

الحمار الوحشي في الشعر الهذلي الأفضية الممتدة وطقس العبور

"مقاربة أنثرو_بنوية"

The zebra in Al-Hudhali's poetry - the Extended space - And the rite of passage

" anthro_ Structural approach"

بن ضحوى خيرة

امحمد بوقرة كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية_ بودواو_ مدينة بومرداس

تاريخ النشر: 2024/09/27

تاريخ القبول: 2024/09/09

تاريخ الاستلام: 2024/06/17

ملخص: هذا البحث مقاربة "أنثرو_بنوية" لظاهرة طقس العبور المحددة بالانفصال والاتصال التي أتت بها نظرية فان جينب، مختارين بذلك نماذج من شعر أبي خراش الهذلي. ولأن الشعر الهذلي أو الجاهلي عموماً مؤسس على الوصف والسرد والرمز الذي يحمل تأويلات كثيرة بتعدد القراء والقراءات معاً، فإن إعادة القراءة والبحث عن معاني صور الحيوان المختارة بدقة في شعرهم يدعو إلى التوقف وإمعان النظر فيما وراء الخطاب. دون الجزم بنهائية التأويل والقراءة والتخريجات، لطبيعة الخطاب الجاهلي الذي يبعد عنا زمناً من حيث النشأة والتراكيب والنسج.

لذلك كان الهدف من هذا البحث تتبع معاني اختيار الحمار الوحشي في الشعر الهذلي وبالأخص قصيدة أبي خراش الهذلي، وكذا الوقوف على مواطن الانفصال والاتصال كطقس يتم فيه الخروج من العالم الحقيقي إلى العالم المتحيل الذي رسمه الشاعر وقدمه إلى متلقيه، وكهدف ثالث محاولة قراءة التراث الشعري الهذلي بمنهج مركب يعتمد على المزاوجة بين القراءة النسقية والسياقية، أو بالأحرى: الأنثروبولوجيا لارتباطه_ الخطاب_ بطقوس تكرارها يشبه الطقس الجنائزي، والقراءة البنوية التي تبحث في البنيات الداخلية وتعالقها فيما بينها، وحتى لا نخرج عن الموضوع الأساس ركزنا على الأفضية بأنواعها وتداخلها فيما بينها، كالأفضية الزمنية والمكانية على سبيل المثال لا الحصر والتي تفاعلت لتنتج أفضية أخرى على حواف الواقع في فضاء مختار يمكن نعتة كما سماه من قبلنا بفضاء القصيدة بكل ما تعنيه اللفظة من معنى.

كلمات مفتاحية: طقس العبور؛ شعر هذلي؛ الخطاب؛ الاتصال؛ الانفصال.

Abstract : Abstract: This research is an "anthro-structural" approach to the phenomenon of the rite of passage defined by separation and contact brought about by Van Genpp's theory, thus selecting examples in the poetry of Abu

Kharash al-Hudhali. Because Hudhali or pre-Islamic poetry in general is based on description, narrative and symbolism that carries many interpretations with multiple readers and readings together, rereading and searching for the meanings of carefully selected animal images in their poetry invites pause and careful reflection beyond discourse. Without confirmations of the results, reading and graduations, due to the nature of the pre-Islamic discourse, which is far from us chronologically in terms of origin, structures and weaving.

Keywords: Rite of passage; Hodhali Poetry; Speech; separation; Contact.

المؤلف المرسل: بن ضحوى خيرة، الإيميل: k.bendahoua@univ-boumerdes.dz

1. مقدمة:

يعد الدخول إلى غياهب النص الإبداعي، حالة من الانفصال عن العالم الحقيقي بأفضيته الزمانية والمكانية، وهالة اتصال بالعالم الثاني، الذي اختاره المخاطب حلقة للولوج إلى عوالم أخرى بالكاد نتعرف عليها لكننا لا نرفضها، ولأن هذا الاتصال هو وقوع بين المرحلتين: الانفصال عن الواقع بوجود عتبة مساعدة على ذلك حسب نظرية فإن جانب "طقس العبور"، والاستمرار في الهامش أو على حواف الواقع، إلى أن يأذن لنا النص الخروج باتصال آخر مع واقعنا، فإن الحركة التي تسجلها الأداة المجازية تعلن عن امتداد لفضاء غير محصور، يتضاعف مع كل قراءة وتأويل، لذلك كان اختيارنا لنص أبي خراش الهذلي الشعري"، مؤسسا على النقاط التي يمكن أن نبدأ منها رحله البحث عن طقس العبور وتبدل الأفضية بأنواعها في نص جمع ما هو فلسفي ومجازي، ورؤية للوجود، محددًا مواطن الأسى والحزن، الخوف والأمن، كما أعطى احتمالية وجود التفاعل العيني والحسي، والتقاء المادة والروح، أو ما يسمى بالبحث عن جوهر الأشياء.

هذا التنوع الذي حملته النص الشعري يجعل النظرة الأحادية له قاصرة أمام تبدلات تكويناته، والتي نفترض لها مقاربة مركبة جمعت بين السياق والنسق، والإشكالية المطروحة: كيف تجلت المراحل لثلاث لطقس العبور في نص هذا الشاعر الهذلي؟ ولما كل هذا التكتيف الرمزي والدلالي؟ هل يمكن أن تحمل الأفضية الممتدة عناصر جديدة لنص جديد أراد لها المخاطب الظهور دون التفصيل في تعريفه؟ كيف يمكن لمقطوعة واحدة أن تحمل كل هذه الكثافات والصراعات التي وجدت في عصر ما؟ إشكالات كثيرة نحاول

طرحها علنا نقبض على معنى مختلف، يخرجنا من دائرة التكرار والإعادة، أو يجعلنا ننظر إلى النص التراثي على أنه مادة لا تنضب قراءتها، بل تتوالد مع كل تأويل وأداة ومع كل قراءة بطبيعة الحال مع عدم المساس بخصوصيته.

الانتقال إلى عالم المجاز فن من فنون الابتعاد النسبي عن الواقع مدة من الزمن، ولأن النفس البشرية جبلت على حب القصص، والسرد الممتع، والحكايات الغريبة فإن الاعتماد على تقنيات فنية تمنح ذلك أدركته العقول منذ زمن بعيد، بل وأتقنته مخرجة المتلقي من واقعه إلى عالم موازي تتساوى فيه القوى وتختلف أحيانا أخرى، ولربما يؤنث فيه المذكر ويذكر المؤنث كنوع من التلاعب البلاغي الذي يضيف على جوهر الأشياء لمعانا بالكاد نتعرف عليه، رغم قصر الأدوات والمعارف الوضعية، التي تجعل من القراءات والتأويلات حلقة نسبية نتائجها.

أولا لبعدها الزمني عن الإنتاجات الفنية التي أمامنا، وثانيا لأن الأدوات القرائية ليست من صنعنا تماما، وإنما هي نتاج غربي نحاول تلوين بعضه بما يتناسب والنص العربي القديم، وعملنا هذا يصب في البحث عن الأفضية الممتدة بامتداد الرمز المستخدم في هذه القصيدة، التي اعتمد صاحبها على فصل المتلقي وادخاله عالما آخر بزمن مختلف يوحي بوجود الماضي، ويوهم بالحاضر القريب، بل ويجعل المخاطب ينفصل مرات ومرات ليتصل بعالم القصيدة الداخلي والذي أطلقنا عليه وفق ما جاءت به نظرية فان جانب "الهامش"، ولنقل العالم الموازي للمخاطب، الذي تقع فيه أحداث مشابهة لما يقع للبشر وللعربي عموما في فضاء ممتد، ثم يعاد الفصل من جديد ليتصل المخاطب بعالمه الحقيقي الذي انفصل عنه لحظة الإلقاء أو القراءة، فيكون زمنه بذلك غير زمن الدخول والخروج، ويكون الفضاء بالنسبة له مختلفا عن الفضاء الأول، وتكون النتائج والتجارب والرؤى مختلفة هي الأخرى. إشكاليات كثيرة يطرحها هذا الخطاب ذكرناها في ملخص المداخلة، سنحاول تتبعها مستنديين على ما جاءت به نظرية فان جانب "طقس العبور" غير جازمين بنهاية البحث ولا بدقة النتائج لطبيعة النص ونوع القراءة أيضا.

2. فضاء الألم والموت وتخطي عتبة الانفصال:

1.2 التداخل والامتزاج:

تتحرك الأفضية في خطاب أبي خراش بشكل تمازجي، ينتقل فيه المخاطب من الحقيقي إلى المجازي في رحلة تعلن منذ البداية عن وجود المختلف والمتغير، وعن ضرورة الانفصال عن الواقع ولو مجازا، ولأن هذه الحركة تفترض رحلة تشبه إلى حد كبير مثيلتها في الواقع فإن المخاطب لا محالة مصور وناقل لتفاصيل هذه الرحلة المختلفة، تبدأ المقطوعة بما يأتي:

أَرَى الدَّهْرَ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ أَقْبُّ تُبَارِيهِ جَدَائِدُ حَوْلِ

التي تفترض وجود سابق على هذا الحدث، غير متغير في الكينونة، مختلف في النوع والعدد، وإن كنا سنتحدث عن الحمر الوحشية فقط فإن ذلك لا يمنع من ذكر الخطاب الافتراضي الذي بدأت به القصيدة ككل، والممثلة لحوار بين شخصية تكررت في خطابات الهذليين "أميمة"، وبين المخاطب المتبدل مع كل خطاب، فقد يكون الشاعر أو الناقل للخطاب بعده زمنيا، أو ما يطلق عليه بالتجربة العامة لأصحاب الفضاء ذاته، هذه الحدود المرسومة تجعل من حضور ما يمكن تسميته بالبداية المفتاح: "أرى الدهر لا يبقى على حدثانه" تنتقل من كونها حالة تسبيقية للحدث الموالي واختصارا للتجربة المعلنة، يثبتها الفعل "رأى" الموزع على التجربة الشخصية العينية المشاهدة لارتباطها بما سيدمر مشاهدة وعيانا، وبما حصل من زمن وفق تراتبية الحدث وحصول الحركة وإصدار الحكم معا، أو القانون العام الشامل.

هذه الصياغة المكررة في خطابات الهذليين أيضا أو لنقل الطقس المكرر المعلن عن تغير حاصل في الجنس والنوع والأفضية بأنواعها، تنقل المخاطب من الهيئة البشرية

والحوارية الافتراضية إلى نوع آخر تتفوق فيه الأعداد على المقطوعة الأولى التي افترضت وجود مخاطب ومخاطب، أو جماعات غير معلنة جعلت في الزمن الافتراضي أو الاستقبال الافتراضي للخطاب أيضا، فتكون المقطوعة الموالية للأولى تغييرا في العدد ظاهريا، وتوافق عددي بالمقابل داخليا مع إضافة جديدة ومختلفة للنوع والجنس والفضاء.

غير أن المراقب للحدث وناقله، والمصور له على نحو من الأنحاء يبقى انتماءه للعنصر الأول واجب تمليه الضرورة السردية، والحاجة إلى وضع صور متعددة للموت والغياب معا، فيذكر اللفظة بالصورة التي يريد لها قصدا، حاملا بذلك الدلالة إلى تعدد لا نهاية له، يقول في مفتتح المقطع الذي يعد انفصالا عن القطع الأول من حيث الصفة والشخصيات والأفضية بأنواعها، وتتمه لموضوعها بالمقابل الذي يعالج فكرة الغياب ولنقل صراع الموت والحياة، في مكان ما مختار بما يتوافق والطبيعة العربية والنفس الوجسة من الموت المحتم، فتكون بذلك بنية تعتمد "على نفسها لا على شيء خارج عنها"¹، إن الصورة التي قدمها المخاطب للانفصال حددت لا محالة الطريقة التي بموجها يتم الاتصال على حواف الواقع، حالة تشبه الحقيقة إلى حد ما ويختلف عنها من حيث تصديق المتابعة للحدث، تبدأ مقطوعة المخاطب ب: بالفعل "أرى" فيدخلنا بذلك في المجال المرئي وأخذ دور المتفرج على الصور المختارة، والانتقال من مجرد الاستماع إلى المشاهدة.

هذه العملية يمكن أن نسميها لحظة الانفصال عن الواقع ودخول عالم المجاز وإيقاف الزمن الحقيقي لمدة ودخول زمن القصيدة أو زمن الكائنات التي تم بموجها وبها نقل الفكرة وتصوير الحدث، يحدث الانفصال بصيغة طقسية مكررة: "الدهر لا يبقى على حدثانه" معلنة منذ البدء عن تساؤل وجودي، ما العنصر الذي سيلبي العنصر البشري المنتهية دورة حياته بالموت؟ وما الثابت والمتغير في هذا الحدث بالذات؟ إذا ركزنا في

الخطابات الهذلية وجدناها تركز على محور "الإنسان" والحيوان شأنها شأن الخطابات السابقة غير أن المتغير هو اعتماد الحمر الوحشية، والذي نعتبره في هذه المقطع طقسا للانفصال يتبعه اتصال آخر بالأفضية المختارة، فضاء الحركة والسكون، الحياة والموت، الخوف والشجاعة، العدد والقلة، القوة والضعف، التأنيث والتذكير للقوى أيضا. مقطع الانفصال عن الواقع والدخول في اتصال مع عالم القصيدة، والحياة المجازية المقابلة للحقيقية ذكرت أيضا في مقطع من عينية أبي ذؤيب الهذلي، التي بدأها ب خطاب حوارى بين شخصيتين افتراضيتين تمثل الأولى صورة للمرأة السائلة "أميمة" والمخاطب لها المجيب عن الحال، لتحقيق بذلك لحظة الانفصال منذ البداية معلنة عن اتصال بعالم آخر يكون أو مقطع منه:

والدهرُ لا يبقى على حدثانه جون السراة له جدائد أربع.

لدخلنا المخاطب بعدها إلى عالم مكن فيه الحمر الوحشية من تصدر الحدث والصورة معا، وكأن الهذلي بذلك يعيد تركيب صورة الحمر الوحشية من جديد، مع الإعلان عن الانفصال الذي ينتهي بانتهاء القصيدة واستكمال المشهد، فيحدث الاتصال مع الواقع، وتعود الحياة لطبيعة خارج هذا الخطاب المختار بعناية، لكن مع بقاء التأثير وتحديد الطقس الذي كلما ذكر "والدهر لا يبقى على حدثانه"، أو تحدث المقابلة الخطابية الافتراضية الموجودة بين مخاطبين افتراضيين مع حدث يمكن أن يحدث في أي زمان رغم تغير الشخصيات والأفضية المكانية، فإن حصوله واقع لا محالة ومتكرر كما تتكرر المفاتيح التي اختارها المخاطب.

الإعلان عن الدخول في حالة جديدة على حواف الواقع عبر عنه صاحب البحث الأنثروبولوجي: فان جانب بما يتوافق وحاجة البشر إلى وجود طقوس تكرارية مع كل مرحلة جديدة، أو مرحلة حياته تجعل التنقل من الأولى إلى الثانية حركة تكرر الأجيال التي تأتي فيما بعد، أو تكرر الجماعات في العصر ذاته قبولاً واستئناساً، أعطى فان

جانب لهذه الطقوس مراحل مرتبطة بزمان تمهيدي، وضمن العتبة، وآخرها الختامي والاختتامي المعبر عن الاتصال بعد الانفصال والدخول مرحلة الهامش، "تتكون هذه الصورة من مخطط ثلاثي. يوضح "فان جينب" أن كل طقوس العبور لها ثلاث مراحل: أولية وتمهيدية (أي "على العتبة") وما بعد الحد. من وجهة نظر أخرى -وجهة نظر الفاعل - سنقول: الانفصال (عن الحالة أو المكان السابق)، الهامش (بين المرحلتين)، والاتصال (إلى حالة جديدة)²، أو الوضع الاتصالي الجديد لإعادة التوازن بعد الانفصال الأول ومرحلة الهامش.

يكون تبعا لذلك حضور الحمار الوحشي مع أنه في صورة "العدد والقوة والنوع" طقسا جديدا للانفصال عن الخطاب الذي سبقه، وانفصالا للحظة الزمنية الخاصة بالمتلقي، وحضورا لفضاء زمني جديد يمثل اتصالا مضاعفا لكل ما سبق ذكره والدخول في مرحلة تسمى بالهامش أو ما بين المرحلتين، هذه الأفضية الخاصة بالهامش تعد تثبيتا لصورة المطاردة والحرص والبقاء، لصور الموت المتعدد، وللزمن الرتيب والذي نقصد به زمن الموت المحتم، غير أن المحاطب يختار في بداية هذا المقطع بالذات الصورة الشائعة للأمن والأسرة والتجمع والعدد، للشباب والقوة معا، ويعطي بذلك عالما أوضح لما يمكن تسميته زمن قبل الحادثة جاء في القصيدة أبي خراش في مقطع الحمر الوحشية:

"أَقْبُّ تَبَارِيَه جَدَائِدُ حَوْلُ"³ هذا الحمار الوحشي الذي أعطيت له الصورة الجسمانية والحركة والصوت والفضاء المحيط به في زمن معين مُعلن، تخبر به الأحداث المحيطة المختارة عن قصيدة واضحة، والتي تفترض وجود زمن الإمراع والخصب، تلتف حول هذا الحمار الوحشي أتن حوامل وأخرى "حول" أي دون ذلك، أو لم يحن وقتها بعد، فندخل في عالم يقع بين حدود الواقع والخيال، ولنسمه العالم الموازي الذي يفترض فيه المخاطب وجها آخر من أوجه الصراع من أجل البقاء، أو نمطا من أنماط الحركة المفترضة حدوثها

في فضاء غير مستقر، تتحكم فيه الأداة اللغوية، وتتلاعب وتركب إحداثياته بما يتوافق ونوع الخطاب والمتلقي معا.

2.2 طقس الانفصال والاتصال:

جاء في الخطاب الثاني بعد المقطوعة الأولى المفترضة لمخاطبين، يتعددان على محور التوزيع بافتراض أكثر من متلقي، مع الإقرار بمخاطب واحد، ستتغير صورته من ناقل إلى مؤول للصور الموزعة في فضاء مختار ومقصود، يقول:

أَبْنَّ عِقَاقاً ثُمَّ يَرْمَحُنْ ظَلَمَهُ إِبَاءً وَفِيهِ صَوْلَةٌ وَذَمِيلٌ
يَظَلُّ عَلَى الْبَرْزِ الْيَفَاعِ كَأَنَّهُ من الغار والخوف المَحِمِّ وَبِيلٌ⁴

يدخلنا المخاطب في جوهر الفضاء المحصور زمنيا في مرحلة الهامش، أو ما وقع بين الفصل والوصل الذي جعل فيه الكائنات المتفوقة عددا على العدد الأول، الذي اقتصر على وجود "مخاطب ومخاطب بشري"، فيتعدد بذلك العدد ويتوزع على مستمع غير معروف زمنيا، ومكانيا، ونقصد بذلك لحظة كتابة القصيدة ولحظة إلقائها، ووقت تلقيها ببعدها الزمني كما نفعل اللحظة، إن هذا العالم الموازي الذي اختاره المخاطب في هذه المقطوعة المحققة لفعل الدخول في قوة اللحظة الآنية كما عبر عنها إكارت تولي بقوة الآن، تلك التي تمنح الزمن وجودا حقيقيا في الحاضر، وتنفي بالمقابل الزمن الماضي غير الموجود وزمن الاستقبال غير المحقق، فيتحقق وجود الأشياء بحضورها في أشكال الحياة التي لا تعد ولا تحصى والتي تخضع للحياة والموت⁵، أو لنقل للغياب والحضور بمجاز يمنحها القدرة على التكرار والحضور والغياب مرات ومرات.

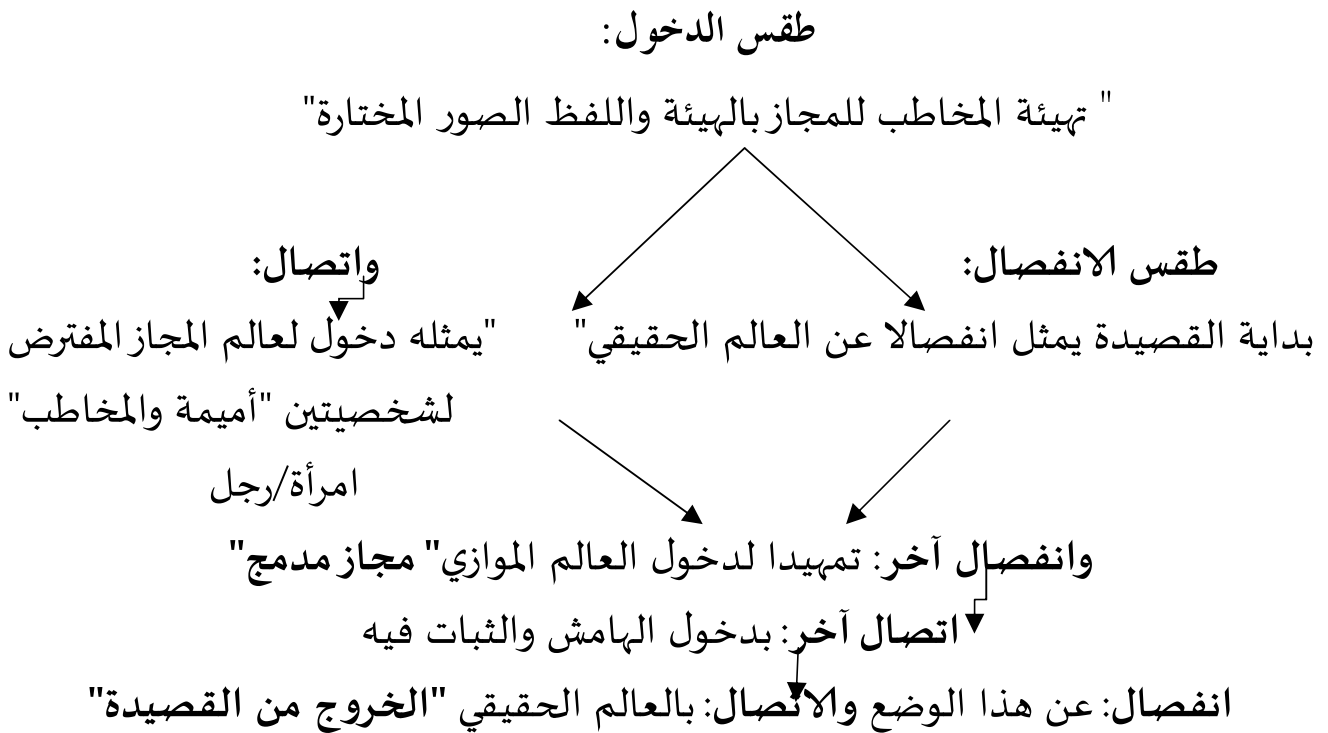
تجعلنا نتقبل العالم المختار الذي من المفترض أنه زمن انقضى، فيعطيه بذلك صفة الحدوث الحقيقي، رغم أن العالم المجازي صورة عن الواقع مركبة بما يتوافق

والمقاصد، تتحول فيها الألوان والحركات والأزمنة الحية، والكائنات إلى مادة يمكن التصرف فيها على نحو من الأنحاء، إن الوقوف على مرحلة الهامش المقصودة التي أخرجت المتلقي من فصاءه الحقيقي إلى آخريبدو أقرب إلى الحقيقة تحكمت فيه الصور التي أراد إبرازها، باثا من خلالها صورا للحياة في زمن ما، ولأن قوة الآن جعلت النص متقبلا فنفي اللحظة الحقيقية وأبقى على ما يسمى بالتشتت في العالم الحسي، وقبول العالم المضاعف، غير القابل للحدث وبالمقابل يمكن تقبله.

فالصورة التي ينقلها المخاطب عن حياة هذه الكائنات وتفاعلها مع المكان، وخوفها من المجهول، والمتوقع أحيانا تجعل المخاطب في قبضة الفضاء الموازي للعالم الحقيقي الذي لا مفكك منه إلا بالانتقال والانفصال مروراً للعالم الآخر الحقيقي، الذي يعد بالنسبة لنا عالماً موازياً وهامشاً آخر، داخل عوالم من الهوامش المتكررة والمتوالدة، خاصة إذا ما رجعنا إلى قضية التنقيح، والإلقاء والحفظ، والتدوين، فإننا لا محالة سنجد عوالم أخرى تتشابه من حيث التأثير، وتختلف من حيث الأفضية التي تلقن هذا الخطاب الذي يبعد عنا زمنياً، المؤثر لا محالة بقوله لفظه لا معانيه، لتضاف قوة الكلمة جنياً إلى جنب مع قوة الآن واللحظة المختارة، ينقل بها المخاطب حياة تلك الكائنات بوصفها متمنعة مدارية لحملها، الذي أظهره العامل الزمني، فتكون طقوس الولادة والإنماء والإمراع عالماً واحداً، يبعث على وجود الحياة مستبعداً بذلك الموت، وفواعله، لكن المخاطب مع ذكر هذه التفاصيل التي كادت تتكرر في القصائد الهذلية كلها تقريباً، يمهّد لطقس الخوف داخل عالم الهامش، أو ما يوجد على الضفاف الأخرى فنتصل دون قصد بعالم الخوف، أو الحركة المقابلة للأمن والاستقرار، وتعمل اللفظة المختارة الواصفة للحمّار الوحشي "ضامر البطن" الخائف الوجل من المجهول المتكرر، هذا

الضمور الذي أعطاه المخاطب صورة ملازمة لحصوله أو سببا في بلوغه والذي يعد صورة وطقسا محضرا للهيم الذي اعترى المسؤول عن هذه المجموعة.

فيكون طقسا جديدا يضع المتلقي في وضع جديد لم يكن قد عهده من ذي قبل، وبذلك فإن البدء بالصورة ذاتها "الحمر الوحشية" في مقاطع الهذليين الشعرية ماهي إلا طقس للعبور إلى العالم الموازي، ويمكن أن نرسم الخطاطة الآتية:



يتضاعف الخطاب مع وجود طقس ثان يمثل انفصالا للانفصال، أو درجة ثانية للانفصال والاتصال مع عالم الهامش "الحمر الوحشية"، ويكون الخروج من هذا العالم اتصالا مع الاستجابة المنطقية لنهاية الحكاية، أو لنقل القفل المنتظر بعد الصيغة المفتاحية المذكورة سلفا والتي مثلت بداية دخول الهامش "حكاية الحمر الوحشية"، والتي يعطي فيها المخاطب صورة جسمانية وحركة للحمر الوحشية تخرجها من دائرة المجاز إلى التحقق، فيصدق المخاطب الحدث فمع ظهور أول صورة للحمار الوحشي ضامر البطن،

تتلاحق الصور الأخرى لمن يشاركه الفضاء ذاته، وكل ذلك يقع من باب اختيار الصور والهيئات، يقول:

يَظَلُّ عَلَى الْبَرْزِ الْيَفَاعِ كَأَنَّهُ مِنْ الْغَارِ وَالْخَوْفِ الْمُحِمِّ وَبَيْلٌ⁶

يقع اختيار المكان على الحدث المتغير، ممثلاً صدى للعالم المراد تحقيقه ولو مجازاً، فتندفع الصور المحققة لذلك، مستعينا بالهيئة البصرية والنفسية للحمار الوحشي، الذي أعطاه صورة المترقب دائم الخوف، والحريص في الآن ذاته، ولعل التداخل بين صورة النبات أو الشجر العظيم الضخم "الغار" الذي يتراءى من بعيد على هيئة الرجل أ الإنسان على العموم، فيخرج بذلك من دائرة الوصف إلى الإحساس والتوجس المرافق لطقس الموت، فتكون بذلك الألفاظ الدالة على الارتفاع والضخامة والحرص بندا من بنود طقس العيش في الهامش العالم الذي تتلاقى فيه الأضداد، فإذا كان النبت والزرع والشجر دلالة على الحياة، وحمل الأتن دلالة على الولادة والتكاثر والحياة، وحرص الحمار وقوته وشبابه على الاستمرار القبض على لحظات القوة والدفاع، فإنها بالمقابل صورة أخرى للموت القادم، وللخطر المتكرر بتكرر الأفضية وتبدلها، والموت هنا لا يرتبط بالهرم، والجذب وإنما متواترة ومتغيرة صوره وثابت حدوثه كمفتاح المقطوعة التي أدخلتنا هذا الفضاء الثنائي: "موت/حياة"، و"حضور وغياب"، يقول:

وظَلَّ لَهَا يَوْمٌ كَأَنَّ أَوَارَهُ ذَكَا النَّارِ مِنْ فَيْحِ الْفُرُوعِ طَوِيلُ

فلما رأى الشمسَ صارت كأنَّها فُوقَ الْبُضِيعِ فِي الشُّعَاعِ خَمِيلُ

فهيجها وانشامَ نقعا كأنَّه إِذَا لَفَّهَا ثُمَّ اسْتَمَرَّ

سَحِيلٌ⁷

فيغيب العنصر البشري، ويحضر عنصر يقاسمه فضاء الغياب ذاته، يحضر الحيوان المكرر في شعر الهذليين كثيرا إذا ما تعلق الأمر بالبكاء والرثاء عموما، فيكون بذلك صورة للفناء رغم الحركة والصخب، والأفضية المخضرة المرافقة للمشهد ورغم الحياة والحرص عليها إلا أنها لم تكن سوى صورة أخرى للموت باستخدام الهامش الذي يمثل الأزمنة المتذكّرة بعوالم مختلفة عن عوالم البشر، ولنقل فلسفة العربي آنذاك استطاعت أن تجمع بين التجربة المتكررة على سائر الكائنات أو ذاك الناموس الذي تعبر بداياته عن نهاياته، فتكون "الطقوس مراحل الأفراد والإيماءات والكلمات الأشياء والأصوات التي تضمن بطريقة ما فعاليتها"⁸، داخل هذا العالم المحدد بقضيتين جوهريتين حياة وموت، وما تبقى يمكن أن يسمى بالهامش أو العيش بين المرحلتين إلى حين وقوع ما قرر وقوعه، ومما لا مفر منه مهما بلغ الحرص ومهما تنوع، ففي هذه الأبيات مثلا يحدد المخاطب في الهامش فضاء للشخصيات المختارة فيجعل توتر الخوف متناسبا مع حركة الارتفاع المتوافقة مع درجات الابتعاد عن الواقع والمتداخلة مع حصاد التجربة.

وهذا هو الجانب المخفي من حياة الجاهلي قديما، الذي يوارى في هيئات متعددة "الأثافي، الرحيل، الترحال، الحيوانات، موتها وحياة أخرى..." وبذلك يمكننا القول أن خطاب هذه المقطوعة يصف مرحلة ثابتة مستمرة للخوف الذي أراد المخاطب بثه من خلال حركة الحمار الوحشي، واصفا إياه بالعصا الغليظة، أو لنقل تلك القوة المرتكزة على الظاهر، والفضاء المكاني المتحرك، كما جمع بين الخوف واللاثبات ليجلب طقسا آخر متعلق بالنار والوهج المتعلق بوجود الحياة، والمنبئ باختبار الموت، فتكون ألسنة اللهب ووهجها الذي طال وتمدد إلى ما لا نهاية صورة أخرى لتمدد الألم والخوف من المجهول، ويكون الهامش حالة خوف يتمدد ولا يقصر، فواعله تحركها هو اجس الحمار الوحشي

المنقولة للمتلقى عن طريق المجاز كما لو كانت اسقاطا وحضورا لعوالم غائبة يمكنها الحدوث في أزمنة متكررة متى تكررت التجربة.

فيعيش المتلقى لا محالة تلك الحالة، وينظر إلى تفاصيلها كما لو أنها حقيقة وقعت، أو مراقبة لحدث تعرف نتائجه، أو لنقل حتمت نتائجه منذ البداية، فيكون دوره الناقل للحدث، والمتلقى المصدق له والمتابع لتفاصيله في حلة مشهدية ممثلة في عالم المجاز، ثم يربط المخاطب ذلك كله بالشمس لحظة المغيب اللحظة الزمنية التي تفصل بين النهار والليل، أو بين الخوف والقلق والخوف من المجهول، هذا الاختيار الزمني يمثل أهم مرحلة لطقس الهامش الذي يركز على التحديد الزمني لحالة ما، والمتطابق نوعا ما مع حالة الحمر في تجمعها حول الحمار الوحشي، ويكون بذلك زمن الخوف ممتدا في فضاء زمني ومكاني غير محدد يتكرر مع كل شروق، ولا ينتهي مع مغيبها بل تبدأ أفضية أخرى بالظهور مرافقة للقضية الأم، فيكون غياب الضوء حالة قارة للخوف الموت والغياب المحتم، ويكون انتقالا عينيا للمتلقى الذي سيطرت عليه أحداث القصيدة، رغم معرفة نتائج الحدث التي حسمت مع بداية الطقس، يكون غياب الشمس طقسا آخر يمكن أن نعه تثبيتا لمرحلة الهامش التي تعد الذروة القصوى التي يتغير معها الخطاب وحالة الشخصيات داخله، فتتحرك مغيرات الحدث نحو تفعيل الحركة المعاكسة الملازمة لحركة الدفاع والتأهب، بظهور أول إشارة خطر، غير أن زاوية الرؤية تختلف نوعا ما من الأحادية أو لنقل من خوف الحمار الوحشي وحرصه على حماية نفسه والأتن المسؤول عنهن وعن حملهن إلى خوف الأتن جميعها، فينتقل ذلك كله إلى المخاطب، الذي لازال في حالة اتصال مع الهامش منفصلا عن واقعه وزمنه على نحو من الأنحاء.

3. العالم الموازي ولحظة الألم:

البقاء خارج الزمن الحقيقي مدة معينة، يفرض الارتكاز على أحداثيات زمن ثاني، رُكب بطريقة تمنح المتلقي قابلية الحضور الفعلي كمراقب وشاهد على الحدث، ولأننا نستخدم بعضاً مما جاءت به نظرية "فان جانب" المفترضة لما سماه بطقس العبور المركب من البداية والوضع النهائي، وما بينهما أو ما سمي بالهامش المحدد بنقطتين غياب إحداها تقديم لفتح المجال لأخرى وتمدد للثالثة، مع الارتكاز على فواعل الزمن والأفضية المكانية المختلفة بأبعادها، الأمر الذي يجعل من هذه المرحلة تجسيدا فعليا لمرحلة الألم ومواجهته وإدراكه قبل ذلك جاء في المقطوعة:

يقول:

أقيدرمخموز القطاع نذيل	مُنِيْباً وَقَدْ أَمْسَى تَقَدَّمَ وَزَدَهَا
بَنَقَبِ الْحِجَابِ وَقَعْنِ رَجِيلُ	فَلَمَّا دَنَتْ بَعْدَ اسْتِمَاعٍ رَهْفَنَةِ
لَهُ عَرَمَضٌ مُسْتَأْسَدٌ وَنَجِيلُ ⁹	يُفَجِّجِينَ بِالْأَيْدِي عَلَى ظَهْرِ آجِنٍ

أدخل المخاطب حالة من الريبة والخوف المترجم في أشكال وهيئات بصرية، يمكن تخيلها أو رسم صور لها وفق تجاربنا الخاصة، ليعلم بذلك عن إدخال المتلقي للحالة ذاتها، وتكون النتيجة المتوقعة بعد ذاك انتظاراً لزوال النقع والضبابية التي حدثت في زمن اختصر لحظة المغيب، والترقب والخوف في مشهد احد، فيكون المتوقع الكشف عن الحجاب أو القانص المتلبب، المختفي والذي لم يخبر عنه المخاطب إلا بما يدل عليه: "الشجرة التي سبق ذكرها" في المقطوعة السابقة، والهلع الذي أصاب الحمار الوحشي بعد انتشار الضبابية، ولنقل انتشار الظلام بعد غياب الشمس، ونزوله من على المرتفع، بداية مرحلة اللأمن، وبداية لغياب حياته وحياة من حوله، هذه الزمنية بالذات وإن تعلقت بحياة الحمار في هذه المقطوعة هي صورة متكررة من لحظة الألم لحظة سوداوية، تسبقها عدم معرفة كافية للحدث، ويعقبها اكتمال المشهد "الموت المحقق".

الاعتماد على الصورة لوحدها غير كاف في هذه المقطوعة بالذات، فيتم الاستعانة بأداة السمع بحضور العامل المساعد على ذلك، وبما أن من آيات الليل السمع أكثر من الرؤية فإن الدرجة المتحرك وفقها تتم على مستوى تكثيف كل ما له علاقة وما هو مبرئ لهذه الآلية بالذات، فتغيب الرؤية شيئاً فشيئاً ممثلاً ذلك بغياب الشمس الجزئي وحضور النقع، وبداية حضور الغموض والخوف من المجهول، وتغيب صورة الأمن والقوة العددية والجسدية، وصلابة الأفضية بأنواعها، طقس تثبيت الهامش في لحظة الذروة "ومن المتفق عليه في هذا السياق أن نقول إن الطقوس لها فعالية رمزية معينة"¹⁰، خادمة للفكرة المراد إيصالها وللانفصال المبرمج، وهادمة للصور الحقيقية بافتراض العالم الموازي، وتصديق حدوثه بتغيب الفضاء المكاني والزمني الحقيقيين.

جاء في هذه الصورة:

فَلَمَّا رَأَى أَنْ لَا نَجَاءَ وَضَمَّهُ إِلَى الْمَوْتِ لَصِبُ حَافِظٍ وَقَفِيلُ

وَكَانَ هُوَ الْأَدْنَى فَجَلَّ فَوَادَهُ مِنَ النَّبْلِ مَفْتُوقُ الْغَرَارِ بِجِيلُ

كَأَنَّ النَّضِيَّ بَعْدَ مَا طَاشَ مَارِقًا وَرَاءَ يَدَيْهِ بِالْخَلَاءِ طَمِيلُ

وَلَا أَمْعَرُ السَّاقِينَ ظَلًّا كَأَنَّهُ عَلَى مُحْزَنَاتٍ الْإِكَامِ نَصِيلُ¹¹

يمثل الرحيل في القصيدة كلها رأس الهرم، الذي على أساسه تتوزع القضايا كلها مهما كانت فرعية، ولأن الرحيل هنا لا يرتبط بالرحلة الحقيقية فقط، وبتغير الأمكنة أيضاً، فإنه يقصد كل غياب يحدث ولو مجازاً، مع افتراض عوامل سابقة وأخرى لاحقة على هذا الانتقال من حال إلى حال، ومن تجربة إلى أخرى قد تكون أصعب من الأولى أو نتيجة حتمية لها، فيكون الرحيل موزعاً على أهم محور والذي نراه في هذا المقطع بالذات: غياب الأمن، يعقبه غياب للحياة، أو لنقل بداية طقوس الموت، التي رسم حدودها بأشياء ظاهرة، وأصوات مسموعة، ومسكوت عنه، وأفضية واسعة وضيقة، وأزمنة حصرت كلها

في زمن اللحظة المعبر عنها بالخوف، حتى تتناغم مع أول مفتاح للمقطع، ومع بداية القصيدة التي اعتاد مؤلفوها تركيب الصور لمجازية ومزج الأحداث الحقيقية بالخيالية، فتكون البدايات نتائج وإشارة لمضمون الرسالة ككل، ويكون وسط القصيدة أو الخطاب رحلة شاقة في العالم الموازي، يعيشها المخاطب والمخاطب معا، مكونة ما يسمى بطقوس الخطاب، علما أنها في الأصل بناء جماعي للمعنى، يتناسب مع مجموعة ما، يكون الرزم فيها هو المركز والمترجم للخيالات الجمعية¹²، أو لنقل طريقة تمثيل إيحائية للعالم المحيط بالمخاطب، الذي يرى أن توصله للمتلقي لا ينجح إن لم يعرضه بالكثافة الرمزية الهائلة، والطاقة التجسيدية للأشياء، فتأنت القوى، وتذكر أخرى، وتجسد الأشياء وتتخاطب الكائنات، وتتصل الأفضية وتنفصل في لحظة زمنية مختارة بدقة، قد تكون يوما، أو ساعة زمن أو فترة ما.

تكون المراحل المتحدث عنها في هذه القصيدة: الرحيل — الاستقرار المؤقت ثم الرحيل أو الانتقال إلى وضع جديد، مع وضع المراقب لهذا الوضع، ثم الخروج منه بتعميم حدوثه في صور مختلفة، وينتهي الأمر من حركة وانتقال، وصخب وهدوء، ودفاع وخوف وهواجس وحديث نفس إلى الوضع الأول الذي انطلق منه المخاطب في تعميمه لتجربة الموت المتعدد الأسباب ثابتة الحدوث، مع حتمية الغياب التي يحدثها، والتي لا يمكن أن يمنع حدوثها إلا اللغة والمجاز والصور المنقولة بدقة، ويكون تلقيه _ الخطاب _ حلقة جديدة تعيد رسم الصورة كما لو أننا نشاهدها اللحظة، فنتبع خطى الحمار الوحشية هواجسها وحركتها المترددة، وبحثها عن الاستقرار، ونتبع تصوير المخاطب لها بكل تلك التفاصيل التي تجعل من الحضور الفعلي محتملا، ولعل الركيزة المساعدة على ذلك تلك الفواعل المشكلة لطقوس العبور المتكررة في الخطابات المتشابهة، أو التي تحمل الصيغ ذاتها، ونقصد بذلك: "باب الرثاء، المدح مثلا، وغيرها..."

ينهي المخاطب المشهد بمقابلة الحمار الوحشي للموت المحتم، مع إظهار القصيدة في إخفاء احتمالية النجاة منه، ليهيئنا بذلك للخروج من الهامش، والاتصال مع الفضاء

الحقيقي، وهذا لا يتأتى إلا بفهم الصيغ المركبة التي أراد لها المخاطب البروز لمتلقي يعيد بناء النص¹³ من جديد بعد تلقيه فيبحث عن الخفي منها والغائر والظاهر بوصفه أداة للإيصال الفهم والصور المجازية.

فالفضاء المكاني المرتفع المشكل لصورة الدرب الذي اتخذته هذا الحمار الوشي وأتته على ارتفاعه المتعب هو صورة تقابلية لقوة هذه الحيوانات، وقدرتها على اتخاذ الصعب تفاديا للموت، فتكون بذلك طقسا آخر للنجاة، وتكون الأفضية المرتفعة وأرضية الطريق الموصوفة بالسواد كما لو أن الأرض أحرقت وصفا لقوة الحمر الوحشية التي اختارت الأصعب من الطريق، كما اختارت الزمن الأصعب "أول الليل" ونهاية النهار بتفاصيله، وبين حركة البحث عن الأمن، وعن الاختباء والحرص على البقاء ترتفع درجات التوتر لدى متلقي الحدث، فتتراص الصور ويعاد ترتيبها وفق المفتاح الثاني في المقطع باعتبار أن سؤال أميمة هو المفتاح الأول للقصيدة كلها، ومع افتراض وجود السياق الذي أدى بالضرورة إلى نسج هكذا خطاب، إن هذه الأفضية الواسعة والمتعددة داخل القصيدة تشبه رغبة العربي قديما في القبض على اللحظات بتجاربها التي حدثت، فتتحول هذه الأفضية في الخطاب الشعري إلى مسرح تتناوب فيه لحظات الحياة والموت لدى الكائنات كلها، "لا تكمن في وجودها بالذات، إنما تكمن في التفاعل الذي يحدث بينها وبين الإنسانية"¹⁴ فتُرى الأرض من خلال هذه الكائنات حالة شبيهة بحال "البدوي الذي لا يرى للأرض حدودا تمنع ترحاله"¹⁵، فصورة الأرض على لا محدوديتها لخصها المخاطب في عاملين: الأول فضاء الحمر قبل الرحلة، وبعده، واختيار اللون وتقابله مع حياة النهار وما بعده وكلاهما يمثلان طقسا لاستحضار الأهوال والموت، أو كما أسماها العربي قديما: "حوادث الدهر"، تنتهي إذا حياة الحمر الوحشية بدخولهم الفضاء الأسود، وكأن شق الجبل صورة لشق فؤاد الحمار الوحشي بسهم الرامي "القانص"، وكأن صورة الليل بداية نهار للرامي وبداية أخرى لحيوان يأتي تفصيل خطابه بعد مصرع الحمر كلها، فيجعل بذلك موت الحمار الحريص على حياة الأتن والحامي لهن، هذه الحماية بداية إعلان لموتها هي أيضا ونهاية للهامش

الثاني والإعلان بالمقابل لهامش جديد بطله النسر والأرنب في مشهد بجسد الموت والحياة والخلاص، والطريقة المثلى للانفصال عن الواقع والدخول عوالم العالم الموازي.

4. خاتمة:

يمثل حضور الحيوان في الشعر ما قبل الإسلام لازمة من لزوميات التعبير، واقتناص للفكرة والمعاني بوضع ما يلائمها من لفظ، فيكون ذكر الراحلة لازمة للرحلة الحقيقية والمجازية، ورحلة الحياة والموت معا، ويكون ذكر الثور تقليدا وطقسا حاضرا للدلالة على عمق الفكرة المتجذرة في لاوعي العربي القديم، والتي تحتاج بحثا منفصلا لوحده يهتم بالرموز وعلاقتها بالديانات الطوطمية القديمة وبقايا المعبودات، والاعتقادات التي تعاقبت على شبه الجزيرة العربية قبل مجيء الإسلام.

جاء تركيزنا في هذا البحث على الحمر الوحشية التي تكررت في الخطاب الشعري الهذلي على العموم، والتي ارتبطت بشكل وثيق بالموت والجناز، وعبرت بشكل رمزي عن حالات الانفصال، التي مثلت طقسا للعبور نحو فضاء مختار بدقة مثلت الصحراء والأودية القفرة والجبال أكبر فضاء له، بل وأهم عامل مساعد على تبدل الأفضية وتمدها وانحصارها ليكون الاتصال عاملا آخر مرافق لعالم ثاني أبطاله كائنات تشارك الإنسان القديم ولنقل الشاعر الهذلي بالافتراض بما أن ذكرها لا يجزم تتبعها، كما لا ينفي وجودها.

هذا الاتصال لم يتوقف عند لحظة واحدة ولا مقطع واحد، بل هو متبدل بتبدل أحوال الحمر من سفر وحركة وثبات، فيكون الاتصال انفصالا آخر واتصالا متداخلا مع أفضية زمنية تتضاعف وتتوقف، اختفي وتظهر، أظننا أضعنا البوصلة عندما اعتمدنا على التفسير الظاهري للخطاب الشعري ما قبل الإسلام، واعتمادنا على القراءة والمنهج الأحادي لخطاب اجتمعت عوامل كثيرة لإحراجه، عوامل متصلة بالاعتقاد الخاص بالجاهلي قبل الإسلام، وفكرته عن الموت والحياة والرحلة الحقيقية والرحلة في العالم الآخر، أو فهمه لعالمه وللعالم الموازي الذي مثل بشكل أو بآخر فلسفته اتجاه الحياة والموت، اتجاه الأشياء المحيطة به، واتجاه الزمن ولحظات القبض على الصور والأحداث، التي كلما أردنا تفعيلها لجأنا إلى تعبيرات الشاعر الهذلي، _ إذما تحدثنا عن تصويره

للأحداث والهواجس والمخاوف_ وتثبيت الأفضية بأنواعها والأخبار وفهمه للحياة ولو مجازاً، حتى إذا أعيدت قراءتها وأعيد سماعها في زمنه وزمن من بعده أعيد رسم تلك الصور في ذهن المتلقي كما لو أنها حدثت بالفعل، أو لكأنهما الشاعر في ذلك الزمن ملاحق لتلك الكائنات، راسم لحياتها بدقة بتفاصيل تشبه تفاصيل وحياء البشر.

5. قائمة الإحالات:

¹ صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، 1978، ص 293.

² - NICOLAS JOURNET, **Arnold van Gennep (1873-1957)** Les rites de passage, Les hommes en question. Pouvoir, identité, rôles, *Mensuel N° 112 - Janvier 2001*, https://www.scienceshumaines.com/les-rites-de-passage_fr_1079.html. "" Cette image consiste dans un schéma ternaire. Tout rite de passage, explique van Gennep, comporte trois temps : préliminaire, liminaire (c'est-à-dire « sur le seuil ») et post liminaire. D'un autre point de vue - celui de l'acteur -, on dira : séparation (de l'état ou du lieu antérieur)"

³ ديوان الهذليين، تحقيق: أحمد الزين، محمود أبو الوفا، مج 02، دار الكتب المصرية، جمهورية مصر العربية، 1965، ص 116

⁴ ديوان الهذليين، ص 117

⁵ View: Eckhart Tolle, the power of now "a guide to spiritual enlightenment", Rani publishing, October 2022, p: 18.

⁶ ديوان الهذليين، ص 117

⁷ ديوان الهذليين، ص 122

⁸ Pierre Bourdieu, Le rite comme acte d'institution, Acte de la recherche en sciences sociales, no 43, juin 1982. "Le rite met en scène des individus, des gestes, des paroles, des objets et des sons qui en assurent, en quelque sorte, l'efficacité."

⁹ ديوان الهذليين، القسم الثاني، ص 123، 124

¹⁰ Louis-Marie Chauvet, Du symbolique au symbole, Paris, Cerf, 1979, p 306. "Il est convenu dans ce contexte de dire que le rite possède une certaine efficacité symbolique"

¹¹ ديوان الهذليين، القسم الثاني، ص 124، 125

¹² Voire : Pierre Bourdieu, Le rite comme acte d'institution, p : 44.

¹³ بسام قطوس، استراتيجية القراءة، دار الكندي، الأردن ط 1، 1998، ص 22.

¹⁴ موسى رباعية، قراءة النص الشعري الجاهلي-دار الكندي، الأردن. 1998. ص 47.

¹⁵ عبد الله الغدامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف-المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء المغرب، بيروت-لبنان. ط 1. 1999. ص 160.