المقدمةُ الطللية

في

شعرِ المرقشِ الأكبر

دراسةٌ تحليليةٌ ونقدية

للدكتور
حسام محمد علم
أستاذُ الأدبِ والنقدِ المساعدُ
ووكيل كلية الدراسات الإسلامية والعربية
للبنين بالشرقية
جامعةِ الأزهرِ الشريفِ

المقدمـــة

الحمدُ للهِ، والصلاةُ والسلامُ على رسولِ اللهِ، وعلى آلِهِ وصحبِه، ومَنْ تبعَهُ بإحسانٍ إلى يومِ الدينِ..،

مهما يكنْ من أمرٍ بعدُ فإنَّ الشعرَ الجاهليَّ ذاك القبسَ المتوهجَ لم يزلْ يمثلُ المقياسَ الأعلى والنموذجَ الفريدَ لكلِّ الآدابِ على مختلفِ عصورِها ؛ وذلك لما يتمتعُ به من قيمٍ موضوعيةٍ وفنيةٍ خاصة ، إذ راحت تصادقُ على نفاستِه وقداستِه في النفسِ والعقلِ معاً .

هذا وتحملُ مقدماتُ القصائدِ ظاهرةً ذاتَ بريقٍ يشي بسحرٍ خاصٍّ .. الأمرُ الذي يجعلُنا نديمُ النظرَ إليها بغيةَ الظفرِ بمقوماتٍ ودوافعَ وعللٍ تبرزُ كنهَها أو ماهيتَها وذلك من خلالِ إسقاطِ عدةِ رؤًى من مناظيرَ متعددةٍ لتسبرَ أغوارَها فترسمَ خارطتها المعرفيةَ بدقةٍ وخصوصيةٍ شديدةِ التركيزيةِ .. من بينِ هذهِ الظواهرِ تحظى المقدمةُ الطللية بشغفٍ غيرِ مسبوقٍ من قبلِ الباحثين؛ ربما لأنها تمثلُ واحدةً من الشذراتِ المضيئةِ التي تكشفُ لنا إحباطاتٍ ومكبوتاتِ المجتمعِ الجاهليَّ وإلى تطلعاتِه وأشكالِ انسلابِه معاً أي أنها وسيلةٌ من وسائلِ إغناءِ فَهمنا لمجتمعٍ معينٍ ..؛ ولأن شعراء الجاهلية ليسوا سواءً في نظراتهم للحياةِ والمجتمع ، إذ تتباينُ رؤاهم على حسب تجاربِهم الخاصةِ ومقوماتِ بيئاتِهم الظرفيةِ ، لذا فإن اختياري للمرقشِ الأكبرِ ذاك الشاعرِ الجاهليُّ دونَ غيرِه إنما كان حاصلاً، لأنه شاعرُ وجدٍ نراه وقد غشيَ عالمَه الشوقُ حتى أتي على كلَّ مظهرٍ من مظاهرِه كأنه يحيا حياةَ الذكرى متحسراً على ما فات من زمنِ المودةِ والحبَّ الضائعِ ، ولعل هذا ما ستترجمُه لوحةُ الطللِ التي تصدرت قصائده ، إذ أفرغ فيها شاعرُنا حمولتَه الشعوريةَ واللا شعوريةِ في تدفقٍ وعفويةٍ ؛ لتتجلى من خلالِ موضوعِ الدراسةِ "**المقدمةُ الطللية في شعرِ المرقشِ الأكبرِ**" **دراسةٌ تحليليةٌ ونقدية** ، إذ وقع في فصلين مسبوقينِ بتمهيدٍ، ومزيلينِ بملحقٍ شعريٍّ كانَ المادةَ التي قامت عليها الدراسةُ.

ففي التمهيدِ وعنوانهُ "**ظاهرةُ الطللِ وأبعادُها في المنظورِ النقديِّ بينَ القدماءِ والمحدثين**": استطاعت الدراسةُ أن تسبرَ أغوارَ هذا المفهومِ سبيلاً للوصولِ إلى كنهِهِ عن طريقِ تعريفِهِ في اللغةِ والاصطلاح، ثم تتبعِ دقيقٍ لبداياتِه، ولعلَ هذا ما عرَّجَ أو أفضى بنا إلى النظرِ في مفهومِ القدماءِ للطَّللِ وذلك تمعناً وتأصيلاً وتقييماً للنظرةِ ..؛ ولتكتملَ أو تتضامَّ وتتجانسَ زوايا الرؤى، ويستوي المفهومُ على سوقِه حددت الدراسةُ أبعادَ الطللِ وفقَ منظورٍ نقديٍّ حديثٍ إذ قدمنا – على إثرها– المفاهيمَ: الأسطوريةَ الفنيةَ والواقعيةَ والرمزيةَ والنفسيةَ والوجوديةَ تلك التي جاءت أشبهَ بثلةِ مناظيرَ تساقطت على الطللِ من كلِّ الاتجاهاتِ فكانت دالةً

وكاشفةً ومحللةً، حيثُ إنها فضَّت ما تشابكَ أو تداخلَ من ألوانِ الاصطلاحاتِ المبرقشةِ بالأصباغِ الدخيلةِ فأحدثت الدراسةُ نوعاً من المواءمةِ أو المزاوجةِ بينَ الواقعِ المعرفيِّ المقرونِ ببيئتِه أو مجتمعِه، والمعنى الحقيقيِّ المصحوبِ بأصالتِه وعراقتِه ؛ كما حققت معادلاً ايجابيّاً متوازناً للظاهرة في النظرةِ النقديةِ.

أما **الفصلُ الأولُ** "**الخارطةُ المعرفيةُ للشاعرِ**" فإنه وقعَ في مبحثين.

الأول : "**حياة المرقش الأكبر**" وفيه قدمت الدراسةُ سجلاً موثقاً موضحاً فيه اسمَه ونسبَه وصفاتِه الشخصيةَ والخلقيةَ ، وطبقتَه الشعريةَ ، وكذلك شاعريته التي رسَّمت أبعادَ فضائه الشعريَّ باقتدارٍ وشفافيةٍ.

أما **الآخر**: "**عالمه الشعريّ**" فإنه رصدَ بوضوحٍ أهمَّ الأغراضِ التي تناولها وهي الفخرِ بشقيه الذاتيَّ والقبليَّ والوصفُ والغزلُ والرثاءُ ليتضحَ لنا أن شعرَه جاءَ نقلاً أميناً لتجربةٍ إنسانية ترجمت واقعَ حياتِه بصدقٍ وعفويةٍ وغايةٍ في الانكشافيةِ ، وبخاصة أن شاعريته التي كانت تفيضُ بالنقاءِ والصفاءِ قد انعكست على تعبيرِه الذي اتسمَ بطهرِ الكلمةِ وعفافِ الإيماءةِ ونبلِ الهدفِ المرجوَّ – ولم لا وهو رائدُ مدرسةٍ فنيةٍ ..!! إنها مدرسةُ الطبعِ التي قامت على العفويةِ فلا تكلف يشوبُها ، أو صنعةً تعتريها .

وأما **الفصلُ الثاني** :- " **الملمحُ الطللِيُّ في شعرِ المرقشِ الأكبرِ**" دراسةً تحليليةً ونقديةً – فإنه وقعَ في مبحثين : **الأولُ** :- " **الطللُ في شعرِ المرقش الأكبر**" **دراسةٌ وتحليلٌ** – وفيه أحصت الدراسةُ كلَّ ما جاءَ من قصائدَ وقد صُدِّرت بالطللِ، حيثُ كانت مرتبةً كالتالي: "هل بالديار"، "**هل تعرف الدار**"، "**أمن آل أسماء**". وفيه وضعت – **أولاً** – بطاقةً موضوعيةً لكلِّ قصيدةٍ على حدةٍ؛لتسهمَ في إيضاحِ الرؤيِ وتحديدِ الأبعاد. **ثانياً**: قمت بتحليلٍ وافٍ لكلِّ مقدمةٍ طللِيةٍ –على حدةٍ – تحليلاً كان من شأنه أنه استطاع أن يظهرَ المسالكَ التعبيريةَ للمرقش الأكبر وذلكَ بعرضِ أدوات التشكيلِ، وجماليات التصويرْ كمحاولةٍ لإبرازِ الملمحِ الطللِيِّ وقيمتِه الموضوعيةِ ذاك الذي حرصَ على إخراجِه في صورتِه الفضلى.

الآخر: "**لوحةُ الطللِ وأنماطُ قصائدِها البنائيةُ والفنيةُ لدى الشاعرِ**": وفيه توزعَ الحديثُ على محورين :

الأول : " **عناصرُ تشكيلِ اللوحةِ الطللِيةِ لدى الشاعرِ**" وفيها تحدثنا عن كيفيةِ استخدامِه للعناصرِ المهمةِ بشكلٍ إجرائيٍّ وإحصائيٍّ دقيقٍ: كالزمكانيةِ، والعناصرِ ذاتِ الطبيعةِ الأرضيةِ، وخصوصاً الإنسانيَّ والنباتيَّ والحيوانيَّ، وذاتَ الطبيعةِ السماويةِ، وبخاصةٍ المطرُ والسماءُ والرياحُ، هذا ولقد أثبتت الدراسةُ أن المرقش الأكبرَ كانَ حريصاً على تقديمِ لوحتِه بشكلٍ متكاملٍ ذي

ارتباطٍ عضويٍّ بتجربةِ الحبِّ المجنحِ بالحرمانِ واليأسِ ليتضاهي كلُّ ما سبقَ مع خرابِ النفسِ ، وضياعِ بارقةِ الأملِ في الظفرِ بالمحبوبةِ.

وفي الآخر: "أنماطُ قصائد الطلل وسماتُها البنائيةُ والفنيةُ عندَ الشاعر " وفيه قامت الدراسةُ –بفحصٍ منظمٍ ودقيقٍ لمفرداتِ البنى اللغوية والدلالية للقصائد بغيةِ الكشفِ عن النظامِ الذي يحكُمها على مستوى الصياغةِ والموضوعِ– فرصدتِ **نمطين:**

الأول: القصيدةُ الثنائيةُ وقد مثَّلَ منها الأكبرُ واحدةٍ حيثُ جاءت ثنائيةً.

الآخر: القصيدةُ الثلاثيةُ، حيث جاءت فيها القصيدتان المتبقيتان للأكبرِ.

هذا ولقد تحدثنا عن خصوصيةِ كلِّ نمطٍ وعلاقاتِه بموضوعاتِ الشكلِ أو النمطِ الواحدِ، ثم قدَّمنا عرضاً مفصَّلاً للصورتين: **الإيقاعية** بما تشتملُ عليه من أوزانٍ وموسيقى وإيقاعٍ، **والفنية** بخيالِها وتشبيهاتِها واستعاراتِها، هذا ولقد أثبتت الدراسةُ هنا استغراقَ الأكبرِ في الصورةِ تلك التي بها توسلَ سبيلاً لإبرازِ فكرتِه وبلورةِ قضيتِه .

وعلى كلٍّ فإننا –من خلالِ عرضنا لمفرداتِ الدراسة – نستطيعُ القولَ بأن المرقشَ الأكبرَ مثَّلَ مدرسةَ الطبعِ التي قامَت على العفويةِ، فلا تكلفَ ولا صنعةَ، إذ جاءت المقدمةُ الطللية لديه حادةً ومصوبةً ؛ لتكشفَ لنا النقابَ عن عالمِه الخاصَّ ذاك الذي اجتمعَ فيه العطاءُ والحرمانُ من المحبوبة الماثلُ في عدمِ الظفرِ بها لتتحققَ صدقيةُ الجمالِ في المعنى والمبنى والمغزى هنا..، هذا على جانب

على الجانبِ الآخرِ فإن وقوفه على الطللِ جاءَ انعكاساً طبعيّاً لصراعِه الأبديَّ في نفسِه وفي حياةِ من حولِه؛ وبينَ حبَّه للمحبوبةِ وغريزةِ الموتِ.

هذا ولا يفوتنا القول بأنه من الصعوبةِ بمكانٍ محاصرة الدراسةِ بمنهجٍ واحدٍ؛ وذلك لوعورةِ مسالكِها، وكثرةِ تعرجاتِها؛ لذا استدعينا أغلبَ المناهجِ على مائدتِها لاسيما الوصفيُّ والتاريخيُّ والتحليليُّ والنفسيّ؛ كي نفكَّ يدَ الدراسةِ من غلِّها فنبسطَها كلَّ البسطِ تجاهَ القارئِ ؛ ليستويَ العملُ على سوقِه، فيكونَ صاحبُه بمأمنٍ من العثار...

وبعدُ: فهذا جهدي المقلُّ بضاعتُه أضعُهُ أمامَ الدارسِ والباحثِ، وكلِّي أملٌ بأن أصلَ إلى ما تصبو النفسُ إلى تحقيقِه ... وحسبي أنني أخلصتُ النيةَ، وبذلتُ أقصى الجهدِ، ومالي إلاَّ أن أردِّدَ قولَ اللهِ تعالى"إِنْ أُرِيدُ إِلاَّ الإِصلاحَ ما استطعْتُ وما توفِيقِي إِلا بِاللهِ عليه توكلتُ وإِليه أُنِيبُ" . **صدق الله العظيم "سورة هود ٨٨"**

"**الباحث** "

- **الطللُ لغةً**:

بادئُ ذي بدءٍ تجدرُ الإشارةُ إلى القولِ بأنه من الضروريِّ أن نعرضَ الطللَ على معاجمِنا اللغويةِ حتى يتسنَّى لنا معرفةُ كنهِه وماهيةِ أبعادِه- معرفةً تمنحُنا القدرةَ على فهمِ أسرارِ القصيدةِ الجاهليةِ فهماً يحاكي ما قصدَهُ الأولون الذين كانوا أولَ مَنْ فطَنوا إليهِ، وحاولوا سبرَ أغوارِه بشكلٍ فكريٍّ منظمٍ.

مهما يكنْ من أمرٍ فالطللُ هو المكانُ الذي يجتمعُ حولَهُ الأهلُ للحديثِ والطعامِ والشرابِ أي للغذاءِ الماديِّ والروحيِّ....، وبمرورِ الوقتِ صارَ يعني المكانَ الذي يدلُّ على انفراطِ عقدِ الجماعةِ، أو رحيلِهم معاً عن الشاعرِ، ثم ارتدادا الزمانَ الذي اكتنزَ بينَ أطوائِه أثمنَ الذكرياتِ..،

إذن فالزمنُ ينطوي على تفلسفٍ باطنيٍّ التأمل، يبوحُ بتداخلِ خطابين: **الأولُ**- يحيلُ الطللَ مكانينِ نفسيينِ "طللاً في النفسِ، وطللاً في القصيدةِ مقابلين- في مرايا محدبةٍ[1]- لماديٍّ متمثلٍ "فيما شخَصَ من آثارِ الديارِ والرسمِ ما كانَ لاصقاً بالأرضِ"[2]، **والآخر**- يفرزُ زمانين متقابلين بشكلٍ فجائيٍّ. الأول- مغرقٌ في السعادةِ بموجبِ الحبِّ الذي يرفرفُ حيثُ ضخَّ لقاءُ الحبيبين في شرايينِه دماءَ الحياةِ، أما الآخر- فهو موغلٌ في اليأسِ المريرِ بدافعِ الفراقِ الذي يقضي على كلِّ بارقةِ أملٍ للشاعرِ.

والشاعرُ في أو بينَ هذا التكافؤِ الضديِّ الفرديِّ- بكلِّ أبعادِه وأهدافِه حيثُ لا يطغى فيه نظيرٌ على غيرِه،- يناورُ ويحاورُ ويناظرُ على بؤرةِ الصراعِ؛ ليكشفَ لنا عن أحوالِ البدءِ بما تلاها في اندهاشٍ.. وكلُّ هذا قد يعطي شكلاً متميزاً قادراً على التجاوبِ مع حياتِه التأمليةِ لاسيما الباطنيةُ طالما أنه يجمعُ بينَ خيالِه الشكليِّ، والجماليِّ في وحدةٍ تمازجيةٍ قابلةٍ للانصهارِ التامِّ مع الطبيعةِ في حضورٍ واسعٍ، ورعايةٍ كريمةٍ من العقلِ البشريِّ.

- **واصطلاحاً**:

هي مقدمةٌ ذاتُ قوالبَ خاصةٍ بالتعبيرِ عن لحظةٍ آنيةٍ أو حاليةٍ، يتوحدُ فيها "اللاشعورُ الجمعيُّ"، إذ تكشفُ عن تمثلِ بدايةِ المرحلةِ الشعوريةِ التي تمرُّ- من خلالِها- أحاسيسُ الشاعرِ وتجربتُهُ، وعلاقاتُها بإنسانيتِه، وتنازعُها مع ميولِه أو إثارتُها لعواطفِه، وما يجولُ في نفسِه من توترٍ حادٍّ، وصراعٍ ضدَ الطبيعةِ القاسيةِ والظروفِ الخاصةِ التي يعيشُها محاولاً التغلبَ عليها؛ رغبةً في البقاءِ "فتكونُ –على هذا التصورِ- شذرةً من الشذراتِ المضيئةِ التي يمكنُ أن تكشفَ لنا إحباطاتِ ومكبوتاتِ المجتمعِ الجاهليِّ، والى تطلعاتِه وأشكالِ انسلابِه معاً – أي هي وسيلةٌ من وسائلِ إغناءِ فهمِنا لمجتمعٍ معينٍ[3]؛ لذا فإنها تجسدُ التحولَ

(١) راجع: الكلمات والأشياء "بحث في التقاليد الفنية الجاهلية لحسن البنا عز الدين ص١٣٨ دار الفكر العربي، ١٩٨٨، نقلاً عن النسيب في مقدمة القصيدة لعز الدين إسماعيل ص١٠.
(٢) راجع: لسان العرب مادة طلل.
(٣) راجع: المصدر نفسه ط٤ ص١١٧ ،دار الحقائق بيروت، سنة ١٩٨٥م.

من الماضي الذاهبِ الرابضِ في قداسةِ ذاكرتِه، القادرِ على تحطيمِ خلايا الأملِ إلى الحاضرِ المتهدمِ البالي في نفسِه، ومن حولِه، الداعيِ إلى الاستسلامِ للواقعِ أو الإذعانِ له والتسليمِ بقضائه طالما أنه يترجمُ "لحظةً حزينةً أملاها- كما أسلفتُ القولَ- شعورُ الجماعةِ التي ينتمي إليها بالحرمانِ من الوطنِ المكانيِّ، وبالحنينِ إلى الاستقرارِ، والمقامِ الثابتِ الذي يستطيعُ فيه أن يقيمَ بيتاً يخلدُ فيه ذكرياتِه، ويسترجعُ مقامَ صباه، وهو لا يواجهُ ذكرى حبِّه، وإنما كانت -تتداعى في ذاكرتِه- صورةُ شبابِه الذاهبِ.. وهذان الدافعانِ كافيانِ لخلقِ عاطفةٍ تثيرُ -في نفسِه- جوًّا مناسباً يحملُهُ على الحنين"(١).

- **بداياته**:

ربطَ كثيرٌ من النقادِ القدامى بينَ الوقوفِ على الطللِ، وابتداءِ امرئ القيسِ بذلك، ولعلَ ابنَ سلام أولَ من أشارَ إلى تبنِّي امرئ القيسِ لهذهِ الريادةِ الفنيةِ حيثُ قالَ: إن امرأ القيسِ قد سبقَ العربَ إلى أشياءَ ابتدعَها، واستحسنَها العربُ، واتبعتْه فيها الشعراءُ منها: استيقافُ صحبِه، والبكاءُ في الديارِ(٢).

ويقتربُ "ابنُ قتيبةَ" حثيثاً من ابنِ سلام، حينَ ينسبُ إلى امرئ القيس الريادةَ أو الأسبقيةَ الفعليةَ في هذا المجالِ لما قالَ" أبو عبيدةَ معمرُ بنُ المثنى: أنه أولُ من فتحَ الشعرَ، واستوقفَ، وبكى في الدِّمنِ، ووصفَ ما فيها..."(٣).

ويؤكدُ ابنُ رشيقٍ تلك الأوليةَ في قولِه: "وهو عندهم أفضلُ ابتداءً صَنَعَهُ شاعرٌ، لأنه وقفَ واستوقفَ وبكى واستبكى.."(٤).

ويشايعُ "أبو هلالٍ العسكريُّ" جامعاً ومستشهداً – على ما سبقَ – بقوله": **"وقد بكى امرؤ القيسِ، واستبكى، ووقفَ واستوقفَ، وذكرَ الحبيبَ والمنزلَ، في نصفِ بيتٍ.. وهو قوله: "قِفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ"، فهو من أجودِ الابتداءاتِ.... ومن أحكمِ ابتداءاتِ العربِ**(٥).

من خلالِ عرضِنا للآراءِ السابقةِ فإننا نكادُ نجزمُ على أن تلك الريادةَ الطللية، أو أسبقيةَ الوقفةِ الطللية، قد تمتعت بالنصيبِ الأوفى من البكارةِ أو التفردِ توافقاً وتضامناً مع امرئ القيسِ على الرُّغمِ من الإشاراتِ التي قد وجهتْها بعضُ النصوصِ صوبَ ابنِ خذامَ الذي عناه امرؤ القيسِ في قوله :

عُوجَا على الطللِ الحيلِ لعلنَا نبكي الديارَ كما بكى ابنُ خذَامِ

والحقُّ أن تحريفاً قد وقعَ في ابنِ خذام؛- لبعدِ عهدِنا به- ولعلَّ الصحيحَ ابنُ حمامٍ؛ لأنه بالرجوعِ إلى مصادرِ النسبِ تبينَ أنه امرؤ القيسِ بنُ حمامِ بنِ مالكِ بنُ عُبيدةَ بنُ هُبَلِ بنُ عبدِ اللهِ بنُ كِنَانةَ بنُ بكرَ بنُ عوفَ بنُ عُذْرَةَ بنُ زيدِ

(١) راجع: الطبيعة في الشعر الجاهلي لنورى حمودي القيس ص٢٥٤، دار الإرشاد، بيروت سنة ١٩٧٠م، حيث قال كلاماً قريباً مما سبق في هذا الصدد.
(٢) انظر: طبقات فحول الشعراء ابن سلام شرح محمود محمد شاكر ص٤٦ دار المعارف بمصر ١٩٥٢م.
(٣) راجع: الشعر والشعراء ابن قتيبة ح١ ص١٢٨ تحقيق أحمد محمد شاكر ١٩٨٢م.
(٤) انظر : العمدة ابن رشيق ح١ ص٢١٨ تحقيق وتعليق محمد محي الدين عبد الحميد
(٥) انظر: الصناعتين ط١ ص٤٩١-٤٩٢ تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت ١٩٨١م.
(٦) انظر: الشعر والشعراء ح١ ص١٢٨.

اللهِ بنُ رُفيدةَ ابنُ ثورِ بنُ كلبٍ..[1]، وهو شاعرٌ من المعمرين دُرِسَ شعرُه، وذَهَبَ إلاَّ اليسيرَ منه حيثُ سبقَ امرأَ القيسِ الكنديَّ في البكاءِ على الأطلالِ لقولِه[2]:

يـا صـاحِبَيَّ قِفـا النّـواعِجَ سـاعةً نبكـي الـديارَ كما بكى ابـنُ حُمَامِ

أنه إذا كانت الأسبقيةُ عندَ القدماءِ قد ارتبطت بامرئ القيسِ؛ فلربما هذا راجعٌ لصحةِ كلِّ ما وصلَ إلينا من شعرِه، فضلاً عن هذا فإنه من أصحابِ المعلقاتِ الذين يُعتدُّ بشعرِهم وأخبارِهم، أما امرؤ القيسِ بنُ حمامٍ الكلبيُّ– الذى كان واحداً من المعمرين المشهورين– فإنه قد بَعُدَ العهدُ به، فضلاً عن هذا فإن أغلبَ ما جاءَ عنه من أخبارٍ فيه اضطرابٌ وخلطٌ كبيرين.

- **الظاهرةُ في المنظورِ النقديِّ بينَ القدماءِ والمحدثين**:

لعلَّ ظاهرةَ الطَّللِ قد دخلت دائرةَ النظرِ والبحثِ قديماً على يدِ ابنِ سلامٍ الجمحيِّ أثناءَ كلامِه عن امرئ القيسِ إذ احتيجَ لِمَنْ يقدمُه فقالَ: "ما قالَ ما لم يقولوا، ولكنه سبقَ العربَ إلى أشياءَ ابتدعَها، واستحسنَها العربُ "شعراءً ونقاداً"، واتبعتْه فيها الشعراءُ وهي: استيقافُ صحبِه، والبكاءُ في الديارِ، ورقةُ النسيبِ..[3].

ثم تجيءُ المحاولةُ الحقيقيةُ –وقد تعدُّ الفعليةَ– على يدِ ابنِ قتيبةَ عندما راحَ يؤكدُ أنها لا تعدو أن تكونَ أكثرَ من تقليدٍ فنيٍّ، وقد انتشرَ بينَ شعراءِ الجاهليةِ فقال:

"إنَّ مُقِّصدَ القصيدِ، إنما ابتدأَ فيها بذكرِ الديارِ والآثارِ، فشكا وبكى، وخاطبَ الربعَ، واستوقفَ الرفيقَ، ليجعلَ ذلك سبباً لذكرِ أهلِها الظاعين عنها.. ثم وصلَ ذلك بالنسيبِ فشكا شدةَ الشوقِ، وألمَ الوجدِ والفراقِ.. ليميلَ نحوه القلوبَ.. ويسترعي به أصغاءَ الأسماعِ إليه؛ لأنَّ النسيبَ قريبٌ من النفوسِ.. فإذا أعلمَ أنه قد استوثقَ من الأصغاءِ إليه، والاستماعِ له– عقَّبَ بإيجابِ الحقوقِ، فدخلَ في شعرِه وشكا النَصبَ والسهرَ، وسُرى الليلِ، وإنضاءَ الراحلةِ والبعيرِ، فإذا علمَ أنه قد أوجدَ على صاحبِه حقَّ الرجاءِ.. بدأَ في المديحِ، فبعثَه على المكافأةِ، وهزَّهُ على السماحِ، فالشاعرُ المجيدُ من سلكَ هذهِ الأساليبَ[4].

فإذا كان ابنُ قتيبةَ قد غلا وأسرفَ علينا وعلى البحثِ العلمي فما من تثريبٍ علينا ولا جناحَ إذا رددنا القولَ إلى أولِه، وصرنا إلى ما صارَ إليه، وقلنا: إنها عمليةٌ فنيةٌ ترتبطُ بالمتلقي اعتماداً على سحرِ وجاذبيةِ الاتصالِ، ونشوةِ الإيقاعِ، لا لينتقلَ إلى معايشةِ تجربةِ الشاعرِ، وإنما ليفرضَ –على مسامعِه– حتميةَ الاستماعِ إلى ما يلى من أجزاءٍ تاليةٍ..؛ ولعلَّ هذا ما ذهبَ إليه ابنُ قتيبةَ

---

(١) راجع: جمهرة أنساب العرب لابن حزم ط٣ ص٤٥٦، دار المعارف بمصر، سنة ١٩٨٤م حيثُ راجعتُ نسبه وأكملته، وأشعار بنى حمير في الجاهلية للمؤلف ص١٧٣ مطبعة الضوى. هذا ولقد اضطرب أبو هلال العسكريُّ عندما نسبَ ابنَ حمامٍ امرأ القيس إلى حارثة....، راجع: الأوائل، ط١ ص٢٩٥ ،دار الكتب العلمية بيروت، ١٩٨٧م.

(٢) إن أغلبَ الظنَّ يدفعني للقول بأن شخصية ابن حمامٍ ربما كانت حقيقيةً، وقد كانت لها من تجاربها ما منحها الأسبقيةَ في الوقفةِ الشاردةِ الحزينةِ تلك المتأملةُ في الكونِ والحياةِ؛ فجاءت توفيقيةً إلهاميةً، ثم جاءَ امرؤ القيس الذي استوت الفكرةُ على يديه بشكلٍ فنيٍّ حيثُ يحسبُ له تقعيدُ الوقفةِ بالشكلِ الفنيِّ المطلوبِ، إذ أوجدَ لها أدواتِها التشكيليةَ، وأبعادَها الفكريةَ والواقعيةَ والوجوديةَ، وسكبَ عليها من ثاقبِ فنِّه، ورؤاه الذاتيةِ بطريقةٍ تأثيريةٍ أو انطباعيةٍ حتى منحها الديمومةَ الكائنةَ، والتفاعليةَ الحتميةَ المحايثةَ... راجع: البيت في: الأوائل لأبى هلال العسكرى ط١ ص٢٩٤. والنواعج: مفردها ناعجة، والناعجةُ الناقةُ التى يصادُ عليها نعاجُ الوحشِ..." راجع: لسان العرب مادة (نعج).

(٣) انظر: طبقات فحول الشعراء تحقيق محمود شاكر ج١ ص٥٥ مطبعة المدنى القاهرة ، سنة ١٩٧٤م.

(٤) راجع: الشعر والشعراء ص٧٤: ٧٥ بتحقيق أحمد شاكر عبد السلام هارون دار المعارف بمصر ١٩٦٢م.

عندما رأى أنه يؤدي إلى عطفِ القلوبِ، أو استمالتِها، واستدعاءِ الخطوةِ والقبولِ.

وحديثاً يطالعُنا المستشرقُ الألمانيُّ "فالتر براونه"[1] بتفسيرٍ للظاهرةِ يقتربُ فيه حثيثاً من الفكرِ الوجوديِّ الراهبِ معللاً ظهورَها بقلقِ الشاعرِ، ومدى حيرتِه وقدرتِه على اختبارِ قدريٍّ أمامَ ظواهرِ الكونِ المعماةِ "القضاءِ– الفناءِ– النهايةِ" فكأن براونه –برؤاه المتشابكةِ– أرادَ أن يجعلَ الشاعرَ الجاهليَّ في دائرةِ الفكرِ الوجوديِّ المعاصرِ الذي توهنه الكثيرُ من المشكلاتِ حيثُ تظهرُ علاقاتُهُ المتصارعةُ مع الوجودِ طالما أن ظاهرةَ النسيبِ تجمعُ بينَ ثنائياتٍ متناقضةٍ كالحياة، والموتِ و البقاءِ والفناءِ، والحزنِ والمتعةِ والألمِ واللذةِ..

والواضحُ– من خلالِ تقليبِ أوجهِ النظرِ في رأى براونه– نرى أنه لا ينسحبُ على كلِّ ما رصَدَهُ أو أحصاه الباحثون من مقدماتٍ نسيبيةٍ بشكلٍ تقنينيٍّ يتسمُ بالموضوعيةِ أو الجديةِ؛ ولكنه ينطبقُ على جملةِ نسيبٍ محددٍ بحدودِ حالتِه الظرفيةِ والبيئيةِ معاً، حيثُ ينتقلُ فيه الشاعرُ من الحديثِ عن المحبوبةِ إلى القضاءِ والفناءِ والتناهي، آخذاً في الاعتبارِ أنه ليسَ من الضرورةِ أن يكونَ موجوداً في مقدمةِ القصيدِ، بل ربما ينحدرُ بشكلٍ أفقيٍّ متعامدٍ على بؤرةِ الموضوعِ؛ ليقرعَ الذاكرةَ، فضلاً عن هذا كلِّه فإن التعليلاتِ السابقةَ ليست كافيةً طالما أنَ النسيبَ لم يزلْ قضيةَ الغموضِ سداها، والقصورُ لحمتُها، وخصوصاً في فكِّ رموزِها الكثيفةِ المليئةِ بالنتوءاتِ الخفيةِ، لكننا –ببساطةٍ– نرى أن شعورَ الجاهليين الحادِّ بتلاعبِ الأقدارِ والخوفِ المفزعِ من الموتِ في واقعٍ بيئيٍّ معايشٍ تتناوشُه مخالبُ القمعِ الجنسيِّ، والاندثارِ الحضاريِّ فضلاً عن قحلِ الطبيعةِ.. وكلُّ هذا يسهمُ –بشكلٍ كبيرٍ– في تحديدِ ملامحِ فلسفتِهم البدائيةِ نحوَ الحياةِ والقدرةِ الفاعلةِ على صياغةِ فنِّهم الشعريّ..،فمَن منطلقِ هذه البساطةِ نرى الدكتورَ النويهي[2] – وهو في معرضِ تفسيره عن ظاهرةِ الطللِ– يرفضُ أن يعصرَها على معمياتِ وألغازِ العصرِ الحديثِ ذاك الذي يعجُّ بتقنياتِه، وتكنولوجياته المركبةِ، وشفراته المعقدة؛ لذا فإنه يرى أن الإيغالَ فيها يجبُ ألا يتجاوزَ الخطوطَ الحمراءَ، بل ينبغي أن تدورَ في مداراتِ أفلاكِها الزمنيةِ والمكانيةِ والبيئيةِ.. أما أن نمتطي صهوةَ المعاصرةِ الجامحةِ– فهذه قفزاتٌ في الظلامِ قد تضربُ بشعيباتِها المحايثةِ فتقذفُنا في تعاريجِ تبعدنا عن المستوى المعرفيِّ أو "الأبستمولوجيّ" أميالاً كثيرةً فنغرقَ في خطلِ الإسقاطاتِ.

وتصفو الرؤيةُ البحثيةُ مستقرةً بشكلٍ علميٍّ على أساسٍ معرفيٍّ على يدِ الدكتور يوسف خليف[3] الذى أعادَ المفهومَ لسيرتِه الأولى، ثمَّ صبغَه بصبغياتِ البيئةِ الجاهليةِ التي تعايشَ وتجاوبَ مع مفرداتِها بشكلٍ واقعيٍّ لا سيما عندما يرى أن هذا النسيبَ مرآةٌ صادقةٌ تعكسُ صورةَ المجتمعِ الجاهليّ الرعويّ حيثُ كان يحدثُ لندرةِ المياهِ إذ تتوافى وتتراضى القبيلتان المشاركةُ في ماءٍ واحدٍ فتنشأ

(١) راجع: مجلة المعرفة السورية ص١٥٩ ،جزيران سنة ١٩٦٣م.
(٢) راجع: الشعر الجاهلي، ح١ ص١٥٤.
(٣) انظر: دراسات في الشعر الجاهلي، ص١١٧ مكتبة غريب، سنة ١٩٨١م.

بينَ أهليهما مودات، وتقومُ بينَ فتيانِها وفتياتِها صلاتٌ وعلاقاتٌ تتشي بحبٍّ لا ينتهي أمرُها بالزواج، نظراً لاختلافِ الفوارقِ القبيليةِ.

- **أبعادُ الطللِ في ضَوءِ النقدِ الحديثِ**:

لأن ملمحَ الطللِ قدَ جاء خَطاباً تأصيلياً ماضوياً مستثمراً في إلحاحِه بشكلٍ مباشرٍ، وغيرِ مباشرٍ – خصوصيةً نفسيةً يبعثُها الشاعرُ من رقادِه في مجتمعِه بهدفِ تنشيطِ الذاكرةِ، ويحاولُ صنعَ جزءٍ من تمثالٍ مقدسٍ ينحتُهُ من مشاعرِه الحزينةِ، ويقرُّهُ المجتمعُ إرثاً باقياً ما بقيت الحياةُ فإنه قد تبدو – لنا على صفحةِ التحليلِ – أبعادٌ ذاتُ انعكاساتٍ أسطوريةٍ وملحميةٍ ونفسيةٍ، هذا فضلاً عن الموضوعيةِ، والفنيةِ والواقعيةِ، والوجوديةِ..هذا وسنعرضُ لكلٍّ واحدٍ منها الآنَ بالتفصيلِ حديثاً يتمتعُ بالتميزِ والاستقلاليةِ.

أولاً: **البعد الأسطوري**:

إن رصدَ لوحةِ الطللِ من منظارٍ أسطوريٍّ أو دينيٍّ قديمٍ أمرٌ مرجعُه "للصلةِ الوثيقةِ بينهما؛ لذا فإن المهتمين بهذا الأمرِ يؤكدون على أن الرجوعَ إلى ظاهرةِ النسيبِ مسألةٌ تتعلقُ بقدمِ الحياةِ الجاهليةِ، وما كانَ عليه العربُ من عبادةِ الأوثانِ[1].

إننا لا نعدو الواقعَ إذا قلنا: إنها تكشفُ عن خبايا هذا العالمِ الأسطوريِّ. ذاك الذي انبثقت منه المثيولوجيا الدينيةُ عندَ العربِ، وهذا فكرٌ معقدٌ تعقيداً شديداً؛ لأنه مزيجٌ متكافئ من روافدَ مثيولوجيةٍ ووثنيةٍ الجاهليةِ[2] نذكرُ مما سبقَ ما جاءَ في شأنِ المرأةِ في المطلعِ السابقِ أنه كانَ رمزاً مؤلَّهاً، وكانت آلهةُ العربِ المقدسةُ في بابِ العبادةِ الوثنيةِ، إذ ألهوها من أجلِ الخصوبةِ[3].

ثم تتشظى الرؤى وتتناثرُ أبعادُها لما يغدو البحثُ العلميُّ رجماً بالغيبِ، فيصبحُ تقريراً لحقائقَ موهومةٍ عندما نجدُ أن هذه المرأةَ هي الشمسُ نفسُها، وأن رحلتها رحلةُ عودةٍ، بل هي ترحلُ إلى ينابيعِ الماءِ، وأن الطللَ –عوداً– كان يرمزُ إلى ما تخلفُهُ رحلةُ الشمسِ على الإنسانِ حيثُ تمنحُ الخصبَ والنماءَ إبان حضورِها؛ لذا فلن ييأسَ أحدٌ من عودتِها بعدَ نزوحِها.

ويشايعُ الدكتور نصرت عبد الرحمن –بكلِّ اطمئنانٍ– هذا الرأيَ بقوله: إن رحلةَ المرأةِ في الشعرِ الجاهليِّ هي رحلةُ الشمسِ كلَّ يومٍ[4].. –والشمس على هذا التصورِ الأسطوريِّ– تجيءُ معبودةَ الجاهليين، ومانحةَ الخصوبةِ، وهنا يحاولُ الدكتور نوري حمودي القيس الغوصَ في ذاك البحرِ الطامي فيرى أن المرأةَ في المقدمةِ ما هي امتداد لإحدى الغواني الجميلاتِ العاملاتِ في المعابدِ والهياكلِ وبيوتَ الآلهةِ عندما كانَ الشاعرُ كاهناً يعملُ في تلك الأماكنِ في المرحلةِ الأولى، ويحاولُ التقربَ إلى الآلهةِ والتماسَ الرضا منها عن طريقِ الغزلِ بتلك الغواني[5].

---

(١) راجع: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ح٣ صـ٨٧٣.
(٢) راجع: المصدر نفسه ح٣ ص٨٧٤.
(٣) راجع: الأساطير دراسة حضارية مقارنة ص٨٤ للدكتور أحمد كمال ذكى .
(٤) انظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ص١٣٧.
هذا وقد نقبل القول السابق بحذرٍ شديدٍ؛ لأنه إن صدقَ ما جاء به د. نصرت من أن الشمس كانت رمزاً للآلهةِ المعبودةِ من حيثُ الصورةِ المقدسةِ فكيف نؤول قول النابغة الذبياني: *كأنك شمس والملوك كواكب* :
.....
هل كان الرجل مقدساً أم لا.
(٥) انظر: الطبيعة في الشعر الجاهلي ص٩٣.

ونحنُ بإزاء هذا الزخمِ الهائلِ من وجهاتِ النظرِ السابقةِ نرى أن الرمزَ بالشمسِ تلك الآلهةِ المعبودةِ من حيثُ ظهورِ الصورةِ المقدسةِ للأمِّ بشكلٍ غيرِ واعٍ عندَ حديثهم عن المرأةِ يؤكدُ أنها كانت ملهمةَ الشعراءِ والفنانينَ على اختلافِ العصورِ والأجناسِ، وليس ثمةَ مناصٌ من أن يضفيَ عليها هالةً من الغموضِ والسحرِ والقداسةِ حتى جمعوا لها صفاتِ الخصوبةِ والأمومةِ المعبودةِ التي ارتبطت بالرَّبة "الشمس" في الدين ؛ لذا رأينا المرقش الأكبر –هو الآخر– يخلعُ على محبوبتِه صفاتِ الخصوبةِ والأمومةِ من منطلقٍ أسطوريٍّ عضدَ من دعاماتِه أنه عذريٌّ يرى في حبيبتِه مصدرَ الحياةِ والموتِ معاً نبعاً غزيراً للقداسةِ.. إنها كيمياءُ الحبِّ القادرةُ على تغييرِ الخصائصِ الموضوعيةِ والنوعيةِ للجماداتِ والنباتاتِ والبشرِ بخاصيةِ التراسلِ الفاعلةِ والقادرةِ على تشكيلِ الكونِ بحيثُ تجعلُ له قيمةً ذاتيةً محضةً بخاصيةِ الاختصارِ والانصهارِ في بوتقةِ الحياةِ الفاعلةِ...،إنه مرهونٌ بها ارتهانِ الظلِّ بصاحبِه، إذ تهبُه القداسةَ والجمالَ كلما اقتربَ منها؛ لذا قالَ:

قُلْ لأسماءَ أنْجِزي الميعَادَا وانظُري أن تُزوِدِي منْك زادا
أينما كنْتِ أو حَلَلْتِ بأرْضٍ أو بلادٍ أحْيَيْتِ تلْك البِلادَا

إن الناظرَ –فيما سبقَ– يرى ضرورةَ فهمِ لوحةِ الطللِ بوصفها منشأةً تفاعليةً للاشعورِ الجمعيِّ، أو المخزونِ المجتمعيِّ والتاريخيِّ، قد جاءت أشبهَ بطقسٍ دينيٍّ يتكررُ باستمرارٍ فظهر أشبهَ بالضميرِ التوحيديِّ ذي الأصباغِ الضمنيةِ لدى الشعراءِ كافةً، وإن اختلفت تفاصيلُه، أو أشكالُه التعبيريةُ بينَ هذا الشاعرِ أو ذاك؛ لكن القواسمَ المشتركةَ هي أن الطللَ رمزُ الفناءِ أو الموت الذي شغلَ الجاهليَّ صاحبَ الفلسفةِ البدائيةِ– على هذا التصور يمكننا أن نفترضَ أن تكونَ الأطلالُ تلك الديارُ الخربةُ هي أقربَ ما تكونَ إلى القبورِ.

معنى هذا أن الطللَ في أولِ الأمرِ كانَ حقيقةً، ثم أضحى رمزاً موحشاً لعالمٍ إنسانيّ مفقودٍ، وهذا يؤكدُ ما ذهبَ إليه نوري القيس في قوله "بأن الأطلالَ ليسَ عاطفةً خاصةً ولا تجربةً وجدانيةً؛ بل هي لحظةٌ حزينةٌ أملاها على الشاعرِ شعورُ الجماعةِ التي قد ينتمي إليها[1].

إننا إذا سلمنا فرضاً بأن الأطلالَ كانت في مخيلةِ الشاعرِ شبيهةً بالقبورِ، فمن الطبعيِّ أن تتمَّ شعائرُ تعبديةٌ معينةٌ لها، وقد إمتاحَها من موروثِه الأسطوريِّ من مظاهرِ تلك الشعائرِ؛ لذا فـ"إنهم كانوا يترنمون بترانيمَ تُتْلَى على القبورِ شعراً"[2] ولعلَّ ما يعضدُ ذاكَ الرأيَ، ويدعمُه أو يرسخُه في ذهنِ البحثِ العلميِّ هو اقترانُ الأطلالِ بدعاءِ الاستقساءِ..!! فلربما يكونُ الدعاءُ بقايا تراثٍ دينيٍّ يمتاحُ ماهيتَه من طقسٍ سحريٍّ يُمَارسُ على عِظامِ الموتى تلك التي استخرجَها العربُ في استدعاءِ المطرِ "ومن ثم ارتبطَ بنزولِ المطرِ بالأرضِ الخرابِ، والقبورِ الموحشةِ"[3].

(١) راجع: الطبيعة في الشعر الجاهلي ص٩٤.
(٢) انظر: الفهرست لابن النديم ص١٣٢.
(٣) انظر: الزينة في الشعر الجاهلي ص١٨٣.

عوداً فإن هناك من يقرنُ ظاهرةَ الطللِ بالوشمِ في ظاهرِ اليدِ، كما في شعرِ طَرَفَةَ[١].

لخولةَ أطلالٌ ببرقةِ ثهمدِ تلوحُ كباقي الوشمِ في ظاهرِ اليدِ

أو عروق المعصمِ كما في قولِ زهيرٍ[٢].

ديارٌ لها بالرقمتين كأنّها مراجعُ وشمٍ في نواشرِ معْصَمِ

لما له من فوائدَ سحريةٍ "منها إبعادُ العينِ الحاسدةِ، ودفعُ الأذى، وما يتعرضُ له من مكروه"؛ وذلك لتحميَ الأطلالَ من الاندثارِ.

إن ما يؤكدُ التزامَ الشعراءِ بالوشمِ –بأنه نتاجٌ لعالمِ السحرِ والغيبِ المجهولِ– الأحاديثُ الشريفةُ التي جاءت في النهي عنه؛ إذ رُويَ عن رسول الله ﷺ قوله: **لعن الله الواصلة والمستوصلة والواشمة والمستوشمة**"[٣].

كذلك فقد جاء تشبيهُ الطللِ ببقايا الخطوطِ على الكتبِ المقدسةِ يشيرُ إلى حقيقةٍ مفادُها تكثيفُ طابعِ القداسةِ في المعتقدِ الجاهليِّ القديمِ.. أي إنها أشبَهُ بالزخرفِ الموجودِ على الأواني الفخاريةِ بالعصورِ القديمةِ التي تمَّ صنعُها لأغراضٍ طقسيةٍ أو للعبادةِ[٤]، وخصوصاً أن ما عُثِرَ عليه من الكتابةِ الجاهليةِ كانَ لا يعدو أن يكونَ نقوشاً على شواهدِ القبورِ على الحجارةِ والصخرِ، و كانت هذهِ النقوشُ إمَّا كتابةً عربيةً، وإما علاماتٍ وصوراً[٥].

وخلاصةُ ما سبقَ في الشعائرِ التي شكلت رموزاً مكررةً اختزنَها – اللاشعورُ الجمعيُّ لدى الشعراءِ حيثُ جاءت امتداداً لشعائرِ جنائزيةٍ موغلةٍ في القدمِ وكانت تُتلى خلالها الأناشيدُ والترانيمُ، إما إرضاءً للآلهةِ سواءً أكانوا في العالمِ العلويِّ، أم في العالمِ السفليِّ، وإما أنها تمارسُ طمعاً في استجلابِ مطلقِ الخيرِ وبالغِ النفعِ، وأكثرِ البركةِ..، وبمرورِ الزمنِ تحولت إلى قوالبَ فنيةٍ خاصةٍ؛ لتصبحَ حجارةُ الطللِ بدلاً من المعابدِ والقبورِ، والأشعارِ بدلاً من الترانيمِ والأشعارِ الدينيةِ حتى استقرت تلك الرموزُ في اللاشعورِ الجمعيِّ.

ثانياً: البعدُ الواقعيُّ:

يعدُّ الدكتور يوسف خليف في طليعةِ المُرسِّمين لهذا البعدِ أو المعبدين له وخصوصاً في محاولاته النقديةِ لربطِ الجاهليِّ ربطاً وثيقاً بواقعِه البيئيِّ المباشرِ حيثُ رأى أن بيئتَهُ التي تتسمُ صحراويتُها بالجدبِ والقفرِ قد تفرضُ عليه حتمياً مسلكاً معيشياً قائماً على جدليةِ الحلِّ والترحالِ لارتيادِ مواطنِ العشبِ والكلأ، وهذه العلائقيةُ تضفي على حياتِه صبغةَ الفرديةِ الفاعلةِ رغبةً منه في

(١) انظر: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات للأنباري ط٥، ص١٣٢.
(٢) انظر: المصدر نفسه ص٢٣٨.
(٣) انظر: سنن الترمذي ح٤ ص١٩٣، الواصلة من النساء التى تصل شعرها بشعر غيرها، المستوصلة: الطالبة لذلك وهى التى يُفْعَل بها ذلك. والواشمة: الوشم هو المعروف الآن بحيث يكون على الجلد والشفاه واللثة.
(٤) راجع: الفن والمجتمع لهربرت ريد ص٢٣.
(٥) راجع: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ص٧٦.

الديمومةِ لمزاولةِ الحدِّ الأدنى من نشاطِه الإنسانيِّ، وسعياً ملحّاً نحوَ كسرِ حاجزِ الملل، وحلاً لمشكلةِ الفراغِ القاتلةِ، وأملاً في انتشالِ نفسِهِ من مستنقعِ الأحزانِ العميقِ، علماً بأن هذا الطابعَ يتحركُ– على الرغم من خصوصيتِه الشديدةِ– وفقَ مقتضياتِ البيئةِ، وتطلعاتِها الاجتماعيةِ، وقيمِها الأخلاقيةِ **في ثلاث اتجاهاتٍ**:(١)

الأول: الخروجُ– بشكلٍ استنفاريٍّ –إلى الصحراءِ طلباً للرحلةِ والصيدِ، ورغبةً منه في استعادةِ الحدِّ الأدنى من نشاطه الإنسانيِّ، وسعادتهِ الذاهبةِ أو الضائعةِ بينَ حباتِ رمالِها.

الثانى: الالتفافُ حولَ الأصحابِ لشربِ الخمرِ حرصاً على تعويضِ وحدةِ اللاشعورِ الجمعيِّ التي افتقدها كثيراً، واستبدالاً لواقعهِ البائسِ الخانقِ المغيظِ والباعثِ على الألمِ.

الثالث: السعي الملحُّ خلفَ المرأةِ طلباً لتأمينِ الجانبين السابقين، وخصوصاً أنه يسقطُ عليها الكثيرَ من ذاتهِ حيثُ أحبَّ نفسَه والحياةَ رغَم قسوتِها– في شخصِها – فراحَ يناجي ، ويحاكي ، ويستعطفُ ، ويبكي ، ويطلبُ الصفحَ والغفران...

إنه ومن خلالِ هذهِ الاتجاهاتِ الثلاثِ التي تتضامُ وتجانسُ فتتواحدُ لتفضيَ إلى مطلقِ الحسِّ الشعوريِّ بمصالحة الواقعِ رغمِ رفضِه المستمرِ له.. ولم لا وقد حرمته بيئتُه وطبيعتُه الكثيرَ من الحبِّ والخلودِ، وهنا يصبحُ لزاماً عليه أن يلجأَ إلى المرأةِ ذاكِ الملاذِ الآمنِ؛ كي تشاركَه همومَ واقعه بعاملي التعاطفِ والشراكةِ؛ لذا فإنه ينجذبُ نحوَها متعلقاً بأهدابِ الحياةِ في حبِّها.. وعليه راحَ يفردُ لها مطالعَ قصائدَ، وقد احتلت فيه الصدارةَ فيه مثلما احتلته في صدرِها.. وكلُّ هذا راجعٌ إلى طبيعةِ التفاعلِ الحتميِّ مع البيئةِ وظروفِ الحياة.

ما سبقَ من حديثٍ كانَ عن الطابعِ البيئيِّ أما عن الطابعِ الآخرِ فهو القبليُّ الذي يقومُ على قاعدةٍ متحركةٍ حيثُ تَتجعُ القبيلةُ مواطنَ الخصبِ فتنزلها وتنساحُ إبلُها وأنعامُها في المرعي، ومن خلفها الصيدُ والإماءُ، ومعهم فتيانٌ وفتياتٌ يقضونَ أوقاتَ فراغِهم بالرعي في أحاديثَ أهمُّها الحبُّ حيثُ تغزلُ خيوطُ الحبِّ الناعمةُ نسيجاً من القلوبِ المتآلفةِ، ولما يجفُّ المرعى تنبتُ علائقيةُ عشقٍ في هذه المواطنِ والملاعبِ، "ثم تتحولُ إلى أطلالٍ منازلَ باليةٍ، ومعالمَ حياةٍ دُرِستْ، فصارتْ وحشةً وقفاراً وفناءً، ثم قطعاناً من الظباءِ والبقرِ الوحشيِّ تروحُ وتغدو بعد أن خلا لها المكانُ.. وكلُّ هذا يثيرُ ذكرياتِ الماضي البعيدِ في نفسِ العاشقِ.. ولأن مجتمعَ القبيلةِ الجاهليةِ كانَ يقومُ أساساً على رباطين(٢):–

الأول: **اجتماعيٌّ** – إذ يكونُ بينهما وبينَ أبنائها، وعمادهُ العصبيةُ القبليةُ ورابطةُ الدمُ.

الآخر: فنـــيٌّ – إذ يكونُ بين الشاعرِ وقبيلته– فإن هذين الرباطين قد صبغا القصيدةَ الجاهليةَ فجعلتها على وجهين:

(١) راجع: دراسات في الشعر الجاهلي ص١١٥، مكتبة غريب، سنة ١٩٨١م.
(٢) راجع: دراسات في الشعر الجاهلي ص١١٧، مكتبة غريب، سنة ١٩٨١م.

الأول : ذاتيّ ـ وفيه يتحدثُ الشاعرُ عن نفسه، ويصورُ خواطرُه ومشاعرَه، ويتحررُ نسبياً من الالتزاماتِ القبليةِ التي يفرضُها هذا الرباطُ.. والسِّرُّ في حرصِ الشعراءِ الجاهليين على هذه المقدماتِ، وما يتصلُ بها من وصفِ الرحلةِ والصحراءِ هو تحقيقُ الحدِّ الأدنى من وجوده الضائع.

الآخر: غيري ـ ويتمثلُ في القبيلةِ وفاءً بالرباطِ الاجتماعيِّ حيثُ يكونُ الفردُ مشدوداً بحبالِها وفاءً لرابطةِ الدمِ والعصبيةِ القبليةِ.

خلاصةُ الأمرِ فإننا نستطيعُ تفسيرَ الطللِ من بُعْدِه الواقعيِّ بأنه تعبيرٌ طبعيٌّ عن ظاهرةٍ تمثلُ جزءاً من حياةِ الجاهليّ، مرتبطاً بما تفرضُه البيئةُ الصحراويةُ على ساكنيها من صراعٍ دائرٍ بينها للتغلبِ على كلِّ ما فيها من احتياطٍ لمفاجآتِها غيرِ المتوقعةِ، والحرصِ على توفيرِ شيءٍ من أسبابِ الأمنِ؛ لأنه في رحلةٍ إلى أعماقِ المجهولِ التي تحيطُ به الأخطارُ التي تثيرُ –في نفسه– المخاوفَ فكأنَ البكاءَ على الأطلالِ أصبحَ يعنى البكاءَ على الحياةِ.. وكلُّ هذا تعبيرٌ عن نوعٍ صادقٍ من التجاربِ.

ثالثاً: البعد الفنيّ:

مضى كثيرٌ من الباحثين في إثباتِ أحقيةِ هذا البعدِ في مضمارِ سباقِ التفاسيرِ كمحاولةٍ لسبرِ أغوارِه ورسمِ خارطتِه المعرفيةِ حتى ييسرَ ترجمتَه ترجمةً فاعليةً؛ لكن الدكتور محمد عبد المطلب قد أصابَ عندما رأى أن الطللَ فنياً تحركَ على مستويين:

ـ الظاهري: ويظهرُ فيه مجسَّماً من خلالِ بقايا الديارِ التي أمست خراباً أو عفاءً بعدَ أن هجرها ساكنوها، فصارت خلواً من مشاهدِ الحبِّ واللقاءِ التي ترعرعت على جنباتها حتى آلَ أمرُها إلى ما صارت إليه أثراً بعدَ عينٍ.

ـ الباطني: وفيه تحولت الدارُ من طبيعتِها الماديةِ الكائنةِ إلى طبيعةٍ ذات إلهاميةٍ تستهدفُ، بل تسترعي جملةَ استدعاءاتٍ ماضويةٍ تأمليةٍ بالغةِ التعقيدِ حيثُ تتوافى –على ذاكرته– متساقطةً بشكلٍ عموديٍّ فلا يلبثُ إلاَّ أن يترجمَها في صياغةٍ إبداعيةٍ.

هذا وينعكسُ هذا التحولُ على البناءِ الشعريِّ من حيثُ وجَّهَ حريةَ ومدى فاعليةِ المعنى بما يلائمُهُ أحياناً، وما يقابلُه حتى نستنتجَ ثنائيةً أساسيةً بينَ الطللِ والشاعرِ وقد تجمعت وترسبت في اللاشعورِ الجمعيِّ، ثم توحدت عندما كانَ الشاعرُ يسقطُ على الطللِ جزءاً كبيراً من ذاتِه، ثم يتأملُهما معاً فيرفضهما من خلالِ رفضِه لكلِّ عواملِ اليأسِ والإحباطِ... فلعل المخلفاتِ الإنسانيةَ قد لعبت دوراً بالغَ الحساسيةِ من خلالِ بعضِ معتقداتِها عن الموتِ والفناءِ ثم العودةِ الخالدةِ.. أي أن الطللَ كان رسالةَ تهديدٍ وإنذارٍ للموتِ يذكرُها بنفسِها أكثرَ مما يذكرُها بالذاهبين من الأحبابِ"[1].

(١) راجع: قراءة ثانية في شعر امرئ القيس لمحمد عبدالمطلب ، ط١ ص٢٢٩ لونجمان سنة ١٩٩٦م.

فالناظرُ فيما سبقَ يرى أن صياغةَ أو بناءَ المقدمةِ قد تفضي حتماً إلى ثنائيةٍ تضاديةٍ : وهي إما أن يتعاطفَ معه فيشعرَ إزاءَه بنوعٍ من الإشفاق، وإما أن يرفضَهُ حرصاً منه على رفضِه لمشاعرِ الإحباطِ واليأسِ.. فمن خلالِ تلك الجدليةِ يجيءُ التوحدُ الحاصلُ بعاملِ التشابهِ الشكليِّ بين إقفارِ المكانِ ونفسِ الشاعرِ، وعليه يظهرُ امتزاجُ البعدينِ –الزمانيين: الماضي والحاضرِ في صورةٍ إبداعيةٍ وصياغةٍ أكثرَ استشرافيةٍ.

رابعاً: **البعد الرمزي**:

وفيه يحاولُ الدكتور مصطفى ناصف أن يفسرَ الظاهرةَ تفسيراً مزجَ فيه بينَ النظرتين الرمزيةِ والفلسفيةِ حيثُ يرى أن الجاهليَّ لا يخاطبُ المجتمعَ الذي ينتمي إليه إلاَّ عن طريقِ بعثِ الماضي، أو إيقاظِه من رقادِه؛ شأنه في ذلك شأنُ الطللِ حيثُ يستدعي كلاهما الماضي فينبضُ الحاضرُ فيه بروعةِ التذكرِ، وقدسيةِ الماضوية حيثُ إنه يأخذُ صفةَ الإلحاحِ المستمرِ، وكلٌّ يصنعُ الحياةَ بروحِ الزمنِ؛ وبما أن الوشمَ والكتابةَ يعدان ذاكرةَ الإنسان وماضيه حيثُ يعملان –في هدوءٍ– على حفظِ الحياةِ، واحالةِ أحداثِها المتغيرةِ– ولأن الأطلالَ تشبهُ الكتابةَ والوشمَ من حيثُ ثباتِ المأضى في كلٍّ منهما إذ يجيءُ قاسماً مشتركاً بينهما– إذن فالعلاقةُ هي علاقةُ تماثلٍ ممتدةٍ ومتجددةٍ بصفةٍ مستمرةٍ حيث إن كليهما لا يزولُ لا سيما أنَّ حجارةَ القدرِ، وموضعَ حفيرةِ الماءِ ومثلُ هذا يعدُّ آثاراً باقيةً بقاءِ الدهرِ في الإنسانِ؛ لذا فالطللُ رمزُ الزمنِ الذي يتسمُ بالإيجابيةِ الواضحةِ متمثلةً في الوثبةِ المستمرةِ من الماضي إلى الحاضرِ، ورمزٍ للمكانِ الذى جاءَ ضرباً من الرقى، والحاحِ الشاعرِ عليهما يمكنُ أن يفهمَ على أنه نوعٌ من توقي فكرةِ الشرِّ.. فالشأعرُ يثبُ من مكانٍ إلى مكانٍ؛ لأنه يواجهُ– في إصرارٍ– الشعورَ بالعزلةِ، فضلاً عن أن المكانَ يعتبرُ عنده بؤرةَ انصهارِ الزمانِ.. وعليه "يجيءُ الطللُ فكرةً تتحدى الإنسانَ حيثُ تبدأ من عندِه فكرةُ النِّموِّ طالما أننا لا نكادُ نشعرُ أو نحسُّ بالهزيمةِ والتضادِ بل بصداقةِ الجاهليِّ للطللِ..[1].

خامساً: **البعد النفسي**:

وفيه يرى مفسرو هذا البعدِ أن الطللَ يمثلُ بدايةً لمرحلةٍ شعوريةٍ تتدفقُ –من خلالِها– أحاسيسُ الشاعرِ حاملةً تجربتهُ بشكلٍ ترسيبيٍّ.. هذا ويبدو لنا أن اهتمامَ الشاعرِ بتلك المقدماتِ يجيءُ نتيجةً للعلاقاتِ الوثيقةِ المرتبطةِ بإنسانيةِ الشاعرِ، وتناغمِها مع ميولِه وعواطِفِه، وما يدورُ في نفسِه من صراعٍ ضدَ الطبيعةِ.

وعموماً فإن الشاعرَ الجاهليَّ –تجاهَ الطللِ– كانَ موقفه يأخذ نمطين متقابلين:

الأول: إما أن يتعاطفَ معه، ويشعرَ إزاءه بالحنوِّ والإشفاقِ.

(١) راجع: قراءة ثانية في شعرنا القديم ص٦٠–٦٣.

الآخر: وإما أن يرفضَه من خلالِ رفضِهِ لأحاسيس اليأسِ والإحباطِ، وهو في هذا أو ذاك لابدَّ أن تأتيَ لحظةٌ يتوحدُ فيها مع الطللِ في لحظةٍ مصيريةٍ تتشظى فيها الرؤى والأبعادُ.

وعلى كلٍّ فإن الطللَ يمثلُ الجزءَ الذاتيَّ من القصيدةِ الذي يعربُ فيه الشاعرُ عن ارتدادِه إلى نفسِهِ، وخلوه إليها.

وأخيراً البعد الوجودي:

حيثُ يظهرُ على شكلِ نوعٍ من القلقِ العميقِ يإزاء غوامضِ الوجودِ الملئ "بالتناقضِ واللاتناهي والفناء". وهذا التفسيرُ يدعمُه مصطفى ناصف[1] في ملاحظتِه الذكيةِ التي يرى فيها أن الشاعرَ الطلليَّ كانَ مروعاً بفكرةِ الحياةِ الذاهبةِ والموتِ الملحِّ فظلَّ إحساسُه العالي يصحو على الشعورِ المستمرِ بتسربِ الحياةِ منه، ثم ظهورِ الموتِ على اعتبارِ أن نسيجَ الوجودِ– كما يراه نصرت عبد الرحمن –خيطان[2]: خيطُ الحياةِ وخيطُ الموتِ، وهنا حاولَ الجاهليون أن يظهروا الخيطين معاً، فظهرَ القلقُ من الموتِ أو من الفناء حيثُ رحلَ الإنسانُ الذي نصبَ الأثافيَّ، وطهى الطعامَ، ورحلَ ساكنوا البيتِ، ثم من القلقِ هذا يتولدُ البكاءُ على الطللِ الذي يرى أن الفناءَ يتربصُ بالإنسانِ... من هنا يجئُ الوقوفُ على الأطلالِ انعكاساً طبعياً للصراعِ الأبديِّ في نفسِ الإنسانِ، وفي حياةِ من حولَه، وبينَ حبِّ الحياةِ وغريزةِ الموتِ.

خلاصةُ ما سبقَ عرضُه من أبعادٍ **فإننا رأينا البعدَ الأسطوريَّ الذي فهمَ لوحةَ الطللِ على أنها منشأةٌ تفاعليةٌ تآزرت فيها أمشاجٌ متباينةٌ، وقد تجمعت من الدياناتِ القديمةِ– في اللاشعورِ الجمعيِّ والتاريخيِّ لدى الشعراءِ– امتداداً لشعائرَ جنائزيةٍ موغلةٍ في القدم حيثُ كانت تُتلى خلالها الأناشيدُ والترانيمُ، وبمرورِ الزمنِ تحولت إلى قوالبَ فنيةٍ خاصةٍ لتصبحَ حجارةُ الطللِ بدلاً من المعابدِ والقبورِ، والأشعارَ بدلاً من الأشعارِ الدينيةِ حتى استقرت تلك الرموزُ في اللاشعورِ الجمعيِّ.**

وهذا هو البعدُ الواقعيُّ الذي ربطَ الجاهليَّ بواقعِه البيئيِّ المباشرِ، وقد اتسمَ بالطابعين: الحركيِّ والقبليِّ، ربطاً وثيقاً حيثُ عبَّرَ فيه عن ظاهرةِ تمثلُ جزءاً مرتبطاً بما تفرضُه على ساكنيها من صراعٍ دائرٍ بينهما للتغلبِ على كلِّ ما فيها من مفاجأتِها غيرِ المتوقعةِ.

وذاك هو البعد الفنيُّ الذى يرى أصحابُه أنه يتحركُ على مستويين الظاهريِّ الذى يري فيه أن بقايا الديارِ أمست خراباً، والباطنيِّ الذي تحولت فيه الدارُ من طبيعتها الماديةِ إلى الإلهاميةِ مراعيةً استحضارَ جملةِ استدعاءاتٍ ماضويةٍ بالغةِ التعقيدِ حيثُ انعكسَ على البناءِ الشعريِّ من حيثُ وجَّه حركةَ المعنى بما يلائمُه...

(١) راجع : المصدر السابق ، ص٦٢–٦٥.
(٢) راجع: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ص١٦٢.

أما الرمزيُّ فإنه يعتبرُ الطللَ رمزاً للزمنِ الذي يتسمُ بالإيجابيةِ الواضحةِ متمثلةً في الوثباتِ المستمرةِ من الماضي إلى الحاضرِ، ورمزاً للمكانِ الذي جاءَ ضرباً من الرقى، وأن إلحاحَ الشاعرِ عليها يعدُّ نوعاً من توقي الشرِّ.

وينزعُ البعدُ النفسيُّ منزعاً شعورياً خالصاً معتبراً أن الطللَ بدايةً لمرحلةٍ شعوريةٍ تتدفقُ –من خلالها– أحاسيسُ الشاعرِ حاملةً تجربتَهُ بشكلٍ ترسيبيّ..؛ لكننا رأينا البعدَ الوجوديَّ يمثلُ نوعاً من القلقِ العميقِ إزاءِ غوامضِ الوجودِ المليءِ بالتناقضِ واللاتناهي والقضاءِ.. وكلُّ هذا كانَ انعكاساً للصراعِ الأبديِّ في نفسِ الإنسانِ، وفي الحياةِ من حولِه..

وعلى كلٍّ فإننا نأملُ أن تكونَ الأبعادُ السابقةُ قد استطاعت محاصرةَ الطللِ والإحاطةِ به تفسيراً وتحليلاً حيثُ سبرت أغوارَه وكشفت آمادَهُ، وحددت مضامينَه وأهدافَه.

المبحثُ الأولُ : حياةُ الشاعرِ

- **اسمُهُ ونسبُهُ**[1]:

تعددت أسماءُ المرقشِ الأكبرِ تعدداً متلفعاً بالضبابيةِ–، إذ ساهمَ الرواةُ وأهلُ الأخبار بنصيبٍ كبيرٍ في إيجادِ هذه العتمةِ، وكان من إفرازاتِها الطبيعيةِ أن رأى واحدٌ أنه عمرٌو[2]، وزعمَ ثانٍ أنه عوفٌ، وخالَ ثالثٌ أنه ربيعةُ[3].. وهكذا

(١) انظر: معجم ألقاب الشعراء للدكتور سامي مكي العاني صـ٢٠٩ مكتبة الفلاح، سنة ١٩٨٢م، والمفضليات بتحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ط٥ ص٢٢١ ، دار المعارف بمصر،١٩٤٢م، والحيوان للجاحظ ص٤٤٩ ،مصطفي البابي، ١٩٥٠م، و شرح اختيارات المفضل بتحقيق الدكتور فخري الدين قباوة ح٢ ص٩٨٦ دمشق،١٩٧١م، والشعر والشعراء لابن قتيبة ط٣ ج١ ص٢١٦، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٧٧م، والمؤتلف والمختلف للآمدي ص٢٨١، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٢٠م، وجمهرة النسب لابن الكلبي ط١، ص٥٣٥، دار النهضة العربية، ١٩٨٦م.

(٢) انظر: الأغاني ح٦ ص٢٢٠٧ دار الشعب ١٩٦٩ بتحقيق إبراهيم الإبياري حيثُ أثبتَ "عمرو" وأضاف اللاحقين.. ولما ذكر عوف ردَّهُ إلى المفضليات..

وبالرجوع إلى المفضل الضبيِّ فإنه لم يشر إلى هذا من قريبٍ أو بعيدٍ، وإنما ذكر قصة حبّ المرقش الأكبر لابنة عمه أسماء بنت عوف في سياق حديثه عن عمه عوف بن وعمرو ابني مالك.. راجع: المفضليات ط٥ ص٢٢١، دار المعارف بمصر سنة ١٩٥٠م

وبالنظرِ إلي عمرٍو –في اللغة– فإننا نرى أنها اسمُ رجلٍ يكتبُ بالواو؛ للفرقِ بينه وبينه عُمَر، ونسقطُها في النصبِ؛ لأن الألف تخلفُها، والجمع أعمر وعُمُوْر... اللسان مادة. عمر"، وأما عن أصلها فيقال: إنها نبطية قديمةٌ، وكان من خصائصِ تلك اللغةِ أن أسماءها تنتهي بالواو، والأنباطُ نسبةٌ إلى نبيط بن ماش ابن إرم بن سام بن نوح حيثُ بنوا بابلَ وسكنوها بعدَ انحسارِ الطوفانِ..

راجع: تاريخ الطبري ح١ ص٢١٩.

هذا ويرى المسعودي أن موطنهم الأصلي بلادُ الشام والجزيرة، وهم بدو رجلّ..

راجع: مروج الذهب، ومعادن الجوهر ح٢ ص١١٨.

(٣) لقد ذُكِرَت الأسماءُ الثلاثةُ معاً في كلّ: معجم الشعراء للمرزباني ط١ ص١٤ دار الجيل ١٩٩١ ، والأغاني ح٦ ص٢٢٠٧، والمفضليات ص٢٢١.

وانظر: عيون الأخبار للدينوري ح١ ص١٤٥ دار الكتاب اللبناني بيروت ١٩٢٥م.

وبالرجوع إلى جمهرة أنساب العرب لابن حزم الأندلسي ط٤ صـ٤١٩ وجدنا أن اسمه هو عمرو بن سعد بن مالك، فلعله الأرجحُ لعدةِ أسبابٍ منها:

أولاً: أن عوفاً الذي جاء في أكثرَ من مصدرٍ إنما هو خلطٌ واضحٌ بينَ الشاعرِ وعمِّه عوفِ والد أسماءِ حبيبته.

ثانياً: مَنْ قالوا بـ ربيعة إنما هو اضطرابٌ أو خلطٌ واضحٌ بينه وبين ابن عمِّه المرقشِ الأصغرِ، وهو ربيعةُ ابنُ سفيانَ بنُ سعدِ بنُ مالكٍ.

ثالثاً: أن لقبَ عمرو كان شائعاً بينَ أبناء سعد بن مالك، فلربما كان ضرباً من الرقى، أو نوعاً من نمطيةِ أو عفويةِ المفاهيمِ الأسطوريةِ السائدةِ آنذاك. =

= رابعاً: إنه قد يبدو لنا أنه لم يتزوجْ قط، ودليلُنا– في ذلك– أنه لم يذكرْ له –في كتبِ الأنساب والأخبار– أيُّ ولدٍ يُنْسَبُ إليه.. ؛ فلعل حبَّه لأسماءَ.. الذي اجتمعَ فيه العطاءُ والحرمانُ اللامحدودان هو الذي جعله يرفضُ الزواجَ من أخرىٍ، وعلى هذا النحو

تتعددُ الرؤى، وتتباينُ وجهاتُ النظرِ؛ لكنها تتفقُ –بالإجماعِ- على نسبتهِ إلى سعدِ بنِ مالك بنِ ثعلبةَ ابنِ عكابةَ بنِ صعبِ بنِ علي بن بكر بنِ وائل(١).

فالمدققُ أو المتأملُ في تلك التعدديةِ الاسميةِ المطلقةِ على الشاعرِ يرى أنها حاصلةٌ –أولاً- لغلبةِ –لقبه- "المرقشِ" عليه، وقد صارَ لازمةً له حتى سدَّ مسدَّ اسمِهِ، وكنيتِهِ.

ولما نتساءلُ عن سببِ هذه التسميةِ؛ فسنجدُ كثيرين يعزونها لقولِه(٢):

الـدَّارُ قَفْـرٌ والرُّسـومُ كأنَّهـا كَمَا رقَّشَ فِي ظهرِ الأَدِيْمِ قَلَمْ

على أنَّ هذا التعبيرَ قد لا يجعلنا نشعرُ بإغراقه الشخصيِّ في تلك اللقبيةِ الحرَفِيَّةِ؛ لأنها ربما أن تكونَ إطلاقاً على غيرِ قيدٍ؛ لذلك كانَ- من الضروري- الذهابُ إلى إخباره التي تكشفُ لنا هذا الأمرَ، على كلٍّ فهذهِ قصتُه مع أسماءَ ابنةِ عمِّه عوفٍ وخصوصاً لما رحلَ في طلبِها، ومعه مولاةٌ له، وزوجها من غفيلة وقد كان راعياً له، فلما شعر المرقشُ بعزمِها على التخلِّي عنه تعمَّد غفلتَهما، وكتبَ أبياتاً على رحلِ الغفليِّ، ويقال: إن اسمه هو المراديُّ، وكان البيت الثالثُ منها يحرِّضُ فيها أخويه أنساً وحرملة أن يقتلا الغفليَّ، فلما عاد الغفليُّ وأمراته أذاعا أن مرقشاً قد مات فدعاهما حرملةَ، وخوفهما بعدَ أن قرأ الأبيات فصدقا وفعلا(٣).

فالشاهدُ من خلالُ عرضنا لما سبقَ- أنه كان من القلائلِ الذين عرفوا الكتابةَ في جزيرةِ العربِ وقتئذٍ، وعليه فلقد عُرفَ بالترقيشِ فكانَ مرقشاً.

فإنه ليس له ولدٌ يخلدُ اسمَه، بأن يذيعَه بينَ الناسِ فيرسخَ في الأذهانِ لا سيما أنه كان معروفاً أو مشهوراً بينَ القبائلِ في عصره.

خامساً: أن البعدَ الزمنيَّ بينَه وبينَ المؤرخين ربما كانَ سبباً من أسبابِ هذا الاضطرابِ الحاصلِ في اسمه.

(١) انظر: جمهرة أنساب العرب لابن حزم الأندلسي ط٤ صـ٣١٩، دار المعارف بمصر، هذا ولقد نسبه الجوهريُّ –وقد تبعه صاحبُ اللسانِ– إلى بني سدوس وهذا خطأ؛ لأن الذي ينتسبُ إلى بني سدوس هو خزر بن لوذان، أحد بني عوف بن سدوس بن شيبان بن ذهل بن ثعلبة، وله ترجمة في المؤتلف والمختلف ص١٠٢.

(٢) راجع: شرح اختيارات المفضل ح٢ ص١٠٥٥، وديوان المفضليات بشرح الأنباري ص٤٨٥، والشعر والشعراء لابن قتيبة ح١ ص٢١٦.

(٣) انظر: الأغاني ح٦ ص٢٢٠٩ طبعة دار الكتب بمصر بتحقيق إبراهيم الإبياري ١٩٦٩م حيثُ ذكر القصة كاملةً، وقد اتفق معه الضبيُّ في المفضليات ط٥ ص٢٢١ دار المعارف بمصر لسنة ١٩٤٢م، والشعر والشعراء لابن قتيبة ط١ ج١ ص٢١٠ بتحقيق أحمد محمد شاكر، طبعة دار الحديث القاهرة، ١٩٩٦م.

أما أبوه فهو سعدُ بنُ مالكِ بنُ ضبيعةَ بنُ قيسِ بنُ ثعلبةَ بنُ عكابةَ..، وكان من ساداتِ بكرٍ، وفرسانها المعدودين[١]، حيث قيل: إنه هو الذي منعَ مُرَّةَ- أبا جساسٍ- من أن يدفعَ جساساً ليُقْتَل ثأراً لكليب، كما قيل هو الذي حكمَ في أمرِ بكرَ بنِ وائلٍ وتغلبَ يوم قضة[٢] الحارثِ بن عبادٍ، وقد كان شاعراً مقلاً، وأمه قلابةُ بنتُ الحارث بن قيس بن ذُهلٍ من بني يشكرَ زوجة سعد بن مالك بن ضبيعة، وأخوته مرثد وكهف وقَميئة؛ لكن المرقشَ لم يذكرْ لنا سوى أنسٍ وحرملةَ، وقد جاء في شعرٍ له، حيثُ أشارَ إليهما في قوله[٣].

يـا راكبـاً إمَّـا عرضْـتَ فـبلِّغْنَهَ أنسَ بـهَ سعدٍ إنْ لَقِيْتَ وحرْمَلا

للهِ درُّ كُمـــا ودرُّ أبيكُمَـــا إنْ أفْلَـتَ الغُفلِـيُّ حتَّـى يُقَـتَّلاَ

ويخصُّ حرملةَ مرةً أخرى بالذكرِ عندما يكتبُ له موصياً إياه بقتلِ الغفليَّ، وقيل المراديَّ وزوجتِه[٤].

- **نشأته**:

قد نجدُ من الصعوبة –بمكانٍ– تحديدَ إقامةِ المرقش الأكبر وذلك لأمرين:

الأول: طبعيّ جرت عليه العادةُ والعرفُ الجاهليُّ مجرًى قائماً، وهو المتمثل في جدليةِ الحلِّ والترحال التي اكتنفنها طبيعةُ العربيِّ بالجزيرةِ، فضلاً عن أن ثباتَ المشاهدِ ونمطيتَها وتشابهها في أغلبِ المواضعِ تجعلنا لا نكادُ نشعرُ بالقيمةِ الفارقةِ بينَ مواضعَ عديدةٍ.

الآخر: ثبتيٌّ مترتبٌ على الأولِ، وهو المتمثل في ندرةِ المصادرِ التي تمدُّنا بالمعلومات الكافيةِ –في هذا الشأنِ– وعلى كلٍّ فإن أغلبَ الظنِّ يدفعني إلى القول بأن تكون أرضُ العراقِ[٥] –التي رحلَ عنها في مسيرةِ شهرٍ كاملٍ عندما علَم بالمراديِّ قد سافرَ إلى نجرانَ، فلعل أرضَ العراقِ ونجرانَ كانتا القرارين المعروفين كبيئةٍ معايشةٍ، بينما جاءت أرضُ حُمَيْرَ ومخاليفُ اليمنِ من ناحيةِ مكةَ مواضعَ حِلٍّ وترحالٍ، وقد ارتادها الشاعرُ مضطراً حيثُ كانت رحلةَ عملٍ سعياً نحو تحقيقِ رغبةِ عمِّهِ.

(١) انظر: معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين للدكتور عفيف عبد الرحمن ص١٤٨، دار العلوم ١٩٨٣م.
(٢) يُطلق– أيضاً– عليه يوم تحلاق اللمم، وكان من أيام حرب البسوسِ بين بكر وتغلب حيثُ سُمي بذلك؛ لأن الحارث بن عباد أمر بكراً بحلقِ رؤوسهم حتي يميزَهم عن النساءِ اللاتي حملهن معهم..
(٣) انظر: المفضليات ط٥ ص٢٢٢ دار المعارف بمصر، ١٩٤٢م.
(٤) انظر: المصدر نفسه ص٢٢١.
(٥) انظر: ما يؤكد هذا الرأى أو صحة هذا الاستدلال في ديوانه ص١٣٨ بيروت، دار الفكر ١٩٦٨م.

- **شخصيته وصفاتها**:

لم تفلحْ المصادرُ –التي وصلت إلينا– في تشكيلِ أو ترسيمِ صورةِ المرقشِ الأكبر الفوتوغرافيةِ تلك التي تبرزُ قسماتهِ، وتحددُ ملامحَه العاطفيةَ والشكليةَ والنفسيةَ بغيةَ التوصل بها لإضاءة جوانبَ مظلمةٍ في عالمِه الشعريِّ؛ لكن هناك علاماتٍ باهتةً تنساحُ في وجهِه العربيِّ، أو فلنقل تتماهى في أوصافٍ غائمةٍ سنحاولُ أن نلملمَ أطرافَها، أو نجمِّعُ أجزاءَها؛ وذلك لتجسيدِها وتشخيصِها –ولو بشكلٍ تخطيطيٍّ تقريبيٍّ– بعد أن ترصدَها عدسةُ البحث في الواقعِ الانقرائيِّ.

مهما يكنْ من أمرٍ فإن الناظر المتأملَ في شعرِ المرقشِ الأكبرِ وأخباره لا سيما قصةُ حبِّه لأسماءَ يستطيعُ القولُ: بأن هذهِ الشخصيةَ كانت –في مجملها– عاطفيةً حيثُ أذكت حرارتَها الصبابةُ والفكرُ، فضلاً عما اصطبغت به من مزاجٍ نفسيٍّ حادٍّ، وقد لاحَ بينَ الفينةِ، والأخرى في أكثرَ من مناسبةٍ مؤكداً ومراهناً على عدم قدرته على إحكامِ سيطرتِه على مشاعرِه، وآيةُ ذلك أنه:

أولاً: ما كتبه إلى أخويه أنسٍ وحرملةَ من أمر قتلِ الغفليِّ ذاك المراديِّ وزوجته جزاءً لما اقترفا من عدمِ رغبتهما في مواصلة رحلةِ الكشف معه عن حبيبته أسماءَ التي أضنته، وقد يئسا من العثورِ عليها، فقررا الرحيلَ عنه.

ثانياً: رحيله إلى بلادِ اليمن وملازمته لملكٍ من ملوكِها –ليس حبّاً فيه، أو قناعةً في شخصِه –وإنما تنفيذاً لأمرِ عمِّهِ– إذا أرادَ الزواجَ من أسماءَ– حتى يصيبَ من المالِ ما يعينُه على الزواجِ منها.

أما عن **صفاته الخَلقيّة** فلقد أشارَ الأصمعيُّ إلى "زرقةِ عينيه"[1] علماً بأن العربَ كانت تتشاءمُ من هذه الزرقةِ.. على هذا التصور –أو ذاك المفهوم القديم– فإنها ليست ملمحاً جمالياً، على عكس ما نراه اليومَ؛ ولأن تلك الزرقةَ –كما يبدو لي– كثيراً ما يصحبُها بياضٌ قد تخالطه حمرةٌ، أو قد يجيءُ البياضَ خالصاً؛ لذا فإنني أرى أنه كان أبيضَ طويلاً، ذا عينين زرقاوتين، طويلاً فحلاً.

هذا ولقد أضاف الثعالبيُّ ملمحاً آخر قد يسهمُ في تقريبِ صورةِ المرقشِ الأكبر عندما رأى أنه كانَ أجدعَ[2] دونَ تحديدٍ لتلك الصفةِ: هل كانت قطعاً بالأنف[3] أم بالأذنين، أم كانت تعبيراً عن سوء غذائه.. على كلٍّ فإنني أستبعدُ

(١) راجع: الحيوان للجاحظ ح٥ ص٣٣١.
(٢) راجع: لطائف المعارف ص ٢٥.
(٣) راجع: الشعر والشعراء ح٢ ص٢١٣ حيث قال إن الذي أكل أنفه هو السبع.

الأولى والثانية، وأثبت الثالثة احتمالاً؛ لأن فروسيتَه في مجالِ الحبِّ طغت على مجالِ الحربِ، فلم نقرأ أنه كان مبارزاً أو فارساً مغواراً أو مغامراً وقد جُرِحَ...!!

وأما عن الخُلُقية والنفسية فإنه يظهرُ لنا –بوضوح من خلالِ أخبارِه وشعرِه المبثوثين في مظانٍ كثيرةٍ– أنه كان مُسالماً، لا يسئ الظنِّ بأحدٍ، وكثيراً ما يصدقُ كُلَّ ما يقالُ، وهذا ما نلمسُه في أمرٍ هو:

أنه قد انطلت عليه الحيلةُ التي دبرها له عمُّه حينما أخبره بموتِ أسماءِ، والقبر التي دُفِنت به، وهذا ما كشف عنه شعره حيثُ أعربَ عن ضيقه من كثرةِ خداع الناسِ له، إذ يظهرُ في قوله[1].

وما بالي أفي ويُخَانُ عهدِي ***وما بالي أُصادُ ولا أَصِيْدُ***

وقوله:

أُناسٌ كلَّما أخلَفْتُ وَصْلاً عَنَاني منهمُ وصلٌ جديدُ

كما أنه كان بائساً وقد لازمه يأسٌ كادَ يفتكُ به ربما بسببِ عدمِ ظفرِه بما كانَ يهوى حيثُ إن أسماء قد ذهبت لغيره، وتركته في عالمٍ غشيه الشوقُ، فكان من مخاضه العسيرِ أن رأينا فيه شقَّةَ الحزنِ، وومضةَ المجربِ وجنةَ البكيِّ، ورحمةَ النَّجيِّ والشجيِّ.. هذا إلى جانبِ كونِه رفرافَ النفس، جياشَ الصدر، زافرَ القلبِ والروح بمعاني الحبِّ والكمالِ، كما كان كريماً حيثُ يظهرُ ذلك في إتلافه للمالِ، وتبذيره سبيلاً لمحبةِ الناس، والدليل على ذلك قوله[2]:

أموالُنا نَقِي النُّفوسَ بها من كلِّ ما يُدْنَي إليها الذَّمُّ

- **حياته**:

لم تحفلْ المصادرُ بشيءٍ عن حياتِه سوى قصةِ حبِّه لأسماءَ التي ظلَّ –بفضلها– اسمُ المرقش يتردد آماداً بعيدةً.. ولِمَ لا وقد مثلت هذه القصةُ الغرائبيةُ أو العجائبية –في اعتقادي– شكلاً من أشكال الصراعِ العاطفيِّ الأنطولوجيِّ في الجاهليةِ، شأنها شأنُ قصةِ عنترةَ وعبلةَ، وعبد الله بن العجلان النهدي وهند، وخزيمة النهدي، وفاطمة بنت يذكر،[3] وغيرهم، بل تقتربُ –في معناها ومبناها

(١) راجع: المفضليات ط٥ ص٤٨١.
(٢) راجع: المصدر نفسه ص٤٨٣.
(٣) خزيمة النهدي هو: خزيمة بن نهد بن زيد بن ليثْ بن سَوْد بن أسْلُم بن الحافي ابن قضاعة.. راجع: جمهرة أنساب العرب لابن حزم ط٣ ص٤٤٦.

ومغزاها– من قصص الحبِّ العذريّ حتى عدَّها –بعضُ المؤرخين– النواةَ الحقيقيةَ لنشأة هذا اللونِ في أدبنا العربيِّ.

عوداً على بدءٍ فإن القصةَ تقول: إن المرقشَ الأكبر كان قد خطب –من عمِّه عوف بن مالك– ابنتَهُ أسماءَ فأباها عليه، وقال له: لن أزوجكما حتى ترأسَ، وتأتيَ الملوكَ، وكان يعدهُ فيها المواعيدَ، وخرج المرقشُ، وأتي ملكاً من ملوكِ اليمنِ فامتدحَهُ فأنزلَهُ وأكرَمَهُ وحيَّاهُ، ثم إن عمَّه أجدبَ، فاضطرَّ أن يزوجَها من رجلٍ من مرادٍ، –أحدِ بني غطيفٍ– بعدما أرغبَهُ في المال، وأعطاه مائةً من الإبلِ وقد حملَها معه إلى بلاده، فلما أقبلَ مرقشٌ من اليمنِ كتمَ عنه أهلها الخبرَ، وصنعوا قبراً[1] زعموا له أنها دُفِنَتْ فيه، فبينما المرقشُ يمرُّ على صبيةٍ[2] يلعبون، إذ يَفْهَمُ من حديثهم أمرَ أسماءَ، فيرحلُ في طلبِها، ومعه مولاةٌ له وزوجها من غفيلةَ، كان راعياً له، وهو الذى يسميه المرقشُ "الغفيلي" وكان المرقش قد ضنى فسئمه الرجلُ، وجدبت عليه المرأةُ، ثم أطاعت زوجها بعدما قالَ لها: أُتركيه فقد هلكَ سقماً، وهلكنا معه ضرّاً وجوعاً وتركاه في كهفٍ من أرضِ مرادٍ، فلما شعرَ المرقشُ منهما بالعزم على التخلِّي عنه تعمدَ غفلتهما، وكتبَ هذهِ الأبياتَ على رحلِ الغفيليِّ.. وفي البيت الثالثِ نراه يحرِّضُ أخويه أنساً وحرملةَ أن يقتلاَ الغفيلي، فقرأ الأبياتَ فدعاها وخوفهما وأمرهُما بأن يصدقاه ففعلا، إذ عرفَ أن مرقشاً ما يزالُ في حالٍ تدعو إلى النجدةِ، فوثبَ حرملةُ على الغفيليِّ وأمرأته فقتلهما ثم رحلَ في طلبِ أخيه، غريمةً، فأتى إليه، واحتمله إلى منزلِه، وهو بآخر رمقٍ ثم يدركه الموتُ في دارِ حبيبته، ودُفِنَ في أرضِ مرادٍ، وعندما يقاربُ حرملةُ دارَ أسماءَ يعلمُ أن أخاه مرقشاً قد ماتَ فيعودُ حزيناً[3].

على كلٍّ فإن قصتَه –وإن كانت تتشابهُ مع قصةِ المهلهلِ بنِ ربيعةَ عندما أجمعَ عبدان وكانَ يغيرُ بهما على قبائلِ بكرٍ على قتلِه– ما هي إلا إشارةٌ تصورُ الطبيعةَ الفعليةَ لمشاعرِ العربيِّ الصادقِ في حبِّه، ومدى إخلاصِه لهذا الحبِّ، ومطلق عفته..

هذا ويبدو لنا –من خلال عرضنا لهذا الخبرِ– أن المرقش انتهى **مكاناً** بأرض مرادٍ عند أسماءَ، **وزماناً**: قيل إنه تُوفي عند ٥٥٢م أى سنة سبعين قبل الهجرة[4] ، هذا ولا يزعمُ الناظرُ المتأملُ في بطاقتهِ المعرفيةِ أن حياته كانت صبابةً ووجداً دون أن تكونَ له مساهماتٌ فعلية أو أدوارٌ إيجابيةٌ على مسرح

(١) قيل: إنهم ذبحوا كبشاً، وأكلوا لحمه، ودفنوا عظامَه، ولفوها، في ملحفة ثم قبروها.
(٢) قيل: إن اللذين كان يلعبان هما ابنا أخيه لما اختصما في لعب،..
(٣) انظر: المفضليات تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ط٥ ص٢١
(٤) انظر: موسوعة الشعر العربي لمطاع صفدي وآخرين ح٢ ص٢٠١ بيروت لبنان ١٩٨٠م.

حياته القبيليةِ، بل أخبرنا شعره بأن كانَ له موقعٌ من بكرِ بنِ وائل في حروبِها مع بني تغلبَ، كما كان أهلِ شجاعةِ ونجدةٍ، وتقدُّم في الحروب حيثُ قيلَ إنه: أصابَ أموالَ تغلب، وأسرَ رجالَهم، وجالدَ أبطالَهم[١] وقد أشارَ إلى ذلك في قوله:

أتتنِّى لسانُ بني عامرٍ فجلَّتْ أحاديثُها عنْ بَصَرْ

- **طبقته وشاعريته**:

لعلنا لا نخطئُ الظنِّ: إذا قلنا إن المرقشَ الأكبرَ يعدُّ من أقدمِ الشعراءِ الذين رويت لهم الأشعارُ حيثُ إنه كانَ –كما قالَ الأصمعي[٢]– مبالغاً– قبلَ الإسلام بثلاثمائة عامٍ، وكذلك فإنَّ إشارةَ طرفةَ إليه[٣]، وإلى حكايةِ حبِّه لتؤكدُ تلك الأسبقيةَ، ويسجلُ لبيدُ هذه الأقدميةَ، وقد عطف عليهُ المهلهلَ معتبراً أنهما من أقدمِ شعراء الجاهليةِ الذين أخنى عليهم الدهرُ، فذهبا كما ذهب لبدُ النسورِ، والمحراقُ، وتبعُ، وهرقلُ فيقول[٤].

والشاعرونَ الناطقونَ أراهمُ سلكوا سبيلَ مرقّش ومهلهل

ويصادقُ المرزبانيُّ على صحةِ قولِ لبيدٍ عندما يقرُّ بأن المرقشين كانا على عهدِ المهلهلِ بنِ ربيعةَ، وشهدا حربَ بكرٍ وتغلبَ[٥].

وكما اختلفَ العلماءُ في أوليةِ أو أسبقيةِ الشعراءِ، وخصوصاً عندما ادَّعتْ كُلُّ قبيلةٍ بشاعرها أنه الأولُ– فإنهم نسبوا– لعمرو بن قميئة، والمرقش الأكبر– الأوليةَ في قبيلةِ بكرَ بنِ وائل..من أجلِ هذا كلِّه فإن ابنَ قتيبةَ[٦] لم يبالغْ حينما خلعَ عليه هذهِ الأسبقيةَ في استحداثِ المعاني، هذا ولقد تأثرَ به القدامى من

(١) راجع: الأغاني ح٦ ص٢٢٠٩.
(٢) راجع: شرح ما يقع فيه التصحيف ص٤٢٥.
(٣) راجع: ديوانه ص١٣٨ (ضمن مجموعة دواوين علقمة وعنترة) بيروت– دار الفكر ١٩٦٨ حيث وردت في القصيدة إشاراتٌ واضحةٌ إلى تعلق المرقش بأسماء، وما اعترى هذا الحبَّ من عقباتٍ ونكباتٍ... وكل هذا يؤكد صحةَ ما وصلَ إلينا من أخبارٍ له.
(٤) راجع: ديوانُ لبيد ص١٢٨ دار صادر بيروت=
لبد النسور: لبد هو اسم آخر نسور لقمان بن عاد، سماه بذلك لأنه لَبِدَ فبقي لا يذهبُ و يموت، كاللّبد من الرَّجال اللازم لِرَحْلِهِ لا يفارقه، وتزعم العرب أن لقمان هو الذي بعثته عاد في وفدها إلى الحرم يستسقي لها فلما أهلكوا خُيِّر لقمان بين بقاء سبع بعرات سُمْر من أظب عُفر، في جبلٍ وعرٍ، لا يمسها القطر أو بقاء سبعة أنسر، كلما أهلك نسر خلف بعده نسر فاختار النسور فكان أخرى نسوره يسمىً لبداً.. راجع اللسان مادة (لبد)..،المحراق: ربما إنه يريد = =المحرق عمرو بن هند؛ لأنه حرق مائة من بني تميم تسعة وتسعين من بنى دارم، أو المحرق لقب الحارث بن عمرو ملك الشام من آل جفنة، وإنما سمى بذلك، لأنه أول من حرق العرب في ديارهم...، تبع: جمعها تبابعة سموا بذلك لأنه يتبع بعضهم بعضاً، كلماً هُلك واحد قام مقامه آخرٌ تابعاً له على مثل سيرته وزادوا الهاء في التبابعة؛ لإرادة النسب.. راجع اللسان مادة تبع..، "هِرَقْل" من ملوك الروم، وهو أول من ضرب الدنانير وأول من أحدث البقعة... راجع: اللسان مادة "هرق".
(٥) انظر: معجم الشعراء ص٢٠١، ٢٧٦ ويتفق معه المزهر ص٤٧٦– ٤٧٧ حينما أكد صاحبه أن المرقشَ الأكبرَ والمهلهلَ هما أولُ شعراءِ الجاهليةِ في ربيعةَ.
(٦) انظر: الشعر والشعراء ح١ ص١٦٤ تحقيق أحمد شاكر القاهرة ١٣٢٤هـ.

الشعراءِ– ولربما اعتبروه شيخَهم في مجالَي القولِ، وأفانين التعبيرِ، هذا ولقد استشهدَ على رأيه بقول[١] المرقشِ الأكبرِ

يـأتى الشَّـبابُ الأقَـوَرِيْـهَ ولا تَغـبِطْ أخـاكَ أنْ يُقَـالَ حَكَـمْ

كذلك فلقد أُعجِبَ الضِّبَيُّ إعجاباً غيرَ مسبوقٍ بشعرِه، حيثُ ترجمَ هذا الإعجابَ باختيارِه أكبرَ مجموعةٍ شعريةٍ للشاعرِ في مفضلياتِه[٢]، كما نرى أبا العلاء يسجلُ الإعجابَ نفسه لا سيما في ميميتِه لقوله: إنها عندي لمن المفردات[٣].

هذا ولا يفوتنا القول: إنه قد يندرُ أن نجدَ كتاباً من كتبِ الأدبِ واللغةِ قد غفلَ عن الاستشهاد بشعره، أو عن التمثيلِ بأبياته حتى وإن كانَ ذاك الاستشهادُ محدوداً.

ولَمّا نتساءلُ عن سرِّ هذا التفوقِ فإننا يمكننا ردّه إلي عاملين:

الأول: وراثيٌّ وفيه نذكرُ أنه سليلُ بيتٍ معرقٍ في الشعر، فهو ابنُ سعدِ بنِ مالك، الشاعرُ الجاهليُّ المقلُّ، والفارسُ المعدودُ، سيدُ قومِه في حربِ البسوسِ وأمه قُلابةُ بنت الحارثِ بن قيس بن ذهل[٤]، من بني يشكر، تزوجها سعد بن مالك فولدت له مرثداً وكهفاً وقميئة ومرقشاً، وكان له أخوان هما أنس وحرملة، وكان عم المرقش الأصغر، وخال عمرو بن قميئة[٥].

من هنا فلا شذوذَ ولا غرابةَ في أن يكون المرقشُ الأكبرُ زعيمَ حركةٍ شعريةٍ، وصاحبَ ريادةِ مدرسةٍ فنيةٍ حيثُ بلغت شأواً بعيداً، وقد تميّزَ بها عن غيرها لا سيما في تنوع أوزانِها، والتأنقِ في نظمها، وحسنِ تصاويرها فضلاً عن أهميتها التاريخيةِ والفنيةِ.

الآخر: توفيقيٌّ وفيه نرى أن الفترةَ الزمنيةَ التي عاشها محلِّقاً بشعره في أبهاءِ جزيرة العرب هي –نفسها– الفترةُ التي تكامت فيها للغةِ العربيةِ خصائصُها اللغويةُ،[٦]، وقيمها الأسلوبيةُ، وطرائقها الفنيةُ، ووظائفها الدلاليةُ والجماليةُ، وتزامنت –عوداً– مع مرحلةِ التكاملِ الفني لبناءِ القصيدةِ العربيةِ، إذ صارت بنياناً ضخماً؛ لهذا كلِّه فإن شعرَ المرقشِ الأكبرِ يمثلُ مرحلةَ الكفايةِ والسلامةِ اللفظيةِ والعروضيةِ والفنيةِ وقتذاك.

---

(١) انظر: أشعار بني بكر في الجاهلية والإسلام للمؤلف ق٢ ص٥٣.
والأقورين والأقوريات: الدواهي والأمورُ العظيمةُ حيث يقصدُ الشاعرُ أن الشبابَ هم زمن الطيش وخلق المتاعب والدواهي، ومثله زمن الكبر؛ لذا لا تغبط أخاك إذا أصبحَ الناسُ يحكمونه في أمورِهم؛ لأن معنى هذا هو شيخوخته وقربه من الموت.
(٢) راجع: المفضليات ص٤٥٧.
(٣) راجع: رسالة الغفران ص٤٥٦.
(٤) راجع: جمهرة أنساب العرب لابن حزم ص٣١٩.
(٥) هو شاعر معروف، وله ديوان شعرى كبير حيث قام حسن كامل الصيرفي في بتحقيقه بالقاهرة عام ١٩٦٥م ، كذلك فإن خليل العطية أعاد تحقيقه في دار الحرية، ببغداد عام ١٩٧٢م.
(٦) انظر: العصر الجاهلي لشوقي ضيف ط١٢ ص٩٧.

المبحثُ الثاني : عالمهُ الشعريُّ

لعل الناظرَ في شعرِ المرقشِ الأكبرِ يلمسُ –بوضوحٍ– تمثلهُ لأغلبِ أغراض شعرِ الجاهليةِ، ثم مجاراته لسنن البيئةِ والطبيعةِ الجاهليةِ حيثُ استطاعَ –بعدسة إحساسه– التقاطَ كلِّ ما يدورُ في الواقعِ..!

وعلى كلٍّ فإن المدققَ في محصولِ المرقشِ الشعريِّ يرى أنه جاءَ موزعاً ومرتباً على حسب الكثرةِ كالتالي –الفخر حيثُ جاءت فيه أربعُ قصائدَ تعدلُ نصفَ الديوان، أما **الغـزل** فقد نظمَ الشاعرُ فيه قصيدتين، ثم انزوى الحربُ والوصفُ والرثاءُ كلٌّ بواحدةٍ على حدةٍ.

ففي الفخر –الذي نبت تلقائياً في نفوسِ العربِ التي تهوى العزةَ، وتتمسكُ بالخصالِ الطيبةِ والسجايا النفسيةِ –نراهُ قد التزمَ بما رسمته له قبيلتهُ، وحددته له من طبيعة التغني بالفضائلِ والمثلِ العليا، وخصوصاً الذاتيَّ أو الشخصيَّ الذي جاءَ ينشدُ المعانيَ الساميةَ التي ترتفعُ أو ترتقي بهاماتِ البشريةِ بعيداً عن وهدةِ الطينيةِ كسمو الأماني، وعدم الاستسلامِ والعفةِ مهما كثرت الخطوبُ، وتوالت النكباتُ مثل قوله[1]:

بامرئٍ ما فَعَلْتَ عَفَّ يَؤُوسٍ صَدَقَتْهُ النُّهَى لِعَوْصِهِ الْحِيْهِ
غَيْرَ مُسْتَسْلِمٍ إذا اعْتَصَرَ العَا جِزُ بالسَّلْتِ فِي ظِلالِ الهُون

حيثُ أعلنَ عن موقفِه الراقي المتمثلِ في ترفعِه عن الدنايا، وصغائرِ الأمورِ؛ لذا فإن الأماني حالفته، بل رافقته كظلِّه؛ لأنه حازَ على الكثيرِ من الصفاتِ التي تؤهلُه إلى ذلك؛ كذلك فإنه كلَّما اشتدَّ خطبُ الناسِ، وضاقت به السبلُ ذرعاً –وقد أعيته الحيلُ– كان لا يستسلمُ لذلك أبداً، ولا يسكتُ على الضيمِ مهما كانتْ الأمورُ، هذا ويطفو كرمُه، فيغرقُ بني الإنسانِ حيثُ يتجاوزُ الحدودَ فيكرمُ الذئبَ من الحيواناتِ فيقولُ[2]:

ولَـمَّا أَضَأْنا النَّارَ عِنْدَ سَوَائِنَا عَرَانا عليها أَطْلَسُ اللَّوْنِ بائسُ
نَبَذْتُ إليهِ حُزَّةً مِنْ سَوَائِنَا حَيَاءً، وما فُحْشِي عَلَى مَنْ أُحَالِسُ
فَآصَرَ بها جَذْلانَ يَنْفُضُ رَأْسَهُ كَمَا آبَ بالنَّهْبِ الكَمِيُّ المُخَالِسُ

متحدثاً عن النارِ التي أضاءَها في الفلاةِ وقد أصابَ بها هدفين الأول: إنضاجَ الطعامِ، الآخر: اهتداءَ الناسِ بها، وهو في هذه الأثناءِ يُقْدِمُ ذئبٌ عليه طامعٌ في عطاياه فأكرمه المرقشُ الأكبرُ إكراماً كبيراً بأن ألقى له لحماً طيباً؛ لذا فرحَ الذئبُ فرحاً شديداً بما حصلَ عليه من فيضِ كرمِ الشاعرِ هنا.

(١) انظر: المفضليات تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر ط٥ ص٢٢٧ دار المعارف بمصر ١٩٤٢م.
(٢) انظر: المصدر نفسه ص٢٢٤،المخالس: الذي يأخذُ الشئ في نهزه ومخالسة.

أما عن فخره القبلي فإنه لم يخرجْ بعيداً عما حددته الأطرُ التي رسمتها له قبيلتُه لا سيما التغني بالتقاليدِ الأصيلة التي فرضتها **بكـرُ** عليه، حتى اتخذَها شعراؤها شرعةً ومنهاجاً... من هذا نقرأ قوله(١):

بِوُدِّكِ مَا قَوْمِي عَلَى أَنْ هَجَرْتُهُمْ إذا أَسْجَدَ الأَقْوَامَ رِيْعُ أُظَائِفِ
وكانَ الرِّفَادُ كلَّ قِدْحٍ مَقَسَّمٍ وعادَ الجِمِيْعُ نُجْعَةً للزَّعَانِفِ
جَدِيْرُونَ أَنْ لا يحْبِسُوا مُجْتَدِيَهُمُ لِلَحْمٍ وأَنْ لا يدرؤا قِدْحَ رَادِفِ
عِظَامُ الجِفَانِ بالعَشِيَّاتِ والضُّحَى مَشَابِيطُ للأبدانِ غَيْرُ النَّوارِفِ

حيثُ نرى أن قومَهُ على الرغمِ مما قد أصابَهُ، أو أعنته منهم إلا أنهم كرماءُ مرفوعُو الرؤوسِ بينَ أقرانهم، شامخون كأظائف ذاك الجبلِ الشامخِ المعروفِ في جزيرةِ العربِ.. فإذا همَّ إليهم أحدٌ يطمعُ في نيلِ عطاياهم – وخصوصاً طعامَهم– رجع فرحاً مزهوّاً بما غُمِرَ به من فيوضاتِ النعم .. من هنا فلم يخذلْ من طلبَ نفعَهم. فقومه يرون بل يشعرون بمطلقِ السعادةِ، ومبلغِ الفخرِ، وهم يوزعون قطعَ اللحمِ على الضيوفِ لا سيما أن ما ينحرونه هو العظيمُ من الفحول وذلك سبيلاً للمودةِ.

ويمزجُ المرقشُ الأكبرُ **فخره الذاتي** الذي يستمدُ دعاماتِه من بكرٍ **بها** في تآلفيةٍ واستغراقيةٍ قائلاً(٢):

هَلاّ سألتَ بنا فوارسَ وائلٍ فلنحنُ أسرعُها إلى أَعدائِها
ولنحنُ أكثرُها إذا عُدَّ الحَصَى ولنا فواضلُها ومجدُ لوائِها

فنراه يفخرُ بقومهِ بعد أن افتخرَ بنفسه في موضعٍ سابقٍ في القصيدة، واصفاً شجاعته، وقوتهم وهم يحاربون أعداءهم في عقرِ دارهِم، ولم لا وقد حازوا على الكثيرِ من مقومات الشجاعةِ بأشكالها الماديةِ العدديةِ والعتاديةِ، والمعنويةِ المتمثلةِ في شرفِ الأصلِ، وشدةِ الكرمِ.

وننتقل إلى غزله فنرصدُ له أربعَ قصائدَ، عساها تستطيعُ أن تكشف لنا عن طبيعةِ هذا المَعْلَمِ العذريِّ ففي الأولى يقول(٣):

قُلْ لأسماءَ أنجزي الميعادَا وانظُري، أن تُزوِّدِي منكِ زادَا
أَيْنَمَا كُنْتَ أو حَلَلْتَ بأرضٍ أو بلادٍ أحبيتَ تلكَ البلادَا
إن تكوني تَرَكْتِ رَبْعَكِ بالشَّأْ م، وجاوزتِ حمْيَراً ومُرَادَا

مستهلاً إياها بالطلبِ من حبيبته أسماءَ أن تفي بوعدها.. فإنها أينما ذهبت، وبأي أرضٍ حلَّت فهي تحيي هذهِ البلادَ بجمالِها وحسنِ وفادتها، ثم

(١) انظر: المصدر نفسه ص٢٣٢، الزعانف: القليلُ من الناسِ.
(٢) انظر: المفضليات ص٢٣٤.
(٣) انظر: المصدر نفسه ص٤٣١.

يذكِّرُها بأنها إن تركت ديارَها بالشامِ، وجاورت حميراً ومراداً فلتنظرْ قدومَه إليها، ولتسألْ الذاهبين عن ديارِها والقادمين إليها فإنه شديدُ الشوقِ إليها.

وفي الثانية يقولُ:

إنـا محيُّـوكِ يـا سَـلْمَي فحيِّينَـا وإنْ سَقَيْتِ كِـرَامَ النَّاس فاسقِينا

وإن دَعَـوْتِ إلى جُلّـى ومكرُمـةٍ يوماً سَراةَ كِـرَام الناس فادعِينَا

حيثُ يثني على محبوبتِه سلمى ثناءً عاطراً، طامعاً منها بأن تروي ظمأَ شوقِه الذي كادَ يزهقُهُ؛ لأنه كثيراً ما أحبَّها حبّاً كثيراً، كما نراه حريصاً على أن يسخِّرَ طاقتَه الحربيةَ وغيرها تحتَ إمرتِها لا سيما عندما تطلبُ النجدةَ من أشرافِ الناسِ، وأعاظِمهم.

ويقدم في الثالثة غزلاً يقتربُ من الحسيِّ في قوله[1]:

وفِي الحـيِّ أبكـارٌ سَـبَيْنَهَ فُـؤادَهُ غُلالـةَ مـا زَوَّدْنَ والحـبُّ شَـاعِفي

رقَـانُ الخُصُـور لم تُعْفِّـرْ قُرُونُهـا لِشَجْوٍ ولَـمْ يَحْضُـرْنَ حُمَّـي المزالِـفِ

نـواعمُ أبكـارٌ سـرائرُ بُـدَّنٌ حِسَـانُ الوُجُـوهِ لِيِّنـاتُ السَّـوالِفِ

يُهَدِّلُهَ فِي الآذانِ مِنْ كُلِّ مُذْهَبٍ لـهُ زَبَـدٌ يعْيِـأُ بـه كـلُّ واصـفِ

مجسداً موقفَ الوداعِ والارتحالِ، ممتدحاً جمالَ الفتياتِ اللاتي قُدِّرَ له أن يفارقَهن، وذلك بأوصافٍ جميلةٍ تمتزجُ فيها كلُّ خطوطِ الروعةِ، وأطيافِ الساحريةِ؛ وتنتزعُ الجاذبيةَ والإعجابَ والواضحُ أن الأبياتَ حافلةٌ بأوصافِ الأنوثةِ لاسيما النعومةِ والبكورةِ، وخصبِ الرونقِ والأعناقِ الطويلةِ حيثُ إنها منتقاةٌ بحسَّ فنيٍّ مشبعٍ بالإيحاءِ والموسيقى مؤكداً أنه قد سكنَ الحيَّ غيدٌ حسانٌ، سحرنه واستولينَ على فؤاده المكتوي بنارهنَّ؛ لأنهن دقاقُ الخصورِ، ضفائرهن طويلاتٌ منعماتُ العيشِ، كثيراتُ اللحمِ، ذوات أعناقٍ طويلةٍ، تغمرهُنّ النعومةُ والبكارةُ وخصوبةُ الرونقِ، كما تتدلى من آذانهن أجملُ ما صيغَ من المُذْهَبِ، هذا بالإضافة إلى الشرابةِ، وهي تهتزُّ لكلِّ حركةٍ.

وأخيراً يقدمُ مزيجاً متبايناً من الغزل العفيفِ الذي يقتربُ حثيثاً في من الصريحِ في قوله[2]:

---

(١) انظر: المفضليات ط٥ ص٤٣١.
المعاني:العلالة: ما يتعلل به، ويُتَلَهِيَّ شاعفي من قولهم: شعفه الحب إذا اكتوى فؤاد صاحبه.
سرائر : الخيائر، البدن: ج بادن للمذكر والمؤنث، كثير اللحم.
السوالف: جمع سالفة، وهى صفحةُ العنق. الزبد: خيوطٌ تتركُ في طرفِ الكوفيةِ للزينةِ.

(٢) انظر: المصدر نفسه ص٤٦١.
المعاني: البد: ج بداء وهي الكثيرة لحم الفخذين حتى تصككا، المجاسد: ج مجسد وهو الثوب المشبع بالزعفران. أسيلة الخدين: طويلة الوجه ، النجيبة: الناقة السريعة.

نـواعِمُ لا تُعَالِـجُ بـؤسَ عَـيْشٍ أوانِـسُ لا تُـراحُ ولا تَـرُودُ
يَـرُحْنَ معـاً بِطَـاءَ المَشْـيِ بُـدَّاً علـيهنَّ المَجَاسِـدُ والبُـرُودُ
ورُبَّ أَسِـيْلَةِ الخَـدَّيْنِ بِكْـرٍ مُنَعَّمَـةٍ لهـا فَـرْعٌ وجِيْـدُ
وذو أُشُـرٍ شَـتِيْتُ النَّبْـتِ عَـذْبٌ نَقِـيُّ اللَّـوْنِ بـرَّاقٌ بَـرُودُ
لَهـوتُ بهـا زمانـاً مـن شَـبابِي وزارتْهـا النجائـبُ والقَصِـيْدُ

حيثُ يصفُ اجتماعَ أترابِ سليمى الغواني حولها مشبباً بهنَّ، ثم يقرنَّ جمالهنَّ ببؤسِه، أو حالهُ السيئة التي اجتمعَ فيها العطاءُ والحرمانُ، كما يصفهن بالعفة، ويحاولُ أن يرسمَ صورهن بالكلمات، مؤكداً أنهن كثيراتُ لحم الفخذين حتى تصككا، ويلبسن ثياباً صفراءَ اللونِ حيثُ أُصُطبغَت بالزعفرانِ الجميلِ.

ثم يظهرُ الغزلُ الماديُّ أو الحسي بجلاءٍ –عندما يصفُها بأنها ملساءُ ناعمةُ الخدِّ، فارعةُ الطولِ، جميلةُ العنقِ، في أسنانِها تحززٌ؛ حتى ظهرَ ثغرُها متفرقَ الثنايا، براقاً عذباً، نقيَّ اللون..

ولما ننتقل إلى **وصفه** فسنراه كغيرِه من شعراءِ الجاهليين الذين فُتِنوا بالناقةِ والفرسِ.. ففي الناقةِ نقرأ قوله:

قَطعتُ إلى معروفِها مُنْكَراتِهَا بعيْهامةٍ تَنْسَلُّ واللّيْلُ دَامِسٌ

حيثُ قطعَ ما لا يعرفُ من هذه القفرِ حتى صارَ إلى ما يُعرفُ، وذلك بفضلِ ناقتِه الجريئةِ القويةِ التي تسيرُ في دامسِ الليلِ.

ويشبهها بالبقرةِ الوحشيةِ في قول[1]:

أَوْ عَـلاةٍ قَـد دُرِّبَـتْ دَرَجَ المِشْـ ـيَةِ، حَـرْفٍ مِثْـلِ المَـهَاةِ، زَفُـوْنَ

حيثُ قطع رحلته على ناقته الصلبةِ التي تعودت على المشي في طريقِ الرملِ فكانت أشبه بالناقةِ الضامرةِ في شكلها، وكالبقرةِ الوحشيةِ في سرعتِها، وهزِّ رأسِها في سيرِها.

ويمعنُ في وصفها قائلاً[2]:

فَهَـلْ تُسَـلِّي حُبَّهَـا بـازِلٌ مـا إنْ تُسَـلِّي حُبَّهـا مِـنْ أَمَـمْ
عَرْفَـاءُ كالفحْـلِ جُمَالِيَّـةٌ ذاتُ هِبـابٍ لا تَشَـكَّى السَّـأَمْ

(١) انظر: المفضليات ص٢٢٧.
المعاني: العلاة: سندان الحدد، الحرف: الناقة الضامر، والمهاة: بقرة الوحش.
(٢) انظر: المفضليات ص٢٣٢.
المعاني: أمم: قرب، ذات هباب: الهباب النشاط والسرعة... لم تقرأ جنيناً: لم تحمل.
لا أصرها: ليس لها لبن.. البهم: ج بهمة وهى الصغيرة من ولد الغنم،
الشول: الإبل التى لا ألبان لها.... نوت: سمنت، الرباع: المفرد: الثور.

لمْ تَقْـرَإِ القَيْـظَ جنينـاً، ولا أَصُـرُّها تَحْمِـلُ بِهْـمَ الغَـنَمْ
بَـلْ عَزَبَـتْ فِي السَّـوْلِ حتَـى سُـوِّغَتْ ذا حُبُـكٍ، كـالإِرَمْ

حيثُ جمعَ أوصافَ ناقته فأوعى ثم فنراه بعدَ وقفةِ الطللِ التى يحاولُ استرجاعَ الحياةِ في نفسِه، عن طريقِ رحلةٍ بناقةٍ عيهامةٍ ينسى فيها المتاعبَ التي لحقت به جراءَ الخرابِ الذي لحقَ بمكانِ المحبوبةِ، والذى كانَ كالخراب في نفسه.. فهي مشرفةٌ تشبُه موضعَ العرفِ من الفرسِ، جماليةٍ أي مشبهةٌ بخلقة الجملِ، نشيطةٌ مسرعةٌ لم تنجبْ، فهو غنيٌّ بلبنها، ويكفيه منها السيرَ السريعَ؛ لذا فقد ذهبت مسرعةً مع الإبلِ التي لا ألبانَ لها فسمنت، وقد طالَ وبرها فصارت كالجملِ.

أما **الفرسَ** فإنه لم يحظَ في شعرهِ إلا بقوله(١):

بِـأَنَّ بَـنِي الـوَخْمِ سـارُوا معـاً بجـيْشٍ كضـوءِ نُجُـومِ السَّـحَرْ
بِكُـلِّ نَسُـولِ السُّـرَى نَهْـدَةٍ وكُـلِّ كُمَيْـتٍ، طُـوَالٍ أَغَـرْ

حيثُ قال: لقد بلغني أن بني عامر وبني الوخم سارا بجيشٍ كبيرٍ، كأنه النجومُ التي تطلعُ في آخرِ الليل، وقد خصَّ نجومَ السحر؛ لأنها من كبار النجوم ودراريها وهي المضيئةُ منها، ثم يصفُ الجيادَ الضخمةَ السريعةَ السير، وفوارسها الطوال الشجعان.

وننتقل إلى **الرثاء** فنُّ بكاءِ الميتِ وامتداحه، فنراه يرثي ابن عمِّه الذي قتلته بنو تغلب، وكان برفقته، وقد استطاعَ أن ينجوَ؛ ولكنه لم ينسَ دمَ رفيقه، إذ سعى حتى قتله رجلٌ من بني تغلبَ.

والناظر في القصيدةِ التاليةِ يرى أنها لم تتوقفْ عند الرثاء الذي لا يخلو من عاطفةٍ صادقةٍ، لكنها مغلفةٌ بجوٍّ من الحكمةِ واليقينِ بفناءِ الحياةِ.

ننظر إليه وهو يقول(٢):

لمْ يَشْـعِ قَلْبِـي مِلْحَـوُادِث إلاّ صَاحِبِي المُـرُوكُ فِي تَغْلَـمْ
تَغْلَـبُ ضَـرَّابُ القَـوَانِس بالـ ـسَّيْفِ وهَادِي القَوْمِ إذا أظْلَـمْ
فاذهَـبْ فِـدًى لَـكَ ابْـنُ عمِّك لا يَخْلُـدُ إلا شَـابةٌ و أَدَمْ
لَـوْ كَـانَ حَـيٌّ ناجِيـاً لنجـا مِـنْ يَوْمِـهِ المُـزَلِّمُ الأَعْصَـمُ

(١) انظر: المفضليات ط٥ ص٢٣٥. المعاني: بنو الوخم: هم بنو عامر بن ذهل بن ثعلبة النسول: السريعة السير، النهدة: الضخمة، الطوال: الطويل.
(٢) انظر: المصدر نفسه ص ٢٣٨.
المعانى: ملحوادث: أصلها "من الحوادث" حيث حذفت النون والألف للتقاء الساكنين.
تغلم: أرض بعيدة موضع، وقيل للداهية مضلة، وقيل: اسم تعلب: هو ابن عمه، القوانس: واحدها قونس، وهو من الفرس عظم تحت الناصية شابة وأدم: جبلان.

حيثُ يرى أن ما أحزن قلبه من صروف الدهر ودواهيه إلا مقتلُ ابنِ عمِّه الذي كان قوياً يضربُ الرؤوسَ بسيفٍ لا تخطئ، هذا ولقد كان أولَ القومِ في الشدةِ، لذا فإن الشاعرَ تمنىَّ أن يفديَه بنفسِه؛ لكنه يقرُّ بأن الموتَ نهايةُ كلِّ حيٍّ، حتى الوعولِ التي تقطنُ الجبالَ العاليةَ، وتعتصمُ بها ومع ذلك يفنيها الموتُ، ثم يعددُ الأمثلةَ المباشرةَ التي تترجمُ نظراتِ الحكمةِ فيقولُ(١):

لـيسَ علـى طـول الحيـاةِ نَـدَمْ ومِـنْ وراءِ الـمرءِ مـا يَعلَـمْ
يَـرْحَـلُـكَ والِـدٌ ويَخْلُـفُ مَـوْ لُـودٌ وكُـلُّ ذي أبٍ يَيْـتَـمْ
والوالِـداتُ يَسْـتَفِدْنَ غِنًـى ثُـمَّ علـى المِقدارِ مَـنْ يَعْقِمْ

حيثُ يفضلُ الشاعرُ الحياةَ الزحمةَ في عصرِ الشبابِ على حياةٍ أشبهَ بالموتِ في الشيخوخة، فالموتُ حقيقةٌ لا مناصَ منها. فكلُّ ولدٍ –لابدَّ– فاقدٌ والدَهُ، ولو بعدَ حين، ثم يؤكدُ على أن ما يقرُّ عينَ الوالداتِ بفقدهن أزواجَهن رؤيةُ أولادهن، وإيمانهن بأن ما قدَّرَ اللهُ سيكونُ.

فالأبياتُ على بساطتها تخللتها نظرةُ الحكمةِ التي أعطاها الشاعرُ –من خلالِ تعدادِ الأمثلةِ المباشرةِ– المساحةَ الواجبَ إفرادَها لها، وفيها يؤكدُ عجزَ الكائنِ الحيِّ عن الاستمرارِ، فالولدُ يفقدُ والدَهُ، والزوجةُ تفقدُ زوجَها إلا أنَّ الأبناءَ يؤلفونَ الجيلَ الجديدَ، كأن الاستمرارَ هو للجماعةِ، وليس للأفرادِ..، وهكذا تتعددُ الأمثلةُ التي تؤكدُ نهجَ المرقشِ الأكبرِ منهجَ سابقيه، ومجايليه في إتباعِ الأغراضِ الشعريةِ القديمةِ وذلك في استقلاليةٍ في النظرةِ ، وتفردٍ في العرض والتقديم .

وبعدُ : فإن شعرَ المرقشِ الأكبرِ جاء نقلاً أميناً لتجربةٍ إنسانيةٍ ترجمت واقع حياتهِ بصدقٍ وعفويةٍ ، وغايةٍ في الانكشافيةِ وبخاصةِ أن شاعريتَه التي كانت تشعُّ بالنقاءِ والصفاءِ إنما انعكست على تعبيرِه الذي اتسمَّ بطهرِ الكلمةِ وعفافِ الإيماءةِ ونبلِ الهدفِ المرجوَّ .. ،

(١) راجع: المصدر نفسه ص٢٣٧.

المبحثُ الأولُ : لوحة الطللُ وعناصرها في شعرِ المرقشِ الأكبرِ " دراسة تحليلية"

إننا لما نتناولُ الملمحَ الطللـيَّ في شعرِ المرقشِ الأكبرِ –بالدراسةِ والتحليل– فإنه ينبغي الوقوفُ بدءًا على القصائدِ التي تبدأُ بالطللِ، وهذا أمرٌ يحتاجُ إلى عملٍ إجرائيٍّ إحصائيٍّ.. وعلى كلٍّ فإننا –تدقيقاً وتنقيباً– قد عثرنا للأكبر على خمسِ قصائدَ صُدِّرت ثلاثٌ منها بوقفةِ الطللِ، وقد جاءت بارزةً في: "هل بالديار، "أمن آل أسماءَ"، "هل تعرف الدار.. هذا وسنحاولُ تحليلَ كلٍّ مقدمةٍ تحليلاً مفصَّلاً حتى نستطيعَ الوقوفَ على ملامحِ لوحةِ الطللِ وقسماتِها.

- **وعلى كلٍّ فلنبدأ بقصيدة هل بالديار:**

في هذهِ القصيدةِ يرثي الشاعرُ ابنَ عمِّه– الذي قتله بنو تغلبَ في "تغلمَ"، وكانَ برفقتِه، إذ استطاعَ أن ينجوَ بنفسِه؛ لكنه لم ينسْ دمَ رفيقِه، بل سعى في طلبِ الثأرِ –على حدِّ قولِه– حتى قتلَ رجلاً من بني تغلبَ.

مهما يكنْ من أمرٍ فالشاعرُ يستهلُّ القصيدةَ بالوقوفِ على دارِ صاحبتِه أسماءَ يبكي طلولَها في نفسِه، وفيمن حولَه، وأينما سارَ؛ ومتى توجَّه؛ حيثُ أقفرت الديارُ، وأمست خاليةً من مشاهدِ الحبِّ العذريِّ[1] ذاك الذي نما في داخلِها، وتمايلَ –في تحاوريهٍ غيرِ متكافئةٍ– على جنباتها حتى آل أمرُها إلى ما صارت إليه..، يسائلُها..، مستنطقاً إيَّاها..، يريدُ أن يحدثَّها..! ولكن هل تجيبُ الجماداتُ...؟! بعد ذلك يأتي إظهارُ الشاعرِ وتصويرهُ مدى فعلِ آثارِ الطبيعةِ بهذا الطللِ، تلك التي تسببت في اندثارِ معالمِه حيثُ إن الدارَ ليس فيها أحدُ، وآثارُ الرياحِ فيها كأنها خطوطٌ قلمٍ مزينةٌ على الأديمِ.

إن ما سبقَ كانَ تحويلاً جسَّده الطللُ من حيثُ الشكلِ الذي أرادَ الشاعرُ بثَّه في تضاعيفِ أبياتِه، أمَّا من حيثُ الباطنِ فقد تحولت فيه الدارُ من طبيعتِها المحسوسةِ المعاينةِ والشديدةِ الحساسيةِ أو البالغةِ الخصوصيةِ إلى طبيعةٍ إلهاميةٍ ذاتِ تفاعليةٍ سلبيةٍ وبخاصةٍ عندما راحَ يتأملُ فيها الشاعرُ بعضَ ذكرياتِه المؤلمةِ تلك التي عاشَها قلبُه، وتناثرت –على جنباتِها– أحداثُ حبِّه عندما خفقَ قلبُه خفقته الأولى إيذاناً بحبِّه لأسماءَ بنتِ عوفَ، إلى أن أطلقَ نبضتَه الأخيرةَ إيذاناً بوداعِ الحياة ثم انطوائه تحتَ ركامِ رمالِ صحرائها.

وهنا يعكسُ لنا المرقشُ الأكبرُ هذا التأملَ في صياغةٍ إبداعيةٍ لموقفٍ يعدُّ من أصعبِ المواقفِ في حياته حيثُ ترجمَ كلَّ ما سبقَ قائلاً:

---

١) لعلنا وصفنا حبَّهُ هذا بالعذريِّ؛ لأنه بنى لنفسِه –من الخيالِ– عالماً حالماً مليئاً بالعواطفِ والأحاسيسِ المرهفةِ.

هَلْ بالدِّيار أَنْ تُجِيبَ صَمَمْ لَوْ كَانَ رَسْمٌ نَاطِقًا، كَلَّمْ[1]
الدَّارُ قَفْرٌ، والرُّسُومُ كَمَا رَقَّشَ فِي ظَهْرِ الأَدِيمِ قَلَمْ
دِيَارُ أَسْمَاءَ الَّتِي تَبَلَتْ قَلْبِي، فَعَيْنِي مَاؤُهَا يَسْجُمْ
أَضْحَتْ خَلاءً نَبْتُهَا نَئِدٌ نَوَّرَ فِيهَا زَهْوُهُ، فَاعْثَمَّ[2]

إن وقفةَ الأطلالِ –هنا– وإن كانت تقليديةً في عرفِ الشعرِ الجاهليِّ إلا أنها ذاتُ ارتباطٍ وجوديٍّ متلاحمٍ مع تجربةِ الجمودِ التي عاناها الشاعرُ، بل إنها تدخلُ في وعيه منذُ البدايةِ حيثُ أسقطَ عليه –طَوعاً أو كرهاً– كثيراً من ذاتِه، وبالتالي فإنَّ موقفَه من الطللِ يأخذُ اتجاهين متقابلين.. الأولُ: إمَّا أن يرفضُهُ من خلالِ رفضِه لمشاعرِ اليأسِ التي تتوافي عليه جاثمةً على صدرِه، والآخر: إمَّا أن يتعاطفَ متوحداً معه في تمازجيةٍ.. وسواءً تعاطفَ عن رغبةٍ أم تمنَّعَ عن قناعةٍ فهو –في نهايةِ الأمرِ– متجاوبٌ تحتَ مؤثرِ الحنينِ الذي ينحتُ في جسدِه الهزيلِ.. من هنا فإن العلاقةَ إذنْ تصبحُ حسيةً صادرةً عن عاطفةِ الشاعرِ.. من شأنِ هذهِ العلاقةِ أن تكشفَ لنا عن فكرةِ رثاءِ الشاعرِ للذاتِ المشارِ إليها. إذ نراه ينعكسُ على الطللِ؛ ليقيمَ حواراً معه، وقد أكسبَه بعداً مكانياً.. ربما لتخوفه من أن تمحوه عوادي الطبيعةِ أو حدثانِ الدهرِ؛ لأنها ليست دورَ قرارٍ مشيدةً، لكنها آثارُ قومٍ رحلٍ ضربوا بخيامِهم حيناً من الدهرِ، ثم ارتحلوا عنها سعياً وراءَ الكلأ ومنابتِ العشبِ..

عوداً فإننا نرى بعداً زمانياً آخرَ على الماضي؛ ليقيمَ توازناً مع الحاضرِ الذي يمثلُ الموتَ بوصفِه الحقيقةَ الوحيدةَ التي لا مفرَّ منها مثلُه مثلُ الطللِ ذاكَ الجسمِ الأيقونيِّ المظلم الذي يلتهمُ حلمَ الشاعرِ، ويقضي على الرمقِ الأخيرِ من آمالِه في رحلةِ العودةِ؛ على أن آثارَ الماضينَ في رسمِ الدارِ أو الطللِ هنا تدلُّ على أن القومَ أشبهُ بمن اختفى في داخلِ الطللِ نفسِه..، وهنا يقولُ الشاعرُ: إن آخر عهدٍ لي بالمكانِ كانَ إبان نزولِهم به فأينَ هم الآنَ...؟!! إنها رحلةُ البحثِ عن الذاتِ والمجهولِ معاً تلك التي لم يظفرْ فيها بخفيِّ حنينٍ.

ونعودُ إلى تساؤلِ الشاعرِ عن الجماداتِ في البيتِ الأولِ: هل بالديار أن تجيبَ صممْ، فنقولُ: إنه وإن كانَ سؤالاً غيرَ متعينٍ إلا أنه يتضمنُ الديارَ، وما يكونُ من أمرِها، هل تجيبُ أم لا..؟

---

(١) يقول الدكتور إبراهيم أنيس: حدثنا أهلُ العروض عن نوعٍ آخر من قصائدِ البحرِ السريعِ إذ تنتهي فيه كلُّ الأشطرِ بوزن "فعْلن"، وذكروا أن "فعلن هذهِ حينَ تكونُ في آخرِ البيتِ تغيِّرُ أحياناً إلى "فْعِلن" من بابِ التخفيفِ، ولا نكادُ نظفرُ لهذا النوعِ في الشعرِ القديمِ إلا بمثلٍ واحدٍ يذكرونه دائماً وهو قولُ المرقشِ الأكبرِ السابقِ.... راجع: موسيقى الشعر، ط٥ ص ٩٢– ٩٣ ،مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، سنة ١٩٨١م.

المعاني: رقشَّ: زيَّن وحسَّن الأديم: الجلد يسحم: يقطر.

التبل: الزجل والعداوة وتبلت: إصابته بتبل كناية عن إخضاعها إياه.

(٢) الثئد: الذي أصابه الندي– زهوه: لونه المتنوع، أعتم: كثر.

صحيحٌ أن اللفظةَ "هل" للاستفهامِ التجريديِّ، والمعنى معنى النفي فرضاً، وكأنه قال: "بالدارِ صمم من أن تجيب" إذ يدلُّ على ذلك قوله "لو كان رسم ناطقاً كلم" لأن المرادَ: لو كانَ هذا الرسمُ ناطقاً لكلم مجيباً سائله إذ لم يكنْ به صممٌ..؟!!

ويجوزُ أن يجعلَ البيتَ على كلامين الأولُ: أنه استفهمَ في صدرِه عن علّة سكوتِ الدارِ عن الجوابِ، الآخر: أنه في عجزِه صارَ كالمجيبِ عن نفسِه، والمخبرِ بأنَّ الجمادَ ليس من صفاتِه أن ينطقَ، ولو نطقَ رسمُ لكانَ هذا الرسمُ ينطقُ[٢].

مهما يكنْ من أمرٍ فإن ما سبقَ كانَ دلالةً تكشفُ لنا رغبةَ الشاعرِ في الحديثِ مع المحبوبةِ التي تنتمي للأطلالِ، وينتمي إليها انتماءً مباشراً، بل إشارة تؤكدُ لنا فكرةَ الحوارِ الطللي[٢] الذى يدورُ غالباً حولَ التساؤلِ عن الديارِ ومعرفتِها، وإثارةِ صبابةِ الشاعرِ وشوقِه إلى صاحبةِ الديارِ وأهلِها.

أما بالنظر إلى **المسلك التعبيري** الكائنِ في الأبياتِ السابقةِ- إذ نسعى إليه لتفسيرِ وقوفِ الشاعرِ على الطللِ- فإننا نرى أن العمليةَ قامت على أساسٍ دقيقٍ من اكتشافِ النظامين: الصياغيِّ والدلاليِّ الذي صبَّ الشاعرُ الطللَ في قوالبِهما؛ وذلك لأن استكشافَ هذا النظامِ يساعدُ على إبرازِ الدلالةِ الحقيقيةِ لهذِه الظاهرةِ الباطنيةِ عند الشاعر، فضلاً عن هذا فإن كلَّ ما يمكنُ كشفُ دلالته بالمنهجِ الأسطوريِّ عامةً، وعالمِ الإنسانِ خاصةً، إنما تتغلغلُه مواقفُ انفعاليةٌ ذات كثافةٍ وجدانيةٍ عميقةٍ وقديمةٍ.

على كلٍّ فإن وقفةَ الطللِ في القصيدةِ السابقةِ تتمحورُ على **ثلاثِ دوائرَ** هي كالتالي:

الأولى: **ذات علاقةٍ تقابليةٍ**، وتتمثلُ في السؤالِ المحددِ والموجهِ إلى الذاتِ في أولِ البيتِ "هل بالديار" والذى استعجمَ عن جوابِه، حيثُ تتبدي فيه لحظةُ فقدانِ الذاكرةِ الموقوتةِ من هذا الاستفهامِ المحوَّرِ الذى يعتمدُ على تحاورٍ داخليٍّ خافتٍ هو ما يُطلقُ عليه (مونولوج) داخليٌّ إذ تفرزُه "هل" المحورةُ من دلالتِها الأصليةِ إلى دلالةٍ مجازيةٍ مستهدفةٍ بديلةٍ هي الإنكارُ، ثم وصله بحرفِ الجرِّ "الباء" الدالِّ على المصاحبةِ؛ ليكونَ لهذا التركيبِ دلالةٌ ضمنيةٌ عميقةٌ مفادُها -نفيُ نسبةِ الطللِ المصاحب الدارِ، ثم تمتدُ هذهِ اللحظةُ الموقوتةُ ذاتُ الصفةِ الترديةِ تحتَ سطوةِ هذا الاستفهامِ

(١) انظر: شرح المفضليات للتبريزيّ تحقيق على محمد البجاوي، ق ٢ ص ٨٨٤، دار نهضة مصر، بدون تاريخ.
(٢) يوضح الدكتور حسن البنا عز الدين مفهوم الحوار الطللي بقوله: إن السؤال إلا بقابل الجوابَ بالمعنى الدارج لفكرة الحوار، فالشاعرُ لا يسألُ أحداً متعيناً، كما أنه ليس ثمةَ أحدٌ كائنٌ يجيبه في كلِّ مرةٍ.. المهمُ أن الشعراء كلَّهم قد أجمعوا على تناولِ فكرةِ الحوارِ في المقدمة بصورةٍ تدعو إلى التأملِ والبحثِ.. انظر: الكلمات والأشياء "بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية" ص١٥٤ ،دار الفكر العربي القاهرة، ١٩٨٨م.

الإنكاريِّ الباحثِ عن صداه إلى تضاريسِ الصياغةِ حتى قوله "لو" التى تفيدُ امتناعَ الجوابِ وهو الكلامُ؛ لامتناعِ وقوعِ حدث فعلِ الشرط وهو "نطق الرسم" حيثُ نرى للحرفِ دلالةً ذات قيمةٍ فكريةٍ أي تمثلُ صعوبةَ استرجاع حبَّ الشاعرِ لاستحالةِ رجوعِ الطللِ إلى سيرتِه الأولى حينما كان ديارا عامرةً، ولعل المقابلةَ ذاتَ الطابعِ الجدليِّ بينَ الفعلين المتناقضينِ حدثاً وهما (تجيبُ– صمم) تترجمُ حالةَ التردِّي والضياع التي يعيشُها الشاعرُ الواقعُ تحتَ مؤثرِ الحرمانِ، حتى إن هذا الموقفَ يجعلُ من الشاعرِ– هنا صاحبَ نظرةٍ فلسفية عالية الرؤية، ساميةِ المفهوم في مثلثِ الكونِ "الوجودِ والحياةِ والموت"، هذا فضلاً عن كونِه صاحبَ عاطفةٍ من خلالِ توجُّهٍ شعوريٍّ هو أصلُ التحققِ الوجوديِّ والفنيِّ للشاعرِ، محاولاً التجاوبَ والتفاعلَ والتحاورَ والتناظر مع قانون تداعى المتناقضاتِ، وتداخلها وجدلها المستمرِ في إعادةِ صياغتها، وفضِّ إشكالياتها، إذ يصبحُ معلناً أن الذكرى التي بالإمكانِ أقوى من الموت؛ لكن الزمنَ بكلِّ تبعاته وتقلباته أقوى منهما جميعاً..!

الثانية: **ذات علاقةٍ استغراقيةٍ** حيثُ نرى الشاعرَ في البيتِ الثاني قد دفعَ بأكثرَ– من جملةٍ خبريةٍ، لتؤكدَ فكرةَ التوحيدِ الموقوتِ والتضامنِ المشوبِ بالحذرِ بينه وبينَ الطللِ، فضلاً عن أن ترتيبَ الألفاظِ وتساوقَها فى تراكيبِها قد لعبَ دوراً أساسياً فى إفرازِ الدلالةِ والصياغةِ معاً حيثُ قصدَ من وراءِ ذلك أن يكونَ للحاضرِ سيطرتُهُ الأوليةُ والمحوريةُ والدلاليةُ الآنيةُ والحاليةُ فقدمَ الفعلَ المضارعَ "تجيبُ" على الفعلِ الماضي "كلم" سبيلاً إلى الواقعيةِ النفسيةِ، وكيفيةِ التعاملِ معها وفقَ أطرٍ فعليةٍ.

وننظرُ إلى البيتِ الثالثِ فنرى قولَه:

دِيــارُ أَسْــمَاءَ الــتِي تَبَلَــتْ فَلْبِــي، فَعَيْنِــي مَاؤُهَــا يَسْــجُمْ

حيثُ تأتى حالةُ التنبيهِ السريعِ مع الاعتمادِ على خاصيةِ الحذفِ في "ديار أسماء" وهى حذفُ المبتدأ، فكأنما يخشى المرقشُ أن تفلتَ منه هذه اللحظةُ الأثيرةُ، ثم جاءت إضافةُ "ديار" إلى "أسماءَ" كمحاولةٍ لإنعاشِ حاسةِ التذكرِ والخروجِ من تحتِ ركامِ الزمانِ، وعفاءِ المكانِ رغبةً فى الإفاقةِ الصغرى، وأملاً في فهمِ الواقعِ على أساسٍ من الرضا، ثم ذكرَه الاسمَ الموصولَ "التي" الموضَّحة والكاشفة لطبيعةِ أسماءَ وماجرّته عليه– والشديدة الحاجة إلى جملةِ الصلةِ "تبلت" ومعناه أصابتُه بالتبلِ، وهذه كنايةٌ عن الاستغراقِ فى إخضاعها إياه كي تبرزَ ذروةَ التوحيدِ، فضلاً عن شدةِ حاجته للاتصالِ بقلبِ حبيبتِه على الرغمِ مما أصابَه، ثم ذُكِرَ الحرفُ الرابطُ "الفاء" الذي جاءَ تلبيةً سريعةً لحركةِ التذكرِ،

وتجميعاً لعناصرِها أو أشلائها المتناثرة على صفحةِ عقلهِ حيثُ يتناسبُ وضيقَ الحيزِ اللغويِّ مع الأهميةِ التي يعطيها الشاعرُ للطللِ.. وربما جاءَ هذا وسيلةً فى تحقيق انطلاقةٍ سريعةٍ بعيداً عن الفناء، كما أن ذكرَ الشاعرِ للفظتين "قلبي– عيني" يحملُ لنا قيمةً فكريةً ووجدانيةً حيثُ إن الدلالةَ المعنويةَ الأولى تكمنُ في أنها مركزُ العاطفةِ والإحساسِ، بينما تصبحُ الأخرى مركزَ الإبصارِ الذي يترجمُ أحاسيسَ الشاعرِ –وخصوصاً الألمَ– ترجمةً ماديةً، وتقديمُ الأولى حيثُ تُخْتَزنُ فيها الأحزانُ– عن الأخرى حيثُ تُترجِمُ الأحزانَ إلى البكاءِ– كإفرازٍ طبعيٍّ مع ذكرِ الحرفِ الرابطِ "الفاء" الذي يدلُّ على الترتيبِ مع التعقيبِ.. كلُّ هذا يصادقُ مراهناً على قدرتِه في التعاملِ مع تراكيبه وفقَ نظامِها الصياغيِّ وذلك بشكلٍ منطقيٍّ.

هذا وما يزالُ البيتُ الثالثُ قادراً على أن يستوقفَنا مرةً أخرى أمامَ الظواهرِ المهمةِ؛ ليخلقَ نسيجاً حيّاً متآلفاً من التكاملِ والتفاعلِ بينَ المعانى التى اكتنفها البيتُ، هذا ما يحققُه الشاعرُ لضميرِ "ياء" المتكلم في "قلبي" "وعيني" حيثُ يدلُّ على الاستغراقِ الكاملِ مع مطلقِ التيقظِ بينَ الذاتِ والطللِ، فضلاً عن إعلانه الرغبةَ في التعبيرِ عن خصوصيةِ التجربةِ، من خلالِ ثم ذكره "لهاء" الغيبة– في"ماؤها" للتأنيث.. وكلُّ هذا يكشفُ لنا عن رغبةِ الشاعرِ في بعثِ الحياةِ بدواعى الخصبِ وكذلك العطاءِ اللامحدودَ الذى ترمزُ إليه الأنوثةُ الدالةُ على توالدِ الأشياءِ التي تقاومُ الفناءَ والقدم معاً، وهذا شكلٌ يعبرُ عن موقفٍ وجوديٍّ وفلسفيٍّ معاً ذي خطابٍ عالي المغزى رائع المعنى.

الثالثة: ذات علاقةٍ انتقاليةٍ إذ بدا لنا أن هناك انفصالاً ولو من حيثُ الشكلِ الخارجيِّ للصياغةِ وقد ظهرَ لنا بوضوحٍ مع البيتِ الرابعِ الذي يبدأُ بالفعلِ "أضحت" وهو يدلُّ على حدوثِ الفعلِ وقتَ ارتفاعِ الشمسِ، ولعله يتزامنُ مع انتقالِ الشاعرِ من الماضى– وقد عبَّر عنه "بأضحت خلاء" –إلى الحاضر حيثُ يرى أن الندى ذا الطبيعةِ السماويةِ قد سقى أرضَ "أسماءَ" فازدهرت لذكراها، وهذا التعبيرُ يوحي بالبدءِ في انطلاقِ الحياةِ مرةً أخرى بعدَ الفناءِ المتمثلِ فى الأطلالِ كمحاولةٍ أخرى للتصالح مع الواقع على أساسٍ من التنازلِ، فالماءُ حياةٌ، وارتباطُ الماءِ بالتكوين، ونشأةُ الحياةِ وإعادةِ الخصوبةِ إلى الأرض كلما فقدتها فى الخريفِ والصيفِ شيءٌ أو أمرٌ يُروى في الأساطيرِ القديمةِ دائماً؛ لذلك كانَ الاتجاهُ إلى المطرِ بهذه الصفةِ يعني الأمنيةَ التى تتعلقُ بالحياة، هذا وتبدو هذه الأمنيةُ في أشدِّ حالاتها إلحاحاً أمامَ الموتِ طبيعياً كانَ أم معنوياً، إذ إن هذا السلوكَ يمثلُ استمراريةً حقيقيةً لحركيةِ المعنى في القصيدةِ، ومحاولةً جادةً لتحقيقِ الأماني المرغوبةِ.

ولما ننتقلُ إلى الأطلالِ من الوجهـةِ الفنيـةِ فسنرى المرقشَ قد رسمَ لنا صورةً كليةً استخدمَ فيها كلَّ ما توفرَ لديه من طاقاتٍ إبداعيةٍ، وجملة عناصرَ فنيةٍ أخرى نذكرُ منها:

العنصرَ الحركيَّ الذي يحملُ طبيعةً سماويةً متحفزةً تجمعُ بينَ الثباتِ والتغيرِ في تناوشٍ ميتافيزيقيٍّ- أي ملحميٍّ- حيثُ تظهرُ فيه عجائبُ تفوقُ المعقولَ.. إنه مزيجٌ من الأشباحِ والأرواحِ وخصوصاً المتمثلَ فى الرياحِ التي تؤثرُ في الطللِ بحكمِ سقوطِها عليه مطراً.. إنه لما رآها المرقشُ لم يستطعْ مداراةَ عواطفِه، وكتمانَ أحزانِه فخانته الدموعُ التي كادت تفصحُ عما يخفيه في صدرِه من حبٍّ لا يعرفُ كيفَ يتجُه به؟، والامَ يستقرُّ؟، ثم العنصرُ اللونيُّ الذي يحملُ لنا طبيعةً أرضيةً ممثلةً في النبأتِ الذي نما مكانَ الديارِ؛ لتعيشَ عليه الحيواناتُ...، إنه الماثلُ في قوله: نوَّر فيها زهُوه أي لونُه المتنوعُ، هذا فضلاً عن الترقيشِ الذي جاءَ به في البيتِ السابقِ.

إنه وبالنظر لهذين العنصرين مجتمعين، وحركيةِ الأفعالِ في الأبياتِ بأبعادِها الزمنيةِ والجدليةِ لاسيما الدلاليةُ والصوتيةُ في "تجيبُ، كلمْ" تتبلورُ عمليةُ الصراعِ بينَ الحياةِ والموتِ، أو بينَ البقاءِ والفناءِ ولربما بينَ الماضي والحاضرِ الذي ملأ نفسَ الشاعرِ فانطلقَ منه يصورُ هذهِ الديارَ الخربةَ التي احتواها الفناءُ بعدَ رحيلِ أهلِها عنها، وذلك بفعلِ الزمنِ وظروفه القاسيةِ، ثم لا يلبثُ أن يجعلَ الحياةَ تدبُّ في الديارِ بفعلِ المطرِ حيثُ أفلحَ في خلقِ سماءَ وكونيةٍ يلتقى – كرهاً في أغلبِها، وطوعاً في أقلِّها- وقد استخدمَ سياقاتِه الحاضرةَ والغائبةَ في ترسيخِ خطابِه العامِّ الذى لم يَضِنَّ به على متلقيه..،

على أننا هنا قد نجدُ نوعاً من التردد بينَ الواقعِ المريرِ الماثلِ في "الآن"، والزمنِ الجميلِ الذي ما يزالُ حياً في ذهنِ الشاعرِ، ومخيلته وفي نفسِه المتمثلة في الماضى حيثُ الطريةِ النفسيةِ، وهذا-في مجمله- يعني أن قوةَ عاطفةِ الشاعر جعلت الماضيَ حاضراً، والحاضرَ ماضياً في اندماجيةٍ تامةٍ لا مجردَ استعادةِ الزمن المتمثل في الذكرى كشيءٍ منفصلٍ بعيدٍ، "لأن الحاضر المأسويَّ ملحٌّ ومُذكِّرٌ ظاهرٌ وموجودٌ[1].

هذا ولا ننسى الصورةَ التشبيهيةَ التي رسمها الشاعرُ بتدقيقٍ لتكوينِ النمطِ الشكليِّ للطللِ وتوضيحِه وتقريبِه وتجسيدِه حيثُ تاهت معالمُه، وأمسى خراباً بالياً، وفيه شبَّهَ -تشبيهاً مركباً- آثارَ الرياحِ فى الديارِ بخطوطِ قلمٍ مضطربةٍ على الأديمِ، وقد وفَّرَ لها عناصرَها وأبعادَها وماءَ طبعها وكيمياءها المتعادلةَ معنىً ومغزًى.

(١) انظر: الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلى وشعره لصلاح حافظ ،ط١ صـ١٤، دار المعارف، سنة ١٩٨٣م.

إنه إذا كانت وظيفةُ الصورةِ هي التمثيلُ الحسيُّ للتجربةِ فإن أمثالَ هذهِ الصورِ الحسيةِ لا يمكنُ أن تؤديَ وظيفتَها كاملةً إلا إذا كانت تحملُ نفسَ الإحساسِ الذي تحملُه الصورةُ الأخرى، وأن تؤديَ نفسَ الطريقةِ التي تؤديها.. ولعل هذا ما بدا لنا من خلالِ اللوحةِ الطللية التى رسمَها لنا المرقشُ حيثُ نراه في هذه الصورةِ يعكسُ لنا الترددَ النفسيَّ الذى يعيشُه، ثم إن قوةَ العاطفةِ لدى الشاعرِ هي التي جعلت الماضيَ حاضراً، والحاضرَ ماضياً فى اندماجيةٍ تامةٍ أو تمازجيةٍ، كما أن الذاتَ المنفعلةَ في ظاهرةِ التردد تمثلُ الأساسَ النفسيَّ لظاهرةِ الأطلالِ، فالشاعرُ لم يقفْ وقفةَ إنسانٍ يتذكرُ أو يستعبرُ – كما يبدو لي – بل يعاني ويصارعُ ويقاومُ... وهذا يدلُّ على مدى تأثير ظاهرةِ الأطلال على وجدانِ الشاعرِ ونفسيتِه معاً.

لكنَ شيئاً لافتاً ينبغي ذكره وهو إنَّ مَنْ يمعنُ النظرَ في التشبيهِ السابقِ قد يرى أنه يحملُ –بين طياته– مضمونين الأول: نفسياً، وهو المتمثلُ في أن الزمنَ يكرهُه، والآخر: تاريخياً يجعلنا نعتقدُ أن الكتابة لم تكنْ مجهولةً لدى العربِ في الجاهليةِ؛ لأن هذا التشبيهَ وغيرَهُ ينبئُ عن معرفةٍ بها عندَ الشعراءِ، إذ إن من خصائصِ التشبيهِ في العصرِ الجاهليِّ أنه لا يميلُ إلى المشابهاتِ السطحية بقدرِ ما يميلُ إلى الربطِ الوثيقِ بين المشبهِ والمشبه بهِ..، فالتشبيهُ بالكتابةِ على هذا النحوِّ – هو تصويرٌ لعلاقةٍ يجدُها الشاعرُ بينه وبينَ الرسومِ والكتابةِ.

مهما يكنْ من أمرٍ فإن مسألةَ التشبيهِ قد تصدى لها حسن البنا عز الدين وذلك في معرض حديثه عن التحليلِ البنائيِّ لمقدمةِ الطللِ حينَ قالَ: "إن ما نراه في مقدمةِ قصيدةِ الأطلالِ من تشبيهٍ للطللِ بالكتابةِ قد يشيرُ إلى أحلامٍ، وذكرياتٍ قديمةٍ متصلةٍ بمجتمعاتٍ كتابيةٍ، ذات صدفةٍ كتابيةٍ ما، ليست دينيةً فحسب، بل حضاريةً بشكلٍ عامٍّ. وهذه المجتمعاتُ قد تكونُ حقاً قد سكنت الجزيرةَ نفسَها وقد يكون الشعراءُ الجاهليون أحفاداً لأهل تلك المجتمعات.. ثم يردفُ قائلاً: وربما اتصلت هذهِ الأحلامُ بمجتمعاتٍ من خارجِ الجزيرةِ، سبقت الجاهليين في العبورِ إلى المرحلةِ الكتابيةِ بشكلٍ عامٍّ، تتمثلُ في الحضارتين الفارسيةِ والبيزنطيةِ[1].

ننتقلُ إلى ما بعدَ وقفةِ الطللِ فنجدُ قولَ الشاعرِ:

بَلْ هَلْ سَجَنْكَ الظَّعْنُ باكِرةَ كَأَنَّهُنَّ النَّخْلُ مِنْ مَلَهَمْ
النَّشْرُ مِسْكٌ، والوجُوهُ دَنَا نِيرٌ، وأَطْرَافُ البَنَانِ عَنَمْ

فنراه يسائلُ نفسَه عن مدى حزنه عندما تحرَّكَ ركبُ الحبيبة منذُ الصباحِ، ومضى بها حتى بدت ظعائنُها، وهي تتمايلُ فوقَ الهوادجِ كشجرِ

(١) انظر: الكلمات والأشياء بحثٌ في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية، صـ١٧٤، طبعة دار الفكر العربي القاهرة، سنة ١٩٨٨.

النخيلِ، إذ يحركُه النسيمُ ثم يصفُ ريحَهنَّ بالمسكِ، ووجوهن الصافيةَ الأديمَ بالذهب، وأصباغهن الحمر بالعنم.

وهنا نقولُ: إن تدرجَ الشاعرِ من وصفِ الأطلالِ إلى وصفِ الظعائن يعدُّ أمراً طبعياً حيث إنها أُولى المشاهدِ المؤلمةِ التي تطرقُ خيالَه إذا رفعَ العينين إلى بعيدٍ.. أجل – إنها آخرُ رؤيا للحبيبةِ قبلَ أن يسدلَ الغيبُ ستائره، يتلمسها بعيونه الواجفةِ لعله يستوقفُها، ولو برهةً على مدى البصرِ فتنغلقُ جفونَه على صورِ الهوادجِ والركبان في وسطِ ضبابةٍ من الحسرةِ والأسى المؤثرين حقًّا.

وعلى كلٍّ فإن ضمَّ الشاعرِ الظعنَ الراحلةَ إلى لحظةِ الفراقِ التي سبقت لحظةَ الوقوفِ أمامَ الديارِ المقفرةِ أمرٌ يؤكدُ لنا أهميةَ الربطِ بينَ اللحظتين الزمنيتين، لاسيما إذا عرفنا أن الأولى ترجعُ مجملةً إلى الماضي البعيدِ بينما تعودُ الأخرى للحاضرِ كمحاولةٍ للتصالحِ مع الغدِ واستكشافِ غوامضِه التي حارَ الشاعرُ في استكناه فلسفتِه الكامنةِ.

إننا لا نعدو الواقعَ إذا قلنا: إن مسألةَ الظعائنِ ما هي إلا مظهرٌ نموٌّ طبعيٌّ وقد نبتَ من الطللِ، وآية ذلك أن معظمَ الشعراءَ– ومن بينهم المرقشُ الأكبرُ –ذهبوا إلى فكرةِ الربطِ بينَ الهودجِ– وهو على الناقةِ عندما تسيرُ في الطريقِ، وفكرةِ النخيلِ ذاك الميراث الحضاريِّ حينما يتحركُ فنراه يقولُ:

بَلْ هَلْ سَجَتْكَ الظَّعْنُ باكِرَةً كَأَنَّهُنَّ النَّخْلُ مِنْ مَلْهَمْ

عوداً نرى المسيب بن علس البكري يقولُ(١):

ولَقَدْ أَرى ظُعُناً أُخَيِّلُها تُحْدَى كَأَنَّ زُهاءَها نَخْلُ

أو الربطُ بينَ فكرةِ الهودجِ وهو على الناقةِ عندما تسيرُ في الطريقِ، وفكرةِ السفين التي تمضي في الماءِ فنرى المرقشَ الأكبرَ يقول(٢).

لِمَنْ الظَّعْنُ بالضُّحى طَافِياتٍ شِبْهُهَا الدَّوْمُ أو خلايا سَفِيْنِ؟

كما نرى طرفةَ بن العبدَ البكري يقول(٣):

كَأَنَّ حُدُوجَ المالكيَّةِ غُدْوَةً خلايا سَفِيْنٍ بالنواصِفِ مِنْ دَدِ

---

(١) انظر: المفضليات تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط ٥ ص ٢٧٧، دار المعارف بمصر، ١٩٤٣م. والشاعر هو المسيب بن علس بن ضبيعة البكري، شاعرٌ مشهور من أهل العراق من شعراء الطبقة الثانية، وقيل: إنه خال الأعشى وكان الأعشى راويته.
المعنى: الظعن: ج ظعينة وهو الهودج تكون فيه المرأةُ أو لا تكونُ. أخيلها: أظنها، الزهاء :القدر– أى رآها تسير على نغم الحداء كشجر النخل.

(٢) انظر: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام للقرشي ط٢ ح ٥٤٧ دار القلم، دمشق، ١٩٨٦م.
المعنى: الظعن هنا: الإبل بهوادجها وفيها النساءُ، الضحى: ارتفاع النهار، طافيات: عاليات، كأنهن تطفو على الماء، الدوم: شجر المقل، خلايا: جمع خلية وهى السفينة العظيمة حيث أضافها إلى سفين إضافة البعض للكل.

(٣) انظر: شرح المعلقات السبع الزوزني ص ٤٩–٥٠ مطبعة محمد على صبيع، القاهرة سنة ١٩٨٣م.
المعنى: حدوج: مراكب النساء، واحدهما حِدْج، المالكية: من بني مالك بن ضبيعة بن قيس ثعلبة، النواصف: وحداتها ناصفة، وهي مواضع تتسع من الأودية، دد: مكان، عدولية منسوبة إلى قوم كانوا ينزلون بهجر، ليسوا من ربيعة ابن يامن: ملاح من أهل هجر.

عَدَوْلِيَّةَ أو مِنْ سَفِيْنِ ابنِ يامِنٍ يَجُورُ بها المَلاَّحُ طَوْراً ويَهْتَدِي

لكن شيئاً لافتاً ينبغي لنا ذكرُه وهو إن هذا الارتباطَ كانَ من شأنِه أن أضفى على فكرةِ الظعائنِ شيئاً لم يكنْ في الحسبانِ سلفاً لاسيما إذا أخذنا ظنَّاً في الاعتبارِ "أن علاقةَ الربطِ ليست قائمةً على التشابهِ وذلك؛ لأن صورةَ النخيلِ تتحركُ حركةً ضمنيةً في صحبةِ الهودجِ حيثُ إنها لم تكنْ مقصورةً على أماكنَ معينةٍ تناثرت، وسارتَ حيثُ تسيرُ الظعائن[1] وعليه فإن عقلَ الشاعرِ يخرجُ من عالمٍ ضيقِ الأفق، فاقدِ الآمالِ، إلى عالم آخر رحبٍ خياليٍّ زاخرٍ بالأماني... هذا على جانب.

على الجانب الآخر فإن توحدَ فكرةِ النخيلِ وامتزاجها بفكرةِ البحرِ وتفاعلهما معاً في عقل الشاعرِ استطاعَ أن يمنح المتلقي انطباعاً تفاؤلياً بدوامِ الحياةِ وصفائها دوماً. وبعد ذلك نرى الشاعرُ في الأبياتِ التاليةِ يخلصُ إلى موضوعه وهو "رثاء ابن عمِّه ثعلبةَ الذي قتله بنو تغلب، وكان برفقته وقد استطاعَ أن ينجوَ؛ لكنه لم ينسَ دمَ رفيقِه الذي كان برفقتِه.

القصيدة الثانية: (هل تعرف الدار):

لما ننتقلُ إلى "هل تعرف الدارُ "فسنجدُ الشاعرُ لا يزالُ يحدثنا عن آثارِ ديارِ الحبيبةِ، وبكائه عليها، ثم يصفُ من سكنَ هذهِ الدارَ بعدَ أن هجرَها أصحابُها، فانساحَ البقرُ التي شبهها بالفُرْسِ وقد تبخترت في قلانِسها، ثم ينعتُ ناقتَه مشبهاً إياها بالثورِ الوحشيِّ المستدقِّ القوائمِ.

مهما يكنْ من أمرٍ فإن مقدمته الطلليةَ قد جاءت كالتالي[2]:

هَلْ تَعْرِفُ الدَّارَ عَفَا رَسْمُها إلاَّ الأَثَافِيَّ ومَبْنًى الخِيَمْ

أعْرِفُها دَاراً لأِسْمَاءَ قالَ دَمْعُ عَلَى الخَدَّيْنِ سَحٌّ سَجَمْ

أمْسَتْ خَلاَءً بعدَ سُكَّانِها مُقْفِرَةً ما إنْ بها مِنْ إرَمْ

إلاَّ مِنَ العِينِ تَرَعَّى بها كالفارسِيِّينَ مَشَوْا في الكُمَمْ

بَعْدَ جَمِيعٍ قَد أَرَاهُمْ بها لهُمْ قِبَابٌ وعليهِمْ نَعَمْ

---

(١) انظر: قراءة ثانية لشعرنا القديم لمصطفى ناصف ص٦٩ ،دار الأندلس للطباعة ،سنة ١٩٨٨م.
المعنى: حدوح: مراكب النساء، وأحدهما حِدْج، المالكية: من بني بن ضبيعة بن قيس ثعلبة، النواصف: وحداتها ناصفة، وهى مواضع تتسع من الأودية، دد: مكان، عدولية منسوبة إلى قوة كانوا ينزلون بهجر ليسوا من ربيعة ابن يامن: ملاح من أهل هجر.

(٢) راجع: المفضليات ط٥ ص٢٢٩.
المعاني: الأثافي: جمع أثفية وهو الحجرُ توضعُ عليه القدرُ، الخيم: جمع خيمة وهي بيتُ من عيدان الشجر، أسماء: هى بنت عمه عوف بن ضبيعة، من إرَم: من أحد، العين: البقر، الكمم: القلانس، واحدتها كمة، أمم: قرب.

فَهَلْ تُسَلِّى حُبَّهَا بَازِلٌ ... مَا إنْ تُسَلَّى حُبَّهَا مِنْ أَمَمْ

حيثُ يستهلُّ القصيدةَ بالوقوفِ على دارِ حبيبته، يبكي طلولَها في نفسِه، ومن حولِه حيثُ أقفرت، ولم يتبقَ سوى الأحجارِ التي يوضعُ عليها القدرُ، وهي أولُ ما لفت نظرَ الشاعرِ الجاهليِّ، بعد ذلك يأتى إظهارُ الشاعرِ لما حدثَ لهذا الطللِ الذي اندثرت معالمُه حيثُ إن الدارَ ليس فيها أحدٌ...!!

إن ما سبقَ كان التحولَ الشكليَّ الذي جَسَّدَهُ الطللُ، إذ لم يعدْ يتضاهى مع نفسِ الشاعرِ؛ لذا يصبحُ لزاماً عليه أن يختفي داخلَ محارةِ الطلل، وما بقى من مشاهدَ تصيرُ مسرحاً للبقرِ والإبلِ وغيرِها من الحيواناتِ، أما عن التحولِ الباطنيِّ الذي تحولت فيه الدارُ من طبيعتها المحسوسةِ إلى طبيعةٍ إلهاميةٍ فلقد راحَ الشاعرُ يتأملُ فيها بعضاً من ذكرياتِه حيثُ عاشَ فيها قلبهُ عندما خفقَ خفقته الأولى لأسماء.

ولما نعيدُ النظرَ في البيتين التاليين كرةً أخرى:

هَلْ تَعْرِفُ الدَّارَ عَفَا رَسْمُهَا ... إلا الأَثَافِيَّ وَمَبْنَى الخِيَمْ

أَعْرِفُهَا دَارَا لأِسْمَاءَ قَالَ ... دَمْعُ عَلَى الخَدَّيْنِ سَحٌّ سَجَمْ

فلن نجدَ شذوذاً أو غرابةً إذا كنا مقرِّين بأن الشاعرَ هنا يرى ما يراه الناسُ، ومالا يراه الناسُ، وعليه فقد يرى في الجماداتِ حياةً وأشياءَ ذاتَ ظلالٍ وأطيافٍ لم نرها نحنُ؛ وخصوصاً أنه قد خلعَ عليها سمةَ الحياة بكلِّ ملابساتِها ومقتضياتِها، بل إن هذهِ الأطلالَ تمثلُ الآنَ حياةً كانت ولم تزل ناطقةً بالحبِّ والحنين، وفعل الزمنِ القاسي؛ ولأنها ناطقةٌ فلا عجبَ أن يسألها "هل تعرفُ الدار عفا رسها "حيثُ نراه سؤالاً متعيناً متضمناً الدارَ، وما آلت إليه حيثُ عفا رسمُها، وبالطبع لن تعرفَ ما صارت إليه؛ لذا يسائلها "بهل" واللفظ للاستفهامِ، والمعنى للنفى الانكاريِّ، إذ إن الجوابَ ليس حاصلاً بعدَ الطلبِ، وهذا تطويعٌ دلاليٌ سافرٌ لمقصدِ الشاعرِ، إذ يتخطى علم التشبيهاتِ والاستعاراتِ بمسافاتٍ..!! وهنا تظهرُ الحركةُ العليا في بهوِ مشاعرِه بكلِّ رضاتِها وحالاتِها الإراديةِ واللاإراديةِ، وخصوصاً المعبرَ عنه بالاستفهامِ السالبِ المستمرِ في تأثيره مع جعلِ أداةِ الاستفهامِ أحدَ ركني القصر تأكيداً لرفضِ الطللِ لسطوةِ هذا الاستفهامِ، فاتجاهُهُ المقاومُ للزمنِ ليس لأنه تصورَ محبوبته –مثلاً– ما تزالُ كائنةً، إذ إن خيالَها أو طيفَها ما يزالُ يعيشُ ويبحثُ فى أرجاءِ الدارِ عن المحبوبةِ، ولربما عن الدارِ نفسِها بل لإحساسه بأنَّ الزمنَ مخربٌ ومدمرٌ وباعثٌ على الفناء ومؤدٍّ إلى التناهي أكثرَ من نظريته إلى الزمنِ من حيثُ إنه مفرقُ الأحبابِ... هذا على جانب...

على الجانبِ الآخر فإن الشاعرَ –من خلالِ الطللِ– يحاولُ أن يظهرَ عنصرَ الثباتِ والاستمرارِ فى البقاء داخلِ محارةِ الهدمِ علماً بان الاثنين من إفرازاتِ الزمنِ الفاقدِ لكلِّ معاني التضامنِ أو التواجدِ هنا..، إنه إن كانَ هذا كذلك فإننا نتساءلُ: لمَ ابتدرَ الشاعرُ الدارَ سائلاً إيَّاها عن حالها وقد غمرها الخرابُ، وخيمت عليها غياهبُ الحزنِ، وأظلتها الحسرةُ، وقلصَ حركيتَها ومدى فاعليتَها شعورُ الاقتلاعِ والسحقِ بعاملِ الزمانِ، وكلُّ هذا جاءَ نتيجةً للإمعانِ في فعلِ الزمن وتأثيره...؟!!

إنَّ الشاعرَ –في اعتقادي– لا يسألُ إلا عندما يبلغُ أقصى درجاتِ الامتزاجِ المتكافئ بينَ ما سكبَهُ من عرامةِ مشاعرِهِ الحزينةِ، على كتلِ الزمانِ الصلدةِ تلك التي أذابها لهيبُ مشاعرِه، وهذا يتضحُ لنا من خلالِ ما مرَّ علينا من مقدماتٍ طللية إذ لمسنا فيها أنه لا يسألُ إلا الممعنَ في الخرابِ، غيرَ القادرِ على تجميعِ ما فرَّقه الزمنُ من أشلائه هنا وهناك، والجوابُ يتمثلُ في رغبةِ الشاعرِ في الحديثِ مع المحبوبةِ التي تنتسبُ للأطلالِ شرعاً، وقد دعمته روابطُ ذات صبغةٍ بيئيةٍ محايثةٍ..، وهنا يجئُ ردُّ الفعلِ الآخرِ لها انتماءً مباشراً، وتلك إشارةٌ تبرزُ فكرةَ الحوارِ الطلليِّ الذي يدورُ على شتى مناحيه، وأبعاده الفلسفية بخطاباته وسياقاته العليا والدنيا.. وهنا قد يزعمُ –أنه مع رؤيته شدةَ تأثيرِ الزمنِ في هذه الأطلال واقفارِها، وفي إبعادِ صاحبته، وفي التفريقِ بينهما– أنها محاولةٌ لتثبيتها على جدارِ ذاكرتِه، وهذه قيمةٌ نفسيةٌ تتشكلُ وتتحورُ داخلَ ذاته؛ لتخرجَ لنا في ثوبٍ يقينيٍّ ذي صبغةٍ علميةٍ أشبه بظاهرةِ السرابِ وقتَ ارتفاعِ النهارِ، أو قريباً مما يزعمه الجاهليون من أنَّ علاجَ مرارةِ المرضِ لا يجئ إلا بالعلاجِ الأشدِّ مرارةً..!!

وبالنظرِ إلى **مسالك المرقش الأكبر التعبيرية** في هذهِ المقدمةِ تلك التي انبثقَ منها ذاكَ القالبُ الصَياغيُّ بكلِّ أطيافه الدلالية والصرفيةِ والمعجميةِ والنحويةِ، إذ صبَّ كلَّ هذا في قالبِ الطلل، فإنه يتمحوَّرُ في **ثلاثِ دوائرَ**:

الأولى: **استدراكية**ـ حيثُ تتمثلُ في السؤالِ الموجهِ للذاتِ كمحاولةٍ لفكِّ رموزِها الكثيفةِ أوالعميقةِ، والمتحورةِ في القصيدةِ عن الاستفهام المصدَّر "بهل تعرف الدار" والتي عيت فيها عن الجوابِ حيثُ تطغى أو تطفو على دائرةِ الحدثِ محكمةً سيطرتها لحظةَ فقدانِ الذاكرةِ من هذا الاستفهامِ القائمِ على المونولوجِ الخافتِ، والذي تفرزُه "هل" المحوَّلة من دلالتها الأصليةِ الاستفهاميةِ الحقيقيةِ إلى المجازيةِ الإنكاريةِ مقدمةً سرَّها الجماليَّ المتمثلَ في النفي على شاكلة المونولوج أيضاً، ولكنه بشكلٍ فنيٍّ؛ علماً بأن النفيَ جاءَ لمطلقِ المعرفةِ سواءً أكانت الذهنيةَ أم التأصيليةَ حتى المعرفة الحدسيةِ وذلك بدافعِ القيمةِ الحيثيةِ، والذي عمقَه بل جذرَهُ بواقعِ الفعلِ، وإطلاق حدثِه لينسحبَ على القيمةِ

الحاليةِ، ولربما المستقبلية وذلك في الفعل المضارع" تعرف" الذى جاءت مادته "عرف" مراهنةً على الإلحاحيةِ المباشرةِ، وغيرِ المباشرةِ وذلك عبرَ قيمتِه الصوتيةِ حيثُ بدئ بالعينِ ذاك الحرفِ الحلقيّ، والراءِ التى يتكررُ نطقُها في الحلقِ مرتين؛ لتدلَّ على صعوبةِ التذكرِ تحتِ مطرقةِ الدهشةِ، وسندان النسيان، ثم حرف "الفاء"؛ ليوحيَ بمطلقِ الاستسلامِ، وسرعةِ تسربِ دبيبِ اليأسِ في مقاومةِ عواملِ الهدمِ والخرابِ والفناءِ بعدَ الفشلِ في انتزاعِ أيِّ معرفةٍ تطمئنُ نفسَ الشاعرِ، وترجعُ إليه حبيبته الغائبةَ بعدَ رحلة شاقةٍ من البحثِ والدلالةِ المتمثلةِ في الإلحاحِ والقدرةِ على الإفصاحِ، ثم الصرفية القابلة للتشكيلِ والتحويرِ بهدفِ الحصولِ على أقلِّ القليلِ دونَ تقييدٍ بزمنٍ طالما أن الرغبةَ هى الإدلاءُ بما يساعدهُ على الخروجِ من محنته، ولو كلفَه ذلك الكثيرُ والكثيرُ، بعد ذلك يجئُ بالمسندِ الفعل "عفا" الذي اصطبغَ بصيغةِ التلاشي والفناءِ التى كانت إحدى إفرازاتِ الصدمةِ الطللية وقد راحت تقضي على الأخضرِ واليابسِ في نفسِه، إذ انسكبَ على واقعِه عُرامة أحلامه الضائعةِ، كما دلَّ على تخليصِ الحدثِ وتحويلِه إلى ماضويةٍ حقيقيةٍ دونَ اللجوءِ إلى "أنْ" المصدرية على اعتبارِ أن المسألةَ لا تحتاجُ إلى تأويلٍ أو تحليلٍ أخذاً بالعرفِ النحويِّ القائل "ما لا يحتاجُ إلى تأويلٍ فالتصريحُ أولى به"، والشاعر –كما يبدو لنا– لا يميلُ إلى المداورةِ أو المناورة، بل يجنحُ إلى المصارحةِ والمكاشفةِ هنا.

ثم يجئُ المتصفُ بالعفاء "رسمها" على اعتبار أنَّ عواملَ الفناءِ والبلاءِ لم تبقِ أو تذرْ شيئاً بالدار "فالطلل دُرِسَ، وراحت الدارُ تتحولُ من الطبيعةِ الماديةِ إلى الطيوفِ الإلهاميةِ القادرةِ على محاورةِ الذاتِ في حضور الزمنِ الشاهدِ الحاضرِ الغائبِ.

إنه وبالنظر إلى الضمائرِ التي جاءَ بها الشاعرُ في ذاك الشطرِ فإنه استخدمَ تشكيلَ الضميرَ "الهاء" الغيبة مستثمراً خصوصيتَه في قيمةٍ إبداعيةٍ وإدراكيةٍ فضلى، ليستَشفَّ منه "على الجملةِ" أنه يريدُ تحويلَ الدارِ إلى خبرٍ كانَ إصراراً منه، وعزماً –لا يلينُ– على قذفِ مفرداتِ أو مقتضياتِ هذه الذاكرةِ في ثلةِ الماضي الذي يعلمُ علماً يقينياً عدمَ قدرتِه على استرجاعِ أيّ شيءٍ قبضَ عليه الزمنُ ذي الأيدي الحديديةِ، حتى ولو جيئ بمذيبات ناريةٍ، فالزمان يناورُ؛ لكنه لا يحاورُ أو يشاورُ، ويصادقُ؛ لكنه لا يقربُ ما تباعدُ من وجهاتِ نظرٍ..، هذا وتظلُّ قيمةُ النفى محاصرةً إدراكَ الشاعرِ تحتَ وطأةِ الاستفهامِ الإنكاريِّ ممتدةً بجملةِ تداعياتٍ ذات تركيباتٍ إيجابيةٍ حتى تجيءَ "إلاَّ" الاستثنائيةُ التي تسفرُ الذاكرةَ عن وجهها، وتستعيدُ بعضاً من حضورِها الواسعِ والفاعلِ والقادرِ على استرجاعِ الماضي، وذلك بإخراجِ الأثافي (ومفردها أثفية وهو الحجرُ الذى توضعُ عليه القدر...) حيثُ خصصها تعييناً وتحديداً وقصراً ثم مبنى الخيم.

على أن ذكرَ الأثافي ومبنى الخيمِ ليوحي ببدءِ ارتداءِ الشاعرِ إلى نفسه، ورغبتِه في القولِ بأن الحياةَ مستمرةٌ طالما يجدُ الإنسانُ ما يسدُّ رمَقُه أو يعينه على العيشِ من طعامِ عن طريقِ موضع القدرِ، وملاذٍ آمنٍ عن طريقِ مبنى الخيمِ.

إننا لا نبالغُ إذا قلنا: إن رغبةَ الشاعرِ في تخليصِ الأثافيِّ ومبنى الخيمِ من قبضةِ الفناءِ والتناهي المتمثلةِ في الطلل.. كلُّ هذا يؤكدُ لنا أنهما باقيان ما بقيت الحياةُ بينما تصبحُ الدارُ المتمثلةُ في حبِّ الشاعرِ للحياةِ والناسِ دليلاً على صعوبةِ استرجاعه إلى الدائرةِ الحاليةِ، لذا فإنه الشاعرُ يختزنه في ذاكرتِه الأرشيفيةِ حيناً..!!

من هنا فإن هذا الموقفَ يعضدُ نظرةَ الشاعرِ للكونِ والحياةِ من حوله، وكذلك موقُفه تجاهَ عاطفتِه إذ يري أن الذكرى حتى وإن كانت مريرةً تصبحُ الحقَّ الطبيعيَّ لكلِّ ما كانَ للإنسانِ؛ لكنها هل تأتى بالخيرِ دائماً على صاحبِها..؟!

الثانية ذات علاقةٍ ترديديةٍ في قوله:

أعْرِفُهـــا دَارًا لِأَسْـــمَاءَ قَالـــ دَّمْعُ عَلَـى الخَـدَّيْنِ سَـعٌّ سَـجَمْ

إذ إنها تجئُ ممثلةً ثلاثةَ خطوطٍ متماسةٍ على دائرةِ التردد النفسيِّ:

الأول: **يمثلُ لحظةَ استرجاعِ الذاكرةِ** وعودتِها إلى مساراتِها أو مداراتِها التعقليةِ حيثُ عرض فيها القيمةَ الحاليةَ بكلِّ أدواتِها وتشكيلاتِها الفنيةِ عرضاً يتسمُ بالروعة، وغاية الجماليةِ، وفيه نراه عبَّرَ عنها بالفعلِ المضارعِ "أعرفها" الذي يمثلُ قيمةً إقرارية أو اعترافيةً ذات طابعٍ توكيديٍّ يدلُّ على استحضارِ الصورةِ وتجددِها واستمرارِها، والعمل على دوامِ تكثيفها بشكلٍ متوالٍ، خشيةَ انفلاتها أو انحرافِها عن هدفِها الذى رسمه لها، ثم يجيءُ الإسنادُ إلى المستترِ العائدِ عليه في لحظةِ العودةِ، لكنَّه جاءَ بالمفعولِ به الضميرِ الهاءِ الذي وقعت عليه المفعوليةُ بكلِّ تداعياتِها ومضامينها، ثم تتملكُ الذاكرةُ ناصيةَ الموقفِ كليةً بقوله "داراً" وقد جاءت نكرةً للتحديدِ والتخصيصِ بدافعِ التعيينِ ورفعِ الغموضِ، وإزالةِ الإبهامِ المنصبِّ، لتعظيمها في نفسه، وإدراجها داراً، لكنَّ هذه الدارَ لابدَّ أن يكتملَ أو تتضحَ معالمُها، وذلك بنسبتِها إلى إنسانٍ.. وهنا ذكر "لأسماء" وقد جاءت جواباً لمن يسألُ فكانت اللامُ دالةً وكاشفةً على الوجهين فهي إمَّا أن تكونَ للمصاحبةِ، أو أن تكونَ للملكيةِ حيثُ إنه يجيءُ في أعطافِها خصوصيةُ أسماءَ ابنةِ عمِّهَ عوف بن ضبيعةَ حبيبته، وتفردها بهذه الدار..، بعدها يستأنفُ الشاعرُ رحلةَ الذكريات وما تجرُّ على صاحبِها من آلامٍ وأحزانٍ لم يزل يكتوى بنارها فلا يجد سوى الدمعِ الغزيرِ الذي سالَ من عينيه وقد عرَّفه بدخول "أل" العهدية، لأنه معهودٌ لديناً أنه يصبُّ ويسيلُ على الخدين مدراراً، ثم مكَّنه من

التفاعليةِ، وغايةِ التمازجيةِ حيثُ جاءَ "بالسَّحِّ والسجِ" مصدرين أخبر بهما فجعلهما اسمين؛ ليبثَّ من خلالِهما حديثَ الذكرياتِ الذي يجيءُ مقدماتٍ ظاهريةً لحالةِ الضيقِ، ثم جاءَ بالترجمةِ الفعليةِ فكانت الصوتَ، وكانَ الصدى البكاءَ.

الثاني: **يمثلُ اللحظةَ الآنيةَ أو المستقبلية**، وهي الممثلةُ لتمددِ الحالِ بعواملِ الضغطِ الشعوريِّ على كلكلِ الطللِ؛ لينسابَ غامراً فضاءاتِ المستقبلِ بسيلٍ من الواقعيةِ التي تبددُ أستارَ الوهمِ، وتنزعُ نحوَ الحقيقةِ منزعاً لا تنقصُه الشفافيةُ، وقد تآزرت كلُّ المدركاتِ الشعوريةِ واللاشعوريةِ مجتمعةً حولَ بؤرةِ الذاكرةِ معضدةً ومشددةً على ضرورةِ المعايشةِ على الرغمِ من المحايثةِ حيثُ نرى قوله:

أَمْسَتْ خَلاءً بعدَ سُكانِها مُقْفِرَةً ما إنْ بها مِنْ إرَمْ
إلاَ مِنَ العِينِ تَرَعَّى بها كالفارسِّيينَ مَشَوْا في الكَمَمْ
بَعْدَ جَمِيعٍ قد أَرَاهُمْ بها لَهُمْ قِبَابٌ وعليهِمْ نَعَمْ

حيثُ بدأَ هذا المعنى بالفعلِ الماضي الناقصِ الناسخِ "أمسى" العاجزِ على إيجاد أدنى مساحةٍ حدثيةٍ يتحددُ فيها تفاعلُ الحدثِ بشكلٍ مسئولٍ؛ لذا لم تزلْ الحركةُ الخابطةُ في الظلامِ تسيطرُ على أبهاء نفسِ الشاعرِ، بل حوَّل الجملةَ الخبريةَ "الدار خلاء" إلى زمنِ المساءِ حيثُ إن اليأسُ يغشى المُحِبَّ فتنسحبُ على نفسِه ضبابةٌ تكادُ تزهقُ روحَه.

هذا ولقد وفرَ للفعلِ "أمسى" بمستوياته الثلاثِ: **الصوتية** حيث الهمزة التي تتناسبُ بما في نفسه فتعينه على تفجيرِ براكينِ الغضبِ الجامعِ، ثم الميم، والسين وهما حرفان مجهوران رخوان لجأ إليهما عن عمدٍ حتى تترجمَ طاقاتُ الحزنِ والألمِ بشكلٍ مُشعٍّ وموحيٍّ، **والدلالية**: المتمثلة في تحويلِ الزمنِ بدءاً إلى المضي، وذلك بألوانِه الزاهيةِ، ثم الانتقال الخفي إلى الحاليِّ والمستقبليِّ بكلِّ ظلالهما القاتمةِ بطريقة استشرافيةٍ تبعثُ على الحياةِ والرغبةِ في المواصلةِ رغم التحدياتِ. ولكي يمضي الشاعرُ صياغياً على ما هو عليه سارعَ بحذف اسم "أمسى" مستتراً إياه، متخلصاً منه؛ ليصطبغَ بما في نفسه من طيِّ الدارِ وراءَ أحجبِ الذكرياتِ المريرةِ. ثم يجئُ الخبرُ "خلاءً" مصدراً دالاً وكاشفاً على ما فعله الطللُ، ومعمقاً ومشعراً من أثرِه القاسي في إظلامِ الحياةِ والنفوسِ معاً، ثم يجيءُ الظرفُ المكانيُّ غيرُ المحددِ "بعد" معاوناً ومؤكداً على ضرورةِ تعيينِ الحاليةِ أثناءَ وبعدَ الطللِ، ومكاشفتها، ثم جاء بالمضاف إليه "ساكنها" وهنا تجيءُ الممازجةُ الفاعلةُ في الزمانِ الذي أطلقه نسبياً محرراً إياه من قيدِ خصوصيةِ الحقيقةِ للذوبانِ في المرجعيةِ المجازيةِ والمكانيةِ، وهنا قد يروقُ لنا القولُ: بأن هناك علاقةً افتراضيةً بينَ المكانِ من ناحيةٍ، وفكرةِ المعنى من ناحيةٍ أخرى، ثم

جاءَ بالصفة مقفرةٍ كخلاء، وقد فصلَ بينها وبينَ الموصوفِ "خلاء"، واستمراراً لحالةِ التنبيهِ السريعِ، والقرعِ المستمرِ على ذاكرةِ الشاعرِ تأتي لحظةُ التذكرِ التامِّ، والتركيز الفاعلِ ..وأخيراً في القيمةِ **الأسلوبيةِ** المتمثلةِ في استخدامِ الاستثناء "بإلاَّ" لتنتقلَ من ما درسَ أو ما عفا أو تبقى حيثُ إنها استطاعت أن تمثلَ منبهاً أسلوبياً شديدَ التأثيرِ، عاليَ التركيز كي تُخْرِجَ الشاعر من دائرةِ التيهِ التي قذفتها ظروفُه في بحرِ الحياةِ فنراه يستثنى العين التى جاءتِ من أجلِ الرعى في هذا المكانِ حيثُ كانَ أشبَهَ بالفرسِ الذين مَشَوا متبخترين إلى المعركةِ..

الثالث: **يمثلُ اللحظةَ الإثماريةِ** وفيها استطاعَ الشاعرُ أن يفصلَ ما تشابكَ في الأمرِ، وذلك ببثِّ جملةِ صياغاتٍ ذاتِ تركيباتٍ موحيةٍ تراهنُ على استباقِ المستقبلِ، كما تحاولُ أن تقتطفَ عناقيدَ التجربةِ وثمارَ الجهدِ أو الكفاحِ الإنسانيِّ في الصراعِ مع جدليةِ الفناءِ والحياةِ؛ وذلك للكشفِ عن ينابيعِ الخيرِ والحياةِ والخصبِ والتوالدِ والنماءِ في شتى صورِها وأشكالِها، وهذا يعني التحدِّي والصمودَ بالديمومةِ أو الاستمرارِ، والبقاءِ في وجهِ الزمنِ رغمِ الفناءِ المحدقِ الذى كانَ كثيراً ما يشغلُ عقلَ العربيِّ في عيشِه، وقد انعكس كلُّ هذا على شعرِه فجاءَ مرآةً تعكسُ الصراعَ بكلِّ أصباغِه أو شتى مناحيه.

الدائرةُ الأخيرةُ: **ذاتُ علاقةٍ انتقاليةٍ** حيثُ ظهرَ فيها بوضوحٍ انفصالُه الظاهرُ ولربما الباطنُ– عن الطللِ فرأينا مرحلةَ النموِّ تبدأُ باستدعاءِ الناقةِ التى تصبحُ جسراً [1] يستطيعُ الشاعرُ من خلالِه أن يعبرَ أحزانَه، وجملةَ مخاوفِه وآلامَه وقلقَه من المجهولِ بكلِّ تداعياتِه حيثُ تبدأ الحياةُ الجديدةُ فيكونُ الشاعرُ –وقتئذٍ– أشبَه بالطيورِ التي تغيِّرُ ريشَها مع الانتهاءِ من كلِّ ولادةٍ أو مخاضٍ عسيرٍ حيثُ تستقبلُ الحياةَ متهللةً.

ثم تنظرُ إلى النظامِ الصياغيِّ في قوله:

فَهَلْ تُسَلَّى حُبَّهَا بازِلٌ ما إنْ تُسَلَّى حُبَّهَا مِنْ أَمَمْ
عَرْفَاءُ كالفَحْلِ جُمَالِيَّةٌ ذَاتُ هِبَابٍ لا تَشَكَّى السَّأَمْ

فنرى أن الشاعرَ بدأَ تلك الرحلةَ بالسؤالِ "هل تُسَلَّى" الذي يحملُ الغرضَ الانكاريَّ بأبعادِه النفسيةِ مؤكداً مسألةَ التَّلهي، وذلك بالناقةِ البازلِ على أن تقعَ عليها المسئوليةُ كاملةً بكلِّ تبعاتِها ؛ علماً بإحساسِه الأكيدِ بأنها لا تستطيعُ أن تملأَ فراغَ حبيبتِه التي كانت تمثلُ الدنيا بأسرِها سعادةً وأمناً.

(١) هذا الجسرُ تمرُّ من تحتِه جملةُ أيدولوجياتٍ وصراعاتٍ ذاتِ طبيعةٍ إنسيةٍ وإخفاقاتٍ قد تصلُ بالمرءِ عندَ حدِّ اليأسِ المطلقِ.

ولما ننتقلُ إلى الوجهةِ الفنيـةِ للأطـلالِ هنـا: فإننا نرى الشاعرَ قد استخدمَ كلَّ ما أنجدته قريحتُه موظفاً إيَّاها توظيفاً فنياً اتسمَ بالدقةِ التعبيريةِ والتصوريةِ، وغايةِ التقنيةِ، وذلك من خلالِ رسمِه صورةً كليةً تآزرت فيها كلُّ عواملِ النجاحِ طالما أنه وفَّرَ لها الكثيرَ والكثير من العناصرِ ذاتِ الطاقاتِ الإبداعيةِ الفائقةِ ونذكرُ منها:

العنصر الحيوانيَّ الممثلَ في العينِ الذي ظهرَ الشيءَ الوحيدَ المتحركَ صائلاً وجائلاً في تلك الديارِ المقفرةِ بعد أن هجرها ساكنوها حيثُ تروحُ وتجيءُ وقد خصَّ النياقَ بالذكرِ في مواجهةِ البقرةِ الوحشيةِ هنا؛ ليقابلَ بينَ حالِ الإنسِ والوحشةِ وقد جاءت النياقُ لترمزَ إلى وجودِ أهلٍ وسكنٍ، وذلك من خلالِ تلك البقايا، ولربما يجدُ فيه شيئاً من الحمايةِ له، لذا جاء ذكرُ الشعرِ الجاهليِّ للحيوانِ في الطللِ هنا بمثابةِ القرارِ النابعِ من واقعٍ بيئيٍّ حيثُ حلَّ الحيوانُ محلَّ الإنسانِ أملاً في استمراريةِ الحياةِ.

وهناك العنصرُ الزمانيُّ الماثلُ في المساءِ بدقاتِه المسرعةِ هنا حيثُ استخدمَه بشكلٍّ تحويليٍّ للديارِ والحياةِ لتصبحَ في خبرِ كانَ وقد حلت "أمست" محلَّها دلالياً،.. وصرفياً نقولُ: لقد لعبَ الفعلُ أمسي دوراً كبيراً حيثُ صادرَ فيه المستقبلَ على اعتبارِ ما سيكونُ وذلك بشكلٍ انزياحيٍّ، كما لمسنا العنصرَ المكانيَّ الذي حصره الشاعرُ فى "الدارِ" بكلِّ تبعاتها..، أما العنصرُ الحركيُّ المجازيُّ المتمثلُ فى حركيةِ الأفعالِ بكلِّ أبعادِها الزمنيةِ لتتبلورَ حركةُ الصراعِ بين الحياةِ والموتِ، أي بين الماضى الذي اغتمَّ منه الشاعرُ، والحاضرِ الذي ملأ نفسَه فإنه راحَ يصورُ هذهِ الديارَ الخربةَ التي طالها الفناءُ بعدَ رحيلِ أهلِها عنها، وذلك بفعلِ الزمنِ وظروفهِ القاسيةِ، ثم لا يلبثُ أن يجعلَ الحياةَ تدبُّ في الديار من جديدٍ.

ننتقلُ إلى القصيدة الثالثةِ (أمن آل أسماء الطلول) التي يقولُ فيها[1]:

أَمِنْ آلِ أَسماءَ الطُّلُولُ الدَّوارِسُ يُخَطِّطُ فيها الطَّيْرُ، قَفْرٌ بَسَابِسُ

ذَكَرْتُ بها أَسماءَ لَوْ أنَّ وَلْيَها قَرِيبٌ ولكنْ حَبَسَتْنِي الحَوَابِسُ

ومَنْزِلِ ضَنْكٍ لا أُرِيدُ مَبِيتَهُ كأَنِّي بِهِ مِنْ شِدَّةِ الرَّوْعِ آنِسُ

لِتُبْصِرَ عَيْنِي، أَنْ رَأَتْنِي مَكَانَهَا وفِي النَّفْسِ إنْ خُلِّي الطَّرِيقُ الكَوَادِسُ

وَجِيفٌ وإبْسَاسٌ ونَقْرٌ وهِزَّةٌ إلى أَنْ تَكِلَّ العِيْسُ والمِرْءُ حَادِسُ

ودَوِّيَّةٍ غَبْرَاءَ قَدْ طَالَ عَهْدُهَا تَهالَكُ فيها الوِرْدُ والمَرْءُ ناعِسُ

قَطَعْتُ إلى مَعْرُوفِهَا مُنْكَرَاتِهَا بِعَيْهَامَةٍ تَنْسَلُّ واللَّيْلُ دَامِسُ

حيث يقفُ على الطلولِ الدوارسِ والآثار البوائدِ متذكراً مَنْ كانَ فيها، وما آلت إليه من خرابٍ لينعيَ وحشةَ المكانِ وقسوةَ الزمانِ، وضياعَ الخلانِ، فى مرثيةِ النسيانِ..،، من هنا راحَ يصفُ رحلتَه على العيسِ فى الدويةِ الغبراءِ عبرَ الليلِ الموحشِ، تلك التي ينعبُ –في جنباتِها– البومُ بسببِ خلوِّ المكانِ من الأحبابِ..، ثم يصفُ ناقتَه، وما تلقاه من جهدٍ فى السيرِ، وينعتُ قدرَ الطعامِ، والقائمَ عليها، إذ كانَ بشوشَ الوجهِ، ثم يتحدثُ عن النارِ فى الفلاةِ، وعن الذئبِ الذي يلازمُه، فيكرمه، كما يُكرمُ الضيفُ، وأخيراً يعودُ إلى ناقته وسياسته إياها، ليتحدثَ عن الصوتِ الذى يزجرُها به.

عوداً على بدءٍ فإن ممعنَ النظرِ في الأبياتِ السابقةِ عامةً ووقفةِ الطللِ فيها بخاصةٍ يرى أن الحالَ لم تختلفْ كثيراً عما كانت عليه فى الوقفتين السابقتين، اللهم إلاَّ أنَّ هناك بعضاً من الأدواتِ التشكيليةِ لرسمِ الطلليةِ قد اكتملَ

(١) انظر: المفضليات صـ٢٢٤– ٢٢٥.

لها تمامُها فيها حتى تبلورَ الملمحُ الطلليُّ بكلِّ قسماتِه الفكريةِ والتعبيريةِ والفنيةِ؛ ليتضاهى مع واقعِهِ المأسويِّ وموقفِهِ المتضادِ من الحياةِ، وذلك فى يسرٍ واقتدارٍ وطواعيةٍ.

على كلٍّ فلقد دخلت تجربةُ الشاعرِ فى وعيه منذُ البدايةِ، ولعلَّ السؤالَ الموَّجهَ الذي أورده الشاعرُ في مفتتحِ قصيدتِه أكبرُ دليلٍ على صدقِ ما نذهبُ إليه.

وننظرُ إلى **المسالكِ التعبيريةِ** فى القصيدةِ وتحديدِ النظامِ الصياغيِّ الذي قدَّمَ فيه الشاعرُ الطللي تجربتِه وبخاصةٍ الذي يساعدُ على بروز الدلالة الحقيقيةِ لهذهِ الظاهرة فسنرى أنها قد تحركت في ثلاثِ دوائرَ.

الأولى: الحسية المباشرة ويمثلها البيتُ الأولُ القائلُ:

أَمِنْ آلِ أَسماءَ الطُّلُولُ الدَّوارسُ يُخَطِّطُ فيها الطَّيْرُ، قَفْرٌ بَسَابِسُ

وفيها يبتدرُنا الشاعرُ بالسؤالِ الإنكاريِّ الدافعِ للإثارةِ والطامحِ فى التعجبِ المغرقِ في النفي ، ووسيلته الهمزةُ التي تتناسبُ قيمتُها الدلاليةُ والصوتيةُ مع حالةِ التوترِ أو القلقِ الحاصلِ نتاجَ معاناتِه مع واقعِه الاجتماعيِّ المباشرِ، وبالتالي فإن استخدامَه لها جاءَ؛ لأنها تحملُ –بينَ طياتِها– دفقةً تحسريةً ذاتَ صبغةٍ انفجاريةٍ ترسَّبت في أعماقِ وجدانِه نتاجَ عدةِ مكبوتاتٍ نفسيةٍ فى اللاشعورِ الجمعيِّ؛ لكنها سرعان ما تفاعلت فى أجواءَ أو أصداءَ عوالمِ أسماءَ النفسيةِ بواسطةِ الجار"من" التي تفيدُ ابتداءَ السببِ لتقذفَ بمجملِ الأحداثِ نسباً ومسئولية إلى (آل أسماء)، وهنا يحرصُ الشاعرُ على تأكيدِ وحدةِ اللاشعورِ الجمعيّ، وذلك بإلقاءِ المسئوليةِ أو التبعةِ الذهنيةِ على "آل أسماء"؛ وليدللَ على صدقِ حسِّه الجمعيِّ مؤكداً أنه جزءٌ من نسيجِ مجتمعِه القبليِّ، ثم جاءَ "بآل" نكرة إدراكاً منه على أن معالمَهما قد تماهت فصعبَ تحديدُ سمت تلك الملامحِ، وذلك بفعلِ الزمنِ، وما أحدثَه من خرابٍ أو دمارٍ..، وهنا يصيرُ البحثُ –عن عواملَ مساعدةٍ أو منشطةٍ لتفعيلِ حاسةِ التذكرِ– أمراً في غايةِ الأهميةِ؛ لذا سارعَ بإضافتها إلى الحبيبة أسماءِ خشيةَ أن تفلت منه لحظةُ التركيزِ بكلِّ تداعياتِها واشعاعاتِها، وكأنه أرادَ التنبيهَ على أن "آل أسماء" قد عُرِفُوا بنسبتِهم إليها؛ ولربما جاءَ تنكيرُ أهلِها جزاءً لما صنعوا، إذ وقفَ أبو أسماء ضدَّ رغبتها فيمنْ تحبُّ...!!

وننظرُ في النظامِ الصياغيِّ السابقِ فنرى أسلوبَ القصرِ المتمثلِ في قوله: "أمِنْ آلِ أسماءَ الطُّلُولُ" ، ووسيلتُه تقديمُ الخبرِ "شبهُ الجملةِ "من آلِ" على المبتدأ المعرفةِ "الطلول"؛ لتصبحَ المسألةُ اختياريةً ما بينَ أن يقدمَ رجلاً فيذهبَ إلى أسماءَ ليضعَ نهايته، أو أن يؤخرَ أخرى فيبقى –مع ذكرياته– على الطللِ باكياً شاكيًا، ولربما يكونُ التقديمُ هنا كان لهدفٍ أرادَهُ: وهو أن الطلول هو الظلَّ الباهتَ أو السقيمَ لديارِ أسماءَ التي درست، وقد تساوى الأمران "آل أسماءَ"،

و"الطلول" إذ إن كليهما صار يسدُّ مسدِ الآخرِ إلا أن تقديمَ "من آل أسماءِ"على "الطلول" تعبيرٌ يوحي بالتحديدِ والتخصيصِ، وقصرِ العفاءِ على آلِ أسماءِ لتصبحَ الواقعَ المهيضَ الذي يصعبُ نسيانُه، وكلُّ هذا يفيدُ التوكيدَ ومطلقَ التخصيصِ، هذا ولقد نعت الطُّلُولَ بالدوارسِ للإمعان في فناءِ هذهِ الديارِ، التى اندثرت معالمُها حتى صارت قفراً؛ مجردَ أن يمشي الطيرُ الباحثُ عن رزقِه فإنه يرسمُ بأرجله خطوطاً تظلُّ باقيةً طالما خلا المكانُ من أنيس أو جليسٍ يمحو ما سبقَ من أثرٍ.

علَى أن اختيارَه قد وقعَ على الطيرِ الذي يطيرُ في السماءِ، وكونه يمشي على الأرضِ؛ فهذا دليلٌ على خلوِ المكانِ من كلِّ الكائناتِ الحيَّةِ وبخاصةِ الإنسانُ... ثم إن رغبةَ الشاعر في ذكرِ الطيرِ دونَ غيره؛ لدليلٌ آخرُ على تطلعِه للعلياءِ، وسموِّ نفسه.

الدائرة الثانية (الآنية أو الحالية) حيثُ مهدَ لها سلفاً بالديمومةِ الحركيةِ بكلِّ أبعادها الزمانيةِ والمكانيةِ وذلك عن طريقِ الفعلِ "يخطط" محاولةً منه لكشفِ الكثيرِ عن القيمةِ الواقعيةِ الغائمةِ نسبياً، وفكِّ رموزِه المعرفيةِ ذاتِ الجدليةِ التي تتساقطُ –بشكلٍ عموديٍّ– على قاعدةٍ مثلثٍ متساوى الأضلاعِ متمثلة في الفناءِ، وضلعاه الرغبةُ فى البقاءِ والظروفُ المحايثةُ؛ لتتشكلَ زوايا متقابلةً ومتناظرةً منها القائمةُ، ومنها الحادةُ، وهناك نتوءاتٌ متعرجةٌ..، وكلُّ هذا يحتاجُ إلى مناظيرَ ولأجهٍ تضيءُ حنايا الواقعِ المتردىِّ ولتكشفَ عن حالةِ استمراريةِ الخلوصِ الجادةِ التي لا يغفلُ الشاعرُ عن ممارستها.

إنه لما تستمرُّ تلك الجدليةُ مناوشةً حيناً، ومناورةً حيناً آخر فإن الشاعرَ يصبحُ عاجزاً عن مواجهةِ ذاتِه للطللِ لاسيما محافظتَهُ على خواصِّها أمامَ جملةِ دوافعَ وملابساتٍ ومعاينات ومحايثاتٍ، وكلُّها تحاولُ الوقوفَ أمام ذاته البائسةِ والعاجزةِ عن التصالحِ مع الآنيةِ أو الحاليةِ، وتظلُّ الذاتُ –عوداً– تبحثُ عن نفسِها حتى يجيءَ الفعلُ (ذكرتِ) المتجردُ من كلِّ الزياداتِ اللفظيةِ؛ ليحققَ مزيداً من المصداقيةِ الموضوعيةِ، والذي ينشِّطُ حالةَ الإفاقةِ ويجددُ الحيويةَ ويضعُ الكليةَ الشعوريةَ أو الحسيةَ في مواجهةِ الواقعيةِ الطلليةِ بكلِّ ألوانِها وتداعياتِها، مُلِحّاً على حضورِها الفاعلِ ثم إن إضافته إلى "تاء" المتكلم التي تفي بكلِّ متطلباتِ لحظةِ التذكر "الآنية" أو الحالية" والتي تعملُ داخلَ محارةِ الذاتِ – في إصرارٍ وعزمٍ لا يفترُ – محطمةً أصدافَها محاولةً منها لاقتناصِ لحظةِ الإفاقةِ بكلِّ إشعاعاتِها، ورغبةً فى إنعاشِ حاسية التذكر، وحرصاً منه على العودةِ مرةً أخرى للحياةِ مستسلماً أو مرغماً طالما أنه قد فهمَ دروسَها.

هذا ونلاحظُ شبهَ الجملةِ "بها" التي جاءت في نظامِه الصياغيِّ متعلقةً بمحذوف وتقديره "مستقرةً أو كائنةً" أسماء هنا حيثُ استخدمَ حرفَ الجرِّ "الباء"

الدالِّ على الملاصقةِ أو المصاحبةِ، ثم وصلها "بالهاء" العائدةِ على "آل أسماء" التي أصابتها الطلولُ الدوارسُ، ثم جاءت أسماءُ ليتحققَ للشاعرِ –من خلالها– وصلُ الحاضرِ بالماضى سبيلاً لاسترجاعِه، والتأملِ فيه واستعاطفه. ولكنِ "لو" هنا التي تدلُّ على مطلقِ امتناعِ حدوثٍ أو رجوع الماضي –ليصبح حياً قد– استطاعت أن تؤكدَ على ما ذهبَ إليه الشاعرُ. ونعيدُ النظرَ في الشطرِ السابقِ فنجد أنَّ عدةَ حروفٍ قد وظَّفها الشاعرُ في تحقيقِ عدةِ معانٍ هي (تاء الفاعل التى أكدت على مطلقِ المسؤليةِ، والباء التي أفادت غايةَ الأستغراقيةِ واللزومية والتفاعليةِ، ثم "تاء" التأنيث فى "حبستنى" التي تغنى عما بعدها فلا حاجةَ إليها، وكذلك "نونُ" الوقايةِ التي يحاولُ من خلالها مفاداةَ نفسه من أن تكسرَ خشيةَ اليأسِ القاتلِ، فلا يستطيعُ أن يجبرَ منه، ولو بعدَ حين، هذا وتؤدي "لكن" على كافةِ المستوياتِ الدلاليةِ والإبداعيةِ والفنيةِ دوراً كبيراً في إبرازِ القيمةِ التحوليةِ من مكمنِ اللاوعي إلى غايةِ الوعي عن طريقِ الاستدراكِ، ومنعِ الفهمِ الخاطئِ؛ ليؤكدَ على صعوبةِ استرجاعِ الماضويةِ مرةً أخرى للواقعِ المغايرِ، علماً بأن هذهِ الحروفَ استطاعت أن تقدمَ –من خلال نظامها الصياغيِّ والدلاليِّ– عدةَ محفزاتٍ ذاتِ مستوياتٍ تتسمُ بالانسيابية، ومطلقِ التغلغلية أو التوغليةٍ فى أبهاءِ التجربةِ حيثُ ساعدت على تفاعليةِ المعنى وتناغمِه وتساوقِه وفقَ مداليله التي أُطِّرَ فيها بشكلٍ عفويٍّ قادرٍ على الإفصاحِ أو المصارحةِ...

ويحاولُ البيتُ الثالثُ أن يصادقَ على صحة وجهةِ نظرِ الشاعرِ، وذلك من خلال جملتين اسميتين الأولى: "ومنزلٍ ضنكٍ لا أريدُ مبيتَهُ" حيثُ حذفت "ربّ" حرفِ الجرِ الشبيهُ بالزائدِ حتى يتحققَ الشاعرِ دخولُه في حالةِ الوعي مباشرةً دونَ وساطةٍ، أو جملة مساعداتٍ لفظيةٍ، كذلك فإن مجئَ "منزل" نكرةً دالةٌ على الشيءِ غيرِ المعينِ أو المحددِ أمرٌ يتناسبُ مع المنزلِ طالما صارَ أطلالاً وخراباً أو دماراً، وكونه يكونُ مخفوضاً لفظاً بربَّ لغوياً، والطللِ واقعياً، فإنه مرفوعٌ محلاً في قلبِه طالما أنه يضمُّ ذكرياتِ حبِّه لأسماءَ حبيبته..

هذا ولقد وُصِفَ أو نُعِتَ المنزلُ سبيلاً إلى التعيينِ والتحديدِ والتخصيصِ الذي سلبَه الطللُ منه فقال: "ضنك" التي تتعادلُ مع مطلقِ شعوره الخاصِّ الذي يكابدُه جراءَ قسوةِ الزمنِ وفعلِه المشينِ في المنزلِ، ولعل الجملةَ الفعليةَ المنفيةَ (لا أريدُ مبيتَه) تحققُ للمعنى استمراريةَ الجدلِ القائمِ بينَ الواقعِ المرفوضِ، والماضي الحالمِ الذي يحاولُ الشاعرُ استرجاعَه من جديدٍ لعله يشعرُ بالأمانِ الذي أفقده الزمانُ إيَّاه بشكلٍ أو بآخرَ فافتقدَ معه الكثيرَ من الحقائقِ المرئيةِ؛ ليجدَ نفسه بينَ مطرقةِ الطللِ، وسندانِ الواقعِ، وهنا يرفضُ الشاعرُ الرغبةَ في البقاءِ في ظلِّ هذهِ الجدليةِ القاتلةِ؛ لذا فلقد جاءَ التعبيرُ عنها بالفعل المنفي (لا أريدُ)، واستمراراً لحالةِ

الرفضِ الشكليِّ والموضوعيِّ فإنه رفضَ المبيتَ فيه ربما؛ لأنه كانَ بمثابةِ القبرِ الذي سينزلُ به إلى أن يبعثَ من جديدٍ..!!

ثم ننظرُ إلى الشطرِ الثاني من البيتِ فنرى حالةَ التردي والتبددِ، أي مطلقِ السقوطِ النفسيِّ التي فقدَ عندها شاعرُنا اتزانَه حتى اختلطت المسائلُ عليه، فتساوت الأمورُ، وهذا يمثل نوعاً آخر من السقوطِ والعجزِ العام، وعدمِ القدرةِ على التمييزِ وهو عجزٌ يضافُ إلى ماضي البيتِ، حيثُ تمتدُ هذه اللحظةُ على مساحةِ الصياغةِ بالرغمِ من محاولةِ الشاعرِ الدؤوبةِ لإنعاشِ حاسةِ التذكرِ بتكرارِ الأسماءِ مثل:"آل أسماء، أسماء، منزل".

هذا ولقد لعبَ البعدُ المكانيُّ دوراً كبيراً في ترتيبِ الصياغةِ لإفرازِ الدلالةِ حيثُ قصدَ الشاعرُ أن يكونُ للحالِ أو الحاضرِ سيطرتُه الأوليةُ فنرى الجملةَ الثانيةَ "كأنِّي من شِسدَّةِ الروعِ آنسُ" التي قدم فيها الخبرَ على سواه من تراكيبَ وصيغٍ تنصرفُ إلى الماضي جملةً، وذلك من خلال سيطرة (شدة الروعِ عليه) لتتجسَّدَ أمامنا طبيعةُ الصراعِ التى كانت حادةً وعنيفةً بين الزمنين.

الدائرةُ الثالثةُ: الإفاقةُ الكبرى التى يقولُ فيها:

لِتُبْصِرَ عَيْنِي، أَنْ رَأَتْنِي مَكَانَهَا ... وفِي النَّفْسِ إنْ خُلِّي الطَّرِيسُ
وَجِيفٌ وإبْسَاسٌ ونَقْرٌ وهَزَّةٌ ... إلى أَنْ تَكِلَّ العِيسُ والرِّئْ حَارِسُ
ودَوِّيَّةٍ غَبْرَاءَ قَدْ طَالَ عَهْدُهَا ... تَهَالَكُ فيها الوِرْدُ والرِّئْ ناعِسُ(٣)
قَطَعْتُ إلى مَعْرُوفِهَا مُنْكَرَاتِهَا ... بِعَيْهَامَةٍ تَنْسَلُّ واللَّيْلُ دَامِسُ(٤)

حيث تمركزت فيها –بشكلٍ ترسيبيٍّ– كلُّ مقوماتِ الحركيةِ المتدفقةِ، والدافعةِ إلى تكثيفِ الرؤيةِ للواقعِ، وترميزِ أبعادِها الشكليةِ محاولةً منه لتجاوزَ محنته التي أردفت أعجازَها، وناءت بكلكلِها على صفحةِ نفسهِ، وهذا لن يتأتى إلا بناقةٍ عيهامةٍ تقطعُ الأميالَ والأميالَ فتكونَ أشبَهَ بالجسرِ الذي يعبرُ منه إلى برِّ الأمانِ الذي بحثَ عنه شاعرنا كثيراً.

عوداً على بدءٍ فإن المقوماتِ السابقةَ اكتسبت أعماقاً جديدةً وقد ساعدَها على ذلك أنها اتَّشت بجملةِ محسوساتٍ يمكننا رصدَها من الحركةِ واللونِ والصوتِ والرائحةِ مع تغليفِ هذهِ الصورةِ بزمنِ الحضورِ في "لتبصر، رأتني، تكل، طال، تهالك" وقد ظهرت القيمةُ الصياغيةُ بإفرازاتِها الدلاليةِ البارزةِ في

(١) خلى: فعل ماضى لم يذكر فاعله وأصله "خلت".
(٢) الوجيف: سير فيه سرعة – الابساس دون الوجيف – القفز والهزة فوق الوجيف.
(٣) الدوية: منسوبة إلى الدو وهى القفر التي يدوى فيها الصوت لخلائها.
(٤) عيهامة: الناقة القوية الجرئية – الدامس: الشديدة السواد

التعادلِ الحاصلِ بينَ قيودِ الماضي بذكرياتِه الملحَّةِ، والرغبةِ الجامحةِ في الانعتاقِ من إسرِه، أو التحررِ من قيودِ الماضويةِ بكلِّ مرجعياتها الدارسةِ، ولعل هذا ما عبرَ عنه الشاعرُ في قوله "وفي النفس.. الكوادس" حيثُ تبرزُ – بوضوحٍ– الصبغةُ القائمةُ التي تصطبغُ بها الحياةُ في نفسِه وقد بهتت على الحياةِ من حولهِ بألوانٍ من الكآبةِ والحزنِ.. وهنا كان لزاماً عليه يواصلَ السيرَ صعداً، ويتجاوزَ خطَّ الطللِ الدائريِّ الذي أغلقَه الزمنُ، بل أحكم إغلاقَه حتى يُحْدِثَ نوعاً من التعادل بين المخلفات النفسيةِ القديمةِ، والحقيقة الآنية التي يمرُّ بها الشاعرُ حيثُ يعيشها كلَّ لحظةٍ، كلما مرت عليه ذكرى قديمةٌ أو مرَّ هو على هذهِ الذكرى.

وكما هو ملاحظٌ فإن الصياغةَ والدلالةَ –على اختلاف مستوياتهما وبنيتهما الجماليةِ –قد ساعدَا على اكتشافِ النظامِ بكلِّ مكوناتِه ومنبهاتِه التعبيريةِ التي نقلت إلينا أدقَّ خصائصِه النفسيةِ.

ولما ننظرُ إلى **الطللِ من الوجهةِ الفنيةِ** نرى أن صورَ الشاعرِ في هذهِ المقدمةِ استطاعت أن تحملَ إحساسَه الذي انعكست عليها حالةُ التردد النفسيِّ التي تعيشُه النفسُ وسطَ أجوائه المفعمةِ بالحزنِ العميقِ؛ لكنَّ اللافت للنظرِ في هذهِ القصيدةِ هو قلةُ صورهِ **الفنيةِ** حيثُ إنها قليلةُ الشيوعِ أو الحدوثِ في هذهِ المقدمةِ، إذ لم يستخدمْ غيرَ واحدةٍ وقد ربطَها ربطاً محكماً بالأداة "كأني"، أما عن استخدامِه للإيقاعيةِ في القصيدةِ فقد جاءَ أكثرَ حضوراً وأعظمَ وفرةَ أو غنًى، حتى إنه أكثرَ من استخدامِ حرفِ السينِ حيثُ إنها تتكرر أكثر من ٢٠ مرة، ويليه حرفُ الطاءِ الذي ذكره أكثرَ من عشر، واللام مثلها..، على أن سيطرةَ الأولى على إيقاعِ القصيدةِ يعبرُّ عن الهيمنةِ الكبرى أو السيطرة العظمى للتيارِ الحزنيِّ الذي أطلقَ الشاعرُ عنانَه، فلم يستطعْ أن يكبحَ جماحَه فحلقَ في أفضيةِ شعرِه مشكلاً أصداءَ متباينةً، وأجواءَ مشحونةً، ودوائرَ بالغةَ الاتساعِ متجاوزةً أو مترحزحةً عن مركزِ الرؤيةِ كثيراً حيثُ تتفجرُ فيها ينابيعُ الأسى، وهناك "الطاء" التي تترجمُ حالةَ التوترِ الحادِّ والتناقضِ، أو التضادِ النفسيِّ حيثُ استثمرَها الشاعرُ في إبرازِ خصوصياتِه بشكلٍ يعكسُ الترددَ النفسيَّ الآخذَ في الهبوطِ لتتكسرَ لحظةُ الأملِ، بينهما تأخذ لحظةُ الترجِّي في الصعودِ رغبةً في تحقيقِ أيِّ موجبٍ ذاتيٍّ دونَ مساومةٍ أو معاظلةٍ.

عوداً فإن حرفَ "اللامِ" يجيءُ لتزفرَ التجربةُ –من خلالِه– أنفاسَها الأخيرةَ في حرارةٍ تتكثفُ على صفحةِ قلبِ الشاعرِ متوغلةً بشكلٍ متعامدٍ إلى أسفلِ على بؤرةِ الشعورِ مترسبةً في الأعماقِ، مشكلةً مزيجاً مركباً من اليأسِ والقلقِ تجاهِ الوجودِ.

ونتساءلُ عن استغراقِ الشاعرِ في الصورةِ الإيقاعيةِ على حساب الفنيةِ فلربما يكون هذا راجعُ لسببين:

الأول: رغبةُ الشاعرِ في عرضِ كلِّ ما يجولُ بخاطرِه، وما تضمرُه نفسُه بكلِّ تجردٍ وموضوعيةٍ دونَ زيغٍ أو انحرافٍ عن الحقيقةِ.

الأخرى: ميلُ الشاعرِ إلى المصارحةِ والمكاشفةِ في نقلِ مشاعرِه حتى تستريحَ نفسُه جراءَ واقعِه الميئوسِ منه.

وعلى كلٍّ فإن استخدامَ الشاعرِ للصورةِ الإيقاعيةِ هنا يؤكدُ على مقدرتِه الفائقةِ على التنويعِ بأدواتِ تشكيلِ تجربتِه، بأبعادِها ودلالاتها بغيةَ محاصرَتِها، والتعبيرِ عنها أصدقَ التعبيرِ.

۞۞۞

المبحث الثاني : لوحة الطللُ وأنماط قصائدها البنائية لدى الشاعر "

دراسة وتحليل "

حيث جاء موزعاً على محورين :

المحور الأول : عناصر تشكيل اللوحة الطللية لدي الشاعر :

الأول: الزمكانية فى وقفة الطلل عند مرقش بنى قيس[١]:

يعدُّ الزمانُ من أهمِّ الملامحِ الفارقةِ أو المميزةِ لحركةِ الإطلالِ بوصفِه حركةً متكاملةً من حيثُ علاقاتِه بالقصيدةِ باعتبارِها كُلاًّ متكاملاً[٢] كما يلعبُ المكانُ دوراً كبيراً فى حياةِ الجاهليِّ الذي وجدَ في الأطلالِ أكثرَ من كونِها مجردَ وصفٍ لكونٍ، وقد ارتبطت بالمرأةِ ارتباطاً عضوياً...!!

ولعلنا لا نخطئُ الظَّنَّ إذا قلنا: إنَّ الزمانَ والمكانَ –مجتمعين معاً– يمثلان الدعاماتِ الأساسيةَ فى لوحةِ الطللِ التشكيليةِ، فالمكانُ يحتوى– في محارِه– على الزمانِ مكثَّفاً بشكلٍ تجريديٍّ[٣] والزمانُ يظهرُ متمثلاً في تثبيتاتٍ مكانيةٍ.. هذا ويظهرُ الاثنان معاً فى شكلٍ طبيعةٍ تضاديةٍ متكافئةٍ.. فإذا كانَ الزمانُ يرحبُ بالمساعداتِ التصورية التى يمكنُ أن يقدمَها له المكانُ؛ فبمرورِ الزمنِ يمكنُ أن يعرفُ –بشكلٍ ملموسٍ– من خلالِ التغييراتِ الفيزيائيةِ في الأماكنِ[٤]، أو التغيرات التي تطرأُ على المكانِ؛ لذا فإننا نرى المكانَ يستوعبُ الزمانَ بشكلٍ تكوينيٍّ حيثُ يتفاعلان معاً مشكِّلين وحدةً تكاملية تمثلُ النواة

(١) لعله مصطلح يقصدُ من خلاله "الزمان والمكان".
(٢) راجع: كمال أبو ديب في مجلة المعرفة ص٤٣ العدد ١٩.
(٣) راجع: الكلمات والأشياء "بحث فى التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية للدكتور/ حسن البنا عز الدين، ص١٣٨، دار الفكر العربى ١٩٨٨م.
(٤) راجع: المصدر نفسه ص١٣٨.

الحقيقية للطللِ، إذ تنطلقُ منها الإشعاعاتُ، وتترسمُ منها الأبعادُ، وتتناثرُ منها – هنا وهناك– الرموزُ.

هذا وسوف نعرضُ في الصفحاتِ التاليةِ حديثاً عن عناصرِ لوحةِ الطلل لدى الشاعرِ حتى نردَّها إلى بواعثها البيئية عامةً ، والاجتماعية خاصةً بشكلٍ يصقلُ الرؤيةَ ويدعُمها فيكشفُ المعلومَ والمجهولَ عنها.

القصيدة	بناؤها الموضوعي	الزمكانية في طلل الأكبر
هل بالدِّيار عدد أبياتها ٣٥ خمس وثلاثون بيتاً	**ثلاثية:** **١ـ الطلل من (١/٤)** **٢ – الظعن ووصف الناقة من (٥–٢٠)** **٣– رثاء في (بقية القصيدة)**	**أولاً: الزمان ودلالاته:** **لعل المدقق أو المتأمل في وقفةِ الطلل الكائنةِ في هذه المطولةِ والتي نحاولُ استكشافَ إمكاناتِها التركيبيةِ، وما بينَها من علاقاتٍ قد تفضي إلى استخراج نظامٍ معينٍ يجمعُ بينَ الأبياتِ في مداليلها الصياغيةِ، – يرى أن الأفعالَ فيها قد جاءت على مستويين هما كالتالي:** **الأول: (تجيب[1]/ كان/ رقش/ تبلت)** **الآخر: (يسجم، أضحت/ نوَّر/ اعتم).** **حيثُ لوحظَ أن هناك فعلين مضارعين يتبعُ كلٌّ واحدٍ منهما – بشكلٍ تتابعيٍّ– ثلاثةَ أفعالٍ ماضيةٍ، كما لوحظَ أن كلَّ فعلٍ مضارعٍ يردفه فعلٌ ماضٍ ناسخٌ ناقصٌ، الأول موغلٌ في الماضويةِ، بينما الآخر يصادرُ معموليه متصفاً اسمَها مع خبرِها اتصافاً يتحققُ وقتَ الضحا في زمنٍ يناسبُ دلالةَ الصيغةِ؛ فلربما يمكَّنُ كلُّ هذا الشاعرَ من فسحِ المجالِ للماضوية، لتأخذَ مكانَها بشكلٍ تضاديٍّ في مواجهةٍ كليةٍ لحاليةِ "تجيبُ" التي يسجلُ الشاعرُ فيها رغبته** **في ملاحقةِ الماضي، إن كان هناك سبيلٌ لاسترجاعه..، على هذا التصورَ يمكننا القولَ بأن الفعلَ "تجيبُ" المضارعَ يعكسُ واقعَ الشاعرِ الأليمَ الذي يبددُ آماله، ويكثفُ أحزانَه، ويزيدُ من حدَّةِ توترها بشكلٍ إشاريٍّ حادٍّ..!!** **- فالفعل "كان"[2] الذي جاءَ مفرَّغاً من دلالته الحدثية، يضعُ خبرَهُ المتمثلَ في الرغبةِ في نطق، أو جوابِ الطلل، ليذوبَ في المرجعيةِ الماضويةِ بكلِّ علائقِها وأبعادها..** **- ورقش[2] ذاكَ الفعلُ الذي جاء حدثًا، وقد صارَ زمنُه مسبقاً**

(١) انظر: البيت الأول.
(٢) انظر: البيت نفسه.

القصيدة	بناؤها الموضوعي	الزمكانية في طلل الأكبر
		في الماضي؛ كأن سبقَ حدثه، ليجعلَ من قيمته الحدثيةِ المعدومة الفرضية الواقعيةَ ذاتِ الجبرية على نسق القصيدة. - و"تبلت"[٢] الذي جاءَ فعلاً محوَّراً من قيمته الدلاليةِ المتمثلة في الزحل والعداوة التي يصلُ بها الإنسانُ إلى التبلِ، وهو الحبُّ الذي يسقمُ ويفسدُ صاحبَه، فيكونَ غلبه وهمَّه...، - هذا ولقد نسبَ "التبل" إلى ديارِ أسماءَ كنايةً عن إخضاعها إيَّاه. - ما مضى كانَ عن المستوى الأولِ الذي غلبَ عليه الطابعُ الفلسفيُّ، أماَّ عن المستوى الآخرِ فلقد اتسمَ بالتفاعليةِ الحسيةِ عن طريقِ "يسجمْ"[٣]، حيثُ جاءَ فعلاً، وقد توافقَ حدثه المتمثلُ في "صبِّ الدموع، وسيلانها مع تردِّي الواقعِ دونَ النظرِ إلى مسالةِ الكمِّ: هل كانت قليلةً أم كثيرةً..!!
		- وننتقل إلى "أضحى" من الضحى، وهو وقتُ ارتفاعِ النهارِ لأعلى ، حيثُ جاءَ مفرغاً من دلالاته الحدثيةِ؛ ليصفَ التعبيرَ "بخلاء"؛ معلناً عن حالةِ التصفية الكبرى، ومطلقِ خلو المكانِ من كلِّ الكائناتِ بعدَ زمنِ ارتفاعِ وقتِ النهارِ، إذا عمدَ إلى مجيءِ خبرها "خلاء" إيذاناً وتأكيداً واعياً على خلوِّ نفسه من كلِّ معانى الرجاءِ، أو الأملِ في الحياةِ، كما يمثلُ أضحت- عوداً- وأنساقه صورةً انطباعيةً للواقعِ المهيضِ الذي انطفأت كلُّ أنوارِ أملِهِ في بهوِ نفسهِ بعدَ أن نزفَ من وريده الأملي حتى الرمقِ الأخيرِ على سطحِ الطللِ. - إننا لا نبالغُ إذا قلنا: إن الفعلَ "أضحت" يمثلُ بدءَ الإشارةِ الحمراءِ في الطريقِ الطللي الذي أوجبُ وقوفَ الأملِ حتى يتسنى لنا معرفةُ جملةِ الخسائرِ الماديةِ والمعنويةِ الناجمةِ عن الطللِ؛ وخصوصاً، ما التهمه الطللُ في باطنهِ.. هذا ونرى الفعلين الماضيين "ثوّر"[٤]، فاعتم[٥] يمثلان الولادةَ القيصريةَ للحياةِ وكأنها البعث من جديدٍ مع نبتٍ قد صارَ زهواً، فنوَّرَ فكثر وملأ المكانَ.. وهنا يصبحُ ما سبقَ رمزاً للعودةِ لما تبزغُ الحبيبةُ من جديدٍ، حيثُ ينتظرُ أن يعودَ معها الوصالُ. **ثانياً: المكانُ:**

(١) انظر: البيت الثاني.
(٢) انظر: البيت الثالث.
(٣) انظر: البيت نفسه.
(٤) راجع: البيت الرابع.
(٥) راجع: البيت نفسه.

القصيدة	بناؤها الموضوعي	الزمكانية في طلل الأكبر
		لقد جاءَ المكانُ ضمناً على ثلاثةِ صورٍ. **الأولي**: الديار ولعله يقصدُ بها ديارَ صاحبته أسماءَ بنت عوفٍ. **الثانية**: الدار.. دون أن ينسبَها إلى أصحابِها. **الثالثة**: ديار أسماء حيثُ أضاف "ديار" إلى أسماءَ للتعيين والتحديدِ والتخصيصِ والتعريفِ. إنّ الناظرَ المدققَ في الأماكنِ الثلاثةِ السابقةِ يرى: ١- عدمَ ذكرِ المواضعِ التي تقعُ فيه ديارُ أسماءَ بنتِ عوفٍ، أو التي تحلُّ فيها أو ترحلُ عنها. ٢- إنَ حالةَ التيه التي عاشَها الشاعرُ أفقدته حاسةَ التركيزِ التي كانَ من شأنها استدعاءُ كلِّ هذا في طواعيةٍ وشفافيةٍ.

القصيدة	بناؤها الموضوعي	الزمان والمكان ودلالاتهما

هَلْ تعرفُ الدار عدد أبياتها ١٣ ثلاثةَ عشرَ بيتاً	ثنائية: ١- وصف الطلل من (١-٣) ٢- وصف الناقة من (٤-١٢)	أولاً: الزمان: رصدت المقدمةُ الطلليةُ حركيتها الزمانيةَ في صورةٍ ذات إيقاعيةٍ ترديديةٍ بشكلٍ تبادليٍّ مزدوجٍ: حاليةٍ أو آنيةٍ، ثم ماضويةٍ خابطةً في الظلام على التوالي (تعرف..عفا)[1] ثم كررها في (أعرفها- أمست)[2] هذا ويمكننا عرضها كالتالي: ١ـ أنه صدَّرَ مقدمته بالفعلِ المضارعِ المتضمِّنِ حدثَه المنفي نفياً ضمنياً، وذلك المفعم بكلَّ معانى الحركة الخابطة في التيه، والمعرب عن فقدانِ حالةِ التذكر الصغري والكبرى، والضارب بجذورِه الهشةِ في صحراءِ اللامأمولِ أو اللامعقولِ حيثُ ضيَّقَ مجملَ مساحتِه الزمنيةِ بأن قيَّدَهُ بالحاليةِ.. فعسى الأيامُ أن ترجعَ الدَّارَ مثلما كانت؛ لكنه صادرَ المعرفةَ بكلِّ دلالالتها الحسيةِ والمعنويةِ عن طريق الفعل الماضي "عفا" الذى قامَ دليلاً أو شاهداً على مطلقِ الزوالِ والفناء لكلِّ الكائناتِ التي تجوسُ في حنايا المكانِ هذا ولقد أعلنَ الشاعرُ عن حالةِ التنبيه أو التذكرِ السريعِ؛ لينشلَ الذاكرةَ من بئرِ النسيانِ إلى المحاولةِ الجادةِ للخلوصِ من الحلمِ المرير، وذلك بالمكوثِ على قارعةِ الواقعِ، لعله يتعاملُ معه بالشكلِّ الموضوعيِّ التي تروقُ له نفسُه. ٢ـ عاودَ الفعلُ "أعرفها" المحاولةَ الجادةَ لاستعادةِ التذكُّرِ بكلِّ إشعاعاتها ودلالاتها فأعرب عن قيمةٍ فستولوجيةٍ متمثلةٍ في مطلقِ الحنينِ إلى الماضي، وجسَّد الشاعرُ لحظةَ الطللِ زمانياً بتأثيرها بالفعل (أمسى) الذى يضعُ فيه الشاعرُ الموقفَ برمَّته في زمنِ المساءِ؛ ليصبغه بظلاله القاتمةِ؛ أملاً في رغبةِ الشاعرِ فى أن يكونَ للصباحِ رأيٌ آخرُ فيما يدورُ -على مسرحِ الزمانِ- من متناقضاتٍ، أو جملة متضاداتٍ قد أحدثت -في نفسه- رضاتٍ نفسيةً خطيرةً... على كلٍّ فإن حركيةَ الأفعالِ

(١) البيت الأول.
(٢) البيت الثاني.

		(تعرف، عفا، أعرفها، أمست)، استطاعت أن تقدمَ المتواليةَ التبادليةَ الحاليةَ ثم الماضوية.. الحاليةَ ثم الماضوية، محاولةً منه للكشفِ عن طبيعةِ الصراعِ، و الجدلِ القائمِ بين الماضي والحاضر مع غلبةِ الأخيرِ حيثُ ظهرَ في قيمةٍ ترسبيةٍ قابعةٍ في محيطِ نفسهِ هذا أولاً. **ثانياً**: إن استخدامَ مادةِ "عرف" مرتين– في البيت الأول، والثاني– لدليلٌ على مطلقِ الرغبةِ في الحصولِ على ما فقدهُ الشاعرُ، وغايةِ التمازجِ بينه وبين ماضيه الذي أسقطَ عليه جزءاً كبيراً من ذاته. **ثالثاً**: أن تكرار العين والفاء ثلاثَ مراتٍ في تعرف– عفا– أعرفها ربما لأن العين ذاك الحرف الذي قدمه جماعةٌ من اللغويين في كتبهم، وابتدأوا بهم في مصنفاتهم؛ لأن مخرجها من الحلق، هذا ويعدُّه الأزهري أنه لم يدخل بناءَ إلاَّ حسَّنه، بل إنه من أفصحِ الحروفِ جرساً، وألذها سماعاً [1] كذلك الفاءُ من الحروفِ المهموسةِ تلك التي تصدر عن الشفتين فتعلن عن حالةِ الاستلامِ والخنوعِ. **ثانياً المكان**: قدمت اللوحة صورتين لمكانٍ غيرِ محددٍ○. **الأول**: الدار المعرف تعريفاً معنوياً لا مادياً. **الآخر**: دار أسماء حيثُ أضاف" دار" إلى حبيبته أسماءَ لتحديدها معنوياً.

(١) راجع: لسان العرب مادة.

القصيدة	عدد أبياتها	الزمان والمكان ودلالاتهما
أمن آل أسماء عدد أبياتها عشرون بيتاً	ثلاثية: ١- طلل من (١-٤) ٢- الظعائن وصف الناقة من (٥-١٢) ٣- فخر	أولاً: الزمان: يعاودُ الشاعرُ الحديثَ فيماَ ذهب إليه في "هل بالديار" بتقديمِ الخطابِ الزمنيِّ على مستوًى واحدٍ متحركاً، على محورين الأول (يخطط[١]، ذكرت، حبستني)[٢]. الآخر (لتبصر، رأتني، خليّ)[٣]. ففي الأول نرى الفعلَ "يخطِّطُ" الدالَّ على سيطرةِ أو هيمنةِ اللحظةِ الحاليةِ التي تترجمُ الواقعَ المريرَ الذي يعيشهُ الشاعرُ، حيثُ جاءَ تكرارُ الطاءِ تعبيراً دالاً على حالةِ الثباتِ على الحدثِ، ومداومةَ تكرارِه بالطريقةِ التي لا يرغبُ الشاعرُ في بقائها أو استمرارها عن هذا النحوِ. ثم يجيءُ الفعلُ (ذكرت) الماضي الذي يعلنُ فيه الشاعرُ عن حالةِ الاستسلامِ التامِ للواقعِ الذي يفرض نفسَهَ عليه، فلا يملكُ غيرَ التعاملِ معه بالطريقةِ التي يريدُها هو.. ويعضدُ "حسبتني" الفعلُ السابقُ معلناً الرغبةَ المطلقة في حالةِ الرفضِ والاستسلامِ معاً كرهاً، ويؤكد الفعل "لا أرُيد" المضارعُ المتضمنُ معنى النفي الرافض لكلِّ أشكالِ أو شتى أنواع الواقعِ بصفةٍ أساسيةٍ مهما كانت الظروفُ، وذلك؛ ليكشفَ عن طبيعةِ الصراعِ أو الجدلِ السالبِ القائمِ على فكرةِ عدمِ الرغبةِ. وننظر إلى المحورِ التالى فنراه- كما عودنا الشاعرُ- يصدِّره بالفعلِ المضارعِ "تبصر" المسبوق بلام التعليل؛ ليؤكد لحظةَ الربطِ بين اللحظتين الزمنيتين حيثُ تنتمي الأولى إلى الماضي مباشرةً بينما تنتمي الأخرى إلى الحاضر "تبصر" هذا أولاً.

(١) البيت الأول.
(٢) البيت الثاني.
(٣) البيت الرابع.

القصيدة	عدد أبياتها	الزمان والمكان ودلالاتهما
		ثانياً: أنه يرغبُ في الكشفِ عما في نفسهِ من قلقٍ إزاء الكونِ وغوامضه.. هذا ويجيءُ الفعلان (رأتني- خلّي)؛ ليؤكدا رغبةَ الشاعرِ في مصادرةِ أحداثهِ في زمنِ الماضي، ومحاولةِ التصالحِ مع الواقعِ بأن يري حلاً لمشكلته الوجوديةِ الكبرى في مثلثِ برمودة الحاصلِ في (القضاء- الفناء- والتناهي). **ثانياً: المكان:** **قدم الشاعرُ في "أمن آل أسماء" المكانَ في صورتين".** **الأولى: آل أسماء، وهذا تحديدٌ ضمنيٌّ نسبَ المكانَ لأصحابِ أسماءَ.** **الأخرى: "منزل" وهذا ذكرٌ لمكانٍ شكليٌّ حيثٌ وصفَه بـ"ضنك". هذا ولم يخرجْ الإطارُ المكانيُّ عما رسمهُ الشاعرُ في القصيدتين السابقتين.**

وبعدُ: فإن الناظرَ في استخدامِ المرقشِ الأكبرِ لعنصري الزمانِ والمكانِ الماثلين في لوحةِ الطللِ التي تستمدُّ موادَّها من واقعهِ البيئيَّ المعايشِ – حيثُ إن الصحراءَ تجبرُ العربيَّ على التنقلِ والترحال، وفى كلِّ مرةٍ يتركُ آثاراً له، ولحياتِه أو معيشتِه- يلمسُ أن الزمانَ في **القصيدةِ الأولى** (هل بالديار) قد قدَّمَ خطابين ذا مستويين متكافئين، وفي كلِّ واحدٍ نراه يجيءُ بفعلٍ مضارعٍ ، ثم يردفُه أو يتبعُه بثلاثةِ أفعالٍ ماضيةٍ.. ففي المستوى الأول نرى "تجيب" وقد أتبعَها بـ"كانَ – رقش- تبلت"، وفى الثاني قَدَّمَ الفعل "يسجمُ" وقد أتبعَهُ بثلاثةِ أفعالٍ وهى كالتالي "أضحت- نوّر- أعتم"، وفي **القصيدةِ الثانيةِ** (هل تعرف الدار) قدمَ خطاباً ذا مستوى زمنيٍّ مترددٍ، وفيها قدمَ أربعةَ أفعالٍ مرتبةً كالتالي "تعرف- عفا-أعرفها- أمسي) وفي **القصيدة الأخيرة** (أمن آل أسماء) يعاودُ الأكبرُ استخدامَ الخطابَ الأولَ حيثُ جاء موزعاً على مستويين متكافئين.

الأول: صدّرهُ بالمضارعِ "يخطط" وقد أتبعَه بفعلين ماضيين كالتالي (يخطط- ذكرت- حبستني).

الآخر: جاء "لتبصر– رأتني خليّ) شبيهاً بالأول في نظامِه الصياغيِّ.

إنه ومن خلالِ العرضِ السابقِ نستطيعُ أن توصلَ إلى نتائجَ أهمُّها:

إن المرقش الأكبر قد مالَ في مقدمتِه إلى إيجادِ وحداتٍ زمنيةٍ ذاتِ طبيعةٍ ترددية أو تقابليةٍ في المستوى الواحدِ.. إذ تتبدلُ وتتشكلُ في نظامٍ صياغيٍّ بشكلٍ تناظريٍّ ما بين حاليةٍ ذات وحدةٍ خاطفةٍ تجيءُ أشبهُ باللحظةِ البارقةِ، وأصداءٍ خافتةٍ، ثم ماضويةٍ ممعنةٍ في الزمانيةِ إذ جاءت قوةُ تركيزِها وشدةُ تأثيرِها عن طريقِ صياغاتِها وتراكيبِها الفنيةِ، لينتجُ عنها جملةُ إحباطاتٍ نفسيةٍ في لحظاتِ التوترِ، راصدةً ومبرزةً الحضورَ الجبريَّ ومجسدةً الواقعَ المأسويَّ الذي يرفضُه من خلالِ رفضِه لأحاسيس اليأسِ والإحباطِ التي تتوافي عليه".. وكلُّ هذا يعبرُ عن حيرةِ الشاعرِ من أمرِه، وقلقِه إزاءِ الكونِ وغوامضِه تلك التي تشكلُ هوةً سحيقة في نفسِ الشاعرِ ... هذا **أولاً**.

ثانياً: أن التركيبَ التبادليَّ ذا التردِدِ والتوترِ الإشاريِّ– بإمكانه أن **يكشفَ لنا عن أمرين:**

الأول: طبيعةِ الصراعِ الجدليِّ القائمِ بينَ المَاضي والحاضر، وذلك في الدوائرِ الزمنيةِ المغلقةِ لتنتهيَ إلى شيءٍ يقرُّه الواقعُ ولو من حيثُ الشكلِ.

الثاني: خوفِ الشاعرِ من التناقضيةِ السلبيةِ بينَ الحياة والموتِ، والتي يرى فيها تبددَ الأشياءِ، ولربما زوالَها؛ لأن مدَّ الحياةِ، وجزرَ الموت يمثلان انحسارَ الأملِ وفناءَه.

ثالثاً: إن إكثارَ الأكبر من الأفعالِ الناسخةِ الناقصةِ لهو دليلٌ على تجريدِ الأفعالِ من أدنى قيمِها الحدثيةِ واستغراقِها في مطلقِ الماضويةِ؛ ليودعَ آثارَه وحياتَه ومعيشتَه التي انعكست على مرآةِ الطللِ.

ومكانياً فإن الأكبر لم يستطيعْ تحديدَ "ديار أسماء" لفقدانِ حالةِ التذكرِ الكبرى والصغرى.

ثانياً: من العناصرِ ذات الطبيعةِ الأرضيةِ في المقدمةِ الطلليةِ لدى المرقشِ الأكبر

		لقد ذكرَ الشاعرُ "الطير" الباحثَ عن رزقِه دونَ تحديدٍ لنوعِه في البيتِ الأولِ ثم عرضٍ بعد ذلك لبعضٍ من أنواعِ الحيواناتِ حيثُ جاءت مرتبةُ كالتالي: الورد: وهى الإبلُ التي تسرعُ السيرَ في الصحراءِ المقفرةِ الشاسعةِ الأبعادِ العيس: جمع أعيس وعيساء وهي الإبلُ البيضُ التي يخالطُ بياضَها شيءٌ من الشقرةِ. العيهامة: "الناقةُ القويةُ الجريئةُ التي تنفذُ نفاذاً حثيثاً؛ فكأنها تنسلُّ من جلدِها، وذلك في دامسِ الليلِ. البوم: ذكرُ الهام، واحدته بومةٌ، وهو طائرٌ يقعُ على الذكرِ والأنثى حيثُ وصفَها بأنها تزجي أي يسمعُ صياحُها بالمكانِ. العين: البقرُ حيثُ جاءت مشبهةً بالفُرْسِ الذين يمشون بالقلانسِ متبخترين. النعم: قد تكونُ بمعنى عليهم النعم، أي الخيرات، وقد يكونُ معناها هنا الإبلَ والشاءَ يذكرُ ويؤنثُ إذا خصَّ النياقَ بالذكرِ مقابلَ البقرةِ الوحشيةِ ليقابلَ بينَ حالِ الإنسِ والوحشةِ، كذلك فإن النياقَ ترمزُ إلى حالِ وجودِ أهلٍ وسكنٍ.. هذا ولقد عددَ نعوتَها فهي: العرفاء: أي مشرفة موضع العرفِ كالفرسِ..، والجمالية: "مشبهة بخلقةِ الجملِ، وكالفحلِ لعظمِ خلقِها،ثم البازل: التي بزلت السنةَ الثامنةَ ودخلت في التاسعةِ. الظعن: مركبُ الحبيبةِ وهنا شبَّه الجمالَ وعليها هوادجُ النساءِ بالنخيلِ. البهم: جمع بهمة وهى الصغيرةُ من ولدِ الغنمِ. الرباع: الثورُ الوحشيُّ.

		لا يوجد **الحُرْبُث: بالضمِّ نبتٌ سُهَلِيٌّ وقيل: لا ينبت إلاَّ في جلدٍ وهو أسودُ، وزهرتُه بيضاءُ، وهو يتسطحُ قضباناً، أنه ورقٌ طوالٌ، وبينَ ذلك الطوالِ ورقٌ صغارُهُ وهو من أطيبِ المراعي(١).** **الينم: واحدته الينمةُ، وهي عشبةُ إذا رعتها الماشيةُ كثرَ رغوةُ ألبانِها في قلةٍ، لها ورقٌ طوالٌ لطافٌ محدبُ الأوراقِ، وعليه وبرٌ أغبرٌ كأنه قطعُ الفراءِ، وزهرتُها مثلُ سنبلةِ الشعيرِ، وحبُّها صغير(٢).**
		نبتها ثئد: الثئد من الثأد وهو الندى نفسُه والنبت الثئد أى النيت المعشب الندي. **النخل: واحدته نخلةٌ وهو شجرةُ التمرِ.** **العنم: شجرٌ لينُ الأغصانِ، لطيفُها، يشبَّهُ به البنانُ، كأنه بناتُ العذارى لونُه أحمرُ تشبَّهُ به الأصابعُ المخضوبة(٣).**
	هل تعرف الدار	**أسماء** **أسماء** **هذا ويرى الدكتور نصرت عبدالرحمن أن أسماءَ رمزٌ للمراعي أو لحياةِ المرعى، وهي حياةٌ على لذاتِها متقلبةٌ، لا يستقرُّ بها حالٌ؛ لذا تظهرُ أسماءُ في شخصِ سيدةٍ متقلبة ...** **وإذا صدقَ هذا الرمزُ فإن قصةَ الحبِّ بينَ المرقشِ وأسماءَ تصبحُ من النسيجِ الشعبيِّ.. فأسماءُ تمثلُ حياةَ المراعي، والمرقشُ يمثلُ حياةَ الصيدِ وبينهما صلةٌ قربى كالتي بينَ حياةِ الصيدِ والرعي، ورحلةُ المرقشِ تمثلُ رحلةَ الصائدِ وقتَ الجفافِ يومَ يغيبُ عن الحيِّ؛ للبحثِ عن الصيدِ، وزواجُ أسماءَ يمثلُ انتقالَ الرعاةِ إلى مكانٍ خصيبٍ آخر، وذبحُ الكبشِ يمثلُ ما يفعلهُ الرُّعاة يومَ تجَفُّ المراعي فيقدمون الكبشَ قرباناً للآلهةِ، وقتلُ حرملةَ الراعيَ وزوجه يمثلُ التناقضَ بينَ حياةِ الرعي، وحياةِ الصيدِ وقتَ الجفافِ، وكذلك إشارةٌ إلي ما يحسُّ الصيادون من الضغنِ على الرعاةِ، وموت المرقشِ يمثلُ النهايةَ الطبيعيةَ لحياةِ الصيدِ(٤).**

(١) راجع: اللسان مادة "حربث".
(٢) راجع: اللسان مادة "ينم".
(٣) راجع: اللسان مادة "عتم".
(٤) راجع: الصورة الفنية في شعر الجاهلي ص١٥٢.

إننا ومن خلالِ الإحصاءِ السابقِ وجدنا قدرةَ الأكبرِ الفائقةِ على الوفاءِ بتقديم خارطتَة الأرضيةِ بكلِّ خطوطِها الحيوانيةِ والنباتيةِ والإنسانيةِ مسجلاً كلَّ ما وقعت عليه عيناه..؛ إننا إن خلنا في ذلك فنظرةً إلى الجداولِ السابقةِ، لنرى أنه قد ذكرَ من العنصرِ الحيوانيِّ:-

(الطير – البوم – الناقة) بكلِّ أشكالِه، و(العرفاء– الجمالية– العيهامة– البازل– البقر– الظعن– البهم– الثور الوحشي) .

كذلك فإن الناظرَ في العنصرِ النباتيِّ في لوحتِه يرى أنه قد جاءَ كالتالي: "الحربثِ– الينم– النخل– العنم" ؛ ربما لعلمه اليقينيَّ بأنه يمثلُ ركيزةً أساسيةً في العرفِ الطلليِّ.!!

ولما نحاولُ البحثَ عن الأسبابِ التي أدَّت إلى إكثارِه من استخدامِ العنصرين –الحيوانيِّ والنباتيِّ– فإننا سوف نرصدُ أسباباً كثيرةً نذكرُ منها:

أولاً: رغبةُ الأكبرِ الجامحةِ في العودةِ للحياةِ مرةً أخرى وذلك لمعاودةِ الوصالِ أو استرجاعِ ما فاته مع أسماءَ التي تزوجَها الغفيليُّ .

تأسيساً على ما سبق فإنه يرفضُ الاستسلامَ في داخلِه، ويظلُّ حلمُه يراودهُ في العودة الأكيدةِ، ولو للحظةٍ واحدةٍ ينعمُ فيها المتيمُ بالوصالِ والهناءِ مع أسماءَ التي ملأت عليه الدنيا حبًّا.

ثانياً: إن عنصري الحيوانِ والنباتِ في طللِ الأكبرِ كانَ يمثلان رمزاً بارزاً للنماءِ الطبعيِّ من الطللِ والحياةِ ولعل هذا يتناسبُ مع أسماءَ التي ترمزُ إلى المراعي أو حياةِ الرعيِّ في شعرِنا الجاهليِّ.

ثالثاً: إن فكرةَ الصراعِ بينَ نوعى الحيوانات الضاريةِ والمستأنسة لدى الشاعرِ قد ظهرت لديه باهتةً سقيمةً مشيرةً إلى رغبته الحالمةِ في الصراعِ؛ لكن إمكاناتِه النفسيةَ هنا قد لا تؤهلُه لكي ينهىَ هذا الصراعِ لصالحِه؛ لأن فروسيته قد انصرفت جملةً إلى فروسيةِ الحبِّ الضائعِ، ولعل قصةَ الكهفِ الذي انزوى فيه الشاعرُ بعد أن تقطعت صلتُهُ بالحياةِ، وشارفَ على الهلاكِ قد جاءت رمزاً إلى كهفِ الوحشةِ الذي كانَ يقطنهُ في نفسِه، وكذلك نظراته السوداوية للحياةِ.

رابعاً: كونُ أسماءَ لدى المرقشِ الأكبرِ تبدو لنا أنها رمزٌ للمراعي أو حياة الرعي؛ فإن هذا تفسيرٌ فرضيٌّ ينبغي أن نتعاملَ معه بحذرٍ شديدٍ؛ لأن استغراقنا في الرمزيةِ الجاهليةِ بمساربها المعقدة أو المتعرجةِ أمرٌ يبعدُنا كثيراً عن جادةِ الصوابِ، وينأى بنا بعيداً عن الفهمِ الواعي لقضايا الجاهليةِ.

ثالثاً: من العناصر ذات الطبيعة السماوية في المقدمة الطللية لدى المرقشين.

طبيعة العنصر	اسم القصيدة	المرقش الأكبر
السماء	في القصائد كلها	لا توجد
المطر	هل بالديار	نبتها ثئد الثئد: الندي نفسه
الرياح	أمِنْ آلِ أسماءَ	الروامس هي الرياح التي تَدْفِنُ الآثار، أي تعفيها[1]، وقيل هي الرياح الزافياتِ التي تنقلُ الترابَ من بلدٍ إلى آخر، وبينها أيامٌ. وفي هذهِ إشارةٌ إلى قوةِ الرياحِ في تلك الدَّوية، وهي مظهرٌ من مظاهرِ المشقاتِ التي اجتازها العربيُّ الجاهليُّ. كما جاءَ ضمناً في قوله "الرسوم كما رقش في ظهرِ الأديم قلم": أرادَ آثارَ الرياحِ بها كأنها خفقاتُ يراع.. وهنا أرادَ بها التعبيرَ عنا في قلبِ صاحبه. **النشر**: الريحُ الطيبةُ مثل ريح المسكِ، وقيل هي الرياحُ التي تأتي بالمطر، وقد هبت في يوم غيم.

إننا من خلالِ عرضِنا لما سبقَ نرى أن الأكبرَ قد استخدمَ عنصرين من الطبيعةِ السماويةِ في الطللِ، ألا وهما "الثئد والرياح"، هذا ويبدوا لنا أن ذكره للطبيعةِ السماويةِ إنما يرجعُ لأسبابٍ منها:-

الأول: أنه كانَ حريصاً على تقديمِ لوحته بشكلٍ متكاملٍ ذي ارتباطٍ عضويٍّ بتجربةِ الحبِّ المجنحِ بالحرمانِ الذي يحاولُ أن يخبرَ فيها بأن الريحَ والمطرَ يتعاقبان على الديارِ وغيرها، هذا إلى جانبِ فعلِ الزمانِ بها متمثلاً في الهدمِ أو الدمارِ والخرابِ بعدَ رحيلِ الأهلِ والأصحابِ عنها..، كلُّ هذا اصطبغَ بما في سويداءِ قلبه الجريح.

الثاني: أن ذكره للرياحِ وأوصافها يؤكدُ بل يصادقُ على علمِه اليقينيِّ المسبقِ بأنها ذاتُ الخيريةِ أي النفعيةِ، وانعدامِ الخيريةِ معاً...
معنى هذا أن الرياحَ التي تعصفُ بديارِ الحبيبةِ فتحدثُ خراباً ودماراً واسعاً يتحولُ المكانُ -على إثرها- إلى عفاءٍ وقفرٍ موحشٍ أو طللٍ بالٍ.. هي نفسُها التي تعاودُ نشاطَها بعدَ ذلك حينما يحملُ السحابُ الماءَ؛ إذ تحركه فيسقطُ الماءُ على الأرضِ المقفرةِ لينمَو النباتُ ويعشبَ من جديدٍ ...، وعليه فإن رغبةَ المرقشِ الأكبرِ في معاودةِ الحياةِ على أملِ وصالِ الحبيبةِ كانَ أمراً مسلماً؛ لذا جاءَ بالرياحِ هنا.

الثالث: أنه كان أكثرَ وعيٍ وفطنةٍ لمعتقدِه الدينيِّ الصحيحِ ذاك الذي نلمسُ فيه اعتناقَه للنصرانيةِ مؤكداً أن هناك رباً للكونِ، وهو ربُّ السماءِ سبحانه..

(١) راجع: اللسان مادة "رمس".

إننا إن خلنا في ذلك فنظرةً إلى قوله الذي يشبهُ فيه تزقاءَ البومِ بضربِ النواقسِ من حوله:

وتَسْمَعُ تَرْقَاءً مِنَ البُومِ حولَنَا كما ضُرِبَتْ بعدَ الهُدُوءِ النَّوَاقِسُ

المحورُ الآخرُ : أنماطُ قصائد الطلل وسماتُها البنائيةُ والفنيةُ عندَ الشاعر

أولاً : أنماطُ قصائدِ الطللِ وسماتِها البنائيةُ:

لعل ممعنَ النظرِ في الأنماطِ البنائيةِ لقصيدةِ الأطلالِ في شعرِ الأكبرِ يمكنُه رصدَ نمطين رصداً واضحاً، كالتالي:

الأول: **نمطُ القصيدةِ الثنائيةِ** وقد مثَّلته قصيدةُ "**هلْ تعرفُ الدارُ**" حيثُ جاءَ كالتالي:

هَلْ تَعْرِفُ الدَّارَ عَفَا رَسْمُهَا إلا الأَثَافِيَّ ومَبْنَى الخِيَمْ
أعْرِفُهَا دَارَا لأَسْمَاءَ قَالَ دَمْعُ عَلَى الخَدَّيْنِ سَحٌّ سَجَمْ
أمْسَتْ خَلاءً بعدَ سُكَّانِهَا مُقْفِرَةً مَا إنْ بِهَا مِنْ إرَمْ
إلا مِنَ العِينِ تَرَعَّى بِهَا كالفارسِيِّينَ مَشَوْا فِي الكَمَمْ
بَعْدَ جَمِيعٍ قَدْ أَرَاهُمْ بِهَا لَهُمْ قِبَابٌ وعليهِمْ نَعَمْ
فَهَلْ تُسَلِّي حُبَّهَا بازِلٌ مَا إنْ تُسَلِّي حُبَّهَا مِنْ أَمَمْ
عَرْفَاءُ كالفَحْلِ جُمَالِيَّةٌ ذَاتُ هِبَابٍ لا تَشَكَّى السَّأَمْ

فرأينا:

١- **الطلل**: الذى يتحدثُ فيه عن آثارِ دارِ الحبيبةِ أسماءَ بنتِ عوفٍ، وبكائه عليها، ثم يصفُ مَنْ سكنَ هذهِ الدارَ بعدَ أن هجرَهَا قاطنوها فأمَستْ خاليةً من مشاهدِ الحبِّ واللقاءِ الذى نما على جنباتِها.

٢- **الناقة**: التي حاولَ أن يتسلى بها عن حبِّ أسماءَ، وإن كانَ السَلوُ – في عرفِ المحبين ليس هيِّناً، هذا ولقد أضافَ إلى ناقتِه بعضاً من صفاتِ الفرسِ والجمل والفحل في تمازجيةٍ تثيرُ الانتباهَ، وتنتزعُ الإعجابَ، لأنها مؤهلةٌ لذلك إذ تتسمُ بالسرعةِ والنشاطِ فهو لا يريدُ أن يجعلَها تحملُ؛ لأنه غنيٌّ عن لبنِها ويكفيه منها السيرَ السريعَ.. من هنا تركها ترعى مع الشولِ التي سمنت، وعظمَ سنامُها، وأصبحَ يعلوها كالجبلِ؛ لذا فإنها إذا جرت كانت كالثورِ الوحشيِّ.

الآخر: **نمطُ القصيدةِ الثلاثيةِ** وقد مثلته قصيدتان.

الأولى: أَمِنْ **آلِ أسماءَ** حيثُ جاءت كالتالي:

أَمِنْ آلِ أَسْمَاءَ الطُّلُولُ الدَّوَارِسُ يُخَطِّطُ فِيهَا الطَّيْرُ، قَفْرٌ بَسَابِسُ

ذكـرْتُ بهـا أَسمـاءَ لَـوْ أنْ وَلْيَهَـا ... قَـرِيـبٌ ولكـنْ حَبَسَتْنِي الحَـوَابِسُ
ومَنْـزِل ضَـنْكٍ لا أُرِيـدُ مَبِيتَـهُ ... كـأَنِّي بـهِ مِـنْ شِـدَّةِ الـرَّوْعِ آنِـسُ
لِتُبْصِـرَ عَيْنِـي، أَنْ رَأَتْنِـي مَكَانَهَـا ... وفِي النَّفْس إنْ خُلِّي الطَّرِيـقُ الكَوَابِسُ
وَجِيـفٌ وإبْسَـاسٌ ونَقْـرٌ وهِـزَّةٌ ... إلى أَنْ تَكِـلَّ العِـيسُ والـرِّئْ حَـابِسُ
ودَوِّيَّـةٍ غَبْـرَاءَ قَـد طَـالَ عَهْـدُهَا ... بِهَـا الـوِرْدُ والـرِّئْ نَـاعِسُ
قَطَعْـتُ إلى مَعْرُوفِهَـا مُنْكَرَاتِهَـا ... بِعَيْهَمَـةٍ تَنْسَـلُّ واللَّيْـلُ دَامِـسُ
تَرَكْـتُ بهـا لَـيْلاً طَـوِيلاً ومَنْـزِلاً ... ومُوقَـدَ نَـارٍ لم تَـرُمْـهُ القَـوَابِسُ
وتَسْـمَعُ تَرْقَـاءً مِـنَ البُـومِ حَولَنَـا ... كَمـا ضُـرِبَتْ بعـدَ الهُـدُوءِ النَّـوَاقِسُ
فَيُصْـبِعُ مُلْقَـى رَحْلِهَـا حِيـثُ عَرَّسَـتْ ... مِـنَ الأرضِ قَـد دَبَّـتْ عليـهِ الـرَّوَامِسُ
وتُصْـبِعُ كالـدَّوْادَةِ نَـاطَ زِمَامَهَـا ... إلى شُـعَبٍ فيهـا الجَـوَارِي العَـوَانِسُ
وقَـدْ تُـرَى شُـمْطَ الرِّجَـالِ عِيالَهَـا ... لهـا قَـيِّمٌ سَـهْلُ الخَلِيقَـةِ آنِـسُ

فرأينا:

١- **الطلل**: الذي يقفُ الأكبرُ عليه يبكي الديارَ ذاكراً مَنْ كانَ فيها ، ثم ينعي وحشةَ المكانِ الذي صارَ مظلماً كنفسِه القانطةِ هنا.

٢- **الناقة**: السريعةُ القويةُ الجريئةُ الشديدةُ السوادِ حيثُ تنسلُّ من جلدِها، وهو يقطعُ بها الصحراءَ المقفرةَ الشاسعةَ الأبعادِ، وقد اجتازها مفتخراً -بذلك- من معروفِها إلى منكراتِها، أي إلى ما لا يعرفُ وذلك بفضلِها، دونَ ذكرِ هدفِه من هذه الرحلةِ، على الرغمِ مما تلقاه من جهدِ السيرِ.. لذا فلقد ساق إليَّهُ إلى هدفٍ مرجوٍّ تحقيقُه ولكن دونَ جدوى.

٣- **فخره بنفسه**: حيثُ يصفُ القدرَ، وقد تجمعَ حولها شمطُ الرجالِ، ينتظرون من القيمِّ عليها بطبيعتِهم، وهو يصفُ نفسَه بأنه كريمُ النفسِ، ذو وجهٍ ضاحكٍ، لا يمنعُ أصحابهَ الزادَ، مبالغٌ في كرمِه حتى إنَّه أكرمَ الذئبَ!

الأخرى: قصيدة "**هل بالديار**" حيثُ جاءت كالتالي:

هَـلْ بالـدِّيار أَنْ تُجِيـبَ صَـمَمْ ... لَـوْ كَـانَ رَسْـمٌ نَاطِقَـا، كَلَّـمْ
الـدَّارُ قَفْـرٌ، والرُّسُـومُ كَمَـا ... رَقَّـشَ فِي ظَهْـرِ الأَدِيـمِ قَلَـمْ
دِيـارُ أَسْـمَاءَ الـتِي نَبَلَـتْ ... قَلْبِـي، فَعَيْنِـي مَاؤُهَـا يَسْـجُمْ
أَضْـحَتْ خَـلاءً نَبْتُهَـا نَئِـدٌ ... نَـوَّرَ فِيهَـا زَهْـوُهُ، فَـاعْتَمَّ
بَـلْ هَـلْ سَـجَنْكَ الظَّعْـنُ بَـاكِرَةً ... كَـأَنَّهُ النَّخْـلُ مِـنْ مَلَهَـمْ
النَّشْـرُ مِسْـكٌ، والوجُـوهُ دَنَـا ... نِـيرٌ، وأَطْـرَافُ البَنَـانِ عَـنَمْ

لَـــمْ يُشْـــجِ قَلْبِـــي مِلْحَـــوَاتِ إلاّ صَـــاحِبِي المَـــرُوكَ فِي تَغْلَـــمْ
تَغْلَـــبُ، ضَـــرَّابُ القَـــوَانِس بالـــ سَّـــيْفِ، وهَـــادِى القَـــوْمُ ، إذْ أَظْلَـــمْ
فاذْهَـــبْ فِـــدى لَـــكَ ابْـــنُ عمِّـــكِ، لا يَخْلُـــــــدُ إلا سَـــــــابَهْ وأَدَمْ

فرأينا:

١- **الطلـل:** الذي يقفُ فيها متسائلاً عن دارِ صاحبتِه.. وقد أقفرت- يريدُ أن يحدِّثُها ولكن هل تجيبُ الجماداتُ...! لقد عاشَ قلبُهُ بهذِه الديارِ؛ لكن أسماءَ بعيدةٌ حيثُ هجرت دارَها دونَ أن تكترثَ أو تلتفَّ لما قد يفزعُه أو يضنيه لفراقِها.

٢- **الظعن:** حيثُ تحركَ ركبُ الحبيبةِ منذُ الصباحِ، ومضى بها حتى بدت وهي تتمايلُ فوقَ الهوادجِ كشجرِ النخيلِ، إذ يحركُه النسيمُ، وهنا تصبحُ مسألةُ الظعائنِ مظهراً من مَظاهرِ نموِّ الطلل.

٣- **الرثاء:** حيثُ يُرثي ابنَ عمِّه الذي قتله بنو تغلبَ، لكنه لم ينسَ دمَ رفيقِه وقد كانَ برفقتِه، إذا استطاعَ أن ينجوَ.. هذا ولقد مدحَ بني الغساسنةِ، وهم خؤولته في نهايةِ أبياتِ القصيدةِ.

أننا ومن خلالِ عرضنا لما سبق يمكننا بنائياً رصدَ ما يلي:

لقد جاءت ثنتان من ثلاثةٍ للأكبرِ ثلاثيةً، بينما كانت الأخيرةُ ثنائيةً (طلل وناقة).

ولما نعيدُ النظر فيما سبقَ فإننا -من خلالِ التحليلِ البنائيِّ لمقدمةِ الطللِ لدى الشاعرِ - سوف نلمحُ أو نلحظُ ما يلي:

أولاً: حظيت جلُّ قصائدِه بذكرِ الناقةِ، إذ صارت عنصراً مهماً، بل ركيزةً أساسيةً في القصيدةِ لديه بعدَ الطللِ حيثُ ذكرَ ثنتين منها ناقة الأسفار والسانية بينما اختفت أخريان ناقةُ القرى وناقةُ البليةِ.. فلعل ذكرَ الأسفارِ والسانيةِ يجيءُ دليلاً على رغبةِ الشاعرِ في إمضاءِ الهمِّ والتسليةِ بهدفِ الخروجِ من دائرةِ المخاوفِ والأحزانِ الناجمةِ عن خرابِ الديارِ، ورحيلِ أصحابِها عنها، إذ جاءت جسراً يستطيعُ الشاعرُ استخدامَه للوصولِ إلى غايته بعد أن يجتازَ المصاعبَ، ويقتحمَ المخاوفَ، ويركبُ الأهوالَ.

إذن فالناقةُ هنا هي السبيلُ الوحيدُ للتعزيةِ عن فجيعتِه لفقدِ صاحبتِه.

ثانياً: ارتبطت وقفةُ الأطلالِ عندَ الأكبرِ بالظعائنِ غالباً، والرثاءِ نادراً أي في واحدةٍ.. ولما نبحثُ عن أسبابِ الارتباطِ الأولِ فإننا نعتقدُ: إنه يجسدُ غرامَه الفائقَ وإخلاصَه اللامحدودَ للناقةِ وثقتَه المطلقةَ فيها، حيثُ إنها القاسمُ المشتركُ بين الطللِ والظعنِ، فضلاً عن هذا فإنَّ أهلَ الديارِ الراحلين هم أهلُ الظعنِ الراحلةِ.. وكلُّ هذا يثيرُ معنى الانتماءِ واللاشعورِ الجمعيِّ... هذا على الجانبِ الحياتيِّ.

على جانبٍ فلسفيٍّ آخر فإن هذا الارتباطَ يؤكدُ أهميةَ ومدى فاعليةِ الربطِ بينَ اللحظتينِ الزمنيتينِ حيثُ ينتمي الأولُ للماضي بأطيافِه وأبعادِه، بينما ينتسبُ الآخرُ للحاضرِ بكلِّ ملابساتِه وإشكالياتِه..!! وهذه التضاديةُ كانَ من شأنِها أن أحدثت في الذاكرةِ علائقيةً منطقيةً تثيرُ الانتباهَ به، وتحفزُه لاستيعابِ الواقعِ، وتفهمِه على ضوءِ معطياتِه ومستجداتِه... وكونُ الظعنِ يجيءُ بعدَ الوقوفِ على الديارِ إذ يطلبُ تبصيرَ الظعائنِ –وهو لم يزلْ تحتَ تأثيرِ قوتين تضادياً: الشوق للقاءِ الأهلِ والصحبِ، والبكاءِ على ما أثارَه الطللُ في نفسِه– فإن هذا كلَّه يؤكدُ ضمناً رغبةَ الشاعرِ في إحالةِ الماضي حاضراً لا ينقطعُ إيماناً منه بأنَّ الأممَ بماضيها قبل أن تكونَ بحاضرِها.. من هذا الماضي كانَ وجودُها، وإليه يكونُ بقاؤها؛ لأنه هو الذي يصنعُ حاضرَها، ولا خير في ماضٍ إلا إذا أخذ وأعطى وتفاعلَ؛ ليتكاملَ حتى يتعاظمَ دورُه المناط به.. وهذا مبدأٌ يدلُّ على الديمومةِ والاستمرارِ.

ثالثاً: ارتبط الطللُ عندَ الأكبرِ "بالرثاء" في قصيدة "هل بالديارِ" ارتباطاً واضحاً ولعل هذا يدفعنا إلى حتميةِ القولِ بأن خلوَّ الدارِ من الأهلِ وفراقِ الأحبةِ إنما يجيءُ مثيراً طبيعياً وباعثاً للبكاءِ.. هذا البكاءُ هو الذي يكثِّفُ من حسِّ الشاعرِ حتى انسحبَ على كلِّ مكامنِ الرؤيةِ والتعبيرِ والتصوير في تحسريةٍ مؤلمةٍ، وضبابيةٍ مفعمةٍ باليأسِ.

مهما يكنْ من أمرٍ فإننا لمَّا ننتقلُ للحوارِ الطللِيِّ لدى الأكبرِ فسنجدُ السؤالَ قد تصدَّرَ القصائدَ الطللية الثلاثَ بصيغٍ إنشائيةٍ طلبيةٍ نوعُها استفهامٌ كالتالي: "أمن آلِ أسماءَ الطلولُ الدوارسُ، هل تعرفُ الدارُ عفا رسمُها، هل بالديارِ أنْ تجيبَ من صمم، حيثُ نرى أن السؤالَ الحاصلَ هنا لا يقابلُه الجوابَ بالمعنى الدارجِ لفكرةِ الحوارِ إلاّ في "هل تعرف الدارُ" الذي قُوبل بالجوابِ بعدما تخلَّصَ من حالةِ التيهِ التي لازمتْه أثناءَ الوقفةِ، وقد استردَّ بعضاً من ذاتِه المفقودةِ تحتَ ركامِ أنقاضِ الطللِ فقال: أعرفُها داراً لأسماءَ..."؛ لأن الهمزةَ مجازيةٌ حيثُ نشأَ سؤالُها دونَ قصدٍ من منشئه إلى حالةِ الجوابِ وإن بقي احتمالُ الجوابِ داخلاً في بنيةِ الجملةِ أو محارةِ مسالكِها التعبيريةِ، إذ إنَّ تأثيرَه الدراميَّ ينتجُ من إحساسٍ يقينيٍّ راسخٍ بأن السؤالَ لا يتطلبُ إجابةً..!!

هذا ولقد جاءَ التساؤلُ مجملاً عن الديارِ ومعرفتِها، واثارةِ صبابةِ الشاعرِ وشوقِه إلى ساحةِ هذه الدِّيارِ، إذ ينسحبُ هذا المفهومُ على مادةِ التساؤلِ الطللية في قصائدِه الطللية جميعِها.

أمَّا عن أدواتِ تشكيلِ السؤالِ لدى المرقشِ الأكبرِ فلقد انفردَ بصيغتي (الهمزة، هل).. على أن الاستفهامَ في الأولى يكونُ بالأصالةِ وقد دخل على الجارِ والمجرورِ هكذا:

أ + الجارِ والمجرورِ أي "من" السببية أو التعليلية+ المجرور "آلِ" المضاف إلى أسماء وهو شبه الجملة هنا (من آلِ أسماء) حيثُ شكَّلَ الخبرَ المقدَّم على المبتدأ المؤخرِ (الطلولُ) الموصوفُ بالدوارسِ؛ في قصيدةِ "أمِنْ آلِ أسماء الطلول.." وذلك للإمعان في الخرابِ وقد جاءَ التقديمُ هنا لتحديدِ

وتخصيصِ وقصرِ الحكمِ على "آل أسماء" كما جاءت الجملةُ اسميةُ بقصدِ الإثباتِ وتقريرِ الحقيقةِ في الذهنِ...

أما الاستفهامِ الآخر في القصيدتين "هل تعرف الدار "هل الديار والذي كانَ "بهل" [1] ربما جاءَ؛ لأن ذاك الحرفَ الذي لا يطلبُ به إلاَّ التصديقُ أي طلبُ تعيينِ الثبوتِ أو الانتفاءِ في مقامِ التردِدِ، والاختصاصِ بالتصديقِ امتنعَ أن يقالَ[2].

على كلٍّ فلقد كانَ استخدامُ الأكبرِ "لهل" مرةً في الدخولِ على الجملةِ الاسميةِ في قوله "هل بالديَّار أن تجيب من صممِ" فرأينا:

"هل" الاستفهامية+ حرف الجرِّ الزائد "الباء"+ المجرور "الديار" لفظاً والمرفوع محلاً على أنه المبتدأ+ خبره المصدر المؤول "بأن تجيب" كنوعٍ من التحويرِ؛ لأن الجماداتِ لن تجيبَ.. وكل هذا جاءَ لثبوتِ الحقيقةِ وتقريرِ المعنى في الذهنِ.

وجاءت مرةً أخرى بالحدوثِ وذلك عندما دخلت على الجملة الفعلية في قوله "هل تعرفُ الدارُ عفا رسمها" حيثُ راينا "هل" حرف استفهام+ تعرف "الفعل المضارع"+ الفاعل حيثُ يظهرُ تعجبَه الذى اتسمَ بالتحديدِ واستمرارِ صورةِ استحضارِ هذا التعجبِ من رؤيةِ ذلك الطللِ العامِّ..،

ونتساءلُ –بشكلٍ عامٍّ– عن قيمةِ الاستفهامِ المحوَّرِ عن دلالته الأصليةِ إلى البديلةِ في بنى الجملِ الطللية هنا فنرى أنه يكشفُ موقفاً يهدفُ –من خلاله– إلى التوصلِ ضمناً إلى فهمِ شيءٍ وذلك بسبرِ أغوارِه في نفسِه وعوالمِه؛ ليقشعَ ضبابيته فيرى الحقيقةَ، كذلك فإن التجربة الشعورية التي يُمثِّلُها أو يبينها الاستفهامُ إنما تصبحُ تجربةً نامية؛ لأنها تتشكلُ أمامنا وبمشاركتنا بشكلٍ متعاطفٍ حيثُ يرينا علائقَ التماثلِ في روحِ الاستفهامِ التي تمكِّنُ الشاعرَ من إبرازِ تجربتِه في شكلٍ أكثرَ عمقاً وموضوعيةً ، إذ تتضافرُ فيها أحاسيس المتلقي مع المبدعِ في تمازجيةٍ .

أخيراً من حيثُ ذكرِ اسمِ المحبوبةِ فإن المرقشَ الأكبرَ جاءَ بأسماءَ في مقدمته للقصائدِ الثلاثِ وذلك في الجملةِ الأولى من كلِّ بيتٍ كالتالي:

هل تعرف الدار عفا رسمها إلا الأثافي في مبنى الخيم

أعرفها داراً لأسماء .....

وفي الثانية:

هل بالديار أن تجيب صمم .....

ديارَ أسماء التي تبلت.....

---

(١) هل حرف استفهام بالنيابة، لا بالأصالة لأنها في أصل الوضع بمعنى "قد"
راجع: أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي للدكتور حسنى عبد الجليل صـ١٤ ،دار الثقافة للنشر القاهرة، سنة ١٩٩٠ نقلاً عن الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة صـ١٠٣.

(٢) راجع: مفتاح العلوم للسكاكي صـ٣٠٨.

وفي الثالثة: *أن آل أسماء الطلول الدوارس* .....

ثانياً: الصورةُ الإيقاعيةُ والفنيةُ في الملمحِ الطللِيِّ لدى الشاعر :

أ- الإيقاعية:

لأن الموسيقى تعدُّ أساسَ بنيةِ الشعرِ الذي تقومُ له قائمةٌ بدونه؛ لذا فإننا نرى من الحسنِ بنا أن نشيرَ إلى الأوزانِ والقوافي والإيقاعاتِ المستخدمةِ في كلِّ مقدمةٍ طللية سواءً عند الأكبرِ أم عندَ الأصغرِ،

وعلى كلٍّ فإن المطَّلِعَ على مقدماتِ الأكبرِ يرى أن هناك ثلاثَ قصائدَ جاءت ثنتان من السريع والأخيرة من الطويل.. فأما عن السريعِ فقد جاءَ في "هل بالديار هكذا:

هلْ بالدَّيارِ أنْ تُجِيْبَ مِنْ صَمَمْ لَوْ كانَ رسْمٌ ناطقاً كلَّمْ

/ ه / ه//ه/ /ه/ / ه / / ه /ه / / ه /ه//ه

مستفعلن متفعلن متفعلن مستفعلن مستفعلن فعْلن

كما جاء في "هَلْ تعرف الدار عفا رسمها" هكذا.

هلْ تعْرف الدار عفا رسمُها إلاَّ الأثافيّ ومبني الخِيَمْ

/ه /ه / / ه/ /ه// ه/ /ه//ه /ه/ه//ه /ه///ه /ه // ه

مستفعلن مستعلن فاعلن مستفعلن مستعلن فاعلن

وأَمَّا الطويلُ فقد جاءَ في "أمِنْ آل أسماءَ الطلولُ هكذا:

أمَِن آلِ أسماءَ الطَّلُوْلُ الدَّوارِسُ يُخطِّطُ فيها الطَّيْرُ قَفْرٌ بَسَابِسُ

//ه/ //ه/ه/ه/ //ه/ //ه//ه //ه/ //ه/ه/ه/ //ه/ه //ه/ه

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلُ فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلُ

فبالنظرِ إلى السريعِ الذى أكثرَ منه الأكبرُ في مقدمتين من ثلاثٍ فإنه جاءَ على صورتين:

الأولي: مَسْتَفْعِلُنْ مَسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مَسْتَفْعِلُنْ مَسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ

والثانية: مَسْتَفْعِلُنْ مَسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مستفعلن مَسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

وعلى كلٍّ فإن السريعَ يعدُّ من أقدمِ بحورِ الشعرِ العربيِّ وأكثرِها شيوعاً، وأصفاها للنفوسِ حيثُ لوحظَ إنه في الصورة الأولى تتحولُ فيها "فاعلان" إلى فَعْلُنْ من بابِ التخفيفِ، كما جاءت في هل بالديار، أما مجزوءُ البسيطِ فهو من البحورِ القصيرة التى عُنى بها أهلُ العروضِ، وأسهبوا في شرحِها "ففصلوا في أنواعِها حيثُ تنتهى كلُّ أبياتِها في قصيدةٍ "لابنة العجلان" للمرقشِ الأصغرِ بـ" مستفعلات"..... هذا أولاً

ثانيـاً: أن الطويلِ الذى استوعبَ القصيدة الثالثة "أمِنْ آل أسماءَ الطلولُ" إنما يتناسبُ مع موقفِ الشاعرِ من الكون والحياة، إذ صادق على

رغبته فى إيجادِ وحداتٍ موسيقيةٍ متساوية يتحققُ من خلالها إتباعيةٌ ذاتُ قيمةٍ فنيةٍ عاليةٍ.

٢- القوافى

مما من شكٍ فيه أن القوافى تعدُّ عنصراً هاماً؛ بل ركيزةً أساسيةً في العملِ الشعريِّ لذا شغلت قضاياها جزءاً بالغَ الأهميةِ من بنية الوزنِ الكاملِ، إذ تُفَسَّرُ من خلاله وتُفَسَّرُ حيثُ تمثلُ وجهاً من اثنين لعمةٍ واحدةٍ.

إننا لا نبالغ إذا قلنا: إنها عضو حيويٌّ فاعلٌ في تركيبه الشعريِّ، إذ تتمه وتنميه معضدةً آثارَه صوتياً، وبالتالى إيقاعيّاً ونفسيّاً؛ لذا اعتبره القدماءُ خصوصيةً وميزةً تخصُ العربَ دونَ سائرِ الشعوبِ الساميةِ وهى تعدهُ مظهراً دالاً على نفسيةِ العربيِّ؛ لأن التشكيلَ الصوتيَّ صدى للشعورِ القائمِ في النفس، إذ يبينُ عنه، ويجسده، وينبأ عن صدقِ التجربةِ وتفوقِ الأداءِ الشعريِّ[(١)].

نعودُ لقوافي القصائدِ الثلاث لدى الأكبر فنجدُها قد جاءت كالتالى:

وردت الميمُ مرتين ساكنتين، بينما جاءت السينُ مضمومةً مرةً واحدةً.

ونتساءلُ عن الميمِ من الناحيةِ الصوتيةِ فنرى أنها حرفٌ من الحروفِ الأنفيةِ الشفهيةِ، وهى مجهورةٌ رخوةٌ منفتحةٌ مستقلةٌ مذلقةٌ[(٢)] متوسطةٌ بينَ الشدةِ والرخاوةِ، فلعل اختيارَ الأكبرِ لها يتناسبُ مع حالةِ المجاهرةِ والمصارحةِ بكاءً على الحبيبةِ التى لم يبقَ سوى آثارِ ديارِها بعد أن هجرَها قاطنوها كما جاءَ في قافية "الخيم"، ثم لشدةِ حزنه على ابنِ عمِّه الذى قتله بنو تغلبَ وهو لم يزلْ يتذكرُ دمَ رفيقِه كما جاء فى قافيةِ "كلْم" ..،وكلُّ هذا يدلُّ على أنات قلبٍ مكلومٍ أنهكه الحزنُ على ضياعِ حبِّه وحركته الخابطةِ فى التيهِ بعد ذلك.

ونذهب إلى القافيةِ الأخرى السينِ المضمومةِ المهموسةِ، فنرى أن اختياره لها إنما يتناسبُ مع حالةِ الضيقِ والحيرةِ ووحشةِ المكانِ التى انعكست على نفسه فسارت كالكهفِ المظلمِ، إذ لم نكدْ نسمعُ له همساً ولا لمساً،

ما سبقَ كانَ حديثاً عن الموسيقى الخارجيةِ لدى بنيةِ المقدمةِ الطللية لدى المرقشِ الأكبر، أما عن الداخليةِ فيمكننا ملاحظة ما يلي:

أولاً– من حيثُ استخدامه للتصريعِ فإننا لم نقعْ له إلا على ثنتين من بينِ ثلاثٍ، وقد جاءت الأولى "أمن آلِ أسماءَ" مصرعةً كالتالي:

أَمِنْ آلِ أَسماءَ الطُّلُولُ الدَّوارِسُ يُخَطِّطُ فيها الطَّيْرُ، قَفْرٌ بَسَابِسُ

أما الثانية "هل بالديار" فجاءت مصرعةً كالتالي:

هَلْ بالدِّيارِ أَنْ تُجِيبَ صَمَمْ لَوْ كَانَ رَسْمٌ نَاطِقَا، كَلَّمْ

(١) راجع: الشعر بين الثبات والتطور" ص١٦١.

(٢) تجئ ذلاقتها فى النطق لها يكلف نقطها إلا التفاء الشفتين أيسر النقاء.

ثانياً أما عن التجنيس –وخصوصاً الاشتقاقيَّ– فإنه لم يظهرْ إلا قليلاً في مقدمة الأكبر، وذلك في قصيدة "أمِنْ آلِ أسماءَ" التي يقول فيها:

ذكـرْتُ بهـا أَسـماءَ لَـوْ أنْ وَلْيَهَـا قَرِيـبٌ ولكـنْ حَبَسَـتْنِي الحَـوَابِسُ

حيثُ نرى "حبستني، الحوابس"

كذلك في قصيدة "هل تعرف الدار" التي يقول فيها:

هـلْ تعْـرِفُ الـدَّارَ عَفَـا رَسْـمُها إلاَّ الأَثَـافِيَّ ومَبْثَـى الخِـيَمْ

حيثُ نرى: "الفعلين" (تعرف– عفا)

على كلٍّ فإن التجنيسَ بنوعيه التامِّ والناقصِ يحدثُ نغمةً موسيقيةً تألفُها أذنُ السامع، بل تروقُ لسماعها.

بـ الصورة الفنية:

معرفٌ لدينا أن الصورةَ الفنيةَ تجئُ ضروريةً لازمةً في العملِ الشعريِّ، إذ تقومُ على سياقٍ فنيٍّ حيويٍّ يتوسلُ بها الشاعرُ؛ ليبثَّ –من خلالها– عواطفَه ومشاعرَه وأفكارَه حيثُ يصبغُ بها خيالَهُ وذلك لتوصيلِها للمتلقى.. على هذا التصورِ فإنها ليست تسجيلاً فوتوغرافياً للأشياءِ، وإنما هى ربطٌ بينَ عواملِ الحسِّ المختلفةِ.

ولما ننظرُ في المقدمةِ الطلليةِ لدى المرقشِ الأكبر فإننا قد نرى أنه قد جاء بصورٍ فنيةٍ كثيرةٍ وقد نوَّع فيها بين التشبيهية مثلَ قوله:

الـدَّارَ قَفْـرٌ، والرُّسُـومُ كَمَـا رَقَّـشَ فـي ظَهْـرِ الأَدِيـمِ قَلَـمْ

وقوله:

إلاَّ مِـنَ العِـينِ تَرَعَّـى بهـا كالفارسِّـيينَ مَشَـوْا فـي الكُمَـمْ

وقوله:

ومَنْـزِلٍ ضَـنْكٍ لا أُرِيـدُ مَبِيتَـهُ كـأَنِّى بـهِ مِـن شِـدَّةِ الـرَّوْعِ آنِـسُ

وهناك الاستعارية مثل قوله:

هـلْ بالـدِّيارِ أَنْ تُجِيـبَ صَـمَمْ لَـوْ كَـانَ رَسْـمٌ نَاطِقَـا، كلَّـمْ

حيثُ إن الديارَ لا تجيبُ، وكذلك فإن الرسمَ لا ينطقُ.

من خلالِ عرضِ ما سبقَ فإننا نرى أن الأكبرَ نوَّعَ في صوره ما بين تشبيهيةٍ واستعاريةٍ... هذا ولم يجنحْ للتشابيهِ التقليديةِ غير مسرفٍ فيها؛ لأن هذا قد يضرُّ بالهندسةِ الفنيةِ للقصيدةِ، كذلك فإنه لم يجنحْ للتشبيهِ المفرطِ المجاوزِ؛ لأنه لا يتناسبُ مع طبيعته النفسيةِ التي لا تميلُ للمبالغةِ أو التهويلِ،

الملحقُ[1] الشعريُّ

القصيدة الأولى: يقول المرقش الأكبر:

أَمِنْ آلِ أَسماءَ الطُّلُولُ الدَّوارِسُ ... يُخَطِّطُ فيها الطَّيْرُ، قَفْرٌ بَسَابِسُ

ذَكَرْتُ بها أَسماءَ لَوْ أنْ وَلْيَهَا ... قَرِيبٌ ولكنْ حَبَسَتْنِي الحَوَابِسُ

ومَنْزِلِ ضَنْكٍ لا أُرِيدُ مَبِيتَهُ ... كأَنِّي بهِ مِن شِدَّةِ الرَّوْعِ آنِسُ

لِتُبْصِرَ عَيْنِي، أَنْ رَأَتْنِي مَكَانَهَا ... وفي النَّفْسِ إنْ خُلِّيَ الطَّرِيقُ الكَوَادِسُ

وَجِيفٌ وإِبْسَاسٌ ونَقْرٌ وهِزَّةٌ ... إلى أَنْ تَكِلَّ العِيْسُ والمَرْءُ حَادِسُ

ودَوِّيَّةٍ غَبْرَاءَ قد طَالَ عَهْدُها ... تهالَكُ فيها الوِرْدُ والمَرْءُ ناعِسُ

قطَعْتُ إلى مَعْرُوفِها مُنْكَراتِها ... بِعَيْهَامَةٍ تَنْسَلُّ واللَّيْلُ دَامِسُ

تركْتُ بها لَيْلاً طَوِيلاً ومَنْزِلاً ... ومُوقَدَ نارٍ لم تَرُمْهُ القَوَابِسُ

وتَسْمَعُ تَزْقَاءً من البُومِ حَولَنَا ... كما ضُرِبتْ بعدَ الهُدُوءِ النَّوَاقِسُ

فيُصْبِحُ مُلْقَى رَحْلِهَا حيثُ عَرَّستْ ... من الأرضِ قد دَبَّتْ عليهِ الرَّوامِسُ

وتُصْبِحُ كالدَّوْادَةِ ناطَ زِمامَهَا ... إلى شُعَبٍ فيها الجَوَارِى العَوَانِسُ

وقدْرٍ تُرَى شُمْطَ الرِّجالِ عِيالَهَا ... لها قَيِّمٌ سَهْلُ الخَلِيقَةِ آنِسُ

ضَحُوكٌ إذا ما الصَّحْبُ لم يَجْتَوُوا لَهُ ... ولا هو مِضْبَابٌ عَلَى الزَّادِ عَابِسُ

ولَمَّا أَضَأْنا النَّارَ عِنْدَ شِوَائِنَا ... عَرَانا عليها أَطْلَسُ اللَّونِ بائِسُ

نَبَذْتُ إليهِ حُزَّةً من شِوَائِنَا ... حَيَاءً، ومَا فُحْشِي عَلَى مَنْ أُجَالِسُ

فَآضَ بها جَذْلانَ يَنْفُضُ رَأسَهُ ... كما آبَ بالنَّهْبِ الكَمِيُّ المُحَالِسُ

---

١) هذا الملحقُ يتضمنُ القصائدَ الثلاث الطللية للمرقشِ الأكبِر ، تلك التي أجرينا عليها الدراسةَ التحليليةَ والناقدية .

وأَعْـــرَضَ أَعْـــلامٌ كـــأَنَّ رُوؤُسَـــها رؤُوسُ جِبـــالٍ فى خلَـــيجٍ تَغَـــامَسُ
إِذَا عَلَـــمٌ خَلَّفْتُـــهُ يُهْتَـــدَى بـــهِ بـــدَا عَلَـــم فِي الآلِ أَغْـــبَرُ طـــامِسُ
تَعالَلْتُهَـــا ولَـــيَس طِبِّـــي بـــدَرِّها وكَيْـــفَ الْـــتماسُ الـــدَّرِّ والضَّرْـــعُ يـــابسُ
بأَسْـــمَر عـــارٍ صَـــدْرُهُ مـــن جِـــلاَزِهِ وسَـــائِرُهُ مِـــنَ العِلاَقَـــةِ نـــائِسُ

القصيدة الثانية: يقول المرقش الأكبر

هـــلْ تعْـــرِفُ الـــدَّارَ عَفَـــا رَسْـــمُها إلاَّ الأَثـــافِيَّ ومَبْنَـــى الخِـــيَمْ
أعْرِفُهـــا دَاراً لِأَسْـــمَاءَ فالـــ دَّمْـــعُ عَـــلَى الخَـــدَّيْنِ سَـــحٌّ سَـــجَمْ
أمْسَـــتْ خَـــلاَءً بعـــدَ سُـــكَّانِها مُقْفِـــرَةً مـــا إنْ بهـــا مِـــنْ إِرَمْ
إِلاَّ مِـــنَ العِـــينِ تَرَعَّـــى بهـــا كالفارسِّـــيينَ مَشَـــوْا في الكُمَـــمْ
بَعْـــدَ جَمِيـــعٍ قـــد أَرَاهُـــمْ بِهَـــا لُهُـــمْ قِبَـــابٌ وعلـــيهِمْ نَعَـــمْ
فَهَـــلْ تُسَـــلِّي حُبَّهـــا بـــازِلٌ مـــا إِنْ تُسَـــلَّى حُبَّهـــا مِـــنْ أَمَـــمْ
عَرْفـــاءُ كالفَحْـــلِ جُمَالِيَّـــةٌ ذَاتُ هِبَـــابٍ لاَ تَشـــكَّى السَّـــأَمْ
لم تَقْـــرَإِ القَـــيْظَ جَنِينـــاً ولاَ أَصُرُّهـــا تَحْمِـــلُ بَهْـــمَ الغَـــنَمْ
بَلْ عَزَبَتْ في الشَّوْلِ حَتَّى نَوَتْ وسُـــوِّغَتْ ذَا حُبُـــكٍ كـــالإِرَمْ
تَعْدُو إِذَا حُرِّكَ مِجْدَافُها عَـــدْوَ رَبَـــاعٍ مُفْـــرَدٍ كـــالزُّلَمْ
كأَنَّهُ نِصْعٌ يَمانٍ وَبالْـ ـــأَكْرُعِ تَخْنِيـــفٌ كَلَـــوْنِ الحُمَـــمْ
باتَ بغَيْبٍ مُعْشِبٍ نَبْتُهُ مُخْـــتَلِطٍ حُرْبُثُـــهُ بـــالَينَمْ

القصيدة الثالثة: يقول المرقش الأكبر

هلْ بالدِّيارِ أَنْ تُجِيبَ صَمَمْ لَوْ كَانَ رَسْمٌ نَاطِقَا، كلَّمْ
اَلدَّارُ قَفْرٌ، والرُّسُومُ كَمَا رَقَّشَ في ظَهْرِ الأَدِيمِ قَلَمْ
دِيارُ أَسْمَاءَ التي تَبَلَتْ قَلْبِي، فَعَيْنِي مَاؤُهَا يَسْجُمْ
أَضْحَتْ خَلاءً نَبْتُها ثَئِدٌ نَوَّرَ فيهَا زَهْوُهُ، فَاعْتَمْ
بَلْ هَلْ شَجْتكَ الظُّعْنُ باكِرةً كَأَنَّهُنَّ النَّخْلُ مِنْ مَلْهَمْ
النّشْرُ مِسْكٌ، والوجُوُهُ دَنَا نِيرٌ، وأَطْرَافُ البَنَانِ عَنَمْ
لَمْ يُشْجِ قَلْبِي مِلْحَوَادِثِ إِلاَّ صَاحِبِي المَتْرُوكُ في تَغْلَمْ
ثَعْلَبُ، ضَرَّابُ القَوَانِسِ بالـ سَّيْفِ، وهَادِى القَوْمُ ، إِذْ أَظْلَمْ
فاذْهَبْ فِدًى لَكَ ابْنُ عمِّكَ، لا يَخْلُدُ إِلا شَابَهٌ وأَدَمُ
لو كانَ حيٌّ ناجِياً لَنَجَا مِنْ يَوْمِهِ المُزَلَّمُ الأعْصَمْ
في باذِخاتٍ مِنْ عَمَايَةَ أَوْ يَرْفَعُهُ دُونَ السِّماءِ خِيَمْ
مِنْ دُونهِ بَيْضُ الأَنُوق وقَوْ قَهُ طوِيلُ المَنكِبَيْنِ أَشَمّ
يرقاهُ حَيْثُ شاءَ مِنْهُ وإِ مَّا تُنْسِهِ مَنِيَّةٌ يَهْرَمْ
فَغَالَهُ رَيْبُ الحوَادِثِ حَـ تَّي زَلَّ عن أَرْيادِهِ فَحُطِمْ
لَيْسَ عَلَي طولِ الْحَيَاةِ نَدَمْ ومِنْ وَرَاءِ المَرْءِ ما يَعْلَمْ
يَهْلِكُ وَالِدٌ ويَخْلُفُ مَوْ لُودٌ وكُلُّ ذي أَبٍ يَيْتَمْ
والوَالِداتُ يَسْتَفِدْنَ غِنًى ثُمَّ عَلَى المِقْدارِ مَنْ يُعْقَمْ
ما ذَنْبُنا فى أَنْ غَزَا مَلِكٌ مِنْ آلِ جَفْنَةَ حازِمٌ مُرْغِمْ

مُقابَلٌ بَيْنَ العَوَاتِكِ والـ غُلَّفِ لا نِكْسٌ ولا تَوْءَمْ
حارَبَ واسْتَعْوَى قَرَاضِبَةً لَيْسَ لَهُمْ مِمَّا يُحَازُ نَعَمْ

بِيضٌ مَصَالِيتٌ وُجُوهُهُمُ لَيْسَتْ مِيَاهُ بحَارِهِمْ بِعُمُمْ
فأنْقَضَّ مِثْلَ الصَّقْرِ يَقْدُمُهُ جَيْشٌ كَغُلاَّنِ الشُّرَيْفِ لِهَمْ

إنْ يَغْضَبُوا يَغْضَبْ لِذَاكَ كما يَنْسَلّ مِن خِرْشَائِهِ الأَرْقَمْ
فنحنُ أَخْوَالُكَ عَمْرَكَ والـ خَالُ لهُ مَعَاظِمٌ وحُرَمْ

لَسْنا كأَقْوَامٍ مطاعِمُهُمْ كَسْبُ الخَنَا ونَهْكَةُ المَحْرَمْ
إنْ يُخْصِبُوا يَعْيَوْا بخَصْبِهِمُ أو يُجْدِبُوا فهُمْ بهِ الأمْ

عامَ ترَى الطَّيْرَ دَوَاخِلَ فى بيوُتِ قومٍ معهُمْ تَرْتَمّ
ويَخْرُجُ الدُّخانُ من خَلَلِ الـ سِّتْرِ كلَوْنِ الكَوْدَنِ الأصْحَمْ

حَتَّى إذَا ما الأرضُ زَيَّنَها الـ نَّبْتُ وجُنَّ رَوْضُها وأَكَمّ
ذَاقُوا ندَامةً فلو أَكَلُوا الـ ـخُطْبانَ لم يُوجَدْ لهُ عَلْقَمْ

لكِنَّنَا قومٌ أهابَ بنَا فى قوْمِنَا عَفَافَةٌ وكَرَمْ
أَمْوَالُنا نَقِي النَّفُوسَ بها من كُلِّ ما يُدْنَي إليهِ الذَّمّ

لاَ يُبعِدِ اللهُ التلَبُّبَ والـ ـغَارَاتِ إذْ قال الْخَمِيسُ نَعَمْ
والعَدْوَ بَيْنَ المَجْلِسَيْن إذَا ولَّي العَشِيُّ وقَدْ تنادَي العَمّ

يَأْتِي الشَّبابُ الأَقْوَرِينَ ولاَ تَغْبطْ أَخاكَ أَنْ يُقالَ حَكَمْ

الخاتمــة

لا شكَّ أن البحثَ –على الرغم من تعددِ مراميه ، وتنوعِ أهدافهِ – تنظمُه وحدةٌ تجمعُ ما تفرقَ منه، وتقربُ ما تباعدَ منه .. هذه الوحدةُ تتمثلُ في المقدمةِ الطلليةِ لدى المرقش الأكبر "دراسة تحليلة ونقدية بوصفها قيمة موضوعية: إذ ترجمت فكراً أملاه الشاعرُ على واقعِه الاجتماعيَّ وظرفِه الشعوريَّ في إطارٍ بيئيَّ معيشيَّ.. وفنيةً: إذ عبرت عنه حالته في عفويةٍ أصدقَ تعبيرٍ ..

وعلى كل فإننا من خلال هذه الدراسة قد توصلنا لعدة نتائج أهمها:–

أولاً : أن الطلل كانَ ولم يزلْ يمثلُ واحدةً من الشذراتِ المضيئةِ التي يمكنُ أن تكشف لنا جملةَ إحباطاتِ ومكبوتاتِ المجتمعِ الجاهليَّ ، وإلى تطلعاته وأشكالِ انسلابِه معاً ليصبحَ وسيلةَ من وسائل إغناء فهمنا لمجتمع معينٍ.. هذا بشكل عامٍّ ..

وبشكل خاصٍّ فإنه لدى المرقشِ الأكبرِ قد ترجم لنا لحظات حزينةَ أملاها عليه شعورُ الحرمانِ من الاستقرارِ المعنويَّ: الماثلِ في الحاجة الماسة إلى الظفرِ بالمحبوبةِ ؛ لأنها الكائنُ المخلصُ الذي يمنحُه الاستقرارَ ، ويجعلُه بمأمنَ من العثارِ في رحلة حياته العصبيةِ ..

والمادي: الماثلِ في الوطنِ المكانيَّ الذي يستطيع أن يقيم بيتاً يحتضنُ ذكرياته، ويسترجعُ –من خلاله– مقامَ صباه.. ولمَ لا وأن حياته قائمة على جدليةِ الحلِّ والترحالِ لارتيادِ مواطنِ العشبِ.

ثانياً : لقد وضح لنا على الصعيد الرمزيَّ أن الطلل لدى المرقش الأكبر مثل رمزاً للفناء أو الموت الذي شغله حيناً وهو صاحبُ الفلسفةِ البدائيةِ لتصبحَ الديارُ الخربةُ هي أقربَ ما تكونُ إلى القبورِ في معتقده الشخصيَّ...!!

ثالثاً : إن الناظرَ لبناءِ المقدمةِ لدى الأكبر يرى أنها أفضت حتماً إلى حتميةٍ ثنائيةٍ ذات تضاديةٍ وهي إما أن يتعاطفَ معه فيشعرَ إزاءه بنوعٍ من الإشفاقِ ، وإما أن يرفضَه حرصاً منه على رفضِه لمشاعرِ الإحباطِ واليأس .. إنه ومن خلال تلك الجدليةِ يجئُ التوحدُ الحاصلُ بعاملِ التشابهِ الشكليَّ بينَ إقفارِ المكان ونفسِ الشاعرِ ، وعليه يظهرُ امتزاجُ البعدين الزمانين: الماضي والحاضر في صورةٍ إبداعيةٍ ، وصياغةٍ أكثرَ استشراقيةً ..، **ووجوديّاً** يظهرُ لدى الشاعرِ من خلال وقفةِ الطللِ نوعٌ من القلقِ العميقِ بإزاء غوامضِ الوجودِ الملئِ بالتناقضِ والا تناهي

والفناءِ إذ كان مروعاً بفكرةِ الحياةِ الذاهية والموت الملح فظلَّ إحساسُه العالي يصحو على الشعورِ المستمرِ بتسربِ الحياةِ منه ، ثم ظهورِ الموتِ على اعتبار أن نسيجَ الوجودِ خيطان : خيطُ الموتِ وخيطُ الحياة ..

رابعاً : أن لوحة الطلل لدى الأكبر قد اكتملت عناصرُها ذات الطبيعةِ الأرضيةِ وبخاصة الحيوانيُّ والنباتيُّ ، ولعل هذا راجعٌ لأسباب منها :

أ- رغبةُ الأكبرِ الجامحةِ في العودةِ للحياةِ مرةً أخرى وذلك لمعاودةِ الوصالِ أو استرجاع ما فاته مع أسماءَ التي تزوجَها الغفيليُّ ...

تأسيساً على ما سبق فإن الأكبرَ يرفضُ الاستسلامَ في داخلِه، ويظلُّ حلمُه يراودهُ في العودة الأكيدةِ، ولو للحظةٍ واحدةٍ ينعمُ فيها المتيمُ بالوصالِ والهناءِ مع أسماءَ التي ملأت عليه الدنيا حبًّا وحرماناً معاً..

ب- إن عنصري الحيوانِ والنباتِ في طللِ الأكبرِ يمثلان رمزاً بارزاً للنماءِ الطبعيِّ من الطللِ والحياةِ ، ولعل هذا يتناسبُ مع أسماءَ التي ترمزُ إلى المراعي أو حياةِ الرعيِّ في شعرِنا الجاهليِّ.

ج- إن فكرةَ الصراعِ بينَ نوعى الحيواناتِ الضاريةِ والمستأنسة لدى المرقش الأكبرِ قد ظهرت لديه باهتةً سقيمةً مشيرةً إلى رغبته في الصراعِ؛ لكن إمكاناتِه النفسيةَ هنا قد لا تؤهلُه لكي ينهىَ هذا الصراع لصالحِه؛ لأن فروسيته قد انصرفت جملةً إلى فروسيةِ الحبِّ الضائعِ، ولعل قصةَ الكهفِ – الذي انزوى فيه الشاعرُ بعد أن تقطعت صلتُهُ بالحياةِ، وشارفَ على الهلاكِ – قد جاءت رمزاً إلى كهفِ الوحشةِ الذي كانَ يقطنهُ في نفسِه، وكذلك نظراته السوداوية للحياةِ.

د- كونُ أسماءَ لدى الأكبرِ تبدو لنا أنها رمزٌ للمراعي أو حياة الرعي؛ فإنه ينبغي علينا أن نتعاملَ مع هذا التفسيرِ بحذرٍ شديدٍ؛ لأن استغراقنا في الرمزيةِ الجاهليةِ بمساربها المعقدة أمرٌ يبعدُنا كثيراً عن جادةِ الصوابِ، وعدمِ الفهمِ الواعي لقضايا الجاهلية..

وفي العناصر ذات الطبيعة السماوية استخدمَ المرقشُ الأكبرُ عنصرين وهما : " الثئد والرياح " ولعل هذا راجعٌ إلى أسبابٍ منها :

أ- أن الأكبرَ كأن أكثرَ حريصاً على تقديمِ لوحته بشكلٍ متكاملٍ ذي ارتباطٍ عضويٍّ بتجربةِ الحبِّ المجنحِ بالحرمانِ الذي يحاولُ أن يخبرَ فيها بأن الريحَ والمطرَ تتعاقبان على الديارِ وغيرِها، هذا إلى جانبِ فعلِ الزمانِ بها متمثلاً

في الهدمِ أو الدمارِ والخراب بعدَ رحيلِ الأهلِ والأصحابِ عنها..، كلٌّ هذا اصطبغَ بما في سويداء قلبِه الجريحِ.

ب- أن ذكره للرياحِ وأوصافها يؤكدُ بلْ يصادقُ على علمِه اليقينيِّ المسبقِ بأنها ذاتُ الخيريةِ أيَ النفعيةِ، وانعدامِ الخيريةِ معاً...

معنى هذا أن الرياحَ التي تعصفُ بديارِ الحبيبةِ فتحدثُ خراباً ودماراً واسعاً يتحولُ المكانُ -على إثرها- إلى عفاءٍ وقفرٍ موحشٍ أو طلل بالٍ.. هي نفسُها التي تعاودُ نشاطَها بعدَ ذلك حينما يحملُ السحابُ الماءَ؛ إذ تحركهُ فيسقطُ الماءُ على الأرضِ المقفرةِ لينمَو النباتُ ويعشبَ من جديدٍ ....، وعليه فإن رغبةَ المرقشِ الأكبرِ في معاودةِ الحياة على أملِ وصالِ الحبيبةِ كانَ أمراً مسلماً؛ لذا جاءَ بالرياحِ هنا.

ج- أن الأكبرَ كانَ أكثرَ وعياً وفطنةً من غيره ؛ وذلك لمعتقدِه الدينيِّ الصحيحِ الذي نلمسُ فيه اعتناقَه للنصرانيةِ مؤكداً أن هناك رباً للكونِ، وهو ربُّ السماءِ سبحانه.. إننا إن خلنا في ذلك فنظرةً إلى قوله الذي يشبهُ فيه تزقاءَ البومِ بضربِ النواقس مِن حولِه:

وتَسْمَعُ تَرْقَاءً مِنَ البُومِ حَولَنَا كما ضُرِبَتْ بعدَ الهُدُوءِ النَّوَاقِسُ

عوداً على بدءٍ نقولُ : إن الظاهرة على صعيدَ إيقاعيَّ لدى الأكبر تؤكدُ على أن استخدامه للسينِ المضمومةِ المهموسةِ قافيةٌ أمرٌ يتناسبُ مع حالةِ الضيقِ والحيرةِ ووحشةِ المكانِ التي انعكست على نفسِه فصارت كالكهفِ المظلمِ، إذ لم نكدْ نسمعُ له همساً ولا لمساً.

أما على الصعيدِ الفنيَّ للوحة الطلل فإننا رأينا الشاعرَ نوَّعَ في صورهِ ما بين تشبيهيةٍ واستعاريةٍ... هذا ولم يجنحْ للتشابيهِ التقليديةِ غير مسرفٍ فيها؛ لأن هذا قد يضرُّ بالهندسةِ الفنيةِ للقصيدةِ، كذلك فإنه لم يجنحْ للتشبيهِ المفرطِ المجاوزِ؛ لأنه لا يتناسبُ مع طبيعته النفسيةِ التي لا تميلُ للمبالغةِ أو التهويلِ .

وعلى كلٍّ فإن لوحةَ الطللِ جاءت المرآةَ التي انعكسَ عليها عالمُ الشاعر الظاهريُّ والباطنيُّ معا.

قائمة بأهم المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

أ- القرآن الكريم، والسنة النبوية المطهرة "سنن أبى داود ط دار الكتب العلمية– بيروت".

(ب)

١- **الآمدى**: أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدى (٣٧٠هـ).
– المؤتلف والمختلف– دار إحياء الكتب العربية ١٩٢٠م.

٢- **ابن الأثير**: عز الدين أبو الحسن على بن محمد الجزرى (٥٥٥-٦٣٠ هـ).
– المثل السائر تحقيق د أحمد الحوفي، د بدوى طبانة– دار نهضة مصر ١٩٧٣م.

٣- **الأصمعى**: أبو سعيد بن عبد الملك بن قريب بن عبد الملك (١٢٢-٢١٦هـ).
– لطائف المعارف، المطبعة الأميرية، بدون.

٤- **الأصفهانى**: أبو الفرج بن الحسين بن محمد بن أحمد الأموى القرشي (٢٨٤هـ)
– الأغاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم– دار الكتب العامة..

٥- **التبريزى**: أبو زكريا يحي بن على بن محمد الشيبانى (٤٢١-٥٠٢هـ).
– شرح اختيارات المفضل، تحقيق الحساني عبد الله–مكتبة الخانجي.

٦- **الجاحظ**: أبو عثمان عمرو بحر (٢٥٥هـ):
–الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون ط٢ مصطفى البابي بمصر ١٩٥٠م.

٧- **ابن حزم**: أبو محمد على بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي (٣٨٤-٤٥٦هـ).
– جمهرة أنساب العرب ط٤– دار المعارف– مصر – ١٩٧١م.

٨- **ابن خلدون**: عبد أحمد بن خلدون (٣٧٠هـ):
– تاريخ ابن خلدون ط٤ بيروت ١٩٧١م.

٩- **ابن رشيق**: أبو على الحسن بن رشيق القيروانى الأزدى (٤٥٦هـ).
– العمدة تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ط٤ – بيروت ١٩٧٢م.

١٠- **ابن سعيد الأندلسى ٦٨٥هـ**:
– نشوة الطرب في تاريخ العرب ط١ مكتبة الأقصى– عمان ١٩٨٢م.

١١- **ابن سلام**: محمد بن سلام الجمحى (١٣٩-٢٣١هـ):
– طبقات فحول الشعراء "قراءة وشرح محمد محمد شاكر" القاهرة ١٩٧٤م.

١٢- **الطبرى**: أبو جعفر محمد بن جرير (٣١٠هـ):
– تاريخ الرسل والملوك تحقيق محمد أبو الفضل، بيروت ١٩٦٨م.

١٣- **ابن قتيبة**: أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينورى (٢٧٦هـ):
– الشعر والشعراء تحقيق أحمد محمد شاكر ط٣ دار التراث العربي ١٩٧٧م.

١٤- **المرزباني**: أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى (٣٨٤هـ) .
–معجم الشعراء تحقيق عبد الستار أحمد فراج ط القاهرة ١٩٦٠م.

١٥- **ابن منظور: جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن على الأنصاري (٧١١هـ).**
– لسان العرب– دار المعارف– بمصر.

١٦- **أبو هلال العسكرى: الحسن بن عبد الله بن سهيل العسكرى**
– الصناعتين تحقيق د/ مفيد قميحة دار الكتب العلمية –بيروت ١٩٧٠م.
– الأوائل– دار الكتب العلمية– بيروت– ١٩٧٧م.

ثانيـاً: المـراجع

١- إبراهيم أنيس (دكتور): موسيقى الشعر ط٥مكتبة الأنجلو المصرية– القاهرة –١٩٨١م.

٢- إبراهيم عبد الرحمن (دكتور): بين القديم والجديد– دراسات في الأدب والنقد– مكتبة الشباب– ١٩٧٧م.

٣- سيد أحمد إسماعيل الغنيمي (دكتور): الأسطورية في الشعر العربي قبل الإسلام– دار سينا للنشر– القاهرة– ١٩٩٠م.

٤- حسن البنا عز الدين (دكتور):

– الكلمات والأشياء "بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية، دار الكتاب العربي ١٩٨٢م.
– الطيف والخيال في شعرنا العربي القديم دار الحضارة للنشر.

٥- حسنى عبد الجليل (دكتور): أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، دار الثقافة للنشر، ١٩٩٠م.

٦- عمر رضا كحالة: معجم قبائل العرب القديمة والحديثة ط٣ مؤسسة الرسالة بيروت١٩٨٢.

٧- سامى مكى (دكتور): معجم ألقاب الشعراء – مطبعة النعمان ١٩٧١م.

٨- شوقى ضيف (دكتور) : العصر الجاهلى ط١٣–دار المعارف بمصر ١٩٧١م.

٩- صابر عبد الدايم (دكتور): موسيقى الشعر بين الثبات والتطور ط١ دار الأرقم ١٩٩١م.

١٠- صلاح حافظ (دكتور) : الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشعر الجاهلى وشعره ط١، دار المعارف ١٩٨٣م..

١١- عبد الفتاح عثمان (دكتور): النقد العربي القديم أصوله، مناهجه، قضاياه ط١، دار العدالة للطباعة ١٩٩١م.

١٢- محمد شبل (دكتور): المذاهب النقدية الحديثة– مدخل فلسفي– الهيئة المصرية للكتاب.

١٣- محمد عبد المطلب (دكتور): قراءة ثانية في شعر "امرئ القيس" دار لبنان ١٩٩٦م.

١٤- محمد غنيمى هلال (دكتور): النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٠م.

١٥- محمد النويهى (دكتور): الشعر الجاهلى منهج في دراسته وتقويمه مكتبة غريب ١٩٨٢م.

١٦- مصطفى ناصف (دكتور): قراءة ثانية في شعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة ١٩٨٨م.

١٧- ناصر الدين الأسد(دكتور): مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ط٥، دار المعارف بمصر ١٩٦٩م.

١٨- **نبيلة إبراهيم** (دكتور): **أشكال التعبير في الأدب الشعبى – مكتبة غريب ١٩٧٧م.**

١٩- **نصرت عبد الرحمن**(دكتور): **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث– مكتبة الأقصى– عمان ١٩٨٢م.**

٢٠- **نودى حمودى القيسي** (دكتور): **الطبيعة في الشعر الجاهلى–دار الإرشاد– ط١، بيروت ١٩٧٠م.**

٢٢- **وهبة رومية** (دكتور): **شعرنا القديم والنقد القديم– عالم المعرفة ١٩٨٨م.**

٢٣- **يوسف خليف** (دكتور): **دراسات في الشعر الجاهلي، دار المعارف بمصر ١٩٨١م.**

٢٤- **يوسف اليوسف** (دكتور): **مقالات في الشعر الجاهلى ط٢، دار الفكر– بدون تاريخ.**

ثالثاً: من المجلات العربية والدوريات

١– مجلة العرب: العدد السادس، السنة الرابعة، فبراير ١٩٧٠م.

٢– مجلة فصول: مجلد "٤" العدد الثاني، يناير ١٩٨٤م.

٣– مجلة المعرفة السورية: عدد حزيران ١٩٦٣م.