قِيَمُ جمال المرأة في معلّقة امرئ القيس

The values of the beauty of the woman in the pendent of man of measure

إعداد
Prepared by

الأستاذ المشارك الدكتور/ أحمد طعمة حلبي
Associate Professor Dr. Ahmed Tuahma Halabi

جامعة قطر
Qatar University

ahmadtuamahalabi@gmail.com

الملخص

تكشف القراءة الجماليّة لمعلّقة امرئ عن قيم جماليّة كان يحسّ بها الشّاعر، وتدلّ على ذوق مترف، وحسٍّ جماليّ متميّز، يتحسّس مظاهر الجمال في الكون والكائنات، كالفرس والمطر والوادي المقفر.

وما من شكّ في أنّ أبرز مظاهر الجمال يتجلّى في المرأة، فهو يقدّر في المرأة جمالها، بكلّ أشكال الجمال وأنواعه، ولعلّ هذا راجع إلى تعدّد علاقاته مع النّساء، وتعدّد أشكال هذه العلاقات وتنوّعها. ومن الطّبيعيّ تحديدها بنوعين، حسّيّ ماديّ قوامه اللّذة، وعاطفيّ وجدانيّ قوامه الحبّ. وترتبط اللّذة عنده بالتّعدّد، ونيل مختلف أشكال المتع، مع نساء كثيرات، واستباحة المتع والإفراط فيها. في حين ترتبط العاطفة الوجدانيّة عنده بامرأة واحدة، وقوام هذه العاطفة الحرمان. ولعلّ هذا الحرمان هو الذي قاد إلى ذلك الاستغراق في المتع واستباحتها عند الأخريات، ولعلّ هذه الاستباحة مجرّد خيال للتّعويض، أو إثارة غيرة المحبوبة التي لم ترحمه.

ومهما يكن الشّأن، فإن الشّاعر في الحالتين يتحسّس قيماً للجمال حسيّة ومعنويّة. وهذا ما سيقف عنده البحث بالاعتماد على نص المعلّقة وحدَها، بعيداً عمّا هو متناقل حوله من أخبار ومرويّات.

الكلمات المفتاحيّة: القيم الجماليّة– المرأة– امرؤ القيس– المعلّقة.

Abstract

The aesthetic reading of a person's comment reveals aesthetic values that the poet used to feel, and indicates a luxurious taste and a distinct aesthetic sense that senses aspects of beauty in the universe and beings, such as the horse, the rain and the deserted valley.

And there is no doubt that the most prominent manifestations of beauty are manifested in the women. Her beauty, in all its forms of beauty, and perhaps this is due to the multiplicity of his relationships with women, and the multiplicity and diversity of these relationships, and it is natural to define them in two types, a physical sensual whose consistency is pleasure, and emotional and emotional consistency of love, and pleasure is linked to him with plurality and the attainment of various forms of pleasure, with many women The permissibility and excess of pleasures, Whereas his affective emotion is related to one woman, and the strength of this emotion is deprivation, and perhaps this deprivation is what led to that indulging in pleasure and permitting it to others, and perhaps this permissibility is just a fantasy to compensate, or to arouse the jealousy of the beloved that did not have mercy on him, and whatever the matter.

The poet In both cases, he senses sensual and moral values of beauty, and this is what the research will stop by relying on the text of the suspension alone, away from what is transmitted around it in terms of news and narrations.

Key words: Aesthetic Values - Woman - Imru 'Al Qais - Al Muallaqa

المقدمة

لم تكن حياة العرب في العصر الجاهليّ كما يتصوّر بعض النّاس حياة صحراء قاحلة، فقد كان مِن حولهم في الطّبيعة والمجتمع مظاهر للجمال أحسّوا بها وأدركوها وعبَّروا عنها، بما في ذلك الكثيب الرّمليّ والسّحابة والمطر والنّاقة والفرس. وما بينهم من علاقات اجتماعيّة كالكرم والشّجاعة والألم والفرح والحبّ والحزن، وكلها قيم جماليّة عبّر عنها الشّعراء.

إنَّ كل مظهر من مظاهر الحياة الطّبيعيّة والاجتماعيّة والإنسانيّة هو موضوع تجربة جماليّة، والشّاعر بحسّه الجماليّ يجد كل ما حوله في الكون موضوعاً للتجربة الجماليّة، وحاملاً قيمةً جماليّة. يقول جون ديوي (ديوي، 2011 :100) "إنّ من شأن أيّ موضوع أن يكتسب خبرة جماليّة خاصّة أو طابعاً جماليّاً بارزاً، بحيث تتولّد عنه تلك المتعة الخاصّة التي تميّز الإدراك الجماليّ". وفي هذا الصّدد يقول جورج سانتيانا (سانتيانا :159): "ورؤية الجمال في العالم الطّبيعيّ الذي يحوطنا دائماً بالضّرورة إنما هي خطوة كبرى في سبيل امتزاج الخيال بالواقع هدف التّأمّل".

ولقد تحسّس الشّعراء في العصر الجاهليّ مظاهر الجمال، وعبّروا عنها، وامتلك بعضهم حسّاً جماليّاً متميّزاً، وفي طليعتهم امرؤ القيس. وتجدر الإشارة إلى وصفه جمال الفرس والمطر، فهو لم يكتف بوصف ما في الفرس من مظاهر القوة، والقدرة على مطاردة الحمر الوحشيّة والمساعدة على صيدها، مما يكون متعلّقاً بالفائدة، إنما وصف مظاهر للجمال في الفرس، ليس فيها غير متعة التّأمّل في الجمال، بل إنه صرّح بتأمّله له، فقال (امرؤ القيس، 1988، 274/1):

وَرُحْنا يكادُ الطَّرْفُ يقصُرُ دونَهُ ... متى ما تَرَقَّ العينُ فيه تَسَهَّلِ
فَبَاتَ عَلَيْهِ سَرْجُهُ وَلجامُهُ ... وَباتَ بعَيْنَيْ قائماً غَيرَ مُرْسَلِ

فبعد رحلة الصّيد، يقعد الشّاعر ليتأمّل جمال فرسه، ويحار نظره في تأمّله، فهو ينقّل بصره بين أعلى وأسفل، والفرس واقف، وهو يستمتع بجماله.

ويصف أيضاً المطر، ويصوّر السّيل وكيف ساق أمامه الحطام، ودمّر البيوت، ثم يصوّر انقطاع المطر وصفاء الجوّ وانطلاق الطّيور تغرّد، ولا يكتفي بالوصف، بل يخاطب صاحبه، ليدعوه إلى مشاركته في تأمّل بهاء المشهد، فيقول (امرؤ القيس،277/1):

أصاحِ تَرَى بَرْقاً أُرِيكَ وَميضَه ... كَلَمْعِ اليَدَيْنِ في حَبِيٍّ مكلَّلِ
يُضيءُ سَناهُ أوْ مَصَابيحُ راهِبٍ ... أمالَ السَّليطَ بالذُّبَّالِ المُفَتَّلِ
قَعَدْتُ لَهُ وَصُحْبَتي بينَ ضارِجٍ ... وَبينَ العُذَيْبِ بُعْدَ ما مُتَأمَّلي

فهو ينادي صاحبه، ويدعوه لمشاركته النّظر إلى البرق الذي يلتمع خلال غيوم متراكمة، ويشبّهه بيدين بيضاوين لامرأة تلوّح بيديها مودّعة من وراء الخدر، ثم يشبّه ضوءه بضوء منبعث من سراج راهب في صومعة. وأخيراً يؤكّد أنه قعد مع صحبه يتأمّل ذلك البرق الذي يلتمع بين ضارج والعذيب، متعجباً من بُعد المسافة التي يتأمّل فيها البرق.

وفي هذا إدراك لمظاهر الجمال، وتعبير مباشر عن تأمّل الجمال، وليس مجرّد انبهار به، ووصف له أو تصوير، وليس من المبالغة القول إنّ الشّاعر يعي التجربة الجماليّة.

ومما لا شكّ فيه أنّ التجربة الجماليّة الأكثر تأثيراً في نفس الإنسان، هي جمال الإنسان نفسه، فهو الموضوع الأول في الكون، ويتمثّل هذا الجمال في الميل إلى الآخر جسداً وروحاً لتحقيق الوجود الإنسانيّ، وهذه بحق أعلى تجربة جماليّة. ويؤكّد ذلك سانتيانا فيقول (سانتيانا، :85) "ولو أراد المرء أن يخلق كائناً له ميل كبير إلى الجمال لما وجدنا ما هو خير من الجنس البشريّ يمنحه إياه لتحقيق مأربه، ولو لم يكن الفرد مجبراً على الاتحاد بفرد آخر، لكي يتكاثر ويرعى ذريته، لظل في حالة وحشيّة من الاستقلال، ولما كان في حاجة لأن يجذب بصره منظر أي شيء أو أن يحسّ بحنين إلى أي شيء".

وإذا كان الشّاعر يمتلك هذه القدرة على الإحساس بجمال الفرس، وبجمال البرق والمطر، فممّا لا شكّ فيه أنّه يمتلك مثل تلك القدرة أيضاً على الإحساس بجمال المرأة، لأنّ المرأة هي الموضوع الأكثر إثارة للإحساس بالجمال في العالم. يقول سانتيانا (سانتيانا، :86): "المرأة هي أجمل موضوع في نظر الرّجل".

وتعتمد هذه الدّراسة على نصّ المعلّقة وحده، وتنطلق منه، بعيداً عن الأخبار المرويّة عن حياة الشّاعر، لأنّ هذه الأخبار كثيرة ومتناقضة، ولأنّ طبيعة الدّراسة قيامها على النّصّ، فهي دراسة جماليّة، وليست دراسة تاريخيّة، ولا اجتماعيّة.

ولقد كان امرؤ القيس كما يظهر في معلّقته مفرطاً في علاقاته مع النّساء، حقيقة أو خيالاً، ومبالِغاً في التّعلّق بالجنس والجسد، إلى حدّ الهوس، وكان بالمقابل محبّاً لفاطمة، ومحروماً منها، على نحو ما هو واضح في تعبيره عن هذا كلّه في معلّقته، وبين هذين الحدَّين ومن خلالهما، كان يحسّ بالجمال ويعبّر عنه ويدرك مظاهره وقيمه الجماليّة، في الجنس وفي الحبّ.

وقد يبدو الشّغف بالجنس والعذاب بالحبّ متناقضين ومتباعدين، ولكنهما في الحقيقة والجوهر متكاملان، فهما فعاليتان تتعلّقان بموضوع واحد هو المرأة. يقول ثيودور رايك (رايك،2005 :29): "إنّ الحبَّ ليس إلا شكلاً من أشكال الجنس كُفَّ عن الوصول إلى هدفه... فالدّافع الجنسيّ، تبعاً لفرويد، انحرف عن غايته الأصليّة أو كُفَّ عن بلوغها، والنّتيجة هي الحبّ، هذا الانفعال الذي يبقى جنسيَّ الطّابع بصورة لا واعية على الأقل مهما بدا مجرَّداً من الجنسيّة".

وبما أنّ عاطفة الحبّ والرّغبة الجسديّة تعبيران مختلفان في الشّكل عن العلاقة مع المرأة والموقف منها، فإنّ القيم الجماليّة في كلّ من الحالتين ستبدو مختلفة، وإن كانت في الأصل ذات منشأ واحد، هو المرأة. وقد يبدو من المنطقيّ الكلام على قيم الجمال المتعلّقة بالجسد والجنس منعزلة عن قيم الجمال المتعلّقة بعاطفة الحبّ، ولكن في بعض الحالات يصعب الفصل بينهما، لأنّ الدّافع الجنسيّ لا يخلو نفسه من عاطفة. كما أنّ عاطفة الحبّ نفسها لا يمكن أن تخلو من رغبة جسديّة، ولذلك قد يضطر المرء إلى كسر ما هو منطقيّ، فيكون الكلام على الحسّيّ متداخلاً مع الكلام على المعنويّ، لأنّ كلا النوعين متداخلان.

والمرجوّ ألا يساء فهم الحسّ في التّجربة الجماليّة، فالحسّ عنصر أولّ وأساسيّ في التّجربة الجماليّة، وكما يقول سانتيانا (سانتيانا :118):"الحواسّ وسائل لا غنى عنها في العمل، طوّرتها حاجات الحياة". بل إنّه ليجد في حل مسألة عقليّة ضرباً من الإحساس، فيقول (سانتيانا :103): "فالعقل الإنسانيّ يحبّ الإدراك الحسّيّ، وليس الماء بالنسبة إلى الحلق المتحرّق عطشاً بأعذب من مبدأ الفهم للعقل إذا اختلط عليه الأمر".

1. الرائحة الزّكيّة

يتحسّس امرؤ القيس الرّائحة الزّكيّة للعطر، وهو يقدّره، ويستثيره، ويدلّ على ترفه وذوقه الرّفيع، فهو يذكر تمتُّعه بأمّ الحويرث، وجارتها أمّ الرّباب، فهما إذا قامتا انتشرت الرّائحة الزّكيّة منهما، وكأنّها رائحة القرنفل. وللقرنفل رائحة قويّة نفّاذة، تفعمُ الجوَّ، وهذا دليل على إحساس قويّ بالمتعة والرّغبة. ولعلّ رائحة المسك ممزوجة برائحة الجسد، وهذه الرّائحة تزداد قوّة مع الحركة، إذ تنتشر عندما تقومان. وفي قيامهما دليل رشاقة، وقوام لطيف، وحركة أنيقة، تساعد على انتشار العطر، فالشّاعر لا يتحسّس الرّائحة فحسب، بل يتحسّس الحركة، حركة القيام، وتدل على إحساسه، وكأنّه ينظر إلى المرأة نظرة كليّة شاملة، وهو يراها تقوم. ويقول في ذلك (امرؤ القيس،1/175-176):

كـدأبكَ مـن أمّ الحُـوَيْرِثِ قبْلـها وجارَتِهـا أمِّ الرَّبـابِ بمَأسَـلِ
إذا قامَتـا تَضَـوّعَ المِسْـكُ مِنْهُمـا نسـيمَ الصَّـبا جـاءتْ برَيّـا القَرَنْفُـلِ

ولم يذكر رائحة القرنفل فحسب، بل ذكر ريّا القرنفل، والريّ الرّائحة الطّيّبة النّديّة، من الريّ، أي السّقاية، وفيها رائحة وإحساس بالنّداوة واللّمس. ولم يذكر ريّا القرنفل وحده، إنّما ذكره ونسيم الصّبا يحمله، والنّسيم رقيق، والصّبا ريح مشرقيّة نديّة يحمدها العرب. وبذلك فنحن أمام حركة ورائحة، بل أمام حركتين، حركة قيام المرأتين وحركة تضوّع العطر. ونحن أمام رائحتين طيّبتين رائحة القرنفل ورائحة نسيم الصّبا، وقد امتزج الكلّ في الكلّ، فخلق هذا التّكوين الحسّيّ الجماليّ.

وذكر المسك فقال عن فاطمة (امرؤ القيس،1/224):

وتُضحي فتيتُ المِسْكِ فوقَ فراشها نؤوم الضّحى لم تنتَطِقْ عن تفضُّلِ

ففاطمة معزّزة مكرّمة، تنام إلى الضّحى، وفي فراشها فتيت المسك، وهو دليل حبّها الطّيب، ودليل غناها وترفها وذوقها الرفيع، وهي لا تخدم في بيتها، لأنّ عندها خدماً يرعونها. والطّيب قيمة جماليّة اجتماعيّة، وفاطمة هنا تتطيّب بالمسك لنفسها، في حين تتطيّب أمّ الحويرث وأمّ الرّباب لغيرهما، ويدلّ ذكر امرئ القيس المسك على إحساسه بهذه القيمة الجماليّة.

2. الرّقة ورشاقة الحركة

الحركة في حدّ ذاتها مظهر جماليّ، فالمرأة حين تمشي، أو حين تلتفت، أو حين ترفع بيدها شعرَها، تأتي بحركات، قد تكون عفويّة طبيعيّة مرتجلة، وقد تكون فنيّة مقصودة مدروسة، ولكنّها في الحالات كلّها تملك قيمة جماليّة، وحين يعبّر عنها الشّاعر، تصبح تعبيراً فنيّاً عن الجمال وعن خبرة جماليّة.

وثمة نوعان من الحركة يحسّ بهما الشّاعر جماليّاً، النّوع الأول حركة رشاقة، والثّاني حركة مزاح ودعابة. وقد مرّت بنا حركة القيام لدى أمّ الحويرث وأمّ الرّباب، وفي قيامهما معاً حركة مزدوجة مشتركة، وفيها حسّ جمعيّ، يزيد الحركة جمالاً ومتعة، ولا سيّما مع امرأتين اثنتين. وثمة حركتان، حركة قيام المرأتين، وحركة تضوُّع العطر، وبين الحركتين تكامل. وفي قيام المرأتين معاً ما يلفت النّظر، ويجعلهما تعرضان كامل جسميهما، فنحن أمام نظرة كليّة تشمل الجسد، وربما هو قيام للرّقص، أو لاستعراض الجسم. ويدل هذا على إحساس بجمال الجسد كلّه بكامله، وفي أنموذجين اثنين، وهو ضرب من جمال

التّنوّع، وجمال الأنس والألفة بوجود أكثر من امرأة، والرّجل في طبعه ميّال إلى الرّغبة في تعدّد النّساء من حوله.

ويلحظ أنّ الشّاعر لم يذكر جمال المرأتين، إنّما ذكر حركتهما في القيام، لأنّه هنا يتحدّث عن الحركة الرّقيقة، ولا يتحدّث عن الجمال، ولا عن العاطفة. ويتحدّث الدكتور عبد الكريم اليافيّ عن الرّقة، فيستشهد بقول لافونتين: "إنّ الرّقة لأجمل من الجمال". ثم يقول (اليافيّ،1972 :43). "إنّ الرّقة غير الجمال. ويقول الشّاعر شيلر ما معناه أنّ الجمال عند اليونان تمثّله فينوس وإنّ الرّقة يمثلها زنّار فينوس. وعندما أرادت جونون أن تسبي جوبتير وتفتنه استعارت من فينوس زنّارها، وهذه إشارة إلى أنّ الرّقة يمكن أن تنفصل عن الجمال، وتنفّك عنه، كما ينفصل الزّنّار وينفكّ عن الخصر، وإلى أنّ الرّقة موطن الإغراء".

وقيامهما بهذه الرّشاقة وتضوّع العبير منهما دليل على أنّهما لم تكونا مكتنزتين لحماً وشحماً، ودليل على أنّهما لم تكونا تملكان حوضاً واسعاً، ومؤخرة عريضة، على نحو ما كان يهوى أكثر الشّعراء، ولعلّهما كانتا صبيتين، ولم تكونا متقدّمتين في العمر.

ويتحدّث الدكتور عبد الكريم اليافيّ عن الرّقة والرّشاقة، فيقول (اليافيّ :44). "الرّقة أو الرّشاقة صفة الحركات اللّطيفة، إذ تجري هذه الحركات سهلة، يسيرة، هيّنة، ليّنة، لا أثر للجهد فيها ولا للنّصب، كأنّما تصدر عفواً. تتلاحق أجزاؤها تلاحقاً رقيقاً، متسلسلاً جارياً كالماء. كأنّ بعضها يُسْلِم بعضاً، أو كأنّ بعضها ينبئ عن بعض، ويمهّد له في حريّة واسعة". والرّشاقة في المرأة مغرية، تثير الرّغبات، ولا سيّما في النّهوض، إذ يتبدّى القوام. يقول الدكتور عبد الكريم اليافيّ (اليافيّ :55). " الرّقة في الخلاصة متّصلة برشاقة الحركة، وبالإغراء والأنوثة، وبالمقادير الصّغيرة اللّطيفة".

وثمة حركة يلمحها الشّاعر من أطراف متعدّدة، ويذكرها، ويُعلي من قيمتها، وفيها قدر كبير من متعة اللّهو والعبث، وتتمثّل هذه الحركة في الصّبايا، وقد التفن حول الشّواء من النّاقة التي ذبحها لهنّ، وإذ بهنّ يتراشقن بقطعٍ من لحمها، وكان قد اصطحب معه بعض الصّبايا في نزهة، ثم ذبح لهنّ ناقته، ثم اجتمعوا معاً على الطّعام، وتمازحت الصّبايا، ومعهنّ امرؤ القيس، فكنّ يتراشقن بلحم النّاقة المشويّ. يقول الشّاعر (امرؤ القيس، 1/178-180):

ويَـوْمَ عَقَـرْتُ للعَـذارى مَطيّتـي ... فيـا عَجَبـاً لِرَحْلِهـا المُتَحَمَّـلِ

فظَـلَّ العـذارى يـرْتمينَ بلَحْمِهـا ... وشَـحمٍ كهُـدّابِ الـدمَقْسِ المُفتّـلِ

وهذا دليل وفرة اللحم، ودليل الشّبع، ودليل الاستمتاع بالاجتماع حول الطعام، وهو نوع مِن المزاح معروف، وفيه من النّشوة والمتعة والحسّ الجماليّ قدرٌ غير قليل. وقد نظنّ أنّ فيه بعض الخشونة، ولكنّ الحال ليس كذلك، ولا سيّما في حضن الطّبيعة، ورحابها، بل إنّ فيه قدراً من الحريّة ورفع الكلفة والدّعابة، بل إنّ فيه نشوة المخالطة والألفة والمشاركة. ولعلّه تطوَّر في العصر الحديث، فأخذ شكلاً آخر، إذ نرى الحبيبين يُطعم كلٌّ منهما الآخر بيده، أو بشوكته، أو يأبى إلا أن يضع اللّقمة بيده في فم الحبيب للتّحبّب، وعلى مرأى من الآخرين في مطعم أو في وليمة. أو لعلّها تطوّرت ورقّت ولطفت بأن يسكب المرء لمن جاوره على المائدة من الطعام أو يُؤْثِره على نفسه بطبق مميّز. فلماذا نستنكر ترامي الصّبايا بقطع اللحم، ولا نعدّه مظهراً جماليّاً. ويؤكد جماليّة هذا التّرامي بقطع اللحم إشارة الشّاعر إلى طراوة ذلك اللّحم ونعومته ورقّته، إذ يشبّهه بأطراف القماش الدّمشقيّ النّاعم، وهي صورة مترفة، تدلّ على ترف الحالة، وسواء

اعتبرنا التّرامي بقطع اللحم مظهراً خشناً أو لطيفاً، ففي الحالتين، في الخشونة وفي اللّطف، نوع من الحسّ الجماليّ المتحضّر.

إنّ مشهد ذبح النّاقة واشتواء لحمها وتناوله في الطّبيعة مع الصّبايا ليس متعة حسّيّة ماديّة، وليس مظهراً من مظاهر المجون والعبث، بل هو خبرة جماليّة، فيه متعة البذل بذبح النّاقة، ومتعة العيش في رحاب الطّبيعة، ومتعة الأنس بوجود الصّبايا، والمشاركة معهنّ في الطعام، ومتعة المرح والمزاح بترامي قطع اللحم الوفير، هو مشهد جماليّ متكامل. وكما يرى جون ديوي (إبراهيم :207) من "أنّ بذور الخبرة الإستيطيقية كامنة في صميم خبراتنا اليوميّة العاديّة، فإنّ كل خبرة تنطوي على ضرب من الإيقاع، وتفضي إلى خفض للتوتر نتيجة للإشباع... وتؤدي في خاتمة المطاف إلى إمدادنا بضرب من الرّضا أو اللّذة أو الإمتاع".

إنّ التّجربة الجماليّة تتعلّق بكلّ ما في الكون والكائنات من جمال. يقول جان ماري جويّو (جويّو،1965 :72). "إنّ جميع حواسنا قادرة على أن تهيّئ لنا انفعالات جماليّة، لننظر أولاً إلى إحساسات الحرارة والبرودة، وهي التي تبدو أبعد ما تكون عن شؤون الجمال. إنّ قليلاً من الانتباه يكفي لإدراك الطّابع الجماليّ في هذه الإحساسات... إنّ جمال الشّمس لا يقوم على النّور وحده، بل على هذه الحرارة المنعشة أيضاً، وهل هذه الحرارة إلا النّور يدركه الجسم كله؟ قال أحد العميان، وقد أراد أن يصف لذّته بحرارة الشّمس التي لا يراها: "إنّي لأسمع الشّمس لحناً جميلاً".

وهكذا، فإنّ كلّ ما في الكون يمكن أن يكسبنا خبرة جماليّة، هذا بشكلٍ عام، ثم بعد ذلك تختلف مستويات الخبرة الجماليّة، وتتباين، بين الأفراد، في درجة إحساسهم بها، وقدرتهم على التّعبير عنها، فالمسألة هي كما قال جويّو (المصدر السابق :81) "مسألة درجة لا أكثر".

وقد يذهب أحدهم إلى القول إنّ مشهد ذبح النّاقة وتناول الشّواء هو دليل لذّة، وليس فيه قيمة جماليّة، وهذا الفهم غير دقيق، ذلك أنّ اللّذة لا تنفصل عن الجمال. ويوضّح جويّو علاقة اللّذة بالجمال، لما في اللّذة من حريّة، فيقول "إذا كانت اللّذة ترجع إلى الشّعور بحياة حرّة لا يعوقها عائق، فإنّ هذا الشّعور هو أيضاً المبدأ الحقيقيّ للجمال، فأنْ يعيش المرء حياة ملأى قويّة فهذا وحده شيء جميل... فاللّذة أشبه بنواة مضيئة، الجمال إكليلها الإشعاعيّ". (المصدر السابق :83)

3. متعة المغامرة

ومن الحركات الرّشيقة المرهفة، حركة خطرة، والتي هي في نقطة بين السّقوط وبين الثّبات، هي حركة الرَّحْل على ظهر النّاقة، وفوقَه الخِدْر، أي الهودج، وقد دخل الشّاعر فجأة على المرأة، في خدرها، وهي فوق الهودج، فمال بها، وكاد يسقط، وهي لحظة حرجة، وتهتف به المرأة سوف أسقط، ولكنّه لا يبالي، ويطلب منها أن تترك النّاقة تمشي، ليبقى معها، ويجتني اللّذة.

هي حركة تدل على إحساس الشّاعر بالمتعة في لحظة من الحرج والخطر، وبذلك يضاف إلى الإحساس بالمتعة الإحساس بالخطر، خطر السّقوط، خطر الحركة، وخطر إحساس القوم، وهو نوع من المغامرة، يحبّه الرّجل، وتحبّه المرأة، ولعلّه أجمل من نيل المتعة في شيء من الأمان والاطمئنان، هو نوع من نهب اللّذات وسرقتها في غفلة من الزّمن، بل لحظة من الحركة الخطرة والحرجة، وهذا حسّ جماليّ، لا يدركه إلا المغامرون من الشّباب.

يتحدّث الشّاعر عن هذه المغامرة، فيقول (امرؤ القيس،1/183-185):

ويومَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيزَةٍ فقالتْ لكَ الوَيلاتُ إنّكَ مُرْجِلي
تقولُ وقد مالَ الغَبيطُ بنا معاً عقَرْتَ بعيري يا امرأ القيس فانزِلِ
فقُلتُ لها سيري وأرْخي زِمامَه ولا تُبْعديني منْ جَناكِ المُعَلَّلِ

وهي متعة نفسيّة جماليّة، ومِن النّاس مَن لا يجد متعة إلا إذا وصل إلى القطار قبيل انطلاقه، ويحسّ بمتعة التّأخّر والمغامرة، لا عن كسل أو انشغال، وما يؤخذ غصباً أحبُّ إلى النّفس، في الطّبع البشريّ، مما يُمنح طوعاً.

ويؤكد ولوع امرئ القيس بمتعة المغامرة وسعادته باقتناص اللّذات، بما يحيط بها من مخاطر، حديثُه المطوّل عن امرأة بيضاء نقيّة كأنّها البيضة المصونة في خيمتها، لا يستطيع أحد الوصول إليها. وقد وصل إليها هو، وتمتّع بها، وهي تمنحه ما يشاء، وقد أتى إلى خبائها مع حلول الظّلام، وهي متهيّئة للنّوم، والخطورة تكمن في أنّه اجتاز إليها ساحة الحيّ وسط قوم يتمنّون قتله. والممتع في هذا اللّقاء أنّها تستجيب إليه، وتخرج معه إلى كثيب رمليٍّ خارج مضارب القبيلة. وهي تعفّي آثار أقدامهما بذيل ثوبها الطّويل، دلالة على رضاها وقبولها وانصياعها. وفي هذا متعة أخرى، إذ إنّها تنصاع إليه، وتحرص عليه، وتخاف، وهي حريصة ألا ينكشف أمره وأمرها. والممتع أيضاً أنّها تقرّ باستسلامها له، وتقول له: "ليس لي في الأمر حيلة، وأنت لن ترعوي عن ضلالك". وفي هذا إقرار منها بقبولها وانصياعها، وفي ذلك يقول (امرؤ القيس،199/1 ومابعدها):

وَبَيْضَةِ خِدْرٍ لا يُرامُ خِباؤُها تَمَتّعتُ من لَهْوٍ بها غيرَ مُعجَلِ
تجاوزْتُ أحْراساً إلَيها ومَعْشَراً عليّ حِراصاً لَوْ يُسِرّونَ مقتَلي
إذا ما الثُّرَيّا في السّماءِ تَعَرّضَتْ تَعرُّضَ أثْناء الوِشاحِ المُفَصَّلِ
فجِئْتُ وقد نَضَّتْ لنَوْمٍ ثيابَها لدى السّترِ إلاَّ لِبْسَةَ المُتَفَضّلِ
فقالتْ: يمينُ الله ما لكَ حيلَةٌ وَما إنّ أرى عنكَ الغَوايةَ تَنْجلي
خَرَجْتُ بها أمشي تَجُرّ وَراءَنا على أثَرَيْنا ذَيْلَ مِرْطٍ مُرَحَّلِ
فلمّا أجَزْنا ساحَةَ الحَيّ وانْتَحى بنا بطنُ خَبْتٍ ذي حِقافٍ عَقَنْقَلِ
هَصَرْتُ بفَوْدَيْ رأسِها فتَمايَلَتْ عليَّ هضيمَ الكَشحِ رَيّا المُخَلخَلِ

والشّاعر إذ يروي قصة هذه المغامرة، سواء أكانت حقيقة أم خيالاً، فالأمر سيّان، فهو يستمتع بحسّ المغامرة، وهو يحسّ بمتعة القصّ، إذ يروي تلك القصّة، وهو يسترجعها، فيعيشها مرة ثانية، إن كانت حقيقة، أو هو يتخيلها، فيستمتع بها وكأنّه يعيشها واقعاً، وفي الحالتين تتحقّق متعة العيش عبر اللغة، وبوساطة الخيال.

وثمة حركة ثالثة مدهشة ومثيرة، لم يسبق أحدٌ امرأَ القيس إليها، وما أتى بمثلها أحدٌ من بعده، وهي حركة متعة فاحشة، تدلّ على شدة إحساسه بالمتعة، ولذّته فيما تمنحه المرأة، أو فيما يمنحها، حيث يقول (امرؤ القيس،186/1-189):

فمِثْلُكِ حُبْلى قد طَرَقْتُ ومُرْضِعٍ فألْـــهَيتُها عـــن ذي تمـــائمَ مُحْـــوِلِ
إذا ما بكى مِنْ خلْفِها انْصَرَفَتْ لهُ بشِـــقٍّ وتَحْتِـــي شِـــقُّها لـــم يُحَـــوَّلِ

وتخصيصه المرأة المرضع التي تمنحه المتعة دليل على رغبته في القول إنّه مرغوب من النّساء، لأنّ المرأة المرضع تكون زاهدة في العلاقة مع الرّجل. واهتمام المرضع به، وعدم انصرافها عنه دليل على ما لديه من خصوصيّة في منح المتعة، يستهوي النّساء بها. وسواء أكان هذا حقيقة أو محض خيال، فقد عبّر عنه ليغيظ قلب فاطمة، أو ليجعلها تغار، فتعطف عليه، أو لتعرف أنّه محبوب من النّساء، وهي التي تصدّ عنه، وكأنّه يريد إقناعها بقدرته على منح المرأة المتعة، وأنّه مرغوب من النّسوة.

ولا نريد التّوسّع في الحديث عن هذه الحركة الفاحشة، ولكنّها تظلّ في الحالات كلّها تعبيراً عن قيمة جماليّة حسّيّة، بل هي مظهر من مظاهر قيم الجمال الحسّيّ الماديّ. وقد تنكرها الأخلاق وتعافها، ولكنّ ما هو قبيح في الواقع أو لا أخلاقي، يمكن قبوله فنيّاً، ويظلّ يحمل قيمة جماليّة. إنّ مشاهد القتل في الأفلام مقبولة فنيّاً، وإن كانت مدانة في الواقع والحقيقة، والفنّ في طبيعته تصوير لما يمكن أن يقع، لا لما قد وقع في الواقع فعلاً. والمشهد في المعلّقة هو مشهد لغويّ، وليس مشهداً واقعيّاً، وهو في المحصّلة ضرب من الخيال، أو التّخييل، وإن كان الشّاعر قد رواه على أنّه واقع حقيقيّ.

يقول أرسطو (أرسطو،1973، : 26-27). "إنّ مهمة الشّاعر الحقيقيّة ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً، بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء ممكنة إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضّرورة، ذلك أن الشّاعر والمؤرخ لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً والآخر نثراً... وإنما يتميّزان من حيثُ كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلاً، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، ولهذا كان الشّعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التّاريخ".

وثمة مؤلفات عند مختلف شعوب العالم تتحدّث صراحة وبالتّفصيل عن أشكال العلاقات الجنسيّة وأنواعها، مما يدلّ على أن الطّبيعة البشريّة قد اهتدت من قديم الزّمان إلى تلك الأشكال من المتع والأنواع، وليست بالجديدة، لأنّ الغريزة تقود إليها، وقيمة المشهد عند امرئ القيس تكمن في أنّه تعبير فنيّ لغويّ جاء في سياق الكلام على المتع الجسديّة.

وتبدو تلك الصّورة، وما سبقها، ضرباً من الخيال، يريد أن يشبع الشّاعر بها رغباته المقموعة، ويريد بها أيضاً أن يثير غيرة فاطمة، ويؤكّد لها أنّه مرغوب من النّساء، أو يقنعها بقدرته على منح المرأة المتع. ويشير الدّكتور قصي الحسينيّ إلى أنّ تلك الصّور مجرّد خيال، فيقول (الحسينيّ،1993، :168) "والشّاعر الجاهليّ الذي يعود إلى أحضان المرأة المشبوبة بغرام الحبّ والغريزة، سرعان ما يرسم صورها وجميع مشاهد اللّقاء معها، مصبوغة بعناصر الأحلام الشرقيّة، بحيث يجعلنا نحسّ، ونحن تقرأ أبياته، وكأنّنا أمام ضرب من ضروب الخيال، لا أمام مشاهد واقعيّة صادقة التّحقيق".

وقد نظر اللغويّون ورواة الشّعر والإخباريّون وكثير من النّقاد ومن مؤرخي الأدب إلى الشّعر على أنّه وثيقة تاريخيّة، وأن الشّاعر يصدر فيما يقوله عن تجربة واقعيّة عاشها حقيقة في الواقع. وأخذوا يصطنعون الأخبار والقصص ليفسّروا الصّور الفنيّة، ولم يتنبّهوا إلى أنّ الشّعر يصدر عن تجربة شعريّة من عناصرها الفاعلة الواقع والخيال والتّقاليد الفنيّة، وهي متشابكة متفاعلة. وليس الشّعر وثيقة تاريخيّة، وإن كان من الممكن أن تُستَخلص منه بعض الدّلالات التّاريخيّة والاجتماعيّة، ولا سيّما في بعض موضوعاته، كالرّثاء والمديح. وقد نبّه الدكتور شوقي ضيف (ضيف،2003: 238) . على اختراع الرّواة والقصّاصين الأخبار لتفسير بعض الصّور في شعر امرئ القيس، ومنها قصّة دارة جلجل.

وقد عالج فرويد هذه المشكلة فوضّح أنّ الشّاعر يضطر إلى كبت رغباته في الواقع، بسبب الأعراف والتّقاليد، فيهرب إلى الخيال، ليعبِّر عنها في شعره، فيتلقّاها النّاس على أنّها تجارب واقعيّة،

ويجد الشّاعر في ذلك التّعويض. يقول فرويد (ويليك وآخر،1972:103). "الفنان في الأصل رجل تحوَّل عن الواقع لأنّه لم يستطع أن يتلاءم مع مطلبِ نبْذِ الإشباع الغَريزيّ كما وُضِعَ أوّلاً، وبعد ذلك أطلق العنان في حياة الخيال لكامل رغباته الغراميّة ومطامحه، غير أنّه وجد طريقاً للعودة من عالم الخيال هذا إلى الواقع. وهو يصوغ في تهويماته، بمواهبه الخاصة، نوعاً آخر من الواقع. ثم يمنحها النّاس تبريراً باعتبارها تأمّلات قيّمة في الحياة الواقعيّة، وهكذا وبوساطة مسلَكٍ معيّن يغدو فعلاً البطلَ أو الملك أو الخالق المفضّل الذي رغب في أن يكونه، متجنّباً بذلك المسلك الملتوي الذي يتطلبُه خلق تغييرات واقعيّة في العالم الخارجيّ".

وثمة حركة خفيّة وخفيفة، يتحسّسها الشّاعر بذوقه المترف، وحسّه المرهف، وهي حركة الشّعر المرسل، وهي حركة انسيابيّة سلسة. وحركة العقائص، وهي حركة دائريّة ملتفّة، والعقيصة هي اللّفافة من الشّعر على هيئة الكُبَّة. وثمة حركة ثالثة وهي أطراف الغدائر المرسلة على ظهرها، فهذه الأطراف مثنيّة ومرتفعة إلى أعلى، وهذا معنى مستشزرات. وثمة حركة رابعة هي الإحساس بحركة الانسجام بين الحركات الثّلاث السّابقات: بين شعر مرسل، أطرافه مرتفعة، وخصائل ملفوفة، وهي حركة لا تدركها إلا عينا رسام. وفي ذلك يقول (امرؤ القيس،219/1):

وَفَـرْعٍ يَـزينُ المَـتنَ أسْـوَدَ فـاحِمٍ أثيــثٍ كَقِنْــوِ النّخلــةِ المُتَعَثكِــلِ
غـدائرُه مُسْتَشْـزِراتٌ إلــى العُــلا تَضِـلُّ العِقـاصُ فـي مُثنًّـى وَمُرْسَـلِ

ويدلّ هذا التّصوير في الحقيقة على ذوق تلك المرأة، وهي على الأغلب فاطمة، فهي تتزيّن، وتجمّل شعرها، والشّاعر يحسّ بجمال هذه الهيئة في شعرها، أو بالأحرى يحسّ بقيم الجمال في هذا التّشكيل للشّعر الذي هو في الحقيقة لوحة تشكيليّة فيها حركة وتنوع، وفيها دقّة تعبير، وجمال تعبير.

وامرؤ القيس في الحقيقة بارع في رصد الحركات الرّشيقة، والمتميّزة، حتى الحركات الثّقيلة يصوّرها فيجعلها رشيقة. ومن الممكن الإشارة هنا إلى عَدْوِ فرسه وراء الحمر الوحشيّة وسَبْقِها وتقدُّمِه عليها، وسدّ المسالك عليها، وكأنّه غدا قيداً لها، ولذلك يبدو رشيقاً، مع أنّه ضخم كالهيكل. ومنه أيضاً تصويرُه فرسَه في سرعة إقباله وإدباره، وتشبيهه بالصخرة تنحط من علٍ، فهو في هذه الحركة السريعة، يظهر رشيقاً رقيقاً. ومن ذلك أيضاً تصويره الرّجل الثّقيل الغليظ يسقط عن ظهر جواده لسرعته، كما تزلّ السّيول على الصّخرة الملساء، وهذا السّقوط للثّقيل دليل على رشاقة الفرس، وذلك في قوله (امرؤ القيس،245/1-249):

وَقَـدْ أغْتَـدي وَالطّيـرُ فـي وُكناتِهـا بمُنْجَــرِدٍ قَيْــدِ الأوابِــدِ هَيكَــلِ
مِكَــرٍّ مِفَــرٍّ مُقْبِــلٍ مُــدْبِرٍ معــاً كجُلمودِ صَخرٍ حطَّـه السيلُ من عَلِ
كُمَيتٍ يَزِلُّ اللّبْدُ عن حالِ مَتْنِـه كمــا زَلّــتِ الصَّــفْواءُ بــالمُتَنَزّلِ

إنّ امرأ القيس هو الشّاعر الذي يتحسّس الحركات الرّقيقة الرّشيقة، ويعبّر عنها بأرقّ لفظ، وأرشق عبارة، وألطف صورة. ويؤكد ذلك تشبيهه تضوّع العطر بنسيم الصّبا جاءت بريّا القرنفل، وتشبيهه سقوط الرّجل عن ظهر جواده بسقوط المطر على الصّخرة الملساء.

ويتكلّم الدكتور عبد الكريم اليافيّ على القول بأنّ الغلظة قد تتحوّل إلى رقّة، فيقول (اليافيّ،1972 :43). "وقد لحظ أفلاطون منذ القديم الخاصة الآتية وهي أنّ الغلظة أو الجفاء إذا تعمّد أو تكلّف يبدو رقّة".

وقد يبدو هذا الكلام على حركة الفرس نوعاً من الاستطراد في تضاعيف الكلام على الحركة وتجلّياتها في المرأة، وليكن كذلك، ولكنّه في الحقيقة يدلّ على حساسية الشّاعر، وذوقه في إدراك جمال الحركة، والتّعبير عنها، بوصفها قيمة جماليّة. ويدلّ أيضاً على الوحدة العضويّة للقصيدة، وعلى ذلك فهو ليس بالاستطراد.

إنّ هذا الشّبق الجسديّ، والاهتمام بالمتعة، والجهر بالفحش، وهذا التّغنيّ بالجمال الحسّي والمعنويّ، ما كان ليكون لو أنّه كان قد أُشْبِعَ عاطفيّاً، ولو أنّه كان محبوباً من فاطمة، لأنّ العاشق يعبّر عن عواطفه ومواجده، ولا يصف جسد مَن يحبّ، ولا يفحش بالقول، ولا يكاد يصف جمال الحبيب، بل إنّه ينفي كلّ ما قد يتّهم به. ولنا في شعر جميل بثينة خيرُ مثل، وهو القائل (جميل بثينة:115):

وإنّي لأرضى، من بُثينةَ، بالّذي ... لوَ ابصرَه الواشي، لقرّتْ بلابلُهْ
بِلا، وبألاّ أستطِيعَ، وبالمُنى، ... وبالوَعدِ حتى يَسأمَ الوعدَ آمِلُهْ
وبالنّظرةِ العَجْلى، وبالحَوْلِ تنقضي ... أواخِرُه، لا نلتقي، وأوائِلُهْ

ويؤكد ذلك أنّ امرأ القيس نفسه لم يفحش مع فاطمة التي يحبّها، وإنّما كان فاحش القول في الحديث عن نساء أخريات. والعفّة مع الحبيب لا تمنع من إظهار قيم الجمال، فثمة قيم جماليّة منها ما يكون في العفّة مع الحبيب والأشواق إليه، ومنها ما يكون في الفحش مع المرأة التي تبيح الرّجل جسدها.

وليس المقصود هنا التّحليل النّفسيّ لشخصية امرئ القيس، إنّما المقصود القول إنّ الحسّ الجماليّ كان دافعه التّعويض عن الحرمان العاطفيّ، وإنّ هذا الإحساس بالقيم الجماليّة كان وراءه الحرمان العاطفيّ، فهو نوع من التّعويض، وهذا التّفسير لا يقدح في قيمة هذا الإحساس، بل يمكن القول إنّ الذي زاد في حدة الإحساس بالجمال هو ذلك الحرمان، وبذلك يتكامل الحرمان بالاستمتاع بالجمال، وكأنّ الحرمان هو النّواة التي بني عليها الإحساس بالجمال.

إنّ صدود فاطمة عنه، وعدم إشباع عاطفة الحبّ لديه، هو ما دفعه إلى الإفراط في العلاقات الجسديّة، وقاده إلى تقدير جمال الجسد وتأمُّلِه تعويضاً عن الحرمان العاطفيّ. وهذا ما سمّاه فرويد التّعويض. كما يتحدّث عنه روجر موشيلي فيقول (موشيلي،1985:56): "تقوم هذه الآليّة على أنّها تلغي المفعولات التي تسبّب الاضطراب، إذ تنمّي على نقطة أخرى تصرّفاً معاكساً ناجحاً ومُرْضياً بالنسبة إلى الأنا". وأطلق عليه آدلر اسم التّعويض المفرط. وأسماه فرويد التّكوُّن الارتكاسيّ. ويتحدّث عنه روجر موشيلي أيضاً، فيقول (موشيلي،1985 :56-57). "هو جُهْدٌ في نفي العقدة بتنمية منظومة من التّصرفات على الأوضاع نفسها، منظومة تتّصف بأنّها على وجه الدّقة عكس المنظومة العقديّة".

إنّ امرأ القيس هو سيّد تصوير الحركة، مثلما كان الفنان ديجاس سيّد تصوير رشاقة راقصات الباليه، ولاسيّما في لوحة له شهيرة، يصوّر فيها رجلاً عجوزاً ثابتاً لا يتحرّك، متّكئاً على عصاه، وهو يستمتع بتأمّل الحركات الرّشيقة لراقصات الباليه.

لذلك لا بد من وقفة أخرى عند الحركة وإحساس امرئ القيس بجمالها.

فثمة حركات كثيرة لطيفة ناعمة رشيقة يحسّ امرؤ القيس بجمالها، ويعيها، ويعبّر عنها بدقّة متناهية، ومن ذلك العنق المعتدل، فما هو بالطويل طولاً فاحشاً إذا رفعته. وهو كعنق الغزال، في الرّشاقة والطّول والجمال، وفي ذلك يقول (امرؤ القيس،218/1):

وجِيدٍ كجِيدِ الرّئْمِ ليسَ بفاحشٍ إذا هيَ نَصّتْهُ وَلا بمُعَطَّلِ

والشّاعر يحسّ بجمال الجيد في المرأة إذا رفعته، ويصفه بأنه غير طويل، ولو أنّها رفعته. وهذا يعني أنّه ليس بالطّويل، ولا بالقصير، فهو معتدل. وأهم عناصر الجمال الاعتدال والانسجام، وقد تحدّث عن هذا أرسطو فقال (أرسطو،1973 :23-24): "كذلك الجميل، سواء أكان كائناً حيّاً أم شيئاً مكوّناً من أجزاء، بالضّرورة ينطوي على نظام يقوم بين أجزائه هذه. وله عِظَم يخضع لشروط معلومة، فالجمال يقوم على العِظَم والنّظام، ولهذا فإنّ الكائن العضويّ الحيّ، إذا كان صغيراً جداً لا يمكن أن يكون جميلاً، لأنّ إدراكنا يصبح غامضاً، وكأنّه يقع في برهة لا يمكن إدراكها، كذلك إذا كان عظيماً جدّاً، بأن كان طوله عشرة آلاف ميدان مثلاً، إذ في هذه الحالة لا يمكن أن يحيط به النّظر، بل تندُّ الوحدة والمجموع عن نظر النّاظر".

ومن جمال الحركة، حركة الخفر والحياء، في النّظر، والالتفات، وكأنّها غزالة مختبئة بين أوراق الشّجر، تنظر بعينين فيهما حسّ الأمومة، فيقول (امرؤ القيس،216/1)

تصُدّ وَتُبْدي عن أسيلٍ وَتَتّقي بناظرَةٍ من وَحش وَجْرَةَ مُطفِلِ

فالشّاعر يرصد الحركة الدّقيقة بعناية، وهو يلمحها تنظر، ثم تخجل، فتردّ نظرها، وتختبئ. وفي أثناء ذلك يحسّ بالنّعومة في خدّها. ويشعر بالحنان في نظرة عينيها، كأنّها غزالة أمٌّ، لها ولد، وهو بذلك يعبّر عن الحركة، ويدرك النّعومة، ويشعر بالعاطفة، ويدلّ على توتر في الحساسيّة، ودقّة في الإدراك، ووعي لقيم الجمال الحسّيّ والشّعوريّ.

والشّاعر يحسّ بالحركة في النّساء المانحات، وفي المرأة المصون، وهي فاطمة. ويدرك جمال الحركة، هنا وهناك، وإن اختلفت طبيعتها، وإيحاءاتها. والحركة في الحقيقة دليل رشاقة، ودليل حياة، ودليل إحساس بالجمال.

4. البياض والتألق

ويتحسّس الشّاعر قيمة البياض وجماله، ويرى فيه التّألّق، وقد ذكره في مواضع عدة، فهو يحسّ الجمال في بياض المرأة، وفي جمال البرق، وفي ضوء مصباح الرّاهب. ولا يمكن فهم قيمة البياض وجماله في المرأة بمعزل عن قيمة البياض والتّألّق في البرق، فهو يشبّه المرأة تارة بالبيضة، على سبيل الاستعارة، وتارة بالدّرة، فيقول (امرؤ القيس، 199/1):

وَبَيْضَةِ خِدْرٍ لا يُرامُ خِباؤُها تَمَتّعتُ من لَهْوٍ بها غيرَ مُعجَلِ
كبِكْرِ المُقاناةِ البَياضِ بصُفْرَةٍ غذاها نَميرُ الماءِ غيرُ المُحَلَّلِ

فالمرأة عنده تُشبه البيضة، في بياضها ونعومتها ورقّتها، وفي حسن رعايتها وصونها والعناية بها. والبياض هو ما يلفت نظره، ويلحّ عليه، إذ يشبّهها بعد ذلك بالدّرة البيضاء التي خالطها بعض الاصفرار.

وقد ربّيت تلك الدّرة في ماء عذب لم يكدّره أحد، مثلما ربّيت تلك المرأة في خدر لا يستطيع أحد الوصول إليها، فهي مصونة محميّة، ومخدومة، لا تخرج إلى الشّمس، لذلك يشوب بياضها شيء من الاصفرار المحبّب.

وبذلك يبدو البياض دليلاً على النّقاء والطّهر والصّون والعفّة، بل يدلّ على البكارة. وما يزال البياض يُستعمل وصفاً للمرأة دلالة على عذريّتها، بالإضافة إلى جمالها. ومن هنا يبدو شغف امرئ القيس ببياض المرأة، لقيمة جماليّة، هي البياض في حدّ ذاته، ولقيمة اجتماعيّة هي العفّة والصّون. والمرأة البيضاء هي المرأة العربيّة الحرّة، بخلاف المرأة الزنجيّة السّوداء، التي هي أَمة جارية. ومن الطّبيعيّ أن يشغف الشّاعر حبّاً بالمرأة البيضاء الحرّة الشّريفة، وهذا الشّغف بالبياض هو أيضاً ردّة فعل على ما عرف الشّاعر من نساء متبذّلات غير مصونات.

وقد ذكر البياض صفة للمرأة صراحة، وهي هنا فاطمة على الأرجح، فقال (امرؤ القيس،214/1):

مُهَفْهَفَـــةٌ بَيْضـــاءُ غيـــرُ مُفاضَـــةٍ ... ترائِبُها مَصْقولَةٌ كالسَّجَنْجَلِ

تُضـــيءُ الظّـــلامَ بالعِشـــاءِ كأنّهـــا ... مَنارَةُ مُمْسى راهِبٍ مُتَبَتِلِ

فهي رشيقة، وبيضاء، وليست مسترخية البطن، دلالة على أنّها لم تحمل، فهي بكر عذراء. وأعلى صدرها أبيض متألّق كأنّه المرآة، فهو نور متألّق. ويتّضح تعلّقه بالبياض أكثر حين يصف المرأة بأنّها تملك نوراً، فهي تضيء الظّلام بتألّقها، وكأنّها منارة راهب. وفي هذا التّشبيه دلالة على تقديره المرأة، وتعلّقه ببياضها، ورؤيتها نوراً، بل رؤيتها مقدّسة، مثل منارة راهب، متعبّد. فهي بالنّسبة إليه النّور والخلاص.

وفي هذا يكمن سرّ تعلّقه بالبياض، لا لقيمة جماليّة فحسب، بل لقيمة نفسيّة، اجتماعيّة، فالنّور نقيض الظّلام، والنّور صفاء ونقاء وطهر، والنّور وضوح ومعرفة وحياة، ولذلك فمن الطّبيعيّ أن يحبّ الشّاعر النّور في المرأة، فهو لا يحبّ البياض فحسب، بل يحبّ التّألّق. والتّألّق حركة، والحركة حياة.

وبذلك تبدو المرأة عند الشّاعر نوراً يتألّق، وتبدو حياة وخلاصاً، عندما ينظر إليها على أنّها محبوبة، وبذلك فهو يجد الخلاص من الانغماس في الجسد بالحبّ، ويؤكد هذا أنّ انغماسه في الجسد واستغراقه في اللّذة ومبالغته فيها، إلى حدّ الفحش، لم يكن إلا ردّة فعل على حرمانه من الحبّ، أو بالأحرى لم يكن إلا ردّة فعل على صدّ فاطمة عنه، وعدم مبادلته الحبّ بالحبّ.

ويؤكد حبّه البياض والنّور والحركة تأمّله البرق، وتغنّيه بجماله، وتشبيهه البرق وهو يلتمع من خلال السّحاب المتراكب والمتراكم بيدين لامرأة بيضاء جميلة، تشير بيديها من خلال ستائر الهودج مودّعة الحبيب. ثم تشبيهه البرق مرة ثانيّة بضوء سراج في صومعة راهب، مما يؤكّد تقديسه النّور، لأنّه يجد فيه الحياة، وهو يقول في ذلك (امرؤ القيس،277/1):

أصاحِ تَرَى بَرْقاً أُريكَ وَميضَه ... كَلَمْعِ اليَدَيْنِ في حَبِيٍّ مكلَّلِ

يُضيءُ سَناهُ أوْ مَصَابيحُ راهِبٍ ... أمالَ السَّليطَ بالذُّبَّالِ المُفَتَّلِ

قعَدْتُ لَهُ وَصُحْبَتي بينَ ضارِجٍ ... وَبينَ العُذَيْبِ بُعْدَ ما مُتَأَمَّلي

وقد يبدو مرة أخرى الكلام على قيمة البياض والتّألّق في البرق كلاماً فيه استطراد في سياق الكلام على البياض والتّألّق في المرأة. لكنّه ليس كذلك في الحقيقة، لأنّ الجمال واحد، ولا يتجزّأ، ولأنّ الإحساس بالجمال واحد أيضاً عند الشّاعر. ولأنّ الشّاعر، وهذا هو الأهمّ، يشبّه نور البرق بالتماع يدي المرأة، وهي تشير مودّعة من وراء السّجف والسّتائر. ولأنّه يشبّه بضوء السّراج في منارة الرّاهب كلّاً من التماع البرق وتألّق المرأة. فثمة وحدة بين المرأة والبرق وضوء المنارة، ولا بد من الكلام عليها جميعاً. وهذه الوحدة في المرأة والبرق وضوء المنارة هي دليل وحدة فنيّة أيضاً في القصيدة. ودليل وحدة في إحساس الشّاعر بقيم الجمال، فهو يتحسّس هذه القيمة حيثما كانت، وهي قيمة التّألّق والبياض والنّور، سواء في المرأة أو البرق أو ضوء المنارة.

ولعلّ هذه الوحدة الفنيّة، والوحدة في الإحساس، ما ينفي الشّكّ في نسبة القصيدة إلى امرئ القيس، أو ما ينفي الشّكّ في نسبة بعض مقاطعها إليه. وهو ما يقول به طه حسين، مع الاحترام لشخصه، والتّقدير لآرائه. فهو يقول (حسين،205:1964–207): "ولنسرع إلى القول بأنّ وصف اللّهو مع العذارى وما فيه من فحش أشبه بأن يكون من نحل الفرزدق منه بأن يكون جاهليّاً... أما وصف امرئ القيس لخليلته وزيارته لها... فهو أشبه بشعر عمر بن أبي ربيعة منه بأيّ شعر آخر... فهذا النّحو من القصص الغراميّ في الشّعر فن عمر بن أبي ربيعة... بقي الوصف، ولاسيّما وصف الفرس والصّيد، ولكنّنا نقف فيه موقف التّردّد أيضاً... أقال هذه الأشياء في هذا الشّعر الذي بين أيدينا أم قالها في شعر آخر، ضاع وذهب به الزّمان ولم يبق منه إلا الذّكر؟".

وبذلك يتأكّد تعلّق الشّاعر بالبياض في المرأة، لأنّه قيمة جماليّة، ولأنّه دليل حركة وحياة، ولا سيّما في المرأة التي يحبّ، لا المرأة التي ينال منها الجسد، أو التي تمنحه الجسد، وهذا يعني أنّ الجسد لم يحلّ مشكلته، وظلّ متعلقاً بالحبّ، ينشده، ويرتجي فيه الخلاص.

5. متعة ذكر الاسم

والشّاعر يحسّ بجمال الاسم، ويذكره، ترنُّماً، وتحبُّباً، وعندما ذكر إحساسه بجمال نهوض المرأتين، ذكر اسميهما، أو بالأحرى كنَّاهما، وكنية إحداهما أمّ الحويرث، وكنية الأخرى أمّ الرّباب. ولا تعني الكنية بالضّرورة أنّ لدى إحداهما ولداً اسمه الحويرث، وأنّ لدى الأخرى ولداً اسمه الرّباب. فمن عادة العرب أن تسمّي المولود وتلقّبه وتكنّيه، فور ولادته، ولعلّ أمّ الحويرث مجرّد اسم فنيّ، كما نقول في لغتنا المعاصرة.

وفي الحويرث تصغير، وهو دليل تحبُّب وتدليل، وفي اسم الحويرث إيحاء بالغنج والحركة والشّيطنة، لأنّ من معاني الحارث الرّجل الذي يهيّئ الأرض للزّراعة بالحراثة، فهو كثير الحركة. ومن معاني الحارث أيضاً الشّيطان (ابن منظور، حرث). والمرأة الثّانية هي أمّ الرّباب، والرّباب هو السّحاب الأبيض الرّقيق الخفيف، ويكون دانياً من الأرض (ابن منظور، ربب). وهذا يعني أنّ ذكر الكنيتين لم يكن عبثاً، ولا اعتباطاً، وإنّما يوحي بأمور كثيرة، ولعلّه يوحي بأنّه نال من النّساء كلّ الأنواع. ومهما يكن فإنّ ذكر الاسم دليل ذوق مترف، ورغبة في التّغنيّ والتّحبّب والاستمتاع. وذكر الاسم يدلّ على استحضار الشّخص في الذّاكرة والإحساس.

ويذكر الشّاعر عنيزة، وقد دخل خدرها ليجني المتع، جاء في لسان العرب (ابن منظور، عنز): "العنز أنثى المعزى والأوعال والظّباء... والعنز الأنثى من الصّقور والنّسور والعقاب". ويبدو في الاسم

إيحاء بالخصب والعطاء، وفيه إيحاء بالرّقة واللّطف والنّعومة. فالأنثى من هذه الكائنات دقيقة ناعمة صغيرة الجرم، وهو دليل الأنوثة، وفي التّصغير، عنيزة، ما يدلّ على تحبّب إليها. ولعلّ فيه أيضاً ما يدلّ على صغر عمرها، وصغر جسمها، وفيه متعة أكبر لامرئ القيس. وليس هذا ببعيد من أن يكون مقصوداً، لأنّ الاسم ليس مجرّد صوت، بل الاسم هو الشّخص، وهو جزء من الشّخصية. والولد وهو جنين في رحم أمّه يفكّر أبواه وجدّاه في تسميته، لأنّ الاسم جزء من الشخص person ويرسم الشّخصية character، وفي القول المأثور: "لكلّ امرئ من اسمه نصيب".

ومن المعروف أنّ العرب كانوا يختارون للذّكور أسماء وعرة لإخافة العدو، مثل أسد ونمر وفهد وصخر. وللإناث أسماء رقيقة ناعمة مثل فاطمة وهند وسلمى. وحين يذكر اسم شخص يذكر بالتّقدير والاحترام حتى لو كان غائباً، لأنّ ذكر الاسم هو ذكر للشخص نفسه. وحين يموت الإنسان ينقش اسمه على صفيحة من حجر توضع على قبره. وهي عادة قديمة، عرفها العرب في الجاهليّة، حفظاً لذكر الشّخص، وكأنّ نقش الاسم على الحجر يمنحه الخلود. وكثير من النّاس ينقشون أسماءهم على عمارات بنوها أو كتب ألّفوها أو صدقات جارية أنشؤوها. ويحرص كثيرون على أن يحمل الأحفاد أسماء الأجداد، مما يؤكّد قيمة الاسم وأهميّته في الحياة وبعد الممات.

ويتأكّد إحساس الشّاعر بجمال الاسم في ندائه فاطمة نداءَ ترخيم، بقوله امرؤ القيس،(192/1):

أفاطِمَ مَهْلاً بَعْضَ هذا التّدَلُّلِ وَإن كُنتِ قد أزمعْتِ صَرْمي فأجْمِلي

وفي نداء المحبوبة باسمها، وبالهمزة، وهو نداء القريب، مع أنّه بعيد عنها، ما يستثير مشاعرها، إذ تسمع اسمها ينادى بصوت مَن يحبها. وهو يناديها باسمها مرخَّماً، دليلاً منه على حبّه لها، ودليلاً منه على التّحبّب إليها وتدليلها. وفي هذا الأسلوب في النّداء ما يدلّ على رجل يعرف كيف يتودّد إلى المرأة، على الرّغم من صدودها عنه.

وهكذا يمتلك الاسم عند امرئ القيس قيمة جماليّة ومعنويّة ونفسيّة، وهو يذكر في سياق من الحبّ أو المتعة، ويُذكر مرخماً أو بالكنية، للتّحبب والإحساس بالجمال.

بل إنّ امرأ القيس ليتجاوز ذكر اسم المرأة إلى ذكر اسمه، تنطق به المرأة، فيجري على لسانها، فيلذّ له سماعه، وهذه هي عنيزة، وقد دخل عليها الخباء، وهي فوق ناقتها، فتقول له: "عقرت بعيري، يا امرأ القيس، فانزل". وهذا نوع آخر من القيم الجماليّة، إذ يلذّ للرّجل سماع اسمه تنطق به المرأة، وتخاطبه، مباشرة. وإن كان في خطابها شيء من القسوة، فهي لا تنطق اسمه مرحّبة، بل تطلب منه أن ينزل. وهو يدرك أنّ طلبها هذا هو ردّة فعل أوليّة، خوفاً من سقوط رحلها عن ظهر النّاقة، وهو يدرك أنّها في الحقيقة لا تريده أن ينزل.

وللاسم رصيد من العاطفة والمعرفة والحسّ والوجدان، في الفرد، وفي المجتمع. وهو راسخ في الذّاكرة الجمعيّة، وفي ثقافة المجتمع. والشّاعر يختار الاسم أو الكنية أو اللقب لأسباب كثيرة، منها دلالة الاسم ومعناه، ومنها الحالة النفسيّة ومناسبة النّصّ، ومنها الإيقاع الصّوتيّ، والبعد الاجتماعيّ للاسم نفسه، أو البعد التاريخيّ. وقد لا يكون الاسم هو الاسم الحقيقيّ للشّخصية، فقد يكون مجرّد علامة، وهذا ما يؤكد قيمة الاسم في سياق النّصّ، ومن داخله، لا مما يروى عن حياة الشّاعر، أو يذكر من أخباره المتناقضة.

وذكر الجاحظ أنّ العرب تختار الاسم لمعناه، ولغرض، وليس اعتباطاً، فقال (الجاحظ، ص6): "ولفضل خصال الضّحك عند العرب تسمّي أولادها بالضّحّاك وببسّام وبطلق وبطليق". وذكر ابن دريد (ابن دريد،1991:4) أنه "قيل للعَتْبِيّ: ما بال العرب سمَّت أبناءها بالأسماء المُستشنَعة، وسمَّت عبيدها بالأسماء المستحسنة؟ فقال: لأنّها سمَّت أبناءها لأعدائها، وسمَّت عبيدها لأنفسها". ثم توسّع ابن دريد في الحديث عن اختيار العرب الأسماء لأبنائهم، فقال (ابن دريد، ص5-6، والقلقشندي،1980: 22) "واعلم أنّ للعرب مذاهب في تسمية أبنائها، فمنها ما سموه تفاؤلاً على أعدائهم نحو غالب... ومنها تفاءلوا به للأبناء نحو نائل ووائل... ومنها ما سُمِّيَ بالسّباع ترهيباً لأعدائهم نحو أسد... ومنها ما سُمِّيَ بما غلظ وخشن من الشّجر تفاؤلاً أيضاً نحو طلحة... ومنها ما سُمِّيَ بما غلظ من الأرض وخشن لمسه وموطئه مثل حجر... ومنها أنّ الرّجل يخرج من منزله وامرأته تمخض، فيسمّي ابنه بأولّ ما يلقاه، من ذلك نحو ثعلب وثعلبة وضبّ... وغراب وصرد".

وتحدّث ستيفان فيلد عن مكانة الاسم عند الشّعوب، فقال (فيشر،2002:54) "إنّ اسم الشخص لدى كلّ الشّعوب في الأصل أكثر من علامة خالصة دالّة، فقد عُدَّ الاسم على الأغلب جزءاً من جوهر حامله، فهو لا يميّزه فحسب، بل يمكن أن يحمي حامله، يعطيه قوة، أو يدرأ عنه المرض، يجلب له الخير، أو يردّ عنه المكروه".

وليست الغاية هنا التّحقيق التّاريخيّ، ولا التّفسير النّفسيّ، إنّما الغاية القول إنّ الحسّ الجماليّ والتّجربة الجماليّة والتّعبير عنها كلّ أولئك هو أكبر من الواقع وأجمل وأبقى. فالتّعبير عن التّجربة الجماليّة هو الذي يمنح الواقع نفسه، والتّجربة نفسها، قيمتها الحقيقيّة. ويجعلها، باللّغة أو الصّورة، عملاً جماليّاً، ويكشف عن القيمة الجماليّة، لأنّ القيمة الجماليّة هي وعي الإنسان بها.

وقد تأكّدت قيمة الاسم ومكانته في النّفس لدى الأجيال التّالية من العشّاق، وعلى رأسهم قيس بن الملوّح مجنون ليلى، وهو القائل (ابن الملوّح ،1999: 124)

أحبُّ مِنَ الأسماءِ ما وافقَ اسمَها أو أَشْبَهَهُ أو كانَ مِنه مُدَانِيا
ولا سُمِّيَتْ عندي لها مِنْ سَمِيَّةٍ مِنَ النّاس إلّا بَلَّ دمعي رِدائِيا

وكان الاسم في البدء خاصاً بالشّاعر، فأصبح فيما بعد مجرّد رمز، مثل اسم ليلى، فأكثر العشّاق تغنَّوْا بليلى، وأصبح يطلق في الشّعر على أيّ محبوبة، ولو لم يكن اسمها ليلى. وفي كل عصر يشيع اسم، بمناسبة، وبسبب، فقد تكثر التّسمية باسم نبيّ أو بطل أو عظيم، وفي الجاهليّة كثرت التّسمية بامرئ القيس والحارث.

6. متعة الحوار والحديث

ومن القيم الجماليّة في المعلّقة الإحساس بقيم الحديث والحوار، فامرؤ القيس يستمتع بخطاب عنيزة له، ولومها، وتقريعها، إذ تطلب منه النّزول عن الرّاحلة، وتتّهمه بأنّ الغواية عنه لا تزول. ولا شكّ في أنّه يستمتع بهذا الوصف، ويلذّ له حديثها، وصوتها، وينقله بأرقّ عبارة، فيقول (امرؤ القيس،182/1):

ويومَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيزَةٍ فقالتْ لكَ الوَيلاتُ إنّكَ مُرْجِلي
تقولُ وقد مالَ الغَبيطُ بنا معاً عقَرْتَ بعيري يا امرأ القيس فانزِلِ
فقُلتُ لها سيري وأرْخي زِمامَه ولا تُبْعِديني مِنْ جَناكِ المُعَلَّلِ

فمِثْلُكِ حُبْلى قد طَرَقْتُ ومُرْضعٍ فألــهَيتُها عــن ذي تمــائمَ مُحْــوِلِ
إذا ما بكى مِنْ خلْفِها انْصَرَفَتْ لهُ بشِــقٍّ وتَحْتِــي شِــقُّها لــم يُحَــوَّلِ

ويتحدّث عن زيارته لإحدى النّسوة ليلاً، وقد تهيّأت للنّوم، فبوغتت به، وأسمعته كلاماً يدلّ على رضاها وقبولها له واستسلامها، فليس عندها حيلة لتصدّه، مما يدلّ على قبولها، وبقدر ما يدلّ على إدانته واتّهامه، إذ تتّهمه بالغواية التي لا تفارقه، يقول (امرؤ القيس،205/1):

فقالتْ: يمينُ الله ما لكَ حيلَةٌ وَما إنْ أرى عنكَ الغَوايةَ تَنْجلي

ولا شكّ في أنّ امرأ القيس هو الذي يصوغ كلامها، ويعبّر عمّا في نفسها. ولعلّها قالته بمعناه، ولكنّه في الحالات كلّها يدلّ على استمتاعه بما قالت، وخبرته بنفسيّة النّساء، على مختلف أنواعهن، وخبرته بأحاديثهن، واستمتاعه به. فكلام هذه المرأة يختلف كليّاً عن كلام عنيزة، وفي كلام كلّ منهنّ متعة فنيّة جماليّة، وقيمة. بالإضافة إلى متعة سماع صوت المرأة ممزوجاً بحركتها وانفعالها وإشاراتها بيدها ورأسها وعينيها، بل ممزوجاً بأنفاسها وطيب عطرها ورائحتها الأنثويّة.

وإذا كان الشّاعر يستمتع بحديث النّسوة، فهو يستمتع أيضاً بحديثه إليهنّ، ولا سيما حديثه إلى فاطمة. وفيه من لطف المداخل، ورقّة الحديث، قدر كبير. بل فيه معرفة بما يحرّك مشاعر المرأة، ويجعل قلبها يعطف، بين عرض، وإبداء رغبة، وتلويح بالصّدّ والعزوف. أي بين ترغيب وترهيب، بين عرض وصدّ. هو أسلوب فيه من المراوغة ما يفتن المرأة، وفيه من قوة العرض من دون تبذّل ولا سفح الكبرياء. وفيه أيضاً من رقّة الألفاظ وسهولتها، وكأنّه كلام عاشق معاصر، وهذا هو خطابه لفاطمة، حيث يقول (امرؤ القيس،19/1 وما بعدها):

أفــاطِمَ مَهْــلاً بَعْــضَ هــذا التّــدَلُّلِ وإن كُنتِ قد أزمعْتِ صَرْمي فأجْمِلي
أغَــرّكِ منـــي أنّ حُبّــكِ قــاتِلي وَأنّــكِ مهمــا تــأْمُري القلــبَ يَفْعــلِ
وَإنْ تــكُ قــد ســاءتْكِ منــي خَليقَــةٌ فسُــلّي ثيــابي مــن ثيابِــكِ تَنْسُــلِ
ومَــا ذَرَفَــتْ عَيْنــاكِ إلا لتَضْــرِبي بسَــهمَيكِ فــي أعشــارِ قَلــبٍ مُقَتَّــلِ

فهو يذكر اسمها، إذ يناديها نداء ترخيم، ولا شكّ في أنّها تستمتع بسماع اسمها يجري ذكره على لسان الحبيب. وتسمعه بصوته، وهو يناديها نداء القريب، وإن كانت هي بعيدة عنه. ومن اللّطف أنّه يعرض عليها إذا أرادت هجره أن يكون هجرها لطيفاً وجميلاً. وهنا المفارقة والمخاتلة: إذ كيف يكون الهجر جميلاً؟ ثم يوجّه إليها قليلاً من اللّوم اللّطيف، المتضمّن إقراره بحبّه لها، وطاعته لها؛ إذ يلومها على طمعها في حبه، مُقرّاً بطاعته لها، بل طاعة قلبه. والمرأة حين تسمع كلمة القلب ترقّ مشاعرها، وتحنّ. وبقدر غير قليل من الذّكاء يقول لها: إذا بدا مني ما يسوؤك فسلّي ثيابي من ثيابك. وهذه الكناية لطيفة جداً، فما قال لها ابتعدي عنّي وتخلّي، وإنما كنّى عن هذا المعنى بسلّ ثيابه من ثيابها. هو يترك لها هي حريّة سلّ ثيابه من ثيابها، أي يترك لها قرار هجرها له، ولا يهدّدها بأنّه سيهجرها، وهذا زيادة في الرّقة واللّطف. والثّياب هي رمز لما تحويه الثّياب، من روح وجسم وعقل، هي مجاز عقلي، علاقته الاشتمال على ما حوته الثياب، وقد جاء في الذّكر الحكيم قوله تعالى (القرآن الكريم، المدّثّر،4) ،

﴿وَثِيَابَكَ فَطَهِّرْ﴾. وأخيراً يؤكّد لها أنّها أصابت قلبه في مقتل، وهو من أجمل أشكال الختام، إذ يضعها أمام مسؤوليتها، فهي التي أصابت قلبه، ولا يحقّ لها أن تتخلّى عنه.

وفي الأبيات إطالة، للاستغراق في متعة التّحدّث إليها، وبثّها ما بنفسه. وليس فيها إسهاب، ولا حشو، ولا تطويل. وليس فيها كلام زائد، ولا وعورة. وهذا بعض من القيم الجماليّة، لا ينفصل عن جمال الحديث، وجمال الصّوت، وجمال النّبرة. وما إخال صوت امرئ القيس هنا إلا هادئاً خافتاً، يهمس لها همساً، لتميل إليه بقلبها وجسمها، فتصيخ السّمع. وهذه هي الرّقّة لغةً واللّطفُ معنىً والرّشاقة حركةً.

هذه هي متعة الحديث، وهي قيمة جماليّة عليا، وقد عبَّر عنها فيما بعد جميل بثينة تعبيراً صريحاً مباشراً حين فقال (جميل بثينة:40)

لكــلّ حــديثٍ بيــنهنّ بشاشــةٌ، وكــلّ قتيــلٍ عنــدهنّ شــهيد

وقال يتمنّى أن يكون له عندها حديث، أو يكون منه رسول إليها (جميل بثينة، ص104):

يقيـكِ جميـلٌ كـلّ سـوء، أمـا لـه لـديك حـديثٌ أو إليـك رسـولُ

وميزة امرئ القيس أنه لا يعبّر عن القيمة الجماليّة ولا يسمّيها، إنما يعيشها، ويصوّرها. في حين يعبّر جميل بثينة عن القيمة الجماليّة ويسمّيها ويقرّرها، فيقول: لكلّ حديث بينهنّ بشاشة. ومثل هذا التّقرير والتّعبير الفكريّ لا يعبّر عنه امرؤ القيس، إنما يعبّر عنه جميل، نظراً لتطوّر العصر، ونموّ المدن واختلاف أساليب العيش. وامرؤ القيس في الحقيقة يغري فاطمة، ولا يتوسّل إليها، في حين يتوسّل جميلٌ بثينةَ ويطلب، فيقول: "أما له لديك حديثٌ، أو إليك رسول".

ونداء امرئ القيس فاطمة باسمها، وتودُّده إليها، ورقّته في خطابها، لم يكن ليجدي نفعاً، إذ يبدو من خلال المعلّقة نفسها أنّها ظلّت تصدّ عنه. ويؤكّد ذلك إفراطه في الحديث إليها، عن مغامراته مع نساء كثيرات، وما كان هذا ليغريها بحبه، فالمرأة قد ترغب في الرّجل الخبير بالنّساء، ولكنها لا ترغب في الرّجل الفاحش.

ويبدو امرؤ القيس أيضاً غير مهيّأ في داخله لحبّ فاطمة، وإن كان يحبّها، وهو يحبّها حقيقة، وهو يريد أن يحبّها كي يتطهّر بحبّها، ويستمتع بنقائها، ويتخلّص من عشق النّساء المانحات اللّذة. ولكن يبدو في الحقيقة غير قادر على التّخلّص منهنّ، وغير قادر على الإخلاص لفاطمة وحدَها في حبّه، فهو في داخله مهيّأ للفحش لا للحبّ. يقول الدكتور زكريّا إبراهيم (إبراهيم:207). " الظّاهر أنّ القانون الأسمى الذي يتحكّم عادة في مصير البشر هو أنّ كلاًّ منّا لا يظفر في الحياة إلا بما هو أهل له، وأنّ الحدث الذي يقع لنا إنّما يوجّهنا في الطّريق الذي سبق لنا اختياره... وهذا هو السّبب في أنّ الزّواج قلما يكون بمثابة علاج للشّخص المنحرف أو المعوجّ، لأنّ حبّه لن يثبت إلا حول شخصية أخرى منحرفة أو معوجّة مثله".

ولذلك كان من الطّبيعيّ أن تصدّ فاطمة عن امرئ القيس، وأن ترفض حبّه، لأنّه غارق في المتع مع نساء متعدّدات، وكان من الطّبيعيّ أيضاً أن يزداد إغراقه في تلك العلاقات، وأن يزداد تأجّج حبّه لفاطمة، فهو يحبّها، ولا ننكر حبّه لها، لأنّه يريد أن يتطهّر بنار حبّها.

وبذلك يبدو إغراقه في العلاقات مع النّساء نتيجة صدود فاطمة عنه، وعدم قبولها حبه. وهذه النّتيجة أصبحت أيضاً سبباً في صدودها عنه، وبذلك اكتملت الدائرة، فأصبحت النّتيجة سبباً، وتحوّل

السّببُ إلى نتيجة. وظلّ الشّاعر حبيس هذه الدّائرة، تائهاً في دوّامتها، قلقاً، بل ضائعاً، هو تائه بين الحبّ المحروم والمتع المبذولة.

7. جمال الحبيبة المتميّز وقيم الحبّ

والشّاعر صادق في حبّه، وقويّ الإحساس به، مثلما هو غارق في متعه، مفرط في ملذّاته. ويؤكّد ذلك إحساسه بجمال الحبيبة الخاصّ والمتميّز، والمختلف عن عطايا اللّذة، وشعوره بمعاني الحبّ، وقيمه. وقد عبَّر عن هذين البعدين في تصويره الجمال الخارجيّ لجسد فاطمة، وفي تعبيره عن حبّه لها، فيقول (امرؤ القيس،214/1 وما بعدها):

مُهَفْهَفَةٌ بَيْضاءُ غيرُ مُفاضَةٍ ... ترائِبُها مَصْقولَةٌ كالسَّجَنْجَلِ
كبِكْرِ المُقاناةِ البَياضِ بصُفْرَةٍ ... غذاها نَميرُ الماءِ غيرُ المُحَلَّلِ
تصُدّ وَتُبْدي عن أسيلٍ وَتَتّقي ... بناظرَةٍ من وَحش وَجْرَةَ مُطفِلِ
وجِيدٍ كجِيدِ الرئْمِ ليسَ بفاحشٍ ... إذا هيَ نَصّتْهُ وَلا بمُعَطَّلِ
وَفَرْعٍ يَزينُ المَتنَ أسْوَدَ فاحِمٍ ... أثيثٍ كَقِنْوِ النّخلةِ المُتَعَثكِلِ
غدائرُه مُسْتَشْزِراتٌ إلى العُلا ... تَضِلُّ العِقاصُ في مُثنًّى وَمُرْسَلِ
وكَشْحٍ لطيفٍ كالجَديلِ مُخَصَّرٍ ... وَساقٍ كأُنْبوبِ السَّقيّ المُذَلَّلِ
وَتُضْحي فتيتُ المِسكِ فوق فراشها ... نؤومُ الضُّحى لم تَنْتَطِقْ عن تَفضُّلِ
وَتَعْطو برخَصٍ غيرِ شَثْنٍ كأنّهُ ... أساريعُ ظبْيٍ أوْ مساويكُ إسْحِلِ
تُضيءُ الظّلامَ بالعِشاءِ كأنّها ... مَنارَةُ مُمْسى راهِبٍ مُتَبَتلِ
إلى مِثْلِها يَزْنو الحَليمُ صَبابَةً ... إذا ما اسبكَرّتْ بينَ دِرْعٍ ومِجْوَلِ
تَسَلّتْ عَماياتُ الرّجالِ عَنِ الصبا ... وَليس فؤادي عن هواكِ بمُنسَلِ
ألا رُبّ خَصْمٍ فيكِ ألْوَى رَدَدْتُه ... نصيحٍ على تَعذالِهِ غيرِ مُؤتَلِ

وهو في تلك الأبيات يقدم تصويراً كليّاً شاملاً لقيم الجمال الجسديّ والجمال المعنويّ في المرأة، والمقصود بها فاطمة. والذي يرجّح أنّ هذا الوصف لفاطمة اتّفاق معظم روايات الديوان والمعلّقة على رواية مهفهفة بالرّفع. على أنّها خبر لمبتدأ محذوف، وليست صفة للمرأة التي كان من قبل قد بدأ الحديث عن زيارته لها ليلاً، وقد نضّت لنوم ثيابها، ولأنّ التّصوير التّالي لا يناسب تلك المرأة.

وهو يصوّر هذين النّوعين من الجمال، الجسديّ والمعنويّ، أدقّ تصوير. ويأتي بتفاصيل، لكنّها سريعة، وليست مملة. ويذكر أبرز ما في جمال المرأة، جسماً وروحاً. وينقسم هذا التّصوير إلى قسمين، ففي الأبيات التّسعة الأولى منه يصوّر جسدها من الخارج، وفي الأبيات الأربعة التّالية يعبّر عن أثرها في نفسها، أي أنه يعبّر عن قيم الحبّ ومعانيه.

وأما في صورتها الخارجيّة، فهي نحيلة الخصر، بيضاء، بطنها غير مترهّلة، وأعلى صدرها أبيض متألّق كأنّه سطح المرآة في النّقاء والتّألّق. وهي مصونة، كأنّها درة نمت في ماء غدير صاف، لم يعكّره أحد. وهذا دليل طهرها ونقائها وصفائها. وهي خجول حييّة، تنظر، في خفر، وسرعان ما تبعد بناظريها، وتلتفت، عن خدّ ناعم رقيق. وفي نظرتها مشاعر الأمومة، كأنّها غزالة لها خشف. وهذا جمال أنثويّ ناعم، يهتمّ فيه الشّاعر بالنّظرة والخدّ. وجيدها ليس بالطّويل ولو رفعته، بل هو معتدل، كأنّه جيد

غزالة، وفيه حلي، وليس عاطلاً من الزّينة. وشعرها أسود كثيف، طويل، يمتدّ على ظهرها، ويزيّنه. وبعضه لفائف، وبعضه مرسل جدائل، وأطراف هذه الجدائل المرسلة تتّجه إلى الأعلى. وهي عزيزة مكرّمة، لا تخدم في البيت. وتظلّ نائمة إلى الضّحى، وفي فراشها المسك، دليل التّرف والغنى والذّوق الرّفيع. وتتناول الأشياء أو تعطيها بأنامل ناعمة رقيقة، كأنّها المساويك النّاعمة، أو كأنّها ديدان صغيرة في كثيب رمليّ ناعم نقيّ نظيف. وصُلْبُها مَرِنٌ يتثنّى كأنّه سَيْرٌ جلديّ. وساقها، من الرّكبة إلى القدم، بيضاء ناعمة كأنّها نبات البَرديّ الذي سُقي بماء وفير.

وتُلاحظ وفرة الأفعال المضارعة في الأبيات السّابقة التي يصف فيها جمال المرأة، وهي: تصدّ وتبدي، وتتّقي، فرع يزين، تضلّ العقاص، وتضحي، وتعطو، وتضيء. وهي جميعاً أفعال حركة وحياة ورشاقة وجمال. وقد رصدها الشّاعر وعبَّر عنها، وهي جمال في المرأة، وجمال في التّعبير.

ومنذ البدء يلاحظ أنّ الشّاعر يُغفل مظهرين من مظاهر الجمال الجسديّ طالما ذكرهما الشّعراء، وهما النّهدان والرّدفان. ويبدو هذا الأمر غريباً، وهو الشّاعر الفاحش، مع أنّ هذين المظهرين من أبرز ما يميز الجانب الجنسيّ في المرأة. وقد عني بهما الشّعراء كثيراً، واهتموا بالحجم الكبير في كلّ من هذين المظهرين. ويبرز الاهتمام بهما في التّماثيل والمنحوتات الكثيرة لعشتار ربّة الخصب، إذ صوّرتها التّماثيل كبيرة الرّدفين والنّهدين دلالة على الخصب.

وفي تصوير الشّاعر لجسد المرأة من الخارج عواطف وحركات رشيقة، فهي تصدّ، وتبدي، وتعطو. وفي التّصوير نقاء وتألّق وسطوع، فأعلى صدرها كالمرآة، ووجهها أبيض متألّق، وشعرها أسود. وهو يصف ساقها البيضاء، ولا يصف فخذها. وهو يصوّر لدونة صلبها وتثنّيها ولا يصف ردفيها. وهو يصف أعلى صدرها ولا يصف نهديها. وهو في الحقيقة ليس بوصف، إنما هو تصوير حيّ متحرّك، وفيه حشمة، وفيه قيم اجتماعيّة راقية، فهي كالدّرّة التي ربّيت في غدير لم يعكّر ماءه أحد.

هو تصوير حيّ متحرّك للمرأة، وهو تصوير مفعم بالإحساس بالجمال. وحافل بالحركة، ومتموّج بالمشاعر والعواطف، مشاعر الإعجاب، وعواطف التّعلُّق. وهو تصوير حييّ محتشم، لا فحش فيه ولا تبذّل، بل فيه سمو. وهو تصوير كلّيّ شامل، من بعيد، وفيه، وهو الأهمّ، تقدير وتقديس للجمال.

وفي هذا التّصوير تظهر قيم جماليّة عدة في المرأة، منها ما هو جسديّ محض، ومنها ما هو اجتماعيّ. فمن قيم الجمال الاجتماعيّة كون المرأة مصونة، كأنّها درّة ربّيت في ماء لم يعكّره أحد، دليل العفّة. ومنها كون المرأة مخدومة، لا تعمل، وتنام إلى الضّحى، دليل الغنى. وفي فراشها المسك، دليل الذّوق المترف.

ومن قيم الجمال الجسديّ، اعتدال العنق، وبياض الوجه، وتألّق الصّدر، وسواد الشّعر الطّويل وفيه عقائص وجدائل مرسلة، دليل التّجمّل والتّزيّن. والصُّلب اللّدن الذي يتثنّى، والسّاق البيضاء الطّريّة اللّامعة، والأنامل النّاعمة اللّدنة غير الخشنة. وهذه القيم في الجمال الجسديّ هي قيم حضريّة، وليست قيمَ جمالٍ بدويّ. وتدل على ذوق مترف، ووعي لمظاهر الجمال وإحساس به.

وفي القسم الثّاني، أي في الأبيات الأربعة التّالية، يظهر أثر تلك المرأة في نفسه، وموقفه منها. وموقفه هو الحبّ حقيقة، ولكنّه حبّ من طرف واحد، ولذلك هو حبّ محروم. وهذا الأثر هو الأهمّ في هذا التّصوير، فهي متألّقة، تضيء في العشاء، كأنّها صومعة راهب، مضاءة ليلاً. وفي هذا التّشبيه، وذاك الوصف، ما يدلّ على أنّه يرى في المرأة التي يصف نوراً يضيء، وقدسيّة لا تمسّ، تجلو الظلام،

وإليها يتطلّع ذو العقل الرّشيد. وبهذا يعني ذاته، فهو أحوج ما يكون إلى هذه المرأة، يتطهّر بها، ويطهّر روحه، ويجد عندها الخلاص. وهو يتحدّث عنها الحديث كلّه بضمير الغائب، ولا يخاطبها مباشرة، إجلالاً لها، وتقديراً لجمالها، بل تقديراً لكينونتها، بغض النّظر عن اللّذة والمتعة. ولكنّه فقط في البيت قبل الأخير في هذا المقطع يتوجّه إليها بالخطاب، ويؤكّد أنّ هواه لا ينسلُ عنها، وإذا كان من قبل قد قال لفاطمة (امرؤ القيس،194/1):

وَإنْ تـكُ قـد سـاءتْكِ منـي خَليقَـةٌ فسُـلّي ثيـابي مـن ثيابِـكِ تَنْسُـلِ

فهو هنا يقول لها (امرؤ القيس،237/1):

تَسَلّتْ عَماياتُ الرّجالِ عَنِ الصبا وَلـيس فـؤادي عـن هـواكِ بمُنسَـلِ

وفي هذا الخيط الحريريّ النّاعم، المتمثّل في فعل ينسلّ، الذي يظهر في موضعين من القصيدة، وفي موقفين من فاطمة نفسها، ما يؤكّد حبَّه لها، وما يدلّ على وحدة القصيدة فنيّاً وجماليّاً.

ومن الطّبيعيّ أن يلومه أصحابه على هواه، لأنّهم يعرفونه عابثاً لاهياً، لكنّه يردّ عليهم، ويؤكّد أنّه لا يصغي إلى لومهم. وهكذا يبدو هذا الجمال المصوّر هو جمال فاطمة، وإن لم يصرّح به، وهو جمال خارجيّ، ظاهر، لا فحش فيه، ولا إشارة إلى حسّ أو متعة، بل هو حبّ نورانيّ يضيء كمصباح راهب.

ويبدو ذوق امرئ القيس مختلفاً عن سائر شعراء عصره، لأنّ شعراء عصره عبَّروا عمّا يدلّ على ذوق عام، يقدّر الكبر في الرّدفين والنّهدين، لِمَا لهما من علاقة بالإنجاب. فكبر الرّدفين يدلّ على سعة الحوض، وهو ما يساعد على الحمل، ليتّسع الحوض للجنين، ويكبر الحوض كلّما حملت المرأة. وكذلك يكبر النّهدان كلما أرضعت، وفي التّغني بالحجم الكبير للنّهدين والرّدفين دلالة واضحة على تقدير لا شعوريّ للدّور الأموميّ للمرأة في الإنجاب، وغياب اهتمام امرئ القيس بهذين الجانبين يعني أنّه كان يصوّر صبيّة شابّة، هي على الأرجح فاطمة.

وهو حتى في فحشه لم يذكر النّهدين ولا الرّدفين، لأنّه لا يهتمّ بجانب الإنجاب في علاقاته مع النّسوة، إنما يهتمّ باللّذة والمتعة فحسب، ولكن يُثير حسّه العطرُ والحركة بمختلف أنواعها وأشكالها.

8. الخاتمة

ونخلص مما تقدّم إلى أنّ امرأ القيس أحسّ بالجمال، وامتلك تجارب جماليّة متعددّة ومتنوّعة ومختلفة. هي تجارب جماليّة في المرأة والفرس والمطر. وفي المرأة بصورة خاصّة كانت له تجارب الاستغراق في اللّذة المحرّمة مع نساء كثيرات. وكانت له تجربة العذاب في الحبّ المحروم، وهو حبّه لفاطمة، وقد تحسّس قيماً جماليّة، أبرزها الرائحة الزّكيّة، والحركة بمختلف أنواعها وأشكالها، في النّساء المانحات الجسد، وفي المحبوبة المحروم منها. ومن القيم الجماليّة إحساسه بالبياض والتّألّق، وولعه بذكر اسم المرأة التي يحبّ والنّساء اللواتي يعشق، ففي ذكر الاسم قيمة جماليّة ومتعة. ولعلّ أبرز ما يخصّ الشّاعر هو وقوفه عند جمال الحركة، في مختلف أشكالها وأنواعها، ولا سيّما الحركات النّاعمة الدّقيقة، وقدرته على التّعبير عنها، في المرأة والحيوان والطّبيعة، على السّواء.

ومما لا شكّ فيه أنّ ذوقه في إدراك الجمال كان ذوقاً مترفاً. ويمكن القول في غير مبالغة بأنّه كان واعياً لقيمة الجمال، فقد ذكر التّأمّل مرّتين، في تأمّل جمال الفرس، وفي تأمّل المطر. وهو يستند إلى خبراته وتجاربه الكثيرة والمتنوّعة والمختلفة. وقد زاد ذلك الذّوقَ رهافةً حبُّه فاطمة، وحرمانه منها، وهذه النّتائج كلّها تؤكدها المعلّقة. وهي نتائج مستمدّة من داخل المعلّقة، لا من الأخبار والرّوايات. ولعلّ الاستطراد الذي جرى في البحث إلى ذكر الحركة في الفرس، وحبّ البياض والالتماع حتّى في البرق، إلى جانب بروز قيمة الحركة والبياض في المرأة ما يدلّ على وحدة القصيدة، ويساعد على نفي التّفكّك عنها. ويدلّ على أنّها حقيقةً قصيدةٌ واحدة، وليست مقاطع جرى تركيبها، وهذه قيمة جماليّة لا يمكن إغفالها، وهي حقيقةً قصيدةٌ لشاعر واحد، لا شكّ في نسبتها إليه، هو امرؤ القيس.

المصادر والمراجع

1.القرآن الكريم.

2.إبراهيم، زكريّا، د.ت، **مشكلة الحبّ**، مكتبة مصر ، القاهرة .

3.إبراهيم، زكريّا، د.ت، **مشكلة الفنّ** ، مكتبة مصر، القاهرة .

4.ابن دريد، 1991، **الاشتقاق**، تحقيق: عبد السّلام محمد هارون ، دار الجيل ، بيروت.

5.ابن منظور، د.ت، **لسان العرب** ، دار صادر ، بيروت.

6.ابن الملّوح، قيس، 1999، **ديوان قيس بن الملوّح**، تحقيق: يسري عبد الغنيّ ، دار الكتب العلميّة ، بيروت.

7.أرسطو، 1973، **فنّ الشّعر**، ط2، ترجمة: عبد الرحمن بدويّ ، دار الثّقافة ، بيروت.

8.امرؤ القيس، 1998، **الديوان**، شرح السّكريّ، تحقيق: د. محمد الشّوابكة، ود. أنور أبو سويلم ، دار عمّار ، عمّان، الأردن.

9.الجاحظ، د.ت، **البخلاء**، ط7، تحقيق: د. طه الحاجريّ ، دار المعارف ، القاهرة.

10.جميل بثينة، د.ت، **الديوان** ، دار صادر ، بيروت.

11.جويّو، جان ماري، 1965، **مسائل فلسفة الفنّ**، ط2، ترجمة: د. سامي الدّروبيّ ، دار اليقظة العربيّة، بيروت– دمشق .

12.حسين، طه، 1964، **في الأدب الجاهليّ** ، دار المعارف ، القاهرة.

13.الحسينيّ، د. قصي، 1993، **أنتربولوجيّة الصّورة والشّعر العربيّ قبل الإسلام**، الأهليّة للنّشر والتّوزيع.

14.ديوي، جون، 2011، **الفن خبرة**، ترجمة: زكريّا إبراهيم، مراجعة: زكي نجيب محمود ، المشروع القوميّ للتّرجمة ، القاهرة.

15.رايك، ثيدور، 2005، **سيكولوجيّة العلاقات الجنسيّة**، ترجمة: ثائر ديب ، دار المدى ، دمشق.

16.سانتيانا، جورج، د.ت، **الإحساس بالجمال**، ترجمة: د. محمد مصطفى بدويّ، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصريّة.
17.ضيف، د. شوقي، 2003، **تاريخ الأدب العربيّ- العصر الجاهليّ**، ط24، القاهرة، دار المعارف.
18.فيشر، فولفديتريش، 2002، **الأساس في فقه اللّغة العربيّة**، ترجمة: د. سعيد حسن بحيريّ ، مؤسسة المختار ، القاهرة.
19.القلقشنديّ، 1980، **نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب**، ط2، تحقيق: إبراهيم الأبياريّ ، دار الكتاب اللبنانيّ ، بيروت.
20.موشيلي، روجر، 1985، **العقد النفسيّة**، ترجمة: وجيه أسعد ، وزارة الثّقافة ، دمشق.
21.ويليك، رينيه، وارين، أوستن، 1972، **نظريّة الأدب**، ترجمة: محيي الدّين صبحيّ، مراجعة: د. حسام الخطيب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، دمشق.
22.اليافيّ، د. عبد الكريم، 1972، **دراسات فنيّة في الأدب العربيّ** ، مطبعة الحياة ، دمشق.