الظعن في شعر زهير بن أبي سلمى

منح الجاهليون القصيدة جهداً إبداعياً متميزاً، مثلما أسهموا في تثبيت مرتكزات النص الشِّعري، في ركنيه الدال والمدلول، وهكذا جاء نتاجهم عملاً فنّياً متقناً، إذ استندوا فيه إلى مواهب فنية فذة استطاعت خلال قرنين من الزمان، أو ما يزيد عن ذلك، أو ينقص منحه من روحهم الفنِّي المنظم الكثير من أجل أنْ يصل إلى مستوى عالٍ في أساليبه، أو أقسامه حتَّى استقر في نصوصهم المكتملة على ثوابت فنية متقنة تتنظم ضمن ثلاثة أبعاد بنائية هي؛ الافتتاح، والرحلة، والغرض الشعري الرئيس، محاولين في هذا البناء إرساء معالم ثابتة في طريق الشَّعر العربي، وهم ينشدون الصورة الناضجة له في محورية نصِّية، موروثة تاركين مدارتها الدلالية تمور بالحرية للتَّابعين في محاولة إكساء تلك المحورية بأثواب جديدة دون خلخلتها[1]، بَيْدَ أنَّ المتأخرين، وعلى مرِّ العصور حاولوا الانفلات من طوق الموروث، ولو كان ذلك على مراحل فتحرروا فيه من سطوة النَّص الموروث، محاولين إرساء معالم جديدة، تحاكي الموروث ولا تلغيه فتأخذ منه ولا تكرره.

وإذا كان القدماء قد أوجبوا على المتأخر من الشُّعراء أنْ لا يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام[2]، فإنَّ ذلك لا يلغي التمايز الفنِّي بين نتاج أولئك الشُّعراء، بل يبقى الباب مفتوحاً أمام اللاحقين لإضافة كل ما هو مبدع، أو جديد، أو مبتكر ضمن إطار البؤر الارتكازية للنص الشِّعري الموروث، وبشكل غير مملّ، أو مخلّ، وضمن هذا الإطار قسّم القُدماء الشُّعراء إلى أقسام، أو طبقات على وفق تعدّد مذاهبهم، واختلاف مواهبهم، وتفاوت أساليبهم، أو تباين أوطانهم[3].

إنَّ إيماننا بإفادة الشُّعراء اللاحقين مما أرساه المتقدمون من ثوابت غدت بؤرة الارتكاز الرئيسة في النَّص الشعري، وهذا يقودنا إلى القول: إنَّ الشَّاعر الجاهلي– المتأخر– يحرص كل الحرص على أن تجري نماذجه

282

ضمن الإطار العام لمحورية النَّص الموروث، بيْد أنَّ ذلك لا يعني أنْ يبقى المتأخرون أسيري التفاصيل الداخلية التي تتمحور ضمن حدود تجاوزت في بعض مفاصلها المحطات الرئيسة التي شكلها القُدماء وهم يحاولون استشراف إمكانية التوليد، والاختراع بما يهيئ لهم التوسع في مدارات النص الشعري، وإضافة ما يمكن إضافته معتمدين على عنصري الذّات، الواقع.

إنّ محاولة رصد مكانة زهير بين الجاهليين السابقين، والمعاصرين له تقودنا إلى القول إنَّه واحدٌ من الشُّعراء الذين نظموا الشِّعر بعد موهبة، ودراية، ودربة، غير متناسين اعتماده على ممارسة الشِّعر مستنداً في ذلك إلى ما خلفه له خاله بشامة بن الغدير وزوج أمّه أوس بن حجر من مواد نصيّة حملها عن ظهر قلب، ضمن توجه شبه جماعي لشعراء تلك الحقبة في ركوب ما أسماه القدماء برواية الشَّعر، وذلك يكون زهير قد أدرك أهمية تعلم الشِّعر ونظمه بعد دراسة، ومران، وحفظ، فالشعر عنده صناعة وثقافة ودربة[4]، قبل أنْ يكون ذلك تداعيات، وطبعاً، وموهبة، ثم أنَّ شخصية زهير الهادئة، والمتزنة قد أسهمت في صقل مواهبه وإدراكها بمختلف فنون الشَّعر، وصور الإبداع مستفيداً مما يمتلك من تقنية، ومهارات فنِّية عالية من التكثيف الفني الذي يجعل من المتلقي مشدوداً إلى بؤرة النَّص الشِّعري، ودائراً ضمن شبكة من العلاقات الرمزية للنص التي تنبثق من الدَّال، وتشع بصور، ومدلولات قد لا يكون فهماً متساوقاً ضمن فهم مشترك عند عموم المتلقين، فكل واحد منهم ينظر للنَّص على وفق الزاوية التي يطل منها عليه، ليكون النص– النَّر– بعد ذلك لوحة فنية متكاملة في استحضار كل ما يهيء أبعادها لدفع المتأمل أن يغوص بعيداً في حدودها، وما اشتملت عليه من دلالات، حتَّى نراه في أحيان كثيرة يتوحد مع الأفكار التي احتوتها حداً يتجرد فيه عن ذاته، حتى يعد من ذات الفن، أو يكاد.

وقد ذكرت لنا كتب التاريخ أنّ الأقدار شاءت أن يعيش زهير مع والده أبي سلمى في غطفان، فابتعد عن ديار قومه (بني مزينة، لذلك تحرر

283

من سطوة الارتباط القبلي، فافترق من سواه، واقترب من التوجه القومي، والإنساني في تطلعاته عموماً، ولذلك فزهير شاعر من ساقه (متأخري) الشُّعراء الجاهليين الذين تهيأت لهم عوامل متعددة أثرت شخصياتهم، وأخصبت مواهبهم، وغيّرت توجهاتهم، بعضها مرتبط بعوامل ذاتية محضة، وأخرى مرتبطة بروابط اجتماعية متأصلة، قلَّما يستطيع الفرد في تلك الحقبة الانفلات من طوقها، وكان لهذه العوامل مجتمعة أنْ جعلت من زهير شاعراً موهوباً له ثقله بين شعراء مرحلته الجاهلية القريبة من الإسلام، إنْ لم نقل لعلّ زهيراً يشكل ظاهرة متفدرة بين رعيله من الشُّعراء، وقد انعكست آثار تلك الشخصية في شعره بشكل واضح، ومتميز.

وإذا ما حاولنا الحديث عن دور زهير في إشاعة مبدأ الصنعة في الشعر، وهو اتجاه امتدَّ تأثيره زمناً ليس بالقصير، فقد أخذ الشعر عن زهير ابنه كعب، وأخذ عن كعب الحطيئة، وأخذ عن الحطيئة هدبة بن الخشرم، وأخذ عن هدبة جميل بن معمر، وأخذ عن جميل كثير عزة، وتلك أطول سلسلة لرواية الشعر في عموم العصور الأدبية المختلفة، وإذا كان زهير قد أخذ الشِّعر عن بشامة وأوس، فإنَّه يعد أساس هذا الاتجاه، ودعامته، حتَّى غدا بعد ذلك ضرورة، ومبدأ يلتزم به أكثر القائلين للشعر، فإنّنا بحاجة إلى القول بأن زهيراً يبقى– مثلاً– شاعر السّلام في ذلك الزمان دون منازع، والممتلك زمام تلك الرؤية، بَيْد أنَّ المتدبر للشعر الجاهلي قدْ يجد أنَّ زهيراً كان مسبوقاً بهذا التوجه من شعراء آخرين، فقد دعا إلى السلام: الحارث بن حلّزة اليشكري من قبل، إلاَّ أنّ دعوته تلك كانت مجرد إشارات بسيطة لم تأخذ مداها الواسع في ترسيخ هذا التوجّه الموضوعي المتطور في شعره، وحتَّى في الشعر الجاهلي عموماً[5]. أمَّا زهير فقد كان لدعوته في نبذ الحروب، وفض المنازعات، والدعوة إلى السلام صدى واسع في هذه الميدان، وقد اكتمل هذا التصور عنده بشكل واضح ودقيق ومنظم، إذ استندت تلك الدعوة إلى حوادث تأريخية معروفة، حين احتفل زهير بانتهاء

284

الحرب الضروس بين عبس وذبيان، والتي دامت عشرات السنين، ومدح القائمين على إنهائها، إذْ كان لفعل الحارث بن عوف وهرم بن سنان الأثر الكبير في نفسه، ولهذا كانت مطولته المعروفة:

أمـن أمِّ أوفـى دمنـه لـم تكلّـم بحومانـــة الـــدراج فـــالمتثلّمِ

مناسبة للإفصاح عن موقفه، واحتفائه بالنَّصر، والفرح، والسلام، وشعوره بالغبطة، أثر عودة الحياة الطبيعية يبن النّاس، حتّى غدت رموز النَّصر واضحة في كل مفصل من مفاصل القصيدة بشكل لا غبار عليه، وبذلك تكون ديباجة النَّص الشِّعري عند زهير مسخّرة كل ما تملكه من إمكانات رمزية، ووسائل تعبيرية لتحقيق مقصدية الشأعر ببنية فنِّية متظافرة لابتداع مضمون إبداعي مبتكر لا يلغي الأعراف القبلية الموروثة، بل يأتي في محاولة ذاتية محضة من أجل إضافة مسالك معرفية جديدة كان المجتمع قد أهلها، بَيْدَ أنَّ التوقد الذهني لزهير ما لبث أنْ تفتق ليعلن صراحة اقتحام أسوار المجتمع، وقيمة البالية التي ما لبثت أن استقرت ردحاً من الزَّمن، ذلك المجتمع الذي جعل من الخصومات، والمنازعات، والحروب ديدنه، فطلّ زهير على أبناء جلدته برؤية فكرية متطورة لا نبالي إذا ما قلنا أنها تمثل انعطافاً في مجرى الحياة الجاهلية، ومحاولة إرساء علاقات اجتماعية جديدة، ومتطورة بين العرب لتكسر طوق النِّظام القبلي القائم على الانغلاق دون الانفتاح المطلوب على الآخرين، ذلك هو السلام الذي ما يزال إلى اليوم همّ الإنسان المستديم، يجري وراءه لاهثاً دون تحقيق مبتغاه، وقد سعى زهير لإظهار مقصديته تلك من خلال الحديث المباشر المرتبط بفعل القائمين على السلام أو بضخه المفردات ذات الإيحاءات الدلالية المعبرة عن السلام، والمعلنة بشكل لا غبار عليه، من ذلك– مثلاً– تحيته للطّلل وساكنيه (ألا عم صباحاً أيها الربع واسلم) ولا يخفى ما بين (اسلم) و(السلام) المتحقق من علاقة لغوية، فكلاهما متجذر من أصل لغوي واحد.

285

تلك كانت مدخلاً وتمهيداً مناسبين حفّزت- كما نظن- للمتدبر الرغبة في متابعة مجريات الدِّراسة، وأسهمت في وعي المتلقي بأهمية الوقوف عند تلمس حقيقة الظعن في شعر زهير بن أبي سلمى واستشراف ما في الشعر العربي الموروث من طاقات تعبيرية وإمكانات فنِّية من خلال هذه الجزئية المختارة من بين كمٍ وافرٍ من طاقات المبدعين من الشِّعراء.

يشير استقراء الدواوين الجاهلية والإسلامية إلى أنّ هذا الافتتاح يمثل أحد المنافذ الفنِّية التي تعارفت عليها التجارب الشِّعرية عند أقدم الشِّعراء[6]، وهذا يمنحنا فرصة تأمل وافية، ومرجعية صورة الظعن في شعر أوائل الجاهليين لعلّنا نؤسس ما يمكن عدَّه ثوابت النص- الشِّعري- مانحين أنفسنا أحقية متابعة ما يمكن أن يضيفه زهير للوحة في تطور، أو تلوين، أو تجديد بحكم الزّمن المتأخر الذي عاشه، وما فرض عليه ذلك التأخير- مع المتأخرين- من أهمية الإفادة من التجارب السابقة، وإضافة ما يمكن إضافته من مواهبهم الثرّة الغنيّة.

ويكن تحديد ثوابت الظعن وبؤرة الارتكازية- كما احتوتها نماذج الجاهليين- من الرعيل الأول بالتساؤل الذي يبدؤه الشعراء محاورين، أو مستفهمين عن إعلان خبر الرحيل، أو زمانه، وهم يفصحون فيه عن دهشتهم، واستغرابهم لعلامات الرحيل، لذلك غالباً ما يبدأون تساؤلاتهم بما يؤمئ إلى تلك العلامات[7] وذلك كائن- كما نظن- ضمن إطار التداعيات الذّاتية بمحورية مفتوحة الآفاق، ومداهمة على عجل وعي المتلقي الذي لم يكن قد تهيأ أصلاً لاسترداد كامل وعيه أثر ذلك الخبر، ولعلّ الشُّعراء قد يستثمرون هول الصدمة التي يمكن أن يحدثها خبر الرحيل بصيغة الاستفهامية بما يجعل المتلقي متخبطاً ضمن مدارات الذهول الذهني.

ومن البؤر الارتكازية الأخرى للظعن الوقوف عند وصف الهوداج، والظعائن، وتشبيهاتها، وتلك نعدها فسحة جمالية، وبديلاً مناسباً كان الشعراء قد هيأوها لامتصاص الزخم النفسي العنيف الذي هزّ المتلقي منذ

العتبة الأولى من النَّص فضلاً عن تعرض الشُّعراء لوصف المرأة الظعينة، والإفصاح عن جمالها لما تمثله من بؤرة الجذب الرئيسة، وبما تمتلكه المرأة من إمكانية التأثير المشترك بين المتكلم (المرسل) والمخاطب (المرسل إليه).

أما البؤرة الأخيرة في مشهد الظعن فيمثلها تحديد مساره، وربما توقع بعضهم الجديد حيث تابعوا الظعن بنوقهم، ومحاولين من خلال ذلك المرتكز البنائي تفريغ شحنة المشهد التي أدهشت (المخاطب)، وأقلقته حيناً من الزَّمن، ثم ما لبثت أن عوضته بفسحة فنِّية مناسبة هيأت له فيها اللون، والحركة، والتَّعداد الوافر للمشاهد التي أطلّ من آفاقها على مواد اللوحة وأركانها المتغيرة، تلك المواد التي أضحت بفضلها مشاهد الظعن، مشاهد متحركة، مشاهد غاية في التلوين والإتقان، وكأنّ أصحابها يطلّون من خلالها على عوالم جديدة، متنوعة، عوالم فرضتها طبيعة المشهد المتحركة فما أنْ ينتقل الشُّعراء من أحدها حتَّى يطلّون على آخر، وهكذا يغدو الانتقال في الصورة أحد أبرز معالم الظعن، ذلك الانتقال الذي يقودنا إلى حقيقة أنَّ الظعن أقرب ما يكون إلى الشريط التصويري الذي يضم في ثناياه لقطات متباينة، وصور شتى ضمن الإطار العام للشريط.

ولم يقدم النُّقاد القدماء تفسيرات واضحة، أو محددة لمقطع الظعن، إذْ لم تظفر من جهودهم في هذا الميدان إلا بنص ابن قتيبة (ت 276هـ) الذي جعل فيه الظاعنين سبباً لانبثاق مفردات اللوحة الطللية، إذْ قال: (إنَّ مقصد القصيد إنَّما ابتدأ فيها بذكر الديار، والزَّمن، والآثار، فبكى، وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول، والظعن على خلاف نازلة المدر)[8] أمّا المحدثون فقدْ تنبَّهوا إلى أهمية مرتكزات هذا الافتتاح بَيْدَ أنَّهم اختلفوا في تفسيراتهم لها[9].

287

ومن جانبنا نرجح أن ثمة فوائد فنِّية غزيرة، وجوانب دلالية ثرَّة هيأتها لوحة الظعن للشُّعراء، حين أفادوا من مكوناتها المختلفة للتعبير عن مواجدهم، وتصوير انفعالاتهم، ولهذا عمدوا إلى ترديد بعض المفردات الموحية بذلك مثل (بان) أو (رحل) أو (غدا) أو (أجدّ).. وهذه الدّوال تبدو أكثر تعبيراً عن حالاتهم النفسية إذْ تفصح في جانب كبير منها عن رغبتهم في إدامة زخم التواصل النفسي مع الظعن، بَيْدَ أنَّ ثمة عوامل شتى خارجة عن إرادتهم حالت دون ذلك الأمر الذي دفعهم إلى إقرارٍ بالواقع، وعلى الرغم من ذلك غدا منظر الظعن يمثل محور الهمّ الذي يرتكز على بؤرة المشهد المقترن بالحديث مع حبيبته، راحلة، أو مفارقة، وهذا مؤداه خصوبة لوحة الظعن وثراؤها، إفصاحاً عن دواخل الشعر، والتعبير عن عوالمهم، وبذلك تغدو حالات الاستغراب، والتأمل، والهدوء التي مثلتها هذه اللوحة بما احتوته من مشاهد متعددة، وصور ملونة، ومواقف متحركة، أكثر تناسباً للوحات الافتتاح الأخرى في القصيدة الجاهلية، ولا سيما الطلل والنسيب، وإنْ فضّل العديد من الجاهليين أنْ يكون لهذا المشهد موقع الصدارة في كثير من افتتاحاتهم(10).

وتبقى مسألة التمايز الفنِّي بين شعراء مرحلة التأسيس الجاهلية، وتابعيهم في رسم أبعاد لوحة الظعن مرتبطة بقدرة هذا الشاعر أو ذاك على تشكيل مفردات اللوحة، وما تحمله من رموز فنِّية، ومدى الملاءمة بينها، والمناخ النفسي الذي طوعه الشُّعراء فيها لاستيعاب عواطفهم، وانفعالاتهم، وهو تمايز نعترف بحصوله بين النماذج الشِّعرية الجاهلية، وغيرها، وإنْ توافقت في موضوعاتها طالما أنها نتاج فكري إنساني، فقد يختلف فيها الشُّعراء، ويتمايزون فيما بينهم على وفق اختلاف المنابع الثقافية والتمايز الذَّاتي والانشداد إلى الإرث الاجتماعي والقبلي، فضلاً عن المنحدر البيئي، غير متناسبين أثر الموقف الآني الذي يعيشه الشَّأعر أبان نظم القصيدة.

288

ومن هنا جاءت أصالة النماذج الشّعرية الجاهلية، وتميزها، فهي تكاد تتوافق في موادها الموضوعية، بَيْدَ أنها تختلف في تشكيلها الفنّي، وأثرها الدلالي من نص لآخر، ومن ديوان لآخر على وفق ما قلنا باختلاف المنابع والأصول فضلاً عن افتراق نصوص الظعن عند الشاعر الواحد اعتماداً على الموقف الآني الذي عاشه صاحب النص، وحالته النفسية فيه من جهة، والطبيعة الموضوعية للنَّص برمته من جهة أخرى، غير متناسين ثمة علائق فنّية من تساوق للظعن مع افتتاحات أخرى غيره إلى طبيعة الشَّاعر التصويرية التي تؤثر التوسع في النص، أو الإيجاز فيه، والتي تغلّب الرمز والدلالة على سرد التفاصيل، والوضوح في التصوير، وهذه كلها عوامل تفرض حضورها على مستوى الإبداع الفني، وتؤدي في الوقت نفسه إلى افتراق هذه النص، أو ذاك في اختيار الأنسب من ثوابت النص، أو مكوناته الرئيسة فضلاً عن المكونات الثانوية فيه، وتلك أمور لا نغالي إذا ما قلنا إنها تنساب بهدوء في عالم قصيدة الموروث انسياباً طبيعياً غير مخل أو ممل.

ولكي لا نبتعد عن دائرة الدراسة التي حدنا مسالكها علينا أن نقف بإمعان عند الظعن في شعر زهير، ورصد جهده الفني والدلالي المبذول في إطار تجربته الشعرية المتميزة، وكشف جوانب الإبداع لهذا النمط الشعري الذي تميز به زهير من سواه من الجاهليين الآخرين، بعد أن أوضحنا ثوابت النص الجاهلي عموماً تاركين للرصد، والإحصاء والتحليل إمكانية الوقوف عند مجمل الحلقات التطويرية والتجديدية التي يمكن له أن أضافها إلى نصوص مرحلة التأسيس التي سبقه إليها الشُّعراء الأوائل.

إنّ التأمل الوافي لديوان زهير يفصح لنا عن جهد واضح، وغزير هذا الميدان، وذلك يظهر في جوانب متعددة:

أما الأول: فكثرة لوحات ظعن في ديوانه، إذْ احتوى الديوان على تسع لوحات الظعن[11] من مجموع (27) سبعة وعشرين افتتاحاً شعرياً، وهذا

289

كمّ هائل إذا ما تمت موازنته مع نماذج غيره من الشعراء الآخرين، وذلك ما يفصح عنه الجدول الإحصائي الآتي الذي عملناه.

والثاني: غزارة عدد أبيات تلك اللوحات إذْ بلغ مجموع أبيات اللوحات التسع (64) أربعة وستين بيتاً، كما هو واضح من المسرد.

والثالث: تميز مكونات لوحات الظعن في ديوان زهير من حيث: غنى التفاصيل ووفرتها، وثراء الصور وخصوبتها، وتشعب الدلالة وتنوعها، وذلك ما توضحه مجريات البحث ومعالجاته التي تأخذ من تحليل النصوص المنطلق الرئيس في الوصول إلى (دوال النَّص) و(مدلولاته)، وهذه أمور يؤيد بعضها الجدول الذي استخرجناه من دواوين عدد من الشُّعراء الجاهليين، والذي يظهر بما لا يقبل اللبس ما قلناه بخصوص جهد زهير المتميز، ورغبته الواضحة في التعامل مع الظعن تعاملاً ثراً يتقدم فيه على سواه لأسباب نعتقدها تكمن في رغبته الإفادة مما يمنحه الظعن للشُّعراء من قدرة على التعامل مع رموز مكوناته تعاملاً فنياً، يتوافق والحالات النفسية التي يحاول إشاعتها وأصرّ على تشكيلها، ومن المناسب أن نشير أننا حرصنا على اختيار عينات الجدول بشكل عشوائي، وتوزيع أصحابه على وفق السلم الزمني الذي ينتظمون به:

م	اسم الشاعر	عدد نصوص الدواوين ذات الافتتاح	عدد النصوص التي افتتحت بالظعن	مجموع أبيات الظعن
1	**امرؤ القيس**	25	6	33
2	**عبيد بن الأبرص**	24	6	34
3	**علقمة الفحل**	3	لا يوجد	لا يوجد
4	**عمرو بن قميئة**	9	4	39
5	**المرقش الأكبر**	6	3	12
6	**الحارث بن حلِّزة**	4	1	3
7	**زهير بن أبي سلمى**	27	9	64

8	**النابغة الذبياني**	23	3	18

وعلى وفق ما أبانه الجدول الإحصائي فإن أحداً من الجاهليين لم يتقدم على زهير في غزارة افتتاحه، بل لعلّ إجراءً إحصائياً بسيطاً يكشف للمتدبر دون عناء ضخامة الظعن عند زهير موازنة مع ما عند الشعراء السبعة الآخرين الذين انتظموا معه، فإذا كان مجموع أبيات ظعن زهير (64) بيتاً، فإنَّ مجموع حصّة كلّ واحدٍ منهم أقل من (21) بيتاً، وبذلك تكون نسبة تقدم زهير على أقرانه أكثر من (66 ٪).

ولكي تتحدد مسالك البحث ومداراته المفضية إلى الكشف عن إبداع زهير، وبيان جهده المبذول علينا أن نتابع مكونات اللوحة وتشكيلها الفني عنده متخذين من البؤر الارتكازية التقليدية في النماذج الجاهلية الموروثة السبيل الرئيس الذي يدفعنا للكشف عن ذلك، فقد وظف زهير الدوال نفسها التي استخدمها غيره في الأخبار عن الظعن، لذلك غالباً ما كان لهذا الإخبار موقع (6) ست من لوحاته، حين استخدم (تبصَّر خليلي..)[12] (3) ثلاث مرات، وفي أخرى (إن الخليط أجدّ البين..)[13] وفي غيرها (تبيّن خليلي...)[14] وأخيراً (بان الخليط...)[15].

وحسب زهير أنْ يأخذ من مدخل نصوصه السبيل الذي يقوده إلى الإخبار عن رحيل الظعن، بَيْد أن هذا التجديد لا يمثل الهمّ الرئيس عنده، وذلك أمر تنبهنا إليه من عدم استخدام الشاعر الزمن المتعلق بالإخبار عن وقت رحيل الظعن، لذلك لم يكن استخدامه له غنياً، أو واسعاً كما في الافتتاحات الأخرى، وهذا أمر له ما يبرزه كما نعتقد، فالزَّمن في الطلل– مثلاً– يمنح الشعراء فرصة الإفصاح عن جوانب نفسية عميقة، من ارتباط بالأرض، وتشبث بالماضي، وحمل هموم الأمس، وذكرياته.

أمَّا في الظعن فينحسر دور الزَّمن، وتضييق دائرته ليغدوا مجرداً من دلالاته السابقة، ومقترباً من كونه زمناً مجرداً، فهو لا يبتعد عند زهير

291

عن مفردتي (الإبكار) و(السحرة)[16]، وقد يمتد رحيل الظعن عنده– أحياناً– إلى الظهيرة، وذلك اختيار وجد الشاعر نفسه مضطراً إليه إذْ ندرك أنَّ زهيراً قد تنبه إلى عدم رغبته في جعل زمن رحيل الظعن مرتبطاً بالظهيرة، وذلك وقت ابتعدت عنه قصيدة التأسيس الأولى لدواع إنسانية معروفة، ولعل أول دواعي الابتعاد عن الرحيل ظهراً هو تجنب حرّ الهاجرة الذي يغلف أجواء الصحراء العربية، وإذا كان زهير قد أدرك هذه الحقيقة مثلما أدركها غيره من شعراء مرحلة التأسيس الجاهلية وهو اختيار مبرر، ومقصود مع سبق الإصرار إذ فرضته طبيعة النص الشعري، ونمط المعالجة الموضوعية، ومن هنا نجد أن زهيراً يتلمس العذر للمرتحلين إلى ذلك الوقت المتأخر بقوله (أمرُ بينهم لبك)، ولعلّ هذا التعبير قد أفادنا كثيراً في إدراك مقاصد الشاعر، إذ يرى في هذا في صراحة أن تأخر زمن الرحيل إلى الوقت (الظهيرة) إنما مبعثه الارتباك، والاختلاف، وعدم الاستقامة في الرأي بين المرتحلين.

ومن هنا فإنّ إدراج هذه الميقات في النص له ما يبرره، إذ نغلب الظعن أنّ (الخليط) ألصق في دلالاته بالأعداء (بني الصيداء) قوم الحارث بن ورقاء الصيداوي الذين أغاروا على إبل زهير واستاقوها مع راعيها، لذلك فمن حق الشاعر أن يجسد في لوحة افتتاح الظعن هذه حالة القوم المغيرين قبل قرارهم على استياق الإبل، ونهبها؛ حتّى يغدو قرارهم ممتداً من الصباح حتى الظهيرة، وهو قرار يفصح عن خطورته وصعوبته، لأنه يرتبط بأمر غاية في المخاطرة التي قد تكلفهم الكثير من العواقب، بيد أننا قد منحناهم العذر، إذْ وضعنا أيدينا على مسوغ ذلك الاختيار، وهو ما عزوناه إلى ارتباك الظاعنين، واختلاف الأمر بينهم، إذ يقول:

ردّ القيانُ جِمالَ الحيِّ فاحتَملوا إلى الظّهيرة أمرٌ بينهم لبكُ

292

إنّ الذي يغرينا بهذا التصور– فضلاً عما قلنا– جعل زهير الأمر بين القوم المغيرين قد اختلف، وذلك ما عبّر عنه بـ(تخالج)، ولهذا فقد حدد موضعين لاسترحالهم هما (كثب أسنمة) و(القسومات) دلالة على التفرق، والانشقاق، وعدم الوفاق.

وبذلك نكون قد أوضحنا أنّ زهيراً قد أدرك قيمة هذا الميقات بمعالجة فنّية متأنية، لها أبعادها الدلالية المرتبطة بوعيه، ومتابعته الدقيقة الواعية، والمدركة لعموم العمل الأدبي بطرفيه (الدال) و(المدلول) على الرغم من حالته النفسية المتأزمة أثر المغيرين.

وعموماً فزهير لا يبتعد في الإعلان عن وقت رحيل الظعن عن سابقيه في نصوصهم التأسيسية حين جعلوا ذلك الميقات في الليل، أما إذا امتد زمنه إلى غير ذلك، فإنَّه خروج أوجبته مقاصد معينة، وفرضته ظروف خاصة، ذات علاقة بالموضوع الشعري، لتقوى قناعتنا من جديد بكون الظعن يمثل بعداً مهماً من الأبعاد التمهيدية للقصيدة الجاهلية، الذي يأتي الحديث فيه مسخراً لخدمة البعد الموضوعي للقصيدة، ومرتبطاً ترابطاً عضوياً معها لا يمكن فصله ليتحقق بذلك ارتباط جدلية هموم الذات، بأرضية الواقع، ويمكن لقارئ النص المتأني أن يكشف حقيقة ذلك النص الاقتراب من دواعي صانعه اقتراباً يوصله عند حدود خطوة متقدمة إن لم ننقل خطوات مهمة على مستوى فك مغالقه، ومعرفة مقاصد مُنتجه، وذلك كله لا يتحقق إلا لمن يعيش حقيقة تجربة الشاعر على مستوى الحياة الواقعية المعاشة من جهة، وعلى مستوى النُّظم الفنّي من جهة أخرى، بحيث لا يترك من الفن شيئاً إلاّ وتدبره مفككاً، أو مؤلفاً على مستوى الألفاظ، والتراكيب، والعبارات.

إن ربط هموم الذات بالواقع يقرّب النَّص من إكتسابه ما يمكن تسميته بالصدق الفني للنص الذي قلّما يحققه الآخرون، بَيْدَ أن الذين يرومون وصوله، وسبر غاياته لا يستطيعون ذلك إلا بالتوحد مع الذات،

293

والإحساس بقيمة الفن إحساساً نابعاً من صدق التجربة، وعنفوان الأثر الفنِّي الذي يتفجر من أعماق النفس ليغدو قطعة من دواخلها، ومرآة صافية ينعكس على صفحتها إحساس الذات بالوجود، وما في ذلك الوجود من مواد غدت مع الزمن متوحدة مع الفنان، ومتشابكة مع غاياته، ومنسجمة مع نظراته.

ومن هنا فربط الشعراء وقت رحيلهم بالليل له ما يبرره كما نعتقد، إذ تبدو إفادتهم من الظرف البيئي المتميز في الليل إفادة واضحة حين يتجنبون فيه حرارة الصحراء، ويتقون لهيب هوائها الذي يكوي الوجوه، ويبعث على التعب ويثير المشقة، ومن الملاحظ أنّ زهيراً قد لا يباشر القول بإعلان زمن الرحيل في الليل، وإنّما يجعله مرهوناً بزوال النهار، ولعله يريد من (زوال النهار) تقارب مجيء الليل، أو تقادم عهده، أو ربما الدخول فيه، وهو بهذا أكّد زوال زمن الرحيل المعتاد (الليل)، بيد أن زهيراً عبّر عنه بزوال النهار مستغلاً في ذلك قدرته على التعامل مع ما يريد من معانٍ ووسائل أدائية مبتكرة، ومتطورة، والإنسياق وراء محاولة إشراك المتلقي في مقاصد الشاعر ومدلولاته، إذ يقول:

فقلتُ والدارُ أحياناً يشُطُّ بها صَرْفُ الأمير على مَنْ كانَ ذا شجنِ
لصاحبي وقد زال النهار بنا هل تؤنسانِ ببطنِ الجوِّ من ظُعُنِ

وإذا كان عنصر الزَّمن من الظعن عموماً عند زهير كان من القلة بحيث اقتصر فيه على تحديد وقت السفر، فإنه قد وظفه زمناً محدداً لوقت المسير أو ما يمكن تسميته بالزَّمن المجرد، بَيْدَ أنَّه يشير في– الوقت نفسه– إلى اهتمام الشَّاعر بالزَّمن حين عمد إلى توظيفه في جوانب أخرى، إذْ يأتي تعامله مع دواله (يوم) و(أمس)، و(أصبح) لتشير إلى جوانب نفسية عكست حزن الشَّاعر وألمه إزاء علاقته مع صاحبة الظعن (أسماء)، بعد أن أعلنت

294

الجفاء، والقطيعة، وعمدت إلى تطلع حبال المودة، والذي أحدثه فراق (الخليط) إذ يقول:

إن الخليط أجّد البيِّن فانفرقا وعُلق القلب من اسماء ما علقا
وفارقتك برهنٍ لا فكاكَ له يوم الوداع فأمسى رهنها غلقا
وأخلفتك إبنة البكريّ ما وعدت فأصبح الحبل منها واهياً خلقاً[17]

ومن ذلك يتضح أن الزّمن عند زهير قد تولد بنمطين:

أحدهما: الزّمن المرتبط بموقف (صاحبة الظعن) من خلال استحضاره حكاية فراقها ووداعها، إذْ قال (يوم الوداع)، وذلك ما يمكن تسميته بالزَّمن السلبي ضمن إبداع ذاتي مخصوص.

وثانيهما: الزَّمن الامتدادي– إن صح التعبير– الذي تمخض عن الزَّمن الأولى، وتولد منه.

إنَّ الإنسان عندما يبدأ يوماً جديداً، وهو مصر على الفراق فإنَّ فعله سيتنامى مع الزَّمن لينتهي إلى مساء أسوأ، لأنه تولّد من بداية سيئة، ومن يبدأ على صفة معينة، فإنّه سيشب عليها، وكذلك الحال في خلاف وعد صاحبة الظعن زهير الذي لا نشك بكونه قد بدأ في المساء ليشهد تناميه في صباح اليوم التالي ليتمخض عنه تعلقاً وحباً واهيين، ولعلّ مخططاً بسيطاً يوضح حقيقة الزَّمن وتناميه في النَّص (من جهة نظر المرأة):

صباحاً (فراق وقطيعة) تنامى فأمسى (أدامة القطيعة)
مساءً مفترضاً (خلافها للوعد) تنامى فأصبح (وداً مزعوماً)

ومن هنا ندرك تماماً الحدث ضمن أطر زمنية محددة، إذ يقود ذلك التنامي إلى الإفصاح عن حقيقة تلك العلاقات، فيتحول الفعل الإنساني في نهاية المطاف بفعل الامتداد الزَّمني إلى استقرار الصفة في (إدامة القطيعة)، وكشف النوايا، وافتضاح المشاعر في (ودٍ مزعوم)، وبذلك ندرك

295

أنّ الفن يخضع لمعادلة ما في الذات الشّاعرة من أحاسيس، وهموم إنسانية فينمو الفن بدوره مع نمو الهمّ، ويذوب في تضاعيفها لنشهد توحد الاثنين معاً، الفن والأثر النفسي، وتناميهما بالاتجاه الذي يخلق نوعاً من الموازنة بين إحساس المنتج، وتطلعات المتلقي، وتبدو المصلحة بين الاثنين جدُّ قريبة، فهذا ينفث الهمّ، وذاك يدرك دواعيه.

ولعلنا نرجح بعد ذلك كله أنَّ زهيراً أدرك قيمة الزمان المتناقض، والمتصادم، والمتقاطع (أصبح– أمسى)، في هذا المقطع، وأفصح عن قدرته على التعامل مع الزّمن، ورموزه تعاملاً دلالياً متطوراً، ففي رموزه الدلالية ثمة دوال متقاطعة، بيد أنّ غايات الشّاعر قد هيأت ذلك التقاطع إعلاناً عن رموز دلالية عبرت عن موقف الظعينة، مثلما أومأت بشكل خفي– في الوقت نفسه– إلى وفاء زهير والتزامه.

وعلى وفق هذا الفهم يكون من حقناً أنْ ندرك أنَّ مدلولات الظعينة (أسماء) عند زهير لم تكن في حقيقة الأمر إلا معادلاً رمزياً للأعداء الذين حاولوا صرفه من التودد، ومنعه من التقرب لممدوحه (هرم بن سنان)، فهم قد فارقوه كما فارقته صاحبه الظعن (وفارقتك برهنٍ..)، ولعلّ (الرهن) هنا يأتي مُجسداً لإدامة تلك القطيعة، وثباتها، وهي تعلن في الجانب الآخر عن رغبة زهير في إدامة وصاله لهرم، وحبه له.

أما قوله (أخلفتك ابنة البكري ما وعدت)، فلعله إشارة صريحة إلى أعدائه الذين أخلفوه بوعودهم، بعد أنْ أحجموا عنه في مودتهم، ووصلهم مرات ومرات، ولم يبق له منهم إلاّ الوصل الواهي.

ونستطيع بعد ذلك كله أنْ تقول إنَّ زهيراً سار على ثوابت سابقيه، ودوالهم في الإخبار عن زمن رحيل الظعن، حين عمد إلى ترسيخ محورية المنهج الذي بدأه السابقون له من شعراء مرحلة التأسيس الأولى، فجعلوه حاصلاً في الليل، بَيْدَ أن زهيراً تميز منهم حيث استغل مدلولات الزَّمن ودواله استغلالاً آخر فجعله ميقاتاً مفصحاً عن جوانب نفسية ومشيراً إلى

296

موقف الظعينة من الشَّاعر، إذْ جعلها تهتك حرمة الزَّمن في عدم الوصال أو الوفاء، أو الإخلاص، وبذلك زحزح زهير الاستخدام التقليدي للزمن، وجعله أكثر إشراقاً، وأبلغ تأثيراً حين وظفه بشكل متفرد ومتميز بدلالاته النفسية التي عكست موقف المرأة من جهة، وأومأت إلى موقف الشاعر من جهة أخرى، وأفصحت إفادته من الدلالات الفنِّية التي جعلها مشدودة إلى الغرض الموضوعي من جهة ثالثة، في شبكة من العلاقات اللغوية، والإيحاءات الدلالية المبنية على الإفادة من دلالة المفردة إلى تصورات عامة هيأتها دلالة التراكيب في نسيج شعري منظم بعد إدراك، ودراية فيما للغة من آليات خاصة بها تحول الواقع إلى وجود رمزي، وفعل إشاري تحولاً لا يفصله عن الواقع أو يلغي ارتباطه بذلك الواقع، وإنما يخرج من رحمه نسخاً ينبع منه ويرمز إليه.

ولعل مشاهد الظعن الأخرى في موروث زهير الشعري تؤيد ما قلناه بخصوص عنايته وتأنقه في رسم أبعاد الصورة التي يقودها وعيه الفنِّي فيها إلى جعله مناسبة لطبيعة لوحة الغرض الموضوعي، وهذا كله مؤداه أن القصيدة لا تولد فجأة ولا تأتي إلا بعد معاناة وتخطيط ودراية من خالقها حتى تستوي على نمط بنائي قائم على إدراك قيمة العمل الفني بوصفه صناعة فنِّية قبل أن يكون مجرد هذيان من القول تعوزه المعرفة وينقصه الإدراك ويفقده التنظيم، وهذا أمر أبعد ما يكون عن شاعر مبدع مثل زهير يدرك غاياته، ويعرف مراميه، ويفهم مقاصده.

ولعل افتتاحاً آخر يكفي لبيان هذا التأنق في الوصف حين هيأ صورة الظعن فيه إلى ما يشبه الحلة الجميلة المتأنقة والموشاة إلى حد كبير، إذ أضفى عليها زهير شيئاً من روحه الفني المنظم، وأسلوبه القصصي المبدع، بعد أن هيأ لها كل ما تحتاج من لون وزخرفة، فجعل اللون الأحمر هو الطاغي فيها[18] فالكلّة حمراء الحواشي (وراد حواشيها)، بل لعلها في حمرتها أقرب إلى لون الدم (مشاكهة الدم)، ولعل كثرة اللون الأحمر في

297

المشهد عند زهير له ما يسوغه كما نظن، فمن دلالات هذه اللون الحب، وهذا مؤداه أن الشاعر بدلاً من التوسع في وصف علاقته بصاحبة الظعن، عبَّر عن تلك العلاقة بما يشير إلى مقاصده، ولاسيما أن زهيراً من الشعراء الذي لا يكثرون من القول الذي لا يخدم غايات الشاعر الفنية أو الموضوعية إلا ما يتعلق الأمر بالعمل الفني نفسه، إذْ يتطلب هذا العمل- فيما يتطلب- التدقيق في القول لتقريب الصورة بان يجعلها أقرب التماسك والانتظام والتكثيف، بما يهيئ القصيدة عنده إلى لوحة فنية متكاملة في دلالاتها ومضامينها دون إسهاب ممل أو إيجاز مخل.

أما الماء المجتمع فهو أزرق اللون (زرقاً جمامة)، ولذلك ندرك تماماً غايات الشاعر ومقاصده الفنية التي قادته إلى كل هذه الاحتفاء بالمنظر (الأنيق) للظعن[19]، وذلك لأنّ الشاعر هيأ المقطع ليكون تمهيداً لموضوع أساسه السلام، وقوامه الوفاق، الذي حلّ في ربوع العرب بعد حرب ضروس بين عبس وذبيان، وبذلك لا سبيل أمام الشاعر في إعلان فرحه إلا تفريغ شحنة من ذلك في لوحة الظعن التي تتناسب في دلالاتها وقصة الأمل الجديد الذي يقدم عليه العرب بعد حرب ومواجهة ودمار، حتّى أومأت بالفرح الآتي (في كل منزل) الذي رمز إليه بـ(فتات العهن) ذي اللون الأحمر الذي شبه (حب الفنا) الذي يقيده زهير بقوله: (لم يحطم)؛ لأنه لو حطم لفقد حمرته- إذ يختلط حين ذاك اللون الأحمر بالأبيض- (وهو لون النواة التي يفترض أن تكون داخل الحب)، وحين يمتزج اللونان تتغير الدلالة اللونية فيفقد اللون حمرته، إذ يكون أقرب إلى الأحمر الباهت، ومن هنا قيد الشاعر النَّص مثلما قيدنا بصياغته الفنِّية، إذ قال: (لم يحطم)، وهو أمر لابد منه، واشتراط فرضته دقة زهير التصويرية المتوافقة ومقاصده التعبيرية، إذ قال:

تبصّر خليلي هلْ ترى من ظعائنٍ تحمّلن بالعلياء من فوقِ جُرْثُمِ
علوْن بأنماطِ عتاقٍ وكلّةٍ ورَادٍ حواشيها مُشاكهةِ الدمِ

298

وفـــيهن ملهـــى للطّيـــف ومنظـــرٌ أنيـــقٌ لعـــين النّـــاظرِ المتوســـمِ
بكْـــرنَ بُكـــوراً واســـتحرن بسُـــحْرةٍ فَهُـــنّ ووادي الـــرّسِّ كاليـــد للفـــم
جَعَلْـــنَ القنـــان عـــن يمـــين وحزنُـــه وكـــم بالقنـــانِ مـــن مُحـــلٍّ ومُحْـــرِمِ
ظهـــرن مـــن السُّـــربان ثـــم جزعْنـــهُ علـــى كُـــلِّ قينـــيٍّ فشـــيبٍ ومُفـــأمِ
وورّكْـــنَ فـــي السُّـــوبان يعْلـــون متنـــهُ علـــــيهنَّ دلٌّ النـــــاعمِ المـــــتعِّمِ
فلمّـــا وردْن المـــاءَ زُرقـــا جِمامُـــه وضـــعْن عِصِـــيَّ الحاضـــرِ المُتخـــيَّمِ[20]

ومن هنا يتأكد لنا ما قلناه من قبل عن دقة زهير وجودته لصنعته الشّعرية، أمَّا الماء في لونه واجتماعه فهو أقرب في معانيه الدلالية إلى الخير والنماء الذي مبعثه الوفاق والسلام والنعيم، حتَّى تنهض أرض العرب من جديد بيوتاً عامرة بالفرح وزاهية بالحياة، بل هي (حاضرة متخيمة)، وذلك كلّه بفعل العمل العظيم الذي قام به السيدان (هرم بن سنان) وابن عمه (الحارث بن عوف المري)، إذ قال زهير في وصفهما:

يمينـــاً لِـــنعمَ السَّـــيَّدان وجـــدتما علـــى كُـــلّ حـــالٍ مـــن ســـحيل ومبْـــرِمِ
تداركتُما عبْســاً وذُبيـانَ بعد مـا انوا ودقّ ـوا بينـهم عِطْرَ منْشمِ[21]

بقي أن نومئ إلى حقيقة كنا نظن أننا لن نكون بحاجة إلى الإيماء إليها، بَيْدَ أن طبيعة تفاصيل البحث اقتضت ضرورة عدم الإحجام عن متابعة مفردة من مفرداتها، والمفردة التي تريد ان نشير إليها صورة المرأة الظعينة، وهي صورة تكاد تبدو محض باعث في أكثر لوحات الظعن الجاهلية فلا تظهر لها شخصية واضحة، ثم يبدو الشاعر غير ذي صلة واضحة لصاحبه الظعن، قدر ما هو ذو صلة عميقة، وعميقة جداً بالظعن نفسه، فالشاعر الذي لا يريد من اللوحة أن تكون مسرحاً للحديث عن تلك المرأة الظاعنة، فالمرأة هنا ليست غايته، ولو كانت كذلك لخصّها زهير

299

بمقطع غزلي مستقل بَيْدَ أنه أراد من اللوحة من ذلك فلم يتجاوز المرأة في المشهد فأعطاها من شيئاً من جهده، ولو كان ذلك بإيجاز، فهي مبعث القول الشِّعري من جهة، وهي إحدى ثوابت اللوحة عموماً من جهة أخرى شأنها في ذلك شأن أداة الرحلة، وزمن الرحيل، ومكان الظاعنين وغير ذلك، ولكلّ واحد من هذه الثوابت نصيب من الدلالة والتلوين والتصوير.

ولا يخرج زهير عما تواضع عليه الجاهليون من ثوابت معينة في مجرى هذه المفردة، فهو يكاد لا يترك من صورة الظعن أي ملمح إشاري، وإن بدت الظعائن ناعمات مترفات تستجلي فيهن (عين الناظر المتوسم) كل مظاهر الترف والنعيم والجمال، ولكن أين هي الظعينة نفسها؟ ما شكلها؟ ما هيأتها؟ ما طبيعة علاقة زهير بها؟ تلك أسئلة لا تجيب عنها لوحة ظعن من لوحاته فهو بذلك صنو سابقيه ومعاصريه لا يختلف عنهم في كثير ولا في قليل.

وبعد... فقد رصدنا مكونات لوحة الظعن كما احتوتها قصيدة الموروث والوقوف عند الثوابت الإرتكازية للوحة التي أشاعها شعراء الرعيل الأول من الجاهليين، مثلما منحت الدراسة لنفسها الحق في الغوص ضمن جهد زهير بن أبي سلمى في إيراد صورة الظعن، والذي يشكل بدوره البطانة الداخلية للجهد، إذْ اتضح أن زهيراً لم يخرج في إطار هذه الافتتاح عن سابقيه، بَيْد أن نصوصه الشِّعرية ظلت محكومة بقوته على فك التداخلات والتشابكات اللغوية والدلالية المعقدة التي برزت بوصفها إحدى تجليات زهير ووعيه التنظيمي لعموم العمل الشِّعري، فإذا كنا قد أثبتنا من خلال الممارسة الإحصائية الكشفية اليت أجريناها إن زهيراً قد فاق سابقيه ومعاصريه في كثافة صورة الظعن حين رشحه (9) تسع قصائد، إذْ بلغت نسبة وروده بين مجموع افتتاحاته 33.33 ٪، وهي نسبة يكاد يفوق مستواها مستوى نسبة ورود الظعن في أي ديوان جاهلي أو إسلامي، فإننا نعترف– في الوقت

نفسه– بعدم جرأة زهير على إلغاء مفاصل النص وبؤرة الاتكازية، أو حتّى في اختراق منظومته اختراقاً يؤدي إلى اختزاله أو تحويله إلى مكون هامشي.

كما كشفت مجريات الدراسة أن توظيف الدوال الزمانية في اللوحة فضلاً عن كونها توظيفاً مكثفاً بَيْدَ أنها تمثل في الوقت نفسه أمشاجاً مختلطة ومتداخلة حين ابتعد الشاعر عن حدودها المجردة، وإنما استغل قدراتها الفنِّية والدلالية بما يمنح نصه زخماً هائلاً، فقد يوظف دالين زمانيين متقاطعين في إطار دلالي واحد، وإن كانا موهمين للعين، غير المبصرة، إنها محكومان بقوة التضاد الذي يمكن له أن يولد الصراع.

أمّا في الحديث عن ناقة الظعن فقد استطاع زهير استنطاق صورها، وتلوينها، وتأويلها، واستخراج قيمها المعرفية على وفق صورها المتشابكة والمتحذرة، مستغلاً تلك الصور استغلالاً قائماً على التساوق، والتناغم، ومعبراً من خلالها عن غاياته.

وقد كشف جهدنا التحليلي والإحصائي الذي أجريناه كذلك عن الثراء التصويري لمنظر الظعن عند زهير من خلال صورة تشبيهية واحدة تلك، هي صورة تشبية الظعن بالسفن أو النخل أو شجر الدوم، وهو تصوير فاق فيه زهير غيره من الشعراء، إذ تكرر ذلك التشبيه (6) ست مرات في مجموع لوحاته التسع، وممَّا رجحناه في هذا المضمار توافق صورة السفن أو النخل أو شجر الدوم، ونمط المعالجة الهاديء والمتزن الذي هيأته هذه اللوحة المتوافقة وشخصية زهير في إتزانه وهدوئه، وكياسته، التي هي في حقيقتها ذات شاعرة كفؤة قادرة على إنتاج الفعل والتفاعل، فضلاً عما أكدته الجداول الإحصائية في ثراء تلك الصورة وخصوبتها في الديوان. انتهى وبالله التوفيق.

هوامش البحث

[1] ينظر: مقدمة الأطلال في القصيدة الجاهلية (بحث): 35.

[2] يرى ابن قتيبة (ت 267هـ)، أن (ليس لمتأخر من الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين)، ينظر: الشعر والشعراء: 1/ 76.

[3] ينظر: تقسيم ابن سلام (ت 231هـ) للشعراء الجاهليين في كتابه طبقات فحول الشعراء.

[4] يرى ابن سلام أن (للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف الصناعات الأخرى...)، ينظر: طبقات فحول الشعراء: 1/ 4.

[5] ينظر: ديوانه: 13.

[6] ينظر: دواوين، المهلهل التغلبي: 3490، امرئ القيس: 40، عبيد بن الأبرص: 383 عمرو بن: 55، النابغة الذبياني: 130، الأعشى: 208، الحطيئة: 165، المفضليات: 409، وهي المفضلية: 123، لعمرو بن الأهتم.

[7] ينظر: السؤال في لوحة الظعن في دواوين، أبي داود: 347، المثقب العبدي: 828 الطفيل الغنوي: 72، الأعشى: 32.

[8] الشعر والشعراء: 1/ 74- 75.

[9] قدم المحدثون تفسيرات شتى للوحة الظعن، فبعضهم فسرها تفسيراً موضوعياً، ينظر: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام: 117- 140، مقدمة القصيدة العربية: 137- 148، قضايا الفن في قصيدة المديح العباسية: 221، وفسرها بعضهم تفسيراً، رمزياً، ينظر: الرحلة في القصيدة الجاهلية: 269- 344، شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين: 259- 279، قراءة ثانية لشعرنا القديم: 63. 72، خصوبة القصيدة الجاهلية: 252- 269.

[10] ينظر: دواوين المهلهل التغلبي: 349، المرقش الأكبر: 878، عبيد بن الأبرص: 929 عمرو بن كلثوم: 593.

[11] ينظر: ديوان: 19 33 33 59 59 117 9 147 9 164 9 294 9 358 9 383.

[12] ينظر: ديوانه: 29 294 2 358.

[13] ينظر: ديوانه: 33.

[14] ينظر: ديونه: 164.

[15] ينظر: ديوانه: 358.

[16] ينظر: ديوانه: 10.

[17] ديوانه: 33.

[18] ينظر: الرحلة في القصيدة الجاهلية: 23.

(19) ينظر: ديوانه: 120.

(20) ديوانه: 130.

(21) ديوانه: 51.