The North African Journal of Scientific Publishing (NAJSP)
مجلة شمال إفريقيا للنشر العلمي (NAJSP)
E-ISSN: 2959-4820
Volume 2, Issue 3, July – September 2024, Page No: 85-100
Website: https://najsp.com/index.php/home/index
SJIFactor 2023: 3.733 معامل التأثير العربي (AIF) 2023: 0.63 ISI 2023: 0.383

صُوَرُ الشّوق والحُزن في المقدّمات الغَزَليّة لمُسلمٍ بن الوَليد: مُقاربة بلاغيّة نفسيّة

د. المصطفى اكتراب *
دكتوراه في الدراسات العربية، كلية اللغة العربية، جامعة القاضي عياض، مراكش، المغرب

The Poetic Images of Longing and Sorrow in The Flirtatious Openings of Muslim ibn Al-Walid: A Phycho-Rhetorical Approach

Dr. Elmostapha Qtarab *
PhD in Arabic Studies, Faculty of Language, Cadi Ayyad University, Marrakech, Morocco

*Corresponding author qatarabelmostapha1@gmail.com *المؤلف المراسل
تاريخ الاستلام: 2024-06-18 تاريخ القبول: 2024-08-13 تاريخ النشر: 2024-08-21

الملخص

اهتمّ هذا البحثُ بدراسة صُوَرِ الشَّوقِ والحزنِ في المُقدّمات الغَزَليّة للشّاعر مُسْلِم بن الوَلِيد من منظورٍ بلاغي نفسي، فتبيَّنَ أنَّ الشِّعْر الغَزَليَّ عندَهُ مشحونٌ بالحرارة العاطفية التي فاضت صُوَراً بلاغيةً مختلفةً، جَمعتْ بين الحقيقة والاستعارة على وجه الخصوص.

واتَّضح أنّه يَحِنُّ إلى ذكرياتِ الصِّبا مُتذكِّراً حُبَّهُ الطُّفوليَّ تارةً، وتارةً يشكو آلامَ مُحِبٍّ مُعذَّبٍ جَرّاءَ الهُجْران أو الفَقْد وغير ذلك، كما ثَبَتَ أنّه تَمَيَّز بروعة التّخييل، ولذلك أجادَ تصويرَ جمال المحبوبة الرّقيقة بالأنْسب رِقّةً وعذوبةً، واستطاع أنْ يُقنع المتلقّي ويُمْتِعَهُ بما تركه ذلك الجمالُ في وِجدانه من أثرٍ بالغٍ.

الكلمات المفتاحية: الصُّورة الشِّعرية، الحَنينُ إلى الصِّبا، المُحِبّ المُعَذَّبُ، التَّحليل البلاغي، التَّحليل النّفسي.

Abstract

This research is concerned with studying the poetic images of longing and sorrow in the openings of the poet Muslim bin al-Walid from a psycho-rhetorical perspective. It turns out that his flirtatious poetry is charged with emotional heat that is overflowing with different rhetorical images, combining truth and metaphor in particular.

The poet yearns for the memories of his youth, sometimes recalling his childhood love, and sometimes complaining about the pains of a lover tormented by desertion, or missing, and other things. Also, he is distinguished by his wonderful imagination, and therefore he excelled in depicting the beauty of the delicate beloved with the most appropriate delicacy and sweetness, and he can persuade and entertain the reader with the profound beauty effect left in his heart.

Keywords: The poetic image, Nostalgia for youth, the tormented lover, Rhetorical analysis, Psychoanalysis.

المقدمة

إنَّ نسبة الصُّورة الشِّعرية إلى المقدّمات الغَزَليّة لمُسْلِم بن الوَليد كنسبة الروح إلى الجسد، سواءٌ من حيث إفرادُها، أمْ من جهة تركيبها، أمْ من حيث أبعادُها الحُلميّة. ومن ثَمَّ جاز لنا القول: إن الشّاعر لا

يستطيع إقناعاً ولا إمتاعاً ما لم يكن حالماً بالصُّور، محلِّقاً في سماء الإبداع بأجنحة الخيال، كهذا الشّاعر الّذي لا نحسبه إلاّ واحداً من شعراء أحلام اليقظة الأفذاذ في تراثنا الشّعري المجيد.

ولا ريب أنَّ صورة المحبوبة العالقة بذهنه، المخالطة شِغافَ قلبه لا تكاد تفارقه في أحلام يقظته، وحين يصارع إعراضَ الهوى وصدودَه، فإنّه يهرب إلى الصِّبا العاشق اللَّعوب ليجد ما يطفئ نيرانه، ويخفف عنه تَباريحَه، وهو إذْ يفعل ذلك إنّما يستنجد بذاكرته وخيالاته النّفسية. واستحضارُ الزمن بصُوَرِه الجميلة المتدفّقة كفيل بأنْ يحقق للشّاعر توازنَه النفسي، فتزول نتائج الاضطرابات النّاجمة عن عُقدة الحرمان من إشباع الرّغبة في الميل إلى المحبوب.

والثّابتُ أنَّ الهوى قد أسْقمَ نفوس كثيرٍ من الشُّعراء الّذين حِيل بينهم وبين معشوقاتهم لهذا السّبب أو ذاك، فانطلقت قرائحُهم تُصَوِّرُ عذابات النفس وأحزانَها، حتى أصيب بعضهم بالخبل كمجنون ليلى، وحال مُسْلِم بن الوليد لا يكاد يختلف عن هؤلاء، فما إنْ نراه باكياً، حتى نراه حزيناً، حتى نجده مُسَهَّداً، قد افترسه الغمُّ، وألَمَّ به المرض لِفَرْط الصَّبابة، ولَذَعات الشوق جرَّاء الانجذاب الشُّعوري، أو اللاّشعوري إلى من يهوى.

وتبعا لذلك، نَبسُط الإشكاليات الآتية:

- ما المسارات البلاغية النفسية التي سلكها الشاعر للإقناع بحنينه إلى الصِّبا الجميل، وبما لحقه من صُنوف العذاب، جَرَّاء الوقوع في شَرَك الهوى؟
- ما الصُّور الشعرية التي هيمنت على مقدماته الغزلية وهو يَسْلُك تلك المسارات؟
- وهل تَمَّ له تصوير الجمال المعنوي عِلاوةً على الظَّفَر بصُوَره الحسية؟

• نُبْذة عن حياة الشاعر:

هو مُسْلِم بن الوَليد الأنصاري من جهة الأب، أما أمه فتنتمي إلى قبيلة خُزاعة الأزْدية اليمنية. يُرجَّح أنه ولد بالكوفة حوالي منتصف القرن الثاني الهجري، ونشأ فيها وترعرع، يسمع الشعر، ويُنْشِدُهُ، ويتعلق به، ولاسيَّما شعر الفحول، كالنَّابغة، وزُهير، والأعشى، وعُمر بن أبي رَبيعة، وامريء القَيْس، وجَرير، والأخطَل، وغيرهم[1].

لُقِّب بصريع الغَواني لقوله في قصيدة يَمدح هارون الرَّشيد:

هَلِ الْعَيْشُ إلاَّ أَنْ أَرُوحَ مَعَ الصِّبَا * وَأَغْدُو صَرِيعَ الرَّاحِ وَالْأَعْيُنِ النُّجْلِ[2]

أفاد من أئمة النحو والصرف واللغة والبيان حظا وافراً، فكان فصيحاً بليغاً، متعلقاً بعمود الشعر، ينحو نَحْوَ الفُحول[3]، فلما ذاع صِيتُه الشعري انتقل إلى بغدادَ، حيث يَكسِبُ الشّعراءُ الأموالَ بمدحم الملوك وذوي الحُظوة. استَحْسَنَ هارونُ الرَّشيد شعرَه، وقربه إليه، فنال من جوائزه المالية[4]، ورُوي أيضا أنه كان له حظ من الدِّراية بنقد الشعر، وله مآخذُ على أشعار أبي العتاهيّة وأبي نواس في هذا المِضْمار[5].

لكن قرْضَه الشعر بدأ في الانْحِسار حين إقامتِهِ بجرجان، حتى توفي بها سنة ثمانية ومائتين للهجرة، وهو ابن سبعين عاما.

1- صورة الحنين إلى الصِّبا:

يستنجدُ الشاعر بالذاكرة تشبثاً بالحياة، اتِّقاءَ انْهيار الذات حالَ الصراع العنيف بين التذَّكُّر والنسيان، وبين الهوى ومُنَغِّصاته، ومن ثَمَّ فإنه يَنْشُدُ راحةَ النفس بعد عذابات واقع مُرٍّ صَعَّرَ له خدَّهُ، وولاه ظهرَه، فحال بينه وبين ما يشتهي من مسرّاتِ الهوى. يقول:

أُجْرِرْتُ حَبْلَ خَليعٍ فِي الصِّبا غَزِلٍ * وَشَمَّرَتْ هِمَمُ الْعُذَّالِ فِي الْعَذَلِ[6]

---

[1] ينظر، مقدمة ديوان مسلم بن الوليد، شرح وتعليق سامي الدهان، دار المعارف، ط 3، القاهرة (د ت) ص14.

[2] ديوان مسلم بن الوليد، ص 43، وهامشها.

[3] ينظر، مقدمة ديوان مسلم بن الوليد، ص 15.

[4] ينظر، مقدمة ديوان مسلم بن الوليد، ص 17.

[5] ينظر، المرجع نفسه (المقدمة)، ص 27.

[6] ديوان مسلم بن الوليد، ص 1.

"تقولُ العربُ: أجررت فلانا رِسْنَهُ إذا مهَّلت له في إرادته، وأصله أن تمهل للدابة في الرَّعْي جارَّةً رِسْنَها"[7].

جاء البيت في مُسْتَهَلِّ قصيدة مادحة، بارعَ الاستهلال، لأن الشاعر قد ضاقت به الحالُ، وعذبه الهوى جَرّاءَ الاضطهاد (Persécution) الذي حل برغباته اتجاه من يهوى. وحين يعود إلى الماضي المُفْعَمِ حبّاً فإنما يَنشُدُ التسكين الذاتي (Auto – Analgésie) للنفس المعذبة. إنه يَستحضِر ما كان من حرية لا تُصَفِّدها أغلالٌ ولا أَوْهاقٌ، ولا يشوبُها إرهاقٌ، وهو يجر رِسْن الهوى في مَراتِعِه الفسيحة.

ويَلُوذُ باستعارة جميلة، يستعير فيها رِسْن الهوى المجرور للدلالة على كل معاني الانطلاق في عالم الحب، لكنّه انطلاقٌ مُقَيَّد بعالمه، لا يَبْرَحُه. وإذا كان الرِّسْن مصدرَ إزعاجٍ للدابة فإنه يغدو عنده سبباً للحُبور (Euphorie) العاطفي. ولا يهمه بعد ذلك إمعانُ العُذَّال في المَلامِ، أو خَلْعُه وإقصاؤُه. ولفظ "خَليع" صيغة مبالغة تصور النَّبْذَ الاجتماعي لسلوكه، لكنه يستلذُّهُ على كثرة العوائق.

رَصَّع الشاعر الشطر الثاني بصورة استعارية أخرى تصور الإرادة الاجتماعية مُتوثِّبة، تُشَمِّر عن ساعدها، تَنْتَضي سيوف العَذْل، فإذا هي مُصْلَتَةٌ على رأسه بلا رحمة. تلك المعاني النفسية المتوترة سيقت في صورة إيقاعيّة طَرُوبٍ، آيةُ ذلك التَّصريعُ وتناغمُ الحروف بين الملفوظين (الغَزَل / العذْل)، فضلا عن الترصيع المُحْكَم بإضافة اللفظ (العُذّال) المُنْتَصِب رنَّةً إيقاعيّةً ثالثةً تنبه المتلقي إلى المعنى المراد.

ولا يرى الشاعر عيشا مريحا للذات المُعذَّبة إلا في غَمْرة غَزَل مَشُوب بأطياف الماضي، لأنه يحسّ بالإحباط والحرمان (Frustation) في حاضره، يقول:

مَاذَا عَلى الدَّهْرِ لَوْ لاَنَتْ عَرِيكَتُهُ * وَرَدَّ فِي الرَّأْسِ مِنِّي سَكْرَةَ الْغَزَلِ[8]

بهذا الاستفهام الرجائي الممزوج بعتاب الدهر، يصور الشاعر صراعه النفسي مع ذاكرته التي لا تكاد تُطاوعُه لاسترداد الهوى الذي يُخامِر العقلَ.

وفي هذا البيت:

هَلِ الْعَيْشُ إلاَّ أَنْ أَرُوحَ مَعَ الصِّبَا * وَأَغْدُو صَرِيعَ الرَّاحِ وَالْأَعْيُنِ النُّجْلِ[9]

تمتزج أحلام اليقظة بلذيذِ الحب الطفولي، وهذه سِمةُ التفكير الإبداعي الموسومِ "بحسن إفراغ الخيالات الطليقة، والأوهام المُتقَنة، والأفكار المرتبطة بأحلام اليقظة ولعب الطفولة[10]". وبلغة لَعُوبٍ تَشْرئبُّ نفسُ الشاعر إلى مُراده الأحلى، مُتوسِّلاً بِطِباقٍ جميل (أروح وأغدو)، وجناسٍ بديع (أرُوح/الراح)، وهو إذْ يَعْزِف لحن الدلالة على هذا الإيقاع المتناغم، إنما يَرُوم لفتَ الانتباه إلى المعاني النفسية التي تَمَخَّضَ عنها البيت، وحملت على هَوْدَجِ صورة شعريّةٍ فائقة الحسن، إذ تُصوّر الشاعر وقد خَرَّ صريعا جَرَّاء فعل ساحرٍ، مِزاجُه خمر معصور، ومَشْهَدُ أعين واسعة (نُجْلٍ).

أما إذا فهمنا رَوْحةَ الشاعر وغَدْوَتَهُ من جهة الالتفات إلى الماضي وحده دون اعتبار لملذات حاضره، فإن الدلالة تنصرف إلى رغبته في كَبْح جِماح فَرْط التوتر(Hypertonie) الذي يعذبه بسبب الحرمان العاطفي من قضاء لُبَاناتِ الهوى، ولذلك فهو ينفلت من عِقالِ الواقع الكريه، لأن "اعتقال الدوافع المُتوثِّبة والحجر عليها مما يضخِّم التوتر والقلق"[11].

وهو إذ يقول:

وكُنَّا أَلِيفَيْ لَذَّةٍ شَمْلَ صَفْوَةٍ * حَلِيفَيْ صَفَاءٍ مَا نَخَافُ لَهُ غَدْرَا[12]

إنما يَنشُدُ راحة في لذة الصِّبا، تخلصه من ألم يَقُضُّ مَضْجعهُ في زمن غادر كَدَّرَ صفو حبه، وشتت شمله. "واللذة إدراك الملائم من حيث إنَّه ملائم كطعم الحلاوة عند حاسة الذوق، والنور عند البصر، وحضور المرجو عند القوة الوهمية، والأمور الماضية عند القوة الحافظة تلتذ بتذكرها"[13].

---

[7] المرجع نفسه، ص 1.
[8] المرجع نفسه، ص 4.
[9] ديوان مسلم بن الوليد، ص 43.
[10] قاسم حسين صالح، الإبداع الفني عند الفرويدية وأثره في السوريالية، مجلة آفاق عربية، ع 10، 1 أكتوبر، العراق، 1979، ص 108.
[11] راجح أحمد عزت، أصول علم النفس، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ط 7، القاهرة، 1968، ص 116.
[12] ديوان مسلم بن الوليد، ص 44.
[13] الجرجاني علي بن محمد الشريف، معجم التعريفات، تحقيق ودراسة محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة (دت) ص 160.

هذا البيت إنكار للواقع (Déni de la réalité) وتعبير عن عقدة الخوف من الغدر، عقدة لا تنحلُّ إلا في صفاء العشق الذي مضى، وأُلْفتِه ووفائه. ولأن عُقْدة الخطر "تجعل الفرد يعيش في خوفٍ، وتزيد من خطر الميل نحو الهموم، وتجعله يغضب من كل شيء"[14] فإن انتشاءَ الوجدان بلذائذ الطفولة اللاهية الغُفْل تكسير لكل عقدة وقُفْل، بل إن سكون النفس إلى الهوى الآمن فيه مَنْدوحَةٌ عن غدر الزمان.

وأوقفنا الشاعر في شَرَكِ التصوير الإيقاعي الذي لا يُبتَغَى لذاته مادام سبيلا إلى إحضار صورة الماضي ولذَّاته، إذِ انقاد السمع إلى الترصيع الموسيقي المتناغم وزناً وجناساً بين اللفظ (أَلِيفَيْ) في الشطر الأول واللفظ (حليفي) في الشطر الثاني، وولَّت النفس سمعها شَطْرَ النَّغَم الجناسي الآخر بين الملفوظين (صَفْوة وصفاء)، وما القصدُ إلا أن يَهْتَبِلَ المتلقي بدلالات التّوتّر العنيف بين هذا الغدر وذلك الوفاء الساكن ذاتَ الصدر.

"إن الروح الشعرية تنقادُ كليةً إلى غِواية صورة مفضلة"[15]، ولذلك فإنَّ الشاعر يُمْعِنُ في إطلاق العِنان لذاته المُعذَّبة للعيش على أَلَق الماضي الذي لا يُطهِّر أَناهُ من عذاباتها سواه، ومن ثَمَّ فإنه يرفع عَقِيرَتهُ فيتغنى حتى الثَّمالة بأبيات أخرى لها الدلالة نفسُها في مقامات مختلفة.

ومن ذلك قوله:

وَرُبَّ يَوْمٍ مِنَ اللَّذَّاتِ مُحْتَضَـــــرٍ * قَصَّرْتُهُ بِلِقَاءِ الرَّاحِ وَالْخُلَـــــــــــــلِ[16]
أَرُودُ بِعَيْنَيَّ مَنْظَرَ اللَّهْوِ وَالصِّبَـــــا * وَأَهْوَى ظِبَاءَ الْإِنْسِ وَالْبَقَرَ الْعُفْـــــــرَا[17]
وَاهـــا لِأَيَّـــامِ الصِّبَـــا وَزَمَـــانِـهِ * لَوْ كَانَ أَسْعَفَ بِالْمُقَـــامِ قَلِيـــــــــلاَ [18]
سَلْ عَيْشَ دَهْرٍ قَدْ مَضَتْ أَيَّامُـــــهُ * هَلْ يَسْتَطِيعُ إِلَى الرُّجـــوعِ سَبِيـــــــــلاَ [19]
لَوْ عـَـادَ آخِـــرُهُ كَـــأَوَّلِ عَهْـــدِهِ * فِيمَا مَضَـــى لَمْ أَشْـفِ مِنْهُ غَلِـيـــــــلاَ [20]

ناضحةٌ هذه الأبياتُ بصور شتى يستحضرها الشاعر، فَتَشِعُّ في وجدانه، لكنها تَفيء كلُّها إلى صورة شعرية تكاد تكون الأجملَ والأشدَّ تأثيرا، وهي التي أَفْصحَ عنها البيت الثاني حين استعار صورة الظِّباء، وصور المَها للخليلات، للدلالة على جمالهن الذي ما حَلَتِ الأيام الخوالي إلا به، ولا يحلو حاضر الشاعر إلا بِتَذْكاره، لكنَّ لَهْوَ الصِّبا عَصِيٌّ على البقاء في مُخَيِّلة الشاعر، إذ لا يكاد يَخْطُر طَيْفُه حتى يرتحلَ، ولذلك تمنى (لو أَسْعَفَ بالمُقامِ قليلاً).

والملفوظ "واها" يلخص كل معاني التحسُّر والتَّفجُّع على ماض يَوَدُّ الشاعر لَوْ عاد، فأقامَ ليشفي غُلَّة صَادٍ مُتَلَهِّفٍ في أيام عِطاشٍ، ولو رجع ما ارتوى من لذائذه. إنه فعلُ "الهُو" الذي لا يجد إشباعاً في حاضره، فيهرب إلى الأمثل اسْتِنكافاً عن الأَرْذلِ، ولَمّا كان "الهُو بمنأى عن العالم الخارجي، كان له عالمه الخاص من الإدراك الحسي"[21].

والهُو ممنوع من البَوْح العاشق، مقموع الرَّغبةِ في الإفصاح عما يَجيشُ فيه مخافة الانفضاح. يقول:

عِنْدِي سَرَائِرُ حُبٍّ مَا يَزَالُ لَهَا * تَذْكَارُ عَهْدٍ وَيَقْرِفْنَ آثامَا[22]

إن الهُو لدى الذات الشاعرة هنا لا يُطيق صبراً على اضْطِرامِ الرغبة المكبوتة رغم خضوعه لرقابة الأنا الأعلى الذي يرى في التصريح إثماً مقارفاً، فيتدخل الأنا مشيرا عليه بِشِعْرٍ لامحٍ، وتعديل سلوك جامح، فتتخلَّصُ الذات حينئذ من أذى لافحٍ.

يدافع الشاعر عن وجوده فيرضي رغباتِ الهُو، ويتوافق في الوقت نفسِهِ مع متطلبات الأنا الأعلى، لأن الأنا تعلم بالتجربة أن إشباع مطلب غريزي مُحْتَمَلٍ في حد ذاته قد يسبب أخطارا في العالم الخارجي،

---

[14] روجيه موكيالي، العقد النفسية، ترجمة موريس شربل، منشورات عويدات، بيروت، ط 1، 1988، ص 83.
[15] كاستون باشلار، النار في التحليل النفسي، ترجمة نهاد خياطة، دارالأندلس، ط1، 1984، بيروت، ص 84.
[16] ديوان مسلم بن الوليد، ص 4.
[17] المرجع نفسه، ص 47.
[18] المرجع نفسه، ص 54.
[19] المرجع نفسه، ص 55.
[20] المرجع نفسه، ص 55.
[21] سيجموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ترجمة سامي محمود علي – عبد السلام القفاش، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2000، ص 105.
[22] ديوان مسلم بن الوليد، ص 62.

بحيث يصبح أيُّ مطلب غريزي من هذا النوع خطراً في حدِّ ذاته، وهكذا يدافع الأنا عن وجوده ضد عالم خارجي يهدده بالإفناء، ويجابه عالمه الداخلي الذي يُرْهقُه بالمطالب[23].

وحين ينحاز الأنا _ الذي هو عند الشاعر "النُّهَى"_ إلى الأنا الأعلى فيفرضُ قيوداً وحواجزَ سميكةً لا تترك مُتَنَفَّساً لِمَا يَمُورُ في وجدانه المُعَذَّبِ، فإنَّ الهُو يخفف من حدته بالنُّكوص (Régression) إلى الصِّبا الغَضِّ، يقول الشاعر:

قَعَدَ النُّهَى بِكَ عَنْ تَقَاذُفِ صَبْوَةٍ * خَطَرَتْ بِرَيْعَانِ الشَّبَابِ الْأَغْيَدِ[24]

وعبارة (قعد النُّهَى بك...) توحي بدلالات الإحباط، وكأنَّ "أنا" الشاعر يُسْرفُ في تنفيذ تعليمات الأنا الأعلى الكابحة، فيكاد يصيب إرادة "الهُو" بالشلل، فيمنعه من التنفيس الأمثل عن مكبوتاته. والممنوع هو تقاذف (تبادل) مآربِ الهوى بين الحبيبين كما تُقُوذِفتْ في رَيْعانِ الشباب، والبيت التالي يَفْتِلُ في حَبْل المعنى نفسه:

إنَّ الصِّبَا وَعَرَتْ عَلَيْكَ سَبِيلُهُ * فَتَنَكَّبَتْ بِكَ عَنْ وِصَالِ الْخُرَّدِ[25]

فالشاعر قد حِيلَ بينه وبَيْنَ رغبات " الهُو" لديه في وِصالِ من يهوى بصورة عنيفة دل عليها الملفوظ (وَعَرَتْ عليك سبيلُه...). ويتوسَّل بصورة شعرية منفردة ليست من بَنَاتِ البيان، لكنها دلت على الافتتان بعذراوات (غِيدٍ) حِسانٍ. تلك هي صورة الماضي التي تطهر الذات من لَوَافحِ نيران الهوى لما تَوَعَّرت عليها مسالكُهُ في الواقع.

لكن الهُو يكسر _أحيانا_ حواجز الأنا الأعلى، بنفس حدة العنف المُسلَّط عليه، فَتُقارِفُ الذات الشاعرة ما كانت تُحاذِرُه، فَتَلِجُّ في وصف الجسد الأُنثوي بِنَفَسٍ شَبَقِيٍّ. يقول:

إنَّ الْعَتِيكَ لَحَيٌّ مَا مَـــرَرْتُ بِـــهِ * إلاَّ رَجَعْتُ وَرُوحِـــــي فِيـهِ مُسْتَلَـبُ[26]
عِنْدَ الْخُرَيْبَةِ غِيدٌ قَدْ صَبَوْنَ بِهَـــا * مِثْلَ الْمَهَا فِي رِيَاضٍ حَوْلَهَا الْعُشُـــبُ[27]
كُثْبَانُ رَمْلٍ إذَا ارْتَجَفَتْ أَسَافِلُهَـــا * مَالَتْ بِأَثْمَارِهَا مِنْ فَوْقِـهَا الْقُضُـــبُ[28]
مَا مَرَّ بِي رَجَبٌ إلاَّ نَعِمْـــتُ بِـــهِ * يَـــا حَبَّـذَا رَجَـــبٌ لَوْ دَامَ رَجَـــبُ[29]

ويقول:

دَرَجَ الْكَرَى فِي مُقْلَتَيْهِ وَرُبَّمَا * مُنِيَ الْكَرَى مِنْـهُ بِلَيْلَـةِ أَرْمَـدِ
أَيَّامَ يَعْتَلِجُ الصِّبَا فِي صَـدْرِهِ * بِرِضَـى الْمُدَامَةِ وَالْخِدالِ النُّهَّدِ[30]

هنا تُسْعِفُ الشاعر مُخَيِّلتُهُ فلا يكاد ينسى شيئا من عالم الطفولة، لأن الوقوف بقبيلة العَتِيكِ على طَلَلِ "الخُرَيْبَة" خير معين على التذكُّر واستحضار الزمان (رَجَبَ) بكل ما سلف فيه وفي المكان من تفاصيل عن الغِيدِ الناعمات اللواتي أبى الشاعر إلا أنْ يصورهنَّ في صورة تمثيلية رائعة، إذْ هن ذواتُ أعين جميلة كأعين المَها الراتعات في بساتين مُعْشَوْشِبَةٍ (البيت1).

لم يَعُدِ المكانُ في نَفْسِ الشاعر خَرِباً موحشاً، بل أضحى روضاً مؤنساً، ليس بذاته وإنما بالحبيبات اللواتي كُنَّ يَعْمُرْنَهُ، بل هو الكون الحاني على ذاته المُعذَّبة، المحقق لكينونته المفقودة. وفي البيت الثالث انعقدت صورة شعرية استعارية مع الصورة التمثيلية السابقة. ولأن المقام يقتضي وصف فَيْض الجمال المتدفق عبر الحس والزمن كان لابد أن تكون موشحةً تحرك أسباب الحياة في أماكن موحشةٍ.

---

[23] ينظر، سيجموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ص 108.
[24] ديوان مسلم بن الوليد، ص 230.
[25] المرجع نفسه، ص 230.
[26] المرجع نفسه، ص 226.
[27] المرجع نفسه، ص 226.
[28] المرجع نفسه، ص 226.
[29] المرجع نفسه، ص 226.
[30] ديوان مسلم بن الوليد، ص 230.

استعار الشاعر كُثْبان الرمل لأسافلِ العالقات بوجدانه، كلما تحركت أمالت الخُصُورَ، فتحركت لها ثمار الصُّدور، وبذلك أَمْعَنَ في وصف هذا الجمال الحسي، مستبيحاً مالا يُباحُ فانحلَّت عُقْدتُهُ، وَبَاحَ بِمَكْنونِ الوجدان، ومن ثم كسر اللِّيبيدو كل حواجز الأنا الأعلى، وتَمرَّدَ على الطَّابوهات الممنوعة لديه تحقيقاً لرغبات الهُو المَقموعة. "إن الوظيفة النفسية للسُّلوك الإبداعي هي إطلاق الانفعال المكبوت الناتج عن الصِّراع إلى أنْ يَتِمَّ الوصولُ إلى مستوى يمكن احتماله"[31].

وفي مقام آخر (البيت 5) يمضي الشاعر في السبيل نفْسِهِ بالإفصاح عن رضاهُ بما كان يقتنصه من لذائذ المُدامة في حضرة الحِسان النُّهَّد. إنَّ تذكُّرَ الزمن الماضي (رجب) يمنح الشاعر إحساساً بالأبديّة، فتسري ديمومته في كيانه متعاليةً على إكراهات الواقع. "إنَّ استعادة شَذْرَةٍ من الزمن تعني استعادة شيء بذاته مثل نغمة واحدة تامة عزفتها فرقة موسيقية"[32].

وتُلِحُّ استعارة "المَها" على وعي الكاتب في أحلام يقظته. يقول:

لَوْ سَاعَفَ الدَّهْرُ لَارْتَدَّتْ غَضَارَتُهُ * ولَاسْتَرَدَّ مَوَدَّاتِ الْمَهَا الْخُرَّدِ[33]

رُبَّ سَمْعٍ غافل نبَّهتْهُ هذه الموسيقى الإيقاعية الدَّالية إلى دلالة البيت المشحون عاطفةً، إذ تكرر حرف الدال خمس مرات، مرتين في الشطر الأول (الدهر/ ارتدت)، وثلاث مرات في الشطر الثاني (لاسترد/ مودات / الخُرّدِ)، كما تكرر نَغَمُ الراء غير مفصول عن تلك الملفوظات أربع مرات، وجاء في لفظ (غَضارَته) مرة، ناهيك عن جَرْس الجِناس المتردد بين الملفوظين (لارتدت/لاسترد).

هذه الصورة الإيقاعية تحمل المتلقي بنبْرها الناغم المسترسل على الالتفات إلى محنة الشاعر من خلال دلالاتها، وهي محنة تختزل أبعادها النفسية "لَوْ" التي أفادت امتناع/استحالة أن يسعفه الدَّهر بالاستجابة لطلبه، كما أفادت استحالة الارتداد إلى غَضارة الشباب صُحبة الصُّوَيْحِبات العذراوات ذَواتِ الحسن الفائق.

لقد انتفى العَوْدُ إلى ذلك الماضي المُفْعَم بِمَوَدّاتِ العذارى لانتفاء شرطه الوحيد، وهو استجابة الدهر لرغبته. هنا يصبح الزمان عدوًّا باعتباره عَقَبة كَؤوداً يَحُولُ بين الشاعر وتحقيق ذاته بوصال الذوات المحبوبات اللاَّئي أصفاهُنَّ بالكينونة بين جَوانِحِه، إذْ هن الحاضراتُ في وجدانه رُغم أَنْفِ الزمان، يصورهن بإبداعه الخيالي صورة بعد صورة. "إن مجرد الذكرى خيال أيضا، وإعادة خلق"[34]، وبهذه الذكرى ينتصر الشاعر على الزمن، فيستبقي الحبيبات حَيّاتٍ في وجدانه، رُغْم الفناء الجسدي.

ويستمسك الشاعر بالملفوظ (غَضارة) رمز شبابه الذي ولَّى، لكنها غَضارة يَذُوسُها الشَّيبُ، ويَطْمسُ معالمَها. يقول في مقام آخر:

دَرَجَتْ غَضَارَتُهُ لِأَوَّلِ نَكْبَةٍ * وَمَشَى عَلَى رَيْقِ الشَّبَابِ مَشِيبُ[35]

في الشطر الثاني من هذا البيت تنبهنا موسيقى جِناسيَّةٌ في الملفوظين (الشباب/مشيب) إلى دلالة التحول التراجيدي الذي أصاب نَفْس الشاعر، فالشباب قد وَلَّتْ نعومته، وانمحى خصبُه، وأخلى المكانَ مُكْرَهاً للشَّيْب القاحل.

وما الغَضارةُ؟ لا شك أن استعارة هذا اللفظ للشباب الناعم الطَّرُوب تَبُوحُ بمعنى آخر وراء المعنى الأول، أليست هي غَضارة من يهوى بكل ما يَنْضحُ به اللفظ من أوصاف المحبوبة من جهة طَراوة القَدِّ وحسن الخدِّ، فَضْلاً عن غَضارة الشاعر نفْسِهِ؟

قد ينصرف الذهن في تأويل دلالة (مشى على رَيْق الشباب مَشِيب) إلى معنى إمْعانِ الشَّيب في سَحْق أول الشباب، وإطْباق فَكَّيْه عليه، في صورة طباقية بديعة متعانقة مع الصورة الجناسية. وقد ينصرف إلى معنى مُضِيِّ الشيب (عنوان الشيخوخة) نحو فناء الذات بِرُمَّتها بعد إفناء رَيْعان الشباب والإجهاز عليه.

---

31 قاسم حسين صالح، الإبداع الفني عند الفرويدية وأثره في السوريالية، ص 108.

32 ورنوك ميري، الذاكرة في الفلسفة والأدب، ترجمة فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، 2007، ص 153.

33 ديوان مسلم بن الوليد، ص 82.

34 ألكسندر إليوت، آفاق الفن، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 3، بيروت، 1982، ص 116.

35 ديوان مسلم بن الوليد، ص 112.

إنه لحلم مزعج يَهُدُّ كيان الشاعر، فيصور الشيب هذه الصورة المجازية، وكأنّه يُجْهِزُ على صِباهُ الغَضّ الطري، مع كل ما يقتضيه ذلك من إذْهابٍ لملذاته.

ولو تَكَلَّفَ الشاعر الجِناس ما كان له هذا الأثر النفسي في وجدان المتلقي، "وعلى الجُمْلة، فإنك لا تجدُ تجنيساً مقبولاً، ولا سجْعاً حسناً حتى يكون المعنى هو الذي طَلَبَهُ واستدعاه، وساقهُ نحوه، وحتى تَجِدَهُ لا تبْغي به بدلاً، ولا تجدُ عنه حِوَلاً، ومن ههنا كان أحلى تجنيس تَسمعُهُ وأعلاهُ، وأحقه بالحُسن وأوْلاهُ، ما وقع من غير قصدٍ من المتكلم إلى اجتلابه، وتَأَهُّبٍ لطلبه"[36].

وهذا دَيْدَنُ الشاعر حين يتسلَّحُ بالجِناس المناسب للمعنى النفسي. يقول في مقام آخر عن الهوى الذي يتذكر أُحَيْلى أوقاته في الصِّبا:

لِلَّهِ أَنْتَ إِذِ الصِّبَا بِكَ مُولَعٌ * وَإِذِ الْهَوَى لَكَ جَالِبٌ مَجْلُوبُ[37]

يصور الشاعر الهوى ههنا وهو يجلب الحبيبة، كما يصوره مجلوبا إليه منها في صورة شعرية ذات نَغَمٍ جناسي أخّاذٍ. والغريبُ الذي يسترعي الانتباهَ، ويهزُّ الوجدان- تصويره الصِّبا مَولَعاً به، فانقلبت الصورة من شاعر مولعٍ بالصِّبا إلى تلك الصورة الجميلة. ولا يزال الشعر حَسَناً ما حَسُنَتْ مَحاكاتُه، وهيئتُه، وقامت غرابته، وأَرْدَأُ الشعر ما كان قبيحَ المُحاكاة والهيئة، واضحَ الكذب، خَلِيًّا من الغرابة، وما كان أَجْدَرَ ما كان بهذه الصفة ألاَّ يُسمَّى شعراً، وإن كان موزونا مُقَفّى، إذ المقصود بالشعر معدومٌ منه، لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام وارداً في الشِّعْر لا تتأثَّر النفسُ بمقتضاه[38].

ويعود الشاعر بذاكرته إلى ليل الصِّبا العاشق المُسامِر. يقول:

وَلَيْلَةٍ مَا يَكَادُ النَّجْمُ يَسْهَرُهَا * سَامَرْتُهَا بِقَتُولِ الدَّلِّ مِفْتَانِ[39]

في الملفوظين ههنا (يَسْهَرُها / سامَرْتُها) انسجام دلاليٌّ واضح، وتوافق موسيقي من جهة الهاء الهامسة خاصَّةً، ولا يكاد الشاعر يَهْمسُ همسَ الليل السّادل سَرابِيلَ أستاره على الحبيبين حتى يَجْهرَ بموسيقى السَّجع في الملفوظين (قَتُول/ الدَّلّ) لأجل تحريك النفوس حتَّى تنفعلَ لحاله وهو الصريع المفتون بجمال حبيبته. وصيغة المبالغة هنا دلت على أنَّ الحبيبة غاية في المَلاحةِ والدَّلال، قد حازت آيات الحُسن الخَلوب.

إن هذه الصورة الشعرية التي تصور الدَّلال الأنثوي الساهر قَتولاً من شأنها أنْ تُنَفِّسَ عن الشاعر بعض همومه التي لا تجد إشباعا في الحاضر. "إن الصورة المُتَخيَّلة المبدعة تجلبنا إلى الحياة الجديدة، وتجدد تفكيرنا ومشاعرنا، وأحاسيسنا، ويبدو ميلاد هذه الصورة وكأنه وَثْبة أصيلة وعجيبة للروح التي تحررنا من غفوة الحياة اليومية"[40].

ولذلك يرجو الشاعر عودة ليلة من تلك الليالي الساهرة، وإلَّا تَفْعَلْ فإنه يسألها راغباً أن تزورَه أطيافُها، لأنه مُتوتِّر الأعصاب غاية التَّوتُّر بعد الصَّحو من حلم اليقظة، يعيش صراعا مريراً بين بُحْبوحَة اللّذائذ في حلمه اليَقِظِ، وبين الحرمان منها حالَ صَحْوِه، إنها تبدو له سريعة الزوال، وفي حاضره بعيدة المنال. يقول معبرا عن ذلك:

يَا لَيْلَةً نِلْتُ فِيهَا اللَّهْوَ وَالْوَطَرَا * كُرِّي عَلَيْنَا وَإِلاَّ فَاطْرُدِي الذِّكَرَا[41]

ويبدو أنَّ الشاعر قد ضاق ذَرْعاً بأطياف أحلام اليقظة، فهو يَصْبُو إلى اللَّهْو وقضاء مآرب الهوى، رغم موانع الواقع وإكراهاته، حتى إنه يكاد يفقد توازنه وينهار، ولذلك فهو يَتبرَّم من عنف الذكرى التي تتحول عنده أحياناً من سبب للانفراج إلى مصدر إزعاج، حين شابت ذَوائِبُهُ، وازدادت متاعبهُ، يقول:

عَاوِدْ عَزَاءَكَ لاَ يَعْنُفْ بِكَ الذِّكْرُ * مَا الَّذِي بَعْدَ شَيْبِ الرَّأْسِ تَنْتَظِرُ[42]

---

[36] الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2001، ص 18.

[37] ديوان مسلم بن الوليد، ص 112.

[38] ينظر، القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، دار الغرب الإسلامي، (دت) ص 71-72.

[39] ديوان مسلم بن الوليد، ص 123.

[40] غادة الإمام، كاستون باشلار، جماليات الصورة، ط1، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2010، ص 44 (بتصرف).

[41] ديوان مسلم بن الوليد، ص 213.

[42] المرجع نفسه، ص 253.

ويقول:

كَذَبَتْ ظُنُونُكَ لَسْتَ رَاجِعَ مَا مَضَى * دَرَسَ الصِّبَا وَعَدَتْ هُنَاكَ عَـوَادِ[43]

بهذه المناجاة للنفس (Soliloque) يُقِرُّ الشاعر بأن الشَّيْب قد نَغَّصَ عليه لذائذَ الذكرى، كما كَدَّرَ عليه صَفْوَ عيشٍ كان يَوَدُّ أنْ يَحْلُو فإذا به يَمِرُّ، إنه مَمَزَّقُ الذات بين ظن كاذبٍ وأمل خائبٍ، ومن ثَمَّ أضحى تحت رحمة المعاناة جَرَّاء عُقْدة الإهمال (Le complexe d'abandon) أنَّى ولّى وجهه.

لقد انْدَرَسَتْ معالمُ الصِّبا إلى غير رَجْعةٍ، وما من سبيل إلى استعادته ثانيةً، وكأنَّ الشاعر أصيب بوَهَنٍ نفسي (Psychasthénie). إنَّ عُقْدة الإهمال "تُدْعى غالباً عُقْدة الحرمان العاطفي، أو عُقْدة المنع، أو عُقْدة الرَّفض، وتدل على حساسية متطرفة في القُصُورِ العاطفي، وفقدان الحب، لا بل تَصَدُّعِهِ[44]"

ويوشكُ الشاعر أن يستسلمَ لخلل الإرادة (Dysboulie) فلا يكاد يَعْزُفُ عن الحنينِ إلى الصِّبا حتى تَهِيجَ أشواقُه إليه. يقول مخاطباً حبيبته:

تَذَكَّرِي إِنْ نَسِيتِ الْعَهْدَ لَيْلَتَنَـــا * إِذْ لاَ نُرَاقِبُ فِي الْأَسْرَارِ خَلْخَالاَ[45]
وَلاَ نَخَافُ عَلَيْنَا قَوْلَ ذِي حَسَدٍ * إِلاَّ الْوَسَاوِسَ مِنْ حَلْيٍ إِذَا جَـالاَ[46]

ههنا يُشْهِرُ الشاعر سلاحَ التذكُّر في وجه من تُنَغِّصُ عليه هواهُ بالتَّنَكُّرِ حقيقةً أو احتمالاً، عائداً إلى الماضي مرَّةً أخرى، رُغْم امْتِعاضِهِ من الذِّكْرى أحياناً. ويَتَوَسَّلُ إلى حبيبته لِتَذْكُرَ ما كان في إحدى الليالي الماضيات من انطلاق حُرّ لمآربِ الحب، بعيدا عن أعين الحُسَّاد ومسامعهم، ويُوقظَ أحاسيسها إلى سماع صوت الخَلْخَالِ، ورنين الحلي التي لا يزال صداها يتردد في وجدانه.

إن حلم اليقظة ليستحضر ما تقتضيه أصوات الحلي من حركات الدَّلال اللاَّهي من غير منع أو قَيْد. وهو إذْ يفعل ذلك _ تذكُّراً_ إنما يتمرَّد على الآمر الناهي (الأنا الأعلى). هذا التمرد ذاتُه نجده في البيت التالي مع تَبَرُّمٍ واضحٍ من الشَّيْب الذي كَدَّرَ صَفْوَ وِجدانه:

سَلاَهُ لِمَ اِسْتَبْقَى وِصَالَ الْكَواعِبِ * وَقَدْ دَبَّ رَيْعُ الشَّيْبِ بَيْنَ الذَّوَائِبِ[47]

لاشكَّ أن الأمر "سَلاَهُ" مُنصرِفٌ إلى معنى "سَلاَنِي" عن سبب استبقاء وِصالِ كلّ كَاعِبٍ ناهدة الثدي، ويُجيبُ ذاته فيَعْزو ذلك إلى"عدوانية" الشَّيْب الذي لا يتوانى في تشبيه بداية غزوه له بالمصيبة في مقام آخر. إنَّ الشاعر وإنْ كان لا يَعْدِمُ سُلْواناً، فإنَّه ينساقُ إلى قضاء لُباناتِ الهوى حين تبدو له الحِسَانُ الكواعِبُ أطيافاً تُمازِجُ وِجدانه في حلم يقظته، هؤلاء اللواتي يَخْلُبْنَ لُبَّ الحليمِ. يقول مُفْصِحاً عن ذلك عَقِبَ البيت السابق:

بَدَتْ شَيْبَةٌ فِي رَأْسِهِ فَكَأَنَّمَـــــا * بَدَتْ لِحُلُولِ الشَّيْبِ إِحْدَى الْمَصَائِبِ[48]
وَمَا عَدِمَ السُّلْوَانَ حَتَّى تَعَرَّضَتْ * لِعَيْنَيْهِ إِحْدَى الْمُبْرِقَاتِ الْخَوَالِـــــبِ[49]

والشاعر هنا إنَّما يُعَبِّرُ عن حقيقة إنسانيَّةٍ جمعية تتخطى حدود الشخصية الواحدة، فمن من البشر لا يَحْتفي بالجمال الوضَّاء؟ ومَنْ منهم لا يزعجه الشَّيبُ فيحس وكأنه يتلاعب بملذاته فيُفنيها رُويداً رويداً؟ "إنَّ الشِّعْر العظيم يستمد قوته من حياة النوع البشري، وإننا نفقد معناه تماماً إنْ نحن حاولنا أن نرده إلى العوامل الشخصية"[50].

---

[43] المرجع نفسه، ص 296.
[44] روجيه موكيالي، العقد النفسية، ترجمة موريس شربل، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط 1، 1988، ص 73.
[45] ديوان مسلم بن الوليد، ص 278.
[46] المرجع نفسه، ص 278.
[47] المرجع نفسه، ص 281.
[48] المرجع نفسه، ص 281.
[49] المرجع نفسه، ص 281.
[50] يونغ كارل كوستاف، علم النفس التحليلي، ترجمة نهاد خياطة، دار الحوار، ط2، اللاذقية، سوريا، 1997، ص 170.

وغيرَ بعيد عن معنى البيت الثاني يَذْكُر الشاعر إحدى محبوباته مفصحاً عن اسمها، وقد تَعَرَّضَ له طَيْفُها في حلم اليقظة. يقول:

إِذَا مَا بَنَاتُ النَّفْسِ هَمَّتْ بِسَلْوَةٍ * تَعَرَّضَ وَهْنًا طَيْفُ أَرْوَى فَشَاقَهَا[51]

وفي المعنى ذاته يقول:

يَكَادُ يُسْلِيهِ مَرُّ الْحَادِثَاتِ بِهِ * لَوْلاَ دَوَاعِي قَلْبِهِ الْكَمِدِ[52]

هكذا لا يجد الشاعر عِوضاً مُؤنساً للذات في الحاضر إلا في الهوى الطُّفولي، وقد يكون كلاماً فحسب، لكنه يستشعر انسكاب حلاوته وعذوبته في أعماق الوجدان، لأنه يَخْلُبُ اللُّبَّ ويُريحُ النفس، وكأنَّ الكلام الحلو الخلاَّبَ لا يعدو كونه رَمْزاً يثير الأحاسيس لتستشعر حلاوة الأحاديث ذات الشُّجون التي مضت وما تقضيه من لهو الصِّبا، ومثالُ هذا المعنى قوله:

كَلاَمُهَا خَلُوبٌ * إِلَى الصِّبَا يَقُـودُ[53]

نعم، لئِنْ كان الشاعر يستلذُّ عذوبة كلام المحبوبة في حاضره، فإنَّه رُغْم ذلك ليس أكثر من باعث على الأحلى الذي ولَّى، فإذا أحبَّ في يومه أو في غده، فإنما يَحِبُّ حبًّا طُفوليًّا يجري منه مَجْرى الدم من العروق، لأنه يحس بِدَيمُومَتِه وتدفُّقه الخَلاَّق، ولذلك ما من مُكَدِّرٍ يُكَدِّر صَفْو هذا الإحساس الطفولي بدفء الهوى كما يُكَدِّرهُ الشَّيب، ومن ثَمَّ فإنَّ الشاعر يكافح من أجل الاحتفاظ بذكرى الأَلَقِ الطفولي خافقةً، تشع في ذاته مع كل نبْضةٍ من نبضات قلبه، فتغدو الذكرى خيرَ عزاءٍ في مصيبة الشَّيب. يقول:

لَعَمْرُكَ لَوْ أَحْبَبْتُ لَمْ أَدَعِ الصِّبَا * لِشَيْءٍ وَلَكِنَّ التَّعَزِّيَ أَجْمَلُ[54]

2- صورة المحب المعذب:

يقول عن الدموع التي تغتال سلوانه:

عَاصَى الْعَزَاءَ غَدَاةَ الْبَيْنِ مُنْهَمِلٌ * مِنَ الدُّمُوعِ جَرَى فِي إِثْرِ مُنْهَمِلِ[55]

هنا قام جَرْسُ التَّصريع والجِناس التَّام في ملفوظي الشطرين (مُنْهَمِلٌ / مُنْهَمِلٍ) مُنبّهاً السَّامعَ إلى حال الشاعر الباكية من خلال صور شعرية ثلاث: صورة الانفصال القاسي عن الحبيبة (البَيْن)، صورة فقدان الصبر، فصورة انْهمال الدَّمع و جريانه بلا انقطاع.

لكن المشهد الأشدَّ مرارةً هو ذلك الصراع العنيف الذي احتدم بين الصبر المُعَزّي والرغبة في البكاء، حتى إذا حَمِيَ وَطِيسُ الوَغَى بينهما حَدَثَ الانفجار النفسي، فغلبت فُيُوضُ الدَّمْع مِدْرارَةً، لأن الشاعر قد خارَتْ قُواهُ النفسية وهو يُعالِجُ اضطرابات فراق محبوبته، فَبَانَ أنه عاجز عن لَمِّ شَمْل روحه الممزقة بذلك الانفصال الجسدي. ومعلومٌ "أنَّ من أشدِّ ما يُنَغِّصُ على الفرد حياته، ويهيؤه لاضطراب الشخصية بُعْدُ الشُّقَّة بين مستوى طموحه، ومستوى اقتداره، أيْ بين ما يرغب فيه وبين ما يقدر عليه بالفعل"[56].

ويستحثُّ الشاعر نفسَه حتى تبكي على الرَّابضات في وجدانه، المُرتحلات على الهَوادِج وَهُنَّ يحملن أمتعتهن، وما يبكي إلا للسبب عيْنِه، للفراق الأشدِّ وطأةً على نفسه. يقول:

هَلاَّ بَكَيْتَ ظَعَائِنا وَحُمُولاَ * تَرَكَ الْفُؤَادَ فِرَاقُهُمْ مَخْبُولاً[57]

ههنا بيت مُصَرَّعٌ آخر يلفت إلى صورة ارتحال الظَّعائنِ وآثارها المعنوية في وجدان الشاعر. إنه لا يبكي لذلك الفراق القاسي فحسب، بل يبكي المتاعَ الخاص بالمُرتَحِلات كذلك. أما في تقديم الفؤاد على الفراق من جهة التركيب النحوي فله دلالتُه النفسيّة الخاصّة، وكأنَّ الشّاعر يقول: أشفقوا على قلبي الدّامي، ولا يُلْهِيَنَّكُم السبب، إنه يقدم العَليل المَعْلول على العِلَّة (الفراق)، يقدم القلب مخبولاً بفعل الصيرورة (ترك)،

---

[51] ديوان مسلم بن الوليد، ص 345.
[52] المرجع نفسه، ص 82.
[53] المرجع نفسه، ص 195.
[54] المرجع نفسه، ص 256.
[55] المرجع نفسه، ص 2.
[56] راجح أحمد عزت، أصول علم النفس، ص 105.
[57] ديوان مسلم بن الوليد، ص 53.

وهو فعل جعل الجملة ناضحةً بكل الآلام النفسية النّاجمة عن البَيْن الذي يجلبُ الوحشة بعد الانجماع والألفة.

ولذلك فإنه يتوسل بأداة التّحضيض(هَلاّ) ليستحثَّ النفس على بكاء الحبيبات المغادرات في غَدْرَةٍ من الزمان لا ترحمُ. إن الشّاعر الآن وحيدٌ بعد دفء "النّحْن" الجماعية التي كانت تسري فيها دماءُ الهوى، وغيُر خافٍ "أنَّ أيَّ تصدُّعٍ يصيبُ "النّحن" إنما يصيب توازن الشخصية بخلل عميق"[58]، وهذا الخلل العاطفي هو ما عبر عنه بقوله: (ترك الفؤاد فراقُهم مخبولا).

يبدو أنَّ حُلْم يقظة الشاعر الذي استحضر صورة الهوادج _ ومحمولاتها _ قد حَصَرَ وجوده الحميمي في شكل هندسي صغير، ومع ذلك فهو شاسعُ المدى في وجدانه. "إنَّ المتناهي في الصغر شاسع بطريقته الخاصّة[59]". ولابدّ للخيال أنْ يقبض على بعض متاع المحبوبات في الهَوادِج من حلي ووسائل زينة لا يرى الشاعر فيها إلا الماضي البعيد الذي يخترق الأجيال، والجواهر التي تخبر عن الحب[60].

وما الهَوْدَجُ إلا خزانة أسرار هؤلاء المحبوبات، والشاعر حريص على ألا يبوح بتلك الأسرار الجميلة إلا لنفسه، لأنها مصدر ألفةٍ له في وحشة الواقع. "إنَّ الخزائن والصناديق أدوات حقيقية لحياتنا الخفية، دون هذه الأشياء ومثيلاتها فإن الحياة تفقد نماذج الألفة، وهذه الأشياء تمتلك صفة الألفة مثلنا وعَبْرَنا ولأجلنا"[61].

وحين يُرْهِقُ الشاعرَ البكاءُ يصارع لأجل زَجْر قلبه المضطرب، حتى لا يحمل عينيه على مزيد انْهِمال. يقول:

فَإِذَا زَجَرْتَ القَلْبَ زَادَ وَجِيبُهُ * وَإِذَا حَبَسْتَ الدَّمْعَ فَاضَ هُمُولاً[62]

في هذا البيت تترنَّح دلالات اضطراب الوجدان المشفوعة بالدمع الهَتُونِ، على إيقاع الترصيع في شطريه، والذي تحقق من خلال توازي القوالب الصرفية، ناهيك عن موسيقى الوزن، لا يُستثنَى من ذلك إلا الملفوظ (وَجيبُهُ) في آخر الشطر الأول، والملفوظ (هُمولا) في آخر الشطر الثاني، ويبدو ذلك جليّا في مقابلة الشطرين عموديًّا كما يلي:

إذا	زَجَرْتَ	القلب	زاد ...
إذا	حَبَسْتَ	الدمع	فاض ...

هذه الصورة الإيقاعية الجميلة عكست حال الشاعر الذي يحاول كبت مشاعره وقمع أحاسيسه، إنه المُعَذَّبُ حقًّا، فما يكاد يطفئ نيراناً تَضْطَرِمُ في وجدانه حتى يعود خائباً، ولا يكاد يحبس دموعه المنسكبةَ حتى يرجعَ يائساً.

وفعله هذا مع ذاته هو بمثابة تحويل لعدوانيته نحو قمع انفعالاته، تلك العدوانية التي لم تجد سبيلاً للنيل ممن يُناصِبونَهُ العداء، فارتدَّت إلى نَحْر الوجدان، وكأنه فعل مازوشيّة (Masochisme) تزيد من معاناته من حيث أراد إخمادَها، فما زادها إلا ضِراماً معذِّباً.

ويصور في هذا البيت ديمومةَ الدمع بقوله:

حَاشَا لِعَيْنَيَّ أَنْ تَفْنَى دُمُوعُهُمَا * عَلَى هَوَى نَازِحٍ أَوْ نَأْيِ جِيرَانِ[63]

وهل الدّمعُ إلا رمز لبكاء السرّ؟ وما له لا يفعلُ وقد غَدَتْ الحبيبة بعيدةً، مفارقةً، تاركةً ندوباً في الوجدان حارقةً؟ ولذلك فإنه يقول عن حَرّ الهوى المكتوم عن العُذَّال:

كَتَمْتُ تَبَارِيحَ الصَّبَابَةِ عَاذِلِي * فَلَمْ يَدْرِ مَا بِي فَاسْتَرَحْتُ مِنَ الْعَذْلِ[64].

---

[58] سويف مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، (دت) ص 101.
[59] كاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط2، بيروت، 1984، ص 91.
[60] ينظر، المرجع نفسه، ص 96.
[61] كاستون باشلار، جماليات المكان، ص 91.
[62] ديوان مسلم بن الوليد، ص 54.
[63] ديوان مسلم بن الوليد، ص 126.
[64] المرجع نفسه، ص 35.

ها هو ذا تارةً ينهزم فيخونه الدّمع، فينكشف حالُه، وتارةً أخرى (كما في هذا البيت) يتجلَّدُ فلا يبوح دمعُه بشيء من أسرار الصَّبابةِ التي لا تعني في عالم اللُّغة والوجدان غيرَ احتراق القلب من الشوق ومكابدته لأجله. وهو إذْ يخنق عشقَه عن عُذَّاله إنما يتقي سهام اللوم التي من شأنها أن تزيد من حرارة التّباريح التي لا ترحمه.

إن الشاعر هنا يترك للمتلقي تصور المعاني الوجدانية التي تَعْتلجُ في ذاته، لأن سحر الفن الشعري لا يقوم على وصف مفردات الحس الظاهر فحسب، وإنما يقدم في صورة موحيةٍ "ما يجول في أعماق النفوس من خواطرَ ومشاعرَ، وعاطفةٍ"[65].

ويكتم الشاعر حزناً دفيناً، غيرَ أنَّ هذا الكتمانَ لا يلبث أنْ ينكشفَ في حرارة زَفَراتِه التي ماهي إلاّ دليل بَعَثَهُ الهوى ليُخبرَ عما يَعْتمِلُ في وجدانه، ويقوم حُجَّةً على المعاناة النفسية المريرة الناجمة عن كبت الأسى، يقول:

وَإِذَا كَتَمْتُ جَوَى الْأَسَى بَعَثَ الْهَوَى* نَفَسا يَكُونُ عَلَى الضَّمِيرِ دَلِيلاَ[66]

تستوقفُ المتلقي الأَلِفاتُ الخمس في الملفوظات (الأسى/ الهوى/على/ دليلا / جَوَى) التي يمتد معها الصوت مُحمَّلاً بِشُواظِ زَفَراتِ الذات الشاعرة، وكأنَّ مَدَّ الصوت بها يُنفِّس بعض كُرُباتِه وهو المُنطوي على أسراره العاشقة مخافةَ الافتضاح، الخائف من ألسنة العُذَّال أن تتناوشَهُ من هنا وهناك. وتبدو نفس الشاعر عازفةً عن الحياة، راغبةً في الموت للفراق المؤلم. يقول:

مَا أَحْسَنَ الْمَوْتَ عِنْدَ فُرْقَتِهِمْ * وَأَقْبَحَ الْعَيْشَ بَعْدَمَا ظَعَنُوا[67]

في البيت صورتان متقابلتان، والمقابلة فيهما تبدو لأول وهلةٍ وكأنَّها تدلُّ على ضدَّين بين عبارتي (ما أحْسَنَ الموتَ / وأقْبَحَ العيشَ)، لكن سرعان ما يزول الوهم عند التأمل فتبدو العبارتان متساوقتين معنويًّا، حاملتين دلالة نفسية واحدة، مُفادها رغبة الذات الشاعرة المِلْحاحة في مفارقة عيشٍ لا يَلِذُّ بحال بسبب الانفصال عن الحبيبة التي ظَعَنَتْ.

والفعل (ظَعَنُوا) حمَّال صُوَرٍ من الماضي، حُبْلى بالدّلالات، إنّه يصوّر الظَّعينةَ وهي في هَوْدَجِها، وقد تجهَّزت للرحيل لتختفي عن المُحِبّ، لكنَّها انطبعتْ في وجدانه صورةً لا تُمْحى، فهي تمتدُّ مع الزمن في عمره المَعيش، وتتدفَّق في كيانه، وأحلام يقظته.

ورُبَّ تأويلٍ ذَهَبَ إلى حَمْلِ "ما أقبَحَ العَيْشَ" و"ما أحْسَنَ الموتَ" على معنى الإحساس بشقاوة الحياة للفرقة وحسب، لكنْ أليسَ الموت الوجداني كل يوم، بل كل لحظة بأفْدَحَ من موت الجسد بما لا يقاس؟ ولذلك لم يتردَّد الشاعر في المساواة بين العبارتين وزناً ومعنىً. وإنْ حُذِفَتْ "ما" التعجبية في (وأقبح العيش) فالسّياق يقتضيها، والضّرورة الشعرية تحذفها.

والدليل الصارخ على موته المعنوي قوله:

صَبَرْتُ لِلْحُبِّ إِذْ بُلِيتُ بِهِ * وَمَاتَ مِنِّي السِّرَارُ وَالْعَلَنُ[68]

هذا الموت المعنوي في عبارة (مات مني السر) فما بالُ قوله: "مات منّي... العلنُ" كذلك؟ لعلّ عذابات الباطن نالت من أعضائه فنالها الشُّحوب، وبدا عليها الذُّبول حتى أحسَّ وكأنَّ نفسه تَنْزَعُ إلى الأُفُول، وقد دبَّ الوَهَن إلى جوارحه، فأصبحت وكأنَّها ليست بأعضاء حيّ.

وما عذاب الظاهر إلا مرآة صافية لعذاب الباطن. يقول بكثير من البَوْح والإفصاح عمن يهْوَى من الحِسان المِلاح وما فعلْن بنفسه:

أَوْهَنَنِي حُـبُّ مَنْ شُغِفْتُ بِـهِ * حَتَّى بَرَانِي وَشَفَّنِي الْوَهَنُ[69]

---

[65] صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، ط 1، 1986، ص 119.
[66] ديوان مسلم بن الوليد، ص 54.
[67] المرجع نفسه، ص 172.
[68] المرجع نفسه، ص 173.
[69] المرجع نفسه، ص 174.

شَفَّ الْهَوَى مُهْجَتِي وَعَذَّبَهَا * فَلَيْسَ لِي مُهْجَةٌ وَلاَ بَـــدَنُ[70]

فالشاعر قد أصابه الوهَنُ حتى أذْهَبَ لحمه (بَرَاه) فأصابه السُّقْم الجسدي بدليل (شَفَّني الوَهَن) واعترى روحه المرض النفسي بدليل الملفوظ (شَفَّ الهوى مُهْجَتي)، فجثم عليه الإحساس بانتفاء الوجود المادي والنفسي على السواء، وكأنّه عدم بدليل الملفوظ (فليس لي مُهْجة ولا بدن) لمخالطة الهوى شِغافَ قلبه.

أما الصورة الجِناسية المُرَصَّعة في الملفوظين (مُهْجَتي / مُهْجَة) فإنها تقود السمع والبصر إلى الاهتمام بحاله الباطن لمعاونته على رثاء حاله مخافة الانشغال بسُقْم البدن والغفلة عن ذلك العذاب الوجداني المُقيم. وقد يكون المعنى أنه أحس بوجوده عدما، وإن بدت عليه النعمة ظاهرا.

لقد ألحَّت عليه الملفوظات المَرَضيَّة بشكل تسلُّطي/ استحواذي (Obsessionnel) فصوَّرتْه هذه الصورة صريعاً للغواني، مصدقاً نفسَه حين شهد عليها بذلك من قبلُ داعياً إلى تصديقه. والشاعر لا ينحو ذلك المنْحى السَّوداوي إلاَّ لأنَّ من تعلَّق بها قلبُه آثرت أن تمارس عليه ساديّتها، إذْ لم تُنقِذْهُ وهو يصارع الغرقَ في بحر هواها. يقول في ذلك:

طَفَوْتُ عَلَى بَحْرِ الْهَوَى فَدَعَوْتُكُمْ * دُعَـاءَ غَرِيـقٍ مَالَــهُ مُتَعَـــوَّمُ[71]

لِتَسْتَنْقِذُونِـــي أَوْ تُغِيثُـــوا بِرَحْمَـــةٍ * فَلَمْ تَسْتَجِيبُوا لِي وَلَمْ تَتَرَحَّمُـوا[72]

صورت الاستعارة الشاعر في الملفوظ (في بحر الهوى) وهو يقاوم أمواج الحب العاتية. وإذا كانت الاستعارة قياسا فإن عشقه لمحبوبته لا يقاس، فهواه بحر، وهو فيه يكاد يغرق، ثم لما استصرخها _ وهو يعالج الموت_ ضنت عليه بالإنقاذ، وكأنها تلتذ بمنظره الرهيب.

إنها لصورةٌ قاسية، قامت دليلاً على الانهيار النفسي والبدني الذي ينضح به شعر مُسْلِم بن الوليد في مُقَدِّماته الغَزَليّة. إنَّ محبوبتهُ لَجَاهلةٌ بالعشق من خلال قساوة الإعْراض بعد أنْ علَّق عليها العاشقُ الآمالَ العِراضَ. يقولُ عبد القاهر الجرجاني في هذا المعنى: " إن الغَزَل يدَّعي القَسْوة على مَنْ لَمْ يعرف العشق"[73].

هي صورة شعرية مُؤَثِّرةٌ على سبيل الإدِّعاء، لكنَّ الشاعر ألْبَسَها حالته الوجدانية حتَّى غَدَتْ مَدْعاةً للإشفاق وكأنَّها عَينُ الحقيقة. ذلك شأنُ الشِّعْر العظيمِ، تراهُ أبداً بثوب الجلال مكسوًّا، فلا يكون بعدئذٍ إلاَّ محبوباً مرجُوًّا.

والبيت الثاني أشدُّ وقْعاً على النفس المُتلقية، لأنَّ الشاعر لَمْ يُغادرْ دلالةَ الاسْترحام بتودُّد مُفْرِطٍ (Hyper sympathicotonie) إذْ أنَّ ملفوظاته كلَّها تصُبُّ في هذا المعنى (لتستنقذوني/ أوتُغيثوا برحمة / لم تستجيبوا / لم تترحَّموا).

هو ذا الخيالُ الحالم حُلْمَ يقظة، لكنَّه حُلم مفزعٌ هذه المرّة، حتى إنَّ الشاعر ليعجزُ إزاءَه عن كبت أحاسيسه المستَرْسَلة، وانفعالاته المنطلقة من اللاّشعور أثناء التّوتّر الشّديد. "إنَّ الخيال يأتي أحياناً كزخَّةٍ مَطَريةٍ فُجائيةٍ، فلا يستطيع المرءُ عليه سيطرةً، كما لا يستطيع كَبْح السَّحابة المِدْرارة"[74].

أما المُدود في تلك الملفوظات الأربع فأَغْنَتْ عن كل بيان، إذ عَرَّتْ عن دلالات الإحباط (Frustation) التي بلغت من المُحِبِّ مَبْلَغَها وهو الذي كان يود _ مُفْرِطاً في التَّودُّد _ أنْ تُبَلِّغَهُ مَأْمَنَهُ من غرق في هواها. لا شكَّ أنَّ ذَيْنك البيتين قدْ جاشَتْ بهما الذات الشاعرة في لحظةٍ إبداعيةٍ انفعاليةٍ مشحونةٍ، كانت وطأَتُها غيرَ رحيمةٍ بالوجدان. و"الانفعالُ الشَّديدُ هو العدوُّ اللَّدودُ للتفكير الهادئ المُنظَّم، ذلك أنَّ المُنفعِلَ يركِّز ذهنه، ويحصره في فكرة واحدة ليس غير، هي موضوع انفعاله"[75].

---

[70] المرجع نفسه ص 176.
[71] ديوان مسلم بن الوليد، ص 177.
[72] المرجع نفسه، ص 177.
[73] الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 167.
[74] ألكسندر إليوت، آفاق الفن، ص 162.
[75] راجح أحمد عزت، أصول علم النفس، ص 139.

ومما زاد في محنة الشاعر العاشق أن "الهُو" لديه عاجزٌ عن إفراغ رغبات الوِصال بفعل رقابة الضمير وخشيتِه سِهامَ الوُشاةِ، حتَّى إذا انْكبحتْ جِماحُهُ صدَّتْ الذات الشاعرة عمَّن تهواهُ قسراً وإرغاماً حتى لا تتجرَّعَ مَلاماً. يقول:

وَمَا أَنَا فِي وَصْلِي لَهَا بِمُفَرِّطٍ * وَلَكِنَّنِي أَخْشَى الْوُشَاةَ فَأَصْرِمُ[76]

ويقول:

مَا لِي بِهَجْرِكِ وَالْبِلاَدُ عَرِيضَةٌ * أَصْبَحْتُ قَدْ ضَاقَتْ عَلَيَّ مَذَاهِبِي[77]

ويقول كذلك:

يَا عَاذِلِي كَفَى * فَإِنَّنِي مَعْمُودُ[78]

ثم إنّه يقول:

رَأَتْنِي غَنِيَّ الطَّرْفِ عَنْهَا فَأَعْرَضَتْ * وَهَلْ خِفْتُ إلاَّ مَا تَنِمُّ الْأَصَابِعُ؟[79]

لعلّ الشطر الأول من البيت الأول يُمَثِّلُ رغبات الهُو، والملفوظ (ولكنني أخشى) يمثل الأنا، أما الملفوظ (الوُشاة) فيُمثِّل سَطْوة الأنا الأعلى، على أنَّ الملفوظ (فأصْرِم) يقومُ دالاًّ على فعل الكبْت والانْقماع. ومع ذلك فإنَّ "الهُو" يتحيَّن الفُرص لتحقيق رغباته التي ليست إلاّ مقتضيات الوِصال، وإلاَّ يَفْعَلْ فإنَّه يكون عُرْضةً للدَّمار. "إنَّ كفاح الأنا ضدَّ اللّيبيدو إنَّما يُعرِّضُه إلى الضَّرر والموت"[80]. ذلك المصير الذي لطالما رفع الشاعر عَقيرَتَهُ فأفْصَحَ عنه. ولَئِنْ كان موتَ ادِّعاء، فإنّه دليل على عظيم محنةٍ وبلاءٍ، ولذلك فإنذه يسْتَدِرُّ عطف المُسْرفين في لوْمه، ولا يكتفي بهذا التَّذلُّل المُهين لذاته (يا عاذِلي كفى...) بل إنّه يضطرُّ إلى سَوْق مُبرِّر لتعلُّقه بأسباب الهوى لهؤلاء العُذّال فيقول: (إنني مَعْمود).

هَيّنٌ ذلك التَّذلُّلُ للعُذَّال أمام تذلُّله وتَودُّده لحبيبته الّتي بادَلَتْهُ الصُّدود بمثله، وهي جاهلةٌ بحاله (البيت الأخير) إذ يخاطبها في الشطر الثاني (وهل خفت إلا...) على سبيل الاعتذار، فما أعرض عنها بمَحْض إرادته، ولكنّه على ذلك مُكرَهٌ رُغْم أنفه، إذْ لوْ مدَّ إليها الطَّرف، وصَرَفَ إليها الهِمَّة إنفاذاً لموجبات الهوى، لأشارت إليه الأصابعُ بالوِشاية، فافْتضَحَ أمرُه. وكأنَّ الشّاعر مُصاب برُهاب (Phobie) الفضيحة، لأنّ الأنا الأعلى قد أَحْكم رقابته على الهُو فمنعه من تصريف طاقته اللّيبيدية التي ما إنْ قُمعت حتى تحوّلت إلى عدوان على الذات من خلال إهانتها بهذا التودُّد الاستعطافي المبالغ فيه.

والهُو إذْ يفعل ذلك إنما يُفرِّغ الشحنات العدائية التي من شأنها تسْميمُ الوجدان. "إن الإحساسات المؤلمة تَنْزَعُ نحو التغيير، ونحو التفريغ، وهذا هو السبب الذي من أجله نفسر الألم على أنّه يتضمن ازدياد شحنة الطاقة النفسية"[81]. إنّها لصورة شعريّة أفصحَتْ عما حَلَّ بوجدان الشاعر من انْسحاقٍ معنوي، وما لا يخفى من الإذْلال ثمناً لما قَدْ لا يُدْرِكُ من الوِصال.

أما عبارة (رأتني غَنِيَّ الطَّرْف) في البيت الأخير نفسِهِ، فهي تعبير عن الإعراض الذي أُرْغم عليه العاشق إرغاماً يُفصحث عن كُلِّ دلالات الكَبْت الهَوَوِيِّ في وجدانه. وقامت الصورة الكِنائيَّةِ القامعة (وهل خِفْتُ إلاَّ ما تَنِمُّ الأصابعُ) حُجَّةً على حرمان الشاعر من النظر إلى المعشوقة، ناهيك عن تبعاته النفسية. إنه يصور أعماق وجدان يَنتهِشُهُ الخَوْفُ من الفضيحة، الحَائلُ بينه وبين وِصال كفيلٍ بقضاء مَآرِبِ الهوى.

ولمْ تَقِفِ الدلالة عند هذا الحدِّ، إذْ جاء العقاب النفسيُّ عَقبَ الصُّدود عن الحبيبة الذي أُكْرِهَ عليه بقسوةٍ، دليلُ ذلك الملفوظ (فأعْرَضَتْ...) من غير إبطاءٍ موْصولاً بالفاء العاطفة الدّالة على التّرتيب مع التّعقيب، من غيرِ انفصالٍ في الزّمن بين إعْراضهِ عن المحبوبة وصُدُودِها عنه.

وحازت الصورة الكنائيّة الرامزةُ في السِّياق شَرَفَ الحُسن، فضلاً عن إصابة كَبِد المعنى. والصفة "إذا لم تأْتِكَ مُصَرَّحاً بذكرها، مكشوفاً عن وجهها، ولكنْ مدلولاً عليها بغيرها، كان ذلكَ أفخمَ لشأنها، وألْطَفَ لمكانها، كذلك إثْباتُكَ الصفةَ للشيء تُثْبتُها له، إذا لمْ تُلْقِهِ إلى السّامع صريحاً، وجِئْتَ إليه من جانب التّعْريضِ

---

[76] ديوان مسلم بن الوليد، ص 178.
[77] المرجع نفسه، ص 184.
[78] المرجع نفسه، ص 194.
[79] المرجع نفسه، ص 273.
[80] سيجموند فرويد، الأنا و الهو، ترجمة الدكتور محمد عثمان بخاتي، دار الشروق، القاهرة، 1982، ص 38.
[81] سيجموند فرويد، الأنا و الهو، ص 38.

والكِناية، والرَّمز والإشارة - كان له الفضلُ والمزيَّة، والحسنُ والرونقُ، ما لا يَقِلُّ قليلُهُ، ولا يُهْمَلُ موْضعُ الفضيلة فيه"[82].

أما قول الشاعر: (يا عاذلي كفى * فإنني معمود) ففيه حذف بعد الملفوظ (كفى) ناطق بكثير من الدلالات النفسية بعيدة الغور، لأن المخاطب في هذه الحالة عليم بأفعاله، إذ هو الذي قام بها من جهة الإسراف في عذل الشاعر، وإزعاجه، وتكدير صفو هواه حين استصفاه حتى براه، ثم إن الشاعر خائر القوى لا يجرؤ على قول إلا أن ينهي البيت بهذا الإخبار المؤكد:(إنني معمود) خشية ألا يصدقه عاذل شاك في مصداقية خبره الجاثي على ركبتيه متذللا.

لقد قام الحذف بالتلميح فأَغْنى عن التَّصريح، وذلك شأنُه إذا ناسبَ المقامَ كما في هذا السِّياق. إنَّ الحذف بابٌ دقيقث المَسْلك، لطيفُ المأْخذِ، عجيبُ الأمر، شبيهٌ بالسِّحْر، إنَّكَ ترى به الذِّكْر أفصحَ من الذِّكر، والصمتَ عن الإفادةِ أزيدَ للإفادةِ، وبه تجدك أنْطقَ ما تكونُ إذا لم تنطق، وأتَمَّ بياناً إذا لمْ تُبِنْ[83].

ويشتدُّ عذاب الشاعر فيُظْهِرُ تَوَجُّعَهُ بالملفوظ (ويْحِي...) مكرَّراً بكل حُمولاته الدّالة على الويلات التي حلّت به. يقول:

وَيْحِي أَنَا الطَّرِيـدُ * وَيْحِـــي أَنَا الشَّرِيدُ[84]
وَيْحِي أَنَا الْمُعَنَّـى * وَيْحِـــي أَنَا الْفَرِيــدُ[85]
وَيْحِي أَنَــا الْمُمَنَّى * وَيْحِـــي أَنَا الْوَحِيـدُ[86]
وَيْحِي أَنَا الْمُبَلَّـى * وَيْحِـــي أَنَا الْفَقِيــدُ[87]
أَبَادَنِي هَوَاكُـــم * وَالْحُـــبُّ لاَ يَبِيــدُ[88]
وَالْحُبُّ يَا مُنَـايَ * أَهْوَنُـــهُ شَدِيـــــدُ[89]

في البيت الأخير (والحبُّ يا مُنايَ...) تلخيصٌ لمعاناة الشّاعر، فإذا كان أهونُه شديداً فإنّهُ يُصارِعُ أشدَّهُ وَطْئاً على النَّفس، وهو ما عبر عنه في الأبيات الأولى. إنَّه المحروم من راحة الدُّنُوّ من المحبوبة بالإقصاء القاسي الذي تدلُّ عليه الملفوظاتُ: (الطّريد- الشّريد- الفريد- الوحيد...) وهو المُعَذَّب (المّعَنَّى) وهو الذي لا يكاد يفرح بالأماني حتى تخيبَ ظُنونُه (المُمَنَّى) وهو المصابُ (المُبْلى) حتَّى إذا اجْتَمَعَتْ عليه هذه الرَّزايا جميعاً أحسَّ بالموت تارةً أخرى (أنا الفقيد- أبادَنِي هَواكُمْ).

وأبان التَّكرارُ اللاَّفت هنا عما تختزنه الصفات (الطّريد- الشّريد- الفقيد..) من دلالات نفسية ثقيلةٍ على وجدان الشاعر المُحِبِّ، باعتبارها صوراً شعريَّةً كثيفةَ الدَّلالةِ، لأنَّها تفصح عن كل معاني الضّياع الذي آلت إليه الذّات الشّاعرة حين حِيلَ بينها وبين الدُّنُوّ من الحبيبة. "إنَّ التّكْرارَ يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المُتسلِّطة على الشّعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشِّعْر على أعماق الشّاعر، فيُضيئُها بحيثُ نَطَّلِعُ عليها، أو لِنَقُلْ: إنَّه جزءٌ من الهندسة العاطفية للعبارة، يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته، بحيث تُقيمُ أساساً عاطفيًّا من نوع ما"[90].

إنَّ الشّاعر هنا يحسُّ بالدُّونية (L'infériorité) في أقصى صورها، بل إنَّه مَسْكونٌ بالخوف المطلق من كل الوضعيات (Pantophobie). ويؤكد شدَّة الهوى وثِقْلَهُ على وجدانه بقوله تارة أخرى:

مَا مَرَّ بِي شَيْءٌ أَشَدُّ مِنَ الْهَوَى * سُبْحَانَ مَنْ خَلَقَ الْهَوَى وَتَعَالَى[91]

ويقولُ في مقامٍ آخرَ:

---

[82] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط3، القاهرة، 1992، ص 306.
[83] ينظر، المرجع نفسه، ص 146.
[84] ديوان مسلم بن الوليد، ص 196.
[85] ديوان مسلم بن الوليد، ص 196.
[86] المرجع نفسه، ص 196.
[87] المرجع نفسه، ص 196.
[88] المرجع نفسه، ص 196.
[89] المرجع نفسه، ص 196.
[90] نازك الملائكة، دلالة التكرار في الشعر، مجلة الآداب، ع 10، 1 أكتوبر، لبنان، 1957، ص 4.
[91] ديوان مسلم بن الوليد، ص 201.

سَلَبْتِ رُوحِي وَأَسْكَنْتِ الْهَوَى بَدَنِي * فَصَارَ فِيهِ مَكَانَ الرُّوحِ فِي الْجَسَدِ[92]

أحس الشاعر أن الهوى زاحم روحه في مكانها، فهو إكسير حياته وسر بقائه، وإن شوى كبده. يقول:

وَاكَبِـدَا أَحْـــرَقَ الْهَــوَى كَبِـدِي * عِيلَ اصْطِبَارِي وَخَانَنِي جَلَـدِي[93]

أَعْشَبَ خَدِّي مِنَ الْبُكَاءِ وَقَـــــدْ * أَوْرَقَ غُصْنُ الْهَوَى عَلَى كَبِـدِي[94]

مَا أَوْجَعَ الْحُبَّ لِلْقُلُوبِ وَمَـــــا * أَبْكَـــى شَجَـاهُ لِلْأَعْيُـنِ الْجُمُـدِ[95]

خارَتْ قوى الشّاعر ههنا لسَطْوةِ الهوى الغَلاَّبِ، فرُغمَ حال الإصْطِبار والجَلَدِ على تَباريحِهِ (وهما حالان أقوى من الصّبر) فقد أحسّ بالانهيار النّفسي، وأظْلَمَتْ ذاتُه بسواد حاضره، بل بانطفاء جَذْوَة الأمل المستقبلي في نفسٍ تُبادلُه حبًّا بحبٍّ، ومن ثَمَّ تبدّدتْ كل أحلام اليقظة الجميلة في غدٍ عاشقٍ أمْثَلَ من يوم مارقٍ، وأمس حارقٍ، فافترس الحزن الذاتَ الشّاعرة، وأذْهَبَ لَذَّاتِ سُرورِها، ولو كانت أطياف حلم، "إن الحزن العميق هو الشُّعور بالمستقبل المخدوع، وعندما تأتي اللّحظة المؤلمة الّتي نفقد فيها عزيزاً علينا نشعرُ في الحين بما للحظة القادمة التي تهجم على وجداننا من حدّة مُعادية"[96].

وكشفتْ صورتان استعاريتان عمَّا ألَمَّ بكبد الشاعر من حُرقةِ هوى داعٍ إلى وجعٍ مُقيمٍ في حَشَاهُ، باعِثٍ على بكاءٍ طال مَداهُ. جَعَلَتْ أولاهما خَدَّ الشّاعر كالأرض التي تُسْقى ماءً، فَتَعْشَوْشِبُ من جهة غزارة الدَّمع وتَغيُّر لون الوجه، وصَيَّرتِ الثّانية هوى الشّاعر المُضْمَرَ نباتاً ما إنْ بُذِرتْ بَذْرتُه حتَّى نَبَتَ، واستوى على ساقِه، وتعمَّقتْ جذورُه في وجدانه، وامتدَّتْ أغصانُه فأوْرَقَتْ، وما ذلك إلاَّ لإمْدادِ الجُذور بالبكاء الذي لا ينقطع ولا يَنِي.

اللاَّفتُ في البيت الأول إخراجُ الشّاعر زَفَراتِهِ المَحْروقَةَ من خلال عَشَرةِ مُدودٍ، أربعةٌ في الشّطر الأول (واكَبِدا، الهوى، كبدي) وستَّةٌ في الشطر الثاني (عِيل- اصْطِبارِي- خانني- جَلَدِي) في صورة إيقاعيةٍ مَنغّومةٍ، قَصدُها إثارةُ التَّعاطف مع الذَّات المَكْلُومَة.

وفي هذا المعنى، وفي الحزن على ذهاب ذكريات الطُّفولة العاشقةِ يقول:

وَمَا أَبْقَتِ الْأَيَّامُ مِنِّي وَلاَ الصِّبَا * سِوَى كَبِدٍ حَرَّى وَقَلْبٍ مُقَتَّلِ[97].

الخاتمة

في نهاية البحث نَخْلُصُ إلى إثبات جملةٍ من الخُلاصات، هذا بيانُها:

- إمساكُ الشّاعر مُسْلِم بن الوَليد بزِمام الصُّوَر الاستعارية والتّشبيهية، فضلاً عن الصُّوَر البديعية والإيقاعية في مقدماته الغَزَلِيَّةِ- دليلٌ على تَفَنُّنِهِ في تَصْريفِ القوْل الشّعري، على سبيل الإفصاح عمّا يَمُور في وجدانه المُثْخَنِ بِلَواعِجِ الهوى.
- هَيْمنةُ الصُّوَر الاستعارية الشّعرية ذات الصِّبغة المادية المعبرة عن الجمال الحسّي، وفي ذلك مُجاراةٌ لعادات السَّوادِ الأعْظَمِ من شعراء الغَزَل القُدامى، إذْ لا يستعيرُ الشَّاعر المُجرَّدات للتّعبير عن الجميل المعنوي إلاّ قليلاً، ومِنْ ثَمَّ تَقَرَّرَ أنَّهُ عَبَّرَ عن لاشُعورٍ جَمْعيٍّ راسخ في الذّاكرة الشّعرية العربيّة، ولذلك يُمكنُ القول: إنَّ الذّات الجمعية في زمنه- في كثير من الأحوال - لم تكن تتصور الجمال إلا حِسِّيًّا في زمان باذِخٍ، مُغْرقٍ في اللّذائذِ المَحسوسة، قد ولّى ظهره لجمال الرّوح، والمعنى والأخلاق.
- تَرَدَّدَ صدى رَنينِ الصُّورة الإيقاعية في كلِّ المقدمات الغَزَليَّة تقريباً، وهو ما تجلّى في غلبة التّرصيع الذي ما انضافت إليه الصُّوَر البديعية الأخرى، كالجِناس المُكثَّف والسَّجع الطّاغي إلاّ

---

92 المرجع نفسه، ص 289.

93 المرجع نفسه، ص 287.

94 ديوان مسلم بن الوليد، ص 287.

95 المرجع نفسه، ص 287.

96 كاستون باشلار، حدس اللحظة، تعريب رضا عزوز، وعبد العزيز زمزم، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، (دت) ص 20.

من أَجْل تشكيل صورة إيقاعيّةٍ نموذجيّةٍ غاية في الإبداع، وفضلاً عن جماليتها، فإنها أَسْهمَتْ في التّعبير عمّا يَعْتَلِجُ في نفس الشّاعر من تَباريحِ الهوى العاشق.

- الملاحظُ أنَّ الترصيع لا يكاد يُغادر "صورة المُحِبِّ المُعَذَّبِ"، وكأَنَّ الشّاعر لا يجد سبيلاً لإسماع صرخاته – وهو المُصْطَلِي بنيران العشق – إلا بالموسيقى النّاغِمة التي يتبادل فيها الأدوارَ الإيقاعيَّةَ النَّغَمُ الحرْفيُّ، والإئْتلافُ الصَّرفيُّ.
- مُسْلم بن الوليد ناطقٌ شِعرهُ بصدق العاطفة، لارتباط الصّورة الشّعرية بوجدانه، ولذلك فإنَّ تعبيرَها عمّا يَجيشُ به كان لافتاً، إذْ عَكَسَتْ كلَّ التّوتُّرات والآلام التي أَلَمَّتْ به، وهو يصارع الغَمَراتِ في بحر الهوى للظَّفر بوِصال الحبيبة.

وختاماً، حَسْبُنا أنّا أنجزنا عملاً يُمْكِنُ البناء عليه مستقبلاً لدراسة الصُّور الشّعرية لدى هذا الشّاعر، ولدى غيره من الشّعراء الفُحُول، إمّا من زاوية بلاغيةٍ نفسيةٍ، أو من منظور حجاجي، وما إلى ذلك من ضُروب الدّراسات، ولاسيَّما في مدائحه، وهي المَوسومَةُ بِجَزالةِ اللَّفظ، وروعةِ التَّصْوير، وحلاوة الإيقاع.

المراجع:

1. أبو علم عبد الهادي عبد النبي، المدح في شعر مسلم بن الوليد، ط1، 1991.
2. ألكسندر إليوت، آفاق الفن، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 3، بيروت، 1982.
3. الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2001.
4. الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط3، القاهرة، 1992.
5. الجرجاني علي بن محمد الشريف، معجم التعريفات، تحقيق ودراسة محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة (دت).
6. ديوان مسلم بن الوليد، شرح وتعليق سامي الدهان، دار المعارف، ط 3، القاهرة (د ت).
7. راجح أحمد عزت، أصول علم النفس، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ط 7، القاهرة، 1968.
8. روجيه موكيالي، العقد النفسية، ترجمة موريس شربل، منشورات عويدات، بيروت، ط 1، 1988.
9. سويف مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، (دت).
10. سيجموند فرويد، الأنا والهو، ترجمة الدكتور محمد عثمان بخاتي، دار الشروق، القاهرة، 1982.
11. سيجموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ترجمة سامي محمود علي – عبد السلام القفاش، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2000.
12. صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، ط1، 1986.
13. غادة الإمام، كاستون باشلار، جماليات الصورة، ط1، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2010.
14. قاسم حسين صالح، الإبداع الفني عند الفرويدية وأثره في السوريالية، مجلة آفاق عربية، ع 10، 1 أكتوبر، العراق، 1979،
15. كاستون باشلار، النار في التحليل النفسي، ترجمة نهاد خياطة، دارالأندلس، ط1، 1984، بيروت.
16. كاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط2، بيروت، 1984.
17. كاستون باشلار، حدس اللحظة، تعريب رضا عزوز، وعبد العزيز زمزم، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، (دت).
18. نازك الملائكة، دلالة التكرار في الشعر، مجلة الآداب، ع 10، 1 أكتوبر، لبنان، 1957.
19. ورنوك ميري،الذاكرة في الفلسفة والأدب، ترجمة فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، 2007.
20. ينظر، القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، دار الغرب الإسلامي، (دت).
21. يونغ كارل كوستاف، علم النفس التحليلي، ترجمة نهاد خياطة، دار الحوار، ط2، اللاذقية، سوريا، 1997.