ISSN : 2543-3938 - EISSN : 2602-7771

(جمالية التغييب وطقس العبور في ميمية علقمة الفحل)

(The aesthetic of absence and the passage of rite of poem of Alqamah elfahel "Almi_mia")

بن ضحوى خيرة

جامعة امحمد بوقرة كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية (الجزائر)،

k.bendahoua@univ-boumerdes.dz

تاريخ الإستلام: 13/ 01/ 2022 **تاريخ القبول**: 10/ 05/ 2022 **تاريخ النشر**: 13/ 05/ 2022

ملخص:

حاولنا في هذا البحث تتبع مراحل عملية التغييب، والاستحضار في "ميمية علقة الفحل"، مستندين على ما جاءت به نظرية فان جانب "طقس العبور"، حتى نستطيع معرفة أهم المحطات التي مقلت مرحلة الانفصال عن الواقع والاتصال بعالم المجاز، والعيش بين المرحلتين، التي تعتمد على تركيب متميز، لعالم يأخذ من الواقع ويتجاوزه، فتعج على إثره القصيدة بالحركة والانفعال، بالسرعة والتباطؤ، ثم تنتهي بحالة من الوصل مع الواقع، فيمثل بذلك الخروج عالما ثانيا، يختلف عن العالم الأول، وكلما أعدنا قراءة القصيدة حدث ذلك الانفصال والاتصال، ولتكتمل دائرة الدخول والخروج المجازي، تكون أداة الغياب والاستحضار والتغييب معا، أول نقطة ارتكاز لا يمكن الاستغناء عنها في هذا الخطاب الشعري.

الكلمات المفتاحية: استحضار؛ تغييب؛ خطاب شعري؛ طقس؛ مجاز؛ عبور.

***

Abstract:

In this research, we tried to track the stages of the process of absence, and to evoke in the "poem of the Alqamah elfahel", based on the theory of the "passage of rite". So that we can know the most important stations, that reduced the stage of separation from reality, and contact with the world of metaphor. And live between the two stages, which depends on a distinct composition, for a world that takes from reality and transcends it, quickly and slowly, and then end up in a state of connection with reality, thus representing the exit of a second world, different from the first one . In addition, to complete the circle of metaphorical entry and exit, the instrument of absence, conjuring and absence together is the first indispensable anchor point in this poetic discourse.

Keywords: *Absence; Conjuring; Metaphor; Poetry discourse; Passage Rit.*

I. مقدمة

تمثل لحظات الغياب، سلطة مجازية قوية في الخطاب الشعري ما قبل الإسلام، فلا نكاد نقرأ قصيدة أو مقطوعة إلا ووجدنا فيها تلك اللحظات المعبر عنها بغياب الأمكنة والأحبة، والأفضية بأنواعها، لتكون بذلك بداية استحضار لأفضية أخرى معادية، فغياب الإمراع يستحضر الجدب، وغياب الأحبة يستحضر الوحشة...غير أن فلسفة الشاعر إن جاز القول، تقلب الحاضر الذي أصبح واقعا إلى حالة تغييبيه أخرى تتجاوز العقول، لينطلق بالمتلقي من الحالة الآنية إلى حالة خطابية وصور ومجازات تغيب الحاضر وتستحضر الماضي، أو تستحضر حلم كل عربي.

كان همه الأول تحقيق الاستقرار، والعيش بسلام في فضاء مكاني لا يغيره مهما تغيرت الأزمنة، وبما أن ذلك غير ممكن لطبيعة الصحراء، وطبيعة حكم القبيلة التي كانت تعيش الخوف الدائم بسبب الغارات، والصراعات القبلية، فإن السبيل الوحيد كان المجاز، والدخول إلى عالم محاذ للعالم الحقيقي، يتماشى معه يأخذ منه عناصره، لكن يعاديه في الجوهر إن صح القول، فالحركة المجازية بكل ما تعنيه الكلمة، حركة معاكسة للواقع، توقف الزمن الحقيقي مُهيئة بذلك المتلقي للدخول إلى عالم آخر بزمن مختلف، قد يبدأ بالماضي، أو يستحضره ليغيب الحاضر، ثم يعود الاتصال بعد الانتهاء من إلقاء القصيدة، وكأن القصيدة عالم زماني ومكاني مختلف، كلما دخلنا عوالمه انفصلنا، واتصلنا بالعالم المحاذي للواقع، ووقت انتهاء القصيدة يكون الاتصال المباشر مع اللحظة الحاضرة التي يعيشها المتلقي، فتكون القصيدة أو الخطاب الشعري، حلما أو واقعا آخر داخل حلم أكبر يتجاوز الفرد الى المجموعات.

حالات التغييب في الخطاب الشعري ما قبل الإسلام، كثيرة ومتنوعة حددتها الأداة المستخدمة في ذلك، ولأن طقس البدايات في القصائد متوارث، ومكرر شكله ولفظه في بعض الأحيان، فإن طريقة العرض تختلف لا محالة من مخاطب إلى أخر، لذلك فإن الفرضيات التي ننطلق منها في هذا العمل هي كالآتي:

_ استحضار الماضي بتفاصيله، رفض للحاضر وتغييب له.

_ الخوف من الغياب الأبدي أوجد فلسفة الاستحضار، المعتمدة على المجاز اللغوي.

_ التغييب بحث عن العالم الموازي للواقع.

_ تقنية الاستبدال المعتمدة في التغييب، طقس للعبور تعبر حالاته عن السفر ما بعد الموت.

والإشكاليات المطروحة: ما الذي يركز عليه الشاعر في عملية الاستحضار والتغييب معا؟ هل يمكننا القول إن لحظات استحضار الغائب هي منع لغيابه ولو مجازا؟ وهل يمكن أن يكون هذا التغييب طقسا يحيل إلى رحلات أخرى غير التي نعرفها، التي اتصلت بهاجس ما بعد الموت؟ خاصة وأن المُستحضر في كثير من المواضع في القصيدة لا يحضر تماما إلا بما يدل عليه، كصفته، أو ما تركه، أو حركة، وقد يكون الحضور جماعيا، أو مفردا، وقد يكون حيوانا جامعا لأوصاف حيوانات كثر، أو صفات متعددة متضاربة حتى تكاد الصورة لوحدها تركيبا لصور مختلفة ومتضاربة في الآن ذاته.

وللإجابة عن هذه الإشكاليات اخترنا ما جاءت به نظرية "فان جانب" passage of rite، طقس العبور، والتي صاغها بعد بحث مطول في علم الأعراق والطقوس القديمة، مستندا في ذلك على عدة بحوث جلها في علم: الأناسة والبنيات المجتمعية المختلفة التي بنيت خطاباتها الدينية في وقت مضى على فكرة "الطوطم"، وبذلك

فإن القارئ لكتابه*(Gennep, 1981) يرى ذاك التأثير البنيوي على طريقة بناء الهيكل التحليلي لأي طقس أو ممارسة.

أولا: مرحلة الانتقال "الوضع الجديد":

1_ طقس الانفصال:

تمثل مرحلة الانتقال من حال إلى حال أخرى، أولى مراحل العبور بل أهمها جميعا، والتي إن أردنا وصفها بدقة ذكرنا مراحل العمر، وما يصاحبها من مناسبات يتم التعبير عنها باحتفالات تتسم بنمط معين من الممارسات التي تتكرر مع كل فترة عمرية، مع بعض الاختلافات الطفيفة، والخطاب الشعري أو النص بالمقابل والعمل الفني على العموم، يدخلنا صاحبه إلى عوالمه وفق مجموعة من الطقوس التحضيرية، إلى عالم آخر منفصل عن العالم الحقيقي تكون البوصلة الزمنية الحقيقية مجازية، تتلاعب إحداثيات بالمتلقي والمخاطب معا، لندخل زمن الحدث المرتب في زمن معين، أوله حقيقي لحظة انتاج الخطاب والمعبر عنه بالآنية، وزمنا آخر مجازي مهيئ لاستقبال خطاب من نوع آخر، يجعل من الأنفس مرتبطة منقادة بالحدث فإذا ما أنتهى الخطاب الفني، أو الأدبي إلقاء أو قراءة، انتهى زمن القص، أو السرد ودخلنا طقسا آخر يمكن تسميته بطقس التأويل المختلف الخاضع لثقافة المتلقي ووجهات نظره، لكنه بالمقابل مرتبط لا محالة بزمننا وفضائنا الحقيقي بطبيعة الحال، وبذلك فإن عملية التحضير لطقس العبور يتم وفق الخطاب المحضر للمتلقي الافتراضي، وعلينا أن نتخيل كم طقسا يمر أمام أعيننا، وكم تحضيرا يقوم به المخاطب قبل عملية الإرسال.

وفي هذه الحالة فإن ما سنركز عليه هو الأزمنة الثلاثة لطقس العبور:

_ التمهيدي Préliminaire

_ استهلاليLiminaire

_ _ اختتامي Liminaire post (Gennep، 1981، صفحة 13)

ويمكن تسميتها ب: «الانفصال: عن وضع ما، كان في السابق.

_الهامش بين المرحلتين.

_الانضمام إلى وضع جديد.

يبدأ الانفصال مع أول لفظة في القصيدة، إذا يعمد المخاطب إلى إخراج المتلقي من فضائه الزماني والمكاني الحقيقي، إلى آخر تخيلي، فيكون الانفصال بذلك عتبة لمحطات تتوالى في القصيدة تباعا، تمثل البدايات التي اعتمدها علقمة الفحل في ميميته، حركة معاكسة تدخل المتلقي في عالم القصيد، وإن كان الفضاء الحقيقي الذي تلقى فيه القصيدة ،أو الوضع العام الذي يسمع في الخطاب غير مهم في المرحلة الحالية، فإن ما سنركز عليه في هذه المرحلة الاختيار الذي تم على أساسه الانفصال، والدخول إلى عالم مختلف، يشبه الواقع لكنه ينفصل عنه في الآن ذاته.

تبدأ الميمية بسؤال عام وخاص في الوقت ذاته، أو هكذا يهيئ للقارئ والمتلقي، وإن كانت المسميات المذكورة في القصائد العربية القديمة سواء الأمكنة وأسماء البشر غير محقق من وجودها الفعلي، كحدث وقع

بالفعل ولنقل الوقوف والبكاء وغيره، فإن المهم من ذكر هذه الأسماء تتبع خطى التركيب المجازي المتميز، وإحالة الحدث على محور الوقوع الفعلي في الواقع، والتمكن من تخيله وتصوره على نحو من الأنحاء، فالانفصال الذي سنبدأ به وإن لم يكن هنا طلالا يفصل المتلقي عن زمنه ومكانه الحقيقي، فإنه يعيد له زمنا آخر يعبر عنه بزمن الفقد الذي برز في هيئة خطابية مركبة تفترض وجود ثنائية: "الأنا وأنت "بالمقابل.

يقول الشاعر: (ديوانه، شرح: الأعلم الشنتمري، تحقيق: لطفي ، و وربة، 1996)

هلْ ما علمتَ وما استُودِعتَ مكتوم ٍ أم حبلُها إذ نأتْك اليوم مصرومُ؟

أمْ هل كبيرٌ بكى لم يقض عَبرتهُ إثر الأحبة يوم البيْنَ مشكومُ؟

إذا تبدأ الهيئة الخطابية بسؤال يحتمل أجوبة متضاربة، وغير معروفة، وقد يكون استنكاريا أيضا إذا ما وزعناه على محور اللاتحقق الذي يفرضه الزمن في البيت الثاني، فصيغة السؤال التي مثلت بداية الانفصال تدخل المتلقي في أفضية يختارها بحرية، إذ تبدأ بالأمكنة التي كانت سببا في البين وتذكر الأهل والأحبة المعبر عنهم في هذا البيت بصيغة التأنيث والتي تتوزع على محور التعدد، فقد تكون امرأة أو قبيلة، أو مجموعة نساء، أو أهلا، أو صورا زمنية تمثل المراحل العمرية للإنسان، ولنفترض مثلا مرحلة القوة، والسلطة والشباب والترحال والتي تحتكم إلى قانون الحياة والنفس معا، بما أننا ذكرنا التأنيث الوارد في البيت الأول لا التذكير ، ولذلك فإن الدخول في غياهب السؤال، يظهر ذلك الانفصال الذي سيحدث جراء البحث عن الإجابة، التي يفترض وجودها لدى كل متلق باختلاف أعمارهم ومكاناتهم، وأزمنتهم أيضا، لينتقل من هيئته الخاصة إلى العامة بعد دخول العامل الزمني الذي يظهر في البيت الثاني، ليكون احتمالا يمتد زمنيا متجاوزا كل المراحل العمرية، مع إمكانية توقف القارئ أو المتلقي عند إحداها: الشباب، الكهولة، الشيخوخة"، هذه المراحل الثلاث أعطى لها الشاعر إمكانية التكرار المستمر في حلقة تتكرر بوجود السؤال الذي تغيب إجابته في هذا الحدث أو تُغَيَبْ على النحو الأصح وبشكل قصدي، وبذلك فإن إمكانية القبض على لحظة الانفصال يضمنها الاستمرار في تلقي المزيد من الخطابات المكثفة التي ستأتي لا محالة بعد الخطاب الأول، مما يجعلها قابلة للتصديق.

يلي الانفصال المركز على عزل المتلقي عن واقعه وادخاله عالما آخر فيه ما يشبه تفاصيل حياته، اتصالا بزمنية الحزن الممتدة والمستمرة لتكون بذلك عملية دخول الهامش أو حواف الواقع ممكنة بشكل واضح وسلس، فيعيش على إثرها المتلقي مرحلة ثانية، بعدما كان المخاطب قد خبر دروبها قبلهم، باعتباره منشئ الخطاب الذي تريده الذات المستمعة. إذ يمثل البيت الثاني اتصالا غير منقطع شمل لحظات: التحسر والفراق أو البين الذي قد يراد به: الفراق المكاني والزماني، والذي نقسم هو الآخر إلى: الفراق المؤقت وفراق آخر أبدي ونقصد هنا الموت بكل ما تعنيه الكلمة، وبما أن الشاعر جعل احتمالية الغياب المؤقت مستمرا على محور الديمومة، فإنه بذلك أدخله عالم الغياب الدائم أو صورة أخرى للموت، والتي تكون أشبه بطقس تمثل فيه عملية الموت والبعث (Douglas, 1966, p. 96_97) رمزية داخل الخطاب المجازي، تكون الأولى في شكل يأس من الوصال الذي عبر عنه بلفظة: الشيخوخة بكل ما تعنيه من مراحل: العجز، الهرم، التعب، اليأس، التحسر، الخوف، وتمثل الثانية تكرار التجربة رغم تغير الأفضية بأنواعها.

2_ بدايات الاتصال:

تبدأ لحظات الاتصال مباشرة بعد وضع المتلقي في حلقة البحث عن الإجابات، وفق سلسلة متواترة من الأحداث التي تحتكم إلى فلسفة خاصة بالعربي محورها الوجود، والبقاء، الموت والحياة، الزمن والمكان معا، وبالإنسان عموما ولأن للأفضية لغة وحركة ووظيفة (Adayp & spadaem, 1994, p. 60)، فإن وجودها في هذا الخطاب بالتحديد يرسم معالم جديدة، ينقلنا فيها المخاطب من وضع المستمع إلى وضع المجرب، أو لنقل إلى آخر يرسم تجربته وفق الحالة المقدمة له، فبدايات الاتصال قد تبدأ مع بداية الانفصال، وقد تكون تابعة له كما هو الحال في هذه الأبيات التي تنقل مشهد الظعن، أو الترحال، هذه الرحلة التي تكررت بأشكال مختلفة في كل قصيدة وتكررت في الواقع أيضا مع تغير في بعض التفاصيل، لذلك فعملية الاستحضار التي يقوم بها المخاطب ولنقل الشاعر، تستدعي تغييب الواقع أو الحاضر، وبالرغم من أن الحالة المستحضرة من زمن مضى وانقضى إلا أن تذكره وإعادة جلبه بمثابة وقوعه وفق محور الديمومة. أو الحاضر المستمر، فتكون بذلك الرحلة حاضرا بعدما كانت غيابا وماضيا، تتجلى حركاتها وتفاصيلها الكبرى أمام أعين ومسامع المتلقين، ولنا أن نتخيل التفاصيل الصغيرة التي ستحدث مع تجربة كل متلق، عاش لا محالة الترحال وعدم الاستقرار، أو شاهد هذه الحركات التي كان ديدنا في وقت ما.

يقول علقمة: (ديوانه، شرح: الأعلم الشنتمري، تحقيق: لطفي ، و ورية، 1996)

لم أدر بالبين حتى أزمعوا ظعنا كلُّ الجِمال، قُبيل الصُّبحَ مزمومُ

ردَّ الإماءُ جمالَ الحَيّ احتملوا فكلها بالتزيديات مَعكومُ

يساعد الانفصال عن المكان الحقيقي ولو مجازا، وعن الفضاء المكاني الاتصال بفضاء مكاني وزماني جديد، يحدده الخطاب الملقى، لذلك فإن الاختيارات والترتيبات الموجودة في القصيدة هي المحدد المساعد على تخطي عتبة الواقع والدخول مرحلة جديدة يمكن أن نسميها حسب ما جاءت به نظرية فان جانب بالهامش بين المرحلتين، بين الواقع والمجاز، بين الماضي والحاضر، بين الاتصال والانفصال، الاتصال بالواقع والذي يكون معاكسا للاتصال بالخطاب الشعري، والانفصال عن الواقع الذي يكون متماثلا مع الاتصال بالعالم المجازي، على الرغم من أن الحركة الأولى والثانية تمثل اتصالا بالعالم الشخصي والتجربة الخاصة لكل متلقي، لكنها تمر بشكلها الفني كتجربة عامة تشترك فيها كل الفئات التي عانت الترحال، أو الغياب، وهاجس الغياب المحتم أو الأبدي.

يتم التغييب عن الفضاء المكاني بأداة الرحلة، وبصورة الارتحال بكل التفاصيل التي يختارها المخاطب، بعد ذكر السؤال أو الاستفهام الذي يحتمل العديد من الإجابات، والتي قد تكون حسرة وغصة ويأسا أكثر منها إجابة، ولا شك أن لهذه المتغيرات عامل أساسي في تغيير الأحداث لتحصيل الإجابة المحتملة، على محور التغييب والاستحضار، لينبثق فضاء زمني جديد من رحم الفضاء المكاني "من الشيق والدال أن القصيدة في مكان ما في وسطها، تدخل الزمن الحاضر ثم لا تغادره أبدا هي أيضا تنتهي في الحاضر، الحاضر بهذه الطريقة يشير إلى زمن غير قابل للانعكاس ورغم ذلك فإن اللحظة الحقيقية لهاتين الوحدتين ليست زمنا ماضيا لأنها تمتد إلى لحظة القصيدة نفسها حتى يبتدئ الزمن الحاضر" (ديب، 1986، صفحة 107)، الذي عبر عنه المخاطب في هذه الأبيات بعنصر المفاجأة أو القرار بالرحيل الذي يحيل إلى وقوع تغيير في الوضع السابق على هذه الحركة، أو ما يمكن أن نسميه: الانتقال من الاستقرار المؤقت، إلى الانتقال أو اللاستقرار أو الارتحال المفاجئ والمستمر، فيكون بذلك الاتصال موثقا باللحظة الآنية وباللحظات السابقة عليه، ومنطلقة من "الأنا

إلى أنت"، أو من المخاطب موزعا على محاور عدة يمثلها تلقي على هذا الخطاب على مستويين: الأول افتراضي عن بعد ،والثاني مقابل وحقيقي. يستثني هذا المخاطب الافتراضي في هذا الأبيات المذكورة بداية الرحلة وبغض النظر عن حقيقتها من عدمها، فإن ما يهم أكثر وجود هذا النوع من الحركة التي ربطها بفضاء زمني عبر عنه ب"قبيل الصبح"، مستحضرا بذلك قرار الارتحال والإصرار عليه، و إن كان ذلك يأخذ وقتا في الحقيقة، فإن المخاطب أعطاه صفة المفاجأة ناقلا إياه من الفصل إلى الوصل الثاني للفراق، أو البعد، كما أن حضور العدد أخرج الخطاب إلى حالة أخرى نفت وجود الناقة كعنصر وحيد وأساسي للرحلة بعنصر آخر "الجمال"، ليتم ربط تجارب المتلقي مع تجربة الخطابية الجديدة والتي منحت الاتصال الجديد، انفصالا على محور الذات الحقيقية، التي لا محالة ستنفصل بسبب تغير التفاصيل، وتلتقي في جوهر المادة المقدمة إلى المتلقي، فإذا اعتبرنا أن الناقة عامل من عوامل الاتصال الجديدة ،المبنية على تغييب الحال واستحضار آخر، فإنها بالمقابل تستحضر أيضا أفضية معادية للحياة، فتكون بذلك الرحلة وجها آخر من أوجه الموت، أو الصراع من أجل البقاء، خاصة إذا ما ربطنا ذلك بما كانت تسميه العرب "البلية" والمخلصة، لكن الخطاب في هذه المقاطع أعطى صفة الجمع: "الجمال"، لتفتح بذلك احتمالات البقاء من عدمه، أو لنقل رحلة الحياة والموت، على سبيل المجاز والحقيقة، ناهيك عن الاتصال الذي حدث بالأداة ذاتها أو الوقوف الذي يحتاج إلى أداة أيضا، أو حيوان بالشكل الصريح للخطاب، والذي وزعه المخاطب على حسب "القوة والعدد، والصفة والنوع".

2_1 الاستحضار الشامل "الاتصال العيني":

الانفصال الذي حدث بالأداة المشاهدة للحدث ولو مجازا، أعطت اتصالا أحذ المرتبة الأولى في الترتيب العيني للاستحضار، فيرسم لنا الشاعر بواسطة ذلك حركة الرحلة، ولون الهودج بتفاصيل تجعل الصورة حاضرة أمام عيني المتلقي الذي قد تكون الصور في ذهنه لحظة الانفصال مختلفة، عما يذكر في الخطاب وبالتالي فإن ترجيح توحيد الصورة في هذا المقطع بالذات وارد لا محالة لكثرة التفاصيل التي لم تترك حرية تخيل انفرادية لشكل الرحلة ولا لألوان الهودج وللنساء أيضا، مع الإبقاء على الحرية في تخيل المسافة والدروب، وأسباب الرحيل، ولعل أكثر عملية تصال تكررت ما تعلق بالاتصال العيني أو المشاهد مجازا طبعا، في وصف الشاعر للون خيوط الهودج التي كانت قانية تشبه لون الدماء، في صورة جمعت بين الجمال والوحشة، وبين سير القوافل وبين حركة الطيور الجارحة التي تعتقد في اللون الأحمر للكساء قطعا من اللحم مُضَمخة بالدماء، إن هذه الصورة ورغم جمالها التركيبي إلا أنها أعطت بعدا اتصاليا آخر، انتقل من اللحظة المشاهدة إلى المحسوسة في ربطه اللون بالرائحة، أو الموحش والعنيف بالأليف والأنس، تكون بذلك الصورة الكلية لهذه الأبيات بالذات الحلقة التي تفصل بين الواقع والهامش المتخيل.

يقول الشاعر: (ديوانه، شرح: الأعلم الشنتمري، تحقيق: لطفي ، و ورية، 1996)

عقلاً ورَقْماً تظلُّ الطيَر تتبعهُ كأنَّه من دم الأجوافِ مدْمومُ

يحملن أترُجَّةً، نَضْجُ العبيرِ بها كأنَّ تطْيابَها في الأنف مشمومُ

كأنَّ فارةَ مسكٍ في مفارقَها للباسط المُتعادي وهو مزكومُ

فالعينُ مني كأنْ غربٌ تحطُّ به دَهْماءُ حارِكُها بالقتْبِ مخْزومُ

تعد الصور المركبة من أجمل الصياغات المجازية، وأعقدها حين تتصل بمواضع تجعل من المتلقي يبحر في أزمنة مختلفة، تمثل أولها حاضرا وأخرى ماضيا يعاد، ليكون حاضرا جديدا يقتصر على أحداث بعينها، ثم يغيب فيكون الحاضر الذي يريده المخاطب ما يشبه الحلم المراد تحققه، ولو على مستوى القصيدة والمجاز، وتغيب الأزمنة الأخرى أو بالأحرى تغيب الأحداث التي تعد ثانوية إذا ما قرنت بالأحداث المركز عليها في الخطاب الشعري ما قبل الإسلام، فصورة البكاء التي توجد تقريبا في القصائد العربية القديمة وقضايا

الفراق، لا تكون حالات فردية ولا خاصة وإنما حالة عامة قد تتوزع على أكثر من محور، كفراق الأهل والأحبة والصحب والقبيلة والشباب...وغيرها، ومهما يكن ترتيب حالة البكاء والحزن في القصيدة فإن الجوهر واحد، يتبع عادة بذكر ناقة قوية قادرة على تحمل السفر ورحلة البحث عن المفقود، بتتبع أثر المرتحلين ولو مجازا، ومهما يكن يمكننا أن نقول أن الناقة وبفضل الأوصاف التي أعطاها العربي قديما لها، أكسبها صفة الأمان (ناصف، د.ت، صفحة 163) والرغبة والرهبة، كما أعطاها إمكانية وقوعها على الغياب والتغييب معا، فالأداة المساعدة على سفر البحث، هي ذاتها أداة غياب الأحبة وسفرهم، وهي ذاتها أداة وصف شدة التحمل والصبر والهرم، والعجز إذا ما قرن اسمها بوصفها ناقة صرمت لبنها ناقة عاقر، لا تلتفت لما قد يلهيها، فتخرج بذلك الناقة عن وصفها الطبيعي إلى جسد ضخم قد تتداخل صور حيوانية أخرى في تكوينه ووصفه، فتكون بسرعة الظليم وبرشاقة الفرس، وبشراسة الطيور الجارحة، وقد تحمل صفة الأنس والحنو والألم.

صورة البكاء المرتبطة بحالة الغياب، والاستحضار التي جلبت معها في هذا الخطاب المجازي، أنواعا لكائنات مختلفة التكوين والحجم والاستخدام، يقول: (ديوانه، شرح: الأعلم الشنتمري، تحقيق: لطفي ، و ورية، 1996)

هل تُلحِفنّي بأوُلى القوم، إذ شحطوا جُلذيَّةٌ كأتان الضَّحل عُلكوم؟
تُلاحظُ السوط شَزراً وهي ظامرةٌ كما توجَّس طاوي الكشح موشومُ
كأنَّها خاضِبٌ زُعرٌ قوائمُه أجْنَى له باللِّوَى شَرْيٌ وتنُّومُ
يَظلُّ في الحَنظَلِ الخُطْبان يَنقُفه وما اسْتَطفَّ من التنُّوم مخذومُ

جعلت الرحلة في هذا الهامش المختار بدقة، عالما آخر يعج بالحركة، مبدوءة بسؤال استنكاري الغرض منه، إعطاء صورة مثالية للناقة المستخدمة في رحلة البحث، فيعرض صفاتها التي انتقلت من المادي "أتان الضحل" والتي يقصد بها حجر الوادي الصلد، ثم يعرج على الوصف الثاني بوصفها ذات سمع قوي ودقيق كالثور الوحشي، وظامرة ورشيقة القوام كذكر النعام، الذي أخذ من لون نبات الحنظل المحيط به لونا وخطوطا تشبه الخطوط الأولى التي ذكرت في هوادج الراحيلن، لتجتمع الصورة الأولى والثانية، في عدم الرغبة في الرحيل_ رحيل الأحبة والقبيلة_، ومرارة الفقد المعبر عنها بصيغ عديدة ك: "يظل في الحنظل"، والسرعة في الغياب، مع الإبقاء على صورة الحياة والخصب والولادة بذكر بيض النعام أو صغار الحيوان، هذه التفاصيل وإن كانت استحضرت لوصف الناقة الأداة، فإنها تخرجنا ولو جزئيا في فضاء داخل فضاء الهامش، يتم فيه ذكر العالم المقابل لغياب البشر.

إذا ما رسمنا خطوط رحلة الهامش، والممثلة للحظة اتصال المتلقي مع العالم الثاني، خارج الواقع الحقيقي وجدنا:

_ صورة الرحلة= صورة المرتحلين= صورة المرأة وحركة الهودج، واللون والشكل والهيئة المرافقة لذلك كله. والتي انتجت صور المراقبة الخاصة والعامة بتوزعها على المستمعين، وصورة الخوف وهاجس الفقد والبكاء والوحدة الموزعة هي الأخرى على خطاب المشاركة، ورغم توزعها بهذا الشكل إلا أن وجود الخصوصية موجودة أيضا لا محالة، مشيرة بذلك لمفهوم الحياة بصفة غير اعتيادية، تجمع تفاصيلها بشكل اختياري في هذا الخطاب المراوغ إن صح القول، "فلا يكون مفهوم الحياة إلا إذا بدأ من نقطة قديمة، وكلما كانت عريقة في القدم، أعان ذلك على فكرة البعث" (ناصف، دراسة الأدب العربي، 1983، صفحة 26)، بمفهوم المجازي المعبر عنه في هذا الخطاب.

ذكر بداية الرحلة المعادية، إنطلاقا من الرحلة الأولى "الفراق والبعد"، وصولا إلى الرحلة الثانية كنتيجة "الرغبة في الوصال"، تصور وجود تلك العلاقة بين الاختفاء والظهور كنتيجة حتمية، فلا تكون الغيابات بذلك مجرد صور عابرة بسيطة ، وإنما تمتد إلى عالم آخر متصل بمفتقدات العربي القديم

وفلسفته اتجاه الغياب والحضور، والموت والحياة في قالب فني استطاع بواسطته، ايهام المتلقي برحلة حقيقية لها بداياتها ونهاياتها، لها أدواتها وأفضيتها المكانية والزمانية، بدء بالأزمنة المقتصرة على فترات الصباح والمساء. ولحظات الفراق، والوصل الوهمي، وفترات زمنية ممتدة إلى ما يمكن تسميته بفصول الخصب والنماء، والجدب والخراب، بالبداية والنهاية إن صح القول، أو الموت والحياة، والرحلة دون عودة.

تمثل الرحلة الثانية المعبر عنها بالصور المساندة على البحث عن الضاعنين، عالما آخر يعج بالمفاجآت، والتي حولت الحيوان المستخدم في الرحلة إلى أداة لتعداد الأمكنة، الذي تتغير معه الراحلة الأصل_ الناقة_ حسب المواقف، فيتقابل أو يتعارض وجودها مع: موقف البكاء، وورود الماء وذكره الذي يكون في كثير من الأحيان متبوعا بعنصر الصراع كصورة أخرى تثبت الهامش في لحظة زمنية مفارقة، يكون أساسها بعث القدرة التدميرية للجدب والغياب، ليكون بذلك الاستحضار انتصارا يعيشه المتلقي في مرحلة ما بعد الانفصال، فكأن "الشاعر يرى في الناقة آيات كثيرة، يستخرج منها ما يريد، وأبعد فكرة كونها مجرد أنيس أو صديق أو أداة، وأثبتت أنها الزمن المهلك" (ناصف، دراسة الأدب العربي، 1983، صفحة 32)، من بين الصور تحولها من حال الرتابة إلى الحركة، بإعطائها إمكانية السرعة غير المحدودة، والمشبهة في هذه الأبيات بسرعة ذكر النعام التي مدت رقبتها في حالة من الخوف والجزع على صغارها، لتذوب صورة النعامة في صورة الناقة، وتختفي صورة الرحلة الجزئية ولنقل صورة تتبع الرحل، لكن بالمقابل تطفو إلى السطح صورة إيقاف الفضاء الزمني أو سبقه، الذي عبر عنه بحركة الشمس المائلة للغروب، وسرعة ذكر النعام، ولعل ما يجمع بين الصور السالفة الذكر " الثور الوحشي، الحمار، الظليم، هو السرعة" (مونسي، 2001، صفحة 47) والتحرك المفاجئ ، مما يجعلنا نفترض وجوب التغيب والاستحضار من أول الصور بعد حصول الانفصال، بشكله الآتي:

حضور الناقة بعد حصول الغياب، "أو لنقل استحضار الناقة"، الموصوفة كحجر وسط واد مياهه قوية منهمرة، فتتعادل بذلك مع الصورة المقابلة المستحضرة ولنقل "صورة البكاء"، الذي أعطاه صفة تشيه إلى حد كبير صورة الماء المندفع في هذا الوادي القوي"، محددا إياه بالدلاء العظيمة التي تُسقى بها الإبل بعد عطش، لكنها ليست بالدلاء العادية بسبب حركتها المستمرة غير المنقطعة وغير المتوقفة أيضا، فسرعة التدفق والقوة، وقوة الحزن التي غيبت بعد ذكر مورد الماء، ضمّنها بصورة الظليم وحركته السريعة لحظة تذكره مركز الحياة_ بيض النعام_ والذي كان الدافع من ورائه خوفه الشديد بعد اشتداد الرياح وسرعة تحرك الغيوم، معبرا عن ذلك بلفظة "مغيوم" التي جاءت في هذا البيت: (ديوانه، شرح: الأعلم الشنتمري، تحقيق: لطفي ، و وريه، 1996)

فُوهٍ كشقِّ العَصا لأياً تبنُّه أسكُّ ما يسمعُ الأصواتَ مَصْلوم

حتَّى تذكرَّ بيْضات وهيَّجَه يومُ رذاذ عليه الريحُ مغْيومُ

متوافقة مع صورة القوة، والسرعة، والبكاء وشدته، رغم الإختلاف في الهيئة والزمنية المعبر عنها بحركة الشمس نحو المغيب، وحركة سرعة أرجل ذكر النعام التي كادت تفقأ عيناه لحظة الجري، مكونة ذاك الترابط العجيب بين مصدر الدموع، والحزن، والخوف، والحركة في موقف واحد.

إلا أن هذا التغييب للناقة المفاجئ، كان بسبب المستحضر حسب قوة الدافع وراء رحلة البحث، وبما أن المبحوث عنه معروف غير مبهم، جعل خاصية السرعة موافقة مع درجة الخوف على ما هو أهم "الأهل، القبيلة، الأسرة الأبناء..."، هذه الصورة المركبة والمشهد الذي نقلنا فيه المخاطب من حالة إلى أخرى، متلاعبا بذلك بحركتي التغييب والاستحضار الداخلي، العيني والحركي، لم تأتي بشكل عشوائي، وإنما وفق اختيار منسق لتهيئة المخاطب للدخول في مرحلة أخرى، تمثل لحظة الخروج من الهامش والعيش بين المرحلتين، للدخول في مرحلة الاتصال من جديد بالعالم الحقيقي، أو الوضع الطبيعي، فتنغلق بذلك القصيدة أو

الخطاب بشكل أصح على الأفضية جميعها، الزمانية والمكانية، وكلما قرأ الخطاب فتحت عوالم الانفصال والاتصال، معلنة عن مرحلة الهامش والعيش على حواف الواقع، لحين غلق الخطاب بما يتناسب وموقف المخاطب والمخاطب في فترة ما.

ثانيا: مرحلة الانضمام إلى وضع جديد

1_ الوضع الاختتامي:

تمثل هذه المرحلة، نقل الخطاب إلى وضع جديد بأحداث وصور وإن كانت متصلة بالخطاب الأصل إلا أنها منفصلة عنه في الحركة، ففي المرحلة التي تسارعت فيها الحركة بانتقال الشاعر من التركيب إلى الفصل، وإدخال الظليم إلى شبكة المخاطبة غير المفهومة بينه وبين أنثاه، والتي وصفها بما يشبه عجمة الروم بالنسبة لغير الرومي، تظهر عوالم الأسئلة التي وردت في بداية الخطاب، والتي عُممت لتكون دون إجابة أو بمثابة البحث عنها، بإيراد الصيغة الخطابية وجعلها بين "الأنا وأنت" كما سبق وذكرنا ذلك، لكنها في هذه المرحلة تختزل المخاطبة في صيغة غير مفهومة، عزلت عن الصفة الخطابية وتركت بين كائنات عجماء لا يُفهم قولها، فتكون بذلك الإجابة عن التساؤل الأول متصلة بالإجابة في نهاية حدث البحث والرحلة والسرعة، والمطاردة للبحث عن عناصر المحافظة على الحياة ولو مجازا.

تنتهي قصة الظليم ورحلة البحث بأدوات عديدة وكائنات مختلفة ركبت حدثا يختلف عن الحدث الموالي الذي أخرجنا من الدائرة الأولى، متخطيا بذلك مرحلة البحث، إلى مرحلة التعميم بصيغة الحكمة، فتتوقف فجأة صور الصراع، ووهم البحث إلى عالم آخر، وكأن بالمخاطب ينشئ خطابا موازيا آخر للخطاب الأول المجازي، يقول: (ديوانه، شرح: الأعلم الشنتمري، تحقيق: لطفي ، و ورية، 1996)

بل كلُّ قوم، وإن عزُّوا وإن كثُروا عَريفُهم بأثافي الشَّرِ مرْجومُ

والجودُ نافيةٌ للمالِ مُهلِكةٌ والبُخلُ مبقٍ لأهليهِ ومذمومُ

لولا وجود "بل"، لظن المتلقي أن الأبيات منفصلة عن الأولى، ودون الدخول في عوالم الشك في الرواية، وحسن النقل، أو غياب التدوين في مرحلة من المراحل، فإن العربي تعود التنويع في خطاباته التي وصلنا منها عدد لابأس به رغم بعد الزمن واختلاف الرواة، وعليه فإن اللحظة التي بدأ فيها الاتصال بالانتقال إلى وضع جديد يمكن أن نسميه بالاختتامي، يعلن المخاطب بداية التحدث مما أنهى به "الأسرة المجتمعة"، أو الظليم وأنثاه والصغار ومغيب الشمس، ليدخلنا إلى عالم الأسرة والقبيلة، معرجا على أهم خصلة "الكرم"، مطلقا إياها على العموم بلفظة: "كل القوم"، ولكن في الأبيات بالذات يتم ذم البخل بطريقة معاكسة تماما، يذكر على أساسه أن البخل منقصة للمال ولو أنه مذموم، والكرم منقصة للمال رغم أنه محمود، فيتعامد البقاء مع النفي، كحالة من حالات الدنيا الكثيرة بحسب ما ورد في شرح الميمية: (ديوانه، شرح: الأعلم الشنتمري، تحقيق: لطفي ، و ورية، 1996)

والمالُ صوفُ قَرارٍ يَلعبونَ به ِ على نقادَتهِ وافٍ ومَجلومُ

والحمدُ لا يُشترى إلاَّ لهُ ثمنٌ ممَّا تضِنُّ به النُّفوسُ معلومُ

يمثل خطاب الحكمة في هذه الأبيات، تعميما يدخل فيه سياقه فئات كثيرة ترافق الحدث الأول، وبغض النظر عن سعة رزقها من عدمه، فإن المخاطب اختار الحديث عن الفئتين بطريقة الاتزان، فيكون الحمد والذم بمقدار يلائم الحالات المتحدث عنها، وبما أن العناصر هذه مثلت اختتام المراحل السابقة، فإن اختيار الطريقة ضمنه الخطاب الذي سيأتي بعد خطاب الحكمة المفترضة لتجارب المخاطب، وسعة فهمه للأمور والأحداث على نحو مختلف، فتكون بذلك هذه الأبيات تقديما آخر لما يسمى بالفخر الذاتي، المجرد لفكرة "نحن" والمبقي على صياغة "أنا وأنت" بالمقابل لمعرفة حال المخاطب، وكذا تمثل حالة الانتهاء من "فترة الانتقال الفردي الصعب، ودخوله من جديد إلى المجتمع البشري النعيم" (ستيتكيفيتش، 1985، صفحة 57)، ممتلكا بذلك_ المخاطب_ مكانة جديدة تتسم بموقف الواعظ الحكيم فيستبدل لحظتها الفراق الحقيقي بالسفر المجازي، ثم ينقل المتلقي إلى العالم الحقيقي، معمما النهاية بقوله: (ديوانه، شرح: الأعلم الشنتمري، تحقيق: لطفي ، و ورية، 1996)

ومن تعرَّض للغربانِ يزجُرُها على سلامتهِ لابد مشؤومُ

وكلُّ بيتٍ وإن طالَب إقامَتُه على دعَائمه لابدَّ مهدُومُ

يأتي على إثرها الخطاب متقبلا، منتهيا بالحدث الذي بُدأ به، أو ما يمكن أن نسميه حتمية الغياب، والفرقة، والبعد الذي لا فكاك منه، مرتكزا على عنصري الهدم واللون، والبناء القبلي، والفأل، لذلك إذا افترضنا أن المكان لا يعني للإنسان شيئا، فإنه بالمقابل يعني له التجربة (ربابعة، 1985، صفحة 13) ويؤكد حدوثها، ولو مجازا، ثم يجعل لذلك مخرجا متصلا بعلاقة التجربة، والخلاص والنشوة أو الاحتفال، والذي يُصوَر في المقاطع الأخيرة بعد هذه الأبيات: (ديوانه، شرح: الأعلم الشنتمري، تحقيق: لطفي ، و ورية، 1996)

قدْ أشهدُ الشَّربَ فيهم مِزهرٌ رَنِمُ والقومُ تَصرعُهمْ صهباءُ خُرطوم

كأسُ عزيزٍ من الأعنابِ عتَّقها لبعض أَربابها حانيَّةٌ، حُومُ

حالة من الوصل، والاندماج والعبور إلى العالم الحقيقي، الذي تُقدم فيه الخمرة والذبائح كنشوة بالانتصار أو "القربان الذي يواري الوجه الآخر للطقس" (ستيتكيفيتش، 1985، صفحة 73) ، مستعرضا معها القوى الضاربة للاستقرار، والمعبر عنها بنجم "الجوزاء"، الذي اقترن اسمه بالجدب والحر والجفاف، وبالتالي فإن ذمره في الأبيات الأخيرة يمثل تعبيرا آخر عن صعوبة المرحلة الهامشية، بحيث يمكننا أن نقول إن الغموض وعدم الاستقرار، والبحث عن المفقود، والصراع من أجل البقاء الذي يعيشه المخاطب والمخاطب معا في جو خطابي خارج الواقع، يثبّت إمكانية وجوب الفرح بالانتصار للخروج هذه الدوامة المجازية إن جاز قول ذلك، "ولا شك بالطبع أن المخاطبة لن تكون ناجحة إذا كان المتلقي لا يبدي إلا هزة رأس بالموافقة" (كارين و ترجمة:

بدر ، 1988، صفحة 588)، وموافقته تصديقا للحدث المجازي، الذي جمع بين الحلم والحقيقة، بين الأمل واليأس وتهميم التجربة وكذا خصوصيتها لدى كل متلقي على حدة.

يتكرر مشهد الانتصار إلى آخر القصيدة، معلنا بذلك نهاية المرحلتين لأولى والثانية، تاركا بذلك المجال للحظة الآنية بالظهور وفق إحداثيات جديدة تختفي فيها "الأنا وأنت" بشكل جزئي تاركة المجال ل"أنا" كوحدة منفصلة عن الجماعة، موزعة على التجربة الشخصية والاختيارات الفردية، المتقبلة لدى الجماعة أو المتفق عليها من ناحية التميز والتفرد المرجو، أو لنقل حلم كل متلقي و مخاطب، وبذلك فإن الخروج من المرحلتين وإن كان اتصالا بالعالم الحقيقي، فهو أيضا انفصال عن عالم المجاز الجزئي، لأن تأثير الخطاب يبقى ما بقيت الصور والأحداث تتكرر، فتتبادل الأدوار وتتحرك الأزمنة وفق فهم المخاطب لها، حقيقة ومجازا، ليطول بعضها ويقصر أو يختفي بعضها الآخر حسب أهمية الموقف، وبحسب الصورة النمطية والجديدة للحياة وفهمها.

II. خاتمة:

دخولنا عالم خطاب بعيد عنا زمنيا، يجعلنا نقف موقف المكتشف لحدوده، التي صاغها العربي قديما وفق فلسفته الخاصة، ورؤيته للحياة، وإن كانت "ميمية علقمة" المختارة نموذجا للقراءة، عالما مختلفا لوحده ركبت فيه صور مختلفة، وفضاءات تعج بالحركة، فإن قراءتها كلها تحليلا وتفحيصا يحتاج إلى الكثير من الأدوات الإجرائية التي قد ينجح بعضها ويخفق بعضها الآخر لخصوصية هذا النص.

حاولنا البحث عن المحطات الثلاث التي أتت بها نظرية فان جانب" طقس العبور"، منطلقين من فرضيات كأن أهما: عملية التغييب والاستحضار في القصيدة، لنجد أن هذه المرحلة، ما هي إلا مقدمة لمراحل أخرى، ظهرت تباعا، ضاربة بمنطق الصور الواقعية أو الوصف الحقيقي في الخطاب الشعري ما قبل الإسلام، معطية بذلك إمكانية تحول هذا الخطاب إلى مجاز يتم فيه كسر الوجه الحقيقي للواقع واستبداله بآخر خيالي يتوافق ومبتغى المتلقي، الذي يروم الانتصار على المكان والزمن بقوة تدميرية تسمى المجاز، فيتم التحكم في الأزمنة والأمكنة بعدما كانت المتحكم في المتلقي أو العربي على العموم، وبما أن القبض على اللحظات غير ممكن على الإطلاق، فإن إعادة قراءة الخطاب، أو إلقائه في لحظة من اللحظات يجعل ذلك ممكنا، ويتم بذلك تحقيق الرغبة في البقاء ولو لغويا، إن عمليات التغييب والاستحضار للأفضية المكانية والعالم المتحرك من بشر وحيوانات، ونباتات، رتبت وفق ما يمكن تسميته باستراتيجية التقديم والتأخير ، أو المهم والهامش، أو الواقع والخيال، فيكون حينها التركيب موافقا لما يرغبه المتلقي والمخاطب معا، منطلقا من فعل المشاركة :"السؤال/ الخوف/ الهاجس/ البحث/ الرحلة... إلى فعل الذات: تحقيق الذات/ الفخر/ الانتصار...وتغدو هذه المراحل متتابعة ومكررة في خطابات عديدة مشكلة طقسا يمكن اتباعه، فلا نكاد نقرأ قصيدة ، أو خطابا شعريا إلا ووجدنا الوقوف والبكاء والسؤال والتحسر، والخوف والماء والانتصار، والصراع من أجل الموت بصورتيه "الحيوانية أو البشرية".

لا نجزم البتة أن ما قدمناه كانت تاما ولا كاملا، لكننا بالمقابل نحاول وضع الخطاب في ميزان جديد يعتمد على فهم فلسفة العربية في تركيبه للخطاب وفهمه للحياة، ورؤاه اتجاه الغياب الأبدي والمحتم، أو لتنقل فهمه لفضية الموت والبحث عن البقاء باللغة والمجاز، بصيغ تأخذ من الواقع وتنفصل عنه في الآن ذاته.

الإحالات والمراجع:

- Adayp, J. G., & spadaem, *Le récit poétique*. (Paris, Bonnard.1994) p60
- Douglas, I. M. *Purity and danger: analysis of concept pullution and taboo*, (London 1966)p96.97
- Gennep, A. V. *Les rites du passage*, (Paris, Q et J. Picard, 1981)p10.13
- ديب ,ك .أ ..*الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، دراسات أدبية*(.مصر :الهيئة المصرية العامة للكتاب1986) . ص 107
- ديوانه ,ع .ا .,.شرح :الأعلم الشنتمري ,تحقيق :لطفي ,ا & .,ورية ,ا .(.*ديوان علقمة الفحل* .حلب سوريا : دار الكتاب العربي 1996) . ص 50
- ربابعة ,م ..*تشكيل الخطاب الشعري* .((éd. 2)الأردن :عمان الأردن1985).ص13
- ستيتكيفيتش ,س ..*القصيدة العربية وطقس العبور دراسة في البنية العمودية* .((éd. 1)دمشق مجمع اللغة العربية1985) .59
- كارين ,ج .ب & .,ترجمة :بدر ,ا .(.*الموت والوجود* .éd)د.ط .(مصر :منتدى مكتبة الإسكندرية.1988)ص588
- مونسي ,ي .ح ..*فلسفة المكان في الشعر العربي* .éd)ط .(1دمشق سوريا :منشورات اتحاد الكتاب العرب.2001) ص47
- ناصف ,م ..*دراسة الأدب العربي* .(éd)ط .(3بيروت :دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع . 1983)ص26
- ناصف ,م ..*قراءة ثانية لشعرنا القديم* .(لبنان :دار الأندلس. د.ت) ص163.