قوى الهدم وطقس العبورفي مقطوعة امرئ القيس الشعرية

Demolition force and passage of rite in the poem clip of Imri-elquisse

د- بن ضحوى خيرة[1]،*.

[1]جامعة بومرداس، (الجزائر) k.bendahoua@univ-boumerdes.dz

تاريخ الإيداع: 2022/02/15 **تاريخ المراجعة**:2021/03/01 **تاريخ النشر**: 2022/03/30

ملخص:

حاولنا في هذا المقال تقديم قراءة لمقطوعة شعرية، مستندين في ذلك على نظرية فان جانب "طقس العبور" التي ارتكزت على مراحل ثلاث: مرحلة الانفصال، ثم مرحلة الهامش، ومرحلة الاتصال، حتى نجيب على بعض الفرضيات والإشكاليات التي طرحناها، كما تتبعنا عملية التغييب التي كان يقدمها الخطاب وعملية الاستحضار لتفعيل قوى الهدم، التي استند عليها المجاز في هذا المقطوعة.

حتى نستطيع فهم ذلك الاستبدال الذي يقوم به المخاطب، والذي جعله يختار أزمنة وأفضية مكانية دون أخرى، كما جعله يركز على توزيع القوى وفق اختيار دقيق للحيوان وتكوينه، وفضائه وحركته، وكذا فهم الصراع الذي جعل المخاطب يختار صيغا تتكرر بنتائج مختلفة، مثلت إحداثياتها ما يشبه الطقس من حيث الممارسة، ومن حيث حصول النتيجة، فيكون لزاما على المخاطِب والمُخَاطَب معا تصديق الحدث رغم الاستخدام المكثف للغة، والذي ينبئ بوجود المجاز، المحقق بدور المخاطب كمراقب، والمخاطب كمتلقي لهذا الحدث وناقل له أيضا في بصيغ متفاوتة من حيث الدرجة والترتيب.

الكلمات المفتاحية: قوى الهدم، تغييب، خطاب شعري، اتصال، الهامش، انفصال.

Abstract:

In this article, we tried to provide a reading of a poetic discourse; we relied on the theory of the "Passage of rite" of Van Gennep. That is based on three stages: the Luminaire post, then Luminaire. Preliminary, so that we can answer some of the hypotheses and problematic that we put forward, as well as the process of absence that the speech was presenting and the process of conjuring up to activate the forces of demolition, on which the metaphor was based in this poetic discourse.That we can understand that replacement by the sender, which made him choose time and space without another, and made him focus on the distribution of forces

According to the precise choice of the animal and its composition, space and movement, as well as understanding the conflict that made the sender choose formulas repeated with different results.

***Key words**: Demolition forces,absence,poetic discourse,Luminaire post,Preliminary,then Luminaire*

* المؤلف المراسل.

تقديم:

تعتلي المجازات في الخطاب الشعري قبل الإسلام، قمم التركيب المضاعف للخطاب، مكونة صورا ودلالات أنى اقتربت منها أخذتك نحو العمق، راسمة بلون الطيف كل أنواع التأويلات الممكنة، إن الغوص في هذا المجاز جعل من خطاب ما قبل الإسلام مادة لا تنضب قراءتها، قابلة للتمدد مع كل إجراء ومحاولة غوص، قادرة لأن تكون عضدا تساعد المتلقي للوصول إلى بعض خفايا النص أو الخطاب الشعري، دون الجزم بادعاء اتيان الحقيقة والدلالة الدقيقة في تقصي أثر من سبقونا زمنيا.

لسبب بسيط أن هذا الخطاب مراوغ، يحتمل الكثير من التأويلات، خطاب منتج بامتياز يجعل من الأداة القرائية في كل مرة عاجزة عن فهم تركيباته اللغوية وصوره البيانية، التي اعتمدت على الحركة والسكون، الصور الحية والجامدة، على الجماعات والفرد، وعلى الكائن الحي والجامد معا في فضاء كل ما يمكن أن نقول عنه، أنه فضاء آخر يقع على حواف الواقع، يأخذ منه ويتجاوزه، لذلك فإن اختيارنا لنظرية فان جانب Arnold van Gennep "طقس العبور" جاء نتيجة هذه الاختلافات التصويرية التي بنيت على مراحل، تبدأ بلحظة الانفصال عن العالم الحقيقي، ثم دخول مرحلة الهامش والعيش بين المرحلتين، وبعدها يتم الانفصال ليدخلنا المخاطب العالم الحقيقي، بعدما أخرجنا منه زمانيا ومكانيا، وفق معادلات لغوية معقدة، وتلاعب بالفضاء المكاني والزماني معا.

تمثل هذه المراحل الثلاث تقديما آخر وفهما لصور الممارسات المكررة، والتي يمكن أن تصب في عالم الخطاب اللفظي وغير اللفظي إذا ما لامست سطح تركيب الصور والأخيلة، التي حاول فان جانب فهمها بإعطاء صيغ ثلاث استشفها من علم الأناسة والبنيات المجتمعية المختلفة، التي بنيت خطاباتها الدينية في زمن ما على فكرة الطوطم، متخذة_ الصيغ الثلاث_ صفة البناء الهيكلي التحليلي المبني على ما جاءت به البنيوية في تتبع الممارسات المكررة والدالة على جوهر معين، لتكون بذلك حلقات متصلة فيما بينها سمى الأولى ب: الوضع التمهيدي Préliminaire، والثانية: الاستهلاليLiminaire، والثالثة :اختتامي Liminaire post[1]،أو ما يمكن تسميته: الانفصال عن وضع ما، ثم الهامش بين المرحلتين، والانضمام إلى وضع جديد وتحقيق الاتصال بعد عملية الانفصال الكلية والجزئية، تعد هذه المراحل الرئيسة أصولا تتفرع عنها عناصر أخرى متداخلة، تجسد فعل الانتقال والثبات والرحلة المجازية، بكائنات مختارة بدقة، من الناحية التكوينية، والعددية واللونية أيضا.

تركيب الخطاب الشعري بطريقة تجعل المتلقي مشاركا آخر للحدث، ومصدق له على نحو من الأنحاء يجعلنا نفترض مجموعة من الفرضيات، تصب في عملية الهدم التي يقوم بها المخاطب، متجاوزا جدار التصوير الحقيقي للحدث، ومركزا على قوى هادمة تشبه عملية انتقام للأفضية وللغياب، فيغيب الغياب فجأة وتُستحضر أزمنة وأمكنة أخرى مغيبة واسعة وضيقة في الآن ذاته، محددة وغير محدودة أيضا، ناقلا بذلك ومعمما حالة الهدم على الخطاب كله، في صور تتغير إحداثياتها مع كل جزئية يذكرها، وثابتة مع الحالات المتغيرة في جزئيات متقابلة تسير على خط العالم الموازي للعالم الحقيقي، لتكون الفرضيات كالآتي:

_ الكائنات الموجودة في معلقة لبيد، حركة معاكسة لفعل الغياب وتطوير لمرحلة الهامش.

_ عمليات الهدم داخل الخطاب المجازي بناء خطابي آخر مضاعف.

_ عمليات العبور من طقس لآخر تفرض التكوين المتداخل للكائنات الحية والجماد معا.

لتكون الإشكالية الكبرى ممثلة في البحث عن العلاقة بين قوى الهدم وطقس العبور في معلقة لبيد، وهل يمكن أن تكون قوى الهدم تحقيقا للانتصار، وقوة تدميرية لماكان يتعب العربي قديما؟ هل يمكن أن تكون الرحلات وصراع الكائنات داخل هذا الخطاب، مجرد صور أخرى يرجى تحققها ولو على مستوى المجاز، هل يمكن أن تكون طقسا آخر لامتلاك الأداة المساندة على البقاء ولو لغة؟، وبعيدا عن حقيقة المواقف وعدمها في خطاب ما قبل الإسلام فإن ما يثير الدهشة هو ذلك العالم الذي يعج بالحركة وسط السكون.

أولا: قوى الانفصال

1_ الوقوف والرحلة المضمرة:

تعتمد فنيات خطاب ما قبل الإسلام على تقنية التصوير الدقيق للأحداث، لتكون البدايات نقلا دقيقا للحركة والفعل والإحساس في الآن ذاته، وبالمقابل عالما مجازيا تتبادل فيه الجمادات والكائنات الأدوار، وبما أن العربي قديما اعتمد على الوقوف ومساءلة الطلل كديدن من سبقوه، فإنه بالمقابل اختار مسميات لهذا الطلل مقترن ظهورها بالأنثى، مركز الثبات في عالم الواقع، والذي يكون حضورها صورا للاستقرار والأمن، ودحضا لفكرة الترحال والتنقل وحالات عدم الاستقرار ، الممهدة لحالة الانفصال المحققة في هذه المرحلة بعد ادخال المتلقي لعالم الخطاب، إذ تبدأ المعلقة بفصل مادي يتوقف مع الزمن الحقيقي للمتلقي والمخاطب معا، موجدا على الفور فضاء زمنيا ومكانيا آخر لا يوجد إلا داخل القصيدة، وما ذكر الفضاء إلا تحضير لقوى منعه واستحضار الذكرى بزمنيتها، ونقصد بذلك زمن الرحيل وحركته وتفاصيل حدوثه،يقول الشاعر:

أَمَاوِيَّ هَلْ لي عندَكُمْ من مُعرَّسِ أمِ الصَّرمْ تخْتارينَ بالوصْل نيْئَسِ

أبِيني لنَا، إنَّ الصَّريمةَ راحةٌ من الشَّكِّ ذي المخلوجَةِ المتَلبِّسِ[2]

يتم استحضار الغائب في هذه المقطوعة، بأداة لنداء المقتصرة على حرف مع إضافة الترخيم، لتكون الصيغة أقرب إلى مناداة القريب لا البعيد، والحاضر لا الغائب، ناقلا بذلك المتلقي من فعل التخيل إلى التصديق العيني للحدث، محددا بالصيغة الخطابية التي تستدعي سائلا ومجيبا، مستغنيا بذلك عن ذكر تفاصيل الفضاء المكاني، ومبقيا على الفضاء الزمني، الذي انقسم إلى: زمن التذكر، وزمن الوقوف، وزمن الغياب وزمن الحضور أو الاستحضار، مكونا عالما آخر مواز، يتم بواسطته الفصل الأولي عن الفضاء الزمني والمكاني الحقيقي، فترتسم صور الوقوف مختلفة في ذهن كل متلقي، حاملة معها حدود وأسباب الوقوف، الذي عبر عنه بضرورة "النزول" المراد من ورائه الراحة بعد التعب، والتوقف بعد الحركة، والثبات والاستقرار ولو بشكل مؤقت بهذه الرحلة.

يعد الحديث عن الرحلة في هذه المقطوعة صيغة مضمرة لا تهر إلا من خلال ما يدل عليها، فالحاجة إلى الراحة مع مسائلة ومخاطبة الغائب، استحضار لزمن سابق على الرحلة، والذي يمكن أن نسميه لحظة الثبات، التي تغير بوجود طارئ وضرورة للتنقل، وبما أن الزمن المختار هو الليل بكل ما تعنيه الكلمة من متضادات داخلية: "الهدوء، الخوف، الحزن، والتذكر، التعب، والراحة معا، الغموض والوضوح في الآن ذاته"، فإن العلاقة بين الليل والفضاء المكاني غير المعلن عنه بدقة، يعادل اسم امرأة غير معروفة أيضا، وما يدل على وجودها هو الاسم المرخم فقط، والذي يوهم القارئ ويرسم أمامه مكانا محتملا، فوجود المرأة في مكان ما يعادله وجود مكان

المرأة أو المنزل والمحل، وقد يوحي بوجود القبيلة والأنس على نحو من الأنحاء، وبالمقابل يحذفهم جميعا إذا ما ربطنا ذلك بالمحتمل المجازي فقط المرتكز على اللحظة الزمنية غير المستمرة، والتي ستعقبها حركة أخرى ممثلة في الرحلة الثانية بعد الوقوف الاضطراري الذي سببه التعب.

ترتكز هذه الترتيبات رغم بساطة صياغتها على أعقد العمليات الناقلة لخطاب مضمر لرحلة عبر عن وجودها المجاز، ودون ذكر للطل والمحل بشكل صريح كان وجود الأنثى أو المرأة صورة أخرى له، في زمن مغاير للأزمنة التي كان يذكر فيها الطلل عادة، أو المحل والمقام في مقاطع أخرى لهذا الشاعر، فيأتي الطلب في هذا الخطاب بالذات ممزوجا بإجابة ضمنية، مثلت "القطع" وجسدت الغياب، باستحضار عنصر المساءلة واحضار الآخر كعنصر مكمل لتقنية الرفض، التي أعطت الحدث حركة معاكسة، يتم بواسطتها الاستناد على عناصر تتوافق مع الفضاء الموحش، والقفار والخوف، والليل والتيه وزمن الضياع بعد الرفض، إن هذا السؤال المضمن في خطاب يفترض وجود شخصين، ويتوزع على أكثر من مخاطب، يمنح القدرة على تكوين علاقات متداخلة تخرج من إطار الأنس إلى إطار الخوف والريبة، إلى العالم الثاني الموازي للعالم الحقيقي، أو ما يمكن وصفه أن "الرحلة عقيدة دينية مجهولة"[3]،فتصبح الرحلة رحلات متماوجة الدخول ،بين العالم الحقيقي والعالم المجازي التخيلي، والتي يمكن أن نقول عنها أنها توزيع منبثق من الرحلة الأم، أو سفر الحياة والموت.يقول الشاعر:

كأنّي ورحْلي فوقَ أحْقبَ قارحٍ بشرْبةَ، أو طاوٍ بعرْنانَ مُوجسِ[4]

الانتقال من استحضار الغائب بالأداة الزمنية، يعطي إمكانية لفتح الخطاب على احتماليات كثيرة، فتدحل بذلك عناصر مشابهة لحالات الاستحضار لكنها للتغييب أيضا، في البيت أعلاه يصف المخاطب صورة طلب الإجابة غير المحققة، وصور التعب والفقد بصور أخرى مختلفة تماما، انتقل فيها من العنصر الزماني إلى عنصر تكويني لكائنات حية، فيدمج بذلك رحلات سابقة ولاحقة مضمرة، لتبدو رحلة واقعية أكثر[5]،أولاها "رحلة الحمار الوحشي المسن"، و"رحلة الثور القوي ضامر البطن"، و"رحلته على الناقة"، ورحلة المسكوت عنهم باختيار لفظة المنادى المرخم، فتتوزع بذلك الرحلة الواحدة إلى رحلات، تحكم فيها العنصر الزمني والمكاني معا، لتكون صورة المرأة الغائبة المستحضرة بما يدل عليها، وصورة الناقة والحمار الوحشي والثور معادلة تحمل التضاد والتضمين معا، باستخدام الأداة "كأني" والتي ربطت زمن الرحلات بزمن المخاطب "ليلا".

كما جمعت بين التكوينات المختلفة، لكائنات لا يربط بينها سوى الفضاء المكاني والتنقل، والحركة المستمرة، بالمقابل تحمل في ذاتها ذاك التقابل بين الأليف والموحش، القوة والضعف، السرعة والحرص، "فالشاعر الجاهلي يشبه ناقته بالحمار الوحشي، ثم يترك ناقته ليتعمق في تشبيه استطرادي يجعل العلاقة بين المشبه والمشبه به تتباعد"[6]، تاركة المجال للاحتمال للخروج بالناقة من التكوين الحقيقي، ومن الرحلة الأصلية إلى الرحلات الهامشية، الحاصلة لا محالة في العالم الموازي للعالم البشري، لكن في هذا المقطع بالذات توزع الرحلة حسب الراحلة التي جعلها المخاطب كما يأتي:

الرحلة الأولى والتي تمثل الحركة، يعقبها سكون في زمن ما بعد النهار، دامجة بذلك بين رحلة من سكنوا المكان بشكل مضمر، وبما أن المذكور امرأة فإن أداة الرحلة ناقة. أو لنقل هودجا، في زمن مفارق يكون نهارا، تنتقل حركة الرحلة إلى تسمية أداة الرحلة، التي جعلها في صيغة مقتضبة موزعا إياها على:

_ الحمار الوحشي "مسن" = التجربة، والحرص، القوة على البقاء،والحركة أو التنقل، وكذا الزمان والمكان، كما تحمل صورة الضعف، والخوف والارتباك المعبر عنه بتغيير "الحيوان".

_ الثور "ضامر البطن "غير مسن" = القوة، الحركة، المكان والزمان، والخوف معا.

صورة الرحلة المضمرة التي عبر عنها الخطاب بدمج صورتين متقابلتين، إحداهما تمثل الحاضر، والأخرى تمثل الماضي، واحدة تمثل النهار والأخرى تمثل السفر ليلا، مكملا ذلك بالناقة التي جعلها تتوزع على المحورين، محور الرحلة الحقيقية، والمجازية، أو لنقل مرحلة الارتباك التي جعل فيها الإجابة عن السؤال مبهما، يحتمل الإثنين معا في قوله "أبيني لنا" لتكون صورة الثور المتوجس، والمرتقب بمثابة الوتر الذي وزع أبنية الخطاب من جديد، لتصبح الرحلة صورة عن الحياة الحقيقية،وصورة أخرى للرحلة ما بعد الموت، إذا ما ربطنا صورة الناقة بالبلية وطقس الخلاص.

2_الانفصال ودخول مرحلة الهامش:

تبدأ مرحلة الانفصال في هذه المقطوعة، بعد ذكر زمن المكوث المؤقت "ليلا"، الذي يرسل بالخاطب إلى عالم منفصل أحادي، تتناسج الصور معه في ذهن كل مخاطب حسب تجربته، التي تلتقي كلها في حيز واحد "الترحال والمكان والزمان"، وإن كانت الأفضية المتحدث عنها في هذه المقطوعة خضعت للتعميم والهلامية فإنها بالمقابل، حددت بما رافقها من كائنات اختارها المخاطب حسب الصورة المراد إيصالها، فكانت ثنائية: إنسان "رجل وامرأة" متقابلة مع سؤال له إجابة احتمالية بالرفض والقبول أيضا، وتوزيع حيواني قلب زمن الاستراحة إلى عالم يعج بالحركة، فأخرج بذلك المخاطب من زمنه الخاص الحقيقي، إلى زمن آخر افتراضي، يمثل فيه الاستحضار الأداة المسيطرة، ويعد فيه تغييب الحاضر لازمة لضمان استمرار الحركة بدل السكون.

يقول الشاعر:

تَعشَّى قليلاً ثمّ أنحَى ظُلْثوفَهُ يُثيرُ التُّرابَ عن مبيتٍ ومكنسِ

يَهِيلُ ويُذْري تُرْبَها ويُثيرُهُإثارةَنبَّاثِ الهَوَاجرِ مُخْمِسِ

فباتَ على خدٍّ أحمَّ ومنكبٍ وضِجْعتُه مثل الأسيرِ المكرْدَسِ

وباتَ إلى أرْطاةِ حِقفٍ كأنَّها إذا ألْثقتهَا غَبْيةٌ بيتُ مُعْرسِ[7]

نقل لنا الخطاب صورة الثور في زمن محدد "تعشى"، المرتبطة بأول الليل، مضيفا إليها حركة بعد سكون مؤقت، جاعلا هذا السكون عبورا بين حركتين، تمثل الحركة الأولى الرحلة المجهولة لهذا الحيوان، والحركة الثانية عملية الحفر التي قام بها الثور لتهيئة مكان للمبيت ولحر الهجير أيضا، جامعا بذلك صورة الحياة والموت في موقف واحد، ورابطا صورة الثور وحركته المراقبة بدقة، التي قدمت الخطاب على أنه شريط فوتوغرافي ماثل أمام أعين المخاطب والمخاطب معا، نرى التفاصيل من خلاله، ونتوغل في مرحلة الهامش التي تتمدد مع ظهور التفاصيل، فصورة "الثور" في هذا المقطع بالذات تختلف عن الصور التي وردت في كثير من الأشعار، والتي تنهي قصة الثور بذكر عناصر طبيعية مرافقة كالمطر والرياح القوية ثم شجرة الأرطى، لكنها في هذا المقطوعة، هيئت المخاطب للبقاء في مرحلة الهامش بعيدا عن اللحظة الحقيقية أو الواقعية، التي قد تكون في معزل عن هذا الفضاء، رابطا بذلك صورة وحركة الثور بصورة البشري المرتحل، مستغلا الصيغة العددية "الخميس" والتي وردت في شرح الديوان بأنها "أظماء الإبل ترعى ثلاثة أيام وترد اليوم الرابع"[8]، هذه الحركة التي عزلت المحاطب

عن وأدخلته عالما آخر بزمنيته وفضائه المكاني، جعلت "صورة الثور" مركز الخطاب، لتكون حركته وتوجسه واحتمائه بشجرة الأرطاة دخولا للهامش أو بين المرحلتين، لتظهر الحركة المعاكسة للحياة والاستقرار المؤقت، والذي يمكن أن يكون الوجه الآخر لسؤال المخاطب العنصر المماثل له من حيث الجنس، والمختلف عنه من حيث الكينونة والوجود، لأنها أحدهما حاضر مُخاطِب، والآخر غائب مُخاطَب لا يجيب، وبالتالي يحتمل وجود الإجابة داخل تلك التنقلات الخطابية التصاعدية تارة للحدث، والمغيرة له تارة أخرى.

تستمر حركة الهامش كعالم آخر يتخذ فيه المخاطب دور المراقب الناقل للحدث، بتفاصيله الدقيقة، فيمحو بذلك زمن الرحلة الذي انطلق منه المخاطب بعد صيغة السؤال، والبحث عن الاستقرار المؤقت ليلا، مضمرا بذلك حركة الناقة وحركته أيضا، ومبدلا ذلك الهدوء بنشاط العامل البديل أو "الثور"، المعبر عنه بتفاصيل حفر مكان تحت شجرة الأرطى، والتي يمكن أن نسميها القوة الهادمة لفكرة الموت بشكل مؤقت، كما يعد الثور بكل صفاته المذكورة قوة أخرى هادمة للسكون والخوف، وجوابا محتملا للسؤال السابق، وقد تمتد هذه القوى لتتفرع إلى قوى أخرى يخبر عنها السياق، فالحمار الوحشي الموصوف بالمسن الضعيف، مثل قوة الحرص الهادمة لفكرة الموت والاختفاء، لتجتمع هذه القوى كلها في صورة الناقة التي أخفاها مع بداية ذكر تفاصيل المكان الذي سكن إليه ليلا، "فالنصوص تتجاوز نفسها دائما بأكثر مما تعكف فيه على نفسها نتيجة عامل الزمن"[9]والذي اختاره المخاطب بشكل جمع بين الهدوء والصخب، بين الاختفاء للكائنات ولظهورها فجأة، بين التذكر وإعادة البناء وتأثيث الفضاء من جديد، بما يتوافق ومرحلة الهامش التي تستدعي استحضار الكائنات والحركات والبشر خارج إطارها الحقيقي، والتلاعب بعناصر الخطاب وبالزمن والمكان معا.

تقديم "الثور" مركزا لمرحلة الهامش، أعطى إمكانية متابعة تفاصيل الحدث، الذي انتقلت فيه التقنيات السردية من وصف خارجيللثور تكوينا ونشاطا إلى الفعل، الذي اختار له هيئة معينة، القصد من ورائها تهيئة الخطاب لمرحلة ثانية، وبعيدا عن تمدد الليل أو العنصر الزمني، فإن الذي تمدد بالفعل واستمر هو حركة التوجس التي استمرت بعد انقضاء زمن الليل والدخول في زمن آخر "النهار"، رغم اختيار شجرة الأرطى المقدسة كفضاء مكاني وعنصر زمني أيضا، لأن هذا الاحتماء المؤقت لا يحدث إلا ليلا، ومع ظهور أولى احداثيات الزمن الثاني تظهر عناصر أخرى مستمرة في الحدث، لكن مختلفة من حيث النوع والعدد، والتي جاءت قليلة مقارنة بالأعداد التي كانت تذكر في صائد أخرى، ولعل مبلغ ذلك لتظهر صورة القوة والقوى بشكل عام، منحازة "لصورة رحلة الثور"/ لا رحلة كلاب الصيد المسكوت عنها، والموجودة لا محالة، لأنها وجودهما في المكان ذاته، هو حدث مضمر أخبر عنه السياق، وحدده الفضاء المكاني غير المسمى بدقة والذي ترك للمخاطب بتكهنه، فيكون قوة أخرى هادمة للاستقرار، والأمن، مع تحديد الفضاء الزمني، الذي يمكن اعتباره قوى هادمة أيضا فزمن الليل وأوله ونهايته توجس ليس إلا وتعب، وخوف، كما تعد نهايته وبداية زمن آخر خوف آخر وقلق لا يختلف كثيرا عن الزمن الأول، إلا أن الكائنات تظهر وتختفي في الزمنين، وتختفي معه وتظهر القوى المعاكسة والمتجانسة، فسرعة الثور والنشاط والحرص، جعله معادلا لصورة القوى المعاكسة أو لنقل "كلاب الصيد المدربة"، والتي تتقف في السرعة والتجربة، وفي الفضاء المكاني والزماني الثاني لا الأول، الذي يمكن أن يصب بما "تطابق مع ذات الشاعر فيما يستحضره من صور لمدركاته الخارجية، المائلة في لوحة الأطلال والمرتبطة بالتجربة الزمنية،

هو ما أدى بالشاعر إلى إشراك المتلقي همومه حين الإصغاء إليه"[10]،وجعله يدخل عالما محاذيا للواقع، ينتهي بانتهاء القصيدة أو الخطاب.

يقول الشاعر:

فصَحَّبهُ عند الشُّروقِ غُديَّةً كلابُ ابنِ مُرَّ أو كلابُ ابن سِنْبِسِ

مغرَّثَّةً زرقاً كأنَّ عُيونَها من الذَّمْرِ الإيحاء نُوَّارُ عِضْرَسِ

فأدْبَرَ يكسُوها الرَّغامَ كأنَّهُ على الصَّمدِ والآكام جذْوةُ مُقبسِ[11]

يبقي المخاطب على الصراع في رغبة البقاء والهروب من حوادث الدهر، المعبر عنها بلفظة "غدية"، رابطا إياها بزمن مختلف عن الزمن السابق، لكن متوافق معه من حيث الحالة التصويرية للخوف والترقب ، ولئن كانت صورة الكلاب مرافقة لصورة البشري وعاملا دالا على وجوده، فإن الاختيار هنا جعلها تتوزع على محور ثاني: المخاطب، وعامل التخيير بين أشهر الصيادين كما ذكر في الشرح "ابن مر، وابن سنبس"، معطيا بذلك للحيوان المطاردة قوة هادمة لفعل النجاة أو الرجاء في الحفاظ على الحياة، فتكون بذلك تقابلات : الحرص وشجرة الأرطى، وقوة الثور وقوته ونشاطه"، عاملا ثانويا وقوة يهدمها الخطاب المرتبط بزمن النهار، فتكون الهيئة الخطابية حالة واحدة، بصور مختلفة تمثل كل صورة عالما مختلفا، بأسلوب مغاير يطرح ما يشبه حركة الاستمرار والتعاقب[12]،تبقى على إثرها الملاحقة مستمرة بزمن مستمر يبدأ لحظة ظهور النهار، وبالمقابل هو مستمر من وصول "الثور" إلى شجرة الأرطى، بل حقيقة تبدأ مع الخطاب الأول، الذي عبر عن الانفصال عن الوضع الأساس، والدخول في الزمن الليلي المتصل بالهدوء والمتحول إلى صخب وحركة بعد ذلك، لتكون الإجابة التي أرادها المخاطب بمسائلة المنادى المرخم مجرد احتمال بالقطيعة، وما الحيوانات المذكورة وحركتها، ودرجة قوتها وضعفها سكونها ليلا وتحركها نهارا فزعة، إلا بحثا عن القوة التدميرية للمكان الذي أتعب المخاطب والعربي قديما.

ثانيا: تخطي الهامش والبحث عن القوى الهادمة

1_ بداية الاتصال:

البحث عن الاتصال والهيئة المصاحبة، يفرض علينا تتبع المقاطع إلى آخر صورة أراد لها المخاطب الظهور، وبما أن هذه المقطوعة غير مكتملة، فإننا نفترض وجود اتصالا آخر عزل فيه المخاطب صورة "الحمار الوحشي" المسن عن صورة الثور والناقة، تاركا الحركة الأكثر حضورا في هرب الثور، وملاحقة كلاب الصيد له، موجها صورة الرحلة إلى صراع مستمر، تتحكم فيه قوى "الأمكنة والأزمنة" المتقابلة، يتحول معها الفضاء المألوف إلى آخر موحش، والمهجور إلى آخر عامر ولو مجازا، كما تتغير فيه الأزمنة من الليل المتحدث عنه، والنهار السابق عليه المسكوت عنه والذي لا يدل عليه سوى "فترة الراحة"، أو بالأحرى البحث عنها بتذكر اسم امرأة، ليدلنا على فضاء الاستقرار ولو بشكل مؤقت، اضطراري، ناقلا بذلك حالة الاتصال إلى هامش ثم اتصال بإرجاع الصورة الأولى المتخذة من النهار، أو الزمن اللاحق على السابق "زمن الهدوء والصخب في الآن ذاته"، حالة تعميمية للمطاردة المستمرة، فيقلب بذلك الصور النمطية للثور الذي دائما ما كان حتفه يأتي بعد مطاردة الكلاب، رغم المواجهة، إن الصورة التي ينقلها المخاطب في هذه المقطوعة، جعلها مغبرّة بفعل الأثر الذي تركه الثور أثناء الجري، مكونا بذلك صورة أخرى لليل أو زمن البحث عن الهدوء والراحة بعد التعب، محدثا بذلك

تواصلا مع الحدث السابق، واتصالا مع المتلقي لحظة ومع إلقاء الخطاب، إذ تتصاعد العوامل التعبيرية منتجة اختلاف التجربة[13]،مكونة ذلك التنوع الزمني الخاضع لفكرة العلاقة الضمنية الموجودة بين المخاطب، وزمن الحدث، والمخاطب وتلقي هذا الحدث.

يقول الشاعر:

وأيْقنَ إن لاقينَه أنَّ يومه بذِي الرِّمث إن ماوَتْنَه يومُ أنفُسِ

فأدركنه يأخذن بالساق والنسَا كما شَبْرَق الولدانُ ثوبَ المقدسِ

وغوَّرْنَ في ظلِّ الغضَى وترَكْنَه كقرْمِ الهِجانِ الفادرِ المتَشَمِّسِ[14]

تأتي على إثرها متتالية الصراع بين كائنين، بتدخل العنصر البشري كشاهد وكمحرك للحدث، وإن صورة المطاردة من أهم الصور التي تمثل حركية الهامش، فإن نهايتها عادة ما تكون خروجا من الهامش ودخولا لمرحلة الاتصال مع الواقع، أو الرجوع للوضع الأصل، الذي يحتاج إلى ترتيبات جعلها المخاطب في هذه المقطوعة تبدأ بتهيئة الحفرة بجانب شجرة الأرطى للحماية المزدوجة، حماية الليل والنهار، ليلا من البرد ووحوش البرية ونهارا من حر الهجير، معلنة عن عنصر الجدب ووحشية الفضاء المكاني الذي تركه في المطلق، فتكون الصحراء كلها فضاء واحدا محتوية لصراع متكرر، في إطار زمني يبدأ بالليل ويستمر نهارا مع إعطاء إمكانية تبادل الأدوار، فيكون الهدم في هذه المرحلة صورة أخرى للاتصال، يتم بواسطتها إعطاء أمكانية الانفلات من "الغياب/ الجدب/ الخوف/ السكون/ الموت"، وإبراز المقابل لها: الاستحضار وتغييب الغياب/ الحياة/ الحركة/ المقاومة/ الاستمرار/ تكرار الحدث مع تكرر الزمان/ وإعلاء الحركة وتجميد الأمكنة"، بتغيرها إلى أفضية للصراع فتثبت بذلك صور المكان في فضاء غير معلن، كل ما نعرفه عنه أنه حدث أثناء الرحلة، وأن هذه الرحلة امتداد لرحلات أخرى بدأت بالبحث وانتهت بدونه،و لنقل بدأت بسؤال وانتهت باتصال يدعم هلامية الإجابة الموزعة على محور الاحتمال، وتغيرها من متلقي لآخر.

يتوقف صراع الثور مع الكلاب، بصيغة مفتوحة تمنح للمخاطب تقرير نهاية السرد، أو لنقل قصة الثور التي لم تكن إلا صورة للناقة أداة الرحلة، تاركا الصراع مفتوحا لسببين: تعادل القوى "قوة الثور، ودربة كلاب الصيد"، والسبب الآخر، تعب الثور أثناء الرحلة المسكوت عنها، وكذا رحلة الكلاب غير المعلنة أيضا، والتي يثبت وجودها الفضاء المكاني البعيد عن التجمع البشري، فتكون الصورة لقاء بين عالمين "العالم الحقيقي والعالم المجازي"، أو لنقل بين صراعين الصراع من أجل البقاء وصراع آخر من أجل تثبيت الحدث داخل سياق يحمل ثنائية "المحو وتغييب المحو بذكره"، يقول الشاعر:

وغوَّرْنَ في ظلِّ الغضَى وترَكْنَه كقرْمِ الهِجانِ الفادرِ المتَشَمِّسِ[15]

ينهي المخاطب صورة المطاردة، بتوقف كلاب الصيد عن ملاحقة "الثور"، تاركا بذلك الصدارة للنجاة والتغلب على الموت، وإن كانت هذه الصورة في الأصل تطابقا لصورة وصول المخاطب لفضاء مكاني، كان الغرض من البقاء فيه الحصول على "الأمن وبعض الراحة"، تاركا بذلك احتمالية وقوع مطاردة أخرى أو أحداثا لقوى أخرى بشكل مفتوح، إذ يمثل الفضاء الزمني المؤقت سواء للراحة أو النجاة، أو الخوف، احتماليه تكرر الحدث على مستوى آخر، في فضاء مكاني غير معلوم لكن بزمن متكرر، يكون أوله الليل وتابع النهار، وبذلك فإن صورة نجاة الثور في هذه المقطوعة، رغم توفر أسباب الموت هي صورة أخرى لموت كلاب الصيد، والحمار الوحشي

والمرتحل كدلالة حاضرة وغائبة في الآن ذاته، ولعل ما يبقي على حياتها وجود هذا الصراع لغة ومجازا لا حقيقة بعد ذلك، وكلما أور الحس هذه الصور التفت النفس إلى معناها مستحضرة الأفضية كلها، بحركيتها وثباتها بصراعاتها بالموت والحياة معا، وما إن يغلق الخطاب ينتهي ذاك اعالم المختلف عن الواقع، لكن بالمقابل يسير معه جنبا إلى جنب يمثل ظلاله المنعكسة على الأفضية المجهولة حقيقة، والمعلنة في فضاء القصيدة كحقيقة مجاز.

تحمل المرحلة الاتصالية جزء من المشاركة في اختيار النهايات، فتكون بذلك متجانسة مع نوع القوى المستحضرة، فإذا "ذكر رأيا له في الحياة أو الموت، أو سجل حكمة أو تجربة من تجارب حياته، ذكر ذلك عرضا أو في نهاية قصائده"[16]، لتكون تمديدا لفكرة الانفصال والاتصال معا، فحتى عملية الاستحضار تلك التي يقوم بها كلما ذكر الرحلة وأدواتها، وذكر النساء وأزمنة حدوث ذلك ماهي إلا غياب للمخاطب من مستوى ثاني، يجعل من الأحداث المحرك الأصل للقصص المذكورة في هذا العالم المجازي، الذي يحوله إلى تجسيد لعلاقته مع الأفضية المختلفة والمتحولة، ويثبت زمن الانطلاق أو لحظة السكون، ونقصد بذلك توقف رحلة المخاطب المعلن عنها في البداية بسؤال احتمالي، وبداية رحلات أخرى متداخلة جمع بينها الفضاء المكاني، فإذا افترضنا أن المكان لا يعني للإنسان شيئا، فإنه بالمقابل يعني له التجربة[17]، وإعادة صياغة الحدث وفق طقس معين تتكرر ممارساته كلما دعت ضرورة الانفصال عن الواقع، والدخول عالم الهامش، أو لنقل دخول العالم الثاني للعربي قديما بتبنيه لقوى تمكنه من تحقيق الانتصار ولو مجازا على الغياب، والموت والمحو والنسيان.

يسجل الاتصال حضوره مع ظهور ما يدل على إنهاء زمن التوجس وبداية زمن الخوف بمجيئ النهار، الذي قلب احداثيات النجاة والمتابعة إلى توقع الموت المحتم للمطارد والمطارد، وبما أن المخاطب اختار "للثور" زمن الشباب والقوة فإنه بالمقابل فصل الحمار الوحشي عن السرد، فعاج على ذكره عرضا، ليأتي الانتقال الأول مع بداية الانتقال إلى عنصر ثاني من عناصر القوى الهادمة، وتبني صورة الشباب مع صورة التعب والنصب، في زمن ليلي محدد بأوله "العشي"، تاركا بذلك للثور إمكانية الاستبدال بينه وبين المراقب، الذي قصد المكان للراحة المؤقتة، فتكون بذلك الصورة الكلية: زمن مؤقت، وحدث مؤقت أيضا متعادل مع مراحل القوة والضعف المؤقتة المحتكمة إلى فلسفة خاصة بالعربي محورها الوجود، والبقاء، الموت والحياة، الزمن والمكان معا[18]، فتكون صورة "الغبار" الذي حدث جراء هروب الثور بسرعة، وتوقف "كلاب الصيد" عن المطاردة رجوعا إلى الوضع الأصل، إلى الاتصال من جديد، مع الإبقاء على صورة القوة للطرفين، رغم عدم تكافؤ القوى العددية.

تعد هذه القوالب المجازية والصور المركبة، التي جعلت من:

الناقة: ← حمارا وحشيا "مسنا ضعيفا" .

← وثورا قويا

أداة تغييب مؤقتة لقائدها أو المرتحل، مستحضرة إياه كمراقب للحدث، مستبدلا القيادة الحقيقية أو الواقعية، بأخرى تخص الحدث وكيفية توجيهه حسب رغبة المتلقي وحلمه بالانتصار على الفضاء المكاني الذي أنهكه، وعلى الغياب الذي لم يجد لها حلا إلا بتغييبه واستحضار الغائب مجازا، مغيرا بذلك الأزمنة الحاضرة إلى أخرى ماضية، ونقصد بذلك استبدال زمن الخراب والضعف، والاستسلام، بزمن القوة والحركة، والنماء والحياة، بذكر قوى مساعدة في ذلك، جعلت من الخطاب حاضرا على محور التصديق والاحتمال الممكن.

يعيدنا هذا الاتصال إلى إعادة ترتيب الأحداث من جديد في هذه المقطوعة، فتكون النهاية بداية لرحلة أخرى بطلها المراقب الذي بدأ السرد بزمن آخر النهار "الليل"، وأنهاه بزمن النهار، أو لنقل بدأ نسجه لحظة التعب والنصب، وأنهاه بلحظة القوة وردة الفعل المتوقعة اتجاه الموت ومحاولة البقاء، والحفاظ على الحياة، فيكون بذلك الاتصال حلقة دائرية لا تمتلك بداية ولا نهاية ثابتة وإنما بدايتها نهاية، ونهايتها بداية أخرى.

الخاتمة:

تعد مرحلة الانتقال في هذه المقطوعة الشعرية حركة مغايرة لفعل الزمان والمكان، وتجسيدا فعليا لمنطق التغييب الذي أرسى المخاطب قواعده، ضمن ما يمكن تسميته بمحاولة القبض على الصور والأحداث لغة ومجازا، ولأن المحرك لهذه الحركة هو هاجس البقاء بكل ما تعنيه الكلمة، فإنه بالمقابل ليس بقاء للمخاطب والمخاطب فحسب، وإنما للكائنات التي كان يرام دمجها في تكوين الخطاب وترتيبه على محور التصديق العيني لها، لتبدو الحركة والرحلة والتغيير حالا حقيقية لها فضاءها وزمانها، ولها حوادثها وأحداثها المتنقلة أدوارها بين الحيوان والإنسان. بيد أن هذا الخطاب الذي يعج بالحركة والمجازات آثر ذكر بعضها مغيبا أخرى، لتكون بذلك الصيغ والأحداث والنهايات المكررة تكرارا للتجربة ذاتها، وتثبيتا لقضية الموت والغياب المحتم.

مستخدما في ذلك عضدا لعزل المخاطب عن واقعه، وإدخاله لعالم آخر وفضاء مغاير تماما، يتخذ فيه موقف المراقب، والمتخيل لنهاية الحدث، والتي تتبعنا خطاها في هذه المقطوعة بما أسماه فان جانب في نظريته "طقس العبور"، لنجد أن لحظة الانفصال حدثت بعد الإعلان عن زمن السكون، والذي حدد بفترة أول الليل، مطلقا بذلك العنان لحركية الخطاب بعناصر متقابلة، جعلت السؤال يفترض مخاطبا ومخاطبا غير معلن عنه، ينبئ به الخطاب في صيغة المنادى المرخم لامرأة غير معروفة، وبما أن التجربة عامة ووجود العنصر البشري في فضاء غير معلن فإن النتيجة المراد الوصول إليها، تتم وفق ما افترضناه من دخول للهامش، والوقوف بين المرحلتين؛ مرحلة الانفصال والاتصال، ليكون الانفصال صورة أخرى لتغييب الحاضر واستحضار الماضي بإعطائه صورة وزمنا حاضرا، معلنا بذلك عن ميلاد القوة التدميرية للغياب بالاستحضار، والحركة للسكون، والقوة لتغييب الضعف، والصراع للقضاء ولمحو الاستسلام، فيعتلي بذلك الاستحضار قمة الهامش.

مستحضرا معه صراعا يبدأ مع الزمن المختار، وينتهي بزمن آخر مختلف تماما يتم بواسطته إظهار التكوين الحقيقي للمتصارعين، كما يظهر الفضاء اللوني المغبر، واللون القاني لعيون كلاب الصيد، منهيا حلقة الصراع بنجاة الثور الذي كان مصرعه في كثير من المقاطع الشعرية ما قبل الإسلام أمرا محتما، فيقلب بذلك القاعدة العامة بانتصار قوى الهدم على قوى بناء الغياب، وتنتهي مرحلة الهامش بإعلان الاتصال الذي كان بداية أخرى لفعل تدميري، أو لنقل قوة أخرى لتفعيل التغييب والاستحضار ولو مجازا.

هوامش وإحالات المقال

_[1]Voire: Arnold van Gennep، les rites du passage، Edition s/ Q et J. Picard، Paris 1981، p12.

[2] _امرؤ القيس، ديوانه، رواية الأصمعي من نسخة الأعلم، دار المعارف، مصر، 1984، ص101.

[3]_ عمر بن عبد العزيز السيف، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية" الأسطورة والرمز"، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2009، ص52.

[4]_ امرؤ القيس، ديوانه، ص101.

[5]_ ينظر: جيلبير دوران، الأنثروبولوجيا، رموزها، أساطيرها، أنساقها، تر: مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1413هـ، ص102.

[6]_امرؤ القيس، ديوانه، ص102.

[7]_ امرؤ القيس، ديوانه، ص102.

[8]_ مصطفى ناصف، الدراسة الأدبية والوعي الثقافي، مؤسسة العويس الثقافية، دبي، ط1، 2004، ص13.

[9]_ مفيد قميحة، شرح المعلقات العشر شرح وتقديم، دار الهلال، بيروت، ط1، 1997، ص431.

[10]_ينظر: يوسف المطلبي، الزمن واللغة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1981، ص13.

[11]_ امرؤ القيس، ديوانه، ص103.

[12]_ ينظر : يوسف المطلبي، الزمن واللغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر، ط1، 1981، ص 13.

[13]_ ينظر: عليالعيضاوي، الإحساس بالزمان في الشعر العربي من الأصول حتى نهاية القرن الثاني للهجرة، منشورات كلية الآداب، منونة تونس، ط1، 2001، ص428.

[14]_امرؤ القيس، ديوانه، ص103.

[15]_ امرؤ القيس، ديوانه، ص103

[16]_ يوسف خليق، دراست في الشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة مصر، د.ط، د.ت، ص176.

[17]_ ينظر: ربابعة, موسى سامح، تشكيل الخطاب الشعري ، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان الأردن.ط1، 1985ص13

[18] _Adayp, J. G., &Spadaem, Le récit poétique. Bonnard, Paris, 1994, p60

قائمة المصادر والمراجع:

- امرؤ القيس، ديوانه، رواية الأصمعي من نسخة الأعلم، دار المعارف، مصر، 1984.
- ربابعة, موسى سامح، تشكيل الخطاب الشعري ، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان الأردن.ط1، 1985
- علي العيضاوي، الإحساس بالزمان في الشعر العربي من الأصول حتى نهاية القرن الثاني للهجرة، منشورات كلية الآداب، منونة تونس، ط1، 2001.
- عمر بن عبد العزيز السيف، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية" الأسطورة والرمز"، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2009.
- مصطفى ناصف، الدراسة الأدبية والوعي الثقافي، مؤسسة العويس الثقافية، دبي، ط1، 2004.
- مفيد قميحة، شرح المعلقات العشر شرح وتقديم، دار الهلال، بيروت، ط1، 1997.
- يوسف خليق، دراست في الشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة مصر، د.ط، د.ت.
- يوسف المطلبي، الزمن واللغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر، ط1، 1981.
- جيلبير دوران، الأنثروبولوجيا، رموزها، أساطيرها، أنساقها، تر: مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1
- Adayp, J. G., &Spadaem, Le récit poétique. Bonnard, Paris, 1994.
- Arnold van Gennep ،les rites du passage ،Edition s/ Q et J. Picard ،Paris 1981،