قراءة لميمية المرقش

نزيه اعلاوي[1]، أيمن الأحمد[2]

ملخص

تتناول هذه الدراسة قصيدة المُرَقِّش الأكبر الميمية التي مطلعها:

هلْ بالدِّيارِ أَنْ تُجِيبَ صَمَمْ لو كانَ رَسْمٌ نَاطِقاً كلَّمْ

وهي قصيدة، على أهميتها، لم تحظ بما تستحقه من اهتمام الدارسين، وتحاول هذه الدراسة، من خلال مراجعة الأحكام السابقة لدى بعض النقاد القدماء، أن تكشف ما ألحقه هؤلاء النقاد من ضرر بمكانة هذه القصيدة وموقعها من التراث الشعري في العصر الجاهلي. كما عمدت هذه الدراسة من خلال النظر الداخلي القائم على المنهج التحليلي للقصيدة، إلى إثبات عدم الدقة في ما تداوله الدارسون بتصنيفهم القصيدة في باب الرثاء، والإشارة إليها على أنها من نماذج الرثاء المبدوء بالنسيب، إذ تبين أن القصيدة لا تنتمي إلى شعر الرثاء أصلاً، وأن النظر إليها على أنها قصيدة رثاء يبتعد بالقصيدة عن الغاية التي من أجلها أنشئت، ويفسد التآلف بين لوحاتها.

الكلمات الدالة: المرقّش الأكبر،الميميّة، الشعر الجاهلي، الرثاء، النسيب.

المقدمة

أدرك الأدباء على اختلاف أزمنتهم ما للابتداءات من دور في التأثير على جودة النص، فبالغوا في الاهتمام بها، وهي مبالغة في محلها، فالابتداءات هي أول حكم المتلقي وموضع قراره في النص منذ البداية، وهي المؤشر الدال على قوته أو ضعفه، ولا سيما العمل الأدبي الذي ينبني قوامه على ق المرقش الأكبر شاعر من أبرز الشعراء الجاهليين وأقدمهم (ابن رشيق القيرواني، 1972)، واسمه عمرو بن سعد بن مالك من بني قيس بن ثعلبة (الأصفهاني، 2008)، وهو أحد عشاق العرب المشهورين (ابن قتيبة، د.ت)، وسمي المرقش لقوله:

الدارُ قَفْرٌ والرُّسُومُ كما رَقَّشَ في ظَهْرِ الأَدِيْمِ قَلَمْ (ابن قتيبة، د.ت)

ومن أبرز ما في حياة المرقش الأكبر مشاركته في حرب البسوس(ديوان المرقشين،1998)، وقد تناول المرقش في شعره بعض أحداث هذه الحرب (التبريزي، د.ت).

وحظي شعر المرقش بعدد من الدراسات نذكر منها: دراسة عبد الفتاح ضو بعنوان: قراءة عُضَيمة في قصيدة خيال سُليمى (ضو، 2010)، وفيها يقدم الباحث قراءة لقصيدة المرقش التي مطلعها:

سرى ليلاً خيالٌ من سُليمى فأرَّقني وأصحابي هجود

ودراسة خيرات الرشود بعنوان: شعر المرقشين، دراسة أسلوبية (الرشود، 2011)، وفيها تحاول الباحثة بيان الخصائص الأسلوبية لشعر المرقشين. ودراسة طلال الثقفي بعنوان: تجليات الميثولوجيا في شعر المرقشين (الثقفي، 2015)، وفيها يحاول الباحث وضع يده على بعض الآثار الميثولوجية في شعر الشاعرين، ويرجّح أن تكون هذه الآثار رمزاً جماعياً لوجدان ديني جماعي. ودراسة فاطمة العبد الفتاح بعنوان: المرقّش الأكبر وإسهامه في التأسيس لتقاليد القصيدة العربية والغزل العذري (العبد الفتاح، 2016)، وفي هذه الدراسة تحاول الباحثة تقصي أثر المرقش الأكبر في تأسيس بعض تقاليد القصيدة العربية وموضوعاتها، وانتقال هذه التقاليد والموضوعات إلى الشعراء من بعده. ودراسة نادية الصدّيق بعنوان: الصورة البيانية في ديوان المرقشين الأصغر والأكبر: دراسة وصفية تحليلية (الصدّيق،2017).

وأما هذه الدراسة فتتناول ما قد يعدّ أبرز قصائد المرقش الأكبر، وهي ميميته التي مطلعها:

1جامعة البلقاء التطبيقية، السلط، الأردن؛ 2جامعة إربد الأهلية– الأردن.

تاريخ استلام البحث 2019/11/27، وتاريخ قبوله 2020/6/8.

©2021 عمادة البحث العلمي/ الجامعة الأردنية. جميع الحقوق محفوظة.

هلْ بالدِّيارِ أَنْ تُجِيبَ صَمَمْ لو كانَ رَسْمٌ نَاطِقاً كلَّمْ

ولم تحظ هذه القصيدة بما تستحقه من عناية الدارسين، وإن كان عدد منهم قد اتخذ من بعض أبياتها مثالا يُضرب في باب معرفة العرب الكتابة في العصر الجاهلي (ضيف،1960)، أو في باب عدم استقامة الوزن(ابن قتيبة، د.ت) و (الزوزني، 2002)، وانتقاله في بعض أبياتها من بحر عروضي إلى آخر مقارب (علي،2001)، فاتخذ بعضهم من ذلك دليلا على قِدم القصيدة والشاعر، وعلى توثيق الرواية التي لم تعمد إلى تصحيح الخلل وإقامة الوزن (العبد الفتاح،2016). وعدّها بعضهم نموذجا لجواز إدخال أكثر من وزن في القصيدة ما دامت الموسيقى مستقيمة في سمع المتلقي، على مقاييس وزن الشعر في اللغات السامية (علي، 2001).ومقدمتهاالطللية، في نظر بعضهم، كانت أساساً للتقاليد الشكلية للقصيدة العربية (العبد الفتاح، 2016). كذلك أشار بعض الدارسين إلى القصيدة باعتبارها مثلاً لقصائد الرثاء التي بدئت بالنسيب (النجار، 1997).

والناظر فيما كتب عن القصيدة يرى أن من أبرز القضايا التي أثارتها قضيتين، الأولى تتصل بموقف النقاد القدامى منها، إذ كان لبعض النّقاد القدماء مواقف متباينة من هذه القصيدة، فعدّها ابن قتيبة مما لم يحسن فيه الأصمعي الاختيار، يقول: "والعجب عندي من الأصمعي. إذ أدخله في متخيّره، وهو شعر ليس بصحيح الوزن ولا حَسن الرّوي " (ابن قتيبة، د.ت). وذهب المذهب نفسه في التمثيل لسوء الاختيار والغض من شأن هذه القصيدة أبو هلال العسكري، يقول: " وقد قيل اختيار الرجل قطعة من علمه، وما أكثر مَن وقع في هذه الرذيلة منهم الأصمعي، في اختياره قصيدة المرقِّش:

هل بالديار أن تُجيب صَمَم لو أنّ حيًّا ناطقا كلَّم

ولا أعرف على أي وجه صرف اختياره إليها وما هي بمستقيمة الوزن، ولا مونّقة الروي، ولا سَلِسَة اللفظ، ولا جيدة السَّبك، ولا متلائمة النَّسج. وكان المُفضّل يختار من الشّعر ما يقلّ تداول الرواة له ويكثر الغريب فيه وهذا خطأ من الاختيار " (العسكري، د. ت).

وعلى نقيض ابن قتيبة والعسكري يرى أبو العلاء المعري أن هذه القصيدة من المفردات التي لم يقدّرها النُّقاد ما تستحقه من تقدير، يقول: " وإنّ قوماً من أهل الإسلام كانوا يَسْتَزْرُون بقصيدتك الميمية التي أولها:

هل بالدّيار أن تُجيب صَمَم لو كان حيًّا ناطقا كلَّمْ

وإنها عندي لمن المفردات، وكان بعض الأدباء يرى أنّها والميمية التي قالها المرقِّش الأصغر ناقصتان عن القصائد المفضليات ولقد وهِم صاحب هذه المقالة وإنّها عندي من المفردات " (المعري د. ت).

فابن قتيبة يعدّ القصيدة نموذجا لسوء الاختيار، ويعلل ذلك بعدم سلامة الوزن، وثقل الروي في الميم الساكنة. في حين يتخذها العسكري مدخلا للطعن بذوق الأصمعي والمفضل عامة، ويفصّل في الأسباب التي من أجلها يذم هذا الاختيار بين سوء الموسيقى، وثقل وقعها في السمع، وصعوبة ألفاظها وغرابتها، وعدم تناسق أجزائها وتباين موضوعاتها. وفي المقابل يصنّفها المعري في باب الفرائد التي لا نظير لها ويؤكد ذلك، فكيف يمكن فهم هذه الآراء المتعارضة لنقاد مشهود لهم بالخبرة والدراية.

لعل من الواضح ابتداء أن رأي العسكري امتداد وتوسيع لموقف ابن قتيبة من القصيدة، ويُرى في تضاعيفه موقف من الأصمعي والمفضل الضبي واختياراتهما، وهذا الموقف من اختيارات الأصمعي والمفضل الضبي سبب كاف للنظر بتحفظ إلى موقفهما من القصيدة، ذلك أن مرويات الأصمعي والمفضل الضبي من أوثق وأجود ما بين أيدي الدارسين للشعر القديم من مرويات (السلامي، 2006). وما قيل عن خلل الوزن في بيت من القصيدة فهو عند القدماء شائع معروف ؛ لا تسقط بسببه قصيدة، ومثله موجود،كما هو معلوم، في بعض المعلقات(الزوزني،2002)، فكيف إذا اجتمع في قصيدة قِدم الشاعر وصعوبة الوزن (السريع) والروي الذي اختاره وهو وزن يتجنب الشعراء استخدامه لصعوبته وإشكاله وكثرة زحافاته... أما جودة سبك القصيدة وتلاؤم أجزائها فلا يكشفه إلا إنعام نظر ومراجعة متأنية. ويبدو أن أبا العلاء المعري، وهو الشاعر الخبير الذي ألح على فرادة هذه القصيدة رأى ما لم يره من ادّعى وجود خلل في سبك القصيدة وتلاؤم أجزائها، فحاول إنصافها لأنه رأى أن النقّاد انتقصوها خطأ، ولم يمنحوها ما تستحقه من تقدير، غير أنه لم يوضح ويفصّل ما يرتقي بهذه القصيدة ويجعلها متفوقة في نظره على غيرها من القصائد. إنه يصرّح أنّه يخالف في مقولته هذه نقّاداً آخرين، وهذه المخالفة وبهذا التأكيد قد تدل على مراجعة متأملة للقصيدة.

وأما القضية الثانية التي أثارتها هذه القصيدة فتتصل بعلاقتها بالرثاء، إذ ترد هذه القصيدة في غير موضع باعتبارها قصيدة رثاء رثى فيها الشاعر ابن عمه(الضبي، د.ت) و (الأصفهاني، 2008)، وتعدّ في نظر بعض الدارسين من قصائد

الرثاء التي بدئت بالنسيب على غير ما يشيع من أن قصائد الرثاء لا تبدأ بالنسيب(النجار، 1997)، فيما يرى آخرون أنها ليست من هذا الباب، لأنها ليست قصيدة رثاء(الأحمد، 2005).

وفي ضوء ما سبق تحاول هذه الدراسة بعد نظر متأنٍ في القصيدة، أن تكشف أولاً إن كان هناك وجه لما رآه المعرّي من فرادة هذه القصيدة التي تبدو للوهلة الأولى وللنظرة العجلى أشتاتا لا رابط بينها ولا تلاؤم بين أقسامها. وتحاول ثانياً أن تتبين مدى وجاهة اعتبار هذه القصيدة مثلاً على قصائد الرثاء المبدوءة بالنسيب.

وقبل النظر في القصيدة نشير إلى ما يقال عن مناسبتها، إذ يروى أن هذه القصيدة نظمها المرقّش في رثاء ابن عمه ثعلبة بن عوف بن مالك " وقد قتله بنو تغلب، وكان المرقّش معه فأُفْلَت " (المرقش الأكبر، 1998) و (الضبي، د.ت)، وسيكون مما تعنى به هذه الدراسة بيان مدى توافق ما جاء في الرواية التاريخية عن مناسبة القصيدة، وما تقوله القصيدة بالفعل.

نصّ القصيدة:

هَلْ بالدِّيارِ أنْ تُجِيْبَ صَمَمْ لوكان رَسمٌ ناطِقاً كَلَّمْ
الدارُ قَفْرٌ والرُّسُومُ كما رَقَّشَ في ظَهْرِ الأَدِيْمِ قَلَمْ
ديارُ أسماءَ التي تَبَلَتْ قَلبي، فَعَيني ماؤُها يَسْجُمْ
أضْحَتْ خَلاءً نَبْتُهاتَئِدٌ نَوَّرَ فيها زَهْوُهُ فَاعْتَمْ
بَلْ هَلْ شَجَتْكَ الظُّعْنُ باكِرةً كَأَنَّهُنَّ النَّخْلُ مِن مَلْهَمْ
النَّشْرُ مِسْكٌ والوُجوْهُ دَنَا نِيْرُ وأطْرافُ البَنانِ عَنَمْ
لم يَشْجُ قَلبي مِلْحَوادِثِ إ لاّ صاحِبي المَتْرُوكُ في تَغْلَمْ
ثَعْلَبُ ضَرَّابُ القَوانِسِ بال سَّيْفِ وهَادِي القَوْمِ إذْ أظْلَمْ
فَاذْهَبْ فِدىً لَكَ ابْنُ عَمّك لا يَخْلُدُ إلاَّ شَابَةٌ وأَدَمْ
لو كانَ حَيٌّ ناجِياً لَنَجَا مِن يَومِهِ المُزَلَّمُ الأعْصَمْ
في باذِخَاتٍ مِن عَمَايَةَ أو يرْفَعُهُ دونَ السَّماءِ خِيَمْ
مِن دُوْنِهِ بِيْضُ الأُنُوْقِ وفَوْ قَهُ طَويلُ المَنْكِبَيْنِ أَشَمّ
يَرْقَاهُ حَيْثُ شَاءَ مِنْهُ وإِ مَّا تُنْسِهِ مَنِيَّةٌ يَهْرَمْ
فَغَالَهُ رَيْبُ الحَوَادِثِ حـ تَّى زَلَّ عَنْ أَرْيادِهِ فَحُطِمْ
لَيْسَ على طُوْلِ الحَياةِ نَدَمْ ومِن وراءِ المَرْءِ ما يَعْلَمْ
يَهْلِكُ والِدٌ ويَخْلُفُ مَوْ لُوْدٌ وكُلُّ ذِي أبٍ يَيْتَمْ
والوالِداتُ يَسْتَفِدْنَ غِنىً ثُمَّ على المِقْدارِ مَنْ يَعْقَمْ
ما ذَنْبُنا في أنْ غَزا مَلِكٌ مِن آلِ جَفْنَةَ حَازِمٌ مُرْغِمْ
مُقابَلٌ بَيْنَالعَواتِكِ وال غُلَّفِ لا نَكْسٌ ولا تَوْأَمْ
حارَبَ واسْتَعْوَى قَراضِبَةً ليسَ لَهُمْ مما يُحازُ نَعَمْ
بِيْضٌ مَصاليْتٌ وُجُوْهُهُمُ ليستْ مياهُ بِحارِهِمْ بِعُمُمْ
فَانْقَضَّ مِثْلَ الصَّقرِ يَقدُمُهُ جَيْشٌ كَغُلاّنِ الشُّرَيْفِ لِهَمْ
إنْ يَغْضَبُوا يَغضَبْ لِذاكَ كما يَنْسَلُّ مِن خِرْشائِهِ الأرْقَمْ
فنَحْنُ أخْوالُكَ عَمْرَكَ وال خالُ لهُ مَعَاظِمٌ وحُرَمْ
لَسْنَا كَأَقْوامٍ مَطاعِمُهُمْ كَسْبُ الخَنَا ونَهْكَةُ المَحْرَمْ
إنْ يُخْصِبُوا يَعْيَوا بخَصْبِهِمُ أو يُجْدِبُوا فَهُمْ بِهِ أَلْأَمْ
عامَ تَرَى الطَّيْرَ دَواخِلَ في قَوْمٍ معَهُمْ تَرْتَمّ
ويَخْرُجُ الدُّخانُ من خَلَلِ ال سِتْرِ كَلَوْنِالكَوْدَنِ الأَصْحَمْ
حتَّى إذا ما الأرْضُ زَيَّنَها ال نَبْتُ وَجُنَّ رَوْضُها وأَكَمْ
ذَاقُوا نَدَامَةً فلَو أكَلُوا ال خُطْبَانَ لم يُوجَدْ لهُ عَلْقَمْ

لكِنَّنا قَوْمٌ أَهابَ بِنَا في قَوْمِنَا عَفافَةٌ وكَرَمْ
أَمْوالُنا نَقي النُّفُوسَ بها مِن كلّ ما يُدْنِي إليه الذَّمْ
لا يُبْعِدِ اللهُ التَّلَبُّبَ وال غاراتِ إذْ قال الخَميسُ نَعَمْ
والعَدْوَ بَيْنَ المَجْلِسَيْنِ إذا وَلَّى العَشِيُّ وقد تَنادَى العَمّ(المرقش الأكبر، 1998)

دراسة القصيدة:

بعد النظر في أجزاء القصيدة المختلفة بدا أن الموضوع الأساسي فيها، والمحور الذي تدور حوله هو مقتل ابن عمّ الشاعر في تَغلم:

لم يَشْجُ قَلبي مِلْحَوادِثِ إ لاّ صاحِبي المَتْرُوكُ في تَغْلَمْ (المرقش الأكبر، 1998)

وتشير المصادر كما ذكر، إلى أن هذه النجاة كانت فراراً ونجاة بالنفس دون الالتفات إلى مصير الآخر، حيث تَستخدم بعض هذه المصادر التي تروي حادثة نجاته لفظة (أَفْلَت)، وهي لفظة لها ظلالها المتعلقة بالجُبن والهرب، والسؤال الذي يبرز هنا: هل في القصيدة ما يدعم هذه الرواية وهذه الرؤية؟

يمكن للناظر في القصيدة أن يرى أنها تراوح بين قطبين هما: دفع الملامة من خلال التسليم في مواجهة الموت الذي لا رادّ له، والفخر والانطلاق حتى لا يفهم أن التسويغ اعتراف بالتقصير !

إنّ هذين القطبين يمكن رؤية تمثيلهما من خلال حضورهما الرمزي منذ مطلع القصيدة وفي مقدمتها الطللية فالموت له حضوره من خلال الديار التي لا تجيب المنادي ولا تتكلم، والصمت والسكون والخلاء موت، لكن هذا الصمت يمكن رؤيته جوابا من جانب آخر. فتشبيه المكان بالكتاب، يجعل المكان حيًّا يجيب وإن لم يصدر صوتاً، ويبدو أن المرقش من أوائل الشعراء الذين شبهوا الطلل بالكتابة إن لم يكن أولهم(العبد الفتاح، 2016)، " وهوتشبيه يشير إلى حالة تبادلية واتحادية بين الأطلال والكتاب ... فالمكان / الطلل يعني كتابا ينبغي قراءة محتواه قراءة تأملية تستوعب طبيعة التحوّل ودلالاته لأن هذا المكان يعني الحياة وليس مكانا خارجيا محايدا "(الصنوي، 2013). وقد يكون في اختيار مادة (رقش) لوصف الديار وتشبيه ما بقي من رسومها بالكتابة يحمل نوعا من الحركة والتفاوت اللوني والحياة يدركها الإنسان من خلال البصر.

هَلْ بالدِّيارِ أَنْ تُجِيْبَ صَمَمْ لو كان رَسمٌ ناطِقاً كَلَّمْ
الدارُ قَفْرٌ والرُّسُومُ كما رَقَّشَ في ظَهْرِ الأَدِيْمِ قَلَمْ(المرقش الأكبر، 1998)

ويقرن الشاعر الأطلال باسم المحبوبة (أسماء)، ويرى بعض الباحثين أن المرقّش أول من فعل ذلك من الشعراء، وأن هذا التوجع والألم الذي يعانيه الشاعر من علاقته بمحبوبته يعبر عن تجربة وجدانية واقعية استلهمها الشعراء من بعده لتصبح لازمة مُتكلَّفة في مقدمات المطوّلات عند الشعراء اللاحقين(العبد الفتاح، 20016). وسواء صدقت هذه المقولة أم لم تصدق، ولا يستبعد صدقها، فهو من الشعراء القدماء الذين عاصروا المهلهل(المرزباني، د.ت) وصدقت قصة علاقة المرقّش بأسماء، ومعاناة المرقّش بسبب هذه العلاقة مشهورة عند الدارسين، وسواء أكانت المرأة حقيقية في شعر الشعراء الجاهليين أم تحمل أبعاداً دينية رمزية (أسماء رمز للمراعي) (عبد الرحمن، 1982)، فإن ديار أسماء التي أسقمت الشاعر وذهبت بِلُبِّه وكانت مصدرا لآلامه قد أخذت زينتها فطال نبتها وأزهر، إنها صورة الحياة التي تأبى الموت وترفضه. إنها الطبيعة التي لها أدواتها في مواجهة الموت، وإن كانت كما الكتابة أحيانا لا ضجيج لها لكنها أكثر أساليب المعرفة ثباتاً، وكما الكتابة تُدرَك بالعين، كذلك يُنبئ مشهد النبت الطويل المزهر باستمرار الحياة وتجددها رغم خلو الديار مِن ما أو مَن يفيد من هذا النبت فيأكله أو يرعاه أو يتمتع به:

ديارُ أسماءَ التي تَبَلَتْ قَلبي، فَعَيني ماؤُها يَسْجُمْ
أَضْحَتْ خَلاءً نَبْتُها ثَئِدٌ نَوَّرَ فيها زَهْوُهُ فَاعْتَمّ(المرقش الأكبر، 1998)

وإذا كان في ذِكر الأطلال استحضار للذكريات الجميلة (شمسي، 2008)، رغم معاناة الشاعر في علاقته بأسماء، فإنه يشجيه الرحيل ويحزنه، إن الرحيل والديار على هذه الحال من الخصب والنماء قرار خاطئ يستدعي الندم، والندم فكرة مسيطرة في كثير من مفاصل القصيدة، إنه رحيل لكل ما هو جميل مُزَيَّن في حياته. وفي صفة هذه الظعائن التي تشبه النخل، ترحل السعادة رائحة وشكلا ولونا وحركة، فهو يُجْمل في بيت واحد أقساماً مختلفة من الجمال في إيقاع متراقص جذّاب. إن الشَّجن

الذي يصاحب رحيل الظُّعْن وتشبيه الظعائن بالنخل، الشائع في الشعر الجاهلي، إنما هو فاجعة تحمل في ثناياها الموت،(ناصف، د.ت) و (أبو سويلم، 1991)، إنها رحيلٌ للخصب والحياة التي يمثلها النّخل:

بَلْ هَلْ شَجَتْكَ الظُّعْنُ باكِرةً كَأَنَّهُنَّ النَّخْلُ مِن مَلْهَمْ

النَّشْرُ مِسْكٌ والوُجوْهُ دَنَا نِيْرُ وأَطْرافُ البَنانِ عَنَمْ(المرقش الأكبر، 1998)

إن من كانت هذه صفتهن من الجمال ورغد العيش ما كان ينبغي لهن الرحيل وترك الديار، إنه قرار خاطئ، يستدعي المراجعة، و قد يستدعي الندم والحزن.

ومن أجواء الحزن والشَّجن المصاحب لرحيل الظّعن، ينتقل الشاعر انتقالا مناسبا إلى ما يَهُمُّه ويعنِّيه ويَقُضُّ مَضْجَعه في اللحظة الحاضرة، إنّه مقتل ابن عمّه ثَعلب:

لم يَشْجُ قَلبي مِلْحَوادِثِ إ لاّ صاحِبي المَتْرُوكُ في تَغْلَمْ

ثَعْلَبُضَرَّابُ القَوانِسِ بال سَّيْفِ وهَادِي القَوْمِ إذْ أَظْلَمْ

فَاذْهَبْ فِدىً لَكَ ابْنُ عَمِّك لا يَخْلُدُ إلاَّ شَابَةٌ وأَدَمْ(المرقش الأكبر، 1998)

يتمثل في هذه الأبيات الهمّ الذي يعنّي الشاعر ويُؤرقه، فهي تحمل الفكرة الأساسية التي تدور القصيدة حولها، وهي أساس القصيدة ومركزها، وحولها تنسج بقية الخيوط والخطوط، وعنها تصدر وإليها تؤوب، وفيها يرتفع الإيقاع، وتتجلى قوة العاطفة. وفي ضوء هذه الأبيات تُقرأ الأجزاء الأخرى من القصيدة، فيصبح مطلع القصيدة الذي فيه إلماح وتكثيف وإلغاز أكثر وضوحاً، ويُفهم موقف الشاعر من الموت والحياة، فيبدو موقف الشاعر المتمسك بالبقاء في مواجهة الفناء، وبالحياة في مواجهة الموت متصلاً بموقفه من ترك ابن عمّه مقتولاً في (تغلم)، ويشع هذا الموقف على بقية أجزاء القصيدة كما سيأتي.

ولعل من اللافت أنه رغم وضوح أهمية حادثة مقتل ثعلبة بالنسبة للشاعر، فهي أكثر الحوادث إثارة لحزنه وشجنه كما يقول، إلا أننا نجده يُلمح إليها إلماحا، ويتجاوز عنها سريعا، وكأنه يريد أن يخفي شيئاً، لكنه لا يستطيع، فقد استخدم في أول هذه الأبيات صيغة اسم المفعول (المتروك) للإشارة إلى صاحبه، فينسب الترك إلى مجهول، ويمكن أن نفترض أن التارك هو الشاعر كما تشير الرواية التاريخية، وأن الشاعر لا يريد أن ينسب الترك إلى أحد رغبة منه في عدم مواجهة ما يحسه من تقصير لتركه صاحبه في ميدان المعركة والنجاة بنفسه، فهو يريد سدّ هذا الباب، لكن تبدو معاناة الشاعر واضحة فيما تحمله لفظة (المتروك) من شحنة عاطفية عالية قد تشير إلى ذلك الإحساس بالذنب عند الشاعر بسبب تركه ابن عمه في ميدان المعركة. ويضاعف الإحساس بالذنب أن المتروك لم يحظ بطقوس الدفن المناسبة لمقامه، ولا بالاهتمام الذي يستحق، فكأن الموت نفسه لم يعد مهما إنما المهم ما يرافقه من طقوس لم يحظ بها ثعلب، لكن الشاعر سرعان ما يغادر ما بدا أنه إحساس بالذنب إلى وصف المتروك بأنه ثعلب القائد الشجاع الذي يهتدي الآخرون بحكمته وحنكته وسداد رأيه، ولعل مما يمكن ان تحمله دلالة هذه الصفات أن شخصا مثل ثعلب كان ينبغي أن يقدّر الموقف تقديره المناسب، وأنَّ مَن كانت هذه صفاته لا ينبغي أن يُلام من تركه!

إن تجاوز الشاعر عن الحادثة سريعا وإلماحه إليها إلماحاً يدل على أنه يريد نسيان الحادثة، ولا يريد الخوض في تفاصيلها التي يبدو أنها كانت تُحرجه وتعمّق إحساسه بالذنب والندامة، إنه يريد ذهابها والتجاوز عنها سريعا (فاذهب فدى لك ابن عمك)، لكن تعبير الفداء يحمل فيما يحمل رغبة بالتعويض عن الذنب، فرَفْعُ مقام المتروك بجعله خيرا من التارك قد يريح نفس الشاعر المتعبة، لكن العزاء الأكبر في أن الخلود لا يكون لحيّ، إنه للجبال فقط، وكأن الشاعر يعتذر مرة أخرى فنجاته لا تعني شيئاً، فهو سيلحق بابن عمّه.

وإن الشاعر يحاول أن يقلل من شأن الحادثة نفسها، فيُلاحظ الإيقاع السريع والعرض الخاطف لها، أما تسويغها ونسبتها إلى حتمية الموت لكل حي، فإنه يتأنّى فيه ويقف عنده طويلا بعد أن جاء مجملا، فابن عمه ذاهب كما كل حي ولا يكون الخلود لحي، إنها الحجة التي يلجأ إليها ليريح نفسه ويبرّئ ساحته من الذنب والتقصير، ويُنَوّع في صور عرضها، فيعرض أولا الموت يلحق بالوعل الأعصم المُزَلّم، وهو في أساطيرهم الدهر منه على حال واحدة لا يهرم ولا يسقط له سن (ابن رشيق، 1972)، ويبالغ الشاعر في الارتقاء به، فيبلغ في الارتفاع ما لا تبلغه الرّخمة لتضع بيضها. هذا الارتفاع وارتقاء الشاهق لا ينجيه بل يودي به إلى حتفه (الزبن، 2018)، فتزل قدمه ويهلك:

لو كانَ حَيٌّ ناجِياً لَنَجَا مِن يَومِهِ المُزَلَّمُ الأعْصَمْ

في باذِخَاتٍ مِن عَمَايَةَ أو يرْفَعُهُ دونَ السَّماءِ خِيَمْ
مِن دُوْنِهِ بِيْضُ الأُنُوْقِ وفَوْ قَهُ طَويلُ المَنْكِبَيْنِ أَشَمّ
يَرْقَاهُ حَيْثُ شَاءَ مِنْهُ وإِ مَّا تُنْسِهِ مَنِيَّةٌ يَهْرَمْ
فَغَالَهُ رَيْبُالحَوَادِثِ حتَّى زَلَّ عَنْ أَرْيادِهِ فَحُطِمْ(المرقش الأكبر، 1998)

وإنها صورة مخالفة لما جرت عليه عادة الشعراء الجاهليين في موت الوعل الذي ترمز حياته الطويلة لطلب الخلود ومقاومة الفناء، فعادتهم في موته أن لا يميتوه حتف أنفه، بل يترصّده الصياد الإنسي فيصيبه من حيث لا يحتسب، وتكون صورة مقتله على يد الصيّاد لوحة يختمون بها قصائدهم(عبد الحافظ، د.ت). إن موت وعل المرقّش على هذه الصورة، موته من خلال وسيلته في النجاة، وهي الالتجاء إلى المرتفعات، حيث تَزِلّ قدمه فيُحْطَم، وهو الخبير الذي لا يفترض أن تزِلَّ له قَدَم، وكأنّ المرقّش يريد أن يُحمِّل الوعْل تَبِعَةَ موته أو جزءاً منها كأنّ موته ناجم عن تقصير منه في الانتباه والحذر. إن سبب موت الوعل في لوحة الوعل في هذه القصيدة بمفارقته لما هو مألوف في موت الوعل في القصائد الجاهلية، مقصود لذاته و متلائم مع غرض الشاعر الذي يريد أن يسوّغ إفلاته ونجاته في الحادثة التي قُتل فيها ابن عمّه. إن هذا الوعل الخبير بالمرتفعات والقمم الشامخات تودي به زلّته إلى حتفه ولا ينفعه اعتصامه وبعده عن الموت الأرضي وأسبابه وقربه من الخلود السماوي، فليس غريبا أن يدرك ابن عمّه الموت. هذا من جانب الموقف من الموت، أما من جانب تبعة الموت فإنه لا يُعفي ابن عمّه من التقصير، وكأنه من خلال هذه الصورة الغريبة لمصرع الوعل التي لا تخلو من لوم الوعل واتهامه بالإهمال وعدم التحوّط، يلوم ابن عمّه ويحمّله تبعة مصرعه، حيث كان بإمكانه النجاة كما نجا المرقّش!

وإن المرقّش في هذه اللوحة يخدم غرضه بأن يخفف من وقع موت ابن عمّه، فالموت يدرك ما يُتَوهَّم خلوده، فكيف لا يدرك بشرا لم يكتب له من طول الأجل ما كُتب للوعول، وهو (الموت) في بيئة مثل البيئة العربية القديمة يأتي الإنسان من كل جانب، من حيث يحتسب ولا يحتسب. والشاعر في هذه اللوحة يلتمس العذر لنفسه، أمام نفسه وأمام الآخرين، فكيف ينجو ابن عمّه حين يواجه الموت إذا كان الوعل الذي يمكنه الارتقاء والفرار لم ينج! وإذا كان بإمكانه النجاء كما نجا الشاعر، فإنّ عدم نجاته كان بتقصير منه ليس للشاعر يد فيه.

ويبدو أن صورة الوعل في قصيدة المرقّش تكشف جزءا من الفرادة التي ألحّ عليها أبو العلاء المعرّي في هذه القصيدة، وقد تكون هذه الفرادة بسبب السبق الزماني للشاعر وقِدمه، وقد تكون بسبب الغرض والموقف الذي لأجله رسمت هذه اللوحة على هذه الصورة.

ويتخذ الشاعر من العِظات التي يستلهمها من لوحة الوعل ومصيره مُتَّكَأً للانتقال إلى اللوحة التالية:

لَيْسَ على طُوْلِ الحَياةِ نَدَمْ ومِن وراءِ المَرْءِ ما يَعْلَمْ
يَهْلِكُ والِدٌ ويَخْلُفُ مَوْ لُوْدٌ وكُلُّ ذِي أبٍ يَيْتَمْ
والوالِداتُ يَسْتَفِدْنَ غِنىً ثُمَّ على المِقْدارِ مَنْ يَعْقَمْ(المرقّش، 1998)

إنها عظات تتسم بالتسليم تجاه الموت وحتميته قَصُرَ الأجلُ أو طال، فلا يدَ للإنسان بطوله أو قِصره، الحقيقة الثابتة أنه سيدركه لا محالة كما يدرك كلَّ ذي أب. إن الشاعر في هذه الأبيات يصور الإنسان في أقصى درجات عجزه، فهو عاجز اتجاه الموت لا يستطيع له دفعا، والولادة أو عدمها ليس أمرها بيده.

و الشاعر بهذا الضرب من الحكمة يَدفع بصورة غير مباشرة اللوم عن نفسه، فمن يستطيع أن يمنع الموت ؟ وإذا كان الموت لا دافع له فلا ينبغي أن يُلام لموت ابن عمّه.

وتمتد فكرة الحتمية والسلبية والتسليم في اللوحة التالية (لوحة المَلِك)، فكما برَّأ نفسه بهذه الحتمية، التي لا رادَّ ولا دافع لها، من ذنب مقتل ابن عمه، يحاول أن يُبَرِّئَ قومه من جَريرة عدم مقاومة الملك الذي غزاهم. إنه يجمع لهذا الملك في لوحة واحدة من العناصر ما يجعله قدرا مُسلطا لا راد له وليس بالإمكان دفعه أو مقاومته وكأن الشاعر يتخذ من سلبية القبيلة وعجزها عن مواجهة هذا الخطر الداهم مسوغا لسلبيته إزاء مقتل ابن عمه فالخطر الذي واجهه داهم لا دافع له، إنها محاولة أخرى لإطفاء الشعور بالذنب، والتقليل من فداحة خطئه الشخصي من خلال كشف الذنب العام:

ما ذَنْبُنا في أنْ غَزا مَلِكٌ مِن آلِ جَفْنَةَ حَازِمٌ مُرْغِمْ
مُقابَلٌ بَيْنَ العَواتِكِ وال غُلَّفِ لا نَكْسٌ ولا تَوْأَمْ
حارَبَ واسْتَعْوَى قَراضِبَةًليسَ لَهُمْ مما يُحاذُ نَعَمْ

بِيْضٌ مَصالِيْتٌ وُجُوْهُهُمُ ليستْ مياهُ بِحارِهِمْ بِعُمُمْ
فَانْقَضَّ مِثْلَ الصَّقرِ يَقدُمُهُ جَيْشٌ كَغُلاّنِ الشُّرَيْفِ لِهَمْ
إنْ يَغْضَبُوا يَغضَبْ لِذاكَ كما يَنْسَلُّ مِن خِرْشائهِ الأرْقَمْ
فنَحْنُ أخْوالُكَ عَمْرَكَ وال خالُ لهُ مَعَاظِمٌ وحُرَمْ(المرقش الأكبر، 1998)

فهو يفتتح اللوحة بالاستفهام منكرا أي ذنب لقبيلته بما وقع من هذا الملك، ويشي دفع الذنب واستحضاره بإحساسه القوي به. أما الملك فهو ملك حازم يصدر عن رأيه ويخضع له الآخرون. إنه ملك كريم الأصل ليس جبانا ولا ضعيف الجسم بل هو قوي الجسم والعزيمة. وأما جيشه فهو من الجنود أصحاب العزيمة الذين ليس لهم من عمل يرتزقون منه سوى القتال، وليس وراءهم ما يخافون عليه فيجبنون أو يترددون لأجله، وهم كثير متفرّغون لهذه الغاية، مقرّبون من هذا الملك، هم منه كالجلد من الحية، ما يغضبهم يغضبه، ومن باب أولى أنّهم يغضبون لغضبه، ينقضّ بهم على عدوّه انقضاض الصقر فلا مجال للنجاة.

وفي آخر أبيات هذه اللوحة يكاد الشاعر يستعطف هذا الملك بتذكيره بعلاقة النسب التي تربطه بقبيلة الشاعر:

فنَحْنُ أخْوالُكَ عَمْرَكَ وال خالُ لهُ مَعَاظِمٌ وحُرَمْ

إنها لوحة أخرى يدفع بها الشاعر اللوم عن نفسه مما جرى لابن عمه. إن كل ما يُجريه الشاعر من أفعال تصدر عن قوّة أو بطريقة لا مجال لدفعها. ويبدو أنها خطة الشاعر لدفع الملامة عن نفسه، أو هي معادل لما يعتلج في نفسه من شعور بالتقصير والندم تجاه ابن عمّه.

وحين يدرك الشاعر ما أوصل قبيلته إليه من مهانة لينقذ صورته يبادر إلى الفخر ليتجاوز الأثر السلبي للوحة السابقة . لكن يبدو أن هاجس السلبية والإنكار يطغى على عقل الشاعر ونفسه، فبدل أن يبدأ لوحة الفخر،التي توحي بالتجاوز والانطلاق والانعتاق، بالإيجاب يبدؤها بالسلب والإنكار، هذه اللوحة التي استغرقت من القصيدة أحد عشر بيتا يترجّح فيها جانب السلب والنفي والإنكار كمًّا على جانب الإيجاب، فقد استغرق بيان الصورة السلبية التي يَصِمُ بها أقواماً ويُبَرّئُ قومه منها ستةَ أبيات، واستغرق بيان مفاخر قومه خمسة أبيات. ويدور الجزء السلبي من اللوحة في الأبيات الستة حول البخل وسوء المكسَب والمأكل، فيرسم لهؤلاء البخلاء اللُّؤَماء، صورة مفصَّلةً قبيحةً ؛ ليقول نحن لسنا كهؤلاء:

لَسْنَا كَأقْوامٍ مَطاعِمُهُمْ كَسْبُ الخَنَا ونَهْكَةُ المَحْرَمْ
إنْ يُخْصِبُوا يَعْيَوا بخَصْبِهِمُ أو يُجْدِبُوا فَهُمْ بِهِ أَلْأَمْ
عامَ تَرَى الطَّيْرَ دَواخِلَ في قَوْمٍ معَهُمْ تَرْتَمّ
ويَخْرُجُ الدُّخانُ من خَلَلِ ال سِتْرِ كَلَوْنِ الكَوْدَنِ الأَصْحَمْ
حتَّى إذا ما الأرْضُ زَيَّنَها ال نَبْتُ وَجُنَّ رَوْضُها وأَكَمْ
ذَاقُوا نَدَامَةً فلَو أكَلُوا ال خُطْبَانَ لم يُوجَدْ لهُ عَلْقَمْ(المرقش الأكبر، 1998)

وهي صورة تنتهي بالندم على سوء التصرف والشعور بالخطأ، فعوض أن يفرحوا بزينة الأرض ومحصولها وجمالها ذاقوا الندامة لما أسلفوا من سوء الفعل، وهي صورة يريد الشاعر أن ينفيها عن نفسه وعن قومه، وهي صورة الخصب المقترن بالخطأ المفضي للندم في مطلع القصيدة.

إنه موقف المدافع المُتَّهَم، وروح الدِّفاع السلبية التي لا يستطيع الشاعر الانعتاق منها إلا في فجوة بسيطة في نهاية القصيدة:

لكِنَّنا قَوْمٌ أَهابَ بِنَأ في قَوْمِنَا عَفافَةٌ وكَرَمْ
أمْوالُنا نَقي النُّفُوسَ بها مِن كلّ ما يُذْنِي إليه الذَّمْ
لا يُبْعِدِ اللهُ التَّلبُّبَ وال غاراتِ إذْ قال الخَميسُ نَعَمْ
والعَدْوَ بَيْنَ المَجْلِسَيْنِ إذا وَلَّى العَشِيُّ وقد تَنادَى العَمّ
يَأتي الشَّبابُ الأَقْوَرِيْنَ ولا تَغْبِطْ أَخاكَ أنْ يُقال حَكَمْ(المرقش الأكبر، 1998)

ويأتي في مقدمة الفخر الفخر بالكرم والإنفاق، ويُقحِم القوة في البيت الثالث منها بذكر القوة والغارة كي لا تُوصم القبيلة بالضعف والعجز. ويبدو أن البيت الأخير يلخص موقف الشاعر من الحياة، يلخص الحكمة التي يسوّغ بها الشاعر تركه ابن عمه، وهي أن الحياة في الشباب، وأن الشباب هو ما يغبط به وعليه، ولا بد أن ثعلبة تجاوزه، في محاولة أخيرة لتهدئة

شعوره بالندم والتقصير.

ويبدو أن الشاعر لم ينج من المَلامَة من قِبل الذات أو الآخرين. فمن الطبيعي أن يُقتل في المعركة بعضُ المقاتلين وينجو بعضهم، لكن يبدو أن هذه النجاة كانت هروبا وإسلاما للمقتول لتحتاج تسويغا وتسويقا ! إن الشعور بالندم والتقصير وتقديم المسوّغات لمقتل ابن عمه بطرق متنوعة هو الهاجس المسيطر على القصيدة، وهو هاجس أفضى به إلى الفخر دفعا للإدانة.

الخلاصة:

يمكن بعد هذه القراءة لقصيدة المرقش أن نخلص إلى ما يأتي:

أولاً: تبدو هذه القصيدة تعبيراً عن معاناة الشاعر العميقة الناتجة عن إحساسه بالندم لترك ابن عمه يقتل والنجاة دونه، لكن هذه المعاناة لا تظهر على سطح القصيدة وإنما تقبع خلف التعبيرات التي يبدو ظاهرها بعيداً عن ذلك الإحساس بالندم. فالشاعر يجهد أن يريح نفسه من ذلك الإحساس بما يمتلكه من وسائل فنه، فهو يوظف ما يملكه من اقتدار فني واضح للتخلص من ذلك الإحساس الذي يعنّيه، فيستغل بنية القصيدة الجاهلية للتعبير عن ذلك، ففي لوحة الأطلال يبدو تمسك الشاعر بالبقاء في مواجهة الفناء، والاحتفاء بالحياة في مواجهة الموت. وفي لوحة الظعائن يعبر عن موقفه الرافض لرحيل الخصب والحياة، إن من يملك هذه الرؤية لا يمكن أن يسلم نفسه للموت. لذلك يستخدم الشاعر قدراته الفنية للخروج من أي إحساس بالذنب تجاه ترك ابن عمه، فيمدحه بصفات تجعل من تركه أمرا لا يلام عليه. ويتوسع في الحديث عن حتمية الموت، ويستغل قصة الوعل للتلميح إلى أن ابن عمه يتحمل مسؤولية مقتله، ثم يستغل كل ما سبق في تبرير تقاعس قومه أمام ذلك الملك الذي لا يمكن مواجهته دون أن يعني ذلك نقصاً في قومه وقدراتهم، فهو يفخر بهم، ويرفض أن يكونوا مثل الآخرين الذين يتصفون بصفات لا تقرها قيم المجتمع. وفي كل ما سبق تبدو قدرة الشاعر الفنية واضحة جلية، مما يسوغ ما رآه أبو العلاء فيها من فرادة.

ثانياً: لعل من الواضح أن ميمية المرقش هذه ليست قصيدة رثاء، إنما هي، كما ذُكر، تعبير عن معاناة شاعر يحاول أن يدفع إحساسه بالندم على ترك ابن عمه يقتل والنجاة بنفسه، لذلك لا نرى وجهاً لاعتبار هذه القصيدة مثلاً لقصائد الرثاء المبدوءة بالنسيب كما اشار بعض الباحثين.

ثالثاً: بالرغم من أن القصيدة لا تشير بصورة مباشرة إلى ما روته المصادر عن حادثة مقتل ثعلبة ابن عم الشاعر، وترك الشاعر له ونجاته بنفسه، إلا أن هذه القراءة للقصيدة وصلت إلى توافق بين ما تعبر عنه القصيدة والرواية التاريخية. وة التأثير في المتلقي، والقدرة على تحقيق الدهشة والإمتاع، ولأنّ الكتابة الأدبية عملية تفاعلية يتشارك فيها كل من الأديب والمتلقي، فإنّ الأديب البارع هو الذي يدرس بذكاء ذلك التنقل الفني الرشيق بين أفكاره، تلك الأفكار التي يتفرع بعضها من بعض، ويقود بعضها إلى بعض، لذلك فإن التعامل معها بوصفها فنًّا خاصًّا أمر مهم، لضمان التأثير في المتلقي الذي هو ركن أصيل من أركان نجاح عملية الإبداع.

المصادر والمراجع

أبو سويلم، (أ)، النخلة في الشعر الجاهلي، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد السادس،العدد الثاني، 1991

2005الأحمد، (أ)، قصيدة الرثاء المبدوءة بالنسيب في الشعر الجاهلي، مجلة إربد للبحوث والدراسات، المجلد الثامن، العدد الثاني

لأصفهاني، (ع)، تحقيق الدكتور إحسان عباس والدكتور إبراهيم السعافين والأستاذ بكر عباس، ط3، دار صادر بيروت 2008

لثقفي، (ط)، تجليات الميثولوجيا في شعر المرقشين، مجلة سرديات، الجمعية المصرية للدراسات السردية، مصر، 2015

الرشود، (خ)، شعر المرقشين: دراسة اسلوبية، رسالة جامعية، جامعة آل البيت، الأردن، 2011

الزبن، (ع)، الخلود في الشعر الجاهلي ودوره في تكوّن الرجل المثال، مدخل تحليلي، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، العدد الأول، السنة العاشرة، الجامعة الإسلامية العالمية، ماليزيا، 2018

الزوزني، (ح)، شرح المعلقات السبع، ط1، دار إحياء التراث العربي، 2002

السلامي، (م)، لغة الشعر في المفضليات، رسالة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الكوفة، 2006

شمسي، (ح)، ملامح الرمز في الغزل العربي القديم، دراسة في بنية النص ودلالته الفنية، ط1، دار السياب، 2008
الصديق، (ن)، الصورة البيانية في ديوان المرقشين الصغر والأكبر: دراسة وصفية تحليلية، رسالة جامعية، جامعة أم درمان الإسلامية، كلية اللغة العربية، 2017
الصنوي، (ع)، قراءة الصورة الكتابية في الشعر العربي قبل الإسلام، مجلة الدراسات الاجتماعية، العدد 36 ، جامعة العلوم والتكنولوجيا، 2013
الضبي، (م)، المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط6، دار المعارف، القاهرة
ضو، (ع)، قراءة عُضَيمة في قصيدة خيال سُليمى، مجلة كلية التربية، جامعة عين شمس، كلية التربية، 2010
ضيف، (ش)، العصر الجاهلي، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1960
عبد الحافظ، (ص)، الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، دار المعارف، القاهرة
عبد الرحمن، (ن)، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ط2، مكتبة الأقصى، عمان، 1982
العسكري، (ح)، الصناعتين (الكتابة والشعر)، دار الكتب العلمية، بيروت
علي، (ج)، المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار الساقي، بغداد، 2001
العبد الفتاح، (ف)، المرقّش الأكبر وإسهامه في التأسيس لتقاليد القصيدة العربية والغزل العذري، مجلة الأثر، العدد25، 2016
ابن قتيبة، (ع)، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، ط2، دار المعارف، القاهرة
القيرواني، (ح)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1972
المرزباني، (م)، معجم الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت
المرقّش الأكبر،(ع)،ديوان المرقّشَين، تحقيق كارين صادر،ط1،دار صادر،بيروت،1998
المعري، (أ)، رسالة الغفران، تحقيق د. عائشة عبد الرحمن، ط9، دار المعارف، القاهرة
ناصف، (م)، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت
النجار، (إ)، شعراء عباسيون منسيّون، ج4، مسالك الرثاء والتفجّع، دار الغرب الإسلامي، بيروت،1997

References

Abu Soailem, Al Nakhla in preislamic poetry , 1991
Alahmad, Rethaa poem opened with nassib in preislamic poetry, 2005
Alasfahani, Dr Ehsan Abbas and Dr Ibrahim Alsaafeen And prof Baker Abbas' s investigation 2008
Althafaqi, TajaliatAlmehologia in Almorakasheen poetry 2015
Alroshood, Morakkasheen poetry: methedological study, graduation paper 2011
Alzobon, immortality in preislamic poetry and its role in the creation of the ideal man, an analytical look 2018
Alzozni, interpretation of the seven Moallaqat 2002
Alsalami, poetry language in Almofdaliat 2006
Shamsi, feaures of Ghazal in ancient Arabic poetry a study in text structure and its artistic meaning 2008
Alsadiq, Alsoorahalbianiah in Diwan Almorakasheen the minor and the major , a descriptive analytical study 2017
Alsanaoi, Qeraat Al SooraAlketabiah in preislamic Arabic poetry 2013
Aldabbi, Almofaddaliat, investigation and interpretation by Ahmad Mohamad Chaker and Abdulsalam Haroon
Doo, A Ghodima reading in KhialSolima poem, 2010
Daif, preislamic era, 1960
Abdulrahman, Artistic picture in preislamic poetry in light of modern criticism, 1982
Alaskari, Alsenaateen(writing and poetry)
Ali, Almofassal in preislamicarab history, 2001
Abdulfatah, AlmorakkashAlakbar and his participation in laying the basis of the traditions of Arabic poetry and AlghazaAlothori 2016
Ibn Qotibah, poets and poetry, investigation by MhamadChakir
Alqairawani, Alomdah in poetry's Mahasen, Adab , and criticism Mohamad MohiiAldeenAbdulhameed's investigation, 1972
Almarzbani, dictionary of poets

AlmorakkashAlakbar, Diwan Almorakkashin, Karin Sader's investigation, 1998
Almaari, ResallatAlghofran, investigation by Dr Aisha Abdulrahman
Nasif, a second reading in our ancient poetry
Alnajar, forgotten Abasid's poets, 1997

A Reading In Mimiat Almorakash

Nazeeh Elawi[1], Ayman Al-Ahmad[2]

ABSTRACT

This study discusses the poem Almoraqash Alakbar Almimiyah , which, despite its importance, never received the attention it deserves from the scholars, and this study attempts, by revising the previous ruling of ancient critics, to reveal the damage these critics have done to the status of this poem, and its importance in poetry heritage in Jahili era. This study also attempts to, by internal inspection of the poem based on the analytical methodology, to prove the inaccuracy of categorizing this poem as Rethaa, and pointing to it as an example of Rethaa started with Nasieb, when this poem isn't Rethaa in the first place, and viewing it as Rethaa takes it away from the ends for which it was created, and ruins the harmony of its elements.

Keywords: Almoraqash Alakbar, Almimiyah, Jahili poetry, Rathaa, Nasieb.

1Al-Balqa Applied University, Jordan; 2Irbid Ahliyya University, Jordan.
Received on 27/11/2019 and Accepted for Publication on 8/6/2020.