Dirasat: Human and Social Sciences, Volume 51, No. 6, 2024

Deanship of Scientific Research

"Asr Alhulm Wa'iikhfaq Alwaqie" "Captivating the Dream and the Failure of Reality" In the Poem of Ubaid Allah Bin Qais Al-Ruqayyat "'Alaa Huziyat Bina Qirashiatun"

Mahmoud Hussein Al-Zuhairi*

Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts and Sciences, The Would Islamic Sciences University, Amman, Jordan.

Received: 30/5/2023
Revised: 6/7/2023
Accepted: 5/12/2023
Published online: 1/10/2024

* *Corresponding author:*
mohammad_hjooj@yahoo.com

Citation: Hussein Al-Zuhairi, M. . (2024). "Asr Alhulm Wa'iikhfaq Alwaqie" "Captivating the Dream and the Failure of Reality" In the Poem of Ubaid Allah Bin Qais Al-Ruqayyat "'Alaa Huziyat Bina Qirashiatun" . *Dirasat: Human and Social Sciences*, *51*(6), 432–445. https://doi.org/10.35516/hum.v51i6.4872

© 2024 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Abstract

Objectives: This aims to highlight the role of poetry in the game of politics, clarify the role of the intelligent poet in employing dream and imagination, using linguistic formulas and deep suggestive vocabulary that will lead him to his goal without questioning, and highlight the role of poetic expectations in arranging the details of the poem.

Methods: This study relied on the descriptive analytical method because of its ability to analyze the suggestive linguistic dimensions within the text.

Results: Sarcasm and mockery have a role and input into political criticism and opposition., being a painful spite for the opponent that achieves the goal in the shortest way. Hiding behind dreams is a way out that alleviates the severity of the situation. Exceptional poets can transform dreams into reality and reality into fantasy with astounding artistry, utilizing the richness of language and its connotations. Rhyme and its implications serve as key elements in the poetic text, symbolizing the poet's objectives.

Conclusion: Ubaidullah bin Qais Al-Ruqayat, an experienced poet, employed satire to expose the Umayyads' dishonor, represented by Umm al-Banin, addressing the injustices his family faced in Al-Harrah. His use of rhythm and suggestive language aimed to ridicule and influence the audience, drawing on the rich artistic imagery of the Bedouin environment and praising Musab Ibn Al-Zubair to achieve his poetic goals effectively.

Keywords: Ibn Qais Al-Ruqayat, signatures, visions, Umayyad poetry.

أَسْر الحلم وإخفاق الو اقع في قصيدة عبيد الله بن قيس الرقيات ألا هزئت بنا قرشيّة

محمود حسين الزهيري*

قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، عمان، الأردن

ملخّص

الأهداف: يهدف هذا البحث إلى إبراز دور الغزل في لعبة السياسة وتوضيح دور الشاعر الذكي في توظيف الحلم والخيال محمولًا بصيغ لغوية ومفردات إيحائية عميقة توصله إلى هدفه من غير مساءلة وإبراز دور التوقعات الشعرية في ترتيب جزئيات القصيدة.

المنهجية: اعتمدت هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي لما له من قدرة على تحليل الابعاد اللغوية الايحائية داخل النص.

النتائج: بعد عرض أجزاء هذه الدراسة توصلت إلى أن السخرية والهزء له دور ومدخل في النقد السياسي والمعارضة ويكون نكاية في الخصم مؤلمة ويصل إلى المراد بأقصر الطرق. أن التستر خلف الحلم والرؤيا يكون مخرجًا وملجًا يخفف من حدة الموقف. أن الشاعر الفذ يجعل الحلم حقيقة، والحقيقة خيالًا بفنية يدهش المتلقي. أن أسر الواقع وإخفاق الخيال مجال فسيح يتحرك فيه الشاعر بتوظيف طاقات اللغة وإيحاءاتها. أن القافية وإيحاءاتها تعد إحدى مفاتيح النص الشعري في دراسته وتكون رمزًا إلى ما يريد الوصول إليه.

الخلاصة: يعلم عبيد الله بن قيس الرقيات الشاعر المجرّب أنَّ الحديث عن الأعراض يؤلم ويفضح، فحاول في هذه القصيدة أن يهجو بني أمية عن طريق التعرُّض لأعراضهم ممثلًا بأم البنين. ولكي يُشفي غليله منهم بعد ما فعلوه لأهله في الحرة من إجرام وقتل، مُوظفًا الإيقاع وُمبرزًا دوره الإيحائي لتحقيق السخرية والتأثير في المتلقي. واستعان في إبراز الدلالة على الصورة الفنية المبدعة التي استخلصها من البيئة البدوية التي يعيشها البدوي بمدح مصعب ابن الزبير، فأوصل الهدف وحقق الغاية من قصيدته. توصي هذه الدراسة بقراءة الشعر إيحاءً، وعمقًا في توظيف طاقة اللغة وكنوزها المدفونة، فهي أبعد من مفردات وتراكيب.

الكلمات الدالة: ابن قيس الرقيات، توقيعات، الرؤيا، الشعر الأموي.

المقدمة

لم يكن ابن قيس الرقيات ليوجه سهام هجائه لبني أمية نافذًا منها إلى سياسة الحكم وخصومة الأمويين، وهو يعلم أنه شاعر الزبيريين، فقد لا يجدي الهجاء والذم، فسلاح كهذا يملكه الخصم كما يملكه، ويستطيع دفعه كما يستطيع الخصم رده، فوضع نصب عينيه أن الهجاء ذم مقابل ذم، ونقض لسياسة حكم أمام سياسة مقابلة، وعراك أحزاب تتصارع كل على سدّة الحكم والسيادة.

ولعله لو فعل ذلك لوجد من يقوم أمامه معلنًا بكل صراحة أن ذلك عراك سياسة وخصومة أحزاب، وفي هذه الحالة لن يكون الهجاء مجديًا نافذًا لصميم مراده والنيل من بني أمية، لذا فكر، واصطنع طريقة وسلاحًا أكثر نفاذًا للمقصود وأوقع ألمًا في الخصم، مدركًا أن طريقته لن تكون سهلة يسيرة.

وربما فكر مليًا، وتجاذبت في عقله الأفكار، وتصارعت في نفسه حاجات وحاجات قبل أن يهتدي إلى وسيلة تحمل أخرى، فوسيلة كهذه أنجع من وسيلة نافذة بذاتها، خاصة إذا كانت الوسيلة الحاملة مطروقة مشهورة بين الشعراء، وسلاح يمكن للخصم توظيفه واستخدامه، فيكون بذلك النصر والتأثير للأقوى سلطة وكلمة؛ نقول – فالغرض الذي يخرج عن المألوف إلى غيره أطرف وأشد نكاية وتأثيرًا في الخصم.

أحس ابن الرقيات أن الهجاء وحده لن يشفي غليله من مناوئه، فلا بد إذن من تجربة أخرى يكون نفعها أكثر، توقع المهجو في حفرة لا يستطيع الخروج منها وإن كانت صغيرة! لكنها تعيق مسيرته وتنغص عليه أمره، فوظف الغزل لغير مراده، وأعطاه بعدًا جديدًا، وألبسه ثوبًا على غير ما يلبس، غير أن الغزل لا يكون طريقًا للنكاية والنيل من الخصم، إذ إنه من أرق أنواع الشعور الإنساني والعاطفة الوجدانية، فكيف ينفذ منه، وهو يعلم أن المتغزل بها لا يمكن الوصول إليها لمكانتها، فحين يسمع الناس بهذا الغزل سيعلمون ويدركون أنه كاذب، حمله الافتراء، ووسوسة النفس، والغيظ.

وجد نفسه مرة أخرى في موقف لا بد له من أن يتخذ شيئًا يخرج به من المألوف إلى غير المألوف، فاستعان بالحلم والرؤيا نافذًا منها إلى الواقع ومنفتحًا على خيال أوسع من الواقع كي يتقبل المتلقون إبداعه، وليجعل البعيد قريبًا والعسير يسيرًا، وأدرك بذكائه ومهارته أن هذا الطريق أيسر في التخلص من المأزق لأنه يكتنفه الحيطة والحذر.

وكعادة الشعراء في قصائدهم وقّع ابن الرقيات توقيعات عدة في قصيدته:

أَلا هَزِئَت بِنا قُرَشِيَةٌ يَهتَزُّ مَوكِبُها

التوقيع الأول: الهزء، وانعكاس الصورة على الآخرين.

التوقيع الثاني: خفة العقل والطيش، وبه انفتح الشاعر على خبيئة نفس المرأة، وخواء بيتها داخليًا.

التوقيع الثالث: التستر خلف رؤيا منامية؛ إذ صدَّر الشاعر ذلك الحلم إلى شبه واقع تجسيدًا لخيال شخصي مساسًا بالحياة.

التوقيع الرابع: الإحساس بالواقع وانقطاع الحلم؛ التماس ما بين الحقيقة، والخيال، وتجاذب الواقع والحلم.

التوقيع الخامس: الانفلات من أسر الواقع المرير إلى خيالات الصورة المثالثة للقيادة، نمطية القيادة، ما بين الوليد بن عبد الملك ومصعب بن الزبير.

فعلى الرغم من قصر القصيدة، إلا أنها حوت تلك التوقيعات واكتنزت بالأغراض الشعرية.

بين يدي التوقيعات: الاستهلال والقافية

اضطلع الشاعر بمهمة حساسة شفافة صدّر من جرّائها قصيدته للمتلقين بنغمة تكاد تجزم أنها فنية طريفة بتوظيفه الهاء تتبعها ألف الإطلاق "ها" متناسبة صوتًا وإيقاعًا مع أسلوب الهزء والضحك، فالهاء حرف حلقي، ضعيف في مخرجه وصفته (نصر م.، 2009)، وصوتها حنجري احتكاكي مهموس (بشر، 1980)، ولما كانت القافية نهاية لكل بيت شعري فإنها بذلك تستدعي في صوتها ضحكًا من لون خاص، لذا جاءت ألف الإطلاق تتنسم الهزء وتجريه في الهواء لتكون أكثر نكاية وإيلامًا في المتلقي المقصود! فالمتلقون يقسمون غالبًا إلى مقصود بالحديث وعارض لا يعنيه الحديث إلا لمامًا، غير أن الشاعر اهتم بالأول إيلامًا وبالثاني إثارة واهتمامًا.

ينفتح الشاعر على القافية لأهميتها في تصدير مراده الدفين أو الخفي، من جراء توظيفها معطيًا بعدًا جديدًا للنص في إيحاءاته المتعددة، وتعد القافية من القضايا التي رافقت الشعر العربي، بل تميز بها عن غيره دقة وفنًا؛ لموسيقاها وإيقاعها (خلوصي، 1977)، وجمالها يكمن في خاتمتها للبيت الشعري، وترتبط بالمعنى الذي يسبقها سواء أكانت له علاقة بالتواصل أم بالتقابل (مفتاح، 2005)، فالعناية بالشعر تكون بالقوافي لأنها المقاطع، بل كلما تطرف الحرف في القافية زادت العناية به والمحافظة عليه (ابن جني، 1952).

فالقافية في منظور الشاعر إحدى تقصداته ومحط عنايته، ولعله ينتخبها انتخابًا من جراء ممارسة النظم والشعر، وتكمن وراءها تجارب ومحاولات تغدو شبه تلقائية ما بين الفكر واللافكر، يجد فيها أحيانًا آفاقًا من خيالات (الزهيري، 2015) وتصورات يطوّف بها ويستملحها ملقيًا بها للمتلقين إمتاعًا لآذانهم، ومكثفًا لبعض أبعادها ومعانيها، لعل المتلقي يكشف بعضها ليصل إلى المعنى الذي أخفاه الشاعر في صدره ونفسه.

فإذا أردنا أن نتصور القافية وتكرارها في أبيات القصيدة طالت أم قصرت فإن إلحاح الشاعر على الحرف أو الروي يكون من نتاج حاجات اعتلجت في ذهنه فترة من الزمن طالت أم قصرت، ثم ألقى بها هكذا كما نسمعها، وربما ظن بعض المتلقين أنها جاءت تلقائيًا وعفويًا فصدح بها الشاعر.

على أن الأمر سواءً أكان عن تمحيص وفكر - أخذ حيزًا من تفكير الشاعر - أم تلقائيًا ارتجاليًا فإن القافية فرضت حضورًا جليًا في الشعر العربي قاطبة، لا تخلو منها قصيدة أو مقطوعة، وسواءً أكانت مقصودة لذاتها ومعناها أم غير ذلك فإننا نكررها ونلح عليها كما يلح الشاعر ويكرر؛ ما يجعلها ذات مكانة وحضور لا يمكن إغفاله أو التهاون به أو تجاوزه.

ولعل ما سبق هو ما حمل السابقين على أن يروا فيها تخيرًا من بين مجموع الحروف ويظنوا أن الشعراء الحذاق ينظرون إلى المستعمل والشريف فيأخذون ما يناسب المقام ويكرّرون فيها نظرهم ويعيدون تخيُّرها (ابن رشيق، 1981).

عطفًا على ما سبق، اختار ابن الرقيات تلك القافية والروي ليجعل منها بعدًا جديدًا أراده لذاته هو السخرية والضحك، ثم نفذ من خلاله إلى النكاية، ناهيك عما في توقيعات القصيدة من معانٍ وصور وأبعاد بلغت مبلغًا غاية في الحنق لدى الخصم، وهم بنو أمية، "فنهاية كل بيت في القصيدة مقطع "ها" (الزهيري، 2015)" لإغاظتهم والتأثير فيهم.

وعليه، فنجد الشاعر قد استهل قصيدته بقوله (ابن الرقيات، 1985) : أَلا هَزِئَت بِنا قُرَشِيَةٌ يَهتَزُّ مَوكِبُها

فأداة الاستفتاح ألا، وهزئت، إيحاء إلى السخرية؛ وبذا جعل الشاعر من الاستفتاح طريقًا إلى أذن المتلقي كي يجذب انتباهه ويثير في كوامن نفسه شيئًا من الترقب، ما هذا الهزؤ ولم؟ وما بعده؟ لكن الشاعر أي شاعر يستهل قصيدته بما يظن أنه الأكثر عناية والأهم لدى المتلقي، بسؤال، أو استفهام، أو خبر أو إثارة ما، وقد يوري ويشير ببعض الألفاظ أو الضمائر، تفننًا ومهارة في استهلال تتوق إليه النفوس والقلوب (الزهيري، 2015).

إن استهلال ابن قيس بهذه الأداة موحٍ بما حشد في عقله وروحه من قضايا وأقوال يريد أن يلقيها بين يدي المتلقي كإعلام وإخبار، غير أنه واضح بنحو جلي أن الشاعر اكتنزت في صدره هموم يود أن ينفثها بيانًا وتنفيسًا، فلقد ضاق صدره بها، وحملها ربما لشهور أو سنوات فثقلت، فآثر أن يلقيها عن كاهله علّه يريح نفسه منها، ويدل على ذلك قوله "قرشية" فالأمر منصب على امرأة وليست أية امرأة، إنها قرشية، مقصودة لذاتها ومكانتها؛ لذا ذكر الموكب، والموكب لا يكون إلا لذات شأن ومكانة بين الناس وفي المجتمع.

إلا أنه جعل صورة الموكب مهتزًا مضطربًا يثير الضحك من جراء حركته ذهابًا وإيابًا، ومنه نفذ إلى سرعة حركة الموكب الذي أضافه للقرشية بالضمير "موكبها" ملصقًا للموكب مع الضمير زيادة في تصور ذلك الاهتزاز وعدم الوقار والحشمة ليكون مدعاة للسخرية والهزء، وبذا ظهر من مطلع القصيدة واستهلالها أنه يريد إثارة المتلقي ليتنبه إلى ما وراء قوله وليتابعه إلى نهاية الحركة والصورة؛ فسير المواكب عادة ما يكتنفها حشمة ووقار؛ إذ تسير ببطء وتؤدة، أما وقد وصف الموكب بأنه يهتز فإنه يريد الخفة والطيش وربما السفه ابتداءً، أو سخافة صاحبه.

انفتح الشاعر بهذا الاستهلال على توقيعاته المثيرة، وحمل المتلقي على التساؤل ما الذي يريده؟ ومن القرشية تلك؟ وماذا يريد منها؟ ولِمَ جعل موكبها بصورة كهذه؟ وما الذي يربطه بها؟ خاصة أنه ذكر اسمه بعد ذلك "أبْنَ قَيس ذا"؟ إن علاقته بالأمويين كانت مشحونة بالبغض والجفاء، وربما وصلت إلى العداوة والخصومة، حتى إن عبد الملك أهدر دمه، وجدّ في طلبه بعد أن قتل مصعب بن الزبير، غير أنه تخفى واستتر حتى عفا عنه عبد الملك وأمنه؛ إذ إنه كان يود قتله وشفاء غليله منه، كما ذكر صاحب الأغاني حين ذكر قصة دخوله على عبد الملك، فقال: "يا أهل الشام، أتعرفون هذا؟ قالوا: لا، قال: هذا عبيد الله بن قيس الرقيات، الذي يقول:

كيف نومي على الفراش ولمّا ... تشمل الشّام غارة شعواء؟

تذهل الشّيخ عن بنيه، وتبدى ... عن براها العقيلة العذراء

فقالوا: يا أمير المؤمنين، اسقنا دم هذا المنافق، قال: الآن وقد أمنته وصار في منزلي وعلى بساطي، قد أخرت الإذن له لتقتلوه فلم تفعلوا" (الأصفهاني، 1997). فالعلاقة إذن مشحونة متوترة يكتنفها البغض والكره، وما ذكره الشاعر ينم عن حاجة يريد أن يصل من ورائها إلى شيء يكيد به بني أمية، وهم في سدة الحكم ومركز السيادة، فتغزل بأُمّ البنين امرأة الوليد بن عبد الملك وبنت عبد العزيز، فأغاظ عبد الملك وابنه وأخاه (ابن الرقيات، 1985).

كشف الشاعر بهذا الاستهلال عن كل ما يريد توقيعه في هذه القصيدة، وذا مما يجعل الاستهلال مفتاحًا من مفاتيح القصيدة وأحد أبواب الولوج إلى أغراضها وجزئياتها، ويحتل المطلع في القصيدة مكانة تكشف عن مدى التأزم الذي يرافق العمل الأدبي "تلك هي نقطة التأزم الإنسانية الذاتية، مع ما يصحبها من دفقة شعورية ترافق أداء العمل الأدبي وتتمازج معه...، وهي التي تجلي العمل الأدبي وتجعل المتلقي يحس بمعاناة الكاتب أو الشاعر أو المنتج" (الزهيري، 2015)، فصدّر الشاعر توقيعاته بعد المطلع وانفتح على التوقيع الأول.

التوقيع الأول: الهزء وانعكاس الصورة على الآخرين:

فقال (ابن الرقيات، 1985):

أَلا هَزِئَت بِنا قُرَشِيَ يةٌ يَهتَزُّ مَوكِبُها

رَأَتْ بي شَيْبَةً في الرَأْ سِ مِنّي ما أُغَيِّبُها

فَقالَت أَبنُ قَيسٍ ذا؟ وَغَيرُ الشَيبِ يُعجِبُها

رَأَتْني قَد مَضى مِنّي وَغَضّاتٌ صَواحِبُها

ولج الشاعر من الاستهلال والمطلع إلى سخرية اكتنفها الحوار والصورة، مازجًا ما بين صورة انعكست في ذهن صاحبة الموكب "القرشية" وصورة الواقع الذي عليه الشاعر، فأجرى الحوار لينتج منه صورة معاكسة عن صاحبة الموكب، فالصورة في ذهن القرشية عن الشاعر -وهي تعرفه من قبل- أنه شاب فتى مكتنز الشباب، غير أن الدهر جرى عليه فغيّر بعض ملامحه، شيب لم يغير بصباغ أو غيره، ويدل على ذلك أنه وظف ياء المتكلم بي، مني، ثم الضمير في أغيبها، فالشاعر هو هو! لكن القرشية دهشت برؤيته على تلك الهيئة؛ إذ إن صورته في ذهنها غير ما هي عليه في واقع الحال الآن؛ فحملتها المفاجأة على النطق فورًا من غير تأنٍ: أبن قيس ذا! أظهر الشاعر دهشتها بهذا التساؤل، وكأنه يصور قسمات وجهها وهي تنظر بتلك النظرة الفجائية لحظة أن لمحته، فأردف بعدها قائلًا: "وغير الشيب يعجبها"؛ إذ أراد أن يحمل المتلقي على تخيل تصرفها وقت رؤيته، وما كان له أن يفاجئ المتلقي لولا أن دهشته هو من موقفها ربما أعظم من دهشتها به، على أن الاثنين سبق لهما معرفة وخبرة ببعضهما، فلعل ذلك ما ولد الدهشة من قبلهما.

يبدو أن الشاعر ركز على الرؤية والنظرة الأولى، وهي أسرع لحظة تفجأ الشخص ليبرز من ورائها إيحاءة لخفة عقلها وطيشها، رأت شيبًا في الشاعر لم يغيبه؛ على حين أنها نسيت نفسها ولم تتذكر شيبها وتغير ملامحها، فعلى الرغم من تقدم الاثنين في العمر غير أن الشاعر بدا طبيعيًا قانعًا بشيبه، أما القرشية فما زالت تتخلق بأخلاق الصبوة والشباب لا تعرف للسن والعمر قدرًا، ويدل على عدم إحساسها بتقدم عمرها قوله:

رَأَتني قَد مَضى مِنّي وَغَضّاتٌ صَواحِبُها

انتبهت إلى ما مضى من عمره غير أنها لم تلتفت إلى ما مضى منها في الوقت الذي جعل الشاعر صواحباتها غضّات في مرحلة الشباب والصبا، أما هي فقد نسيت ما مضى منها وأخذت في منافسة الفتيات صبوةً وطيشًا، ويدل هذا على سفاهة حلمها وخفّتها.

وصل الشاعر إلى مراده بهذه الصورة، وأجبر المتلقي جبرًا على تخيل الموقف، فولد في ذهنه صورة تلك المرأة؛ على الرغم من مكانتها وموكبها وتقدمها في العمر ومركزها المرموق، غير أنها في قلة عقل وطيش وصبوة لدرجة أنها اتخذت صواحب من غير سنها وعمرها، كأنها تريد أن تعاند الزمن وتعاكس الطبيعة، كي تبدو في سنّ صواحباتها وفي دورهن من الحياة، فأثبت ذلك إيحاءً ليدرج في حديثه إلى ما يطمح إليه ويصوره.

وظف الشاعر مفردات بسيطة سهلة من قاموسه الشعري لغرضه ذاك، "فالشاعر الواحد نفسه يكون له معاجم بحسب المثال والمقام، فحديثنا عن المعجم الشعري يجب أن يدخل ضمن هذه النسبية إذن" (مفتاح، 2005)، فالمقام، وهو الهزء، فرض على الشاعر تلك المفردات ليصل إلى غايته من الهزء والاستخفاف بها وليمكن المتلقي من تصور الحدث ومجرياته؛ كي لا يصيبه العجب والدهشة مما بعده. وعليه، فنظر الشاعر بعيد وخياله واسع، يطمح إلى غاية يريدها لنفسه، ويريد للمتلقي أن يبقى تحت تأثيره، فلا يسمح له بالانفلات منه أو الغفلة عنه.

يخدم الشاعر بهذا المقطع موقفه من جراء تركيزه على الموكب المهتز المضطرب، ومن سفه المرأة، وهي قرشية ذات حسب، أنَّها تحمل الحمق والطيش في جنبات جسمها تمامًا كما الموكب، تبادر بالسؤال حين الدهشة ولا تتريث، تتخذ صاحبات لا يساوينها في العمر والجيل، ترى التغير في الشاعر ولا تراه في نفسها، ولعل ذلك أكثر شيء دلَّ على غفلتها عما مضى من الزمن والعمر؛ لأنه صورها أن "غير الشيب يعجبها" فما زالت في غرور الشباب ولهوه؛ وبذا بلغ الشاعر مراده ووصل إلى ما يصبو إليه.

لكن، هل اكتفى الشاعر على الرغم من تلك الصورة والحدث؟

وهل بقيَ لديه شيءٌ آخَرُ على الرغم من بلوغ مراده؟

إنه نفذ من هذا التوقيع إلى الثاني قائلًا (ابن الرقيات، 1985):

التوقيع الثاني: خفة العقل والانفتاح على خبيئة نفس المرأة وخواء بيتها داخليًا

وَمِثلِكِ قَد لَهَوتُ بِها تَمامُ الحُسنِ أَعيَبُها

لَها بَعلٌ غَيورٌ قا عِدٌ بِالبابِ يَحجُبُها

يَراني هَكَذا أَمشي فَيوعِدُها وَيَضرِبُها
ظَلِلتُ عَلى نَمارِقِها أُفَدّيها وَأَخلُبُها
أُحَدِّثُها فَتُؤمِنُ لي فَأَصدُقُها وَأَكذِبُها

انفتح الشاعر بهذا التوقيع على أحداث مضت وصبوة كانت منه فيما مضى من زمن كان له فيه تجارب غرامية، غير أنه خاطبها بكاف الخطاب حصرًا لها، "ومثلك"؛ ليثبت في وجدانها أنها لم تكن الأولى ولن تكون الأخيرة، بمعنى أنه لا داعٍ لهذا التجاهل المصطنع والدهشة المغرورة، إذن اسمعي ما أقول حتى لا يصيبك الغرور وكبرياء الأنثى، وغفلة الموكب ولو أنه مهتز.

وذا مما يؤكد أن ابن قيس في غزله لا تستهويه المحبوبة لذاتها، بل لمكانتها، وخطورة التصدي لها، فيمثل التغزل بها تحدٍ آخر، أراده الشاعر ونفذ إليه (علي جاد الحق سعيد، 245).

فلكيلا تظن أن الشيب الذي لا يعجبها قد حجز الشاعر عن لهوه وصبوته إذن فلتنتظر قولي وسرد حكايتي؛ إن الشيب لا أغيبه، ولا أغيره، غير أنني لهوت بمثلك وليس فقط مثلك، بل إن أعظم عيب فيها تمام الحسن والجمال وكماله، فلا تتغافلي علي وتتعاظمي على شيبي وتنسي نفسك. وألصق تاء الرفع المتحركة مع الفعل "لهوت" زيادة في تعاطيه للفعل ومباشرته له بنفسه، بل إنه جعل تصرفه بالفعل وملكيته له في حالة خاصة، على حين أورد "مثلك" بالجار والمجرور "بها" ليشير إلى ضعفها أمامه واستسلامها له من غير عناء؛ إيحاءً إلى جاذبيته وتهافت الجميلات عليه، فلا داعٍ للغرور الآن.

صدم الشاعر القرشية بهذا البيت، غير أنه تابع غير آبه بها وبردة فعلها مصورًا ما جرى من أحداث مع صاحبة تامَّة الحسن، وكيف وصل إليها على الرغم من شدة الحراسة والكياسة، فبعلها غيور لا يفارق الباب حجابة وتشديدًا عليها، ووظف الفعل المضارع "يحجبها" ليدل على الاستمرار والمتابعة الحثيثة، ثم إنه قدم الجار والمجرور "لها" على المبتدأ "بعل" زيادة في الاختصاص والملكية "لها بعل"، وأضاف إليها على الرغم من كل ذلك أنه شديد الغيرة عليها، فلا يبرح مكانه من الباب خوفًا عليها وحرصًا على ألاّ يراها أحد؛ فالغيرة أمر إيجابي إذا كان في حدود المعقول، لكن الشاعر أراد إيحاءً آخر؛ ألا وهو أن من يفعل ذلك مع أهله فإنه لا يعدو أمرين اثنين أولهما: التعسف في استخدام الغيرة حرصًا على أهله، وثانيهما أن بأهله عيبًا غريبًا هو خفة عقلها وطيشها مع كل مارٍ في الطريق أو متحدث إليها، فهو يحجبها لأجل ذلك.

وتأكيدًا لما سبق فإن هذا البعل إذا رأى الشاعر يمشي توعدها وربما ضربها، هذا مقصود البيت القريب، أما إيحاءً فإن ابن قيس رمى إلى بعد عميق، وكأنه يشير إلى زوجها وهو الوليد بن عبد الملك؛ فأم البنين زوجه كما أشار في بيت لاحق بقوله: "إلى أم البنين متى"، ولعله ما ذكر هيئة المشي إلّا إشارة وإيحاءً بعيدًا من إيحاءاته، وأجمل ما في الشعر إيحاؤه وعمق مراميه، فتذكر كتب التراجم أنه كان يمشي متبخترًا "يتبختر في مشتيه" (الذهبي، 1993) فالإشارة واضحة جلية غير أنها لا تُعرف إلا من جراء دراسة سيرة زوج تلك المرأة، ولا يظن عادة أن رجلًا يُعَنِّفُ امرأته أو يهم بضربها مجرد أن يرى رجلًا يمشي في الطريق، ولا يظن أن الشاعر ذكر هذا البيت عبثًا أو من جراء المصادفة، إنما المغزى تحمله الكلمات وتنقله السطور؛ إذ "أن التضمينات التي تحملها الكلمات التي نستخدمها تعني هذا التعدد، فهي تشكل بما تحمله من قيم أخلاقية... وجمالية شفرات إضافية تلتصق بالشفرة اللغوية الفعلية" (فريس، 2004). وقد وظف الشاعر المشي واستخدمه بطريقة تنم عن ذكاء، فلم يشر إلى طريقة المشي لفظًا، بل إيحاءً وإشارة، فالمشي عند الناس واحد لكنه قال "هكذا" ولم يخبرنا كيفية الـ "هكذا" تعويمًا للهيئة وتطويقًا في خيال المتلقي.

استطاع الشاعر بهذا التوقيع أن يصور أسرة مكونة من زوج وزوجة، كليهما من طبعه الطيش وخفة العقل، فالبيت فيه خواء، زوج لا يثق بزوجه، غيور طائش يظن بكل أحد أنه ينظر إليها، وزوجة ضعيفة العقل، لا تثق بنفسها وقدرتها، ويدل على ذلك قوله في التوقيع نفسه " أُحَدِّثُها فَتُؤمِنُ لي فَأَصدُقُها وَأَكذِبُها"؛ إذ انفتح الشاعر بهذا البيت على خبيئة نفس المرأة حين ترى بعلها بهذه الصورة فتفقد قدرتها على التوازن في عواطفها ومشاعرها، بل ربما لحاجتها وتعطشها لكلام الغرام والصبوة، فسواء في تفكيرها الصدق والكذب، والخداع والصراحة، فبمجرد الكلام والحديث نلحظ المرأة تجاوزت مرحلة التصديق إلى الإيمان بكل عواطف الشاعر ناحيتها، تصويرًا للخواء وقصور العلاقة الزوجية عن أن تصل إلى مرحلة الثقة بينهما، تلك من تجليات الشاعر وبُعْد خياله وإيحاءاته البعيدة؛ إذ وصل ببعض كلمات، إلى ما يصبو إليه من أمر هذه القرشية.

ينطلق ابن قيس في حديثه بعد أن وصف الحراسة المشددة على القرشية إلى أن وصل النمارق، غير أنه أغفل عن المتلقين كيف وصل وكيف نفذ داخل حجرتها ووصل إلى وسائدها، فَدَّاها وخلبها، فطنة منه أن أمرًا كهذا لا يعني المتلقي بشيء، إلا أنه وجد نفسه كما وجد المتلقين أنفسهم أنه على فراش القرشية، ولم يكن الأمر أو الحدث لحظة عابرة كما أنه لم يجرِ بسرعة خاطفة، بل يصف نفسه مسندًا الفعل إلى ضمير الرفع المتحرك "ظَلَلْتُ"، بمعنى أنه مكث زمنًا يفديها ويخلبها ويحدّثها، ويصدقها ويكذبها.

طوَّف الشاعر في إيحاءاته عن تلك الأسرة العجيبة موظفًا ألفاظًا سهلة ليطلع المتلقي على ما بقي من صورة الأسرة وعلاقتها ببعضها، وفي الواقع امرأة كتلك لا تستهوي قلب رجل عاقل خاصة إذا كان شاعرًا، فالرجل يطلب حتى من العشيقة أن تكون عاقلة متزنة واثقة بتصرفاتها، لا تستهويها

كلمات بسيطة سهلة، أما امرأة تصدق كل شيء، سواءً أكان صدقًا أم كذبًا، فالأمر في حاجة إلى نظر وتدقيق في موقف الشاعر وألفاظه.

يرشح الشاعر بهذه الكلمات والوصف والحديث عن هذه الأسرة، خاصة المرأة، إلى أمر حسبه في نفسه قبل البدء بنظم القصيدة؛ كي لا يظهر فيها تباين واضطراب، فالأمر لا يقتصر على وصف امرأة أو أسرة أو زوج وزوجة، إذن الشاعر مأزوم، وفي نفسه حاجات وحاجات من سياسة بني أمية، يريد أن يفرغ هذا التأزم في شيء يغيظهم وينال منهم، فوجد نفسه في مواجهة مع قضية من أكثر القضايا إيلامًا هي الغزل، وليس أي غزل، إنه غزل مقصود لغير ذاته ومراده، فاتخذ منه وسيلة إلى الهجاء، ولم يكن ابن قيس الأول في هذا الباب والغرض – توظيف الغزل سياسة – بل سبقه عبد الرحمن بن حسان بن ثابت، "فحاكاه في هذا الاتجاه بغزله بعاتكة زوجة عبد الملك وأم البنين زوجة ابنه الوليد...؛ وكيف استطاع أن يتخذ من الغزل أداة لشعره الزبيري السياسي" (ضيف، 2000).

صَدَّرَ الشاعر الغزل بهذا الاتجاه معلنًا من غير تستر أن وراء ما يقول غضبًا يملأ نفسه وروحه وحنقًا يؤلم قلبه، وهو يرى بني أمية يصولون ويجولون في قتل الناس كما حدث في وقعة الحرة وغيرها، فنفذ من هذا الاتجاه إلى اتجاه مزدوج يحمل الغزل وفي طياته السياسة الزبيرية، فأخذ في التوقيع الثالث، قائلًا (ابن الرقيات، 1985):

التوقيع الثالث: التستر خلف الحلم والرؤيا المنامية

يتخذ ابن قيس في هذا التوقيع عالم الأحلام تقنية تعويضية مفادها الانتقام ممن تسببوا في مقتل بعض من عشيرته وضياع أحلامه وهم بنو أمية، فجعلها رسالة أراد إيصالها للسامعين، ليخفف من حدة الصراع النفسي الذي عايشه، ويمثل حاضرًا كان يطمح إليه وهو ضياع الخلافة بعد مقتل مصعب. (علي محمد عيسى الشاطوف وآخرون، ديسمبر 2022م، ص:239).

فَدَع هَذا، وَلَكِن حا جَةٌ قَد كُنتُ أَطلُبُها
إِلى أُمِّ البَنينَ مَتى يُقَرِّبُها مُقَرِّبُها
أَتَتني في المَنامِ فَقُل تُ هَذا حينَ أُعقَبُها
فَلَمّا أَن فَرِحتُ بِها وَمالَ عَلَيَّ أَعذَبُها
شَرِبتُ بِريقِها حَتّى نَهِلتُ وَبِتُّ أُشرِبُها
وَبِتُّ ضَجيعَها جَذلا نَ تُعجِبُني وَأُعجِبُها
وَأُضحِكُها وَأُبكيها لِأَلبِسُها وَأَسلُبُها
أُعالِجُها فَتَصرَعُني فَأُرضيها وَأُغضِبُها
فَكانَت لَيلَةٌ في النَو مِ نَسمُرُها وَنَلعَبُها

تجشم الشاعر في هذا التوقيع جرأة لم تكن لولا أنه مأزوم حنق، ولعله ألقى بكل ثقله في هذا التوقيع ليخفف عن نفسه ثقلًا رافقه طويلًا، وهمًّا صاحبه ليلًا ونهارًا، بل يُظن أنه وصل إلى لُبّ القصيدة ومبتغاها، غير آبه بنتائج عمله وقوله، وما إفصاحه باسمها "أم البنين" إلا دليل على ما تقدم، وتأكيد لما يريد به النيل من بني أمية وبني مروان؛ إذ إنه في تناوله امرأة في مكانة السيادة والمنزلة المرموقة بالجرأة تلك يؤكد أنه غير ناظر إلى نتائج قوله، ومراده واضح جلي أنه أراد بهذا الوصف الخيالي الانتقام من بني أمية، عجزًا منه عن تحقيق هذا الانتقام في الواقع فوظف الاضداد، الضحك والبكاء والرضا والغضب، (علي محمد عيسى الشاطوف وآخرون، ديسمبر 2022م، ص:240).

ووظف الشاعر أداة الاستدراك "لكن" فأحسن التخلص من غرض إلى آخَرَ (ابن رشيق، 1981)، ويبدو أنه كان يود لو دخل في هذا التوقيع فورًا من مطلع القصيدة، فآثر أن يرشح قبلها شيئًا من الهزء والسخرية ليكون انفتاحه على هذا التوقيع أوقع في نفس المتلقي وأشد إيلامًا وإيقاعًا في الخصم المناوئ في الوقت نفسه؛ لذا قال في بداية التوقيع "فدع هذا" أتركه جانبًا فليس هو المقصود والمراد، وانتظر ما يأتي بعده فإن فيه المقصد والمراد، والخصومة والحجاج، إنه يطلب حاجة، ولا ندري من متى يطلبها؟ غير أنه حين جاء بـ " لكن، حاجة، كنت" أفهمت إيحاءً أن الطلب هذا مضى عليه زمن وهو ينتظره ويتمناه، ويوضح ذلك تلك الألفاظ لما فيها من تراخ في النطق والتلفظ بها، وقد يكون بحث عنها وطلبها من زمن الحرة وقت تعسف بني أمية ومناوأتهم للأمة مجتمعة؛ متمثلة في خصومتهم مع ابن الزبير، لكنه حصل على الحاجة المطلوبة ووجدها، واهتدى إليها سواءً أكانت من جراء ما رأى عند غيره من الشعراء أم كانت بعد طول تأمل وتفكير.

نفذ الشاعر من حاجة مطلوبة إلى شخصية مقصودة، فشَخْصَنَة الحاجة وتقصدها هي الأصل فيما كان يتمناه ويبحث عنه، غير أنه استبعد عدم تحصُّلها، فوظف حرف التمني "متى" كي تقترب أو يقربها مقربها، إذن فالأمر لا يراد به تقريبها؛ بل الخيال حكم أمره وسيّر أحداث مجريات ما

بعدها "ويتخيل أم البنين جاءته في الحلم، فنال منها كل ما أراد" (ضيف، 2000).

واستحضر ابن قيس الحلم وسيلة إلى هدفه المنشود ووظفه بفنية ومكر، "ولما استحضر المنام والرؤيا ووظفها بفنية ودهاء، مستعينًا بتزاحم الأفعال وقوتها؛ فقد أنسى المتلقي أن الأمر قائم على الحلم والرؤيا" (الزهيري، 2015)، وأسند الأفعال كلها إلى نفسه مستخدمًا الضمير "أطلبها، أعقبها، أعجبها، ألبسها، أسلبها..." بوصفها لونًا من الختل والتمويه، فمزج الفعل مع الفاعل والمفعول، مستعينًا بهذا المزج في إرباك المتلقي حتى لكأنه يحس بها واقعًا لا حلمًا، فلعله هو المقصود؛ إذ يكاد المتلقي لا يدرك من شدة تزاحم الأفعال وامتزاجها مع الفعل والفاعل أنه قاله له بدايةً " أتتني في المنام"، وأخذ في سرد الحكاية مكرًا في التصرف باللغة ومفرداتها.

تستر الشاعر خلف الحلم وأبقاه شفافًا يدرك ويلحظ، تمامًا كما في المشاهدة المرئية، ترى صورة واضحة على صورة خلفية، تنظر من الأولى إلى الأخرى، فترى المشهد شفافًا، غير أنه ليس المقصود والمراد، ومن تستره ذلك اتخذه غطاء سميكًا من ألفاظ اللغة وضمائرها كي يبقي على عقل المتلقي منجذبًا نحوه، ومرة أخرى يحاول بكل دهاء أن يسند الأفعال الأخرى إلى تاء الرفع المتحركة إفادة بالإيحاء أنه المباشر للفعل لا غيره: فقلتُ، فرحتُ، شربتُ، نهلتُ، بتُ. وما بين تلك الأفعال وسابقتها أخذ ينهال تتابعًا حتى أربك المتلقي، بل أنساه أن الأمر مجرد حلم، فما إن ينهي المتلقي البيت:

أَتَتني في المَنامِ فَقُلـ ـتُ هَذا حينَ أُعقَبُها

ثم يتابع، حتى يجد المتلقي نفسه في زحمة وتتابع في الألفاظ والأفعال تجعله لا يدرك أن الأمر مقتصر على الحلم (الزهيري، 2015).

ينفتح ابن قيس على مكنون اللغة وأدواتها في هذا التوقيع، فيجعل نفسه المتصرف في الأمر" ويجعل منها امرأة مسلوبة الإرادة سخيفة العقل، "وكأنها امرأة مبتذلة، لا يمسكها طهر ولا عفاف، فهي تمعن معه في اللهو إلى طلوع الفجر" (ضيف، 2000). فالفاعل في الألفاظ، الشاعر، والمفعول به، أُمّ البنين بالضمير العائد إليها، ومعروف أن الفاعل والفعل يتسلطان على المفعول فيقع عليه الحدث، وبالنظر إلى الأفعال فمعظمها على هذا النحو من الصيغ، إنها صيغ مقصودة مرادة لهدف جاء بها الشاعر في حذر وتفنن ليشده عقل المتلقي في زمنه وبعده، فإن "مهمة إعادة بناء قصد أو مقاصد جديدة للنص من خلال إعادة بناء علاقاته الداخلية، والكشف عن هذه السياقات هو الذي يحدد القراءات المتنوعة للنص" (بنكراد، 2012).

يتخذ الشاعر من اللغة مطية تحمله إلى مراده على الرغم من أن الأمر رؤيا وحلم، لكنه أراد للكلمات والجمل أن تنوب عن الموقف فتصوره كما يريد هو لا كما تريد اللغة نفسها كمعانٍ معجمية، فالكلمات والعبارات والجمل التي تكون في النص الخطابي توضح أن المنتج المتكلم/ الكاتب يحاول إيصال رسالة إلى متلق مستمع/ قارئ (خطابي، 1991)، واستطاع ابن قيس أن يجعل الأفعال لا الألفاظ هي التي تحمل الصورة بذاتها، وليس من جراء متحدث يسرد رؤيا، فما إن يقول: أتتني في المنام، إلى نهاية التوقيع حتى تلمح في طريقة العرض أحداثًا تتحرك أمام ناظري المتلقي وعقله، وألمح كثيرًا لسروره وفرحه بما حصل من مراده، " فرحت، شربت، نهلت، جذلان، تعجبني، أضحكها". وكلها ألفاظ تدل على الفرح والسرور من جانبه أكثر مما هو من جانب أم البنين، وكأن الشاعر بعد أن ذكر الإتيان في المنام نسي نفسه وغرق قبل المتلقي في الأحداث فراح يسردها متتابعة وبكل حرارة في الموقف والحدث، وكأنه يعيش اللحظة، واقعًا لا حلمًا.

يقفل الشاعر التوقيع بنحو مِنَ الصراع، غير أنه صراع تحبب وصبوة، بعد أن قضى ليلة كاملة على هذا النحو من السرور والبهجة، فإشارته بقوله "بتُّ" مكررة مرتين، توحي بأن الزمن تطاول في جريانه، إلا أنه مرَّ لدى الشاعر في الواقع سريعًا كما يحدث عند العشاق حين يلتقون عشيقاتهم ومحبوباتهم؛ ولكي تكون الصورة تجاذبًا بين محبين اثنين أو عاشقين، أورد في نهاية التوقيع ما يدل على أن الخصومة والصراع المُحببيْن بين العشاق جرى بينهما، وكأن الحدث وقع فعلًا حتى وإن كان عبر منام ورؤيا.

فالضحك والبكاء والإدناء والإبعاد، ثم المصارعة والرضى والغضب، أفعال صورها على أنها متساوية في جانبين، وإن كان هو المتصرف الأوحد فيها لكنها تعني شيئًا من المشاركة، فأضحكها، أبكيها، ألبسها، أسلبها، أعالجها، أرضيها، أغضبها؛ إذ جعل الفاعل ضميرًا مستترًا "أنا" إلا لفظًا واحدًا جعل نفسه المفعول وهي الفاعلة "فتصرعني" لونًا من مشاركتها في الأحداث في نهاية التوقيع، غير أنه حشد كل هذه الألفاظ والأفعال ليجعل المشهد يعيش آخره في حركات وأحداث متزامنة متلاحمة إلحاحًا على نهايته وصولًا للإثارة والانفعال، ليختم الصورة بكل تلك الانفعالات بين العاشقين إذا مضى الزمن وانتهى الوقت الذي يستطيعان أن يتواصلا به.

بذا قفل المشهد والحلم ووظفه أجمل توظيف وأدخله بفنية إلى النص، واحترز لنفسه دهاءً حين جعله حلمًا، فإن أصاب غرضه فأغاظ بني أمية وشفى غيظه منهم وأخمد نار صدره، إن تحقق له فيها ونعمت، وإن كانت الأخرى بأن ظفر به بنو أمية فالأمر مجرد حلم ورؤيا لا سيطرة للشخص على منامه ورؤياه لخروجها عن إرادته (الزهيري، 2015)، وظل الشاعر في هذا الحلم والرؤيا آخذًا من كل ألوان المتعة والصبوة ما أراد، وأحس أنه قد أشبع الصورة وشفى غيظ قلبه وأقنع نفسه أن الأمر يكفي إلى هذه الدرجة، إذن فما عليه إلا أن يتم قصيدته ونصه بأن يقف المتلقي

على الحقيقة، ليحس بالواقع، وليقطع الحلم، ولولا ذاك ما قال في نهاية التوقيع:

فَكانَت لَيلَةٌ في النَو مِ نَسمُرُها وَنَلعَبُها

فتلك ليلة من ليالي العمر سمرها ولعبها، غير أنه قطع خيال المتلقي بعد هذا الحشد الهائل من الأفعال والألفاظ والضمائر بأن المشهد قضي والحلم أتى على آخره، وجعل السرعة ومضي الوقت فجأة ينتهي، فوظف العطف بالفاء إلى فعل ماضٍ ناقص "فكانت" حتى إن المتلقي يفجأ كما فجأ الشاعر نفسه بهذه المهارة في تتابع الأحداث، ويتابع قوله وهو ما أورده في التوقيع الرابع:

التوقيع الرابع: الإحساس بالواقع وانقطاع الحلم، قائلًا (ابن الرقيات، 1985):

فَأَيقَظَنا مُنادٍ في صَلاةِ الصُبحِ يَرقُبُها
فَكانَ الطَيفُ مِن جِنّي يَةٍ لَم يُدرَ مَذهَبُها
يُؤَرِّقُنا إِذا نِمنا وَيَبعُدُ عَنكَ مَسرَبُها

فاجأ الشاعر المتلقي كما فاجأ نفسه بهذا التوقيع؛ إذ إنه وظف العطف بالفاء واستخدم الفعل أيقظ، لكنه أسنده لضمير الجمع، علاوة على أنّ الفعل نفسه بمعناه القاموسي ولفظه وجرس صوته يوحي بالمفاجأة والتنبيه من غفلة غرق فيها مع أم البنين، وتحسب للشاعر تلك المهارة في إيراد الأفعال بدلالتها اللغوية وجرسها في معظم توقيعات القصيدة، فما إن لهى ولعب وسمر ليلة جميلة – وعادة ما تكون الأيام والليالي الجميلة سريعة الانقضاء والذهاب – حتى ألقى بكل ثقله الشعري ففاجأ الجميع بعد هذا اللهو بأن شيئًا نهنا إلى أمر لم يكن في الحسبان، بل لم يخطر على بال أحد؛ الشاعر والمتلقين وأُمّ البنين على حدّ سواء، وهو جزء من تواصل الملقي مع المتلقي بالنص والمنتج و" مما يدخل في صميم الموقف الاتصالي اللفظي النظر إلى المتكلم والإصغاء إليه" (العبد، 1995).

يجلي الشاعر الموقف بنوع من الاعتماد على ذهن المتلقي وعقله وكيف يفجؤه من جراء حشده الأفعال وتتابعها، فينتخب اللفظ الأكثر مناسبة للموقف، محاولًا تكثيف الصورة والمعنى "تعبير باللفظ عما يتصوره الذهن، أو هو الصورة الذهنية من حيث تقصد من اللفظ" (الهاشمي، د.ت). وعليه، فيمكننا القول إن القصيدة من حيث نظمها قصيدة فعلية تصويرية مهارة ودقة في تلوين النص بمجرياته.

يوازن ابن قيس في هذا التوقيع بين طرفين اثنين هما: الشاعر ومناد الفجر، وكل منهما له شأن غير شأن صاحبه؛ ففي الوقت الذي يلهو فيه ابن قيس وأم البنين ويغرقون في المتع والصبوة غير آبهين للوقت ومضيه وجريانه، غافلون عن كل ما يزعج أو ينغص لحظة متعتهما، كان في المقابل المنادي، يرقب ويتأمل وينتظر بحذر ودقة، طرفا نقيض، حذر وغافل، منتبه ولاهٍ، نائم ويقظ، وكل منهما له شأنه يبحث عما يعنيه ويهمه، لا يلتقيان أبدًا، متضادان.

تجاوز الشاعر أمره وأمر أم البنين في تحريك كل منهما نحو الآخر إلى تحريك شخصيات لها وظيفة أخرى ليسيطر على الموقف والحدث من غير أن يظهر إحساسًا بالخوف أو الندم، وعلى غفلة من ذهن المتلقي كي لا ينتبه إلى تتابع القصة أو الحدث، وتلاعبًا في ألفاظ اللغة أدخل شخصية المنادي بأبعاد لها وظيفتها، فالصوت جهوري لأنه أسمع الغافلين الشاعر وأُمّ البنين في لهوهما، والآخر منتبه حذر، مترقب للوقت لا يكاد يخطئه، يترقب بزوغ الفجر ليصدح بصوته فيسمع، أدخل تلك الشخصية فأولج به إلى معترك الأحداث ليتمم المفاجأة، وليترك المتلقي يعيد حسابه فيما سمع من قبل في قصة هذه الرؤيا والمنام، ولكي يقفه على الواقع بعد أن طوف به في أحداث متتابعة كدّت ذهنه فغفل عما وراء القصة، وكأنه تلاعب وتفنن في صيغ اللغة وأبعادها، حتى وإن وصلت القصيدة إلى الخصم فإنه سيفجأ كما فجأ المتلقي وسيسرح في خياله كما سرح المتلقي، وبذا يكون قد احتاط لنفسه وخرج من المأزق إن تعرض للمساءلة.

تماشى الشاعر مع الحقيقة، ومزج بينها وبين الخيال، فلحظة الإيقاظ لحظة حاسمة في ذهن المنتج – ابن قيس – لأنها وقت الإفاقة من الحلم والنوم على واقع ربما لم يكن الشاعر يتصوره، فالحياة تجري ما بين الواقع والخيال، وما أقرب الخيال إلى نفس المتعب أو المأزوم، يتصور أمورًا لم تكن لتقع أو تحدث، لكن التأزم حمله على الخيال هروبًا من الواقع، بل لعل المأزوم يجد في الخيال فسحة يريح نفسه وعقله المكدودين، فهي استراحة المهموم المكلوم، يفيء إليها، يلتقط أنفاسه ليتابع، فتعطيه دفعة من الأمل ودفقة من القوة والتماسك.

يستحضر ابن قيس شخصية جديدة طريفة لتعينه على متابعة حديثه وإتمام حكايته – طيف الجنية – ويرد إلى الذهن سؤال: ما شأن الجنية في هذا المقام؟ هل أراد أن ذلك الحلم كان لجنية؟ أم أن الجنية أوحت له بذلك ليكيد الخصم؟ أم أن الطيف لاحقه فنغص عليه نومه وأيقظه؟ لكن ذكر أنه كان في ليلة غاية في المتعة والانبساط، أم أراد أن أم البنين جاءته على هيئة جنية؟ خاصة أنه ذكر أن هذه الجنية " لم يدر مذهبها" لم

تعرف من هي وما هي، ولماذا جاءت، وما وظيفتها.

إن ذكاء ابن قيس ومكره تجاوز تلك الأسئلة والاستفهامات إلى ما هو أبعد من ذلك، إنه حَمَّلَ الطيف فوق طاقته، وجعله مجهول المذهب والهوية، جنية جاءت مع طيف، أو طيف جنية أرقته وأبعدت النوم عنهما – هو وأم البنين – وتجاوز الطيف قدره بأن أرقهما، تجسد في شخص أم البنين، فما إن أفاقا على الواقع حتى وجد نفسه وحيدًا، فلا أم البنين ولا غيرها؛ لذا أتبع بقوله "ويبعد عنك مسربها" واختار لفظة "مسرب" وهو الانسياب والذهاب، فإذا نام أرّقه، وفي الوقت نفسه هي بعيدة المطلب كأنها حيّة تنساب في الأرض، فربط بين الجن والشياطين وانسيابهم في باطن الأرض من جهة، والحلم وشدة الأرق من جهة ثانية، وبذا فالمدخل بعيد، فإذا كان الانسياب للجنية فالأمر أبعد؛ لذلك ذكر الطيف والجن فنية وأبداعًا" (الزهيري، 2015).

لم يكن ابن قيس ليترك أمرًا خطيرًا كهذا يمر من غير أن يجعل له منفذًا ينفذ منه وقت الحاجة، فأدخل الطيف ووظفه بطريقة فيها مهارة في الإفادة من طاقة اللغة المكنوزة بها، وتعد هذه من بعض ختلات ابن قيس حين أدخل المتلقي في دوامة مقصودة لذاتها وأبعادها لأن "النص مكتف بذاته، وأن دلالاته في بطنه، وبإمكان المؤلف أن يستحوذ على اللسان وأن يستعمله على نحو واع من بداية النص إلى نهايته" (بنكراد، 2012).

يقطع ابن قيس بهذا التوقيع الحلم والرؤيا إلى الواقع؛ وبذا يكون وصل غايته في الإغاظة والكيد، وأبقى المتلقي ينتظر ما بعد، لكنه لم يتابع عن شأن الجنية والطيف وأخذ في الحديث عن قضية أخرى كان أيضًا يطلبها ويود لو أنه تخلص من تبعات ما مضى من شأن الحلم، كي ينفس بعض همومه ويكيل لبني أمية ومروان الإغاظة والألم؛ لأنه أحس أن الرؤيا والحلم لم تشف غليله منهم، فأراد أن ينقلب إلى لون آخر من الإيلام والتأثير فيهم.

وحين كان الشاعر لسان بني الزبير ومحطة إعلامهم والمتحدث باسمهم، فهو دائم الافتخار بقريش ورجالاتها في الجاهلية والإسلام وبالحرم ومكة، ويعيب على بني مروان حرقهم للبيت حين حاصروا ابن الزبير، ويشيد بمصعب بن الزبير، ويخصه بالمدائح الراقية (ضيف، 2000)؛ لذا فإنه لا يدع مناسبة أو حادثة إلا ويثني على الزبيريين ويثلب الأمويين وبني مروان ويكيل لهم فيضًا من الشتائم والهجاء، فإذا علمنا أن الزبيريين والأمويين بينهم من الخصومة شيء عظيم وتنازع على الملك والخلافة وتنافس على قيادة الأمة وإرضائها، وكانت الأمة تقارن ما بين أبناء الزبير بن العوام، رضي الله عنهم، وبني مروان وبني أمية، فإن الخصومة والتنافس على أشده، ويبلغ غايته بين حزبين حاكمين كل منهما يدعي الأحقية في الخلافة والحكم، وحين أساء بنو مروان وبنو أمية للشاعر في وقعة الحرة وقتلوا أهله وبني أخيه انحاز إلى الزبيريين (ضيف، 2000). وأخذ في فكرهم وعقيدتهم في أحقيتهم في الحكم، هذا من وجه، ومن آخر فإنه كان يرى أن الزبيريين هم من سيثأرون له ممن قتل أهله وأبناء أخيه (ضيف، 2000)، وصور ذلك في شعره فأثبت مقدار حقده وحنقه عليهم فقال في قصيدة أخرى: (ابن الرقيات، 1985)

كيف نَوْمي عَلى الفِرَاشِ ولَمَّا ... تَشمَلِ الشامَ غارةٌ شَعواءُ

تُذهِلِ الشيـخَ عَن بنيهِ وتبدي ... عن خِدامِ العقيلةُ العذراءُ

أَنا عَنــكُم بَني أُمَيَّة مُزوَرٌ ... وَأَنتُمْ في نَفسِيَ الأَعداءُ

إِنَّ قَتلى بِالطَفِّ قَد أَوجَعَتني ... كانَ مِنكُم لَئِن قُتِلتُم شِفاءُ

إن عداءه لبني أمية ومروان حمله على أن يكون زبيريًا، فنال الزبيريون من مدائحه ما لم ينل غيرهم من الثناء والمدح والتركيز على الأحقية في الخلافة؛ لذا فإنه كان يرى أن مدح الزبيريين في حد ذاته هجاء وشتم للأمويين لأنهم خصوم، ومدح أحد الخصمين يغيظ الآخر، مع ما يكن للزبيريين من الحب والتوقير، وخاصة مصعب بن الزبير " وكان يشبب بزوجتي مصعب: عائشة بنت طلحة، وسكينة بنت الحسين تشببًا كله وقار، وكأنه أزهار يريد أن يرضي بها مصعبًا" (ضيف، 2000)، ولعل الإطالة في الحديث عن هذه الخصومة وعن تصارع هذين الحزبين ما يرشح للحديث عن التوقيع الأخير.

التوقيع الخامس: الانفلات من أسر الواقع المرير إلى خيالات الصورة المثالية

يريد ابن قيس أن تكون النكاية شاملة والإيلام مؤثرًا، فما بعد الحلم والرؤيا إلا أن يمدح شخصية مرموقة مناوئة لبني مروان يربطها بالشاعر حب وتقدير، بل إنه يرى فيها القيادة المثالية بخلاف قيادة بني مروان، فأخذ في التوقيع الأخير فمدح مصعب بن الزبير فصدح قائلًا (ابن الرقيات، 1985):

لِلْمُصعَبُ عِندَ جِدِّ القَو ... لِ أَكثَرُها وَأَطيَبُها

وَأَمضاها بِأَلوِيَةٍ ... يَسُدُّ الفَجَّ مِقنَبُها

إذا خَرَجَت بِرابِيَةٍ سَراياها وَمَوكِبُها
بِنَصرِ اللَهِ يَعلوها وَيَمريها وَيَغلِبُها
وَيُذكيها بِكَفَّيهِ إِذا ما لاحَ كَوكَبُها

يفيق الشاعر من حلم وأحداث متتابعة متلاطمة، فيجد نفسه ما زال في واقع مرير صعب، فما زالت أحداث الحرة تشتعل غيظًا في قلبه، فانساح في حلم تراءى للمتلقي أو لنفسه أنه جميل لكنه غير ذلك، فما كان الحلم إلا وسيلة من وسائل توظيف الغزل لغرض سياسي أغرق فيه ولعله شفا شيئًا من غيظه على الخصوم والأعداء، غير أنه أفاق ووجد كل ما حصَّله وفعله لا يعدو أن يكون حلمًا وخيالًا، وأن الواقع مرير، مع بقاء بني أمية يتصدرون المشهد، ويناوئون الزبيريين " كان آنذاك حزب الزبيريين نسيًا منسيًا ولم يعد لأعوانه أي أثر يذكر" (علي كمال الدين الفهادي، مجلة آداب الرفدين، ص36)، حينها يلتفت ابن قيس مرة أخرى إلى خيال آخر رسم فيه صورة مثالية لقيادة الأمة حسب نظره هو، وقد يكون يساويه في ذلك جم غفير من الناس والأمة، غير أن الصورة في واقعها مشوشة مضطربة من جراء هذا الصراع على السلطة غير المتكافئ في جانبيه، فأين الأمويون من الزبيريين؛ لا سابقة في الإسلام ولا مجد يخلد ذكرهم وليس لهم في صحبة الرسول، صلى الله عليه وسلم، ما يؤهلهم لقيادة الأمة.

وعلى الرغم من تصور ابن قيس للقيادة المثالية إلا أنه لم ينطلق في كل ذلك من زاوية دينية أو إسلامية، أو أحقية الخلافة، وإن تستر بذلك، فكتب السير تروي أنه كان صاحب صبوة وأنه كان غزلًا (الجمحي، د.ت)، كما يظهر من تسميته بالرقيات " أنه شبب بثلاث نسوة يقال لهن جميعًا رقيّة" (ابن قتيبة، 1985)، غير أنه تستر بهذه ليصل لتلك، وتحسب له تلك اللفتة الذكية في وصوله للهدف من أقصر الطرق وبتورية صنعها لنفسه، فأتقن فنه بوسيلة حملته إلى أخرى.

فحين وصف الوليد إيحاءً بإشارته إلى مشيته المتبخترة، تطلَّع نهاية القصيدة إلى قيادة لا تعرف الكبر والتغطرس على الرعية، فوضع هذا نصب عينيه وأخذ في المقارنة بين شخصيتين تربطهما علاقة واحدة هي العداوة والبغض، وكلاهما متصارعان على السلطة والحكم، فعندما وصف الوليد بالسفه والطيش والغيرة المجنونة التي تنبئ عن حمق أثبت لمصعب جد القول والحزم والرزانة في الأمور، وعندما جعل الوليد لا همّ له إلا القعود بالباب يرقب زوجه وفعلها جعل مصعبًا همه في القتال ورصّ الصفوف والاستعداد للمعركة والقتال، والوليد في حياته لهو وصبوة ومراقبة للرائح والغادي، بينما حياة مصعب كلها جهاد ونصر إلى نصر واهتمام بأمر الرعية وشأنها، إنها مقارنة إيحائية أوحتها إشارات الشاعر المضمنة في كثير من ألفاظه وجمله، محمّلة في طيات عباراته " يأخذ من العبارة الشعرية لمحة خاطفة تكفيه ليصل بما عنده إلى نفس سامعه، واعتماد الشاعر هو على التجاذب الوجداني الذي يقع بين محدث الشعر ومستقبله" (نصر ع.، 1997).

تطلع الشاعر بإحدى عينيه إلى شخصية الوليد، وعينه الأخرى يلحظ مصعبًا في مكانه الوقور بشخصيته التي تملأ السمع والبصر، ذلك التطلع جاء إيحاءً من عباراته وجمله، وتفهم من جراء الأحداث التي أجراها في مطلع القصيدة ثم يختمها بأبيات يعظم فيها المدح والثناء على مصعب، فحينما ازدرت عينه الأولى الوليد امتلأت إعجابًا بمصعب، غير أنه أراد بعد كل ذلك أن يصل مع المتلقي لدرجة الإقناع والإشباع، تاركًا لأحاسيس المتلقين المقارنة، ومبقيًا لهم الصورتين أمام أعينهم، كأنه يريد منهم المقارنة وإحكام العقل والمنطق في الحكم من غير تدخل أو تسلط منه عليهم، لكن من ينظر بعقله وبصيرته يلحظ أن ابن قيس تسلط على المتلقين بمهارة واقتدار حين وضع أمامهم لوحتين لشخصيتين كليهما يطلب الحكم والإمارة، فأيهما يستحقها؟ ترك ذلك كله لرأي المتلقين وانطباع الأمة.

ولولا أنه أراد المقارنة لما جعل القصيدة من مطلعها إلى أوائل خواتيمها في الهزء والحلم والنيل من أم البنين ومن زوجها، وانفتح انفتاحًا عريضًا على هذه الأحداث والوقائع حتى وصل لدرجة الإشباع، ما بين الجد والهزل، والحقيقة والحلم، ولم يكتف بالإشارة، بل كان التصريح أحيانًا يحمله على أن ينفس شيئًا من غيظه، ثم يطوف في خياله النامي إلى أبعد حد يمكن أن يصل إليه في تصوير تلك المرأة بعد أن ركز على زوجها وغيرته، ثم بعد ذلك كله يصل بالمتلقي إلى فجأة اليقظة من الحلم، ويجعل الطيف جاء من جنية بعيدة المنال إلى أن ختل عقل المتلقين وملك أحاسيسهم ثم يفجؤهم بهذا التوقيع، توقيع الختام قائلًا " لمصعب".

إنها لحظة ومفاجأة أراد أن يُدْهش بها المتلقين، وحاله يقول أيقارن ذلك الغيور المتبختر بهذا الحازم اليقظ؟ وهل يقاس هذا بذاك؟ فإذا غرق عقلك وخيالك بالوليد وشخصيته فانظر إلى الجهة الأخرى، إذا كان هذا الواقع الذي حولك فانظر إلى مثالية القيادة وتفوق الشخصية، وحينها ستدرك بكل ثقة أن القيادة لا تصلح لمثل الوليد وأمثاله وقومه، إنها لا تكون صالحة إلا لرجل فيه صفات القيادة المؤهلة، حسب نظره، لذا وظف لام التأكيد وركبها على الاسم المجرد إيغالًا في الأحقية والأهلية لتصدر المشهد وليس لكل من يدعي ويطلب، فأفهم من جراء كل ما ذكر إيحاءً وإشارة وبتوظيف بعض أدوات اللغة والأعلام والشخصيات، وجعله رمزًا يثوب إليه حال الضرورة أو هروبًا من واقع مؤلم، فيحل الرمز محل كل شيء آخر في الدلالة عليه، لا بطريقة المطابقة التامة وإنما بالإيحاء أو وجود علاقة عرضية أو متعارف عليها بين المتلقين (وهبة، 1974).

يبدو أن ابن قيس انفتح على شخصية مصعب مثالية وطموحًا إلى أن تتمثل القيادة فيه فأدخله في نصه بالاسم والشهرة ليجعل المتلقين ينظرون

إليه بنحو من الإعجاب والتأمل. " وقد انفتحت النصوص على الشخصيات المرجعية التي تمثل رمزًا جزئيًا من نص وفقًا له: الاقتباس: حينما تأتي أسماء الشخصيات وأقوالها ومتعلقاتها على نحو مباشر في النصوص، سواء تغيرت دلالاتها في السياق كليًا أو جزئيًا" (واصل، 2011)، فابن قيس لم يكن من قبيل المصادفة أو ملء الفراغ أن أنشأ مدحًا في قصيدة كهذه – قصد منها الهزء والسخرية – ثم ختمها بذكر مصعب وشخصيته القيادية.

أجاد الشاعر في توظيف الشخصية، فبعد أن أسندها للتأكيد وصرح بها جعل مدار الحديث عنها وعن أبعادها وأخلاقها وصفاتها، وأصبغ عليها كل ما يتمناه في القيادة؛ فقد لا تكون الشخصية كما وصفت، غير أن الشاعر الهائم الحالم تحرك نحو حلم من لون آخر هو حلم يقظة، وحديث نفس يطلب صورة القيادة المثالية التي تملأ السمع والبصر، وكأنه بهذه اللفتة اللغوية أضرب عن شيء وغرض ليدخل في آخر تلويحًا بنوعية المثالية التي يصبو إليها، جاعلًا من أساليبه اللغوية المطية التي تحمله لمراده، ومتكأ على ما قدم من صورة هزلية فيما مضى من الوليد وزوجه أم البنين، فهل أقنع المتلقين؟ وهل أشبع غروره وشفا غليله؟

افتتح ابن قيس التوقيع بقوله: "لمصعب عند جد القول " فالإضراب واضح بين ما مضى من هزل وسخرية إلى حالة الجد والحزم؛ لذا جعل العندية والظرفية تحكمان الأمر وتسيّران الأحداث، فعند جد القول لا ترى إلا مصعبًا يملأ العين ويقنع العقل والنفس، وأتبعها بثلاث صيغ كلها تفيد التفضيل، أكثرها، أطيبها، أمضاها، في مفتتح التوقيع، ليصل إلى حالة الإقناع، وربما أراد إقناع نفسه أولًا قبل المتلقين، فذكر أكثرها ولا ندري ما أكثرها، وبماذا أكثرها؟ أكثر عطاء على عادة الشعراء؟ أم أكثرها جدًا في القول؟ أم أكثر في الشجاعة والحزم؟ غير أنه عطف عليها الطيب فكانت أكثر طيبًا، والطيب جامع لكل معاني الخير والرجولة والكرم، وتوظيفه ذلك ينم عن ذكاء ومهارة في استخدام اللغة والإفادة من طاقتها واتساع مراميها. على أنه عندما ذكر المضاء " أمضاها" أردف قائلًا بألوية؛ لأن المضاء لا يكون إلا حزمًا وشدة وحسن تدبير في رصّ الصفوف في الحرب واللقاء، فأين هذا "مصعب" من ذاك "الوليد" إيحائية مقارنة في الصورة، وجمع الألوية ليظهر اتساع قيادته، فليس الأمر مقتصرًا على لواء واحد، بل ألوية لا يعرف عددها، وكلما زادت الألوية ظهر حسن القيادة وحنكة القائد ومهارته وقدرته في التصرف والترتيب، ثم لم يكتف بهذا الجمع بل صوّره على أن هذه الألوية تسد الفجّ -وهو الطريق- لكثرتها وازدحامها، وذكر العدد (مقنبها) وهو ما يكون من خمسمائة إلى الألف، أو الخمسين إلى الستين (ابن الرقيات، 1985)، أو الخيل دون المائة تجتمع للغارة (المعجم الوسيط، د.ت)، إذن الشاعر يشير إيحاءً إلى التمرس في القيادة والكفاءة في الإمارة؛ وذلك في وقت الحروب واللقاء.

أشار ابن قيس من طرف خفي إلى السرايا والموكب، حين خروجها "سراياها وموكبها" قاصدًا موكب القرشية المهتز المضطرب؛ فهذا فيه اضطراب وديدنه الاهتزاز كناية عن السخف والطيش، أما ذاك الموكب فإنه يخرج في رابية وفسحة ومرتفع تلحظه كل عين، وتدرك نظامه وهيبته ووقاره، فهو موكب حرب وقتال، وعلى الرغم من كثرتها وازدحامها غير أنها متماسكة منظمة، لا يكاد يهتز منها جزء، وتنظيم الجيش والسرايا والموكب ينم عن قيادة صارمة وإعداد لا هزل فيه ولا مكان للاضطراب أو الخطأ، وتلك إشارة خفية في كنفها شيء من الهمز واللمز بموكب القرشية وزوجها.

وحين أوقف المتلقين على هذه الشخصية القيادية في خياله حملهم المتلقين على الخيال أيضًا ووصل إلى ما كان يأمله من قول وإقناع، ولم يبق إلا أن يدخل عنصر القتال في سبيل الله، ليس للدنيا وحاجاتها كي لا يظن أنه يطلب نفعًا أو مصلحة خاصة بها؛ لذا قال:

بِنَصرِ اللَهِ يَعلوها وَيَمريها وَيَغلِبُها

ونصر الله لا يكون إلا لمن اعتمد على الله إيمانًا وقولًا وفعلًا، فأدخلها موحيًا بهما بما أراد من جراء ذكرها وتوظيفها، فمصعب يراعي الله حين يقود تلك الألوية التي تسد الفج، ويسير بها نحو رضا الله وطاعته، وليس كغيره، ويُظن أنه قصد الوليد وبني مروان الذين يتصدرون الأمة وهمهم الدنيا والحكم والسيادة، وما كان مصعب ليكون كذلك إلا لأنه يعلوهما علوًا معنويًا، متخذًا من أحكام الدين والشرع سياسة وإدارته لدفة الحكم وقيادة الأمة.

وقد صور الشاعر حسن إدارة مصعب وسياسته في الحكم والإمارة على أنها تمحيص واختبار وخوض تجارب، فليست المسؤولية هزءًا، أو مصلحة، أو مكافأة لقبيلة، أو عشيرة، إنها حسن اختيار بعد طول تفكير وابتلاء ليظهر الأكفأ في إمارة الجيوش وترتيب أولوياتها، ولا يكون ذلك إلا بعد زمن يجتازه الشخص بتنافس وخبرة، لكن ابن قيس وظف لتلك التجارب صورة اختارها من جراء بعد اجتماعي – مخض اللبن – ومريه "ويمريها"، والشاعر يعرف – بإحساسه الفني – الطريق إلى ذلك جيدًا، إنه يلجأ إلى تلك الملكة الإنسانية، أقصد ملكة الخيال التي تسهل مهمته، يستثيرها بالألفاظ التي يعمل على أن تكون موحية (الرباعي، 2015).

يختار ابن قيس صورة مخض اللبن لما لها من بعد إيحائي عميق؛ إذ إنه يمر بمراحل قبل أن يكون المخض نافعًا منتجًا لزبده وخلاصته، فمرحلة المخض تأخذ وقتًا يتجاذب اللبن فيه يمينًا وشمالًا، أخذًا وعطاءً، حتى يصل إلى مرحلة النضج – الزبد – فمجموع اللبن يعلو تارة ويسفل أخرى، وفي النهاية لا تتشكل الخلاصة إلا بعد جهد وعناء، هذا فيما يخص اللبن والمخض، أما الماخض فإنه لا يفتأ ولا يكل في تحريك اللبن في عمل متواصل

وجهد وعنت، ولعل ما أراده الشاعر أن مصعبًا هذا شأنه في القيادة واستخلاص قادة من جراء طول التمحيص، وإن من إبداع الشاعر ومهارته أن حصر الصورة في لفظ مفردة بفعلها وفاعلها ومفعولها على مستوى اللغة، أما فنية الصورة فتشكَّلت من توظيف لفظة واحدة انطبعت في ذهن المتلقي وعقله، و"اللفظ هو المادة الأولى في بناء القصيدة الشعرية، فهو بما يثير من أشكال يمنحها الصورة، وبما فيه من جرس يهبها الإيقاع، وليس جلبه بالأمر الميسور وإنما يأتي لأن دوافع التجربة في داخل الشاعر هي التي تختاره وتعتمده وتطمئن إليه" (الرباعي، 2015).

إذن مصعب يمريها ولا يكتفي بذلك، بل يتجاوزها غلبة وانتصارًا؛ لذا عطف يغلبها على يمريها، إشارة إلى الحنكة والحرص، فليس كل من نجح في المخض هو من ينال المكانة، بل يبقى وراء ذلك الفراسة عند مصعب كامنة لتنزل الحكم والأمر في نهايته، فسواءً أكان المخض للقيادة أو اختيار المعاونين أم كان من جراء المعارك وقيادتها، فهو واحد يكفي لأن يكون مصعب حصيفًا، فهو يسيّر المواكب ويمخضها بقيادتها وتوجيهها إلى النصر والفوز، وفي نهاية المطاف مصعب هو المتصرف بذكائه وخبرته.

إن الشاعر ما زال حالمًا متأملًا، خرج من الواقع إلى حلم وخيال في رسم القيادة المثالية التي كوّنها وصنعها لنفسه من جراء غيظه من الوليد وإعجابه بمصعب، ولم يستطع الانفلات من هذه المثالية والخيال؛ لتعطشه لمثل تلك القيادة والشخصية الفذة في وقت كثرت فيه الفتن والانحياز نحو النفع والمصلحة، وعلى ذلك ختم الشاعر قصيدته بحسن القيادة المصعبية للمعارك والحياة العامة.

وجعل ابن قيس الختام بقوله:

وَيُذكيها بِكَفَّيهِ إِذا ما لاحَ كَوكَبُها

فإشعال الحرب وإيقادها لا يكون من رجل صاحب هزء أو ضعيف الفكر والعقل، غير أن مصعبًا يذكيها بكفيه، إشارة وإيحاءً بأنه يبادر الأمر بنفسه، ويتولاه بذاته، غير معتمد على أحد في ذلك. ويعد هذا في القيادة حنكة وسيطرة على الأمر، ومتابعة للأمور العظام بكل جوانحه، ولم يذكر الكفين إلا لأجل أن يصور التصاق مصعب بالأمور والقضايا، وتأكيدًا لحسن قيادته ومباشرته، حتى لا يكون في غفلة عن شيء، فإذا لاح كوكب الحرب فأول من يطلع عليه هو مصعب وأول من يبادره مصعب وخير من يدير الأمر مصعب.

نلحظ في هذا الختام سهولة ألفاظ الشاعر إيحاءً بعيدًا إلى أمراء بني أمية ومروان وهم يعتمدون على غيرهم في إدارة دفة الحكم والمعارك والسياسة – في نظره– وقد لا يكون كذلك، لكنه أراد في الختام أن يشبع روحه قناعة بالشخصية المثالية التي صنعها وركبها بنفسه وتمناها، بعد أن اطلع على سياسة حكم بني مروان.

الخاتمة:

خلص البحث في نهايته إلى أن التوقيع في الشعر والقصائد مهم جدًا؛ لأن المتلقي يقف به على ما أراد الشاعر التركيز عليه، وقد استطاع الشاعر أن يجعل الهزء والسخرية مدخلًا للنقد السياسي والمعارضة، ووظف الغزل الهزئي نكاية في الخصوم، فأتقن هذا الفن ووصل إلى ما يريد بأقصر الطرق، وتستر خلف الحلم والرؤيا ليكون ذلك مخرجًا حين المساءلة، وليكون أخف في اتهامه والنيل منه، وفي الوقت نفسه ليكون أكثر نكاية وإيلامًا في الأعداء، وجعل الخيال حقيقة والحقيقة خيالًا، فجسد الخيال على أنه حقيقة ثم خرج منه بخيال شخصٍ متأكدٍ من ثقته بنفسه أنه أصاب هدفه وبلغ مراده، ثم ظهر عليه أن إحساسه بالواقع مؤلم لذا هرب إلى الخيال ليستريح من وقع ألم الحاضر، فتجاذب عنده الخيال بالحقيقة، والواقع بالحلم، ثم انفلت من أسر الواقع المرير إلى خيالات الصورة المثالية، فكانت الصورة المثالية أشد نكاية في الخصم من الرؤيا والحلم وأكثر إيلامًا من الهزء والسخرية، أما الإيحاء فإنه من أجمل ما يحمله الشاعر في قصيدته ونصه لما فيه من عمق التجربة وعمق اللغة وبعد مراميها واتساع آفاقها، فيستطيع المنتج شاعرًا أو كاتبًا أن يقول ما يريد من غير خوف من المساءلة إذا أتقن فن الإيحاء والرمزية.

وعليه، فيوصي البحث بدراسة الشعر إيحاءً، مفيدًا من طاقة اللغة وكنوزها المدفونة من جراء النظر إلى الأبعاد اللفظية والتراكيب، ومن جراء جرس اللفظة الصوتي.

المصادر والمراجع

الأصفهاني، أ. (1997). *الأغاني*. بيروت: مؤسسة عز الدين للطباعة. أيقونة البديع.

بشر، ك. (1980). *علم اللغة العام الأصوال*. (ط7). دار المعارف.

بنكراد، س. (2012). سيرورات التأويل. الرباط: دار الأمان.

الجمحي، م. (د.ت). *طبقات فحول الشعراء*. القاهرة: مطبعة المدني.

ابن جني، أ. (1954). *الخصائص*، تحقيق: محمد علي النجار. (ط2). القاهرة: دار الكتب المصرية.

خطابي. (1991). *لسانيات النص*. بيروت: المركز الثقافي العربي.

خلوصي، ص. (1977). *فن التقطيع الشعري والقافية*. ط5، بغداد: مكتبة المثنى.

الذهبي، ش. (1993). *سير أعلام النبلاء بيروت*: مؤسسة الرسالة.

الرباعي، ع. (2015). *الصورة الفنية في شعر أبي تمام*. عمان: دار جرير.

ابن رشيق. (1981). *العمدة في محاسن الشعر*، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد. (ط5). بيروت: دار الجيل.

ابن الرقيات، ع. (1985). *الديوان*، تحقيق: محمد يوسف نجم. بيروت: دار صادر.

سعيد: ع. (2006). الغزل الكيدي في الشعر الأموي. *مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بقنا*، جامعة الأزهر، 1(18).

الشاظوف؛ ع. وآخرون. (2022). *تقنيات الغزل السياسي في شعر عبيد الله بن قيس الرقيات*. كلية اللغة العربية، جامعة السيد محمد علي السنوسي الإسلامية، 1(21).

الزهيري، م. (2015). *الأدب الراشدي والأموي رؤية ومنهج*. عمان: دار الفكر.

ضيف، ش. (2000). *العصر الإسلامي*. القاهرة: دار المعارف.

العبد، م. (1995). *العبارة والإشارة*. القاهرة: دار الفكر العربي.

فريس، إ. (2004). *قضايا أدبية عامة*، ترجمة: لطيف زيتوني. الكويت: عالم المعرفة. ع300.

الفهادي، ع. *شعر الغزل السياسي قبل الإسلام إلى عصر بني أمية*، آداب الرافدين، كلية الآداب، جامعة الموصل، العدد (19).

ابن قتيبة، أ. (1985). *الشعر والشعراء*. بيروت: دار الكتب العلمية.

المعجم الوسيط. (د.ت). بيروت: دار إحياء التراث.

مفتاح، م. (2005). *تحليل الخطاب الشعري*. (ط4). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

نصر، ع. (1997). *الخيال مفهومه ووظائفه*. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر.

نص، م. (2009). *نهاية القول المفيد في علم التجويد*، تحقيق: محمود حسين الزهيري. (ط1). عمان: دار الجنان.

الهاشمي، أ. (د.ت). *جواهر البلاغة*. بيروت: دار إحياء التراث العربي.

واصل، ع. (2011). *التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر*. عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع.

وهبة، م. (1974). *معجم مصطلحات الأدب*. بيروت: مكتبة لبنان.

References

Al-Abd, M. (1995). *Phrase and reference*. Cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi.

Al-Asfahani, A. (1997). *Songs*. Beirut: Ezz El-Din Printing Corporation. Wonderful icon

Bankrad, S. (2012). *Interpretation processes*. Rabat: Dar Al-Aman.

Bishr, K. (1980). *General linguistics etymology*. (I 7). Dar Al Maaref.

Daif, Sh. (2000). *Islamic era*. Cairo: Dar Al-Maaref.

Al-Dhahabi, Sh. (1993). *Biographies of Noble Figures*, Beirut: Al-Resala Institute.

Al-Fahadi, A. Political Spinning Poetry before Islam until the Umayyad Era, Al-Rafidain Literature, College of Arts, University of Mosul, (19).

Fris, E. (2004). *General Literary Issues*, Translated by: Latif Zitouni. Kuwait: the world of knowledge. P300.

Al-Hashemi, A. (d.t.). *Jewels of eloquence*. Beirut: Dar Revival of Arab Heritage.

Al-Isfahani, A. (1997). *Songs*. Beirut: Ezz El-Din Printing Corporation.

Al-Jumahi, M. (d.t.). *Layers of poets' stallions*. Cairo: Al Madani Press.

Ibn Jinni, A. (1954). *Characteristics*, investigated by: Muhammad Ali Al-Najjar. (I 2). Cairo: Egyptian Book House.

Khatabbi. (1991). *Text linguistics*. Beirut: Arab Cultural Center.

Kholosi, S. (1977). *The art of poetic cutting and rhyme*. 5th edition, Baghdad: Al-Muthanna Library.

Meftah, M. (2005). *Analysis of poetic discourse*. (I 4. Casablanca: Arab Cultural Center.

Nasr, A. (1997). *Imagination, its concept and functions*. Cairo: Egyptian International Publishing Company.

Ibn Qutaybah, A. (1985). *Poetry and poets*. Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah.

Ibn Rashiq. (1981). *Al-Umda fi Mahasin Al-Sha'ar*, edited by: Muhammad Mohieddin Abdel Hamid. (I 5). Beirut: Dar Al-Jeel.

Al-Rubai, A. (2015). *The artistic image in Abu Tammam's poetry*. Amman: Dar Jarir.

Ibn Al-Ruqayat, A. (1985). *Al-Diwan*, investigated by: Muhammad Youssef Najm. Beirut: Dar Sader.

Saeed, A. (2006). Intriguing yarn in Umayyad poetry. *Journal of the College of Islamic and Arab Studies for Boys in Qena*, Al Azhar university, 1, 18.

Al-Shazouf. A. M. I. et al. (2022). *Political spinning techniques in the poetry of Ubaid Allah bin Qais Al-Ruqayat.* Faculty of Arabic Language, Al-Sayyid Muhammad Ali Al-Senussi Islamic University, 1, 21.

Al-Waseet Dictionary. (d.t.). Beirut: Heritage Revival House.

Wahba, M. (1974). *Dictionary of literary terms*. Beirut: Lebanon Library.

Wasel, A. (2011). *Traditional intertextuality in contemporary Arabic poetry*. Amman: Dar Ghaida for Publishing and Distribution.

Al-Zuhairi, M. (2015). *Rashidun and Umayyad literature, vision and method*. Amman: Dar Al-Fikr.