الفصل الأول

بناء القصيدة وفكرة الزمان والمكان

١ ــ الأطلال ــ تفاعل التيارات الزمانية والمكانية :

إن القارىء لقصائد الشعراء الجاهليين يلاحظ أن كثيرا منهم تناول ظاهرة تسمى فى المصطلح النقدى بالوقوف على الأطلال ، وهذه الظاهرة غالبا ماتأتى فى بدايات تلك القصائد ، أو كما يقول ابن قتيبة فى نصه الهام: « إن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار ، فشكا وبكى وخاطب الربع ، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها (١) » . وعلى أية حال فإن البداية بالأطلال تكررت وتعددت لدى كثير من الشعراء ، ولذلك كانت ذات أهمية خاصة من حيث إن ذلك التكرار والتداول لابد له من سبب هام لدى الشاعر الجاهلى يحتاج لتفسير ، وتفسيره يلقى الضوء القوى على فهم ذلك الشعر بعامة والشاعر بخاصة .

كذلك إذا نحن نظرنا إلى هذه الظاهرة المتكررة وجدناها تعبر عن أشياء تتناول عاطفة الشاعر ونظرته إلى الحياة والكون . . أى «الزمان» وتتناول أيضا مدى انفعاله بما يراه أمامه من «أطلال» أى «المكان» ، ولذا تعتبر تلك الأطلال فى القصيدة من الدلائل القوية والعلامات التى تظهر مدى تأثر الشاعر بالزمان والمكان معا ، كذلك ، ــ من ناحية أخرى ــ نرى فيها تقليدية «وصنعة» تعبران عن قدرة الشاعر الجاهى الفنية

---

(١) الشعر والشعراء ١ : ٧٥

كما أنها ترتبط ارتباطا قويا بالمرأة . . ، ولذا فهى تحتل أهمية خاصة فى نقد القصيدة الجاهلية ، وسنتناول الأطلال هنا كظاهرة فى نفسها .

وأول مايلاحظ فى ظاهرة الأطلال بعامة الآتى :

أ — أنها لم تأخذ حجما معينا من حيث عدد الأبيات ، فقد تصل إلى عشرة ، (١) وقد تقل حتى تصل إلى بيت فقط (٢) ، ولكن يغلب عليها أن تتوزع بين أربعة أبيات أو خمسة . وهذا يدلنا على أن «الانتقال» من الأطلال إلى غيرها من موضوعات القصيدة غير محدود «بقدر معين» من الأبيات ، كما نرى أن الجزئيات الطللية نفسها تختلف كثرة وقلة من شاعر إلى شاعر ، فالشاعر ينتقل حسبما يشعر أنه يريد أن ينتقل ، ويصوغ من طلله حسب مايرى أنه يكفى لما يريد أن يقوله ، ولكن لاينبغى أن نغفل أثر الضياع والعبث اللذين لم تنج منهما القصيدة الجاهلية. وعلى أية حال فنحن نفسر ظاهرة موجودة أمامنا تكررت عند أغلب الشعراء الجاهليين .

ب — إذا كان كثير من الشعر الجاهلى بدأ بالطلل ، فمنه أيضا مالم يبدأ به ، فأبو زبيد الطائى لم يبدأ أيا من قصائده بالأطلال ، وكذلك علقمة الفحل ، بالإضافة إلى أن بعض الشعراء قللوا من ذكر الأطلال فى قصائدهم كالحطيئة مثلا مع غزارة إنتاجه ، كذلك فعل أوس ابن حجر والأعشى .

---

(١) أنظر ديوان لبيد ٩٦–٩٧

(٢) انظر ديوان حاتم الطائى ٧١ ، والنمر بن تولب ٥١ ، ومختارات ابن الشجرى ٥٢ ، وقيس بن الخطيم ٣٣ ، وعامر بن الطفيل ١٠٥

جـ - إذا كانت الأطلال فى قصائد عديدة فى الشعر الجاهلى تأتى فى أوائلها ، فإن قصائد أخرى احتوت على الأطلال داخلها ، أى بعد بدايات القصائد مثلما فعل الشماخ (١) ، وتميم بن أبى بن مقبل (٢) ، ومعاوية ابن مالك بن جعفر (٣) ، وعبد الله بن عنمة الضبى (٤) ، وزهير ابن أبى سلمى (٥) ، ومزرد بن ضرار الذبيانى (٦) ، والمرار بن منقذ ، حيث جاءت الأطلال عنده فى البيت الثالث والخمسين (٧) ، والمخبل السعدى (٨) وجابر بن حنى التغلبى (٩) ، وامرؤ القيس (١٠) ، وعنترة بن شداد (١١) وحميد بن ثور الهلالى (١٢) ، والحارث بن حلزة (١٣) ، وهذا يدلنا على أن بعض الشعراء كانوا يرون أن الأطلال «أفضل» داخل القصيدة أحيانا ، أو على الأقل بعد عدة أبيات ، وهنا نرى عدم دقة رأى ابن قتيبة فى «حتمية» البداية بالأطلال كما يبدو من نصه السابق إيراده .

د - فى أحيان كثيرة تكون «القصيدة» أو «القطعة» **أطلال كلها** ، كما

---

(١) ديوانه ٢٤١ - ٢٤٢ ؛ ٢٦١ - ٢٦٢
(٢) الجمهرة ٨٥٣ - ٨٥٤
(٣) الأصمعيات ٢١٣ ، والمفضليات ٣٥٧
(٤) الأصمعيات ٢٢٦
(٥) ديوانه ١٢٤ - ١٢٦
(٦) المفضليات ٧٥ - ٧٦
(٧) المفضليات ٨٨
(٨) المفضليات ١١٣
(٩) المفضليات ٢٠٩
(١٠) ديوانه ٣٠٠ - ٣٠١
(١١) ديوانه ١٥٧
(١٢) ديوانه ٣٣
(١٣) شرح القصائد السبع الطوال ٤٣٣

لدى لبيد مثلا (١)، وحسان بن ثابت (٢) ، وقد يكون ذلك نتيجة ضياع الجزء الباقى من القصيدة ، وقد لا يكون، وأن الأطلال كانت غاية فى ذاتها وليست «مقدمة» أو «ممهدة» لشىء بعدها .

بجانب هذه الملحوظات العامة نجد أن جزئيات الطلل فى الشعر الجاهلى بعامة تنقسم إلى الآتى حسب الكثرة والتكرار :

(١) العفاء والخراب والبلى والإقفار والوحشة :

تلك هى أكثر ظواهر الطلل وجزئياتها تداولا فى الشعر الجاهلى . فلا يكاد يخلو طلل من هذه الظواهر ، يقول الشماخ :

عفت ذروة من أهلها فجفيرها فخرج المروراة الدوانى فدورها(٣)

ويقول ربيعة بن مقروم الضبى :

أمن آل هند عرفت الرسوما بجمران قفرا أبت أن تريما (٤)

ويقول سلامة بن جندل :

لمن طلل مثل الكتاب المنمق خلاعهده بين الصليب فمطرق(٥)

ويقول بشر بن أبى خازم :

تغيرت المنازل بالكثيب وغير آيها نسج الجنوب

---

(١) ديوانه ٣١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٩٦

(٢) ديوانه ٢٧٩ ، ٢٨٠

(٣) ديوانه ١٦١ ، وانظر ١١١ ، ١٢٩ ، ١٧٣ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢٤٢ ، ٢٦٢ ، ٣٠٧

(٤) المفضليات ١٨١ ، وانظر نفس المصدر لشعراء آخرين صفحات ٨٩ ، ١٣٢ ، ١٧٣ ، ٢٢٩ ، ٢٣٧ ، ٢٤٨ ، ٢٥٩ ، ٢٨١ ، ٣٣٠ ، ٣٥٧ ، ٣٧٩ ، ٤٠٧ ، ٤١٢

(٥) الأصمعيات ١٣٢ ، وانظر نفس المصدر لشعراء آخرين ، صفحات ١٧٩ ، ٢٠٤ ، ٢١٣

وقفت بهـا أسائلهـــا ودمعـى على الخدين فى مثـل الغروب(١)

ومن الطبيعى أن يكون الطلل الذى يقف عليه الشاعر مكانا خربا عافيا، ذهب عنه أصحابه وتركوه، ورحل من فيه من أحياء، وبقى مستوحشا قفرا ، ولكن مع بداهة هذا الأمر نرى الشاعر يركز على هذه المظاهر ويكررها ، فكأنه يحاول إظهار فعل الزمن كشىء **يشعر هو به أكثر** من سواه ، وأكثر مما نشعر به نحن من مجرد ذكر طلل ، ولكن لننظر إلى قول زهير :

قف بالديار التى لم يعفها القـــدم بلى وغيرها الأرواح والـديم

لا الدار غيرها بعـد الأنيس ولا بالدار لـو كلمت ذا حاجة صـمم

دار لأسماء بالغمريـن مـاثلـــة كالوحى ليس بها من أهلها أرم(٢)

فنلاحظ التردد بين آثار الزمن وبين عدمها . . لم يعفها القدم ، ثم بلى غيرها الأرواح والديم ، و «ولا الدار غيرها بعد الأنيس» . . وهى ناطقة، وهى ماثلة

---

(١) مختارات ابن الشجرى ٢٦٢ ، وانظر نفس المصدر ٢٦٩ ، ٢٩١ ، وانظر أيضـا فى التركيز على العفاء والبلى والوحشة والخراب ، ديوان أوس بن حجر ٦٣ ، ٩٤ وسحيم ٤٩ ، وحميد بن ثور الهلالى ٣٣ ، ٨٧ ، ١١٣ ، وطرفة ٦٨ ، ٧٦، وديوان زهير ٥٩ ، ٥٨ ، ٨٦ ، ١٢٦ ، ١٩٤ ، ٢٠٦ ، ٢٠٨ ، ٢١٩ ، ٢٩٣ ، ٢٨٣ ، وديوان حسان ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٤٦ ، ١٦٥ ، ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٨٠ ، ١٨٤ ، ٢٧٩ ، ٢٨١ ، وديوان امرىء القيس ٢٧ ، ١٠٥ ، ١١٩ ، ٢٥٥ ، ٢٩٣ ، ٣١٢ ، ٣٣٩ ، ٣٤٥ ، والنابغة ١٩ ، ٣٢ ، ٧٨ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ١٧٦ ، ١٨٨ ، ٢٠٧ ، والحطيئة ١٩ ، ٧٧ ، ٢٠٨ ، ٢٤٠ ، وعنترة ١١٨ ، ١٢٦ ، ١٢٨ ، ١٤٠ ، ١٦٧ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، عمرو بن أحمر ٨٦ ، والنمر بن تولب ٥١ ، ٨١ ، وديوان عبيد ٤٦ ، ٦٥ ، ٧٦ ، ١٠٠ ، ١٠٤ ، ١١١ ١١٧ ، ١٢٠ ، ١٢٣ ، ١٢٩ ، ١٤٥ ، ١٤٨ ، وديوان عروة بن الورد ٣٩ ، والسموأل ٧٩ ولبيد ٣١ ، ٩٦ ، ١٥٩ ، ١٧٠ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢١٠ ، والجمهرة ٥١٦ ، وكعب ٩٩ ، ٢٠٨ ، والهذليين ١ : ٤٥ ، ٢٢٧ ، ٢ : ١ ، ٣ : ٣٦ ، ٤٣ ، والأعشى ٣ ، ١٧٥ ، ٣١٧

(٢) ديوانه ١٤٥ — ١٤٦

فالشاعر مع رؤيته شدة تأثير الزمن فى هذه الأطلال وإقفارها وفى إبعاد صاحبته وفى التفريق بينهما ، إلا أنه يراها ماتزال **حية** ، **ولم تتغير** ، وأنها **تجيب السائل** ، وأنها **ماثلة** ، فاتجاهه لمقاوم للزمن ليس بأنه تصور محبوبته مثلا ماتزال بها ، أو أن خيالها أو طيفها مايزال فى الدار ، بل بأن ركز على الدار نفسها من حيث القدم أو البلى وعكسه ، وهذا يدلنا على أن الشاعر الناظر إلى الطلل ، ينظر أول ما ينظر إلى تأثير **الزمن العام** ، **من حيث إنه مخرب ومدمر** ، أكثر من نظرته إلى الزمن من حيث هو **مبعد للأحباب أو المحبوبة** ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى يحاول الشاعر أن يظهر عنصر الثبات والبقاء داخل عنصر الهدم ، **والإثنان فعل الزمن** ، أى أن الزمن الذى يدمر ، هو نفسه الزمن الذى يبقى الأشياء ويخلدها . . ، ونرى الباحث الدكتور كمال أباديب ، يقول — فى بحثه للمنهج البنيوى وتطبيقه على القصيدة الجاهلية التى جعل معلقة لبيد مثالا لها — فى تعليقه على الصورة فى البيت الثانى من المعلقة : «إن ماتقدمه هذه الصورة من مفارقة جذرية وجوهرية : **إذ تقضاء عملية سلبية عبر عملية إيجابية : وكلا العمليتين تنبع من حركة الزمن ومروره** — الزمن فى مروره يجرد الأشياء ويعريها ، لكنه فى الوقت نفسه يخلد الأشياء ويمنحها الديمومة (١) . . ، فنرى أن التساؤل يعبر عن ذاتية الشاعر وتردده والعفاء والقدم يدلان على فعل الزمن المزدوج . ولم يذكر زهير — فى نصه السابق — اسم صاحبة الدار إلا فى البيت الثالث بقوله : دار لأسماء . . وهذا أيضا نفس فعل امرىء القيس عندما يقول :

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها ... لما نسجتها من جنوب وشمال (٢)

---

(١) مجلة المعرفة — العدد ١٩٥ ص ٣٩

(٢) ديوانه ٨ ، وانظر المفضليات ١١٣ ، ٢٤٧ ، ٤٠٥

فعنصر الزمن التدميرى هو أقوى ما فى ظاهرة الأطلال .

٢ — وصف الدار نفسها والبقايا والتشبيهات الخاصة بها :

التفت الشاعر الجاهلى إلى رسوم الدار والأشياء الباقية الدالة على «حياة كانت » ، وإلى تشبيهها وتصويرها بعد الجزئية السابقة مباشرة ، وأكثر آثار الطلل الباقية ذكرا فى الشعر الجاهلى هى النؤى والأثافى ، يليها الأوتاد ومرابط الخيل والرماد . . كقول طرفة :

أشجاك الربع أم قدمه أم رماد دارس حممه (١)

ونحو ذلك من بقايا ، وأكثر ماتشبه النؤى مع ماحولها من رسوم بالوشوم ، وأكثر مايشبه الرماد والأثا فى بالحمام أو الخدود اللطيمة ، وينفرد عميرة ابن جعل بذكر الحطب الذى جمعه الإماء فى قوله :

وغير حطوبات الولائد ذعذعت بها الريح والأمطار كل مكان (٢)

وكذلك تشبيه النؤى والأثا فى بالكتابة والسطور والزخارف ، يقول :

يادار هند عفت إلا أثافيها بين الطوى فصارات فوادیها (٣)

فالأثافى هى الباقية من هذه الدار ، وهى أول ما لفت نظر الشاعر . ويقول كعب :

فلم يبق منها غير أس مذعذع ولا من أثا فى الدار إلا صليبها (٤)

ويشبه الحطيئة بقايا الدار بالسطور فيقول :

---

(١) ديوانه ٦٨ ، وانظر ديوان حميد بن ثور ٩٣ ، وانظر ديوان الشماخ ٢١١ ، والجمهرة ٥٠٨ ، والمفضليات ٢٥٩ ، والنابغة ١٩ .

(٢) المفضليات ٢٥٩

(٣) ديوانه ٢٤٠

(٤) ديوانه ٢٠٨ ، وانظر ديوان الهذليين ١ : ٦٦ ، ٢٢٧ ، وانظر فى ذكرها مع النؤى أيضا : المفضليات ٣٤٥ ، والبقايا فقط ٤٠٧ والنؤى والأحجار : النابغة ٣٢ ، ٧٩

لمن الديار كأنهن سطور بلوى زرود سفى عليها المور
نؤى وأطلس كالحمامة ماثل ومرفع شر فاته محجور (١)

وكذلك فعل خداش بن زهير (٢) ، وغيره (٣) ، ويقول أوس بن حجر مشبها البقايا بالزخارف :

شبهت آيات بقين لها فى الأولين زخارفا قشبا (٤)

ويشبهها حاتم الطائى بالنمنمة والكتابة (٥) وعبيد بن الأبرص(٦) بالكتابة ويشبهها بالصحيفة أيضا (٧) ، ولبيد باللوح (٨) ، وبالوشوم(٩) ، وبالكتب والوشوم معا (١٠)، وجمع بينهما أيضا أيضا عنترة(١١) ، والشماخ بالخط (١٢) ، وكذلك فعل كعب(١٣) ، وأحيانا يكتفى الشاعر بأن يصف

---

(١) ديوانه ٢٦
(٢) الجمهرة ٥١٥
(٣) انظر ديوان طرفة ٦٨ والهذليين ١ : ٦٦
(٤) ديوان ١
(٥) ديوانه ٨٠ ، وانظر المفضليات ٢٣٧ ، ويلاحظ ذكر القلم ، ٣٥٧
(٦) ديوانه ٤١ ، ٦٥ ، وكذا فعل سلامة بن جندل : الأصمعيات ١٣٢ ، وانظر نفس المصدر ٢١٣ ، ٢٢٦ ،حيث يشبهها بالمداد الذى رد فى خط الدواة ، وانظر ديوان الهذليين ١ : ٦٤ ، ٣ : ٤٣ ، وديوان زهير ١٤٦ ، ٢٦٨وحسان ١٢٢ ، والمفضليات ٢٠٤ ، ٣٥٨ ، وديوان امرئ القيس ١٥
(٧) ديوانه ٧٦، وانظر المفضليات ١٣٢ ، ٢٨١
(٨) ديوانه ١٥٩
(٩) ديوانه ١٧٤ ، وانظر ديوان الهذليين ٢ : ١ ، ١٨ ، ٣ : ٣٢ ، ٣٦ ، وديوان زهير ، ٢٠٧ ، ٣٨٢ ، والمفضليات ١٠٥ ، ١١٤ ، ١٨١ ، وطرفة فى مبدأ معلقته وديوانه ٥
(١٠) ديوانه ٢٠٨ ، ٢٠٩
(١١) ديوانه ١٩٠
(١٢)ديوانه ١٢٩
(١٣)ديوانه ٦١ ، وانظر المفضليات ٨٩ ، وديوان امرىء القيس ٨٩

الرسوم بأنها أخلقت فقط (١) ، ويشبه الشماخ الرماد بالحمام مع ذكر النؤى (٢) ، ويشبه أمية بن أبى الصلت الأثافى بالحمام (٣) . يلى ذلك تشبيهات تكاد تكون خاصة ، فنرى عمرو بن أحمر ينفرد بأن يجعل حجرين باقيين يبكيان الخلاء والوحدة فيقول :

وعرفت من شرفات مسجدها حجرين طال عليهما الدهر
بكيا الخلاء فقلت إذ بكيا مابعد مثل بكاكما صبر (٤)

ومن تلك التشبيهات أيضا تشبيه الآثار الباقية بمزاحف الحيات ، أو بلونها ، وذلك كما فعل بشر بن أبى خازم فى قوله :

لمن الديار غشيتها بالأنعم تبدو معالمها كلون الأرقم (٥)

أو بالعباءة الخلقة كما قال كعب :

ألما على ربع بذات المزاهر مقيم كأخلاق العباءة داثر (٦)

أو السراويل كما فعل زهير عندما قال :

كأن عليها نقبة حميرية يقطعها بين الجفون الصياقل (٧)

أو كما يشبه النابغة رماد الأثافى بكحل العين فى قوله :

رماد ككحل العين لأيا أبينه ونؤى كجذم الحوض أثلم خاشع (٨)

---

(١) ديوان الشماخ ٢٦٢
(٢) ديوانه ٣٠٨
(٣) الجمهرة ٥٠٨
(٤) ديوانه ٨٩
(٥) الجمهرة ٤٩٧ ، والمفضليات ٣٤٥
(٦) ديوانه ١٨٥
(٧) ديوانه ٢٩٣
(٨) ديوانه ٧٩

كما يشبه طرفة تلك البقايا بالأثواب الموشاة الباقية فى قوله :

وبالسفح آيات كأن رسومها يمان وشته ريدة وسحول (١)

هذا بالإضافة أيضا إلى تفصيل بعض الشعراء فى الكتابة بالقلم وإلحاح الكاتب على ذلك ، كما فعل سلامة بن جندل حين قال :

لمن طلل مثل الكتاب المنمق خلا عهده بين الصليب فمطرق

أكب عليه كاتب بدواته وحادثه فى العين جدة مهرق(٢)

وزاد أبو ذؤيب فى تفصيل ذلك الكاتب فقال :

عرفت الديار كرقم الدوا ة يزبرها الكاتب الحميرى

برقم ووشى كما زخرفت بميشمها المزد هاة الهدى

أدان وأنبأه الأول ن أن المدان المالى الوفى

فينظر فى صحف كالريا ط فيهن إرث كتاب محى(٣)

وهذا من خصائص أبى ذؤيب فى الاستطراد فى المشبه به ، ويبالغ زهير فى تشبيه آثار الديار بأنها ليست فقط مثل الرق أو الكتابة ، بل الكتابة المحيلة التى أتى عليها حول فيقول :

بلين وتحسب آيهن عن فرط حولين رقا محيلا (٤)

وعلى هذا نرى أن هناك تشابها فى وصف بقايا تلك الطلول ، وهذا يعنى أن هناك تقليدية ما فى تلك التشبيهات ، وتناقلها من شاعر إلى آخر كما يبدو فى الوشم والكتابة بالذات ، كذلك يبدو أن اهتمام الشاعر بالبقايا ؛

---

(١) ديوانه ٧٦ ، وانظر ١١٤

(٢) الأصمعيات ١٣٢ ، وانظر المفضليات ٣٥٧ ، ٣٥٨ ، ٢٨١

(٣) الهذليين ١ : ٦٤ — ٦٥

(٤) ديوانه ١٩٤

وبالذات الأثافى والنؤى يدلان على أنه يرى فى **هذين الأثرين مقاومة للزمن ومقاومة للفناء** ، وكأنه يعود إلى **عهد «حياة كانت»** فى هذه الديار ، فى نفس الوقت الذى يرى فيه أن الزمن هو الذى أبقاهما ، ونرى الدكتور أحمد الحوفى يقول عن تلك الآثار والبقايا : «ولكن هذه البقايا عميقة الأثر فى نفس الشاعر ، لأنها مرتبطة بمن يحب ، فليست جمادات ولا نسيا منسيا ، وإنما هى أحياء ذوات معان ودلالات» (١) .. ولكن لماذا هى حية ؟ أو لماذا هى حية فى موقف خراب ؟ ، ذلك لأنها لاتمثل فقط آثاراً للمحبوبة ، فالطلل كله وغير الطلل يمكن أن يكون آثارا للمحبوبة حية فى وجدان الشاعر : ولكن الموقف هنا أعمق من ذلك ، موقف **الحى داخل الميت الباقى** ، أو **الثابت الباقى داخل الفانى المندثر** ، مثلما أن الوشم والكتابة يدلان على ضعف تلك الآثار وتهلهلها ، فالشاعر يحاول فى تصوره إبراز **صورة ماحلة بعد صورة حية** ، صورة ماحلة **حالية، بعد صورة** حية «كانت» ، فيقوم من ثم بعملية تصغير فيتحول البيت العامر الضخم إلى نقش صغير فى «يد» أو فى «كتاب» أو على «ورق» ، فالحجم هنا ليس حجما حقيقيا بمقدر ما هو حجم زمنى أيضا ، فالحياة تتمثل فى **الضخامة** ، والفناء **يتمثل فى الصغر والضآلة** المعبرين عن كراهية الشاعر لهما ، فهذا الاتجاه فى التشبيه وتكراره على هذا النحو **يدل على موقف رد فعل من الشاعر تجاه** الزمن الدهرى أيضا ، يعبر فيه عن ضيقه بتصغير آثاره ، هو ينظر إلى الواقع المؤلم ، فيرد عليه بهذا التصغير النابع من **رؤية فنية مع رؤية زمنية** معا ، ولكن لماذا نرى «الإلحاح» لدى بعض الشعراء فى تصوير الكاتب والخط وبيان دقته والاهتمام به ؟ نقول نفس الإجابة السابقة فى الجزئية الطللية الأولى ، وهى أن **الزمن** الذى يكرهه الشاعر

---

(١) الغزل فى العصر الجاهلى ٣٠٦

ويعبر عن كرهه له برد الفعل التصغيرى ذلك ، يراه خالداً أبديا يعطى الخلود والبقاء ، فكأن الدهر هنا مع إذ هابه الأشياء ليؤكد نفسه ويعيد الخلق من جديد ، هو فى الوقت — كما أشرت — سبب البقاء ، فهو يؤكد فى المندثر بقاءه القوى . كذلك نرى أن التشبيهات الأخرى مثل الزخرفة والتشبيه بالأثواب أو مزاحف الحيات ، تدل ليس فقط على قدرة تصويرية فنية لدى الشاعر الجاهلى ، بل تدل أيضا على أن الفن والجمال عنده مهمان أيضا بغض النظر عن الموقف المؤلم أو القاسى الذى يصوره الشاعر فى وقفته على الطلل ، فهو — أى الشاعر — يقيم التشبيهات الواقعية ويدمجها مع المظاهر البيئية التى يصورها ، كما يدل — فى نفس الوقت — على الذاتية التصرفية الإبداعية داخل التقليدية السائدة .

٣ — آثار الرياح والعواصف والأمطار وفعلها بالأطلال :

بعد ذلك يأتى إظهار الشاعر وتصويره مدى فعل آثار الطبيعة بهذا الطلل والتى تسببت فى اندثار معالمه ، وقد أكثر الشاعر الجاهلى من ذكر ذلك(١) ؛ ولكن نلاحظ الآتى بعامة :

---

(١) انظر ديوان الحطيئة ١٣١ ، ١٣٧ ، ٢٠٨ ، ٢٤٠ ، وديوان تاتم الطائى ٨٠ ، وعمرو ابن احمر ٥٠ ، ومختارات ابن الشجرى ٢٦٢ ، ٢٩١ ، وعبيد ٤١ ، ١٠٠ ، ١٠٨ ، ١٢٣ ، ١٢٩ ، ولبيد ٣١ ، ١٦٠ ، ٢٠٦ ، والجمهرة ٤٩٧ ، ٥٠٧ ، ٥٠٨ ، ٥١٦ ، ويلاحظ مسايل المياه ، وكعب ٦٢ ، ٨٩ ، ٩٩ ، ١٨٥ ، ٢٠٨ ، والأعشى ٣ ، ١٣٩ وزهير ٥٦ ، ٨٧ ، ١٢٧ ، ١٤٥ ، ٢١٩ ، وحسان بن ثابت ١٢٢ ، ١٤٧ ، ١٦٥ ، ٢١٩ ، ٢٨٠ ، ٢٨١ ، والمفضليات ٨٩ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١١٤ ، ٢٥٩ ، ٣٤٥ ، وديوان امرىء القيس ٨ ، ٢٧ ، ٢٨٢ ، ٣٠١ ، ٣١٢ ، والنابغة ٢٠ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٦١ ، ٧٨ ، ٧٩ ، ٨٨ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٨٨ ، ٢٠٧ ، وعنترة ٦٨ ، ١١٨ ، ١٢٨ ، وطرفة ٦٩ ، ٧٧ ، ٨٦ ، وسحيم ٤٩ ، وحميد ١١٣ ، ويفصل عمرو بن أحمر الباهلى فى الرياح بالذات : انظر ديوانه ٨٧ ، ١٤٦ ، ١٥٧

أولا : أن الرياح المتخللة لهذا الطلل ليست كلها رياحا عاصفة عنيفة ، بل هناك رياح الصبا الناعمة والتى ذكرها الشماخ حين قال :

على أن للميـــلاء أطـــلال دمنـــــة بأسقف تسديها الصبا وتنيرها (١)

ثانيا : أن هناك أيضا تفصيلا فى الرياح والأمطار واستطرادا فى وصفهما كما لدى عمرو بن أحمر الباهلى (٢) ، وحسان بن ثابت(٣) . فالشاعر يحاول أن يبرز **أفعال الزمن** وآثاره التخريبية فى الطلل ، فأخذ يذكر تلك الرياح والسيول والأمطار **وسواها من عوامل التعرية والهدم** ، كذلك اتجه الشاعر إلى هذا التصوير كنتيجة لتأثير البيئة حوله ، فهذه المظاهر الطبيعية دائما حوله فى تلك الصحراء المفتوحة المكشوفة ، فهو يصورها كتعبير بيئى فى نفس الوقت الذى يبرزها كمظاهر بيئية تعبر عن آثار الزمن فى الطلل ، الذى هو فى الواقع آثار الزمن فى الشاعر أو فى محبوبته من جهة أخرى ، أو فى الحياة الممتعة بصفة عامة . وتفصيل بعض الشعراء فى الأمطار والرياح يدل أيضا على إمعان من جانبهم فى بيان شدة التنكيل بهذا الطلل ، **إمعان فى إظهار قوى الهدم الزمنية** ، ولكن لماذا أتى بعض الشعراء برياح الصبا أو نسيم الصبا الذى يدل على هدوء وحنين ، لا على هدم وتخريب ؟ هذا — فى رأينا — نوع من رد فعل الشاعر تجاه الرياح العاتية ، فهو يقوم بإرسال رياح من عنده هو نحو ذلك الطلل تعبيرا عن محبته ومكانته عنده ومكانة من كانت تقيم فيه ، فالصبا هنا تمثل اتجاها شاعريا غزليا لا اتجاها تدميريا ، وكأن الطلل مايزال أهلا لأن يعطف عليه الشاعر ويناجيه بالصبا ، كما كان يناجى حبيبته المقيمة فيه أيضا بالصبا

---

(١) ديوانه ١٦١ ، وانظر ديوان الهذليين ٢ : ١ فى أبيات للمتنخل ، وانظر ديوان الأعشى ١٧٥

(٢) ديوانه ٨٧ ، ١٤٦

(٣) ديوانه ١٨١

فى سوالف الأيام ، فالطلل مايزال حيا داخل الشاعر وإن كان قد اندثر فى حقيقة الأمر والواقع ، فهو يصوره كواقع **أولا** ثم يخلع عليه رؤيته الخاصة له بأنه مايزال يؤثر فيه ، **ثانيا** نجد هنا نوعا من **التردد** بين الواقع المرير الماثل فى **الآن** والزمن الجميل الذى ما يزال حيا فى ذهن الشاعر ومخيلته وفى نفسه ، الممثل فى **الماضي** ، وهذا فى مجمله يعنى أن قوة عاطفة الشاعر **جعلت الماضى حاضرا ، والحاضر ماضيا فى اندماجية تامة ، لا مجرد استعادة الزمن الممثل فى الذاكرة** كشىء منفصل بعيد ، لأن الحاضر المأسوى ملح ومذكر ظاهر موجود .

٤ — البكاء على الطلل :

يمثل البكاء على لطلل الجزئية الرابعة من حيث كثرة التداول ، وقد أطلق كثير من النقاد على الوقوف على الأطلال اصطلاح البكاء على الأطلال وهو تعبير غير دقيق لأن ليس كل من ذكر الطلل أو وقف عنده بكاه .

وإذا نظرنا إلى صلة بكاء الشاعر بالأطلال نجده كالآتى :

أولا : البكاء مباشرة من قبل الشعر بمجرد وقوفه على الطلل مثلما فعل لبيد عندما قال :

غشيت ديار الحى بالسبعان ... كما البدر فالعينان تبتدران (١)

والشماخ عندما قال :

ولما رأيت الدار قفرا تبادرت ... دموع للوم العاذلات سبوق (٢)

والأعشى حين قال :

من ديار بالهضب هضب القليب ... فاض ماء الشئون فيض الغروب (٣)

---

(١) ديوانه ١٩٦

(٢) ديوانه ٢٤٢ ، و نظر ٢٦٢

(٣) ديوانه ٣٣٣

وامرؤ القيس فى قوله :

ديار بها الظلمان والعين تعكف ... وقفت بها تبكى ودمعك يذرف (١)

ثانيا : الوقوف بعض الوقت ووصف مظاهر الطلل المؤثرة فى الشاعر ثم البكاء ، كما فعل عبيد بن الأبرص فى قوله المعبر عن وقوفه قبل البكاء :

لمن الديار ببرقة الروحان ... درست وغيرها صروف زمان

فوقفت فيها ناقتى لسؤالها ... فصرفت والعينان تبتدران (٢)

وكما قال الحارث بن حلزة :

آذنتنا ببينها أسماء ... رب ثاو يمل منه الثواء

بعد عهد لها ببرقة شماء ... فأدنى ديارها الخلصاء

فمحياة فالصفاح فأعلى ... ذى فتاق فعاذب فالوفاء

فرياض القطا فأودية الشر ... بب فالشعبتان فالأبلاء

لا أرى من عهدت فيها فأبكى ... اليوم دلها وما يرد البكاء (٣)

ثالثا : أن يبكى الشاعر ثم ينهى نفسه عن البكاء ، أو يتعجب من أنه يبكى ، وذلك مثلما فعل الحطيئة فى قوله :

أمن رسم دار مربع ومصيف ... لعينيك من ماء الشئون وكيف (٤)

وكما فعل ضابىء بن الحارث بن أرطاة فى قوله :

---

(١) ديوانه ٣٢٣

(٢) ديوانه ١٤٨

(٣) شرح القصائد السبع ٤٣٣ — ٤٣٦ ، وانظر ديوان زهيره ١٤ — ١٤٨ ، والأعشى ١٧٥ ، ١٩٥ ، وتسان ١٢٢ ، والنابغة ١٨٩ ، ١٢٦ ، وديوان الهذليين ٢ : ٢ ، والمفضليات ٤٠٧ ، والحطيئة ١٣١ ، ومختارات ابن الشجرى ٢٦٢ ، ٢٦٩ ، والشماخ ٣١٠

(٤) ديوانه ٨١ ، وانظر ٢٣٦ ، وديوان حاتم الطائى ٤٦ ، وعبيد ١١٦ ، ١٢٣

بكيت وما يبكيك من رسم دمنـــه مبنـا حمـام بينها متظـللا (١)

رابعا : أن يبكى الشاعر ، ولكنه يتعرض لزجر أصحابه له ، من ذلك قول طرفة وامرئ القيس معا :

وقوفا بها صحبى عـلى مطيهـم يقولون لا تهلك أسى وتجلد (٢)

خامسا : دعوة الرفيقين إلى البكاء والمشاركة مع الشاعر فيه ، كمـا فعل امرؤ القيس فى مبدأ معلقته (٣)، وفى مواضع أخرى (٤) ، وكما فعل عبدة بن الطبيب فى قوله :

قفا نبك من ذكرى حبيب وأطلال بذى الرضم فالرمانتين فأوعال(٥)

ونجد من عنترة موقفا خاصا فيطلب من نفسه أيضا الوقوف على الطلل ليحقق ذلك ، يقول :

قـف بالمنازل إن شجتك ربوعهـا فلعل عينك تستهـل دمـوعها (٦)

بعد هذه المواقف البكائية ، نجد أن دعوة الشاعر لنفسه **للوقوف** ، أو دعـوته **لإيقافه صاحبيه** المتخيلين مرتبطة إلى حد ما بالبكاء كما رأينا لدى امرئ القيس وطرفة وعبدة ، ولكن هناك **دعوات للوقوف** بدون بكاء. كما فعل عنترة فى قوله لصاحبيه :

قفـايا خليلى الغـداة وسلمـــا وعوجا فإن لم تفعلا اليـوم تندما

عـلى طلل لو أنه كـان قبلـــه تكلم رسم دارس لتكلمـا (٧)

---

(١) الأصمعيات ١٨٠ ، وانظر ديوان كعب ٩٩ ، ٢٠٨ ، وديوان الهذليين ١ : ٢٢٧ ، ٢ : ٢ ، والأعشى فى مبدأ معلقته ديوانه ٣ والمفضليات ٢٤١ ، ٢٤٧

(٢) ديوان طرفة ٥ ، وامرىء القيس ٩ ، وانظر ديوان لبيد ٩٧ وعنترة ١٤٠

(٣) ديوانه ٨

(٤) انظر ديوانه ٨٩ ، ١١٤

(٥) ديوانه ٩٤

(٦) ديوانه ١٠١

(٧) ديوانه ١٦٧

أو قوله لنفسه :

قف بالديار وصح إلى بيداها فعسى الديار تجيب من ناداها (١)

وكما فعل عبدة بن الطبيب فى قوله :

خليلى ما أنصفتما إذ وجدتما بذى الأثل داراً ثم لا تقفان

ولو كنتما مثلى إذن لوقفتما على الربع أو وجدى الذى تجدان(٢)

بجانب الاتجاهات السابقة العامة أو شبه العامة ، نرى بعض اتجاهات الشعراء الخاصة ، فهذا طرفة لا يتعجب من البكاء ، بل من الشجى والحزن العميق عندما يقول :

أشجاك الربع أم قدمه أم رماد دارس حممه (٣)

ويظهر لقيط بن يعمر الأحزان والوجع اللذين لم يصلا إلى درجة البكاء عندما قال :

يادار عمرة من محتلها الجرعا هاجت لى الهم والأحزان والوجعا(٤)

مما سبق نرى أن البكاء على الأطلال ليس بكاء واحدا ، ولا يأخذ صيغة واحدة مع تشابهه وتقليديته المتناقلة ، والبكاء تعبير من الشاعر عن مدى تأثيره **بالماضى الحاضر معا** ، كذلك فالشاعر يبكى الطلل لأن شعور الخراب الماثل والفناء والعفاء طغى على الشعور السابق الماضى بالحياة والخصب والطمأنينة ، فرحيل المحبوبة لم يجعل الطلل خربا فحسب ، بل خال ، والذى خربه هو

---

(١) ديوانه ١٨٧

(٢) ديوانه ٨٩ ، وانظر ديوان عبيد ١٢٠

(٣) ديوانه ٦٨

(٤) مختارات ابن الشجرى ٢

الزمان ، فانضاف الخراب إلى الخلاء ، وأصبحا شيئا واحدا الآن فى الطلل مما أثار حزن الشاعر الذى يبكى مدى مافعله الزمن بسلاحية : الخراب والخلاء ولذا كان البكاء عنصراً هاماً من عناصر الوقوف على الطلل ، وأهم مايميز هذا البكاء **هو التردد النفسى** ، فنجد المنظر المثير للبكاء ، ثم الردع عن البكاء أو التعجب منه ، كل هذا يعتمل داخل الشاعر ، فهو نفسه يبكى رغما عنه ، ثم يتعجب لماذا يبكى ؟ هو يبكى لمنظر تلك الأطلال وما صارت إليه ، ثم يتعجب كيف أن هذه الخرائب البالية تجعله يبكى ؟ أو ماذا فيها يبكيه ؟ وهذا التعجب لا يأتى من شخص آخر ، بل من الشاعر الباكى نفسه ، وهذا ينم عن **تردد نفسى داخلى يتمثل فى الواقع الظاهر** ، فى الطلل الخرب الذى يتكون من أحجار وبقايا ومدى استحقاق هذه البقايا للبكاء ، **والماضى الماثل** فى هذه الأحجار أيضا معا ، .. ، فالشاعر فى حال وعيه لايجد أمامه سوى أحجار وبقايا لاتستحق البكاء ، ولكن عندما يمتزج بالأحجار الشعور بالخلاء بعد عمران سابق ، والخراب بعد حياة مضت ، يتلاشى الواقع مؤقتا ويعود الماضى فى الطلل ، ومن ثم تنهمر العبرات ، وعندما تفيض بما يكنى الشاعر ، يعود إلى صحوه ، فيزجر نفسه ، وخاصة إذا كان متقدما فى السن التى هى عرضة دائما للزجر ، يزجر نفسه ويقول لها كيف تبكين على أحجار .. ومن ثم يصمد قليلا .. ثم يعود يتذكر لرؤية شبح الخراب ، وقد لايكون ذلك لمجرد رؤيته الطلل صدفة بل لأنه يريد أن يراه ، ويريد وضع نفسه هذا الموضع ، يدل على ذلك ، الدعوة المستمرة من الشاعر بالوقوف على الدار ، ثم بالعوج عليها وطلب ، ذلك وتكراره (١) ، فإذا ماوصل إلى الطلل مرة أخرى ، أو طلل آخر عاد

---

(١) انظر ديوان عمرو بن أحمر ٨٦ ، والشماخ ٣٠٧ ، وامرىء القيس ١٠٥ ، ١١٤ ، وهنا يتمثل بابن خذام .

إلى البكاء .. وهلم جرا ، وهذا قد يؤدى إلى تعدد أطلال أو إظهار الشاعر ، ذلك ..

٥ — تعدد الأماكن وتتابعها :

الناظر إلى ظاهرة الأطلال يلاحظ أن الشاعر فى كثير من الحالات يبين وقوفه على أماكن متتابعة(١)لامكان واحد ، وتتابع هذه الأماكن بحرف الفاء فى الغالب ، وهذا التتابع — كما نراه — لايعنى أنه يقف عند كل طلل يذكره فعلا ، أو أنه ينتقل من وصف هذا إلى وصف ذاك ، **بل هو يتابع ذكر الأماكن** ، ولكن الوقفة واحدة ، وكأنه يقول إنى أفعل هذا الشئ فى كل هذه الأماكن لو رأيتها . وتلك الأماكن قد تقتصر على اثنين كما يقول بشر ابن أبى خازم :

غشيت لليلى بشرق مقـــاما فهاج لك الرسم فيهـا سقامـــا
بسقط الكثيب إلى عسعـــس تخـال منازل سلمى وشـــاما(٢)

وقد تصل إلى خمسة عشر موضعا كما قال عبيد :

أقفر مـن ميـة الدوافع مـــن خبت فلبنى فيحـان فالرجـل

(١) انظر فى تعدد الأماكن وتتابعها فى الطلل : شرح القصائد السبع ٤٣٤ — ٤٣٥ ،وديوان حميدبن ثور ٨٧ ، ١١٣ ، وسحيم ٤٩ ، وعنترة ٦٨ ، ١١٨ ، والنابغة ١٩ ، ٦١ ، ٧٨، ٨٨، ١٧٥، ١٨٨، وامرىء القيس ٨، ٧٨، ١١٤، ١١٩، ٢٥٥، والمفضليات ٨٨، ١٠٥، ٢٠٩، ٤٠٧،وحسان ١٢١، ٢٧٩، ٣٠٣، وزهير ٤، ٥٦، ٥٧، ١١٦، ١٢٦، ١٢٧، ٢١٩، والأعشى ١٣٩، والهذليين ١ : ٤٥ ، ٢ : ١٨، ١٩١، ٣ : ٣٦ ، وكعب ٦١، والأصمعيات ٢٠٤ ، والجمهرة ٥١٥، والشماخ ١٦١ ، ١٧٣ ١٧٣، ولبيد٣١، ٩٦، ١٢٢، ١٥٦، ١٧٠، ١٧٤، ١٥٦، ٢٠٥، وعروة بن الورد ٣٩ ، وعبيد ٢٣، ١٠٤، ١١٢، ١٤٥، ومختارات ابن الشجرى ٢٦٩، ٢٩١ والنمر بن تولب ٨١ ، ٨٢ ، وعمرو بن أحمر ١٤٥ ، وحاتم الطائى ٤٦، وأوس بن حجر ١ ، ٦٣ ، والحطيئة ١٣١ ، ٢٠٨

(٢) مختارات ابن الشجرى ٢٦٨ — ٢٦٩

فالقطبيات فالدكادك فالـــ ـــهيج فأعلى هبيرة السهـــل
فالجمد الحافظ الطريق من الـ ـزيغ فصحن الشقيق فالأمل
فالطلب فالحد من تبالة لا عهد له بالأنيس مافعلـــوا
كأن ماأبقت الروامس منـــ ـه والسنون الذواهب الأول
فرع قضيم غلا صوانعه فى يمنى العياب أو خلل(١)

فالظاهر من النظرة الأولى للأبيات الأخيرة أن «ميـة» كانت تقطن كل هذه الأماكن ، وأن الشاعر تابع وراءها أيضا كل هذه الأماكن ، ولو كان فعل ذلك حقيقة لكان به مس من الجنون ، ولكنه فى الحقيقة جسد كل هذه الأطلال أو أماكنها فى طلل واحد فقط ، فهو لايعدد المواقف كما قلت ، بل يعدد الأماكن ، ليدل على تعدد الخراب وفعل الزمن ، حتى وإن كان رأى مثل تلك الأطلال أثناء تجواله حياته فى الصحراء فليس كلها «لمية» . ولكنه كرر «الوقوف» عدة مرات فى حياته ، ورأى أطلالا متعددة ، ولكن هنا الموقف واحد ، ولايتحدث إلا عن طلل واحد ، والدليل على ذلك قوله فى البيت الخامس «ماأبقت الروامس منه» ، فقد جمع كل هذه **الأماكن** فى **موقف واحد** أو بمعنى آخر فى لحظة زمنية واحدة ، ولو قيل إنه يقصد بالضمير أول طلل ذكره ، نقول فلماذا إذن ذكر بينها تلك الأماكن المتعددة على هذا النحو ؟ كذلك فإن الدليل أيضا على إرادة الشاعر من وراء هذا التتابع المكانى إظهار فعل الخراب والزمن بيتاه الأخيران .

٦ ــ السؤال والاستنطاق والتحية :

الجزئية الطللية التى تلى ماسبق هى سؤال الشاعر تلك الطلول وتحيتها ، أو محاولة استنطاقها لترد عليه شعوره نحوها ..

---

(١) ديوانه ١٠٤ — ١٠٥

فالشاعر ليس إنسانا عاديا ، بل فنان ، والفنان يرى «الحياة» فى أشياء حوله قد لايرى فيها الإنسان العادى ذلك فالفنان يرى الحياة فيما يريد له الحياة أو فيما يمثلها له ، ولذا فهو يرى فى الجماد شيئا يمكن أن يرد عليه سؤاله ، ويمكنه أن يتعاطف معه ويشاركه مايشعر به ، ولم يقف الشاعر — كما قلنا — على الطلل وقوف إنسان يتذكر ويبكى ويحاول استرجاع الماضى ، أو ينظر إلى فعل الزمن وحسب ، بل إن هذه الأطلال تمثل **الآن** حياة كانت ، وبالإمعان فى هذه النظرة ، أو بالاندماج فى الموقف ، خلع الشاعر الحياة على هذا الطلل البالى ، فهذه البقايا حية فى نظره لأنها ناطقة بغير لسان ومعبرة بغير بيان ، ناطقة بالذكرى والحب والحنين وفعل الزمن ، وبما أنها ناطقة فيمكن له إذن أن يسألها عن أهلها الراحلين وكيف هم ؟ وكيف كانوا ؟ وكيف حالها بعدهم ؟ وبالتالى يمكنها أن ترد عليه ، ومن ثم يمكنه أن يحييها تعبيرا عن إحساسه نحوها ومكانتها لديه . يقول بشر بن أبى خازم :

تغيرت المنازل بالكثيـــــــب وغير آيهـا نسـج الجنـوب
وقفـت بها أسائلهـــا ودمعـى على الخديـن فى مثل الغروب (١)

فنلاحظ «التغير» و«الرياح» ، ثم المساءلة فى الوقت الذى يبكى فيه الشاعر من شدة تأثره بالموقف ، فكأنه يسألها بشعوره وقلبه ، لابلسانه .

ويقول بشامة بن الغدير :

فوقفت فيهـا كـى أسائلهـــا غوج اللبان كمطـرق النبـــع (٢)

ويقول النابغة :

وقفـت بهـا القلوص عـلى اكتئاب وذاك تفارط الشوق المعـــــنى
أسائلهـا وقد سفحـت دموعـى كأن مفيضهن غروب شـــن (٣)

(١) مختارات ابن الشجرى ٢٦٢
(٢) المفضليات ٤٠٧
(٣) ديوانه ١٨٩

فنلاحظ أيضا البكاء عند السؤال . ويقول أيضا فى سبب السؤال :

أسائل عـن سعدى وقد مر بعدنا على عرصات الدار سبع كوامل(١)

فهو يحدد الزمن الذى مضى على فراق محبوبته ، ومع ذلك هو يسأل الدار عنها. وهذا عنترة يقف على ديار عبلة ويحييها ، ثم يطلب منها الكلام مباشرة ، فيقول :

يادار عبلة بالجـــواء تكلمـــى وعمى صباحاً دار عبلة واسلمى(٢)

ونراه يسأل الطلل مرة أخرى ، ولكنه يجد «الغراب» يرد بدلا منه تعبيرا عن الخراب والإقفار اللذين حلا بهذه الديار ، يقول :

أسائله عن عبلـة فأجـابـنى غراب بـه مابى مـن الهيمـان (٣)

ونراه فى ذات القصيدة يصرح بالسؤال نفسه فيقول :

يادار عبلـة أيـن خـيم قومهـا لما سرت بهم المطى وبانـوا ؟(٤)

ولم يقف الأمر بالشاعر الجاهلى عند هذا الحد من السؤال ، بل وقع فى حالة **التردد** التى أشرنا إليها .. ، يسأل ، ثم يعود للوم نفسه والتعجب من أنه يسأل مالايرد ، يقول عمرو بن أحمر :

عوجـوا فحيوا أيهـا السفـــر أم كيف ينطق منزل قفـر ؟ (٥)

فهو يطلب إلقاء التحية على هذا الطلل ، لأن هذا الطلل حى فى نظره فى حالة اندماجه وتأثره ، ثم يعود إلى واقعه ، فيرى أن هـذا الطلل ماهو إلا أحجار صماء ، فكيف ينطق ؟ هو يريد أن يسأل أى شئ عن حبيبته الراحلة

---

(١) ديوانه ٢٠٧
(٢) ديوانه ١٤٢
(٣) ديوانه ١٧٤
(٤) ديوانه ١٧٥ ، وانظر ١٨٧ أيضا
(٥) ديوانه ٨٦

فلا يجد إلا الطلل ، ولكنه لايسعفه ، فيعود يلوم نفسه على السؤال .. وهكذا.

وهذا هو نفس موقف لبيد حين قال :

فوقفت أسألها وكيف سؤالنا صما خوالد مايبين كلامها(١)

ونلاحظ أن قوله : «مايبين كلامها» يدل على شيء من «الكلام» ، أو التعبير ، ولكن لايبين ، فهي لم تكن صامتة أو خرساء تماما ، بل تكلمت ، ولكن هذا التكلم لم يكن «يبين» أى لم يستفد الشاعر منه شيئا .

وهذا هو نفس موقف المرقش الأكبر أيضا حين قال :

هل بالديار أن تجيب صمم لو كان **رسم ناطقا كلم** (٢)

فهو يتساءل : هل يمكن للدار الصماء أن تجيب؟ ، فلو كانت ناطقة ، لتكلمت ، وهو أثناء علمه بهذا الصمم يسأل أيضا مايزال.. ويقول الأعشى :

ما بكاء الكبير بالأطلال وسؤالى فهل **ترد سؤالى**

دمنة قفرة تعاورها الصيـ ـف بريحين من صبا وشمال(٣)

فهو يلوم نفسه على سؤاله أشياء لاترد ، ومع ذلك فقد سألها أولا ، أى أن التعجب أتى بعد السؤال الفعلى ، ونلاحظ أيضا ارتباط السؤال بالإقفار. ونرى نفس **التردد واللوم** .

ونجد امرأ القيس يتعجب كذلك من سؤال الحجارة الصماء ، فيقول :

كيف الوقوف بمنزل خلق أم **ماسؤال** جنادل خرس (٤)

---

(١) ديوانه ٢٠٩
(٢) المفضليات ٢٣٧
(٣) ديوانه ٣
(٤) ديوانه ٢٤٣

ونرى لدى حميد بن ثور نفس موقف امرئ القيس حين يقول :

سل الربع أيــن يممــت أم سالم وهل عادة للربع أن يتكلمــا(١)

فنجد نفس التردد واللوم . ونرى للنابغة الذبيانى نفس الموقف اللومى التردى السابق ، ولكنه فى التحية بدلا من السؤال المباشر يقول : (٢)

عوجــوا فحيوا لنعم دمنـة الدار ماذا تحيون مــن نؤى وأحجـار ؟

ثم يعود للسؤال فيقول :

وقفت فيها سراة اليوم أسألهــا عن آل نعـم أمونا عبر أسفــار
فاستعجمت دار نعـم ماتكلمنــا والدار لو كلمتنا ذات أخبـار
فما وجدت بها شيئا ألوذ بــه إلا الثمام وإلا موقد النــار(٣)

ويقول الدكتور محمد أبو موسى تعليقا على هذا الموقف للنابغة : «انظر إلى هذا الأمر وهذا الاستفهام فى البيت الأول ، وكيف بدأ الشاعر قصيدته هذا البدء المتوتر وتأمل كيف اختلجت نفسه واضطربت حين شارف الديار ورأى منازل الأحبة .. (٤) » . ولكنا نرى أن الموقف هنا ليس مجرد اضطراب أو توتر ، لأنه — أى الموقف — يزداد إمعانا فى إضافة الحياة إلى هذا الطلل فى نفس الوقت الذى يزداد فيه إمعانا فى الدهشة والتساؤل ، حتى أن اللوم تحول من الشاعر إلى الطلل ، فأصبح يلوم الطلل على عدم رده ، بدلا من لوم نفسه على سؤال أحجار صماء . والنابغة يعلم أن الدار لن ترد عليه ، ومع ذلك يوجه إليها السؤال ، ويرى أنها ناطقة ، ولكنها تبخل عليه ، ولكن هذا البخل أو الاستعجام نفسه أبلغ «كلام» فالدار لو تكلمت ذات أخبار ، فكأن الشاعر

(١) ديوانه ٧
(٢) انظر ديوانه ٣٢ ، ٣٣
(٣) ديوانه ٣٢ — ٣٣
(٤) قراءة فى الأدب القديم ١٩٠

علم هذه الأخبار فعلا من عدم الكلام ، فهى صامتة متكلمة معا . ونرى نفس موقفه هذا فى مطلع قصيدته :

يادار مية بالعلياء فالسنـــد أقوت وطال عليها سالف الأبـد
وقفت فيها أصيلانا أسائلهـا عيت جوابا ومابالربع مـن أحـد
إلا الأوارى لأياً ما أبينهـا والنؤى كالحوض بالمظلومة الجلد(١)

ونرى نفس التعقيب من الشاعر : لاشىء فى الدار بعد الاستفهام يلوذ به الشاعر إلا الأحجار والنؤى وموقد النار والأوتاد .. ، بقايا .. تتحدث ولا تتحدث .. ويقول زهير :

وقفـت بها رأد الضحاء مطيـتى أسائل أعلامـاً ببيـداء قـردد
فلمـا رأيت أنهـا لاتجيبـنى نهضت إلى وجناء كالفحل جلعد(٢)

فهو يسأل أعلاما خربة طاوية فى شكل طلل ، وهى لاتجيبه فيتعجب من عدم الإجابة وإن كانت أجابت فى حقيقة الأمر ، ولكن الشاعر وجد الصورة القفر والبيداء القردد : فطغى عليه الشعور بالضيق ، فلجأ إلى ناقته ليرحل عن هذا المكان . ولننظر إلى قول عنترة بن شداد :

حييت مـن طلل تقـادم عهـده أقوى وأقفر بعد أم الهيـثم (٣)

فهو يبدأ بتحية الطلل . ثم يمعن فى إقفار هذا الشىء الذى أهدى إليه تلك التحية ، فهو **طلل تقادم عهده** ، **وأقوى وأقفر** ، فقد تركته تلك المحبوبـة فأضحى خلاء ، ثم تعاورت عليه الأيام فصار خربا ، وكلما ازداد التقادم والقفر ازداد الأثر فى نفس الشاعر ، فالخراب والعفاء **إمعان فى فعل الزمن**

---

(١) ديوانه ١٩
(٢) ديوانه ٢٢٠
(٣) ديوانه ١٤٣

وتأثيره ، ومن ثم يزداد التعاطف معه والحنين إليه ، ولذا فهو يحن لأنه وجد فيه مايكفى من خراب ، فالتحية هنا ليست مجرد تحية لطلل ، ولكنها تحية **لآثار حياة كانت** ، وكلما أمعنت فى البعد ، وأمعن الطلل فى الإقفار والتقادم ، كان أدعى إلى التعاطف معه ، وكأن الشاعر يقول : لولا إمعان هذا المكان فى الإقفار والمحول لما حييته ، أى أن ازدياد الموقف الطلى مأساوية الآن ، يؤدى إلى زيادة حضور الماضى فيه **الآن** أيضا .

ونفس الموقف نراه فى السؤال أيضا ، وهنا يصل الشاعر إلى أقصى درجات امتزاجه الزمنى بالطلل ، فهو لايسأل إلا الممعن فى الخراب ، وكلما أمعن الطلل فى الخراب ألح الشاعر فى سؤاله ، ولننظر إلى أبيات الشماخ :

وعرفت رسما دارسا مخلولقـاً ... فوقفـت واستنطقتـه استنطاقـا
حتى إذا طـال الوقوف بدمنـة ... خرساء حـل بها الربيع نطاقـا
قفر مغانيهـا تلـوح رسومهـا ... بعـد الأحبـة مخلـق إخلاقـا
عجـت القلوص بها أسائل آيهـا ... والعين تذرى عبرة تغساقـا(١)

فنرى الإمعان فى مظاهر الخراب فى الطلل ، فهو رسم دارس مخلولق ، دمنة قفرة مغانيها ... إلخ ، هـذا فى نفس الوقت الذى يسأل فيها بإلحـاح واستنطقه استنطاقا» ، فكأنه يهزه ويزجره لكى يتكلم ، فهو لايطلب تعبيرا أو ردا ، بل يطلب نطقا كنطق الإنسان الحى ، ولكن سيطرة الموقف القفرى طغى عليه فذهب على ناقته . ويقول عبد الله بن عنمة :

فلما رأيت الدار قفرا سألتهـا ... فعـى علينـا نؤيهـا ورمادهـا
فلم يبق إلا دمنـة ومنـازل ... كما رد فى خط الدواة مدادهـا(٢)

---

(١) ديوانه ٢٦٢
(٢) الأصمعيات ٢٢٦ ، والمفضليات ٣٧١

فالشطرة الأولى من البيت الأول مع البيت الثانى يظهران دلالة واضحة على أن السؤال لم يصبح حتميا إلا لأن هذه الدار وصلت إلى ماهى عليه من الإقفار والخراب ، كذلك عاد الشاعر إلى حالة التساؤل والتردد ، متعجبا من عدم رد النؤى والرماد ، وعدم رد النؤى والرماد هو الإجابة فى حقيقة الأمر ، لأنهما هما الشيئان الوحيدان اللذان بقيا بجسدان لدى الشاعر الموقف ، فهما ناطقان أخرسان معا. ونرى زهيرا فى ترددده يعطينا صورة الطلل «المتحدث الأصم» معا ، فيقول :

لاالدار غيرها بعد الأنيس ولا بالدار لو كلمت ذا حاجة صمم(١)

فهما حالتان متلازمتان ، تصور الشاعر للطلل ، الحديث وعدمه ، الكلام والسكوت ، النطق والصمت .. ، وهذا بعينه مايقوله امرؤ القيس :

ألما على الربع القديم بعسعسا كأنى أنادى أو أكلم أخرسا(٢)

ونلاحظ كلمة «القديم» ، فهذا المكان طلل لمحبوبته ، وهو قديم ، وهذا القدم الزمنى حول الطلل إلى ناطق بهذه الحالة فى حقيقة الأمر ، وإن كان لا يتكلم ، ولذا فامرؤ القيس لا يتعجب هنا من أن الطلل لايتكلم ، بل يتعجب من أن الأخرس لايتكلم ، فهو زاد على الحالة السابقة حالة أخرى ، زاد على حالة التكلم والصمت معا حالة تعجبية فتعجب من أن الأخرس لاينطق ، فهو لايرى ناطقا أخرس ، بل يرى أخرس غير ناطق ، ولكنه يعود إلى موقف الشاعر السابق ، ويترك التعجب هذا فيقول :

يادار سلمى دارسا نؤيها بالرمل فالحبتين من عاقل
صم صداها وعفا رسمها واستعجمت عن منطق السائل(٣)

---

(١) ديوانه ١٤٦
(٢) ديوانه ١٠٥
(٣) ديوانه ٥٢

وكما يقول زهير فى مبدأ معلقته :

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم بحومانة الدراج فالمتثلم(١)

ونلاحظ فى بيت امرئ القيس ارتباط الدرس والعفاء بالسؤال . والحالة تلك التى أوقعت الشاعر فى الحيرة والتردد الناجمين عن أندماجه النفسى ، والشعورى مع الطلل وبقاياه ومايثيره ، وماتمثله هذه البقايا فى نظره ليست بالحالة العادية ، فهى **حالةخروج من الزمان والمكان** إلى زمان ومكان آخرين خاصين بالشاعر ، حالة تصيبه كلما وقف على طلل ، وكلما سأل هذا الطلل ويعبر الحطيئة عن ذلك «الموقف» بقوله :

جرت عليها بأذيال لها عصف فأصبحت مثل سحق البرد عافيها

كأننى ساورتنى يوم أسألها عود من الرقش ماتصغى لراقيها(٢)

ويصل الأمر بحسان بن ثابت — فى هذه الحالة — إلى الاختلاط عليه ، فلا يعرف أسأل الدار أم لم يسألها ؟ يقول :

أسألت رسم الدار أم لم تسأل بين الجوابى فالبضيع فحومل(٣)

ومن السؤال إلى «التحية» ، تحية ذلك الطلل الذى تحول إلى «شئ» فى وجدان الشاعر ، ومن أشهر تحايا الطلل قول امرئ القيس الذى لايخلو أيضا من تردد ، يقول :

ألا عم صباحاً أيها الطلل البالى وهل يعمن من كان فى العصر الخالى (٤)

ونلاحظ «العصر الخالى» التى تربط بين الزمن وبين التحية . فالعفاء ،

---

(١) ديوانه ٤

(٢) ديوانه ٢٤١

(٣) ديوانه ١٢١

(٤) ديوانه ٢٧

المكانى حل محله عفاء زمنى ، ومن ثم اقترن بالتحية واقترن بالتردد . ويمزج الشاعر نفسه بين التحية وموقف الاستنطاق ، فيقول :

ألا انعم صباحاً أيها الربع وانطق وحدث حديث الركب إن شئت واصدق(١)

ويمزج بين التحية والخراب فيقول :

حى الديار التى أبلى معالمهـا عـواصف الصيف بالخرجاء والحقب
جر الزمـان عليهـا ذيل حلتـه وفى الزمـان وفى تصريفـه عجب
كان الجميـع بها حيناً ففرقهم دهـر يشت أهل الود منشعـب(٢)

ونلاحظ إظهار آثار الزمن من بلى وعفاء ، ثم التعجب من الزمان نفسه. ويقترن بالتحية أيضا المناداة — أسوة بالسؤال — ، تلك المناداة النابعة أيضا من نفس المواقف السابقة للشاعر ، وكذلك الدعاء للطلل بالسقيا ونحوها ؛ يقول الحطيئة :

أرسم ديـار من هنيـدة تعرف بأسقف من عرفانهـا العين تذرف
سقى دار هنـد مسبل الودق مرة ركام سرى من آخر الليل مردف(٣)

ويقول امرؤ القيس :

سقى دار هند حيث شطت بها النوى أحم الذرا دانى الرباب ثخـين (٤)

ويستمر الشاعر بعد هذا البيت فى وصف هذا السحاب والاستطراد فيه وإذا كان السحاب — كما رأينا فى الجزء الأول — يمثل الخلود فى التتابع ، فهذا يدل على ماقلناه من أن الشاعر هنا — فى الأطلال — يريد إبراز **خلود** ،

---

(١) ديوانه ١٦٨
(٢) ديوانه ٣٠١ ، وانظر ديوان عمرو بن أحمر ١١١
(٣) ديوانه ٢٣٦
(٤) ديوانه ٢٨٢

فعل الدهر ، فهذا السحاب المتتابع ، وإن كان مظهرا بيئيا مكانيا ، إلا أنه تحول — لتتابعه المستمر - إلى مظهر زمنى يمثل الخلود ، فالشاعر هنا يريد إظهار الثنائية الزمنية : البقاء والفناء معا ، نفس الموقف الذى ظهر فى الريح العصوف وريح الصبا ، وكذلك فى الآثار والكتابة والإلحاح فيها ، وهنا امتزج أيضا برد الفعل الممثل فى الدعاء بالسقيا .. وهكذا ، ويقول عميرة بن جعل مخاطبا الطلل فورا :

ألا يادیار الحى بالبردان خلت حجج بعدى لهن ثمان(١)

فنلاحظ العفاء الزمنى أيضا فى الشطرة الثانية ، كما عند امرئ القيس ، وكما يقول عنترة :

ألا يادار عبلة بالطوى كرجع الوشم فى كف الهدى (٢)

ويبدو أن عنترة المنشغل دائما بالقتال والطموح ، وبالنظرة الواقعية الصرفة لم ترقه الطلول كما راقت غيره ، ولم يجد فيها ماوجد غيره ، فقال ذاما :

ألا قاتل الله الطلول البواليا وقاتل ذكراك السنين الخواليا(٣)

٧ — تجول الحيوان داخل الطلل :

يلى الجزيئات السابقة ظاهرة تكررت فى ذكر الأطلال ، وهى وصف الحيوانات — وأحيانا الطيور — التى سكنت هذه الأطلال بعد رحيل أهلها عنها وخرابها ، ويركز الشاعر الجاهلى على شيئين : أولهما : وجود هذه الحيوانات بدلا من أهلها الراحلين ، ثانيهما : تصويرها الجمالى وبيان رتوعها آمنة هى وصغارها ، يقول طرفة بن العبد :

---

(١) المفضليات ٢٥٨

(٢) ديوانه ١٩٠

(٣) ديوانه ١٩٢

حابسي رسم وقفت به لوأطيع النفس لم أرمه
لا أرى إلا النعام به كالإماء أشرفت حزمه(١)

ونلاحظ تعبيره «لا أرى إلا» ، فكأن مظهر الحياة الوحيد فى هذا الطلل هو هذا النعام المتجول داخله ، والذى يصوره الشاعر ، فهو لاينظر إلى «آثار» أو «بقايا» سقط عليها الزمن ، بل ينظر الآن إلى ماحل بالطلل من حياة بعد رحيل أهله . ويقول عنترة :

يامسرح الآرام فى وادى الحمى هل فيك ذو شجن يروح ويغتدى(٢)

فنلاحظ قوله «يامسرح الآرام» ، مما يظهر تجول هذه الحيوانات وأمنها داخل الطلل ، ويقول النابغة :

بها كل ذيال وخنساء ترعوى إلى كل رجاف من الرمل فارد(٣)

فيصف حلول الثور والبقرة الوحشيين محل أهلها ، ويقول بعده مباشرة :

عهدت بها سعدى وسعدى غريرة عروب تهادى فى جوار خرائد(٤)

وكأنه يقول إنى وجدت كذا من الحيوان ، وأنا أظن فلانة ، ويقول فى موضع آخر فى الطلل :

تأبد لاترى إلا صواراً بمر قوم عليه العهد خال
تعاورها السوارى والغوادى وماتذرى الرياح من الرمال
أثيث نبته جعد ثراه به عوذ المطافل والمتالى
يكشفن الألاء مزينات بغاب ردينة السحم الطوال

---

(١) ديوانه ٧٠
(٢) ديوانه ٦٨
(٣) ديوانه ٦٢
(٤) ديوانه ٦٢

كـان كشوحهـن مبطنـات إلى فـوق الكعوب برود خـال
فلمـا أن رأيـت الدار قفـراً وخالف بـال أهل الدار بـالى
نهضـت إلى عذافرة صمـوت مذكرة تجـل عن الكـلال(١)

فهو يصور الطلل وحاله التى عليها **الآن** ؛ التأبد بالوحوش ، نمو النبات ؛ الأمطار ، تعاور الرياح ورمالها ، جولان أولاد الوحش وتصويرها وهى تأكل الشجر ، خلو الدار من أهلها الظاعنين ، ونرى أن الشىء الوحيد الحى المتحرك داخل هذا الطلل المقفر هو الحيوان الذى يصوره الشاعر متجولا راتعا آمنا ، ويعبر النابغة أيضا عن هذا التجول بقوله بعد وصف الطلل ، وما تعاوره من رياح وسحاب ومياه :

عهـدت بهـا حيـا كراماً **فبدلت** خناطيـل آجـال النعـام الجوافل
ترى كـل ذيال يعـارض ربرباً على كـل رجـاف مـن الرمل هائل
يثرن الحصى حـتى يباشرن برده إذا الشمس جت ريقها بالكلاكل(٢)

فنرى نفس الصورة : تصوير الحيوان ضمن وصف الطلل وماحل به ، وبيان أن هذا الحيوان **حل محل الأهل** ويرتع آمنا على الرمال . ويقول امرؤ القيس :

ديار لسلمـى عافيات بـذى خال ألح عليهـا كل أسحـم هطـال
وتحسب سلمى لاتزال تـرى طلا من الوحش أوبيضاً بميثاء محـلال
وتحسب سلمى لاتزال كعهدنـا بوادى الخزامى أوعلى رس أوعال(٣)

فنرى نفس الاتجاه ، تصوير الطلل ومايعتوره ، ثم حلول الحيوان محل

---

(١) ديوانه ٨٨ — ٩٠
(٢) ديوانه ١٧٦
(٣) ديوانه ٢٧ — ٢٨

الإنسان ، والشاعر يركز على ذلك ويوبخ نفسه بأنه لاداعى للظن بأن سلمى لاتزال موجودة ، وتكرار «تحسب» فى أول البيتين الأخيرين لايدل على الظن قدر مايدل على توبيخ ، فهو لايظن فعلا أنه سيجد سلمى لأنه يقف على طلل ، والطلل لايمكن أن يكون الإنسان مايزال فيه ، ولكن الحسبان هنا بمعنى كيف مازلت إلى الآن أتذكر سلمى ، ويقول فى موضع آخر :

لمن الديار غشيتها بسحام ... فعمايتين فهضب ذى أقدام
فصفا الأطيط فصاحتين فغاضر ... تمشى النعاج بها مع الآرام (١)

ثم يلى ذلك مباشرة قوله :

دار لهند والرباب وفرتنى ... ولميس قبل حوادث الأيام (٢)

فنرى نفس الموقف ، ذكر الحيوان وحلوله محل من كانوا فيه ، ويقول المزرد بن ضرار :

معاهد ترعى بينها كل رعلة ... غرابيب كالهند الحوافى الحوافد
تراعى بذى الغلان صعلا كأنه ... بذى الطلح جانى علف غير عاضد (٣)

ويقول المخبل السعدى بعد تفصيل فى الطلل :

تقرو بها البقر المسارب واخد ... تلطت بها الآرام والأدم
وكان أطلاء الجآذر والـ ... ـغزلان حول رسومها البهم
ولقد تحل بها الرباب لها ... سلف يفل عدوها فخم
بردية سبق النعيم بها ... . إلخ (٤)

---

(١) ديوانه ١١٤
(٢) ديوانه ١١٤ ، وانظر ديوانه أيضا ٢٩٣ ، ٣٢٣
(٣) المفضليات ٧٦
(٤) المفضليات ١١٤

فنرى التفصيل فى ذكر الحيوان وأنواعه ورتوعه آمنا ، ثم الانتقال المباشر إلى قوله «ولقد تحل بها ..» ، حيث يبدو نفس الموقف السابق (١) . ونرى لعنترة بن شداد موقفا خاصا بحيوان الطلل ، فهو — خلاف بيته الذى أوردناه آنفا — ، يرى الغربان قد سكنت الدار فيقول :

وكيف يجيبنى رسم محيل بعيد لايرد على سؤالى
إذا صاح الغراب به شجانى وأجرى أدمعى مثل اللآلى(٢)

وقد أكثر عنترة من ذكر الغراب بعامة فى ديوانه ، ويدلنا هذا على «التشاؤم» والخراب «صراحة» ، فمع الخراب والإقفار اللذين لم يتجه فيهما الشعراء اتجاها تشاؤميا ، فإن عنترة — كما يبدو من حالته النفسية ووضعه الاجتماعى — قد أصابه التشاؤم ، فانعكس ذلك على شعره وخاصة فى وصفه للأطلال ، مع أننا نراه فى موضع آخر يؤكد أن الحمام قد «باض» فى هذا الطلل (٣) .

فالشاعر الجاهلى الذى يقف على الطلل ويرى فيه آثار الزمن يحاول بيان آثار البلى والخراب والوحشة وتبدل الحال ، ومن الطبيعى أن الحيوان الصحراوى المتجول يجوس خلال تلك البقايا ، وقد يجد فيها شيئا من الحماية له ولصغاره ولذا كان ذكر الشاعر الجاهلى للحيوان فى الطلل نابعا من «واقع بيئى» ، كما

---

(١) انظر فى هذا الاتجاه والتصوير : المفضليات فى أبيات للأخنس بن شهاب ٢٠٤ ، وللمرقش الأكبر ٢٢٩ ، والأصغر ٢٤١ ، ولخراشة بن عمرو ٤٠٥ ، ولعوف بن عطية ٤١٢—٤١٣ ، وانظر ديوان زهير ٥ ، ٥٧ — ٥٩ ، ٣٨٢ ، وديوان الهذليين ١ : ٤٥ ، والأصمعيات ١٨٠ ، والجمهرة ٥١٥ ، وديوان لبيد ٩٦ ، ٩٧ ، ١٢٤ ، ٢٠٦ ، وعبيد بن الأبرص ١٠٠ ، ١١٧ ، ١٣٠ ، والحطيئة ٧٣ ، وأوس بن حجر ١ ، ٦٣

(٢) ديوانه ١٢٦ ، وانظر ١٧٤ — ١٧٥

(٣) ديوانه ١٥٧

لاحظنا أن الشاعر يذكر هذا الحيوان كنوع من البدل ، وليس كمجرد حيوان صحراوى ، فهو يحله محل من كانوا فيه ، وبما أن هذا الحيوان هو الشئ الحى الوحيد فى مظاهر الطلل الباقية — كما ذكرنا — فهو يرى فيه حياة محل حياة داخل مظاهر الخراب الأخرى ، فالأهل أنفسهم كأشخاص مع المحبوبة كانوا مقيمين ثم الآن اختفوا ولكن الشاعر يراهم فى ذلك الحيوان الآن أيضا. وهذا يدل — من جهة أخرى — على مدى بعد المحبوبة ونهاية «حياة كانت» ، فهذا التبدل ليس معناه أن الشاعر يشبه المرأة وقومها بالحيوان ، بل يرى فى الحيوان الراتع الآن سخرية من القدر الذى بدل هذا بذاك ، ومدى إقفار الدار واستيحاشها ، ومدى فعل الزمن ، وكلما أمعن الشاعر فى وصف الحيوان وصغاره وحياته وتصوير حركاته وتجولاته دل ذلك على مدى الخراب والتبدل اللذين حلا بهذا الطلل وسخرية الأقدار ودل على فعل الزمن الذى نلاحظ أثره أيضا فى ذكر الشاعر له خلال وصفه لهذا الطلل وهذا الحيوان ، ودل أيضا على معنى الثنائية الدهرية ، وهى أن الزمن القادر على الإبعاد والإخفاء والتغيير ، هو نفسه الذى يمنح الحياة للحيوان ويعطيه الأمن والطمأنينة فى هذا المكان ، وهو الذى ينقل هذا الحى ، ليحل محله حى آخر .

٨ — الاستفهام عن الدار ومعرفتها بعد التوهم :

وهى الجزئية الأخيرة فى جزئيات الأطلال ، وهى تجسد لنا الموقف الظاهر فى **التردد** الذى أشرت إليه ، موقف المراجعة النفسية والدوران فى حلقة الوهم ، فالشاعر يقف على الدار ويعرفها ، والا لما وقف ، ومع ذلك يسأل نفسه لمن ؟ ، ويراجع مرة أخرى تفكيره .. هل عرفها ؟ وإذا كان عرفها ، يعود ليقول إنه عرفها بعد توهم ، وهم يتحول إلى حقيقة ، ثم حقيقة تتحول إلى وهم ، وللشاعر الجاهلى فى هذا موقفان : الأول : موقف

السؤال الصريح فى أول الطلل بقوله لمن ؟ **والثانى** : معرفة الدار بعد التوهم . يقول عنترة بن شداد :

هـل غـادر الشعراء مـن متردم أم هل عرفت الدار بعد توهـم (١)

ثم يعود فيقـول :

يادار عبلـة بالجـواء تكلمى وعمى صباحاً دار عبلة واسلمى(٢)

فهو يسأل نفسه ولايسأل أحدا ، ثم يتردد فى معرفة الدار ، ثم هو أخيرا يتأكد أنها دار عبلة ، وهذا فى حقيقة الأمر لايتم واقعيا قدر مايتم نفسيا ، فالشاعر لم يجل فى الصحراء ، أو يمر على الأطلال كلها ليعثر على طلل عبلة ويتأكد منه ، بل هو يعرف طللها تمام المعرفة ، ويقف عليه ، ثم يخاطب نفسه هذه المخاطبة ، ولكن لماذا ؟ لأنه يدخل إلى الحالة الترددية ، هو لايسأل : ألعبلة هذا الطلل أم لغيرها ؟ بل يسأل أهذا الطلل بهذا المنظر كان لعبلة ؟ ، أهذا الخراب والعفاء كانت به حياة ؟ ، ويقول طرفة بن العبد :

أتعرف رسم الدار قفـرا منازلـه كجفن اليمانى زخرف الوشى ماثله (٣)

فكأنه يقول : أتعرفه بهذا الوضع القفر ؟ أى هل تعرف داراً لحبيبة يصل به القفر إلى هذا الحال؟ ، فأنت لاتعرفه إلا حيا دائما ، ويدل على هذا الموقف أيضا قول عدى بن زيد الذى مايزال يستى الغرام فى الدار الحية التى يعرفها ، والتى يختلط الأمر عليه فيها بنظرته إلى الطلل العافى ، فيقول أيضا :

أتعرف رسم الدار من أم معبـد نعـم ورماك الشوق قبـل التجلـد

---

(١) شرح القصائد السبع الطوال ٢٩٤ ، وديوانه ١٤٢

(٢) شرح القصائد السبع ٢٩٦

(٣) ديوانه ١١٤

ظللت بها أسقى الغرام كأنمـــا سقتنى الندامى شربة لم تصـــرد(١)

فتعبير «أسقى الغرام» بعد هذا الاستفهام يدل على هذا الموقف التردد ى :

وهذا الموقف نفسه يدل عليه قول الحطيئة بعد أن حذف الاستفهام :

لها أس دار بالعريمـة أنهجـت معارفهـا بعدى كمـا ينهج البرد

خلـت بعد مغنى أهلها وتأبدت كأن لم يكـن للحاضرين بهـا عهـد

كأن لم تدمنهـا الحلول وفيهـم كهول وشبان غطارفة مـرد(٢)

فالدار تبدلت ، ومن ثم لايعرفها الشاعر ، وكأنها لم تكن مكانا لحياة ما ، ونجد بعض الشعراء وقفوا نفس موقف الحطيئة ، وصنعوا صنيعه فى حذف الاستفهام (٣) ، ويقول الحطيئة فى موضع آخر :

هل تعرف الدار مذ عامين أو عام دارا لهند بجزع الخرج فالدام (٤)

والتساؤل «لمن الطلل» يتكرر أيضا أمام الظعائن ، مما يدل على أن الشاعر يقع فى تلك الحالة النفسية التى أشرت إليها ، فهو لايريد أن يعترف بالواقع سواء فى الطلل أم فى الرحيل ، ويقول الدكتور شكرى فيصل : «ويوشك أن يكون التساؤل فى هذه الصيغ مفتاح باب هذا الجو النفسى المكتوم ، ماتكاد تنفرج عنه شفتا الشاعر حين ينفرج عنه مابقلبه ، وحتى ينطق فى حديثه ، يبث حبه ، ويعبر عن هذا الحب بهذا الصنيع الفنى (٥) .. » .

فالموقف الداخلى للشاعر نتيجة الوقوف على الطلل ، يجعله يدخل فى هذا

---

(١) الجمهرة ٤٨٥

(٢) ديوانه ٤٣

(٣) انظر ديوان الهذليين ١ : ٦٤ ، ٣ : ٣٦ ، والأعشى ١٩٥ ، وزهير ١٩٣ ، وعبيد ١٣٣

(٤) ديوانه ٧٣ ، وانظر ١٣٧ ، ٢٣٦

(٥) تطور الغزل ١١٨

الحوار النفسى التردى ، وهذا تفسير بدء كثير من الشعراء وقوفهم على الأطلال بالاستفهام ، أو المعرفة بعد التوهم (١) ، وهذا التردد بتفسيره النفسى مرتبط أيضا بالجزئيات السابقة ، مرتبط بالسؤال ؛ فبعد المعرفة والتأكد منها يعود الشاعر إلى نفس الحالة ، فيبدأ فى السؤال ، ثم يلوم نفسه ، وهلم جرا على النحو الذى أوضحته .

تلك هى جزئيات الطلل الأساسية فى الشعر الجاهلى المتداولة لدى الشعراء ويبقى بعد ذلك **جزئيات خاصة** ، لاتتكرر تكرار السابقة ، من ذلك وصف النبات داخل الطلل كما رأينا عند النابغة ، وكذا فعل الحطيئة (٢) ، وعمرو ابن أحمر (٣) ، ومن ذلك أيضا إيقاف الناقة أو الركب بدلا من الوقوف بعامة مثلما فعل عبيد (٤) ، ونجد الأعشى يشتاق إليها (٥) ، ويذكر أوس بن حجر عبث الجن بهذه الأطلال (٦) ، ونرى عمرو بن أحمر يدعو

---

(١) انظر فى بدء الشعراء الوقوف على الأطلال بالاستفهام ديوان الحطيئة ٢٦ و عبيد ١٤٨ ، ولبيد ١٢٢ والشماخ ٢١١ ، والجمهرة ٤٥٧ ، والأصمعيات ١٣٢ ، والهذليين ٢ : ١ ، ١٩١ ، وزهير ٨٦ ، ١٢٦ ، ٢٠٦ ، ٢٦٨ ، وحسان بن ثابت ١٦٧ ، ١٨٠ ، ٢٧٩ ، والمفضليات ١٠٥ ، ١٣٢ ، ٢٢٤ ، ٢٣٩ ، ٢٨١ ، ٣٤٥ ، ٤٠٧ ، وامرىء القيس ٨٥ ، ١١٤ ، ٢٤٣ ، ٢٩٣ ، ٣٣٩ ، وعنترة ١٧٣ ، وحميد بن ثور ٩٧ ، وانظر فى معرفة الدار بعد التوهم أو غموضها أولا ديوان حاتم الطائى ٧١ ، ٨٠ ولبيد ٣١ ، ١٢٣ وقيس بن الخطيم ٣٣ ، والشماخ ١٢٩ ، والجمهرة ٤٨٥ ، ٥٠٧ ، والأصمعيات ١٨٠ ، وكعب ٦١ ، ٨٦ ، وزهير ٧ ، ٨ وحسان ٢١٩ ، والمفضليات ٨٨ ، ١٧٤ ، ١٨١ ، ٤١٢

(٢) ديوانه ١٩

(٣) ديوانه ٨٨

(٤) ديوانه ١٤٨ ، وانظر الأصمعيات ٢١٣ ، وديوان امرىء القيس ٩ ، وعنترة ١٤٣

(٥) ديوانه ١٣٩

(٦) ديوانه ٩٤

للمنازل بالبلى لئلا تحزنه وتثير شجنه — فهو لايرى الشجن والحزن إلا فى المنزل العامر لا الداثر ، يقول :

ألا ليت المنازل قد بلينا فلا يرمين عن شزن حزينا (١)

ونرى أيضا مواقف خاصة لبعض الشعراء لها ارتباط بجزئيات الطلل ، ومن أطرف هذه المواقف موقف حسان بن ثابت عندما يتعجب ممن يبكى على الطلل فيقول :

يا للرجال لدمع هاج بالسنن لقدعجبت لمن يبكى على الدمن(٢)

وهو بهذا يسبق أبا نواس فى التعجب من بكاء الأطلال ، ونرى طرفة ابن العبد يدعو خليليه للوقوف ، ولكن لسبب آخر غير الأطلال :

ياخليلى قفا أخبر كما بأحاديث تغشتنى وهم
وأبلغا خولة إنى آرق لا أنام الليل من غير سدم(٣)

ونرى الأخنس بن شهاب لا يعترف بخليلى طرفة ، بل يرى أن خليليه هما الناقة والسيف فيقول فى وصف طلل :

خليلاى هوجاء النجاء شملة وذو شطب لايجتويه المصاحب (٤)

مما سبق من عرض نستنتج الآتى :

أولا : أن ظاهرة الوقوف على الأطلال تنبع من واقع بيئى مباشر ، فالصحراء تجبر العربى على التنقل والرحلة ، ومن ثم فهو يترك فى كل مرة آثارا له ولحياته ومعيشته التى كانت ولقومه الذين رحلوا معه ، ومن هؤلاء القوم تلك المحبوبة

---

(١) ديوانه ١٥٦
(٢) ديوانه ٢١٣
(٣) ديوانه ١٤٧ ، ويتطرق الشك إلى هذين البيتين.
(٤) المفضليات ٢٠٤

التى عشقها ذلكم الشاعر ، ولقيها فى هذا المكان ، وعندما يعود إلى تلك المتروكات يجدها بالحالة التى وصفها ، فيتذكر ماكان ويتخذ مواقفه التى رأيناها . . وشيئا فشيئا أصبحت هذه الحالة أو هذا الوضع تقليدا شعريا مستمرا يجد فيه الشاعر دائما — سواء وقف على طلل أو لم يقف — متنفسا له ولشعوره وتعبيره . وهذا يدلنا أيضا على أن تلك الظاهرة ليست مجرد «صنعة» أو «اختراع » بل هى نتيجة حتمية مباشرة للمعيشة فى البيئة الصحراوية بكامل نواحيها .

ثانيا : أن هذا التشابه فى الظاهرة يدل — كما قلنا — على تقليدية ما : فقد لا يكون جميع هؤلاء الشعراء وقفوا فعلا على الأطلال ، ولكنهم اندمجوا نفسيا وشعوريا فى الموقف ، ورأوا فى حياتهم بقايا طللية فى الصحراء وأحبوا المرأة ، ورأوا الشعراء الأوائل يقفون على الطلل ، فأسهموا بنصيب فيها مثلما فعلوا فى قصائد الرحلة ونحوها ، فالشاعر الجاهلى معان ، ومجرب ومقلد وقادر على خلق المواقف والتجارب ، وقادر على بعث الحياة فى التقليد المتكرر كما بعث الحياة فى الطلل الدائر . ولكن يبدو أن المستشرق «جب» لايرى فى «الأطلال» أو البداية بها إلا مجرد «تقليد» جاف صارم متبع ، لا يختلف من شاعر لآخر وكأنه قانون سائد ، يقول :«فى بدايات القصائد يتخيل الشاعر أنه يسافر على جمل بصحبة رفيق أو رفيقين ويفضى به الطريق إلى مكان الإقامة السابق لقبيلته أو قبيلة صديقة وبقاياها التى مازالت موجودة ، فيلتمس من رفيقيه الوقوف للحظة ، وبأسى يأخذ فى تذكر كيف قضى أسعد أيامه — منذ سنين مضت — هنا مع محبوبته . والآن قد فرقت بينهما الحياة بتقلبها المستمر (١)» .هذا ظاهر الوقوف على الطلل ،

---

(١) Arabic Literature P . 15

أو الشيء العام المشترك المتكرر منها ، أما الحقيقة فإن هذا الوقوف ووصف الطلل وما يحوى ، يعبر عن أبعاد نفسية وزمانية ومكانية عميقة ، تتعدى مسألة التقليد أو الصنعة ، كذلك فإن «جب» قد استشهد برأى ابن قتيبة فى بيان أغراض القصيدة وتسلسلها (١) . . وهذا ـ كما نراه — غير دقيق فى بيان حقيقة ذلك الفن العميق وما يكتنفه من أبعاد . ونرى الباحثة «إلسا ليشتنستادر » تقول عن القصيدة الجاهلية إنها : «تبدأ بما يسمى « بالنسيب»، وهى مقدمة غزلية — كما تسمى دائما — للقصيدة ، وتخص ـ بدون تغيير ـ لتذكر الحب الماضى ، ولا تتعلق أبدا بعلاقة حب مايزال ، ويتبع هذا وصف تفصيلى للبعير الذى يحمل الشاعر بعيدا عن الموطن المثير للذكرى (٢)» ، فنجد نفس النظرة العامة.ويبدو أن أن الباحثين الغربيين السابقين اعتمدا على رأى ابن قتيبة وغيره فى النظر إلى القصيدة ، كذلك خلطا بين النسيب وبين الأطلال ، فالأطلال وإن تضمنت ذكر المرأة والصلة بها إلا أنها «فن» قائم بذاته غير النسيب ، كذلك تحمل الأطلال — كما قلنا — أبعادا زمنية ومكانية أعمق من مجرد ذكر امرأة ، والمؤثر الأول للأطلال فى الشاعر هوالزمن.

ثالثا : نتيجة لذلك لم يكن ذكر الطلل وتقليديته مانعة أبدا للشاعر من أن يتخذ مواقف شخصية ، فمع التقليد والتشابه رأينا الاختلاف ، سواء فى اختيار الجزئيات السابقة أو ترتيبها ، أو فى التوسع فيهـا أوالإقلال منها، أو فى اللمحة الذاتية الشخصية حتى وإن كان الشاعر مقلدا . ولانبـالغ إذا قلنا — كما ذكرنا فى حديثنا عن البطولة — إنه لولا التقليد هذا لما ظهرت المواقف الشخصية للشعراء ، كذلك نرى أن الحـرية للشاعرهنامتوفرة أكثر من أى تقليد شعرى آخر .

---

(١) Ibid . , P . 16

(٢) Introduction to Classical Arabic Literature, P . 23

رابعا : يدل عرض الجزئيات السابقة على أن الشاعر الجاهلى لم يكن يظهر شخصيته فحسب من خلال التقليد أو الصنعة ، بل هو يتعمق فى نظرته ، وينفعل انفعالا قويا ، ويدخل فى زمنه الخاص به ، ولذا نرى فى «بنيوية» الطلل ثلاثة تيارات : **الأول :** تيار الزمن ، الممثل فى إظهار آثاره وأفعاله وخلوده . . **والثانى :** تيار النفس أو الذات المنفعلة الممثل فى ظاهرة التردد، فهذه الظاهرة تشكل الأساس النفسى لظاهرة الأطلال ، فالشاعر لم يقف وقفة إنسان يتذكر أو يتحسر أو يشكو ، بل موقف إنسان يعانى ويصارع ويقدم ويحجم ، وأخرجه الوضع الحالى خارج الزمان والمكان الواقعيين ، وخلق زمانا له ومكانا خاصين به ، يدور فيهما وجودا وعدما ، حقيقية ووهما ، وهذا يدلنا على مدى تأثير ظاهرة الأطلال فى وجدان الشاعر العربى وفى نفسيته ، وفى تعبيره عن أدق خلجات نفسه وشعوره ، كما يدل على تلاشى الحدود بين الزمان والمكان ، فتحول المكان إلى زمان فى البرهة الطللية . أما التيار **الثالث** فهو رد الفعل الذاتى ، فنتيجة لما سبق تصرف الشاعر على نحو ما ، فالشاعر لم يقف أمام مظاهر المكان وأفعال الزمان موقفا سلبيا ، بل حدث له رد فعل قوى ، داخل القصيدة ، فقد أعاد الشاعر الماضى داخل الطلل الآن بتحويل المكان الميت إلى مكان حى فى نفس الوقت الذى مازال الآن فيه يثيره،وهنا ظهر مدى عمق إحساس الشاعر الجاهلى وتحول هذا الإحساس إلى رؤية حدسية قوية عميقة فى شكل تعبير شعرى فنى ، وبشىء من الإمعان نجد أن التيارين : الثانى والثالث لا ينفصلان عن الأول ، أى لا ينفصلان عن الزمنية فيهما فقد تزمنا تماما حتى وإن كانا يعبران عن نفسية الشاعر ورد فعله ، وهذا يدلنا على أن الزمن فى شكل مظاهره وأنواعه المختلفة وتغلغله فى جميع نواحى ظاهرة الأطلال ، **يشكل جوهر هذه الظاهرة**

وأساسها ، وإذا نظرنا إلى أى تفسير للطلل ، نجد أنه لن يخلو أبدا من زمن سواء أكان هذا الزمن متضمنا فى اللفظ أم غيره . . واللفظ — كما سنرى فى مكان آخر — يقوم بدوره أيضا فى ذلك ، يقول الدكتور كمال أبو ديب فى بحثه عن معلقة لبيد : «وردت — فيما سبق — إشارات متعددة للسياق الزمنى للقصيدة ، للحركات فى الزمن ولحركات — للزمن ، وعلى هذا المستوى فإن أهم ملمح هو السياق الزمنى لحركة الأطلال بوصفها حركة متكاملة من حيث علاقتها بالقصيدة باعتبارها كلامتكاملا (١)» .. ويقول نفس الباحث السابق فى موضع آخر : «إن الشاعر — فى لحظة الخلق والتكوين الشعرى — ليس واقفا فى الحقيقة على الأطلال ، بل إنه على مسافة زمنية منها ، وقد تمثل هذه المسافة فترة قصيرة ، أو مرحلة زمنية طويلة تقاس بالسنين ، ويوحى وجود هذه المسافة ، بأن تجربة الأطلال لم تكن تجربة واقعية فعلية يكون فيها الشاعر واقفا فعلا على الأطلال ، بل تجربة تخيلية (خيالية) إبداعية ، قد تكون إعادة خلق واستحضار لتجربة ماضية شخصية ، لكنها قد تكون أيضا فعل خلق تخيليا صرفا (٢)» . . . ولكن نحن لا يهمنا إذا كان الشاعر يقف على طلل فى الحقيقة أم لا يقف ، يهمنا الطلل وموقفه من الشاعر فى القصيدة أو داخلها . . كذلك ليس هناك مسافة زمنية إلا خارج القصيدة ، أما داخلها فالشاعر مزج الحاضر بالماضى تماما ، فتجربة الأطلال ليست «استعادة» للزمن ، بل هى «مزج» للزمن ، لأن الشاعر أتى بالماضى ورجع بالحاضر معا ، ومن ثم فهى ليست استرجاعاً أو استحضارا ولو كانت لكانت اقتصرت على تحكم

---

(١) مجلة المعرفة العدد ١٩٥ ص ٤٣ ، وهذا الاستشهاد لايعنى أننا نسير على نفس المنهج ، ولكن لبيان صلة الزمن بظاهرة الأطلال ومدى حرص الباحث على تأكيد ذلك.

(٢) نفس المصدر ص ٤٤

زمنى فقط . . فليس الماضى فقط هو بؤرة الخلق والاستحضار ، بل يدخل معه الحاضر والمستقبل أيضا ، يقول أستاذنا الدكتور محمد زكى العشماوى: «إن موقف الشاعر أمام الأطلال موقف إنسانى وتجربة تمثل الصراع الذى يحدث فى نفوسنا جميعا عند كل حدث جديد فى الحياة ، وعندما يقف الإنسان حائرا بين ماضيه العذب ، وبين مستقبله وما فيه من حياة مجهولة ، إنه موقف الإنسان الواعى بالحياة مع شعوره بضعفه أمام قوة الطبيعة (١) . ويقول أستاذنا الدكتور فى موضع آخر معلقا على أثر الزمن فى الجزء الطللى من معلقة لبيد أيضا : «يلتفت الشاعر حوله مرة أخرى فيجد أن هذا الزمن نفسه الذى يأتى على كل شىء ، هو ذاته الذى استطاع أن يغير وجه الأرض وأن يخلق من السكون حركة ، ومن الموت حياة(٢)» .. فتحويل الزمن السكون إلى حركة والموت إلى حياة لم يتم فى الماضى ، بل تم فى اللحظة التى يراها الشاعر ، وهكذا يكون فعل الزمن أو بمعنى آخر مارآه الشاعر ومافعله بالزمن؟ فالنظرة الزمنية داخل الطلل لا يمكن أن تكون خاصة بالماضى فقط ، وإلا لم تكن زمنية، فالزمن لايقف أبدا ، فلم يوجد الماضى فى الطلل إلا لوجود الحاضر ، ولم يوجد الحاضر بوضعه هذا إلا لأنه جاء من ماض، وهذا كله يأتى من نظرة الشاعر للمستقبل أى للمصير والفناء وفعل الزمن . ويفسر هذا قول الباحث يوسف اليوسف : «وواقع الحال أن الطللية أكثر من تعبير عن الواقع الجاهلى كقائم راهن ، لأنها تجسد برهة التحول من الماضى إلى المستقبل، إذ هى تختزن الماضى كنقيض مباشر للحاضر وكمطابق صميمى للمستقبل المأمول (٣)» فنحن لانرى الماضى فقط فى الأطلال ، بل نرى الزمن بماضيه

(١) النابغة الذبيانى ١٠٤

(٢) قضايا النقد الأدبى والبلاغة ١٤٧

(٣) مقالات فى الشعر الجاهلى ١٢٠ — ١٢١

وحاضره ومستقبله أيضا معا فى الأطلال . وعلى هذا يكون **الزمن** هو المحور الأساسى الذى تدور حوله ظاهرة الأطلال .

خامسا : إذا نحينا الزمان جانبا ونظرنا إلى المكان ، سنجد أن نظرة الشاعر الجاهلى أكبر من مجرد وصف أطلال كانت فيها امرأة وأعم ، فمظاهر القفر والخراب وذهاب الحياة هى — كما ذكرنا — المؤثر الأول فى الشاعر وهى التى أملت على الشاعر موقفه أكثر من بعد المرأة نفسها أو فقدانها ، وهذا نقوله بدليلين : الأول : أن هناك اختلاطا قويا وتشابها بين وصف الأطلال كظاهرة أو تقليد وبالذات من حيث إنها «مكان» ، وبين وصف القفار والبيئة بعامة والتى رأينا منها الكثير فى حديثنا عن التقييم الذاتى للبيئة ، حتى أننا لا نكاد نتبين — فى بعض المواضع — أهذا وصف لطلل ؟ أم وصف للقفار الصحراوية بعامة (١) ؟ كما نجد مثلا تعدد الأماكن — وهى من الخصائص الطللية — تأتى فى غير طلل (١) . التعليل الثانى أن الشاعر الجاهلى أحيانا كان يقف على أطلال لاتمت إلى المرأة بسبب فهو يعبر عن حياة عامة كانت ، وهذه الحياة لم يقصد بها وجود المرأة ، بل الناس بعامة أو القوم لبيان آثار العفاء والخراب (٣) ، وهذا الاتجاه — مع قلته — يدل على تلك النظرة العامة .

---

(١) انظر كأمثلة على مانقول الجمهرة ٧٣٩ ، ٨٥٦ ، وديوان كعب ١٨٥ ومابعدها ، والهذليين ٢ : ٥٤ ، وديوان الأعشى ١٨٩ ، ٣١٧ وزهير ٢٢٠ ، ٢٦٠ ، ٣٨٢ ، وحسان ١٨٧ ، ٣١٣ ، وديوان امرئ القيس ٣٠١ ، ٣٠٢ ، والمفضليات ٢٥٨ ، ٢٥٩

(٢) انظر الأصمعيات ٢٧ ، وديوان زهير ١٨٤ ، ١٨٥

(٣) انظر فى تلك الأطلال التى لم يرد فيها ذكر امرأة ديوان الأعشى ٣٣٣ ، وديوان لبيد ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٧٠ ، وزهير ٨٦ ، ٨٧ ، ١٢٦ ، ٣٨٢ ، وديوان كعب ١٨٥ وعبيد ٤٠ ١١٢ ، ١٢٠ ، (على تفسير الحلال بالحلة لا بالمرأة) ، ١٤٨ والحطيئة ٤٣ ، ٧٧ ، ٨١ ٨٢ ، وامرئ القيس ٢٩٣ .

سادسا : تلعب المرأة دورا هاما فى ظاهرة الأطلال ، ولكن «المرأة» هنا تمثل جزئية من ذكر المرأة العامة فى القصيدة الجاهلية ، فلا ترد ظاهرة الأطلال إلى المرأة فحسب ـ كما رأينا ـ ولكن من وجهة أخرى فإن الشاعر بدون المرأة التى تشكل العنصر الثالث فى الطلل ضائع فى بيداء النفس كضياعه فى بيداء الواقع ، فهى الحلقة التى تربط الزمان بالمكان ولم يكن ليصل الشاعر إلى ماوصل إليه من التعبير عن خلجات نفسه لولا المرأة .

وهكذا رأينا أن ظاهرة الأطلال فى الشعر العربى ظاهرة عميقة ، وذات أبعاد وتأثيرات مختلفة ، وليست بالبساطة التى يصورها القدماء ومن سار معهم من المحدثين ،ويكفى أنها ظاهرة نابعة من صميم البيئة العربية الصحراوية وتدل على النظرة الواقعية لدى الشاعر الجاهلى ، هذه النظرة التى لاتنفى بحال العمق ورهافة الإحساس وقوة الحدس الفنى لدى هذا الشاعر .

أما من حيث صلة الأطلال بما بعدها من موضوعات فلا نرى ارتباطا معينا إذا نظرنا من الظاهر أو من وجهة الموضوع ، ولكن الحرص على وحدة الموضوع ليس بشىء فى تقدير قيمة القصيدة ، فهناك روابط وعلاقات أهم ، وسواء وجدت الأطلال فى القصيدة أم لم توجد ، فهذا لن يؤثر على الروابط الداخلية للقصيدة نفسها ، ونرى الدكتور يوسف خليف فى حديثه عن الشعراء الصعاليك وعن تخلصهم من «المقدمات» الطللية يقول: «إذا استثنينا هذه المجموعة التقليدية من شعر الصعاليك ، فإننا نصل إلى تسجيل ظاهرة ثالثة وهى ظاهرة التخلص من المقدمات الطللية ، وهذا طبيعى مادام الشعراء الصعاليك كانوا يحرصون على الوحدة الموضوعية فى شعرهم ، إذ أن المقدمات الطللية تخل — بطبيعة الحال — بهذه الوحدة الموضوعية(١)» . . .

(١) الشعراء الصعاليك ٢٦٦

ولكننا قد نرى أن وجود «الأطلال» فى القصيدة قد يساهم فى تكوين وحدة زمنية للقصيدة الجاهلية ، وهى وحدة أهم — فى نظرنا — من وحدة الموضوع أو الحرص عليها .

٢ — النمو الداخلى للنص — التطور الزمانى — المكانى :

رأينا فى الجزء الأول كيف استخدم الشاعر رموزه الموحية من واقع بيئته ، وبالذات الحيوان ، وكيف عبر عن مشكلة البقاء والفناء والحياة والموت ، وهناك رأينا قطاعاته التى تتناول أنواعامعينة من الحيوان وتفصيلات فيها تظهر كيف أثر الحيوان فى الشاعر الجاهلى وكيف امتزج بنظرته إلى الكون والحياة حوله .

وإذا أعدنا النظر إلى تلك القطاعات الحيوانية ، **من حيث علاقتها بتطور أجزاء القصيدة الشعرية الجاهلية** ، سنجد أنها تمثل عنصرا قويا فى وحدتها ونموها الداخلى .

هذه الوحدة وذلك النمو يتكونان من الأجزاء التحليلية الآتية :

أ — التطور المكانى — الحياتى .

ب — التطور الزمنى .

جـ — القيمة الزمنية .

أما التطور المكانى الحياتى فيمثله بصورة قوية الحيوان فى قصائد الرحلة والرثاء مثل الحمار الوحشى والأتان أو الثور الوحشى أو البقرة الوحشية أو الظليم والنعامة . ونبدأ من بداية التقليد هذا **من حيث هو بداية ذلك التطور** ، سواء أكان مستطردا إليه من ناقة ، أم لم يكن ، وتتدرج القصيدة مع هذا الحيوان ومايقوم به فى عرض متطور حركى حياتى داخل تلك القطاعات التى أشرنا اليها ، فيظهر مكان يليه مكان ، وهلم جرا ، وفى الوقت نفسه تظهر

عناصره الحياتية : الرعى ، الجنس ، الشعور بالقوة والقيادة ، مدافعة الأعداء ظهور صياد . . إلخ ، **وهى ليست عناصر مجموعة معا** ، قدرما هى عناصر **تطورية داخل بنية القصيدة** ، تستمر وتتصاعد حتى تصل إلى نهاية ، وهذا ماحدا ببعض الباحثين إلى إطلاق تعبير «قصة» على ذلك التطور ، كما فعل الباحث على النجدى ناصف فى كتابه «القصة فى الشعر العربى» ، أو «رحلة» كما فعل الباحث وهب رومية فى كتابه «الرحلة فى القصيدة الجاهلية» .

أما التطور الزمنى ، فهو التتابع الزمنى المساير للتطور المكانى والحياتى ، فلا يخلو التطور المكانى والحياتى من زمن أى أن تطوره المتحرك ، أى انتقاله من حالة إلى حالة يتم فى زمن ما ، وهذا عند التفصيل التصويرى فى السير والحركة ، كما فى تصوير «العقاب» مثلا .

اما القيمة الزمنية ، فهى مدى تعبير هذين التطورين السابقين عن نظرة الشاعر إلى الحياة والموت والكون ، فالتطور الزمانى والمكانى يتمان جميعا بناء على نظرة الشاعر العامة للكون والحياة والمصير والفناء والبقاء . . . إلخ مما يعطى القصيدة بعامة تزمنا قويا ، ويضيف الإيقاع الزمنى المنتشر فى علاقات جزئياتها بعضها ببعض .

وعلى هذا — كما أشرنا — ننظر إلى «البداية الزمنية» للقصيدة ، لا البداية العادية لها أو البداية التقليدية ، فالقصيدة أما منا من الناحية الظاهرية قد تتكون من «أغراض» أو «موضوعات» ، وتحوى مناسبات متتابعة ، ولكن هذا لا يهمنا قدر ما يهمنا بناؤها الزمنى الداخلى القابع خلف تلك الأغراض والمناسبات ـ ، كما رأينا فى الأطلال مثلا ـ ، ولكن الأطلال غالبا ماتقف فى مكان محدد فى القصيدة فهى ذات قيمة زمنية قوية — كما رأينا — ولكنها تخلو من تطور مكانى حياتى .

وقد رأينا كيف يبدأ الشاعر قصائد الرحلة أو يمهد لها «بالناقة» ، ومن ثم لا تكون الناقة هنا داخلة ضمن ذلك التطور إلا بالمعنى المجازى ، أى على افتراض أن هذا التطور كله بما فيه من حيوان وتفصيلات هو تشبيه للناقة ، وهذا مالا نراه ، فالناقة موطئة كما قلنا . كذلك قد لا تكون هناك ناقة إطلاقا ، ومع ذلك يصور الشاعر حيوانا كما فى قصائد الرثاء ويستمر معه فى تطوره المكانى والحياتى مثلما فعل أبو ذؤيب الهذلى فى تصوير الحمار والأتن(١).

والشاعر الجاهلى كان يقوم فى قطاع الحيوان فى قصائد الرحلة والرثاء بنوع من الانتقاء، فقد يكتفى بوصف الحمار مع آتنه فقط ، ولا يتطرق إلى صياد أو حيوان آخر وذلك مثلما فعل الشماخ (٢) ، أو ينتقل منها إلى المدح (٣) ، وقد يتطرق الشاعر من الحمار وآتنه أو أتانه إلى البقرة الوحشية وابنها المسبوع مثلما فعل لبيد (٤) ، ثم الصياد ، وقد يكتفى بقطاع البقرة الوحشية وابنها الحى إلى جانبها ويفصل فيهما بدون التطرق إلى سبع يغتال هذا الابن ، بل ينتقل إلى قطاع الحمار مباشرة كما فعل الشماخ أيضا (٥) ، وقد نرى الشاعر فى قطاع البقرة يذكر الصياد عرضا ، ولكن هذا الصياد لا يفعل شيئا (٦) ، وقد يقف الشاعر فى قطاع الحمار عند تصويره مع الأتن فحسب (٧) .

نرى من هذا تعدد القطاعات ، فالشاعر الجاهلى ينتقى قطعة معينة يجعل

---

(١) انظر ديوان الهذليين ١ : ٤ ومابعدها
(٢) ديوانه ١٦٩
(٣) ديوان الشماخ ٢٥٦
(٤) ديوانه ٢٢١ ومابعدها
(٥) ديوانه ٢٦٥
(٦) ديوانه ٢٦٥ — ٢٦٦
(٧) انظر ديوان الشماخ ٢٦١ ومابعدها

لها بداية كما يريد ونهاية كما يريد ، ولكن لا يقصد هنا بالبداية والنهاية إقحام قطاع كامل داخل القصيدة لا علاقة له بها، بل يقصد بداية ونهاية ذلك «النوع» من تطور جزئيات القصيدة ككل ، فالنهاية لقطاع الحيوان هذا تأتى حسب مايرى الشاعر ، فمن الشعراء من يرى أن النهاية فى انتهاء الوصف ، ومنهم من يرى أن النهاية فى ظهور صياد ، ومنهم من يراها فى الموت أو النجاة ، أو الانتقال إلى حيوان آخر ، أو العودة إلى الناقة . . . ويدخل فى هذا أو قل يتحكم فيه عنصر الهدف الزمنى الذى يريد الشاعر أن يصل اليه أهو فعل الدهر فى الأحياء ؟ أهو الصراع ضد الفناء ؟ أهو التأمل فى مظاهر الكون ؟ أهو نوع من رد الفعل تجاه هذا كله أو بعضه ؟ أى أن القيمة الزمنية لتلك القطع من أسباب تحديدها وتشكيلها أيضا .

وأكثر أجزاء القصيدة تعبيرا عن تلك العناصر ممتزجة مترابطة ، تلك المحتويات على قطاعات الرحلة وبعض القطاعات فيما يختص بتصوير الوعل. ولعل أظهر قطاعات الرحلة دلالة على تلك العناصر هو قطاع الحمار الوحشى وأتانه أو آتنه . . فالشاعر يتنقل فيه فى عدة أمكنة مدلا على شئون حياته وتطورها ، وحتى الشاعر الذى لا يستمر فى إظهار صياد أو ينتقل إلى غرض آخر لابد وأن يتعرض لذلك التنقل الحيوى لهذا الحيوان ، إذن فما يهم الشاعر هنا هو إظهار الحيوان — التنقل — الحياة بجانب التطور الزمنى ، أو إظهار القيمة الزمنية . . ، وهناك كثير من الشعراء ذكروا قطاع لحمار الوحشى والأتان ولكن أشهرهم الشماخ بن ضرار الذبيانى ، قال ابن رشيق : أما الحمر الوحشية والقسى فأوصف الناس لها الشماخ (١)» . . ، ولنختر أولى

---

(١) العمدة ٢ : ٢٩٦

قصائده فى ديوانه حيث يبدؤها بالناقة مباشرة مع نوق أخريات يصفهن ، ثم يقول فى البيت السابع وما بعده :

كأن قتود رحلى فوق جأب ... صيع الجسم من عهد الفلاة
أشذ جحاشها وخلا بجون ... لواقح كالقسى وحائلات
فظل بها على شرف وظلت ... صياما حوله متفاليات
صوادى ينتظرن الورد منه ... على مايرتئى متقابعات
فوجهها قوارب فاتلأبت ... نه مثل القنا المتأودات
يعض على ذوات الضغن منها ... كما عض الثقاف على القناة
بهمهمة يرددها حشاه ... وتأبى أن تتم إلى اللهاة
وقد كن استثرن الورد منه ... فأوردها أواجن طاميات
على أرجائهن مراط ريش ... تشبهها مشاقص ناصلات
فوافقهن أطلس عامرى ... بطى صفائح متساندات
أبوخمس يطفن به صغار ... غدا منهن ليس بذى بتات
مخفا غير أسهمه وقوس ... توح به دماء الهاديات
فسدد إذ شرعن لهن سهما ... يؤم به مقاتل باديات
فلهف أمه لما تولت ... وعض على أنامل خائبات
وهن يثرن بالمعزاء نقعاً ... نرى منه لهن سرادقات (١)

فبدأ قطاعه بأداة التشبيه «كأن» ، ولكن هذه الأداة — فى رأينا — انتقالية هنا أكثر منها بلاغية تفيد التشبيه ، أداة يصل بها الشاعر ذكر الناقة بذلك القطاع الحميرى ، وأول ما نراه فى هذا الحمير هو الغلظ ، وهذه إضافة حيوية ، ثم الربط الزمانى المكانى فى قوله الفلاة ، ثم يذكر فى البيت الثانى الأتن ، أى

(١) ديوانه ٦٨ — ٧١

أن هذا الحمار — إغراقا من الشاعر فى إظهار حيويته — يرتبط بآتن كثيرات ويرعى معهن ، ثم نرى تعبير «خلا» ، حيث يحوى زمانية ومكانية معا مع إظهار الحيوية أيضا ، ثم «لواقح» «وحائلات» ، فمنهن — أى من الآتن — من لقحت ، ومنهن من مر عليها الحول ، وهذا أيضا إمعان فى الصلة الحيوية الجنسية بين الحمار والآتن مع إظهار خصوبة الحياة وطبيعتها ، وفى البيت التاسع نرى لمحة مكانية فى البقاء على شرف أى مكان مرتفع ، ثم «حوله» فيها مكانية أيضا مصبوغة بالحيوية ، و هن «مترابطات» يحتك بعضهن ببعض إظهارا للحيوية والجماعية والتبعية ، ويبدأ الشاعر فى التطور البنيوى للحركة الدالة عليها الألفاظ فى البداية بـ عهد الفلاة ، ثم فى السابع «خلا» أى «الحد» بقطعة من هذه الفلاة فيها انفراد مع الآتن ، ثم الذهاب بها ـ المحسوس ضمنا ـ إلى هذا المكان المشرف ، ولن يحدث العكس ، فالتطور المكانى الحيوى متصاعد ، وليس متتابعا أو متواليا ، لأن التوالى أو التتابع قد يتم فى أماكن ليس بينها علاقة تطورية حركية ، كان ينتقل من موضع كذا إلى موضع كذا وقد يعود من حيث أتى ، ولكن موقف الحمار هنا تطورى لا يعود ، ولا يمكنه أن يعود ، لأنه مرتبط بتطور حياة أيضا يرمز إليها داخل هذا القطاع . وفى البيت العاشر الآتن عطاش يطلبن الماء .. لماذا؟ لأن الشاعر يريد أن يمهد للحركة نحو منابع الماء أو النهر ، ولأنه أيضا يظهر احتياجهن الحيوى إلى هذا الفحل الذى سوف يدلهن على مكان الماء ، فهن ينتظرن الورد منه ، وتبدأ الحركة نحو الحياة ، نحو الماء ، يبدأ التتابع والتطور المكانى الحيوى المستمر ، وهذا التتابع المكانى نحو الماء يتضح فيه التوجيه فى البيت الحادى عشر ، ثم نرى تعبير «قوارب» ، والقارب هو الذى يطلب الماء ولم يعين وقتا — كما يقول الشارح — ، فالحاجة الحيوية تدفعه والحركة المكانية صورته ، والحمار

القارب هوالذى يعجل ليلة الورد ، فالعجلة هنا أيضا حركة مكانية ، ثم نجد أن الآتن قد «اتلأبت» ، أى رفعت صدورها وقوائمها تنظر إلى هذا الحمار تعبيرا عن التبعية له والهداية به والحاجة إليه ، ثم ينتقل الشاعر فى البيت الثانى عشر إلى «العض» ، وهو تعبير حيوى عن لحمار ، و ما يقوم به مع إنائه. وكذلك نرى ذوات الضغن «من الآتن » اللائى حملن له ضغائن فى صدورهن لأنه أتاهن رغما عنهن ، وهذا أيضا إفاضة من الشاعر فى العلاقة الحيوية بين الحمار والآتن ، ويقترن هذا أيضا بالعضِ ، وفى البيت الثالث عشر يذكر ماله صلة بتلك العلاقة أيضا ، صوت همهمة الحمار وهو يردده فى حشاه ولايخرجه ، وهذا الصوت أيضا يدل على حيوية العلاقة وتعبير عنها أكثر من مجرد صوت عادى للحمار مع آتنه ، والشاعر فى اللحظة هذه — لحظة إظهار حيوية العلاقة — ترك مؤقتا التطور المكانى ، ثم عاد إليه فى البيت الرابع عشر ليستكمل الحركة والسير بالوصول إلى الماء ، وانتهى إلى هنا الخط الحركى المكانى حيث لاعودة ، ووصل إلى أقصى مايصل إليه فى نظر الشاعر هنا . وفى هذه القصيدة بالذات انتهى الخط الحيوى إلى حيث الماء، مصدر الحياة ، ومطلب هؤلاء الآتن منذ البداية مقرونا بالعلاقة بين الحمار وآتنه أثناء السير والتوجه نحوه .

أراد الشاعر أن ينتقل بعد ذلك إلى قطاع الصياد ، فجاء بالبيت الخامس عشر ، يربط فيه منابع الماء تلك بالصياد ، فجاء بمراط الريش والأنصل العريضة . . رموز تمهيدية ، ثم وقف التتابع الحيوى — كما أشرنا — ليستغرق الشاعر فى تفصيل الصياد الذى يظهر به القيمة الزمنية ، ونرى أيضا المكانية مع الزمنية فى قوله «فوافقهن» ، أى أن الصدفة القدرية جمعت بين الصياد وبين الآتن عند الماء : — زمان — مكان — حيوية ، ثم نجد التفصيل فى

تصوير الصياد ، وذكر حاله أيضا حيث نجد هنا صورة ممهدة لفعل القدر الذى يظهر فى تسديد ضرباته عن طريق هذا الإنسان ، والتى لم تفلح إلى حين ، ثم يصور الشاعر فى نهاية جميلة طبيعية هروب هؤلاء الآتن وهن يثرن وراءهن الغبار . . ، الهروب — التحول المكانى السريع إلى حيث لاغاية ، أى أن الدافع هنا — بالنسبة للآتن — أشد ظهورا من الهدف ، فالآتن تسير نحـــو هدفها — الماء ، حركة بطيئة متثاقلة خلف فحلها ، ثم بؤرة الصياد والموت المتربص ، ثم الحركة السريعة — هروب — سرعة نحو لاهدف ، **صورة أولى : مكان وحركة — ضهور فعل الزمان — مكان وحركة ، صورة ثانية :** حيوية — ظهور فعل الزمان — رد فعل لاإرادى قوى . وتمتزج الخطوط ، الحيوية بالمكانية بالزمانية ، ولكن إلى تطور وتقدم ، ولارجوع أو عودة ، وتعزز هذه الخطوط الصور الشعرية لمتتابعة . ويرى الباحث وهب رومية أن مجموعة من الشعراء انصرفت إلى وصف الحمار نفسيا «فأجادوا ، وأبدع ، بعضهم ، وأتوا بقدر صالح من القصيد (١)» ، ولكننا لانرى أوصافا **نفسية** للحمار فى ذلك القطاع ، بل نراها أوصافا «حيوية» ، تنم عن خصوبة حيوانية لأنها تشمل جميع أفراد نوع الحيوان ، وليس هنا تميز «لنفسية» حمار عـن حمار ، كذلك لا يقصد الشاعر هنا أن يعرض الانفعالات النفسية للحمار ، بل يرمى إلى عرض قطاع حيوى يفيض بالتفصيلات الحيوية ، مصيره إلى الفناء أو التعرض للصراع من أجل البقاء ، فكل مايذكر فى الحمار فى ذلك القطـاع الاستطرادى يختص بحيويته مع آتنه ، ويقول الباحث نجيب البهبيتى فى تعليقه على أبيات للبيد من نفس الاتجاه : «فلبيد يفصل فى وصف حال حمار الوحش تفصيلا يطلعك على نوع مما يجرى بقلبه من انفعالات الغيرة والحرص على

---

(١) الرحلة فى القصيدة الجاهلية ١٣٢

أنشاه حرصا لايقاربه فيه إلا الإنسان، وهو إذ يفعل ذلك، يتتبع تلك الانفعالات النفسية الطارئة على الذكر فى حالته هذه تتبعا دقيقا وافيا ، ويصف مـــــن أحواله وأحوال أنثاه مالا مراء فى أن عناصره مستمدة من إحساسات صاحب الشعر نفسه وتجاربه ، ولو كان محل هذا الحمار إنسان ، لما استطاع الشاعر أن يذهب فى تحليل حرصه على أنثاه أكثر من ذهابه فى تحليل مشاعر الحمار (١)». ولكنا نرى أن انفعالات الغيرة والحرص هنا حيوية حيوانية لاعلاقة لها بالإنسان ، فالشاعر لايرى الحمار — كحمار فى موقف حيوى مع أتانه — صورة له ولإحساساته ، وليس ذلك مستمدا مـــن تجاربه ، إلا من حيث إن هذه التجارب تظهر «اطلاع» الشاعر على خصائص حيوان البادية بأنواعه ، لأن هذا الحرص من جانب الحمار حرص حيوى غريزى ، وليس انفعالا نفسيا متمخضا عن حب أو غرام ،ولايرى الشاعر فى الحمار صورة لنفسه ، فالحمار هنا لاينفصل البتة بمفرده عن الصورة العامة المتطورة الحيوية المكانية الزمانية ، فهو هنا مجرد جزئية رمزية داخل قطاع يرمز إلى الحياة والصراع ضد الفناء ، وماإبراز الشاعر لكل تفصيلات الحمار والآتن إلا لكى يبرز هذا الغرض الأساسى . ويقول الدكتور محمد أبو موسى بعد عرض قطاع الحمار فى قصيدة أبى ذؤيب : «وبهذه الصورة التى نراها كلها تجرى وتمور مابين حياة وأمل ، وبين ذعر وطيش ، وهروب وفزع ، تنتهى صفحة هـــذا الحشد من خلق الله الأعزل ، تنتهى بهذه اللوحة المأساوية التى تنزف دما وألما(٢) ». ويقول : «وبذلك تنتهى قصة هذه المخلوقات العاجزة عن أن تدافع عـــن نفسها والتى تواضع طموحها ، فلم يتخط أرضا ممرعة ، وأتانه يعضها وتعضه

---

(١) تاريخ الشعر العربى ٩٦

(٢) قراءة فى الأدب القديم ١٥٨

ثم هو مع قوته وفراهته لا يملك أى وسيلة من وسائل حفظ الحياة(١) ..»إذن فهذا كله مرتبط بعضه ببعض لا يمكن فصل جزئية عن جزئية ؛ ويقول الدكتور محمد النويهى : الكن الشعراء الجاهليين عموما يصورون الآتن بأنها غبية ، قصيرة النظر ، لاتفهم ماينفعها ومايضرها ، فهى تريد أن تبقى فى المكان القديم رغم نضوبه وإشرافه على النضوب ، أما الحمار فهو وحده الحكيم البعيد النظر الذى يدرك حاجتها إلى مورد جديد (٢) ...» . ولكن المسألة ليست مسألة غباء وذكاء ، والآتن لاتبقى ولاتسير إلا بدافع غريزى حيوى قدرى ، لا تملك معه حيلة ، كما أن الشاعر هنا لايصف حمارا ثم يصف أتانا أوآتنا ، بل يصف قطاعا حيويا شاملا متداخلا على نحو ماعرضنا ، ويقول أستاذنا الدكتور محمد زكى العشماوى بعد عرضه لاستطراد لبيد إلى ذكر الحمار مع الآتن : «إننا هنا أمام أتان حامل ، وفى هذا رمز للحياة والخصوبة والنماء والميلاد ، ثم إننا هنا أمام علاقة حية بين أتان وفحلها يمثلان الصراع من أجل الحياة ، ومن أجل بقاء النوع ، ويستنفذان طاقتهما وجهدهما ، وتقاوم إرادتهما الحية كل مايعترض طريقهما من صعاب وعقاب (٣) ..» ، وهنا يمكن أن ندرك وجود الحمار والأتان ضمن صورة عامة حيوية تشمل خصوبة ونماء وتطورا ، وهذا الصراع يضفى القيمة الزمنية للقطاع بالإضافة — كما أشرنا — إلى التتابع الزمنى المستمر أيضا فيه .

ولننظر إلى تطور مشابه فى نموذج من قصائد الرثاء وهو جزء من قصيدة أبى ذؤيب فى رثاء بنيه ، فنراه يقول فى البيت العشرين ومابعده :

---

(١) نفس المصدر والصفحة

(٢) الشعر الجاهلى ٢ : ٤٨٤

(٣) قضايا النقد الأدبى والبلاغة ص ١٦٥

والدهر لايبقى على حدثانه ... جون السراة له جدائد أربع
صخب الشوارب لايزال كأنه ... عبد لآل أبي ربيعة مسبع
أكل الجميم وطاوعته سمحج ... مثل القناة وأزعلته الأمرع
بقرار قيعان سقاها وابل ... واه فأثجم برهة لايقلع
فلبثن حينا يعتلجن بروضة ... فيجد حينا فى العلاج ويشمع
حتى إذا جزرت مياه رزونه ... وبأى حين ملاوة تتقطع
ذكر الورود بها وشاق أمره ... شؤم وأقبل حينه يتتبع
فافتنهن من السواء وماؤه ... بئر وعانده طريق مهيع
فكأنها بالجزع بين ينابع ... وأولات ذى العرجاء نهب مجمع
وكأنهن ربابة وكأنه ... يسر يفيض على القداح ويصدع
وكأنما هو مدوس متقلب ... فى الكف إلا أنه هو أضلع
فوردن والعيوق مقعد رابئ الضـ ... ـضرباء فوق النظم لايتتلع
فشرعن فى حجرات عذب بارد ... حصب البطاح تغيب فيه الأكرع
فشربن ثم سمعن حسا دونه ... شرف الحجاب وريب قرع يقرع
ونميمة من قانص متلبب ... فى كفه جشء أجش وأقطع
فنكرنه فنفرن وامترست به ... سعداء هادية وهاد جرشع
فرمى فأنفذ من نجود عائط ... سهما فخر وريشه متصمع
فبدا له أقراب هذا رائغا ... عجلا فعيث فى الكنانة يرجع
فرمى فألحق صاعديا مطحراً ... بالكشع فاشتملت عليه الأضلع
فأبدهن حتوفهن فهارب ... بذمائه أو بارك متجعجع
يعثرن فى حد الظبات كأنما ... كسيت برود بنى يزيد الأذرع (١)

---

(١) ديوان الهذليين ١ : ٤–٧

فهذا حمار أسود الظهر ، تحيط به آتنه الأربعة تعبيرا من الشاعر عن الحيوية والخصوبة ، كما نرى فى تعبير «له» إيحاء مكانيا ، لأن تواجد هؤلاء الآتن واجتماعهن به لابد وأن يكون فى مكان ما ، ثم فى البيت الأحد والعشرين نراه يذكر الصوت الذى لم تتعد مخارجه فى الحلق المشار إليها بالشوارب ، ثم يشبهه — إمعانا فى بيان الصوت الذى ينم عن الحيوية — بأنه كالمسبع ، أى إما أنه صار كالسبع ، أو كالذى وقع السبع فى غنمه ، ثم نرى فى البيت الثانى والعشرين **الطعام** الذى يعبر عن قيمة حيوية قوية ، ثم مطاوعة الأتان الطويلة الظهر له ، فقرن الأكل بالحاجة الجنسية ، ونرى أبا ذؤيب يعيد نفس جزئيات الشماخ ؛ الصوت والتشبيه بالقناة ، ثم نجده يمعن فى الحيوية الناتجة عن الطعام ، وقرن الشاعر هذه الحيوية بالمكان مباشرة فى تعبيره «الأمرع» الذى هو مكان الخصب ، وفى «قرار قيعان» التى هى مناقع الماء ، ثم فى البيت الثالث والعشرين حيث يعبر عن سقيا المطر ، وهذا إمعان أيضا فى حيوية ذلك المرعى ، وفى اختيار الألفاظ : «سقاها وابل» و«أثجم برهة» و«لايقلع» ، وفى البيت الرابع والعشرين نجد إشارة إلى المكان الذى به الماء — الهدف فى تعبير «لبثن» ، ثم يظهر الشاعر سعادة تلك الآتن وفرحها بالماء فى «يعتلجن» ، معبرا أيضا عن حيوية هؤلاء الآتن ومدى تأثير المياه والمرعى فيهن ، ويشارك العير نفسه فى هذا الصخب ، ويلاحظ تعبيره «بروضة» مما يشير إلى زهو المكان الذى يقمن به ، ثم يظهر الشاعر أن هذا الخصب وتلك السعادة لم يدوما ، فسرعان ماحل القيظ ونقصت المياه ، ولاتستطيع الحمير الصبر على العطش ، فقد تقلب المكان — الزمان ، وبدأت عناصر القدر المتربصة تظهر وتصيبه بالشقاء ، وراح الحمار يتبع «أسباب هلاكه» . ، ومن ثم تذكر مياها أخرى قديمة ، وبالتالى أخذ يدفع الآتن إلى حيث المياه تلك ، وبدأت الحركة المكانية

التطورية إلى حيث مصدر الحياة ، ونلاحظ فى البيت السابع والعشرين تعبير «فافتنهن» الذى يدل على فنون من الحركة والعدو ، ونلاحظ حركة الهبوط ، كما نرى فى الأبيات مدى اهتمام الشاعر بالعلاقة بين هذا الحمار وبين الآتن ، فلم تكن مجرد علاقة ضراب أو قيادة أو سلطة ، بل هناك أيضا مسئولية حيوية يشعر بها ذلك الحيوان الذى أخذ على عاتقه رى ظمأ هؤلاء الآتن ، ويظهر التتابع المكانى المتطور ... «السواء» ، ثم «الطريق المهيع» ، ثم الجزع بين «ينابع» و«أولات ذى العرجاء» ، قطار يسير إلى غاية ويمر بالمحطات المختلفة فى طريقه ، فهذه الحركة تشكل الصعود ولاتشكل التتابع ، فهن يسرن إلى إلى غاية .. إلى منبع حياة ، فلا رجوع ولاعودة ، فالغاية الحيوية تشكل خط السير الحركى المتطور ، وهذا التكالب من جانب الآتن للوصول إلى الغاية أثر فى حركتهن ، وتفشت الفوضى فى سيرهن ، ومن ثم اهتاجت نفس الشاعر للمنظر ، فرسم لنا صورة ، فالآتن نهب مجمع ، وكأنهن إبل انتهبت وضم بعضها إلى بعض (١) : فناهبها يسرع بها فرارا وهربا ، وهى هنا تسرع طلبا للغاية والهدف .. نفس الموقف فى القصيدة السابقة ، ولكنه معكوس ، حركة مكانية مصيرية .. ، ويستمر الشاعر فى التصوير : الآتن فى حالة اضطراب وفوضى ، والحمار يصيح بها ، ويحاول لم شملها ، وهى تروح وتغدو ، منظر مألوف فى حياة الحيوان وتجواله ، فالحمار مايزال فى حرصه الشديد فى البيتين التاسع والعشرين والثلاثين ، يجمع ويفرق ، فهو كصاحب الميسر ، صوت وحركة ونشاط وحيوية ، وواجب يتحتم

---

(١) هذه الصورة أو تشبيه مجموعة الآتن بالإبل يدل على أن هذا الاستطراد فى تصوير الحمار ، والآتن ، لا علاقة له بأى مشبه سابق .

أداؤه ، وشعور بالمسئولية وسط الصخب والضجيج والحركة السريعة . ، والاضطراب ، صورة جميلة نابضة بالحياة ، بل موغلة فى حيويتها . ويوغل الشاعر فى وصف الحمار ، فيشبهه فى اجتماعه وصلابته بالمسن الذى تصقل بـ السيوف ، بل هو أشد ، وهذه إضافة حيوية أيضا إلى ماسبق . واستمر السير والتقدم ، خطوة وراء خطوة ، والهدف ماثل ، ومازال السعى إلى الحياة ، حتى وصلت الآتن ـ فى البيت الأحد والثلاثين ـ إلى الماء فى آخر الليل حين طلع كوكب العيوق فوق الجوزاء ، كأنه الرجل الذى ينظر إلى من يضربون بالقداح ، وهذا الوقت ـ كما يقول الشارح ـ تميل فيه الثريا للغروب ، والعيوق خلفها قرب هذا الرقيب ، صورة أخرى نشعر فيها بالهدوء والراحة والوصول إلى الغاية بعد التعب ، ونلاحظ نهاية المطاف ـ المكان وربط ذلك بالوقت بالنجم ـ الزمان ، وفى البيت الثانى والثلاثين انكبت الآتن تعب من الماء عبا ، ماء عذب بارد ، بطاحه ذات حصباء ، وإذا كان الماء ـ كما يقول الشارح ـ على حصباء كان أعذب له وأصفى ، ثم هو ماء كثير وعميق ، وهذا إمعان أيضا من الشاعر فى حيوية المكان ، وفى مكافأة تلك الآتن على تعبها الطويل ، وفى البيت الثالث والثلاثين يبدأ بـ «فشربن» ، وهذه العبارة تنهى طريقا تطوريا .. ، تنهى عذابا دام مدة ، وتقع حلقة وسطى بين مافات وما سيأتى من مفاجأة قاسية ، وليس أول تلك المفاجاة هو تعبير «سمعن حسا» ، بل «فشربن» ، لأنه يعبر عن أقصى حالة الراحة والهناءة ، ويمعن الشاعر فيها ويركز عليها كلها بهذا التعبير «فشربن» وهو ـ فى رأينا ـ أقصى تعبير وأقواه فى القصيدة كلها ، أو فى القطاع كله ، ويبدو من هذا دور البناء اللغوى للقصيدة . ونلاحظ حرف العطف ثم ، الذى يدل على فترة زمنية وقتية قصيرة بين الشرب والراحة وبين سماع «الحس» ، وهذه الفترة القصيرة هى

الهدوء الذى يسبق العاصفة ، وكأن الشاعر أتى بهذة الوقفة ليلتقط أنفاسه . وينتهى هنا القطاع الحيوى المتطور الزاخر بالحياة والتحول المكانى والسعى نحو الهدف ، أو كما يقول الدكتور محمد النويهى فى تعليقه على قطاع من هذا الضرب فى الحمار الوحشى والآتن أيضا عند زهير : «الأبيات البديعة الفائقة فى هذه القصيدة نفسها التى يصور فيها عدو حمار الوحش مع أتانه إلى الماء تصويرا متتالى الصور متلاحق المناظر متدافع الحركة ، يكاد يكون شريطا سينمائيا (١) . . . » ويبدأ قطاع الصياد الذى يبدو — أول ما يبدو — فى البيت الثالث والثلاثين ، فى الصوت الخافت الذى يظهر حرص الصياد المتربص والذى انتظر حتى ارتوت تلك الآتن — كعادة العرب فى الصيد — ، ولكن الوتر فى يده نم عنه ، وتلك الحيوانات تتمتع بحاسة سمع قوية حماية لها من أعدائها ، ويطنب الشاعر فى وصف الصياد وقوسه ، إمعانا منه فى إظار تربص القدر . ولما تبين القطيع الآتن أن هناك صيادا ، أجفلت وأسرعت طلبا للهرب والنجاء ، وعادت الحركة والفوضى من جديد . وأظهر الشاعر مدى الارتباط الحيوى والحب بين الأتان والفحل بمدى إظهار التصاقها به خوفا وفزعا ، صورة أو لقطة رائعة تنم عن عمق الإحساس بمأساة القدر وبمدى إظهار الحب عند الحيوان وتعاطفه فى الشدائد ، وينطلق سهم القدر ، بل أسهمه ، ويأتى الموت .. فتسقط أحداهن ، يتلوها الفحل ، ثم تتابع الآتن فى السقوط بأسهم الصياد وهن يحاولن الهرب عبثاً ، ونرى فى البيت الثامن والثلاثين تعبيراته : فرمى ، فألحق ، فاشتملت ، وفى البيت التاسع والثلاثين فى «فأبدهن حتوفهن» نجد مدى التطور الموتى السريع الممثل فى السهم ونتائجه ثم نرى نفس صورة الشماخ السابقة ، ولكن فى تصوير الموت لا الهرب والنجاء

---

(١) ثقافة الناقد الأدبى ٤٣ ، وانظر ديوان زهير ٦٥ ومابعدها .

أو الحياة ، ويعطينا الشاعر صورة رائعة : الساقط والهارب اللاصق بالأرض والتركيز على « الدم » الذى هو بمثابة النهاية المحسوسة للنهاية الزمنية فى البيت الأربعين ، صورة توحى بنهاية معركة ونهاية مأساة دموية ، وتصل الحركة المتطورة والحيوية المتدفقة إلى نهايتهما حيث **تطغى القيمة الزمنية** القوية للنص والممثلة فى **الموت** هنا ، تلك القيمة ليست مجرد نهاية يضعها الشاعر لهذا القطاع بل إن النهاية هنا جعلتنا نعيد النظر إلى الأبيات مرة أخرى **لنرى مدى سيطرة تلك القيمة الزمنية على الأبيات المعروضة برمتها** ، فالشاعر فى معرض رثاء بنيه — وهى مصيبة قوية مؤثرة — يحاول إظهار مدى فعل الزمن فى الأحياء ويعطى مثالا دالا على المناسبة ، ولكن الشاعر لم يظهر تلك القيمة الزمنية للأبيات إلا فى النهاية ، لا لأن الأبيات السابقة تخلو منها ، بل لأننا على ضوء هذه النهاية نعيد النظر — كما قلنا — إلى الأبيات مرة أخرى لنضيف القيمة الزمنية إلى التطور الزمنى الحيوى الحركى المكانى ، أى أن القيمة الزمنية هى التى حولت الأبيات من **مجرد تعبير عن حركة فى الزمن إلى حركة للزمن** ، أى أن ربط الشاعر هذا كله بنظرته إلى الدهر والكون أضاف إلى القطاع قيمة زمنية قوية ، ولكى نوضح ذلك نقول إنه لولا القيمة الزمنية لما عرفنا أن السعى نحو مصدر المياه من جانب الآتن هو فى الحقيقة سعى إلى الحتف والموت ، فكما ظهرت القيمة الزمنية لدى الشماخ فى الصياد وتربصه وهروب الآتن ظهرت هنا فى الموت كنهاية للقطاع .

يهمنا الآن من العرض السابق أن نظهر أن هذه القطاعات ليست مجرد صور متجمعة تصور البيئة والحيوان ، وليست مجرد تقليد فحسب ، وليست مجرد تعبير من الشاعر ، أو رد فعل تجاه الموت أو الفناء ، وليست محاولة منه أيضا لضرب المثل فى مناسبة رثاء أو فى غير مناسبة فحسب ، بل إن هذه

القطاعات تحوى نوعا من الحركة الداخلية تبينها الألفاظ والعبارات هذه الحركة تتقدم إلى الأمام مع القصيدة.. حركة لها أهميتها فى بيان بناء القصيدة الجاهلية وفى إظهار وحدتها الزمنية ، فالحركة ليست تتابعية ، بل نامية متطورة وكلما تقدمنا فى القصيدة ظهر نموها وأدت الألفاظ والعبارات والحالة الشعورية السائدة إلى إظهارها ، فالحالة الحيوية تظهر فيما بعد مدى أثر القدر والموت أو الفناء ، والحالة المكانية تظهر السعى والحركة نحو مصير محتوم ، أو نحو هدف معلوم ومجهول معا ، والتطور الزمنى يربط الأجزاء السابقة برباط زمنى ، والقيمة الزمنية تضفى على القطاع كله العلاقة بين مايقوله الشاعر ونظرته إلى الكون والحياة ، كل هذا فى علاقة مندمجة متداخلة ، تظهر أن هناك وحدة ماف القصيدة أو فى قطاع كبير منها يسيطر عليها الزمن ، وهذه الوحدة متطورة نامية . وقد رأينا أن من أجزاء هذه القطاعات كما فى وصف حال الصياد مثلاما تنقطع فيه الحركة أو التطور ، ولكن يظل الزمن أو بمعنى آخر القيمة الزمنية مغلفة لهذه الصورة نتيجة لارتباطها بما قبلها ومابعدها .

ونفس التحليل للنموذجين السابقين ، يمكن أيضا تطبيقه على قطاعات أخرى مثل قطاع الثور الوحشى والبقرة الوحشية والظليم والنعامة ، ولكن بنسب متفاوته بين العناصر ، فقطاع الثور يقل فيه التطور المكانى ، وفى قطاع البقرة تقل «الحيوية» فى حين أن التطور الزمنى يظهر فيه بصورة قوية ، وفى قطاع الظليم والنعامة تقل العناصر كلها ولكنها لاتنقطع ، وتسيطر القيمة الزمنية بطبيعة الحال على الجميع ، لأنها حولت الحيوانات فى وضعها هذا إلى رموز ، كذلك فالقصائد التى عرضنا لها فى الجزء الأول ، والتى تشمل صورة العقاب المنقضة على حيوان أو مايشابه ذلك ، ومدى محاولة هذا الحيوان الهروب ، تظهر أيضا تلك الحركة وذلك التطور «بصورة قوية» ، كذلك نجد أن هذه الحركة

المتطورة النامية تبدو أيضا فى القطاعات التى تصور الوعل وهروبه إلى الجبال وظهور الصياد وماتبع ذلك من تفصيلات . ولكى يظهر مااستنتجناه من التطور الحيوى أو المكانى الزمانى هذا ، نقارن بين أبيات أبى ذؤيب السابقة أو الشماخ ، وبين أبيات الشنفرى فى وصف الذئب حيث يقول :

وأغدو على القوت الزهيد كما غدا ... أزل تهاداه التنائف أطحل
غدا طاوياً يعتن للريح هافياً ... يخوت بأذناب الشعاب ويعسل
فلما لواه القوت من حيث أمه ... دعا فأجابته نظائر نحل
مهللة شيب الوجوه كأنها ... قداح بكفى ياسر تتقلقل
أو الخشرم المبعوث حثحث دبره ... محابيض أرساهن سام معسل
مهرته فوه كأن شدوقها ... شقوق العصى كالحات وبسل
فضج وضجت بالبراح كأنها ... وإياه نوح فوق علياء ثكل
فأغضى وأغضت واتسى واتست به ... مراميل عزاها وعزته مرمل
شكاوشكت ثم أرعوى بعد وارعوت ... وللصبر إن لم ينفع الشكو أجمل
وفاء وفاءت بادئات وكلها ... على نكظ مما يكاتم مجمل(١)

فنرى الشنفرى فى هذه الصورة الرائعة يصور طلب الذئب للقوت ولكن بدون هدف أو غاية يسعى إليها ، وارتباط الذئاب به ليس كالذى بين الحمار والآتان أو الآتن ، لأن الحركة هنا لاتدل على تطور أو نمو مكانى أو حياتى ، ولانجد للأبيات أية قيمة زمنية ، ولاتتعدى ماوراءها ، وأقصى ماتعبر عنه هو السعى فى طلب القوت وإظهار العذاب والتجوال المضنى من أجله ، ولكن هذا لاينفى جمال الأبيات وقيمتها التصويرية العالية .

---

(١) مختارات ابن الشجرى ٨٥ — ٨٩ .

٣ — الموضوع الشعرى — القيمة والزمن :

إذا نظرنا إلى الشعر الجاهلى من حيث «ظاهر» موضوعاته أو «معانيه» التى يتطرق إليها الشاعر ، سنجد أنفسنا لانكاد نختلف عما قيل عنه وعن موضوعاته أو أغراضه فى القديم والحديث ، أى بأن فيه — كما يقول «نالينو» — : «المدح والفخر والحماسة والرثاء والهجاء والوصف والزهديات والطرديات والتشبيب والخمريات (١) ..» ، وقد ثبت وضع هذا التحديد الظاهرى حتى أنه عد بمثابة «كل شىء» فى الشعر ، أو بمثابة القانون أو التعريف المطلق ، فيروى ابن رشيق : «بنى الشعر على أربعة أركان وهى : المدح والهجاء والنسيب والرثاء(٢) ..» ويروى فى موضع آخر : «قال الرمانى على بن عيسى : وأكثر ماتجرى عليه أغراض الشعر خمسة : النسيب والمدح والهجاء والفخر والوصف ، ويدخل التشبيه والاستعارة فى باب الوصف (٣) ..» ويبدو أن هذا التعريف لأركان الشعر أتى نتيجة النظر إلى السطح أو «المناسبة» ، وعدم التعدى إلى ماوراء هذه القشور ، مع أن الإحساس — لدى القدماء قبل المحدثين — موجود بأن هذا التعريف لأركان الشعر قاصر ، كما أنهم أحسوا بأن هناك « أشياء » خلف هذه الأغراض ، وأن هناك بواعث واتجاهات لاتتقعد هذا التقعيد الظاهرى ، ويروى ابن رشيق : «قال عبد الملك بن مروان لأرطاة بن سهية : أتقول الشعر اليوم ؟ فقال والله ماأطرب ولاأغضب ولاأشرب ولاأرغب ، وإنما يجىء الشعر عند إحداهن (٤) ..» ، ويروى أيضا : «قال عبد الكريم :

---

(١) تاريخ الآداب العربية ٩٤
(٢) العمدة ١ : ١٢٠
(٣) نفس المصدر ١ : ١٢٠
(٤) نفس المصدر ١ : ١٢٠

يجمع أصناف الشعر أربعة المديح والهجاء والحكمة واللهو ، ثم يتفرع من كل صنف من ذلك فنون ؛ فيكون من المديح المراثى والافتخار والشكر ، ويكون من الهجاء الذم والعتاب والاستبطاء ، ويكون من الحكمة الأمثال والتزهيد والمواعظ ، ويكون من اللهو الغزل والطرد وصفة الخمر والخمور(١) .. » وهذا النص وماقبله يظهران أن الدافع هنا أهم من الغرض أو الهدف أو الشكل الذى يريد الشاعر أن يضع فيه شعره وتفصيل البواعث وأشكالها ، ونجداختلاطاوتداخلا — ليس بين الأغراض فحسب — بل بين الدافع والهدف أيضا ، وهذا ينم عن أن النقاد القدماء كانوا يرون أن هذه التعريفات للموضوعات الشعرية قاصرة ، أو ليست دقيقة ، ولكنهم لم يتجهوا إلى الشعر نفسه ، ويكشفوا أعماقه ، بل اتجهوا إلى خلط التعريف والتفريع والإكثار من الأقسام ، ولذا كانوا يدورون فى حلقة مفرغة لم يصلوا فيها إلى نهاية ، وقد لاحظ الباحث الأستاذ أحمد الشايب أن هذه التعريفات أو التقسيمات القديمةترجع إلى أصلين(٢)ولكنهلميزد سوىإضافة تقسيم إلى تقسيمات ، ونرى الدكتور محمد غنيمى هلال يقول بعد عرض التقسيمات السابقة : «ولكننا لا نلحظ لدى هؤلاء النقاد شيئا ذا بال فى تفصيل الفروق النفسية والمواقف المختلفة بين كل هذه الأجناس (٣) .. » ، ولكن الدكتور غنيمى هلال عاد إلى عرض «المديح» و«الغزل» سائرا على سنة القدماء . ويقول الباحث الأستاذ طه أحمد ابراهيم إن الأغانى — ويقصد بها القصائد الجاهلية — : «قيلت فى ، أغراض متنوعة بعد : فى وصف الحبيبة ، وفى الوقوف بالطلل الدارس ،

---

(١) نفس المصدر ١ : ١٢١

(٢) انظر أصول النقد الادبى ٤١٤

(٣) النقد الأدبى الحديث ١٨١

وفى وصف حيوان الصحراء ومشاهدها ، وفى النزاع فى قتال وهجاء ، وفى التمدح بالعمل الجليل والحب الكريم ، وفى ندب الأخت أخاها ، والمرأة بعلها عند النساء ، ولعل الهجاء كان أشد الأغراض الشعرية البائدة شيوعا للخصومة بين القبائل ، ولاعتقاد العرب فيه (١) ..» فاختار الكاتب تعبيرات أخرى للتعريفات السابقة ، ولكنه لم يخرج فى مضمونه العام عن السير وراء القدماء فى هذا التقسيم مع أننا نرى فى نصه بعض الإضافات اليسيرة ذات الاهمية ، وهى قوله «الوقوف بالأطلال» حيث جعل له شأناً مستقلا ، كما لم يشر إلى التقسيم الساذج الذى يقسم الفخر إلى قبلى وشخصى ، كما جعل المدح نوعين يتضمنان الفخر بالعمل الجليل والحب الكريم ، سواء للخاطب أو المخاطب ، وقد لاحظ المستشرق «مرجوليوث» أن قصائد الشعراء الجاهليين هى تسجيل «للخبرات فى الحياة» ، وأن تلك الخبرات هى التى دفعت الشعراء إلى قول الشعر ، يقول : «فى القصائد الرئيسية التى تنسب إلى الشعراء الأوائل وهى مشهورة تماما فيها تسجيل للخبرات التى كانوا مهتمين هم أنفسهم بها ، أو على الأفضل بعض رجال البادية منهم ، وحقا لا يمكن أن تجحد إمكانية أن العرب الذين يطلقون زوجة ، أو يسلبون الإبل ، أو يذبحون العدو أن ينظموا قصيدة فى الموضوع ، وحيث يشترك عدة أشخاص فى مثل هذه العمليات ، فينبغى أن يسجل كل منهم تجربته فى هذا المجال (٢) ..» . وهذا النص يدلنا على شعور المستشرق بأن الشعر الجاهلى **تسجيل للحياة** ، وأنه تعبير عن تجربة ، قبل أن يكون ذا أغراض أو أشكال مختلفة . ونرى الباحث نجيب البهبيتى يقول عن عن حفظ الجزء الباقى لنا من الشعر الجاهلى أو الجزء السليم : «أما القسم السليم

---

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ٩

(٢) أصول الشعر العربى ٨٢

من هذا الشعر الجاهلى ، فقد كان — كما قلت — أشد قدسية عند الناس من أن يذهب ، فبقى دالا بنفسه على قيمته ، وإذا كان الأفراد بدافع غريزى غلاب شديدى الاحتفاظ بالقيم فى حياتهم ، فكذلك الأمم الشديدة الاحتفاظ بالقيم من تاريخ نفسها ، وهى تفعل ذلك بوازع فطرى غريزى (١) ..» فقد رأى الباحث أن الشعر الجاهلى «الباقى» يحمل «قيما» لأنه نفسه يشكل «قيمة» يحرص عليها العرب . ويقول الدكتور ابراهيم عبد الرحمن : «يتراءى لمن يقرأ دواوين الشعر الجاهلى وقصائده المبثوثة فى المصادر القديمة ، أن هذا الشعر على كثرة نماذجه وخصوبة خياله يدور حول موضوعات بعينها من الوقوف على الأطلال ، والنسيب بالمرأة والوصف والمديح والهجاء والرثاء والفخر ، إلى غير ذلك من الأغراض المألوفة فى الشعر القديم التى كانت غايتها تسجيل القيم الخلقية والاجتماعية والقبلية فى هذا العصر (٢)» . فنلاحظ أولا تعبير الدكتور الباحث «يتراءى لمن ..» ، وهذا يدل على أنه غير مقتنع بهذا الظاهر الشكلى كتحديد لتلك الموضوعات ، ثم نراه يقول : «يدور حول موضوعات بعينها .» فالموضوعات هنا مجرد «عناوين» فقط ، ثم نراه يقول أيضا إن «تلك الأغراض غايتها .. تسجيل القيم .. إلخ . . » وهذا يعنى أن القيم الجاهلية المختلفة هى «الهدف» من قول هذا الشعر ، أوهى تكمن وراء تلك الموضوعات أوالأغراض.

إذن فالقدماء والمحدثون ، مع تعريفهم المحدد للأغراض ، أو اعترافهم

---

(١) تاريخ الشعر العربى ٥١

(٢) الشعر الجاهلى ٢٩٩

به كأساس أو قاعدة موضوعية للقصيدة الجاهلية ، لايتخذون هذا الوضع قضية مفروضة ثابتة ، وإن لم يحددوا لنا تعريفات أخرى .

وإذا بحثنا فى الشعر الجاهلى وجدناأن هذه الأغراض ، أو تحديد «موضوع عام» يندرج تحته كل مايختص به مجرد وهم وتجاوز لحقائق الأشياء، ونحتاج الآن إلى البحث عما وراء هذه التعريفات والأشكال .

فالنسيب — كما يقال — هو الحديث عن المرأة والعشق والتغزل فى محاسنها ، ولكن فيما سبق عرضه من فصول ، نجد أن ذكر المرأة يأخذ أشكالا متعددة ، فلا نجد للمرأة « كامرأة » قصائد خاصة فى الشعر الجاهلى حتى العلاقة العاطفية بينها وبين الشاعر لاتخلو من عنصر أو أكثر من العناصر السابقة ، وهذا يدلنا على أن الشاعر ينظر إلى المرأة ، أو يتحدث عنها أو إليها **إما خلال الزمان**الممثل فى القدر والدهر ، **وإما خلال المكان الممثل**—بالإضافة إلى الأبعاد البيئية الطبيعية — فى شكل قيم قبلية ، ولكن هذا لايعنى أن الشاعر الجاهلى لم يحب ولم يعشق لمجرد العشق ، بل على العكس أحب المرأة وأخلص فى حبه وعبر فى تصويره لها وأجاد ، وماحتلالها جزءا كبيرا من شعره إلا دليل على ذلك ، ولكنه عندما أحب لم ير فى المرأة — الموضوع عنصرا قائما بذاته بل رأى أن هذا الحب جزء من تصريف قدر عام ، وإذا تغزل فيمن يحب ، فهو ينظر من خلال قيم قبلية سائدة تشربتها نفسه وأصبحت عقيدة راسخة فى شعوره وكيانه لايستطيع التخلص منها ، فالتجرد النفسى الصرف للمرأة ، أو التجرد الشعورى الصرف للمرأة لم يعرف — فى رأينا — فى الشعر الجاهلى ، أى ليس هناك اتجاه شعرى خاص بالمرأة يمكن تحديده وفصله تماما عن بقية الاتجاهات . ولننظر إلى قول أبى ذؤيب :

تؤمل أن تلاقى أم وهب بمخلفة إذا اجتمعت ثقيف

إذا بنى القباب على عكاظ وقام البيع واجتمع الألوف
تواعدنا عكاظ لننزلنه ولم تعلم إذن أنى خليف
فسوف تقول إن هى لم تجدنى أخان العهد أم أثم الحليف
وماأن وجد معولة رقوب بواحدها إذا يغزو تضيف(١)

فصحيح أنه بدأ الحديث عن امرأة ، وأمله فى لقياها ، ومايتبع ذلك من وعد ونحوه ، ولكن إذا تتبعنا أبياته نراها أقرب ماتكون إلى حديث ند إلى ند ، أو منازل إلى منازل ، وليس حديث حبيب إلى حبيب ، أو طالب لقاء عشق بعشيقته أو مطلوبته ، فنجد أولا تصويرا للبيع والاجتماع ، ثم المواعدة والنزول ، ثم عدم العلم ، ثم خيانة العهد ، وإثم الحليف ، يليها الغزو كبداية لحديث آخر .. ، وكل هذا يدلنا على مدى سيطرة النزعة القيمية على الشاعر وسيطرة المبادئ القبلية عليه ، وليس فقط فى مجرد «علاقة» تقوم بناء على هذه «القيم» وتمثلها بشكل أو بآخر ، كما ليس مجرد أن المرأة نفسها أصبحت عنصرا فى هذه القيم ، بل إن صياغة الشاعر لأبياته المعبرة عن رغبته فى لقاء هذه المرأة أيضا لاتخلو من نزعة «قيمية» ، سواء فى الشعور أم التصوير أم التعبير ، أم فى اختيار الألفاظ وهلم جرا ، ولننظر إلى الأبيات التالية لنفس الشاعر ، ليتضح الفرق ، يقول :

يابيت خثماء الذى يتحبب ذهب الشباب وحبها لايذهب
مالى أحن إذا جمالك قربت وأصد عنك وأنت منى أقرب
لله درك هل لديك معول لمكلف أم هل لودك مطلب
تدعو الحمامة شجوها فتهيجنى ويروح عازب شوقى المتأوب

---

(١) ديوان الهذليين ١ : ٩٨ — ٩٩

وأرى البلاد إذا سكنت بغيرها جدبا وإن كانت تطل وتخصب
ويحل أهلى بالمكان فلا أرى طرفى بغيرك مرة يتقلب(١)

فلا نجد تلك «النغمة القيمية» التى رأيناها فى المثال الأول .

ولننظر إلى أبيات عبدة بن الطيب فى قصيدة له : (٢)

هل حبل خولةبعدالهجر موصول أم أنت عنها بعيد الدار مشغول
حلت خويلة فى دار مجاورة أهل المدائن فيها الديلك والفيل
يقارعون رؤوس العجم ضاحية منهم فوارس لاعزل ولاميل
فخامر القلب من ترجيع ذكرتها رس لطيف ورهن منك مكبول
رس كرس أخى الحمى إذاغبرت يوما تأوبه منها عقابيل
وللأحبة أيام تذكرها وللنوى قبل يوم البين تأويل
إن التى ضربت بيتاً مهاجرة بكوفة الجند غالت ودها غول
فعد عنها ولاتشغلك عن عمل إن الصبابة بعد الشيب تضليل
بجسرة كعلاة القين دوسرة فيها على الأين إرقال وتبغيل(٣)

فنجد موقفا آخر فى صنعة الشاعر فى نسيبه ، نجد أبيات العشق وذكر ، المرأة تتخلل أبيات الحماسة والفخر والقتال ، ليس هنا امتزاج ، بل تداخل فنرى البيت الأول محض «نسيب» : حبل الوصل ، البعد ، الانشغال ، ثم البعد المكانى ، ثم ينتقل الشاعر فى الشطرة الثانية من البيت الثانى إلى ذكر المدائن ومن حل فيها ، ثم مدح الفرسان فى البيت الثالث ، مما لاعلاقة له

---

(١) نفس المصدر ١ : ٦٣

(٢) الشاعر مخضرم ، وهذه القصيدة يقولها فى الإسلام بعد موقعة القادسية فى السنة الثالثة عشرة للهجرة ، ولكن القصيدة تمثل اتجاها جاهليا واضحا وقد مزج الشاعر فيها — نظرا لتأثره بالموقف — بين الحب والحرب .

(٣) المفضليات ١٣٥ — ١٣٦

بالبيت الأول ، ثم يعود فجأة فى البيت الرابع إلى النسيب فى الذكرى والقيد والأغلال ، وفى البيت الخامس يستمر فى بيان الأثر والمرض ، والسادس أيضا فى التذكر والبين ، ثم يعود فى البيت السابع إلى إقحام «كوفة الجند» والقتال داخل ذكره لها ، ثم ينتقل فى البيت الثامن الانتقال التقليدى «فعد عنها» إلى الناقة ، ويزجر نفسه — فى شيبه — عن الاستسلام للعشق ، ثم فى البيت التاسع يبدأ فى الاستطراد إلى الناقة .. ، وهذا الانتقال «الناقوى» يدلنا على أن الشاعر اعتبر الجزء الأول من القصيدة محض نسيب ، مع أنه أدخل فيه — كما رأينا — عنصرا قتاليا وقيميا حربيا ، ولكن مع إدخال هذا العنصر القتالى ، لانشعر بقيمة كبيرة له ، فلم يذكر مناسبة محددة مثلا فى القصيدة ، وليست الأبيات القتالية تلك إلا محض إقحام وسط حديثه للمرأة ، كذلك لايقال إن الأبيات فى «التغزل» قد طغى عليها العنصر الحماسى القتالى ، فالأبيات : الأول ونصف الثانى والرابع والخامس والسادس ونصف السابع ، ليس فيها أى نزعة حماسية أو قتالية ، بل هى محض «تغزل» ، كما أن الأبيات «المقحمة» محض فخر قتالى حربى ، إذن فما أمامنا ليس إلا نوعا من «التداخل» بين هذا وذاك ، فليس هنا معاملة «قيمية» وليس النسيب هنا مصبوغا «بالقيم» ، بل تداخل مع أبيات الفخر القيمى . ولننظر إلى أبيات متمم بن نويرة :

صرمت زنيبة حبل من لايقطع ... حبل الخليل وللأمانة تفجع
ولقد حرصت على قليل متاعها ... يوم الرحيل فدمعها المستنفع
جذى حبالك يازنيب فإننى ... قد أستبد بوصل من هو أقطع
ولقد قطعت الوصل يوم خلاجه ... وأخو الصريمة فى الأمور المزمع
بمجدة عنس كأن سراتها ... فدن تطيف به النبيط مرفع (١)

(١) المفضليات ٤٨ — ٤٩

فنجد أبياتا مشابهة تماما لأبيات عبدة بن الطبيب ، ولكن بدون تلك ، الأبيات القتالية ، مع أننا نلاحظ شيئا غير موجود فى أبيات عبدة ، **نلاحظ بعض الشدة والعنف** فى علاقة الشاعر بالمرأة ، فهى صرمته ، وهو لايقبل ذلك ، ويريد الرد عليها بنفس سلاحها ، وكأنه يخاطب قرنا له يريد نزاله أو يرد له طعنة بطعنة لاامرأة ، فهى بصرمها له ، مست منه الناحية القيمية الأخلاقية أكثر من الناحية العشقية ، ولذا جاء رده عنيفا إلى حد ما ، ممثلا فى و«للأمانة تفجع» ، و«لقد حرصت على قليل متاعها» ، و«إننى أستبد بوصل من هو أقطع» ، و«قطعت الوصل يوم خلاجه» .. ، فهذا كله يدلنا على مدى سيطرة القيم الجاهلية على الشاعر فى هذا الرد ، كذلك نشعر بنوع من كبرياء الشاعر الذى لايرضى لنفسه إلا أن يعامل المرأة بالمثل ، ولكن هذه النقطة قد تدخل فيها أيضا عناصر نفسية بجانب الناحية القيمية ، فاندفاع الشاعر تحت تأثير قيم قبلية لاينفى — كما قلنا فى موضع سابق — ذاته وشخصيته ، بل العكس يظهرها ، ويتطرق هذا بنا إلى ذكر مدى ملائمة الأبيات والعبارات للغرض فهل يجب على الشاعر أن يتخذ أسلوبا معينا فى مجال حديثه عن المرأة بعامة ؟ يقول ابن رشيق : «حق النسيب أن يكون حلو الألفاظ رسلها ، قريب المعانى سهلها ، غير كز ولا غامض ، وأن يختار له من الكلام ماكان ظاهر المعنى لين الإيثار ، رطب المكسر ، شفاف الجوهر ، يطرب الحزين ويستخف الرصين (١) ..» ويقول ابن الأثير : «إن الغزل رقة محضة (٢)..» ، ولم يكن الجاهليون يخالفون ذلك إلا عند طغيان القيم الجاهلية التى تستدعى القوة والعنف. ونرى الدكتور أحمد الحوفى يقول : «يتميز أسلوب الغزل بالرقة والعذوبة

---

(١) العمدة ٢ : ١١٦

(٢) المثل السائر ٢ : ٢٣٦

والطلاوة . وتخير **الكلمات الغنية** بالعاطفة المثيرة للذكريات ، لأن الغزل ترجمان عن عاطفة الحب ونابع منها ، وهى لايلائمها إلا هذا الضرب من المقال (١) ..» ، ويقول الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى : «وتتجلى فى النسيب الجاهلى البساطة والبعد عن التكلف والتشبيه بالمحسوس المرئى لديهم (٢) ..» ويقول الدكتور عبدالحميدالجندى : «الغزل يناسبه الألفاظ الرقيقة الناعمة(٣)..» فهؤلاء الباحثون يحاولون ربط «النسيب» أو الحديث عن المرأة بالرقة واللين والبساطة والنعومة والسماحة ونحو ذلك ، وسواء فى «اختيار» اللفظ أم فى طريقة التعبير ، ويرد الأستاذ العقاد على ذلك الاتجاه بقوله : «من الأوهام التى شاعت بين قراء الشعر عندنا ، وبعض قرائه فى الأمم الأخرى أن الرقة هى الصفة الأولى للشعر كله أو هى مزيته على النثر والكتابة والمباحث العقلية البحتة ، وأن شعر الغزل على الخصوص ينبغى أن يكون مفرطا فى رقته ، بعيدا عن الخشونة وكل مايذكر السامع بالعنف والقوة ، فلا يحسب من شعراء الغزل المجيدين إلا من كان ظريف النسيب ، خافت الصوت والوجيب ، مكثرا من الشكاية والنحيب ، فإن بدرت منه كلمة جامحة أو أفلتت من وقدة صدره نفثة لافحة ، فليس ذلك بغزل ، وليس الشاعر بمطبوع على العشق ، ولا بمدرب على العواطف ، ولكنه دخيل فى هذه الصناعة متكلف لها (٤) ..» ويقول فى موضع آخر : «هناك مدرسة أخرى تجعل الرقة والمبالغة مقياسا للغزل والمتغزلين ، فالذى يجعل قلبه موطئا لقدم محبوبته ، أغزل ممن يجعل «خده» — ليس إلا — موطئا لقدمه ، والذى يبكى الليل والنهار أغزل ممن

---

(١) الغزل فى العصر الجاهلى ٣٦٤

(٢) الشعر الجاهلى ٢٥٥

(٣) ابن قتيبة ٣٣٦

(٤) الفصول ١٣٧

يبكى الليل ويكفكف دمعه بالنهار ، والذى يتذلل ويتضرع أغزل من الذى يثور ويتبرم ، والذى يشبه المرأة فى كلامه معها هو — على مذهبهم — أصلح الرجال لعشق النساء ، وهذا الرأى من سخف الضعف والاضمحلال الذى ابتلى به الشرقيون فى زمن من الأزمان (١)» ، فإذا نظرنا إلى ذكر المرأة لدى الشاعر الجاهلى من هذه الوجهة ، سنرى أنه لم يتخذ موقفا من هذا ولاذاك ، بل اتجه اتجاها خاصا به ، فقد مزج بين «تقليدية النسيب» وبين الحب ، مع سيطرة القيم القبلية ، وإليها ترجع **لهجةالعنف أو لهجةالمحادثة مع المرأة ، ثم الزمن** ، هذا بالإضافة إلى شعوره النفسى الداخلى . . فلم يكن شعوره نحو المرأة معبرا فقط عن «نفس» ، مفسرا لفحات وجده وعشقه ، بل كانت المرأة عنصرا داخلا ضمن عناصر أخرى ، كان لاينظر إليها إلا من خلالها ، ولكن هذا أيضا لاينفى «تقليدية ما» فى الغرض نفسه ، أو تقليدية البدء بالحديث عن المرأة مثلا ، لأن الاتفاق فى اختيار البداية فى كثير من القصائد يدل على تقليدية فى صنعة القصيد ، كذلك التشابه فى كثير من «محتويات» ذلك الحديث لايمكن أن يكون أتى هكذا عفويا ، ولكن حرص الشاعر على صنعة قصيدته وتناول ماتناوله غيره لاتمنعه أيضا من اتخاذ هذه الصنعة تعبيرا عما يريده .

وإذا كنا رأينا رد الفعل القيمى الاجتماعى والنفسى فى أبيات متمم بن نويرة ، فإننا نجد رد الفعل الحماسى القتالى الذى يكاد يعبر عن المعركة فى وصف الشاعر وتعرضه للمرأة ومواصلتها ، فقد رأينا — فى الفصل السابق — كيف أن الشاعر يفخر بمواصلة المرأة المتزوجة ، وكيف يصل إليها مع تمنعها وحراستها ، وهذا إن كان يدلنا كذلك على قيمة اجتماعية قوية فى تمنع المرأة وعلى فخر الشاعر بما يفعل مما يؤكد فحولته وإصراره وتخطيه العقبات ، فإنه

---

(١) جميل بثينة ٦٣

يعطينا كذلك — فى اقتحام الأسوار والمعاقل للوصول إلى المرأة — الروح القتالية الحماسية المسيطرة على الأبيات نفسها ، يقول أستاذنا الدكتور محمد زكى العشماوى: «وسوف نلتقى كما قلنا فى الغزل بمواقف من الحماسة والاعتداد بالنفس والفخر والصراع من أجل الحياة مثل مانجد فى شعر الحرب تماما . ويكفى أن نستشهد فى هذا المجال بغزل امرئ القيس فى معلقته ولاميته المشهورة، يقول فى المعلقة :

وبيضة خدر لايرام خباؤها ... تمتعت من لهوها غير معجل
تجاوزت أحراسا إليها ومعشراً ... على حراصا لو يسرون مقتلى
إذا ما الثريا فى السماء تعرضت ... تعرض أثناء الوشاح المفصل
فجئت وقد نضت لنوم ثيابها ... لدى الستر إلآ لبسة المتفضل
فقالت يمين الله مالك حيلة ... وما إن أرى عنك الغواية تنجلى
خرجت بها أمشى تجرورائنا ... على أثرينا ذيل مرط مرحل
فلما أجزنا ساحة الحى وانتحى ... بنا بطن خبت ذى حقاف عقنقل
هصرت بفودى رأسها فتمايلت ... على هضيم الكشح ريا المخلخل

فانظر إلى التباهى بالقوة ، وإلى الاعتداد بالنفس ، وإلى اقتحام المخاطر وإلى الولع بالمغامرة والصراع من أجل الذات ، فها أنت ترى امرأ القيس لايزور حبيبة أو عشيقة ، وإنما هو يقتحم الحصون والأسوار كأنه يخوض معركة(١) . ٠ .

فهذه الحماسة تظهر **أولا** فى «القيمة» ، **وثانيا** فى طريقة التعامل مع المرأة فى هذا الموقف بالذات، ومدى محاولة الشاعر إظهار قدرته على الفوز بها.

---

(١) تضايا النقد الأدبى والبلاغة ١٣٠

هذا النص وغيره مما سبق ، يدلنا على مدى سيطرة القيمة الجاهلية فى «غزل» الشاعر ، كذلك رأينا — فى موضع سابق — ارتباط المرأة بالزمن فى صلة العاشق بها ، ولكن هذا الارتباط يصل أقصى مداه فى مزج المرأة أو الحب بالموت ، وقد ربط الشاعر الجاهلى بينهما كثيرا ، وقد رأى فى المرأة أيضا وفى عشقها الشديد فناءه الحياتى والروحى معا ، يقول أبو ذؤيب:

عصانى إليها القلب إنى لأمره سميع فما أدرى أرشد طلابها ؟
فقلت لقلبى يالك الخير إنما يدليك للموت الجديد حبابها (١)

فامتزج لدى الشاعر حديث القلب النام عن العشق الشديد بتعبير «الموت الجديد» الذى يجذبه هذا الحب نحوه . . ، وكما يقول الشماخ بن ضرار :

وماذا على الميلاء لو بذلت لنا من الود مايخفى وما لا يضيرها
أرتنا حياض الموت ثمت قلبت لنا مقلة كحلاء ظلت تديرها (٢)

وهذا وسواه يدلنا على قمة المزج الزمنى بين المرأة والشاعر الجاهلى ، فذكر المرأة فى الشعر الجاهلى لم يكن لذاته أبدا ، بل هى امرأة داخل إطار زمنى أو قيمى أو ذاتى ، وتختلف العناصر قوة وضعفا وكثرة حسب المناسبة والموقف والاتجاه . . ، وقد لاحظ قدامة بن جعفر سيطرة «النسيب» على كثير من المواضع ، ولكنه كان يقصده كفن أو كتقليد قائم بذاته ، يقول: «وقد يدخل فى النسيب التشوق والتذكر لمعاهد الأحبة بالرياح الهابة ، والبروق اللامعة والحمائم الهاتفة والخيالات الطائفة ، وآثار الديار العافية وأشخاص الأطلال الدائرة (٣)» . ويفصل الباحثون كثير منهم بين الذاتى والجماعى ، ويرون أن تعبير الشاعر الجاهلى عن المجتمع والبيئة يلغى فرديته وذاتيته ،

---

(١) ديوان الهذليين ١ : ٧١ — ٧٢
(٢) ديوانه ١٦٢
(٣) نقد الشعر ١٤١

يقول الدكتور شكرى فيصل مثلا : «إن كثيرا من النقاد يلمحون فى الشعر الجاهلى صفته الاجتماعية ، ويلحون على القول إنه كان صورة اجتماعية لحياة الناس ، وإن الشاعر كان سجل حياة القبيلة ومجمع مآثرها ، وكان لسانها الذى يعبر عنها ، وإن شعره كان ملتقى عواطفها ومحامدها ، وسجل أيامها ووقائعها ، والواقع أننا يجب ألا نغفل — فى غمار هذه الصفة الاجتماعية للشعر العربى — أنه كان — قبل ذلك أو إلى جانب ذلك — شعرا فرديا ، وأن هذه الصفة الذاتية فيه تكاد تغلب ماسواها ، وأن الشاعر لم يكن لسان القبيلة فحسب ، ولكنه كان لسانا معبرا عن وجوده النفسى وعواطفه الخاصة (١)..» ويرى الدكتور شكرى أن «الغزل» تظهر فيه هذه الذاتية التى تضاد الجماعية (٢) ومع حرص الدكتور الباحث على إظهار ذاتية الشعر الجاهلى أو فرديته ، إلا أنه يرى فصلا بينهما ، فمرة يكون الشاعر معبرا عن ذاته ، ومرة يكون لسان قبيلته . ولكن لوجود العناصر لزمانية والمكانية والقيمية فى شعر «الغزل» أو فى ذكر المرأة ينفى انفراد الجانبين كليهما على حدة ، أو ارتباط هذا بذاك بنوع من التبعية ، بل هما متداخلان تماما . . **الذاتية ضمن الجماعية** ، ولو لا الجماعية ما كانت الذاتية ، فالشاعر الجاهلى يعبر عن شخصيته الجماعية أو القومية من خلال تعبيره الشخصى أو العكس .

يؤدى بنا الحديث عن نظرة الشاعر الجاهلى إلى الزمن ، ومدى تعبيره الذاتى عنه وصلة ذلك بالمرأة إلى ذلك النقاش الذى دار حول مقال المستشرق الألمانى «والتر براونة» الذى يفسر بدايات القصائد الجاهلية الأطلال خاصة تفسيرا وجوديا ،

---

(١) تطور الغزل ٢٧

(٢) نفس المصدر ٢٧

وتعرض لرأى ابن قتيبة المشهور فى «تسلسل» الأغراض ، ويخلص المستشرق إلى أن موضوع «النسيب» هو الموضوع المثير للإنسان فى كل زمان ، موضوع اختبار «القضاء والفناء والتناهى» (١) .

ولكننا نرى أولا أن نظرة الشاعر الجاهلى للموت كانت ضمن كون عام ودهر شامل متحكم ، وليست تختص بالأطلال فقط ، ولذا كان للأطلال موقف جزئى من هذه النظرة ، وثانيا أن عنصر المرأة أيضا فى الأطلال يحتل مكانة أقل من مكانة نظرة الشاعر إلى الكون والدهر بعامة ، — على نحو ما رأينا فى الحديث عن الأطلال — ، ولذا لا تفسر ظاهرة الأطلال فقط بالزمن أو بالنظرة الزمنية ، لأن الأطلال ظاهرة مكانية وزمانية معا ، فالتفسير الوجودى إذن للمستشرق المذكور لا يفسر تماما الظاهرة الطللية ، كما أنا نرى أنه إذا كان هناك «موقف وجودى» فى الشعر الجاهلى فهو يبدو — كما عرضنا فى موضع سابق — فى الحديث عن البطولة وعلاقة الشاعر بالموت أو بالوجود للموت ، ولكننا نتفق مع المستشرق «براونه» فى أن هناك عناصر زمنية قوية تدخل فى ظاهرة الأطلال ، كما نتفق معه فى أن دلالة الألفاظ على العفاء والخراب لها تأثير قوى فى بيان أثر ذلك الزمن (٢) . وقد تناول كثير من الباحثين رأى المستشرق المذكور بالبحث والمناقشة (٣) .

---

(١) انظر مقال المستشرق المذكور فى مجلة المعرفة السورية ، السنة الثانية العدد الرابع ، حزيران ١٩٦٣ ص ١٥٩

(٢) انظر المقال نفس المصدر ، ١٥٦ — ١٦١

(٣) منهم الباحث يوسف اليوسف فى مقالات فى الأدب الجاهلى ١٢٥ ومابعدها ، والدكتور عز الدين إسماعيل فى مجلة الشعر العدد الثانى — السنة الأولى ، فبراير ١٩٦٤ ص ٣٥ ، والدكتور حسين عطوان فى " مقدمة القصيدة العربية فى الشعر الجاهلى " ٢١٦ ومابعدها ، والدكتور سعد دعبيس فى مجلة الشعر الحديثة ، العدد الرابع عشر إبريل ٧٩ ، والدكتور سامى منير عامر فى " ملامح وحدة القصيدة فى الشعر العربى " ١٣٣ — ١٣٤ وغيرهم ..

وما يقال عن «النسيب» يقال عن «الأغراض» الأخرى . . ، حيث إن العنصرين الأساسين فيها أيضا هما القيمة والزمن ، فالفخر والمدح والهجاء — فى رأينا — موضوعات تلعب فيها «القيمة» دورها الأساسى ، فالقيم التى يجدها الشاعر فى الشخص الممدوح هى التى تجعله ممدوحا ، ولم يمدح أحد فى قصائد الشعراء الجاهلين — على نحو ما رأينا فى مدائح زهير والأعشى مثلا — إلا بالقيم القبلية الجاهلية أو البطولية أو الحربية الفروسية ، حتى أن شرب الخمر نفسه أصبح من الأشياء التى يمدح بها الممدوح ، ويفتخر بها لأنها دخلت ضمن «تقييم» الأفراد فى الجاهلية . والفخر نرى فيه — بجانب القيمة المسيطرة والزمان — ناحية ذاتية نتبع — كما أشرنا — من الجماعية القبلية . وفى الرثاء يظهر أثر الزمن واضحا ، بمعنى أن الزمن — كعنصر داخلى نفسى فى القصيدة — هو المسيطر على أبيات الرثاء بجانب القيم التى يرثيها الشاعر فى المتوفى ، وهذا يدلنا أيضا على أن النظرة الزمنية والمصيرية أعمق من «مسألة» تمجيد إنسان مات وأشمل ، لأن استخدام حيوان البيئة — كما لدى أبى ذؤيب مثلا — كرموز لإظهار فعل القدر ونوازل الدهر ، وأيضا اتساع ذكر آثار الزمن فى سائر الشعر الجاهلى جعلا ذلك «الرثاء» أعم من مجرد جزء أو مناسبة فقط. فالعنصر الزمنى والعنصر القيمى الشاملان يضمان كل ما سبق تحت لوائهما ، هذا بالإضافة إلى أن قصائد الرثاء بالذات — كما ذكرنا فى موضع سابق — يكون عنصر الزمن فيها موجها وجهة أخلاقية — كما رأينا فى الاستشهاد بالأمم السابقة أو القبور ونحوها — فإذا اجتمع ذلك مع القيم بلغ الشاعر أقصى امتزاج للزمان بالقيم بالمكان ، ومن أكثر القصائد تعبيرا عن ذلك قصيدتا محمد بن كعب الغنوى وأعشى باهلة (١) ، وكذلك كثير من قصائد لبيد

---

(١) فى الجمهرة ٦٩٢ ، ٧٢٠

الذى برز فى هذا الاتجاه أيضا ، وخاصة قصائده فى رثاء أخيه أربد(١) ، كما تصور قصائد الخنساء وغيرها من شواعر العرب فى الجاهلية مدى سيطرة «القيمة» ، فالبكاء أو النحيب هنا إذا دل على فقدان شخص عزيز — كفقد الخنساء لأخويها معاوية وصخر لأنها بطبيعتها شاعرة معبرة — فإنه يدل أيضا على فقدان القيم السائدة بفقد انهما ، فهذه المراثى تحتوى على كل مايمكن تجسيده من قيمة قبلية فى الإنسان الجاهلى (٢) ، لأن الخنساء فى الحقيقة لاتبكى صخرا فى ذاته ، بل تبكى مثالا أعلى قبليا ، تبكى بطلا أنموذجا لا شخصا فردا أو منفردا ، فالموت هنا موت للقيمة القبلية فى نظرها لاموت صخر فحسب ، فقد تلاشى هنا صخر أو المرثى خلف المثل الأعلى ، وهنا نلمح نوعا من الثورة والتحريض على الانتقام أو الثأر ، لأنها — أى الخنساء — تعرض فقدان قيمة قبلية بجانب فقدان إنسان عضو فى القبيلة **يستحق التعويض** ، ولذا نجد أن مراثى الخنساء بالذات هى أقرب إلى القصائد البكائية القيمية ، ولا نرى فى الرثاء مايميز صخرا مثلا كشخص ، بحيث إننا لوحذفنا اسم صخر لأمكن تطبيق هذا الرثاء على أى بطل آخر لقى حتفه ، فى حين أننا لا نجد ذلك فى مراثى لبيد حيث تمتزج — إلى حد ما — شخصية المرثى بالقصيدة أو بالقيم ، بالإضافة إلى ظهور عنصر **الزمن** كما قلنا — بصورة أقوى .

أما الهجاء ، فمع ظهور «القيمة» قوية فيه ، إلا أنه يفقد أو يكاد عنصر الزمن ، ويقول الدكتور محمد حسين فى تعريف الهجاء : « والأساس فى هذا الشكل الأدبى الذى نريد أن نسميه هجاء — لأنا لانرى مانعا من هذه التسمية — أن الأديب يصور فيه مثله الأعلى لأن شيئا قد عارض هذا المثل

---

(١) انظر ديوانه ٣٩ ، ٨٠ على سبيل المثال

(٢) انظر ديوان الخنساء ومراثى ستين شاعرة ١٥ ، ٢٣ مثلا

وهذا الشيء قد يكون شخصا من الأشخاص ، أو نظاما من النظم ، أو فكرة من الأفكار ، فإذا صور الشاعر عاطفته ، فقد يصورها منصبة على هذا الشخص أو هذا النظام ، وقد يعم بها الجنس أو النوع الذى يجمع هذا الفرد وغيره من الأفراد التى تخضع لنفس الحكم والتى تثير عند الشاعر نفس العاطفة بتعارضها مع مثله الأعلى (١)» .فالمثل الأعلى هنا يجسد البطولة ، وهذه البطولة لا تأتى إلا من تطبيق قيم ، كما نرى فى كلام الدكتور محمد حسين أن الشاعر قد يعم عاطفته لتشمل الجنس أو النوع . . ، كذلك لانرى فى الشعر الجاهلى أسبابا ذاتية محضة للهجاء إلا فى القليل النادر ، فالهجاء هو تعبير الشاعر عن فقدان «قيمة من القيم» فى الشخص المهجو حسب المناسبة الذى دفعته إلى ذلك .

ونعود إلى ذكر الخمر فى الشعر الجاهلى فنقول إنها اتجهت فيه بعامة ثلاثة اتجاهات رئيسية : **الأول** : اتجاه وصفى ، كأن يذكر الشاعر شكلها أو لونها أو تأثيرها ، وهذا ما نراه فى قول الأعشى :

لم يلهنى اللهو عنه حين أرقبه ... ولا اللذاذة من كأس ولا الكسل
فقلت للشرب فى درنى وقد ثملوا ... شيموا وكيف يشيم الشارب الثمل؟(٢)

الثانى : أن تدخل ضمن «القيم» الاجتماعية ، وتصبح معا قرنها نوعا من الافتخار وتقيم الفرد الجاهلى ، أو نوعا من التباهى — كما رأينا فى رد الشاعر على المرأة — ، وهذا كما يقول الأعشى أيضا :

فقد أشرب الراح قد تعلمين ... ن يوم المقام ويوم الظعن
وأشرب بالريف حتى يقا ... ل قد طال بالريف ماقد دجن (٣)

---

(١) الهجاء والهجاءون ١٦
(٢) ديوانه ٥٧
(٣) ديوانه ١٧

وعندما قال عنترة يصف عدوه :

ربـذ يـداه بـالقـداح إذا شتـا هتـاك غايات التجار ملوم (١)

لم يكن يمدح الخمر ، ولم يكن يهجو عدوه ، بل كان يظهر مدى قوة هذا الخصم فى خضوعه للقيمة القبلية ومن ضمنها شرب الخمر حتى إفنائهـا تماما ، وذلك لكى يفتخر فيما بعد بأنه صرع هذا الرجل . **الثالث** : اتجاه رد فعلى كما عند طرفة بن العبد حيث يلجأ إليها من الشعور بالمصير أو الموت ، وليد فن فى الكأس أتراحه وآلامه (٢) . إذن فليس لدينا فى الشعر الجاهلى فى الواقع «خمريات» مستقلة إلا فى الاتجاه الأول فقط ، أما الاتجاهان السابقان فهما يمتزجان بالقيم والزمان ...

وهكذا نرى أن «الموضوعات» أو الأغراض فى الشعر الجاهلى مجرد أشكال خارجية قد تبين «المناسبة» ، أو الحالة ، ولكنها لاتدل على انفصال موضوعى تام ، لأن خلف هذه الموضوعات والأغراض يكمن هذان العنصران القويان المتحكمان : القيمة والزمن .

٤ — العلاقات البنائية والفنية :

يتناول الشاعر الجاهلى فى قصيدته موضوعات متعددة متداخلة ويقال عنه إنه لم يكن يراعى الربط بين تلك الموضوعات ، فكان يقفز من موضوع إلى موضوع دون اعتبار «لوحدة مالقصيدته » . ولكن قبل اتهام الشاعر الجاهلى بهذا القفز ، لابد أن نحدد أولا المقياس الذى نحكم به عليه ، فما المقصود بالربط ؟ أهو مجرد ربط الموضوعات بعضها ببعض ، أى أن يتحقق الانتقال

---

(١) ديوانـــه ١٥١

(٢) ديوانـــه ٢٩

أو التخلص بطريقة «جيدة» ، أى حقق الشاعر وحدة الأجزاء ؟ أم المقصود بالربط هنا هو الحالة النفسية السائدة خلف الأبيات والتى تربط بين الموضوعات ، أى حقق الشاعر هنا الوحدة النفسية ؟ ، أم المقصود بالربط هنا الوحدة المنطقية . .؟ أم العضوية؟ . . إلخ .

لاشك أن عدم تحديد المقياس الذى يطبق على الشاعر الجاهلى القديم من ناحية ، وعدم تحديد موقف بحيث نعرف مايطالب به وما لايطالب به من ناحية اخرى ، هو سبب الخلط فى النظر إلى القصيدة الجاهلية والحكم عليها من حيث وحدتها .

هناك فى القصيدة العربية الجاهلية وغير الجاهلية ، ما أسميناه فى بحثنا للماجستير بالبناء الهيكلى ، ونعنى بهذا المبادئ والمخالص والنهايات ، ومدى العلاقة بينها . وقد اهتم النقاد العرب بهذه العناصر البنائية ، وحددوا لها قواعد وأصولا ، ولكن هذه القواعد والأصول جاءت بعد العصر الجاهلى أى بعد إنتاج الشعر الجاهلى فعلا ، فلا يصح أن ننتقص الشاعر الجاهلى إن أغفلها ، أو نتهمه بالقصور فيها ، كذلك لا بد من مراعاة اضطراب الرواية والضياع والانتحال ، إذن ننظر إلى القصيدة الجاهلية — من حيث بناؤها — فى الوضع الذى كانت عليه فعلا ، أى ننظر إلى ما **حاول الشاعر الجاهلى نفسه أن يقوم به فى ربط أجزاء قصيدته** على قدر ما أداه تفكيره إلى هذا .

قلنا إن القصيدة الجاهلية ذات «موضوعات» مختلفة متداخلة ، هذا إذا نظرنا إلى الظاهر ، واستبعدنا مسألة الزمن والقيمة ، أى نظرنا إلى مانظر إليه القدماء . . فماذا نجد ؟ نجد أن الشاعر الجاهلى يبدأ ببداية واضحة ، ثم ينتقل إلى مواضيع أخرى بدون رابطة أحيانا ، وأحيانا أخرى باستخدام رابطة ، ولكن ليس هناك أى قاعدة لهذا الربط ، ولكن وجود هذه الروابط فى حد ذاتها — كما سنراها — تبين أن الشاعر الجاهلى حرص على إيصال

موضوع بموضوع فى كثير من الأحيان ، ولكن هدفه لم يكن تحقيق «عمومية ما» أو «اندماجية ما» بحيث يظهر القصيدة بمظهر «الشىء» الواحد ، مع حرصه على صنعة قصيدته وحوكها ، بل كان هدفه هو مجرد إيجاد وسيلة انتقال من كذا إلى كذا ، اى إيجاد مايشبه الحلقة التى تربط هذا الموضوع بما بعده ، ومن الشعراء من وفق فى هذا كالأعشى مثلا ومنهم من لم يوفق ، وبشىء من التأمل نجد أن الشاعر الجاهلى أحيانا يأتى برابطة ظاهرة ويخيل إليه وكأنه يربط ، وهو فى الحقيقة «يفصل» فى نفس الوقت ، فحزصته على إيجاد حلقة وصل ظاهرة مقحمة بين شىء وشىء يدل على شعوره بأن هذين الشيئين منفصلان ، أو قل نبهنا إلى مدى انفصالهما ، فهذه الحلقة تفصل وتصل معا ، هذا إذا نظرنا إلى «السطح» ، إلى الموضوعات الظاهرة ، أما إذا نظرنا إلى مسألة الزمن أو القيمة ونحوهما مما خلف الأبيات ، فسنجد شيئا آخر ، سنجد وحدة فيما لا وحدة موضوعية فيه ، وهذا ناتج من النظر إلى الشعر الجاهلى بمنظار جديد ، وسنعود إلى هذا فيما بعد. ولا يقال إن تعدد الموضوعات وعدم ترابطها فى القصيدة الجاهلية قللت من قيمة القصيدة ، بل على العكس فإن اهتمام الشاعر بالتعبير عن المشاكل الزمنية ورد فعله وقيم قبيلته وتصويره لبيئته ، هو الذى جعله «يهمل» الربط بين الموضوعات الظاهرة أو قل يأتى بالربط كيفما اتفق .

تداول كثير من النقاد المحدثين اصطلاح «مقدمة القصيدة» ، وخصص لها الدكتور الباحث حسين عطوان دراسات عدة خص منها الشعر الجاهلى ببحث مستقل ، ولو تتبعنا بدايات القصائد الجاهلية نجد أن الشعراء الجاهليين لم يخصصوا « موضوعات معينة » لتلك البدايات ، فالأطلال مثلا — وهى ظاهرة عامة — ليست نوعا واحدا ، بل أنواع مختلفة ، كما تختلف حجما من قصيدة إلى أخرى على نحو ما تعرضنا إليه فى موضع سابق ، كذلك

فالأطلال أيضا قد تأتى — كما رأينا — وسط القصيدة ، كذلك فهى قد تشغل جزءا من القصيدة ، وقد تربو أحيانا على نصفها ، وقد تكون الأبيات كلها فى الأطلال (١) ، ولاحظنا أيضا أن وصف الأطلال يتشابه تشابها كبيرا مع مع وصف الصحراء والقفار بعامة ، ونرى أيضا تشابها فى طلب العوج على الدار (٢) ، وتعدد الأماكن (٣) ، كما نرى الأعشى يربط بين بعد الدار وبين الأطلال معا (٤) ، ونرى أيضا النمر بن تولب يرثى إخوته بأبيات تظهر للناظر للوهلة الأولى وكأنها فى الأطلال لا الرثاء ، فيقول فيها مثلا :

بين البدى وبين برقة ضاحك ... غوث اللهيف وفارس مقدام
ومقابر بين الرسيس وعاقل ... درست وفيها منجبون كرام
جزعاً جزعت عليهم فدعوتهم ... لو يسمعون وكيف تدعى الهام(٥)

فالطريقة طللية صرفة ، مع وضع المقابر مكان الأطلال ، وهذا أيضا يؤكد ماقلناه من أن الشاعر الجاهلى ينظر إلى الأطلال ونحوها ضمن نظرته العامة للزمان والمكان ، هذا كله إذا نظرنا إلى الأطلال كجزء فى القصيدة قائم بذاته قد يبدأ به الشاعر قصيدته وقد لايبدأ . بالإضافة إلى الأطلال بدأ الشاعر قصائده أيضا بكل ماخطر على باله أن يبدأ به ، فقد بدأ بالحديث عن المرأة فى جميع ما يختص بها من موضوعات كما ليس شرط أن ترد هذه الموضوعات فى أوائل القصائد ، بل كثيرا ماكانت تأتى وسطها بنفس وضعها ، وقد

---

(١) انظر ديوان لبيد ٣١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ — ١٢٤ ، ١٩٦ ، وديوان حسان بن ثابت (شعره الجاهلى) ٢٤١ — ٢٤٢ .
(٢) انظر الجمهرة ٧٧
(٣) انظر الأصمعيات ٢٧ ، وديوان زهير ١٨٤ — ١٨٥
(٤) ديوانه ٣١٧
(٥) ديوانه ٩٨

يؤدى ذكر المرأة — كما رأينا — إلى ذكر الشباب والتحسر عليه ، أو إلى ذكر الأعمال البطولية ، ولذا فالشباب يرتبط دائما بالمرأة ، وهذا قد يوجد كذلك فى أى مكان فى القصيدة ، وأيضا رأينا من الحديث عن الشيب وآثاره مدى ارتباطه بالمرأة تماما وقد يتقدم ذكره عنها ، وقد يذكرها هى أولا ، وكذلك الطيف « كموضوع » ، غير منفصل عن المرأة ، فنحن لا ننظر إلى لفظ « طيف » ، بل ننظر إلى الطيف فى رؤية الشاعر ، فهو يدل على علاقة حب هى الأساس فى الأبيات ، وما الطيف نفسه إلا جزء فيها ، كذلك قد يأتى فى أى موضع فى القصيدة ، فقد يأتى فى الوسط كما عند زهير (١) ، وقد يأتى بعد الأطلال مباشرة (٢) ، كذلك نرى أن حديث الشاعر عن أعماله البطولية ، قد يوجه للمرأة ، وقد يسبقها ، وقد يأتى بعدها ، وفى أى مكان فى القصيدة وهكذا . . ، وكذلك لانستطيع أن نشترط فى «المقدمة» حجما معينا ، ولذا لا نستطيع من ثم تحديد بداية لها ونهاية ، كذلك قد تقرن الأطلال مع الظعائن فى بداية واحدة ، وقد يبدأ الشاعر بالظعن ثم بالطلل كما فعل الشماخ (٣) ، وقد يأتى الظعن ، بعد بداية ما كما فعل كعب (٤) ، وقد تبدأ كثير من القصائد بالدهر والبكاء (٥) ، وقد يبدأ الشاعر بالبرق كما فعل عبيد بن الأبرص فى عدة مواضع (٦) ، وكذا امرؤ القيس ، (٧) وقد لانتبين أحيانا ما إذا كانت بداية الشاعر لقصيدته فى الشيب أم فى الطلل

---

(١) ديوانـــه ٢٠٩
(٢) المفضليات ٢٤٢ ، ١٩١ — ١٩٢
(٣) ديوانـــه ٢٤١ ، ٢٤٢
(٤) ديوانـــه ١٩١
(٥) انظر ديوان الهذليين ٢ : ٣٣
(٦) انظر ديوانـــه ٧٣ ، ٨٤ ، ٩٦ ، ٩٨
(٧) ديوانـــه ٧٢

كما لدى النابغة (١) وهكذا . هذا بالإضافة إلى التنوع الشديد فى المبادىء وموضوعاتها .

إذن فعلى ضوء ماسبق نقول إن الشاعر الجاهلى لم يحدد موضوعا معينا ليبدأ به قصيدته ، بل هو يبدأ بأى موضوع يخطر على باله ، ولذا لانرى أن هناك «مقدمة » يبدأ بها الشاعر يمكن «تحديدها » ، لأن كلمة مقدمة **أولا** : توحى بالتمهيد والتوطئة للموضوع — فالمقدمة — اصطلاحا — لاتدخل ضمن الموضوع نفسه — فمقدمة القصيدة إذا افترضنا وجودها غير داخلة فى القصيدة نفسها ، وثانيا إن اتفاق كثير من الشعراء أو قليل منهم فى بدايات القصائد لا يعنى أنهم يتخذون من هذا الموضوع المبدوء به « مقدمة » لقصائدهم لا يصح أن تأتى إلا فى هذا المكان ، لأن الواقع يخالف ذلك ، كما أن هناك فرقا بين التقليد السائد الذى لم ينج أيضا من اختلاف فى جزئياته وبين اتخاذ هذا التقليد «مقدمة » للقصائد ، فوجود الأطلال فى كثير من أوائل القصائد لاينفى وجود كثير من غير الأطلال أيضا فى أوائل قصائد أخرى ، وإذا قلنا إن كليهما «مقدمة» فمعنى هذا أن أى موضوع إذن يبدأ به الشاعر قصيدته يعتبر « مقدمة » ، أى أن المقدمة هنا هى مجرد «البداية» : وليست موضوعا محددا .

وعلى هذا لايصح—فى رأينا — الربط بين «مقدمة» وبين «موضوع» كقولنا مثلا مقدمة الأطلال ، أومقدمة الطيف ، وإلاسنضطر إلى ذكر مئات المقدمات ، وفى الحقيقة أنه لا وجود «للمقدمة» هذه ، بل الوجود للموضوع . بالإضافة إلى هذا هناك ظاهرتان جديرتان بالاعتبار فى النظر فى مسألة «المقدمات » فقد يشك فى بدايات القصائد ، فربما تكون أبيات القصيدة الأولى قد

---

(١) ديوانـــه ٢٠٧

ضاعت ، وأن ما أمامنا لم يكن «مقدمة » ، وخاصة مع التنوع المشار إليه ، فكيف نضع «أسسا لمقدمات» مشكوك أصلا فى أن تكون «بدايات» ، أما الظاهرة الثانية فهى اعتبار الانتحال أو العبث أيضا ، ولذا فالأقرب إلى الصحة والواقع أن يقال بدأ الشاعر بكذا .

تحدث النقاد القدماء كثيرا عن بداية القصيدة أو البيت — المبدأ ، وكانوا يعطونه أهمية خاصة ، فقيل : «أحسنوا — معاشر الكتاب — الابتداءات ، فإنها دلائل البيان (١)».. ، وقد وصفوا النابغة وأوس بن حجر وامرأ القيس والسموأل ولبيد ، بأنهم من أحسن الشعراء ابتداءات (٢) ، ولكن يبدو أن نظرتهم إلى المبدأ كانت من حيث هو موضع الابتداء ، وليس من حيث ارتباطه وتمهيده لما بعده ، فجودته فى ذاته ، وليس فيما يؤدى إليه ، فيقول ابن أبى الأصبع مثلا حين يعلق على اختيار ابن المعتز : «ومن إنشاءات ابن المعتز فى هذا الباب قول النابغة الذبيانى (طويل) :

كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطيء الكواكب

ولعمرى لقد أحسن ابن المعتز الاختيار ، فإنى أظنه نظر بين هذا الابتداء وبين ابتداء امرئ القيس فى معلقته حيث قال : (طويل) :

قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فرأى أن ابتداء امرئ القيس — على تقدمه — وكثرة معانى ابتداءاته متفاوت القسمين جدا ، لأن صدر البيت جمع بين عذوبة اللفظ وسهولة السبك ، وكثرة المعانى بالنسبة إلى العجز مالم يجمع العجز ، فإن ألفاظ العجز غريبة

---

(١) الصناعتين ٤٣١ ، وانظر البديع فى نقد الشعر ٢٨٥

(٢) انظر الصناعتين ٤٣٣ — ٤٣٤

بالنسبة إلى ألفاظ الصدر(١).».فهذه المقارنة تدلنا على مدى نظرة القدماء للمبدأ ، وهناك نظرة أخرى ينظر بها القدماء إلى المبدأ تعود إلى مسألة مراعاة مقتضى الحال والتأدب فى مخاطبة الملوك ، أو كما يقول ابن الأثير : إنها ترجع «إلى أدب النفس لا إلى أدب الدرس»(٢) . . ، وهذا أيضا لا علاقة له ببقية القصيدة ، وأول مانلمحه فى آراء النقاد من «ارتباط» بين أجزاء القصيدة ما يرويه ابن قتيبة فى نصه المشهور ، ولكن هذا أيضا ليس بقاعدة ، والناظر إلى تتابع الموضوعات فى القصيدة الجاهلية يرى أن هذا «التتابع» يتوفر فى قصائد دون أخرى ، وليس شرط أن يفعل الشاعر ما قاله ابن قتيبة. وقد رأينا أن الشاعر الجاهلى لا يختص بابتداء معين ، ولا بموضوع معين ، ولم يراع أى اتجاه خاص فى بدايات قصائده ، يقول الباحث حنا عبود مقارنا عمود الشعر الحديث بالقديم : «إن عمود الشعر الحديث ليس واحدا عند الشعراء، كما لم يكن العمود الشعرى القديم واحدا عند الشعراء حتى فى الجاهلية ؛ فالشعراء الصعاليك — على سبيل المثال — لم يكونوا ملتزمين — لا من قريب ولا من بعيد — بعمود الشعر (٣) . . . ، ولذلك يقول الدكتور يوسف خليف إن الصعاليك الشعراء تخلصوا من المقدمة الطللية لأنهم «كانوا يحرصون على الوحدة الموضوعية فى شعرهم ، إذ أن المقدمات الطللية تخل بطبيعة الحال بهذه الوحدة الموضوعية (٤)» .. بعد ذلك ينتقل الشاعر إلى موضوع آخر وهو مايسمى فى النقد العربى القديم بالتخلص أو الخروج ، وهذا التخلص أو الانتقال يشكل فى الواقع الدعامة الأساسية للعلاقات الموضوعية والفنية فى القصيدة الجاهلية ، ويعرف ابن رشيق الخروج قائلا : «هو أن تخرج من نسيب

---

(١) تحرير التحبير ١٦٨ — ١٦٩
(٢) المثل السائر ٢ : ٢٣٦
(٣) مجلة المعرفة السورية العدد ٢٠٣ ص ١٠٩
(٤) الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى ٢٦٦

إلى مدح أو غيره بلطف تحليل ، ثم تتمادى فيماخرجت إليه . .(١)» ، ومما يورد ابن رشيق من أمثلة على جودته أو قبحه يدل على أن الخروج ـ فى رأيه ـ عبارة عن «جزئية» من المعنى يتخذها الشاعر «تكأة» لينتقل من «غرض إلى غرض» أومن موضوع إلى موضوع ، وهذا قد يكون فى بيت أو بيتين ، وقد يعتمد الشاعر — كما يرى — على واصلة معينة ، ولكن مقياس النجاح لدى ابن رشيق ليس فى مهارة هذا التخلص من الناحية الفنية ، بل فى ملائمة المعنى فى الخروج نفسه للعرف والتقاليد والتأدب كما يبدو من ذكره أمثلة الخروج عند المتنبى مثلا (٢) ، ولكنه يفرق بين الخروج وبين التخلص ، واستشهد على ذلك بما فعله النابغة الذبيانى فى قصيدته :

عفــا ذو حسأ مــن فرتنى فالفـــوارع (٣)

فلا يركز الناقد الكبير على تقليدية التخلص هنا ، بل على المعانى ، فالنابغة — كما يذكر — استطاع أن ينتقل من الحديث عن نفسه إلى ذكر النعمان بمهارة بحيث لايشعر القارئ «بالنقلة» الشديدة من موضوع إلى موضوع ، وهذا — فى رأينا — تخلص جيد ، لأن التخلص — كما نراه — هو الذى لايشعر القارئ بأنه تخلص ، بل يخفى نفسه ، وكلما برزت صنعة الشاعر فى هذا الاخفاء كان التخلص أجود ، والذى فعله النابغة أنه اتخذ واصلة إلى ذكر النعمان وهى أن «همه» بوعيد النعمان أقوى لديه من «همه» بمعاتبة نفسه على النزوع نحو اللهو فى شيبته ، وبهذا استطاع الانتقال ببراعة ، ثم لم يكتف بأن انتقل ، بل عاد لبيان أثر ذلك الوعيد فى نفسه لئلا يشعر القارئ بأنه انتقل من حالة إلى حالة . ولكن هذا الاتجاه ليس بسائد فى الشعر الجاهلى ، كما أنه ليس

---

(١) العمدة ١ : ٢٣٤

(٢) العمدة ١ : ٢٣٤ — ٢٣٥

(٣) ديوانه ٧٨

بسائد عند النابغة نفسه ، فنرى أبا هلال العسكرى يقول فى الانتقال من معنى إلى معنى : «وربما تركوا المعنى الأول وأخذوا فى الثانى من غير أن يستعملوا ما ذكرناه ، قال النابغة :

تقاعس حتى قلت ليس بمنقض ... وليس الذى يرعى النجوم بآيب

على لعمرو نعمة بعد نعمة ... لوالده ليست بذات عقارب..(١)

فيرى أبو هلال أن النابغة انتقل مباشرة فى نفس الأبيات التى رواها ابن رشيق آنفا دليلا على حسن تخلصه ، ونرى لابن الأثير رأيا هاما ، ربما يكون أدل على التخلص أو الخروج حين يقول : «أما التخلص وهو أن يأخذ مؤلف الكلام فى معنى من المعانى ، فبينا هو فيه إذ أخذ فى معنى آخر غيره ، وجعل الأول سببا إليه ، فيكون بعضه آخذا برقاب بعض من غير أن يقطع كلامه ويستأنف كلاما آخر ، بل يكون جميع كلامه كأنما أفرغ إفراغا ، وذلك مما يدل على حذق الشاعر وقوة تصرفه (٢) ..» . وهنا يقترب كثيرا مما قلته من أن التخلص لا بد وأن لايظهر نفسه .

إذا نظرنا إلى تخلصات الشاعر الجاهلى بعامة نجد الآتى :

أولا : تخلصا انتقاليا بدون رابطة ، كأن ينتقل الشاعر من الأطلال مثلا إلى المرأة وذكر عهد الشباب ، كما فعل أوس بن حجر فى البيت الخامس ومابعده حين يقول :

بها العين والآرام ترعى سخالها ... فطيم ودان للفطام وناصف

وقد سألت عنى الوشاة فخبرت ... وقد نشرت منها لدى صحائف

كعهدك لاعهد الشباب يضلنى ... ولاهرم ممن توجه دالف(٣)

---

(١) الصناعتين ٤٥٣

(٢) المثل السائر ٢ : ٢٥٨ — ٢٥٩

(٣) ديوانه ٦٣ — ٦٤

وأيضا كما انتقل حاتم الطائى من ذكر الأطلال إلى الحكمة وأفعال الزمن حيث قال فى البيت الثالث ومابعده :

إلى الشعب من أعلى ستار فثرمد ... فبلدة مبنى سنبس لابنتى عمرو
ومأأهل طود مكفهر حصونه ... من الموت إلا مثل من حل بالصحر
ومادارع إلا كآخر حاسر ... ومامقتر إلا كآخر ذى وفر
تنوط لنا حب الحياة نفوسنا ... شقاءويأتى الموت من حيث لاندرى (١)

والأطلال — كجزء خاص حرص كثير من الشعراء على البدء به — من النظرة الأولى نراه لايختص بما يليه ، ولايرتبط بغرض آخر يتطرق إليه ، ولكن لو أمعنا النظر فى أبيات أوس بن حجر وحاتم السابقات ، لوجدنا أن هناك صلة قوية بين الطلل وبين ماتطرق إليه الشاعر • هذه الصلة تكمن فى الزمن ، فصحيح أن الشاعر ترك الطلل إلى موضوع آخر ، **ولكن ما يزال الخيط الزمنى مستمرا ، ومايزال الزمن السائد فى الطلل مستمرا إلى مابعده من أبيات** ، وهذا ما لم يلتفت إليه النقاد القدامى ، ولم يلتفت إليه الشاعر الجاهلى نفسه إلا من حيث نظرته العامة للزمن وسيطرته ، ولننظر إلى أبيات أخرى فيها انتقال بدون رابطة مثل قول مزرد بن ضرار الذبيانى حين يبدأ بالأطلال ، ثم يقول فى البيت الرابع ومابعده :

معاهد ترعى بينها كل رعلة ... غرابيب كالهند الحوافى الحوافد
تراعى بذى الغلان صعلا كأنه ... بذى الطلح جانى علف غير عاضد
وقالت ألا تثوى فتقضى لبانه ... أبا حسن فينا وتأتى مواعدى
أتانى وأهلى فى جهينة دارهم ... بنصع فرضوى من وراء المرابد(٢)

---

(١) ديوانه ٤٦
(٢) المفضليات ٧٦

فانتقل إلى ذكر المرأة فى بيت واحد ، ثم انتقل بعده إلى ذكر مناسبة القصيدة ، وهو انتقال ردئ ، صحيح أنه انتقل إلى موضوع آخر — كما فعل أوس بن حجر وحاتم الطائى — ولكن الخيط الزمنى هنا انقطع تماما ، وسنعود إلى هذا مرة أخرى . ونحن نرى أن الشاعر الجاهلى ينتقل كثيرا من الطلل إلى الناقة إلى الممدوح ، أى يتخذ «الناقة» طريقا فى القصيدة إلى الممدوح ، ولكن التخلص هنا ليس فى الناقة ، بل يجب أن يكون من الأطلال إلى الناقة ، ثم من الناقة إلى الممدوح ، فلا يعتبر وصف حيوان ، أو بيان التقييم الذاتى للبيئة فى عدة أبيات تخلصا ، بل هو فى الحقيقة غرض بين غرضين ، وهنا أيضا تتكسر القصيدة وخاصة إذا وسع الشاعر وفصل فى أوصاف الحيوان أو تصويره أو نحو ذلك ، أما إذا كان الغرض الآتى هو الناقة أو الطريق فقط ، فالانتقال لابد وأن يتم «بواصلة ما» ، ولننظر إلى قول الحطيئة فى البيت الخامس فى الأطلال :

يقولون هل يبكى من الشوق مسلم ... تخلى إلى وجه الآله حنيف
فلأيا أزاحت علتى ذات منسم ... نكيب تغالى فى الزمام خنوف
مقذفة باللحم وجناء عدوها ... على الأين إرقال معا ووجيف
إليك سعيد الخير جبت مهامها ... يقابلنى آل بها وتنوف(١)

فجعل الناقة واسطة انتقالية بين الأطلال والممدوح ، ولكن وصف الناقة فى بيته السابقين أفسد الانتقال ، لأنه فصل فى الناقة إلى حد ما ، ولابهم هنا تعدد الأبيات فى الوصف ، لأنه «حشر» البيتين بأوصاف متعددة للناقة ، وجعل القارىء يتوقع منه الاستمرار فى حين أنه انتقل إلى الممدوح فجأة بقوله : إليك .. إلخ . وقد توسع الحطيئة فى الناقة جدا فى قصيدة أخرى (٢) قبل أن

(١) ديوانه ٨٢
(٢) ديوانه ٤٥ — ٥٢

يصل إلى الممدوح ، ولذا تكسرت القصيدة إلى عدة موضوعات أو «أغراض مختلفة لارابطة بينها . ولاشك أن الفرق واضح بين أبيات الحطيئة وأبيات النابغة السابق عرضها . ولننظر إلى أبيات الحطيئة عندما انتقل من الأطلال إلى الممدوح مباشرة بدون ناقة :

عفا توأم من أهله فجلا جله ... فرد على الحى الجميع جمائله
وعالين رقما فوق عقم كأنه ... دم الجوف يجرى فى المذارع واشله
كأن النعاج الغر وسط رحالهم ... إذا استجمعت وسط الخدور مطافله
أبى لإبن أروى خلتان اصطفاهما ... قتال إذا يلقى العدو ونائله(١)

فنرى انتقالا فجائيا سيئا لأننا نشعر بالنقلة . ومن الشعراء الجاهليين الذين اشتهروا بالمدح ، وجاءت قصائدهم جيدة الانتقال الأعشى ، فنراه فى قصيدة يمدح فيها قيس بن معد يكرب يبدأ بذكر الزمن والدهر وأفعاله ، وما يتبع ذلك من معاناة ثم موت واستشهاد بالقرون السابقة ، وهنا وإن اختلفت الأفكار ، فالخيط الزمنى القوى مايزال مستمرا ، ثم يتطرق إلى الشباب وأفعاله والمرأة والخمر ، ومايزال الخيط الزمنى مستمرا أيضا ، حتى يصل فى البيت الثالث والعشرين إلى التقييم الذاتى للبيئة ، فيبدأ ذكر البيداء والقفار ثم كيفية قطع ذلك بناقته ، ولم يأت وصف الناقة هنا فجائيا لوجود التقييم السابق فما يزال فيها مظهرا لها ،وخاصة عندما يقول فى البيت السابع والعشرين :

فأفنيتها وتعاللتها ... على صحصح كرداء السردن
تراقب من أيمن الجانبين ... بالكف من محصد قد مرن(٢)

ولكن الخيط الزمنى انقطع منذ الدخول إلى هذا التقييم ، ثم ينتقل إلى

---

(١) ديوانه ٧٨
(٢) ديوانه ١٩

الممدوح فى البيت التاسع والعشرين بخفة وهدوء وبجزئية صغيرة ، وفى نفس الوقت مايزال فى التقييم المذكور — كما أشرنا — فيقول :

تيممت قيسا وكم دونه ... من الأرض من مهمه ذى شزن
ومن شأنئ كاسف وجهه ... إذا ماانتسبت له أنكرن
ومن آجن أولجته الجنو ... ب دمنة أعطانه فاندفن
وجار أجاوره إذا شتو ... ت غير أمين ولامؤتمن
ولكن ربى كفى غربتى ... بحمد الآله فقد بلغن
أخائقة عالياً كعبه ... جزيل العطاء كريم المنن(١)

فتتجلى براعة الشاعر وقدرته الفنية العالية فى الدخول شيئا فشيئا إلى الممدوح فبدأ باسمه ولكن مع جزء من التقييم الذاتى للبيئة (وكم دونه) ، ثم تركه مؤقتا ثم أدخل أشياء أخرى تعرض لها إلى ذلك التقييم ، فذكر الشانئ والجار ، ولم يزل فى الأرض والآجن والدمنة ، فنرى امتزاجا قويا بين الممدوح وبين استرسال الشاعر فيما كان فيه قبلا ، فلم يقطع الخيط التقييمى الذاتى فى نفس الوقت الذى تحدث فيه عن نموذج سيء للرجل الشانى لكى يدخل إلى المقارنة بالممدوح ، فتأتى طبيعية ، ثم فى البيتين الأخيرين ، نراه يمهد ثانية للممدوح بعد هذا العناء ، فإذا مااسترسل بعد ذلك فى مدحه لم يكن مفاجئا أو منقطعا عما سبق ، وكذلك فعل أيضا فى قصائد أخرى (٢) ، وقد يختصر الانتقال نفسه ، ولكن لايخرج عن براعته فيه (٣) ، وقد يأتى «بقرينة» (٤) وهى — كما أوضحنا فى رسالتنا عن المتنبى — أن ينتقل الشاعر إلى شخص آخر أو

---

(١) ديوانه ١٩
(٢) انظر ديوانه ٢٧
(٣) انظر ديوانه ٤٧
(٤) انظر ديوانه ٣٥ وانظر رسالتنا للماجستير : الفصل الثانى من الباب الثالث

مثال آخر غير الممدوح فيه صفات بطولية مثلا ، أو ينتقل إلى شيء من لوازم الممدوح ، وذلك قبل الدخول إلى الممدوح نفسه ، فإذا ماوصل إلية لم يكن مفاجئا ، والأعشى فعل ذلك فى قصيدة له فى البيت الثالث عشر فى مجال فخره الشبابى بشرب الخمر ، بأن واصل رجلا كريما شريفا كالسيف ، يجود عن سعة ، ويعطيه كما يطلب ، ثم يعود إلى التقييم البيئى ثم الناقة ، ثم نرى نفس الطريقة فى القصيدة التى عرضتها ، ثم يدخل فى البيت العشرين فيقول : «إلى المرء قيس ....» بنفس المنوال (١) ، وهذا نوع من التخلص الجيد فى الشعر القديم ، ويدل على حرص الشاعر على ألا يكون انتقاله فجائيا ، وعلى تماسك قصيدته من الناحية الموضوعية الهيكلية .

إذا تركنا مسألة المدح ونظرنا إلى «التنقل» بين أغراض أو موضوعات أخرى سنجد أن الشاعر الجاهلى استخدم طرقا متعددة ، فمثلا نرى سلمة بن الخرشب يتخذ التقييم الذاتى للبيئة صلة للانتقال إلى الناقة والاستطراد فيها فيقول :

تأوبه خيال من سليمى ... كما يعتاد ذا الدين الغريم
فإن تقبل بما علمت فإنى ... بحمد الله وصال صروم
ومختاض تبيض الربد فيه ... تحوى نبته فهو العميم
غدوت به تدافعنى سبوح ... فراش نسورها عجم جريم
من المتلفتات بجانبيها ... إذا مابل مخزمها الحميم (٢)

وهنا انتقال فجائى بين البيتين : الثانى والثالث ، ونرى متمم بن نويرة يتخذ تعبير «قطعت الوصل» انتقالا من المرأة إلى الناقة فيقول :

صرمت زنيبة حبل من لايقطع ... حبل الخليل وللأمانة تفجع

---

(١) انظر ديوانه ٣٥ – ٣٧
(٢) المفضليات ٣٩

ولقد حرصت على قليل متاعها ... يوم الرحيل فدمعها المستنفع
جذى حبالك يازنيب فإننى ... قد أستبد بوصل من هو أقطع
ولقد **قطعت الوصل** يوم خلاجه ... وأخو الصريمة فى الأمور المزمع
بمجدة عنس كأن سراتها ... فدن تطيف به النبيط مرفع (١)

فهو لم يقطع «الأرض» ، بل «الوصل» ، وهنا أيضا انتقال فجائى ، واستخدام «قطعت» الوصل» ليس بشئ ، لأنه واضح فيه القصد وهو الانتقال ، ولاعلاقة بين ماسبق ذلك ومابعده .

ومن تلك الحلقات الرابطة «الظاهرة» فى الشعر الجاهلى تعبيرات مثل : «مضاء الهم» أو «تسلية الحاجة» ونحو ذلك ، وإن كانت «واصلات» إلا أن فيها بعض انعكاس لذاتية الشاعر ، ومرتبطة إلى حد ما بالحالة النفسية السائدة فتسلية الحاجة أو الهم غير «قطعت الوصل» أو «قطعت الأرض» . فكأن الشاعر فى «مضاء الهم» يحاول التسرية عن نفسه ، وإبعاد مايعانيه من تعلق شديد بتلك الحسناء بأن يتجه إلى الطريق أو الناقة ، أو هو على الأقل يحاول أن يبدو هكذا فى القصيدة ، فيمزج بين الاتجاه العاطفى والمعنى ، فنرى المخبل السعدى فى عشرين بيتا فى قصيدته يذكر المرأة ، ثم فى الحادى والعشرين يقول :

هلا تسلى حاجة علقت ... علق القرينة حبلها جذم
ومعبد قلق المحاز كبا ... رى الصناع إكامه درم
للقاربات من القطا نقر ... فى حافتيه كأنها الرقم
عارضته ملث الظلام بمذ ... عان العشى كأنها قرم(٢)

فانتقل بحجة تسلية الحاجة إلى الطريق ثم الناقة مبينا التقييم الذاتى للبيئة وقد امتزج بالرابطة السابقة ، ونرى عبدة بن الطبيب يتخذ تعبير «فعد عنها» فى

---

(١) المفضليات ٤٨ – ٤٩
(٢) المفضليات ١١٦

التطرق من المرأة إلى الناقة (١) ، وكذلك استخدم عبد الله بن سلمة نفس التعبير (٢) ، ونفس التطرق والموضوع ، واستخدم النابغة تعبير «فعد عما ترى» فى انتقال من الطلل إلى الناقة (٣) ، وقد يستعمل الشاعر تعبير «مضاء الهم» كما فعل طرفة فى قوله :

وإنى لأمضى الهم عنـد احتضاره بعوجاء مرقال تروح وتغتدى(٤)

ولكن مع أن الأبيات السابقة لذلك فى وصف المرأة ، إلا أن طرفة لم يوضح نوع هذا الهم ، أهو منها أم من شىء آخر ؟ وفى رأينا أنه شىء آخر ، لأن طرفة فى قلق وهم فى قصيدته كلها ، وما المرأة إلا جزء من هذا الهم سواء بعامة ، أو سواء التى يصفها ، أو التى يمتع نفسه بها ، كما أن الجزء الأول فى المرأة فى الغالب تقليدى فى هذه القصيدة بالذات ، لأن الأبيات التالية أوضحت حقيقة هذا الهم . ويقول الحارث بن حلزة :

غير أنى قـد أستعين عـلى الهـ ـم اذا خـف بالثـوى النجـاء
بزفـوف كأنهـا هقلـة أ م رئـال دويـة سقفـاء(٥)

فانتقل بالاستعانة على الهم .. ويقول لبيد :

فاقطع لبانه من تعرض وصلـه ولشر واصل خلـة صرامهـا
واحب المحامـل بالجزيـل وصرمه باق إذا ظلعت وزاغ قوامهـا
بطليح أسفار تركـن بقيـة منها فأحنق صلبهـا وسنامهـا (٦)

---

(١) المفضليات ١٣٦
(٢) المفضليات ١٠٦
(٣) ديوانـه ٢٠
(٤) ديوانـه ١٠
(٥) شرح القصائد السبع ٤٤٠ — ٤٤١
(٦) ديوانـه ٢١٤ — ٢١٥

ونرى عنترة يعكس الوضع ، فبدلا من التسلية بالناقة ، جعل الناقة نفسها وسيلة إلى المرأة ، فقال :

هل تبلغني دارها شدنية لعنت بمحروم الشراب مصرم(١)

والعكس هنا ليس فى الموضوعين قدر ماهو فى «الطريقة» ، فهو لم ينتقل من الناقة إلى المرأة ، بل انتقل من امرأة إلى ناقة أيضا ، ولكن الاتجاه هنا هو المنعكس ، فبدلا من أن يتخذ من الناقة وسيلة للتسلية وإزاحة الهم ، اتخذها وسيلة إلى المرأة ، وهذا يعنى أنه لا يريد مضاء همه ، بل هو لا يشعر بهم إطلاقا ، وهذا يدلنا على أن الرابطة هنا ، إن دلت على حالة نفسية ، فهى حالة «سرورية» ، فليست «الرابطة» دائما تعبر عن هروب من المرأة إلى الناقة. ونرى مقالا للباحث طراد الكبيسى يتحدث فيه عن «ناقة الشاعر البدوى ومضاء الهم» ويعرض لبعض تلك النماذج التى أوردتها ، خلص فيها إلى أن الشاعر يريد مضاء همه بالسير فى الصحراء ، ولا يمكنه ذلك إلا عن طريق الناقة ، فيقول : «فتلك حقيقة ترتبط بطبيعة الصحراء الشاسعة والرملية ، وليس أقدر من النوق على اجتيازها والصبر عليها جوعا وعطشا وتعبا (٢) ..» . ولكن الباحث نظر إلى الهدف أو إلى الموضوع التالى للرابطة ، ولم ينظر إلى الرابطة نفسها ، والتى «تتكرر» ، فالناقة قد تأتى بلا رابطة ، ولكن الشاعر هنا لا يريد الناقة قدر مايريد الربط بين موضوع سابق والناقة ، فتكرار الرابطة هو الجدير بالملاحظة لا تكرار الناقة . وهناك نوع آخر من «الروابط» يشبه ماسبق ، وهو تعبير «دع ذا» ويشير إلى ذلك أبو هلال العسكرى بقوله : «كانت العرب فى أكثر ، شعرها تبتدئ بذكر الديار والبكاء عليها ، والوجد بفراق ساكنيها ، ثم إذا

---

(١) ديوانه ١٤٦

(٢) مجلة الطليعة الأدبية ، العدد ٥ السنة ٤ ص ١١

أرادت الخروج إلى معنى آخر قالت : دع ذا ، وسل الهم عنك بكذا (١) ..»

ويقول ابن رشيق إن «العرب كانوا يقولون عند فراغهم من نعت الإبل وذكر القفار وماهم بسبيله : «دع ذا» و«عد عن ذا» ، ويأخذون فيما يريدون ، أو يأتون بأن المشددة ابتداء للكلام الذى يقصدونه (٢) ..» ، فيرى ابن رشيق أن هذين التعبيرين يأتيان بعد الإبل وبعد القفار ، وليس بعد الأطلال فى حين أن أبا هلال يشترط «دع ذا» بوجودها بعد الديار والبكاء عليها أى بعد الأطلال ، ولم يشر ابن رشيق إلى تعبير «فسل الهم» الذى رآه أبو هلال يأتى بعد الأطلال أيضا ، وقد رأينا فيما سبق رأى ابن الأثير الدقيق فى التخلص . ولايزال ابن أبى الأصبع يركز على الرابطة «منعزلة» كما ركز على المبدأ (٣) .

إذا نظرنا إلى الشعر الجاهلى لانرى هناك اشتراطا لاستخدام التعبير «دع ذا» فهو يأتى لمجرد الربط بين موضوعين ، وإذا كنا رأينا فى تعبير «تسلية الهم» بعض الارتباط بين الموضوعين : السابق واللاحق ، فى تعبير «دع ذا» لانجد ذلك الارتباط ، فزهير مثلا ينتقل من الأطلال إلى مدح هرم فيقول :

لمن الديار بقنة الحجر ... أقوين من حجج ومن دهر
لعب الرياح بها وغيرها ... بعدى سوافى المور والقطر
قفرا بمندفع النحائب من ... ضفوى أولات الضال والسدر
دع ذا وعد القول فى هرم ... خير الكهول وسيد الحضر (٤)

وهذا المزرد بن ضرار الذبيانى ينتقل من الفخر ووصف السلاح والسيف والرمح إلى الحديث عن قوم آذوه ، يقول :

---

(١) الصناعتين ٤٥٢
(٢) العمدة ١ : ٢٣٩
(٣) انظر تحرير التحبير ٤٣٤
(٤) ديوانه ٨٦ — ٨٨

أصم إذا ماهز مارت سراتـــه كما مار ثعبان الرمال الموائل
لـه فارط ماضى الفرار كأنـــه هلال بدا فى ظلمة الليل ناحل
فدع ذا ولكن ماترى رأى عصبة أتتنى منهم منديات عضائل
يهزون عرضى بالمغيب ودونـه لقرمهم مندوحة ومآكل (١)

وهذا سلامة بن جندل ينتقل من ذكر الشيب واللهو إلى المدح فيقول :

قد يسعد الجار والضيف الغريب بنا والسائلون ونغلى ميسر النيب
وعندنا قينة بيضاء ناعمـــة مثل المهاة من الحور الخراعيب
تجرى السواك على غر مفلجـــة لم يغرها دنس تحت الجلابيب
دع ذا وقل لبنى سعد لفضلهم مدحا يسير به غادى الأراكيب(٢)

وهذا خفاف بن ندبة ينتقل من المرقبة والناقة والطريق والقافلة إلى ضوء البرق فيقول :

ومرقبة طيرت عنها حمامها نعامتها منها بضاح مزلق
تبيت عتاق الطير فى رقباتها كطرة بيت الفارسى المعلق
ربأت وحرجوج جهدت رواحها على لاحب مثل الحصير المشقق
تبيت إلى عد تقادم عهده بحر تقى حر النهار بغلفق
كان محافير السباع حياضه لتعريسها جنب الإزاء الممزق
معرس ركب قافلين بصرة صراد إذا مانارهم لم تحرق
فدع ذا ولكن هل ترى ضوء بارق يضيء حبيا فى ذرى متألق(٣)

فالشاعر فى هذه الأبيات يرى أن ماسبق «دع ذا» يشكل وحدة قائمة بذاتها ، وأن مابعدها وحدة أخرى ، وإلا لما ذكر هذه الرابطة هنا ، ولو

---

(١) المفضليات ٩٩ — ١٠٠
(٢) المفضليات ١٢٠
(٣) الأصمعيات ٢٤ — ٢٥

تأملنا الأبيات قبلها وبعدها لوجدنا أن ماقبل «دع ذا» عدة صور جزئية مترادفة فى حين أن مابعدها صورة كلية للبرق والسحاب تحوى جزئيات، داخلها ، وهذا يدلنا على أن الشاعر الجاهلى يحاول أن يربط بين الصور أيضا ربطه بين «الموضوعات» .

وقد مزج كعب بن زهير بين التعبيرين الانتقاليين فى قوله :

وإذ هى كغصن البان خفاقة الحشى ... يروعك منها حسن دل وطيبهـــا
فأصبح باقى الـــود بينى وبينهـا ... أمانى يزجيهـا إلى كذوبهـــا
فدعهـا وعد الهم عنك ولو دعا ... إلى ذكر سلمى كل يوم طروبها(١)

مما سبق نقول إن استخدام الشاعر الجاهلى لروابط معينة ينفى ارتباط التعبيرات نفسها أو الروابط تلك بأغراض معينة ، فغرضه هو «الربط» فقط بين موضوع وموضوع لاعلاقة بينهما ، أى أن فى قوله «دع ذا» لايطلب فعلاترك شىء إلى شىء ، فهو يحرص قدر مكنته على البناء الهيكلى لقصيدته بغض النظر عن تتابع الموضوعات أو ارتباطها فى ذاتها بتعبيرات وصلية خاصة ، وقد يوفق فى ذلك وقد لايوفق .

بالإضافة إلى الروابط السابقة نجد الأداة «كأن» فى بداية التطرق إلى قطاع الحيوان فى قصائد الرحلة ، فعندما يقول الشاعر : كأن رحلى فوق كذا ، فهذا يعد أيضا من أدواته فى الربط بين الناقة وبين ماسيأتى من حيوان، وهذا يدلنا أيضا على أن الناقة ليس لها علاقة مباشرة بما سيأتى من حيوان ، أو علاقة تشبيه فعليه به ، لأن استخدام الشاعر لتعبير ربط متكرر يدل على «موضوعين» ، لا على مشبه ومشبه به ، وأحيانا نرى الشاعر يقتصر على

---

(١) ديوانـــه ٢٠٩

«الكاف» فقط كقوله : «كأنى كسوت» .. ، ولكن التشبيه هنا أيضا لايوجد لأن الاستطراد الآتى بما فيه من تطور حياتى وزمنى — كما رأينا فى موضع سابق — لاعلاقة له بالناقة ، كذلك فإن انتقال الشاعر من قطاع حيوانى إلى قطاع آخر مستخدما تعبيرا مكررا مثل : أفتلك أم..» ، كما فعل لبيد والشماخ(١) أو « أفتلك أم هذا أم » . . ، يدل أيضا على الانتقال من موضوع إلى موضوع لاعلى التشبيه بالناقة فى أول القصيدة ، حتى لو افترضنا أن القطاع الأول يشبه به ناقته ، فما الموقف فى الآتى بعد «أفتلك أم» ، وليس هنا أداة تشبيه ، أو أى صلة بالناقة ؟ فهو إذن يترك ما كان فيه ليختار شيئا آخر ، ولولا شعوره بالانتقال لما أتى بتعبير — كرابطة — متكرر على هذا النحو ، أما إذا أتى بنفس التعبير «كأنى كسوت» فى مبدأ القصيدة كما فعل الشماخ (٢) ، فهذا التعبير بطبيعة الحال ليس انتقاليا ، فمعناها إما «إنى» كسوت .. ، وإما أن تكون الأبيات السابقة قد فقدت .

بجانب ماسبق نجد بعض الشعراء قد اتخذوا «روابط» خاصة بهم ، فهذا الحادرة يجعل توجيه النداء إلى «سمية» صاحبته فى بداية كل « موضوع » أو جزء يتطرق إليه ، فى نفس الوقت الذى بدأ به قصيدته بقوله :

بكرت سميـة بكرة فتمتـــع وغدت غدو مفارق لم يربـع (٣)

حيث نرى المرأة كموضوع يستهل به الشاعر قصيدته ، ويظل فى ذكر محاسنها ومدحها حتى البيت الثامن ، وفى البيت التاسع عندما أراد الانتقال إلى الفخر بالقيم قال :

---

(١) ديوانـــه ٢٦٦

(٢) ديوانـــه ٢٩٩

(٣) المفضليات ٤٣

أسمى ويحـك هـل سمعت بغـدرة رفـع اللواء لنابها فى مجمـــع(١)

ويظل فى هذا الموضوع حتى البيت الخامس عشر ، وفى السادس عشر عندما أراد الانتقال إلى حديث الشباب والذكريات قال :

فسمى مايدريك أن رب فتيـــة باكرت لذتهم بأدكـن مترع(٢)

صحيح أنه يوجه الخطاب للمرأة كعادة الشعراء الجاهليين ، ولكنه هنـا يستخدم هذا التوجيه بطريقة بنائية قيمية معا ، بحيث إنه قسم قصيدته إلى ثلاثة أجزاء متساوية أو تكاد ، بدأ كلا منها «بسمية» ، لذلك لم يقتصر فقط عـلى ربط الأجزاء ، بل إن تعبير « أسمى » أو «فسمى» يوجه إلى امرأة واحدة جاءت فى أول القصيدة ، فكأنه يعود بالجزئين الأخيرين ليربطهما بالأول عن طريق توجيه الخطاب إلى نفس المرأة ، مما أضفى على القصيدة نوعا مـن التماسك الهيكلى ، حيث يفترض أن كل مايعرضه بأنواعه واتجاهاته محض فخر موجه أصلا إلى المرأة ، لالذاته ، ولو حذفنا الأبيات الثمانية الأولى التى فى وصف محاسن المرأة ، لأصبحت الأبيات الباقة كلها تحت سيطرة القيمة الجاهلية . ونرى الدكتور محمد غنيمى هلال يقول إن أبيات القصيدة «قديما ــ ولم يحددالجاهلية بالذات ــ تتوالى «على نحو لايبرره إلا واقع حياة البدوى ، ومشاعره النفسية (٣) ..» ، فيرى أن سبب «عدم» الربط هو مراعاة الواقع والمشاعر النفسية ، وقد رأينا هذا فى بعض «جزئيات» القصيدة ، حيث نلمح مشاعر نفسية قد تكون وراء الرابطة ، ولكن هذا من القلة بمكان . ويقول الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى إن القصيدة الجاهلية تفقد «الوحدة الفنية» ، ولكن الدكتور الباحث لم يحدد لنا ماذا يقصد بالوحدة الفنية ؟ أهى كما يراها

---

(١) المفضليات ٤٥

(٢) المفضليات ٤٦

(٣) النقد الادبى الحديث ٢١٤

الدكتور إبراهيم عبد الرحمن فى نص ابن قتيبة المشهور ؟(١)، أم هى الوحدة العضوية بمعناها الحديث ؟ ويقول الدكتور خفاجى : «فليست هناك إذن وحدة فنية فى القصيدة الجاهلية ، ولا وحدة فى الغرض ، لأن كل قصيدة تشتمل على عدة أغراض كالنسيب ووصف الناقة أو الفرس أو حمر الوحش أو المطر أو المدح أو الهجاء إلى غير ذلك على نحو مانرى فى المعلقات ، ولهذا كانت وحدة النقد فى الشعر الجاهلى **البيت** لا القصيدة (٢) ..» . ونرى الدكتور عبد العزيز الكفراوى يقول : «ونتقدم لنسأل أنفسنا عن السبب فى حرص الشعراء الجاهليين على أن يبدأوا قصائدهم «بمقدمات» تمهيدية خارجة عن الموضوع الأصلى الذى قد يكون مدحا أو فخرا أو نحوه ، ولماذا لا يهدفون إلى الغرض الأساسى من القصيدة مباشرة ؟ ثم لماذا كان النسيب وذكر الديار البالية أحب الموضوعات إليهم ؟ وأخيرا ماالضرورة إلى ذكر الناقة والصحراء بحيوانها ونباتها ؟ (٣) ..» . أما مسألة «المقدمات» فقد فرغنا من مناقشتها ، ولكن نتساءل : ماالموضوع الأصلى والموضوع الفرعى ؟ وأين الغرض الأساسى ؟ وإذا علمنا ذلك من ديوان الأعشى مثلا ، فماذا نقول فى أشعار المفضليات أو ديوان امرئ القيس ونحوها ؟! ، وأما مسألة «الديار» وذكرها فلأنها تجسد مشكلة « الزمن » ، كذلك نجد فى ذكر الناقة والصحراء والحيوان والنبات الزمان والمكان معا . ويقول الباحث نجيب البهبيتى إن موضوع القصيدة كان أول الأمر موضوعا واحداً «يتناوله لشاعر فى قصيدته ، ويأخذ فى الحديث عنه باعتباره الغرض الأساسى منها ، والحديث عن الأمر الواحد يجر إلى أمور غيره ، ولكنها إنما تندرج جميعا فى سياق الحديث تبعا لمقتضيات التفكير ، ومنطق

---

(١) الشعر الجاهلى ٣٠١ ومابعدها

(٢) الشعر الجاهلى ٣١٨

(٣) الشعر العربى بين الجمود والتطور ٣٥ — ٣٦

الوقائع ، وطبيعة تشعب النفس ، ومن هنا تكون القصيدة متناسقة ، تتكامل أجزاؤها ، ويعلق بعضها ببعض ، مع غرابة الجزء عن الجزء ، وتفاوت موضوعيها (١) ..» ، ولكن الباحث لم يعطنا مثالا على هذا «الموضوع» الواحد والذى أدى إلى أمور غيره ، وكيف تندرج كلها تبعا لمقتضيات التفكير ... الخ. ويرى الدكتور محمد عويس أن القصيدة الجاهلية ذات تنسيق موضوعى خاص «التزمه الشعراء فى مطلولاتهم على وجه الخصوص (٢) ..» ، ورأيه أن هذا النسق الموضوعى هو البداية بالطلل ثم المرأة ثم الرحلة ، ولكنا لانرى هنا نسقا معينا يشترط تتابعه هكذا ، كما أن «المطولات» ليست هى كل الشعر الجاهلى .

على أية حال فالشاعر الجاهلى حاول جاهدا أن يربط بين الموضوعات المختلفة التى يتناولها فى قصيدته حرصا على عدم تفكك القصيدة ، ولكنه لم يكن يدرى أن تلك الروابط ضعيفة فى تكوين بنية حية متماسكة ، ونحن لانلزم الشاعر الجاهلى بتكوين تلك البنية فى عصرنا الحالى ، بالإضافة إلى اعتبار الضياع والعبث ، ولكن إذا وضعنا هذا الشعر الباقى على « مشرحة » أخرى خلاف البحث عن الروابط نجد أن الشاعر الجاهلى حقق فى قصيدته مالم يحققه من أتوا بعده والذين فاقوه فى البناء الهيكلى للقصيدة فى حرصهم على المبدأ والتخلص والخاتمة ، لقد حقق وحدة أخرى لم يفطن هو إليها وإن لم تخف بواعثها . . ألا وهى الوحدة الزمنية للقصيدة الجاهلية .

٥ ــ الوحدة الزمنية للقصيدة الجاهلية :

١ــ حاول النقاد العرب القدامى أن يبحثوا عن «وحدة ما» فى القصائد

---

(١) تاريخ الشعر العربى ٥٣

(٢) مجلة الشعر العدد ٩ ص ٩٣

الشعرية الجاهلية ، خلاف الوحدة الهيكلية التى أشرت إليها ، ورأوا أن الشاعر يجب أن يكون حريصا على تماسك شعره ، ليس تماسكا «بأدوات» أو «بروابط» ، بل تماسكا كاملا شاملا ، ولكن لانستطيع أن نسميه «عضويا» ولكنه **إرادة أن تكون القصيدة كلا واحدا غير متفرق أو متجزئ** ، أو بمعنى آخر ربط «الأبيات» بعضها ببعض من أول القصيدة إلى آخرها ، وليس ربط «موضوعات» ، فنرى الجاحظ يتحدث عن تآلف الكلام ومسألة «القران» فى الشعر (١) ، ونرى بعد ذلك ابن رشيق — نقلا عن الحاتمى — **يشبه خلق القصيدة بخلق الإنسان فى اتصال أعضائه بعضها ببعض** ، وأن أى انفصال فيها يؤثر فى البنية كلها(٢) ، وهذا — لاشك — رأى جدير بالتقدير ، كما رأينا ابن طباطبا العوى يحدثنا عن **انتظام القول فى الشعر** ، ينسق به أوله **مع آخره ويكون خروج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا** (٣) ، كما **بين المرزوقى أهمية التحام** أجزاء النظم بالوزن (٤) . من هذا كله نجد أن القدماء من النقاد وجدوا أهمية بالغة فى «حفاظ» الشاعر على **وحدة أبياته** وتماسك نية قصيدته داخليا لا بمجرد ربط موضوع بموضوع ، ولكنهم لم يصلوا إلى مفهوم عام ، أو إلى تحديد شامل متفق عليه يبين أسس هذه الوحدة ، وما إذا كانت توجد فى القصيدة الجاهلية . لذلك لانستطيع أن نتخذ من آرائهم تلك المتفرقة مقياسا عاما لوحدة هذه القصيدة ، وحتى إن كانوا قد توصلوا إلى «مفهوم» للوحدة ، فإن هذا المفهوم مستمد من ظاهر القصيدة الجاهلية نفسها ، أى من وضع موجود فعلا ، كما فعل اللغويون والنحويون مثلا فى استخراج قواعد

---

(١) انظر البيان والتبيين ١ : ٦٧ — ٦٨

(٢) انظر العمدة ١ : ١٢٢

(٣) انظر عيار الشعر ٢٤ — ١٢٧

(٤) شرح ديوان الحماسة — المقدمة ١٠

اللغة العربية ، ولذا لن يكون استخدامنا نحن لهذا المفهوم جديدا ، فهناك إذن فارق بين وضع مفهوم نقدى حديث مستمد من طبيعة الأدب نفسه وتطبيقه على الشعر الجاهلى و قائه مقياسا للأدب اللاحق ، وبين « استمداد » هـذا المفهوم نفسه مما وجد من شعر سا ق . وإذا انتقلنا إلى النقاد الغربيين المحدثين ورأينا مفهومهم للوحدة العضوية فى الشعر ، سنجد أن «الخيال» أوتعريفه ، ودوره فى بناء القصيدة الشعرية لعب دورا أساسيا فى الاتفاق على مفهوم لهذه الوحدة المفروض وجودها فى القصيدة الشعرية الحديثة لكى تستحق هـذا الاسم (١) . وهذا المقياس الغربى للوحدة يمكن أن نستمد منه عناصر لتكوين مقياس لنا يطبق على شعرنا القديم ، ولكن يجب أن يتم ذلك شرطين ـ **الأول**: أن تفهم هذه الوحدة تماما و كيفية تطبيقها على الشعر الغربى ، ثم نأخذ منها مايصلح لأن يطبق على شعرنا بنفس الطريقة ، ولذا يتحتم وضع « مفهوم » واضح محدد لمكونات هذه الوحدة وعناصرها ، نقتصر فيه على مايلائم أدبنا القديم والتطبيق عليه ، ومايمكن أن يطالب به ومالا يطالب ، **والثانى** : أن نطبق هذا المقياس على قصائد واضحة الشكل ، سليمة البنية لشاعر كبير فى القرون : الثانى أو الثالث أو الرابع للهجرة ، محكمة البناء الهيكلى وعندما تكون الصنعة الشعرية قد وصلت إلى أوجها من حيث الوزن والقافية والصورة.. إلخ على نحو مانجد لدى ابن الرومى أو البحترى أو المتنبى ، ولذا لايصح — فى رأينا — أن نستخدم الوحدة العضوية بمعناها أو بمفهومها الحديث لنطبقها كما هى على الشعر الجاهلى البعيد فى الزمن والمخالف للبيئة والطبيعة واللغة والعقلية ، بالإضافة إلى مشكلة الانتحال والضياع .

---

(١) أنظر فى نظرية الخيال وأثرها : مبادئ النقد الأدبى لرتشاردز ٣٠٩ ، وكولردج للدكتور مصطفى بدوى ٧٩ ، وقضايا النقد الأدبى والبلاغة للدكتور محمد العشماوى ٤٤ ومابعدها ، ودراسات فى الشعر والمسرح للدكتور بدوى أيضا ١٤ ومابعدها ، وملامح وحدة القصيدة للدكتور سامى منير ٦٩ ومابعدها ، وغيرها .

على أية حال فإن نقادنا المحدثين وأساتذنا المعاصرين استمدوا من النقد الحديث ونظرياته «المختلفة» مفهوما لوحدة ما ، إما لتطبق على الشعر بعامة كما فعل الأستاذ العقاد (١) ، وإما لكى يبحث عنها فى الشعر الجاهلى بالذات مثلما فعل الدكتور طه حسين حين حاول أن يظهر أن القصيدة الجاهلية وخاصة ، معلقة لبيد تحوى وحدة معنوية وليست وحدتها فقط فى أنها ذات قافية موحدة أو وزن واحد ، أى أن هناك ارتباطا ما وعلاقة بين معانى القصيدة ، بحيث تظهر أنها متحدة الأجزاء وبغض النظر عن هذا الوزن وتلك القافية فنجده يقول لمحادثه بعد إظهار تلك الوحدة : «فانبئنى عن الوحدة المعنوية : أتجدها فى هذه القصيدة ؟ أم لا تزال ترى أن ليس لهذه القصيدة وحدة إلا فى وزنها وقافيتها ؟ .. (٢)» ، وهذا مثلما فعل الدكتور مصطفى بدوى حين نظر إلى الشعر الجاهلى بمنظار واحد صارم هو «الوحدة الفنية الحديثة» كما يعرفها ويقول منكرا آخر الأمر : «إن غياب الوحدة الشعرية (على حد تعريفنالها) فى القصيدة العربية القديمة ، ظاهرة حقيقية جديرة بالملاحظة والتأمل (٣)..» ومن الطبيعى ألا يصل الدكتور بدوى إلى وحدة فى الشعر الجاهلى لأنه يطبق مقياسا غربيا حديثا نابعا من عقلية مختلفة ، ومستمدا من أدب ذى طبيعة مختلفة ولغة مختلفة على «قطع» شعرية بيننا وبينها أكثر من خمسة عشر قرنا هجريا. وقد أنكر أيضا الدكتور غنيمى هلال وجود وحدة عضوية فى القصيدة الجاهلية لأنه «لاصلة فكرية بين أجزائها ، فالوحدة فيها خارجية لارباط فيها إلا من ناحية خيال الجاهلى وحالته النفسية (٤) ..» . وفى رأينا — كما قلنا — أن الطريقة الصحيحة

---

(١) انظر الديوان فى النقد والأدب ١٢ ومابعدها .

(٢) حديث الاربعاء ١ : ٣٩

(٣) دراسات فى الشعر والمسرح ١٢

(٤) النقد الأدبى الحديث ٢١٨

هى النظر إلى الشعر نفسه مع الاسترشاد بالنقد الحديث ، وهذا هو الطريق الصحيح للكشف عن وحدة ما ، وكذلك فعل أستاذنا الدكتور محمد زكى العشماوى فى إظهار «وحدة الصراع بين الحياة والموت» فى كتابه « قضايا النقد الأدبى والبلاغة » ، وكما فعل الدكتور سامى منير عامر فى إظهار «وحدة حيوية العمر القصير» فى كتابه «ملامح وحدة القصيدة» . ولايتسع المجال هنا لمناقشة الباحثين الأساتذة السابقين جميعا فضلا عمن لم أذكره ، ولكنا نقول إنهم توصلوا إلى آراء ذات قيمة عالية فى كشف القصيدة الجاهلية وبيان عناصر «ترابطها» ، ومنهم من توصل إلى آراء ونتائج مهدت السبيل إلى ما أسميناه بالوحدة الزمنية فى القصيدة الجاهلية ، وأولهم الدكتور محمد النويهى الذى أظهر مسألة علاقة حيوية الشاعر الجاهلى بالنظر إلى الحياة والموت ، ومدى تأثير ذلك فى شعره (١) ، وثانيهم الدكتور محمد زكى العشماوى الذى أشار إلى وجود وحدة الصراع بين الحياة والموت (٢) ، وثالثهم الدكتور سامى منير عامر عندما تحدث عن «وحدة حيوية العمر القصير» حيث دخل الزمن على نحو ماإلى هذه الوحدة وربط بين الشعور بالمصير وحتميته وبين رد فعل الشاعر فى حياته فى عمله الفنى . وفى كتاب حاضر النقد الأدبى الذى ترجمه الدكتور محمود الربيعى آراء لاتكون نظرية متكاملة فى علاقة الزمن بالوحدة فى القصيدة ، ولكنها آراء متفرقة — أو مازالت متفرقة — على جانب كبير من الأهمية .

على ضوء بحثنا فى الشعر الجاهلى وماستنتجناه من نتائج ظهرت فيما سبق من فصول ، نرى أن المشكلة الأساسية للشاعر والتى هى محور قصيدته فى الغالب هى مشكلة زمنية فى المقام الأول .

---

(١) انظر الشعر الجاهلى ٢ : ٤٥٠ — ٤٧٦

(٢) انظر قضايا النقد الأدبى والبلاغة فى مواضع متفرقة .

٢— لو تركنا مؤقتا كل ماقيل عن القصيدة القصيدة الجاهلية من أنواع «الوحدة» ، ولو طرحنا أيضا العناصر الشكلية المباشرة من موضوعات ، وصور ، وتقليد ، وخيال .. ، ونحو ذلك مما يراه النقاد فى تحليل القصيدة ونقدها ، ونظرنا إلى الشعر الجاهلى فيما وراء الظاهر ، لوجدنا أن هناك **عنصرا قويا فعالا ينساب فى القصيدة الجاهلية** أو فى أغلب أجزائها ، أو فى أغلب القصائد بتعبير أدق . هذا العنصر **هو الزمن** . فى القصيدة الجاهلية «موجات زمنية» تختلف قوة وضعفا ، واستمرارا وانقطاعا حسب الموضوع ، وحسب فكر الشاعر ، أو الحالة النفسية له ، هناك «إيقاع» زمنى شامل ينبض خلال العمل الفنى الجاهلى أو فى أغلب أجزائه كما قلنا .

لو عدنا أدراجنا إلى الفصول الأربعة السابقة للكتاب بما فيها هذا الفصل لرأينا أن القصيدة الشعرية الجاهلية لايخلو جزء منها من «زمنية» ، فى قصائد الرحلة و«قطاعات الحيوان» فى الرثاء ، وجدنا كيف كان عنصر الزمن داخلا فى هذا كله ورأينا القيمة الزمنية مع التطور الزمنى أو التصاعد الزمنى فى حديثنا عن النمو الداخلى للنص ،والذى يعد الزمن جزءا منه، ورأينا أيضا نظرة الشاعر إلى أنواع الحيوان والطير كممثلة لعناصر كلها تشمل الزمن ، فالنظر إلى الموت أو الفناء أو الدهر ، هو فى حقيقة الأمر نظرة **زمنية** أو إلى **الزمن** ، أى أن تعبير الشاعر عن هذا برمته يشمله **إيقاع زمنى مستمر** ، وحتى الاتجاه الميثولوجى لايتجرد من زمنية ، لأن عنصر الموت يدخل فيه على نحو ما ، ثم نرى قوة إيقاع الزمن واضحة جدا فى تعبير الشاعر عن مظاهر البقاء والخلود وسواء فى التتابع أم فى الاستقرار ، فكل مظاهر البيئة هنا ، **إما تتوالى فى لحظات زمنية** يعبر عنها الشاعر ، وإما **تغلفها قيمةزمنية** فى نظرة الشاعر إليها ، ثم وجدنا أن تعبير الشاعر الجاهلى عن الدهر وتصرفه ، والموت وحتميته ، إن هو إلا نظرة زمنة صرفة ترى الحياة زمانا وترى الموت قضية زمنية ،

وإذا نظرنا إلى البطولة وعناصرها نجد أن الزمن قوى بالنظر إلى تأثير الموت ، المسيطر على «البطل» وسلوكه وتصرفاته ، كذلك رأينا عنصر الزمن فى جميع ردود الفعل بأنواعها تجاه الموت ، فهناك واقع زمانى كامل عاش فيه الشاعر أو عاش داخله ، يدور فى حلقة زمنية تامة ، ثم رأينا كيف كانت الحكمة خاضعة لعناصر زمنية فعالة ومؤثرة بحيث حولت الزمن نفسه إلى سلوك .
ثم رأينا أيضا كيف أثر الزمن فى الشاعر بالنسبة لعلاقته مع المرأة ، أى أن هذا كله يدلنا على تأثر الشاعر بالزمن الدهرى الواقعى الذى يتكون من أيام وسنين ، وأن هذا الزمن دخل إلى القصيدة الشعرية الجاهلية بعدة صور وأشكال مختلفة من التعبير ، واستمر فى أجزاء من هذه القصيدة بغض النظر عـــن الموضوعات .

إذا نظرنا — بجانب ماسبق — إلى ردود فعل الشاعر الجاهلى القوية داخل قصيدته — متنفسه الوحيد — ردود فعله تجاه تحكم الزمن الدهرى وسيطرته — وجدنا بشئ من التأمل أن القصيدة الشعرية الجاهلية تحوى — بجانب الزمن الدهرى — زمنا خاصا بها ، أى حضور زمنى تخلقه القصيدة فى اللحظة والحالة وحسب الموقف ، وهذا الزمن الخاص يبدأ من علاقة الشاعر الجاهلى بالمرأة ، يبدأ بما أسميناه بالاسترجاع الذى يعنى إحلال الماضى محل الحاضر ، حيث لايوجد إلا زمن المتعة فقط ، وهو الزمن الوحيد المستحق للذكر فى نظر الشاعر الجاهلى سواء أكان أتى به فى معرض رده على المرأة اللائمة أم لم يكن ، على نحو مارأيناه فى العلاقة الزمنية ، ثم نجد أيضا أن الزمن الذى يعبر عنه الشاعر فى حديثه عن الأطلال زمن خاص بالحظة الطللية ... زمن امتزاج ، فلم يحـــل الماضى محل الحاضر ، بل امتزجا معا فى ضوء المستقبل مكونين زمنا جديدا على نحو مارأينا فى حديثنا عن هذه الظاهرة . فالزمن الجديد هذا المخلوق داخل القصيدة ، زمن لايتكون من أيام وسنين ، لانه منفصل عن الزمن العادى ..

هو زمن تحول إلى شعور ، أو شعور تحول إلى زمن ، أى نه فترة التلاشى الزمنية الخارجية وحلول فترة الحضور الزمنى الداخلى محلها .. ولذا فهو زمن الشعر وليس زمنا فى لشعر . والزمن الشعرى هذا مخلوق ذاتى فى القصيدة الجاهلية — كما قلنا — أتى مقابلا للزمن الدهرى الواقعى بناء على رد فعل الشاعر تجاه الأخير .

ويظل الزمن الدهرى مع الزمن الشعرى يتبادلان التغلغل والانسياب داخل القصيدة الشعرية الجاهلية على النحو السابق بيانه .

يقول أميل ستايجر : «إن الايقاع أو الزمن بصفته توقا داخليا ومؤثرا هو القاعدة الهامة التى تدعم تركيب العمل الفنى (١) » ، ويقول فى موضع آخر : «وأى ناقد يهدف إلى تكوين حكم يعتد به أكثر من حكم الإنسان العادى ذى الموهبة عليه أن يحاول رؤية الإيقاع بوضوح بوصفه تعديلا ذاتيا للزمن وللمعنى الداخلى، وسيلقى فى هذه المهمة عونا من تأملات الشاعر فى موضوع الزمن.. «(٢) ويستأنف أميل ستايجر كلامه قائلا : « لقد رأى جوته الزمن مثلا طبقا لفهمه بوصفه لحظة حاضرة يظل الماضى فيها معنا ، ويظل المستقبل حيا بالفعل

إذن فالماضى مستمـــــــــــــــر
والمستقبـــــل حـــــى مسبقـــــا
والحاضـــــر هو الأبـــــــــــــد ...» (٣)

وعلى هذا نرى — مطبقين كلام جوته فى الزمن — أن القصيدة الجاهلية تشمل الماضى والحاضر والمستقبل معاً وتقوم عناصر العمل الفنى بإظهار هذا كله وبالتعبير عنه الآن : وهذا الزمن أشعر به أنا — كقارئ — فى وقت معا

---

(١) حاضر النقد الأدبى ١٣٨.
(٢) نفس المصدر ١٣٨ .
(٣) نفس المصدر ١٣٨ .

وكما يقول «رتشارد هوجرت» : «من الأمور الجوهرية فى معنى المشهد أو القصيدة أن جميع عناصره أو عناصرها توجد فى وقت واحد وتؤدى وظيفتها فى وقت واحد ، لذا فإن المرء يستشعرها كلها دفعة واحدة ، كما هو الحال معه فى لحظات الحياة العليا إذا كان إحساسا بما فيه الكفاية ، وإذن فمصادر اللغة والقالب الفنى تعملان معا لتحقيق العمل الأدبى المتميز الملىء بالمعانى المتضافرة (١) ..» ، ويقول فى موضع آخر : «إن المرء يحطم المعنى بفصله بين العناصر بواسطة المكان والزمان (٢) ..» فهناك إيقاع زمنى مستمر ينبض كما يقول «إميل ستايجر» «على نحو شامل خلال العمل (٣) ..» ، والإيقاع الزمنى الشامل فى القصيدة هو ماتحويه من قوة التركيب الزمنى ، أى الحضور الكلى الخاص لها . ولكن هذا الإيقاع قد لايستمر فيها برمتها (٤) . فهناك أجزاء قد تخلو من الزمن تماما أو يقل فيها الإيقاع الزمنى جدا ، ومن أجزاء القصيدة مايمتزج فيه الزمن الدهرى بالشعرى ، وهكذا نعود فنقول إن هناك تيارات ، أو خيوطا زمنية أو موجات منه مختلفة تستمر فى القصيدة وتتشكل قوة وضعفا .. وهذه التيارات مرتبطة — لاشك — بعناصر القصيدة المختلفة من صور ولغة وتقليد مكونة وحدة زمنية قوية فى هذه القصيدة .. ، ولكن لايعنى هذا أن نرفض أى وحدة أخرى نجدها أحيانا ، كأن نرى مثلا سيطرة

---

(١) حاضر النقد الأدبى ٤٥

(٢) نفس المصدر والصفحة

(٣) نفس المصدر ١٣٦

(٤) فى بحثنا للماجستير أشرنا إلى أن الوحدة العضوية قد لاتستمر فى العمل الفنى كله لأن مكوناتها وعناصرها قد لاتتواجد جميعا من أول بيت إلى آخر بيت وخاصة فى الشعر القديم وهذا ماأشار إليه « رستر يفور هاملتون » فى قوله « قد يحدث أحيانا أن تتحقق العضوية فى تجربة ثلاث مقطوعات مثلا من قصيدة تتألف من أربع مقطوعات أكثر مما تتحقق فى تجربة القصيدة بأسرها » (الشعر والتأمل ٩٩) ،

إحساس نفسى شامل ، أو صورة متكاملة متكاتفة الأجزاء ، ولكن السائد الغالب هو الوحدة الزمنية .

٣ــ إذا أردنا تطبيق هذا الاستنتاج ، أو بمعنى آخر إذا أردنا الكشف عن الوحدة الزمنية فى قصيدة ، فستأتى إلى معلقة لبيد أيضا والتى شغلت بال الكثيرين من الباحثين وجعلوها مادة لتجاربهم وكأن الشعر الجاهلى لايحوى إلا هذه القصيدة ، فنرى أن الموجات لزمنية تربط أجزاءها كلها باستثناء القلة القليلة ، أى أن هذه القصيدة تتمتع بالوحدة الزمنية فى أغلبها .

فحسب رواية لديوان (١) ، نجد الأبيات الحادية عشرة الأولى فى الأطلال ، ولذا تحوى جزئيات زمنية قوية ، ويطبق عليها ماطبق فى عرضنا للأطلال . ثم ينقطع الخيط الزمنى فى البيت الثانى عشر وهو :

شاقتك ظعن الحى حين تحملوا فتكنسوا قطنا تصر خيامها (٢)

ويستمر الانقطاع فى ثلاثة أبيات أخرى ، وهذه الأبيات «صورة جزئية» تصور الظعن والحركة ، فيظهر فيها فن الشاعر التصويرى القوى ، ونشعر هنا وكأن الشاعر يريد الاستراحة بين جزئيات الزمن ، وكأنه يقف وقفة قصيرة لكى يخفف عن نفسه عناء الاندماج الفكرى والنفسى الشديدين اللذين لاقاهما فى الأطلال وتزمنها . ويعود الخيط الزمنى قويا فى البيت السادس عشر فى استعادة «الذكرى» : أو الرد بالعودة :

بل ماتذكر من نوار وقد نأت وتقطعت أسبابها ورمامها (٣)

ونلاحظ إتيانه بالرابطة «بل ما» ، لأنه يرى أن مافات قد لاتكون له علاقة بما يأتى ، وهذا يؤكد أيضا ماقلناه عن تلك الاستراحة ، فكأن الشاعر

---

(١) ديوانه ٢٠٥

(٢) ديوانه ٢١٠

(٣) ديوانه ٢١٢

بعد جلسة قصيرة يقف ليستأنف عناءه ، فهل صحيح أن لا علاقة موضوعية بين الأطلال وبين الظعن وبين ماسيأتى من «تذكر نوار» ؟ نقول : يبدو هذا فى الظاهر ، ولكن الحقيقة أن وضع الظعن بين الأطلال وبين التذكر لم يأت مصادفة ، لأن الأطلال ومافيها من اندماج زمنى ذكر الشاعر بموقف الظعن ، موقف الرحيل المؤلم ، وهو موقف قاس ، ولكن الظعن نفسه أثير لدى الشاعر لاحتوائه على تلك المحبوبة ، ومن ثم اقترنت قسوة التذكر والتشوق بالجمال التصويرى . وجره هذا إلى ذكر نوار ، وسواء أكانت هى ساكنة الأطلال الماضية ، أم غيرها ، وفى الغالب غيرها ، فهناك تسلسل موضوعى نشعر به إلى حد مامن «وضع» هذه القطاعات ، ولكن الزمن انقطع فى الجزء الخاص بالظعن ، ولكنه يستمر — كما ذكرت — مع قوله (بل ماتذكر» ، وعناصر المكان هنا أيضا أعداء (نأت — تقطعت — حلت بـ.. — أين منك مرامها — حلت بكذا وكذا .. وتتابع الأماكن ..) ، ثم ينقطع الخيط الزمنى مرة أخرى من البيت الثانى والعشرين إلى الرابع والعشرين : والأبيات فى وصف طرفى للناقة ، ليس فيه أى تزمن ، صورة جميلة ، ولكن وضع هذه الصورة هنا كان لابد منه للتهيئة للقطع الحيوانى الآتى ، وهذا يدل على أن صورة الناقة أيضا ماكان سيكون لها شأن لولا ارتباطها بما بعدها وبما قبلها ، فهى صورة جزئية قائمة بنفسها بمفردها ، ولكن وضعها هنا جعلها ترتبط ارتباطا موضوعيا بما حولها ، فالشاعر يريد من الناقة قطع لبانة تلك المرأة السابق ذكرها ، ويريد بها أيضا ماسيأتى من قطاع الحمار الوحشى كرابطة إليه ، فهى حلقة وصل ، ولكنها — للتفصيل فيها — أصبحت غرضا بين غرضين ، ويبدأ قطاع الرحلة بنموه العضوى والحيوى المتطور ، وقيمته الزمنية وتطوره المكانى ، ثم ينتقل الشاعر موضوعيا إلى البقرة الوحشية ، ولكن الخيط الزمنى مستمر ، وقد

قل التطور الزمنى إلى حد ما ، فى حين ارتفعت القيمة الزمنية التى وصلت أقصى قوة لها فى قوله فى البيت التاسع والثلاثين :

صادفن منها غرة فأصبنهـــــــــ ـن المنايا لاتطيش سهامهـــــا(١)

وكل مايصور الشاعر من أحوال البقرة إنما هو تجسيد لتلك القيمة ، وليس الوصف وصفا لحالة البقرة فقط ، لأن الصورة تحمل بعدين زمنيين لابعدا واحدا ، البعد الأول فى البقرة —القدر — لمصير ، والبعد الثانى فى الإنسان — الحياة — الدهر ، ويستمر الخيط الزمنى بما يحمل من تفسيرات حتى يبدأ فى الهبوط شيئا فشيئا حسب تسلسل جزئيات الصورة وتأثيرها حتى تنتهى نهاية دموية تتمثل فى الكلبتين الصريعتين : ويعود الشاعر فى البيت الثالث والخمسين ليقول :

فبتلك إذ رقص اللوامع بالضحى واجتاب أردية السراب إكامها(٢)

فنلاحظ قوله : «فبتلك أقضى اللبانة » : أى بتلك الناقة أقضى اللبانة ، ولم يقل شبهت بتلك البقرة ناقتى ، وعلى أية حال فهذه العودة إلى الناقة تظهر حرص الشاعر على ربط أجزاء قصيدته بعد شعوره بأنه قد استطرد ، ويستمر الخيط الزمنى ، ممثلا فى الاسترجاع ، وخاصة أنه يوجه خطابه للمرأة ، فهو **يعود بزمن ولايعود بمجرد حوادث فى زمن** ، ويبدو هذا أول مايبدو فى قوله «كم من ليلة» ، وهذا هو الزمن الحقيقى للشاعر .. زمن لهوه ومرحه وخمره وبطولاته وقيمه الذاتية والجماعية معا ، حتى تنتهى القصيدة نهايتها الجيدة . فهذا الجزء الأخير كله لم يكن مجرد فخر من الشاعر ، ولم يكن مجرد ذكرى يتحسر عليها أو يباهى بها ، بل هو قطاع استعاده الشاعر كزمن بناء على مخاطبته للمرأة ، لأنه يرى فيه **زمنه الحقيقى** .

---

(١) ديوانـــه ٢٢٢

(٢) ديوانـــه ٢٢٧

وهكذا نرى أن السائد فى المعلقة المشهورة هو الخيط الزمنى بما فيه من موجات مترددة متلونة تعترضها .. تلك الانقطاعات القصيرة ولكن لوجود «العلاقات» بين الموضوعات ولقوة تزمن الأجزاء الزمنية وطغيانها نشعر بأن تلك الأجزاء المتزمنة تشع إشعاعا قويا على تلك الانقطاعات لتوسطها داخلها على النحو السابق . تماما كما تنير مصابيح الطريق الأجزاء المظلمة بين المصباح والمصباح ، ويترابط ذلك مع الصور والموسيقا الشعرية واللغة وتعبيرات الشاعر ، مما يستدعى مزيدا من تحليل القصيدة للكشف عن جوانبها المختلفة التى تدعم الزمن بدورها ولكن لم نشأ الخوض فى هذا لأن الباحثين من الأساتذة الأجلاء قد سبقونا فيه وفى معلقة لبيد بالذات ، وخاصة أستاذنا الدكتور محمد زكى العشماوى الذى حلل القصيدة تحليلا لم يبق بعده مزيدا لمستزيد (١) . وحسبنا أن بينا الوحدة الزمنية للقصيدة الجاهلية كما نراها . ويمكن على النحو السابق من العرض ، تطبيق هذه النظرية على أية قصيدة شعرية جاهلية أخرى ، واكتشاف الزمن فيها ، وبهذا يظهر أن الشعر الجاهلى شعر عميق بعيد الغور يحمل فى طواياه تأثير الزمن على نحو فريد ، ولهذا فالمسألة ليست فى الشعر فى ظاهره ، بل فى باطنه وفى إيجاد المقياس الذى يمكن بمقتضاه أن نستخرج كنوز هذا التراث الباقى لنرى العالم عظمته وخلوده .

---

(١) أنظر هذا التحليل فى قضايا النقد الأدبى والبلاغة ١٤٦ ومابعدها .

الخلاصـــة

١ — يشكل بناء القصيدة عنصرا هاما وأساسيا فى إظهار علاقة الشاعر بقضية الزمان والمكان ، فلم يكن الشاعر الجاهلى «يصنع» شعره بمعزل عـــن فلسفته وفكره ، وبالتالى لعب الزمان والمكان دورهما فى ربط أجزاء القصيدة الشعرية الجاهلية واتصال أجزائها بعضها ببعض كائنا ماكان نوع هذا الاتصال.

٢ — إن ظاهرة الأطلال فى الشعر الجاهلى لم تكن مجرد تقليد سائد يتناوله السابق عن اللاحق ، ولم تكن مجرد بكاء شاعر يتذكر أحبابه الراحلين واقفا أمام بقاياهم ، ذاكرا ذلك فى شعره ، بل هى ظاهرة عميقة تحوى عناصر المكان والزمان والمرأة فى علاقات معقدة ، بعيدة الأغوار ، فرأينا مدى تعبير المكان عن مشكلة زمنية ، حيث تتحول الأحجار والبقايا إلى رموز لفعل الزمن ، تملك على الشاعر تفكيره ، وقد أظهرت عبقرية الشاعر الجاهلى ازدواجية فعل الزمن ، فالزمن يهدم ويبقى فى نفس الوقت ، كما دل ذلك على ظهور الصراع بين الحياة التى كانت و لموت الذى يأتى على كل شئ . كما ظهر مدى فعل الزمن فى ذكر الشاعر تعدد الأماكن الطللية . كما وجدنا فى الأطلال مدى تعبيرها عن الواقع النفسى الداخلى للشاعر الجاهلى ، ذلك الواقع الممثل فى ظاهرة التردد التى تبدو فى السؤال والنهر ، ثم الاستنطاق واللوم ، ثم التحية ثم التعجب ، وهلم جرا ، حيث دخل الشاعر فى دوامة اللاعودة ، فى حلقة مفرغة لاطرف لها ، يدور فيها وجودا وعدما ، مما يدلنا على مدى قدرة الطلل — كظاهرة شعرية — فى كشف أبعد المكنونات النفسية للشاعر الجاهلى. كذلك وجدنا مدى تعبير تلك الظاهرة عن الزمن الشعرى ، حيث خرج الشاعر إلى برهة التلاشى الزمنية وتحول الماضى إلى حاضر والحاضر إلى ماض وذلك على ضوء النظر إلى المستقبل ، أى خلق الشاعر هنا زمنا خاصا به وحيث

حدث امتزاج زمنى شديد لعناصر الطلل . وقد أثر هذا تأثيرا قويا فى خلق الوحدة الزمنية للقصيدة الجاهلية ، حيث ربط الزمن بين عناصر الطلل نفسها ومافيها من تنوع ، وبينها — كجزء من قصيدة — وبين أجزاء القصيدة الأخرى التى تنفصل عنها موضوعيا .

٣ — هناك قطاعات ضخمة من القصائد فى الشعر الجاهلى يصور فيها الشاعر الحيوان وحياته ورعيه ومايلاقيه من مفاجآت القدر ، هذه القطاعات تحوى تطورا داخليا حياتيا ومكانيا وزمانيا من الأهمية بمكان فى إظهار عضوية جزء كبير من العمل الفنى الجاهلى . وإظهار مدى تأثير الزمن فى الربط بين أجزاء تلك القطاعات كما يبدو فيما أسميناه بالقيمة الزمنية ، كما ظهرت عبقرية الشاعر الجاهلى فى اتخاذه من حيوانه رموز لإظهار الحياة بخصوبتها ونمائها . ورموزا لإظهار فعل القضاء والقدر المتربص . ولاشك أن قطاعات الحيوان . سواء فى الرحلة أو الرثاء أفادت فى جميع العناصر الزمنية والحيوية والفنية فى القصيدة الجاهلية . هذا من ناحيةومن ناحية أخرى دلنا هذا الانقطاع على مدى ارتباط صنعة الشاعر الجاهلى الممثلة فى ألفاظه وعباراته المستخدمة وتلك العناصر الثلاثة المشار إليها .

٤ — هناك عنصران خلفيان يقفان وراء ظاهر موضوعات القصيدة الجاهلية ، هما القيمة والزمن وهذا يدل على أن تقسيم الشعر الجاهلى — فى ، ظاهره — إلى «أغراض» ، مجرد تقسيم شكلى لايتعمق بواطن ذلك الشعر ولا يكشف عن قيمته الحقيقية فى علاقته بالمكان . وما أدى إليه من قيم وامتزاج بين الإنسان الجاهلى وبين قبيلته ومبادئها . هذا الامتزاج الذى صبغ جميع الأغراض الشعرية بصبغة فنية سائدة ، كذلك لم يكشف هذا التقسيم الشكلى العلاقة الزمنية القوية السائدة بين تلك الموضوعات والتى تضع — مع القيمة —

أساسا موحدا لما فيه اختلاف شكلى ، وأصبح النظر إلى المرأة أو غيرها من عناصر فى القصيدة الجاهلية على أنها ممثلة للقيمة وازمن وليست عناصر مستقلة بذاتها .

٥ — أدى ما سبق إلى البحث عن وحدة القصيدة الجاهلية ،وبالتالى ظهرت خطوتان كان لامحيص من اتباعهما : **الأولى** : تتبع أجزاء العمل الفنى الجاهلى ، وكيفية محاولة الشاعر الجاهلى — مستخدما تعبيراته وأدواته — ربط موضوعاته لإيجاد تماسك ما لقصيدته على ما أداه تفكيره ، وطاقته إلى ذلك ، أى بحث البناء الهيكلى للقصيدة الجاهلية مع النظر إلى « قدم » الشعر وعوامل الانتحال والضياع والعبث . **الخطوة الثانية** : استخدام المناهج الحديثة فى اكتشاف وحدة أخرى لم يفطن إليها الشاعر نفسه وإن كانت نابعة من محض تفكيره وفنه ، ولم تفرض عليه فرضا ، وهى الوحدة الزمنية .

٦ — أدى تغلغل نوعى الزمن : الدهرى والشعرى إلى وجود الوحدة الزمنية فى القصيدة الجاهلية ، وفى رأينا أنها الوحدة الوحيدة التى تضم أجزاء القصيدة الجاهلية ضما عضويا ، لأنها تقبع فى العمق وفى الخلف ، وتشكل فكر الجاهلى الزمنى السائد فى شعره مع الامتزاج بالعناصر الفنية الأخرى ، كما يدلنا ذلك على أن الزمن فى القصيدة الجاهلية — حسب تعريفنا له — عنصر خطير وقوى ومنتشر ، ويجعل للقصيدة «شخصية» قائمة بذاتها تلعب دورها أيضا فى إيجاد وحدتها المطلوبة .