الفصل الثاني

رحلة الظعائـن

إن نقطة البداية في الكتاب عن رحلة الظعائن عند شعراء المعلقات ربما تبدأ منطقياً من خلال العلاقة بين الظعائن وبقية أجزاء القصيدة.

فلعل العلاقة بين موقف الشاعر من الطلل وموقفه من الظعائن تكشف - على مستوى التكنيك - عن حس التنظيم في البعد الزمني الذي يوظفه الشاعر لخلق أقصى درجة من التأثير العاطفي حيث إن لحظة الظعائن تنتمي إلى الماضي - وذلك في استخدام الشعراء للفعل الماضي بكثرة - وتنتمي لحظة الأطلال إلى الحاضر، وذلك كله يكون فرصة للشاعر للانتقال بين الماضي والحاضر، أو نقل الحاضر إلى الماضي، أو رؤية الحاضر في ضوء الماضي.

والمرأة في القصيدة الجاهلية قد شغلت مكاناً بارزاً. فالشعراء قد وصفوا الهيام بها، والحنين للقائها، والجزع لفراقها حتى ليبدو الشاعر البطل الذي يصون حماها، ويناضل من أجلها، وهذا كله يدلنا على ما كانت تنعم به المرأة العربية في مجتمعها العربي، وما كانت تشغل من قلب الرجل العربي- وبصفة خاصة الشعراء- في الجاهلية.

وفي الحقيقة كانت المرأة الظاعنة مجالاً لكثير من تفسيرات المؤلفين القدماء والمحدثين، حيث اختلفت فيها آراؤهم ومذاهبهم. وكانت أهم تلك التفسيرات:

١- التفسير الأسطوري

٢- التفسير الواقعي

أما أصحاب التفسير الأسطوري فيعتقد أحدهم أن رحلة المرأة في الشعر الجاهلي هي رحلة الشمس كل يوم ورحلتها في الصيف والخريف والشتاء والربيع(١).

ويرى آخر - الظعائن - على أنها رحلة الشمس اليومية؛ وفي ذلك يقول: "والذي لا شك فيه أن الظعن في إطار المقدمة الطلية إنما هو تقليد شعري له أصوله الميثولوجية، وليس تعبيراً عن وقاع يفترض أن الجاهليين كلهم عاشوا في خيام وأنفقوا أيامهم في الرحلة والقنص والحرب.. فكم يكون صعباً أن نتصور امرأة جميلة تسافر عن حبيبها فرحة وهو في حزنه يتغنى بفرحها! إلا أن يكون البديل أن هذه رحلة الشمس نفسها يومياً منذ أن تبرز من خدرها إلى أن تغيب وراء الأفق في البحر العظيم"(٢).

وفي تقسيم الدكتور علي البطل للرحلة يذهب إلى أن رحلة قوم المحبوبة لا تخرج عن التفسير الطقوسي الذي يحيط بها وتتعلق هي به؛ وذلك في قوله: "الرحلة في الشعر العربي رحلتان: رحلة قوم المحبوبة عن منازلهم، ورحلة الشاعر على ناقته. والرحلة الأولى هي التي تتعلق بالماء، وهي التي تمتلئ بالطقوس، إذ يمر الشاعر بالديار خالية مجدبة، ولكنه يرينا شيئاً آخر إلى جوار بقاياها"(٣).

---

(١) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص ١٣١.

(٢) د. أحمد كمال زكي: مجلة فصول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١، ص ١٢٣، وينظر أيضاً: د. أحمد كمال زكي: الأساطير - دراسة حضارية مقارنة - نشر مكتبة الشباب ١٩٧٥، ط ١، ص ٨٣، ٨٤.

(٣) د. علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري - دراسة في أصولها وتطورها - نشر دار الأندلس ١٩٨١، ط ٢، ص ٢٣٠ وما بعدها.

وهناك دراسات جادة أخرى تتناول الظعائن وما يدور حولها تناولاً أسطورياً طقوسياً إلا أنها - كثيراً - تبتعد عن الشعر نفسه بقدر ما تقترب من الكشف عن أصول أسطورية أو طقوسية للعناصر الشعرية(١).

وأما أصحاب التفسير الواقعي فيرى معظمهم أن رحلة الظعائن لا تخرج عن واقعها البيئي. فحياة الظعن والترحل كانت تمثل الحياة العظمى لبدو الصحراء الذين كانوا في سفر دائم.

فابن قتيبة كان رائداً لهذا التفسير وذلك في قوله: "وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيدة إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق؛ ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان به"(٢).

ويستريح مؤلفون آخرون لرأي ابن قتيبة في ربط الظعائن بالبيئة التي يعيشون تحت لوائها، وبما تفرضه عليهم من قوانين جديرة بالتقديس والاحترام.

فيذهب الدكتور شوقي ضيف إلى أن "الشعراء كانوا كثيراً ما يصفون ظعنها وهي ترحل في الجزيرة من موضع إلى موضع، وكانت الرحلة أساساً في حياتهم، فهم يرحلون وراء منابت الغيث، وينتقلون معها حيث حلت"(٣).

ويرى كذلك الدكتور بدوي طبانة أن "المعلقات قد صورت المجتمع العربي كما هو، فبرزت فيها صور مختلفة لذلك المجتمع... وأهم هذه الصور ما رسمته

---

(١) محمود علي الحسن: الظعينة في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، والملخص في مجلة أبحاث اليرموك - سلة الآداب واللغويات - المجلد الثاني، العدد الأول ١٩٨٤، ص ٣٠ وما بعدها، وانظر كذلك: د. مصطفى عبد الشافي الشورى: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، نشر دار المعارف ١٩٨٦، ط ١، ص ١٢٥ وما بعدها. وكذلك: البنية الأسطورية لمقدمة القصيدة الجاهلية، ص ٨٧ وما بعدها... الخ.

(٢) الشعر والشعراء، ج ١، ص ٧٤.

(٣) العصر الجاهلي، ص ٢١٣.

المعلقات لحياة الظعن والترحل التي كانت تمثل حياة الغالبية العظمى من بدو الصحراء، الذين كانوا في سفر دائم، متتبعين مساقط الغيث ومنابع الماء ومواطن الرعي، حتى إذا زايلها السحاب وجف معينها ويبس كلؤها، تحولوا إلى غيرها من المواطن وراء الماء الذي يستقون منه، ويسقون غنمهم وإبلهم وخيولهم ويجدون عنده من العشب ما يطعمه حيوانهم الذي يركبون ويتخذون من ألبانه ولحومه طعامهم، ومن أصوافه وأوباره وجلوده أثاثاً ومتاعاً إلى حين"[١].

ويبدو أن قضية الظعائن عند بعض القدماء جاءت في معرض حديثهم عن مصطلح الغزل وتفسير النسيب، كما جاء عند قدامة بن جعفر في كتابه "نقد الشعر".

وكذلك عند الآمدي في "موازنته" حينما أشار إلى معنى النسيب بما فيه من بكاء على الأطلال وحديث عن الحبيبة الراحلة إنما هو تعبير عن الحنين إلى الوطن[٢].

ويشترك معهما ابن رشيق في "عمدته" بقوله: "فطريق أهل البادية ذكر الرحيل والانتقال، وتوقع البين، والإشفاق منه، وصفة الطلول والحمول، والتشوق بحنين الإبل"[٣].

من هنا يبدو أن قضية المرأة الظاعنة قضية شائكة للغاية، وربما لا تتضح إلا بعد أن نتعرف على مدى صلة الظعائن – القصيدة - بموقف الشاعر من الأطلال. وقد يتضح ذلك في ثلاثة مظاهر أساسية:

في المظهر الأول: تأتي رحلة الظعائن، حيث إنها السبب في رحلة الشاعر من دياره ومروره بالأطلال. وهذا ما نجده عند امرئ القيس - على سبيل المثال - حيث ربط بين وقوفه بالديار والأطلال ورحيل الظعائن عنها. وهذا في قوله[٤]:

---

(١) د.بدوي طبانة: معلقات العرب، نشر دار المريخ، الرياضي ١٩٨٤، ط ٤، ص ١٩٢.

(٢) أمدى: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بدون تاريخ، ج ١، ص ٤٠٩.

(٣) العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج ١، ص ٢٢٥.

(٤) الديوان، ص ١١٥.

أوَ مـا تَـرَى أظعـانَهَنّ بـواكِراً كالنَّخلِ من شَوْكانَ حين صِرامِ
حـورٌ تُعلَّـلُ بـالعبير جُلودُهـا بـيضُ الوُجـوه نـواعِمُ الأجـسامِ
فَظَلِلْـتُ في دِمَـنِ الـديار كـأنَّني نـشوانُ بـاكَرَهُ صَـبُوحُ مُـدامِ

ويقول زهير بن أبي سلمى أيضاً[١]:

فلمَّـا أن تحمَّـلَ آلُ ليلـى جَـرَتْ بـيني وبيـنهُمُ الظِّبـاءُ
تحمَّـلَ أهلُهـا منهـا فبـانُوا علـى آثـارِ مَـنْ ذَهَـبَ العَفـاءُ

في المظهر الثاني تأتي الظعائن داخل موقف الشاعر من الأطلال، كأن يلتفت الشاعر وهو يقف على الأطلال إلى لحظة الرحيل[٢]. قال امرؤ القيس وسط الأطلال[٣]:

كـأنِّي غَـداةَ البـيْنِ يـوم تحمَّلـوا لـدَى سَـمُراتِ الحـيِّ نـاقفُ حنْظَـلِ

وفي المظهر الثالث تأتي صورة الظعائن مستقلة عن الأطلال، حيث لا يبدو هناك ربط بينهما. فالشاعر إما أن يبدأ قصيدته بالحديث عن الظعائن المتحملة مع قبيلتها دون وجود ذكر للأطلال. وإما أن يبدأها بالحديث عن الأطلال ثم يقول[٤]:

تبصَّرْ خليليْ هل ترى من الظعائن تحمَّلـنَ بالعليـاءِ مـن فـوقِ جُـرْثُمِ؟
عَلَـونَ بأنمـاطٍ عِتـاقٍ وكِلَّـةٍ واردٍ حواشِـيها مُـشاكِهةِ الـدَّمِ

(١) الديوان، ص ١٢٤.
(٢) د. حسن البنا عز الدين: مقالة، جماليات الزمن في الشعر، مجلة ألف- مجلة البلاغة المقارنة، العدد التاسع نشر الجامعة الأمريكية ١٩٨٩. ص ١١٢.
(٣) الديوان، ص ٩.
(٤) ديوان زهير، ص ١١.

أو كما يقول الأعشى[١]:

أصـــاحِ تَـــرى ظعـــائِنَ بـــاكراتٍ عليهـــــا العَبْقريَّـــــةُ والنَّجُـــــودُ

ومن الواضح في تلك المظاهر الثلاثة أن ثمة علاقة بين الأطلال والظعائن في إثارة الشوق أو الذكرى لدى الشعراء. وعلى الرغم من التفاوت الملموس هنا بين الموقفين فإن زاوية الرؤية ودرجة الوعي تكاد تكون واحدة، بل منصهرة في بوتقة الرحيل. في الوقت ذاته تكون الظعائن هي اللحظة الواصلة بين وعي الشاعر للزمن الذي يوظفه الشاعر لخلق أقصى درجة من التأثير العاطفي، من حيث تنتمي لحظة الظعائن إلى الماضي وتنتمي لحظة الأطلال إلى الحاضر؛ فيكون التعليل بين الموقفين كما في المظهر الأول، أو استيعاب لحظة لأخرى كما في المظهر الثاني، أو التظاهر بعدم وجود علاقة بينهما كما في المظهر الثالث. لذلك يعطي الشاعر لنفسه الفرصة في اتساع زاوية الرؤية؛ ليستدعي بها إصغاء الأسماع إليه. ولكن إقرار صحة ذلك يتوقف على تحليل العناصر الرئيسية لرحلة الظعائن.

فلقد اتضحت عدة عناصر - في مصادر هذا الكتاب - لمشهد الظعائن المرتحلة من وطنها الحبيب، وتتلخص أهمها في:

١- وصف لحظة البداية
٢- إعلان البين
٣- حداة الركب
٤- وصف الهوادج
٥- غاية الرحلة واتجاهات الحركة

(١) الديوان، ص ٣٧٣. وجدير بالذكر أن ظعائن الأعشى تأتي معظمها في بداية القصيدة مستقلة تماماً عن موقف الطلل. انظر الديوان: ص ٧٧، ١٤٣، ٢١٣، ٢٥١.. الخ.

١- وصف لحظة البداية:

لقد اتضح وصف لحظة بداية انطلاق رحلة الظعائن في الاستفهام الذي كان شائعاً وملفتاً للأنظار، حيث شغف الشاعر الجاهلي في ترديد تساؤلات قد هامت بها نفسه، وضاق لها فؤاده، وتحير في الإجابة عليها عقله.

وفي الحقيقة أن شعراء المعلقات لم يقتصروا على صيغة واحدة من صيغ الاستفهام، بل تعددت عندهم حتى كادت تقترب. وكانت أشهر هذه الصيغ ما ردده امرؤ القيس - وتبعه آخرون من الشعراء - وذلك في قوله[١]:

تبصَّرْ خليلِي هلْ تَرى مِنْ ظعائِنٍ سَوالِكَ نَقْباً بين حَزْمِيْ شَعَبْعَبِ

وتبعه أيضاً عبيد في قوله[٢]:

تَبَصَّر خَليلِي هلْ ترى من ظعائِنٍ سَلَكْنَ غُمَيْراً دونهُنَّ غُموضُ

وكذلك عند زهير بن أبي سلمى في معلقته[٣]:

تبصَّرْ خَليليْ هل تَرَى من ظعائنٍ تحمَّلْنَ بالعلياءِ من فَوقِ جُرْثُمِ

والملاحظ أن تلك الصيغة الشائعة لدى شعراء المعلقات كانت في جو من نسيب الشاعر نحو صاحبته؛ لذلك اختار الشاعر الخليل ليبوح له بما وصفه. فالخليل هو أحفظ الناس للأسرار وكتمان ما لا يباح نشره من أخبار، وخاصة إذا كان متعلقاً بأعراض النساء في القبيلة.

وأحياناً أخرى يلون الشعراء في صيغ الاستفهام، ولكنها تحمل معاني متقاربة،

---

(١) الديوان، ص ٤٣.

(٢) الديوان، ص ٧٩. وانظر صفحة ١٣١ في قوله:

تبين صاحبي أترى حمولاً يشبه سيرها عوم السفين

(٣) الديوان، ص ١١.

والاختلاف قد يكون محصوراً في صور الخطاب من الواحد إلى الاثنين، أو الخطاب للجماعة دون مصاحبة الخليل.

وفي ذلك يقول امرؤ القيس[١]:

أوَ مـــا تَـــرَى أظعَـــانهُنَّ بـــواكِراً كالنَّخْلِ من شَوْكانَ حين صِرامِ

ويقول عمرو بن كلثوم - في معلقته - بعد أن اقترب من الظعينة متسائلاً عن أثر القطيعة لو أصرت على الفراق والرحيل[٢]:

قفـــي قبـــلَ التَّفـــرُقِ يـــا ظعينـــا نخبِّـــرْكِ الـــيقينَ وتُخبْرِينـــا
قفِـي نَسألْكِ: هـل أحـدَثْتِ صُـرْماً لِـو شْـكِ الـبَينِ أم خُنـتِ الأَمِينـا؟

ويخاطب الأعشى صاحبته "تياك" قائلاً[٣]:

أَلَـــا قُـــلْ لِتَّيـــاك مـــا بَالُهـــا أَلِلْـــبينِ تحْـــدَجُ أحْمالُهـــا؟

وقد يكون التساؤل موجهاً لصاحبيه؛ وذلك في قول عبيد بن الأبرص[٤]:

ألا تَقفـــانِ اليـــومَ قبـــلَ تفـــرُّقٍ ونْـــأيٍ بعيـــدٍ واخـــتلافٍ وأشْـــغالِ
إلى ظُعُـــنٍ يَـــسْلكْنَ بـــين تَبالـــةٍ وبـين أعـالي الخـلّ لاحِقِـة التَّـالي

وأيضاً في قول النابغة الذبياني[٥]:

(١) الديوان، ص ١١٥.
(٢) شرح القصائد العشر، ص ٣٢٤، ٣٢٥.
(٣) الديوان، ص ٢١٣. وانظر صفحة ٣٧٣ وذلك في قوله:
أصاحِ تَرى ظعائِنَ باكراتٍ عليها العبقريَّةُ والنُّجـــودُ
(٤) الديوان، ص ١١٣.
(٥) الديوان، ص ٢١٣.

قِفـــا فتبيَّنـــا أعُريْتِنـــاتٍ تـــوخَّى الحـــيّ أم أَمُّـــوا لُباحَـــا

وكذلك في قول زهير ابن أبي سلمى[١]:

فقلـتُ، والـديارُ أحيانـاً يـشُطُّ بهـا صَرْفُ الأميرِ على من كان ذا جَن
لِـصاحِبِيَّ، وقـد زالَ النهـارُ بنـا هـل تُؤنسانِ ببطنِ الجوِّ من ظُعُنِ؟

وهناك تساؤل آخر وجهه عبيد بن الأبرص لأصحاب جمال مزمومة؛ وذلك في قوله[٢]:

لِمَنْ جِمالُ قُبيلَ الصَّبْحِ مزْمُومهْ مُيمِّماتُ بلاداً غيْرَ معْلومَهْ

من هنا كانت قيمة الاستفهام عظيمة ودلالته البلاغية واضحة، "فالشعراء حينما أرادوا أن ينقلوا النفس لمشاهد حساسة ومؤثرة استخدموا صيغاً فنية تساعد على تمهيد الذهن، وتشد انتباه النفس فكانت صيغ الاستفهام الوجداني الفعالة في مآخذ النفس: لمن ظعن؟ هل ترى من ظعائن؟ وامتد هذا الغطاء الفني على طول ساحة القصيدة بجميع أقسامها حتى استولى على مختلف أغراضها، وحملت هذه الصيغ الفنية دلالات تلاءمت مع كل غرض أدت به إلى معنى مقصود ودلت عليه... كما أثارت هذه الصيغ الاستفهامية لدى السامع والمخاطب شتى ألوان التنبيه واليقظة وفتحت في مشاعره خواطر مغلقة، ولذلك هدف من ورائها الشاعر إلى إشراك الغير في العواطف التي يحسها والقضايا التي يعانيها"[٣].

وهناك صيغ أخرى تقارب صيغ الاستفهام من حيث دلالتها على إثارة الأذهان وتوقدها لما يقوله الشاعر. فمثلاً هناك بعض الشعراء قد استخدم صيغة التنبيه "ألا" التي تثير سمع المرء وتأخذ انتباهه وتمهد اهتمامه؛ كما ذكر ذلك امرؤ

(١) الديوان، ص ٢٧٩.
(٢) الديوان، ص ١٢٧.
(٣) خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، ص ٢٨٣.

القيس في قوله[١]:

ألا انْعمَ صباحاً أيها الرَّبعُ وانْطِقِ وحدِّثْ حديثَ الرَّكْبِ إن شِئتَ واصْدُقِ

وقول الأعشى الذي جمع بين استخدامه للأداة "ألا" والاستفهام أيضاً في بيت واحد؛ وهذا في قوله[٢]:

ألا قُلْ لتيَّاك ما بالُها ألْلِبينِ تُحْدَجُ أحمالُها؟

وكذلك استخدامهم لصيغة "النفي والاستثناء" كما هو واضح عند عنترة بن شداد في قوله[٣]:

ما راعَني إلَّا حَمولُة أهلِها وسْطَ الديارِ تَسُفَّ حب الخُمْخُم

وفي قول النابغة الذبياني[٤]:

ودِّعْ أمامةَ والتَّوديعُ تعْذيرُ وما وداعُكَ من قَفَّتْ به العِيرُ
وما رأيْتكَ إلا نظرةً عَرَضَتْ يومَ النِّمارةِ والمأمُورَ مأمُورُ
أنَّي القُفُولُ إلى حيٍّ وإن بَعُدُوا أمْسَوْا ودُوْنَهُمُ ثَهْلانُ فالنيِّرُ

من هنا ندرك أن تلك الصيغ الفنية من تساؤل وتنبيه ونفي واستثناء كانت وسائل تعبيرية للشاعر تحمل مشاعره وعواطفه النفسية التي كانت تواجهه ويمر في معاناتها منذ أن عقد نية الرحيل. فكيف ينتظر في أرض قد أجدبت، بل غار ماؤها، ونضبت فيها عاطفته، بعد أن فارقته حبيبته؟؟

(١) الديوان، ص ١٦٨.
(٢) الديوان، ص ٢١٣.
(٣) الديوان، ص ١٥٤.
(٤) الديوان، ص ١٥٧.

٢- إعلان البين:

يبدو - في مصادر الكتاب - أن البين عنصر مهم من العناصر التي شكلت صورة رحيل الظعائن التي تحدث عنها شعراء المعلقات في قصائدهم، وكان لازمة من لوازم إثارة عواطف المستمعين إليها. فالشعراء أحياناً يستعيرون البين ليرمزوا به إلى قصة رحيل الظعائن مع الخليط، لذلك فالصلة بينهما قريبة جداً، ومن هنا يقول الأستاذ الدكتور نبيل نوفل: "وهناك ملاحظة مهمة في موقف الظعن عموماً، هي تقاربه مع البين في أكثر القصائد إلى الحد الذي يصبح معه من المخالفة للمنطق أن نفرق بينهما منهجياً، حتى لو كان البين هو موجز للظعن وتلخيص لمشاعره"(١).

فامرؤ القيس قد جمع بين البين والظعن في قوله(٢):

كِنانِيَّـةُ بانَـتْ وفي الـصَّدْرِ وُدُّهـا مجـاوِرةً غـسَّانَ والحـيَّ يَعْمُـرا
بِعَيْنَـيَّ ظُعْـنُ الحـيِّ لَمَّـا تَحمَّلـوا لدى جانِبِ الأفْلاجِ من جَنْبِ تيمُرا

أما ذكر البين فقط فهو ظاهر في قول امرئ القيس(٣):

كـأني غـداةَ الـبينِ يـوم تحمَّلـوا لـدي سَـمُراتِ الحـيِّ نـاقِفُ حَنْظَـلِ

وكذلك عند عبيد بن الأبرص(٤):

بانَ الخَليطُ الأُلى شاقُوك إذْ شَحطوا وفي الحُدُوجِ مهاً أعْناقُهـا عُيُطُ

وأيضاً في قول طرفة بن العبد(٥):

---

(١) البنية الأسطورية لمقدمة القصيدة الجاهلية، ص ٦٠.

(٢) الديوان، ص ٥٦.

(٣) الديوان، ص ٩.

(٤) الديوان، ص ٨٣، وكذلك صفحة ١١٣. والملاحظ أن الشاعر قد ربط بين الخليط والبين، وهذا شائع عند غيره من الشعراء كزهير بن أبي سلمى مثلاً وآخرين.

(٥) الديوان، ص ١٠٤. وانظر أيضاً صفحة ١٦٨.

قِفي لا يَكنْ هذا تَعِلَّة وصْلِنا لِبيْنٍ ولاذا حظُّنا مِن نوالِكِ

والحارث بن حلِّزة يبدأ كذلك معلقته بالبين الذي آثار شجونه وجدد عليه أحزانه؛ بقوله[١]:

آذَنَتْنَا ببَيْنِها أسماءُ رُبَّ ثاوٍ يُمَلُّ منهُ الثَّواءُ

ويتبع عمرو بن كلثوم أخاه الحارث بقوله في المعلقة[٢]:

قفي نَسْألْكِ هلْ أحدَثْتِ صُرْماً لِوَ شْكِ البَينِ أم خُنْتِ الأَمِينا؟

ويحوم عنترة بن شداد حول المعنى نفسه بقوله[٣]:

ظَعَنَ الذين فراقُهم أتوقَّعُ وجرى بيْنهم الغرابُ الأبْقَعُ

ويتصدر ذكر البين قصيدتين لزهير بن أبي سلمى؛ ففي الأولى[٤]:

إنَّ الخَليطَ أجَدَّ البَينَ فانفَرقا وعُلِّقَ القلبُ من أسماءَ ما عَلِقا

وفي الثانية؛ قوله[٥]:

بان الخليطُ ولم يأْوُوا لمن تَرَكوا وزوَّدُوك اشتِياقاً أيَّةً سَلَكُوا
رَدَّ القِيانُ جِمالَ الحَيِّ فاحتُوا إلى الظَّهرةِ أمرُ بَيْنَهُم لَبِكُ

وأخيراً يذهب الأعشى كما ذهب غيره من شعراء المعلقات في ذكرهم للبين[٦]:

---

(١) شرح القصائد العشر، ص ٣٧٠.
(٢) شرح القصائد العشر، ص ٣٢٥.
(٣) الديوان، ص ٢١٠.
(٤) الديوان، ص ٦٣.
(٥) الديوان، ص ٧٨.
(٦) الديوان، ص ٢١٣. وكذلك صفحة ٢١٥.

أَلا قُلْ لتيَّاكَ ما بالُها ألْلُبينِ تُحدَجُ أحمالُها؟

من هنا تتضح صور البين الثلاث عند شعراء المعلقات، فالصورة الأولى تظهر واضحة في بدء القصيدة عندما يتحدث الشاعر عن رحيل الظعائن. وفي الثانية نلمحها في مجاورتها لكلمة الخليط، حيث تتضح دلالتها العظيمة منسجمة مع أحاسيس الشاعر المتعبة الحزينة، فالخليط جاد في أمر الرحيل على غير رغبة الشاعر. وفي الثالثة قد ينسب الشاعر البين لإحدى صويحباته التي لا ينسى ذكر اسمها في قصيدته، وكأنه اتهام منه إليها إذ لم يذكر الخليط معها في أغلب الأحيان.

٣- حداة الركب:

لقد ظهرت صورة الحداة عند بعض شعراء المعلقات، لكنها اختفت عند البعض الآخر. والبعض الثالث "لا يكلف أحد منهم نفسه مشقة الوقوف قليلاً على مقربة منهم فيقول فيهم كلمة أو بعض كلمة، بل هم لا يكلفون أنفسهم عناء - أي عناء - يجاوز الإيماءة إليهم من بعيد، كأنما ينقمون عليهم هذا الرحيل الموجع بالأحباب، ومازلت أظن أن الشعراء قد ظلموا هؤلاء الذين يدفعون العشق والوئام إلى دار غريبة وقوم أغراب"[(١)].

فيصور عبيد بن الأبرص حامي الظعينة بقوله[(٢)]:

يَجْتَابُ مَهْمَةً يهْماءَ صملقةً سَكْنُ الخلائِقِ حاذي اللَّحْمِ مُعْتَبِطُ
مُشمِّرُ خَلَقُ سِرْبالُهُ مَشِقُ قاذُورةُ قائِلُ مُغذْمِرُ قَطَطُ
يُكلِّفُ العوْلَ منها كلَّ ناجيَةٍ بعدَ الهَجيرِ بإرْقالٍ وَيلْتَبِطُ

ويقول أيضا[(٣)]:

(١) الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص ٣٠.
(٢) الديوان، ص ٨٥، ٨٦.
(٣) الديوان، ص ١١٣.

فلما رأيتُ الحادِيِيْـــنِ تكمَّشـا نَدِمْتُ على أنْ يذْهبَا ناعِميْ بـالِ

ويكتفي عمرو بن كلثوم بهذه الإشارة حين رأى الظعائن تحدى أصيلاً[١]:

تَـذكَّرتُ الـصِّبا واشـتقتُ لمـا رأيـتُ حُمُولَهـا أُصُـلاً حُـدِينا

ويصور زهير بن أبي سلمى الحداة وهم جماعات يسعون على آثار الظعائن؛ ليدل على كثرة القوم الراحلين وعجلتهم في السير، مما يؤدي إلى حزن الشاعر واشتعال عاطفته نحو الظعائن الراحلات.

وفي ذلك يقول[٢]:

مازِلـتُ أرمُقُهُـم حتـى إذا هَبَطَـتْ أيدي الرِّكابِ بهم من راكسٍ فَلَقا

دانِيـــةً لِـــشَرَوْرَى أوقَفـــا أَدَمٍ تَسْعى الحُداةُ على آثارِهِم حزِقَا

وقوله أيضاً[٣]:

يغشَى الحُداةُ بهم وَعْثَ الكَثِيبِ كما يُغْشِي الْسفائِنَ مَوْجَ اللُّجَّةِ العَرَكُ

٤- وصف الموكب (الهوادج):

لقد استوقف مشهد الظعائن الشعراء، وراحوا يصفونه بكل دقة، بل تفننوا في وصفه ورسمه، وكأن المشهد قد أصبح صورة ماثلة أمام أعينهم لا تبرحهم طرفة عين.

والملاحظ أن مشهد الهوادج - الظعائن - لا يوصف بهذه الطريقة إلا إذا كان الشاعر مقتفياً أثرها، مرتحلاً وراءها خطوة بخطوة، وكأنها محروسة بعينيه التي لا تنام عن مشاهدتها. وأبرز الخطوط التي رسمها شعراء المعلقات للهوادج

(١) شرح القصائد العشر، ص ٣٢٩.

(٢) الديوان، ص ٦٥، ٦٦.

(٣) الديوان، ص ٨٠.

المرتحلة قد تمثلت في صورتين مهمتين: الأولى تمثلت في صورة ركب الظعائن السعيد، والثانية صورة ركب الظعائن الحزين.

أما عن صورة الركب السعيد فقد جاءت "مظهراً إنعاشياً وفيضاً عاطفياً وجدانياً بعثت في النفس شتى الإحساسات التي تلطف جوها وتنعش مزاج الشاعر وتخفف من وطأة الصحراء، وترطب من حدة جفافها، بل أصبحت تمده بري وجداني جديد وترفده بعناصر فنية جديدة، ألقى ظل متاعبه عليها فغشته بالأمن والسكينة، إنها ضوء في حياة الإنسان الذي يجد رهقاً من وطأة الأحداث التي تلاقيه في تجاربه مع الآخرين، أو من صعوبة الواقع الذي يعيشه، أو قهر الحال الذي يغشاه ولا مفر من قسوة الأحداث سواء أعاشها المرء في الصحراء القاحلة أو في الأرض الخصبة... لذلك أضاءت هذه الرحلة عتمات نفس الشاعر فأصبحت تهش للجمال، وتبدد ظلمات اليأس التي بعثتها أحزان الأطلال وآلامها بمشاعر الجمال المنبعثة عن ركب الظعائن"[١].

لذلك يقول امرؤ القيس[٢]:

أوَ مـا تَـرَى أظعـانَهُنَّ بـواكِراً ... كالنَّخْلِ مِنْ شَوْكَانَ حين صِرامِ
حُـورُ تُعلَّـلُ بـالعبير جُلودُهـا ... بِـيضُ الوُجـوه نـواعِمُ الأجْـسامِ

ويقول عبيد بن الأبرص[٣]:

تَبَـصَّرْ هـلْ تَـرَى مـن ظَعـائِنٍ ... سَـلَكْنَ غميْـراً دونهُـنَّ غُمـوضُ
وفوْقَ الجِمالِ النَّاعِجاتِ كواعِبَ ... مَخـامِيضُ أبْكـارُ أوانِـسُ بِـيضُ

ويقول أيضاً طرفة بن العبد في معلقته[٤]:

---

(١) خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، ص ٢٧٥.
(٢) الديوان، ص ١١٥. وكذلك صفحة ١٦٨، ١٦٩.
(٣) الديوان، ص ٧٩.
(٤) الديوان، ص ٣٠، ٣١.

كـــأنَّ حُـــدُوجَ المالِكيَّـــةِ غُـــدْوةً خَلَايـــا سَـــفينٍ بالنواصِـــفِ مِـــنْ دَدِ
عَدَوْلِيَّـــةُ أوْ مِـــنْ سَـــفينِ ابـــنِ يـــامنٍ يجُـــورُ بهـــا المَلَّـــاحُ طَـــوْراً ويهْتَـــدي
يَـــشُقُّ حَبَـــابَ المـــاءِ حيْزُومُهـــا بهـــا كَمَـــا قَـــسَمَ التُّـــرْبُ المُفَايِـــلُ باليَـــدِ
ويُ الحـــيِّ أحْـــوى يَـــنْفُضُ المـــرْدَ شـــادِنُ مظـــاهِرُ سِـــمْطَيْ لُؤْلُـــؤٍ وزَبَرْجَـــدِ

ويقول كذلك زهير بن أبي سلمى في معلقته[١]:

تَبَصَّرْ خليلـيْ هـلْ تَـرَى مـن ظعـائنٍ تَحَمَّلْـنَ بالعليـاءِ مـن فَـوقِ جُـرْثُمِ؟
عَلَـــوْنَ بأنمـــاطٍ عِتـــاقٍ وَكِلَّـــةٍ ورادٍ حَواشِـــيها مُـــشاكِهَةِ الـــدَّمِ
وفـــيهنَّ ملـــهىً للـــصَّديقِ ومنظَـــرُ أنيـــقُ لعـــينِ النَّـــاظرِ المُتوسِّـــمِ

وأخيراً يقول الأعشى[٢]:

أصـــاحِ تـــرى ظعـــائنَ بـــاكراتٍ عليهـــا العبقريـــةُ والنُّجـــودُ
كـــأنّ ظبـــاء وجـــرَةَ مُـــشْرِفاتٍ علـــيهنّ المجاسِـــدُ والبُـــرُودُ

وأما عن صورة الركب الحزين فقد جاءت "صفحات من الشجون المضنية التي تلاقي الإنسان، الذي لم يدع له الماضي غير الذكرى التي تجدد عذابه كلما حاول أن ينسى هذا الماضي، وتجدد جراحه. فكان قلب الشاعر يتحرق كلما تذكر هذه الرحلة التي لم يستطع نسيانها. وكيف ينساها وهي قيثارة شجوه صباح مساء لأن محبوبته لم ترحل وحدها، وإنما كانت ترحل بقلبه، فهو مرهون لديها أسير لطريقها، تَتبَّع مساقطها كما كان يتتبع مساقط الغيث ليفك رهان الجدب الذي عقدته تجربة بيئته، وأوقده عشقه من أثر هذا الفراق"[٣].

(١) الديوان، ص ١١، ١٢.
(٢) الديوان، ص ٣٧٣.
(٣) خصوبة القصيدة الجاهلية، ص ٢٧٣.

لذلك يقول عمرو بن كلثوم في معلقته[١]:

قِفي نَسْأَلْكِ هَلْ أحدَثْتِ صُرْماً ... لِوَشْكِ البينِ أم خُنْتِ الأَمِينا؟

ويقول عنترة بن شداد في معلقته[٢]:

إن كنت أزمعتِ الفِراقَ فإنما ... زُمَّتْ رِكابُكم بليلٍ مظْلِمِ
ما راعني إلا حمولةُ أهلها ... وسط الديارِ تَسُفُّ حبَّ الخُمْخُمِ
فيها اثنتان وأربعونَ حلوبةً ... سوداً كخافيةِ الغرابِ الأسْحَمِ

ويذهب إلى المعنى نفسه النابغة الذبياني، وذلك في قوله[٣]:

قِفَا فتبيَّنَا أعُرِيْتِناتٍ ... توخَّى الحيّ أم أمُّوا لُباحَا
كأنَّ على الحُدُوجِ نِعاجَ رمْلٍ ... زَهَاها الذَّعْرُ أو سَمِعَتْ صِياحَا

ويقترب زهير بن أبي سلمى من هذا المعنى بقوله[٤]:

مازِلتُ أرمُقُهُم حتى إذا هَبَطَتْ ... أيدي الرِّكابِ بهم من راكسٍ فَلَقَا
دانِيةً لِشَرَوْرَى أوقَفَا أَدَمٍ ... تِسْعَى الحداةُ على آثارِهِم حزِقَا
كأنَّ عيْنَيَّ في غرْبَيْ مُقتَّلةٍ ... من النَّواضِحِ تَسقِي جَنَّةً سُحُقَا

ولا أريد أن أتكلف التأويل في تفسير الصورتين السابقتين، إلا أنني أظن أن مركب الظعائن السعيد لا يأتي به الشاعر - في أغلب الأحيان - إلا حاجة في نفس الشاعر من الغزل أراد أن يقضيها. ولا يأتي بصورة ركب الظعائن الحزين - في أغلب الأحيان - إلا في وسط غمامة الحرب أراد أن يمهد لها، أو تكون عبرة حزينة على طريق فراق الأحبة الراحلين الذين عزموا البين ومضوا في طريقه.

---

(١) شرح القصائد العشر، ص ٣٢٥.

(٢) الديوان، ص ١٥٤. وكذلك صفحة ١٩٦، ٢١٠ بتحقيق المولوى.

(٣) الديوان، ص ٢١٣، ٢١٤.

(٤) الديوان، ص ٦٥، ٦٦.

ولكن تظهر صور أخرى ثلاث عند شعراء المعلقات في وصفهم لموكب الهوادج. فتارة يشبهونه بصورة النخيل الباسقة في الشموخ والارتفاع. وتارة أخرى بالسفن التي تمخر عباب البحر الخضم. وتارة ثالثة يشبه شجر الدوم الذي يرتفع في السماء كالنخيل تماماً.

أما تشبيهه بصورة النخيل، فنراه في قول امرئ القيس[١]:

تَبَصَّرْ خليليْ هلْ تَرَى من ظعائنٍ سَوَالِك نقْباً بين حَزْمَيْ شَعَبْعَبِ
علوْنَ بأنطاكِيَّةٍ فوق عِقْمَةٍ كجِرْمَةِ نخْلٍ أو كجنَّةِ يثْرِبِ

لكنه يجمع بين الثلاث صور في قوله[٢]:

فشبَّهْتُهُم في الآلِ لمَّا تَكمَّشوا حدائقَ دوْمٍ أو سَفيناً مُقيَّرا
أو المُكْرعاتِ من نخيلِ ابن يامنٍ دُوَيْنَ الصَّفا اللائِي يلينَ المشقَّرا
سوامِقَ جبَّارٍ أثِيثٍ فُروعُهُ وعاليْنَ قِنْواناً من البُسْرِ أحْمرا

وتتردد الصورة نفسها عند عبيد بن الأبرص في قوله[٣]:

كأنَّ أظْعانُهنَّ نخْلُ مُوسَّقَةُ سُودُ ذوائِبُها بالحِمْلِ مَكْمُومَهْ

وتقترب قليلاً هند الأعشى وذلك حينما جمع بين أظعان زينب وحديثه لنخل ابن يامن[٤]:

وشاقتْكَ أظعانُ لزينبَ غدوةً تحمَّلْنَ حتى كادتِ الشمسُ تغْرُبُ
فلما استقلَتْ قلتُ نخلَ ابنِ يامِنٍ أهُنَّ أم اللَّاتِي تَرَبَّتُ يَثْرَبُ

(١) الديوان، ص ٤٣. وكذلك صفحة ١١٥، ١٦٨.
(٢) الديوان، ص ٥٧.
(٣) الديوان، ص ١٢٨.
(٤) الديوان، ص ٢٥١.

وتتضح الصورة أيضاً عند لبيد في قوله[١]:

فكأنَّ ظعْنَ الحيِّ لما أشْرَفَتْ ... بالآل وارتفعتْ بهنَّ حُزُومُ
نَخلُ كوارِعُ في خليجِ مُحَلِّمٍ ... حَملَتْ فمنها مُوقِرُ مكْمُومُ

وأما عن تشبيهه بصورة السفائن التي تشق عرض البحر، فنراه في قول عبيد بن الأبرص[٢]:

تبيَّنْ صاحِبي أترى حُمُولاً ... يُشَبَّهُ سيْرُها عَوْمَ السَّفِينِ

ويأتي طرفة بن العبد ليصور هذا المعنى خير تصوير بقوله[٣]:

كأنَّ حُدُوجَ المالكيةِ غُدوةً ... خلايا سفينٍ بالنواصِفِ مِنْ دَدِ
عَدَوْليَّةُ أو من سفينِ ابنِ يامنٍ ... يجُورُ بها المَلَّاحُ طوْراً ويهْتَدي
يَشُقُّ حَبَابَ الماءِ حيزُومُها بها ... كَمَا قَسَمَ التُّرْبُ المُفَايِلُ باليَدِ

وكذلك النابغة[٤]:

كأنَّ الظعْنَ حين طَفَوْنَ ظُهْراً ... سَفينُ الشِّحْرِ يمَّمَتِ القَرَاحا

وأخيراً، يقترب زهير بن أبي سلمى من الصورة نفسها؛ وذلك في قوله[٥]:

يغشَى الحُداةُ بهم وَعْثَ الكَثِيبِ كما ... يُغْشِي الْسفائِنَ مَوْجَ اللُّجَّةِ العَرَكُ

فإذا كانت صورة النخيل منقولة من واقع الطبيعة التي يعيشها الشاعر

---

(١) الديوان، ص ١٢٠.
(٢) الديوان، ص ١٣١.
(٣) الديوان، ص ٣٠، ٣١.
(٤) الديوان، ص ٢١٣.
(٥) الديوان، ص ٨٠.

فكذلك صورة السفن التي لم تأت إلا عن واقع رحيل الشاعر بواسطة البحر كي يصل إلى هدفه المنشود.. لذلك جاءت الصورة واضحة دون تكلف ممقوت أو تقصير مزموم.

٥- غاية الرحلة واتجاهات الحركة :

وغاية هذه الرحلة لا تظهر إلا في أماكن قليلة من قصائد شعراء المعلقات، فقلما يكشف الشاعر اللثام عن الهدف الذي تسعى إليه الظعائن.

وأغراض رحلة الظعائن قد تكون متقاربة، في البحث عن الأماكن المترعة بالخصب والنماء.

وفي ذلك يقول امرؤ القيس، معبراً عما قصدته الظعائن، وعلى الوجه الذي يريدونه. حيث نزلوا وادي "مُطْرِق" ومكاناً يسمى "العَقِيْق". وذلك في قوله[١]:

وحـدِّثْ بـأن زَالَـتْ بليـلٍ حُمُـولُهُمْ كنخـلٍ مـن الأعـراضِ غـيرِ مُنبَّـقِ
فـأتْبعتُهم طـرْفي وقـد حـال دُوْنَهُـمْ غـــوارِبُ رمـــلٍ ذي ألاءٍ وشِـــبْرِقِ
علـــى إِثْـــرِ حَـــيٍّ عامـــدينَ لنيَّـــةٍ فحلُّـــوا العقيـــقَ أو ثَنيَّـــةَ مُطْـــرِقِ

ويقول عبيد أيضاً[٢]:

بـــانَ الخَلـــيطُ الأُلى شـــاقُوك إذْ شَـــحطوا وفي الحُـــدُوجِ مَهـــاً أعْناقُهـــا عُـــيُطُ
عَهْـدي بهـم يـوْمَ جِـزْعِ القـاع مـن رَمَـقٍ والـــصفحُ قـــد زالَ بالأحْـــداجِ والغُـــبُطُ
والعـــيسُ مُـــدْبرةُ تهْـــوى بأرْكُبِهـــا كـــأنهُنَّ نعَـــامُ نُفَّـــرُ مُعُـــطُ
قدْ نكَّبتْ مـاءَ جِزْعٍ عـن شمائِلِـــها في سَبْسَبٍ مُقْفِرٍ حُمْرُ بـه اللَّعـــطُ

ويوضح زهير بن أبي سلمى هدف الخليط، حيث إنهم يقصدون ماء بشرقي سلمى. ويبدو أن القوم كانوا جادين في البحث عن عيون الماء؛ وهذا في قوله[٣]:

---

(١) الديوان، ص ١٦٨، ١٦٩.

(٢) الديوان، ص ٨٣، ٨٤.

(٣) الديوان، ص ٧٩، ٨٠. ويبدو أن "فيد، وركك" موضعان بهما ماء كما وضح ذلك شارح الديوان.

ضَحَّوا قليلاً قَفا كُثْبان أسْنمَةٍ ومـــنهُمُ بالقَـــسُوميَّاتِ مُعْتَـــركُ
ثم استمرُّوا، وقالو إنَّ مشْرَبكُم ماءُ بِشَرْقيِّ سلْمى: فيدُ، أورَكَكُ

ولكن الأعشى يوضح هدف الرحلة هذه المرة وهو رعي الإبل الكلأ في "روض القطا" و"روض التناضب" حيث الخصب والعيش الرغيد؛ وهذا في قوله[١]:

وبائـــتْ وقـــد أوْرَثَـــتْ في الفُـــؤا دِ صـــدْعاً علـــى نأْيهـــا مُـــسْتَطيرَا
بمـــا قـــدْ تربَّـــعُ روضَ القطـــا وروضَ التَّناضِـــبِ حتَّـــى تَـــصِيرَا

ومن خلال دراسة تلك العناصر التي رسمت لنا صورة الظعائن في القصيدة يتبين ما يلي:

١- من الطبيعي أن يصور الشاعر رحيل الظعائن مع قومها تصويراً حزيناً ليلائم حالته النفسية التي خرج بها من دياره، ولكنه - في أكثر قصائده - قد صور المرأة في أبهى حللها وكامل زينتها.

وقد يبدو تفسير العلاقة بين رحلة الشاعر في وصف الديار والأطلال ورحلة الظعائن أمراً مهماً في هذه القضية. وأظن أن العلاقة بينهما علاقة "تعليل"، فالظعائن في نظر الشاعر - قبل رحيلها - هي الأمل السعيد الذي يتسلى به عن الواقع البيئي المظلم الذي يعيش في كنفه، بل هي سبب بقائه في أرض الوطن. فإذا غاب عنه - أو كاد يغيب - فليس عليه إلا أن يندب حظه أو أن يعزم على الرحيل من دياره، باكياً أياماً حلوة قد عاش في أحضانها وتدثر في ثيابها الآمن، متشائماً من وقوع حرب عاجلة أو آجلة مع أعداء قبيلته. وقد يترك هذا قليلاً ويعود إلى أيامه ليصفها أبرع وصف ممكن مع أحبابه وعشيقاته الذين رحلوا عنه في موكب سعيد ينتعش له حسه، ويخفق لأجله قلبه، "حيث وهج الألحاظ المنبعثة عن لآلئ الوشى والمكللة بالستائر والألوان البهيجة، فظلَّلتْ نفس الشاعر بسُحب إنعاشية، لطفت روحه، ورققت وجدانه، وقيدت نواظره، وأثارت مدافنه واستلت

(١) الديوان، ص ١٤٣.

منه كل لامة طللية وجعلته يهيم على وجهه من حيث يدري ولا يدري ليتلمس غنى هذه الأنماط والأرقام والكلل، حتى جعلت روحه طائر أحلام يتنقل بين الخمائل، يحط ويعلو بفرح ومسرة"[١]. كل هذا الوصف قد يكون من أجل ألا ينكر عليه أحد أمر رحيله الذي عزم عليه، بل أكده في بداية قصيدته.

ولهذا كان الشاعر متناسقاً في شعوره، وفي التعبير عن فكرته، فهو لم يصف ركب الظعائن ثم يتبعه بوصف رحيله عن دياره، وإنما علل معظم الشعراء لارتحالهم برحيل الظعائن. بل قد يتجاوز بعض شعراء المعلقات وصف الوقوف أمام الديار لينطلق إلى وصف رحلة الظعائن، فإذا عرف السبب عرفت النتائج المترتبة عليه.

٢- ليس غريباً أن يقف الشاعر في كل رحلة من رحلاته واصفاً ما أمامه من مشاهد ومصوراً ما يتفاعل في نفسه، مجسداً تجربته ومعاناته في الحياة.

ففي رحلة الشعراء وأثناء وقوفهم أمام الأطلال وصفوا أوطانهم وعما آلت إليه من دمار قد حل بها، وخراب يستحيل البقاء في ظله.

وفي رحلة الظعائن يهتم الشعراء بالوصف ورسم التفاصيل الدقيقة والجزئيات التي وقعت عليها عينه فيما حوله من مشاهد، "فباصرته تلتقط من الأشياء ما قد لا تلحظه عين عابرة؛ من ذلك اهتمام الشاعر زهير بفتات العهن الذي يتساقط من ركب الظعائن عند حلولهن في مكان إقامتهن"[٢].

ولذلك يقول زهير بن أبي سلمى[٣]:

كأنَّ فُتات العِهْنِ في كلِّ منزلٍ نَزَلْنَ بـه حَبُّ الفنا لمْ يُحطَّمِ

إن وصف الشاعر الجاهلي لناقته ليس من الأغراض المستقلة التي يسعى الشاعر إليها مباشرة، على نحو ما تعود شارحو الشعر أن يقولوه، وأتفق مع

(١) خصوبة القصيدة الجاهلية، ص ٢٧٥، ٢٧٦.

(٢) مدخل إلى بيئة الشعر الجاهلي، ص ١٤٣، ١٤٤.

(٣) الديوان، ص ١٣.

أستاذي الدكتور نبيل نوفل في أن وصف الشاعر لناقته "يأتي دائماً في أعقاب موقف يمثل أزمة نفسية للشاعر، لا يجد لها مخرجاً سوى أن يكرب ناقته وينطلق بها وحيداً"(١).

ويتضح ذلك حينما نرى ثلاثة نماذج لوصف الناقة عند شعراء المعلقات: النموذج الأول يتضح في وصف الشاعر لناقته عقب ذكره لموقفه مع الطلل. والثاني يظهر جلياً بعد وصف الشاعر لرحلة الظعائن مع الخيط المسافر، وهذا يكون واضحاً في عدم ذكر الشاعر للأطلال. أما النموذج الثالث فيأتي به الشاعر تالياً لذكر الأطلال والظعائن مباشرة وبعيد كل البعد أن يخرج شعراء المعلقات عن إتباع هذا النهج في قصائدهم الشعرية. فلا يبدأ شاعر قصيدته مثلاً بوصف الناقة ثم يتبع هذا الوصف بعرض ملامح رحلته عبر الديار والأطلال ثم يقوم بنقل صورة الظعائن المسافرة... وهكذا، ولكن شعراء المعلقات قد احتفظوا جميعهم بذلك النهج البديع في قصائدهم؛ وذلك لقيمة فنية رائعة، امتاز بها شعرهم أيما امتياز.

أما عن النموذج الأول فيتضح - على سبيل المثال - عند النابغة بقوله في معلقته التي مطلعها:

يـــا دارَ ميَّـــةَ بالعلْيـــاءِ فالـــسَّنَدِ أقْـوَتْ وطـالَ عليهـا سـالِفُ الأبـدِ

ثم يتبع هذا الوصف بالبيت السابع بقوله(٢):

فعـدٍّ عمـا تَـرَى إذْ لا ارْتجـاعَ لـه وانْـمِ القُتُـودَ علـى عَيْرانـةٍ أُجُـدِ

وكذلك يذهب زهير بن أبي سلمى إلى وصف الناقة بعد رحلة الشاعر عبر الديار، وذلك في قصيدته التي مطلعها:

غـــشيتُ ديـــاراً بـــالنَّقيعِ فثهْمَـــد دوارِسَ قـدْ أقْـوينَ مـن أُمَّ معْبَـدِ

(١) البنية الأسطورية لمقدمة القصيدة الجاهلية، ص ٦١.

(٢) الديوان، ص ١٦. وانظر صفحة ١١٥، ١٤٠.

ثم في البيت الرابع يقول[١]:

فلمـــا رأيـــتُ أنهـــا لا تجيـــبَني نهْضتُ إلى وجناءَ كالفَحْلِ جلْعَدِ
جُماليَّـــةُ لم يَبْـــقِ سَـــيري ورِحْلَـــتي علـى ظَهْرِهـا مـن نَيِّهـا غيرَ مَحْفِدِ

وأما النموذج الثاني في وصف الناقة، فيتضح عند امرئ القيس في قصيدته التي بدأها بقوله:

سَما لَك شوقُ بعدما كان أقْصَرَا وحَلَّتُ سُلَيمى بطنَ قَوٍّ فَعرْعَرا
بِعيْنَـــي ظُعْـــنُ الحـــيِّ لمـــا تَحمَّلُـــوا لدى جَانِبِ الأفلاجِ مِنْ جَنْبِ تَيْمرا

وبعد الانتهاء من وصف رحلة الظعائن يقول[٢]:

فـدعْ ذا وسـلِّ الهـمَّ عنـك بجَسْرَةٍ ذَمُـولٍ إذا صـام النَّهـارُ وهجَّـرا
تُقَطِّـــعُ غِيطانـــاً كـــأنَّ مُتونَهـــا إذا أظهـتْ تكْـسى مـلاءً مُنـشَّرا

ويتضح هذا النموذج في معلقة الحارث بن حلِّزة التي بدأها أيضاً بقوله:

آذَنَتنَا بِبَيْنِهـــا أسمـــــــاءُ رُبَّ ثـاوٍ يُمـــــلُّ منهُ الثَّـــواءُ

ثم في البيت التاسع يصف ناقته بقوله[٣]:

غـير أنـي قـد أسـتعينُ علـى الهـ ـم إذا خـــفَّ بـــالثَّويِّ النَّجـــاءُ
بِزفُـــوفٍ كأنَّهـــا هِقْلَةٌ أُ مُّ رِئالٍ دَوِيَّـــــةٌ سَقْفَـــاءُ

وكذلك يتضح أيضاً عند زهير بن أبي سلمة والأعشى في ديوانيهما[٤]:

---

(١) الديوان، ص ١٧٨. انظر كذلك ديوان الأعشى، ص ١٩٧، ٢٤٥. وديوان لبيد، ص ١٢٤، وما بعدها.

(٢) الديوان، ص ٦٣.

(٣) شرح القصائد العشر، ص ٣٧٣.

(٤) زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص ١٧٦. وكذلك ديوان الأعشى، ص ٢١٥، ٢٥١، ٢٦١.

وأخيراً، يتضح النموذج الثالث للناقة عند امرئ القيس في قصيدته التي جمعت بين رحلة الشاعر، ورحلة الظعائن، ثم تلى ذلك وصف الشاعر لناقته؛ فيقول في قصيدته التي بدأها بقوله:

ألا انْعَمَ صباحاً أيها الرَّبعُ وانْطِقِ وحدِّثْ حديثَ الرَّكْبِ إن شِئتَ واصْدُقِ
وحدِّثْ بأن زالتْ بليلٍ حُمُولُهُمْ كنخلٍ من الأعراضِ غيرِ مُنَبَّقِ

وفي البيت السابع يصف ناقته بقوله[١]:

فعزَّيْتُ نفسي حين بانوا بِجَسْرَةٍ أمونٍ كبنيانِ اليهوديِّ خَيْفَقِ

وفي معلقة طرفة بن العبد يتضح هذا النموذج أيضاً، فيقول في بدء القصيدة:

لِخَوْلَةَ أطلالُ ببرقَةِ ثَهْمَدِ تلُوحُ كباقي الوشْمِ في ظاهِرِ اليدِ
كأن حُدُوجَ المالكيَّةِ غدوةً خلايا سفينٍ بالنواصفِ من دَدِ

ثم يقول في البيت الحادي عشر[٢]:

وإنِّي لأمْضِي الهمَّ عند احْتِضَارِهِ بعوْجَاءَ مِرْقَالٍ تَرُوحُ وتغْتَدي
أمُونٍ كألواحِ الإرانِ نَسَأْتُهَا على لا حبٍ كأنَّه ظَهْرُ بُرْجُدِ

وأخيراً، يتضح أن معظم استخدام الشاعر لناقته كان للتسلية من الهموم التي لحقت به، منذ أن علم أن الظعائن قد عزمت على الرحيل مع قومها، فلم يتراجع هو الآخر عن متابعتها في رحيلها. وهذا ما عبر عنه الشاعر في وقوفه أمام الأطلال حزيناً باكياً، ولكنه لم يكتف بذلك بل راح يؤكد هذا الرحيل بوصفه لناقته التي امتطاها في سفره، فكانت صاحبته الوفية التي يجب عليه وصلها وودها وبخاصة بعد أن قاطعته حبيبته التي زمت إبلها ورحلت إلى بلاد قد تكون غير معلومة لديه.

---

(١) الديوان، ص ١٦٩.

(٢) الديوان، ص ٣٤. وانظر كذلك ديوان عبيد. ص ١٠١، ١١٦ وديوان لبيد بن ربيعة، ص ٧٥، ٣٠٣.