَشْر

ففي هذه الأبيات نرى الشاعر يعيش مغتربًا بسبب هذا الزمان الذي يسعى في إفساد الوصل بينه وبين محبوبته، ويستعمل من أساليب التصوير الحقيقي والخيالي ما يوضح اغترابه هذا، فيستعمل (أيا) أداة النداء التي ينادي بها البعيد؛ لأن الهجر بالنسبة إليه في حكم البعيد، فهو قد يتمثل الهجر شخصًا يناديه ويستعطفه لعله ينضم إليه، ويرق لحاله وقد خاطبه بقوله: (قد بلغت بي المدى) مستعملاً حرف التحقيق (قد)، و(بلغت) الفعل الماضي الدال على تحقق بلوغ الغاية التي هي لفظ (المدى) مما يوحي ببلوغ الشاعر أقصى غاية في التحمل، ثم خاطبة بـ(زدت) فعلاً ماضيًا دالاً على تحقق وقوع المجاوزة على: (ما لم يكن بلغ الهجر)، فإن أثر هجر ليلى عليه، قد زاد علي أثر أي هجر لمحب غيره، فقد بلغ مداه، وزاد علي المدى مما قدم قيسًا على جميع المحبين.

وإذا كان الشاعر في البيت السابق قد تكلم عن هجر ليلى ومجاوزته المدى، ففي البيت الثاني ذكر أن المتسبب في هذا الهجر والذي سعى إليه إنما هو (الدهر) "قال ابن بري: معناه أن الدهر كان يسعى بينه وبينها في إفساد الوصل، فلما انقضى ما بينهما من الوصل، وعاد إلى الهجر، سكن الدهر عنهما، وإنما يريد بذلك سعي الوشاة، فنسب الفعل إلى الدهر مجازًا لوقوع ذلك فيه، وجريًا

(١) الديوان، ص١٠٢.

على عوائد الناس في نسبة الحوادث إلى الزمان"[١]. وبذلك يكون الشاعر قد استعمل من أساليب التصوير الخيالي الاستعارة المكنية في قوله: (لسعي الدهر)، وقوله: (سكن الدهر) حيث شخص الدهر، وجعله يسعى ويسكن على سبيل الاستعارة المكنية.

والبيت الثالث: يوحي باليأس من النسيان والسلو عن المحبوبة، وفيه ينادي الشاعر حب ليلى فيستعمل (يا) حرف النداء، والمنادي (حبها) ويطلب منه أن يزيده حرقه وصبابة، ويستعمل فعل الأمر (زدني) الذي يدل على الاستقبال، وقوله: (كل ليلة) تعبير يدل على طلب ذلك مدى الدهر أو الزمان، وكذلك قوله: (يا سلوة الأيام) يدل على الدهر أو الزمان كله، فهو ينادي سلوة الأيام ويذكر لها أن السلو أو النسيان لن يحدث إلا في يوم الحشر، وهذا يوحي بيأس قيس وفقدان الأمل في وصال المحبوبة، فهو ينفي ذلك تمامًا في الدنيا، ويرى أنه يكون في الآخرة، ويرد ذلك كله إلى سعي الدهر في الإفساد بينهما.

ومرة رابعة يتصارع الشاعر مع أحداث الدهر، ويتجرع آلامها، حيث تضعه الأحداث في مآزق واتهامات قد يكون هو في غنى عنها، ومن هذه المآزق والاتهامات تعرضه لكلام الوشاة والحاقدين والحاسدين، فقد روي "أن رهطًا من بني أسد خرجوا إلى بلاد الشام في بعض تجارتهم، فعثروا بالمجنون، فقالوا له: يا قيس، ما منع أبا ليلى أن يتلافى أمرك ويتداركه إلا أن قد صار مشهورًا في الأمصار ذكْرُ ما دار بينكما من الرفث والفسوق، فهلا كففت نفسك عن المعاصي، وزجرتها عن القذع، والأمور الفظيعة حتى يدوم لك صفاء المودة، وغضارة النعمة، خاليًا عما أنت بصدده؟ فلما سمع مقالتهم بكى بكاءَ متوجع"[٢]. وقال

(١) لسان العرب، مادة (ر م ث) ٣/١٧٢٤.
(٢) الديوان، ص١٢٠.

قصيدة دافع فيها عن ليلى وطهرها، وعفافها، وطيب زمانها، وسرعة انقضائه، مقسمًا على جميع ذلك، فقال[١]:

لقد أصبحتْ مني حصانًا بريئةً ∴ مطهرةً ليلى من الفُحْشِ والنُّكرِ
من الخَفَراتِ البيضِ لم تَدْرِ ما الخنا ∴ ولم تُلفَ يومًا بعدَ هجعتِها تسْري
ولا سَمعوا من سائر الناس مثلها ∴ ولا برزتْ في يوم أَضْحى ولا فِطْرِ
هي البدر حُسنا والنسَاءُ كوَاكبٌ ∴ فشتانَ ما بين الكواكبِ والبدرِ
لَياليَ أُعْطيْتُ البطالةَ مقْودِي ∴ تمُرُّ اللَّيالِي والسُّنُونَ ولا أدرِي
مَضَى لي زَمانٌ لو أُخَيَّرُ بَيْنَهُ ∴ وَبَيْنَ حَياتِي خالِداً أبَدَا الدَّهْرِ
لَقُلْتُ ذَرُونِي ساعَةً وكَلاَمَهَا ∴ على غَفْلَةِ الواشينَ ثم اقْطَعُوا عمرْي

فهذه الأبيات بدأت باللام التي هي جواب القسم لأبيات تقدمت وجملة جواب القسم بدأت بحرف التحقيق قد أصبحت وكأن ما مر به كان ليلاً قد أصبحت منه عفيفة بريئة، ذات حياءٍ وجمال، لا علم لها بمجون أو انحراف، ولم يثبت أنها سرت بليل، ولم يسبقها في طهرها أحد من الناس، ولا رآها أحد في أضحى ولا فطر، ولم تخط شبرًا من الخدر، وأنها بدر، والنساء كواكب، وشتان ما بين الكواكب والبدر.

وفي البيت الخامس يمدح الشاعر هذا الزمان بقوله: (لياليَ) وهو يقصد زمن الوصال، وفي قوله: (أُعطيت البطالة مقودي) شخص الشاعر (البطالة) وجعلها تقوده على سبيل الاستعارة المكنية، والبطالة هي "التعطل والتفرغ من العمل، وليس هذا مما يُفتخر به، وإنما هي نعرة جاهلية"[٢]. إذ هي انصراف إلى

(١) السابق، ص١٢١.
(٢) ديوان مجنون ليلى شرح عبد المتعال الصعيدي، ص٥٤ الهامش.

المتعة واللهو. وفي قوله: (تمر الليالي والسنون ولا أدري) يقصد الزمن الماضي، وعدم درايته بمرور هذا الزمن، مما يوحي بأنها أيام وصالٍ مع المحبوبة، وطيب هذه الأيام جعله لا يشعر بمرورها.

وفي البيت السادس: يتحدث الشاعر عن زمانين أحدهما (مضى)، وهو الذي تحدث عنه في البيت الخامس، وهو زمن الوصال وزمان آخر وهو زمن الفراق والبعاد، فيرفض الشاعر أن يخلد أبد الدهر في زمن البعاد، ويرضى بعودة زمن الوصال، ولو لساعة واحدة، ثم تنتهي حياته بعدها. وقد استعمل الشاعر في هذا البيت لونًا من ألوان البلاغة وهو (التضمين) حيث احتاج هذا البيت إلى الذي يليه ليتم المعنى.

وقد عد بعض النقاد هذا اللون البلاغي عيبًا، كأبي هلال العسكري، أما ابن الأثير فلم ير هذا الرأي، ولم يوافق عليه، ولم يعد تعلق بيت ببيت عيبًا[١].

وقول الشاعر في البيت السابع: (علي غفلة الواشين) يفيد أن الوشاة الذين يعيشون في هذا الزمان، هم سبب الكدر الذي كدر عليه حياته، وقوله: (ثم اقطعوا عمري) تعبير يوحي بأنه قد مل العيش بدون ليلى، فهو يتمنى الموت والخلاص من هذه الحياة التي لا فائدة ولا طائل من ورائها، فساعة من الصفاء مع ليلى خير من عيشه خالدًا مخلدًا بدونها.

الصورة الثانية ـ الصبر على أحداث الزمان ومواجهتها:

لم يقف حديث الشاعر عند ذكر أحداث الزمان وتأثيرها عليه، بل ذكر موقفه من الصبر على أحداث الزمان ومواجهتها، وفي ذلك يقول[٢]:

---

(١) ينظر: أسس النقد الأدبي عند العرب، د/ أحمد أحمد بدوي، ط نهضة مصر، الأولى ١٩٩٦م، ص٣١٧، ٣١٨.

(٢) الديوان، ص١٢٦.

سأصبرُ حتى يعلمَ الناسُ أنني ∴ على نائباتِ الدهرِ أقوى من الصخرِ

فهنا يتحدث الشاعر عن تجلده وصبره على نوائب الدهر، ولكنه لم يُرد أن يُعلمنا بصبره فقط، وإنما أراد أن يُعلمنا بدرجة هذا الصبر وقوته، فهي (أقوى من الصخر). وقد استعمل من التصوير الحقيقي ما يعينه على ذلك، ففي قوله: (سأصبر) استعمل السين التي تدل على سرعة حدوث الصبر منه، فهي تدل على المستقبل القريب، وفي قوله: (حتى يعلم) استعمل حتى الغائية التي تفيد استمراره في الصبر، كما استعمل الفعل المضارع (يعلم) الذي يدل على استمرار وتجدد علم الناس بدرجة وقوة هذا الصبر، يريد: (أنني على نائبات الدهر أقوى من الصخر) فاستعمل المؤكدات الدالة على صبره وتجلده، وهي أنَّ المفتوحة واسمها ضمير المتكلم، وخبرها (أقوى من الصخر) فأن المصدرية مؤكد وهي تؤول من خبرها والتقدير قوتي أقوى من الصخر، والجملة الاسمية التي دخلت عليها أن وتقديرها أنا أقوى من الصخر مؤكد آخر فيه الدلالة على الثبوت والدوام.

الصورة الثالثة ـ ظرف الزمان وتغير الأحداث:

أقل ما يقال في الزمان أنه ظرف للأحداث، جرت فيه الأقدار وحتمت وهو ركن من أركان القصة، لا انفكاك عنه (الزمان والمكان والأشخاص والأحداث)، فالعشق حدث لابد له من زمن سواء مع قيس أو مع من سبقه من العشاق مما يعبر عنه بمصارع العشاق، وفي ذلك قول قيس بن الملوح[1]:

فَما خَيْرُ عِشْقٍ ليسَ يقتلُ أهلَهُ ∴ كما قَتَلَ العُشَّاقَ في سَالِفِ الدَّهْرِ

فهنا يقول الشاعر: إن العشق الذي لا يقتل لا خير فيه، ويمثل لذلك بمصارع العشاق في الزمن الماضي، ولكي يؤكد الشاعر قوله استعمل من أساليب

(١) السابق، ص١٢٧.

التصوير الخيالي التشبيه حيث شبه عشقه الذي يرتضي أن يُقتل بسببه بعشق العشاق الذين قتلوا في سالف الدهر بسبب العشق أيضًا.

والزمن بشقيه ليله ونهاره كل له من الحدث ونوع الألم ما يناسبه. يقول الشاعر واصفًا حاله ليلاً ونهارًا، وما يتوارد عليه فيهما(١):

أُحبُّكِ حُبًّا لو تُحِبينَ مثلَهُ ∴ أصَابَكِ من وَجْدٍ عليَّ جُنونُ

وَصِرْتِ بقلبٍ عَاش أمًّا نهارُهُ ∴ فحُزْنٌ وَأمَّا ليْلُهُ فأنِينُ

في هذين البيتين يخاطب الشاعر محبوبته أنها لو أحبته مثل حبه لها لأصابها من الوجد عليه جنون، وصارت تعيش بقلب تمكن منه الحنين إلى المحبوب نهارًا والأنين ليلاً، وقد وصف الشاعر نفسه أنه يعيش في زمن النهار بالحزن، وفي زمن الليل بالأنين، ولكي يؤكد الشاعر على وصفه استعمل من أساليب التصوير الحقيقي ما يؤكد هذا الوصف، ففي البيت الأول أكد الفعل (أحبك) بالمفعول المطلق (حبًا)، ثم استعمل (لو) الشرطية، وفعل الشرط (تحبين) بصيغة المضارع لتدل على التجدد والحدوث، وجواب الشرط (أصابك) بصيغة الماضي لتدل على تحقق الوقوع.

وقد استعمل الشاعر في هذا البيت من أساليب البديع (التكرار) وذلك في قوله: (أحبك حبًا لو تحبين)، فقد كرر الشاعر كلمة (الحب) ثلاث مرات في الشطر الأول من البيت، وذلك ليؤكد على حب ليلى، وكأن حالة من الجنون عقدت لسانه، وجعلته يردد هذه الكلمة التي سيطرت على ذاته.

وفي البيت الثاني: فصل الشاعر الحديث عن حال قلب ليلى لو أحبت مثل حبه لها فذكر (أما) التفصيلة، وذكر الزمن وما يحدث فيه للقلب (نهارًا) و(ليلاً) (حزن) و(أنين)، وخص الليل بالأنين؛ لأن الهموم بالليل أعلى مما يكون

(١) الديوان، ص٢٠٨.

بالنهار، فحركة النهار تخفف من الهموم وسكون الليل يعمل على ثقلها واجتماعها، وأكد الشاعر ما يقوله في هذا الوصف باستعمال الجمل الاسمية التي تدل على الثبوت والاستمرار، فقال: (نهاره فحزن)، و(ليله فأنين).

كما استعمل الشاعر من أساليب البديع ما يضفي حلية للبيت وهو الطباق بين (نهاره ــ ليله).

ومما يقع للشاعر من أحداث في الزمان، وكذا المكان، تذكره ليلى وأن تذكرها لا يبلى، آخر النهار كأوله، وفي ذلك يقول[١]:

ذكرْتُ عَشِيَّةَ الصَّدَفَيْنِ لَيْلَى ∴ وَكُلَّ الدَّهْرِ ذِكْرَاهَا جَدِيدُ

في هذا البيت يتحدث الشاعر عن أن حبه لليلى ثابت لا يبلى ولا ينقص على مر الزمان في القديم والجديد، واستعمل التصوير الحقيقي ليوضح هذا المعنى، فقال: (ذكرْتُ) بصيغة الماضي ليدل على تحقق وقوع ذكر ليلى، وقوله: (عَشِيَّةَ الصَّدَفَيْنِ) أي عشية المبيت في هذا المكان من الوادي، فوجود الشاعر خاليًا بنفسه في ناحية الوادي، وفي وقت العشي أمران يدعوان إلى تذكر ليلى، وأن هذا الذي مضى والذي سيأتي من ذكرها جديد حيث أن حبه لها كما قلنا لا يبلى ولا ينقص على طول الدهر، وكلمة (عشية) ظرف زمان يدل على وقوع التذكر في هذا الزمان وهو (العشي)، وقوله: (وكل الدهر) ظرف زمان أيضًا، وقد أضاف الشاعر الدهر إلى لفظ (كل) وهو اسم دال على الإحاطة والشمول ليدل على تجدد ذكراها وجدته، وشموله للدهر كله، فحبها لا يتغير في أي وقت من الأوقات.

(١) الديوان، ص٨٣.

ومما وقع للشاعر من أحداث أنه كان يخاطر بمهجته وحياته كي يرى ليلى وذلك قبل إغلاظ القول عليه من أهله وأهلها، وقبل إهدار السلطان دمه، وفي ذلك يقول(١):

لَقَدْ عشْتُ من لَيْلَى زَمَانًا أُحِبُّهَا ∴ أرَى الموتَ منها في مَجِيئي ومَذْهَبي

فهنا يتحدث الشاعر عن حبه لليلى، وكيف أن هذا الحب كان يدفعه للمخاطرة بنفسه وذلك قبل إغلاظ القول له ورفع أمره إلى السلطان، فكان يعرض نفسه للمخاطرة من الرقباء المانعين قدومه حي ليلى. وقد استعمل الشاعر من أساليب التصوير الحقيقي ما يتم به إيصال هذا المعنى للمتلقي، فقد استعمل المؤكدات على هذا المعنى، فقال: (لقد عشت) فاستعمل اللام الواقعة في جواب القسم فهو يقسم على هذا الأمر للتأكيد، كما استعمل (قد) حرف التحقيق للتأكيد على ما يقوله أيضًا، و(عشت) الفعل الماضي الذي يدل على تحقق الوقوع.

وفي قول الشاعر: (أرى الموت) ذكر الفعل(أرى) بصيغة المضارع ليدل على تجدد واستمرار رؤية الشاعر للموت، وهذا يوحي بشدة غلبة العشق وكثرة الاندفاع نحو حيها لرؤيتها. وقد استعمل الشاعر في هذا البيت من أساليب البديع التضاد أو الطباق بين (عشت والموت)، وبين (مجيئي ومذهبي) وهذا التضاد يخلق صورًا متجددة تخدم المعنى الذي يريد الشاعر إيصاله للمتلقي.

الصورة الرابعة ـ غربة الشاعر والموت:

فكرة الحب الذي هو أسمى المعاني الإنسانية فكرة آخذة نحو الانسجام والاستقرار والحياة والنماء والسيادة على هذه الدنيا التي نحياها، وانعدام هذه الفكرة وحلول ضدها مما هو البغض والعداوة والشحناء والصدام والعزلة

(١) السابق، ص٦٥.

والاغتراب مفض إلى نهاية هذه الحياة وهو الموت، فانسداد سبل الحياة لا شك أنه سيؤدي إلى توفر أسباب ضدها وهو الموت.

ويُعد الموت موضوعًا بالغ الصعوبة، وترجع صعوبته إلى عوامل كثيرة، فهو من ناحية ينطوي على كثير من المفارقات والمتناقضات، ومن ناحية ثانية كريه مزعج لا يشجع على التفكير أو الحديث. أما أنه ينطوي على كثير من المفارقات فهذا واضح من مجرد النظرة العابرة إلى طبيعته، فطبيعة الموت هي الكلية المطلقة، فجميع البشر فانون لا محالة.

ومن الطبيعة المتناقضة للموت أنه يجمع بين اليقين، وعدم اليقين، فأنا أعرف بالضرورة أنني سأموت، لكني لا أعرف مطلقًا متى سيكون ذلك ... ومن طبيعة الموت أيضًا أنه حد أو نهاية غير أن هذه الطبيعة نفسها تلقي بنا بالضرورة إلى ما وراء هذا الحد، ... والإنسان بطبيعته يحشى الموت؛ لأنه كريه ومزعج، فقد نجد من الناس من يشكو مر الشكوى مما في هذه الحياة الدنيا من ألم ومعاناة وبؤس وشقاء، ولكنه رغم ذلك يتشبث بالحياة، حتى المحتضر نفسه، حتى وهو على فراش الموت يكره أن يسمع كلمة الموت(١).

ويُعد الموت "حادثًا عنيفًا يكسر إيقاع الحياة الرتيب نسبيًا، وليس هذا فقط، بل إنه يوقف دورتها، ويجعلها تقف جامدة عند تاريخ يستحيل أن تتحرك بعده، ولا تتقدم قيد أنمله عنه، فإذا كانت في الحياة الدنيا للإنسان حوادث مهمة،

(١) ينظر: الموت في الفكر الغربي، تأليف جاك شورون، ترجمة: كامل يوسف حسين، مراجعة: مراجعة: د/ إمام عبدالفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، ط المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٧٦، أبريل ١٩٨٤م، ص٩، ١٠ مقدمة بقلم المراجع.

فإن الموت آخرها وأهمها ومنهيها، ليس قبله حادث أهم، وليس بعده حركة منظورة، ولا توقعات قريبة، ولا آمال عريضة"(١).

والموت حقيقة مسلم بها لا تحتاج إلى دليل، وذلك بحكم المعايشة لهذه الحقيقة، ومنذ قبل الإسلام في العصر الجاهلي ذكر الشعراء الموت في أشعارهم فمثلاً يقول حاتم الطائي(٢):

يَسْعَى الفَتَى وحِمَامُ المَوْتِ يُدْرِكُهُ ∴ وكُلُّ يَوْمٍ يُدَنِّى لِلْفَتَى الأَجَلا

ويقول زهير بن أبي سلمى(٣):

وَمَنْ هابَ أسبابَ المنايا يَنَلْنَهُ ∴ ولو رامَ أَسْبابَ السَّماءِ بِسُلَّمِ

قد عرض قيس نفسه للموت مرارًا، وهو يخاطر بنفسه من أجل رؤية ليلى، وقد أهدر السلطان دمه، وتمنى أن يكون لحدهما واحدًا، وأن يقتسما العمر فيموتان في وقت واحد، وهكذا سيطر عليه إما الحياة مع ليلى، وإما الموت على عهدها وحبها.

وشاء القدر أن تكون منية قيس في أمنيته وهي ليلى فهي الحدث الذي عزله عن جميع الأحداث التي يمكن أن تؤدي إلى صراع وإلى موت، وهي الحدث الذي فتح له كل أوجه الصراع التي عاشها مع نفسه، ومجتمعه وأدت به إلى المنية المحتومة التي خطها بيده عند موته.

---

(١) قلق الموت، تأليف د/ أحمد محمد عبدالخالق، سلسلة عالم المعرفة، ط المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١١١، مارس ١٩٨٧م، ص١٦.

(٢) ديوان شعر حاتم بن عبدالله الطائي وأخباره، صنعه: يحيى بن مدرك الطائي، رواية: هشام بن محمد الكلبي، تحقيق: د/عادل سليمان جمال،ط مطبعة المدني، مصر ص٢٠١.

(٣) ديوان زهير بن أبي سلمى، تحقيق: الأستاذ/ علي حسن فاعور، ط دار الكتب العلمية، بيروت ــ لبنان، الأولى ١٤٠٨هـ ــ١٩٨٨م، ص١١١.

لقد تجسدت فكرة الموت عند قيس بن الملوح ودارت حول محور واحد هو محنته تجاه ليلى، وحبه الشديد الذي وقفت جميع الأحداث في وجهه، فنجده يتحدث عن الحب القاتل، فيقول(١):

لقد هَمَّ قيسٌ أن يَزُجَّ بنفسِه ∴ ويَرمِي بها من ذِروة الجبل الصَّعْبِ
فلا غَرْوَ أنَّ الحبَّ للمرءِ قاتلٌ ∴ يقلِّبه ما شاءَ جَنْبًا إلى جَنْبِ
أناخ هَوَى لَيْلى به فأذابه ∴ ومَنْ ذا يُطِيق الصَّبْر عن مَحْمَل الحبِّ
فيَسقيه كأسَ الموت قبل أوانِه ∴ ويُورده قبل الممات إلى التُّرُبِ

ففي هذه الأبيات يتحدث قيس عما آل إليه أمره من أن هذا الحب الروحي الطاهر العفيف كان السبب الذي به يقتل الإنسان نفسه، ويزهق روحه، وينتزعها من جسده، فهو ليس حبًا ماديًا، يزول بزوال أسبابه، بل هو حب روحي يظل باقيًا حتى الموت.ويحكي أحد الرواة عن حال قيس مع هذا الحب القاتل، فيقول: "خرج رجل منا حتى إذا كان بموضع يقال له بئر ميمون، إذا هو بجماعة في ذرى جبل، وإذا فتى قد تعلقوا به،كأحسن ما يكون من الرجال وأجملهم، يريد أن يرمي بنفسه من أعلى الجبل، غير أنه مصفر اللون، ناحل البدن، وهو يقول: لقد هم قيس"(٢)، إلى آخر الأبيات.

ففي البيت الأول استعمل قيس من أدوات التصوير الحقيقي ما يؤكد عزمه رمي نفسه من ذروة الجبل المرتفع، فاستعمل اللام وهي واقعة في جواب القسم (وقد) وهي حرف تحقيق، والفعل الماضي (هَمَّ) فهو يدل على تحقق وقوع العزم

(١) الديوان، ص٦٢.
(٢) ديوان مجنون ليلى، شرح عبد المتعال الصعيدي، ص١٨.

منه، كما استعمل الفعلين المضارعين (يزج ــ ويرمي) حيث يدل كل منهما على تجدد وحدوث إرادته قتل نفسه، وهو بذلك يقول إما ليلى وإما الموت.

وفي البيت الثاني يؤكد الشاعر أن حبه لليلى من النوع الروحي العفيف القاتل، فأكد قوله: (أن الحب للمرء قاتل) بأن واسمية الجملة، وفي الشطر الثاني من البيت شخص الحب وجعله يقلب المرء ما شاء جنبًا إلى جنب عن طريق الاستعارة المكنية، وصدر هذا البيت فلا غرو أي لا عجب أن يفعل الحب كل هذه الأفعال من أنه قاتل ويقلب المرء كيف يشاء.

وفي البيت الثالث: يواصل الشاعر الحديث عن أثر هذا الحب القاتل، فيستعمل التصوير الخيالي في قوله: (أناخ هوى ليلى به فأذابه) فهنا شخص المجنون هوى ليلى العامرية وشبهه بناقة جثمت على صدره، وحذف المشبه به، وأتي بلازم له وهو الإناخة عن طريق الاستعارة المكنية، ومراد الشاعر من هذا التشخيص إظهار قدرة وسيطرة حب ليلى عليه، وفي الشطر الثاني يؤكد الشاعر على ذوبان ذاته بسبب هذا الحب وذلك بذكر علة هذا الذوبان فيقول: (من ذا يطيق الصبر عن محمل الحب) لا أحد يستطيع أن يصبر على هذا الحب الثقيل.

وفي البيت الرابع: يعطف على الصور السابقة لهذا الحب القاتل صورة أخرى فهو يسقى المرء كأس الموت قبل أوانه، ويدخله القبر قبل موته، فهنا شخص الشاعر هوى ليلى وجعله يسقى مما يوحي بسيطرة هذا الحب عليه،كما نجده جسد الموت وجعله شيئًا يوضع في كأس كالخمر أو الماء، والغرض من هذا التجسيد الإيحاء بأن موته بسبب حب ليلى واقع ومحقق كشرب الماء أو الخمر، كما يؤكد على تحقق موته ووقوعه بدخوله القبر حين قال: (ويورده قبل الممات إلى الترب)، وقد استعمل الشاعر أفعال المضارع (يسقيه ــ ويورده) للدلالة على تجدد وحدوث أسباب الموت في كل لحظة من حياته.

ومما جاء عنه من اقتران غربته بالموت، قوله[١]:

عَلَـي مثـل لَيلَـى يَقْتُـلُ المـرءُ نَفسَـهُ ∴ وإن كنتُ من ليلى علي اليـأس طاوِيَـا

خَلِيلـيَّ إن ضَـنُّوا بلَيلَـى فقرِّبَـا ∴ لـي الـنعشَ والأكفـانَ واسـتغفِرَا لِيَا

ففي هذين البيتين يصف ما آل إليه أمره بعد حجب ليلى عنه، فقد يـئس من حياته، وتأكد أن موته محقق بسبب هذا الحب القاتل العفيف، واستعمل مـن أساليب التصوير الحقيقي ما يساعد في وصف حاله، ففي البيت الأول: عبر بلفظ القتل (يقتل) ليكشف لنا عن مكانة ليلى عنده، قيل لبني عذرة ما بال الحب يقتلكم يا بني عذرة، قالوا إن في نسائنا جمالاً وفي رجالنا عفة.

كما عبر بلفظ (المرء) وهو يريد نفسه ليعلمنا بدرجة هذا الحب وقوتـه، وأن أيا من البشر لو كان مكانه سيكون في نفس حالة، وكأنه استجمع كل قـوى البشر، وعلى الرغم من ذلك لا يملك مع هذا الحب إلا أن يقتل نفسـه. وقولـه: (علي مثل ليلى) كناية عن ذات ليلى، فهو يريد أن يقول: إذا كان مثيل ليلى يقتل المرء نفسه عليه، فما بالك بحالي مع ليلى ذاتها، وفي هذا البيت تقديم وتـأخير فسياق اللغة يقتضي أن يكون الترتيب: (يقتل المرء نفسه على مثل ليلى)، و(وإن كنت طاويًا على اليأس من ليلى)، فقدم العلة والسبب وهي (ليلى) في الشـطرين على التعليل والمسبب للدلالة على أهميتها في نفسه، إذ السبب أغلى من المسبب فقتل نفسه وغربته ومرضه أمور تهون إلى جوار مكانة ليلى.

والبيت الثاني: صدره بنداء لخليليه يطلب منهما الإعداد لميت، ثم يـذكر السبب لهذا الإعداد وهو (البخل) فهو يرى قوم ليلى يبخلون بها، ومن ثـم فقـد حانت وفاته، فعليهما أن يُقربا له النعش والأكفان، وأن يستغفرا لـه، واسـتعمل

(١) الديوان، ص٢٢٩.

حرف العطف (الفاء) الدال على الترتيب والتعقيب، وأن موته محققٌ وسريعٌ، مما صنع جوًا كئيبًا في نهاية الأمر.

ومما هو دال على أن غربته والموت قرينان (رفضه التداوي) لعدم جدواه، وقد قيل في ذلك "أنه دخل بابل، واجتمع إليه المطببون، وأقبلوا يسقونه شربة بعد شربة، ويكوونه، فلما أكثروا عليه"(١)، قال(٢):

دَعُوني دَعوني قد أطلتُم عذابيَا ∴ وأنضجْتُمُ جِلْدِي بحَرِّ المَكاويا

دَعوني أمتْ غَمًّا وهَمًّا وكُرْبةً ∴ أيا ويحَ قلبي من بهِ مِثْلُ مابِيَا

دعوني بَغمِّي وانهَدُوا في كَلاَءةٍ ∴ من الله قد أَيقنتُ أن لَسْتُ بَاقِيا

وراءكُمُ إنِّي لقيتُ من الهوَى ∴ تباريحَ أبلَت جِدَّتي وَشَبَابِيَا

بَرَانِيَ شوقٌ لو برَضْوى لهَدَّهُ ∴ ولو بِثَبيرٍ صَارَ رَمْسًا وَسَافِيَا

ففي هذه الأبيات رفض قيس التداوي لغلبة يقين الموت عليه، واستعمل من التصوير الحقيقي ما يوضح رفضه، فيكرر كلمة (دعوني) عموديًا وأفقيًا ليؤكد على طلبه في تركهم له لعدم جدوى هذا التداوي؛ ولذلك استعمل الشاعر (قد) حرف التحقيق ليؤكد على طول عذابه وشدته بسبب هذا التداوي، وقد عبر الشاعر بالفعلين الماضيين (أطلتم)، و(أنضجتم) للدلالة على تحقق وقوع هذه الأفعال من هؤلاء المطببين، كما أن التعبير بلفظ النضج يدل على شدة الألم، ويتناسب مع التداوي بالكي لتأثيره القوي في الجلد. وقد عدد الشاعر الصفات التي تؤدي به إلى الموت وتكون سببًا فيه لكي يؤكد على أن واحدة منها قد تفضي إلى الموت، فما بالك بمن اجتمعت فيه الثلاث، الغم والهم والكربة، فموته

(١) ديوان مجنون ليلى، شرح عبد المتعال الصعيدي، ص٢٥.
(٢) الديوان، ص٢٣٤.

محقق، وقد اختار الشاعر كلمة (الغم[١]) في البيت الثالث لشمولها للهم والكربة، ودعا للمطببين وطلب منهم أن يتركوه وراءهم؛ لأنه تيقن من موته واستعمل لذلك (قد) حرف التحقيق، و(أيقنت) الفعل الماضي الذي يدل على تحقق الوقوع، وأن المخففة من الثقيلة واسمها وخبرها (أن لست باقيًا)، وقد استعمل الشاعر أسلوب التضمين في البيت الثالث، فكلمة (وراءكم) في البيت الرابع متعلق بقوله (باقيًا) في البيت قبله، ويفيد أن موته قريب.

ثم يستطرد الشاعر في ذكر العلل والأسباب التي تدل على أن موته واقع لا محالة، فيذكر أنه قد لاقى من الهوى شدة وجد أهلكت صباه وشبابه، ولفظ (براني) يدل على أن عشقه لليلى قد سلاه ونحله شيئًا فشيئًا، وأن تأثير هذا الشوق على جسمه قد بلغ مداه وأنه لا تتحمله الجبال، وبالتالي تحمل قيس أقصى درجات الألم وأقواها. والتعبير بلفظ (هده) في جانب جبل رضوى يوحي بأن طبيعة هذا الجبل صخرية، أما التعبير بجملة (صار رمسًا وسافيًا) جانب جبل ثبير يوحي بأن طبيعة هذا الجبل رملية، حيث يمكن أن يصير قبورًا لدفن الموتى، وكأن الشاعر يشير بما يمكن أن يحدث للجبلين بما هو صائر إليه من الموت ودخول القبر.

ولما فقد الشاعر الأمل في أن يُجمع شتاته مع ليلى في المحيا تمناه بعد الممات، فيقول[٢]:

ويا ليتنا نَحْيا جَمِيعًا وليتنا ∴ نصيرُ إذا مِتْنَا ضَجِيعَيْنِ في قَبْرِ
ضَجِيعَيْنِ في قَبْرٍ عن النَّاسِ مُعْزَلٍ ∴ ونُقْبَرَ يومَ البَعْثِ والحَشْرِ والنَّشْرِ

(١) الغم: الغمة الكُرْبة، قال أبو عبيدة: معناها ظلمة وضيق وهم. (مختار الصحاح، مادة (غ م م)، ص٤٨٢.
(٢) الديوان، ص١٢٦.

في هذين البيتين يتمنى الشاعر أن يُجمع شتاته مع ليلى في الحياة، ولكن هذا الأمل مفقود فيتمنى أن يصيرا بعد الموت ضجيعين في قبر واحد، شرط أن يكون بعيدًا عن الناس، وضم إليها أمنية أخرى، وهي أن يكونا يوم البعث والحشر والنشر قرينين، فنادى ما يتمناه عله يتحقق، كما استعمل أفعال المضارع (نحيا)، و(نصير)، و(نقرن) لكي يدل على التجدد والحدوث لما يتمنى. واستعمل فن (التكرار) إذ كرر كلمة (ليتنا)، وجملة (ضجيعين في قبر) تأكيدًا لما يتمناه، كما استعمل الشاعر حسن التقسيم في عجز البيت الثاني في قوله: (ونقرن يوم البعث والحشر والنشر) توسعة لما يتمنى من الاقتران بليلى عند إحياء الناس من القبور، وكذا في أرض المحشر، وعند تطاير الصحف ونشر الأعمال.

ومما يحمل هذا المعنى من تمني اجتماعهما في قبر واحد، قوله[١]:

ألاَ يـا لَيْـتَ لحْـدَكِ كـان لَحْـدِي ∴ إذَا ضَـمَّتْ جَنَائِزَنـا اللحـودُ

فهنا يتمنى قيس أن يكون لحد ليلى لحده هو من قبل، فيجتمعان في لحد واحد ينادي ما يتمناه (يا ليت)، ويؤكد على تمنيه هذا باستعمال أسلوب التكرار في لفظ اللحد (لحدك ــ لحدي ــ اللحود)، وكأن هذا اللفظ علق بلسانه فلا يعرف غيره، وقد كني الشاعر بقوله (جنائزنا) عن نعش الميت؛ لأن أحداث الجنائز يقوم بها الأحياء دون الأموات.

وكما تمنى الشاعر أن يجتمع مع ليلى بعد الممات في قبر واحد، تحدث عن استعداده أن يُقاسمها عمره إذا حان أجلها قبله، فقال[٢]:

ولـو أنَّـني إذْ حـان وَقـتُ حِمامهـا ∴ أُحَكَّمُ في عمري لقاسَمْتُها عُمْري

فحَـلَّ بنـا الفُقْـدان في سـاعةٍ معًـا ∴ فَمُـتُّ ولا تـدري وماتَـتْ ولا أدري

(١) الديوان، ص٨٣.
(٢) السابق، ص١٢٨.

فقد بين مدى حبه لليلى، وأنه لا يرضى أن يعيش بعد وفاتها، وفي بيان ذلك استعمل الأدوات الفنية الحقيقية، فبدأ بـ(لو) الشرطية، وأكد بـ(أن) واسمها وخبرها (أنني إذ حان وقت حمامها أحكم)، وقدم (إذ) الظرفية، وما أُضيف إليها (حان وقت حمامها) على الخبر ليبين أهمية هذا الأمر في نفس الشاعر، فهو كان يتمنى ألا يجئ هذا اليوم الذي تموت فيه ليلى، فجاء لذلك جواب الشرط (لقاسمتها عمري) وكأن الشاعر يريد أن يجعله حلاً لهذه المشكلة التي تؤرقه، والشاعر يعلم جيدًا أنه من المستحيل أن يُحكم في عمره، ولكنه أراد أن يعلمنا بدرجة تعلقه بليلى. وحين أراد الشاعر أن يذكر ما يترتب على المقاسمة جاء بـ(الفاء) التي تفيد الترتيب والتعقيب باتصال في قوله: (فحل)، وقوله: (فمت)، فقد ترتب على المقاسمة الوفاة في لحظة واحدة، وعدم دراية كل منهما بموت الآخر.

ولما سُدت السبل أمام الشاعر في الوصال مع ليلى، ويئس من الحياة التي يحياها وأدرك أن الموت قادم لا محالة، وقع في نفسه هوان الموت والتسليم لأمر الله، والصبر على ذلك، بينما هو يجزع كل الجزع من اقتراب بين ليلى وفراقها، وفي ذلك يقول(١):

فوالله ما أبْكى علي يَوْمِ مَيتتِي ∴ ولكـنَّني مـن وَشـكِ بَينِـك أجـزعُ

فصَبْرًا لِـامْرِ اللهِ إن حَـانَ يَومُنـا ∴ فلـيس لأمْـرٍ حَمَّـهُ اللهُ مَـدْفَعُ

فهو يدعو نفسه للصبر عند مجيء الأجل، وقد استعان بأدوات التصوير الحقيقي في توضيح ذلك، فبدأ بالقسم: (فو الله)، ثم استعمل المضارع المنفي (ما أبكى) ليدل على نفي البكاء على يوم موته، ثم استدرك بقوله: (ولكنني من وشك بينك أجزع) أخبر أنه يجزع من اقتراب البين، ولا يجزع من الموت، ويبكي على اقتراب البين ولا يبكي على الموت.

---

(١) الديوان، ص١٤٩.

وفي البيت الثاني استعمل المفعول المطلق (فصبرًا) أي نصبر صبرًا لأمر الله، واستخدم (إن) الشرطية (إن حان يومنا) فهذا فعل الشرط وجوابه مفهوم من الكلام المتقدم والتقدير إن حان يومنا نصبر لأمر الله، وجاء الشطر الثاني يؤكد المعنى المستفاد من جواب الشرط (فليس لأمر حمه الله مدفع) أي لا راد لقضاء الله وقدره، وهنا استعمل أسلوب (الاقتباس) من القرآن الكريم حيث اقتبس ذلك من قوله تعالى: ﴿فَإِذَا جَاء أَجَلُهُمْ لاَ يَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً وَلاَ يَسْتَقْدِمُونَ﴾(١).

وقوله تعالى: ﴿هُوَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ فَإِذَا قَضَى أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُن فَيَكُونُ﴾(٢).

وكما نظر قيس إلى موته بواقعية دينية من هوان وصبر وانعدام الجزع وانعدام البكاء، فكذلك كان استقباله خبر وفاة أبيه حيث نظر إلى ذلك أيضًا بواقعية عربية دينية. قال أحد الرواة: "لما مات الملوح أبو المجنون، بلغه ذلك، فأتي قبره، وكانت له ناقة فنحرها على قبره، وكانت العرب هذا شأنها تفعل ذلك إذا مات منهم أحد"(٣). وقال بعد أن نحر الناقة(٤):

عَقَرتُ على قبر الملوَّح ناقَتِي ∴ بِذِي الرَّمْث لَمَّا أن جَفاهُ أقاربُهْ

فَقُلتُ لها كُوني عَقِيرًا فإنَّني ∴ غَداَةَ غَدٍ ماشٍ وبِالأمْس راكبُهْ

فلا يُبْعِدنْكَ الله يا بنَ مُزَاحِمٍ ∴ فكُلُّ أمْرِيءٍ للمَوْتِ لابُدَّ شَاربُهْ

(١) النحل: من الآية (٦١).
(٢) غافر: الآية (٦٨).
(٣) ديوان مجنون ليلى، شرح عبد المتعال الصعيدي، ص١٣٥.
(٤) الديوان، ص٥٤.

فقد كُنْتَ طلاَّعَ (النِّجاد[١]) ومُعْطِيَ ∴ الجِيَـاد وسـيفًا لا تُفَـلُّ مضـاربُهْ

سلم قيس في هذه الأبيات بالموت، وفعل ما تفعله العرب من عـادات إذا مات منهم أحد، فعقر ناقته على قبر أبيه، وتحدث عن الموت في سكينة ووقار، لم يجزع، بل نسب نفسه هو أيضًا للموت وتعايش مع الأمر كغيره مـن الشـعراء، وذكر من أساليب التصوير الحقيقي والخيالي ما يدل على ذلك، فبدأ بتنفيـذ مـا اعتاده العرب من نحر النوق على قبور الموتى فقال: (عقرت) بصـيغة الماضـي ليدل على تحقق وقوع العقر، وقدم الظرف أو المفعول فيه (على قبر الملوح) على المفعول به (ناقتي) لأهميته في نفس الشاعر، فهو يؤكد أن العقر كان على قبـر أبيه حيث أن قومه لم يفعلوا ذلك بسبب جفائهم له (لما أن جفاه أقاربه) فاستعمل (لما) الحينية، وكأنه يريد أن يقول: حين جفاه أقاربه، ولم يعقروا ناقة على قبره كعادتهم سارع هو في فعل ذلك، يشير إلى أنه أبر أقاربه به وأشدهم تكريمًا لـه، وفي ذلك يقول: (فقلت لها كوني عقيرًا)، وإنما فعل ذلك؛ لأنه غير متمسك بالدنيا، فغداة غدٍ صائر إلى ما صار إليه أبوه، والناس جميعًا معـزوون إلـى المـوت، ومنسوبون إليه، فاليوم أجل أبيه وغدًا أجله، فنجد أن قيسا في وفاة أبيـه نـزل على عادة الشعراء فذكر ما تناوله غيره من الحكم عند حديثهم عن الموت، يقول: (فإنني غداه غد ماشٍ وبالأمس راكبه)، أي أنه في الغـد مفـارق للـدنيا وكـان بالأمس مالك لها، وللعيش فيها، وأكد كلامه بإن واسمية الجملة.

ويقول: (فكل امرئ للموت لابد شاربه) فيقتبس من القرآن الكريم، حيـث اقتبسه من قوله تعالى: ﴿كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ ثُمَّ إِلَيْنَا تُرْجَعُونَ﴾[٢].

---

(١) النجـاد: جمع نجد وهو الطريق في الجبل، ويقال فلان طلاع النجاد إذا كان ساميًا لمعـالي الأمور بمعرفته وتجاربه. لسان العرب، مادة (ن ج د) ٤٣٤٦/٦.

(٢) العنكبوت: الآية (٥٧).

كما يدعو لأبيه كعادة الشعراء عند الرثاء فيقول: (فلا يبعدنك الله يا بن مزاحم) فهي جملة دعائية قصد منها الدعاء لأبيه بدوام الذكر بعد موته.

وقد استعمل الشاعر في هذه الأبيات من أدوات التصوير الخيالي ما يساعد في إبراز المعاني لديه، فقد استعمل الاستعارة المكنية في قوله: (فكل امرئ للموت لابد شاربه) فقد جسد الشاعر الموت وجعله شيئًا يُشرب.

كما استعمل الكناية عن الصفة في البيت الأخير، حيث وصف أباه بأوصاف معتادة لدى العرب، وقد حض عليها الإسلام، فقوله: (طلاع النجاد) كناية عن خبرته بالمسالك والدروب، وقوله: (معطي الجياد) كناية عن الكرم، وقوله: (سيفًا لا تفل مضاربه) كناية عن شجاعته.

وكما وقف الشاعر على قبر أبيه وقف على قبر ليلى، ولكن شتان بين الموقفين من الناحية الشعورية. قال أحد الرواة أن المجنون حينما نُعي إليه خبر وفاة ليلى "مضى حتى دخل الحي بعد ما لم يكن يمر به إلا من بعيد، فأتي أهل بيتها فعزاهم وعزوه، وقال: دلوني على قبرها، فلما عرفه رمى بنفسه على القبر والتزمه"(١). وأنشد يقول(٢):

أيَا قَبْرَ لَيْلَى لو شَهِدنَاك اعْوَلَتْ ∴ عَلَيْكَ نِسَاءٌ من فَصيحٍ ومن عَجَمْ
ويا قبرَ ليلى اكْرِمَنَ مَحَلَّهَا ∴ يَكُنْ لكَ ما عِشْنَا عَلَيْنا بها نِعَمْ
ويا قبرَ ليلى إن لَيْلَى غريبَة ∴ بِأرْضِكَ لا خالٌ لَدَيْها ولا ابْنُ عَمْ
ويا قبرَ لَيْلَى ما تَضَمَّنْتَ قَبْلَهَا ∴ شَبيهًا لِلَيْلَى ذا عفافٍ وذا كَرمْ
ويا قبرَ ليلى غابَتِ الْيومَ أُمُّها ∴ وَخَالَتُهَا والحَافِظُونَ لها الذِّمَمْ

(١) ديوان مجنون ليلى، شرح عبد المتعال الصعيدي، ص١١٧.
(٢) الديوان، ص١٩٨.

فلو قارنا بين الموقفين نجده في الموقف السابق عند وقوفه على قبر أبيه قد تحلى بالتجلد والتصبر، فنشعر من خلال العبارات بالسكينة والوقار، فلا جلبة ولا صياح ولا نواح، فقد قام بعقر الناقة على قبر أبيه تكريمًا له على عادة العرب، كما وجدناه يستخلص العبر والعظات من وراء الموت، ويرثيه بذكر مناقبه ومآثره والدعاء له.

أما عند الوقوف على قبر ليلى فنجد الصياح والنواح والبكاء ونجده يستعين بأساليب التصوير الحقيقي والخيالي لإظهار همه وحزنه وكربه، فبدأ باستعمال أسلوب بديعي هو (التكرار) إذ كرر جملة النداء (أيا قبر ليلى) عموديًا في جميع الأبيات، وقدم واو العطف على ياء النداء في جميع الأبيات، والعطف يقتضي المغايرة مما يفيد أن كل نداء له جواب وسياق مختلف عما قبله، فهي ذات مكانة وقدر، ومستحقة للتكريم، وغريبة عن ناصر من خال أو عم، ولا شبيه لها في عفافها وقد غاب عنها المقربون من أم وخالة وصديقة. وهذا التكرار هو الذي سمح له أن يفرج عن كربه وهمه وحزنه على وفاة ليلى، وكأن لسانه عُقد فلا يستطيع أن ينطق إلا بهذه الجملة، وكأنها سيطرت عليه كليًا، وفي نداء القبر تشخيص له، فكأنه يطلب منه أن يستجيب لما يطلبه بخصوص ليلى، وفي استعماله للفعل الماضي (أعولت) ما يدل على تحقق وقوع الحزن والنواح والعويل عليها ممن حضرن جنازتها من نساء عربًا وعجمًا، وفي ذلك إعلام بمكانتها في قلوب من يعرفنها، وهذا الموقف يتفق وما عاشه من أجلها، لذا كان يتمنى أن يحضر دفن ليلى لكي يرى من يشاركه المأساة التي عاشها عمره من أوله إلى آخره.

وفي البيت الثاني: نادى أيضًا الشاعر القبر، وطلب منه إكرام ليلى، وبالتالي يكون له الفضل على جميع المحبين لها؛ ولذلك استخدم نا الفاعلين في قوله: (يكن لك ما عشنا علينا بها نعم) فالشاعر هنا يتحدث عن نفسه، وعن كل

من بكى على ليلى من عرب ومن عجم، فالقبر له فضل ونعم عليهم بإكرامه إياها، ويحتمل أن يكون قيس أراد نفسه بناء الفاعلين، فهو مدين للقبر بالنعمة ما بقي على قيد الحياة نظير إكرامه ليلى.

وفي البيت الثالث: يؤكد الشاعر على غربة ليلى في أرض هذا القبر باستعمال إن واسمية الجملة في قوله: (إن ليلى غريبة)، وبالتالي يطلب من القبر أن يرعاها فيقوم بدور الخال وابن العم في الرعاية، فيقوم بدور الأهل من الرجال.

وفي البيت الرابع: يذكر للقبر أوصاف ليلى المعنوية فهي تتمتع بالطهر والعفاف والكرم، وكأن قيسًا يُريد أن يُعلم القبر بمكانة ليلى العالية فهي ليس لها شبيه ولا مثيل، كما يريد أن يعلمه بطبيعة حبهما فهو حب عذري عفيف.

وفي البيت الأخير: طلب الشاعر من القبر أن يقوم بدور أهل ليلى من النساء كالأم والخالة والصديقات.

وأوضح ما يكون في اقتران غربة قيس بالموت، ما كتبه في اللحظة الأخيرة من عمره، وهو عبارة عن بيتين خطهما بأصبعه عند رأسه قبل موته، وفي ذلك يقول أحد الأعراب: "بكرت إلى المجنون وطلبته فلم أقدر عليه، فانصرفت إلى الحي وأعلمتهم، فقام إخوته وبنو عمه وأهل بيته فطلبناه يومنا وليلتنا، فلما أصبحنا هبطنا إلى واد كثير الحجارة والرمل، وإذا نحن به ميتًا، وقد كان خط بأصبعه عند رأسه هذين البيتين"(١).

تَوَسَّدَ أحجَارَ المَهَامِهِ والقَفْرِ ∴ وَمَاتَ جَرِيحَ القَلْبِ مُندَمِلَ الصَّدْرِ

فيا ليت هذا الحِبَّ يَعْشُقُ مَرَّةً ∴ فَيُعْلَمَ ما يَلْقَي المُحِبُّ من الهَجْرِ

(١) ديوان مجنون ليلى، شرح عبد المتعال الصعيدي، ص١٣٤، الديوان ص١٢٨.

فقد هيأ قيس لنفسه مقبرة في الصحراء حيث لا توجد أسباب للحياة، فقد ابتعد عن المكان الذي كان يعيش فيه، ومراده من ذلك دفن نفسه، وجعل أحجار الصحراء وسادته وعبر بالفعل الماضي (توسد) ليدل على تحقق وقوع التوسد وعبر بقوله: (ومات جريح القلب مندمل الصدر) للدلالة على شدة الألم الذي اعتصر قلبه وصدره قبل رحيله، فقلبه فيه جُرحٌ غائرٌ، وصدره فيه دمامل مليئة بالقيح، وكأن هذه هي أسباب الموت، وسبب ظهور الضعف لحظة خروج الروح.

ثم نجد الشاعر يختم حياته وحبه لليلى بتمنيه أن يتكرر مثل هذا الحب مرة ثانية، فهو يرى أنه لم يحدث من قبل، وإذا حدث وأن تكرر مرة ثانية، فإن صاحبه سيلقى نفس المصير، ويكون الشاهد الثاني في إحقاق هذا الحق الذي هو الموت فداءً للمحبوب، أو الموت بسبب الهجر.

الخاتمة

الحمد لله الذي بمنه وفضله تتم الصالحات، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين، ورحمة الله للعالمين.

وبعد ،،،

فيطيب لي هنا أن أسجل أهم نتائج الدراسة والبحث، وهي كالتالي:

أولاً : شعر الاغتراب ترجمة للإحساس والعواطف، والأفكار، فهو ميدان فسيح للتعبير عن خلجات النفس، كما أنه يعكس التجارب المؤلمة الحزينة بشكل واضح.

ثانيًا : الاغتراب وليد الصراع بين قسوة الظروف والمواقف من ناحية، ورهافة حس المغترب ورحمته، وربما ضعفه من ناحية أخرى، فلا ملجأ إلا الفرار بالأفكار والتصورات إلى عالم الغربة والاعتزال لانسداد الطريق بينه وبين المجتمع الذي يعيش فيه.

ثالثًا : تجاوز الاغتراب الذاتي عند قيس بن الملوح حدوده الطبيعية إلى حالات أخرى من اختلاس العقل والهذيان والجنون ناتج هوة الانكسار بين سيادته في وسطه الاجتماعي، وانسحاقه وتمام عجزه في مطلوبٍ ظنه يسيرًا هو زواجه من ليلى وهي أقل منه مالاً وجاهًا.

رابعًا : التناقض بين سمو المعاني الإنسانية عند قيس بالتعهد والرعاية لمن هي تمثل وجوده وحياته، وبين نظرة الظن والاتهام من جهة أهل ليلى، وكذا نظرة التعالي عند أهله بإدبارهم، وتمام رضا قيس عنها بإقباله عليها، فهذه التناقضات في أعراف وتقاليد المجتمع لعبت دورًا كبيرًا في إذكاء لهيب الاغتراب الاجتماعي لدى الشاعر، واضطرته إلى الغربة والاعتزال.

خامسًا : الغربة المكانية إنما لجأ إليها قيس بعد اضطراب ذاته، واتساع الهوة بينه وبين مجتمعه بتمام يأسه، وتحقق عجزه، خاصة بعد زواج ليلى من غيره، ورحيلها عن عالمه، فلم يجد بدًا من الذهاب على وجهه إلى عالم الغربة المكانية بين الصحاري والوحوش.

سادسًا : حاول قيس أن يخفف من الغربة المكانية بالبحث عن وسائل تخفف من اغترابه كتنسم الريح الآتية من جهة نجد، وبرسم صورة لليلى في التراب والتحدث إلى هذه الصورة، وبزيارة ليلى نفسها لما أرسلت إليه رسولها، وبالحديث مع من قدم من نجد.

سابعًا : كشفت الوقائع والأحداث أن الزمن على طول الخط جائر على قيس لصالح ليلى، فهو الذي سلبه ليلى، وفرق بينه وبينها، لذا رأى قيس أن الموت هو المحصلة النهائية لتلك المسيرة المطولة الجائرة، حيث شملت عمره كله.

ثامنًا : على الرغم من أن الغربة المكانية مثلت راحة لقيس في محاولة عيشه بين الذئاب والوحوش بديلاً عن البشر، إلا أنه ظل دائمًا متصلاً بالمكان الأول ــ مكان وجود ليلى ــ اتصالاً وجدانيًا عاطفيًا.

تاسعًا : الخط الموصول في جميع قصائد الاغتراب هو الفرح عبر المكان والزمان الماضيين ــ مكان وزمان الوصال مع ليلى أو القرب منها ــ، والحزن والألم عبر المكان والزمان الحاضرين.

عاشرًا : ثقل ميزان الماضي عند الشاعر بجميع رموزه، وسيطرته على خطابه الشعري، فساعة من الحديث مع ليلى أرجح من العمر كله بدونها، ويبكي ويجهش بالبكاء لمجرد رؤية جبل التوباد، وهكذا إلى جارات وصديقات ليلى.

حادي عشر : أكثر الشاعر من استخدام أساليب البديع لما لها من أثر في توضيح المعنى المراد، وإضفاء الموسيقى المعبرة عن زمني الوصال والحرمان، وما تخللهما من وقائع وأحداث.

ثاني عشر : كثيرًا ما كان الشاعر يستخدم أسلوب التكرار اللفظي لما له من أثر ودفع نفسي في الإفصاح عن ذاته المعذبة من هذا الواقع الذي يعيشه.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

فهرس المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم (كتاب الله المعجز)**

١ــ اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د/ إحسان عباس، مجلة عالم المعرفة، ط المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (٢)، فبراير١٩٧٨م.

٢ــ أدب الغرباء لأبي الفرج الأصبهاني، تحقيق: د/ صلاح الدين المنجد، ط دار الكتاب الجديد، بيروت ــ لبنان، الأولى ١٩٧٢م.

٣ــ أسس النقد الأدبي عند العرب، د/ أحمد أحمد بدوي، ط نهضة مصر، الأولى عام ١٩٩٦م.

٤ــ الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي، تحقيق: د/ وداد القاضي، ط دار الثقافة، بيروت ــ لبنان، الثانية ١٤٠٢هـ ــ١٩٨٢م.

٥ــ الأعلام ــ خير الدين الزركلي، ط دار العلم للملايين، الخامسة عشر، مايو ٢٠٠٢م.

٦ــ الأغاني للأصفهاني، تحقيق: د/ إحسان عباس، د/ إبراهيم السعافين، أ/ بكر عباس، ط دار صادر، بيروت، الثالثة ٢٠٠٨م.

٧ــ الاغتراب ــ اصطلاحًا ومفهومًا وواقعًا ــ قيس النوري، مجلة عالم الفكر، ط وزارة الأعلام، الكويت، المجلد العاشر، العدد الأول ١٩٧٩م.

٨ــ الاغتراب: دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلّون الروائية، تأليف يحيى العبد الله، ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، الأولى ٢٠٠٥م.

٩ــ الاغتراب في الإسلام، فتح الله خليف، مجلة عالم الفكر، ط وزارة الأعلام، الكويت، المجلد العاشر، العدد الأول ١٩٧٩م.

١٠ــالاغتراب في الشعر الإسلامي المعاصر، د/ فريد أمعضشو، الناشر إليكتروني، ط الأولى ١٤٣٦هـ ــ٢٠١٥م.

١١ــالإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، وضح حواشيه: إبراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، ط دار الكتب العلمية، بيروت ــ لبنان، الأولى ١٤٢٤هـ ــ٢٠٠٣م.

١٢ــالبداية والنهاية لابن كثير الدمشقي، تحقيق: د/ عبدالله بن عبدالمحسن التركي، ط دار هجر، الأولى ١٤١٨هـ ــ١٩٩٨م.

١٣ــتاج اللغة وصحاح العربية للجوهري، تحقيق: أحمد عبدالغفور عطار، ط دار العلم للملايين، بيروت، الثانية ١٣٩٩هـ ــ١٩٧٩م.

١٤ــتلخيص الحبير في تخريج أحاديث الرافعي الكبير، لابن حجر العسقلاني، تعليق أبو عاصم حسن بن عباس بن قطب، ط مؤسسة قرطبة، دار المشكاة الأولى ١٤١٦هـ ــ١٩٩٥م.

١٥ــالتمرد والغربة في الشعر الجاهلي، د/ عبدالقادر عبدالحميد زيدان، ط دار الوفاء، الأولى ٢٠٠٣م.

١٦ــالجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب القديم، حنا الفاخوري، ط دار الجيل، بيروت ــ لبنان، الأولى ١٩٨٦م.

١٧ــجرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د/ ماهر مهدي هلال، ط دار الرشيد ١٩٨٠م.

١٨ــالحب في التراث العربي، د/ محمد حسن عبدالله، ط دار المعارف (بدون تاريخ).

١٩ــالحب المثالي عند العرب، د/ يوسف خُليف، ط دار قباء، القاهرة (بدون تاريخ).

٢٠ــالحنين والغربة في الشعر العربي، د/ يحيى الجبوري، ط دار مجدلاوي، عمان، الأردن، الأولى ١٤٢٨هـ ــ٢٠٠٨م.

٢١ــخزانة الأدب للبغدادي، تحقيق: عبدالسلام هارون، ط مكتبة الخانجي، القاهرة، الرابعة ١٩٩٧م.

٢٢ــدراسات أدبية مقارنة، د/ محمد غنيمي هلال، ط دار نهضة مصر، القاهرة (بدون تاريخ).

٢٣ــدراسات في سيكولوجية الاغتراب، د/ عبداللطيف محمد خليفة، ط دار غريب ٢٠٠٣م.

٢٤ــديوان الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، شرح وتعليق: د/ محمد حسين، الناشر: مكتبة الآداب، الجماميز، ط المطبعة النموذجية (بدون تاريخ).

٢٥ــديوان ابن الرومي، شرح الأستاذ/ أحمد حسن بسج، ط دار الكتب العلمية، بيروت ــ لبنان، الثالثة ١٤٢٣هـ ــ٢٠٠٢م.

٢٦ــديوان زهير بن أبي سلمى، تحقيق الأستاذ/ علي حسن فاعور، ط دار الكتب العلمية، بيروت ــ لبنان، الأولى ١٤٠٨هـ ــ١٩٨٨م.

٢٧ــديوان شعر حاتم بن عبدالله الطائي وأخباره، صنعة: يحيى بن مدرك الطائي، رواية: هشام بن محمد الكلبي، تحقيق: د/ عادل سليمان جمال، ط مطبعة المدني، مصر (بدون تاريخ).

٢٨ــديوان قيس بن الملوح ــ مجنون ليلى ــ رواية أبي بكر الوالبي، تحقيق: يسري عبدالغني، ط دار الكتب العلمية، بيروت ــ لبنان، الأولى ١٤٢٠هـ ــ١٩٩٩م.

٢٩ــديوان مجنون ليلى، تحقيق: عبدالستار أحمد فراج، ط دار مصر، الناشر مكتبة مصر (بدون تاريخ).

٣٠ــديوان مجنون ليلى، شرح عبدالمتعال الصعيدي، ط مكتبة القاهرة، الثانية (بدون تاريخ).

٣١ــديوان الوليد بن يزيد، جمع المستشرق الإيطالي ق ــ جبربالي، ط المجمع العلمي العربي، مطبعة ابن زيدون، دمشق ١٣٥٥هـ ــ١٩٣٧م.

٣٢ــرحلة الشعر من الأموية إلى العباسية، د/ مصطفى الشكعة، ط مطبعة المدني، الرابعة ١٤١٨هـ ــ١٩٩٧م.

٣٣ــسنن ابن ماجة، ط دار إحياء الكتب العربية (بدون تاريخ).

٣٤ــسير أعلام النبلاء للذهبي، تحقيق: مأمون الصاغرجي، إشراف شعيب الأرناؤوط، ط مؤسسة الرسالة، الأولى ١٤٠١هـ ــ١٩٨١م.

٣٥ــشرح صحيح البخاري للعلامة محمد بن صالح العثيمين، ط النبلاء للكتاب مراكش ــ المغرب، المكتبة الإسلامية، القاهرة، الأولى ١٤٢٨هـ ــ٢٠٠٨م.

٣٦ــشعرنا القديم والنقد الجديد، د/ وهب أحمد رومية، مجلة عالم المعرفة، ط المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٠٧، ١٤١٦هـ ــ١٩٩٦م.

٣٧ــالشعر والشعراء لابن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ط دار المعارف (بدون تاريخ).

٣٨ــعضوية الموسيقى في النص الشعري، د/ عبدالفتاح صالح نافع، ط مكتبة المنار، الأردن، الأولى ١٤٠٥هـ ــ١٩٨٥م.

٣٩ــ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محيى الدين عبدالحميد، ط دار الجيل، بيروت، الخامسة ١٩٨١م.

٤٠ــ الغربة في الشعر الجاهلي، دراسة: عبدالرزاق الخشروم، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ١٩٨٢م.

٤١ــ الغربة المكانية في الشعر العربي، د/ عبده بدوي، مجلة عالم الفكر، ط وزارة الأعلام، الكويت ١٩٨٤م، المجلد الخامس عشر، العدد الأول، أبريل ــ مايو ــ يونيو.

٤٢ــ الغربة والاغتراب والشعر، تأليف: عبده بدوي، ط دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٩٨م.

٤٣ــ فكرة الزمان عبر التاريخ، تأليف إي دابليو فيبس، إيين نيكلسون، برايان جون، كولن ولسون، ترجمة: فؤاد كامل، مراجعة: شوقي جلال، مجلة عالم المعرفة، ط المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١٥٩، مارس ١٩٩٢م.

٤٤ــ في النقد والأدب، إيليا الحاوي، ط دار الكتاب اللبناني، بيروت، الرابعة ١٩٧٩م.

٤٥ــ القاموس المحيط للفيروزآبادي، تحقيق: وطبع مؤسسة الرسالة، الثامنة ١٤٢٦هـ ــ ٢٠٠٥م.

٤٦ــ قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط دار العلم للملايين، بيروت ــ لبنان، السادسة ١٩٨١م.

٤٧ــ قلق الموت، تأليف: د/ أحمد محمد عبدالخالق، سلسلة عالم المعرفة، ط المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١١١، مارس ١٩٨٧م.

٤٨ــلسان العرب لابن منظور، ط دار المعارف (بدون تاريخ).

٤٩ــلغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، رجاء عيد، ط منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٨٥م.

٥٠ــالمحكم لابن سيدة، تحقيق: د/ عبدالحميد الهنداوي، ط دار الكتب العلمية، بيروت، الأولى ١٤٢١هـ ــ٢٠٠٠م.

٥١ــمختار الصحاح لأبي بكر الرازي، ط دار القلم، بيروت ــ لبنان (بدون تاريخ).

٥٢ــمدارج السالكين لابن قيم الجوزية، تحقيق: محمد المعتصم بالله البغدادي، ط دار الكتاب العربي، بيروت، السابعة ١٤٢٣هـ ــ٢٠٠٣م.

٥٣ــمشكلات فلسفية، مشكلة الحب، د/ زكريا إبراهيم، ط دار مصر (بدون تاريخ).

٥٤ــالمصباح المنير للمقري الفيومي، تحقيق: د/ عبدالعظيم الشناوي، ط دار المعارف (بدون تاريخ).

٥٥ــمعجم مقاييس اللغة لابن فارس، تحقيق: عبدالسلام هارون، ط دار الفكر ١٣٩٩هـ ــ١٩٧٩م.

٥٦ــمنازل السائرين لشيخ الإسلام عبدالله الأنصاري الهروي، ط دار الكتب العلمية، بيروت ــ لبنان ١٤٠٨هـ ــ١٩٨٨م.

٥٧ــالموت في الفكر الغربي، تأليف: جاك شورون، ترجمة: كامل يوسف حسين، مراجعة: د/ إمام عبدالفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، ط المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٧٦، أبريل ١٩٨٤م.

٥٨ــموسيقى الشعر، د/ إبراهيم أنيس، ط لجنة البيان العربي، الثانية ١٩٥٢م.

٥٩ــموسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، د/ صابر عبدالدايم، ط مكتبة الخانجي، القاهرة، الثالثة ١٤١٣هـ ــ١٩٩٣م.

٦٠ــنزهة المسامر في أخبار مجنون بني عامر، يوسف بن حسن الحنبلي، تحقيق: د/ محمد التونجي، ط عالم الكتب، الأولى ١٩٩٤م.

٦١ــالنقد الأدبي الحديث، د/ محمد غنيمي هلال، ط دار نهضة مصر (بدون تاريخ).

٦٢ــالوافي بالوفيات، صلاح الدين الصفدي، تحقيق: أحمد الأرناؤوط، تركي مصطفى، ط دار إحياء التراث العربي، بيروت ــ لبنان، الأولى ١٤٢٠هـ ــ٢٠٠٠م.

٦٣ــالوطن في الشعر العربي، د/ وهيب طنوس، الناشر إليكتروني، الأولى ١٩٧٥م.

فهرس الموضوعات

الموضـــوع	رقم الصفحة
المقدمة	٣٢٤٩
الفصل الأول : الاغتراب وأنواعه .. التعريف بالشاعر	٣٢٥٥
المبحث الأول : الاغتراب لغة واصطلاحاً ـ أنواعه.	٣٢٥٦
١ـ الاغتراب لغة واصطلاحاً:	٣٢٥٦
المعنى اللغوي للاغتراب.	٣٢٥٦
المعنى الاصطلاحي للاغتراب.	٣٢٥٩
الاغتراب عند علماء الدين الإسلامي.	٣٢٥٩
الاغتراب عند علماء النفس.	٣٢٦١
الاغتراب عند الأدباء.	٣٢٦٢
٢ـ أنواع الاغتراب:	٣٢٦٤
١) الاغتراب الديني.	٣٢٦٤
٢) الاغتراب الذاتي (النفسي).	٣٢٦٤
٣) الاغتراب الاجتماعي.	٣٢٦٥
٤) الاغتراب المكاني.	٣٢٦٦
٥) الاغتراب الزماني.	٣٢٦٧
المبحث الثاني : محاور التعريف بـ"قيس بن الملوح".	٣٢٧١

الموضـــوع	رقم الصفحة
١ـ اسمه وزمن مولده.	٣٢٧١
٢ـ لقبه وصفته.	٣٢٧٢
٣ـ قصة الحب بينه وبين ليلى.	٣٢٧٣
٤ـ محاولات قيس للزواج من ليلى.	٣٢٧٥
٥ـ شعره.	٣٢٧٧
٦ـ وفاته.	٣٢٧٩
الفصل الثاني : أنواع الاغتراب في شعر قيس بن الملوح (دراسة موضوعية فنية)	٣٢٨١
المبحث الأول : الاغتراب الذاتي (النفسي).	٣٢٨٢
الصورة الأولى: الشعور بالحزن واليأس والكآبة.	٣٢٨٣
الصورة الثانية: حديث الشاعر مع نفسه.	٣٢٩٠
الصورة الثالثة: عفة الذات وتميزها بالسمو وقداسة الحب.	٣٢٩٨
الصورة الرابعة: تصوير الشاعر لذاته المعذبة.	٣٣٠٥
المبحث الثاني : الاغتراب الاجتماعي.	٣٣٠٩
الصورة الأولى: الاغتراب عن الناس، والانطواء على نفسه.	٣٣٠٩
الصورة الثانية: الاغتراب عن المجتمع، وأعرافه السائدة.	٣٣٢٢
الصورة الثالثة: الصراع مع المجتمع من خلال الرقباء والوشاة.	٣٣٣٠

الموضـــوع	رقم الصفحة
الصورة الرابعة: الاغتراب عن السلطة السياسية.	٣٣٣٦
المبحث الثالث : الاغتراب المكاني.	٣٣٤٠
الصورة الأولى: الشعور بالغربة عند تذكر أيام الوصال.	٣٣٤١
الصورة الثانية: الشعور بالغربة عند المرور بأماكن اللقاء.	٣٣٤٣
الصورة الثالثة: الشوق والحنين إلى نجد، وما فيها من أماكن ووديان.	٣٣٤٥
الصورة الرابعة: محاولات تخفيف الاغتراب المكاني.	٣٣٥٢
المبحث الرابع : الاغتراب الزماني.	٣٣٥٨
الصورة الأولى: غربة الشاعر وأحداث الزمان.	٣٣٥٨
الصورة الثانية: الصبر على أحداث الزمان ومواجهتها.	٣٣٦٦
الصورة الثالثة: ظرف الزمان وتغير الأحداث.	٣٣٦٧
الصورة الرابعة: غربة الشاعر والموت.	٣٣٧٠
الخاتمة	٣٣٨٦
فهرس المصادر والمراجع	٣٣٨٩
فهرس الموضوعات	٣٣٩٦