مُعَلّقة زُهَيْر بن أَبِي سُلْمَى

دِرَاسَة تَحْلِيلِيّة

إعداد

د/ زينب فؤاد عبد الكريم

أستاذ مساعد الأدب العربي

قسم اللغة العربية بكلية الآداب – جامعة أسيوط

تمثل المعلقات واحدة من المحاور الأساسية في علاقتي بالأدب القديم دراسة وتدريسا، كما تمثل واحدة من أجمل مجموعات الشعر العربي التي أصفيتها جانبا من نفسي، وأقمت معها علاقة تواصل عميقة على امتداد زمني طويل.

كانت رغبتي في تقديم شرح مغاير وذي لمسة ذاتية من أهم ما دفعني من قبل لدراسة تحليلية لعدد من المعلقات.

وظل زهير [1] يمثل لي قيمة عليا في تيار الأدب الجاهلي، وذلك لانبهاري البالغ بدوره الشعري الراقي، وبدوره الاجتماعي الفذ، باعتباره واحدا من المؤسسين لمجتمع منزوع البغضاء -إن جاز التعبير- بل بدوره التعليمي لأنه واحد من ندرة أخذت على عاتقها مهمة التعليم بكل دلالاته، وذلك من خلال دوره الخلاق في مسيرة (مدرسة عبيد الشعر).

ولكني ظللت لسنوات طَويلة أَرَى زهيرا من زاوية واحدة بوصفه حاملا راية اليأس في الأدب العربي، وذلك في بيته الشهير:

---

[1] هو زهير بن أبي سلمى ربيعة بن رياح المزني، وهو أحد شعراء الطبقة الأولى من فحول شعراء الجاهلية، وهو أحد الثلاثة المقدمين على شعراء الجاهلية بالاتفاق وهم امرؤ القيس والنابغة وزهير. وفي ظني فإن زهيرًا لا يوفَّى حقه باعتباره علمًا فذًا في تاريخ الأدب العربي إلا بدراسته وسط مدرسته الأدبية، تلك التي مثلت علامة فارقة في تاريخ الأدب العربي القديم، وهي مدرسة عبيد الشعر، تلك التي رآها بعض الباحثين تمثل أوثق ما وصل إلينا من الشعر الجاهلي، وهي مدرسة تزدهي بشعر عدد من أبرع شعراء العربية، ويتألق في قلبها إبداع زهير. لمراجعة المزيد عن حياته وشعره انظر: الأصفهاني: الأغاني، ج١٠، القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٣٥٧هـ-١٩٣٨م، وابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، جدة: دار المدني، دت، وابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٧، ود. طه حسين: في الأدب الجاهلي القاهرة، دار المعارف، ط١٦، ١٩٨٩، وحديث الأربعاء، ج١، القاهرة: دار المعارف، ١٩٥١، ود. شوقي ضيف: العصر الجاهلي، القاهرة، ط٢٥، ٢٠٠٤.

سَئِمْتُ تَكَالِيفَ الحَيَاةِ وَمَنْ يَعِشْ ثَمَانِينَ حَوْلا لا أَبَا لَكَ يَسْأَمِ

الذي يكاد يحفظه كل من له إلمام بالشعر العربي، ونكاد نجمع على أنه واحد من محفزات اليأس، والكف عن السعي، واعتزال الحلم، ثم اقتربت من المعلقة بشكل شخصي في فترة رأيت نفسي فيها أشارك زهيرا يأسه وإحباطه، ورغبته في التوقف عن الحياة إن أمكن، ففاجأتني القصيدة، وزلزلت جزءا من يأسي شد ما كنت بحاجة إلى زلزلته، وأبهرتني بموقف ما خطر ببالي وما توقعته.

إننا نتوقف كثيرا عند بيت زهير اليائس ونستخرجه وحده من قلب العمل لنتأمله منفردا مثيرا للإحباط، ولكننا إذا رددناه مكانه، ورددنا النظر في العمل بأكمله، لتكشفت لنا منه جوانب خلاقة متوثبة بالحيوية والأمل والسعي والدعوة إليه، حتى في أشد اللحظات الشخصية يأسا ومرارة.

إن عبقرية زهير الفنية والإنسانية هي التي جعلت عمله بأكمله دعوة إلى الحياة، وإلى السلام وإلى الأمل، حتى في لحظات كان هو على المستوى الشخصي يكاد يشارف حافة الموت، ويقبل عليه بنبل ورضى. ما كان أعجبه في زمانه ومكانه!.

وبرغم انبهاري بأبيات زهير في تصوير اليأس، فإن انبهاري الأعمق كان من قدرته على الحلم بالأمل من أجل الناس، وقد أحببت تشبثه برؤيته الإنسانية الفذة التي جعلته برغم اليأس المطلق من حياته الشخصية لا يفقد الأمل في حياة الناس، كما جعله تقبل الموت والرضى بالقدر المحتوم لا يكف عن سعيه من أجل الآخرين، ولا يتوقف عن مد جسور الأمل في حياتهم، كي يعبروا ضفة الحرب والخراب إلى بر الأمن والعمار، حتى وإن كان يدرك بيقين ألا مجال أمامه لمشاركتهم فيه، ولكنه يكتفي بالأمل في أن يبلغوه، وأن يجد أبناؤه وأبناء الناس جميعا ملاذا آمنا، عاش يتمناه حتى ثقل عليه التمني، فنفض عن نفسه الأمل في بلوغه، ولكنه ظل يعمل كي يبلغه

الآخرون، وحق له في ظنى أن يذكره الآخرون عند النجاة، وأن نذكره جميعا لأنه واحد من الحالمين العظام في شعرنا العربي، وواحد من قلة ممن نذروا أحلامهم من أجل الناس، فظلت كلماتهم تلقى موقعا طيبا في قلوب الناس، مهما تباين المكان، وتباعد الزمان.

- شعر وشاعر - الواقف على الأعراف بين الحرب والسلام:

كان للقدر دورٌ لا يُنكر لِكي تخرج هذه القصيدة بهذا الشكل، بل ربما لتخرج إلى دائرة الوجود الإبداعي أصلا، كان زهير مدفوعا بظروف قدرية ممتدة ومتشابكة، كي يصل إلى مرحلة من العمر ونفسه تغص بالمرارة، ولا تحتمل الفقد، ولا تتكيف مع بشاعة الحرب التي تكاد لطولها لا تنتهي.

كان العرب جميعا يعيشون في ظل الحرب بشكل أو بآخر، بقدر أو بآخر، إذ كانت الغزوات والغارات والثارات لا تكاد تنتهي، ولا تكاد تهدأ إلا لتثور، ولكن الحق أن ذلك كان محدودا على الدوام بفترات زمنية غير طويلة، تحتملها حياة الناس وأعصابهم، وتكون عارضا يعبر الحياة لوقت ثم يزول.

ولكن زهيرا عاصر حربا من حربين ضرب العرب بهما المثل -وما زلنا نضربه حتى الآن- في الضراوة والامتداد والتدمير، حتى أصبحت الحرب هي السياق الأصلي للحياة، تعترضه فترات عابرة من هدنة كئيبة مليئة بالحزن على الموتى من ناحية، وبالاستعداد لجولات حرب جديدة من ناحية أخرى.

شارك القدر - قبل الحرب بفترة - في تهيئة زهير لدوره فيها، إذ عانى في شبابه أزمة نفسية عنيفة نتجت عن موت أبناء صغار له، وتبع ذلك انهيار حياته الأسرية، مما أورثه حرقة لا تخفت، ووضع على شعره ميسما من القهر والإحساس بمرارة الفقد لا يزول [1] .

---

[1] وإلى جانب موت أبنائه الصغار من زوجته الأولى أم أوفى فقد تعرض لفقد آخر، إذ تعرض أحد أبنائه وكان شابا وسيما لحادثة أودت بحياته، وقد جزع عليه جزعا شديدا حتى قالت امرأته لائمة: كأن لم يصب غيرك من الناس. راجع: الأغاني، ج١٠، ص٣١٥.

كان زهير مؤهلا -بغير تدبير منه- لكره الموت والفقد وضياع الصغار وثكل الأهل وانهيار الأسر، وكان من الممكن أن يظل داخله هذا الحزن الدفين ولا يظهر إلا في شعر الرثاء عنده أو في رؤيته الخاصة للحياة، ولكن القدر كان يعده لدور آخر، إذ عاصر زهير وهو في قمة النضج بداية حرب داحس والغبراء التي ظن بالتأكيد -كما يظن كل عاقل- أنها ستنتهي بعد غزوة أو غزوتين، وتخلف عدة قتلى، وتترك وراءها عدة ثارات تشغل أصحابها لزمن يقصر أو يطول قليلا، ولكن الحرب خالفت الظنون واتسعت دائرتها، وتلظت ثاراتها، وتأججت خصوماتها حتى مرّ بدل العام أعوام وعقود، وانتهى بعد الجيل جيل وجيل، وهي مستعرة لا يهدأ أوارها، ولا ينحصر دمارها، ولا ينطفئ لهيبها، تراوحت سنوات الحرب المضنية بين الثلاثين والأربعين، هلك فيها شباب، وتفانى رجال، وهرم كهول، وخربت ديار، وخلت مواطن، حتى انقلبت الحياة عقوبة مريرة موقعة على من لم يمت، وكُتب عليه أن يشهد الهول الذي لا ينتهي.

حين ظن العائشون في قلب الموت ألا خلاص إلا بالفناء، وهبهم القدر فرصه للنجاة، إذْ قرر اثنان من علية القوم أن يغامرا بمحاولة الإصلاح بين القبيلتين، والتكفل بكل الديات التي كانت قد تحولت عبئا ثقيلا، يعجز عنه القوم أولو الثروة العريضة، فتقدم الرجلان بإيثار يزلزل النفس بفعل مبهر إذ رهنا نفسيهما -في ظني- ومستقبليهما وحياتيهما للقبيلتين، فتكفلا بالديات جميعها حتى تهدأ النفوس، بل تكفلا بديات من قُتل في ثأر سابق على الحرب، ولأن الأمر أثقل من قدرتهما اضطرا إلى (تنجيم) الديات، ودفعها على سنوات آجلة [1]، وكأنهما أوقفا عمريهما ونتاج عمليهما، وكل سعيهما في الحياة لسنوات قادمة على صندوق تكافل الديات الذي أسساه ومولاه وأداراه، أو بالأحرى أدارا نفسيهما من أجله.

---

[1] كانت الديات ثلاثة آلاف بعير في ثلاث سنين، الأغاني، ج١٠، ص٢٩٧.

- ﴿ فَالْتَقَى الْمَاءُ عَلَى أَمْرٍ قَدْ قُدِرَ﴾ [1]

دفع القدر بالأمر إلى نقطة لقاء، وتقاطع قدر زهير الشخصي مع قدر قبيلته الجماعي، مع نبل هرم والحارث الأسطوري، وكان ناتج اللقاء هو هذا العمل العملاق (المعلقة)، ولكن انبهار زهير بهذين السيدين لم يتوقف عند حد، وبخاصة حبه المفرط لهرم بن سنان، ولم يتوقف نبع شعر زهير عن موجات متتالية من الحب الخالص والاعتراف المؤثر بالمنة، والمدح المغرق لمن كاد يتحول من البشرية إلى فكرة أو مثل أعلى. وقد كتب زهير عشرين قصيدة غير المعلقة في مدح هرم بن سنان، وهو مدح له وضعه الخاص – في ظني– وسط المديح العربي، إذ يكاد يتفرد بالدافع الإنساني النبيل وراءه كما يتفرد بالعاطفة الخالصة، وبالمقصد الإنساني الرفيع.

كان تقاطع مسيرة زهير مع مسيرة قبيلته مع مسيرة الممدوحين أمرا ذا لمسة علوية جلية، إذ ما كان زهير ليتأثر بالحرب ويبلغ رفضه العنيف لاستمرارها هذا الحد –مناقضا في ذلك جل شعراء عصره– إن لم يكن قد مر في حياته الشخصية بمحنة الثكل المتكرر التي أورثته حنانا تجاه الصغار، وحنينا إلى روح الأبوة، وقهرا ممضا أمام موت الشباب.

وما كانت القبيلة لتصل إلى مرحلة الانهيار التي تجعلها تقبل داعي السلام، في وقت كانت الاستجابة للسلام وترك الثأر معرة – إلا نتيجة حرب مهلكة، جاوزت قدرة البشر على الاحتمال بامتدادها المرعب.

وما كان المصلحان ليفعلا ما فعلاه لولا لمسة من نورانية لمستهما، فإذا بهما يضحيان بكل ما يملكان، بل ما سيملكان في المستقبل من أجل إنهاء هذا الصراع الدامي البشع، وإن لم يكونا طرفا فيه على المستوى الشخصي.

---

[1] سورة القمر:من الآية ١٢

وفي النهاية، لم تكن هذه القصيدة لتخرج إلى الوجود ما لم يكن زهير كذلك، وما لم تكن القبيلة كذلك، وما لم يكن المصلحان كذلك، لقد كانت القصيدة نتيجة حتمية تاريخية كما يقول المؤرخون، لقد تسببت هذه الحرب في مآس إنسانية تعز على التصديق وحرقة أصابت القلوب والنفوس تعز على التطبيب، ولكن زهيرا نجح في أن يخلد للتاريخ وفي التاريخ الأدبي كل ما مر به البشر من حوله من مشاعر واضطراب ورعب وزلزلة ورجاء، وسعي شاق من أجل الحياة، وكفاح مضن للخلاص من شبح الحرب، وحكمة إنسانية تلمع كالماس وسط الصخور، ورفع إلى السماء قلوبا رحيمة تنبض بالشفقة والحنان وسط أجواء يتردد فيها صدى الزئير والعواء، فجعل منهم نجوما ومنارات.

فَلَوْ كَانَ يَقْعُدُ فَوْقَ الشَّمْسِ مِنْ أَحَدٍ قَوْمٌ بِأَوَّلِهِمْ أَوْ مَجْدِهِمْ قَعَدُوا

نعم لقعدوا فوق الشمس- زهير وممدوحاه جميعا.

- **المنهج**:

في البدء هناك تساؤل عن جدوى إعادة قراءة نصوصنا الأدبية القديمة، فهل هناك احتياج دائم لقراءات متجددة؟ وهل يمكن أن تضيف قراءة جديدة رؤى جديدة أو مغايرة؟ وهل تجدد القراءة وتغايرها، بل تناقضها يحمي النص من الموات، ويهبه حياة جديدة؟

ثم إن هناك افتراضا -لن أقول مشكلة- يحتاج من وجهة نظري وقفة، وهو تحليل النص الأدبي أو تأويله.

هل يمكن أن يكون هذا التحليل بحثا منهجيا؟ أو أن البحث التطبيقي لا يحتاج منهجا نظريا صارما؟

وإن كان يحتاجه، فما مشكلة البحث؟ وما إجراءاته؟ وما أدوات المنهج المستخدم للإجابة -قدر الإمكان- عن التساؤل، أو تقديم حل للمشكلة؟

أما فيما يخص أن التحليل الجديد ضرورة لحياة النصوص، وخاصة القديمة، فهذا في ظني واضح لا يحتاج دليلا "إن ما أثير حول الشعر الجاهلي وما كتب عنه، لم يكن يدعي في يوم من الأيام أنه أمسك بحقيقة هذا النص، وأن مجال الاجتهاد فيه قد أغلق، ومن ثم فبقاء النص الجاهلي مرهون بخاصية التفتح على كل القراءات، وبقدرة القراءة على استنطاق ما تمنع فيه بغية محاولة الكشف عنه، ولكنها دائما تجده متمنعا[1] ".

فكل قراءة هي ابنة زمانها ومكانها، وما يرتبط بهما من رؤى ثقافية، واجتماعية، وإنسانية، وفي البدء والختام، فكل قراءة هي ابنة صاحبها بكل ما يميزه من سمات تجمعه بالآخرين من جهة، وتفرقه عنهم من جهات، فالأعمال الخالدة، والمعلقات مثل لها "قابلة مستويات متعددة من القراءة تختلف باختلاف الذات القارئة وشروطها التاريخية[2] ".

أما المنهج المتبع في ذلك، ففي ظني يقتضي الأمر التفرقة بين شيئين هما: منهج البحث، ومنهج تحليل النص الأدبي.

فالبحث الذي يكون عماده تحليل النصوص ليس بحاجة إلى منهج سوى المنهج الوصفي.

أما التحليل نفسه فيستدعي وجود مناهج متعددة، ويحتم الانفتاح على كل قراءة تضيء جانبا من جوانب النص، إذ إن منهجا واحدا لا يكفي لفض مغاليق عمل متميز ورائع، ولا يصلح لكشف طبقات المعنى، وتشابك الأفكار، وعمق الصور، وتميز الأساليب، هذا فضلا عن ادعاء بحث واحد -وإن

---

[1] محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث- في مقاربة الشعر الجاهلي - بحث في تجليات القراءات السياقية، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤، ص١٠.

[2] د. وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، الكويت: عَالم المعرفة، ع٢٠٧، ١٩٩٦، ص٢٣.

تعددت مناهجه-، أو باحث واحد -وإن تميزت مواهبه- القدرة على أن يفعل ذلك.

وفي كل الأحوال فإن النص العميق الحي قادر على استدعاء المنهج الذي يناسبه في اللحظة التي تناسبه.

وقد استخدمت في تفسير مقطع تصوير الحرب، ومقطع الحكمة المنهج الفني الذي يرتكز على مواجهة النص بشكل مباشر وعلى دراسة الجوانب الفنية في الخيال والأسلوب، وهذه القراءة تتوقف قليلا عند جماليات العمل الأدبي في الأدوات وفي المضمون، وذلك لأن جمال الشعر والمتعة الفنية التي يقدمها لمتلقيه جزء محوري من تكوينه، إذ "إن دراسة الأدب تفسيريا يجب أن تتجه نحو تحقيق أقصى قدر من المتعة الجمالية...والمتعة الجمالية في صناعة العمل الأدبي تدخل أساسا في العمل الأدبي نفسه وفي المجال الشاعري بقوة، وهذه المتعة الجمالية...هي المبرر الأساسي، وقد ثبت النقد التقليدي حين افترض المتعة الجمالية في كل عمل فني[1] ".

وهناك أجزاء من نص زهير لم يكن مفر -في ظني- من استدعاء المنهج الرمزي لتحليلها، وربما كان ذلك منصبا على عموميات المقاطع، مثلما حدث في التفسير الرمزي لمقطعي الطلل والارتحال، وقد أشار غير باحث إلى ضرورة النظرة الرمزية إلى هذين المقطعين. "إن كلا الأطلال والظعائن لدى زهير تجربة تخيلية صرف، وعلى هذا المستوى فقط يمكن فهم دورهما العميق في تشكيل بنية القصيدة وتجسيد رؤاها الجوهرية[2] ".

---

[1] إندرسون إمبرت: مناهج النقد الأدبي، ترجمة: د. الطاهر أحمد مكي، القاهرة: دار المعارف، ط٢، ١٩٩٢، ص١٩٧.

[2] د. كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦ ص ٦١٢.

وحين تحدث الدكتور صلاح رزق عن الظعن عند زهير رأى في "كل عنصر من هذه العناصر بعدا رمزيا دالا يفتح الباب لإخصاب التجربة، واستكشاف عطاء التأويل[١] ".

وإذا كانت هذه الآراء خاصة بمعلقة زهير، فهناك من النقاد من رأى أن الأغراض في القصيدة العربية القديمة بعامة صالحة لحمل أفكار متنوعة، فرأى بعض الباحثين أن "المقدمة الطللية من الأشكال الفنية الجاهلية التي يمكن للمقاربة أن تقف من خلالها على إحباطات المجتمع الجاهلي ومكبوتاته، باعتبارها رمزا قبل كل شيء نتعرف من خلاله إلى الذات الجاهلية في رد فعلها على الإحباطات، ومحاولة تجاوزها[٢] ".

وقد اتكأ هذا التحليل على فكرة رمزية الأغراض، وهي فكرة رسخت في الدراسات الجديدة لأدبنا العربي القديم[٣] .

وهناك مقاطع في البحث استدعت منهجا يربط بين نفسية المبدع وإبداعه، وإن لم تتقيد بأصول علم نفس الأدب بشكل دقيق، وبخاصة في المقطع الذي يدور حول آثار الحرب، وكذلك مقطع الحكمة بأكمله، فهذه الأجزاء لا يمكن فهمها في ظني متجاوزين أو متجاهلين الحالة النفسية التي كان زهير محكوما بها، والخاصة بمروره المتكرر بتجربة الثكل، ثم رصده لثكل الآخرين لعدة عقود، دون قدرة حاسمة على إيقاف شلال الدم الذي غمر

---

[١] د. صلاح رزق: كلاسيكيات الشعر العربي، المعلقات العشر، دراسة في التشكيل والتأويل، ج٢، القاهرة: دار غريب، ٢٠٠٩، ص١٥٦، وانظر كذلك، ص١٥٨، ١٦٠، ١٨٩.

[٢] د. محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي، ص١٩١.

[٣] راجع عن رمزية الأغراض: د.إبراهيم عبد الرحمن: بين القديم والجديد، دراسات في الأدب والنقد، القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٨٣ ود. كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ود. مصطفى ناصف: صوت الشاعر القديم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ود. وهب رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد.

أرضهم وحياتهم، فأنتجت خرابا مدمرا للأرواح حيث إن "الغرض الأخير من التحليل النفسي للفن هو البحث عن المضمون الكامن وراء المضمون الظاهر للعمل الفني، فهم يؤكدون من خلال المضمون الكامن للنص العلاقة اللاشعورية بالحالة النفسية أو الذهنية لمنشئه[1] ".

هذا مع لفت الانتباه إلى أن هذا البحث لن يتطرق لجانب يعد غرضا أساسيا في القراءة النفسية للأدب، وهو "استكشاف الجوانب الخفية للمبدع[2]".

ويبقى هناك منهج في التحليل خاص بالشعر وبالشاعر معا، وهو المنهج الاجتماعي الذي يتمحور حول جدلية العلاقة بين النص والمجتمع، وذلك لأن الأدب فن لغوي من زاوية الأداة، ولكنه نشاط اجتماعي من حيث الطبيعة والوظيفة[3] .

فالعمل الأدبي "خلق جمالي وثيق الصلة بالمؤلف والمجتمع معا...والظاهرة الأدبية ظاهرة اجتماعية ذات نوعية خاصة، وهي ظاهرة تاريخية ونسبية يحكمها قانونها الخاص...والذات الشاعرة ذات اجتماعية تبدع إبداعا ذاتيا متميزا ذا هوية اجتماعية[4] ".

والمنهج الاجتماعي "يبحث عن مقام الكسر المشترك: الكاتب يشترك مع أفراد طبقته الاجتماعية، والتجربة التي يعبر عنها يشاركه فيها أفراد آخرون، ومحتوى عمله ينهض على ملاحظة التصرف الإنساني، والعمل نفسه ينعكس في ضمير القراء الاجتماعي، وسيكون ممثلا لنوعه[5] ".

---

(1) د. محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي، ص٧٦.

(2) المرجع نفسه، ص٧٧.

(3) انظر: د. وهب رومية: شعرنا القديم والنقد القديم، ص١٦٢.

(4) المرجع نفسه، ص١٦٣.

(5) إندرسون إمبرت: مناهج النقد الأدبي، ص١٢٠.

لقد كان المجتمع في وضعه الإنساني المأزوم دافعا لإبداع عمل زهير كما كان العمل نفسه خطوة لخروج هذا المجتمع من أزمته.

أما المنهج الذي شمل تحليل النص في كل أجزائه، وفرض وجود منهج ما لتحليل مقطع ما، فهو منهج التلقي، وهذا المنهج يمنح القارئ المتمرس حرية واسعة لإضفاء رؤيته الخاصة على العمل، حتى يكاد يصبغه بذاتيته، بحيث يبدو العمل عند قارئ ما مختلفا في قليل أو كثير عن العمل نفسه عند قارئ آخر "فمفهوم القراءة المعاصر مقترن بالاكتشاف وإعادة إنتاج المعرفة، وهو لذلك مفهوم خصب، يمتد من التفسير إلى التأويل، ويؤكد أن الذات القارئة فيه لا تقل أهمية عن الموضوع المقروء[1] ".

فهذا المنهج يجعل القارئ طرفا أصيلا في الإبداع، الذي يبدأ من الأديب ولكنه لا ينتهي إلى معنى، ولا يشكل بناء جماليا وفكريا إلا في ذهن المتلقي، فهو يطلق قدرة المتلقي على التأويل، ويحرر خياله ليشارك في صنع معنى خاص، ما دام يستند في تأويله إلى إشارات موجودة داخل العمل سواء أكانت مقصودة من المؤلف أم غير مقصودة.

وبعد فهذه الدراسة لا تنظر إلى النص باعتباره وثيقة تاريخية، ولا تقتصر على دراسة بنائه الداخلي متجاوزة السياق الخارجي، أو كل ما ليس من بنية النص، فما لا أشك فيه أن لكل عمل بعدا إنسانيا وتاريخيا، واجتماعيا ونفسيا لا يمكن إقصاؤه أو تهميش دوره عند المبدع حين أنتج نصه، وعند المتلقي حين يقرؤه، ولو كان أبعد ما يمكن عن الواقع التاريخي والاجتماعي لهذا النص زمانا ومكانا.

---

[1] د. وهب رومية: شعرنا القديم، ص٢٣. وراجع كذلك، د. محمود عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي-دراسة مقارنة، القاهرة: دار الفكر العربي، ط١، ١٩٩٦، ص٣٥.

نَـصّ المعـلقة(١)

١. أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَـمْ تَكَـلَّـمِ ... بِـحَوْمَانَة الـدَّرَّاجِ فَالْـمُتَثَلَّـمِ

٢. وَدَارٌ[٢] لَهَـا بِالرَّقْمَتَيْـنِ كَأَنَّهَـا ... مَرَاجِعُ وَشْمٍ فِي نَوَاشِـرِ مِعْصَـمِ

٣. بِهَا العَيْنُ وَالأَرْآمُ يَمْشِينَ خِلْفَةً ... وَأَطْـلاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثَمِ

٤. وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ حِجَّـةً ... فَـلأْيًا عَرَفْتُ الـدَّارَ بَـعْدَ تَـوَهُّمِ

٥. أَثَافِيَّ سُفْعًا فِي مُعَرَّسِ مِرْجَـلٍ ... وَنُـؤْيًا كَجِذْمِ الحَوْضِ لَـمْ يَتَثَلَّمِ

٦. فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَـا ... أَلا عم صَبَاحًا أَيُّهَا الرَّبْعُ وَاسْلَـمِ

٧. تَبَصَّرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِـنٍ ... تَـحَمَّلْنَ بِـالْعَلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ

٨. عَلَوْنَ بِأَنْمَاطٍ عِتَـاقٍ وَكِـلَّةٍ ... وَرَادٍ حَوَاشِـيهَا مُشَـاكِهَةِ الـدَّمِ

٩. وَفِيهِنَّ مَلْهًى لِلطَّرِيفِ وَمَنْظَرٌ ... أَنِـيـقٌ لِعَـيْنِ الـنَّاظِرِ الـمُتَوَسِّمِ

١٠. بَكَرْنَ بُكُورًا وَاسْتَحَرْنَ بِسُحْـرَةٍ ... فَهُـنَّ وَوَادِي الـرَّسِّ كَالْيَدِ لِـلْفَمِ

١١. جَعَلْنَ الْقَنَانَ عَنْ يَـمِينٍ وَحَزْنَـهُ ... وَكَمْ بِـالْقَنَانِ مِنْ مُـحِلٍّ وَمُحْرِمِ

١٢. ظَهَرْنَ مِنَ السُّوبَانِ ثُمَّ جَزَعْنَـهُ ... عَلَى كُلِّ قَـيْنِيٍّ قَـشِيبٍ وَمُـفْأَمِ

١٣. وَوَرَّكْنَ فِي السُّوبَانِ يَعْلُونَ مَتْنَـهُ ... عَلَـيْهِنَّ دَلُّ الـنَّـاعِمِ الـمُـتَنَعِّمِ

١٤. كَأَنَّ فُتَاتَ الْعِهْنِ فِي كُلِّ مَنْزِلٍ ... نَزَلْنَ بِـهِ حَبُّ الْـفَنَا لَـمْ يُحَطَّمِ

١٥. فَلَمَّا وَرَدْنَ المَاءَ زُرْقًا جِـمَامُهُ ... وَضَـعْنَ عِـصِيَّ الـحَاضِرِ الْمُتَخَيِّمِ

١٦. سَـعَى سَاعِيَا غَيْظِ بن مُـرَّةَ بَعْـدما ... تَبَـزَّلَ مَـا بَيْنَ الْعَـشِيرَةِ بِـالـدَّمِ

---

(١) هذا النص برواية أبي العباس ثعلب: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: د. حنا نصر الحتي، بيروت: دار الكتاب العربي، ٢٠٠٤.

(٢) ذكر ثعلب في متن المعلقة (ديار لها)، ثم ذكر رواية (ودار لها) منسوبة إلى ابن الأعرابي، وقد اخترت الرواية الأخيرة. راجع: المرجع نفسه، ص ٣٤.

١٧. فَأَقْسَمْتُ بِالْبَيْتِ الذِّي طَافَ حَوْلَهُ رِجَالٌ بَنَوْهُ مِنْ قُرَيْشٍ وَجُرْهُمِ
١٨. يَمِينًا لَنِعْمَ السَّيِّدَانِ وُجِدْتُمَا عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ سَحِيلٍ وَمُبْرَمِ
١٩. تَدَارَكْتُما عَبْساً وَذُبْيَانَ بَعْدَمَا تَفَانَوْا وَدَقُّوا بَيْنَهُمْ عِطْرَ مَنْشَمِ
٢٠. وَقَدْ قُلْتُمَا إِنْ نُدْرِكِ السِّلْمَ وَاسِعاً بِمَالٍ وَمَعْرُوفٍ مِنَ الْقَوْلِ نَسْلَمِ[1]
٢١. فَأَصْبَحْتُمَا مِنْهَا عَلَى خَيْرِ مَوْطِنٍ بَعِيدَيْنِ فِيهَا مِنْ عُقُوقٍ وَمَأْثَمِ
٢٢. عَظِيمَيْنِ فِي عُلْيَا مَعَدٍّ هُدِيْتُمَا وَمَنْ يَسْتَبِحْ كَنْزاً مِنَ الْمَجْدِ يَعْظُمِ
٢٣. فَأَصْبَحَ يَجْرِي فِيهِمُ مِنْ تِلاَدِكُمْ مَغَانِمُ شَتَّى مِنْ إِفَالٍ مُزَنَّمِ
٢٤. تُعَفَّى الْكُلُومُ بِالْمِئِينَ فَأَصْبَحَتْ يُنَجِّمُهَا مَنْ لَيْسَ فِيهَا بِمُجْرِمِ
٢٥. يُنَجِّمُهَا قَوْمٌ لِقَوْمٍ غَرَامَةً وَلَمْ يُهَرِيقُوا بَيْنَهُمْ مِلْءَ مِحْجَمِ[2]
٢٦. أَلاَ أَبْلِغِ الأَحْلاَفَ عَنِّي رِسَالَةً وَذُبْيَانَ هَلْ أَقْسَمْتُمُ كُلَّ مُقْسَمِ
٢٧. فَلاَ تَكْتُمُنَّ اللهَ مَا فِي نُفُوسِكُمْ لِيَخْفَى وَمَهْمَا يُكْتَمِ اللهُ يَعْلَمِ
٢٨. يُؤَخَّرْ فَيُوضَعْ فِي كِتَابٍ فَيُدَّخَرْ لِيَوْمِ الْحِسَابِ أَوْ يُعَجَّلْ فَيُنْقَمِ
٢٩. وَمَا الْحَرْبُ إِلاَّ مَا عَلِمْتُمْ وَذُقْتُمُ وَمَا هُوَ عَنْهَا بِالْحَدِيثِ الْمُرَجَّمِ
٣٠. مَتَى تَبْعَثُوهَا تَبْعَثُوهَا ذَمِيمَةً وَتَضْرَ إِذَا ضَرَّيْتُمُوهَا فَتَضْرَمِ
٣١. فَتَعْرُككُمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا وَتَلْقَحْ كِشَافاً ثُمَّ تُنْتَجْ فَتُتْئِمِ
٣٢. فَتُنْتِجْ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشْأَمَ كُلُّهُمْ كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِعْ فَتَفْطِمِ

---

(١) ذكر ثعلب في متن المعلقة (معروف من الأمر)، وذُكر في الحاشية أن هناك رواية (معروف من القَول)، وقد اخترتها. راجع: المرجع نفسه، ص٤٠.

(٢) ذكر ثعلب في متن المعلقة (فمن مُبلغٌ)، ثم ذكر رواية أبي عمرو (ألا أبْلغ) وقد اخترت الرواية الأخيرة. راجع: المرجع نفسه، ص٤٢.

٣٣. فَتُغْلِلْ لَكُمْ مَا لاَ تُغِلُّ لأَهْلِهَا قُرَىً بِالْعِرَاقِ مِنْ قَفِيزٍ وَدِرْهَمِ

٣٤. لَعَمْرِي لَنِعْمَ الْحَيُّ جَرَّ عَلَيْهِمُ بِمَا لاَ يُوَارِيهِم حُصَيْنُ بْنُ ضَمْضَمِ

٣٥. وَكَانَ طَوَى كَشْحًا عَلَى مُسْتَكِنَّةٍ فَلاَ هُوَ أَبْدَاهَا وَلَمْ يَتَقَدَّمِ

٣٦. وَقَالَ سَأَقْضِي حَاجَتِي ثُمَّ أَتَّقِي عَدُوِّي بِأَلْفٍ مِنْ وَرَائِيَ مُلْجَمِ

٣٧. فَشَدَّ وَلَمْ يُفْزِعْ بُيُوتاً كَثِيرَةً لَدَى حَيْثُ أَلْقَتْ رَحْلَهَا أُمُّ قَشْعَمِ

٣٨. لَدَى أَسَدٍ شَاكِي السِلاحِ مُقَذَّفٍ لَهُ لِبَدٌ أَظْفَارُهُ لَمْ تُقَلَّمِ

٣٩. جَرِيءٍ مَتَى يُظْلَمْ يُعَاقِبْ بِظُلْمِهِ سَرِيعاً وَإِلا يُبْدَ بِالظُّلْمِ يَظْلِمِ

٤٠. فَقضوا منايا بينهم ثُمَّ أَصْدَرُوا إِلى كَلإٍ مُسْتَوْبِلٍ مُتَوَخِّمِ

٤١. رَعَوْا ما رَعَوْا مِنْ ظِمْئِهِمْ ثُمَّ أَوْرَدُوا غِمَاراً تَفَرَّى بِالسِّلاحِ وَبِالدَّمِ

٤٢. لَعَمْرُكَ مَا جَرَّت عَلَيْهِمْ رِماحُهُمْ دَمَ ابنِ نَهِيكٍ أَو قَتِيلِ الْمُثَلَّمِ

٤٣. وَلا شَارَكَتْ فِي الموْتِ فِي دَمِ نَوْفَلٍ وَلا وَهَبٍ مِنْهُم وَلا ابْنِ الْمُخَزَّمِ

٤٤. فَكُلاً أَراهُمْ أَصْبَحُوا يَعْقِلُونَهُ عُلالَةَ أَلْفٍ بَعْدَ أَلْفٍ مُصَمَّمِ

٤٥. تُسَاقُ إِلَى قَومٍ لِقَومٍ غَرَامَةً صَحِيحَاتِ مَالٍ طَالعَاتٍ بِمَخْرَمِ

٤٦. لَحِيٍّ حِلالٍ يَعْصُمُ النَّاسَ أَمْرَهُمْ إِذا طَرَقَتْ إِحْدَى اللَّيَالِي بِمُعْظَمِ

٤٧. كِرَامٍ فَلا ذُو التَّبلِ مُدْرِكُ تَبْلَهُ لديهم و لا الجَانِي عَلَيْهِمْ بِمُسْلَمِ

٤٨. سَئِمْتُ تَكَالِيفَ الْحَياةِ وَمَنْ يَعِشْ ثَمَانِينَ حَوْلاً لا أَبَا لَكَ يَسْأَمِ

٤٩. رَأَيْتُ الْمَنَايَا خَبْطَ عَشْوَاءَ مَنْ تُصِبْ تُمِتْهُ وَمَنْ تُخْطِىءْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ

٥٠. وأَعْلَمُ مَا فِي الْيَوْمِ وَالأَمْسِ قَبْلَهُ وَلَكِنَّنِي عَنْ عِلْمِ مَا فِي غَدٍ عَمِ

٥١. وَمَنْ لَمْ يُصَانِعْ فِي أُمُورٍ كَثِيرَةٍ يُضَرَّسْ بِأَنْيَابٍ وَيُوطَأْ بِمَنْسِمِ

٥٢. وَمَنْ يَكُ ذَا فَضْلٍ فَيَبْخَلْ بِفَضْلِهِ عَلَى قَوْمِهِ يُسْتَغْنَ عَنْهُ وَيُذْمَمِ

٥٣. وَمَنْ يَجْعَلِ الْمَعْرُوفَ مِنْ دُونِ عِرْضِهِ يَفِرْهُ وَمَنْ لا يَتَّقِ الشَّتْمَ يُشْتَمِ
٥٤. وَمَنْ لا يَذُدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلاحِهِ يُهَدَّمْ وَمَنْ لا يَظْلِمِ النَّاسَ يُظْلَمِ
٥٥. وَمَنْ هَابَ أَسْبَابَ الْمَنَايَا يَنَلْنَهُ وَإِنْ يَرْقَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ بِسُلَّمِ
٥٦. وَمَنْ يَعْصِ أَطْرافَ الزِّجَاجِ فَإِنَّهُ يُطِيعُ الْعَوَالِي رُكِّبَتْ كُلَّ لَهْذَمِ
٥٧. وَمَنْ يُوفِ لا يُذْمَمْ وَمَنْ يُفْضِ قَلْبُهُ إِلى مُطْمَئِنِّ الْبِرِّ لا يَتَجَمْجَمِ
٥٨. وَمَنْ يَغْتَرِبْ يَحْسِبْ عَدُواً صَدِيقَهُ وَمَنْ لا يُكَرِّمْ نَفْسَهُ لا يُكَرَمِ
٥٩. وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امْرِيءٍ مِنْ خَلِيقَةٍ وَإِنْ خَالَهَا تَخْفَى عَلَى النَّاسِ تُعْلَمِ
٦٠. ومنْ لا يَزَلْ يسْتحْمل النَّاس نفسَه ولَمْ يُغْنِهَا يَومًا مِن النَّاس يُسأَم

- القصيدة - وهبت نفسي لكم:

دارت القصيدة في أجواء نهايات حرب داحس والغبراء، إذ كادت الحرب - بعد جهد مضن- أن تضع أوزارها وتلفظ آخر أنفاسها، ولكنها لم تأكل آخر زادها بعد، فما زالت سحب الثأر تحتل الأفق، ولم ينقشع دخان التهديد، وما زال جمر الضغائن ساخنا تحت الرماد ينتظر من ينفخه ليشتعل من جديد.

يغلب على ظني أن المعلقة كلها تدور حول الحرب ومرارات الحياة في خضمها، وآثارها المدمرة للأفراد والجماعات، بل لأسس الحياة الإنسانية بشكل عام.

وقد رأى د. كمال أبو ديب أن رؤيا الحرب هي المميزة لمعلّقة زهير[1] ، كما رأى د. سليمان العطار أن القصيدة تتكون من جزئين،

[1] د. كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، ص، ٦١٣.

الثاني منهما هو قضية الحرب و السلام وعلاقتها بالسلوك الإنساني([1]) ، على حين يتساءل د. مصطفى ناصف موبخا ومتعجبا من قصور الفهم "كيف نعطي لحديث الحرب والصلح أكثر مما يستأهل؟...إلى متى نأخذ مطولة زهير مأخذ الحديث في الصلح والحرب والدماء والديات([2]) ؟"، بينما رأى د.وهب رومية "أن القصيدة تتحدث عن فكرة السلم البهية المتألقة وعن فكرة الحرب التي تناوشها بين الحين والآخر، أو قل عن هذه الأحلام الجميلة القلقة التي تملأ نفوس الناس ونفس زهير على حد سواء، وهذه هي مقولة القصيدة([3]) "، بينما يرى د.صلاح رزق أن المعلقة تدور حول سلام العالم([4]) .

وقد يكون السلام هدفًا لزهير لا يمكن إغفاله، ولكن الأظهر في المعلقة هو إبداعه المكثف المزلزل في تصوير الحرب، وإيماءاته التي لا تنقطع خلال العمل والتي توحي بالمرارة والقهر، واتكاؤه على لون الدم الذي يغطي كل ما في الحياة، ويلوث صورة كل من فيها، حتى أصبح العمل كله نابضًا بالخوف من التردي- من جديد- في هاوية الحرب، التي ما كاد القوم يتسلقون حوافها المسننة القاتلة ويشرفون على النجاة منها حتى كان هناك من يدفعهم دفعا للسقوط، الذي لن يستطيعوا بعده قياما ولا مقاومة، ولن يأملوا في خلاص منه.

---

(1) د. سليمان العطار: شرح المعلقات السبع، تبسيط للشروح القديمة، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٨٢، ص ١٣٦.

(2) د. مصطفي ناصف: صوت الشاعر القديم، ص٢٤٠-٢٤١.

(3) د. وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص١٥١.

(4) انظر: د. صلاح رزق: كلاسيكيات الشعر العربي، المعلقات العشر، دراسة في التشكيل والتأويل، ص١٣٣.

وليس خوف زهير هنا على نفسه، بل على أهله وشباب قومه والأجيال التي يتمنى لها أن تولد فلا تتنفس رائحة الدم الخانقة، ولا تحيا تحت ظله الذي هو لا بارد ولا كريم.

وقد نالت هذه القصيدة إعجابا مفرطا من النقد القديم كله، فهي واحدة من السبع الطوال الجاهليات وقد جعلها ذلك الاختيار درة التاج في شعر زهير، وربما كان ذلك عائدا في جانب منه إلى دورها الاجتماعي المبهر الذي أدته بنجاح فائق، فمن الثابت أن زهير(ا) له شعر رائع في المدح وفي الوصف وفي الغزل،و قد لا تكون المعلقة قمة الإبداع الفني في شعره، ولكنها حوت ككل أعمال زهير إبداعا خياليا متألقا، ورؤية فكرية راقية تستحق الإعجاب.

وبرغم إعجاب د. طه حسين المفرط بهذه القصيدة حتى رآها فتنته وصرفته عن غيرها من روائع زهير، فإنه ذكر أنها ليست خيرَ ما يُروى عن زهير من الشعر، وأن في ديوان زهير قصائد هي أروع وأجمل منها[1].

وفي ظني أن ذلك عائد لنظرة الدكتور طه حسين للقصيدة باعتبارها مدحية، ومن ثم فقد قارنها بمدح زهير الرائع في غيرها، بينما أرى القصيدة وصفية هدفها الأول تصوير الحرب والتنفير من الحياة تحت ظلالها. وربما لهذا السبب لم يجد فيها من يظنها قصيدة مدحية روعة مدح زهير المعتادة حين يخلص للمديح ويقصد إليه قصدًا، بينما جاء المدح في هذه القصيدة عارضًا عابرًا إن جاز القول، لا يتبدى إلا من خلال صور الحرب، وقد عبر

---

(1) انظر: حديث الأربعاء، ص ٧٥. وكطبع الدكتور الشهير في جمع المتناقضات، فقد رأى في القصيدة شيئًا كثيرًا من الخلط والاضطراب، فألفاظ توضع مكان ألفاظ وأبيات تقدم حيث يجب أن تتأخر، ولكنه سرعان ما عاد فرآها مستقيمة، مضطردة الأجزاء تتحقق فيها الوحدة الشعرية على أكمل وجه وأدقه. المرجع نفسه، ص٨٦ و ٨٨.

د.سليمان العطار عن هذا الموقف قائلا: إن المدح فيها أشبه بتقرير صحفي مصور لما حدث(١) .

ورأى بعض الباحثين أن تصنيفها باعتبارها مدحية إنما نتج عن فهم مغلوط، فقد رأى د. وهب رومية أن مؤرخي الأدب يذكرون أنها قصيدة مدحية خصَّ بها زهير بطلي السلام في تلك الحرب، ولكنه رأى أن هذا الفهم مغلوط، وتساءل "كيف نفهم مقولتها بعيدا عن مفهوم المديح المغالط(٢) ؟

وقد تفرد د. شوقي ضيف برؤية المعلقة مدحية ولكنها من رائع المديح إذ "تلمع بين مدائح زهير معلقته(٣) " ورأى د. بدوي طبانة أن الغرض الذي أنشأ زهير من أجله القصيدة هو المدح٤ كما رآها الوحيدة بين المعلقات التي تحسب على المديح(٥) .

وهذه القصيدة كما قال عنها د. طه حسين شغلت فيها زهيرا الجماعة عن الفرد، والمنفعة العامة عن منفعته الخاصة، وتجلى فيها شاعرا لقومه(٦).

وبرغم ذيوع فكرة أن الشعر الجاهلي بعضه ذاتي وبعضه غيري فإنني أكاد أرى زهيرا منغمسا بذاته في قلب أزمة قومه، فهو ذاتي في عمق موقف غيري، فهل يمكن القول إن التعبير عن أزمة الوطن والأهل غيرية؟ فما الذاتية إذًا؟ هل تنحصر -فحسب- في سياق الذات الأنانية التي لا تبصر إلا نفسها في أي وقت ؟ وإن كانت تلك ذاتية فهل يجب التسليم بأنها إنسانية ؟

---

(١) شرح المعلقات السبع، ص ١٤٤.

(٢) د. وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، ١٥١.

(٣) د. شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص، ٣٠٧.

(٤) د. بدوي طبانة: معلقات العرب، الرياض: دار المريخ، ١٩٨٤، ص١٢٧.

(٥) المرجع نفسه، ص٢٨٣.

(٦) انظر: د. طه حسين: حديث الأربعاء، ص ٨٣.

"في سياق الانتماء...يتراءى موقف زهير -عبر هذا النص- متميزا وفريدا، ذلك أن الغالب من شكل الانتماء لدى سائر الشعراء هو انتماء محدود ضيق، تحكمه نظرة قصيرة وأفق قريب، فهو يتجلى في الدوران في فلك القبيلة، ويعد ضربا من إفناء الذات الفردية في الذات الجماعية.

أما عند زهير فنحن أمام انتماء أوسع أفقا وأبعد نظرا وأعمق رؤية...يتسع ليشمل سلام الإنسان مطلقا وإعلاء القيمة المجردة للحياة الحقة([1]) ".

إن أي إنسان سوي يعيش مع قومه حربا طاحنة ممتدة سيرى فيها أزمته الذاتية حتى لو لم يكن محاربا فيها، وسيرى في هلاك الشباب فاجعة حتى لو لم يكن أبناؤه منهم، وسيرى في نهايتها أملا مرتجى، حتى إن كانت سبل الحياة مفتوحة أمامه خارج القبيلة.

وذلك ما يفرض علينا هنا ضرورة الطرح الاجتماعي لدور الأدب، فقد كان زهير مدركا بيقين راسخ أن إبداعه الشعري سبيل من سبل الخلاص من المأساة العاتية التي عاصرها، وكان إبداعه بابا مفتوحا لخلاصه الفردي، ولخلاص قومه أيضا، إذ كان يدرك -بوعي- أنه بمساندته لمن يحاولون إيقاف الحرب إنما كان يسهم بدوره في كسر دائرة المأساة المغلقة، وكان يعي أن مدحه يشد من أزر المصلحين كي لا يتراجعا ولا يفتر حماسهما، كما كان يرى ببصيرته أن لومه وتعنيفه كافيان لردع -أو مساهمان في ردع- من يحاول خرق الاتفاقات المبدئية للسلام.

لقد استشف زهير ببصيرة مبهرة قدرة شعره على الفعل وعلى التأثير، وعلى الإلزام، وعلى التوافق على عقد اجتماعي كان في زمنه ضرورة حياة، وفيصلا بين البقاء والفناء.

([1]) د. صلاح رزق: المعلقات العشر، ص ١٨٧.

ولم يُخيِّب إبداع زهير ظنه، وحقق كل ما قصده زهير بإجادة تستحق الانبهار حتى ممن لم ينبهر بجماليات الشعر نفسه.

برغم ما كاد يجمع عليه نقاد المعلقة من افتقادها جانبا من وهج الشعر، ومن روعة شعر زهير فإن روعة ما فيها من صور خاصة في سياق الحرب، وعمق ما فيها من رؤى إنسانية، وبخاصة في جزء الحكمة دفع كثيرين إلى إعادة النظر في حكمهم عليها، فقد أكد د. صلاح رزق أن المتابع لما فيها من بعد إنساني وتشكيل فني سيكتشف "أن الالتزام الاجتماعي أو الأخلاقي، أو صدق الإيمان بالقيم الاجتماعية والأخلاقية لا ينال من فنية الفن، ولا يجاوز غايته الجمالية([1]) ".

- مدخل إلى القراءة:

إن تقسيم القصيدة -أي قصيدة- إلى مقاطع هو عمل افتراضي بحت، لا يأتي إلا من عقل الناقد أو المتلقي، أما المبدع نفسه، فمما لا شك فيه أنه أبدع عمله باعتباره كلا لا يتجزأ، أو عملا واحدا لا ينفصم، ولا يجب النظر إليه إلا من منظور كلي، إلا أن ضرورات التحليل توجب أحيانا تقسيم العمل إلى مقاطع مفصلية يسهل تناولها بالدراسة، دون أن يخل ذلك بضرورة الرؤية الكلية التي تحكم العمل بأكمله، وقد قال د. سليمان العطار عن معلقة زهير إنها "تتحرك على هيئة موجات لغوية كلما انكسرت موجة لحقتها موجة أخرى، وكل موجة تشكل سياقا متكاملا وبناء لغويا يعد جملة طويلة، تنبثق عن كل منها الجملة التالية انبثاقا يضئ سياقا عاما للقصيدة كلها([2]) ".

وهذه الخطوة من الدراسة تعتمد على أمرين أساسين هما: التفكيك والتركيب، دون أن يعني ذلك أن البحث سيقدم رؤية بنيوية، لأن البنيوية وإن

([1]) المرجع نفسه، ص١٤٧.

([2]) د. سليمان العطار: شرح المعلقات السبع، ص، ١٤٢.

اتكأت على هاتين الخطوتين إلا أنها تختلف تماما عن مضمون هذا البحث، الذي يركز على قراءة طبقات المعنى التي يقدمها النص، بينما تتميز البنيوية بأنها "لا تهتم بالمضمون المباشر، بل تركز على شكل المضمون، وعناصره وبناه التي تشكل نسقية النص([1]) "، كما أن هذا البحث يعتمد على نظرية التلقي، ويستند في جوانب منه إلى علم اجتماع النص الأدبي، بينما يرصد دارسو البنيوية أنه منهج "يقصي التاريخ، ويهمل ذاتية المبدع، ويغض الطرف عن المرجع الخارجي، وأهمية القارئ في بناء دلالات النص، ويهمش دور الذوق([2]) ".

إن هذه القصيدة تقدم شعرا ذا روح إنسانية حزينة، تتمزق وتحترق تحت وطأة محنة قاسية، ولكن احتراقها يهب من حولها ضياء ينير لهم سبيل الخلاص، وألقا يمنحهم أملا في غد أفضل ما زال يسكن في منطقة بين الحلم والوهم، لقد قرر زهير أن يهب نفسه كاملة من أجل خلاص الناس من حوله، ومن هنا –في ظني– كانت مقولة القصيدة "وَهَبْتُ نَفْسِي لَكُم"، وكانت مقاطعه مقسمة إلى أجزاء أساسية: فوهبهم رؤيته وبصيرته في مقطع (الطلل)، ووهبهم قلبه في مقطع (الظعن المرتحل)، ووهبهم لسانه في مقطع (تحذير الخائنين)، ووهبهم روحه في مقطع (وصف الحرب)، ووهبهم عقله في مقطع (تصوير الهدنة)، ومد لهم يده في مقطع (المدح)، ثم وهبهم خواطره وهواجسه وهو واقف يراقب ضفتي الحياة والموت يتأمل فيهما حينا بعقله، وحينا بقلبه، وذلك في مقطع الحكمة.

وتبعا لرؤيتي العمل واختياري رواية ذات ترتيب معين فقد رأيت العمل يمكن

---

(1) د. جميل حمداوي: مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، القصيم: إصدارات النادي الأدبي، ٢٠٠٩، ص٢٦٩.

(2) المرجع نفسه، ص، ٦٩.

دراسته كما يلي:

١- الطـــلل (عيني ترصد الوطن)([١]) :

استهل زهير عمله بتساؤل مرتبك ومربك "أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَة لَمْ تَكَلَّم؟"، فهل هذه الدمنة تنتمي إلى أم أوفى ؟ أم أن دمنة أم أوفى لم تتكلم ؟ أم هل كل ما تبقى مـــن أم أوفى دمنة ؟ "هذا بناء مشكل يفتح أبواب التقدير والتفسير دون إغلاق، وواقع الأمر فإن بناء اللغة الشعرية يكتسب صفته النوعية من خصوصية بنائـــه، وبعـــض هـــذه الخصوصية البناء المشكل المفتوح التفسيرات([٢]) ".

إن التساؤل ابتداء غير شـــائع فـــي المعلقـــات، وإن كـــان الـــشائع أن العمـــل الذي يبدأ بتساؤل لا ينتهي بإجابـــات، بـــل يغـــرق فـــي لجـــة التـــساؤل، ويطـــرح طوال العمل المزيد منها([٣]) "، كما فعـــل عنتـــرة الـــذي بـــدأ عملـــه بتـــساؤلين لا بتساؤل واحد، وإن كان تـــساؤل عنتـــرة الأول عـــن غيـــره مـــن الـــشعراء، فقـــد انصب تساؤل زهير على أزمته الشخـــصية فـــي علاقتـــه بـــالوطن، وعلاقتـــه بـــأم أوفى "إن غيـــاب أجوبـــة التـــساؤلات يعكـــس ديمومـــة الأرق، وانعـــدام الراحـــة النفسية لدى الشاعر([٤]) ".

وقد قيل إن أم أوفى كانت زوجـــة زهيـــر، أنجـــب منهـــا عـــدة أبنـــاء مـــاتوا صغارا، وتسبب ذلك، في شـــرخ نفـــسي أصـــابهما وحطـــم علاقتهمـــا، إذ تـــزوج

---

(١) الأبيات من ١ : ٦.

(٢) د. سليمان العطار: شرح المعلقات السبع، ص، ١١١.

(٣) حين طرح د. سليمان العطار تساؤلا حول كثرة حرفي الميم و النون في معلقة زهير رد علـــى تساؤله قائلا: "إن الإجابة لن تكون إلا مجموعة من التساؤلات"، د. سليمان العطار: شرح المعلقات السبع، ص ١٤٠.

(٤) د. محمد إسماعيل حسونة: "تساؤلات النص، دراسة تحليلية أسلوبية"، في: (مجلـــة الجامعـــة الإسلامية)، سلسلة الدراسات الإنسانية، مج١٤، ع١، يناير ٢٠٠٦.

زهير غيرها فآذته حتى طلقها، ثم ندم بعد ذلك(١) ، ولكن الواضح أن العلاقة تمزقت، لم يجد الندم في إصلاحها، ولم يستطع زهير تجاوزها برغم استمرار زيجته الثانية وإنجابه أبناءه المعروفين، فإنه لم ينس أبدا شريكة الأمل الغض والمرارات المحرقة، وظلت صورتها أو طيفها تظهر في شعره رمزا لكل مفقود حبيب، أو لكل حبيب لأنه مفقود، وكان هذا الطيف قادرا على إثارة الأفكار والمشاعر، بل على طرح مزيد من التساؤلات.

فما أعجب أن تكون تلك التي انهارت حياتها بسبب فقدها الأمومة ملقبة بأمّ أوْفى ! وما أعجب أن يكون اسم من لقبت به هو أوفى نظرا لما لاقته في حياتها من غدر الزوج وغدر الزمن، ولماذا عادت أم أوفى للظهور في هذا العمل بعد أن جاوز الشاعر الثمانين وأصبح الحب وذكرياته بل الحياة جميعها وراء ظهره؟ هل مثل ظهورها رمزا للقهر و الفقد -وليس للحب- يستدعى حين يكون الشاعر مرتعبا من فقد جديد، فيستعيد ذكرى الفقد الموجع فَرَقًا من تكرار الوجيعة؟

وقد رأى بعض الباحثين أن أم أوفى اسم من عدة أسماء للمرأة في المقدمة الطللية هن رموز سيدة الحكمة، ولا تخاطب عادة إلا في الأمور الجليلة، تلك التي يحتاج فيها المرء إلى التؤدة وسعة الصدر(٢) .

وقد لفت تساؤل زهير المرير نظر كل دارسي المعلقة، ولمس جلهم نبرة الحسرة والتوجع فيه(٣) ، وأثار تساؤلات متداخلة، فهل يتساءل عن المكان،

---

(١) انظر: أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج١٠، ص٣١٣.

(٢) انظر، د. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراه مخطوطة، كلية الآداب بجامعة القاهرة، ١٩٧٢، ص١٤٦، وكذلك، د. محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي، ص١٣٦.

(٣) اتفق كل من الأعلم الشنتمري وثعلب على أن هذا الاستفهام توجع منه، ثم عاد وهب رومية إلى هذه الكلمة تحديدا حين تحدث عن "هذا الاستفهام الإنكاري المثقل بالتوجع"، انظر، الأعلم الشنتمري:

أم عن صاحبته، أم عن نفسه حين يعجب لفقده ثبات المعرفة ويقينية الإدراك لمكان طالما عاش فيه وانتمى إليه، حتى ذهل كيف يمكن أن يمر به فيختلط الأمر عليه، ولا يتبين حقيقته؟.

لقد أمسك النص بلحظة الحيرة والتوجع وتشبث بها، وثبتها في ذاكرة الزمن، وألقى ظلها الرهيف المتردد على العمل بأكمله، وعلى كل جيل يتلقى العمل، إذ من سيستطيع تجاوز هذه الافتتاحية القلقة، بينما انتشر منها القلق والحيرة حتى كاد يكون محورا يدور حوله العمل "فالاستهلال يحتل مكانة بارزة من حيث أهميته من ناحية، ومن حيث علاقته ببقية أجزاء النص من ناحية أخرى، وتحكمه كذلك في هذه الأجزاء.

ففي الغالب يركز المرسل كل جهوده في هذه الجملة، إذ يكون ما بعدها غالبا تفسيرا لها، وتمثل كذلك المحور الذي يدور عليه النص فيما بعد، إذ تتعلق الأجزاء الباقية من النص، بالجملة الأولى بوسيلة ما(١).

منذ اللحظة الأولى بدت هذه الأطلال متباعدة، وبدت ذكريات الماضي الطيبة نافرة رافضة للتواصل، فهي (لم تكلم) وكأنها تملك القدرة على المخاطبة، ولكنها لا تملك الرغبة في ذلك، ولكنها برغم صمتها حدثته، وأفهمته الدرس كاملا!

هل هي ذكريات الحب القديم الذي مضى عليه عشرون عاما تحتج على ما آل إليه حالهم من تشتت ودمار ؟ وأظن فقده حب أم أوفى مر عليه ضعف ذلك من السنوات.

شرح ديوان زهير بن أبي سلمي المزني، القاهرة: المطبعة الحميدية المصرية، ١٣٢٣هـ، ط١، ص٢، وأبو العباس ثعلب: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص٣٤، ووهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص١٥٢.

(١) د. صبحي الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، القاهرة،دار قباء، ٢٠٠٠، ص ٦٥.

هل يؤنبه ضميره ؟ هل تتيقظ مواجعه فتحرقه ذكريات أبناء له ماتوا صغارا، ثم ها هو يشهد موت أبناء أهله شبابا دون قدرة على حمايتهم ؟

هل أصبح الموت كتابا مفروضا لا يصيب إلا الصغار، بينما لا يجلبه إلى ساحتهم إلا الكبار ؟ هل هذا هو السبب في أن ديارهم قد لفظتهم، ومواطنهم قد قاطعتهم حتى وقفوا في ساحاتها يتكلمون ولا سميع، ويتساءلون ولا مجيب؟

هل نلاحظ أن طلل عنترة -شريك الهم والحرب- أعياه رسم الدار لم يتكلم؟

هل فرضت هذه الحرب المستعرة طوقًا -أو كمامة- من الخرس على كل من عانوا مرارتها حتى فقدوا إحساسهم، بل حواسهم ؟

لقد عمد زهير إلى تحديد للمكان يكاد ينبئ عن جغرافي عتيد، ولكن المتأمل المدقق سيكتشف أن الأمر أبعد ما يكون عن ذلك، فالصدق الجغرافي يكاد يكون منتفيا عن هذه الأوصاف، ولا سبيل بعد ذلك إلا البحث عن المعنى الدلالي والإيحاء الذي قصده زهير.

لقد اختار الشاعر لمكان الأطلال اسمي "حَوْمَانَة الدّرّاج" و "المُتَثَلّم"، والاسم الأول توحي دلالته بصعوبات جمة تواجه من يحيا فيه، ما بين الحوم وهو الدوران، أو الدراج الذي يعني صعودا مرهقا متتابعا(١) ، على حين أن الثاني هو المكان الذي أصابه تغير فتثلم وتكسر، فهو الشيء الذي فقد قدرته القاطعة وتحول إلى الكلال، مع ملاحظة أن الدار لا تكون في "الرّقْمَتَيْن" إلا إذا كان المكان مسمى باسم يدل على التثنية، وربما كان ذلك دلالة على التردد بين أمرين أو موقفين، كما كان حال زهير في المعلقة بأكملها "والتصور السائد حول المكان يعادل في سذاجته التصور السائد حول الزمان. ويكفي أن أشير هنا إلى تحديد الأماكن الواردة في نص زهير...ونخرج من

---

(١) انظر: د. صلاح رزق: المعلقات العشر، ص ١٥٢.

هذه التحديدات جميعا أكثر تيها مما كنا عليه حين دخلنا. فأي ديار هي تلك التي تقوم بين المدينة والبصرة ؟ بل أي ديار يمكن أن نتصور بين جرثم ومطلع الشمس بأرض بني أسد ؟ وليس هذا التيه إلا حصيلة القراءة الحرفية والتفكير الجزئي الذي صدر عنهما المعلقون القدماء...ولكن القراءة الإشارية الجديدة تكشف الطبيعة التخيلية للمكان، كما كشفت الطبيعة التخيلية للتجربة بأكملها([1]) ".

وبرغم اقتناعي بحتمية القراءة الإشارية في الشعر القديم بعامة، ولدلالة تحديد الطلل بخاصة، فإنني أحتفظ بتعقيب صغير، فقد جاء بالفعل في لسان العرب أن "الرَّقْمَتَيْن" روضتان، إحداهما قرب البصرة، والأخرى بنجد([2]) ، إلا أن اللسان والقاموس المحيط ينصان على أن هناك "رقمتين"، وهما روضتان بناحية الصمان، وإياهما أراد زهير، أي أن المعجمين جعلا "الرَّقْمَتَيْن" علما على روضتين محددتين تقعان في مكان واحد.

بينما فسر د. سليمان العطار معنى الرقمتين بالروضتين، باعتبار أن الرقمة هي الروضة([3]) . واعتبر أن "دِيَار لَهَا" بدل من دمنة، وبالتالي فالمعنى أن هذه الدمنة هي ديار لها بهاتين الروضتين" حَوْمَانَة الدّرّاج فَالمُتَثَلَّم[4].

---

(1) د. كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص ٦١٢ و ٦١٣ . انظر: شرح المعلقات السبع، ص١١١، و١١٢.

(2) وقد جاء في شرح الأعلم الشنتمري "الرقمتان": إحداهما قرب المدينة...والأخرى قرب (البصرة...وقوله بالرقمتين أراد بينهما"، راجع: شرح ديوان زهير للأعلم الشنتمري، ص٣.

(3) وقد راجعت عددا من المعاجم العربية، منها: لسان العرب، والقاموس المحيط، ومقاييس اللغة، فوجدتها تنص على أن "الرقمة" هي "الروضة"، أما معجم (الصحاح في اللغة) فقد زاد على ذلك بأن استشهد على معنى "الرقمة" هو "الروضة" ببيت زهير.

(4) انظر، د. سليمان العطار: شرح المعلقات السبع، ص ١١١، ١١٢.

وقد نص زهير على أن المكان بأطلاله وديـاره "لها"، هل المعنى أن المكان للأم "أمّ أوْفَى" لأنها رمز الاستقرار وداعمه الأكبر؟ أم أن المكان للحبيبة حتى وإن اتسعت الدلالة فشملت كل حبيب من الأهل؟ أما انتقاء كلمة الديار بعد كلمة الدمنة فيوحي بالعمران بعد الخراب، هذا العمران الذي وضعه زهير على عاتق المرأة حين جعل الديار "لها".

وقد نظر زهير إلى الديار فصدم مما رأى، إذ عمَّ التغير، والاندثار، وتلاشى الآثار إلا البقايا كالنؤي والأثافي، وأصر زهير أن تكون الأثافي موصوفة بالسواد، وكأنما ارتدت أرضهم ثياب الحداد حزنا على ما حل بهم، وإن كان أصل الحوض سليما لم يتثلم، ويمكن أن يبنى عليه الحوض من جديد، وزهير لم يعرف الدار إلا حين رأى ما لم يتثلم فيها، وفي النهاية لم يبق ثابتًا إلا الأرض والأحجار -أي الوطن-، بينما نزح البشر-أي المواطنون-.

هل ثبات الوطن وبقاؤه حرز وتميمة تضمن عودة أجيال جديدة من البشر إليه؟ أم أن زهيرا يرصد بقاء الجماد وفناء البشر فلا يوحى إلا بالمرارة، كما رأى الدكتور طه حسين أن تصوير الآثار التي قاومت البلى من الصور القاتمة المثيرة للحزن المظلم([1]) ؟.

وقد واجه زهير صعوبة في التعرف علي الدار والتثبت منها، وهنا عاد زهير إلى صيغة المفرد بعد الجمع، ونلاحظ أن الديار كانت "لها" بينما جاءت الدار مطلقة بلا نسبة لأحد، وكأنها داره ودار كل أحد.

إن هذا التعرّف كان عسيرا، كاد يلامس حدود الوهم " فلأيا عرفت الدار بعد توهم" فقد كاد الوطن يضيع، وذكرياته تتبدد حتى تنقلب وهما خالصا كأنه لم يوجد قط، ولم يستطع زهير الخلاص من أسر الوهم إلا بمشقة وكدح "فَلأْيًا".

---

[1] انظر : د. طه حسين: حديث الأربعاء ، ص ٨١ .

وهنا يفرض عليَّ عنترة نفسه، إذ كاد يتحول طيفا حاضرا طوال القصيدة، فهو أيضا وقع في حبائل الوهم ولم يتخلص منها تماما، إذ ظل التساؤل المرتبك والحيرة البادية تظلل الموقف حتى نهايته، فهو لم يتعرف علي الدار، بل تساءل مشوشا ومقهورا "أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ".

ولكن الصعوبة التي صادفت زهيرا وهبته بعض التماسك في مواجهة آثار العفاء، إذ منحته وقتا يستوعب فيه الأمر، ويتقبل صدمة التغير والبلى، وحين تيقن من الأمر، وتعرف على بقايا الوطن كان قد تجاوز فورة الانفعال، فتأمل الأمر بهدوء نسبي وبتسليم المقرّ بسطوة الزمن.

أما فكرة الوقوف بعد عشرين حجة فهي فكرة شديدة التعقيد عميقة الدلالة تستحق وقفة -أرجو ألا تمتد عشرين عاما- إذ تأتي الوقفة في هذه اللحظة "لتعقد البنية الزمنية للنص تعقيدا بالغا، لأن زمن الفعل في البيت لا يشكل تناميا لزمن الفعل في الأبيات السابقة([1]) ".

وفي ظني سيزداد الشرخ الزمني وضوحا حين نضع الفعل "وقفت" مع الأفعال اللاحقة الخاصة بالارتحال، إذ سيبدو الشرخ حينها متسعا، وكأنه باب مفتوح إلى عالم زمني خيالي أو افتراضي.

وبرغم صعوبة تعرف الشاعر على المكان فإن المكان لم يفقد حيويته ولا جماله. وهل تفقد الذكريات الطيبة جمالها أبدا ؟

فقد ربط الشاعر أطلاله برمز جمالي أنثوي هو الوشم، الذي ترسمه النساء لتجميل أيديهن، فهو يعيد تذكيرنا بارتباط الطلل بالمرأة، وكأن فكرة الوطن لا توجد إلا بوجود المرأة فيه، بل كأن لمسة من لمسات المرأة الجمالية -أي تزيين اليد بالوشم- هي التميمة التي تحمي الدار أو ذكراها على الأقل من التبدد والضياع، وتهب المكان إيحاء بالثبات والرسوخ، إن

---

[1] د. كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، ص ٦٠٨.

لم يكن على أرض الواقع، ففي ذاكرة الناس وفي قلوبهم، "وكأنما تحولت الدار وما تمثله من ذكرى وشمًا طُبِعَ وثبت على قلب الشاعر، فزهير يحمل الدار وصاحبتها في قلبه ويسير بهما في الحياة، لقد تحوَّل حبه وشمًا لا يُريد المحب التخلي عنه، فهو يعيد رسمه كلما بَهَت، بل لا يقدر على الخلاص من إساره إذا أراد، كما يحمل صاحب الوشم وشمه بلا فكاك منه([1]) "، فالأثر هنا لا يزول لأن الشاعر لا يسمح له بذلك، إذ يعيد بخياله تثبيته -وبالأحرى دقه- كلما شحبت ألوانه، أو ضاعت معالمه.

وقد جعل زهير الوشم في (نَواشِرِ المِعْصَم) وهي منطقة الأعصاب الحساسة، كأنما يؤكد على ثبات الدار/الوشم التي تسكن أعصابه وتحتل أكثر مناطق الحس إيلامًا إن أراد التخلص منها، وتصوير الطلل بالوشم، يطرح عدة دلالات لا تخلو من تناقض، الدلالة الأولى هي الدوام، فالوشم ثابت لا يزول، بل بالغ بعض الباحثين حتى رأى هذا الثبات يكاد يكون أبديا، إذ يبدو الوشم كأنه "تعويذة ضد هذا الفناء الذي يهدد الديار([2]) "، والدلالة الثانية هي دلالة الجمال، إذ يعد الوشم في ذلك الزمان وذلك المكان واحدا من وسائل التزين والتجمل، ولكنه برغم ذلك يطرح دلالة مغايرة هي دلالة الألم التي تكمن في دق الوشم في منطقة حساسة، هي نواشر المعصم، والدلالة تبدأ بألم الدق، ولكنها لا تقف عنده، إذ تمتد لتصبح نذيرا بألم أعنف وأشد، إذا حاول صاحب الوشم إزالته، فقد ثبت الوشم/الدار بألم، ولكن محاولة التخلص منه ستحمل ألما أعمق وأعنف،

---

[1] زينب فؤاد عبد الكريم: الصورة الفنية عند عبيد الشعر حتى نهاية العصر الأموي، دراسة تحليلية، رسالة دكتوراه مخطوطة، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٩٧، ص٣٣٢.

[2] د. وهب رومية، شعرنا القديم، ص ١٥٢.

وقد رأى د. سليمان العطار أن تجدد الوشم يعني تجدد الجرح وسيل الدماء مرات ومرات(١) .

كما ربط زهير الطلل الحبيب الجميل بروح الإخصاب والتجدد، والأمومة، والطفولة البريئة، فإن كان البشر قد فارقوا المكان فإن الحيوان الأليف قد عمره، وملأه بمظاهر التجدد والجمال، والحيوية والبراءة، ولم يدع فيه ركنا يقع فريسة الخراب أو الإقفار.

فالمكان ملئ بحيوانات الجمال من المها والظباء البيض، تلك التي تذكره بجمال الحبيبة، "إن الصورة هنا موازاة رمزية لأحلام القبيلتين بحياة مطمئنة هادئة بريئة من الخوف عامرة بالحب والسلام أو هي صادرة عن هذه الأحلام(٢) ".

وقد اختار زهير للحيوانات حالة أمومة حنون تتمثل في وجود الأطلاء حديثة الولادة التي تلتصق بأمها وتتابعها ولا تكاد تفارقها، هل ألمح زهير إلى أن أم أوفى – وبالتالي دارها – لم تعرف من الصغار إلا من هم في مثل هذا العمر، ثم تخطفتهم يدُ المنية منها؟ أم أنه تمنى لها وللدار حالة أمومة خيالية تعوضها عما فقدته قبل ذلك ؟

"في مخيلة زهير ما يشبه الاحتفال الأخاذ الذي يجمع بين المشي والرقص، عالم ثر لا فراغ فيه ولا خوف من الفلاة، تتوالى الظباء والأبقار كما يتوالى الليل والنهار، ويخلف بعضها بعضا لا يؤرقها غيب، وتتسامى

---

(١) انظر، د. سليمان العطار: شرح المعلقات السبع، ص١١٢، مع ملاحظة شخصية فدق الوشم لا تسيل منه الدماء، بل يعتمد الوشم على وخزات قد تقطر منها قطرات من الدم أو لا تقطر.

(٢) د. وهب رومية، شعرنا القديم، ص١٥٢.

جميعا إلى حياة حالمة لا يحسن تصورها إلا الشعراء...عالمها لا يشبه عالم الحرب والصلح والديات والقتلى والكلأ الوبيل الوخيم(١) ".

إن الدار كما صورها زهير لم تفقد الحياة، ولا القدرة على احتضانها وتنميتها وإثرائها بأجيال جديدة بريئة، ولكن البشر بأفعالهم وباختياراتهم هم الذين فقدوا الحق في الوجود في هذه الدار حين فقدوا القدرة على إثراء الحياة وعلى الاستمتاع بها، مفضلين بغباء – ليس بغريب على طباع البشر– أن يدمروا الحياة ويقدموها قرباناً للحرب والخراب، بينما استطاعت الحيوانات بفطرة سوية – ليست بغريبة عليها – أن تتصدر المشهد، وتملأ أرجاءه، وتبث فيه الحركة والحيوية، وتقدم للحياة أجيالاً مختلفة متجددة، تضمن تجدد نوعها واستمرار وجودها. وبعد كل ذلك أفلا يستحق المكان وأهله وزمانه وذكرياته تحية حب، ورجاء بالسلامة.

– ألا انْعم صَبَاحًا أيُّها الربع واسْلم

هل يتمنى زهير أن يعود السلم لأرضهم حتى تسلم لهم مواطنهم ويسلم أحباؤهم ؟

"...هل أخطئ إذا قلت إنه حلم الشاعر العارف المبصر يضمه ويحميه وينادي ويرجو أن يظلّه النعيم والسلام؟ وهل تحلم القبيلتان المتزاحمتان اللتان فرقتهما الحرب والبغضاء بغير الحب والنعيم والسلام؟ لقد تعانق الصوتان صوت الشاعر وصوت الديار في لحظة حب وكشف مدهشة، بعد أن برئ الشاعر من الوجع الذي كان مثقلا به في مطلع القصيدة، وبرئ صوت الديار من العجمة والوحشة والإقفار، وصار ممتلئا بالحياة والحب والخير والسلام(٢) ".

---

(١) د. مصطفى ناصف: صوت الشاعر القديم، ص٢٤٠.

(٢) د. وهب رومية، شعرنا القديم، ص١٥٣.

هل نذكر أن طلل عنترة أيضًا بدأ بالوهم والتساؤل وانتهى بتمني السلامة "وعمي صباحا دار عبلة واسلمي"؟

وكلا القصيدتين تدوران حول الحرب المريرة الطاحنة نفسها، تلك التي أفقدت الناس صوابهم واتزانهم، حتى تساءلوا عن حقيقة مواطنهم بعد أن خربت وكادت تندثر معالمها، حتى اشتبه أمرها على أبنائها "إن الحياة مريرة لأننا فقراء النفس والخيال، نتعادى وليس من حولنا في الكون عداء، ونغلق أبصارنا وأسماعنا وكل ما حولنا حافل بالأبصار والأسماع([1]) ".

وتنتهي الطللية عندهما بتمني السلم -من الشاعر النبيل ومن الفارس الباسل- وذلك باعتباره أملا بعيد المنال، يعز إلا في عالم الخيال، ولا يتراءى إلا في الأحلام.

وبرغم كل إبداع زهير في عمله بأكمله، وفي الطللية منه تحديدا، فقد ظلم النقد التقليدي هذا العمل ظلما بينا، إذ اعتبر الدكتور طه حسين أن جزء الطلل عند زهير من قبيل تهيئة الجو وإعداد السامعين، وشهد لزهير ببراعته في مهمته، تلك التي عمد إليها في رقة وظرف ورفق، وفي وداعة نفس وحلاوة روح، وقد أثار بها أشجانًا رقيقة هادئة لا تبلغ الحزن الممض، ولا اليأس المهلك، ولا الأسى العميق([2]) .

٢- الظعن (قلبي يرى الأحبة)([3]) :

وقد سيطر المكان وذكرياته على الشاعر حتى اندفع لتتبع رحلة الركب، ولنلاحظ أنها متابعة قلبية لذكرى الرحيل، فالرحلة الحقيقية مضت

---

(١) د. مصطفى ناصف: صوت الشعر القديم، ص٢٤٠.

(٢) انظر: حديث الأربعاء، ص ٧٩ ، ٨٠ .

(٣) انظر الأبيات من ٧ : ١٥.

منذ عشرين عاما(١) ، ولكن الذكرى ما زالت حية حارقة، فالشاعر يتتبعهم، ويساير ركبهم، وكأنه يراهم بالفعل، بل إنه قد يصدم إذا فوجئ بأن خليله لا يرى الركب بعيني قلبه وخياله كما يراه هو.

وتجدر ملاحظة أن هذا الخليل مثل كل أجزاء مقطع الركب المرتحل هو خيال أو شخصية افتراضية، يناقش زهير من خلالها كل من يخالفه في الرؤية، ويتعامى عما تراه القلوب، وحين تكلم د. كمال أبو ديب عن الصحبة التخيلية التي نواجهها بانتظام في وحدة الطلل ورحيل المرأة والقبيلة لم يجد مثلا أدق من قول زهير"تَبَصّر خَلِيلي(٢) "، بينما حدد د. سليمان العطار الأمر أكثر، ووهب حضورا واضحا للخليل" وما هذا الخليل إلا شبحه في الماضي لحظة وداع الظعائن(٣) ".

كانت صيحة زهير "تبصر خليلي" متعجبة و متحفزة ومندهشة من انطماس البصائر وعمى القلوب، وقد لفتت نظر من أمعن النظر فرآها دعوة إلى إعمال الخيال، وانشغالا بفض الأغلال(٤) .

والبين أن الواقع الشائه كان قيدا على النفوس الحرة وعلى الأخيلة المحلقة، فكان تجاوز الواقع ورؤية ما وراءه – أو الأمل في رؤيته – كسرا لهذا القيد، وصرخة تصاحب محاولة مضنية للتحرر من أسر غل كريه.

وفي هذه اللمحة يظهر جليًا الشرخ الزمني بين فعل الارتحال الحقيقي وبين حديث زهير عنه، وهو ما يُطلق عليه الشيخ محمود شاكر "الفرق

---

(١) من الغريب أن دكتور طه حسين قد فهم أن زهيرًا يراهم ويتبعهم طرفه، حتى إذا بعدوا وفاتوا مرمى الطرف أتبعهم نفسه، انظر: حديث الأربعاء ، ص ٨٢ .

(٢) انظر: د. كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص ٥١٦.

(٣) د. سليمان العطار: شرح المعلقات السبع، ص١٤٢.

(٤) انظر رأي: د. مصطفي ناصف: صوت الشاعر القديم، ص ٢٤٠.

بين زمن الحدث وزمن التغني(١) "، ولكن المفارقة تكمن حين تحدث زهير في زمن التغني عن زمن الفعل وكأنما يراه رأي العين، فكأنما يحدث الارتحال في زمن الحديث، وذلك هو زمن القصيدة الذي يمزج الزمنين.

وهذا الزمن المتداخل بين – أو العالق بين – زمنين هو ما يسميه د.أبو ديب (زمن النص) "وهو عمليا علاقة بين زمن الفعل وزمن السرد(٢) "، وأظنه قد يكون وجودا لزمن الفعل في قلب زمن السرد فنيا برغم تباعدهما واقعيا، وقد رأي د. أبو ديب صيْحة "تبصَّر" ذروة الانشراخات الحادة في زمن النص(٣) ، وأظن ذلك يطرح بقوة ضرورة النظرة الرمزية إلى الارتحال بوصفه رحلة خيالية، أو النظر إلى وصف الارتحال باعتباره دلالة رمزية.

والمؤكد –في ظني– أن رؤية الظعائن المتحملة إنما هي رؤية قلبية صرف، لا مجال فيها لمحاولة إثبات حقيقتها، وربما كان توكيد الدلالة غير الحرفية والدعوة إلى استبطان المعاني هو أجل ما يفعله الشرخ الزمني، الذي يخلخل –في المقام الأول– جمود الرؤى وتعامي البصيرة.

---

(١) انظر: محمود شاكر، نمط صعب ونمط مخيف، القاهرة–جدة، دار المدني، ١٩٩٦، ص ٢٤١، وانظر كذلك: د. كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص٦٠٨–٦١٣.

وقد فضلت مصطلحي الشيخ شاكر عن مصطلحي د. كمال أبو ديب "زمن الفعل و زمن السرد"، وربما نبع ذلك من إحساسي بأن التغني هو الأليق للحظة إنشاد الشعر، بينما قصد د. أبو ديب مصطلح السرد لأنه يتحدث في سياق نظرية تصلح للشعر و للنثر معا، ولكني فضلت مصطلح انشراخ الزمن (لأبو ديب) عن مصطلح تشعيث الزمن للشيخ شاكر، وذلك ميلا للأسهل نطقا، وبغض النظر عن المصطلحات فإني معجبة بمسيرة د. أبو ديب لتحديد بنية لنص زهير نابعة من لحظات الشرخ هذه.

(٢) انظر د. كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، ص ٦٠٧.

(٣) انظر، المرجع نفسه، ص ٦٠٩.

"إن التصور السائد عن سذاجة استخدام الزمن في النصوص القديمة بشكل عام وعن كون السرد في هذه النصوص تعاقبيا تاريخيا دائما – هو تصور خاطئ تماما، فتقطيع زمن النص وإحداث تفاوت بين زمن التجربة والفعل وزمن السرد، وانشراخ زمن النص ليست جميعا خصائص مكونة للنص الحديث...بل إن هذه جميعا سمات مميزة للنص الشعري الجاهلي ...إن النص الجاهلي بحث عن الزمن الضائع، ورحلة في الذاكرة تمثل ابتعاثا لقوى الحيوية المضادة للحظة الحاضرة([1]) ".

وانشراخ الزمن بشكل ما يدل على شرخ نفسي في رؤية الشاعر للعلاقات و الأحداث والبشر، وكأنما يعاني الشاعر فصاما بين الواقع والأمل، بين ما كان وما يتمنى أن يكون، أو بين رؤيته ورؤية قومه.

إن زهيرا في هذا المقطع إذ يتابع ركب قومه إنما يتساءل عن مصيرهم وليس عن مسيرهم، فهو يدرك بوعي متى ارتحلوا، ولكنه يتساءل عن مأساوية المصائر والأقدار التي حلت بهم خلال عشرين عاما مريرة، فارقوا فيها السكن وفارقهم فيها السلام، واجتهدوا في ارتحال كأنه لعنة التيه التي كادت تبدو لطولها وكأنها لن تنتهي.

وقد تابع زهير بقلبه مسير المرتحلين، وخط سيرهم، وجعل رحلتهم تبدأ في السحر، وترتبط بالبكور؛ كأنما يتمنى أن يصاحبهم نور الشمس، وأن يهديهم ضوء النهار السبيل، وقد رأى د.العطار أن حركة الظعائن تبرز "وكأنها حركة عبر الزمان([2]) "، وقد جعلهن زهير يضعن وراء ظهورهن الماضي بكل ما فيه من ثوابت حزينة "القنان وحُزنه" مع دلالتها الطبيعية التي لا تخفى على الحزن، بل ينص القاموس المحيط على أن

([1]) المرجع نفسه، ص ٦١٢. (بتصرف).

([2]) د. سليمان العطار: شرح المعلقات السبع، ص ١٤٢.

الجبل إذا سمي بالقنان "لا يكون إلا أسود"، فالمرتحلات يبتعدن عن هذه الحياة بأكملها "مَاء جُرثم" ساعيات إلى مستقبل مغاير(١) ، ثم قطع زهير متابعة مراحل الطريق، وتدخل بشكل شخصي وذلك في الشطر"وكم بالقنان من محل ومحرم" وهو الشطر الذي يبدو خارجا تماما عن سياق الرحلة وتتبع الركب، فقد تدخل به زهير – كما يقول المصطلح المسرحي – ليكسر إيهام الرحلة التي تتابع مسيرا خاصا بها، وتدخل زهير بشخصيته الحقيقية المنفصلة عن الرحلة والمرتحلين، إذ كان مجرد متابع وواصف ليذكر لنا رؤيته الخاصة عمن بالقنان من البشر، وقد لفت هذا التدخل السافر في شؤون الرحلة الداخلية نظر عدد من الدارسين، فرآه د. أبو ديب "اقتحاما من قبل الراوي للنص(٢) ".

"فقد توقف زهير عن رصد مشهد الارتحال ومساره ليطرح هذا التساؤل الإخباري(٣) ".

وقد توقع زهير للمرتحلين من سيلاقونه في طريقهم من البشر الآمنين والخائفين(٤) ، وربما توقع لهم أن يكونوا –هم أنفسهم– آمنين أحيانا خائفين أحيانا، يتلمسون الطريق حتى يخرجوا من درب الحياة

---

(١) إن النص بالفعل حمال أوجه، فقد رأى د. صلاح رزق في هذه الفكرة رأيا مخالفا تماما لما ذكرته، إذ "يشي الإخبار بمجاوزة الجبل واستدباره بتجاوز الأصول الثابتة الراسخة...مما يكشف عن رغبة في اللوم أو لإدانة موقف الراحلين". المعلقات العشر، ص ١٥٦.

(٢) د. كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص ٦١٠.

(٣) انظر: د. صلاح رزق: المعلقات العشر، ص ١٥٦.

(٤) دلالة الأمن والخوف المتعلقين بالحرب أو الغزو واضحة في تفسير معنى الكلمتين "فالمحل الذي لا عهد ولا ذمة له، ولا جوار، والمحرم الذي له حرمة وذمة من أن يغار عليه"، الأعلم الشنتمري، ص٥.

الخطرة التي تجعلهم خائفين إلى نهج الحياة الآمنة التي سيظلهم فيها السلام.

ويرى د.وهب رومية أن زهيرا انحرف عن حديث الظعن إلى الحديث عن جبل القنان لدلالة هي لفت النظر، إذ ذكر الإخباريون أن بعض الخارجين على الصلح اعتصموا بجبل القنان، ولذا لم يعد جبل القنان مكانا جغرافيا فحسب، بل ولج مكانا وظيفيا جديدا، فأصبح رمزا لأشباح الحرب التي تهدد السلم(١) .

هل يمكن أن يكون جبل القنان رمزا للحياة التي تمتلئ بالآمنين والخائفين الذين يتبادلون الأدوار فيما بينهم مع تغير الحياة، ويتقلبون بين الأمن والخوف حسب ما تدبره لهم الأقدار؟

وفي كل الأحوال فقد عرف الركب طريقه، وسعى إليه بدأب، لا يزحزحه شيء عن نية الوصول، فقد "ظهرن من السوبان ثم جزعنه" وقد تتبع خيال زهير الطريق مع الظعائن المرتحلات، وكأنما ليطمئن على سيرهن خطوة بخطوة، وإن كان قد جعل الرحلة تبدأ مع بدايات النهار "بكرن بكورا واستحرن بسحرة "ليلتمس لها شيئا من الأمان، فقد صوّرها تتجه دائما نحو الأعلى، وكأنما الرحلة تنتشلهن مما هن فيه من قاع العداوة وسفح الدموية إلى العلياء، ومن فوق جرثم، وصور حركتهن وقد "علوْن" و"يعلون متن السوبان" كما صور دخول المرتحلات الوادي بيسر وسلاسة لا ينحرفن عن الطريق كما تعرف اليد طريقها إلى الفم بالفطرة دون تردد، هل الحركة في طريق السلم والأمن والنور والعلو شيء فطري لا يكاد المرء يخطئ فيه ؟ بينما يغرق في الأخطاء إذا انحرف بعيدا عنه ؟

---

(١) انظر: د. وهب رومية، شعرنا القديم، ص١٥٦.

وقد لقيت هذه الصورة البسيطة إعجابًا عميقًا من الدكتور شوقي ضيف، حتى عدها من النادر والطريف الذي كان زهير يعرف كيف يأتي به(١) ، ووصف زهير جمال المرتحلات ورقتهن ونعومتهن التي تغري محبي الجمال بالتطلع إليهن، فقد أكملن الرحلة وكأنهن مرفهات يعشن في النعيم – أم يحلمن به فحسب ؟(٢) .

وقد كان ذكر "دل الناعم المتنعم" غريبا في ظني، إذ يشرخ سياق العمل وروح الارتحال الهارب من الموت، المجد في طلب النجاة من الهلاك، فهل ألمح زهير إلى أن البشر مجبولون على حب الجمال والدلال حتى في أقسى المواقف وأصعبها ؟ هل التمس من دل الفتيات ولطفهن ولهوهن أن يكون معينا على التشبث بالحياة ، ودافعا إلى الرغبة في الاستمتاع بها، وحافزا "لعين الناظر المتوسم" للتطلع إلى قلب الحياة بدلا من الاستغراق البائس في قلب الموت ؟

هل يكرر زهير إيماءه بأنهم لن ينالوا وطنا، ولا استقرارا إلا بتأثير المرأة؟

واللافت أن زهيرًا لم يذكر سياق اللطف والأناقة وتأمل الجمال ببال رائق "عين الناظر المتوسم" إلا بعد أن غادرت الظعائن أرض الخراب والحزن الذي يطرح نفسه بقوة مع الدلالة الطبيعية لكلمة الحزن الذي اجتازه الركب ووضعه وراء ظهره، ودارت الظعائن مع الطريق آخذات في طريق جديد، مخلفات وراءهن الماضي بكل ما فيه ومن فيه، وأولهم زهير

---

(١) انظر: العصر الجاهلي، ص٣٣٠، وقد علّق عليها أيضًا مبديًا إعجابه في الفن ومذاهبه، ص٣٠، وكذلك عدّها ابن المعتز من تشبيهات زهير الحسنة، انظر، عبد الله بن المعتز: البديع، القاهرة: مكتبة البابي الحلبي، ١٩٤٥، ص٦٩.

(٢) وبرغم روعة هذا البيت فقد وسمه د. طه حسين بميسمه الحارق، إذ رآه من آيات السذاجة "وأي سذاجة أصدق في تمثيل الحب والشوق والرغبة معًا من هذا البيت"، حديث الأربعاء، ص ٨٣.

الذي تتبعهم من أرض الماضي عاجزًا عن المغادرة وعن اللحاق بهم، فهو يدرك أنه من آثار الماضي، وأن المسير الجديد إنما هو لجيل جديد لم تستهلكه الحرب بعد، ولم تدمر أجمل ما فيه، لا يزال -برغم البلاء- قادرا على النظر والتوسم، ورؤية الدل، والتجاوب مع النعومة حتى تحت ظلال الحرب والموت.

ولكن هل خلا الجو لذكرى الحب والحنين فقط ؟

كلا، لقد وصف شاعرنا أدوات الرحل، ومظهر الهوادج فإذا به يضفي على موكب الارتحال صبغة دموية لا تخفى، حين جعل ستائر الهوادج الوردية المبهجة "الورّاد حَواشِيها" ذات لون دموي فإذا بها (مُشاكَهَة الدّم)، وهذا التصوير عميق مبهر، إذ "جاءت صورة زهير شديدة البساطة عميقة الإيلام في وقت واحد؛ فقد شبه الستر الوردية بلون الدم مع ما بينهما من اختلاف لوني واضح من جهة، ومن بُعد شاسع في الإيحاء من جهة ثانية، فما أبعد المسافة بين الورد والوِراد من ناحية وبين الدم والموت من ناحية أخرى، فقد كان زهير متسقًا مع حالته النفسية التي طبعتها الحرب بوسم قاس؛ إذ ظللت دماء الضحايا روحه وأسدلت المرارة غشاوة دموية على عينيه، ففرضت عليه زاوية رؤية للعالم، وكانت هذه الزاوية شديدة الحزن عميقة المرارة، فقد أصبح منظور زهير لأي أمر في الحياة -وإن كان الجمال المطلق- لا يخلو من لمسة دموية.

رأى زهير أن كل ما في الحياة قد أصابته لمسة من الدماء لم ينج منها شيء، ولم يُفلت من تلطيخها أحد، حتى النساء في خدورهن طالتهن آثارها وتركت لديهن بصمة لا تنمحي([1]) ".

---

[1] زينب فؤاد عبد الكريم، الصورة الفنية، ص٣٤٨. (بتصرف)

وقد نالت هذه الصورة تقديرا رفيعا من الدكتور شوقي ضيف، فقد رآها مما لا يُنسى من إبداع زهير "ومن ينسى هذه الصورة، لقد أعطاها زهير لون الدم وحرارته(١) ".

وفي ظني فإن الأمر يتجاوز اللون والحرارة، فالصورة تجتاز حاجز الشكل، وتنفذ إلى عمق بعيد الغور في نفس المتلقي، لتوحي بدلالات نفسية، وتومئ إلى جراح إنسانية ما زالت نازفة، حتى لنجد أثر نزيفها المؤلم يظلل عمل زهير بأكمله.

فالحياة في سياق حرب مريرة ضارية كالتي عاشها زهير وأهله لا تدع أحدا دون أن تعشى عينيه بالدم، فتصطبغ رؤية البشر للحياة جميعها بوجهة نظر دموية، وكأن دموية الحرب تفرض سيطرتها على الحياة جميعها فلا ينجو من مخالبها أبعد الناس عن الاشتراك في وقائعها، فتعم بأذاها الجميع حتى النساء.

وقد رأى د. صلاح رزق أن الهوادج بما تخفيه داخلها "إشارة موصولة بمعنى خفاء المستور من القصص والعهود...إشارة إلى المخزون من الأسرار المكتمة بين الراحلين والباقين...بين الرجال والنساء بين المحبين والمحبات".

أما الستائر الحمراء "مشاكهة الدم" التي رأيتها دلالة دموية واضحة فقد رآها د. صلاح رزق من منظور مناقض فإذا بها "استثارة لتداعيات اللون الأحمر الدلالية، خاصة حين يكون السياق سياق قصص الحب غير المكتمل، ويعود ذلك في المقام الأول لاختيار د.رزق قراءة" لونه لون عندم "في وصف الستائر(٢) .

---

(١) د. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، القاهرة: دار المعارف، ط١٢، دت، ص ٣٠.

(٢) انظر: د. صلاح رزق: المعلقات العشر، ص١٥٦ – ١٥٧.

فقد توقف خيال زهير عند كل التفاصيل الممكنة في رحلة الركب حتى في أبسط مظاهرها وأدق آثارها، فلم يدع شيئا يفلت من عينيه المحبتين مهما بدا صغيرا تافها كالفتات المتناثر من أصواف الهوادج، فحتى هذا الشيء الذي لا قيمة له رآه زهير مليئا بالحيوية لمجرد أنه ارتبط بالركب الحبيب، فإذا به كالحب المتناثر، فخلق خياله من هذا الشيء الذي لا قيمة له في الحقيقة حين يتساقط من عند الأحبة – ثمارًا توحي بالخصب؛ مما يعطي صورته البسيطة دلالة عاطفية عميقة، ويحولها إشارة قادرة على إثارة المشاعر والأفكار، وإن كان من اللافت أنه جعل هذا الثمر المتساقط من الأحبة قريب الصلة بالفناء، فدموية الحرب لم تترك هذا الوصف الصغير دون أن تضع بصمتها عليه فإذا بزهير يختار لهذا الحب اسما مطعما بروح الفناء، فإذا هو (حبّ الفَنا = حب عنب الثعلب) بكل الإيحاء المقبض للكلمة، وربما كان لذلك علاقة بتشاؤمه الراسخ الناتج عن معايشته حربًا مُفنية(١) .

وقد انبهر د. مصطفى ناصف بصورة فتات العهن بشكل مفرط، حتى كاد يراها محورا من محاور قصيدة زهير ومرجعا مهما في تقويمها، ورآها موضع دعوة زهير للتبصر في قوله "تبصر خليلي"، ورأى المجتمع من حول زهير محروما لأنه لم ير قط فتات العهن، بل أرجع سبب سأم زهير إلى أنه سئم مجتمعا يعاف فتات العهن ويعاني من أثر ذلك، كما رأى أن الفقد لا يبدأ من فراق الأحبة وإنما يبدأ من إهمال الفتات(٢) .

وبرغم اهتمامي بلقطة فتات العهن، وإحساسي بدلالتها المهمة، وإشارتها المفسرة لمشاعر زهير المتضاربة، المتخبطة بين الحلم بالسلم

---

(١) انظر: زينب فؤاد عبد الكريم، الصورة الفنية، ص٣٤٨.

(٢) راجع: د. مصطفى ناصف: صوت الشاعر القديم، ص٢٤٠.

والرعب من الحرب، وبرغم إعجابي بقراءة د. مصطفى ناصف المتفردة فإنني لم أستطع أن أقف معه في الزاوية التي ترينا فتات العهن محورا وأساسا، بل دنيا كما قال عنها، وقد يكون السبب عائدا إلى قصور في خيالي كما رأى د. مصطفى ناصف أن زهيرا قد اتهم الجميع بقصور في التخيل وفي المحبة وفي الشوق لأنهم لم يستطيعوا ملاحظة فتات العهن(١، وقد اختار د. طه حسين هذا البيت ليضربه مثلاً على السذاجة الحلوة، ورآه تشبيهًا ظريفًا!(٢) .

والغريب أن يُصوِّر زهير ستائر الهوادج في الرحلة بشكل دموي وموح بالفناء، فهذا يعني أن الموت-ستائر الهوادج-والفناء- فتات العهن-يرافقان الركب المرتحل في طريقه إلى الحياة الجديدة التي يسعى إليها -نبع الماء-.

وافتراض أن الماء هو رمز الحياة وأساسها يكاد من شيوعه لا يحتاج دليلا، فهو فكرة عامة مشتركة، ضاربة في القدم في كل الحضارات الإنسانية على اختلاف عقائدها، وفي القرآن الكريم "وجعلنا من الماء كل شيء حي(٣) ".

وقد أبى خيال الشاعر أن يفارق الركب الحبيب قبل أن يصل به إلى الماء – وهو معادل الحياة في الصحراء – فهل يأمل الشاعر أن يصل بركب القبيلة إلى حياة صافية نقية يحطون عندها رحالهم ويستقرون بجوار الماء مستمتعين بالري والخصب كما فعل ركب الحبيبة، متغلبين

---

(١) المرجع نفسه، ص ٢٣٩-٢٤١.

(٢) انظر: د. طه حسين: حديث الأربعاء، ص ٨٢.

(٣) سورة الأنبياء، من الآية، ٣٠.

على كل ذكريات الدم "الستائر مشاكهة الدم"، ومتجاوزين كل نذر الفناء "حَبُّ الْفَنَا" ؟

فإذا بدأ الارتحال من نبع ماء (جُرثُم)، ووصل إلى نبع ماء (زُرْقَا جِمَامُه) فلابد أن يكون بينهما اختلاف، ولابد أن يكون للماء الذي ارتحل منه الركب معنى مخالف للماء الذي سيصل إليه، وإلا ما كان للرحلة هدف، ولا كان للسعي معنى "لقد انتهت الرحلة شعريا. وبدأت واقعا وحقيقة. انتهت رحلة الحلم، وبدأت رحلة الحياة، وهي رحلة تغاير رحلة الحياة السابقة مغايرة واضحة، وإنه لمما يلفت النظر أن نرى هذه الظعائن تتحول عن ماء هو رمز الحياة القديمة – حياة الحرب إلى ماء آخر هو رمز الحياة الجديدة...وليس عبثا أن تكون الحياة التي وردتها مياها لم يردها أحد من قبل، وألا تكون ملكاً لأحد إلا لهؤلاء المتخيمين الذين سيبدءون حياتهم الجديدة(١) ".

وبرغم كل هذه الروعة وكل هذا العمق في مقطع الارتحال فإن د. طه حسين رأى زهيرًا قد صوره كله في طائفة من الصور قريبة يسيرة مألوفة، بل بالغ فرأى أن زهيرًا وصفهم وصفًا بريئًا من كل تكلف، حرًا من كل قيد، يظهر عليه من السذاجة ! ما يخيل إليك أن صاحبه لم يتكلف فيه عناءً ولم يحتمل فيه جهدا، ولم ينفق فيه وقتًا، ولكن احذر أن تنخدع...إنما كان زهير صاحب فن وتجويد...إنما آية البراعة الصحيحة في الفن أن تتكلف الجهد وتحتمل العناء ثم تخدع الناس عن ذلك فتخيل إليهم أنك قد أنشأت ما أنشأت كأنه جاء عفو الخاطر(٢) .

---

(١) د. وهب رومية: شعرنا القديم ، ص ١٥٧ : ١٥٨.

(٢) انظر : د. طه حسين: حديث الأربعاء، ص ٨٢.

وقد تساءل د. طه حسين في موضع آخر من مقطع الارتحال: ما بال زهير نسي ناقته أو أعرض عنها فلم يصفها ساكنة ولا متحركة ؟

وأظن ذلك عائدًا لكون الناقة تمثل ذات الشاعر، بينما كان زهير في قصيدته – وربما في هذه المرحلة من حياته – معنيًّا بغيره، حريصًا على قومه، مؤثرًا لهم، ولم تكن رحلته الخاصة أو أزمته الخاصة حاضرة خلال العمل إلا عبر ومضات سريعة في جزء الحكمة، ولذا فهو لم يصور نفسه مرتحلا على الإطلاق، وبالتالي لم يكن هناك داع لذكر ناقة الارتحال.

لقد كان زهير يرصد رحلة حياة لا رحلة سفر، ويقدم دلالة الانتقال الاجتماعي و النفسي لا الجغرافي، وإذا كان د. طه حسين افتقد الناقة فإن د. صلاح رزق قد افتقد البكاء، إذ رأى أن هذه الأبيات انتفى منها ركن مهم من أركان مقدمة الظعن في القصيدة الجاهلية، وهو الركن المتعلق بالفراق الذي كثيرا ما يقترن بالبكاء، فليس ثمة بكاء بالمرة([1]) ، وبرغم تحفظي على تعميم البكاء في مقدمات الظعن ففي ظني أن عدم البكاء هنا راجع لأمرين: إذ يبدو لي أن زهيرا قد استنزف عمرا كاملا في البكاء حتى تيقن من عدم جدواه، ثم إن البكاء قد فات أوانه ولم يعد له مكان في مقطع الظعائن – فضلا عن مكانه في الحياة– فقد جاء الارتحال أملا في الحياة، وصرما لزمن الموت والحزن و البكاء، ولذا فالمقطع يستحق فرحة ربما لم يسع زهيرا – الذي سئم تكاليف الحياة – أن يبرزها متألقة، أما البكاء حين نصر على البحث عنه ونفتقده إذا غاب فإنما يأتي إذا استقر الناس في أرض أصبحت مراحا مفتوحا للموت ومنفى للحياة.

والحق أن زهيرا قد عانى كل التوترات التي يمكن تخيلها، فقد عانى فقدا للحبيبة، وعانى قهرا من رؤية وطنه وقد كاد يندثر وينقلب وهما،

([1]) انظر: د. صلاح رزق: المعلقات العشر، ص١٥٧.

وعانى مأساة جماعية عاتية حلت بقبيلته، وبحث بشعره عن الخلاص من التوتر، ولكنه بدلا من الاندفاع إلى الصحراء في رحلة فردية تكاد تكون طقسا ثابتا لتجاوز التوترات أو للتكيف معها- افترض رحلة جماعية لغيره، وهي رحلة خيالية تماما منذ بدايتها التي تشرخ الزمن فترينا بالعين حدثا وقع بالفعل منذ عشرين عاما، وهي خيالية في مسيرها المتراوح بين الأمن والخوف، وخيالية في هدفها حين تنتهي إلى أصل الوجود ومبدأ الحياة "الماء"، وقد راقب زهير مسير الجماعة المرتحلة دون أن يشاركهم الارتحال(١) .

هل أراد أن يعاقب نفسه فيظل أسيرا لتوتراته لا يجد منها خلاصا – أو لا يريد –؟

هل رأى نفسه وقد شاخ وسئم تكاليف الحياة لم يعد مستحقا أو مستعدا لولادة جديدة أو لبداية جديدة ؟ وما دلالة الرحلة الجماعية ؟

هل رأى كل الركب من الأهل ومن الأحبة واحدا لا يتجزأ ولا ينفصم في السعي إلى الحياة، بينما جزأته وشرذمته سنوات الحرب، فتبزّل ما بين العشيرة بالدم، ووردوا غمارا تفرى بالسلاح وبالدم ؟

هل آن أوان استعادة الجسد الواحد، ولم شعث الممزقين عبر رحلة تسعى إلى الخلاص والى البدء من جديد ؟

وإذا كنت قد رأيت القراءة الإشارية قادرة على تفجير معان كامنة في النص، أو كشف ثراء عريض في طبقات المعنى، فقد كانت القراءة التقليدية ظالمة لهذا النص إلى حد بعيد، إذ رأى د. شوقي ضيف أن زهيرا

---

(١) رأى د. صلاح رزق أن زهيرا رصد تفاصيل رحلة الظعن رصد المرافق المتأمل لا رصد المتخلف بعد رحيل الراحلات...وما تأخره عقب الظاعنات إلا اتخاذ لموقع النظر العقلي و التأمل الفكري واستخلاص فلسفة الحياة وحكمتها. انظر: المعلقات العشر، ص ١٥٧-١٥٨.

كان يقدم لقصائده بالغزل والتشبيب متبعا سنة الجاهليين في الوقوف على الأطلال وذكر الديار، وذلك لإظهار قدرته على التصوير الفني، أما وراء ذلك فلا عاطفة ولا حب حقيقي، فهو ليس من العشاق، ولا ممن يشغلون أنفسهم بالغزل وبيان لوعة الحب، ولذا فقد ملأ مقدماته الغزلية بوصف الظعن وكأنه يتلافى بذلك ما يفوته من وصف الحب والصبابة، وضرب د. شوقي ضيف المثل على ذلك بوصف الظعائن في المعلقة، هذا الذي كان رأيه فيه أنه تصوير للتصوير فحسب([1]) !

وكذلك رأى د. طبانة أن زهيرا بدأ المعلقة بالتشبيب ومساءلة الدمن برغم أنه شاعر عف حيي برئت معلقته من العبث والمجون، ولكن ذكر المرأة والتشبيب بها في مطالع القصائد كان تقليدا جرى عليه الفحول ولهذا "وحده " ذكر زهير المرأة في مطلع قصيدته، فتغزل...وبكاها وبكى ديارها في خمسة عشر بيتا من مطلع القصيدة([2]) "، ولا أدري ما دخل الغزل بالبكاء بالتقليد المدعى الذي كان سببا وحيدا لذكر المرأة؟ ومتى شبب زهير بها؟ وأين البكاء أصلا؟

٣- المدح (رأسي ينحني لصانعي السلام)([3]) :

وإذا كان الماء هو رمز الحياة فليكن مدخلا جيدا للحديث عن محبي الحياة وحافظيها، ومن كانا سببا أساسيا لوصول الركب إلى الماء، بل هما السبب في كون الماء المورود صافيا "تَرُقَّا جمامُه"، ولنبدأ في متابعة ممدوحي زهير، وسعيهما الدائب من أجل القبيلة.

---

(١) انظر: د. شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص٣١٤-٣١٧.

(٢) انظر: د. بدوي طبانة: معلقات العرب، ص ١٢٦.

(٣) انظر : الأبيات من ١٦ : ٢٥.

فقد صور زهير ساعيي غيظ بن مرة: هرم بن سنان والحارث بن عوف وهما يحاولان رأب الصدع، ولمّ الشعث بعد ما تمزق جسد العشيرة الواحد، ونزفت دماؤه في هذه الحرب المضنية حتى أشرف على الهلاك، أليس من اللافت للنظر والباعث على السخرية أن ينتمي الساعيان إلى جد هو غيظ، بل مرّة، وأن يكون سعي الأحفاد الشاق في الحياة منصبا على تنقية أجواء الأهل من كل آثار الغيظ ومن كل بقايا المرارة ؟.

فقد صور زهير القبيلة جسدًا إنسانيا واحدا متكاملا، لا ينفصل عنه عضو إلا بعملية بتر قاسية، يصاحبها ألم جسدي مضن، ويعقبها ألم نفسي مزلزل، هو ألم من يحس أنه قد انقلب كائنا مشوها، اعتوره النقص، ودمغته العاهة، مع ما يصاحب البتر من نزف دموي عنيف، يكاد يشرف بصاحبه على الهلاك، ولذا فقد ضعّف زهير الفعل "تبزّل" لتعميق الدلالة على الخطر المحدق.

ويجدر بنا هنا أن نلحظ دلالة السعي وتكرار الاشتقاق منه "السّاعِيان(١) " للتنبيه على الجهد الشاق والكفاح المضني الذي بذله هذان المصلحان، حتى لا يظن أحد –استسهالا أو استهانة– أن هذا الصلح قد تم ببساطة، وبلا جهد ولا مشقة ولا كفاح، وأنه لم يكلف الساعيين إلا بذل المال فحسب – مع عظمة هذا الأمر في ذاته – ولكن الإشارة جلية لجهد بشري مرهق بذله الساعيان حتى تحقق لهما السلام – وبالأحرى تحقق للناس – ، ولكن زهيرا جعل إدراك السلم وتحققه "إن ندرك السلم...نسلم"

---

(١) من الظواهر الأسلوبية التي لفتت انتباه د. سليمان العطار كثرة المشتقات من الفعل داخل البيت الواحد، وذلك بأي صيغة تعلى التناغم الصوتي في القصيدة، وقد استشهد على الاشتقاق بعشرة شواهد ليس من بينها "سعى ساعيا"، وذلك نظرا لأن البيت ساقط من رواية الزوزني التي اعتمدها د. العطار. انظر هذه الظاهرة في: شرح المعلقات السبع، ص١٣٨– ١٣٩.

هبة أصبحت من حق الممدوحين، وكأن سلام الناس سلام شخصي لهما، أو مكافأة نالاها جزاء على حسن العمل.

هل نلمح تفرقة زهير بين بدء السعي، وقد خص به الساعيين فحسب "وَقَدْ قُلْتُما"، وبين نتيجة السعي التي جاءت عامة، كأنها هبة منهما؛ يتشاركان فيها مع كل الناس، حتى لا ينفصل عنها واحد، ولا يتميز بها أحد "إنْ نُدْرِكِ السِّلْم...نسلم"، إذ جاءت صيغة الأفعال المضارعة دالة على الجمع.

ولكن هذه الحرب كادت تسيطر على الحياة حتى رأى الساعيان أن الخلاص منها محاط بالنذر، ومشكوك فيه، فحين قررا التدخل لإنقاذ ما يمكن إنقاذه من مقدرات الناس كان الأمر مغامرة يغلب على الظن أن لا تنجح، ولذا فقد عبر عنها زهير بأداة تفيد الشك "إن ندرك السلم" ولكن ناتج المغامرة – إن أدركا النجاح – سيكون رائعا، إذ سيفتح أمامهما باب السلم واسعا، ويتجلى السلام عندئذ حلما بعيدا على مدى البصر والبصيرة، ومراحا مفتوحا على اتساعه للأحلام، لا يوجد ما هو أروع منه، فهو السلم وكفى، إذ يكون الخلاص في أن "تسلم".

ويخطر لي هنا أن أتساءل: هل وصل إلى خلفية زهير الثقافية جانب من قصة سعي السيدة هاجر الذي فجر الحياة في قلب الموات ؟ أم أن هذه القصة كانت غائبة عن ذهنه، وبعيدة عن ثقافته ؟

وقبل أن يبدأ زهير في مدح هذين المخلِّصَيْن قدم لكلامه بقسم طويل، فلم أغرق زهير في قسم طويل وخطابي ومغلظ على طريقته ؟

لقد استغرق منه القسم بيتين كاملين، وربما لم يماثل ذلك في الطول إلا قسم النابغة في اعتذاره المرتعد للنعمان(١) ، كما قد تشاركا القسم بالكعبة، وهو قسم قليل الورود فيما قرأت في شعرنا الجاهلي.

وأوضح زهير أن قسمه على عظمة ممدوحيْه إنما جاء مترتبا على سعيهما، إذ "سعى ساعيا...فأقسمت"، وكأنه كان يضن بقسمه ذاك، ولم يبح به إلا بعد أن رأى سعي الساعيَيْن.

وقد أقسم زهير بالبيت وطائفيه وبنّائيه من قريش وجرهم، وكأنما يشهد هؤلاء الناس الأطهار بسبب بنائهم الكعبة -على ما هو بصدده من مدح و إجلال لممدوحيه، بل من مدح لكل المثل العليا، ومن إجلال لقيمة الحياة، وضرورة التشبث بها، ومحاولة إنقاذها قدر الطاقة، إن أتيحت فرصة لذلك، وتشجيع القادر على ذلك، إذ لا يعني العجز عن الحماية أن يكفَّ العاجز عن حث القادرين على الفعل، وتشجيعهم عليه، ومدحهم من قلب مخلص إن فعلوا، نجحوا في ذلك أو لم ينجحوا.

وقد حاول الرجلان العظيمان إنقاذ العشيرة من الفناء الذي تلوح نذره واضحة جلية، بل إن زهيرا قد أفرط فجعل الفناء قد حل بهم بالفعل حتى لم يبق لهم باقية، فقد "تفانوا" – سنتجاوز عمن سيتم إنقاذه إذا كان الكل قد أفنى بعضهم بعضا –

والغريب أن زهيرا حين ذكر الناجين من رحى الحرب قدم عبسا على قومه ذبيان، فهل أراد بذلك التودد والتحبب، وكأنما يومئ أن إنقاذ أبناء

---

(١)

فلا لعمْرو الّذِي مسحت كعْبَتَه ... وَمَا هريق عَلَى الأَنْصَاب منْ جَسَد
والمؤمن العاذات الطير تمسحها ... رُكْبَان مَكَّةَ بَيْنَ الغِيل وَالسَّعد
مَا إنْ أتيت بشيء أَنْت تَكْرَهُه ... إذًا فَلا رَفَعت سَوْطِي إليَّ يدي

العمومة واجب قد يكون من باب الإيثار مقدما على إنقاذ الأهل؟ أم إنه يلمزهم بأنهم الأحق بالإنقاذ وتدارك ما بقي منهم، نظرا لأن الخسارة الأوجع والأفجع قد حلت بهم؟

وقد أجاد زهير استخدام الفعل "تَدَارَكْتُما" ذلك الذي يستدعي إلى الخيال صورة شخص يوشك على التردي، ولكن القدر يرسل له من يرى محنته، فيجتهد كي "يتدارك" آثار الحادثة المؤسفة بعد أن بدأت في الحدوث، ولكن المنقذ يستطيع في الثواني الأخيرة أن يحول دون اكتمالها، فينقذ المتردي قبل أن يرتطم بالأرض ويتحول أشلاء، وأظن الفارق شاسعا بين التدارك "تداركتما" والإدراك "أدركتما" فالأخير يدل على وصول في وقت مناسب قبل حلول الهول(١) ، والأول يدل على بدء الكارثة ثم التدخل للحيلولة دون اكتمالها، مع بذل جهد من جانب المنقذ، ومع ما هو واضح من استسلام المصاب للقدر، بل ربما التعجل في حلوله(٢) ، فقد دق المتحاربون مع طبول الحرب عطر منشِم المشئوم، وأذاعوا في مواطنهم رائحته المقبضة، وكأنهم قرروا ألا يكفوا عن القتال حتى يفنى الجميع.

وقد اتكأ زهير هنا على دلالة معروفة في مجتمعه، هي ما يثيره اسم منشم من معنى الشؤم والهلاك المرتبط بحادثة ثابتة، إذ كانت منشم عطارة مر بها شباب متوجهون إلى القتال، فاشتروا منها عطرا، ثم ماتوا جميعا في الحرب لم ينج منهم أحد، فألقت الثقافة الشعبية وزر موتهم على

---

(١) في لسان العرب "الدرك" اللحاق، وفي القاموس المحيط "أدركه" لحقه.

(٢) هناك إلماح إلى ما في الفعل تدارك من دلالة إنقاذ الموشك على الهلاك، ومن ذلك ما جاء في تكملة المعاجم العربية، تدارك بالعلاج: داوى، فإن لم يتدارك بالعلاج هلك في يومين، وكذا يقال عن النبات، فإنه يجف ويبس إلا أن يتدارك بالسقي بالماء. رينهارت دوزي، تكملة المعاجم العربية، ترجمة: د. محمد سليم النعيمي، ج٤، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨١.

أكتاف منشم، فضربوا بعطرها المثل على الشؤم حتى انقلبت في ذاكرة الناس من عطارة تثير مهنتها البهجة إلى نذير بالموت، وكأنما هي ألقت الشباب إلى حتفهم، وكأنما قدمت لهم بدل العطر حنوطا وأكفانا، وبرغم الدلالة الثابتة لشخصية منشم، فإن زهيرا قدمها لنا في إبداع خيالي خلاق، يقل وجوده في الشعر الجاهلي إلى الندرة، وهو تراسل الحواس، إذ قدم زهير صورة المحاربين الذين عزموا على القتال حتى الموت، وكأنهم يدقون في مسيرهم عطر منشم بدلا من الطبول المصاحبة للجيش، فاستبدل زهير بدوي الطبول المزلزل والمنذر بالخطأ-رائحة عطر منشم التي تحيط المقاتلين، وتنشر فوقهم ظلا من الخطر، وسحابا لم يمطرهم إلا موتا.

ولكن القدر أرسل للناس هذين العظيمين، فدفعهما البر والتحرج من الإثم إلى التكفل بإشاعة السلام، وتلفتني هنا فكرة العقوق التي ابتعد عنها الساعيان حين تدخلا للإصلاح "فأصبحتما...بعيدين فيها عن عقوق و مأثم"، فهل رأى زهير أن قتال ذوي القربى عقوق للأصل وللآباء والأجداد؟

وهل افترض أن الاكتفاء بالبعد عن القتال دون فعل حاسم لوقفه هو لون آخر من العقوق، ولذا حاول الساعيان أن يتبرآ من إثمه ؟ هل معنى ذلك أن موقف زهير وجيله من الحرب واستمرارها كان عقوقا منهم لأبنائهم الذين راحوا ضحية نزق وجهل الآباء ؟ هل العقوق ذو اتجاه واحد أم أنه يصح أن يكون من الآباء للأبناء ؟

ثم ما هو المأثم الذي استحق الساعيان غفرانه والحلول في موطن بعيد عنه ؟ هل هناك إلماح إلى أن ما فعلاه كان توبة عن سكوت طويل على الإثم ؟ هل أثم كل من شارك، بل كل من لم يشارك ولكنه اكتفى،

بالتوقف دون فعل ؟ هل كان التدخل واجبا محتما كأنه يحرر من يفعله من الإحساس بالمعصية ؟ معصية من ؟

وعلى كل حال لقد بذل الساعيان هذا الجهد الشاق من السعي والمال والقول الطيب فنالا بذلك الكرامة والمجد والعظمة والعلو والهداية، فقد صور زهير المجد كنزًا مستباحا "ومن يستبح كنزا من المجد يعظم" عثر عليه ممدوحاه فأصبح حقًا خالصا لهما، لا ينازعهما فيه أحد من الناس، وقد اتكأ زهير هنا على إثارة التداعيات الخيالية للكنوز الخبيئة، التي تداعب خيال المتلقين بفيض من الأحلام والرؤى التي لا حدّ لها، ولا قيد على الحالمين بها.

فقد ضحيا في سبيل تهدئة النفوس، وتطبيب جراح القلوب بآلاف الإبل التي دفعاها دية لمن لم يأثما في موته، ولم يشاركا في إراقة دمه، وقد تجلت هذه الإبل التي دفعت في الدية بلسمًا يشفي الجراح الغائرة التي سببتها الحرب، وكان المصلحان مدركيْن أن ذلك نصر لهما يستحق السعي في سبيله مهما كلّفهما من جهد أو مال.

٤- الغدر (لساني يحذر الخائنين)([1]) :

أصر زهير بإلحاح على إظهار فكرة أن من قدم كل هذا الجهد والمال لم يكن طرفا في هذه الخصومة بأي شكل من الأشكال، فممدوحاه لم يتدخلا في كبائر الحوادث ولا صغائرها، ليس عليهما من مآثمها وزر، ولا لهما فيها أدنى مشاركة، ولكنهما مع ذلك يدفعان الديات "غرامة".

لماذا استخدم زهير هذه الكلمة المربكة؟ هل كانت الديات أثقل من احتمالهما ؟ هل كادت تسبب لهما إفلاسا أو ما شابه ؟

---

[1] الأبيات، ٢٦ : ٢٨.

لقد صورهما ساعيين لسلمهما الشخصي، متجنبين العقوق، بعيدين عن المأثم، مطببين لجراح القوم فلماذا انتهى لاستخدام هذه الكلمة التي تكاد تشي بتضرر ما ؟ مع إحاطتها بكل هذه المؤكدات لكونهما ليسا طرفا في الحرب ولا الثأر، هل كان ذلك هدفا واعيا لزهير كي يضغط به على مشاعر وضمير من كاد يضيع كل هذا "الغرم" استجابة لنوازعه الشخصية فحسب ؟

وإذا كانت تضحية صانعي السلام بلسمًا للجراح، فقد كاد نزق المتعصبين وتهورهم ينكأ الجراح، بل يوسعها حتى تعز على التطبيب، فقد اهتز قلب زهير رعبًا خشية التردي من جديد في هاوية الحرب المفتوحة في انتظار المزيد من الضحايا، تلك التي لم يفتحها تحت أقدامهم إلا بعض حلفائهم، بل أهلهم من ذبيان ممن لم يكن زهير ينتظر منهم غدرًا ولا نقضًا للصلح، وهنا خصّ زهير بحديثه ذبيان وأحلافها.

"إنه مؤرق بما تخفيه الصدور لأن الظاهر مطوم، ثم إنه واع ببعد الغور الذي أحدثته الحرب في أنفس الموتورين، عارف بالأعراف المتحكمة في سلوك العربي خاصة فيما يتعلق بالدماء، فلا يفارقه توجسه(١) ".

فذكّرهم زهير بمشاركتهم في الصلح، وحلفهم على صونه، وعاد لاستخدام أساليب القسم المغلظ، فساءلهم مؤنبا موبخا "هل أقسمتم كل مقسم" أم كان ذلك خداعا وذرا للرماد في العيون حتى تجدوا فرصة للغدر فتنتهزوها ؟ ومن ثم فقد حذرهم زهير من نقض العهود، ومن كتمان نية

(١) د. صلاح رزق: المعلقات العشر، ص١٦٥.

الغدر ثم الانقلاب على الصلح بعد ذلك ، فكل أفعال البشر، بل نواياهم سيحاسبون عليها إن لم يكن حسابا دنيويا فأخرويا(١) .

وقد كان هذا الجزء خطابيًا مباشرًا إلى حد بعيد؛ "ففيه يتراءى الشاعر وقد وقف في جلال موقف المنادي البصير بعواقب الأمور(٢) " إذ انصب فيه اهتمام زهير على إبلاغ الأحلاف رسالة، ولذا فقد نضح بروح الإبلاغ ومقتضيات أداء الرسالة(٣) ، بما في ذلك من تقريرية واقعية، تؤكد على الإفهام وبيان الموقف الاجتماعي الحرج، حتى وإن كانت تضحي في سبيل هذه المهمة بشيء من ألق الشعر، بل تكاد تخاصم جماليات الفن.

٥- الحرب (روحي تنتفض من الزلزلة)(٤) :

---

(١) في نفسي شيء من هذين البيتين وما فيهما من ظل إسلامي لا يخفى، ولكني لا أملك إلا نفسي وظني، وإن الظن لا يغني من الحق شيئا. وقد ذكر د. شوقي ضيف أن رفض بعض أبيات الشعر الجاهلي يجب أن يعتمد على أسس علمية منهجية لا لمجرد الظن، كأن يروى لشاعر شعر لا يتصل بظروفه التاريخية، أو تجري فيه أسماء مواضع بعيدة عن موطن قبيلته، أو يضاف إليه شعر إسلامي النزعة، وقد نص د. شوقي ضيف على أن مثل هذه الملاحظات مما يجعلنا نلمس الوضع لمسا. انظر: د. شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص١٧٥، والسبب الأخير الذي حدده د. شوقي ضيف شديد الوضوح في بيتي زهير.

(٢) د. صلاح رزق: المعلقات العشر، ص ١٦٤.

(٣) جاء في معجم (الفروق اللغوية) لأبي هلال العسكري: "الفرق بين الإبلاغ والإيصال أن الإبلاغ أشد اقتضاء للمنتهي إليه من الإيصال، لأنه يقتضي بلوغ فهمه وعقله"، معجم الفروق اللغوية، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، القاهرة: دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٩٨، ص٤. "والفرق بين الأداء والإبلاغ أن الإبلاغ إيصال ما فيه بيان وإفهام...وهو إيصال الشيء بأحسن صورة من اللفظ". المرجع نفسه، ص١٢.

(٤) الأبيات ٢٩ : ٣٣.

وما الذي يمكن أن يترتب على الانقلاب على الصلح إلا عودة الحرب، وهل الحرب غريبة عمن عاشوا في قلبها المدمر لعقود عديدة، وربما لم يعرف شبابهم الحياة إلا في ظلها وفي مرمى نيرانها؟ إذ لا يوجد في أحداثها ولا في نتائجها ما لا يعرفونه، فهي واضحة مكشوفة، انتفى عنهم الجهل بها، وانتهى من دلالاتها الغموض، فزهير يؤكد باستعماله أسلوب القصر "وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم" أنه لن يقدم لهم ما لم يدركوه عقلا "عَلِمْتُم"، ولا ما لم يجربوه حسا "ذُقْتُم"، ولن يكشف لهم غيبا خبيئا حين يجليها "وَمَا هُو عَنْهَا بِالْحَدِيثِ الْمُرجّم".

ولكن لا بأس فليذكرهم زهير بمرارتها، ووحشيتها، وبشاعتها وشؤمها ما شاء له التذكير، وما ساعدته القدرة على التخيل والتصور، وقد انطلقت قدرته تلك إلى أروع حالاتها في محاولته تنفير القوم من الحرب.

فقد ذكرهم زهير بما جربوه وعرفوه من مذاق الحرب، وهو مذاق بشع لن يسر من يتذكره، ورأى زهير مرارة المذاق أمرا ثابتا لا يحتاج تحديدا، فلم يحدد صفات لهذا المذاق، وما كان بحاجة إلى ذلك، فمن جربه مرة لن ينساه أبدا، وربما لن يزول الطعم من روحه أبدا، بل سيظل ثابتا منغصا عليه كل طعم تقدمه له الحياة بعد ذلك.

والحديث عن الحرب ليس كلاما أجوف، بل واقع عاشه البشر وأحسوه بكل ما في تفاصيله من دمار مروع، فها هي الحرب يبرزها لنا زهير وحشا ضاريا، كان البشر هم الذين عودوه الضراوة ودربوه على الفتك، فلما بلغ وحش الحرب أقصي درجات الوحشية انقلب نارا مستعرة لا تبقي ولا تذر، فكان مدربوه أول ضحاياه.

ولم يقل زهير هنا متى تبعثوها تنبعث بل قال متى تبعثوها تبعثوها، أي إنه جعل الشرط والجواب أو الفعل ورد الفعل منبعثين من إرادة البشر، كي يحملهم المسئولية الأخلاقية الثقيلة لأفعالهم.

وتجدر ملاحظة الانقلاب من التصوير بالحي الفاتك – الوحش الذي تناهت به الضراوة – إلى الجماد المهلك –النار–، فكأن الحرب النارية هي الغاية التي ينتهي إليها مسير العدوانية والدموية، كما رأينا صورة رحى الحرب الثقيلة، تلك التي تسلبهم الحياة، وهي صورة موجعة عميقة، أظهرت الحرب في تأثيرها الكبير على حياة الناس، وأبرزت وجهها الصخري القاسي، فرأينا الحرب طاحونة صخرية تدور على من يُلقى فيها من البشر المتحاربين فتسحقهم حتى يصيروا دقيقا ناعما ملقى على ثفالها، ثم ها هو زهير يبدع حين يجعل الحرب وحشا أنثى، بل أما أيضا.

والأمومة ذات دلالة ثابتة في ذهن كل المتلقين، إذ تعني لدى الجميع الحنان والحماية والاحتواء وتجدد الحياة، ولكن زهيرا يقدم لنا هنا أمومة وحوش الحرب، تلك التي تستدعي أفكارا مناقضة تماما لروح الأمومة، وتنذرنا من خلالها الوحوش بالاستمرارية والتواصل، والتجدد عبر الأجيال التي ستقدمها لنا هذه الوحوش الولود، التي يبدو العقم نعمة بالمقارنة بها!

فلم يتوقف زهير عند كل المآسي الظاهرة التي تمثلها الحرب، بل أومأ إلى مآسٍ جديدة تتخلّق في رحم أنثى الحرب الوحشية، لتهدد الناس بالمزيد من الألم والدموية والموت.

ثم إذا بزهير ينقلب بصورة أنثى الحرب من وحش إلى بشر، ولكنها لا تقدم إلا رموزا للشؤم، وذرية من المدمرين لا يجلبون لأهلهم إلا الدمار والخراب.

وهذه الأم الدموية البشعة لا تتخلى عن أبنائها أبدا، بل تقوم بواجبها نحوهم فتحتضنهم وترعاهم وترضعهم من دماء المتحاربين حتى يكتفوا فتفطمهم، ثم تقدمهم لأهلها وقد اكتملت وحشيتهم وتأججت شهوتهم للدمار فانقلبوا شؤمًا خالصًا، كما كان عاقر ناقة صالح عليه السلام نذيرا بفناء أهله جميعا، "وقد كانت ذاكرة زهير حية وخصبة فاستدعت رمزًا دينيًا مرتبطًا بحياة قوم ثمود – وإن أصر زهير على أنهم قوم عاد – وهو عاقر الناقة، فقد استخدمه رمزًا مشئومًا وبشعًا ليُصوّر من خلاله شؤم الحرب وبشاعة ثمارها التي لا يدانيها إلا شؤم عاقر الناقة الذي جرّ على قومه هلاكًا مفنيًا لم يُبق منهم إلا الذكرى، وقد أجاد زهيْر اختيار الرمز المشئوم، واستدعاء شخصية صاحبه ليُحدث بذلك أثره في النفوس توترًا وقلقًا من استمرار الحرب التي ستنتهي بهم إلى الفناء المطلق كما انتهى الحال بأهل ثمود(١) ".

ثم ها هي الحرب أرض تنبت فيها العداوة ثمرًا مريرًا لا يجني منه البشر إلا الألم والعذاب، في حين يفترض أنها ككل أرض مزروعة قد بُذل في زرعها وسقيها وجنيها جهد شاق وتضحيات جمة، حتى يحين أوان الطرح فإذا بجنى أرضها الدامي لا يسر الناظرين.

وقد انتقل زهير بالصورة نقلة متميزة حين أبرزها في سياق السخرية الحادة، فإذا الحرب أرض ينتظر زراعها جناها فإذا به أتعس الجنى وأشأمه، إذ لا يجدون بين أيديهم إلا الدم والدمار والموت.

وقد أبدع زهير في تصوير الحرب منفرة بشعة عن طريق استخدام تراكم الصور، فقد جعل الصورة هي مفردته الأساسية في هذا الجزء

---

(١) زينب فؤاد عبد الكريم: الصورة الفنية، ص٣٢٢.

الرائع وكأنه لا يستخدم مفردات اللغة التقريرية، ولا يعرف إلا الصور.

وقد لقيت صور زهير انبهارا ممن درسها ورأى فيها "استعارات بعيدة مدى الترشيح...كأنها قوس قزح تخرج من المجاز إلى الحقيقة لتعود إلى المجاز، لتخلق في النهاية ما يمكن أن نسميه بالمجاز الشعري، الذي يتخلق بين الدلالة المجازية والحقيقية للغة...وتتدافع ألوان قوس قزح بين الدلالة المجازية والحقيقية مضافا إليها تنقل الدلالة المجازية تنقلا يشبه صور الأحلام([1]) " – وربما الأليق بها في سياق الحرب أن تكون صور الكوابيس.

٦- هدنةٌ على دَخَن (عقلي يدعوكم للتبصّر([2])):

وبعد هذا التصوير البشع للحرب تناول زهير الرجل الذي نقض الصّلح، فكاد يعيد الحرب بين القوم (جذعة).

فخلال الحرب الدائرة بين عبس وذبيان، قام أحد فرسان بني عبس وهو: ورد بن حابس بقتل هرم بن ضمضم المزني وهو أحد فرسان

---

(١) د. سليمان العطار: شرح المعلقات السبع، ص١٤٥ ١٤٦. لمتابعة التقدير النقدي الرفيع لتصوير الحرب عند زهير حتى عده بعض النقاد نقلة في الفن الشعري، وعده آخرون قمة من قمم زهير الإبداعية، وعلامة على إبداع المجودين من عبيد الشعر، يمكن مراجعة: د. إبراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، القاهرة: مكتبة الشباب، دت، ص٣٢٦، وثناء أنس الوجود: رمز الماء في الأدب الجاهلي، القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٩٨، ص٢٨٩ : ٢٩١، ود. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص٢٥، ٢٦، ٣٠، ٣١، ود. طه حسين: حديث الأربعاء، ج٢، ص٨٦، ود. يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي، القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٨٠، ص٨٨، ٨٩.

(٢) الأبيات ٣٤ : ٤١.

ورؤساء مزينة، وفيه وفي أخيه يقول عنترة العبسي -وما أكثر ما يقول في دراستنا هذه-:

وَلَقَدْ خَشِيتُ بِأَنْ أَمُوتَ وَلَمْ تَدُرْ لِلْحَرْبِ دَائِرَة عَلَى ابْنَيْ ضَمْضَمِ

وكان ذلك قبل الصلح بين القبيلتين، وتحمل هرم بن سنان والحارث بن عوف ديات القتلى، ولكن الحصين بن ضمضم أخا هرم أبى الدخول في الصلح وقبول الدية، وحلف لا يغسل رأسه حتى يقتل ورد بن حابس، أو رجلا من بني عبس ثم من بني غالب -قوم ورد بن حابس-.

فأقبل على جهيم رجل من بني عبس، خدعته بالتأكيد مظاهر المصالحة، فشعر بالأمان حتى نزل بالحصين بن ضمضم -إن الشقي وافد البراجم! فهو لم ينزل بديار القوم، بل ساقه حتفه إلى الحصين نفسه- فاستفسر الحصين عن نسبه، فلم يزل الرجل ينتسب حتى انتسب إلى غالب، فقتله الحصين.

وبلغ ذلك بني عبس فاشتد عليهم لما فيه من نقض العهد، والاستهانة بهم، واستباحة دماء قومهم، كما بلغ ذلك هرمًا بن سنان والحارث بن عوف فتأذيا منه واشتد عليهما.

ولما سمع الحارث أن بني عبس قد ركبوا نحوه – ويقال إنهم أرادوا قتله بقتيلهم – بعث إليهم مع ابنه بمئة من الإبل، وقال للرسول: قل لهم: آللبن أحب إليكم أم أنفسكم ؟

فهو ينذرهم إن لم يقبلوا الدية أن تعود الحرب جذعة، وينذرهم بأنها ستدور عليهم.

فأقبل الرسول حتى أبلغ الرسالة للربيع بن زياد -وهو أحد رؤساء عبس- والظاهر أن الربيع كان رجلاً حصيفا راجح العقل، فلم يرد أن يبلغ القوم نص الرسالة حتى لا تهيج نفوسهم، فيصروا على الحرب ثأرا لقتيلهم ولكرامتهم ولشجاعتهم التي عرض بها الحارث، فاستغل الربيع الموقف، ووجود ابن الحارث وغيَّر بعض ألفاظ الرسالة، وأوحى إليهم أن الحارث قد

بعث لهم الدية، وبعث ابنه بدلاً من القتيل لتختار عبس بينهما فقال: إن أخاكم قد أرسل إليكم الإبل أحب إليكم أم ابنه تقتلونه ؟

فاستثار هذا القول الرقة في قلوب بني عبس، وشعروا بالامتنان تجاه الحارث، وظنوا أنهم يتكرمون عليه بالعفو عن ابنه، وقبول الدية فقالوا: بل نأخذ الدية ونصالح قومنا، فتم تجنب الحرب وتمت المصالحة(١) .

والغريب أن زهيرا قبل أن يتناول موقف الحصين المؤذي بادر بمدح قومه، والإقرار بمنزلتهم ومكانتهم "لعمري لنعم الحي" وربما كان ذلك خوفا من أن يفسر لومه للحصين -وما كان أرقه من لوم!- وكأنه انتقاص من منزلة أهله أو عشيرته، أو وسم لهم بالغدر، فحاول زهير أن يكتسبهم لصفه بالمدح قبل أن يخوض في أمر ابنهم، وخاصة أنه صور جرأته عائدة لمساندة قومه له ظالما أو مظلوما، ثائرا أو غشوما "سَأَتّقِي بِأَلْفٍ مِنْ وَرَائِي مُلْجَمٍ".

وسنلاحظ أيضا أن زهيرا شدَّ ما ترفّق بالحصين، فهل التمس له بعض العذر في قهره على أخيه وإصراره المهلك على الثأر له ؟ بل هل شاركه الأسى على الهرم بن ضمضم وهو أحد فرسان مزينة المعدودين، ولم يستطع أن يتقبل كونه ممن يهدر دمه ويعوض عنه بالدية ؟

لقد لامه زهير وهو يربت عليه، وعاتبه وهو يمدحه من طرف خفي، ولشد ما أشفقت على زهير وهو يحاول أن يداري الجميع عقلاء وسفهاء، ويحاول أن يعتذر للقتيل وأن يعذر القاتل، ويحاول أن يشارك الساعيين

---

(١) لمراجعة هذا الموقف يمكن النظر في: كتاب الأغاني، ج١٠، ص ٢٩٣، و٢٩٤، الأعلم الشنتمري، شرح ديوان زهير، ص٢، ود. بدوي طبانة: معلقات العرب، ص ١٢٦، وأبو العباس ثعلب: شرح ديوان زهير، ص٣٢، ٣٣، ود. شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص٣٠٧، ود. صلاح رزق: المعلقات العشر، ص١٤٦، ود. طه حسين: حديث الأربعاء، ج٢، ص ٨٤.

غضبهما على جهدهما المهدد بالضياع، ويحاول أن يجد فرجة توسع الضيق على الغادر المأزوم، وقد كدت أراه في محاولاته اليائسة وكأنما هو سائر على الحبال، تترصده المخاطر في كل لحظة، دون سند ولا حماية، وربما لا ينتظره في نهاية الجهد المهلك إلا السقوط المروع.

وقد رأى زهير الحي بأكمله صادق النية في تفضيل السلم، ولكن الحصين بن ضمضم سعى لثأره منفردا برأيه، محاولاً تحقيق مأرب فردي وإن ترتب عليه انهيار الصلح بين القوم، متعللاً بأنه لم يدخل في هذا الصلح ولم يبد نية علنية لقبوله، وهذا التصرف دل على شخص ضيق الأفق عميق الأنانية، بل رماه زهير بالحقد حين صوره و قد (طَوى كشحا على مستكنة).

وقد اعتمد الحصين على دفاع قبيلته عنه بعد أن يفعل فعلته، ومناصرتها له ظالما أو مظلوما، وتكفلها بحمايته وإن اقتضى الأمر الرجوع إلى دوامة الحرب المنهكة من جديد، ولم يراوده الشك في موقف قبيلته لحظة ؛ ولذا لم يتردد في الإتيان بفعلته بثقة مفرطة، بل بجرأة وحشية "لا خائفًا ولا متأثمًا، فهو يعلم حق العلم أن قومه لن يخذلوه، وكان يعلم حق العلم أن قومه سيمنعونه من اقتراف الإثم إن علموا به قبل وقوعه، فليكتمهم الأمر إذن، وليضعهم أمام الأمر الواقع...ألست ترى أن في هذه الأبيات أجمل صورة وأكملها للرجل البدوي الذي يجمع إلى الشجاعة والإقدام مكرًا ودهاءً وثقة بالنفس، واعتمادًا على القبيلة وقدرة على الكتمان؟([1]) .

وقد قدم زهير "منودراما" تعبر عن وجهة نظر الحصين، وبلسانه الشخصي، وتعتمد على حديث النفس، وهمس الخواطر، ووسوسة

([1]) د. طه حسين: حديث الأربعاء، ٨٤، ٨٥.

الشيطان، إذ لم يتحدث زهير عن تفكير الحصين وتخطيطه، بل أبرز لنا الحصين يحدثنا بما يجري في ذهنه وما يخطط له، واعتمد زهير هنا على سمات تكاد تلامس سمات القص، وتستحضر فنياته، وإن كان ذلك في جزء محدود من عمله، إذ أوجد لنا بطلا في جزء من القصيدة، ينفرد بالساحة تدبيرا وتفكيرا وإعلانا، بينما توارى زهير في خلفية المشهد وأعطى الصدارة للحصين نفسه.

ولكن الحصين كان حريصا في سعيه لثأره أن يحصره في أضيق نطاق ممكن -وربما كان ذلك من دواعي ترفق زهير به- فلم يحل الموت الذي استضافه الحصين بكرم غامر إلا بشخص واحد، ولم ينزل ساحة القبيلة مجتمعة.

"فقد صوّر زهير أم قشعم (الموت) وقد ألقت رحلها بساحة القبيلة استعدادا للإقامة والاستقرار، واللافت في هذه الصورة أن أم قشعم بطبيعتها جوّالة جوابة آفاق، ولكن ديار قوم زهير قد أعجبتها في زمن الحرب، فألقت رحالها لتستقر فيها زمنًا ما، ويا له من وقت عصيب، إذ إنها لن تقضيه متعطلة متبطلة، بل ستمارس عملها كأشد ما تكون الحيوية والنشاط(١) ".

وقد كان الحصين في ثأره أسدا ضاريا فاتكا (شَاكِي السِّلاح)، عنيف الاندفاع (مقذَّف)، مختالا بفتوته (له لبد)، شديد التوحش (أظفاره لم تقلم)، إذا تجرأ أحد على ظلمه اقتص لنفسه سريعا، ولكنه لا يتورع عن ظلم غيره، ومهاجمتهم، وقد اختار زهير لهذا الشخص - برغم اختلافه معه - صورة الأسد التي تمثِّلُ الجرأة المهيبة، الرادعة لغرور الآخرين، والمغترة بنفسها في الوقت ذاته.

---

(١) زينب فؤاد عبد الكريم: الصورة الفنية، ص٤٥٥.

والغريب في ظني أن زهيرًا قد أبدى قدرا من الاحترام والتقدير للحصين، وإن كان ذلك من طرف خفي حين وهبه صورة اعتاد العرب أن يروها مثلاً أعلى للشجاعة والبسالة هي صورة الأسد الجريء المقدام، المقتدر على رد الظلم، بل على البدء به إن كان آمنا موسعا عليه، فكأنه لا يعرف من الحياة إلا أحد النقيضين أن يكون ظالما أو مظلوما، ولا وسط بينهما، وإن كان بعض المحللين قد لمح ظلالا قاتمة تنفي عن صورة الأسد بهاءها المألوف، وتسمها بالعدوان المكروه، خاصة مع تكرار مفردة الظلم فيها(١) .

وقد تراوح القوم جميعا – بسبب فعلة الحصين – بين الحرب والهدنة تشدهم تلك فترة وتلك أخرى، فقد ظلت حياتهم إما حرباً مريرة، وإما هدنة على دخن، فهم لا يرجعون عن الحرب إلا استعدادا لها، ولا يقبلون على السلم إلا بنية مدخولة ونفوس غير صافية، وبهدف وحيد هو استرداد بعض القوة والتقاط بعض الأنفاس، ثم يعاودون الحرب من جديد حتى تنهكهم وتبدد قواهم وتهدر دماءهم، فيلتمسوا سبيلا إلى سلم مدعى محاط بنذر الحرب، وهكذا.

فقد صوّر زهير قتالهم رعيا لهم في أرض خراب لا يجدون فيها إلا الموت، فإذا ألح عليهم العطش وردوا مياها ملوثة من دماء أهليهم وضحايا حربهم، ولكنهم لا يتورعون عن شرب هذه المياه البشعة، ورعى هذه الأرض الخربة التي لا يجدون في ظلالها إلا الموت والدمار، وإذا حصلوا على هدنة والتقطوا أنفاسهم عادوا إلى مواردهم المقززة، ليبدءوا الدورة المرعبة من جديد، فأرانا زهير الهدنة على دخن في صورة مرعى وبيء رعى فيه القوم قدر ما تحتمل الإبل الظمء، أي ما بين الشربتين، أو

(١) انظر: د. صلاح رزق: المعلقات العشر، ص ١٧٠.

قدر ما يحتمل البشر المسعورون الصبر على سفك الدماء والولوغ فيها، ثم يردون مياهًا ملوثة مدممة، ولكن نفوس الشاربين لا تعف عن شربها، وهي صورة رائعة برغم قسوتها وبشاعة مضمونها، وقد كان د.طه حسين مفرط الإعجاب بهذين البيتين حتى أعلن بلا تحفظ أن الصورة فيهما بديعة، وقال عنهما "لست أعرف أبلغ منهما ولا أصدق لفظا، ولا أقرب إلى السذاجة -!- البدوية في غير خشونة ولا جفوة([1]) ".

وقد رأى د. مصطفى ناصف أن الناس يعجبون بعقل زهير حين يقرءون البيتين ويرددونهما، ولكننا لا نؤدي حقوق هذين البيتين كما ينبغي، إذ إن إفساد الكلأ والماء ليس بالأمر العرضي الهين، بل إنه تعبير رمزي عن مشكلات يواجهها عقل زهير، تستحق تأملا ووعيا بما وراءهما، ولا تليق بهما قراءة سريعة عابرة تزعم "أن زهيرا يصف المتحاربين وقد تركوا الحرب وبقوا يتمتعون بنعيم السلم مدة، ثم عادوا فأوردوا أنفسهم غمارا لا تسيل إلا بالرماح والدم([2]) ".

وبرغم يقيني باستحقاق البيتين -بل العمل كله- مزيدا من التأمل والوعي فإنني أظن زهيرا لم يتحدث فيهما -حتى في القراءة العابرة- عن

([1]) انظر: د. طه حسين: في الأدب الجاهلي القاهرة، ص ٢٨٨ وانظر كذلك: حديث الأربعاء، ص ٨٥ – ٨٦. كلما سمعت دكتور طه حسين يذكر كلمة السذاجة – وما أكثر ما يذكرها !!! – في سياق شعرنا القديم تحسست مسدسي، برغم أني لا أمتلك واحدًا.

وقد علق د. مصطفى ناصف على رأى د. طه حسين في بعض شعر زهير بأن فيه "سذاجة وروعة" فتجاوز وصف السذاجة تماما، وانصب اهتمامه على فكرة الروعة " وأنا أريد أن أتامل في لفظ الروعة على وجه الخصوص، فهو مختلف بعض الاختلاف عن الجمال، وهو يلون لفظ السذاجة بلون خاص لا يمكن تجاهله. صوت الشاعر القديم، ص٥٥.

([2]) د. مصطفى ناصف: صوت الشاعر القديم، ص ٥٧ وانظر ص ٥٨.

السلم ونعيمه! بل يتحدث عن هدنة بين حربين، وهي كما وصفها الرسول صلى الله عليه وسلم بأنها هدنة على دخن([1]) .

إن السلم في انتظار حرب جديدة ليس بنعيم على الإطلاق، بل هو همٌّ مؤرق بأشد مما تؤرق الحرب نفسها، إنه همُّ انتظار نزول البلاء والاستعداد له، بينما الحرب هي البلاء الذي قد يكون وقوعه أخف وطأة من جحيم انتظاره.

٧- المدح (يدٌ ممدودة للمأزوم)([2]) :

وعلى شفا هذه الهاوية التي وقف عليها المتحاربون برز من جديد ممدوحا زهير العظيمان لينتشلا القوم للمرة الثانية، وليحمياهم مما ينتظرهم من فناء.

وذلك برغم براءتهما وابتعادهما عن صراعات الحرب وثاراتها، وهي فكرة يكررها زهير ويؤكد عليها ليوحي بمدى نبلهما، بل أضاف إليها هنا مزيدا من التفاصيل الدقيقة التي استغرقت بيتين كاملين، فقد تبرأ لهما من أن يكونا قد شاركا في الحرب بالفعل (جرت رمَاحهم)، ولا شاركا في موت بعض من راح ضحية جرّاء الحرب، أو سقط قتيلا في ثأر سابق على الحرب، وقد خص زهير خمسة أشخاص تحديدا ليؤكد على براءة ممدوحيه من دمائهم، وبرغم إدراكهم وإدراك الناس – الذي يتكفل زهير بإعلانه باعتباره لسان الجماعة بل ضميرها – أنه لا يد لهم في إهدار هذه الدماء، فإنهما تكفلا بدية القتلى جميعا، وضحيا في سبيل ذلك بأموالهما

---

[1] البخاري، ٣٦٠٦ في المناقب باب علامات النبوة في الإسلام: و ٧٠٨٤ في الفتن باب كيف الأمر إذا لم يكن جماعة. ومسلم ١٨٤٧ في الإمارة باب وجوب ملازمة جماعة المسلمين عند ظهور الفتن في كل حال.

[2] الأبيات ٤٢ : ٤٧.

وهذا هو العهد بهما دائما، وقد اعتمد زهير في هذا الجزء على القسم السريع "لعمرك" والإخبار المفصل ذي النبرة الهادئة اللينة -لن أقول الرتيبة- الذي يهدف إلى إثارة التعاطف مع نبل الساعيين، والتحمس لقضيتهما الإنسانية الخيرة، فهما من حي عظيم عريق يعصم الناس - لاحظ عمومية اللفظ واتساع دلالته- من الخطر ومن المآزق التي تحاصرهم، فهؤلاء الممدوحون سند لقومهم في الشدة، وهم دائمًا ملاذ الناس جميعا في كل وقت شديد عصيب أو سهل يسير "على كل حال من سحيل ومبرم"، وعطاؤهم حاضر في كل الأحوال، مباح لكل الناس، فظل حمايتهم واسع يشمل الجميع، وفيض عطائهم سابغ يغمر الجميع، فهم كرام عريقو الأصل، لا يجرؤ أحد على أخذ ثأر له عندهم، ولا هم يفكرون في تسليم أحد أبنائهم إذا جرَّ عليهم بنزقه مشاكل مقلقة، بل يقدمون له حماية مطلقة، وعصمة لا يمكن اختراقها.

ولننتبه هنا إلى أن دائرة الطبائع البشرية لا يُدرى أين طرفاها، فالممدوحان - برغم النبل - لا تمتد بهما السماحة حتى النهاية، فهما قادران على حماية الباغي من أهلهما، وعلى قمع طالب الثأر منهم، فالعدل مقصدهما حتى يصل إلى حدود عشيرتهما، فيتجلى وجه الردع والسطوة، فالتسامح عظيم إلا في ثأرهم الشخصي، والعدل مرتجى إلا عند أبنائهم، والظلم بشع إلا إن كان الظالم من أهلهم.

والغريب في دائرة الطباع الإنسانية أن زهيرا قد افتخر لهما بذلك، كما افتخر لهما بالجود الغامر والنبل المبهر، والسعي إلى حفظ الحياة، وكأنما أدرك زهير بوعي أن نبل البشر ومثاليتهم لهما حدود ليس من الفطري تخطيها، بل إن بعض النقص قد يكون مفخرة لأنه يومئ إلى إنسانية سوية تخلو من الادعاء، وتعزز عند السامعين حقيقتهما الخيرة

التي تسعى للخير، وإن شابتها النواقص، هل كان ذلك ما أشار إليه عمر بن الخطاب ﷺ من أن زهيرا لا يمدح أحدا إلا بما فيه ؟

وقد افتقد هذا الجزء الصور العميقة ولذا تحفظ الدكتور طه حسين إزاءه، فرآه لا حظ له من براعة زهير الشعرية، وذلك لأنه لم يفرغ لهرم ولا للحارث إلا من حيث إنهما قد نصرا السلم وعصما قومهما من الفتنة والفساد([1]) .

٨- الحكمة([2]) (قلبي يرق للحياة وعقلي يشغله الموت، هل من مفر؟).

ويبدو أن هذه الحرب الضروس بكل تفاصيلها القاسية قد ضغطت على أعصاب زهير كثيرا – نظرا لامتدادها المرعب- وقد كانت هذه السنوات قمة نضج زهير ووعيه، وآلمه أشد الإيلام، وهو الأب المفجوع بموت أبنائه من قبل أن يرصد موت أجيال متتابعة من الشباب المأمولين، بينما ظل جيله من الشيوخ يرقبهم حسيرًا عاجزًا عن إنقاذهم، وانقلبت بذلك آية الحياة السوية، فأصبح الموت من نصيب الشباب لأنهم يحاربون،

---

(١) انظر: حديث الأربعاء ، ص ٨٣.

(٢) الأبيات ٤٧ : ٥٩. ويبدو أن هذا الجزء لم يسلم تماما لزهير إذ ذكر د. شوقي ضيف أن الأصمعي "قد شك في الحكم الملحقة بالمعلقة، وقال إنها لصرمة بن أبي أنس الأنصاري ويمكن أن يكون لزهير طائفة منها اختلطت على الرواة بطائفة أخرى تماثلها نظمها صرمة" د. شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص ٣٠٦. وإذا شكك الأصمعي والدكتور شوقي ضيف في بعض أبيات هذا الجزء فمن باب أولى أن يكون د. طه حسن قد فعل إذ رأى أن "كثيرا" من أبيات هذا الجزء منحول، ثم تلطف قليلا فاستدرك قائلا ولكنك تجد فيه أبياتا عليها طابع زهير. انظر: في الأدب الجاهلي، ص ٢٨٨. بينما رأى د. بدوي طبانة أن أبيات الحكمة من أهم ما امتازت به المعلقة كما أنها من أهم الأسباب في شهرة صاحبها و ذيوع صيته في تاريخ الشعر العربي"انظر: بدوي طبانة: معلقات العرب، ص٢٨٢.

بينما ظلت الحياة من حظ الشيوخ لأنهم لا يحاربون، فكأنهم غنموا مرتين، فاكتسبوا عمرا كان في ظنهم من حق غيرهم، ونالوا أمنا لم يكن من العدل أن ينالوه لأن جيلهم هو من أشعل الحرب، ولكنه لم يحترق بها، بل لم تمسه نيرانها، إلا أنها حين تسعرت بأعمار أبنائهم، وتلظت بأحلامهم، وتأججت بمستقبلهم، كانت تصيبهم في مقتل وإن بطريق غير مباشر، وقد تأمل زهير ذلك بوعي حاد وبضمير يقظ وبصيرة كاشفة وشد ما آلمه ما رآه وأقض مضجعه، فأورثه ذلك ضيقا وسأما من الحياة(١) ، إلى جانب ما منحه إياه من شفافية وتسامح في التعامل مع البشر – وإن يكن ذلك خاضعا لبيئته ومنطق عصره – فلم يأمل زهير منهم في أكثر مما يقدرون عليه؛ وذلك لأنه عرف جيدًا حدودهم وقدراتهم، وجرّب عطاءهم ومنعهم، وتعلّم من وفائهم كما تعلّم من غدرهم، فانتهى إلى قناعة هي أقرب إلى الزهد، حيث لا يأسى على ما فات، ولا يفرح بما هو آت، بل يتقبل الحياة كما هي – أو يحاول تقبلها – ولكنه يأمل في إصلاح حال الناس حتى تنصلح الحياة، وقد رأى د. طه حسين أن نَفَسَه في القصيدة كان نَفَسَ الحكيم المطمئن الذي لا يزدهيه فرح ولا حزن، ولا تستخفه عاطفة مهما تكن(٢) .

وقد كتب لنا زهير خبراته وفلسفته في حكم عميقة رائعة، ولكن أروع ما فيها أنها واقعية قابلة للتحقق، ملائمة لطباع الناس وعقولهم، إذ لا مثالية فيها تبعدها عن المنال، ولا تطرف يفقدها الإمكان، وهذا الجزء من البحث سيركز على دراسة الأفكار الموجودة في حكم زهير، ودراسة

---

(١) أليس غريبا أن يتساءل د. مصطفى ناصف لم عبر زهير عن سأمه ؟ بل يرى ذلك سؤالا شاقا، انظر: صوت الشاعر القديم، ص ٢٤١.

(٢) انظر: حديث الأربعاء، ص ٨١.

الأفكار جزء لا يمكن إهماله في تناولنا للأعمال الأدبية لأن "عزل العمل عن ظروفه لا يعني أننا سوف نحلل فقط المعلومات الفلسفية في مادته وشكله وأسلوبه...فالعمل الأدبي صيغ في كلمات، والكلمات...لا تخضع بسهولة للتعبير الجمالي الخالص، ذلك أن الكلمات تنقل مفاهيم وآراء وتعليلات، وتحمل رسالة ثقافية، مهما كان العمل غنائيا(١) ".

وقد كان زهير -في عمله هذا، بل في حياته بأكملها- مهموما بأمرين متناقضين دارت حياته بينهما، حتى كاد لا يعرف الخروج من دائرتهما إلا قليلا هما: حلم السلم، وكابوس الحرب، وترتب على ذلك إبداع أسلوبي يعكس ما في نفسه، إذ "كان الطباق والمقابلة – يقصد الشائعين في مقطوعة الحكمة – وكلاهما مكون من أمرين متناقضين – تجسيداً أسلوبياً مدهشاً لحالة الشاعر النفسية، فكل منهما يجسد بنيويا -بغض النظر عن المضمون- حدي الصراع أو التناقض القائم في نفس الشاعر(٢) ".

وإذا كان الطباق والمقابلة ظاهرين في جزء الحكمة فالأظهر منهما اعتماد كل أبيات هذا المقطع على أسلوب الشرط بشكل متكرر وصارم، وفي صياغة منطقية قياسية تبدأ غالبا بأداة الشرط " من " ويليها فعل مثبت أو منفي، ثم يأتي في الشطر الثاني جواب الشرط وكأنه نتيجة حتمية للفعل أو لعدمه" ويبدو فعل الشرط ممثلا لتجربة مضت، كما أن جوابه هو نتيجة تلك التجربة السابقة، والصياغة تكاد تشبه صياغة القوانين المعاصرة، الفعل هو الواقعة والجواب هو حكمها، لكن الأحكام هنا ينفذها الأفراد، ولهذا بدأ سيل الحكمة بحديث ذاتي(٣) ".

---

(١) أندرسون أمبرت: مناهج النقد الأدبي، ص١٥٥.

(٢) د. وهب رومية: شعرنا القديم ، ص١٦١ .

(٣) د. سليمان العطار: شرح المعلقات السبع، ص ١٣٦.

وبرغم الشكل الصارم لهذا الجزء فإن ذلك قناع رهيف لا يحجب روعة الصور التي استخدمها زهير فيه، لتتألق و تبهر متجاوزة صرامة البناء وفلسفية الفكر، وما كان ذلك ليتمازج ويتفاعل برغم الاختلاف – بل ربما بسبب الاختلاف – إلا بفضل عبقرية زهير التصويرية.

وذلك برغم أن بعض الدارسين قد لاحظ أن روح الفن في هذا الجزء أقل من غيره "وهو ما يجعل النغمة التقريرية الهابطة...السمة الغالبة على أبيات الوقفة الأخيرة من عطاء هذا النص(١) ".

وفي ظني أن جزء الحكمة هو الذي يقدم لنا بشكل واضح جلي، وبلا حيل فنية، ولا تعقيدات زمنية – رؤية زهير النهائية للحياة كما عاشها وغص بمرارتها، وكما تمناها وتحسر على فقدها، وكما حكم عليها وعلى نفسه وعلى الناس.

أقول رؤيته للحياة وفي نفسي شيء، فقد دارت جل رؤاه حول الموت، الذي كاد يراه غالبا على الحياة، ومهيمنا على الأحياء، بينما رأى د.أبو ديب أن هذا الجزء يبلور رؤية (النص) النهائية تلك التي "تجسد إدراك الطبيعة المدمرة للعنف من جهة وكونه شرطا ضروريا لتنظيم الحياة الإنسانية في بعديها الفردي والاجتماعي من جهة أخرى...ويظل المضمون الوحيد المقرر للمستقبل في النص بأكمله هو المصير المحتوم: الموت...ويتجلى هذا الجهل بالمستقبل في بنية الزمن نفسها في النص، ذلك أنها بنية تتناوس بين اللحظة الحاضرة و الماضي دون أن تشير مرة واحدة إشارة صريحة إلى المستقبل، إلا ضمن التصور العام للمصير الذي

---

(١) د. صلاح رزق: المعلقات العشر، ص ٢٠٩.

ذكرته الآن. فكأن بنية النص...قد أفصحت هي بذاتها عن عمى النص – الإنسان عن المستقبل وجهله المطلق له([1]) ".

وبرغم أن هذه الحكم في مجملها عامة، تتناول الحياة والبشر جميعا فإنها بدأت وانتهت –حسب الرواية المختارة هنا للمعلقة– برؤية ذاتية تتعلق بالزهد المطلق في الحياة والتقبل الكامل للموت، إذ بدأ المقطع بزهير – وبكل إنسان في وضعه – وقد سئم كل شيء، فما عاد يهمه شيء:

سَئِمْتُ تَكَالِيفَ الحَيَاةِ وَمَنْ يَعِشْ ثَمَانِينَ حَوْلا لا أَبَا لَك يَسْأَم

وانتهى به وقد نال من عطاء الدنيا فوق ما يرى نفسه يستحقه، ولذا فقد قرر قطع الطريق أمام المزيد من العطاء بعزم من يدرك أن العطاء إذا تناهى وصل حتما إلى نقطة الحرمان، وهو ما يربأ زهير بنفسه عن التعرض له:

وَمَنْ لا يزَل يستَحْمل النَّاس نَفسه وَلَمْ يغْنها يَومًا عَنْ النَّاس يُسأم([2])

ولذا فقد بدأ حكمه سئما وانتهى منها معتزلا "وبين الموقفين تتدفق موجة من الحكم تتدافع في قوة كأنها حصاد تجربة العمر يسوقها إنسان يحتضر بعد تصريحه بأنه سئم الحياة، وهي حكم تصور قوانين الحياة البدوية في بيئة قبلية فقيرة، يحكمها السيف و القوة والمال([3]) ".

فقد ملّ زهير من طول الحياة، وحق –في ظنه– أن يمل كل من عاش ثمانين عاما "سئمت تكاليف الحياة"، هل نلاحظ هنا أنه لم يسأم الحياة بل تكاليفها ؟ هل يعني ذلك أن المدفوع مقابل الحياة من جهد عقلي وتفكير

---

(1) د. كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، ص ٦١٤، ٦١٥.

(2) وفي هذا المعنى له بيت معروف موجود في بعض روايات المعلقة هو قوله:
سَأَلنَا فأَعْطيتُم وَعُدْنا فَعُدْتم وَمَنْ أَكْثَرَ التَّسْآل يَوْما سيحرم

(3) د. سليمان العطار: شرح المعلقات السبع، ص١٤٥.

مضنٍ وانتباه دائم لما ينبغي حفظه، وجهد دائب للبعد عما يجب دفعه – هو غرم أثقل في أدائه من الغنيمة المنتظرة، وهي استمرارية الحياة بعد الثمانين؟

إن الموازنات التي صاغها لنا زهير عما يجب فعله وعما ينبغي تجنبه تكاد تذكرني بالسائرين على الحبال المنصوبة في الهواء، يبذلون جهدا عصبيا مضنيا ويتوجسون كل لحظة من سقوط يبدو محتوما في النهاية، بل ربما كان الأمر أشبه بحال السائر في حقول الألغام: تفكير مضن، واختيار محاط بالنذر، ورعب في كل خطوة، وهاجس في كل حركة، وليته في النهاية ينجو!

ولماذا استخدم زهير لمخاطبه الجملة الدعائية المربكة "لا أبا لك" إذ إنها بنصها دعاء عليه لا له([1]) ؟ هل أوردها للدلالة على أنك ميت لا محالة كما مات أبوك من قبلك وعشت بعده، وكأنما يكاد يذكرني بـ"عِشْ مَا شِئْتَ فإِنَّكَ مَيِّت".

وبرغم هذا العمر الممتد، وبكل ما فيه من خبرة – فالإنسان يظل عاجزا تماما عن معرفة الغيب أو إدراك لمحة واحدة من لمحات المستقبل، وليس أمام البشر بصدد المعرفة اليقينية إلا الماضي الثابت وحوادثه وحقائقه أما المستقبل فهيهات!

وَأَعْلَمُ مَا فِي اليَومَ والأَمْسِ قَبلَه وَلَكِنَّنِي عَنْ عِلمِ مَا فِي غَدٍ عَم

فالإنسان لا يملك حيال المستقبل إلا الأمل والحلم، أما التنبؤ فمستحيل، ذلك لأن زهيرا أدرك بحسم استحالة توقع أفعال الناس، أو تخيل مفاجآت الزمن.

---

[1] رأى الأعلم الشنتمري أن زهيرا يحدث بها نفسه وكأنه يلومها، وهي كلمة تستعملها العرب في تضاعيف كلامها عند الجفاء والغلظة وتشديد الأمر. انظر: شرح ديوان زهير، ص١٣.

وبعض مفسري المعلقة رأى أن فكرة العمى عن رؤية المستقبل هو عمى ينشر ظله الأسود على البشر، وعلى القصيدة نفسها، بحيث لا يصبح أمامهم طريق مفتوح إلا رؤية الموت(١) ، بينما توقف البعض عند براعة زهير في استخدام الكلمة بعمق نفاذها إلى المعنى مع محدوديه حروفها، وكأنه التمس مخرجا من الضيق فكانت المفاجأة أن هذا الضيق قد أبرز لمتلقيه واحدة من أبرع لحظاته الإبداعية "وعلى نحو ما كان يستوفي حظوظا مختلفة من الجمال في عباراته وصيغه كان يستوفي ضروبا من الإتقان والكمال في موسيقاه...ومهما ضاق عليه الموضع نفذ منه على أجمل صورة، وانظر إلى قوله في معلقته: "...عَم(٢) ".

وإذا عمي البشر عن رؤية المستقبل، فإن هناك لحظة لا يعمى عنها أحد، لأنها مكشوفة لكل أحد، تختلف الأقدار، تتغاير المسالك، تتناقض الحظوظ، وتغمض التفاصيل، إلا أن الكل ينتهي إلى النهاية التي لابد من الوصول إليها، كائنة ما كانت طرق الوصول، وكائنا من كان الساعي في الطريق، فلابد من الوصول إلى الموت، إذ يعيش البشر في الحياة متوقعين الموت، مستسلمين لحتميته، مرتعبين من تهديده، بلا سند ولا عزاء – كم هو موحش العالم بدون يقين إيماني !! –.

وهل عاش بحق من ظل شبح الموت ماثلا أمام بصيرته طوال الوقت ؟

رأيت الْمَنَايَا خبط عَشْوَاء مَنْ تُصِب تُمِتْه وَمَن تُخطئ يعمر فَيهرم

فإذا الموت يتجلى أمامه ناقة عشواء تخبط على غير هدى، إذ لا تملك بحكم تكوينها القدري بصرا ولا بصيرة، ولا تخضع حركتها إلا

---

(١) انظر: كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، ص٦١٥.

(٢) د. شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص ٣٢٨.

لقانون الصدفة الأعمى، فتصيب قومًا وينجو آخرون، فيمتد عمرهم حتى يسأموه، وذلك بلا منطق واضح، ولا مبرر مقبول، هل ألمح زهير إلى أن طول العمر حتى بلوغ الهرم هو خطأ من أخطاء الطبيعة ؟ بينما الإصابة والدقة في هذا القانون الأعمى تستوجب أن يموت الإنسان قبل أن يعمر ودون أن يهرم ؟

وقد جاءت صورة زهير بديعة كما رآها د. شوقي ضيف(١) ، إذ اقتدر زهير على تجسيم الموت وتصوير رؤية الجاهليين للأعمار والمصائر، والإيحاء برعبهم من مفاجآت القدر التي لا يمكن توقّعها، ويتعذر الثبات في مواجهتها، وقد اختار زهير الناقة لتؤدي تلك الدلالات البغيضة المشئومة، ولم يكن زهير فردًا في هذا الاستخدام، فإيحاء الناقة بالمهالك وبالموت شائعٌ "إذ لا تخلو رؤية العربي للناقة من بعض الرهبة والتشاؤم، ومن الثابت اعتقادهم في علاقتها الوطيدة بعالم الموت حيث جعلوها مطية الموتى للعبور إلى العالم الآخر، كما نبع نفورهم منها أحيانًا من رؤيتهم لها تقتات على عظام موتاهم.

ولكن ذلك كان جانبًا واحدًا من بين زوايا عديدة رأى العربي خلالها ناقته ملاذًا وأمنًا وعاصمًا من الفقر والجوع ومن الهلاك في تيه الصحراء(٢) ".

---

(١) انظر: المرجع نفسه، ص ٣٢٥.

(٢) زينب فؤاد: الصورة الفنية، ص٣٤، ٣٥.

ولكن بعض النقاد بالغوا في محاولة التأكيد على رؤية العرب للناقة رمزًا مشئومًا كريهًا "يوحي بقوى الشر الغامضة المسلطة على الإنسان أو قوى الموت"(١) .

ولكن الثابت أن العرب قد مزجوا في تقييمهم للناقة بين طرفي النقيض، فهي ذات دور محوري في حياتهم، ولكنها تحمل نذيرا بالشؤم، فإذا بها في نظرهم "ذلك الرفيق الرهيب الذي يرمز إلى الفناء والوجود أو إلى الحياة والموت(٢) ".

وفي ظني إن هذا الوجه السلبي للناقة لم يكن يبدو لدى الشاعر العربي إلا في نطاق محدود، إذ لا تظهر الناقة في سياق الحرب والموت إلا إذا أضفى عليها الشاعر صفات منفّرة كأن تكون ذات ناب أعصل أو تكون ناقة عشواء كما صوَّرها زهير.

- بروتوكولات الحياة والموت:

وإذا لم يكن للموت قانون فللحياة قوانين كثيرة ملزمة، يجب على البشر جميعاً أن يخضعوا لسطوتها:

ومنْ لَمْ يُصَانِع فِي أُمُورٍ كَثِيرَة يُضَرَّسْ بأَنْيَابٍ وَيُوطأ بِمِنْسم

ومنها ضرورة المجاملة والمداراة في أحوال كثيرة، وإلا فوجئ البشر بسقوطهم في الطريق تدوسهم الأقدام بوحشية مرعبة، فقد كان زهير متشبعا بمرارة الحياة في سياق حرب لا تكاد تنتهي، فكان طبيعيا أن تهتز نفسيته، وينفر من الحياة حتى يراها وحشًا مفترسا لا سبيل أمام البشر

---

(١) انظر: د. مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، دت، ص٢٥٠، ٢٥١ .

(٢) د. مصطفى الشورى: الشعر الجاهلي-تفسير أسطوري، القاهرة: دار المعارف، ط١، ١٩٨٦، ص ١٥١، وانظر كذلك د. ثناء أنس الوجود: رمز الماء في الأدب الجاهلي، ص ٢٩٢.

الضعفاء للنجاة منه إلا الاحتيال والتصنع في معاملته، وإلا انتهي بهم الأمر مطحونين تحت أنيابه أو ممزقين بين مخالبه.

هل يلقي زهير هنا نصيحة خبيئة لمن لم تعجبه مفاوضات الصلح، وظلوا يحتفظون في قلوبهم بغضب عارم تجاه أعدائهم؟ هل يلفتهم إلى حتمية تقبل ما قبلته جموع الناس من صلح قد لا يكون مرضيا تماما، ولكن الناس رأوه أفضل مما هم فيه من خراب؟ هل يحذرهم كي يتنبهوا ويدخلوا فيما دخل فيه الناس، وإلا كان مصيرهم الموت تحت أقدام الزمن الذي لا يعرف التراجع إلى الخلف أبدا؟ هل يناشدهم أن ينضموا إلى موكب الحياة قبل أن تحطمهم وحوش البغضاء بمخالبها وأنيابها؟

ويجب على الإنسان في ظل هذه الحياة الوحشية الساحقة أن يتخذ مواقف دفاعية، وأن يبادر بتحركات استباقية، فيحاول أن يقي نفسه وعرضه بتقديم المعروف دائما:

وَمَنْ يَجْعَلِ الْمَعْرُوف مِنْ دُونِ عِرْضِه يَفِرْه ومَنْ لا يَتَّق الشَّتْم يُشْتم

هل هذا إلماح إلى أن المصلحين كانا مدفوعين لما فعلاه بحس الأنانية المستنيرة، تلك التي تدرك أن مصلحتها الخاصة إنما تكمن في مصلحة الناس ؟ هل كان كل ما بذلاه من مال وجهد مخافة أن ينتهي بهما المطاف وقد أحاطت بهما المذمة ؟ هل اشتريا لنفسيهما ذكرا ومجدا وخلودا قد يكون الثمن الذي دفعاه في مقابله زهيدا ؟

أما من يتعرض للسفهاء، ويعرض نفسه لمواقف الريبة فلا يلومن إلا نفسه حين يحل به الذم والطعن، وتدمغه السفاهة والإهانة، ويحوطه الانتقاص(١) .

---

(١) وقد تأثر به ابنه كعب في قوله المعروف:

وَمَن دَعَا النَّاسَ إلى ذَمّه ذَمّوه بِالحَقّ وَبِالبَاطِلِ

أما صاحب الفضل الذي يمنعه عمن يحتاجه فهو يجعل وجوده وعدمه سواء:

وَمَنْ يَكُ ذَا فَضْلٍ فَيبخَل بِفَضْلِه عَلَى قَوْمِه يستَغْنِ عَنْه وَيذْمَم

فإذا لم يكن له وجود نافع بما يميزه، فلم يستحق التقدير أو الاحترام؟

"وإذا كان البخل فعلا فرديا واحدا فالنتيجة موقف جماعي متعدد إذ يستغنى عنه ويذمم مطلق الاستغناء، مع تعميم المستغنين إلى ما لا حد، وكذلك يذم الآن وفي مطلق الزمن بعد الآن – إعمالا للصيغة – من قبل مالا حد له من الذامين([1]) ".

هل صاحب الفضل الذي يبخل بفضله هو داعي السلام الذي قد يحجب نصحه عن قومه؟ أو القادر على المصالحة، ولكنه يندفع ويجر قومه معه إلى مهالك العداوة والشحناء؟ هل كل إنسان قادر على الانضمام إلى سبيل السلام يكون ذا فضل ومنة، إذ يساعد قومه على النجاة، ولكنه إذا تباطأ لن يؤثر في رأي الجماعة، بل ستستغني عنه، وتحل نفسها من الارتباط به، بل ستدمغه بالذم الذي سيصاحبه طوال العمر؟

أما الوفاء فمن أهم قيم البشر التي تدفع عنهم المذمة:

وَمَنْ يُوفِ لا يُذْمَم وَمَنْ يُفْضِ قَلْبُه إلى مُطْمَئِنّ البرِّ لا يَتَجَمَّم

ومن يطمئن قلبه إلى البر والصلاح فلن يعاني من التردد أو الشك، وقد اختار زهير الفعل "يفضي" للدلالة على أن البر والطمأنينة لا ينالهما البشر في الحياة عفوا، بل يأتيان بجهد، إذ يدل الفعل "أفضى" على أنه

---

[1] د. صلاح رزق: المعلقات العشر، ص ١٥٧.

انتهى إلى أمر خاض إليه رحلة طويلة شاقة، وكأنه يخرج من مضيق إلى متسع، فيستقر عنده مطمئنا إلى الرأي أو الموقف الذي وصل إليه(١) .

هل يكون هذا البيت موجها للحصين، زاجرا له ولأمثاله، محذرا من مذمة مكشوفة قد تكون من نصيب الغادر في المرة القادمة بدلا من التماس الأعذار والمدح المغطى ؟ .

أما الموت فلا مفر منه:

وَمَنْ هَابَ أَسْبَابَ الْمَنَايَا يَنَلْنَه وإنْ يَرْقَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ بِسُلَّم

إن الموت هو المبدأ والمنتهى، يدور زهير حول المعاني ويكتب ما يشاء عن الحياة، ولكنه يعود دوما إلى موئله في ساحة الموت، ومهما بذل البشر في سبيل الفرار من الموت من محاولات فستكون جميعها عبثا لا طائل من ورائه، فالموت صائد ذو حبال محكمة -أسباب = حبال- لن يُفلت أحد من الوقوع في فخه، حتى لو تخيّل أنه قد فارق الأرض "مقر الفخ" وحلّق في السماء، فالموت لن يتركه "وفي الروم احتيال وتلمس ما خفي من السبل، وفي رقي السماء امتناع واستحالة(٢) ".

وربما كان معنى البيت قريبًا من معنى قوله تعالى: ﴿أَيْنَمَا تَكُونُوا يُدْرِككُّمُ المَوْت ولَوْ كُنتُمْ فِي بُرُوجٍ مُّشَيَّدَةٍ ...(٣) ﴾، وإن كان قريبًا في الأسلوب من قوله تعالى: ﴿وإنْ كَانَ كَبُر عَلَيْكَ إعْرَاضُهُمْ فَإنْ اسْتَطَعْتَ أَنْ تَبْتَغِي نَفَقًا فِي الأَرْضِ أَوْ سُلَّمًا فِي السَّمَاء فَتَأْتِيهِم بِآيَةٍ(٤) ﴾.

---

(١) ارجع في معنى (أفضى) إلى لسان العرب، والصحاح في اللغة (فضى). وفي اللسان قال ابن الأعرابي: "الخِبتُ من الأرض ما غمض، فإذا خرجت منه أفضيت إلى سعة".

(٢) د. صلاح رزق: المعلقات العشر، ص ١٧٤.

(٣) سورة النساء: من الآية ٧٨ .

(٤) سورة الأنعام: من الآية ٣٥.

ولكن الغريب في صياغة زهير أنه قصر إدراك الموت على من يهرب منه فرَقًا من الوقوع فيه، ولكنه في كل الأحوال سيلاقيه، وليس معنى ذلك أن من لا يخاف الموت سينجو منه، فالكل يسعى دائبًا في طريق لا يؤدي إلا إليه، "وإذا كان الشرط عند النحاة ترتيب أمر على أمر بأداة فإن ذلك لا يعني أن نفي الشرط يستتبع نفي الجواب، وهذا واضح من قول زهير، فنحن لا نفهم من البيت أن من لا يهاب المنايا لا تناله، لأن العلاقة هنا قد أحيلت إلى أمر خارج البنية اللغوية، فالموت واقع لا محالة على من يهاب الموت ومن لا يهابه([1]) ".

وقد كان زهير مسكونا بالرعب ممن يرفضون الصلح، ومن يشجعون الثأر، ومن ينكثون العهود، ومن يدعون غيرهم إلى الموت بنزق، فقد رأى أن السبب كامن في بُعد هؤلاء عن دائرة الهلاك، فلو عصَرتهم الحرب الوحشية، ولو طحنتهم رحاها، ولو أحرقتهم نارها لكان لهم موقف مختلف، ولذا فالحل في نظر زهير يأتي بالتهديد السافر بأن يكون الرافض للسلم أول وقود سيلقى به في النار كي تتأجج، وحينها سيصير لهؤلاء موقف مناقض كما يثق زهير، ولذا فقد أخبر من يرفض دعوة السلم الخيّرة بأن العنف والقوة سيجبرانه على التسليم كرها بما كان يمكن أن يقدمه باختياره، فإن للقوة سطوة تفرض كلمتها وتجعلها العليا.

وَمَنْ يَعْصِ أَطْرَافَ الزِّجَاجَ فَإِنَّه يُطِيعُ الْعَوَالِي رُكِّبَتْ كُلّ لَهْذَمِ

وبرغم ما يشوب الصورة من ظل العنف فإن زهيرا اختار قالب السخرية المرة ليقدم من خلاله الفكرة بشكل عميق ومؤثر، وقد اتكأت صورة زهير على عادة جاهلية معروفة في القتال، إذ يبدأ المتحاربون

([1]) د. حسني عبد الجليل يوسف: الأدب الجاهلي- قضايا وفنون ونصوص، الإسكندرية، دار الوفاء، ط١، ٢٠٠٧، ص٢٩٨.

اللقاء وقد رفعوا "الزجاج" – أسافل الرماح– وذلك إبداء لقبولهم مساعي الصلح، التي إن فشلت وأبوا إلا الحرب أشهروا السنان وبدأ القتال(١) .

فقد صوّر زهير السلاح حاكمًا نافذ الأمر مسموع الكلمة، فمن يعصه، ولا يتجاوب مع دعوته الطيبة اللينة "من يعص أطراف الزجاج" يستطع السلاح بوجه آخر من وجوهه أن يجعله مضطرًا لاحترام القوة والعنف "التهديد بالعوالي" بل يقتدر أن يجعله مستكينا مطيعًا، وكأنما جاء إذعانه استجابة لإرادة حرة، اختارت بوداعة مطلقة أن تجعله "يطيع العوالي".

إن التضاد هنا ليس بين العصيان والطاعة، ولا بين الزجاج والعوالي، ولكنه بين حالتين نفسيتين تسوقان الإنسان إلى ما لا يحمد عواقبه.

إن العصيان الذي لا يأتي إلا نتيجة التجبر والطغيان لا يداويه إلا طاعة تأتي من انكسار ومذلة، فكأن التناقض النفسي هو الذي يدفع القوم إلى مواقف ذميمة تنتهي بنتائج وخيمة، أو مواقف متعجرفة تنتهي بقبولهم نتائج مهينة.

– سلام لا استسلام:

ولكن كل ما سبق من دعوة إلى السلم والصلح والتسامح لا يعني أن يستسلم البشر لعدوان الآخرين، فكل إنسان يجب عليه أن يحمي دياره، ونفسه، وأهله، وإلا لو تراخى لتحطم العالم فوق رأسه:

وَمَنْ لا يَـذُدْ عَنْ حَـوْضِهِ بِسِلاحِهِ يُـهَدَّمْ وَمَنْ لا يَظْلِمِ النَّاسَ يُظْلَمِ

لقد جعل زهير هنا حوض الماء هو الحياة بكل دلالاتها ومعانيها، ولذا فلابد أن يدافع أصحاب الحوض عنه بكل سبيل، حتى يحموا حقوقهم،

---

(١) عن هذه العادة، انظر: الأغاني، ج١٠، ص٢٨٧، والأعلم الشنتمري: شرح ديوان زهير، ص١٤.

ويحفظوا حدودهم، بل يرهبوا عدوهم، ولذا رأى أن الإنسان يجب أن يستعرض قوته أحياناً حتى يهابه الآخرون ويحترموا جبروته، فلا يجرءون على ظلمه، ألم يقل لنا زهير سابقا إن القوة لها الكلمة العليا ؟

" لقد كان زهير مشغولا بفكرة المقاومة التي اخترعها العقل الجاهلي... إن زهيرا كان عاجزا في بعض شعره على الأقل أن يسعد بالوفاق و الود والسلام، كان يجد في عقله حاجة إلى مبدأ غريب، كان يعشق المقاومة...إن زهيرا يستريح – فيما أتوهم – إلى تصور ما يقاوم ويعاند([1]) ".

إن زهيرا مهما تلفع برداء المثالية واقعي حتى النخاع.

إن زهيرا حين يضطر إلى الاعتراف بقانون الحياة الصارم "من لا يظلم الناس يظلم" يجد في نفسه ألما وحيرة وتمزقا بين أحلامه بالسلام وخوفه من ضياع المسالمين، وبين بغضه للعنف واعترافه بضرورته في حفظ الحياة وردع المتجبرين، وهذا التمزق هو الذي أورثه إحساسا نفسيا مريرا بالاغتراب حتى عن نفسه، حين وجد نفسه مجبرا على التسليم بضرورة، بل بحتمية ما لا يحب، وقد تمادى هذا الإحساس بالاغتراب حتى جعله "يحسب عدوا صديقه".

وَمَنْ يَغْتَرب يَحْسب عَدُوا صَدِيقه وَمَنْ لا يُكرم نَفْسه لا يكرم

أما الاغتراب والبعد عن الأهل والوطن – وهو ما تعرض له قوم زهير كثيرًا أثناء الحرب – فموقف مربك يفقد الإنسان قدراته الفطرية، ويجعله لا يقدر على التفرقة بين العدو والصديق، وربما يجبره ذلك الاغتراب على الاقتراب من العدو ومعاملته كأنه أخلص الأصدقاء، وربما جاز أن يكون زهير قد قصد الاغتراب عن الأهل داخل الوطن برغم

([1]) د. مصطفى ناصف: صوت الشاعر القديم، ص ٥٨، ٥٩.

الصحبة الظاهرية، باعتبار الغربة النفسية عن رؤى الأهل ومواقفهم موجعة كالغربة الحقيقية، وربما كانت أشد إيلاما، وليس هناك أقسى من أن يدرك الإنسان جوهر غربته وحقيقة وحدته، وهو يحيا داخل ما يعد وطنا، وهو محاط بمن يعد أهلا وسكنا.

"فأين أنت من غريب قد طالت غربته في وطنه، وقل حظه ونصيبه من حبيبه وسكنه، وأين أنت من غريب لا سبيل له إلى الأوطان، ولا طاقة به على الاستيطان؟...الغريب من نطق وصفه بالمحنة بعد المحنة، وإن حضر كان غائبا، وإن غاب كان حاضرا، وأغرب الغرباء من صار غريبا عن وطنه...الغريب من إذا ذكر الحقَّ هُجر، وإذا دعا إلى الحقِّ زُجِر، يَارحمتا للغريب! طال سفره من غير قدوم، وطال بلاؤه من غير ذنب، وعظم عناؤه من غير جدوى...الغريب من إذا قال لم يسمعوا له...الغريب في الجملة كله حرقه، وبعضه فرقة، ليله أسف، ونهاره لهف، وغذاؤه حزن، وعشاه شجن، وخوفه وطن([1]) ".

وما أقسَى أن يتطابق الوصف الأخير على حال زهير تمام الانطباق، لقد كانَ يسكن في قلب الخوف، وكله حرقه، وعماد حياته حزن وشجن على ما كان، وعلى ما يمكن أن يكون، ما لم تتداركهم رحمة من السماء، لقد أوحشته رؤية الحق والإصرار على اتباعه.

أما من لا يعرف لنفسه حقها ويقدرها فلن يجد من يقدرها بدلاً منه، بل سيستهين به الجميع، فأولى الناس بالإكرام والاحترام من يكرم نفسه ويحترمها.

وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امْرِئٍ مِنْ خَلِيقَةٍ وَإِنْ خَالَهَا تَخْفَى عَلَى النَّاسِ تُعْلَم

([1]) أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، تحقيق: د. عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مطبعة جامعة فؤاد الأول، ١٩٥٠، ص٧٩.

ومهما حاول الإنسان التلون والادعاء فلن يستطيع أن يخفى عن الناس حقيقة ذاته وطباعه، وإن نجح في ذلك لبعض الوقت فلن ينجح فيه طوال الوقت، وسيأتي يوم تتكشف فيه الحقائق، فالحكمة الشائعة قد قطعت بأن الإنسان يستطيع أن يخدع كل الناس بعض الوقت، أو أن يخدع بعض الناس كل الوقت، ولكن من المستحيل أن يخدع كل الناس كل الوقت.

وَمَنْ لا يَزَلْ يَستَحْمِلِ النَّاسَ نَفْسه وَلَمْ يُغْنِهَا يَوْمًا مِنَ النَّاسِ يُسأم

أما من يثقل على الناس، ويحملهم عبئه، ويلقي على أكتافهم مسئولياته، فيجب أن يحذر لأن الأمور لن تستمر كذلك طويلاً، فسوف يأتي يوم يتململ فيه الناس من حمله، ويتمردون على ضعفهم أمامه، وينقلبون عليه، وما لم يبادر كل إنسان لإغناء نفسه وصيانتها عن التعرض لمسألة الآخرين فسيواجه يوماً ثقيلاً مريراً حين يسأمه الناس ويطرحونه، بعد أن يفقد كرامته وعطاءهم في وقت واحد.

والشائع عند المفسرين أن يكون تفسيرهم للبيت الأخير منصبًا على علاقة زهير بهرم، ومحاولة زهير أن يتخفف من استمرارية عطاء هرم، ولكن ليس هناك ما يمنع أن يكون الأمر ممتدًا ليشمل علاقة المتحاربين – عبس وذبيان– برجلي الصلح –هرم والحارث– فقد سألهم الناس التدخل لحماية القبيلتين من الفناء الموشك ففعلا، ثم عاد ناكث العهد –الحصين بن ضمضم– لإشعال جذوة الحرب، فعاد المصلحان للتدخل وإطفاء الحريق الموشك على التأجج، ونجحا في ذلك، ولكن زهيرًا يحذر الناس من طرف خفي أنْ كفُّوا عن استنزاف نبل الخيرين وجودهم ومثاليتهم، وإلا ففي وقت قريب ستصدمون حين تستصرخون وتستغيثون فلا تجدون ملبيًا ولا مجيبًا ولا مهتمًا، وهي لحظة لن ينفع فيها الندم إن حلت، وإنما قد ينفع التقريع والتحذير في إلغائها أو إرجائها على أقل تقدير.

خاتمة:

حاولت هذه الدراسة أن تقدم قراءة جديدة لمعلقة زهير بن أبي سلمى تكون خاصة برؤية صاحبتها، وموقفها من تحليل نصوصنا الأدبية القديمة وتأويلها المستمد من (نظرية التلقي) وما تهبه لكل قارئ من حرية في قراءة النصوص وتأويلها استنادا إلى الشروط الثقافية والتاريخية لكل متلق على حدة، مما يهب النصَّ القديم فرصة متجددة للحياة عبر الأجيال، التي لن تكفّ عن الاهتمام بتراثنا القديم ومحاولة تفَهُّم رؤاه ورؤى أصحابه، وأن تلمس عمق إبداعهم، وحيوية إنتاجهم التي لا تتوقف عن إدهاشنا بقابليتها الدائمة للجديد والمغاير من الرؤى والقراءات.

وقد قدمت في البداية رؤية لمناهج تحليل النصوص التي استند إليها البحث، وهي: المنهج الفني، والرمزي، والاجتماعي، ونظرية التلقي، ودور هذه المناهج في الكشف عن خبايا النص، وطبقات المعنى فيه، وقد عرضت رؤيتي لمقولة القصيدة أو محورها الذي تدور حوله، وهو جدلية العلاقة بين الشاعر ومجتمعه، التي فرضتها المرحلة الإنسانية المتأزمة التي كان يمر بها الشاعر، وتقاطع المسار بين هذه المرحلة، والمرحلة التاريخية المعقدة التي كان يمر بها المجتمع من حوله.

وقد رأيتُ المعلقة نابعة في الأساس من رغبة زهير في أن يهب نفسه وما يملك من أجل الناس، في محاولة منه لإنقاذ ما تبقى من المواطن، ومن تبقى من البشر، وأن يقدم لقومه رسالة اجتماعية، وأخلاقية وإنسانية "ألا أبلغ الأحلاف عني رسالة".ولذا رأيت مقولة العمل بأكمله (وهبت نفسي لكم)، إذ أصفاهم زهير في هذه القصيدة أنقى وأرقى ما عندَه من رؤى ومن إبداع، فوهبَهم رؤيته وبصيرته، يرصد بهما الوطن وما حل به في مقطع (الطلل)، ووهبهم قلبه يتابع به مسير قومه للانعتاق من مأساة الحرب في مقطع

(الظعن المرتحل)، ووهبهم لسانه ينذرهم الغدر وعواقبه في مقطع (تحذير الخائنين)، ووهبهم روحه التي تمزقت وهي تُصور ما هم فيه من هلاك في مقطع (وصف الحرب)، ووهبهم عقله يقلب فكره في تمزق القوم بين حرب مهلكة وهدنة على دخن في مقطع (تصوير الهدنة)، ومد لهم يده يشد بها ممتنا على يد المنقذين ويتشبث بهمل لئلا يتراجعا في مقطع (المدح)، ثم وهبهم خواطره وفلسفته وخلاصة عمر قضاه وهو واقف يراقب ضفتي الموت والحياة أو الحرب والسلام، وذلك في مقطع (الحكمة).

وقد كان للمنهج الاجتماعي أثره في هذا التقسيم الافتراضي للقصيدة إلى مقاطع، دون أن يُخِل ذلك برؤيتنا الكلية للعمل الأدبي باعتباره نصا واحدًا ذا محور واحد يدور حوله، وهو محاولة إنقاذ المجتمع، إذ كانت غاية زهير الأولى حث قومه بكل ما يملك من قدرة فنية وحكمة إنسانية على النفور من الحرب، والرفض المطلق للعودة إلى هاويتها المهلكة من جديد، والسعي في سبيل السلام، وإن كان طريقه شاقا والمسير فيه مرهقا.وقد كان نص زهير موجِّها له، ومؤثرا فيه ومغيرا من ظروفه.

لقد استشف زهير ببصيرة مبهرة قدرة شعره على الفعل وعلى التأثير، وعلى الإلزام، وعلى التوافق على عقد اجتماعي كان في زمنه ضرورة حياة، وفيصلا بين البقاء والفناء. وربما كان هذا الدور الاجتماعي للأدب واضحا في ذهن زهير ومعاصريه، فمنحوا هذه القصيدة مكانة أدبية رفيعة، برغم يقين الكثيرين أن في شعر زهير ما هو أجود فنيا بمراحل، ولكن القصيدة وجدت من يتحمس لها ويجعلها أجود أعمال زهير، وكانوا في ذلك مدفوعين بتقديرهم البالغ لدورها الاجتماعي الذي غلب في رؤيتهم جمالياتها الفنية.

وقد كان زهير موفقا بقدرته وقدرة شعره على هذا التغيير، كما كان عميق الإيمان بقدرة شعره على بناء مجتمع جديد –أو المساهمة في بنائه– وهو ما حدث بالفعل. وكانت رسالته تلك صالحة لمجتمعه، وما زالت صالحة

لكل مجتمع يمر بالأزمة نفسها، وهذا الأمر ينهض دليلا على عبقرية هذا النص، وقدرته على مخاطبة قارئه في أي مجتمع عربي، وفي أي عصر، بما يفهمه هذا القارئ بشكل أو بآخر.

وقد ساهم التفسير الرمزي لبعض مقاطع القصيدة الكشف عن عمق التجربة الكلية التي قدمها زهير، إذ تتيح القراءة الرمزية لطبقات المعنى في العمل كشفا لجانب من رؤية زهير لوضع قومه المؤسف وسعيهم للخلاص منه، وذلك عبر فكرة الطلل الذي لفظ أهله واعتصم بصمت مطبق احتجاجا على الدمار الذي حل به "لَمْ يَتَكَلَّم"، ويتجلل بسواد لم يعد في المكان غيره "أَثَافِي سفعا" حدادا إلى ما آل إليه الناسُ.

وتبدَّت المرأة هنا رمزا للأمومة "أُمّ أَوْفَى" لا للحب، وذلك أن عمر الشاعر من ناحية، والدلالة التي يطرحها اسم "أمّ أَوْفَى" من ناحية أخرى يوجهان القراءة ناحية حزن الأم الثكلى على مصير أبنائها، وليس ناحية صورة الحبيبة المفتقدة.

إن الأم التي رفضت الإقامة في أرض الخراب هي التي قادت فكرة الارتحال، وهو فكرية رمزية خالصة، وليس الارتحال هنا هجرا للوطن، بل سعيا إلى الحياة بعد أن عزّت لعقود، فجاء الارتحال أملا وليس يأسا، وقدم فكرة إنسانية راقية عن البشر الذين لا يكفون عن السعي إلى الحياة وإلى الاستقرار، ولا يُحبطهم الواقع المرّ، بل يشدهم الأمل نحو مستقبل مغاير مصير أفضل، فتبدو غاية السعي ومنتهاه "مَاءً زُرْقًا جِمَامُه" يجدون عنده أملا وحياة طيبة تستحق أن يحياها الناس.

وفي النهاية، أرجو أن تكون هذه القراءة قد قربت العمل إلى قارئ جديد باعتبار أن مهمة النقد الأولى هي تحسين استقبال القارئ للعمل، أو أضاءت زاوية جديدة من نص أراه واحدا من روائع أدبنا القديم الذي لا يفقد برغم القدم جدته أبدا.

المراجع

١. إبراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، القاهرة: مكتبة الشباب، دت.

٢. : بين القديم والجديد، دراسات في الأدب والنقد، القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٨٣.

٣. الأعلم الشنتمري: شرح ديوان زهير بن أبي سلمي المزني، القاهرة: المطبعة الحميدية المصرية، ١٣٢٣هـ، ط١

٤. إنريك إندرسون إمبرت: مناهج النقد الأدبي، ترجمة: د. الطاهر أحمد مكي، القاهرة: دار المعارف، ط٢، ١٩٩٢.

٥. بدوي طبانة: معلقات العرب، الرياض: دار المريخ، ١٩٨٤.

٦. ثناء أنس الوجود: رمز الماء في الأدب الجاهلي، القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٩٨.

٧. جميل حمداوي: مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، القصيم: إصدارات النادي الأدبي، ٢٠٠٩.

٨. حسني عبد الجليل يوسف: الأدب الجاهلي- قضايا وفنون ونصوص، الإسكندرية: دار الوفاء، ط١، ٢٠٠٧.

٩. أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، تحقيق: د. عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مطبعة جامعة فؤاد الأول، ١٩٥٠.

١٠. رينهارت دوزي: تكملة المعاجم العربية، ترجمة: د. محمد سليم النعيمي، ج٤، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨١.

١١. زينب فؤاد عبد الكريم: الصورة الفنية عند عبيد الشعر حتى نهاية العصر الأموي، دراسة تحليلية، رسالة دكتوراه مخطوطة، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٩٧.

١٢. ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، جدة: دار المدني، دت.
١٣. سليمان العطار: شرح المعلقات السبع، تبسيط للشروح القديمة، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٨٢.
١٤. شوقي ضيف: العصر الجاهلي، القاهرة، ط٢٥، ٢٠٠٤.
١٥. : الفن ومذاهبه في الشعر العربي، القاهرة: دار المعارف، ط١٢، دت.
١٦. صبحي الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، القاهرة،دار قباء، ٢٠٠٠.
١٧. صلاح رزق: كلاسيكيات الشعر العربي، المعلقات العشر، دراسة في التشكيل والتأويل، ج٢، القاهرة: دار غريب، ٢٠٠٩.
١٨. طه حسين: حديث الأربعاء، ج١، القاهرة: دار المعارف، ١٩٥١.
١٩. : في الأدب الجاهلي، القاهرة، دار المعارف، ط١٦، ١٩٨٩.
٢٠. أبو العباس ثعلب: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: د. حنا نصر الحتي، بيروت: دار الكتاب العربي، ٢٠٠٤.
٢١. عبد الله بن المعتز: البديع، القاهرة: مكتبة البابي الحلبي، ١٩٤٥.
٢٢. أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ج١٠، القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٣٥٧هـ-١٩٣٨م.
٢٣. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٧.
٢٤. كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
٢٥. محمد إسماعيل حسونة: "تساؤلات النص، دراسة تحليلية أسلوبية"، في: (مجلة الجامعة الإسلامية)، سلسلة الدراسات الإنسانية، مج١٤، ع١، يناير ٢٠٠٦.

٢٦. محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث- في مقاربة الشعر الجاهلي – بحث في تجليات القراءات السياقية، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤.
٢٧. محمود شاكر: نمط صعب ونمط مخيف، القاهرة-جدة، دار المدني، ١٩٩٦.
٢٨. محمود عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي-دراسة مقارنة، القاهرة: دار الفكر العربي، ط١، ١٩٩٦.
٢٩. مصطفى الشورى: الشعر الجاهلي-تفسير أسطوري، القاهرة: دار المعارف، ط١، ١٩٨٦.
٣٠. مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، دت.
٣١. : صوت الشاعر القديم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.
٣٢. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراه مخطوطة، كلية الآداب بجامعة القاهرة، ١٩٧٢.
٣٣. أبو هلال العكسري: معجم الفروق اللغوية، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، القاهرة: دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٩٨.
٣٤. وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، الكويت: عَالم المعرفة، ع٢٠٧، ١٩٩٦.
٣٥. يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي، القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٨٠.