سيمياء الحيز في رحلة الشاعر الجاهلي

أ. بغداد برادي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية/ سيدي بلعباس

تقديم :

تستشرفنا القصيدة الجاهلية بمقدمتها الطللية راسمة لوحة موقف الشاعر وقد استوقف صحبه في مشهد جلل تستحضر فيه ذكرى الصاحبة الغائبة عن مضارب القبيلة الدارسة، وقد صارت أطلالا باعثة على البكاء والشجن. وكأن الشاعر الجاهلي يفتح عزاء غائبا قد ضرب في الأرض يبحث عن ماء يستوطن أو مرعى يسكن. والشاعر في موقفه هذا لا يبكي نفسه لغياب الأهل والصاحبة فحسب، بل يبكي مأساة الإنسان الذي اضطر إلى الرحيل عن دياره "والانسحاب بعيداً، فغدا المكان المؤنس شديد الوحشة، تتلاعب به الرياح، وترتع فيه الوحوش، وتعبث به الأيام والأعوام والأمطار وعاصفات الريح"1 وتأخذ لوحة الطلل وهي تعرض صورة حركية الشاعر من الوقفة الباكية عند أطلال قد ماثلت كتبا جدد النشر صحفها أو رسوما شابهت أكفا جمّل الوشم داراتها إلى ما قاوم فعل الزمن محوا ونفيا من نؤي وثمام وأواري وأثافي2 كل هذا تخطه الأحياز المنشطرة عن الحيز الأصل (الطلل)، وهذا ما عمق رؤية الشاعر للحيز في دلالته المأساوية الداعية للانعتاق من سلطان الطلل وقد تمكن من أسر الشاعر الجاهلي بصرفه عن يومه لأمسه، ورفعه من طلل الديار إلى منزله الأول. "وكأن الطلل عزلة الزمن في الزمن، وعزلة المكان في المكان"3، وذلك باعتبار الطلل كحيز أصل تتشجر عنه أحياز جديدة تدرج في محيطه وتسبح في فلكه. ومن خلال أحياز الطلل تعمق دلالة المأساة، فاستحضار الشاعر الجاهلي الذكرى بنفحاتها وقد تراءت رسوم المنازل بحجارتها وشجرها ودوابّها. كل هذا وذاك يشكل تحييزا دالا على "أن كل حيز يفضي لحيز آخر4 قد يشبع دلالة المأساوية ويعمق رؤى الرحلة الطللية درامية.

1. الحيز الثابت ورحلة طقوس العزاء:

لقد ذهب النقد القديم في تفسير ظاهرة الوقوف على الطلل إلى اعتبارها سبيلا يمهد لغاية حديث الظعن أو رحلة الظعينة. يشير إلى هذا بصريح العبارة «ابن قتيبة» في معرض تعليله بدأ الشاعر القصيدة بوقوفه والصحب عند الطلل وبكاء الذكرى وبث الشكوى. يقول: "أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين (عنها).5 وهنا قد نستفيد من ملاحظة «ابن قتيبة»

الطابع الفني للمقدمة الطللية، فاحتواؤها الوقوف على الطلل وبكاؤها الذكرى يرتبطان أساسا بغاية ذكر الأهل والصاحبة، وقد غيبتهما رحلة البحث عن الماء. قد تتعلق المسألة هنا من منظور نقدي قديم بالتقليد الفني وما أوجب من مقتضيات ارتبطت أساسا بالنظم الفنية الجماعية في الأنموذج الشعري الجاهلي.

إنها التقاليد الفنية القائمة على الموروث الثقافي الجاهلي المعبر على "طقوس وشعائر تصدر عن عقل الأمة وضميرها لا عن حالة فردية خاصة وتجربة منفردة"6 إن خاصية الوقوف على الأطلال وبكاء الذكرى تقليد فني جاهلي يصور الحضور المأساوي للإنسان، لقد كان هذا حال معظم الشعراء الذين وقفواعلى الطلل، وليكن شاهدنا في ذلك قول امرؤ القيس.7:

وقوله أيضا في معلقته8

قِفَا نَبْكِ، مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ ... بِسِقْطِ اللّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ9
فتُوضحَ فَالمِقْراةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَـــا ... لِمَا نَسَجَتْهَا مِن جَنُوبٍ وَشَمْـــأَلِ
وُقُـوفًـا بِهَا صَحْبِي عَلَـــيَّ مَطِيَّهُم ... يَقُولُونَ لاَ تَهْلِكْ أَسًى وَتَجَمَّـــلِ
عوجَا عَلَى الطَلَلِ المُحِيلِ لأَنَّـــنَا ... نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ خِـــذَامِ

ثم قول طرفة بن العبد.10

لِخَـوْلَـةَ أَطْـلاَلٌ بِبُرْقَـةِ ثَهْمَـدِ ... تَلُوحُ كَبَـاقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ اليَّدِ11
بِرَوْضَـةِ دَعْمِـيٍّ فَأَكْنَـافِ حَائِلٍ ... ظَلَلْـتُ بِهَا أَبْكِي وَأَبْكِي إِلَى الغَدِ
وُقُـوفًـا بِهَا صَحْبِي عَلَـيَّ مَطِيَّهُمْ ... يَقُـولُـونَ : لاَ تَهْلِكْ أَسًـى وَتَجَـلَّدِ

وقال بشر بن أبي خازم الأسدي12 في مثل هذا أيضا:

تَـغَيَّـرَتِ المَنَـازِلُ بِالكَثِيـبِ ... وَعَـفَى آيُهَـا نَسْجُ الجَنُـوبِ13
مَنَـازِلُ مِنْ سُلَيْمَـى مُقْفِـرَاتٌ ... عَفَـاهَـا كُلُّ هَطَّـالٍ سَكُوبِ
وَقَـفْتُ بِهَـا أُسَـائِلُهَا وَدَمْعِـي ... عَـلَى الخَدَّيْـنِ فِي مِثْـلِ الغُرُوبِ

إن تواتر الوقوف الباكي في حيز الطلل عند شعراء الجاهلية يشير لما يجاوز مجرد التواطؤ الفني على تقاليد ما هي إلا مجرد وقوف على دمن ورسوم بالية، قد تعلق بها الشاعر فأحيت في نفسه ذكرى مباهج الصبا وأيام خلت قضّاها الشباب هنالك. إن الوقفة الباكية تتعدى شعور الانتساب إلى

أصول فنية وضعها ابن خذام أو امرؤ القيس. ليس هذا وحسب، بل إن الوقفة الباكية تشكل حيزا متناميا، يتخطى دلالة الانتماء المكاني إلى فضاء أرحب يجسد المصير المأساوي للذات الإنسانية، قد تتشاكل فيه الذات الفردية بالجماعة البشرية.

إن الوقفة الباكية التي وقفها ابن خذام وامرؤ القيس وطرفة وبشر وغيرهم من شعراء الجاهلية لا تنتهي دلالتها عند رثاء الذات في مصابها الجلل بفقد الأهل والصاحبة فحسب ولا تؤكد بكاء المكان الذي غدا خبرا بعد عين وحال أطلالا بعد أن كان منازل. إن وقفة الشعراء الباكية لا ترتبط بهذه الدلالة وتلك، بل تتجاوزهما إلى دلالة تضفي على الشعر الجاهلي دلالة إنسانية في رثاء الآخر الذي لا ينفصل عن الذات. فالشاعر الجاهلي لا يقف باكيا مجرد نفسه ولا الأهل الغائبين ولا الصاحبة النائية ولا المكان البالي.

إن وقوف الشاعر الجاهلي "وقوف على الشخصية الإنسانية المقهورة، ورثاء للحضور الإنساني الذي هزمته البيئة في نهاية الأمر؛ إنها تصوير للصيرورة المحزنة التي تعجز الإنسان، فردا كان أو جماعة عن الإفلات من قبضتها"14. إن وقفة الطلل وبكاء الشاعر حرقة ضمن حيزية حركية تفضي إلى أحياز جديدة، وذلك باد من خلال حركة الناص في الإطار الخلفي للحيز الأصلي الذي يظهر في واجهة لوحة الطلل.

إن حيز الوقوف على الطلل وهو الأصل قد أفضى لحيز بكاء صورة المنازل والذكريات العزيزة التي عاشها الشاعر بين ربوع القبيلة شابا ويافعا، يتقلب فيها بين صنوف المتع. وهاهي الذكرى ترفع له صورة الحبيب الذي سكن الديار وقد كانت عامرة، ومتى ما حل بها الخراب تركها، فحالت أطلالا تستر بعضها الأتربة ويطمس بعضها الآخر المطر، لتحول دلالة قدم الطلل دلالة بكاء عزيز قد أصابه مكروه. هذا ما يعمق دلالة مأساوية الحيز الثابت (الطلل) بفعل حركية الحدث المفضي إلى حيز متحرك وكامن في فعل البكاء. "إن في الدموع المتهاتنة حيزا..إنه حيز مفعم بالحركة، مزدخر بالحرارة، حافل بالعواطف الجياشة، طافح باليأس والحزن اللذين يحركان هذه المادة السائلة في جسم الإنسان، فتفرز فاضحة الحال المكتومة، والأحزان الدفينة."15

2. الحيز الثابت ومأساة الذكرى:

إن أبين سمة في المقدمة الطللية بعد الوقفة الباكية هي استحضار مشهد المنازل في صورتها الدارسة، وقد سامها البلى نسخا ونسجا ما دفع الشاعر إلى مراجعة الحيز المكاني رسما برسم وعلامة بعلامة. فكل شئ في حيز الطلل يذكر حادثة أو يروي خبرا، ولعل هذا الاهتمام بأمارات الحيز الطللي ما يفسر ظاهرة الانتماء إلى القبلية باعتبارها مكانا تستقر فيه ذكرى الصبا والشباب، وكثيرا ما يثير الحنين الشاعر إلى ذكرى الرسوم فيسعى إليها، ومتى ما أدركها وقف وأوقف ثم بكى وأبكى.

وتأخذ الذكريات برقاب بعضها فتجيش لها الأحزان، ويشتد اقتفاء الشاعر أثر الذكرى وقد اتخذها دليلا في حيز الطلل، فيفضي حيز الذكرى إلى حيز رسوم الطلل. ويقف الشاعر

الجاهلي عليها تباعا يدفع عنها ما غطاها من رمل فدسها ويتفحص الأخرى لعله يعرفها وقد غير ملامحها المطر. وعندئذ يتشاكل الحيزان - (حيز الزمن: الذكرى الماضية- حيز المكان: رسوم الطلول البالية)- في مقوم ذكرى المنازل، فيعاود الشاعر البكاء الحار الذي لا يسليه عنه وعن مصابه الجلل إلا عزاء الصحب الداعين إلى التحمل والتجلد. وهكذا يكتسي الحيز الطللي بعدا إنسانيا، بحيث نجد أن أي شئ فيه يشكل حيزا في ذاته كلوحة خلفية، ولهذا "قد نلفي كل شجرة ذات دلالة، وكل نبتة ذا معنى، وكل صخرة ذات شأن، وكل منعطف طريق ذا مغزى، وكل عين ماء ذات خبر، وكل كثيب رمل ذا خطر." 16

وإذا التمسنا شاهد الأحياز في معلقة "امرئ القيس"17 فسنجد أثرها باديا في كثافة عدد أحياز المعلقة وتنوع أجناسها بين حجر وشجر لقد بحث عنها "امرؤ القيس" وتقصى معالمها حتى وقف عليها وحدد رسمها وقد توسط بين "الدخول" و"حومل" و"توضح" "فمقراة". إنها "سقط اللوى" منازل الأهل والصاحبة وانتهى إليها طرفة "ببرقة ثهمد" عند "روضة دعمي" ناحية "حائل" وأدركها "بشر عند الكثيب". وهنا تنهمر الدموع غزيرة "تتجسد منحدرة على خدي الوجه: حبات لجينية متتابعة، متخذة خطوطا عمودية متجهة من أعلى إلى أسفل"18 كما قال "طرفة بن العبد":

..... ظَلَلْتُ بِهَا أَبْكِي وَأَبْكِي إِلَى الغَدِ

أو كما قال "بشر بن أبي خازم":

وَقَفْتُ بِهَا أُسَائِلُهَا وَدَمْعِي عَلَى الخَدَيْنِ فِي مِثْلِ الغُرُوبِ

فكأن الشاعر ببكائه هذا يعبر عن فقده لكل ما يجب أن يكون من خصائص الحيز، فلا ماء ولا أهل ولا صاحبة. فالكل قد هاجر، وترك الحيز للرياح والمطر تفعل فيه فعلها، لتحوله من حيز يمثل الإنسان والحركة إلى حيز رمز للموت والسكون. وهكذا يغدو حيز الذكرى حيزا للبكاء. وما البكاء إلا نتيجة التذكر لأيام الصبا والفتوة التي قضاها الشباب هنالك. فالشاعر ضمن هذا الحيز لا يبكي نفسه والأهل فحسب، بل يبكي شدة الحياة المأساوية وقد أرهقته بجدبها وجفائها، و عندئذ يكون الحيز أحيازا. يتمثل الحيز الأول وهو الأصلي الرئيسي في وقفة الطلل، ويأتي الثاني خلفيا تتجسد فيه الذكرى وترتسم فيه مشاهد الحزن، ثم يتشكل الثالث في صورة البكاء الشديد وقد أفضى إليه حيز الذكرى المتحول بدوره عن الحيز الأصلي الثابت (حيز وقفة الطلل).

وإذن فالحيزان الكامنان في : "**.....نبك من ذكرى**" عند "امرئ القيس".

و"**أبكي وأبكي إلى الغد**" عند "طرفة بن العبد".

و"**دمعي على الخدين في مثل الغروب**" عند "بشر بن أبي خازم".

يمثلان حيزين أمامي وخلفي، فالأول يشكل حيز الذكرى، والثاني هو نتاج الذكرى، إنه البكاء الشديد والدموع المنهمرة المفضية إلى شعور الذات بالاغتراب، فلا الأهل أدرك ولا الصاحبة وجد، ولا الوطن لقي، والكل قد عزف عن الحيز وارتحل عن المكان.

لقد رأينا كيف أفضى الحيز الثابت (وقفة الطلل) إلى استجداء ذكرى الأهل والصاحبة والديار أيضا، فأدى هذا إلى تحول في هيئة الحيز، فكان حيزا متحركا تمثله رحلة الشاعر النفسية في استحضار صورة الصاحبة والديار أثناء وقفة الطلل:"قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل".

وما كان البكاء إلا تنفيس مكتئب قد فقد الأهل والصاحبة والوطن. لقد عاشت الذات على إيقاع الذكرى تصاحبها في حيزها المتنقل (الصحراء) ترجو إدراكها لتسعد بتحقيق أحلامها اللذيذة. لكن طبيعة الدهر غلابة، والذكرى تدافع (الحيز الثابت: الطلل) وترغب في الاستعاضة عنه بحيز سعيد وديار عامرة، لعلها تظفر ببعض السعادة. إلا أن الذكرى تصطحب معها- بالإضافة للحلم السعيد- رهبة الغياب وخشية البين، فالأهل والوطن لا قرار لهما في مكان إلا إذا كان المكان رهين الماء والخصب. ومتى فقدهما الأهل وجب التظعان بحثا عليهما في أماكن أخرى أوفر ماء وأخصب عشبا. وهكذا تجد الذات نفسها حبيسة حيز متسم بالتعاسة والاغتراب.

وإذا جئنا نلخص الحركية الحيزية للذات، فسنجد أن طبيعة الحيز تتباين نوعيا بين أولها وآخرها. فالحيز الأول وهو الأصل (وقفة الطلل) امتازت طبيعته بالثبات ومادية المشهد، وقد أفضى إلى حيز متحرك معنوي تمثل في ذكرى الحبيب (فاطم-خولة-سليمي) والمنزل (سقط اللوى-برقة ثهمد- الكثيب). وهذا الحيز (الذكرى) بدوره أفضى إلى حيز متحرك آخر، إنه حيز (البكاء الشديد) وقد ترجم عواطف تطفح حزنا وتجيش يأسا، وهذا ما أنتج حضورا لحيز الاغتراب عن الوطن لغياب الأهل والصاحبة.

تأخذ رحلة الشاعر للطلل صورة أحياز متباينة بين مادية ثابتة كما في وقفة الطلل، ومعنوية مثل حيز الذكرى، ومادية متحركة نحو حيز البكاء الشديد، ومعنوية شبه حيز الشعور بالاغتراب. ثم تبحث الذات عن مخرج ينجيها من الشعور بالاغتراب التعس، فتجده في صرف النظر عن آثار الديار من نؤي وثمام وأواري وآثافي، وبذلك تتجاوز الذات حيز الطلل وتضرب في الأرض متخذة سبيلها إلى التسلية عن مأساتها الإنسانية بعد أن فرغت من طقوس العزاء، وذلك من خلال:"الوقفة- الذكرى- البكاء". وبهذا يجلي الطلل ضمن "أبعاده الفنية والشعورية دلالة مقدسة، مما يعطي للمكان (المسكن) حضورا مقدسا، يرتبط في ذهن الجاهلي"19 بمفهوم الانتماء للقبيلة سواء في فعل التوقف عند رسوم المنازل أو بكائها بعد استحضار ذكرياتها.

3. رحلة الصحراء/مأساة الحيز ودلالة الانتصار:

لا يكشف الخطاب الشعري عن مأساوية رحلة الطلل ودلالة طقوسها التعبدية فحسب، بل كثيرا ما يطلعنا على قداسة المكان، الذي تبكي فيه الذات الذكرى وتعزى فيه لمصابها الجلل بغياب

الأهل والصحابة. ثم إن هذا الغياب يشكل في ذاته دلالة افتقاد للوطن، فما الوطن إلا الأهل والصاحبة. ودون ذلك أطلال يحيل عليها الوجد وقد هيجته ذكرى الحبيب والمنزل.

ومتى استشعر الجاهلي تمام الإتصال عند الطلل، استوجب منه الموقف ضرورة الرحيل بحثا عن السلوى ورغبة في التنفيس عن الذات وقد ملأها الطلل حزنا وأسى. وضمن هذه الرؤية يغدو الطلل مكانا للعزاء ومجالا لبكاء الذات التي قهرها الدهر في حلها وترحالها، فسعت إلى الرحلة لعلها تجد في فضاء الصحراء تسرية.

1.3. الصحراء/حيز التيه :

يشير "ابن رشيق" إلى صنيع الشاعر في ذكره "ما قطع من المفاوز، وما أنضى من الركائب وما تجشم من هول الليل وسهره، وطول النهار وهجيره، وقلة الماء وغؤوره." 20

وقد نفهم من هذا أن الرحلة ضرب من المخاطرة بالنفس ونوع من المغامرة بالذات في أرض تعرف بالمهلكة، وإن سمتها العرب مفازة تفاؤلا عند مباشرة رحلتها، لقد تناول الشاعر الجاهلي الصحراء مكانا يثير في النفس شعور الخوف والرهبة لرحابة فضائه وتغير علاماته بفعل الرياح. وكثيرا ما تضل الصحراء الرائح والغادي حتى يهلك ما لم يكن بها عارفا.

يقول "امرؤ القيس"21

وَخَرْقٍ كَجَوْفِ العِيرِ قَفْرٍ مُضِلَّةٍ قَطَعْتُ بِسَامٍ سَاهِمِ الوَجْهِ حُسَّانِ22

إن الصحراء أرض قفر لا تؤمن للقوم اهتداء، فهي علامة الضلال والهلاك، "ذلك لأن طبيعتها المفزعة قد حالت دون نمو الملمح الإنساني"23 بل إن جانبها المتوحش كثيرا ما يفضي إلى الضلال، يقول "الأعشى24

وَبَيْدَاءَ يَلْعَبُ فِيهَا السَّرَا بُ لاَ يَهْتَدِي القَوْمُ فِيهَا مَسِيرَ25
قَطَعْتُ إِذَا سَمِعَ السَّامِعُو نَ لِلْجُندبِ الجَوْنِ فِيهَا صَرِيراً
بِنَاجِيَةٍ كَأَتَانِ النَّمِيـ ـلِ تُوَفِّي السُّرَى بَعْدَ أَيْنٍ عَسِيرَا
جُمَالِيَّةٍ تَغْتَلِي بِالرِّدَافِ إِذَا كَذَّبَ الآثِمَاتُ الهَجِيرَا
إِلَى مَلِكٍ كَهِلاَلِ السَمَا ءِ أَزْكَى وَفَاءً وَمَجْداً وَخِيرَا

يستعين الشاعر بكثير من الألفاظ يستقيها من البيئة البدوية مثل "بيداء – السراب- السرى- الآثمات الهجير". وذلك ليكشف من خلال الرحلة عن عالم الصحراء وقد حف بالمخاطر والمهالك، بحيث لا يستطيع تجاوزه إلا جلد لا يجد في نفسه خشية الصحراء، وقد امتلك ناصية نفسه فساقها للحياة بعد أن بكى الفقد. وهذا "الأعشى" يتجاوز الصحراء الموحشة والمهلكة بثقة في النفس وتسام بذات تؤمن أن الدنيا تؤخذ غلابا.

إن الصحراء باعتبارها مكانا قفرا موحشا كثيرا ما تبعث في الذات الخوف أثناء الرحلة في هذا العالم المجهول، وكثيرا ما يورث هذا الشعور في النفس رهبة المكان وخشيته. لكن الشاعر يتجاوز الذات الإنسانية "مدفوعا برغبة التفوق ساعيا إلى إثبات قيم الفروسية التي تمجدها الذهنية العربية وتعتز بها، وتهدف إلى ترسيخها في سلوك أفرادها.26 وكأني بالشاعر يحمل رسالة حضارية تجعل الذات العربية تؤمن بمجاوزة خشية الذات للصحراء، وذلك بأثر التحلي بقيم الفارس المتحدي للصعاب، والراغب في الانتصار على المكان القفر. وضمن هذه الرؤية تغدو رحلة الشاعر مجالا لإظهار قدرة الذات في غلبة المكان وتجاوزه، وقد عجز على تحقيق ذلك أقوام. إن دلالة الانتصار على الصحراء تجليها علامة "قطعت" التي ترمز إلى مجاوزة الألم والمحن اللذين تمثلهما رحلة الصحراء من أجل الحياة.

إن علامة "قطعت" تتردد كثيرا 27 في بنية رحلة الشاعر من القصيدة الجاهلية. وهذه العلامة السيميائية التي لا تدل على مجرد تقليد فني، تواتر كخاصية ميزت الشعر الجاهلي من حيث تناصه اللفظي وحسب. بل إن الخاصية تتعدى ذلك إلى الإيحاء الدلالي لانتصار الذات على الصحراء، وذلك من خلال إشارة المعنى لقدرة الذات على مجاوزة الصحراء وتعديها إلى حيث الأمان والخير. ولعل هذه الدلالة تتعمق عند ملاحظتنا اقتران28 علامة "قطعت"- وما كان في معناها مثل جاوزت- بعلامة خرق- وما كان في معناها مثل الدوية- في النص الشعري الجاهلي. وكأني بهذه العلامة الموحية بدلالة انتصار الذات على الطبيعة تجبر كسرا أحدثته دلالة رحلة الطلل من أثر فقد الأهل والصاحبة، أو كأن اجتياز الصحراء ومكابدة مآسيها بلسم يشفي جراحا أنكأتها رحلة الطلل.

والذي ننتهي إليه مما تقدم أن رحلة الطلل مبعث داء يمثل في فقد الذات التي أنضاها الوقوف على الطلل وبكاء الأهل الظاعنين. ومن عجب أن تسترجع الذات بدواء من جنس الداء، وما ذلك إلا شد الرحال إلى الصحراء، "ففي الرحيل داء الشاعر وفيه وحده دواؤه.29 إن الرحلة في حيز لا يأمن القوم فيه اهتداء إلى مقاصدهم، وحري بالذات اجتنابه والخوض فيه دفعا لهاجس التيه، الذي كثيرا ما يفضي إلى الهلاك في هذا العالم المجهول. لكن "الأعشى" يخوض في رحلة الصحراء بثقة الاهتداء والمجاوزة، وكأن هذه المخاوف خص بها غيره من الذين ما خبروا الصحراء خبرته وما كابدوا رحلتها مكابدته، ليعلن ظهوره على الصحراء وانتصاره على الطبيعة. فهو أبعد الناس عن التيه في الصحراء، وما كان للسراب المترقرق فوق الرمال أن يخدعه ويضله. وهو العارف بمسالك الصحراء وطبيعتها، وما هو بالخب الذي ينخدع بحركة السراب وقد جعلته البيداء يلعب في فضائها لتهلك أقواما بعد إضلالهم. وما كان للهاجرة أن تمنع "الأعشى" الرحلة أو أن تعترض الشمس سبيله في نهار تلظى بحر ضمرت له الإبل وضمئت فيه النفوس وطاشت فيه العقول حتى أنها فقدت سبيل المسير. إن هذه العلامات "Signes" بيداء- سراب- هجير" تصور بعمق رعونة الصحراء وصعوبة الرحيل فيها، والتي تتصدر لذات خبيرة بالصحراء تتكشف عن ملامح تختفي

معها معاناة الرحلة لتجسد قدرة المجاوزة دون ضرر يذكر، بل على العكس من ذلك تحقق الذات انتصارا جديدا يضاف إلى انتصارها.

2.3. الليل/حيز الهم:

لاشك أن ملامح مأساوية الحيز لا تنتهي عند حدود المكان الصحراوي بمعالمه الصعبة والقاسية، بل كثيرا ما تتعدى الذاتُ المكان لمواجهة الزمان، وذلك باعتبار التباين الحاصل في ثنائية الزمان والمكان، فهجير الصحراء وشدة حر الظهيرة يختلف عن ليل الصحراء وظلمته الموحشة. ثم إن خشية الغادي والرائح لا تماثل خوف الساري والمولج في رحلة الصحراء لاعتبارات لعل أهمها التغير الذي يحدث الزمان -باعتباره عاملا نوعيا- في تحول فعل المكان ضمن حركية رحلة الصحراء بين الليل والنهار. وهذا ما يجعلنا نتصور الحيز إطارا يلابس فيه الزمان المكان، فإذا كان للصحراء سطوة، فإن لليل جبروتا.

فكيف إذا اجتمعت سطوة الصحراء بجبروت الليل على ذات أو ذوات تجد من المآسي ما يجد ليل الصحراء- على النقيض من ذلك- قوة بأس وشدة وقع؟

لا ريب أن رحلة الشاعر الجاهلي الليلية تمثل فعل تحد للزمان والمكان على حد السواء، فالذات فيه تواجه مصاعب الطريق وتتحدى مظان الليل. وكثيرا ما يقترن ذكر الليل بحضور الهم وارتسام الكرب، وقد أكثر الشاعر الجاهلي من ذكر ليل رحلته على نحو قول "امرئ القيس"30:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ	عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي31
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ	وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكَلْكَلِ
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِي	بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ
فَيَالَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ	بِأَمْرَاسِ كَتَّانٍ إِلَى صُمِّ جَنْدَلِ

يتكون هذا المقطع من أربعة أبيات، "يصور فيه الشاعر الليل يلفه جو من الثقل والكآبة والسأم والضجر"32 وقد تلا ثلاثة وأربعين بيتا من المعلقة، تؤلف مقاطع ثلاثة، كان آخرها في رسم الناص صورة مثالية للمرأة وقد جعلها رمزا للخصب والنماء. أما هذا المقطع الرابع، فقد خص به"امرؤ القيس"

صورة الحيز الليلي لرحلته وقد استشعر "أن نفسه ادلهمت باليأس والحزن والألم ولعله وصف الليل تحت وطأة ذلك اليأس.33 استهل الناص المقطع مشبها الليل بموج بحر غشي الشاعر بهموم، وقد أرسل سدوله كخيمة عظيمة تغمر الكون بظلمة تمازج النفس البشرية وتلامس همومها، وكأن الناص يراها رأي العين. وينتهي مشهد الحيز الليلي بتعجب الناص من هذا الليل الذي لا يبرح المكان أو كأنه يقيم في المكان خارج إطار الزمان الذي تعارف عليه الناس. وأجمعوا على انسلاخ النهار منه، ذاك هو الليل الزمن الفلكي. لكن ليل "امرئ القيس" لا يغادر المكان ولا يبرح زمانه، بل يمثل حتى في الإصباح الذي لا يغني إشراقة عن انفراج الهم وزوال الغم. فدلالة ليل "امرئ القيس" ليست دلالة ظلمة فلكية، بل هي ظلمة نفسية. لا تزيلها إشراقة الصبح، مثلما تحدث الظاهرة في الكون، فليل

"امرئ القيس" نفسي وليل الناس كوني، ولا شك أن حركية الحيز في صورة موج البحر وإرخاء سدول الخيمة وإخناء الجمل العظيم على قلب الشاعر المكلوم، تتكشف عن دلالة المأساة وقد أورثته هموم فقد الصاحبة وهجر الأهل للوطن.

لقد شكلت هذه المآسي هاجس الهم الليلي، تحمله عتمة النفس، فتعيشه في صورة ليل بهيم يتقصدها بالاختبار، بل يلازمها بالليل والنهار يبتليها باستحضار مآسيها الماضية الحاضرة فينكئ جراحها ويدمي كلومها لعلها تخر فينتصر أو تنفجر بكاء فيظفر بها، وتلك ضالة الزمن في ابتلاء الشاعر.

الإحالات

1. أحمد محمود خليل، في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1996، ص141.
2. النؤي: حفير حول الخيمة يدفع عنها المياه، الثمام: نبت يجعل حول الخيمة ليمنع السيل، الأواري: جمع آري وهو محبس الدواب، الأثافي: جمع أثيفة وهو حجر توضع عليه القدر.
3. حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص34.
4. عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، 1991، ص79.
5. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص20.
6. آنور أبو سويلم، دراسات، صورة المطر في المقدمة الطللية، الجامعة الأردنية، عمان، العدد8، 1985، ص230.
7. ديوانه، اعتنى به وشرحه عبد الرحمن المصطاوي، ص151.
8. م س ن، ص21–24.
9. سقط اللوى، الدخول، حومل، توضح، مقرأة : أسماء مواضع.
10. ديوانه، قدم له وشرحه سعدي الضناوي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص88، 89.
11. برقة: مكان يختلط ترابه بحجارة وحصى، ثهمد: إسم موضع، دعمي: هذا أحد جدود مالك بن ضبيعة الذي ينتمي إليه كل من عائلة طرفة وعائلة خولة، أكناف: جمع كنف وهو الناحية، حائل: اسم موضع.
12. ديوانه، قدم له وشرحه مجيد طراد، ص32.
13. الكثيب: إسم مكان، عفى: طمس، آي: جمع آية وهي العلامة، نسج: سحب التراب، الهطال السلوب: المطر المنهمر، الغروب: الدلو العظيم.
14. أحمد محمود خليل، في النقد الجمالي، رؤية في الشعر الجاهلي ص147.
15. عبد الملك مرتاض، آ، ي: دراسة سيميائية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ص110.
16. عبد الملك مرتاض، السبع معلقات، ص97، 98.
17. "لقد بلغ عدد هذه الأمكنة في المعلقات زهاء ثلاثة ومائة موزعة خمسة وعشرين حيزا في معلقة امرئ القيس..." عبد الملك مرتاض، السبع معلقات، ص98.
18. عبد الملك مرتاض، آ، ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ص110.

19. عمارة بوجمعة المقدس في الشعر الجاهلي مقاربة أنثروبولوجية سيميائية ص101، مخطوط جامعة وهران 2001.
20. ابن رشيق: العمدة، ج1/226.
21. ديوانه، إعتنى به وشرحه عبد الرحمن المصطاوي، ص160.
22. الخرق: الفلاة، قفر: مضلة، سام: فرس مرتفع، ساهم الوجه: متغير الوجه.
23. أحمد الخليل، ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي، ص158.
24. ديوانه، قدم له وشرحه ووضع فهارسه حنا نصر الحتي، ص161.
25. الجندب: الجراد، الجون: الأسود، الناجية: الناقة الصلبة، الثميل: الماء الكثيف، أين: تعب، الآثمات: الآثمة الضعيفة.
26. نور الدين السد، الشعرية العربية، ص360.
27. ينظر ديوان امرئ القيس، ص160. ديوان لبيد، ص248. ديوان النابغة الذبياني، ص218. ديوان بشر بن أبي خازم، ص46. ديوان عبيد بن الأبرص، ص35، ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، ص36. ديوان حاتم الطائي، ص53.
28. تنظر: م س ن، ص.ن.
29. خالد الوغلاني، صورة: الرحيل ورحيل الصورة، ص53.
30. ديوانه، اعتنى به وشرحه عبد الرحمن المصطاوي، ص48، 50.
31. تمطى: تمدد، الأرداف: الإتباع، الأعجاز: المآخير، ناء: بعد، الكلكل: الصدر، أمراس: ج مرس وهو الحبل، صم: الصلب، الجندل: الصخرة والجمع جنادل.
32. ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، ص209.
33. إيليا الحاوي، امرؤ القيس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1970، ص149.