# العبور وتأنيث القوى في معلقة لبيد "مقاطع مختارة"

# model" The passage and feminine the power in labid odes "Selected

د . بن ضحوى خيرة .
( جامعة امحمد بوقرة _ بومرداس )

**الملخَّص :**

سنحاول في هذا البحث تتبع الفضاء المكاني المستخدم في القصيدة العربية قبل الإسلام، مركزين على مقاطع ثلاث من معلقة لبيد والتي مثل فيها الحيوان العنصر الأساس والتي نفترض تصور فلسفة العربي قديما حول قضايا الوجود، والموت والحياة وعلاقة الإنسان بالمكان وبمن حوله، وللحصول على نتائج تقريبية سنعتمد على مقاربة هذه المقاطع وفق ما جاءت به نظرية فان جانب حول طقس العبور محددين بذلك لحظات الانفصال ومراحل الهامش والاتصال بعد ذلك داخل القصيدة، التي تعد خطابا موازيا يأخذ من الواقع ويتجاوزه بالمجاز، فتكون الصور الحيوان ماهي إلا خطابات تتضاعف كلما اقتربنا منها تأويلا.

الكلمات المفتاحية: خطاب، الشّعر الجاهلي، الحيوان، فضاء، زمان، طقس.

**Abstract:**

In this research we will try to trace the spatial space used in the pre-Islamic Arabic poem, focusing on three syllables from labid odes, in which the animal represented the basic element, and in which we suppose the ancient Arab philosophy depicts the issues of existence, death, life and the relationship of man to the place and those around it, and to obtain approximate results we will adopt On approaching these passages according to what was presented by a theory, there is an aspect about the rite of passage, determining the moments of separation and the stages of the margin and contact after that within the poem which is a parallel discourse that takes from reality and transcends it metaphorically, so that the animal images are nothing but letters that multiply as we approach them with interpretation.

**Key words:** discourse, pre-Islamic poetry, animal, space, time, ritual.

**مـقدمة:**

الدّارس للشّعر الجاهليّ قد يحدّدُ بصورة أو أخرى أنّ ثمة اتّصالا مباشرا بين الشّاعر وبيئته، والتي عدّها الكثير من النّقاد مصدرا إلهام، ومصدر قلق عبّرَ عنه الشّاعر الجاهليّ في معلقاته، وفي مقطوعاته، ناقلاً يوميات قبيلته، أحلامها وهواجسها، ساردًا لنا سجلاً حافلاً بالحروب والانتصارات في زمن غابر مليء بالأحداث، التي اختلط فيها المجاز بالحقيقة.

اتّخذ الشّاعر الجاهليّ من الطّبيعة مادته ومطيته التي لونها برموز كثيرة، تتضارب حينا وتتوافق أحيانا أخر، بعضها صراع وبعضها الآخر هدوء وصمت، وإن كان توظيف هذه الرّموز يختلف من شاعر لآخر، ومن متلق لآخر فإن النظر إلى الطبيعة على أنها جماد أضحت نظرة نمطية لم يعد الاستقبال النفسي ولا الذهني لها متأثرا بسكونها بل بحركتها التي تحمل الكثير من السرد ومن الأحجيات، ومن الأخبار التي لا نعرف عنها إلا القليل، أو بالكاد نتعرف عليها، لذلك فلا غرابة أن نجد الشّاعر الجاهليّ يرى في الطّبيعة منبعا تمده بالصور والمجاز، حيّة تخلقُ في نفسيته التّجربة الشّعوريّة في لحظة يختلط فيها الخيال مع الواقع ومهما يكن فإنّ العلاقة الوطيدة التي نشأت بين الإنسان والبيئة منذ زمن بعيد تمثّل محطة إبداع رغم اختلاف مراحلها وطرق التعبير بعناصرها وتفاصيلها، وإن كنا سنذكر مثالا فإن حسن تخلص الشاعر الجاهلي مثلا يتشاكل لا محالة مع تغير الأزمنة والصور في الطبيعة، تشاكلا يشبه مرور الوقت وتغير الظلال أثناء الظهيرة وبعدها، وحلول المساء وبزوغ أولى خيوط الشمس فعلى اختلاف المشهد واللون والتفاصيل، إلا أن المشهد يبقى واحدا تضمه الأفضية الطبيعية الزمانية والمكانية، وتضمها الحياة بصفة عامة، ولذلك فإن حُسْنُ التّخلص وسرعة البديهة تمنحان الفنان أو الشاعر هاهنا سرعة في تغيير المواقف لصالحه، وتكون متقبلة من المتلقي الذي يرى هو الآخر، ما أراد رؤيته من خلال الصور الشعرية والأحاسيس والمواقف المعبر عنها بكل ما هو طبيعي.

والشاعر في هذه المواقف يوظفُ لامحالة أدوات لغوية، مازجا اياها بفلسفته الخاصة للحياة وللمواقف، في فضاء مكانيّ يتلاعب فيه بالزّمن كما يحبُّ أو كما يريده أن يكون، فيطيل في لحظات ويحذف أخرى، ولكنّ لدى استيقاظه من حلمه يجد نفسه أمام ركام جامد خال من كل حركة، عدا حركة الرياح التي عرت الرمل فكشفت عن معالمه وتفاصيله، ولذلك فإن بداية وقوفه وبكائه وشوقه ماهي إلا نتيجة لما سيذكره في القصيدة ككل، ونتيجة طبيعية بعد الإعمار وبعد الحياة، إن هذه النظرة لوحدها كافية لأن تسرد لنا قصصا وهواجس ومخاوف من مروا ومن مكثوا بالمكان ولو وقوفا، ولنقل لحظة النهاية بالبداية المتجددة باستمرار رغم اختلاف الواقف على الفضاء المكاني.

الجدير بالذكّر أنّ نظرة الشّاعر للطّبيعة نظرة عميقة، ترى في التفاصيل اتصالا بالتجارب الحياتية له وللذين سبقوه، لتتسارع الحركات وتعج القصيدة بالأصوات والحركة والسكون، بالتنقل والثبات، باللون والقيمة، إنها عالم آخر يتماشى جنب إلى جنب مع حياة العربي قديما لارتباطها بأهم الحالات النفسية تغيرا المتحكم فيها حتمية تغيير المكان بتغير الفترات الزمنية

فيتصارع بذلك ظاهر المشهد مع باطن كل عربي ألف حياة الحل والترحال، فنجده يعود بنا تارة إلى الماضي، ويقفز بنا تارة أخرى إلى لحظة الحاضر، ثمّ يوهمنا باستشراف المستقبل الذي لا يعرف عنه شيئا ولا يعرف المتلقي أيضا، لكنه يطرب لسماع ما يمكن أن يكون ولو مجازا. فما حقيقة هذه العلاقة بين فضاء حقيقي وآخر مجازي يتغذى منه، يسايره ويعاديه؟ كيف يمكن لفضاء جدب صامت أن يؤثر في مخيال يتوارث جيل عن جيل؟ هل يمكن أن تكون كل تلك الصور عبارة عن حلم يرجى تحققه؟

**الطبيعة بين القساوة والرقة في القصيدة الجاهلية:**

يعد وصف الأماكن والأفضية الخالية والعامرة، أمر لابد منه في السرد، حتى ولو كان هذا السرد في قصيدة ما، الغرض من ورائه على حسب ما تلقيناه وضع المتلقي موضع المتفرج لا المصغي فحسب، ولذلك فإن عملية الإلقاء والتصوير والوصف معا، عامل مهم في تقريب المفهوم وتقديم الغرض، لكن المتتبع لخطى الشاعر في وصفه المتدرج يكتشف أمورا أخرى غائرة تحت طيات المدلولات الخفية والظاهرة، فالطلل ليس بالضرورة حديث عن الماضي والنسوة والنسيب أيضا ليستا حالة من تذكر تجارب الشباب والصبى والتفاخر، إنها أعقد بكثير إذا ما سلمنا بفكرة فلسفة الشاعر الجاهلي والعربي عموما، اتجاه الفضاء بنوعيه المكاني والزماني المدمج.

كما رآها "فان جانب" طقس الولادة أو العبور الأول،" إنها حقيقة العيش الذي يتطلب، عبورا متتاليا من مجتمع خاص إلى آخر، ومن حالة اجتماعية إلى أخرى: بحيث تكون الحياة الفردية مكونة من سلسلة من المراحل التي نهاياتها وبداياتها تشكل مجموعات من الترتيب ذاته: الولادة، البلوغ الاجتماعي، الزواج، الأبوة...الموت"[1]، وبذلك فلا غرابة أن ينظر إلى هذا الخطاب المتنوع المرافد على أنه ديوان العرب، فيه أخبارهم ومخاوفهم انتصاراتهم وإخفاقاتهم اتجاه قضايا الوجود، التي عبر عنها بعناصر بعضها موجود، وبعضها يرجى وجوده وتحققه، وعلينا أن نتساءل حينها هل المشاهد الموجودة والمتراصة في القصيدة الواحدة، شاهدة على حضور الشاعر فيها، أم هي انتصار لغياب يحاول الشاعر المتكلم بلسان من حوله تغييبه؟.

الانطلاق من فرضية توحيش الطبيعة وتليينها حتى تكون مطواعة خادمة للمرتحل العربي قديما، ونقصد هنا المتلقي، خاضع لامحالة لفلسفة ترى في الأشياء حضورا وغيابا يتماشيان جنبا إلى جنب، ويعبران عن وضع يتقبله المتلقي على نحو من الأنحاء مهما كانت قساوته وحدته،

[1] Gennep, A. V. ((1909) [1981). *LES RITES DE PASSAGE*. Paris: A. et J. Picard.p 13. « C'est le fait même de vivre qui nécessite les passages successifs d'une société spéciale à une autre et d'une situation sociale à une autre : en sorte que la vie individuelle consiste en une succession d'étapes dont les fins et commencements forment des ensembles de même ordre : naissance، puberté sociale ،mariage، paternité، progression de classe، spécialisation d'occupation ، mort ».

ومهما كانت عذوبته، ليقسم العمل أو القصيدة إلى دورة تكوينية تلعب فيها الأحداث منطقها الأساس، وتتبادل فيها الشخصيات الدور بين غالب ومغلوب، وإن لم تكن الشخوص هي الفاعلة، كانت تشخيص الطبيعة أمررا محتما ينظر من خلالها القوة التدميرية التي تقضي على هموم السامع والمتلقي ولو مجازا، فيكون الانتصار باللفظ والصورة تحقيقا فعليا وتثبيتا لما سيعتقد أنه حقيقة بعد ذلك.

ولعل مشهد الصراع من أجل البقاء كان الأكثر حضورا في قصائد كثيرة، لكنه بالمقابل اتخذ صورا متعددة، اعتمد بعضها على القوة العددية، وبعضها على العامل الزمني، وبعضها الآخر على القوة ولو كانت فردية، ولنتغول أكثر في المسكوت عنه اخترنا مقطعا من معلقة لبيد:

أفتلك أم وحشية مسبوعة  خَذَلتْ وهادِيةُ الصِّوَارِ قِوَامُها
خَنْساءُ ضيَّعتِ الفَريرَ فلمْ يرِمْ  عُرْضَ الشَّقائق طَوْفُها وبُغامُها
لِمُعفَّر قَهْد تَنازعَ شلْوَهُ  غَبْسٌ كواسبُ لا يُمنُّ طعامُها[2]

في بداية هذه المقطوعة، يفصلنا الشاعر عن الزمن الحقيقي الفضاء المكاني معا، ليدخلنا إلى عالم آخر لا ينتمي إلى الجنس البشري لكنه يؤكد حضوره كشاهد على الحدث المنقول إلينا بصيغة مختارة، فتأتي لفظة "وحشية" كحالة انفصال للدخول إلى حالة اتصال أخرى رغم أن الحالة الأولى هي هامش بطبيعة الحال، لكنها كمقطع منفصل إن صح القول تحولها الأداة "أفتلك أم" إلى اتصال بالخطاب الأصل الموجه إلى الحاضر والغائب معا ممثلة طقسا آخر يكشف عنه السياق المختار والفضاء المكاني، فيربط بين "الوحشية" و"الأم" في سياق واحد لينقل المتلقي إلى فضاء مكاني ويفصله عن فضائه الأصل "غير الموحش".

ينتقل عبرها المتلقي إلى عالم يختلف عنه تكوينا ونوعا، لكنه بالمقابل يتشارك معه الهم ذاته، فينزع الطقس هنا النوع ويبقي على العامل المشترك، وهو الخوف والصراع والبحث عن سبل البقاء مهما كانت وسواء كان حيوانا أم إنسانا فإن المشترك واحد إنه فضاء الموت والخوف والحياة معا، والذي يكون في أحيان كثيرة مجازي ركبت فيه صور عديدة متعارضة[3] فالمسكوت عنه في هذه المقطوعة هو طقس الولادة، والعبور إلى مرحلة ثاني بعد الأولى والدخول في مرحلة الأمومة التي تعني الانتماء، والذود والقوة والضعف في الآن ذاته، تعني الحماية والخطر، وإن كانت رمزية الأمومة تعني القوة فإنها تعني أيضا بالمقابل الضعف بعد الحوادث، لكن الشاعر في هذه الأبيات بالذات يقلب القاعدة ويرسل للمتلقي صورا موجودة بشحنات غير معهودة، لتكون لفظة "مسبوعة" الإجابة المكملة للأم التي حرمت ابنها لكنها لم تحرم الأمومة، فكانت لفظة "المسبوعة" على وزن يحمل كل معاني الفاجعة والحرمان لنجد تقابلية في بداية الخطاب: أم وحشية/ وسبع مطلقا العنان لراية الحدث وتغير حال الولادة إلى حال الجنازة، نفي الأمومة أبقي

[2] أبو عبد الله الحسين أحمدالزازوني، شرح المعلقات العشر، لجنة التحقيق في الدار العالمية، بيروت، 1992، ص99.

[3] ينظر: غاستون باشلار، تر: غالب هلسا، جماليات المكان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط2، 1984، ص31.

عليه ليظهر مع حركة المفجوع التي ستأتي في هيئة معتادة لدى العرب، فالبقرة وإن كانت تعني الحياة والولادة والخصب والنماء، وما وجودها في هذا لمكان إلا دلالة على وجود الماء والزرع، وما رمز الولادة إلا دلالة على مواسم الخير ونقصد هنا الفضاء الزمني لذلك "الربيع"، فإنه بالمقابل تعد لفظة السبع" أيقونة مقابلة ومضادة لها تعني الموت، الهلاك والظلم، وتحمل أيضا حياة المعتدي بموت المعتدى عليه وإن كانت الحروب والغارات قد أهلكت قديما القبائل فإن موت الابن بعد الولادة هو بمثابة حوار وخطاب يعاد تكراره بصيغ متعددة، ليصبح الموت والحياة واحدة، ووجود أحدهما مرهون بوجود الآخر وحضوره بشكل من الأشكال، الخطاب هنا في هذه المقطوعة يتعدد بتعدد المتلقي له في لحظة إلقائه، وأثناء كتابته، وكذا بعد نقله مشافهة، لذلك فلا غرابة أن نجد ذاك النوع من التنبيه إلى المشاركة في قضية من قضايا الوجود، معبرا عنا بصيغة "أ" أفتلك لتكون استمرارا للخطاب الذي قبله، وانفصالا عنه في الآن ذاته، انفصال من ناحية السرد بالرغم من أننا "حين ندرك الحركة فإنّنا ندركها والزّمان معاً... وبالعكس أيضاً حين يعتقد أنّ بعضاً من الزّمان قد انقضى، يبدو لنا أنّ حركة معيّنة أيضاً قد حدثت معه".[4]، فيرتبط بذلك الحدث "ونقصد هاهنا ما وقع لهذا الحيوان بالذات"، وما عناه الشاعر في حضوره الدائم بطريقة غير مباشرة في الخطاب المقد للمتلقي، فيصبح _المتلقي_ عنصرا آخر حاضرا لا محالة في الأزمنة والأمكنة الأولى كمراقب أيضا ومؤول.

ينتمي هذا المقطع إلى حلقة قبلية تم فيها ذكر نوع آخر، ينتمي إلى الفضاء الوحشي ذاته لكنه يختلف عنه تكوينا، فكان لذكر "الآتان" في المقطع السابق على ذكر البقرة الوحشية ترابط في يحتمل تغير الفضاء مجازا وثباته حقيقة، إذ يعلن وجود الحيوانين "البقرة والأتان" إلى وجود الإمراع والماء وغياب الجدب، أو بالأحرى يستدعيان فضاء يحن إليه الجاهلي والعربي عموما، لكن تركيب صور لحيوانات مختلفة في مشهد واحد يعطي إمكانية سيطرة الصورة الأصل الموصوفة، وبالتالي فإن ظهور الناقة "ونقصد هنا ناقة الشاعر" كتعدد وصفي يشار لها بالأتان تارة وبالبقرة الوحشية تارة، نفى التكوين الخارجي لها، وأكد على الصورة الطوطمية، والمقدسة لها، كما أعطى مساحة كبرى لبروز ظاهرة تأنيث القوى فيكون المخطط كالآتي:

ناقة ← أتان

بقرة مسبوعة ← الناقة بتكوين مركب جديد "يجمع بين القوة والخوف والندم".

تعج القصائد العربية القديمة بظاهرة تركيب الصور، وإحلال حيوانات وأفضية وبشر في مشهد واحد، يكاد يمثل قوة مجازية غير معهودة، تتلامس لامحالة مع تفكير العربي آنذاك والملاحظ من هذه التراكيب حضور التأنيث بكثرة، فإذا صرحنا بوجود علاقة بين الناقة والسفر ما بعد الحياة المتجلي في قضية ما بعد لموت، وحضور البلية كرمز بعد ذلك، فإننا نستحضر لا محالة صورة الموت داخل قصيدة تعج بالحياة والحركة والصراع، لكن أولا تكون هذه الحركة نابعة من

[4]- بول ريكور، الزّمان والسّرد، تر: سعيد الغانمي، دار أويا للطّباعة والنّشر والتّوزيع والتّنمية الثّقافية، طرابلس، ط1 2006، ج3، ص 21.

هواجس ورحلة ما بعد الموت كما تراه عين الشاعر والعربي قديما؟ إن الجزم بوجود ذلك غير ممكن لكننا سنحاول تتبع خيوط الربط بين حيوانات مختلفة، تمثل الناقة فيها محور الأساس، لتكون بذلك الجامع لتكوينات موحشة ولينة في الآن ذاته، فناقة الشاعر هنا هي ناقة مروضة تتقابل مع حيوانيين كلما ورد وجودهما في القصيدة ذكر الصيد ومورد الماء والصراع من أجل البقاء، والموت معا، والمتلقي في هذه الحالة مُركب هو أيضا لصور يتلقاها مجازا، لكن وجودها الخارجي محتمل أكيد، تحققه التجربة التي في الغالب يكون"لها ثلاثة مكونات محتملة، بمعنى، تصورات الأفكار أو الصور الذهنية والعواطف"[5]وإن كنا نريد التركيز على مقطع البقرة المسبوعة، فإن الخطاب القبلي والبعدي يفرض تتبع ما ذكر من معادلات إن صح القول لعنصر واحد، أراد الشاعر من خلاله تقديم صور متمازجة.

تسرد هواجس الشاعر والعربي قديما، ولعلنا لا نبالغ إن قلنا إن إخراج الشاعل للمتلقي من حالة متلق إلى مشارك في الحدث، تمثل أكبر عبور له من واقعه إلى الواقع المجازي الآخر المتماشي جنبا إلى جنب مع واقعه الحقيقي، فتكون الصور عبارة عن ظلال وهوامش لحياته كلما التفت إليها رأى تحقق أمانيه وتجسيد وتفسير مخاوفه، لتكون شبيهة ب"المسافة بين الأفكار التي تظهر بشكل متقطع في حياتك وبالكاد تعرفها"[6]، لأن منطق التساؤل يختلف من متلق إلى آخر، وطريقة تفسير الظواهر والتعمق فيها مختلف لامحالة، لكن المتفق عليه هو ذكر ما يجعل الخطاب والصورة معا مألوفة لدى المتلقي عامة، فيكون بذلك ربط الناقة مع الحيوان غير الأليف في فضاء موحش، كمثابة إرجاع الصفة الأولى للناقة قبل الترويض والعودة إلى الرحلة الأولى مهما كان نوعها، وإن تغير الأفضية المكانية لا محالة هو بمثابة طقس لدخول عالم الفضاء المعادي الموحش، تصبح معه الصور اللاحقة للأولى مزيجا لطقس الموت والحياة، أو لنقل للميلاد والطابع الجنائزي في خطاب واحد، وبصور متعدد يمثل الحيوان والفضاء الموحش أهم عناصره.

**تأنيث القوى:**

يبدأ الخطاب المختلف لحظة ذكر "نوار" المرأة والأنثى إن صح التعبير التي هجرت المكان، المحدد في القصيدة على أساس الوجهة المتخذة للمكوث بعد ذلك، والتي حددها في عدة عناصر كذكر الجبال والمسميات دون تحديد دقيق للفضاء المكاني بعينه، فجعله محصورا بين أفضية عديدة يمكن تخيلها، هذا الذكر العارض للارتحال يستدعي فكرة النأي التي تعتمد على طقس هي الأخرى، فيمثل طقس الترحال علامة للفقد، وثنائية تتضارب عناصرها، بين النأي والقرب،

[5] Eckhart toll, a new earth awakening to your life's purpose is a self-help, Oprah's book club, Dutton (UK), 2005, p146. "Every experience has three possible ingredients sense perceptions thoughts or mental images and emotions."

[6] Ibid. p141. "Space between thoughts is probably already arising sporadically in your life and you may not even know it."

بين سبب الارتحال والبقاء، بين الرحلة الحقيقية والمجازية بين رحلات الدنيا والعالم الموازي لها، فالرحلة بكل ما تعنيه اللفظة من حركة، وحالات نفسية مصاحبة من خوف أو فرح، فإنها تستدعي أيضا وجوب ذكر العدد "الفرد والجماعة" وتستحضر أيضا لا محالة وجود المساند على الرحلة "الراحلة" أو أداة الترحال، وبما أن الشاعر في هذه المقاطع استدعى وجوب الأفضية البعيدة، كمعادل للفقد، فإن ذلك يستدعي أيضا وجوب نوع الأداة والتي لا يمكن أن تكون فرسا ولا جملا في هذا السياق بالذات، بل ناقة صرمت لبنها، وقل شحمها، ناقة عاقر قادرة على تخطي المشاق، لكن الشاعر في هذه الأبيات يعطي صورة مخالفة لناقته التي أعياها السفر وأنهكتها المسافات في قوله:

بطَليح ِأسْفارٍ تركن بَقَّيةً  مِنْها فأحْنَقَ صُلْبُها وَسَنامُها
وَإذا تَغالى لَحْمُها وتَحَسَّرتْ  وتَقَطَّعتْ بعدَ الكَلالِ خِدامُها[7]

بمثابة إعلان لصورة جديدة، ستتشاكل لا محالة مع الصور المنتظرة: صورة ارتحال العربي عموما، وحبيبة الشاعر الرمزية التي تمثل حبيبة كل عربي، سواء قبيلة أو مكان أو حياة...وصورة أخرى تمثل الانتقال من مكان إلى مكان آخر يبدو غير محدد، بما أن الصحراء كلها بيت للعربي قديما وحتى حديثا، ولا اعتراف لحدود جغرافية إلا إذا اتصلت بفضاء الماء والنماء والخصب، وبالتالي رحلة الحياة، والمحافظة عليها بطريقة من الطرق التي يراها المرتحل والشاعر طقسا موروثا ونمطا مكررا، يبدأ بالفقد بعد الوصال وينتهي بالوصال بعد الفقد أيضا مجازا، مكونة بذلك حسب ما نعتقد المكون الأساس لدخول عالم المجاز، أو حواف الواقع، مكونة خطابا جديدا ورؤية جديدة أيضا للوجود والحياة، وتفسيرا لظواهر كثيرة، وهو ما نراه متناسبا مع ما جاءت به فكرة العبور «فكل طقس عبور يتكون من ثلاث مراحل: أولها الفراقSeparation أي الانقطاع العابر عن مكانته السادية في المجتمع، وثانيها الهامشية Marginality أو العتبية Liminality أي صور انتقال يقضيه العابر على هامش المجتمع، وهي حالة وسط بين المرحلتين السابقة واللاحقة، وفي هذه المرحلة لا يملك العابر أي مكانة اجتماعية معينة بل يعيش خارج المجتمع"[8] ويخرج المتلقي معه لحظة إلقاء الخطاب وتداوله حفظا، وبذلك فلا غرابة أن نجد الصور تتوالد وتتناقل من شاعر لآخر، تعمم بعدها التجربة التي تبدو في ظاهرها أنها خاصة، لكنها تعبير صارخ عن أنا الجماعة، ومحرك القصيدة وإن كان عالما مليئا بالأحداث والصراعات، فإن المرتكز لتكملة الحدث وبلوغ الذروة، هو ذكر المسميات، فيأتي اسم "نوار"، ليكون بداية أخرى لما سيأتي، ويضحي بعدها الطلل علامة دالة على وجود الأنثى، أو بالأحرى قاطن المكان، وما ذكر الأنثى واسم امرأة غير معروفة أساسا، هو ذكر للاستقرار بطريقة غير مباشرة.

[7] الزازوني، شرح المعلقات العشر، ص 95.

[8] سوزان ستيتكيفيتش، القصيدة العربية وطقوس العبور، دراسة في البنية النموذجية، مجلة مجمع اللغة العربية دمشق ص59.

وإن كان للفضاء المكاني حضوره وقوته، فإن لتأنيثه بعد ذلك هو بمثابة إحلال قوة معاكسة تمنع اندثاره ونسيانه، لتتعالى أصوات حصول الهامش على الوجه الذي يريده الشاعر أو المتلقي الأول، فالثاني الذي يتلقاه منقحا، ثم إن غياب هذه القوة وحضورها يستحضر لا محالة قوة أخرى جعلت الأنثى بديلا لمنع غيابها، وبعث الأمل في الوصول إلى لحظات التلاقي المجازي، مركزا على نوع الراحلة، التي تحضر في المرحلتين، فهي أداة الغياب والحضور معا، فالقوم ارتحلوا مسافات طيلة بها، وبها أيضا سيتم تتبعهم، وبها ستتم الرحلة الأخرى، لتصبح الناقة عاملا للغياب والحضور معا، وقوعها الحيوان في دائرة تكوين تتفاعل زمانيا ومكانيا مع التغيرات، جعلها تتداخل مع تكوينات أخرى أرادها الشاعر، في قوله واصفا ناقته بأتان:

فلَها هَبابٌ في الزَّمام كأنَّها صَهْباءُ خَفَّ مَع الجَنُوبِ جَهامُها
أو مُلْمَعٌ وسَقَتْ لأُحقَبَ لاحَهُ طَرْدُ الفُحولِ وضَرْبُها وكِدامُها
يعلُو بهَا حَدَبَ الإكَامِ مُسَحَّجٌ قدْ رابَهُ عِصْيَانُهَا وَوِحَامُها
بِأَحِزَّةِ الثَّلَبُوتِ يَرْبَأ فَوْقَها قَفْرَ المَرَاقِبِ خَوْفُها آرَامُها[9]

لكن قبل ظهور الأتان كموصوف للناقة، وهو ما يعادل قضية النوع "حيوان"، فإن هناك وصفا سابقا على ذلك، وهو وصف الناقة بالسحابة الصهباء "الحمراء" التي أفرغت مطرها فكانت أسرع من كل السحابات، ظهور التكوين الخارج عن تكوين حيواني، متعلق بأمور كثيرة أولها وجود الماء الذي وجوده يكاد يكون نادرا، وثانيها ترتيب الفضاء المكاني، الذي كان في بدايته جدبا وموحشا، إلى فضاء آخر متقابل معه، ومتباين من حيث الأول أرضي والثاني _ونقصد بذاك السحابة "السماء"_ علوي حامل لأهم شيء أحبه العربي قديما وربما نازع من أجله، وأرتحل أيضا، وربما أراد بإفراغ الماء في مكان غير معلوم، وقوف الشاعر وناقته أمام الفضاء المهجور، واستنزاف طاقته لمدة من الزمن بسبب الترحال على ناقة حملت مواصفات ثانية، جاء ذكرها بعد ذكر السحاب والمطر، ليتخذ الخطاب شكلا آخر بذكر المجموعات، وتفرقها عنوة بعد ذلك، إذ ينتقل من فضاء علوي إلى فضاء أرضي بإحلال الناقة في مواصفات حيوان آخر، لكنه لا يخرج عن دائرة التأنيث التي رسمها.

فتكون الأتان هي المحطة الثانية، ولكنها هاهنا بمعية عير غيور يسوقها عنوة، حماية لها، متشاكلة بذلك مع حكاية نوار الأنثى المذكورة في القصيد، والناقة والسحابة، غير أن الفاصل بين الناقة والأتان، أن الثانية تحتمل الخصوبة وتحمل علامات الولادة والأمومة بعد ذلك، مدمجا ذلك كله في فضاء مكاني وزماني أيضا، وبعد مشاق لسفر آخر ودخول طقس مغاير يمثل هامش الهامش، يعلن الشاعر عن الزمن المستغرق في التعب والخوف والهلع والذي كانت مدته ست أشهر قضاها العير حاميا لأتانه من بطش الكلاب والصياد، المنتهي بدخول فترة الربيع كثيرة الضباب، والتي حالت بينهما وبين رؤية الكلاب لهما، الملخصة للصراع الذي تحتمه قضية المحافظة على الحياة هروبا من نوائب الدهر المعبر عنها بالأفضية المكانية والزمانية والعناصر

[9] الزازوني، شرح المعلقات العشر، ص 96.

الحيوانية والبشرية أيضا، والممثلة في التقابلات التي بها أخرج المتلقي إلى الهامش وبها سيعيده بالطقس ذاته، "ليس الانتقال خطيرا بحد ذاته وإنما طقوس الفصل أخطر مرحلة من الطقوس"[10]، لما تحملها من عناصر متداخلة، إذ نجد أن الانتقال الذي حدث بعد حركة تنقل الأتان مع العير، والاستبعاد الكلي غير الوارد في واقع حيوان لا يستطيع العيش إلا داخل قطيع، فإن المرحلة الموالية هي الوصول إلى مورد الماء العذب خصب البطاح، الذي حمل كل دلالات البقاء والحياة، والفرح والراحة بعد التعب، الأمر الذي يجعل المتلقي متابعا كمراقب للحدث الذي حدث على حواف الواقع كما ذكرنا سابقا، غدت معه الحيوانات وحركاتها عضدا يبث من خلالها الشاعر مراحل تكون اللقاء، والفراق الحقيقي والمجازي، كما يستدعي ذكر الصراع المحتمل بعد الموت، أو بعد طقس الرحلة والعبور إلى الرحلة الأخرى، إن عملية إخراجنا من فضاء معلوم واقعي إلى آخر تتحرك فيه الكائنات بطريقة لم نعهدها يجعلنا ندرك تمام الإدراك قدرة هذا الخطاب على التوالد، والنسج.

وبالتالي فإن الشاعر هاهنا لا غرو أن يبدو المُخلص ولو بالمجاز، أو الممتلك لأداة الخلاص فإذا أقررنا بأن "هناك مغامرة في المناطق النشطة في العقل أولا. وثانيا وجود مغامرة خارج حدود المجتمع. فإن الرجل الذي عاد من هذه المناطق التي يتعذر الوصول إليها تكون بحوزته قوة لا يمتلكها أولئك الذين ظلوا مسيطرين على أنفسهم وعلى المجتمع"[11]، والشاعر في هذا المقام استطاع الخروج من حالة إلى حالة أخرى، حملت المتلقي معها، إلى عالم يشبه العالم الحقيقي، يستقي منه لكن يتجاوزه، فاندثرت معه وذابت الحدود الفاصلة بين الكائنات، بل إن بعضها صار يمثل العنصر ذاته، وإذا رجعنا إلى مسميات الآلهات قبل الإسلام وجدنا أقواها مؤنثة، كما أن العدد الأكبر للحوادث والمسميات في القصيدة مؤنثة أيضا، ولعل صياغة الصور باستخدام أنثى الحيوان، وكذا التدليل على مكان الوقوف، أو بالأحرى نقطة التحول الكبرى والدخول إلى عالم العبور، كان بذكر أسماء نساء غير معروفات، تركت تفاصيل ذكراهن المتصلة بالأنوثة والخصب والنماء، فكانت القوى المعبر عنها تقريبا كلها تميل إلى التأنيث عن قصد ودراية.

ينتقل بنا الشاعر واصفا حال ناقته، المُسقط على حالته بشكل غير مباشر وحالة العربي عموما قبل الإسلام، بالبقرة المسبوعة، والتي ابتعد بها الشاعر إلى طقس آخر أقرب إلى الطقس الجنائزي لدى العربي قديما، وبم أن الخطاب أخذ منحى آخر في هذ المقطع بالذات بحيث تحولت القوة إلى ردة معاكسة شكل فيها انشغال البقرة عن ابنها، سببا في موته من قبل السباع، فإنه بالمقابل أعطى إمكانية ورود القبيلة أو المجموعة المعبر عنها باسم نوار صفة الاتصال، المستدعية للعلاقة الموجودة بين الفرد وقبيلته والمتشاكلة مع الشاعر وحبيبته

[10] Mary Douglas, purity and danger: analyses of concepts of pollution and taboo, London, 1966, p96. "Not only is transition itself dangerous, but also the rituals of segregation are the most dangerous phase of the rites."

[11] Ibid, p95 "First there is a venture into the disordered regions of the mind. Second, there is the venture beyond the confines of society. The man who comes back from these inaccessible regions brings with him a power not available to those who have stayed in the control of themselves and of society."

المجازية، الأمر الذي يحقق الاستقطاب النوعي للقارئ والكمي أيضا وبه يتم طرح نوع آخر من الخطاب، خطاب ملخص في بعض مفردات تحمل دلالات كثيرة مكثفة[12]، فكانت صور الحيوان في هذا المقطع طقسا عكسيا للأول، أو لمرحلة العبور الثانية بعد خروج مؤقت، وإن كان الشاعر هنا حول طاقة هذا الحيوان إلى عامل معاد مثل الحزن أكبر عنوان له، فإنه بالمقابل أعطاه وسم القوة بعد ذلك، في بقاء هذه الأم في مكان أعطاه الشاعر كل حيثيات الحزن والخوف والتوحش، وأهم شيء هو ارسال انطباع في ذهن المتلقي عن مدى المعاناة بفقد الأحبة.

تبدوا المقاطع المتتالية لقصص الحيوان، والتي تنبئ عن وجود الإنسان كعنصر في الصراع، أو كمراقب للحدث كما لو كانت أحداثا منفصلة، يمكن أن تكون لوحدها حدثا خاصا، لكن ربطها مع بعض يعطي بنية كلية وصورة كبرى، للحالة التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقي المباشر وغير المباشر، فيجعل من القوة الآنية، حركة مستمرة في الزمن الافتراضي، مستندا بذلك على أهم خصائص الطقس، ففي المقطع الموالي الواصف لحالة البقرة المسبوعة بعد فقد ابنها، وممارستها لطقس الجنازة ورجاء عودة الميت واستحضاره يورد الشاعر أهمية البقاء على الحياة رغم مقابلة الموت، وكذا الشعور بالعجز برغم وجود القوة أمام القوة التدميرية التي جلبها الفضاء المكاني والزماني أيضا "ممثلا في الليل، والجو الماطر والشجرة التي احتمت بها "البقرة" دون جدوى...والصياد بكلابه" كنهاية حلقة تتبع خطى حياة ساكن الصحراء عموما. يقول:

عَلِهتَ ترَدَّدُ في نِهاءِ صُعائِدً  سَبْعا تَؤاماً كامِلًا أيَّامُها

حتَى إذَا يَئِسَتْ وأسْحَقَ خَالقٌ  لم يبله إرْضَاعُها وفِطَامُها

فَتوَجَّستْ رِزَّ الأَنِيسِ فَرَاعَها  عن ظهْرِ غيْبٍ والأنيسُ سُقَامُهَا[13]

والطقوس على العموم ماهي إلا تعبيرات رمزية عن الأفكار والمشاعر المعبر عنها بأفعال[14] تكون أولى صفاتها التكرار وتحديد الأفضية الزمانية والمكانية، وإن كنا سنتحدث عن إلقاء القصيدة فإن لها في حد ذاتها طقوسا لوحدها: من لبس وزمان وفضاء والذي يعد سوقا من أسواق العرب، ناهيك عن الهيئة البصرية والتي تعد وحدها خطابا آخر، يتم بواسطته التأثير في المتلقي بشكل من الأشكال، من لبس وحلي وألوان وأشكال للعمائم المحددة لنوع القبيلة وللمكانة أيضا، يجتمع ذلك كله لإخراج المتلقي من جو وحالة إلى حالة أخرى يكون مفعلها هذه العناصر مجتمعة، ناهيك عن المكان المرتفع الذي يقف عليه الشاعر وملقي الخطاب ثم يحقق العودة باتخاذ شكل آخر يمثل فيه العنصر الإنساني البوابة لذلك، فيعقب ذكر معاناة البقرة المسبوعة الصياد، ثم ناقة الشاعر التي كانت حاملة لكل هذه المواصفات المذكورة على اختلافها، فتحضر صورة الأنثى "نوار" والقبيلة والمكان الأول المنطلق منه والفضاء المتجه إليه، فيتم الفصل بين

[12] ينظر: خالد حسن حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية لشؤون العتبة النصية، دار التكوين والتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ص1، 2007، ص15.

[13] الزازوني، شرح المعلقات العشر، ص 111.

[14] Voire : Fromm, Erik, *Psychanalyse et religion*, Epi, T, F., Paris, 1968, p.138.

الخطاب والخطاب، ويحضر طقس آخر شبيه بالأول لكنه مختلف عنه من حيث القدرة على المواصلة والحياة ولو مجازا داخل قصيدة تتناقلها الذاكرة جيلا عن جيل، فتبقى معها المسميات والأمكنة والأحداث لغة.

**خلاصة:** إعادة قراءة خطاب يحتمل تأويلات كثيرة، يجعلنا أمام معادلة غير قارة خاصة إذا ما تعلقت بفلسفة بعيدة زمنيا عنا، لها سياقها الخاص، وعليه فإن تتبعنا لبعض مقاطع هذه المعلقة والتي تعلقت بشكل مباشر بالعنصر الحيواني المذكور وتوحيش الأفضية المألوفة وكذا إصباغ وحشية الحيوان وإعطائه سمات إسقاطيه تنتمي إلى فضاء معادي، أو الفضاء الإنساني بشكل مباشر، فيضحي الموحش غير موحش والمهجور عامرا، والمساند في ذلك تتبع آلية التغيب التي تفصل المتلقي الأول ونقصد هاهنا الشاعر ودخوله عالم الهامش، مدمجا في خطابه متلق آخر مباشر وغير مباشر، ينفصل هو الآخر لحظة إلقاء القصيدة في فضاء مختار بدقة، ولعل قصص الحيوان التي اتخذت أشكالا مختلفة في النوع والعمر والعدد واللون أيضا، وورودها في أمكنة وأزمنة مختلفة، لكن ما يجمع بينها أنها داخل خطاب مجازي يصنع من الصور أيقونات حاضر لأخرى غائبة، ثم يحدث الانفصال بالطريقة ذاتها التي فصلنا بها الشاعر عن الواقع، فيرجع إلى استحضار ما غاب بطريقة تبدو أكثر منطقية كنتيجة للأحداث المتتابعة في القصيدة، وإن كان فصلها عن بعضها يجعل منها أيضا قصصا أخرى يمكن تأويلها على نحو من الأنحاء، وبالتالي فإن مرحلة العبور كانت وفق شروط تم فيها اختيار حيوانات لها مقدرة على تصعيد الحدث لما تمثله من دلالات متعلقة بحياة الترحال، كما أن لها علاقة بالأسطورة والتقديس في المجتمع أيضا وبذلك فلا غرو أن تكون تلك الرحلات هي بمثابة عبور إلى أزمنة وأفضية أخرى تتصل برحلات ما بعد الموت حسب ما تراه نظرية فان جانب، وما ذكر الحيوانات إلا رموز تحتاج إلى إعادة قراءتها وفكها من جديد من باب الاحتمال لا التأكيد.

**قائمة المصادر والمراجع:**


_ أبو عبد الله الحسين أحمدالزازوني، شرح المعلقات العشر، لجنة التحقيق في الدار العالمية، بيروت، 1992.

- بول ريكور، الزّمان والسّرد، تر: سعيد الغانمي، دار أويا للطّباعة والنّشر والتّوزيع والتّنمية الثّقافية، طرابلس، ط1 2006، ج3.

_ خالد حسن حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية لشؤون العتبة النصية، دار التكوين والتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2007.

_ سوزان ستيتكيفيتش، القصيدة العربية وطقوس العبور، دراسة في البنية النموذجية، مجلة مجمع اللغة العربية دمشق.

_ غاستون باشلار، تر: غالب هلسا، جماليات المكان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط2، 1984.

_Eckhart toll، a new earth awakening to your life's purpose is a self-help، Oprah's book club، Dutton (UK), 2005

_Gennep، A. V. ((1909) [1981). LES RITES DE PASSAGE. Paris : A. et J. Picard

_ Fromm، Erik، Psychanalyse et religion، Epi، T، F.، Paris, 1968.

_ Mary Douglas، purity and danger: analyses of concepts of pollution and taboo، London, 1966