الجمهورية العربية السورية
جامعة البعث
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية
شعبة الدراسات الأدبية

جماليات المكان في شعر ذي الرّمة

رسالة أعدت لنيل درجة الماجستير في الآداب

بإشراف

الدكتورة سمر الديوب

إعـداد الطالبة

فاديا رضا العويشي

١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م

الجمهورية العربية السورية

جامعة البعث

شهادة

أشهد أن العمل الموصوف في هذه الرسالة هو نتيجة بحث قامت به المرشحة فاديا العويشي تحت إشراف الدكتورة سمر الديوب الأستاذة في قسم اللغة العربيـة من كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة البعث. وأي رجوع إلى بحث آخر في هذا الموضوع موثق في النص.

المرشحة	المشرفة
فاديا رضا العويشي	**أ . د .م سمر الديوب**

Certificate

I hereby certify that the work described in this thesis is the result of the author's own investigations under the supervision of Doctor samar Al Dayyoub in the department of Arabic , faculty of Art and Humanities , Al-Baath University ,and any reference to other researcher work has been acknowledged in the text .

Candidate	Supervisor
Fadia Ridah Al Owaishi	**Doctor Samar Al Dayyoub**

الجمهورية العربية السورية

جامعة البعث

تصريح

أصرح بأن هذا البحث (**جماليات المكان في شعر ذي الرمة**) لم يسبق أن قُبل للحصول على أية شهادة ، ولا هو مقدم حالياً للحصول على شهادة أخرى.

التاريخ: / / ٢٠١٠

المرشحة

فاديا رضا العويشي

Declaration

It's hereby that this work (**The Beauties of Place in the Poetry of Ze Al Rimma**) has not already been accepted for any degree nor it is being currently submitted for any other degree.

Date: / / ٢٠١٠

Candidate

Fadia Ridah Al Owaishi

الجمهورية العربية السورية

جامعة البعث

قُدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات نيل درجة الماجستير في اختصاص الأدب الأموي من كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة البعث.

المرشحة

فاديا رضا العويشي

Submitted in partial fulfillment of the requirement for a master degree in (Ummayad Literature) at the faculty of Art and Humanities at the University of Al-Baath.

Candidate

Fadia Ridah Al Owaishi

نوقشت هذه الرسالة مناقشة علنية بتاريخ ١٦/ ١/ ٢٠١١
في مبنى كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة البعث بدون إجراء أي تعديل

وتألفت لجنة الحكم من الأساتذة:

- أ . د أحمد علي محمد عضواً – جامعة البعث
- أ . د. م سمر الديوب مشرفة – جامعة البعث
- أ . د. م وهران حبيب عضواً – جامعة تشرين

محتوى البحث

العنـــــوان	الصفحـة
- المقدمة	أ - و
- التمهيد	
- مفهوم المكان في الأدب	١ – ١١
- أهمية دراسة المكان في شعر ذي الرمة	١٢ – ١٣
- الفصل الأول :	
١- حياة ذي الرمة ونسبه	١٤ – ١٦
- قصته مع مية	١٦ – ١٨
- قصته مع خرقاء	١٨ – ٢٠
- نهاية الرحلة	٢١ - ٢٣
٢- موضوعات شعره	
١"- شعر الغزل	٢٣ – ٣٠
٢"- شعر الصحراء	
آ- الأطلال ومناظر الرحيل	٣٠ – ٣٣
ب- رحلة الظعائن	٣٤ – ٣٩
ج- الإبل وحيوان الصحراء	٣٩ – ٤٥
٣"- المدح	٤٥ – ٥٣
٤"- الهجاء	٥٣ – ٥٨
٥"- الفخر	٥٨ – ٦٢
٦"- الأحاجي والألغاز	٦٢ – ٦٦
٣- المؤثرات العامة في شعر ذي الرمة	
١- الشعر العربي القديم	٦٧ – ٦٩
٢- أثر العصر الأموي في شعر ذي الرمة	
١"- المؤثر الحضاري	٦٩ – ٧١
٢"- المؤثر العقلي	٧١ – ٧٣
٣"- المؤثر الديني	٧٣ – ٨٠

- الفصل الثاني :
- جماليات المكان في شعر ذي الرمة
- الجمال لغة واصطلاحاً ٨١ – ٨٢
- المكان الاجتماعي والمكان الطبيعي
١- المكان الاجتماعي
أ- المكان في الحديث الطللي ٨٢ – ١٠٠
ب- الرحلة إلى المكان والرحلة في المكان
١"- الرحلة إلى المكان ١٠١ – ١١١
- قصة الحمار الوحشي وأتنه ١١٢ – ١١٥
- الثور الوحشي والكلاب ١١٥ – ١١٧
٢"- الرحلة في المكان ١١٨ – ١٢٢
ج- الغربة المكانية ١٢٢ – ١٢٧
د – الغزل والمكان ١٢٧ – ١٤٠
٢- المكان الطبيعي ١٤١ – ١٥٠

- الفصل الثالث :
- جماليات الصورة الفنية المكانية في شعر ذي الرمة
١- الصورة التشبيهية ١٥٢ – ١٦٥
٢- الصورة المجازية ١٦٥ – ١٧١
٣- الكناية ١٧٢ – ١٧٥
٤- الصورة الإيحائية ١٧٥ – ١٨٠
٥- الصورة الرامزة ١٨٠ – ١٩٠
٦- الصورة والأسطورة ١٩٠ – ١٩٦
٧- الصورة السردية ١٩٦ – ٢٠٢
٨- الصورة البديعية ٢٠٢ – ٢٠٦
- إيقاع بنية المعنى
١- إيقاع التقديم والتأخير ٢٠٧ – ٢٠٨
٢- إيقاع الحذف والإطناب ٢٠٨ – ٢٠٩
٣- إيقاع الفصل والوصل ٢١٠ – ٢١١
٤- إيقاع التعريف والتنكير ٢١١ – ٢١٢
٥- إيقاع الخبر والإنشاء ٢١٢ – ٢١٣

- خاتمة البحث ٢١٤ – ٢١٨
- قائمة المصادر والمراجع ٢١٩ – ٢٣١
- ملخص البحث باللغة الإنكليزية

ملخص البحث

يسعى هذا البحث إلى تقديم المكان في شعر ذي الرمة ، فهو جزء مهم من الإبداع الأدبي. فلا أدب من دون مكان ولا شخصيات من دون مكان تتحرك فيه . فالمكان لوحة إنسانية تظهر وجوهاً مختلفة تنم على نفسية المبدع لحظة الإبداع .
وحين يتأمل القارئ شعر ذي الرمة يتساءل :
هل الحدث هو من يخلّد المكان ، أو المكان هو من يخلّد الحدث ؟
ولعلّي أقترب من الصواب إذا قلت : إن المكان هو من يخلّد الحدث في شعر ذي الرمة حين يندمج المكان والحدث في قالب واحد . فالمكان أياً كان جميلاً ، أو مقدساً ، أو أليفاً ، أو اعتيادياً فهو ذلك الناطق بأسرار الماضي ، يصوغ لنا الحاضر والمستقبل .

ولقد كثرت الدراسات حول المكان في الأجناس الأدبية وأردت أن أتعرف إلى شعر ذي الرمة خلاله ، ومن هنا كان اختياري هذا البحث وبخاصة أن شعر ذي الرمة مكاني بالدرجة الأولى ، ولم يحظَ هذا الشاعر بالاهتمام الكبير فقد أغفلته معظم الدراسات الأدبية التي درست الأدب الأموي باستثناء أمات الكتب التي اكتفت بعرض حياته وأخباره من دون التركيز على شعره .
وتبعاً لذلك جاء البحث مؤلفاً من مقدمة تسوغ سبب اختياره وتمهيد ضم مفهوم المكان في الأدب ، وأهمية دراسة المكان في شعر ذي الرمة ، ثم ثلاثة فصول وخاتمة تضم النتائج التي توصلت إليها الدراسة ، ثم قائمة المصادر والمراجع .

تناولت في الفصل الأول حياة ذي الرمة ، ونسبه ، وقصته مع مية وخرقاء ، ثم تناولت أهم موضوعاته الشعرية . وكان من أهم الموضوعات شعر الغزل والصحراء ، ووصف الطلل ، ومناظر الرحيل ، ووصف الإبل والحيوان ... ثم في المرتبة التالية لهذه الموضوعات جاء شعر المدح والهجاء والفخر والأحاجي والألغاز . وتبين أن الشاعر يأتي بالمدح والفخر والهجاء ؛ ليقدم فنّه الكامن في شعر الغزل والصحراء ؛ وليستعرض مقدرته اللغوية والفنية في آن .

ثم انتقلت بعد ذلك إلى توضيح المؤثرات العامة في شعر ذي الرمة التي تجلّت في الشعر العربي القديم ، وفي أثر العصر الأموي الذي بـرز مـن خـلال المـؤثر الحضاري والمؤثر العقلي والمؤثر الديني .

ثم انتقلت إلى توضيح جماليات المكان في شعر ذي الرمة من خلال الفصل الثاني، فتناولت المكان الاجتماعي (الطلل والقبيلة) الذي قيده ، فشعر باغتراب شديد ..

ثم تناولت الرحلة إلى المكان ، وقدمت خلالها قصة الحمار الوحشي وأتنه ، وقصة الثور الوحشي والكلاب ثم تناولت الرحلة في المكان ، فتجلى المكان الإيجابي في هذه الرحلة من خلال رؤية الحبيبة من دون قيود طبيعية واجتماعية حتـى ولـو كانت الحبيبة طيفاً .

فاستمد المكان لدى الشاعر وجوده الحقيقي من وجود المرأة فيـه . ثـم تناولـت الغربة المكانية ، وبرزت في شعره من خلال غربة القهر ليس للشاعر سلطة فيها، وقد تجلت في الغربة عن الوطن والأهل والمجتمع ، وغربة الذات وتجلـت فـي حنينه إلى الماضي .

وانتقلت بعد ذلك للحديث عن الغزل والمكان ، فاستحضر أدواته الفنية : المكـان والزمان والمرأة ، فهذا التعويض الفني خير ما يداوي النفس من ألمها ومعاناتهـا في أثناء غياب المعشوقة في المكان والزمان معاً .

ثم تناولت المكان الطبيعي ، مكان الحرية والانطلاق الذي خرج إليه الشاعر حين أحس بالقيد والاغتراب ضمن المكان الاجتماعي ، فغاص الشاعر في التفاصـيل الدقيقة للمكان مبرزاً جمالياته ، وملاحقاً أدق عناصـره مـن خـلال التنـاقض والصراع اللذين منحهما الشاعر للمكان ، فقدما جمالية درامية من جهة ، ودلالـة من جهة أخرى .

وجعلت الفصل الثالث محاولة متواضعة لدراسة جماليـات الصـورة الفنيـة المكانية في شعر ذي الرمة التي اتخذت مادتها مـن المكـان والزمـان معـاً . وعرضت لتأثير التجربة الشعرية ، وعرجت على تعبيـر الشـاعر مـن خـلال الصورة التشبيهية ، فكان التشبيه أكثر الأساليب البلاغية وجـوداً فـي شـعر ذي الرمة ، وقد شهد له القدماء بتفوقه في هذا المجال . وتـلاه الاسـتعارة والكنايـة

ضمن الإطار الحسي . وتجلّت الصورة الإيحائية من خلال الرمز والأسـطورة ، والمثل ، فهذه أدوات التعبير المكثف التي أثْرت تجربة الشاعر حين فقد الحريـة الاجتماعية في التعبير عن معاناته بأسلوب مباشر . ولجأ الشاعر إلى السرد فـي صناعة صورته القصصية المرتكزة على المكان والزمان والحدث . وثم تناولـت الصورة البديعية من خلال الطباق والجناس ، وتوصلت إلى أن التضـاد صـورة إيحائية مختزلة يعبر من خلالها بأقصر الكلمات عن الضد فيقابل الصورة بضدها. ويمنح الجناس البيت الشعري إيقاعاً خاصاً؛ لتكرار أصوات معينة مـن شـأنه أن يلفت انتباه المتلقي إلى المعنى الذي تحمله هذه الألفاظ للفائـدة الموسـيقية التـي يعطيها للصورة .

ثم قدمت إيقاع الفصل والوصل ، وإيقاع التعريـف والتنكيـر ، وإيقـاع الخبـر والإنشاء . فهذه تعطي الأبيات الشعرية إيقاعاً جميلاً يتآزر ووجـدان الشـاعر ، فيشارك المتلقي الشاعر في العواطف ويهز وجدانه وقلبه في آن .

فتخطى ذو الرمة بصورته الشعرية حدود الزينة الشكلية إلى وظائف فنية هادفة ، وجسم بها رؤيته تجاه الكون والحياة ، ودقة إدراك الجمال .

وواجهت الدراسة بعض الصعوبات منها وعورة السير فـي تتبـع تفاصـيل المكان في شعر ذي الرمة من خلال التداخل الذي يشوبه ، بالإضافة إلى أن شعر ذي الرمة يبدو للناظر فيه وكأنه شعر جاهلي ، ويحتاج للمتأمل فيـه قاموسـاً أو معجماً لغوياً ؛ لتوضيح الكلمات الغامضة.

ولقد ركنت بحثي إلى المنهج الفني الجمالي الذي يفيد في ميادين البحـث كافـة . ومن هنا كان اتكاء البحث على هذا المنهج الذي يتخذ من الـنص الأدبـي مـادة للبحث فحللته مستفيدة مما قدمته العلوم الإنسانية في هذا المجال ؛ للتوصـل إلـى قصد الشاعر بدءاً من الكلمات الحقيقية للنص ؛ لاستخراج المستور ، والمخفي في أعماقه التي تبوح عما في داخل الشاعر من معاناة. فالمكان لغة ثانية خفيـة فـي ثنايا النص ، وبصعوبة كبيرة يبوح لنا عن أسرار النفس .

ومن أهم المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها : كتاب (الأغاني) لأبـي الفرج الأصبهاني ، و (ذو الرمة شاعر الحب والصـحراء) ليوسـف خليـف ،

و(التطور والتجديد) لشوقي ضيف و (الثنائيات الضدية) و (أدب صدر الإسلام) للدكتورة سمر الديوب و (جماليات المكان) و (جدلية الزمن) لغاستون باشلار، و (أشكال الزمان والمكان في الرواية) لميخائيل بختين ، و (فلسفة المكان فـي الشعر العربي) لحبيب مونسي .

وبعد ، فهذا صنيع قدمته ، فإن ظفر البحث الرضا فهذا رجاء ، وإن لم يحظَ بهذه المزية فحسبي الجهد الذي بذلت والنية التي صدقت و (لكل امرئ ما نوى) .

ولا يسعني في الختام إلا أن أحمد الله تعالى على ما يسره لي من سبل العلـم والاطلاع لإتمام البحث آملة أن يجعل هذا العمل خالصاً لوجهه الكريم .

ولابد هنا أن أقدم لأستاذتي المشرفة **الدكتورة سمر الديوب** عميق الامتنـان والشكر لها لما أولتني من الرعاية والمتابعة والاهتمام فكان لها العطاء والعون في إنجاز البحث .

وأتوجه بجزيل الشكر إلى أعضاء لجنة الحكم :

أ . د أحمد علي محمد و د . وهران حبيب لتفضلهما بقراءة هذا البحث ، وكلي ثقة بأن ملحوظاتهما ستسدد زلـله ، وتقومه . والله وراء القصـد ، وهـو ولـي التوفيق ، والحمد لله رب العالمين .

مقدمة البحث

يسعى هذا البحث إلى تقديم المكان في شعر ذي الرمة ، فهو جزء مهم من الإبداع الأدبي فلا أدب من دون مكان ولا شخصيات من دون مكان تتحرك فيه .

فكل عمل أدبي ينتمي بشكل أو بآخر إلى الفن .. ومن يريد أن يقدم فناً فعليه أن يقدمه جميلاً . وخير طريق تُوصلُنا إلى أعماق قيم الفن الجمالية المكان الفني ؛ لأنه يغوص ، ويتغلغل إلـى أقاصي الذات الإنسانية ، ويهز عاطفة القارئ ووجدانه ، ويشارك الشاعر بالمشاعر المفرحـة حيناً والحزينة حيناً آخر .

فالمكان لوحة إنسانية تظهر وجوهاً مختلفة تنم على نفسية المبدع لحظة الإبداع . فيتجلى فـي المكان الآمن ، والمطمئن الذكريات السعيدة ، والزمن المشرق . فيتحول هذا المكان إلى مكان الرؤيا الممزوج بالبركة والقداسة والانطلاق .. والمكان الذي يتجلى فيه قلق الشاعر ، وغربته النفسية يرتبط بالذكريات الحزينة ، وبالزمن النفسي الحزين . فيشعر المبدع بثبات المكـان ، وثقله ، فيتحول المكان إلى قبرٍ حامل رؤيا مقيدة في الوقت نفسه . وحين يتأمل القارئ شـعر ذي الرمة يتساءل:

هل الحدث هو من يخلّد المكان ، أو المكان هو من يخلّد الحدث ؟

ولعلّي أقترب من الصواب إذا قلت : إن المكان هو من يخلّد الحدث في شعر ذي الرمة حـين يندمج المكان والحدث في قالب واحد . فالمكان أياً كان جمـيلاً ، أو مقدسـاً ، أو أليفـاً ، أو اعتيادياً فهو ذلك الناطق بأسرار الماضي ، يصوغ لنا الحاضر والمستقبل .

المكان هو الروح الذي قد تسرنا رؤيته ، أو قد تؤلمنا . والزمن يجري بسرعة ، فلـو سـألنا رجلاً مسناً عن حياته كيف مرت ، لحدثنا عنها بدقائق قليلة ، ولكن حين نسأله عن مكان مـا يخصه ، أو يعرفه لحدثنا كثيراً عنه ، ولم يغفل أدق جزئياته ..

ولقد كثرت الدراسات حول المكان في الأجناس الأدبية ، وأردت أن أتعرف إلى شعر ذي الرمة من خلاله ، ومن هنا كان اختياري هذا البحث وبخاصة أن شـعر ذي الرمـة مكـاني بالدرجة الأولى ، ولم يحظَ هذا الشاعر بالاهتمام الكبير فقد أغفلته معظم الدراسات الأدبية التي درست الأدب الأموي باستثناء أمات الكتب التي اكتفت بعـرض حياتـه وأخبـاره مـن دون التركيز على شعره ..

وقد واجهتني بعض الصعوبات في أثناء هذا البحث ومنها : وعورة السير في تتبـع تفاصـيل المكان في شعر ذي الرمة من خلال التداخل الذي يشوبه ، بالإضافة إلى أن شعر ذي الرمـة يبدو للناظر فيه وكأنّه شعر جاهلي ، ويحتاج للمتأمل فيه قاموساً أو معجماً لغوياً ؛ لتوضـيح الكلمات الغامضة .

فتلّون شعر ذي الرمة من خلال سمتين بارزتين : جاهلي قديم ، وآخر إسلامي جديد بتـأثير الدعوة الإسلامية الأمر الذي جعل شعره يقوم على المتانة في التراكيب، والغرابة في الألفاظ ، والتميز في المعاني .

ولكي يسهل العمل في هذا البحث أقبلتُ على الديوان أقرؤه بيتاً بيتـاً ، وأشـرحه مسـتعينة بالمعاجم اللغوية كلسان العرب ، وأساس البلاغة للزمخشري .. ولا أوفر جهداً فأخـذت مـن كتب الأدب ، والمصادر القديمة ، وكتب النقد ، والبلاغة العربية ... فقدمت هذه الكتب مـادة بحثي . بالإضافة إلى استعانتي بالكتب والدراسات الحديثة التي تناولت موضـوع المكـان . فكانت أهم المصادر التي اعتمدت عليها طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي ، وكتـاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني ، والشعر والشعراء لابن قتيبة ، وخزانـة الأدب للبغـدادي ، والمزهر للسيوطي... فكل هذه المصادر جمعت أخبار الشاعر ، وركّزت على مسألة تـأخره في مجال المدح ، والفخر ، والهجاء ، وعدته في مرتبة لاحقة للفحول . فابن سلاّم الجمحـي يضعه في المرتبة الثانية من طبقات فحول الشعراء . فلم تُعطِ هذه الكتب القيمة الفنية الكبيـرة للشاعر من خلال شعر الحب والصحراء .

أما المراجع الحديثة التي اعتمدت عليها في بحثي فمنها التطور والتجديـد فـي الشـعر الأموي د. شوقي ضيف ، ومقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي د. حسـين عطـوان ، وقصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي د. وهـب روميـة ، وذو الرمـة شـاعر الحـب والصحراء د. يوسف خليف . درست هذه المراجع الشاعر ، وقدمت شعره في قالب جديـد ، وأظهرت تفوقه في مجال الحديث الطللي وشعر الصحراء .

والدراسة التي تعمقت في خبايا هذا الشعر ، وقطعت شوطاً كبيراً في دراسة القيمة الفنية فيه ، دراسة د. يوسف خليف من خلال تعداد أهم موضوعاته الفنية ، ودعم الأمثلة بالتطبيق علـى شعره . وكان اعتمادي حين درست مفهوم المكان في الأدب على كتابي غاسـتون باشـلار: جدلية الزمن ، وجماليات المكان اللذين قدما لي مادة غنية ووفيرة لمفهـوم المكـان . ولكـن المكان الذي تركّز عليه الدراسة هو البيت القديم بيت الألفة ، والعلية ، والأدراج .. التي تغاير

المكان الذي يقوم عليه المكان العربي في القديم من طلل دارس ، وديار متهدمة . ولعل أهمية دراسة باشلار تتجلى في كشف هوية المكان بوصفه جسداً وروحاً . وأمـا دراسـة ميخائيـل بختين أشكال الزمان والمكان في الرواية التي قدمت المكان بوصفه مندمجاً مع الزمان ؛ لتقديم الحدث في الرواية فيعطيها بعداً جغرافياً تاريخياً منه تستمد شاعريتها .

أما المراجع العربية التي قدمت لي فائدة كبيرة وغنية لبحثي فمنها كتاب فلسفة المكان في الشعر العربي د . حبيب مونسي الذي قدم المكان في الشعر من خـلال الطلـل ، والتجلـي الجمالي للمكان . ولهذه الدراسة قيمة كبيرة حين طبقت المفهوم النظري لموضوع المكان على نصوص شعرية متفرقة .. وقد استفدت من هذا الكتاب استفادتي من كتـابي الـزمن الأبـدي للدكتور وفيق سليطين ، وكتاب ظاهرة الزمن في الشعر العربـي القـديم للـدكتورة نضـال الأميوني دكاش التي درست ظاهرة الزمن في الشعر من خلال المكان وأوضحت أن الزمـان يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمكان من خلال شعر بشار بن برد ، وأبي نواس .

ودراسة جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا لأسماء شاهين التي قدمت المكان من خلال أنه الفكرة والوعاء والمعنى والمقصد .. ولكن الدراسة طبقت في مجال الرواية ومن خلال جمال المدينة ...

ودراسة الرواية العربية والصحراء للدكتور صلاح صالح التي قدمت لي فائـدة كبيـرة تتجلى في كون المكان الصحراوي مكاناً ثقافياً وحضارياً في آن ، وهو مكان متحرك بسرابه وكثبانه التي لا تلبث على حال كحال هذا الزمن الذي لا يستقر على حال .

أما كتابا الدكتورة سمر الديوب : الثنائيات الضدية وأدب صدر الإسلام ، فقد قـدما لـي فائدة كبيرة في إغناء مادة البحث من خلال دراستين : الأولى : جماليات المكان لدى شـعراء الأسر والسجن في صدر الإسلام والعصر الأموي .

والثانية : تجليات الفضاء المفتوح في ميمية حميد بن ثور الهلالي . ولعلّ أهميـة الدراسـتين تنجم عن التطبيق العملي على الشعر ، وكشف بعض الغموض والإبهام الـذي يلـفّ مفهـوم المكان في الشعر .

ولقد ركنتُ بحثي إلى المنهج الفنّي الجمالي الذي يفيد في ميادين البحث كافة . ومن هنـا كان اتكاء البحث على هذا المنهج الذي يتخذ من النص الأدبي مادة للبحث ، فحللته مسـتفيدة مما قدمته العلوم الإنسانية في هذا المجال ؛ للتوصل إلى قصد الشاعر بـدءاً مـن الكلمـات الحقيقية للنص ؛ لاستخراج المستور ، والمخفي في أعماقه التي تبوح عما في داخل الشـاعر

من معاناة . فالمكان لغة ثانية خفية في ثنايا النص ، وبصعوبة كبيرة يبوح لنا عـن أسـرار النفس المتخفية وراءه .

ومن هنا وجدنا لزاماً علينا أن نضع خطة للبحث لدراسة جماليات المكان في شـعر ذي الرمة ؛ لنصل إلى فصول توصلنا عن طريقها إلى نتائج . فبدأت بجملة من التعريفات لمفهوم المكان ضمن تمهيد عنونته بـ (مفهوم المكان في الأدب) قدمتُ من خلاله مفهوماً للمكان ، وأنواعه ، والعلاقة بين المكان والزمان ، ومن ثم تناولت أهمية دراسة المكان في شـعر ذي الرمة وانطلاقاً من ذلك انقسم البحث إلى ثلاثة فصول :

تناولتُ في الفصل الأول حياة ذي الرمة ، ونسبه ، وقصته مع مية وخرقاء ، ثم تناولت أهـم موضوعاته الشعرية . وكان من أهم الموضوعات شعر الغزل ، ثم شعر الصحراء ، ووصف الطلل ، ومناظر الرحيل وبخاصة رحلة مي والظعائن ، ووصف الإبل والحيوان في شعر ذي الرمة ، ثم في المرتبة التالية لهذه الموضوعات جاء شعر المدح والهجاء والفخر والأحـاجي والألغاز . وتبين لي أن الشاعر يأتي بالمدح والفخر والهجاء ؛ ليقدم فنّه الكامن في شعر الحب والصحراء ، وليستعرض مقدرته اللغوية والفنية في آنٍ .

ثم انتقلتُ بعد ذلك إلى توضيح المؤثرات العامة في شعر ذي الرمة التي تجلّت أولاً فـي الشعر العربي القديم ، وثانياً : في أثر العصر الأموي في شعره الذي برز من خلال المـؤثر الحضاري والمؤثر العقلي .

ثم انتقلت بعد ذلك إلى توضيح جماليات المكان في شعر ذي الرمة من خلال الفصل الثاني ، فتناولت المكان الاجتماعي (الطلل والقبيلة) الذي قيده ، فشعر باغتراب شديد .

ثم تناولت الرحلة إلى المكان ، وقدمت خلالها قصة الحمار الوحشي وأتنه ، وقصـة الثـور الوحشي والكلاب .

ثم تناولت الرحلة في المكان ، فتجلى المكان الإيجابي في هذه الرحلة من خلال رؤية الحبيبـة من دون قيود طبيعية واجتماعية حتى ولو كانت الحبيبة طيفاً . فاستمد المكان لـدى الشـاعر وجوده الحقيقي من وجود المرأة فيه .

ثم تناولت الغربة المكانية ، وبرزت في شعره من خلال نوعين من الغربة : غربة القهر، ليس للشاعر سلطة فيها . وقد تجلت في الغربة عن الوطن ، والأهل ، والمجتمع ... وغربـة الذات . وتجلت في حنينه إلى الماضي ، وانتقلت بعد ذلك للحديث عـن الغـزل والمكـان ،

فاستحضر أدواته الفنية : المكان والزمان والمرأة ، فهذا التعويض الفني خير ما يداوي النفس من ألمها ، ومعاناتها في أثناء غياب المعشوقة في المكان والزمان معاً .

ثم تناولت المكان الطبيعي ، مكان الحرية والانطلاق الذي خرج إليه الشاعر حين أحس بالقيد وبالاغتراب ضمن المكان الاجتماعي . فغاص الشاعر في التفاصيل الدقيقة للمكان مبرزاً جمالياته ، وملاحقاً أدق عناصره من خلال التناقض والصراع اللذين منحهما الشاعر للمكان ، فقدما جمالية درامية من جهة ، ودلالة من جهة أخرى .

وجعلتُ الفصل الثالث محاولة متواضعة لدراسة جماليات الصورة الفنية المكانية في شعر ذي الرمة التي اتخذت مادتها من المكان والزمان معاً ، وعرضت لتأثير التجربة الشعرية ، وعرجت على تعبير الشاعر من خلال الصورة التشبيهية ، فكان التشبيه الأكثر الأساليب البلاغية وجوداً في شعر ذي الرمة ، وقد شهد له القدماء بتفوقه في هذا المجال ، وتلاه الاستعارة والكناية ضمن الإطار الحسي . وتجلت الصورة الإيحائية من خلال الرمز والأسطورة والمثل فهذه أدوات التعبير المكثف التي أثْرت تجربة الشاعر حين فقد الحرية الاجتماعية في التعبير عن معاناته بأسلوب مباشر . ولجأ الشاعر إلى السرد في صناعة صورته القصصية المرتكزة على المكان والزمان والحدث والعقدة والحلّ ...

وثم تناولت الصورة البديعية من خلال الطباق والجناس ، وتوصلتُ إلى أن التضاد صورة إيحائية مختزلة يعبر من خلالها بأقصر الكلمات عن الضد ، فيقابل الصورة بضدها . ويمنح الجناس البيت الشعري إيقاعاً خاصاً ؛ لتكرار أصوات معينة من شأنه أن يلفت انتباه المتلقي إلى المعنى الذي تحمله هذه الألفاظ للفائدة الموسيقية التي يعطيها للصورة . ثم قدمتُ إيقاع الفصل والوصل ، وإيقاع التعريف والتنكير ، وإيقاع الخبر والإنشاء . فهذه تعطي الأبيات الشعرية إيقاعاً جميلاً يتآزر ووجدان الشاعر ، فيشارك المتلقي الشاعر في العواطف ، ويهز وجدانه وقلبه في آنٍ .

فتخطى ذو الرمة بصورته الشعرية حدود الزينة الشكلية إلى وظائف فنية هادفة ، وجسم بها رؤيته تجاه الكون والحياة ، ودقة إدراك الجمال .

وفي الفصول السابقة تعمدت اختيار الشواهد الشعرية المناسبة ، ومهدتُ للصورة ، أو للشاهد الفني تمهيداً وافياً بالإشارة إلى الإيحاء الذي يشع من الصورة ، وذلك حتى لا يأتي الشاهد نوعاً من السرد .

ثم أنهيتُ البحث بخاتمة توجز ما وصلت إليه مـن نتـائج ، ثـم أوردت قائمـة بالمصـادر والمراجع.

وأود هنا أن أقدم لأستاذتي المشرفة **الدكتورة سمر الديوب** عميق الامتنان والشكر لها لما أولتني من الرعاية والمتابعة والاهتمام . فكان لها العطاء والعون في إنجاز هذا البحث ، فهي صوبت أخطائي ، وقومت زلاتي ، فأحاطت البحث بعنايتها الكريمة .

فهذا البحث قد قدمته ، وقد يبلغ الغاية التي أردتها ، وقد لا يبلغها ، فـإن شـهد البحـث برضا المنصفين فهذا رجاء ، وهذا بفضل علم الدكتورة سمر الديوب ، وإن لم يشـهد هـذه المزية فحسبي الجهد الذي بذلته والنية التي صدقت ولكلّ (امرئ ما نوى) .

ولا يسعني في الختام إلا أن أحمد الله تعالى على ما يسره لي من سبل العلم ، والاطلاع ؛ لإتمام البحث . فلكل إنجاز علمي حق ، وواجب .

وأتوجه بجزيل الشكر إلى أعضاء لجنة الحكم لتفضلهم بقراءة هذا البحث . وكلّي ثقة بأن ملاحظاتهم ستسدد زللـه ، وتقومه . والله وراء القصد ، وهو ولي التوفيق ، والحمـد لله رب العالمين .

التمهيد

مفهوم المكان في الأدب :

يعد المكان أحد العناصر الجوهرية التي تسهم في بناء النص الأدبي . وتأتيه هذه الأهمية بحكم وظيفته التأطيرية للمساحة التي تقع فيها الأحداث ، فيعود على الحدث بالقيمة الاجتماعية التي ترتبط به ، وبحكم وظيفته الجمالية التي تضفي على الحدث قيماً فنية .

إن المكان بهذا المعنى يكتسي بعداً تشكيلياً ، يجعل العين تستجيب له دون كبير عناء ؛ لاكتفائها بالملاحظة والمشاهدة ، وهي عملية سهلة ومغرية في آن ؛ لأنها ترتبط أساساً بالإدراك الحسي ، إذا ما قورنت بالزمان الذي يرتبط بالإدراك النفسي[1] .

ويتحول المكان إلى بعد جمالي من أبعاد النص الأدبي ، لما يمنحه من إمكانية الغوص في أعماق البنية الخفية في قلب النص . ولن يدعي التحليل الأدبي " فهمه السليم للنص إذا هو تجاهل أو تجاوز النظر إلى المكان ؛ لأن مثل هذا الصنيع يعد تحليلاً منبت الصلة عن إطاره المادي والمعنوي . وكل ملامسة للمكان إنما هي ملامسة لشبكة العلاقات التي تربط الأشخاص بالمجال المعيشي ارتباط وجود ، وانتماء ، وهوية . فالمسألة المكانية لا تقف عند حدود التأطير وحسب ، وإنما تتعداها إلى مجالات أوسع ، تضطلع بها الدراسات الإنسانية في مختلف اهتماماتها وحقولها[2] " .

وللمكان تعريفات مختلفة ، ففي لسان العرب [3] :

" المكان والمكانة واحد ، مكان في أصل تقدير الفعل مفعلٌ ؛ لأنه موضع لكينونة الشيء فيه... والمكان الموضع ، والجمع أمكنة .. وأماكن جمع الجمع " .

والمكنان ، نبتٌ ووادٍ ممكِن : ينبتُه [4] . وقد تعددت مفاهيم المكان ، منها مفهوم الفضاء والحيز .

1- ينظر : د. عبد اللطيف الصديقي ، الزمان أبعاده وبنيته ، ١٩٩٥ ، ط١ ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ص ٤٩ .

2- د. حبيب مونسي ، فلسفة المكان في الشعر العربي ، ٢٠٠١ ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ص ٢ .

3- جمال الدين بن مكرم الأنصاري بن منظور ، لسان العرب ، ١٩٥٦ ، دار صادر للطباعة والنشر ، مادة : مكن .

4- ينظر : مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، إعداد وتقديم : محمد عبد الرحمن المرعشلي ، د. ت ، دار الإحياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان . مادة : مكن .

وقيل[1] : الحوز والحيز : السوق اللين .. وليلة الحوز : أول ليلة توجه فيها الإبل إلى المـاء إذا كانت بعيدة منه . سميت بذلك ؛ لأنه يرفق بها تلك الليلة فيسار بها رويداً ، وحوز الإبـل ساقها إلى الماء . وانحاز القوم تركوا مركزهم ومعركة قتالهم ، ومالوا إلى موضـع آخـر . والفضاء : المكان الواسع من الأرض ، والفعل فضا يفضو فضواً فهو فاضٍ ... وقـد فضـا المكان وأفضى إذا اتسع ، وأفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه ، وأصله أنه صار في فرجته وفضائه ... والفضاء الخالي الفارغ الواسع من الأرض ، والفضاء ما اسـتوى مـن الأرض واتسع .. والصحراء فضاء ... والفضية : الماء المستنقع والجمع فضاء ، والفضـا : جانـب الموضع وغيره .

وقد عرفت المعاجم الفلسفية المكان بأنه " وسط غير محدود يشتمل على الأشياء وهو متصل ومتجانس لا تمييز بين أجزائه ، وذو أبعاد ثلاثة هي الطول والعـرض والارتفـاع ، ويمكن بناء أشكال متشابهة فيه فإن انتفت فيه إحدى هاتين الخاصتين أضـحت فراغـاً فـي الهندسة غير الإقليدية . وهو بهذا تصور عقلي محيط بجميع الأجسام. وإذا جمع بين الزمـان والمكان في تصور واحد نشأ عنهما مفهوم جديد هو المكان الزماني ، وله أربعة أبعـاد هـي الطول والعرض والارتفاع والزمان "[2] . والمكان أيضاً " خاص ومشترك : المكان الخـاص هو الحيز الذي يشغله الجسم بمقداره ، أو هو السطح الباطن من الجسم الحاوي للسطح الظاهر من الجسم المحوي أو هو حاوٍ للمتمكن مفارق له عند الحركة ومساوٍ له [3] " .

بالإضافة إلى ذلك ، فالمكان " الموضع ، وجمعه أمكنة وهو المحل المحدد الذي يشغله الجسم . نقول : مكان فسيح ومكان ضيق ، وهو مرادف الامتداد [4] " .

وعند المتكلمين : " الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم ، وينفذ فيه أبعـاده ، ويرادفـه الحيز[5] " .

أما عالم الاجتمـاع – موريس هاليفاكس فيذهـب إلى " أن الزمان والمكان إطاران

1- ينظر : ابن منظور ، لسان العرب ، مادة حوز ، مادة : فضي ، فضا في قوله " يفضو فضواً " كذا بالأصل وعبارة ابن سيدة : يفضو فضاء ، فضواً ، وكذا في القاموس فالفضاء مشترك بين الحـدث والمكان .

2- مجمع اللغة العربية ، المعجم الفلسفي ، ١٩٨٣ ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القـاهرة ، ص ١٩١ .

3- مراد وهبة ، المعجم الفلسفي ، ١٩٧٩ ، دار الثقافة الجديدة القاهرة ، ط٣ ، ص ٤٢١ .

4- د. جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ١٩٨٢ ، دار الكتاب اللبناني ج٢/ ٤١٢ ، ومعناه عند ابن سينا: " السطح الباطن من الجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر للجسم المحوي " .

5- المرجع نفسه : ج٢/ ٤١٢ .

اجتماعيان للذاكرة حيث يكونان الإطار الذي يختزن فيه الذكريات الاجتماعية ، وبمعنى آخـر يصبح الزمان والمكان شرطين ضروريين لحفظ التـراث الثقـافي أو الحضـاري للمجتمـع الإنساني[1] " .

لقد أخذ الاهتمام بالمكان يكتسب طابعه العلمي حين غدا امتداداً للجسد عند المفكـرين الاجتماعيين والنفسانيين . فقد " قارن عالم الاجتماع " أ.ت. هل " هذا الحيز بالفقاعـة التـي يعيش الفرد بداخلها ويحملها أينما ذهب . وهو فضاء تتعدد وظائفه ومعانيه بالنسبة لصـاحبه وللآخرين ، وكل اعتداء على جزء منه قد يولّد ثورة واحتجاجاً وقد يكون في صورة أخـرى دلالة على التقرب والمحبة . وهي معانٍ لا تنشأ من المكان أصالة بقدر ما تنشأ عن الظـواهر المصاحبة له[2] "..

لقد تعددت تعريفات المكان – كما رأينا – وتعددت مفهوماته . ومع أن ثمة اختلافاً في الشكل ، نجد أن المضمون واحد . ونلاحظ أن مفهوم الفضاء أكثر شمولية واتسـاعاً للدلالـة على المكان الواسع ، وما استوى من الأرض . فالفضاء مشترك بين الحدث والمكان .

أنواع المـكان :

صنّف (هلسا) المكان في أربعة أنواع[3] :

١- **المكان المجازي :** وهو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتاليـة ، حيـث نجد المكان ساحة للأحداث ، ومكملاً لها ، وليس عنصراً مهماً في العمل الروائي، إنه مكان سلبي، يخضع لأفعال الشخصيات .

٢- **المكان الهندسي :** وهو المكان الذي يعرض بدقـة وحيـاد مـن خـلال أبعـاده الخارجية.

٣- **المكان كتجربة معاشة داخل العمل الفني ،** وهو قادر على إثارة ذكـرى المكـان عند المتلقي .

٤- **ثم أضاف هلسا** المكان المعادي كالسجن والمنفى ، والطبيعة الخالية من البشـر ، ومكان الغربة .

1- علي عبد المعطي ، قضايا الفلسفة العامة ومباحثها ، د.ت ، دار المعرفة الجامعية ، الإسـكندرية ، ط٢، ج٢/ ١٢٧ .

2- د. حبيب مونسي ، فلسفة المكان في الشعر العربي ، ص ٥ .

3- ينظر : محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي ، ٢٠٠٥ ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ص ٦٦ .

وكان تحديد المكان ، من السمات التي مازت العمل الأدبي في القرن التاسع عشر ، فـ " اهتموا اهتماماً بالغاً بالمكان بمعنى أنهم حددوا العالم الحسي الذي تعيش فيه شخصياتهم، وجسدوه تجسيداً مفصلاً " [١] .

وللدلالة على أهمية المكان في العمل الأدبي نستطيع القول إن العمل الأدبي حين يلغي صلته بالمكان يخسر أصالته وخصوصيته . وتنبع أهمية المكان ، من قدرته على الفعل الجوهري ، في مجمل البنى والسيرورات التي يتشكل منها العمل الفني ، وعلى هذا يصبح المكان فيه جزءاً أساسياً من هندسته ومعماريته ، وليس مظهراً تزيينياً . بمعنى أن جماليات المكان تتناسب وجماليات العمل الفني الكلية وعلى حد تعبير – أسماء شاهين[٢] – فالمكان في حركة أخذ وعطاء ، مع شخصيات الرواية ، وأحداثها إلى الأمام دائماً . ومن الواضح ، أن الإنسان من خلال حركته في المكان هو الذي يقوم برسم جمالياته ؛ لذلك فالمكان دون الإنسان، عبارة عن قطعة من الجماد لا حياة ولا روح فيها ، كذلك فإن الإنسان بمشاعره وعواطفه ومزاجه يأخذ من الطبيعة طقوسها ، وفصولها ما يساعد مشاعره ، ومزاجه على رسم المكان .

فما حدود العلاقة إذن بين المكان والزمان ؟

لاشك أن مسألة علاقة المكان بالزمان أمر لا سبيل إلى إنكاره ، أو تجاهله . فلا مكان من دون زمانه ؛ لذا فالشعور بفعالية المكان رهين بالشعور بفعالية الزمان . ومهما اختلفا ، أو تقاطعا فهما يشكلان مع باقي المكونات الأخرى بنية النص الأدبي التي تظهر رؤية الشاعر عالمه . وهذا النص " يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة ، وأبعاده المميزة [٣] " .

ويصعب على الناقد الفصل بين المكان والزمان إذا تم تناول أي عمل أدبي بالقراءة؛ ذلك لكون امتزاجهما في جوهره امتزاجاً عضوياً في صنع الموقف داخل العمل الأدبي ، لأن المكان والزمان أشد التحاماً واقتراناً مما يتصور الفلاسفة ... فالشعراء بسبب هذا الالتحام كثيراً ما يستعيرون الألفاظ الدالة على الزمان للتعبير عن المكان ، فيتكون في التجربة الفنية الموقف بحسب طبيعة المكان والزمان ، وتشابكهما فيما بينهما ، وفيما بين العناصر الأخرى المكونة للعمل الأدبي ، من لغة ومضمون وموقف وغير ذلك من العناصر[٤] .

1- سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ١٩٨٥ ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ط١ ، ص ١٠٦ .

2- أسماء شاهين ، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا ، ٢٠٠١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ، ص ١٧ .

3- سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص ١٠٠ .

4- ينظر : د. محمد بلوحي ، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي ، ٢٠٠٤، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ص ٩٨ .

ومن هنا نجد أنه " إذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فـإن المكـان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه[1] " .

كما أنه في الوقت الذي يعتمد فيه الزمن في عرض الأحداث نجـد بالمقابـل تقنيـة الوصف تميز المكان في عرضه الأشياء . فحين يشرع الكاتب ببناء عالمه الخاص يعمل على تشكيل فني للشخصيات داخله ، ثم يسقط عليه عنصر الزمن ، وهو في ذلك ، يعتمد بالدرجـة الأولى على اللغة ، إذ بها يستطيع خلق عالم من الكلمات التي قد تماثل الواقع ، وقـد تخالفـه تبعاً لعملية التصوير الفني[2] .

ونظراً للعلاقة الوثيقة التي تربط الزمان بالمكان أُستعير مصطلح الزمكان المسـتخدم في العلوم الطبيعية ، وأُدخل في مجال الأدب . وكان مفهوم الزمكانية (الزمـان / المكـان) انعطافة في تطوير مفهوم المكان ، وقد أطلقه باختين ، في كتابه : " أشكال الزمان والمكـان في الرواية " ويقود هذا التطور في المفهوم إلى صعوبة الفصل بين الزمان والمكان في شـكل العمل الفني ، - كما أوضح باختين[3] – إذ يرى باختين أن أشكال الزمكانيـة فـي صـورها المختلفة تجسد الزمن في المكان ، وتجسد المكان في الزمن ، دون محاولة تفضـيل أحـدهما على الآخر . وعرف المفهوم بأنه " الترابط الداخلي الفني لعلاقات الزمان والمكـان المعبـر عنها في الأدب ، مشيراً إلى أن مؤشرات الزمان والمكان في الزمكانية الفنية الأدبية تتشـابك معاً في كل واحد متجسد ومحدد بعناية[4] " . ويقول باختين – في موقع آخر من كتابه – معبراً عن الترابط الوثيق بين المكان والزمان " ما يحدث في الزمكان الفني الأدبـي هـو انصـهار علاقات المكان والزمان في كل واحد مدرك ومشخص ، ... علاقات الزمـان تتكشـف فـي المكان ، والمكان يدرس ، ويقاس بالزمان. هذا التقاطع بين الأنساق وهـذا الامتـزاج بـين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني[5] " .

والواضح مما سبق أن الزمكانية مفهوم يعنى ليس فقط بالعناصر الدلالية في الـنص ، بل أيضاً بالعناصر الذهنية الإدراكية التي يستخدمها القراء والمؤلفون ، وبخاصة أن بـاختين

1- سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص ١٠٢ .
2- المرجع نفسه : ص ١٠٤ .
3- ميخائيل باختين ، أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ترجمة : يوسف حلاق ، ١٩٩٠ ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ص ٢٢٠ .
4- د. ميجان الرويلي ، د. سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، الدار البيضاء ، المغـرب ، بيـروت ، لبنان ، ص ١٧٠ .
5- ميخائيل باختين ، أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ص ٦ .

ينظر إلى الأدب على أنه حوار بين النصوص من جهة ، والمعرفـة المسـبقة لـدى القـراء والمؤلفين من جهة ثانية[1] .

أما هانز ميرهوف فيقول : " الزمان – كما لاحظ ذلك كانط وآخـرون معـه ، هـو الصورة المميزة لخبرتنا . إنه أعم وأشمل من المسافة (المكان) ، لعلاقته بالعـالم الـداخلي للانطباعات والانفعالات والأفكار التي لا يمكن أن نضفي عليها نظاماً مكانياً . والزمان كذلك معطى بصورة أكثر مباشرة ، وأكثر حضوراً من المكان[2]..." .

ويمكن أن نقول : إن المكان هو المساحة التي تقع فيها الأحداث . فالمكان فكرة حسـية، نقدر أن نعاينه ، ونتثبت منه ، خلاف إدراك الزمان الذي يرتبط بالإدراك النفسي ويختلف من شخص إلى آخر ، ولا نستطيع أن نلمسه ونراه . وبخاصة أن النظريـة النسـبية[3] تقـول : المكان لا يوجد مستقلاً عن الزمان ولا يمكن الفصل بينهما ، فالمكان / الزمان ذو أربعة أبعاد تؤلف متصلاً مكانياً / زمانياً ، يرمز إليه بالطول والعرض والعمق والزمان . وهذه الأبعـاد ضرورية لتحديد كل ظاهرة طبيعية ؛ لأنها لا تحدث في المكان وحده ، بل تحدث في المكـان والزمان[4] معاً .

ومن هنا نجد أن علاقتهما ، علاقة تكامل وترابط وثيق ولهما أهمية ، وأثر كبيران في سير أحداث العمل الإبداعي .

عالج الكُتاب والنُقاد – مفهوم المكان – بطرق فنية مختلفة تنم على اختلاف في الرؤى والمناهج ، ومن ثم في خلاصة النتائج . لكن هذا الاختلاف الطبيعي - على كـلّ حـال - لا يمنعنا من تتبع بعض التصورات التي حددت المكان بوصفه مفهوماً له كيانه المستقل .

لقد شهد المفهوم تطورات جذرية في المنـاهج النقديـة الحديثـة ، ولا سـيما النقـد الظاهراتي الذي يقوم على تحليل الوعي . وقد استبطن الأشياء ، فتحولت إلى ظواهر ، وكان أبرز مطوري هذا النقد غاستون باشلار .

وقد أطلق باشلار نظريته عام (١٩٣٨) في كتابه (التحليل النفسي للنـار) وأتبعـه بكتبه الأخرى ، ومنها (شعرية المكان) (١٩٥٧) ، وقد ترجمه غالب هلسـا عـام (١٩٨٠) بعنوان : (جماليات المكان) . فكان الانتشار الأوسع لهذا الفهم المتطور للمكان وجمالياته في النقد الأدبي العربي الحديث إثر تعريب كتاب باشلار . وقدم له هلسا بمقدمة عن أهميـة هـذا

1- ينظر : د. ميجان الرويلي ، د. سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ص ١٧١ .

2- هانز ميرهوف ، الزمن في الأدب ، ترجمة : أسعد رزوق ، مراجعة : العوضي الوكيـل ، ١٩٧٢، مؤسسة سجل العرب القاهرة ، ص ٧٠ .

3- ينظر : د. عبد اللطيف الصديقي ، الزمان أبعاده وبنيته ، ص ٧٩ – ٨٠ .

4- ينظر : د. جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج٢ ، ص ٤١٣ .

الكتاب في علم الجمال والنقد ؛ لأن المكانية " تتصل بجوهر العمل الفني ، وأعني به الصورة الفنية . وإذا عدنا لمصطلحي العالمية والكوزموبوليتاني ، فسوف نرى أن الأدب العالمي هـو الذي يتم التعبير عنه بالصورة، بينما يعبر عن الأدب الكوزموبوليتاني بالزخرفة : الاسـتعارة والكناية والمجاز وغيرها . وأن الأول ينقل تجربة ، في حين الثاني يعبر عن فكرة[1] " .

وأوضح هلسا أن النقطة الأساس التي ينطلق منها باشلار هي أن البيت القـديم بيـت الطفولة ، هو مكان الألفة[2] ، ومركز تكييف الخيال . وحين نبتعد عنه نظل دائمـاً نسـتعيد ذكراه، ونسقط على الكثير من مظاهر الحياة المادية ذلك الشعور بالحماية والأمن ، اللذين كان يوفرهما لنا البيت . أو هو البيت القديم كما يصفه باشلار ، حين " يركز الوجود حدوداً تمـنح الحماية " . إننا نعيش لحظات البيت من خلال الأدراج والصناديق والخـزائن التـي يسـميها باشلار " بيت الأشياء " ... والقوقعة تجسد انطواء الإنسان داخل المكان في الزوايا والأركـان؛ لأن فعل الانطواء ينتمي إلى ظاهراتية فعل " يسكن " .

وهذا ما دعا هلسا إلى تعريف الظاهراتية ، واستعمال باشلار لها ، والفكرة المركزية فيها هي قصدية الوعي ، أي أنه متجه دوماً إلى موضوع من الذاتية ، فلا يوجد موضوع دون ذات .

وتطور مصطلح المكان والزمكانية – أيضاً – بتأثير علم السرد ولا سيما إنجازات – غريماس – إلى مصطلح الفضاء ، فالفضاء الروائي هو " الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيـه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعاً لعوامل عدة تتصل بالرؤية الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي وبحساسية الكاتب أو الروائي [3] " فالفضاء ليس مجرد إشارة إلى المكان فحسب كمـا يتمثل في الواقع الخارجي ، بل يتجاوزه ؛ ليصبح ذا بعد رمزي يظهر مفهوماً نظرياً أو فلسفياً داخل العمل الفني .

ويفيد المنهج العلامي (السيميائي) في تحليل السرد مثل هـذا التطـور فـي فهـم الزمكانية ، نحو مصطلح الفضاء ، ولعلّ أهم قراءة كشفت عن دلالة الفضاء[4] ، تلك التي قام بها (يوري لوتمان) في كتابه (بنية النص الفني) (١٩٧٣) ، الذي عالج المكان ودلالاته . وإذا كان باشلار ، قد درس جدلية الخارج والداخل ، وعارض بين القبو / والعلية ، والبيـت واللابيت ، فإن لوتمان أقام نظرية متكاملة للتقاطبات المكانية .

1- غاستون باشلار ، جماليات المكان ، ترجمة : غالبا هلسا ، ١٩٨٤ ، المؤسسة الجامعية للدراسـات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط٢ ، ص ٦ .

2- ينظر : المرجع نفسه ، ص ٩ .

3- منيب البوريمي ، الفضاء الروائي في الغربة ، ١٩٨٤ ، دار النشر المغربية ، ص ٢١ .

4- ينظر : محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي ، ص ٦٦ .

وانطلاق لوتمان ، من فرضية أن الفضاء هو مجموعة الأشياء المتجانسة التـي تقـوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة. ولغة العلاقات المكانية تصبح من الوسائل للتعرف إلى الواقع . ورأى أن النماذج الاجتماعية[1] والدينية والسياسية والأخلاقية ، تتضـمن وبنسب متفاوتة صفات مكانية تارة في شكل تقابل : السماء / والأرض ، وتارة في شكل نوع من التراتبية السياسية والاجتماعية حين تعارض بين الطبقات العليا / والـدنيا ، وتـارة فـي صورة صفة إطلاقية حين نقابل بين اليمين / واليسار ، وكلّ هذه الصفات تنتظم فـي نمـاذج للعالم تطبعها صفات مكانية بارزة ، وتقدم نموذجاً إيدلوجياً متكاملاً خاصاً بنمط ثقافي معطى.

وتشير – سيزا قاسم[2] – إلى ملحوظة مهمة أثارها (يوري لوتمان) في كتابه (بناء النص الفني) وهي أن الإنسان يخضع العلاقات الإنسانية والنظم لإحداثيات المكان ، ويلجـأ إلى اللغة ؛ لإضفاء إحداثيات مكانية على الأفكار المجردة ، يساعد على تجسيدها ، ويسـتخدم التعبيرات المكانية بالتبادل مع المجرد مما يقربه إلى الإفهام .

ويقول – د. عبد الله أبو هيف[3] – إن (لوتمان) في إطار التحدث عن المكان الفني، نظر إلى العمل الفني نظرة خاصة : فالعمل الفني مكان محدد المساحة (اللوحـة الفنيـة ، أو التمثال ، أو القصيدة ، أو الرواية) فمن جانب يشغل العمل الفني حيزاً معينـاً فـي الكـون الفسيح، ولكنه من جانب آخر - وهذه هي خاصيته الجوهرية - يمثل هـذا الحيـز المحـدود حقيقة أوسع منه وأشمل هي العالم غير المتناهي . ويتم هذا التمثيل من خلال مجموعـة مـن القواعد المتفق عليها ضمناً ، هي التقاليد الفنية . وهذه القواعد هي أساس النظـام المنمـذج . فنجد مثلاً – أن قوانين المنظور في الرسم تمكن الفنان من تمثيل العالم المحسوس ذي الأبعاد الثلاثة على قماش اللوحة ذات البعدين فقط ... .

ويمكن تقسيم الفضاء إلى خمسة أنواع[4] ، هي :

١- **الفضاء الروائي :** هو فضاء لفظي يختلف عن الأماكن المدركة بالسمع أو البصر. وتشكله من الكلمات يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها ...

٢- **الفضاء النصي (** الطباعي) **:** وهو الحيز الذي تشغله الكتابـة ذاتهـا بوصـفها أحرفاً طباعية على مساحة الورق ، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ووضـع المقدمة ، وتنظيم الفصول وتشكيل العناوين وغيرها ... .

1- ينظر : محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي ، ص ٦٦ .

2- بناء الرواية ، ص ١٠٠ ، ١٠١ .

3- جماليات المكان في النقدالأدبي العربي المعاصر،٢٠٠٥،سلسلة الآداب مج(٢٧)، ع (١) ، ص ١٢٥

4- ينظر : محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي ، ص ٧١-٧٤ .

٣- **الفضاء الدلالي :** وقد تحدث عنه (جيرار جينيت) .. والفضاء الدلالي يتأسس بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي ... .

٤- **الفضاء كمنظور أو كرؤية :** وقد تحدثت عنه (جوليا كريستيفا) فرأت أن الفضاء[١] مراقب بوساطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب والتي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلف مجتمعاً في نقطة واحدة ... .

٥- **الفضاء الجغرافي :** وهو الحيز الذي يتحرك فيه الأبطال ... وأثار عبد الملك مرتاض فكرة الحيز أو الفضاء – أيضاً – في نقده التطبيقي لأول مرة بمثل هذا العمق والشمولية في كتابه[٢] ، وقد استفاد في تحليله من إنجازات علم السرد عند جينيت على وجه الخصوص ، وبدأ تحليله[٣] بأن حكايات ألف ليلة وليلة أزخر الآثار الإنسانية بالتنوع في الحيز والتنوع في الفضاء والغرابة في المكان ، ويلاحظ التقارب بين ألفاظ " الحيز " و " الفضاء " و" المكان " في تطبيقه النقدي.

واستخدم حميد لحميداني (المغرب) مصطلح " الفضاء " – أيضاً – واستند إلى إنجازات علم السرد ، في كتابه[٤] ، وسبق له أن عالجه في بحثه[٥] . فذكر : الفضاء بوصفه معادلاً للمكان (الحيز المكاني) .

وماز الفضاء من المكان . فالفضاء شمولي يشير إلى المسرح الروائي بكامله ، " والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقاً بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي[٦] " ، غير أن المكان شديد الأهمية بوصفه مكوناً للفضاء الروائي ؛ لأن " الأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ، ونوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع في تشكلاتها أيضاً إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع ، والضيق ، أو الانفتاح ، والانغلاق . فالمنزل هو الميدان ، والزنزانة ليست هي الغرفة ؛ لأن الزنزانة ليست مفتوحة دائماً على العالم الخارجي خلاف الغرفة ، فهي دائماً مفتوحة على المنزل ، والمنزل على الشارع ، وكل هذه الأشياء تقدم مادة أساسية للروائي لصياغة العلاقات بين الأبطال أو خلق التباعد بينهم[٧] " .

1- جوليا كريستوفا ، النص الروائي ، ص ١٨٦ ، نقلاً من :
- محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي ، ص ٧٣ .
2- ألف ليلة وليلة : تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد ، ١٩٩٣ ، الجزائر .
3- ينظر : د. عبد الله أبو هيف ، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر ، ص ١٢١ .
4- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ١٩٩٣ ، بيروت ، الدار البيضاء .
5- فضاء الحكي بين النظرية والتطبيق ، ١٩٨٦ ، مجلة " دراسات أدبية ولسانية " ، عدد(٣).
6- حميد لحميداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص ٦٣ .
7- المرجع نفسه : ص ٧٢ .

ويحاول بعض النقاد الغربيين المعاصرين التفرقة بين مستويات مختلفة من المكان[1] : ونجد المرادفات العربية لهذه الكلمات في المكان / الفراغ / الموقع . وقد اكتفى النقاد باستخدام كلمة المكان للدلالة على كل أنواع المكان فلم يكن معنى الفراغ بمفهومه الحديث قد نشأ بعد . وبينما ضاق الفرنسيون بمحدودية كلمة (الموقع) فشرعوا باستخدام كلمة (فـراغ)[2] لـم يرض نقاد الانجليزية عن اتساع (مكان / فراغ) ، وأضافوا كلمة (بقعـة) للتعبيـر عـن المكان المحدد لوقوع الحدث . وبذلك نجد أن النقاد المحدثين يستخدمون ما يقابل كلمة الموقع (المكان / الفراغ) للتعبير عن مستويين مختلفين للبعد المكاني : أحدهما محدد ، ويتركز فيه مكان وقوع الحدث ، والآخر أكثر اتساعاً ، ويعبر عن الفراغ المتسع الذي تتكشف فيه أحداث العمل الأدبي .

ومع قيام بعض الباحثين بمحاولة تعريف كلّ هذه المفردات تعريفاً نقدياً يحدد التفرقـة في استخداماتها فإن عرفاً نقدياً لم يستقر على ذلك[3] بعد .

لقد تعددت مفاهيم المكان – كما رأينا – في الممارسة النقدية ، وتعدد استخدامه مـن المكان إلى الزمكانية ، ثم الفضاء . وغالباً ما تتداخل هذه المفاهيم في الرؤية النقدية لقضـايا المكان . وأصبح مفهوم (جمالية المكان) واضحاً في النقد الأدبي العربـي الحـديث بتـأثير المناهج النقدية الحديثة وتعريبها ، واشتغال المترجمين على هذا المفهوم بوصـفهم مشـتغلين على تنظيره وتطبيقاته في الوقت نفسه ، وفي مقدمتهم غالب هلسا . ولعلّ دراسـة (شـعرية الفضاء) (١٩٥٧) لغاستون باشلار[4] ، هي التي نبهت النقاد والباحثين على أهمية المكان في الإبداع الأدبي العربي ، فكان (هلسا) أول الدارسين للمكان – كما أشرنا – وذلك في كتابـه (المكان في الرواية العربية) فكان الأول في بابه إثارة لأسئلة جماليات المكان بعامة ، وضمن الفهم الباشلاري بخاصة ، فرأى (هلسا)[5] المكان معزولاً عن الزمان والحركة ، ووجـد أن المكان هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء العمل الأدبي ، ولكنه بعد قليل من التأمل أظهر أن المكان ليس ساكناً ، بل هو قابل للتغيير بفعل الزمان .

1- ينظر : سيزا قاسم ، بناء الرواية : ص ١٠١ ، ١٠٢ .

2- ينظر : محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي ، ص ٦٦ ، " وقد استعمل الفرنسيون كلمة (فـراغ) بدلاً من (موقع) للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث " .

3- ينظر : سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص ١٠٢ .

4- ينظر : محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي ، ص ٦٥ .

5- ينظر : د. عبد الله أبو هيف ، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر ، ص ١٢٦ .

وأخيراً نقول – بعد هذا العرض الموجز لمفهوم المكان – لقد أخذ الحديث عن المكان في الشعر العربي أبعاداً مختلفة بحسب زوايا الرؤية التي عالجته من جهة ، وبحسب الفهم الذي أنيط به من جهة ثانية ، وبحسب المعارف الرافدة التي أسست له .

فقد استطاعت القراءة العربية الحديثة بفعل تزودها بالمفاهيم النفسية ذات المنحى الوجودي أن تقف على جوانب متميزة لحضور المكان ، والزمان في الشعر العربي . فلم تقف عند البعد الفيزيائي لهذه الظواهر الطبيعية ، بل قرأت دلالاته ذات البعد الوجودي في صنع المكان الشعري داخل القصيدة .

بنى المكان والزمان ليست ظواهر شكلية بل هي بنى ذهنية تتشكل من خلال تفاعلها التبادلي مع النصوص ، إذ إن النصوص تنطوي على الزمان والمكان . لكن اتحادهما ، وتوحدهما لا يتحقق ما لم يصبحا جزءاً من ذهنية القارئ والمؤلف[1] . وتؤكد الدراسات أن المكان والزمان عنصران أساسيان في الأعمال الإبداعية الأدبية ، ويأخذان بعداً درامياً داخل العمل الأدبي . وبذلك يشكل المكان والزمان قطبين أساسيين من أقطاب العمل الإبداعي ، فيؤديان وظيفة مهمة في تكوين هوية للشعوب ، كما يعبران عن المقومات الثقافية والمعرفية والجمالية لكل شعب من الشعوب ؛ فيصبح المكان والزمان رمزاً إنسانياً ، يأخذ في كثير من دلالاته منحى جمالياً ، يعبر عن موقف وجودي يتعدى المحدود الفيزيائي إلى غير المحدود المعرفي ، فتتشرب دلالاته أبعاداً إنسانية[2] .

1- ينظر : د. ميجان الرويلي ، د . سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ص ١٧٢ .

2- ينظر : د. محمد بلوحي ، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي ، ص ٩٩ .

أهمية دراسة المكان في شعر ذي الرمة :

ذو الرمة أحد فحول شعراء بني أمية الكبار . تتجلى عبقريته كـون شـعره مكانيـاً بالدرجة الأولى . فأول شعور يلتصق بذهن الباحث وهو يقلب صفحات ديوانه ذلك الحضـور الطاغي للمكان . وكأن شعره ما كتب إلا ؛ ليعبر عن المكان أصالةً ، من خـلال الأغـراض التي يثيرها ظاهرياً . وكأن المكان هو المطلب الأول في كل إبداع شعري ، يتحمـل عـبء التعبير عن الهموم الأخرى التي لها صلة به من ناحية أو أخرى ..

فالمكان في شعر ذي الرمة لغة ثانية خفية في ثنايا القصيدة . فالطلل في بعده المكاني الزماني له حضور مميز في شعره ؛ لذلك اعتمد على جماليات المكان والزمان الممـزوجين بفقدان الحبيبة ، إن هذه الأسس الجمالية الثلاثة هي المكون الأساس للطلل لديه ، نظـراً لمـا يحمله من أبعاد جمالية ، ورؤى معرفية تجسدت فيها رؤيته .

وقدم ذو الرمة ، مشاهده وأفكاره بصور مكانية وزمانية تجعـل حواسـنا تسـتيقظ ؛ لتلمس ما فيها من سحر وجاذبية . وبخاصة حين قدم لنا الصـحراء فـي بعـديها المكـاني والزماني ، فهي - بالإضافة إلى الطلل - موضوعه الجمالي . فحضور الصحراء بوصـفها مكاناً ، والليل بوصفه زماناً في صنع الفضاء الشعري داخل القصيدة ، ومـا يرافقهمـا مـن تجسيد للقلق ، والوحشة ، وقسوة الطريق أنماط من التعبير التي عمد إليها ذو الرمة ؛ لإثبات الذات أمام المكان والزمان في بعدهما الوجودي . فقد كان حضور الطبيعة في شعره عنصراً قوياً من عناصر بيان العلاقة بينه وبين المكان حوله ... وتتجلى أهمية المكان – أيضاً – فـي شعر ذي الرمة ، في أنه كان يلجأ إلى عالمه الداخلي ، يستمد منه الرموز التي تتكثـف فيهـا حركة الزمان والمكان ؛ ليعبر عن طبيعة حياته وهواجسه مما كان ينـزع إليـه ، ويتمنـاه ، ويتشوق إلى تحقيقه ، ومما يتصوره في مخيلته . وهذه الصور لا ترتبط وفقاً للنسق الطبيعـي للزمان ، بل وفقاً للحال النفسية ساعة إبداعها في مخيلته ؛ فجاء شعره صورة معبـرة عـن نفسيته ، وبذلك تصبح لغته الشعرية ، غير مستمدة من معجم اللغة فقـط ، بـل مـن معجـم الحالات النفسية [1] كما أنها تصبح حقاً أداة زمانية في طبيعتها ، تحمل دلالات مكانيـة فـي الوقت نفسه [2] . وكما نعلم ، فالزمان مقترن بوعي الذات الإنسانية . ويزداد شعور الشـاعر بالزمان فيما يرغب في تحقيقه ، أو يسعى دائماً في طلبه ، مفضلاً قيمته في نظره على سواه،

1- ينظر : د. نضال الأميوني دكّاش ، ظاهرة الزمن في الشعر العربي القديم ، ٢٠٠٦ ، دار الحداثة ، لبنان ، ط١ ، ص ٩٩ .

2 - ينظر : عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ١٩٧١، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ص ٥٥ .

وفي مقدمتهم ، الحبيبة . وإذا كانت طبيعة الزمان مقترنة بتصور الشاعر له ، فإن المكان هو الأرضية التي تلاحظ على صفحتها حركة الزمان . وهكذا تصبح حياة الشاعر بـؤرة نفسـية يتلاقى فيها المكان والزمان معاً ... فيتجلى المكان في النص الشعري لـدى ذي الرمـة مـن خلال دلالتين :

خارجية وداخلية ، فتظهر الدلالة الخارجية ، وهذه دلالة أولى يضعها الشاعر ؛ لتحديد الفكرة الحسية للنص ، تُخفي وراءها الدلالة الداخلية التي تظهر تبعاً لحال الشاعر النفسية ، وضـمن الزمن المرتبط بها في لحظة الإبداع . فيتحول المكان المندغم مع الزمان إلى فكـرة إنسـانية حاملة لمعاناة الشاعر وآلامه الداخلية .

وسيسعى البحث إلى تقديم المكان في شعر ذي الرمة معتمدين على المكان في المقـام الأول ، جاعلين الاهتمامات الأخرى تابعة ، ورافدة للمعاني التي يثيرها المكان فـي صـميم شعره . وسيهدف إلى تحليل الأثر الفني إلى عناصره التركيبية ، وثم إلى عناصره الجمالية ، ولن تغيب عنّا ، الوحدة متلاحمة الأثر في كليته . إننا إذا عاملنا المكان من منظور الجماليات، وفق هذه الرؤية سهل علينا تقصي عناصره من جهة ، وفهم التداخل الذي يؤسس وحدته مـن جهة ثانية ؛ للتوصل إلى القصد الذي أراده الشاعر ، عن طريق تجلية خصائص المكان لديه، وبخاصة أن المكان في شعر ذي الرمة ينبض بالحياة ، فهو ليس مجرد شـكل خـارجي ... لذلك، سنقوم من بعد أن نتعرف إلى حياة ذي الرمـة ، وإلـى أهـم أغراضـه الشـعرية ، والمؤثرات العامة في شعره ، بالتعرف إلى جماليات المكان في شعره .

الفصل الأول

١ - حياة ذي الرمة ونسبه :

ولد ذو الرمة في أثناء خلافة عبد الملك بن مروان (٦٥-٨٦) هـ وربما كان مولده بين سنتي سبع وسبعين وثمان وسبعين[١] للهجرة بتلك الكثبان الرملية الممتدة بين الدهناء ومناطق اليمامة الخصبة ، وربما ولد في الدهناء نفسها ، ففي أخباره ما يشير إلى أن أبناء قبيلته كانوا مجاورين بني منقر في أسافل الدهناء ، وفي شعره ما يدل على ذلك . فهو يشير في أكثر من موضع من شعره بأنه ابن هذه المنطقة ، ففي ديوانه ثلاث قصائد يذكر في اثنتين منها أنه أقبل من (قساً) وهو علم بالدهناء ، يقول في إحداهما[٢] :

- ولكنّني أقبلتُ من جانبي قسا
أزور امرءاً محضاً نجيباً يمانيا

ويقول في الأخرى[٣] :

- أولئك أشْباه القِلاص التي طوتْ
بنا البعد من نعفي قساً فالمضاجِع

ووالده عقبة بن بهيش بن مسعود ، وأمه أسدية ، وهي ظبية بنت مسعدة . وكان لذي الرمة ثلاثة إخوة[٤] : هشام ومسعود وجِرفاس . ويضع ابن قتيبة أوفى مكان جرفاس[٥] ، أما ابن دريد وابن سلاّم فلا يذكران إلا مسعوداً وأوفى . ولكن صاحب الأغاني يذكر أن أوفى ابن عمه[٦] .

1- ينظر : أبو العباس شمس الدين بن خلكان ، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ، ١٩٤٨ ، حققه وعلّق حواشيه وصنع فهارسه : محمد محيي الدين عبد الحميد ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط١ ، ج١٨٨/٣ .

2- ديوان ذي الرمة ، غيلان بن عقبة العدوي ، شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي صاحب الأصمعي ، رواية الإمام أبي العباس ثعلب ، ١٩٧٣ ، حققه وقدم له وعلق عليه : د. عبد القدوس أبو صالح ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، القصيدة (٤٣) ، البيت (٣٢) ، ج١٣١٣/٢ .

3- ديوانه : ق (٢٥) ، البيت (٥٣) ، ج٢/ ٨١٠ . نعفاقساً والمضاجع : أماكن .

4- ينظر : أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ١٩٧٠ ، الناشران : صلاح يوسف الخليل ، دار الفكر للجميع ، عن طبعة بولاق الأصلية ، بيروت ج ١١١/١٦ ، ١١٢ .

5- أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة ، الشعر والشعراء ، د.ت ، حققه وضبط نصه ووضع حواشيه: د. مفيد قميحة ، والأستاذ محمد أمين الضناوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ص ٣٢٨.

6- أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، ج ١١١/١٦-١١٢ .

ويروى عن طفولته أن أمه جاءت به - وهو صبي - إلى أحد مقرئي القرآن بقبيلته ، وهو الحصين بن عبدة بن نُعيم العدوي . وكان يقرئُ الأعراب بالبادية احتساباً بما يقيم لهم صلاتهم، فقالت له : إن ابني هذا يروع بالليل ، فاكتب لي معاذةً أعلقها على عنقه[1] .

فكتب لها معاذة في قطعة جلد غليظ ، شدتها على يساره بحبل أسود . وأمه – في أغلب الظن – لم تدفع به إلى الحصين العدوي ؛ ليكتب له هذه المعاذة فحسب ، بل ليلقنه أيضاً شيئاً من القرآن الكريم . وتسربت هذه الثقافة الدينية إلى نفسه ، واستقرت فيه إيماناً عميقاً .

ففي كثير من أخباره نجده شاباً متديناً ، مفعماً بالإيمان ، ويذكر الرواة " بأنه كان حسن الصلاة والخشوع ، وكان يقول : إن العبد إذا قام بين يدي الله لحقيقٌ بأن يخشع . ويذكرون عنه أنّه كان إذا فرغ من إنشاد شعره يقول : والله لأكسعنّك بشيء ليس في حسابك: سبحان الله ، والحمد لله ولا إله إلا الله ، والله أكبر[2] " .

وكان ينكر معرفته بالقراءة والكتابة أحياناً . وقد علل ذو الرمة حرصه على إخفاء ذلك بأن الكتابة عيب عندهم في البادية .

يذكر عيسى بن عمر أنه قال له ذات مرة ، وهو يكتب شعره " ارفع هذا الحرف ، فقال له عيسى : أتكتب ؟ فقال بيده على فيه ، أُكتم علي ، فإنه عندنا عيب[3] " .

ورأى ذو الرمة أمامه إخوته الكبار ينظمون الشعر ، فحاول تقليدهم ، وأخذ ينبوع الشعر يتفجر على لسانه ، وتأخذه أمه إلى أستاذه الحصين ، فيبدي إعجابه بشعره ، ويقول : " أحسن ذو الرمة [4] " إشارة إلى قطعة الحبل التي كانت تشد المعاذة التي كتبها له إلى عضده. ويغلب عليه هذا اللقب ، فيلقب به . وشاعرنا – غيلان بن عقبة – ويكنى أبا الحارث[5] ، ويختلف الرواة في سبب تلقيبه بذي الرمة ، فيزعم بعضهم أن مية التي أحبها ، وتغنّى بها في شعره هي التي لقبته بهذا اللقب[6] وذلك أن مر بخبائها - وهي جالسة إلى جنب أمها - فاستسقاها ماء ، فقالت أمها قومي ، فاسقيه . وكانت على كتفه رمة

1- ينظر : أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، ج ١١١/١٦ .
2- المصدر نفسه : ج١٢٨/١٦ .
3- المصدر نفسه : ج ١٢١/١٦ .
- وينظر : ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ص ٣٢٦ .
4- أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، ج ١١١/١٦ .
5- المصدر نفسه : ج ١١٠/١٦ .
6- المصدر نفسه : ج ١١٠/١٦ .

- وهي قطعة من حبل - فأتته بالماء ، وقالت : اشرب يا ذا الرمة ، فلقّب بذلك . وزعم بعـض الرواة أنه لقب بذلك لقوله في بعض شعره ، حين وصف وتد الخيمة[1] :

- أشــعث بــاقي رمــةِ التّقليــدِ
نَعــم فأنْــتَ اليــوم كــالمعمودِ

ومنحته الصحراء من صفائها وإبائها ، وأكسبته البادية الفصاحة في الحديث .

ويصفه زرعة بن أذبول ، فيقول : " كان ذو الرمة مدور الوجه ، حسن الشعرة ، جعـدها، أقنى ، أنزع ، خفيف العارضين ، أكحل ، حسن الضحك ، مفوهاً ، إذا كلمك أبلغ الناس ، يضـع لسانه حيث يشاء[2] " . وقد حفظ ذو الرمة من شعر الجاهليين الذي كان يستمد منه الصور الفنية.

وتحدث الرواة عن دقة حسه اللغوي ، وعن علمه الواسع بالغريب ، ودرايتـه بالشـعر القديم[3] . كما تحدثوا عن اعتماده على القدماء في صوره ومعانيه . وذكر الرواة أنّه كان راويـةً للراعي النميري الشاعر الأموي الكبير ، ولشعراء إسلاميين كثيرين نرى تأثره بهم في شـعره . وساعد على ذلك ذاكرة قوية ، وذكاء حاد ، وتذوق فني للشعر ، وإحساس مرهف بمواطن الجمال والإبداع فيه . وهي صفات تتردد أصداؤها في أخباره وفي أحاديث معاصريه[4] عنه .

قصته مع ميـة :

ظهرت قصته مع مية في شبابه ، فكانت ملهمته الأولى . ومية حفيدة قيس بـن عاصـم المنقري ، وتختلف المصادر حول نسبها ، ويذكر ابن سلاّم[5] ، وأبو الفرج[6] ، أنها ميـة بنـت طلبة بن قيس بن عاصم . ويذكر ابن قتيبة[7] أنها مية بنت فلان بن طلبة بن قيس بـن عاصـم . ومية من قبيلة مِنقر، ومِنقر إحدى أفخاذ مقاعس أحد بطون تميم، ويلتقي نسبها نسـب ذي الرمـة

1- ديوانه : ق (١١) ، البيت (٧) ، ج١/ ٣٥٨ . المعمود : الذي أصابه سقَم .
- وينظر : ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ص ٣٢٧ .
2- أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، ج ١١٢/١٦ .
3- ينظر : المصدر نفسه ، ج ١١٢/١٦-١١٤ " قصة اختبار أهل الكوفة له في اللغـة ، ورأي حمـاد الراوية فيه وقصته مع رؤبة الراجز " .
4- ينظر : د. يوسـف خليـف ، ذو الرمـة شـاعر الحـب والصـحراء ، د.ت ، دار المعـارف ، مصر،ص٢٩.
5- ينظر : محمد بن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، د. ت ، السفر الثاني ، ج٥٥٩/٢ .
6- الأغاني ، ج ١١٩/١٦ .
7- الشعر والشعراء ، ص ٣٢٧ .

عند أدبن طابخة ، وهو الجد الذي تلتقي عنده قبائل تميم بن مر قبائلَ عدي بن عبـد منـاة . وهي قبيلة – منقر – عريقة النسب ، كثيرة مواطن الفخار منذ أيام الجاهلية .

وتختلف الروايات حول قصة لقاء ذي الرمة مية ، وإحدى هذه الروايات تنسب إلـى ذي الرمة نفسه[1] ، وهو يذكر فيها أن أول ما قاد المودة بينه وبينها أنه خرج هو وأخوه وابن عم لهما في بغاء إبلٍ لهم ، قال : بينا نحن نسير إذ وردنا على ماء ، وقد أجهـدنا العطـش ، فعدلنا إلى حِواءٍ عظيم ، فقال لي أخي وابن عمي : ائتِ الحواء ، فاستسق لنا ، فأتيته وبـين يديه في رواقه عجوز جالسة . قال : فاستسقيت ، فالتفتت وراءها ، فقالت : يـا مـي اسـقي الغلام ، فدخلتْ عليها ، فإذا هي تنسج علقةً لها .

قال : ثم قامت تصب في شكوتي ماء ، فلهوتُ بالنظر إليها ، وأقْبلت تصـب المـاء، والماء يذهب يميناً وشمالاً . قال : فأقبلت علي العجوز ، وقالت : يا بني ، ألهتك مـي عمـا بعثك أهلك له ! أما ترى الماء يذهب يميناً وشمالاً ؟ قال : فأقبلتُ على العجوز ، فقلت : أمـا والله ليطولن هيامي بها ! قال : وملأت شكوتي ، وأتيتُ أخي وابن عمي ، ولففـتُ رأسـي ، فانتبذتُ ناحيةً ، وقد كانت مي قالت : لقد كلفك أهلك السفر ، على ما أرى مـن صـغرك ، وحداثة سنّك ، فأنشأتُ أقول[2] :

- عجبتُ مـن أُخـتِ بنـي لبيـدِ
وعجبتْ منّـي ومـن مسـعودِ
- رأتْ غُلامـي سـفرٍ بعيـدِ
يـدرعان اللّيـلَ ذا السـدودِ

قال : وهو أول قصيدة قلتها ، ثم أتممتها – هل تعرف المنزل بالوحيد - ثم مكثتُ أهيم بها في ديارها عشرين سنة .

وهنالك رواية ثانية يرويها صاحب الأغاني[3] ، تذهب إلى أن أول لقاء بين ذي الرمة ومية أنه اجتاز بخبائها ذات يوم وهي جالسة إلى جنب أمها ، فاستسقاها . فقالت لها : قومي فاسقيه .

1- ينظر : أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، ج١٦/١١٤ – في المصدر : (تسـبح علقـة) ولعلهـا تحريف . والعلقة : ضرب من ملابس الفتيات .

2- ديوانه : ق (١١) ، الأبيات (٢٥ ، ٢٧) ، ج١/ ٣٣٥ - ٣٣٦ .
- أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، ج ١٦/١١٤ وفي المصدر :
- قد سخرتْ أختُ بني لبيـد مني ومن سـلمٍ ومن وليـدِ
- رأت غُلامي سفرٍ بعيـد يدرعان الليلَ ذا السـدودِ

3- ينظر : المصدر نفسه : ج ١٦/١١٠ .

وفي رواية ثالثة يرويها صاحب الأغاني[1] ، أيضاً ، أنه رآها ذات يوم ، فخـ ـرق إداوته لما رآها ، وقال لها : اخرزي لي هذه ، فقالت : والله ما أحسن ذلك فـإني لخرقـاء – والخرقاء التي لا تعمل بيدها شيئاً لكرامتها على قومها – فقال لأمها : مريها أن تسقيني ماء ، فقالت لها: قومي يا خرقاء ، فاسقيه ماء ، فقامت ، فأتته بماء ، وكانت على كتفه رمة ، وهي قطعة من حبل ، فقالت : اشرب يا ذا الرمة .

وخرجت مية من خبائها ، فتاةً صغيرة ، سمراء ناعمة ، طويلة الشعر ، أسيلة الخد ، شماء الأنف ، نحيلة الوجه ، عليها وسم جمال[2] .

وأحب ذو الرمة مية في أول مرة رآها ، وظلّ يهيم بها عشرين سنة ، يتغنى بهـا ، يذوب شوقاً وحنيناً إليها ، ثم تفرق الحياة بينهما ، فيقضي الشاعر حياته يبكي ذلك الحرمـان والحب الضائع ، بعد أن تقدم إلى مية أحد أبناء عمومتها عاصم المنقري ، ويخطبها ، وتتزوج مية ، وترحل مع زوجها إلى حيث يقيم ... ويعود ذو الرمة من بعض رحلاته ، فيبلغه النبـأ، فتثور في نفسه ذكريات حبه الذي ضاع ، فيعود شاعرنا إلى الصحراء ، وقد ملأت الجـراح قلبه، وفي السنوات الأخيرة من حياته ، في مضارب بني عامر كانت تنتظره تجربة[3]جديدة.

قصته مع خرقاء :

وفي الأغاني أربع روايات مختلفة عن قصة لقاء ذي الرمة خرقاء[4] ، ويروي ابـن قتيبة[5] رواية خامسة ، يذكر فيها أن سبب تشبيبه بها أنه مر في سفره ببعض البوادي ، فـإذا خرقاء خارجة من خباء لها ، فنظر إليها ، فوقعت في قلبه ، فخرق إداوته ، ودنا منها يستطعم كلامها ، فقال : إني رجل على ظهر سفر ، وقد تخرقت إداوتي ، فأصلحيها لـي ، فقالـت : والله إني ما أحسن العمل ، وإني لخرقاء – والخرقاء التي لا تعمل بيدها شيئاً لكرامتها علـى أهلها ، فشبب بها ، وسماها خرقاء . وهي رواية ينقلها عنه صـاحب[6] الأغـاني ويختلـف

1- أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، ج ١١٠/١٦ .
وينظر : ابن قتيبة ، الشعر والشعراء، ص٣٢٧، حكى هذه القصة أنها جرت بينه وبين خرقاء العامرية .
2- ينظر : أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، ج ١٢٠/١٦ .
3- ينظر : د. يوسف خليف ، ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ، ص ٤٣-٤٤ .
4- ينظر : أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، ج ١١٠/١٦-١١٥ .
5- ينظر : الشعر والشعراء ، ص ٣٢٧ .
6- ينظر : أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، ج ١١٠/١٦ .

الباحثون حول شخصية خرقاء التاريخية ، فمنهم من يرى أنها هي نفسها[1] مية ، ومنهم مـن يرى أنها محبوبة أخرى غيرها تعلق بها الشاعر في أواخر أيامه[2] .

فخرقاء غير مية ، خرقاء عامرية ، ومية منقرية ، وبنو عامرٍ ينزلون اليمامة ، وبنو منقر ينزلون الدهناء ، وكلتاهما شخصية حقيقية[3] . وإذا كانت مية في أواخر حياة ذي الرمة الأمل الضائع ، فقد كانت خرقاء تعويضاً عن الأمل المفقود . وهناك أكثر من رواية يحـدثنا أصحابها أنهم رأوا خرقاء ، أو التقوها ، وحدثوها ، وسألوها عن قصتها مع ذي الرمة .

يقول المفضل الضبي " كنت أنزل على بعض الأعراب إذا حججتُ ، فقال لي يوماً : هل لك أن أريك خرقاء صاحبة ذي الرمة ؟ فقلت : إن فعلت فقد بررتني ، فتوجهنـا جميعـاً نريدها ، فعدل بي عن الطريق بقدر ميل ، ثم أتينا أبيات شعر ، فاستفتح بيتـاً ، ففـتح لـه ، وخرجت علينا امرأة طويلة ، حسانة ، بها فوه . فسلّمت ، وجلست ، فتحادثنا ساعة ، ثم قالت لي : هل حججتَ قط ؟ قلت : غير مرة . قالت : فما منعك من زيارتي ؟ أمـا علمـت أنـي منسك من مناسك الحج ؟ قلت : وكيف ذاك ؟ قالت أما سمعت قول عمك ذي الرمة[4] :

- تمـام الحـج أن تقـفَ المطايـا
على خرقـاء واضـعةَ اللثـامِ".

وعاش ذو الرمة مع خرقاء ، وخيالُ مية لا يفارقه . وتـداخلت الصـورتان فـي أعماقـه ، وتسربت إلى شعره ، وتوزعت عاطفته . فهو يتحدث عن خرقاء ، فيذكر مية ، ويتحدث عن مية ، فيذكر خرقاء ، والحديث متشابه ، والعاطفة واحدة . ولم يكن حبه الجديـد إلا امتـداداً لحبه الأول ؛ لذلك عاش شاعرنا يعاني صراعاً بين ماضٍ لا يستطيع أن ينساه ، وحاضـر لا يريد أن ينفصل عنه . والصراع لم يجد متنفّساً له إلا في شعره الذي أودعه كل ما تبوح به نفسه. وظهر في شعره أسماء أخرى : صيداء ، وغلاب ، وأميمة ، وأم سالم ، وبنت فضاض ... .

ونستطيع القول : إن مية هي الأساس الذي فجر الشعر لدى ذي الرمة ، فمنها اسـتمد مشاعره ، وراح ينادي باسمها في كل مكان يحلّ فيه ، فهي التي ألهمته الشعر ، حتى الأنفاس الأخيرة من حياته ... .

1- ينظر : د. شوقي ضيف ، التطور والتجديد في الشعر الأموي ، دار المعارف ، ط٧ ، ص ٢٤٧ .
2- ينظر : محمد بن سلاّم الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، ص ٥٦٢ .
3- ينظر : د. يوسف خليف ، ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ، ص ٤٨ .
4- من ملحقات ديوان ذي الرمة رقم (١٢٣) ، ج٣/ ١٩١٣ .
- وينظر : ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ص ٣٢٧ ، ٣٢٨ ، ويرويها عنه صـاحب الأغـاني ، ج١٦/١٢٣-١٢٤ .

وانطلق ذو الرمة بعيداً عن البادية ، يحمل شعره ، ولكنه لم يتجه إلى الشام حاضـرة الدولة ، ومستقر الخلافة . بل اتجه إلى العراق[1] قاصداً أكبر مدينتين فيه : البصرة والكوفـة حيث أبواب الولاة والأمراء ؛ ليعرض شعره عليهم ؛ وليتصل بالوسط الأدبي والثقـافي فـي العراق ، في المربد والكناسـة ، وفي مساجـد البصرة والكوفـة ، أكبر مركزين عقليين في عصره ، الحافلة بالعلماء والشعراء .

واستطاع أن يصل إلى بعض الأمراء والولاة هناك ، ففتحوا لـه أبـوابهم . ولكـن شاعرنا كان كثير التردد على العراق ، ولم تتحقق آماله المادية التي خرج من البادية ؛ طلبـاً لها . فمدائحه لا تحظى دائماً بإعجاب ممدوحيه[2] .

لكن العراق حقق له الاطلاع على أساليب في القـول والتعبيـر ، وعـرف جريـراً والفرزدق[3] ، واستمع إليهما في معركة النقائض . وعرف الكميت ، والطِرماح ، ونُصيباً[4] . وسمع منهم ، وسمعوا منه ، وتبادل الرأي في شعره وشعرهم . ولقي رؤبة[5] الراجز الكبير ، وناقشه في اللغة ، وفي الجبر والقدر . وعرفه الوسط الأدبي شاعراً بـدوياً يجيـد الغـزل ، ووصف الصحراء ، له قدرة على استخدام الغريب وفهمه ، واسع الاطلاع عليه ، والعلم به .

ولا نجد له أخباراً تتصل بقبيلته ، إلا ما يروى عن خصومة نشأت بينه وبـين مـن يسمى " عتيبة بن طُرثوث " بسبب بئر كانت لقبيلة ذي الرمة ، فاحتكما إلى المهاجر بن عبـد الله والي اليمامة ، فحكم بها لذي الرمة ، وثمة خبر ثانٍ يرويه الرواة ، وهو أنـه نـزل مـع جماعة من قبيلته على قبيلة امرئ القيس بن عبد مناة في قرية لها تسمى مرأة ، فلم يقروهم ، ولم يكرموهم ... . فاصطدم مع هشام المرئي ، فنشب الهجاء بينهما[6] ، لكن هذا الهجاء لـم يستمر بينهما ؛ لأن هشاماً كان متخلفاً في الشعر ، ولم تكن له قدرة ذي الرمة . وفي الديوان ما يشير إلى أن رحلاته امتدت إلى دمشق ، وله شعر في مديح الخليفة الأمـوي[7] ، وأكبـر الظن أنه هشام بن عبد الملك .

1- ينظر : أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، ج ١١٢/١٦ .
2- ينظر : المصدر نفسه : ج ١٢١/١٦ .
3- ينظر : المصدر نفسه : ج ١١٣/١٦ ، ١١٥ .
4- ينظر : المصدر نفسه : ج ١١٣/١٦ ، ١١٥ .
5- ينظر : المصدر نفسه : ج ١١٩/١٦ ، ١٢٢ .
6- ينظر : محمد بن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، ص ٥٥٧
- وينظر : أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، ج ١١٦/١٦ ، ١١٨ .
7- ديوان ذي الرمة ، ق (٦٥) ، البيت (١٧) ، ج٣/ ١٦١٨ .

نهاية الرحلـة :

اختلف الرواة في قصة وفاته ، وتعددت رواياتهم[1] عنها :

فقالوا إنه مات في الصحراء وهو في طريقه إلى هشام ، وقالوا إنه مات في الصحراء وهو عائد من عند هشام ، وقالوا إنه مات بالحجر قاعدة اليمامة وسوقها المشـهورة ، وقيـل بالدهناء ، وقيل بالجفر ، أحد جفري بني تميم على طريق الحاج من البصرة وهو في طريقـه إليها ، وقالوا إنه مات بأصبهان ، ثم يختلفون بعد ذلك في التفاصيل . فيقولون إن ناقته نفرت منه وهو في وسط الفلاة قاصداً البصرة ، وعليها طعامه وشرابه ، فلما دنـا منهـا نفـرت ، وظلت في نفارها ، وظل في ملاحقتها ، حتى مات ، وإنه قال[2] :

- ألا أبلـغ الفتيـان عنّـي رسـالةً
أهينوا المطايا ، هـن أهـلُ هـوان
- فقـد تركتنـي صـيدح بمضـلّةٍ
لسـاني ملتـاثٌ مـن الطلـوان

ويقولون إنها نفرت ، وهو عائد من عند هشام ، ثم وردت على أهله في ميـاههم ، فركبهـا أخوه ، وقص أثره حتى وجده ميتاً ، وعليه خِلَع الخليفة ، ووجد هذين البيتين مكتوبين علـى قوسه . ويقولون إنها قمصت به ، وهو في طريقه إلى الخليفة ، فانفجرت نوطةٌ بجسده ، كان يشتكيها من قبل ، فمات[3] .

ويقولون إنه مات بالجدري ، وإنه قال في ذلك[4] :

- ألم يأتِهـا أنـي تلبسـتُ بعـدها
مفوفـةً صـواغُها غيـر أخرقـا

وإنه سئل وهو يجود بنفسه : كيف تجدك ؟ فقال : أجدني والله أجد ما لا أجد أيام أزعم أنـي أجد ما لم أجد حيث أقول[5] :

1- ينظر : أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، ج ١٢٦/١٦

2- من ملحقات الديوان : رقم (١٣٠) ج٣/ ١٩١٩ .
- وينظر : أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، ج١٢٦/١٦ ، وملتـاث : محبـوس والطّلـوان : أن يعصب الفم بالريق ؛ لعارض أو مرض .

3- المصدر نفسه ج ١٢٧/١٦ والنوطة : ورم في الصدر أو النحر ، أو غدة في البطن مهلكة .

4- من ملحقات الديوان ، رقم (٨٨) ، ج٣/ ١٨٩٢ .
- وينظر : أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، ج١٢٧/١٦ .

5- ديوانه : ق (٣١) ، البيتان (٥ ، ٦) ، ج١٠٠١/٢ . أجم : حضر . حِمامها : القدر .
- وينظر : أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، ج ١٢٦/١٦ .

- كأنّي غداةَ الزرق يا مي مـدنَفٌ
يكيـد بـنفسٍ قـد أجـم حِمامهـا
- حِذار اجتذابِ البين أقـران طيـةٍ
مصيبٍ لـوقراتِ الفـؤاد انجـذامها

ثم قال[1] :

- يا رب قد أشـرفت نفسـي وقـد علمـتْ
علمـاً يقينـاً لقـد أحصـيتَ آثـاري
- يا مخرج الروح من جسمي إذا احتُضـرت
وفارج الكربِ زحزحنـي عـن النّـار

فكانا آخر ما قال .

ولكن أكثر المصادر[2] متفقة على أنه توفي في خلافة هشام بن عبد الملك سنة (١١٧) وهو في الأربعين من عمره .

وهكذا أغمض شاعرنا عينيه ، وكأن عمره القصير مر كسحابة من سحب الصحراء ، ولكن ما بقي من شعره يشهد على شاعريته المتوقدة ، وهو بشهادة علماء اللغة يشكل ثلث لغة العرب[3] .

وقد بلغ من أمر ذي الرمة أن يشيد أبو تمام به في شعره[4] ، ويقول العلماء " أحسـن الجاهلية تشبيهاً امرؤ القيس ، وأحسن أهل الإسلام تشبيهاً ذو الرمة " [5] .

ووصفه الكميت " بدقائق الفطنة وذخائر كنز العقل ، ... ويصل إلى ما يصل إليه في شعره[6] " .

1- من ملحقات الديوان رقم (٦١) ، ج٣/ ١٨٧٤ – ١٨٧٥ .
وينظر : أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، ج ١٢٦/١٦ .
2- ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، ج ١٨٨/٣ .
3- ينظر ديوان ذي الرمة ، ص ٥ " قال ابن دحية في ترجمة ابن زهر الأندلسي " وكان شيخنا الوزير أبو بكر – رحمه الله – بمكان من اللغة مكين ... كان يحفظ شعر ذي الرمة وهو ثلث لغة العرب".
4- ينظر : ديوان ذي الرمة : ص ٥ .
5- عبد القادر بن عمر البغدادي ، خزانة الأدب ، د.ت ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ج ١٠٦/١ .
- وينظر : أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، ج ١١٣/١٦ .
- وينظر : ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، ص ٥٤٩ .
6- أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، ج ١١٢/١٦ ، ١١٣ .

ولقد شكا الشاعر في حياته ألا يعد من الفحول على الرغم من روعة شعره وعبقريته ، " فقال ذو الرمة للفرزدق ما لي لا ألحق بكم معاشر الفحول ؟ فقال له : لتجافيك عن المـدح والهجاء ، واقتصارك على الرسوم والديار[1] " .

فالشاعر الذي لا يمدح ، ولا يهجو ، ولا يفاخر ، لا يعد شاعراً فحلاً ، فقـد ظلمتـه تقاليد الشعر في عصره بالإضافة إلى أنهم أخّروا ذكره ؛ لحداثة سنّه ، وأنهم حسدوه ، وكـان الفرزدق وجرير يحسدانه على شعره[2] ، ويكفي أن أهل البادية قد شهدوا له بالشاعرية .

٢ - موضوعات شعره : [3]

١" - شعر الغزل :

كانت مية كل شيء في حياته ، ففي ديوانه ست وخمسون قصيدة يذكرها فيها ، عـدا بعض مقطوعات ، وثمة أبيات متفرقة ألحقها ناشر الديوان به ، وهو في أكثر الأحيان يذكرها وحدها ، وفي أحيان قليلة يذكر معها أم سالم أو صيداء ، ... وهذه الأسماء ربما تكون أسماء رمزية لمية . وفي كلّ هذه المجموعة الضخمة نجد قصة الحب الكبير الذي ملأ قلبه بكل مـا فيها من هموم ومعاناة ، وبكل ما فيها من عذرية متسامية عن سفوح الجسد ، يسيطر عليهـا الوفاء من جانب ، والحرمان من جانب آخر .

ونشعر في أكثر من موضع في شعر ذي الرمة في مية بتلك الهموم التي يحملها فـي قلبه ، فانسكبت الدموع من عينيه حين رؤيته دار مي - وقد خلت من أهلها - : [4]

- كـأن فـؤادي هـاض[5] عِرفـان ربعهـا
بـهِ وعـي سـاقٍ أسـلمتْها الجبـائر
- أفـي الـدار تبكـي أن تفـرقَ أهلُهـا
وأنـت امـرؤٌ قـد حلّمتـك العشـائر[6]
- وأنّي متى أُشـرفْ علـى الجانـبِ الـذي
بـهِ أنـتِ مـن بـين الجوانـبِ نـاظر

1- محمد بن عمران المرزباني ، الموشح في مآخذ العلماء على الشـعراء ١٩٩٢ ، اختيـار وتقـديم : د.أحلام الزعيم ، منشورت وزارة الثقافة ، دمشق ، ص ١٩٠ .

2 - ينظر : أبو الفرج الأصبهاني : ج١٦/١١٢ .

3 - اعتمدت في تقسيمات موضوعات شعره وبالإضافة لبعض الأفكار من كتاب : الدكتور : يوسف خليف " ذو الرمة شاعر الحب والصحراء " .

4- ديوانه : ق (٣٢) ، الأبيات (٢ ، ٤ ، ٧ ، ٩ ، ١٢) ، ج٢/ ١٠١١ ، ١٠١٦ .

5- هاض : الكسر بعد الجبر .

6- حلّمتاك العشائر : وصفوك حليماً .

- وأن لا ينـــالَ الركـــب تهـــويم[1] وقعـــةٍ
مـــن الليـــل إلا اعتـــادني منـــكِ زائـــر
- وقـــد أورثتنـــي مثـــلَ مـــا بالـــذي بـــهِ
هوى غربـــةٍ[2] دانـــى لـــه القيـــد قاصـــر

انكسر قلب الشاعر حين وقف أمام ديار مية ، وقد خلت هذه الأمكنـة مـن أهلهـا ، فالحبيبة بعيدة منه في المكان والزمان ؛ لذلك يقف الشاعر على عتبات (الدار والربع) لعلّـه يجد الراحة والطمأنينة والسلام حيث كانت تقيم مي وأهلها فيها . ويدفعه الشوق والحنين إلـى التطلع نحو كل مكان من الأرض نزلت به ، حتى أصبح يعاني قيد المكـان ، فـلا يسـتطيع التحرك وكأنه بعير قصر له صاحبه القيد .

وتسيل دموع الشاعر كأنها ماء يتسرب من خروق مزادة باليـة . ولكنهـا دمـوع لا تشفيه، فهو دائماً يذكرها ، ويحن إليها . وإن الريح لتهب عليه من جانبها ، فتهيج شوقه ، فلا يملك إلا أن يلبي نداءها[3] :

- أرشّـــتْ بهـــا عينـــاك دمعـــاً كأنّـــه
كُلـــى[4] عـــينٍ شلشـــالُها وصـــبيبها
- ألا لا أرى الهجران يشفي من الهـوى
ولا واشـــياً عنـــدي بمـــي يعيبهـــا
- إذا هبت الأرواح مـن نحـو جانـبٍ
بـهِ أهـلُ مـي هـاج شـوقي هبوبهـا
- هوى تـذرفُ العينـان منـه ، وإنّمـا
هوى كُـل نفـسٍ حيـثُ حـلّ حبيبهـا
- تناســـيتُ بـــالهجران ميـــاً ، وإنّنـــي
إليهـــا لحنّـــان القَـــرون طروبهـــا
- بدا اليأس مـن مـي علـى أن نفسـه
طويـــلٌ علـــى آثـــار مـــي نَحيبهـــا

1- التهويم : النّعاس - وقعةٍ : نومةٍ .
2- وقد أورثتني مثل ما بالبعير الذي به هوى بعيد .
3- ديوانه : ق (٢١) ، الأبيات (٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ٢٤ ، ٢٥) ، ج٢ / ٦٩٣ ، ٧٠٣ .
4- كُلى : جمع كُلية : وهي الرقعة التي تُخرز على أصول عروق المزادة والشلشال : الماء الذي يقطر، يكاد يتصل قطره .

لا يملك الشاعر إلا دموعه . لكن الدموع لا تعيد الحبيب الذي رحل فإذا هبت الـريح من نحو مكان مي الذي رحلت إليه هاجت أشواقه . ولعلّ الشاعر باستحضار مكان المحبوبة، الذي هو امتداد لها ، يخفف عنه المعاناة (غياب المحبوبة) بالإضافة إلى اسـتعانته بـالريح التي تهب من جهة مكان مي وأهلها ، فتهيج أشواقه .

وكل ما يتمناه من الدهر أن يكرمه بلقاء ، فتهدأ أعماق نفسه . حتى الموت لن يبـالي به، ما دام قد تحقق له لقاء مية[1] :

- أقـولُ وقـد طـالَ التنـائي ولبسـتْ
أمور بنـا أسـباب شُـغلٍ إلـى شُـغْل
- ألا لا أبـالي المـوتَ إن كـان قبلـه
لقـاء لمـي وارتجـاع مـن الوصـل

ولا تكاد تخلو قصيدة من شعره من هذه الدموع والعبرات .

لقد قضى شبابه يبكي حبه المفقود بكاء لّون شعره بلون الحزن . ويشعر أحيانـاً أنـه حائر ، وكأنه ناقة أصابها داء الهيام . فلا الماء يرويها ، ولا الداء يقضي عليها . وحبهـا داء لا يعرفُ له دواء [2] :

- وقد زودت مـي علـى النـأي قلبـه
علاقـاتِ حاجـاتٍ طويـلٍ سـقامها
- فأصبحتُ كالهيماءِ[3]، لا الماء مبـرئٌ
صـداها ، ولا يقضـي عليهـا هيامهـا
- كأني غداةَ الـزرق يـا مـي مـدنَفٌ
يكيـد بـنفسٍ قـد أجـم حِمامهـا
- حِذار اجتـذابِ البـين أقـران طيـةٍ
مصـيبٍ لـوقراتِ الفـؤادِ انجـذامها[4]
- خليلـي لمـا خِفْـتُ أن يسـتفزني
أحاديـثُ نفسـي بـالهوى واحتمامهـا[5]

1- ديوانه : ق (٢) ، البيتان : (٩ ، ١٠) ، ج١/ ١٤٢ .
2- ديوانه : ق(٣١) ، الأبيات (٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨) ، ج٢/ ١٠٠٠ ، ١٠٠٢ .
3- الهيام : داء يأخذ الإبل فتسخن جلودها ، وتشرب فلا تروى .
4- الاجتذام : القطع .
5- الاحتمام : حديث النفس بالأمر والإزماع عليه .

- تـداويتُ مـن مـي بتكليمـةٍ لهـا
فمـا زاد إلا ضِـعفَ دائـي كلامهـا

يبدو اهتمام الشاعر بالحديث الطللي نتيجة توافق هذا الحديث مع مطالب ذاتيـة واجتماعيـة . فمن الناحية الذاتية نرى أن الشاعر قد وجد في الوقوف على الأطلال منطلقاً يعبر من خلالـه عن تجربته الوجودية في مواجهة الزمان[1] والمكان في حال الحرمان من المرأة / الحبيبـة ، ولم يعد هناك أمل في اللقاء ، ولا في رجوع تلك الأيام السعيدة كأيام (ذي الرمـث) ، ولـم يبقَ له سوى الذكريات ، والشوق[2] :

- أراجعـةٌ يـا مـي أيامنـا التـي
بذي الرمـثِ أم لا ، مـا لهـن رجـوع
- ولو لـم يشُـقْني الرائحـون لشـاقني
حمـام تغنّـى فـي الـديار وقـوع
- تجاوبن فاستبكين مـن كـان ذا هـوى
نـوائح مـا تجـري لهـن دمـوع
- إذ الحي جيران وفـي العـيش غِـرةٌ
وشَـعب النّـوى قبـلَ الفـراق جميـع

فثمة لوعة وحسرة في شعره ، وحنين إلى الماضي ، وتشبث بذكريات المكـان (الـديار) ، وبعد تجاور أهل الحي في مكان واحد تفرقوا إلى جهاتٍ مختلفة .

وفي كثير من قصائده الغزلية نراه يتخير لمية أجمل الصفات ؛ ليبرز أبهى قسـماتها وملامحها . وهو ما يشير إلى وجود عناصر حسية في خطاب الغزل العذري الـذي يتحـدث عن الخدود الأسيلة ، والخصر الدقيق ، والثغر الجميل ، والريق العذب[3] :

- تُـذكرني ميـاً مـن الظّبـي عينُـه
هِـراراً ، وفاهـا الأقحـوان المنـور
- وفي المرطِ من مي توالي صـريمةٍ[4]
وفي الطّوقِ ظبي واضح الجيـدِ أحـور

1- ينظر : د. حسني عبد الجليل يوسف ، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي ، د.ت مكتبة النهضـة المصرية ، القاهرة ، ص ١٣٠ .
2- ديوانه : ق (٣٤) ، الأبيات (٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧) ، ج٢/ ١٠٧٨ ، ١٠٨٠ .
3- ديوانه : ق (١٦) ، الأبيات (١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١، ٢٢) ، ج٢/ ٦١٩، ٦٢٤ .
4- الصريمة : قطعة رمل .

- وبين ملاثِ[1] المِرطِ والطّوقِ نَفْنَفٌ
هضيم الحشا رأد الوشاحين[2] أصفَر
- وفي العاجِ منها والدماليج والبرى
قناً مالئٌ للعين ريان عبهر[3]
- خراعيب أملود كأن بنانَها
بناتُ النقا تَخْفى هِراراً وتظهر
- ترى خلفَها نِصفاً قناةً قويمةً
ونِصفاً نقاً يرتج أو يتَمرمر[4]
- تنوء بأُخراها فلأياً قيامها
وتمشي الهوينى من قَريبٍ فتُبهر

فعجيزة الحبيبة كأنها مآخير الرمل ، وما بين الطوق ومعقد إزارها مهواة كمهواة الجبل . وحين أراد وصف بنانها الطويلة استحضر تلك الدويبات الصغيرة التي تعيش في الرمل .

نلاحظ أن الشاعر يتكئ على المكان : (الصريمة ، والنفنف ، النقا) في شعر الغزل، ويجعله وسيلة ؛ ليعبر عن الفكرة التي أراد إيصالها إلى المتلقي .

وفي قصيدة أخرى يصف وجهها الحر المشرق كشعاع الشمس ، والعيون الساحرة التي تستمد سحرها من بابل ، والثغر كأنه أقحوان الرمل ، والجيد الأبيض الواضح الذي يتحول بياضه مع الطيب إلى صفرة مشرقة[5] :

- بوجهٍ كقرن الشمس حر كأنما
تهيض بهذا القلبِ لمحتُه كسرا
- وعينٍ كأن البابليين لبسا
بقلبك منها يوم معقُلةٍ سِحرا
- وذي أُشرٍ كالأقُحوان ارتدتْ بهِ
حناديج[6] لم تَقْرب سِباخاً ولا بحرا

1- ملاث : مدار : أي موضع معقِد الإزار .
2- رأد الوشاحين : يجيء ويذهب من ضمر البطن . وقوله : أصفَر يريد أنه " صِفر " أي : خالٍ .
3- عبهر : حسنة الخَلْق عظيمة .
4- يتمرمر : دون الارتجاج قليلاً .
5- ديوانه : ق (٤٩) ، الأبيات (١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤) ، ج٣/ ١٤١٦ ، ١٤١٧ .
6- حناديج : الرمال ، واحدها : حندوج .

- وجيـــدٍ ولبـــاتٍ نواصِـــع وضـــحٍ

إذا لم تكن من نَضـحِ جاديـهِ[1] صـفْرا

المكان حاضر في الغزل بقوةٍ ، وهو حضور فني مكثف يضفي جديداً على تجربته الشعرية ، كقوله : يوم معقلة ، حناديج ، سباخاً ، بحراً ، ... وبذلك نستطيع القول إن المكان تحول مـن بعده الجغرافي المحدد له ، إلى أبعادٍ أخرى لها دلالة إنسانية .

يعتمد الشاعر في غزلياته على الصفات التي من شأنها إعطاء قيمة جمالية للمكـان ، مثل : أقحوان الرمل والزعفران ، والرياحين والطيب ... ويرى باشلار أن المكان " يـرتبط بالقيمة الجمالية التي يمتلكها ، والتي يمكن أن تكون قيمة إيجابية – قيماً متخيلة سـريعاً مـا تصبح هي القيم السائدة[2] " .

وبقي الشاعر يحب مية حباً عميقاً ، على الرغم من زواجها عاصماً ، فيقول[3] :

- فيا نفس ذِلّـي بعـد مـي وسـامحي

فقـــد ســـامحتْ مـــي وذَلّ قرينُهـــا

- ولمـــا أتـــاني أن ميـــاً تزوجـــتْ

خسيسـاً بكـى سـهلُ الربـا وحزونُهـا

تبكي السهول والمرتفعات من أجل الشاعر ، فالمكان تحول إلى جسد وروح ، وإلـى خلق جديد يحمل صفات جديدة .

ونرى الدموع الغزيرة التي سكبها في حديثه عن مية تتكرر في حديثه عن خرقـاء ، فهو يبكي ماضي المكان حين كانت الديار آهلة ، وإنه ليشتاق إليها حنين ناقة غريبة تنْزع إلى وطنها البعيد ، وقد شبه شوقه بشوقها ، واستبد به الهيام ، فلم يعد يرويه ماء . فيقول[4] :

- منـازلُ الحـي إذ لا الـدار نازحـةٌ

بالأصـــفياء ، وإذ لا العـــيشُ مـــذْموم

- كادتْ بهـا العـين تَنْبـو ثـم بينَهـا

معـــارفُ الأرض والجـــون اليحـــاميم

- هل حبلُ خرقاء بعـد الهجـر مرمـوم

أم هـــل لهـــا آخـــر الأيـــامِ تكلـــيم

1- جادي : زعفران .

2- جماليات المكان ، ص ٣٧ .

3- ديوانه : ق (٨٣) ، البيتان (١٧ ، ١٨) ج٣/ ١٧٩١ . والحزن : ما غلظ من الأرض كالحزنة .

4- ديوانه : ق (١٢) ، الأبيات (٥،٦، ٧ ، ٨ ، ٩، ١٠) ج١/ ٣٧٨ ، ٣٨١ . والحيازيم : عظام الصدر .

- أم نـازح الوصـل مِخـلافٌ لشـيمتِهِ

لونـــان ، منْقطِـــع منـــه فَمصـــروم

- لا ، غيـر أنّـا كأنّـا مـن تَـذكرها

وطـول مـا قـد نَأتْنـا نُـزع هِـيم

- تَعتـادني زفَـراتٌ حـين أذكرهـا

تكـاد تَـنْقَض مـنهن الحيـازيم

فحال الشاعر تشبه البعير الذي ضمه صاحبه إلى إبله حديثاً ، وتركه بينها مقيداً فـي فلاة بعيدة ، فانفصلت عنه الإبل ، وقد اشتد به الهيام . وكما كان يتغزل بمية تغزل بخرقـاء غزلاً نقياً ممعناً في النقاء . إنه الحب العفيف السامي الذي يصلى المحب بناره ، ويستقر بين أحشائه حتى ليصبح كأنّه محنة أو داء لا يستطيع التخلّص منه ، ولا الانصراف عنه . ويأتي طيف الحبيبة ، في حال غيابها ، وتصبح صاحبته زائراً تلك القافلة مع كل ليلة من لياليهـا ، بعد الرحلة ، ومشقات السفر والترحال في المفاوز البعيدة[1] :

- سرتْ تَخْبِطُ الظّلماء من جـانبي قَسـاً

فأحِب بهـا مـن خـابِطِ اللّيـل زائـر

- إلـى فتيـةٍ مثـل السـيوفِ وأينُـقٍ

ضـوامر مـن آل الجـديل[2] وداعـر

يرى ذو الرمة في خرقاء رفيقةً لروحه في غربته القاسية التي شعر بها بعـد فقـدان مية، وقلباً كبيراً يتسع لأنين قلبه .

على هذا النحو كان شعره الغزلي سواء أكان في مية أم في خرقاء تعبيراً صادقاً عن نفسه . ونرى في هذا الغزل ملامح بدوية أصيلة ، ورقة أصيلة أيضاً . ويحتفـل ذو الرمـة احتفالاً عظيماً بمحاسن حبيبته الجسدية ، وقد يلم بطرف من الوصف النفسي .

وليس يختلف غزله – بصورة عامة – كثيراً عن الغزل الجـاهلي إلا فـي الاتسـاع والتدقيق . وهو في كثير من صوره وأسلوبه يرتد إلى هذا الغزل الجاهلي ، ويستمد منه ، وقد يجدد فيه أحياناً تجديداً يسيراً .

فكان شعر الغزل عند ذي الرمة الموضوع الأول فـي شـعره ، المـرتبط بالمكـان والزمان والمرأة .

1- ديوانه : ق (٦٧) ، البيتان (٣٦ ، ٣٧) ح٣/ ١٦٨٣.

2- الجديل وداعر : فحلان تُنسب إليهما الإبل .

فلم يتكلم الشاعر على المكان ، بقدر ما تكلم بالمكان ، فقد جعله أساساً في بناء النص الشعري ، وله مقومات فنية تتضمن أبعاداً دلالية ، وهو الذي يصوغ الحدث والشخصية ؛ لأنه حال نفسية ، وليس مكاناً جغرافياً .

٢" - شعر الصحراء

آ - الأطلال ومناظر الرحيل :

تحتل الصحراء في شعر ذي الرمة منزلة لا تقل عن منزلة مية . فإذا كانت مية ، قد احتلت من هذا الديوان ستاً وخمسين قصيدة ، فإن الصحراء توشك أن تحتل كل قصائد الديوان[١] " في لوحات دبجتها براعة شاعر عاشق لا لمية فحسب ، بل للصحراء نفسها ، وكأنما كان يرى في الصحراء إطار مية ، فأحبها كما أحب مية ، وازداد شغفه بها حين رأى الصورة أو رأى مية تُفلت من يده ، ولا يبقى له إلا هذا الإطار الرائع الذي كان يراه من حولها ، فاعتز به وضمه إلى صدره ، وأحبه حباً ملك عليه ذات نفسه[٢] " .

ويحتل الحديث الطللي كل قصائد الديوان تقريباً ، ويعد ذو الرمة أهم شاعر أموي عني بالحديث عن الأطلال في شعره ، وحرص على توفير كل مقوماتها وتقاليدها القديمة . وقد كان يصدر في هذا الحديث الطللي عن تجربة حية عاشها ، واعتمد في التعبير عنها على ذلك الرصيد الضخم الذي كان يحتفظ به من نماذج الشعر القديم . ففي ديوانه سبع وثمانون قصيدة وأرجوزة ومقطوعة افتتح ما يزيد على أربعين قصيدة منها بوصف الأطلال ولم يتحول عن الحديث الطللي[٣] إلى سواه إلا في القليل النادر .

ويمثل الحديث الطللي جانباً مهماً من وصف الصحراء في الشعر العربي . فالأطلال جزء من حياة الصحراء ، وهي أيضاً جزء من حياة الشاعر العاطفية ؛ لأنه " وجد في وصف الأطلال متنفساً وعزاء وسلوى عن حرمانه من صاحبتها ، وتعلقه بها ، وحبه لها ... . فلا يصور الأطلال من الخارج مفصولة عن صاحبتها ، ومجردة عنها ، ومن نفسه التي فنيت فيها ، وتناثرت دموعه وآهاته وزفراته في جنباته بل يصورها من الداخل ، ويمزج بينهما وبين نفسه مزجاً قوياً ، بحيث يكون تصويره لها تشخيصاً لقصة حبه على أرضها ، وتجسيماً لعشقه لها ولصاحبتها[٤] " .

1- ينظر : د. خليف يوسف ، ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ، ص ١٤٥ .

2- د. ضيف شوقي ، التطور والتجديد في الشعر الأموي ، ص ٢٥٠ .

3- ينظر : د. حسين عطوان ، مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي ، دار المعارف بمصر ، ص ١٠٦ .

4- المرجع نفسه ، ص ١٠٦ .

ولا يختلف منظر الأطلال في شعر ذي الرمة عن منظر الأطلال في الشعر القـديم ، رسوم دارسة ، وآثار نؤي متهدم ، وأثافٍ ، ودمن صامتة لا تبين ، ورياح تتنـاوب عليهـا وأمطار تسقيها ، وقطعان من الوحش تسرح في قيعانها ، وأيام الحب الجميلة طوتها الرمال ، وأسماء أماكن محددة شهدتها . ويبكي الشاعر ، ويشاركه أصحابه البكـاء ، ويدعونـه إلـى التصبر والتجلد . لكن ذكريات المكان / الطلل تثير الأسى واللوعة ، وتستنزف الدموع . يقول[1] :

- أداراً بحـزوى هِجـتِ للعـين عبـرةً
فمـاء الهـوى يـرفَض أو يترقْـرقُ
- كمسـتَعبري فـي رسـمِ دارٍ كأنهـا
بوعسـاء تَنْصـوها الجمـاهير مهـرقُ
- وقفنـا فسـلمنّا فكـادت بمشـرفٍ
لعِرفـان صـوتي دِمنـةُ الـدار تنطِـقُ
- تجيشُ إلي الـنفس فـي كـل منـزلٍ
لمـي ويرتـاع الفـؤاد المشَـوقُ
- أراني إذا هومـتُ يـا مـي زرتِنـي
فيـا نِعمتـا لـو أن رؤيـاي تصـدقُ
- فما حب مـي بالـذي يكـذِب الفتـى
ولا بالـذي يزهـى ولا يتَملّـقُ
- ألا ظعنَـتْ مـي فهاتيـك دارهـا
بها السـحم تَـردي والحمـام المطَـوقُ
- أربـتْ عليهـا كُـل هوجـاء رادةٍ
زجولٍ بجولان الحصـى حـين تَسـحقُ

ومن المعروف أن الشعراء كانوا يمرون بمعاهد صواحبهم ، وأنهم كانوا يطلبون إلى رفاقهم أن يقفوا معهم عندها . أما ذو الرمة فلم يكرر هذا التقليد ، بل أضـاف إليـه ، فـإذا أصحابه يعطفون عليه ، ويتركون له المجال لكي يرد التحية ، ويتمهل في التسـليم ، واسـترجاع ذكريات المكان ، وبث الحنين ، وإذا هو يكافئهم بالدعاء لهم أن ينالوا خير الأجر ، كقوله[2]:

1- ديوانه : ق (١٣) ، الأبيات (١ ، ٨) ، ج١/ ٤٥٦ ، ٤٥٩ ، والوعسـاء : رابيـة مـن الرمـل والمهرق : شيء كان يكتب فيه . السحم : الغربان . أربت : أقامت . هوجاء : ريـح مختلطـة . زجولٍ : ترمي بالحصى .

2- ديوانه : ق (٥) ، الأبيات (١ ، ٤) ، ج١/ ١٨٧ ، ١٨٩ .

- خَليلـي عوجـا اليـوم حتـى تُسـلما
على دار مـي مـن صـدور الركائـبِ
- بصابِ المعى أو برقةِ الثور لـم يـدع
لها جِدةً جـولُ الصـبا والجنائـبِ [1]
- بها كل خَـوارٍ إلـى كـل صـعلةٍ[2]
ضهولِ ، ورفض المـذْرعاتِ القراهِـبِ
- تكُـن عوجـةً يجزيكُمـا الله عنـده
بها الأجر أو تَقضـي ذِمامـةَ صـاحبِ

يرجو شاعرنا رفيقيه أن يقفا معه على أطلال مي الدارسة ، كما يقرن رجاءه بالدعاء لهما أن ينالا رضوان الله ، " فالرجاء عنده مقرون بالدعاء وما عهدنا من قبله ولا من بعـده من الشعراء يصنعون صنيعه ... أما هو فتحول بها في بعض مقدماته عن طبيعتهـا الميتـة الصامتة إلى طبيعة جديدة ناطقة ، بحيث تبادله الكلام وترد عليه[3] " . ومن ذلك قوله[4] :

- وقفـتُ علـى ربـعٍ لميـةَ نـاقتي
فمازلـتُ أبكـي عنـده وأخاطبـه
- وأُسـقيهِ حتـى كـاد ممـا أَبثُّـه
تُكلّمنُـي أحجـارُه وملاعِبـه
- بأجرع[5] مِقفـارٍ بعيـدٍ مـن القُـرى
فـلاةٍ ، وحفـت بـالفلاةِ جوانبـه
- بهِ عرصـاتُ الحـي قـوبن متنَـه[6]
وجِـرد أثبـاج[7] الجـراثيمِ حاطبـه
- تُمشـي بـهِ الثيـران كـل عشـيةٍ
كما اعتـاد بيـتَ المرزبـان مرازبـه[8]

1- الجنائب : رياح الجنوب . وصاب المعى : جبل قبل الدهناء .
2- صعلة : الغزال . وضهول : قليلة اللبن . والمذرعاتِ القراهب : البقر المسنّات .
3- د. حسين عطوان ، مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي ، ص ١١١، ١١٢ .
4- ديوانه : ق (٢٦) ، الأبيات (١ ، ٦) ، ج٢/ ٨٢١ ، ٨٢٤ .
5- الأجرع من الرمل : رمل يرتفع وسطه ، ويكثر ، وترقّ نواحيه .
6- قوبن متنه : قلعن ما في الدار من الشجر .
7- أثباج : أوساط .
8- المرزبان : أي تُكثُر المشي بهذا الربع ، كما تَعود المرازبةُ بيت المرزبان ، وهو رئيس المرازبة .

- كـأن سـحيقَ المسـكِ ريـا تُرابـهِ
إذا هضـبتْه[1] بـالطلال هواضـبه

بالإضافة إلى نطق المكان بالكلام ، وإقامة التواصل معه ، وكأنّه كائن حـي يشـعر ويستسقي له ، لكن لا يستسقي تمسكاً بالتقاليد فحسب بل ؛ لأنه مرتبط بمكان الحبيبة ويريد له أن يزهر . وكأن اخضراره ، وحركة الحيوانات يحييان في نفسه الأمل ، ويجعلانه يتـوازن نفسياً أمام موت المكان وسكونه .

وتنتشر في ديوان شاعرنا ، الأمثلة العديدة التي يستسقي فيها لديار مية فالاستسقاء من أهم الصفات فيها ، بل إن رفاقه يطلبون منه أن يستسقي لمنازل مية ، فيقول[2] :

- يقولُ بالزرق صحبي إذ وقفْـتُ بهـم
فـي دار ميـةَ أستسـقي لهـا المطـرا

وفي موضع آخر يقول[3] :

- أمنزلتَـي مـي سـلام عليكُمـا
علـى النّـأي والنّـائي يـود وينْصـح
- ولازالَ مـن نَـوءِ السـماكِ عليكُمـا
ونَـوءِ الثريـا وابـلٌ متَـبطح[4]

وعلى أية حال ، نراه في كل أحاديثه الطللية ابن بيئته البدوية ، وابن تجاربه العاطفية التي شهدتها رمال الدهناء ، فكانت تلك الأحاديث الطللية التي تنتشر في ديوانه بمنزلة الرغبة في الخلاص من حال متهدمة للمكان ، تتسم بالتحول العميق إلى حال حضارية أسمى ، وهـو شعور عميق بقهر الطبيعة وقسوة الواقع . فالطلل عند الشاعر العذري طلل نفسي ، وشـعور دائم بالقهر المفروض ، والفقد الدائم في وجدان الشاعر نفسه[5] .

ويأتي بعد الحديث الطللي وصف مناظر الرحيل ، فيرسم لها لوحات نابضة بالحياة .

1- إذا هضبتْه : أي مطرته بالطّلال ، يعني الأنداء ، والواحد : طَل .
2- ديوانه : ق (٣٧) ، البيت (٣) ، ج٢/ ١١٤٥ .
3- ديوانه : ق (٣٩) ، البيتان (١ ، ٢) ، ج٢/ ١١٩٠ .
4- المتبطح : المطر الذي يقلب حصى البطحاء وترابها بعضه على بعض .
5- ينظر : د. عبد القادر القط ، في الشعر الإسلامي والأموي ، ١٩٧٩ ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ص ١٠٣ .

ب - رحلة الظعائـن :

وصف ذو الرمة مناظر الرحيل ، وهي تمثل لوناً بارزاً في لوحاته الصحراوية ، نراه يتتبع القافلة وهي تسير في الصحراء ، ويحرص على ذكر أسماء الأماكن التي تمـر بهـا ، "ويرسم طريقهم التي أخذوا فيها ويحددها فيسمي ما يا منوه من الأمكنـة ومـا يـا سـروه ، ويسرف في التحديد ، كأنه يخشى أن نضل في تتبعهم فتغيب عنّا القافلة[1] " . ويأخذ وصـف مناظر الرحيل عنده الوضع التقليدي القديم الموروث منذ الجاهلية ، فيأتي بعد الحديث الطللي، فيرسم لها لوحات رائعة تنبض بالحياة ، وتفيض بالمشاعر الصادقة والحنـين إلـى الحبيبـة الراحلة ، وعواطف الحب لها ، والوفاء للذكريات التي مرت ضمن لوحات تحتشد فيها صور الصحراء ، وما يكمن في أعماقها من أسرار سحر وجمال مكاني ، وما تموج به مجاهيلها من رؤى وأحلام . وتستأثر مية وخرقاء بالحظ الأوفر من أحاديث الرحيـل ، ويبـدو الشـاعر ضعيف الاحتمال لمواقف الوداع ، وتتقدم الرحلة في وسط هذا المدى الصحراوي المجـدب ، وذات الشاعر التي يغمرها الحزن والألم للفراق ؛ لذلك كانت الرحلة معاناة .

وقد كانت الرحلة عند العربي القديم عنوان الانعتاق والتحرر يحن إليهـا كـل حـين وكأنها جزء أساس من تركيبته[2] الشخصية . وفي مشهد من مشاهد الرحيل لأظعان مي يبدو شاعرنا شديد الانفعال بمواقف الوداع والرحيل . يقول[3] :

- نظـرتُ إلـى أظعـان مـي كأنّهـا
مولية ـةً مـ ـيس[4] تميـ ـلُ ذوائبـ ـه
- فأبديتُ مـن عينـي، والصـدر كـاتم
بمغـ ـرورقٍ نَمـ ـتْ علـ ـي سـ ـواكبه
- ظَعـ ـائِن لـ ـم يحللْـ ـن إلا تنوفـ ـةً
عـذاةً[5] إذا مـا البـرد هبـتْ جنائبـه
- تَعـرجن بالصـمان حتـى تعـذّرتْ
علـ ـيهن أرتـ ـاع اللـ ـوى ومشـ ـاربه

1- د. وهب رومية : قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد ، ١٩٨١، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ص ١٥٠ .

2- ينظر : د. حبيب مونسي ، فلسفة المكان في الشعر العربي ، ص ٨ .

3- ديوانه : ق (٢٦) ، الأبيات (٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٨ ، ١٩) ، ج٢/ ٨٢٥ ، ٨٣٢ .

4- ميس : شجر تعمل منه الرحال .

5- العذاة : السهلة – الفلاة : البعيدة من المياه . وتعرجن : أقمن . وأرتاع اللوى : المرتعى والمشرب .

- وحتى رأين القِنْع[1] من فـاقئ السـفى

قـــد انتسـ ـجت قُريانُـ ـه ومذانِبـ ـه

- ولـم يسـتطع إلـفٌ لألـفٍ تحيـةً

مـــن النّـــاس إلا أن يســـلم حاجبـــه

- تراءى لنا مـن بـين سِـجفين لُمحـةً

غـزالٌ أحـم العـين بِـيض ترائبـه

يسترجع شاعرنا يوم رحلت مية تاركة وراءها آثار ديار بالية ، ويحاول جاهداً إخفاء حزنه وكتمانه . لكنه يخفق ، وتخونه الدموع ؛ لأن في القلب حباً كبيراً لا يستطيع أن يكتمـه في صدره ، وهو ينظر إلى قافلة الحبيبة الراحلة ، ويتتبعها تتبعاً دقيقاً . فقـد مـرت القافلـة الراحلة بتلك الفلاة السهلة البعيدة من المياه ، وقد أخذ السفا الذي حملته رياح الصيف الحـارة يكسوها، وفي أثناء الاستعداد للرحيل لم يستطع المحبون الوداع ؛ بسبب عيون النـاس ، فـلا يملك إلا تلك التحية حين تصبح العيون الوسيلة الأساس للسلام بين الأحبة ، ومن بين سـتري الهودج تظهر مية كأنها غزال أسود العينين أبيض الترائب .

وفي قصيدته الرائية ، نرى مشهداً من مشاهد الرحيل ، يصور قافلة مية وهي تقطـع أمكنة الصحراء . فيرى القافلة وقد بدأت رحلتها في أواخر الليل ، في الصيف وجفّت الميـاه في القبيلة ، والسراب يلمع فوق الأماكن المرتفعة ، ويبس النّبت ، وتطـايرت أشـواكه مـع الرياح الحارة ، وجاء موعد الرحيل مبكراً . فاستقبلت تلك الرمال المتراكمة الكثيفة بعـد أن قطعت منطقة حوضى ، وفي الهوادج ظعائن جميلات مترفات يستترن بها من وهج الشمس ، وحرارة القيظ[2] :

- نَظرتُ ورائي نَظرةَ الشوقِ بعـد مـا

بدا الجـو مـن جـي[3] لنـا والدسـاكر

- لأنظـر هـل تَبـدو لعينـي نَظـرةً

بحومانـةِ الـزرقِ الحمـولُ البـواكِر

- أجـدتْ بأغبـاشٍ[4] فأضـحتْ كأنّهـا

مـــواقير نخـــلٍ أو طلـــوح نَواضِـــر

1- القنع : موضع مطمئن يمسك الماء يكثر فيه النبت .

2- ديوانـه : ق (٣٢) ، الأبيـات (١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨) ج٢/ ١٠١٨ ، ١٠٢٠ .

3- جي : اسم مدينة بأصبهان .

4- بأغباش : بقايا من سواد الليل .

- ظعائن لم يسـ ـلُكن أكنـافَ[1] قريـةٍ
بسـيفٍ ولـم تَـنْغُض بهـن القنـاطِر
- تصيفن حتى اصفرّ أقـواع[2] مطـرقٍ
وهاجـتْ لأعـدادِ[3] الميـاهِ الأبـاعر
- جذّبن الهوى من سِقْطِ حوضى بسـدفَةٍ
علـى أمـر ظعـانٍ دعتْـه المحاضِـر
- فأصبحن قد نكّـبن حوضـى وقابلْـتْ
من الرمـل ثَبجـاء[4] الجمـاهير عـاقر
- وتحتَ العـوالي فـي القَنـا مسـتظِلةً
ظِبـاء أعارتهـا العيـون الجـآذر
- هي الأدم حاشى كـل قَـرنٍ ومِعصـمٍ
وسـاقٍ وماليَّـتْ عليـه المـآزر
- إذا شـفَ عـن أجيادهـا كـل ملحـمٍ
مـن القـز واحـورت إليـك المحـاجِر

لقد كان مشهد الرحلة في هذه القصيدة – وفي غيرها من القصائد – وما تضمنته من صور الفراق والانقطاع والألم وحدة فنية تامة متكاملة مع الوحـدات الفنيـة الأخـرى فـي القصيدة.

والمكان واحد على الرغم من تعدده في قصائده ، وتعدد تسمياته . إنه مكان الحبيبـة الراحلة ، وهو مركز كلّ مكان . وبذلك كانت مناظر الرحيل في شعره تعتمـد علـى تنـوع المكان في الصحراء . وقد هيأ لها جهداً فنياً ، وطاقة بارعة في التقاط الصور ، ساعده فـي ذلك شعوره العميق بتجربة الوداع والرحيل ، واتصاله بحياة الصـحراء ، وخبرتـه الدقيقـة بالمكان، فتحول المكان من إطار الجغرافيا إلى مكان شعري ، يحمله الشاعر أبعـاداً نفسـية مختلفة .

1- أكناف : نواحٍ . والسيف : كلّ ضيفِ ماءٍ ، أي ساحله ، والضيف : الناحية والجانب .
2- الأقواع : الواحد : قاع : وهي الأرض المستوية ذات الطين الحر .
3- الأعداد : جمع عد : وهو الماء له مادةٌ .
4- ثبجاء : العظيمة الوسط .

ويرتبط وصف الرحلة لدى ذي الرمة بمنظرين يترددان في شعره[1] : أما أحـدهما ، فمنظر الحر الحارق ، وقد انتشر فوق البادية ، والرياح الحارة تهب على القافلـة ، فتشـوي الرفاق والإبل ، والسراب يترقرق بعيداً في الأفق فتتراقص فوقه الآكام ، ومعانـاة أسـراب القطا من الظمأ الشديد ، وتشقّ القافلة طريقها في جهد ومشقة وسط الرياح العاتيـة . ويأخـذ الرفاق العمائم التي على رؤوسهم ، يحاولون أن يحجبوا بها عن عيونهم الرياح الحارة . كما تضرب تلك الرياح الحارة وجوه الإبل المتعبة ، وقد أخذ لُغامها يسيل من أشداقها فتبدو كأنها ملثّمة بعصائب بيض ، ويخرج العرق من أجسادها ، حتى بدت أهِلّة نحيلة[2] :

- وسـاجرةِ السـرابِ مـن المـوامي
تـرقّص فـي عسـاقِلها[3] الأروم
- يمـوتُ قطـا الفَـلاةِ بهـا أُوامـاً[4]
ويهلـك فـي جوانِبهـا النسـيم
- بهـا غُـدر ولـيس بهـا يِـلالٌ
وأشـباح تَحـولُ ومـا تَـريم
- قَطعـتُ بفتيـةٍ وبـيعملاتٍ
تلاطِمهـن هـاجرةٌ هجـوم
- نَلـوثُ علـى معارِفنـا وتَرمـي
محاجرنـا يمانيـةٌ سـموم
- ونرفَـع مـن صـدور شَـمر دلاتٍ[5]
يصـك وجوههـا وهـج أليـم
- تَلُـثم فـي عصـائب مـن لُغـامٍ
إذا الأعطـافُ ضـرجها الحمـيم
- وقد أكـلَ الوجيـفُ[6] بكـل خَـرقٍ
عرائِكهـا وهلاتِ الجـروم

1- ينظر : د. يوسف خليف ، ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ، ص ١٥٩ .
2- ديوانه : ق(١٩)، الأبيات (١١، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩) ج٢/٦٧٤، ٦٧٩.
3- العساقل : السراب .
4- الأوام : شدة العطش .
5- شمر دلات : هي نوق طوالٌ سِراع .
6- الوجيف : ضرب من السير .

- وقطـــع مفـــازةٍ وركـــوب أخـــرى
تكـــل بهـــا الضـــبارمة[1] الرســـوم

تبري الرحلة المطايا ، فالرحيل في مدلول قوامه الطي والاقتطاع ، وتخطي العوائـق واختراق الحجب ... فالرحلة طي لمساحة القفر[2] .

وأما المنظر الآخر ، فمنظر الليل وقد غطى الصحراء بأستاره الكثيفـة ، والنعـاس يداعب العيون المتعبة والغناء الذي تتردد أصداؤه ؛ ليجدد من نشاط القافلة التي أتعبها سـير الليل فيقول[3] :

- وليـــلٍ كأثنـــاءِ الرويـــزي جبتُـــه
بأربعةٍ ، والشـخص فـي العـين واحـد
- أحـــم عِلافـــي وأبـــيض صـــارم
وأعـــيس مهـــري وأشـــعثُ ماجِـــد
- أخـــو شُـــقةٍ جـــاب الفـــلاةَ بنفسِـــهِ
علـى الهـول حتـى لوحتْـه المطـاود
- وأشعثَ مثل السـيفِ قـد لاح جسـمه
وجيـفُ المهـارى والهمـوم الأباعـد
- سقاه الكـرى كـأس النعـاسِ فرأسـه
لدين الكرى مـن آخـرِ اللّيـل سـاجد
- أقمتُ لـه صـدر المطِـي ومـا درى
أجـــائِرةٌ أعناقُهـــا أم قواصِـــد

وتتقدم الرحلة وسط هذا المدى للمفاوز البعيدة ، وسرعان ما تسـتلقي الفتيـة التـي أضمرها السهر والسفر على الأرض بين أيدي الإبل المناخة ؛ لتأخذ قسـطاً مـن الراحـة . يقول[4] :

- إلى فتيةٍ شُـعثٍ رمـى بِهـم الكـرى
متون الحصى ليست عليهـا محـابس[5]

1- الضبارمة : الغليظة الشديدة .
2- ينظر : د. وفيق سليطين ، الزمن الأبدي ، ص ٧٥ .
3- ديوانه : ق (٣٥) ، الأبيات (٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦) ج٢/ ١١٠٨ ، ١١١٢ .
4- ديوانه : ق (٣٦) ، البيتان (٢٦ ، ٢٧) ج٢/ ١١٢٨ ، ١١٢٩ .
5- محابس : البسط والطنافس .

- أناخوا فـأغفَوا عنـد أيـدي قَلائِـص
خِمـاص[1] عليهـا أرحـلٌ وطنـافِس

ومن خلال مما سبق نلاحظ أن شاعرنا كما ولع بوصف الرحلة ولع أيضـاً ، بتتبـع تفاصيل المكان الذي مرت عليه الظعائن تتبعاً دقيقاً . وكأنه يخشى أن يفقد المكان الذي قصدته الحبيبة الراحلة ، كما فقد الوصول إليها في الواقع . فاستطاع أن يفرغ شحنة أحزانه فالرحيل مصدر حزنه ، ومبعث شجونه ؛ ولذلك كان تصوير رحلة الظعائن وسيلة للتعبير عـن تلـك العواطف الدفينة ، وله أبعاده النفسية والرمزية ترتبط بواقع الشاعر[2] .

وبما أن الإبل وسيلته لقطع مفاوز الصحراء كان ولعه بها ظاهراً ، كما اشـتد ولعـه بوصف الرحلة وتفاصيلها .

ج- الإبل وحيوان الصحراء :

عمد ذو الرمة في الكثير من قصائده إلى وصف ناقته صيدح ؛ لأن الناقة أداة الرحيل في ظروف العقم والقحط [3] . ووصفها في حالة سكونها ، وحركتها ، وبذلَ لها كل ما يملـك من الجهد الفنّي حتى يصنع لها أحسن الصور ، ويعطي كل جزء من أعضـائها حظـه مـن الوصف كاملاً . يقول في وصف ناقته[4] :

- لهـا أُذُن حشـر وذِفـرى أسـيلةٌ
وخـد كمـرآةِ الغريبـةِ أسـجح
- وعينا أحـم الـروق فَـردٍ ومِشْـفَر
كسـبتِ اليمـاني جاهـلٌ حـين تَمـرح
- ورجلٌ كظـل الـذئبِ ألحـقَ سـدوها
وظيـفٌ أمرتـه عصـا السـاق أروح

فأذن الناقة حادة دقيقة ، وخدها طويل كأنه مرآة الغريبة التي تعتني بمرآتها ، وعيناها كأنهما عينا ثور وحشي ، منفرد في المكان ، ومشافرها لينة سهلة تشبه تلك الجلود المدبوغـة

1- خِماص : ضمر .
2 - ينظر : د . عصام قصبجي ، وفيروز الموسى : الرحلة في مقدمة قصيدة المديح الأندلسية ، ١٩٩٢، مجلة بحوث جامعة حلب ، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية ، ع (٢٢) ، ص ١٠١ .
3- ينظر : د. ريتا عوض ، بنية القصيدة الجاهلية " الصورة الشعرية لدى امرئ القيس " ، ١٩٩٢، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ص ٢٢٩ .
4- ديوانه : ق (٣٩) ، الأبيات (٥٢ ، ٥٤) ، ج٢/ ١٢١٧ ، ١٢١٩ .

التي يتقن صناعتها أهل اليمن ، وأرجلها سريعة خفيفة كأنها ظلّ الذئب لا تكاد العين تلاحقه ، ويساعدها على ذلك وظيفها الواسع المفتول .

ويظهر ذو الرمة في وصفه الإبل عن خبرة واسعة بحياتها ، وطباعها ، فهو البـدوي ابن الصحراء ، والخبير بحيوانها ، على نحو ما نرى في هذا البيت الذي يصف فيـه عـرق الإبل ، فيقول[1] :

- إذا اكتستْ عرقاً جونـاً علـى عـرقٍ
يضـحي بأعطافِهـا منُـه جلابيـب[2]

يقول : إن الإبل اكتست عرقاً أسود ، وعرق الإبل – كما يقول شراح شعره – أول ما يخرج أسود فإذا غب اصفرّ[3] – وعلى ما نرى في هذه الأبيات التي يصف فحلاً من الإبل ، أضمرته مطاردة إناثه[4] :

- يذب القصـايا عـن سـراةٍ[5] كأنّهـا
جماهير تحـتَ المـدجِناتِ[6] الهواضـبِ
- إذا مـا دعاهـا أوزعَـتْ بكراتُهـا
كـإيزاغ آثـار المـدى فـي الترائـبِ
- عصـارةَ جـزءٍ آلَ حتـى كأنّمـا
يلقـن بجـادي ظهـور العراقـبِ
- فيلـوين بالأذنـابِ خوفـاً وطاعـةً
لأشـوس نظّـارٍ إلـى كـلّ راكـبِ

نرى في هذه الأبيات جانباً من حياة الإبل ، من خلال هذا الوصف الدقيق للتفاصـيل والجزئيات بين فحول الإبل وإناثها .

وقد صدرت عن شاعر بدوي واسع الخبرة بطباعها وتصرفاتها . وحين أراد أن يشير إلى ضخامتها وعلوها ، لجأ إلى المكان المرتفع (جماهير) . ولهذا أكثر من دلالـة، فربمـا

1- ديوانه : ق (٥٨) ، البيت (٦) ، ج٣/ ١٥٧٤ .
2- جلابيب : لباس وجون : أسود وأبيض ، وهو – ها هنا – أصفر والأصفر عند العرب أسود .
3- ينظر : شرح البيت في ديوان ذي الرمة : ص ١٥٧٤ .
4- ديوانه : ق (٥) ، الأبيات (٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤) ، ج١/ ٢١٢ ، ٢١٤ .
5- سراةٍ : عن كرام لئلا تقرب إبله .
6- المدجنات : تحت السحائب المواطر والهواضب : المواطر .

يريدها الشاعر قوية قادرة على تجاوز المفاوز البعيدة . فهي ترمز إلى صراع الإنسـان فـي الحياة ، فهذه الرحلة رحلة الشاعر نفسه ، لا رحلة الإبل .

احتلت الناقة في شعر ذي الرمة مكانة عالية . وهي رفيقته في حياته ، وفي ظعنـه ، وفي إقامته . فالإبل هي الموجود الملائم للمكان القفر ، الذي اندمج مع الشـاعر ، ووسـيلته لهذا، ناقته ، وهي مؤهلة بطبيعتها ، للخوض في هذه القفار المترامية، نظراً لما تتمتع به مـن قدرة على تحمل الصعاب . فيقول[1] :

- قد اكتفأـتْ بـالحزن واعـوج دونَهـا
ضـوارب مـن خفّـان مجتابـةٌ سِـدرا
- حـراجيج مـا تنفـك إلاّ مناخـةً
على الخَسفِ أو نَرمي بهـا بلـداً قَفْـرا

ويتردد في شعر ذي الرمة وصف الحرباء . فهو يذكره ، ويلح على ذكره في كثيـر من قصائده ، فوصف تلونه ، ووقوفه في الشمس بلا حراك . إنه يتلون مع الشمس ، وتتغيـر ألوانه . فأحياناً يبيض ، أو يخضر ، فـ" قد كان ذو الرمة يجيد صفة الحرباء ، وهو كثير في شعره[2] " .

ولنستمع إليه حين يصوره فوق أعواد النبات الجاف ، وقد مد كفيه في الهجير وكأنـه مذنب رفع فوق جذع شجرةٍ ؛ ليصلب[3] :

- إذا جعـلَ الحِربـاء يبـيض لونُـه
ويخْضـر مـن لَفْـحِ الهجيـر عَباغبـه
- ويشْـبح بـالكّفين شَـبحاً كأنَـه
أخو قَجرةٍ عـالى بـه الجِـذْع صـالبه

وأحياناً نرى الحرباء منتصباً في الهاجرة كأنه شيخ هندي أشيب مصلوب ، فيقول[4]:

- كـأن حِرباءهـا فـي كـلّ هـاجرةٍ
ذو شَيبةٍ مـن رجـال الهنـدِ مصـلوب

1- ديوانه : ق (٤٩) ، الأبيات (١٦ ، ١٧) ، ج٣/ ١٤١٨ ، ١٤١٩ .
- اكتفات الحزن : صيرت الناقة الحزن خلفها ، والخسف : الجوع . والحراجيج : ضامرة طوال من الهزال .
2- محمد بن سلاّم الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، ص ٥٤٩ .
3- ديوانه : ق (٢٦) ، البيتان : (٤١ ، ٤٢) ، ج٢/ ٨٤٥ ، ٨٤٦ .
4- ديوانه : ق (٥٨) ، البيت (١٠) ، ج٣/ ١٥٧٦ .
والهاجرة : نصف النهار عند اشتداد الحر .

ويعبر ذو الرمة في ذلك كلّه عن مقدرة جديرة بالإعجاب في رسم لوحاتـه الحافلـة بالحركة والحياة . وحين نقرأ ديوانه نشعر كأننا ندخل عالماً جديداً مـن عـوالم الصـحراء بتفاصيلها كلها .

ويصور ذو الرمة الثور الوحشي منفرداً ، وقد اكتنس من الحر الشديد فـي نباتـات الصحراء ، فيقول[1] :

- ضم الظـلام علـى الوحشـي شـملتَه
ورائِـح مـن نَشـاصِ الـدلوِ منْسـكِب
- فباتَ ضـيفاً إلـى أرطـاةِ مـرتكمٍ[2]
مـن الكثيـبِ لهـا دِفْء ومحتجـب
- وقـد تَـوجس ركْـزاً مقفـر نـدِس
بنَبأةِ الصـوتِ مـا فـي سـمعِهِ كـذِب
- غـدا كـأن بـهِ جِنـاً تذاءبـه
مـن كـل أقطـارِهِ يخشـى ويرتقِـب
- ولاح أزهـر مشـهور بنُقَيتِـهِ
كأنّـه حـين يعلـو عـاقِراً لُهـب

ولا يزال الثور في كناسه حتى أقبل الخريف ، فخرج إلى مكانٍ آخر يستدعيه ما ألفه فيه من أعشاب ، وإنه ليجري في الصحراء يطلب مأوى ، وقد أحاطت به الرمال مـن كـل جانب ، حتى يدهمه الليل والمطر ، فيحتمي إلى جانب أرطاةٍ يمضي فيهـا ليلتـه ، ويسـقط المطر فوقه كأنه جمان ينحدر من سلكه ، ويريد الثور أن يدخل أكثر مما دخل فـي كناسـهِ فتمنعه فروع الأرطى وغصونها ، وهو يترقب ، فيسمع صوتاً خفياً من حوله ، هـو صـوت الليل في الصحراء ، وقد اختلط بصوت الريح والمطر ، وإن نفسه لتوسوس له كأن جنّاً تريده في هذا الليل المظلم . وفي الصباح يخرج من بيته يرعى ، ويلهو وكأنه لهب .

ولم يقف ذو الرمة عند وصف الإبل ، بل وقـف طـويلاً عنـد حيـوان الصـحراء وحشراتها بين رمالها . فوصف الظباء ، وصغارها ، والنعام ، وأفراخها ، وقطعان الحمـر ، والبقرة الوحشية ، والذئاب ، والثعالب ، والضـباع ، والضـباب ، والقطـا ، والعصـفور ، والحمام ، والضفادع ، والحيات ، والحرباء ، والعنكبوت .. " ومع أن أحاديث ذي الرمة عن هذه الأنواع لا تقف في مستوى واحد من حيث الاهتمام بها والإلحاح عليها فإن النـاظر فـي

1- ديوانه : ق (١) ، الأبيات (٦٧ ، ٦٨ ، ٧٨ ، ٨٢ ، ٨٤) ، ج١/ ٨٠ ، ٩٦ .
ونَشاص الدلو : ما تراكب من السحاب وارتفع .

2- مرتكم : ما تراكم من الكثيب .

ديوانه يحس إحساساً عميقاً بأنه لم يكد يترك شيئاً رآه دون أن يقف عنده ليصفه في دقة تلفت النظر وتنتزع الإعجاب بما فيها من خبرة عميقة صادقة بحياتـه وطباعـه ، بـل بمشـاعره وعواطفه الداخلية[1] ". ولنستمع إليه يصور عاطفة الظبية نحو خشفها الصغير ، ولا ينسى أن يصف الحنان الذي يملأ نفسها[2] :

- إذا اسـتودعته صفصـفاً أو صـريمةً
تنحـت ونَصـت جيـدها بالمنـاظر[3]
- حِذاراً على وسنان يصـرعه الكـرى
بكـل مقيـلٍ عـن ضِـعافٍ قَـواتر
- وتَهجـره إلا اختلاسـاً نهارهـا
وكم مـن محـب رهبـةَ العـين هـاجر
- حـذار المنايـا خَشْـيةً أن يفُتْنَهـا
بهِ وهـي – إلا ذاك – أضـعفُ ناصِـر

يصور الظبية وقد رمت بخشفها على الأرض – الرملة – ووقفت بعيداً كأنها تخشـى إن مكثت معه أن تدلّ عليه السباع ، فهي تبعد عنه وتنظر من حولها حذراً على ابنها . وإنها لا تأتيه إلا خلساً ، لا تطيل عنده المقام . ونرى في أثناء وصف الحيوان حرصه الشديد على تتبع تفاصيل المكان ؛ ليتوصل إلى الفكرة التي أرادها : (وكم من محب رهبة العين هاجر).

وفي الأبيات السابقة ، في أثناء حديثه عن مشاعر الأمومة لدى الظبية حرص علـى ذكر المكان حيث استودعت هذه الظبية ولدها (صفصفاً أو صريمة) . فهذا المكان (القطعة المستوية من الأرض أو الرمل) لا يؤمن الحماية الكاملة لولدها ؛ لذلك نصت جيـدها بكـل مكان مرتفع تنظر منه (المناظر) وحين يصف القطا وفراخها يذكر ألوانها واختلافهـا فـي حواصلها وأشداقها ، وكيف تأتي الأمات بالماء ؛ ليحملنه إلى الصغار التي لم ينبت ريشـها، فهي مقعدة تسفي عليها الريح بما تحمله من هشيم جاف وتحـاول القيـام فتخونهـا أرجلهـا وأجنحتها الضعيفة فتتهاوى كأنها فِصال ضعيفة[4] :

1- د. يوسف خليف ، ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ، ص ١٦٩ .
2- ديوانه : ق (٦٧) ، الأبيات (١٧ ، ١٨ ، ٢٠ ، ٢١) ، ج٣/ ١٦٧٤ ، ١٦٧٥ .
الصفصف : المكان المستوي ، والصريمة : قطعة من الرمل .
3- المناظر : جمع منظر : وهو كل مكان مرتفع تنظر منه .
4- ديوانه : ق (٤٥) ، الأبيات (٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠) ، ج٢/ ١٣٤٥ ، ١٣٤٧

- ومسـتَخْلِفاتٍ مـن بِـلادٍ تَنوفَـةٍ
لِمصفرةِ الأشـداق حمـر الحواصـل [1]
- صدرن بما أسأرتُ مـن مـاءٍ آجـنٍ
صرى ليس مـن أعطانـهِ غيـر حائـل
- سِوى ما أصاب الـذئب منـه وسـربةٌ
أطاقـتْ بـهِ مـن أُمهـات الجـوازل
- إلى مقعداتٍ تطرح الـريح بالضـحى
علـيهن رفْضـاً مـن حصـادِ القُلاقِـل
- ينُـؤْن ولـم يكسـين إلا قنازعـاً
من الـريش تَنـواء الفِصـال الهزائـل

ويصف الحيات وهي مختفية في جحورها ، فيحدد شكلها ، وفحيحها ، وتسـللها فـي المكان في أثناء الظلام . فهي تبدو كحبال شُدت بها بطون إبل فتية ، فتقطعت لشدة نشاطها .

ينطلق ذو الرمة في رحلته خلف حيوان الصحراء ، فيصوره تصويراً دقيقاً ، ويقص حكايته التقليدية التي قصها الشعراء من قبله ، فيمضي على نهج آثار السابقين مجدداً فيها . " فقد راح هذا الشاعر المبدع يجدد في أرجاء اللوحة الفنية القديمة ، ويعيـد مـزج ألوانهـا ويضيف إليها ألواناً نفسية وهاجة ، ويشقى في رسمها من جديد كمـا يشـقى المحبـون فـي عشقهم[2] " .

وقد اتسع في وصف نفسيات الحيوان والثور الوحشي اتسـاعاً جمـيلاً ، وصـورها تصويراً مدهشاً ، وأعطاها كثيراً من مشاعره . ونعرف أن قصص الحيوان في شعرنا القـديم تنتهي دائماً بنجاة الحيوان في غير قصائد الرثاء ، وقد لاحظ ذلك الجاحظ ، الـذي رأى أنـه " من عادة الشعراء إذا كان الحديث مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش ، وإذا كان الشعر مديحاً ، قال كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا ، أن تكون الكلاب هي المقتولـة ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها ، ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب، وربما قتلتها – وأما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة الظافرة وصاحبها الغـانم[3] ".

1- مستخلفات : يعني قطاً يحملن الماء في حواصلهن . آجـنٍ : متغيـر . صـرى : طـالَ حبسـه . والجوازل : الفراخ . القلاقل : نبت . قنازعاً : بقايا ريش .

2- د. وهب رومية ، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي ، ص ٤٢٥ .

3- عمرو بن بحر الجاحظ ، الحيوان ، حققه وشرحه عبد السلام هارون ، المجمـع العلمـي العربـي الإسلامي ، بيروت ، ط٣ ، ٢٠/٢ .

وهذه الملاحظة المهمة ليست غريبة عن فكره المعروف بدقة ملاحظته وحسن تحليله الأمور ، ولكن هذه المقولة " تعوزها الدقة ، ويمسها الباطل ، فليس في هذا الشعر الجاهلي ، أو فيما وصل إلينا منه على الأصح قصيدة واحدة تقتل فيها الكلاب بقر الوحش ولكنها في قصائد الرثاء تعطل هروب الثور ، فيدركه الصياد ، ثم يرميه بسهم فيصيب منه مقتلاً...[1] " فنجاة الحيوان من سهام الصيادين أو كلابهم تقليد فني قديم متوارث من الشعر الجاهلي ، ولم يغب هذا الأمر عن ذي الرمة فقد كان يعرف ذلك بحكم ارتباطه الوثيق بنماذج الشعر الجاهلي، ولكن – مع ذلك – نشعر أن ذا الرمة لم يخضع لهذا التقليد الفني لمجرد أنه تقليد متوارث ، بل توافق الأمر مع ما تنطوي عليه نفسه من حب لحيوان الصحراء ، فهو رفيق درب للشاعر ، فوجد فيه مجالاً آخر يتنفّس فيه عواطفه ومشاعره[2] .

ويعزو د. شوقي ضيف ، سبب نجاة الحيوان في شعر ذي الرمة ، " وربما كان لنفسه اللا شاعرة أثر في ذلك ، فإنه لا يستطيع أن يحصل على حبه ، وكذلك الصائد لا يستطيع أن يصل إلى صيده[3] " وعلى هذا النحو كان وصف الصحراء عند ذي الرمة وصف البدوي الأصيل ، ابن البادية الذي عاش بها ولها ، وكأنما وجد شاعرنا عشقه الحقيقي في الصحراء فإذا هو ينقل أمكنتها ، ومناظرها ، وحيوانها إلى شعره في لوحات رائعة ، يوفّر لها كل ما يملكه من مقومات الفن والقادرة على إشاعة الحركة ، وبثّ الحياة في كلّ لوحة منها .

٣" - المدح :

لا يرتفع المدح عند ذي الرمة إلى تلك المنزلة التي يرتفع إليها شعر الصحراء والحب، فيبدو في هذين الموضوعين شاعراً مبدعاً ، ويبدو في موضوع المدح شاعراً لا يصل إلى مستوى غيره من الشعراء في العصر الأموي . وقديماً لاحظ النقاد والشعراء ذلك فقالوا إنه كان لا يحسن[4] المدح ، أو إنه لم يكن له حظ في المدح[5] . كما قالوا : إنه كان يجيد حتى إذا صار إلى المدح أكدى ، ولم يصنع شيئاً[6] .

فقصيدة المدح عند ذي الرمة ، ليست خالصة لوجه المدح أو الممدوح ، ولكنها قسمة بين الحب والصحراء والمدح ، ويغلب حديث الحب والصحراء على حديث المدح . ففي

1- د. شكري فيصل ، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام،١٩٥٩،مطبعة جامعة دمشق ، ص ١٢٣.
2- ينظر : د. وهب رومية ، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي ، ص ٤٣١ .
3- التطور والتجديد في الشعر الأموي ، ص ٢٥٤ .
4- ينظر : أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، ج ١٢١/١٦ .
- وينظر : ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ص ٣٣٢ .
5- المرزباني ، الموشح ، ص ١٨٩ .
6- المصدر نفسه : ص ١٩١ .

قصيدته الدالية التي يمدح فيها " أبان بن الوليد [1] " يتضاءل المدح حتى يأتي في الأبيات الستة الأخيرة منها[2] :

- رأيـــتُ النـــاس ينْتَجعـــون غيثـــاً
بســـائفةِ البيـــاض إلـــى الوحيـــدِ
- فقلـــتُ لصـــيدح : انْتجعـــي برحلـــي
وراكِبـــه أبـــان بـــن الوليـــدِ
- إليـــه تيممـــي وإليـــهِ ســـيري
علـــى البركـــاتِ والســـفَرِ الرشـــيدِ
- تُلاقـــي إن ســـبقتِ بـــهِ المنايـــا
تِـــلاد أغَـــرِ هِـــنْلافٍ مفيـــدِ
- كنصـــل السـيفِ أخلصـــه صِـــقالٌ
ولـــم يعلـــقْ بـــهِ طَبـــع الحديـــدِ
- كـــريمِ الوالـــدين وتَســـتَغيثي
بـــأروع لا أصـــم ولا صـــلودِ[3]

لم يستطع ، في الأبيات السابقة أن يتخلص من سيطرة ناقته " صيدح " ، وجاء حديثه عن الممدوح حديثاً إليها ، واختلط هذا الحديث بحديثه عن رحلته التي حظيت منه بأحد عشـر بيتاً ، ولم نعد نرى أباناً بقدر ما نرى ناقته ، ورحلها ، وراكبها ، وتيممه وسيره على البركات والسفر الرشيد ، وأمانيه في أن يسبق المنايا إلى الممدوح الذي لم يبقَ له في القصيدة سـوى بيتين ونصف بيت .

وأكثر قصائد المدح عنده على هذه الصورة التي ينقصها التوازن . فقصيدته العينيـة التي يمدح فيها " ابن بشر بن مروان " وهي قصيدة يأتي الحديث عن أم سالم فيهـا بخمسـة عشر بيتاً ، وبعدها يأتي إلى وصف الناقة ، والصحراء ، وحمر الوحش ، والصياد المتربص بها ثم يعود إلى الإبل التي احتلت من القصيدة خمسين بيتاً ؛ لرسم المشهد الصـحراوي ، ولا يحظى ممدوحه إلا بالأبيات الستة الأخيرة ، يختم بها قصيدته[4] :

1- أبان بن الوليد بن عقبة البجلي ، وكان من عمال خالد بن عبد الله القسري الذي ولي العـراق ، ثـم أصبح على شرطة الكوفة سنة (١٢٧) هـ . ينظر : ديوان ذي الرمة : ج٣/١٨٠٣ .

2- ديوانـــه : ق (٨٦) ، الأبيـــات (٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩) ج٣/ ١٨١٣ ، ١٨١٥ . والبياض والوحيد : موضعان – السائفة : الرملة الدقيقة . والتّلاد : المال القديم المورثُ .

3- الصلود : الجامد الكفّ .

4- ديوانه : ق (٢٥) ، الأبيات (٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٧١) ، ج٢/ ٨١٨ ، ٨٢٠ .

- إذا ما عـددنا يـا ابـن بشْـرٍ ثقلتِنـا
عـددتُك فـي نفسـي بـأُولى الأصـابع
- أغـر ضـياء مـن أميـةَ أشـرقَتْ
بـه الـذروةُ العليـا علـى كـلّ يـافِع
- أتينـاك نرجـو مـن نوالِـك نَفْحـةً
تكـون كـأعوامِ الحيـا المتُتَـابع
- فجـاد كمـا جـاد الفُـراتُ وإنمـا
يـداه كغيـثٍ فـي البريـةِ واسـع

لقد ارتبطت صورة الممدوح بالبحر والمطر[1] ، ويرجح د. البطل أن ثمـة أصـولاً أسطورية لعلاقته بالمطر ، فالممدوح يكون كريماً في الجدب والشتاء ، وشجاعاً في الحرب ، وهو إذ يستسقي الغمام به يعتقد في قدرته على التحكم بالمطر ، فمن عـادة الشـعراء الـذين مدحوا الأمويين أن يؤكدوا صفات الكرم ، والشجاعة ، والتأييد الإلهي للممدوح . فهو خليفـة الله متأثرين بفكرة الجبرية التي ترى أن الخليفة استمد حكمه من الله تعالى . وارتباط المـدح لديه بالحديث عن الماء ضمن المكان يعني أن ثمة علاقة بين الماء والممدوح ، وهـذا المـاء مرتبط بالمكان العراق (الفرات) ، ويحمل الماء معاني الخير والخصوبة والعطاء والحيـاة ، وكونه مرتبطاً بالموضع (العراق) يعني إسقاط هذه الدلالات على المكان نفسه ، وقـد بنـى الشاعر صورة فنية حين عقد تشبيهاً بين خير الماء في الفرات والغيث في البرية الواسـعة ، وخير ابن بشر وكرمه حين كان والياً . يعني هذا الكلام أن جميع القيم الإيجابية المنتمية إلـى هذه الصورة قيم مرتبطة بالمكان ، وموقف الشاعر منه .

ويمدح ذو الرمة ، عبيد الله بن معمر التيمي في لاميتـه . وهـذه القصـيدة ثمانيـة وخمسون بيتاً ، لا يشغل المدح فيها سوى الأبيات الثمانية الأخيرة ، وهذه الأبيات ذهب منهـا خمسة أبيات في حوار بينه وبين سيدة نزل ضيفاً عليها في طريقه إلى الممدوح ، فلـم يبـقَ للممدوح بعد ذلك سوى ثلاثة أبيات ، يقول[2] :

- تقـولُ سـليمى إذ رأتنـي كـأنّني
لـنجمِ الثريـا راقـب أسـتحيلُها

1- د. علي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى آخـر القـرن الثـاني الهجـري ، ١٩٨٠ ، دار الأندلس، بيروت ، ص ١٨٦ .

2- ديوانه : ق (٢٨) ، الأبيات (٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨) ، ج٢/٩٣٦ ، ٩٤٠.

- أشكوى حمتْـك النّـوم أم نَفـرتْ بـهِ
همـوم تعنّـى بعـد وهـنٍ[1] دخيلُهـا
- فقلتُ لهـا : لا بـل همـوم تضـيفَتْ
ثَويـكِ [2] ، والظلمـاء ملْقـى سـدولُها
- أتى دون طَعمِ النّومِ تَيسـيري القِـرى
لهـا واحتيـالي أي جـالٍ أُجيلُهـا
- فطاوعتُ همي وانجلى وجـه بـازلٍ[3]
من الأمـر لـم يتـرك خِلاجـاً بزولُهـا
- فقالَـتْ : عبيـد اللهِ مـن آل معمـر
إليهِ ارحـل الأنقـاض يرشُـد رحيلُهـا
- فتـى بـين بطحـاوي قُـريشٍ كأنّـه
صـفيحةُ ذي غَـربين صـافٍ صـقيلُها
- إذا ما قـريشٌ قيـلَ : أيـن خيارهـا
أقّـرتْ بـهِ شُـبانها وكهولُهـا

شغلت القصيدة في الأبيات الأولى أحاديث الحب (خرقاء ومية) ، ثم أحاديث الرحلة والصحراء والصيد . ونرى في قصيدة المدح عند ذي الرمة حرصه على الرحيل . وحـافظ على صورة هذا التقليد الفني ، ومضى يجدد في أنحاء واسـعة منـه وبخاصـة فـي شـعر الصحراء، وقصص الحيوان ؛ لذلك جاءت المدحة لديه موزعة على النحو التـالي : حـديث الحب وحديث الصحراء ، والمدح . " وقد أدت ظاهرة " ازدواجية المقدمة " إلى ظاهرة أخرى هو طول المقدمات لدى هؤلاء الشعراء طولاً مسرفاً[4] " ولم يفتتح ذو الرمـة مدائحـه بغيـر الوقوف على الأطلال .

ونتساءل – لماذا بنى " ذو الرمة " قصيدة المدح على هذه الطريقة ؟ وهل يمكـن أن يكون السبب أن شعر ذي الرمة – ماعدا شعر الحب والصحراء – قد ضاع أكثره ، ولم يصل إلينا ؟ .

1- بعد وهنٍ : بعد ساعة من الليل .
2- ثويك : الثوي : الضيف الذي ثوى فيهم أطال اللبث أم قصر .
3- وانجلى وجه بازلٍ من الأمر : يريد وجه خَصلةٍ انكشفت وانبذلت واستبانت ، فلـم يتـرك خِلاجـاً بزولها : أي شكاً .
4- د. وهب رومية ، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي ، ص ٣٢٩ .

وهل معنى هذا أن ديوان ذي الرمة كما وصل إلينا ليس سوى مختارات من شعره في الحب والصحراء ، اختارها الرواة ؛ لأنها تمثل اللونين اللذين امتاز فيهما ، أو أن السبب يعود إلى أن ذا الرمة نفسه قام بهذا الاختيار ، فأهمل من شعره كل ما لم يرض عنه ، ولم يروِ لرواته إلا ما ارتضاه لنفسه من الناحية الفنية .

ولا نظن أن شاعرنا ، قام – أو غيره – بعملية الاختيار . ثم إن ما وصل إلينا من أقوال معاصري الشاعر يخبر أن ذا الرمة كان منصرفاً عن المدح إلى الصحراء[1] . وقد مر بنا أنهم متفقون على تأخّر ذي الرمة في المدح ، وقلّة بضاعته منه ، حين وقف عليه الفرزدق وهو ينشد بعض شعره ، فسأله ذو الرمة : " كيف ترى ما تسمع يا أبا فراس ؟ قال : ما أحسن ما تقول ! فقال : فما بالي لا أذكر مع الفحول ؟ قال : قصر بك عن غاياتهم بكاؤك في الدمن ، وصفتك للأبعار والعطن[2] " .

ونستطيع القول إن شاعرنا في الواقع لم يكن يقصد بشعره إلى المدح بقدر ما كان يقصد إلى عرض نماذج ممتازة منه على الأمراء والولاة . ومن هنا كنّا نلاحظ أنه في كثير من مدائحه كثير الخروج من موضوع المدح إلى الموضوع الذي يكمن فيه سر تفوقه ، الصحراء ، ما أتيحت له فرصة الخروج ، أو سنحت له فرصة الاستطراد[3] .

وعلى أية حال ، فشعر المدح في ديوان ذي الرمة قليل ، وقد مدح بعض الخلفاء والأمراء والولاة والقواد والأشراف الذين كان يفد عليهم في الشام ، والعراق ، وأصبهان ، واليمامة ، والحجاز .

وممدوح ذي الرمة الأساس الذي ذكره في أكثر مدائحه طولاً هو بلال بن أبي بردة حفيد أبي موسى الأشعري صاحب شرطة البصرة ، ثم قاضيها ، وأميرها .

وقد مدحه ذو الرمة في لاميته المشهورة[4] :

- سمِعتُ : النّاس ينتجعون غيثاً
فقلتُ : لصيدح انتجعي بِلالا

ولما أنشد ذو الرمة هذا البيت ، قال له أو لم ينتجعني غير صيدح يا غلام أعطه حبل قتّ لصيدح ، فأخجله[5] .

1- ينظر : د. وهب رومية ، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي ص ٤٥٦ – ٤٦١ .
2- ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ص ٣٢٦ .
3- ينظر : د. يوسف خليف ، ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ، ص ١٩٣ .
4- ديوانه : ق (٥١) ، البيت (٥٤) ، ج٣/ ١٥٣٥ .
5- ينظر : أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، ج ١٢١/١٦ .

ويقول في بلال مرة أخرى ، ولم يحالفه التوفيق – أيضاً – حين جعل جزاء ناقته التي حملته إلى ممدوحه شفرة جزار تنتظرها عنده[1] :

- أقولُ لها إذ شَـمر السـير واسـتوتْ
بهـا البيـد واسـتنّت عليهـا الحرائِـر
- إذا ابـن أبـي موسـى بـلالٌ بلغتِـه
فقـام بفـأسٍ بـين وصـليكِ جـازر

والصورة العامة لمدائحه [2] ، هي الصورة العامة لقصيدة المديح العربية في عصره نفسـها : معانٍ جاهلية موروثة عن الشعراء القدماء ، تختلط بها معانٍ إسلامية جديدة ، ويبدو الممدوح في قصائده شخصاً تتمثل فيه طائفة من القيم والمثل التي كان يؤمن بها المجتمع الجاهلي، كما تتمثل فيه طائفة أخرى من القيم والمثل الجديدة التي أخذ المجتمع الإسلامي يؤمن بها ، مثـل: الكرم ، والشجاعة ، والرزانة ، والفصاحة . كما تقف حول الممدوح أسـرة عريقـة للآبـاء والأجداد تضرب عروقها في أعماق الشرف والمجد ، بالإضافة إلى ما يمتاز به مـن العفـة والتقى والعدل والعفو والحلم ... .

ونستطيع أن نرى هذا الامتزاج بين المعاني القديمة والمعاني الجديدة فـي قصـيدته الرائية التي يمدح بها بلالاً . ففي هذه القصيدة نلاحظ حشداً ضخماً من المعاني الموروثة التي خلدتها قصائد المدح القديمة ممزوجة بحشد آخر من المعاني الجديـدة التـي كـان الشـعراء المعاصرون له يضيفونها إلى قصائدهم ، وذلك لطابع الحياة الجديدة التي كان الناس يحيونهـا في عصرهم . يقول[3] :

- إلى ابن أبـي موسـى بـلالٍ تكلفَـتْ
بنـا البعـد أنَقـاض الغُريريـةِ السـجر
- مدئبـةَ الأيـامِ واصـلةً بهـا
لياليهـا حتـى تـرى وضـح الفَجـر

1- ديوانه : ق (٣٢) ، البيتان (٦٠ ، ٦١) ، ح٢/ ١٠٤١ ، ١٠٤٢ .

2 - ينظر : جائزة مروان بن محمد لطريح الثقفي وذي الرمة على مدحهما له :

- أبو عمر بن عبد ربه الأندلسي : العقد الفريد ، ١٩٦٥ ، شرحه وضبطه وصححه وعنـون موضـوعاته ورتب فهارسه : أحمد أمين ، أحمد الزين ، إبراهيم الإبياري ، مطبعة لجنة التـأليف والترجمـة والنشـر ، القاهرة ، ط٣ ، ج١/ ٣١٩ .

3- ديوانه : ق (٢٩) ، الأبيات (٣٥ ، ٣٦ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨) ، ج٢/ ٩٥٩ ، ٩٧١.

- رأيتُ أبا عمـرو بـلالاً قضـى لـه
ولـي القضـايا بالصـوابِ وبالنصـر
- إذا حـارب الأقـوام يسـقي عـدوه
سجالاً من الـذّيفان[1] والعلْقَـمِ الخُضـر
- وحسنى أبي عمرو على مـن تُصـيبه
كمنْبعق[2] الغَيثِ الحيـا النّابـتِ النّضـر
- وإن حارد[3] المعطـون ألفَيـتَ كفـه
هضوماً[4] تَسح الخير من خُلُـقٍ بحـر
- ومختلـقٌ للملـكِ أبـيض قَـدغَم[5]
أشـم أبـج العـين كـالقَمر البـدر

فبلالٌ كريم كأنه الغيث ، يصيب الأرض الطيبة ، لا يبخل على الناس ، ويجيرهم – بعد الله – من نائبات الدهر ، وتسح كفّه المعطاء كأنها البحر الخير على الناس بغير حساب ، وهو أيضاً شجاع يسقي أعداءه سجالاً مريرة من السم والعلقم . وهو أهلٌ للمنصب الذي يتـولاه ، فهو حسن الوجه ، صافي اللون ، وكأنما خُلق للملك .

ونرى المعاني الجديدة قد امتزجت بالمعاني القديمة ، فأضفت جواً جديداً عبرت عـن روح العصر الأموي ، كما في قوله : [6]

- لكُـم قَـدم لا ينكـر النّـاس أنّهـا
مع الحسبِ العادي طَمـت علـى الفَخْـر
- خِلالٌ النبـي المصـطفى عنـد ربـهِ
وعثمـان والفـاروق بعـد أبـي بكـر
- أبوك تلافـى الـدين والنـاس بعـدما
تشاءوا[7] وبيـتُ الـدين منْقلـع الكِسـر

1- الذيفان : والذواف : كله السم الناقع ، وقيل القاتل .
2- ينبعق : ينشق ويخرج .
3- حاردوا : منعوا ، وأصل المحاردة : أن تمنع الناقة درها .
4- الهضوم : الذي يكسر ماله ويحطّه وينفقه بالسر .
5- قدغم : وهو الفخم الحسن .
6- ديوانه : ق (٢٩) ، الأبيات (٦٢ ، ٦٣ ، ٦٥) ، ج٢/ ٩٧٢ ، ٩٧٣ .
7- تشاءوا : تفرقوا .

ويسبغ الشاعر على ممدوحه وعلى نسبه الكريم هذه المعاني الجديدة فيقـول : تحـيط بالممدوح أسرة عرفت بالحسب والنسب والكرم والشجاعة ، لا ينكرها أحد ، فقد كـان جـده صاحب مكانة عند النبي صلى الله عليه وسلّم ، ثم مضى بعده يقتدي بهديه وهدى خلفائه أبـي بكر وعمر وعثمان . وكان أبوه أيضاً ، شريفاً ، وقد جمع الناس ولم شملهم وشد حبال دينهم، وردهم إلى السلم بعد الحرب .. .

ولعلّ من أجمل الصور تلك الصورة التي رسمها الشاعر لممدوحه ، " مالك بن المنذر بن الجـارود " فصور النساء اللواتي خرج أزواجهن إلى الحرب ، وهن يقلن لجاراتهن: لقد أفنى لصـوص العراق " ابن منذر " فلا ضير عليكن ألا تغلقن أبو ابكن ، لقد نشر الأمن وآمن ليل المسـلمين وترك لصوص المصر بين يائس مصلوب ، ومقطوع الكراسيع[1]:

- تقولُ التـي أمسـتْ خُلوفـاً رجالُهـا
يغيــرون فــوقَ الملجمــاتِ العوالِــكِ
- لجاراتِها : أفنى اللصوص ابـن منـذرٍ
فــلا ضــير ألا تُغلِقــي بــاب داركِ
- وآمــن ليــلَ المســلمين فنومــوا
ومــا كــان يمســي آمنــاً قبــلَ ذلــكِ
- تركتَ لُصوص المِصر من بين يـائسٍ
ومن بـين مكْنـوعِ[2] الكراسـيع بـاركِ

ونجد من خلال هذا العرض الموجز لقصائد المدح عند ذي الرمة أنهـا لـم تحقـق الغرض الذي نُظمت من أجله ، وهو المدح ، بل هي – في حقيقة أمرها قصائد لم يقصد بهـا إلى المدح بقدر ما قُصد بها إلى الغرض الذي تفوق به وأبدع ، شعر الحب والصحراء . فقد عشق شاعرنا المكان (الصحراء) ، وعشق المكان يقوم على الشوق إليه ، والشوق حركـة تشتمل على فراغ وحاجة إلى المعشوق / الصحراء ؛ لذلك نجد أن ذا الرمة قد وظّف المكان ، فجعله جسراً للوصول إلى الممدوح ، وإلى تأييد سياسة الذين مدحهم . وهو في الوقت نفسـه يشعر بشوقه الدائم إليه ، ويلح على ذكره ، بل يلهج بذكره ، وهذا ما يؤدي إلى استحضـاره شعرياً في معظم أبيات ديوانه . ومن هنا كان طبيعياً ألا ينال ذو الرمة ما كان يناله غيره من محترفي المدح من تقدير الممدوحين لهم – كما كان طبيعياً ، أيضاً – ألا ينـال – فـي هـذا

1- ديوانه ق (١٧) الأبيات (١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤) ، ج٢/ ٦٦١ ، ٦٦٢ .

2- مكنوع الكراسيع : مقطوع الكراسيع ، وهو أسفل الكف .

المجال – تقدير المجتمع الأدبي الذي كان يعيش فيه ، كما ناله غيره من الشـعراء . ويـأتي موضوع الهجاء في ديوان ذي الرمة في المرتبة التالية لموضوع المديح .

٤" - الهجـاء :

يبدو شعر الهجاء أقل من شعر المدح في ديوان ذي الرمة ، وينـال حـديث الحـب والصحراء النصيب الأكبر في قصيدة الهجاء عنده ؛ لذلك يتراجع الهجاء ؛ ليحتل مكاناً ثانوياً في نهاية القصيدة . ولهذا قالوا عنه : أنه لا يجيد[1] الهجاء . وقد تأخّر به هذا التقصير عـن اللحاق بفحول العصر الأموي .

وخصوم ذي الرمة الذين صب عليهم أشد هجائه هم بنو امرئ القيس الـذين كـانوا ينزلون قرية " مرأة " بإقليم اليمامة ، واشتبك مع شاعرهم هشام[2] المرئي في معركة هجائيـة كبيرة ، وأكثر قصائده الهجائية فيهم .

فالهجاء قديم في الشعر العربي منذ الجاهلية ، و " إن أجود ما في الهجـاء أن يسـلب الإنسان الفضائل النفسية وما تركب من بعضها مع بعض ، فأما ما كان في الخلقة الجسـمية من المعايب فالهجاء به دون ما تقدم " [3] .

وقد أوجدته المنافسات القبلية على مياه الغدران والمراعي ، كما أوجدته الحـروب المسـتمرة بين القبائل[4] . ويسلك ذو الرمة طرق شعراء الهجاء في عصره ، فيستغل العصـبية القبليـة على نحو ما كانوا يستغلونها ، فيقف من جندل النميري موقف المتكلم بلسان تميم كلها ، فهي تلجأ إليه في الشدائد ، ويحلّ مشكلاتها ، ويتصدى لأعدائها من قيس ، فيقول[5] :

- أَحـين أعـاذَتْ بـي تمـيم نسـاءها
وجـردتُ تجريـد الحسـامِ مـن الغِمـدِ
- ومـدتْ بضـبعي الربـاب ومالِـك
وعمرو ومالتْ من ورائـي بنـو سـعدِ

1- ينظر : ابن سلاّم الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، ص ٥٥٠ .
2- ينظر : أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، ج ١١٦/١٦ ، ١١٧ .
3 - ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ١٩٨١ ، تح : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط٥ ، ج١٧٤/٢ .
4- ينظر : د. يحيى الجبوري ، الشعر الجاهلي " خصائصه وفنونه " ، ٢٠٠١ ، مؤسسـة الرسـالة ، ط٧، ص ٣٤١ .
5- ديوانه : ق (١٨) ، الأبيات (٢ ، ٣ ، ٤) ، ج٢/ ٦٦٤ ، ٦٦٧ ، ويقال إن الفرزدق انتحلها مـن ذي الرمة . ينظر الخبر في الأغاني : ج١١٦/١٦ .

- مـــن آل يربـــوع زهـــاء كأنـــه
دجـا الليـل محمـود النكايـةِ والرفْـدِ

ويعتمد شاعرنا على فكرة السخرية ، والتهكم في هجائه . كما أن شعراء النقائض في عصره يعتمدون عليه في هجائهم اعتماداً كبيراً ، إذ كان يقف الشاعر عند أفكار عامـة مـن الجبن ، والقعود ، عن الثأر ، والبخل ، ونحو[1]ذلك ، ... فإذا جندل في نظـر – شـاعرنا – عبد ذليل، ولا يمكنه الوصول إلى معاقله الصعبة المنيعة . ولو فكر في الوصول إليها لوجـد نفسه أذل من القرد ، فيقول[2] :

- تمنّى ابن راعي الإبل شَـتمي ودونَـه
معاقِـلُ صـعباتٌ طـوالٌ علـى العبـدِ
- معاقِـــلُ لـــو أن النميـــري رامهـــا
رأى نفســـه منهـــا أذَل مـــن القِـــردِ

وهذه سخرية بالغة ، وقد " استحدثها جرير والأخطل والفرزدق من ورائهما ، في هـذا الفـن الإسلامي ، فن النقائض[3] " .

ومجموعة أهاجيه بني امرئ القيس ، ونقائضه مع شاعرهم هشام المرئي تتحقق فيهـا مقومات هذه النقائض ، وفي بعضها يتفوق على خصـمه مـن خـلال اسـتغلاله الأنسـاب والأحساب ، وعصبيات القبائل ، ومفاخرها ، وأيامها الجاهلية والإسـلامية ، والقـذف فـي الأعراض، ونشر الفضائح ، مع اعتماده على السخرية في هجائـه بنـي امـرئ القـيس ، وهشام[4] :

- وقد سميت باسم امرئ القـيس قريـةٌ
كـــرام صـــواديها ، لِئـــام رجالُهـــا
- يظـل الكـرام المرملـون[5] بجوفهـا
ســـواء علـــيهم حملُهـــا وحيالُهـــا

1- ينظر : د. شوقي ضيف ، التطور والتجديد في الشعر الأموي ، ص ١٦٢ .
2- ديوانه : ق (١٨) ، البيتان : (٥ ، ٦) ، ج٢/ ٦٦٧ .
3- د. شوقي ضيف ، التطور والتجديد في الشعر الأموي ، ص ١٧٤ .
4- ديوانه : ق (١٤) ، الأبيات (٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠) ، ج١/ ٥٥٥ ، ٥٥٨ .
5- المرملون : قوم لا زاد معهم .

- بهـا كُـل خوثـاءِ[1] الحشـا مرئيـةٍ
روادٍ يزيـد القُـرطَ سـوءاً قَـذالُها
- إذا ما امرؤُ القيسِ بـن لُـؤْمٍ تطعمـتْ
بكـأسِ النـدامى خَبْثُتهـا سِـبالُها
- وكأس امرئ القيسِ التـي يشـربونَها
حـرام علـى القـومِ الكـرامِ فِضـالُها
- فَخَـرتَ بزيـدٍ وهـي منـك بعيـدةٌ
كبعـدِ الثريـا عِزهـا وجمالُهـا
- ألم تـك تـدري أنّمـا أنـت ملْصـقٌ
بـدعوى وأنـي عـم زيـدٍ وخالُهـا
- سـتَعلَم أسـتاه امـرئ القـيسِ أنّهـا
صِـغار مناميهـا قِصـار رجالُهـا

إنه يهجوهم بالبخل واللؤم . فهم لا يطعمون أحداً من نخلهم الكريم .. وينكـر علـيهم طلب المعالي ، وما يعتزون به من انتسابهم إلى زيد مناة ، وكل ما يدعونه من انتسابهم إليها إنما هي دعوى غير صحيحة ، ألصقوا بها إلصاقاً فهم مهملون لا شأن لهم ، ولا ذكر ، بل هم ساقطو النسب فيها لا يعدون شيئاً بين بيوتهم الكبيرة المعروفة ، فيقول: [2]

- يعـد الناسـبون إلـى تَمـيمٍ
بيـوتَ العِـز أربعـةً كِبـارا
- يعـدون الربـاب لهـا وعمـراً
وسـعداً ثُـم حنَظلـةَ الخِيـارا
- ويهلِـك بينَهـا المرئـي لغْـواً
كمـا ألغَيـتَ فـي الديـةِ الحـوارا

وعلى نحو ما نرى عند شعراء النقائض من اختلاط الهجاء بالفخر[3] نجـد أن شـعر الفخر يحوي نسقين : ظاهراً ومضمراً ، فأما النسق الظاهر فهو معاني الفخر بالذات والنحن ، وأما المضمر فهو الحط من قيمة الآخر ، والتعالي عليه . ونرى عند ذي الرمة فـي بعـض أهاجيه يأتي الفخر إلى جانب الهجاء ، فيتغنى فيها بقبيلته ، وأمجادها وأيامها ، ومفاخرهـا ،

1- خوثاء : مسترخية .
2- ديوانه : ق (٤٧) ، الأبيات (١٧ ، ١٨ ، ١٩) ، ج٢/ ١٣٧٧ ، ١٣٧٩ .
3- ينظر : د. شوقي ضيف ، التطور والتجديد في الشعر الأموي ، ص ١٧٢ .

وأحياناً يتغنى فيها بنفسه وبفضله ، وبتفوقه على خصمه في نظم الشـعر ... ويطغـى فـي القصيدة اللامية عند ذي الرمة الفخر على الهجاء . فبعد حديثه الطويل عن الصحراء في أولها يبدأ شاعرنا فخره ، ويسخر من هشام المرئي وهو الخامل الذليل ، ثم يمضي مفتخراً بقومـه وبأخواله ، وبأيامهم المجيدة التي رفعت من مكانتهم بين القبائل[1] :

- لعلّك يا عبـد امـرئ القَـيسِ مقْعيـاً
بمـ ـرأةَ فِعـ ـلَ الخامِـ ـل المتَـ ـذَال
- مسامٍ إذا اصـطك العِـراك وأزحلَـتْ
أبـاك بنـو سـعدٍ إلـى شَـر مزحـل
- بقـ ـومٍ كقـ ـومي أو لعلّـ ـك فـ ـاخر
بخـالٍ كـزادِ الركـبِ[2] أو كالشّـمردل
- ومعتَـ ـد أيـ ـامٍ كأيامنـ ـا التـ ـي
رفعنـا بهـا سـمك السـماءِ المطـول
- كيوم ابن هنـدٍ والجفـار وقَرقـرى[3]
ويـ ـومٍ بـ ـذي قـ ـارٍ أغَـ ـر محجـ ـل
- إذا الخيلُ مـن وقْـعِ الرمـاح كأنهـا
وعولٌ أشارى[4] والـوغى غيـر منْجـل

وبعد فخره بتلك الأيام ، وما أظهره قومه فيها من بطولة .. يختم قصيدته ، فيسـخر من هشام طالباً منه أن يترك مجد قومٍ هو مفصول عنهم ، ويجد فعاله بدار الذلّ ، فيقول[5] :

- عليك أمرأ القيس التمس مـن فَعالِهـا
ودع مجـد قـومٍ أنـت عـنهم بمعـزل
- تَجِـ ـده بـ ـدار الـ ـذل معتَرِفـ ـاً بهـ ـا
إذا ظَعـ ـن الأقـ ـوام لـ ـم يتَحـ ـول

ولم يكتف ذو الرمة بهذه السخرية اللاذعة لخصمه ، بل نراه في موقف آخر يفتخـر بشعره ، وتفوقه فيه ، ويسخر من هشام وقومه ؛ لتصديهم له ، فيقول[6] :

1- ديوانه : ق (٥٠) ، الأبيات (٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨) ج٣/ ١٤٩٤ ، ١٤٩٦ .
2- كزادِ الركب والشمردل : رجلان من قومه .
3- الجفار وقرقرى : وقعاتٌ
4- أشارى : من الأشر : وهو النشاط ، شبه الخيل بالوعول في وثوبها ونشاطها .
5- ديوانه : ق (٥٠) ، البيتان (٨٩ ، ٩٠) ج٣/ ١٥٠٤ ، ١٥٠٥ .
6- ديوانه : ق (٤٠) ، الأبيات (٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢) ، ج٢/ ١٢٣٧ ، ١٢٣٩ .

- أحين ملأتُ الأرض هـدراً وأطرقـتْ
مخافـــةَ ضـــغْمي جِنهـــا وأســـودها
- عوى مرئـي لـي فعصـبتُ رأسـه
عِصـابةَ خِـزي لـيس يبلـى جديـدها
- قرعتَ بكذان[1] امـرئ القـيس لابـةً
صـفاةً ينَـزي بـالمرادي[2] حيودهـا
- بنـي دو أبٍ شـر المصـلّين عصـبةً
إذا ذُكِـرتْ أحسـابها وجـدودها
- أهبـتُم بـوردٍ لـم تطيقُـوا ذِيـاده
وقـد يحشُـد الأوراد مـن لا يـذودها

لقد ملأ الأرض هدراً حتى أضحت جنّها ، وأسودها تخشاه ، وما هشام أمامه سـوى ذئب عوى له ، والعصابة التي عصبت بها رأسه لا تبلى من الخزي والعار ، وإن هجاءه لهم كالصخور الصلبة التي تقرع الحجارة الرخوة ، وهي صخور لا تؤثر فيها المرادي ، بل ترتد عنها إذا أصابتها .

وقوم امرئ القيس هم عصبة من المضلين ، جلبوا الشر على أنفسهم وهم لا يقـدرون على دفعه عنهم ... ثم يختم قصيدته جاعلاً لقوافيه أثراً يبقى كالشامة في الوجه ، فيقول :

- فأصـبحتُ أرمـيكُم بكـل غَريبـةٍ
تُجـد الليـالي عارهـا وتَزيـدها[3]
- قوافٍ كشـام الوجـهِ بـاقٍ حبارهـا
إذا أرسـلتْ لـم يـتْن يومـاً شـرودها
- توافى بها الركبـان فـي كـل موسِـمٍ
ويحلـى بـأفواهِ الـرواة نشـيدها
- إذا حلّ بيتـي فـي الربـاب رأيتَنـي
برابيـةٍ صـعبٍ عليـك صـعودها

وعلى كل حال فأبيات الهجاء في ديوان ذي الرمة قليلة . ولكن هجاءه بنـي امـرئ القيس استطاع أن يقترب به من شعراء النقائض في عصـره ، ونقيضـته كنقـائض جريـر

1- الكذّان : حجارة رخوة ، واللابة : حجارة صلبة .
2- المرادي : جمع مرادة ، وهي الصخرة العظيمة الصلبة وتدق بها الحجارة .
3- ديوانه : ق (٤٠) ، الأبيات (٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٧) ، ج٢/ ١٢٤٠ ، ١٢٤١ .

والأخطل وغيرهم من الفحول ، تتألف من مفاخر قديمة وعلى رأسها الأيام ، كما تتألف من مثالب قديمة وعلى رأسها الأيام أيضاً . وهي بجانب ذلك تتألف من عناصر حديثة تتصل بالظروف السياسية ، وبأثر ديني . وهذا كلّه يمزج بسخرية لاذعة بالقبيلة ، وهي سخرية تمس أخلاقها وخِصالها . ومن هنا تنوعت النقيضة وتنوعت معانيها . ولكن لقلّة هذا الفن في ديوان شاعرنا ، والذي يعد مقياساً من مقاييس الفحولة فيه – من الطبيعي أن يظل ذو الرمة في نظر الفحول بعيداً عن دائرتهم ، يباعد بينه وبينها ذكر المكان ، وبكاء الديار .

ويأتي موضوع الفخر في المرتبة التالية لموضوع الهجاء ، فكيف تجلّى الفخر في ديوان ذي الرمة ؟ .

5 " – الفخـــر :

ليس في ديوان ذي الرمة سوى خمس قصائد يدور موضوعها حول الفخر ، من بينها ثلاث قصائد يختلط فيها الفخر بالهجاء[1] ، ويعني هذا أنه ليس في ديوانه سوى قصيدتين يقف الفخر فيهما وحده إلى جانب الموضوعين الثابتين في كل شعر ذي الرمة وهما الحب والصحراء ، بل إن إحدى القصيدتين ، وهي سينته[2] :

- ألم تُسـأل اليوم الرسوم الدوارس
بحزوى وهل تدري القفار البسابس

لا يشغل الفخر منها سوى الأبيات الأربعة الأخيرة. أما سائر القصيدة فيدور حول حديث الرحلة والإبل.

ويدور الشاعر في مجال القبيلة ، ويفتخر بها في هذه الأبيات الأربعة ، ويتحدث بلسانها عن أمجادها . فهم أرفع العرب مكانة ، وأعلاهم منزلة . لا يستطيع أحد أن يصل إلى مرتبتهم مهما كانت مكانته من المجد والشرف . وإذا اشتعلت نار الحرب رأيتهم أشداء لا يقبلون الضيم ، ولا يرضون بالذّلّ والهوان . فهم سادة بيض الوجوه ، وكم زوجتهم سيوفهم ورماحهم من بنات أقوام كرام وقعن سبايا في أيديهم ، وأيضاً لا يصل أحد إلى نسائهم ، فهن في حمايتهم ، فيقول[3] :

- إذا نحن قايسنا أُناساً إلى العلا
وإن كرموا لم يستطِعنا المقايِس

1- ينظر : ديوان ذي الرمة : القصيدة الرائية : ص ١٣٧١ ، والقصيدة القافية : ص ٢٤٧ ، والقصيدة اللامية : ص ١٤٥١ .

2- ديوانه : ق (٣٦) ، ج٢/ ١١١٧ ، ١١٤٣ .

3- ديوانه : ق (٣٦) ، الأبيات (٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١) ، ج٢/ ١١٤١ ، ١١٤٣ .

- نغار إذا ما الروع أبدى عن البـرى[1]

ونَفْري سديفَ الشحمِ والمـاء جـامِس[2]

- وإنــا لَخُشْــن فــي اللقــاءِ أعِــزةٌ

وفي الحـي وضـاحون بـيض قلامِـس

- وقــومٍ كــرامٍ أنكحتنــا بنــاتِهم

ظُباتُ السـيوفِ والرمـاح المـداعِس[3]

ويبقى لذي الرمة قصيدة واحدة في الفخر وهي رائيته التي مطلعها[4] :

- خليلــي لا رســم بــوهبين مخِــر

ولا ذو حجــاً يســتنطِقُ الــدار يعــذَر

وهي قصيدة طويلة تتألف من تسعة وسبعين بيتاً ، ويحتل الفخر الـذي يبـدأ بالبيـت الخامس والثلاثين حيزاً كبيراً ، فيبدأ قصيدته بحديث الأطلال – أطلال مية – التي أقفـرت ، ويقف باكياً يسترجع الذكريات ، وفي أثناء ذلك يصف جمال محبوبته ، وما يحمله من حـب وحنين . ثم ينطلق إلى الصحراء ، واصفاً مياهها الآجنة ، ثم يصف ناقتـه وكأنهـا حمـار وحشي، ثم يعود إلى الصحراء ، فيصف السراب والحرباء ، حتى يصل إلى الفخر دون تمهيد له ، فيفتخر بآبائه وأجداده وما أحرزوه من نصر في الأيام التي خاضوا معاركها[5] :

- أبــي فــارس الحــواءِ يــوم هبالــةٍ

إذا الخيلُ في القتلـى مـن القـوم تَعثُـر

- يقــدمها للمــوتِ حتــى لبانُهــا

من الطّعـن نضـاح الجـديات[6]أحمـر

- كأن فروج اللأمـة[7] السـردِ شـدها

علـى نفسـهِ عبـلُ الـذّارعين مخـدِر

1- أبدى عن البرى : أظهر الخلاخيل عن النساء .

2- الماء جامس : يريد يابس وذلك في الشتاء .

3- رمح مِدعس : إذا طُعن به .

4- ديوانه : ق (١٦) ، ج٢/ ٦١٢ ، ٦٥٥ .

5- ديوانه : ق (١٦) ، الأبيات (٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١) ج٢/ ٦٣٨ ، ٦٤٣ .

6- الجدية : دفعة من الدم ، والجميع جديات ، يريد أن أباه يقدم فرسه أول الخيل .

7- اللأمة : أطرافها .

- وعمي الذي قـاد الربـاب[1] جماعـةً
وسعداً ، هو الـرأس الـرئيس المـؤمر
- يزيد بن شدادِ بن صـخر بـن مالـكٍ
فــذاك عمــي العــد ملــي المشــهر
- عشــية أعطتنــا أزمــةَ أمرهــا
ضــرار بنــو القــومِ الأغــر ومنقــر
- أبت إبلـي أن تعـرفَ الضـيم نيبهـا
إذا اجتيب للحـرب العـوان السـنَور[2]
- لها حومـةُ العـز التـي لا يرومهـا
مخيض ، ومن عيلان[3] نصـر مـؤَزر
- تجــر الســلوقي الربــاب وراءهــا
وســعد يهــزون القَنــاحين تُــذعر

يفتخر بأنهم فرسان أبطال يخوضون الحروب في شجاعة ، وهم السـادة والرؤسـاء الذين تعطيهم القبائل أزمة أمورها ، فيقودونها إلى النصر . ثم هم أباة للضيم ، أعزاء لا يقدر عليهم أحد ، كثير عددهم ، حماةٌ ...إن ظل القبيلة يسيطر على تفكيره ، وأمجادها تلح عليه . ولكنها ليست القبيلة في نطاقها الضيق ، إنها مجموعة قبائل الرباب ، بل هي مضر في أوسع نطاق لها ، فيقول[4] :

- أبــى الله إلا أننــا آلَ خِنْــدِفٍ
بنــا يســمع الصــوت الأنــام ويبصِــر
- لنا الهامةُ الكبرى[5] التـي كـل هامـةٍ
وإن عظُمــتْ منهــا أذَل وأصــغر
- إذا ما تمضـرنا فمـا النـاس غيرنـا
ونُضــعِفُ أضــعافاً ولا نتمضــر

1- الرباب : عكلٌ وتيم وثور وضبة وعدي .
2- السنّور : الدروع .
3- عيلان : يريد قيس عيلان .
4- ديوانه : ق (١٦) ، الأبيات (٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥) ، ج٢/ ٦٤٩ ، ٦٥١ .
5- الهامة الكبرى : يريد أن النبوة والخلافة في مضر .

- إذا مضر الحمـراء[1] عـب عبابهـا
فمن يتصـدى موجهـا حـين يطحـر[2]

فالفخر ضرب من الحماسة ، والتغني بالفضائل ، والمثل العليا ، والسجايا النفسـية ، والصفات القومية ، والزهو بالفعال الطيبة[3] ... .

فيفتخر شاعرنا بخندف كما افتخر من قبل بقيس ، ويمتد نطاق فخـره إلـى القبائـل العدنانية كلّها ، فنراه يفتخر بانتصارهم على ملوك الحيرة وملوك اليمن ، فيقول[4] :

- أنا ابن الذين اسـتنزلوا شـيخ وائـلٍ
وعمــرو بــن هنــدٍ والقنــا يتطيــر
- سـمونا لـه حتـى صـبحنا رجالُـه
صدور القنا فـوق العنـاجيج[5] تخطِـر
- بـذي لجـبٍ تـدعو عـدياً كُماتُـه
إذا عثّنــتْ فــوقَ القــوانِس عثيــر
- وإنــا لحــي مــا تــزالُ جيادنــا
تُوطّــأ أكبــاد الكُمــاةِ وتأسِــر
- أخـذنا علـى الجفـرين آل محـرقٍ
ولاقــى أبــو قــابوس منّــا ومنــذر

ومضى يفتخر بأنّه ابن الأنبياء الكرام ، وأن نسبه يصل إلى إسماعيل عليه السـلام ، وأن قومه يفخرون بأن منهم رسول الله – صلى الله عليه وسلّم – وأن الله أعطاهم الناس جميعـاً حـين بعث من بينهم خاتم الأنبياء ، وسيد المرسلين . وجعل قلوبهم تهوي إليهم في مواسم الحج ، وجعـل لهم مشاعر الحج والمسجد الحرام فهم فئة متقدمة على كلّ الناس ، والناس يأتون بعدهم[6] :

- أنا ابـن النبيـين الكـرامِ فمـن دعـا
أبـاً غيـرهم لابـد أن سـوف يقهـر

1- مضر الحمراء : القبة الحمراء التي أعطاها إياه نزار .
2- الطّحور : الدفوع .
3- ينظر : د. يحيى الجبوري ، الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه ، ص ٣٠٠ .
4- ديوانه : ق (١٦) ، الأبيات : (٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠) ، ج٢/ ٦٣٤ ، ٦٣٨ .
شيخ وائل : بسطام بن قيس بن مسعود ، قتلته بنو ضبة . وعمرو بن هند : قتلته بنو تغلب .
5- العناجيج : الطوال الأعناق من الخيل ، الواحد عنْجوج .
6- ديوانه : ق (١٦) ، الأبيات (٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠) ، ج٢/ ٦٥١ ، ٦٥٢ .

- ألم تعلموا أنـي سـموتُ لمـن دعـا
لـه الشـيخُ إبـراهيم والشـيخُ يـذْكر
- ليـالي تحتـل الأبـاطح جـرهم
وإذ بأبينـا كعبـةُ الله تعمـر
- نبـي الهـدى منّـا وكُـل خليفـةٍ
فهـل مثـلُ هـذا فـي البريـة مفخَـر
- لنـا النـاس أعطانـا هـم الله عنـوةً
ونحـن لـه ، والله أعلـى وأكبـر

ثم يختم قصيدته[1] :

- أنا ابن خليل الله وابن الـذي لـه الـ
مشـاعر حتـى يصـدر النـاس تُشْـعر

على هذه الصورة كان الفخر في شعر ذي الرمة فخراً يدور أكثـره حـول المفـاخر القبلية التي كان الشعراء العرب يفخرون بها ، ولكن فخره اتسع حتى وصل إلـى إسـماعيل عليه السلام الجد الأكبر لهم .

٦" - الأحاجي والألغاز :

إلى جانب الموضوعات السابقة التي تحدثنا عنها ، يبرز موضوع آخر على الرغم من أنه لا يحتل إلا حيزاً ضئيلاً من شعره ، وهو موضوع " الأحاجي والألغاز " . إذ ينظم بعض الألغاز يحاول التعمية فيها ، فيحتاج معناها إلى الفطنة ، و – كما يقول السيوطي[2] - " تحتاج إلى أن يسأل عن معانيها ، ولا تُفهم من أول وهلة " .

وقد عقد في كتابه " المزهر " فصلاً طويلاً لهذا اللون من كلام العـرب وشـعرهم ، وذكر أن لابن قتيبة وغيره من العلماء مؤلفات فيه[3] .

وهذا النوع من شعر الأحاجي والألغاز قديم في الشعر العربي وليس من ابتكارات ذي الرمة – كما يظن بروكلمان [4] .

1- ديوانه : (١٦) ، البيت (٧٩) ، ج٢/ ٦٥٥ .
2- عبد الرحمن جلال الدين السيوطي ، المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، ١٩٥٨ ، شـرحه وضـبطه وصححه وعنونة موضوعاته وعلق حواشيه : محمد أحمد جاد المولى ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي ، دار الإحياء الكتب العربية ، ط٤ ، ج٣٣٨/١ .
3- المصدر نفسه : ج١ / ٣٣٨ .
4- ينظر : د. يوسف خليف ، ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ، ص ٢٣١ .

والذي يثير الاهتمام عند ذي الرمة أنه انفرد بهذا اللون من الشعر بين شعراء عصره الكبار الذين طبعوا هذا العصر بطوابعهم الفنية ، وأنه كان يقصد إليه قصداً ، أو يتعمده.

ولكن – على كل حال – شيء طبيعي من شاعر بدوي ، عاش في البادية ، وارتبطت حياته بها ، أن تدور هذه الأحاجي عنده حول البادية ، ومظاهر الحياة فيها .

وفي ديوانه قصيدتان طويلتان[1] ، ومقطوعتان قصيرتان[2] ، وهي تدور حـول هـذا اللون من الشعر ، وفي قصيدتين أخريين نرى مجموعة أخرى من هذه الأحاجي .

وأما القصيدتان الطويلتان فإحداهما فائيته ، التي يصف فيها أطلال خرقاء التي تغيرت لكثرة ما لعبت بها الرياح ، ثم يصف خرقاء ، وجمالها ، وزيارة طيفها الذي سرى إليه موهناً وهو في رحلته في أعماق الصحراء ، ثم يصف الرحلة والصحراء عامداً إلـى التعميـة ، إذ يقدم مشاهد الرحلة والصحراء من خلال أوصافها دون أن يذكرها بأسمائها الصريحة .

وهذه بعض المشاهد التي يشير إليها في هذه الأبيات مستخدماً الأحجية[3] :

- وأشـقر بلـى وشـيه خفقانُـه
على البيضِ في أغمادِهـا والعطـائفِ[4]
- وأحوى[5] كأيمِ الضال أطـرقَ بعـدما
حبـا تحـت فينـانٍ مـن الظـل وارفِ
- فقـام إلـى حـرفٍ[6] طواهـا بطيـه
بهـا كُـل لمـاعٍ بعيـدِ المسـاوفِ
- جماليـةٌ لـم يبـقَ إلا سـراتُها
وألـواح شُـم مشـرفاتِ الحنـاجفِ
- وأغضـفَ[7] قـد غادرتُـه وادرعتُـه
بمسـتنبح الأبـوامِ جـم العـوازفِ
- بعيدٍ مـن المسـقى تصـير بجـوزِهِ
إلى الهطل هِـزاتُ السـمام الغـوارفِ[8]

1- القصيدتان تحملان الرقمين : ٤٩ ، ٦٦ .
2- رقم (٨٥) من الديوان ، ورقم (٥٣) من الملحقات .
3- ديوانه : ق (٦٦) ، الأبيات : (٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١) ، ج٣/ ١٦٣٤ ، ١٦٣٨ .
4- العطائف : القسي ، مفردها عطيفة .
5- أحوى : يعني زماماً ، كأيم الضال : الزمام كأنه حية تحت السدر .
6- حرف : الناقة .
7- وأغضف : يعني الليل .
8- الغوارف : يغرفن في سيرهن .

ويقصد بها البرد الذي نصبته القافلة على سيوفها وأقواسها ؛ لتتخذ منـه ظـلاً مـن الشمس ، ثم زمام الناقة الذي يشبهه بالحية التي سكنت وأطرقت بعد أن حبت إلى ظل وارف تحتمي بين أغصانه الملتفة ، ثم يصف الليل الذي دخلته القافلة كما يدرع المـرء ثوبـاً لـه . وحين نمضي إلى قصيدته الأخرى وهي رائيته التي تحتاج إلى جهد ، وإعمال فكر ؛ وذلـك للكشف عن معانيها ، ومن هنا كان طبيعياً أن يطلق الرواة علـى هـذه القصـيدة " أحجيـة العرب[1] " .

يبدأ شاعرنا قصيدته بحديث الأطلال - أطلال مية التي عفت - ثم يمضي إلى وصف جمال مية ، وزيارة طيفها له في أثناء رحلته ، ثم ينطلق بعد هذا إلى وصف الإبل والرحلـة والصحراء . ويقدم في أثناء ذلك مجموعة من الأحاجي . وهي تبدأ على هـذا النحـو بـواو رب[2] :

- وسقطٍ كعين الديكِ عـاورتُ صـاحبي
أباهـا وهيأنـا لموقعهـا وكْـرا
- مشـهرةٍ[3] لا تُمكِـن الفحـلَ أمهـا
إذا نحـن لـم نُمسـك بأطرافِهـا قسـرا
- قد انْتُتِجتْ مـن جانـبٍ مـن جنوبهـا
عواناً ، ومن جنـبٍ إلـى جنبـهِ بكـرا
- فلمـا بـدتْ كفّنتُهـا وهـي طفلـةٌ
بطلسـاء لـم تكمـلْ ذِراعـاً ولا شـبرا
- وقلـتُ لـه : ارفعهـا إليـك فأحيهـا
بروحِـك واقتتـه[4] لهـا قيتـةً قـدرا
- وظاهِر لها من يابس الشّختِ[5] واستعِن
عليها الصبا واجعـل يـديك لهـا سـترا

1- عبد القادر البغدادي ، خزانة الأدب ج ٥٢/٤ .
2- ديوانـه : ق (٤٩) ، الأبيـات (٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦) ، ج١٤٢٧/٣ ، ١٤٣١ .
3- مشهرة : يعني النار ، وأمها : الزندة السفلى ، والأعلى ذكر .
4- اقتته : انفخ نفخاً ضعيفاً قُوتَك .
5- الشّخت : ما دقّ من الحطب .

- فلما جرتْ في الجزل[1] جريـاً كأنّـه
سـنا الفجـر أحـدثنا لخالِقهـا شـكرا
- ولمـا تَنّمـتْ تأكُـلُ الـرم لـم تـدع
ذوابـلَ ممـا يجمعـون ولا خُضـرا
- أخوها أبوهـا والضـوى لا يضـيرها
وسـاقُ أبيهـا أمهـا اعتُقـرتْ عقْـرا

يقصد بأحجيته السابقة شرر النار الذي يتطاير عند القدح بالزناد ويجعل لها أباً وأمـاً، ثم تزداد الأحجية تعقيداً فيجعل الأخ أباً ، وساق الأب أماً ، يريد بذلك أصل الشـجرة الـذي اقتطع منه شِقّا الزند فهما من شجرة واحدة ، وقد جاءت النار نتاجاً غريباً من اتصـال بـين الأب والأم ، والأم غير راضية ، فأمسكوا بأطرافها قسراً ؛ لذلك ولدت هذه الطفلة ولادة غير طبيعية ، ثم راح يطلب إلى صاحبه أن ينفخ فيها حتى يعيد إليها الحياة ، وأن يجعل غـذاءها حطباً يلقيه عليها شيئاً فشيئاً ، وريح الصبا تزيد من اشتعالها ، فتلتهم كلّ ما يقدم لها من يابس ورطب ، فتشتعل النار بين أعواد الحطب كأنها ضوء الفجر ، ثم يتم شكر الله سبحانه وتعالى على هذه النعمة .

وتتوالى الأحاجي على هذا النحو محاولاً أن يزيدها تعقيداً موفراً لهـا كـل مقومـات الأحجية ، كقوله[2] :

- وقريـــةٍ لا جـــن ولا إنســـيةٍ
مداخَلـــةٍ أبوابهـــا بنيـــتْ شـــزرا
- نَزلنا ولم ننـزلْ بهـا نبتغـي القِـرى
ولكنهـــا كانـــت لمنزلنـــا قَـــدرا

يريد قرية النّمل . وقوله[3] :

- ومضروبةٍ فـي غيـر ذنـبٍ بريئـةٍ
كسرتُ لأصحابي علـى عجـلٍ كسـرا

يريد الخُبزة الخارجة من الرماد .

على هذا النحو راح ذو الرمة ، يأتي بألغازه متتالية ، محكماً حبكها ، ومظهراً براعته، في هذا اللون من الشعر الذي عرفته البادية العربية منذ أقدم عصـورها . وتجلّـت مقـدرة

1- الجزل : الحطب الغليظ .
2- ديوانه : ق (٤٩) ، البيتان : (٣٧ ، ٣٨) ، ج٣/ ١٤٣٢ .
3- ديوانه : ق (٤٩) ، البيت (٣٩) ، ج٣/ ١٤٣٣ .

الشاعر في اتكائه على المكان في حبك أحاجيه ، وأيضاً " تتجلى في هذه القدرة الفائقة على التورية والتعمية والتمويه التي تحقق لهذا الفن ما يجب أن يتحقق له من خصائص ومقومات . والأمر الذي لا شك فيه أن ذا الرمة استطاع أن يحكم صناعة ألغازه وأحاجيه ، وأن يتقن فن اللغز والمحاجاة ، بل أن يخرج به من نطاقه الشعبي المرتجل إلى نطاق القصيدة بما ينطوي عليه من صناعة فنية محكمة"[1] .

هذه هي الموضوعات الأساسية في شعر ذي الرمة : شعر الغزل والصحراء ثم المدح والهجاء والفخر ، ثم ذلك اللون البدوي الذي حاول النهوض به ، وأن يحقق له شيئاً من الفن وهو الألغاز والأحاجي . ولكن لابد من الإشارة إلى أن ديوان ذي الرمة يخلو من الرثاء ، فليست فيه أي قصيدة أو مقطوعة في هذا الموضوع . وهذا أمر غريب ، لأن فن الرثاء يعد موضوعاً أساسياً من موضوعات الشعر العربي . وربما يرجع السبب لانشغال شاعرنا بعشق المكان / الصحراء مكان الحبيبة ، فهو يلح على ذكره ، فهو يرتبط بمن يعز عليه فقدانه، ويهيج في نفسه أسباب الحزن ودوافع البكاء . فتثير الصحراء في نفسه ما هو أبعد وأعمق من الإعجاب ، إنها تشغفه حباً ، وتملأ عليه نفسه بالفتنة الطاغية . فيقف أمام الصحراء وهو عاشق يغني لها ويتغزل بها . فاستطاع أن ينقلنا من عالمنا الضيق الذي نعيش فيه إلى عالمها الرحب الفسيح . ومن هنا انتشرت لوحات الصحراء في شعره انتشاراً واسعاً ، وتعددت مناظرها وأوضاعها . وهذه اللوحات لا تصور الصحراء فحسب ، بل تصور أيضاً حب الشاعر لها ، وفتنته بها . فهو يتحدث عنها حديث من يريد أن يفرغ طاقة ضخمة من العواطف التي يحملها في نفسه ، بعد فقدان المرأة التي أحبها ، وكأنّه وجد عشقه الحقيقي فيها. فلم يكد يترك شيئاً من مناظرها أو مظاهر الحياة فيها دون أن يقف عنده وقفات طويلة فيها كثير من التأمل ... .

وبعد التعرف إلى حياة ذي الرمة ، وأهم أغراضه الشعرية سنتعرف إلى أهم المؤثرات العامة في شعره .

1- د. يوسف خليف ، ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ، ص ٢٣٩ .

٣ – المؤثرات العامة في شعر ذي الرمة :

١ - الشعر العربي القديم :

عاش ذو الرمة في البادية ، فاكتسب منها سليقته اللغوية وفصاحته . وكل من تحدثوا عنه أشادوا بفصاحته ، وعلمه الواسع بالغريب وحسه اللغوي ، وبطبيعة اللغـة وأسـرارها . فحماد الراوية يقول عنه إنه لم ير " أفصح ولا أعلم بغريب منه[١] " . وكان الأصمعي -علـى الرغم من بعض المآخذ التي يأخذها عليه ، وحكمه على شعره بأنه لا يشبه أشعار العـرب – يرى " أنّه حجة في شؤون اللغة[٢] " .

وكان جرير[٣] يبدي إعجابه بقدرته على " غريب الشعر " التي لم يقدر عليها غيـره، وكان عيسى بن عمر يلجأ إليه أحياناً في بعض المسائل اللغوية . وقد تنافس ورؤبة على العلم بالغريب[٤] .

كما أنّه صحح لبلال بن أبي بردة رواية أبيات لحاتم الطائي كان بلال قد أخطـأ فـي بعض ألفاظها[٥] .

وإلى جانب هذا العلم الواسع ، كان ذو الرمة واسع الاطلاع على الشعر القديم ، كمـا ساعده على هذا زيارته العراق ، وبخاصة زيارته البصرة والكوفة ، وهما أكبـر مركـزين ثقافيين في هذا العصر ، حيث كان يلتقي كثيراً من الـرواة واللغـويين المنتشـرين فيهمـا ، والشعراء والرجاز ، وأيضاً ساعده على ذلك معرفته القراءة والكتابة ؛ ولذلك حين نقرأ شعره نشعر وكأننا نقرأ شعر شعراء البادية القدماء ، ولا يمكن تذوق فنّه دون الرجوع إلى معجم .

وقد انتشرت الشواهد الشعرية من شعره في لسان العرب – على سبيل المثال – ففـي هذا المعجم [٦] " ألف وثلاثة وأربعون " شاهداً من شعر ذي الرمة ، وهو ما يعادل ثلث ديوان ذي الرمة . وقد رأينا أن ذا الرمة كان شديد الصلة بالشعر القديم ، عميق الشعور . وأعطـاه هذا ثروة فنية كبيرة احتفظ بها في ذاكرته ، ومن هنا كان طبيعياً أن تكثر الشواهد الشـعرية المتأثرة بغيره من الشعراء السابقين ؛ ولذلك قد وجه له اتهامات كثيرة أحد هذه الاتهامات أنه كان يأخذ عن الراعي الذي كان راوية لشعره ، وحين سئِلَ في ذلك ، قال : " أما والله لئن قيل

1- أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، ج ١٢٢/١٦ .
2- المرزباني ، الموشح ، ص ١٨٩ .
3- ينظر : أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، ج ١١٥/١٦.
4- المصدر نفسه : ج ١١٩/١٦ .
5- المصدر نفسه : ج ١٢٢/١٦ .
6- ينظر : ديوان ذي الرمة : ص ٨ ، " وقد أورد صاحب التاج نحواً من (٩٠٠) شاهد له " .

ذلك ما مثلي ومثله إلا شاب صحِب شيخاً ، فسلك به طرقاً ثم فارقه ، فسلك الشاب بعده شعاباً وأودية لم يسلكها الشيخ قط[1] " . فالراعي أستاذه ، ومن المعروف أن الطالب يتـأثر بأسـتاذه حين يشتد عوده ، وبعدها يسلك الطالب شعاباً وأودية جديدة . وفي حقيقة الأمر نجـد مسـألة التأثر بالشعر القديم ظاهرة لم ينفرد بها ذو الرمة وحده ، لكنها كانت ظاهرة فنية انسحبت بين شعراء عصره الذين كان للشعر القديم سلطانه وقداسته ، ويحرصون على تقاليده ، ويأخـذون منه معيناً لا ينضب . ومن يقرأ ديوان شاعرنا يلاحظ تأثر ذي الرمة بامرئ القيس وبخاصـة في وصف حيوان الصحراء ، والصراع الذي يدور بينها والعلاقات بينها ، والحـديث عـن الثيران الوحشية في وحدتها التقليدية في الصحراء ، وما يدور بينها وبين كلاب الصيادين من صراع ، وحديثه عن النعام ، وبيضه ، ووصفه الناقة ، وتشبيهها ببعض الحيوانات ، كل هذا نجده في شعر ذي الرمة وشعر الجاهليين والإسلاميين . وقد نبه القدماء على تـأثير امـرئ القيس في شعر ذي الرمة ، فقال العلماء " أحسن الجاهلية تشبيهاً امرؤ القيس ، وأحسن أهـل الإسلام تشبيهاً ذو الرمة[2] " فتشبيه النجوم بالمصابيح في قول ذي الرمة[3] :

- وردتُ وأردافُ النّجـــومِ كأنّهـــا
قناديـــلُ فـــيهن المصـــابيح تَزهـــر

نجد شبيهاً له في قول امرئ القيس[4] :

- نظـــرتُ إليهـــا والنجـــوم كأنهـــا
مصـــابيح رهبـــانٍ تُشَـــب لقُفّـــال

وتشبيهه انهمار الدموع من عينيه بماء يتسرب من خروق مزادة مرقعة[5] :

- ما بالُ عينـك منهـا المـاء ينْسـكِب
كأنّـــه مـــن كُلـــى مفريـــةٍ ســـرب

1- أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، ج ١٢١/١٦ .
2- محمد بن سلاّم الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، السفر الثاني ، ص ٥٤٩ .
- أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، ج ١١٤/١٦ .
3- ديوان ذي الرمة : ق (٣) ، البيت (٢٤) ج٢/ ٦٢٥ .
4- ديوان امرئ القيس : تحقيق : محمد أبو الفضل ، دار المعارف بمصر ط٣ ، ق (٢) ، (أصـمعية مفضلية) ، البيت (١٩) ، ص : ٣١ .
وينظر للتوسع في هذه المتشابهات : د . يوسف خليف : ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ، ص ٣٧٥ .
5- ديوان ذي الرمة : ق (١) ، البيت (١) ، ج١/ ٠٩

نجد شبيهاً له في قول امرئ القيس[1] :

- فسحت دمـوعي فـي الـرداءِ كأنّهـا

كُلـى مـن شـعيبٍ ذاتِ سـح وتهتـان

على هذا النحو كان ذو الرمة شديد الاعتماد على تشبيهات امرئ القـيس . والأمثلـة كثيرة، فالعلاقة الفنية بين الشاعرين علاقة قوية .

ولكن على تأثر شاعرنا بالشعراء المعاصرين له أو السابقين بقي له طابعه وبصـمته الخاصة التي ينفرد بهما ، وبخاصة في شعر الصحراء . ولعل هذا هو الذي جعل الأصـمعي يقول عن شعره – على الرغم من بداوته " لا يشبه شعر العرب[2] " . وهي ملاحظـة مهمـة تصف شعر ذي الرمة وصفاً دقيقاً ، فهو شعر يعبر عن ذوق رفيع في اللغة العربية .

ومع أن تقاليد الشعر في عصره جنت عليه حين أخّرته عن طبقة الفحول ، نجد هؤلاء الفحول أكثر الناس إعجاباً بشعره ، وحسداً له على عبقريته الفنية .

٢ - أثر العصر الأموي في شعر ذي الرمة :

إلى جانب العناصر القديمة في شعر ذي الرمة ، نرى جانباً آخر من العناصر الجديدة تنتشر في شعره ، ونستطيع أن نرجعها إلى ثلاثة مؤثرات : مؤثّر حضاري استمده ذو الرمة من تردده على مدن العراق والشام وفارس ، ومؤثّر عقلي استمده من اتصاله بالحياة العقليـة الخصبة النشطة في مدن العراق وبخاصة البصرة والكوفة ، ومؤثّر ديني استمده من القـرآن الكريم ومن الفقه الإسلامي .

١"- المؤثّر الحضاري :

تنتشر العناصر الحضارية في شعر ذي الرمة ، وهذه العناصر استمدها فـي أثنـاء تردده على المدن المتحضرة في العراق ، والشام ، وفارس . ومعروف أن حياة العرب فـي العصر الأموي تغيرت عن حياة العرب في الجاهلية . فقد تحضروا في هذا العصر، واستقروا فراح ذو الرمة يستمد من هذا التغير شعره ، محاولاً الربط بين حياة البادية وحياة الحاضـرة على الرغم من الاختلاف والتباين ، وهو ربط جعله يرى آثار الديار كأنها تماثيـل الأعـاجم التي كان يراها في مدنهم[3] :

- تعرفتُـه لمـا وقفنـا بِربعِـهِ

كـأن بقايـاه تماثيـلُ أعجمـا

1- ديوان امرئ القيس : ق (٩) ، البيت (٤) ، ص ٩٠ .

2- المرزباني ، الموشح ، ص ١٨٩ .

3- ديوانه : ق : (٦١) ، البيت (٢) ، ج٣/ ١٥٨٦ .

وفي موقف آخر يجعل رسومها المنتشرة فوق رمالها تبدو كصحف قديمة من التوراة يجدد اليهود كتابتها[1] :

- كـأن قـرا جرعائهـا رجعـت بـه

يهوديـــةُ الأقـــلام وحـــي الرســـائل

والتشبيهات كثيرة في شعر ذي الرمة راح يجمعها من مظاهر الحياة في المدن التـي ذهـب إليها، وقد جمع عناصره الحضارية من أجناس السكان فيها ، على نحو هذه الصـورة التـي يشبه فيها أصوات القطا ، وهي تتزاحم حول الماء لتشرب بتراطن جماعة من الأنباط بلغـتهم التي لا يفهمها . فأصوات القطا وهي تصطخب حول موارد المياه كأنها تراطن جماعـة مـن الأنباط الذين كان يراهم في العراق ، فيقول[2] :

- كأن صـياح الكـدر ينظُـرن عقَبنـا

تـــراطن أنبـــاطٍ عليـــه قيـــام

والثور الوحشي ، وهو عائد من مرعاه في كبريائه ، يشبه ملكاً من ملوك الفرس يختال فـي سراويله السابغة الفضفاضة[3] :

- ترى الثور يمشي راجعاً مـن ضـحائِهِ

بها مثـلَ مشـي الهبـرزي المسـرول

والصحراء الموحشة حين يشتد ظلام الليل تدوي بأنحائها أصوات الجـن الغامضـة ، كأنهـا البحر يشق عبابه ملاحون من الروم يتراطنون بلغتهم الأجنبية[4] :

- دويـــةٌ ودجـــا ليـــلٍ كأنّهمـــا

يـــم تـــراطَن فـــي حافاتـــهِ الـــروم

على هذه الشاكلة راح ذو الرمة ، يطعم شعره بمظاهر الحياة الحضارية التي رآها ، واتصـل بها في مدن العراق ، والشام ، وفارس . وهي مظاهر ساعدته على تلك المزاوجـة الطريفـة بين المظاهر البدوية ، والعناصر الحضارية ، والتي يكمن فيها سر من أهم أسـرار الجمـال الفنية في شعره وخاصة من أدق خصائص الصناعة الفنية عنده[5]. ونستطيع القول: -أيضاً- إن البادية لم تكن معزولة عن غيرها من الحواضر . فثمة إشارات تاريخية إلى أن المجتمـع

1- ديوانه : ق (٤٥) ، البيت (٤) ، ج٢/ ١٣٣٤ .

2- ديوانه : ق (٣٣) ، البيت (٤٤) ، ج٢/ ١٠٧٠ .

3- ديوانه : ق (٥٠) ، البيت (٩) ، ج٣/ ١٤٥٦ .

4- ديوانه : ق (١٢) ، البيت (٣٦) ، ج١/ ٤١٠ .

5- ينظر : د. يوسف خليف ، ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ، ص ٣٩٤ .

العربي قبل الإسلام كان بدوياً وحضرياً ، وأن ثمة تداخلاً بين المجتمعين واتصالاً بين من تحضروا وبين من لم تسمح لهم ظروفهم بالتحضر . [1]

٢" - المؤثِّر العقلي :

نجد في شعره عناصر عقلية ؛ وذلك عن طريق اتصاله بمراكز الثقافة في البصرة والكوفة . وهذه العناصر قليلة لا تنتشر في كلّ شعره ، وظهرت في مجموعة من مدائحه ، سببها الأساس شخصيات ممدوحيه ... .

وظلّ شاعرنا بدوياً في تفكيره وعواطفه التي تتفق ومزاجه بعيداً عن المؤثرات العقلية على الرغم من اتصاله بالحياة العقلية في عصره . وكان الإسلام قد نقل العرب نقلة كبيرة ، فقد استولى عند الأمم المفتوحة على تراثها العقلي ، وأحدث هذا الأمر تطوراً هائلاً في حياة العرب العقلية . وكان من آثار ذلك أن انتشرت حركات تعليمية كثيرة وعلى رأسها الحركة الدينية التي عنيت بتفسير القرآن الكريم ورواية الحديث الشريف ... .

ولاشك في أن النظر في الأمور الفقهية وما احتوت من حوار وجدل كان له أثره في العقل العربي . فإن الناس ومعهم الشعراء كانوا يستمعون إلى هذه المجادلات والمناظرات ، فتسربت إلى شعره بعض المؤثرات العقلية ، فصبغته بهذه الصبغة القدرية على نحو ما نرى في قوله يصف نظرات صاحبته[٢] :

- " وعينان قال الله كونا فكانتا
فعولان بالألباب ما تَفعلُ الخمر

وهو بيت سمعه أحد النحاة في البصرة ، فقال له " هلاّ قلت فعولين " فقال ذو الرمة : " لو قلت سبحان الله ، والحمد لله ولا إله إلا الله والله أكبر كان خيراً لك " . منكراً عليه قوله بالجبر الذي يؤدي إلى جعل " فعولان " خبراً " لكونا " وهو رد يدل على أن ذا الرمة قد قصد قصداً إلى صياغة بيته على أساس من فكرة القدر ، ويقف فيه موقف الخصومة والجدل من رؤية[٣] الذي كان يأخذ بمذهب الجبرية .

فقد صبغ شعر الشعراء في العصر الأموي بكل ما يدور في بيئات الفقهاء وأصحاب الكلام وكان كل شاعر يعرض عقله ورأيه بالمسائل التي يتناقش فيها الناس في المساجد والطرقات .

---

1 - ينظر د . جواد علي : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، دار العلم للملايين ، بيروت ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ج١٣٤/٧ .

2- ديوان ذي الرمة : ق (١٥) ، البيت (٢٦) ، ج١/ ٥٧٨ .
- وينظر أبو الفرج الأصبهاني ، الأغاني ، ج١٢٢/١٦ .

3- ينظر : أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، ج ١١٩/١٦ .

وقد رأينا هذه العناصر العقلية الجديدة في لاميته المشهورة التي يمدح بها بـلالاً ، إذ يمدحه بصفات عقلية جديدة : سعة العقل ، وعمق أفق التفكير ، ورحابته حين تختلط الشبهات، وتشكل الأمور " بعد مسافة غور العقل " وهذه الصفات لم نألفها في شعر المـدح القـديم [1]، يقول[2] :

- سـمعتُ : النـاس ينتجعـون غيثـاً
فقلـتُ لصـيدح : انتجعـي بـلالا
- تُنـاخي عنـد خيـر فتـى يمـانٍ
إذا النّكبـاء ناوحـتِ الشـمالا
- نـدى وتكرمـاً ولُبـاب لُـب
إذا الأشـياء حصـلاتِ الرجـالا
- وأبعـدهم مسـافةَ غـور عقـلٍ
إذا مـا الأمـر ذو الشّـبهات عـالا

كما يمدحه بالعدل ، وإصابة " فصوص الحق " ، والقدرة علـى الجـدل ، ومقارعـة الخصوم بالحجة والبرهان القاطع والقول الفصل ، فيقول[3] :

- أبـر علـى الخصـومِ فلـيس خَصـم
ولا خَصـمان ، يغلِبـه جِـدالا
- قضـيتَ بمـرةٍ فأصـبتَ منـه
فصـوص الحـقّ فافتُصِـلَ افْتصـالا

ويردد في مدائحه لبلال فكرة العدل في القضاء ، وقوة الإحكام ، وإصـابة الحـقّ ، وليس بلال في الحكم عاجزاً ، وليس عن هدى الحقّ جائر ، فيقول له[4] :

- وما زلـتَ تسـمو للمعـالي وتجتبـي
جبا المجـدِ مـذْ شُـدت عليـك المـآزر
- إلـى أن بلغـتَ الأربعـين فألقيـتْ
إليـك جمـاهير الأمـور الأكـابر
- فأحكمتها لا أنتَ فـي الحكـم عـاجز
ولا أنت فيها عـن هـدى الحـقّ جـائِر

---

1 - ينظر : د . يوسف خليف : ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ، ص٣٩٦ .
2- ديوانه : ق (٥١) ، الأبيات (٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧) ، ج٣/ ١٥٣٥ ، ١٥٣٧ .
3- ديوانه : ق (٥١) ، البيتان (٧٥ ، ٧٦) ، ج٣/ ١٥٤٥ ، ١٥٤٦ .
4- ديوانه : ق (٣٢) ، الأبيات (٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠) ، ج٢/ ١٠٤٥ ، ١٠٤٦ .

- إذا اصطفت الألبـاس فرجـتَ بينهـا
بعـدلٍ ولـم تعجـز عليـك المصـادِر

نرى عقلية الشاعر الأموي اختلفت عن عقلية الشاعر القديم ، فقد ثقف أشياء لم يكـن يثقفها الشاعر الجاهلي ، وخضع في تفكيره إلى مؤثرات لم يكن يخضع لها الشاعر الجاهلي ، وتعلّق الشاعر الأموي ، بمعرفة المعاني الجاهلية ، وقد ساعدته عقليته الجديدة التي اكتسـبها في العصر الأموي ، وما اختلط فيها من طرق جدال وحوار على كلّ مـا أراد مـن تحـوير وتوليد في المعاني ؛ لذلك نجد الشعراء يتخصصون في موضوعات بعينها . وقد اتضـح الآن مدى ما أصاب التفكير الفني عند الشاعر الأموي من رقي وتطور ، فقد أخذ يلتحم هذا التفكير بكل ما كان في العصر من ثقافة فكرية .

٣" - المؤثّر الديني :

أضاء الإسلام قلوب العرب بتعاليمه ، وتعمقت هذه التعاليم في نفوسـهم ، فتغيـرت مثاليتهم في الحياة ، وظهر ذلك في مدائحهم وأهاجيهم . فتأثر ذو الرمة بهذه الحياة الدينيـة ، فنجد كثيراً من العناصر الإسلامية منتشرة في شعره ، ونجد أمثالها فـي شـعر غيـره مـن المعاصرين له الذين تأثروا بروح الإسلام وظهر ذلك في شعرهم .

وذو الرمة – كما عرفنا – شاعر عميق الإيمان ، كما تظهر في هذه المناجاة الروحية الصادقة التي قالها في ساعاته الأخيرة[1] :

- يا رب قد أشرفَت نفسـي وقـد علمـتْ
علمـاً يقينـاً لقـد أحصـيتَ آثـاري
- يا مخرج الروح من جسمي إذا احتُضرتْ
وفارج الكـربِ زحزحنـي عـن النّـار

فكان لهذا التحول الديني الذي لامس حياة العرب مـن جميـع الجوانـب الروحيـة والاجتماعية ، والسياسية أثره المحقق في حياة الشعر والشعراء .

وكان الشعراء في عصر ذي الرمة يستمدون من المثالية الإسلامية مادة لمدائحهم، ولا يختلف شاعرنا عن غيره من شعراء المدح في العصر الأموي . نراه يمدح بالتقى ، والعفة ، والحياء ، والعدل ، والإحسان ، وطاعة أولي الأمر ، وغير ذلك مـن الصـفات الإسـلامية

1- ملحقات الديوان رقم (٦١) ، ج٣/ ١٨٧٤ .

بالإضافة إلى هذه الصفات نراه يدخل طائفة من الألفاظ والتعبيرات القرآنية على نحو ما نرى في قوله عن المهاجر[1] :

- يعِـــف ويســـتَحيي ويعلـــم أنّـــه
ملاقـــي الـــذي فـــوقَ الســـماءِ فســـائِلُه
- يعز - ابن عبدِ الله – من أنت ناصـــر
ولا ينصر الـــرحمن مـــن أنـــتَ خاذِلُـــه
- يـــرى اللهَ لا تخفـــى عليـــه ســـريرةٌ
لعبـــدٍ ولا أســـباب أمـــرٍ يحاولُـــه

فالممدوح إنسان يتصف بالعفة ، والحياء ، وخشية الله ، ومراقبته . ويمده الله بالنصـــر ، ويعز من ينصره، ويخذل من يخذله، ويعلم الله ما في الخفاء وما يضمر الإنسان في نفسه... .

على هذا النحو ينشد ذو الرمة مدحته ، ويطعمها بهذه الصفات الإسلامية الجديدة .

ولم يكتفِ ذو الرمة بمثالية الإسلام التي جاء بها بل استعان بالقرآن الكريم مستمداً منه ألفاظه ، كما في قوله عن المهلب في مدحه هلال بن أحوز المازني[2] :

- تَمنـــت الأزد إذ غبـــت أمـــورهم
أن المهلّـــب لـــم يولـــد ولـــم يلـــدِ

نرى أن الحياة الدينية طورت الشعر الأموي ، وأصبح من المستحيل أن ينظمـــوا شـــعراً لا تُرى هذه العناصر الدينية فيه . فأصبحوا لا يمدحون ، ولا يهجون إلا ضمن هذه الصفات الدينية.

ففي هجاء ذي الرمة بني امرئ القيس ، نراه يعتمد ، أيضاً ، علـــى هـــذه العناصـــر الإسلامية ، فيقول : إنهم خسروا الدنيا والآخرة ، ولا ينفعهم حسب في الدنيا ، ولا ينفعهم دين في الآخرة ، لقد ضلوا الصراط المستقيم ، ولم يعرفوا طريق الهدى[3] :

- لـــيس لهـــم فـــي حســـبٍ ربـــاطُ
ولا إلـــى حبـــل الهـــدى صـــراطُ

ويهجو نساءهم بأنهن يشربن الخمر ، ويضعن عمداً مواقيت الصلاة مخالفـــات بـــذلك أوامر الإسلام ، وما نهى عنه من شرب الخمر[4] :

1- ديوانه : ق (٤١) ، الأبيات (٤٢ ، ٤٨ ، ٥٠) ج٢/ ١٢٦٦ ، ١٢٦٩ .
2- ديوانه : ق (٤) ، البيت (٢٥) ، ج١/ ١٨١ .
3- أرجوزة (٧٥) ، البيتان (٧ ، ٨) ، ج٣/ ١٧٥٩ .
4- ديوانه : ق (٤٧) ، البيتان (٤٦ ، ٤٧) ، ج٢/ ١٣٩١ .

- نسـاء بنـي امـرئ القـيس اللـواتي

كسـون وجـوههم حممـاً وقـارا

- أضـعن مواقِـتَ الصـلواتِ عمـداً

وحـالفن المشـاعلَ والجِـرارا

وعلى أية حال فالعناصر الإسلامية قليلة في شعر الهجاء إذا ما وازناها بشعر المدح؛ لقلة الهجاء في ديوانه . وأيضاً يرجع إلى سيطرة النقيضة الأموية ، ومقوماتها علـى شـعر الهجاء الأموي كله ، وهي تقاليد ومقومات كان الشعراء يعتمدون فيها على العناصر الجاهلية القديمة الموروثة أكثر من اعتمادهم على العناصر الإسلامية الجديدة . والحـال فـي الفخـر كالحال في الهجاء ، فالعناصر الإسلامية قليلة ؛ لسيطرة العناصر الجاهلية الموروثـة علـى شعر الفخر ، فقد دار فخر الشاعر الأموي حول أجداده القدماء ، وقد وصل فخر شاعرنا إلى إسماعيل بن إبراهيم عليهما السلام ، بل امتد إلى سلالة الأنبياء أصحاب المرتبة الرفيعة[1] :

- أنا ابـن النبيـين الكـرام فمـن دعـا

أبـاً غيـرهم لابـد أن سـوف يقْهـر

- ألم تعلموا أنـي سـموتَ لمـن دعـا

لـه الشـيخُ إبـراهيم والشـيخُ يـذكر

- نبـي الهـدى منّـا وكـلّ خليفـةٍ

فهـل مثـلُ هـذا فـي البريـة مفْخَـر

على هذه الصورة ، ظهرت تأثيرات الحياة الدينية ، والعناصر الإسلامية فـي شـعر المدح ، والهجاء ، والفخر لدى ذي الرمة . كما تأثر شعراء عصره بالحياة الإسلامية الجديدة مع تفاوت بينهم في مدى تأثرهم بها . وكلما أنعمنا النظر في ديوان شاعر أموي وجدنا هـذا الجانب الجديد في صور متنوعة .

وفي الموضوعين الأساسيين في شعر ذي الرمة ، الحب والصحراء اللذين استنفدا كل طاقاته ، وجهده الفني نجد العناصر الإسلامية واسعة الانتشار ، يصوغها ضمن إطار إسلامي جديد متأثر بمعاني القرآن الكريم ، وألفاظه . كما نرى في حديثه عن سحر بابل فـي أثنـاء حديثه عن نظرات صاحبته[2] :

- وعـينٍ كـأن البـابليين لبسـا

بقلبـك منهـا يـوم معقُلـةٍ سِـحرا

1- ديوانه : ق (٣٠) ، الأبيات (٦٦ ، ٦٧ ، ٦٩) ، ج٢/ ٦٥١ ، ٦٥٢ .

2- ديوانه : ق (٤٩) ، البيت (١٢) ، ج٣/ ١٤١٦ .

فالحديث عن سحر بابل ، جاء في القرآن الكريم[1] في الحديث عن هاروت وماروت.

والحب لدى ذي الرمة داء لا برء منه ، فلا يدري الشاعر ما يفعـل : أيظهـره ، أم يكتمه في قلبه ، ويصبر عليه منتظراً من الله الأجر والثواب الذي بشّر به الصابرين[2] :

- ولا برء من مـي وقـد حيـلَ دونَهـا
فمـا أنـتَ فيمـا بـين هـاتين صـانع
- أمسـتوجِب أجـر الصـبور فكـاظِم
على الوجدِ أم مبـدي الضـمير فجـازع

وفي وصفه الظعائن يستمد من شعائر الحج ألفاظها ومعانيها ، فيشبه إمـاءهن وهـن يمسحن عن هوادجهن ما علق بها من شوك في أثناء الرحلة بنساء عابدات يمسحن بأيـديهن ركن البيت الحرام[3] :

- ورفعن رقْمـاً فـوقَ صـهبٍ كسـونَه
قنـا السـاج فيـه الآنسـاتُ الخرائـد
- يمسحن عن أعطافِـهِ حسـك اللـوى
كمـا تَمسـح الـركن الأكـف العوائـد

بل يجعل من زيارة خرقاء ركناً من أركان الحج لا يتم إلا به[4] :

- تمـام الحـج أن تقِـفَ المطايـا
علـى خرقـاء واضـعة اللثـامِ

فهو خطاب مخالف للخطاب المعروف عن الشاعر العذري المؤمن. إنه يجعل حبيبتـه مكانـاً يحج إليه ، وفي هذا الأمر اختلاف لدى الشاعر ، فقد وظف العناصر الدينيـة للتعبيـر عـن مشاعره تجاه المرأة التي أحب ، فينقل الشاعر الحج أحد أركان الإسلام الخمسة إلـى حـديث الغزل " لكن الشاعر الذي يتكلم على الحج الديني لم يكن يقصد هذا الحج إنما قصد حجاً آخر، أو وجده وسيلة توصله إلى الحج الدنيوي ، إنه حج العاشق المتيم ، لا حج المسلم المـؤمن ، دافعه الشوق إلى الحبيبة لا الواجب الديني . فالحج وسيلة ؛ ليتـرك الحـاج متـاع الحيـاة ، ويتواصل مع العالم المقدس . أما حج الشاعر العذري فهو حج لهدف خاص من دون رحلة ،

1- سورة غافر : (٦٨) ، قال الله تعالى : " وما كفر سليمان ولكن الشياطين كفروا يعلّمون الناس السحر وما أُنْزِلَ على الملكين ببابلَ هاروت وماروت " .
2- ديوانه : ق (٤٢) ، البيتان (١٢ ، ١٣) ، ج٢/ ١٢٧٩ ، ١٢٨٠ .
3- ديوانه : ق (٣٥) ، البيتان (٢١ ، ٢٢) ، ج٢/ ١١٠٢ .
4- من ملحقات الديوان : رقم (١٢٣) ، ج٣/ ١٩١٣ .

فهو يقع في المدينة نفسها [1] ". وحين يقف على الأطلال نرى تأثير الحياة الدينية واضحاً من خلال طلبه إلى صاحبيه أن يقفا معه ، وإذا بهما يطيلان الوقوف معه ، ويفسحان له المجـال لكي يرد التحية ، واسترجاع الذكريات، وبث الأشواق ، وإذا هو يدعو لهما أن ينالا الخير[2] :

- خليلـي عوجـا اليـوم حتـى تسـلما
على دارِ مـي مـن صـدورِ الركائـبِ
- تكـن عوجـةً يجزيكمـا الله عنـده
بها الأجر أو تقضـي ذمامـةَ صـاحبِ

وما ألفنا من الشعراء السابقين أن يخاطبوا رفاقهم بهذه اللهجة الهادئة الوادعـة ، ولا رأيناهم يدعون لهم بالخير والبركة . ويقف ذو الرمة على الأطلال – كما كان يقف القدماء – لكنه في أثناء وقوفه مع أصحابه يأتي بالدعاء الإسلامي غير المألوف في الشعر القديم ، فلمـا جاء الإسلام " طبع نفسية كثير من الشعراء في العصر الأموي بطوابع جديدة لم تكن مألوفـة في العصر الجاهلي عصر الوثنية ، لسبب بسيط وهو أن الشعر تعبير النفس ، وهو يتأثر بكل ما يؤثر في النفس من ظروف طبيعية : مادية أو روحية معنوية[3] " ولم يكتـفِ ذو الرمـة بذكر هذه الدعوات الإسلامية التي نراها في أثناء الحديث الطللي ، بل نرى مظهراً إسـلامياً آخر جديداً ، إلى جانب تلك الآثار القديمة المألوفة ، يتمثل في الحديث عن آثار المساجد التي كانت تقيمها القبائل كلما نزلت منزلاً في البادية ؛ لتقيم بها شعائر الصـلاة . ويتكـرر هـذا المشهد لوصف بقايا المسجد الذي تهدمت ، وانهارت أعاليه على نحو ما نرى في لاميته[4] :

- عفـت غيـر آري وأعضـادِ مسـجدٍ
وسـفعِ مناخـاتِ رواحـل مِرجـل
- تجربهـا الـدفعاء هيـفٌ كأنّمـا
تَسح التـراب مـن خَصاصـاتِ منخُـل

نرى ذا الرمة مهتماً بذكر آثار الديار ، وما بقي منها بعد رحيل أهلها ؛ بسبب طبيعة حياة البادية القاسية ، والانتقال من منزل إلى آخر . وبالإضافة إليها يهتم بتسجيل آثار الحيـاة الإسلامية فأضاف إلى حديثه الطللي هذه المعالم الإسلامية الجديدة ، وأطرفها هـذا المسـجد الذي أخنى عليه الزمان كما أخنى على غيره من آثار الديار .

1- د. سمر الديوب ، الثنائيات الضدية ، ٢٠٠٩ ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، ص ١٦٨.
2- ديوانه : ق (٥) ، البيتان (١ ، ٤) ، ج١/ ١٨٧ ، ١٨٩ .
3- د. شوقي ضيف ، التطور والتجديد في الشعر الأموي ، ص ٦١ ، ٦٢ .
4- ديوانه : ق (٥٠) ، البيتان : (٥ ، ٦) ، ج٣/ ١٤٥٣ ، ١٤٥٤ .

وتأثرت الصحراء في شعر ذي الرمة بهذه الحياة الإسلامية الجديدة ، فأضفى الشاعر على الصحراء لوناً إسلامياً ؛ لذلك اختلفت صورة الصحراء عنده عن صورتها عند غيره من الشعراء ، واختلفت عن الصحراء الجاهلية التي نعرفها في الشعر القديم .

فيرسم لنا الحرباء في الصحراء ، ضمن مشاهد إسلامية متعددة[1] :

- لظى تلفح الحِرباء حتى كأنّه
أخو جرماتٍ بزّ ثوبيه شالِح

كأن الحرباء أخذ في عمل سوءٍ ، فَصاب على أعوادِ الشجر في حر الصحراء ؛ لينال جزاءه ، كما أمر الله تعالى[2] بتعذيب الذين يحاربون الله ورسوله الكريم ، ويسعون في الأرض فساداً بأن يقتلوا أو يصلبوا ... وربما كان الحرباء أكثر حيوان في الصحراء ، يتردد وصفه في شعر ذي الرمة ، ويلح على ذكره في مواقف متعددة من قصائده ، فيقول[3] :

- كأن يدي حِربائها متشمساً
يدا مجرمٍ يستَغْفر الله تائبِ

يرسم ذو الرمة الحرباء ، وهو يطلب العفو والمغفرة من الله ، يرفع يديه إلى السماء مبتهلاً إلى الله .

وغير هذه المشاهد ، مشاهد كثيرة ، يعتمد فيها على تأثيرات الحياة الدينية . فالشعر الأموي كُتب في ظلال نفسية جديدة ، على نحو ما نرى في صراع الثور الوحشي مع الكلاب التي أطلقها الصياد ، فيرسم ذو الرمة مشهداً لهذا الصراع ، معتمداً على العناصر الإسلامية ، فيشبه الثور برجل مجاهد في سبيل الله ، يقاتل أعداءه صابراً ، يرجو الأجر والثواب من عند الله، فيقول[4] :

- فكر يمشُقُ طعناً في جوانِبِها
كأنّه الأجر في الإقبال يحتَسِب

ويستمد ذو الرمة من أسماء سور القرآن[5]الكريم في رسم مشهده ، حين يصف حركة الثور ، وقيامه كلما أضاء له البرق ظلماته ، فيصور قيامه كأنها ابتهال إلى الله ، فيقوم مسبحاً

1- ديوانه : ق (٢٧) ، البيت (٣٤) ، ج٢/ ٨٨١ .
2- سورة المائدة : ٣٣ .
3- ديوانه : ق (٥) ، البيت (٣٠) ، ج١/ ٢٠٣ .
4- ديوانه : ق (١) ، البيت (٩٥) ، ج١/ ١٠٦ .
5- سورة النجم : ٦٢ ، سورة الطور : ٤٩ .

لله ويحمده ، ويتلو من سورتي النجم والطور ؛ لتنكشف عنه ظلمات الليل التي تخيفه وتبعث الرهبة في نفسه ، فيقول[1] :

- إذا جلا البرقُ عنه قام مبتهلاً
لله يتلو له بالنّجم والطّور

وإلى جانب هذه العناصر الإسلامية ، نرى الشاعر يتكئ على المكان ، فيتخذه وسيلة نفسية وفنية ؛ لتوضيح الصورة الشعرية . فالقمم لأعالي الجبال وقد أحاط بها السراب ، ويلتف حولها كأنما انشق عنها نصفين كأنها أسنمة إبل يسوقه الحجاج هدياً للبيت الحرام ، وقد انشق عنها جلالُها[2] :

- والآلُ منْفَهقٌ عن كل طامِسةٍ
قُرواء طائِفُها بالآل محزوم
- كأنهن ذرا هدي مجوبةٍ
عنها الجِلالُ إذا ابيض الأياديم

على هذه الصورة راح ذو الرمة يصور لنا صحراءه مشيعاً فيها اللون الإسلامي الجديد.

ونستطيع القول إن ذا الرمة يعبر عن نفسه في كل ما يقول ، ولم يكن من حزب سياسي معين ، ولم يكن صاحب عصبية قبلية أيضاً . ومن ثم لم يكن في حياته ما يرفع المدح إلى مرتبة القضية ، فظلّ ثانوياً في النفس نظراً ؛ لأن شعره تعبير صادق عن نفسه ، فقد جاء المدح في هذا الشعر ثانوياً أيضاً على نحو ما في النفس .

وقبل أن ننهي الحديث في هذا المجال بقي علينا أن نذكر أن الحياة الاجتماعية في شعره كانت من أكبر المؤثرات ، وقد بدت واضحة من خلال مواضع مختلفة من ألوان شعره.

فقد كانت مرحلة صدر الإسلام مرحلة تأسيس ، وانتقال لا في حياة الناس وحدهم ، بل في حياة الشعر . فقد رسخ الإسلام مفهوماً جديداً للشعر ، وبدا واضحاً هذا التأثر من خلال ما أحدث من رقي وسمو في نفسه ، وفي شعر الحب والصحراء . فالقصيدة عنده قسمة بين هذين الموضوعين الأساسيين ، الحب والصحراء ، اللذين شُغل بهما ، ووهب حياته وفنّه لهما. حتى في أحاديث المدح والهجاء والفخر فإنها تأتي على هامش هذين الموضوعين الأساسيين، اللذين يكمن فيهما سر تفوقه وإبداعه فاستطاع أن ينقلنا عن طريق الخيال من عالم

1- ديوانه : ق (٨٧) ، البيت (٢٢) ، ج٣/ ١٨٢٣ .

2- ديوانه : ق (١٢) ، البيتان (٣٩ ، ٤٠) ، ج١/ ٤١٤ . ومنفهقٌ : متسع منتفخ . وقرواء : طويلة الظهر . والأياديم : الأرض المستوية الصلبة والواحدة إيدامة .

الحضارة الذي نعيش فيه إلى عالم البداوة الأصيل الذي عاش فيه الشاعر . وكأنما قد ذابـت معها كلّ أبعاد الزمان والمكان . وقد قدر مجتمعه له تفوقه في هـذين الفنـين ، وشـهد لـه بالشاعرية .

فيبدأ قصيدته دائماً بحديث الحب . حب مية في أكثر الحالات ، وحـب خرقـاء ، أو غيرها . وهو حديث يدور عادة حول الأطلال ، وصاحبتها ، وما يحمله لها من حب وشـوق وحنين وحرمان ... فكان غزله عفيفاً طاهراً شفافاً ، يصدر عن نفس مؤمنة ما لها من وسيلة سوى الصبر والتمسك بحباله ... .

فكان العاشق يمنع من لقاء صاحبته ، بل كانت تحرم عليه تحريماً حين يشدو باسمها ، ويذكرها في شعره ؛ ولهذا اشتعلت في قلبه نيران الحب ، ولا يخمدها إلا ذكر مكان الحبيبـة والصحراء .

وكأن الحبيبة امتداد للمكان ؛ لذلك يلهج بذكره بتسميات مختلفـة ، فيتحـول المكـان الجغرافي إلى مكان شعري يحمله الشاعر دلالات نفسية متعددة متخذاً مـن وصـف الرحلـة والناقة جسراً يعبر عليه من حديث الحب إلى حديث الصحراء/ المكان ، متوقفاً عند مظـاهر الحياة التي يراها فيه ، أو عند مناظر الصيد التي تدور فوق رماله .

فإذا كانت حياة ذي الرمة على هذا القدر من الخصب والتنوع فكيف تجلت جماليـات المكان في شعره ؟ .

الفصل الثاني

جماليات المكان في شعر ذي الرمة

يلاحظ الدارس نتاج الشاعر ذي الرمة أن للمكان حضوراً كبيراً فيه . وتفسير هذا الحضور هو أن الشاعر يألف الأمكنة التي يحيا فيها ، أو يزورها ، ويرتبط بها بكل وشائج القربى ، ويحرص على إبراز عناصر الجمال فيها .

والحقّ أن الشاعر استطاع أن يجعل من نفسه وهي ذات مبدعة شاعرة طاقة تتفاعل مع المكان ، وتتحد به ، وتحبه ، وتقدسه ، وتحس جمالياته ، وتتذوقها ، ومن ثم تصوغ ذلك كله إبداعاً . وأدنى تأمل في شعره ، يدل على أن الصحراء تسكن في عينيه ، وقلبه ، ووجدانه ، وأحاسيسه ، ورؤاه .

الجمال لغةً واصطلاحاً :

الجمال لغةً : " هو الحسن ، وهو مصدر فِعلُه جملَ ، ويعتقد أن أصله الحسي من الجميل ، وهو دك الشحم المذاب ، يراد به أن ماء السمن يجري في وجهه[1] " . ويقع " الجمال على الصور والمعاني ، ... ويكون في الفعل والخَلْق[2] " . والجميل ضد القبيح .[3]

والجمال في اصطلاح أهل الفلسفة " صفة تلحظ في الأشياء وتبعث ، في النفس سروراً ورضى[4] " . وعلم الجمال أحد فروع الفلسفة . يبحث في الجمال ، ومقاييسه ، ونظرياته ، وفي الذوق الفني ، وتقويم الأعمال الفنية . فعلم الجمال يدرس الشروط التي فيها نشعر بالجميل.[5]

1- أحمد بن فارس ، مقاييس اللغة ، ٢٠٠٢ م ، تح : عبد السلام هارون ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، (جمل) .
وينظر : مجد الدين محمد بن يعقوب : الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، " الجميلُ : الشحم الذائب ".
وينظر : محمد مرتضى ، الزبيدي : تاج العروس ، دار ليبيا للنشر والتوزيع ، بنغازي ، (جمل) .

2- ابن منظور ، لسان العرب ، ١٩٥٦ م ، دار صادر ، دار بيروت ، (جمل) .

3 - ينظر : أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد : جمهرة اللغة ، مكتبة المثنى ، بغداد ، ص ١١٠ .

4- مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، المعجم الكبير ، ١٩٨٠ ، القاهرة ، (جمل) .

5- ينظر : المعجم الكبير (جمل) . وينظر : سيجموند فرويد ، عسر الحضارة ، ١٩٧٥ ، تر : عادل العوا ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ص ٣٩ .

وقد وردت مفردة الجمال ، في قوله تعالى : ﴿ ولكم فيها جمالٌ حين تريحون وحين تسْرَحون ﴾[1] . وهي بمعنى البهاء والحسن .

ومنه الحديث : " إن الله جميلٌ يحب الجمال "، أي حسن الأفعال كامل الأوصاف[2] ". وما علم الجمال إلا فلسفة ما هو جميل [3] . وأما الغرض من هذه الفلسفة فهو تملـك الواقـع جمالياً بوجه عام . وفي الأدب تشمل عملية التملك هذه كلّ شيء من الكاتب إلى القارئ . [4]

ما كان لي أن ألج إلى البحث في جماليات المكان عند شاعرنا من غير تلك المقدمة التي تشير إلى كثرة قضايا الموضوع ، وعمقها ، وخفائها ، وتشعبها ، وصـعوبة الإحاطـة بها...

فإدراك جمال المكان مرتهن بالتقرب من الذات المبدعة الشاعرة الحالمة ، اليقظـة ، الخيالية ، الواقعية ، الفرحة الحزينة ، الراضية الغاضبة ، الذاهلة المتفكرة ، الأليفة الوحشية.. ومرتهن بإدراك الوسائل التي اعتمدها الشاعر في جعل المكان يسكن في عبير الكلمة ، وجناح الخيال ... ، ومرتهن بقدرة المتلقي على تذوق العمل الفني ، والتفاعل معه .

وكلما تعددت القيم تعددت نواحي الغنى الجمالي للمكان . فالمكان لدى ذي الرمة جمالي ؛ لأنه يقدم لنا جملة من القيم التي تجعلنا نكون إزاءها موقفاً إيجابياً أو سلبياً ، ويعني هذا الكلام في وجه من وجوهه أن جماليات المكان مرتبطة بالقيمة الاجتماعية باختلاف خصائصه .

المكان الاجتماعي والمكان الطبيعي :

١ - المكان الاجتماعي[5] :

نقصد بالمكان الاجتماعي : الطلل والقبيلة .

أ - المكان في الحديث الطللي :

الطلل حديث الزمان بالمكان ، أي أنه حديث مكاني بالدرجة الأولى ، فقـد افتـتح ذو الرمة قصائده بذكر أماكن متفرقة احتلت مكانة مهمة جداً لديه .

1- سورة النحل : ٦ .

2- ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (جمل) .

3 - ينظر : مجموعة من الفلاسفة : الجمال في تفسيره الماركسي ، ١٩٦٨ ، تر : يوسف حلاّق ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ص ٧٢ .

4 - ينظر : هورست ، ريد يكر : الانعكاس والفعل ، ١٩٧٧ ، تعريب فؤاد مرعـي ، دار الجمـاهير ، دمشق ، دار الفارابي ، بيروت ، ص٧٦ .

5- تقسيمات البحث مأخوذة من :

- د. سمر الديوب ، أدب صدر الإسلام تحليل نصوص أدبية ، ٢٠٠٨ ، منشورات جامعة البعث ، الفصل الثاني " تجليات الفضاء المفتوح في ميمية حميد بن ثور الهلالي " ، ص٤٠.

فقد مثل الطلل مجموعة من القيم ، فهو المكان الذي يرتبط بالحبيب والمـادة الفنيـة الخصبة لخلق خياله ، وهو مكان الألفة واللقاء ، ولكن تلاعب به القدر ، فتحول المكان الآمن إلى مكان موحش ، فولّد مشاعر الحزن والألم ؛ لأنه فقد العيش مع المرأة التي أحب ، وهـذا دفعه إلى أن يكون شاعراً مبدعاً ، يتغنى باسمها ، وبالأماكن التي أقامت بها .

يقول ذو الرمة[1] :

- أِللربـع ظلّـتْ عينُـك المـاء تهمـلُ
رشاشاً كما اسـتَن الجمـان[2] المفصـلُ
- لعرفـان أطـلالٍ كـأن رسـومها
بـوهبين وشْـي[3] أو رداء مسلسـلُ
- أربتْ بها الهوجاء واستوفضـت بهـا
حصى الرمل نجرانيـةٌ[4] حـين تَجهـلُ
- جفـولٌ كسـاها لـون أرضٍ غريبـةٍ
سوى أرضـها منهـا الهبـاء المغربـلُ
- نَبـت نبـوةً عينـي بهـا ثـم بينـتْ
يحـاميم جـون[5] أنّهـا الـدار مثّـلُ
- جنـوح[6] علـى بـاقٍ سـحيقٍ كأنّـه
إهاب ابـن آوى كاهـب اللـون أطحـلُ
- وللنـؤي مجنوبـاً[7] كـأن هلالـه
وقـد نسـفت أعضـاده الـريح جـدولُ
- مقـيم تُغَنّيـهِ السـواري[8] وتنتحـي
بـه منكبـاً[9] نكبـاء والـذّيلُ مرقَـلُ

1- ديوانه : ق (٦٤) ، الأبيات (١ – ٩) ، ج٣ / ١٥٩٥ – ١٥٩٩ .
2- الجمان : الواحدة جمانة : اللؤلؤ – المفصل بغيره من الخرز .
3- الوشي : نقش الثوب . والمسلسل : الرقيق البالي .
4- نجرانية : ريح الدبور ، وهي التي تهب من المغرب .
5- يحاميم جون : وهو من السواد ، يعني : الأثافي : مثّل : منتصبة .
6- جنوح : مواثل .
7- مجنوباً : جعِلَ له جانبان .
8- السواري : أمطارالليل .
9- منكباً : ناحية .

- عهـدتُ بـه الحـي الحلـولَ بسـلوةٍ

جميعـاً ، وآيـاتُ الهـوى مـا تَزيـلُ

يقدم شاعرنا صورة دقيقة للأطلال ، وقد حملت هذه الرياح الشديدة إليه غباراً ناعماً، حملته من أرض بعيدة غريبة ، فكساها لون تلك الأرض ، أنكرتها عين الشاعر لأول وهلة ، ثم عاد فتبينها في تلك الأثافي الماثلة فوق الرماد الناعم الذي يشبه جلد ابن آوى في لونه .

وحين تبينها انسكب الدمع من عينيه انسكاباً وكأنه في تتابعه عقد من اللؤلؤ حين انقطـع . ولا يزال النؤي قائماً على الرغم من فعل الرياح الشديدة المتناوبة عليه ، من هوجاء ونجرانية .

وبدا الطلل كأنّه نقش الثوب ، أو كالثوب البالي ، " ولابد أن تعكس لنا هـذه الصـور الحالات النفسية التي كانت تدور في ذهن الشاعر وهو يصف لنا هذه الآثار ، فيضفي عليهـا من نفسه ألواناً توضح الغرض الذي يريده منها ، وتجعلنا نقف عند هذه الحالات التـي دارت في ذهنه ، والتي لم يجد لها حلاً غير هذا الوقوف وهذه الصور والتشبيهات[1] " .

فالطلل مكان مفقود يعيد الشاعر بناءه فنياً ؛ فيكون مكاناً فنياً لا واقعياً ، رغم تحديـد موقعه جغرافياً (بوهبين) . ولعلّ الإجابة عن سؤال الشاعر تظهـر فـي السـؤال نفسـه ، وتجاهل الشاعر تجاهل العارف . ولعله لم يرد جواباً عن سؤال ، لكنه أراد أن يشـد انتبـاه المتلقي إلى دائرة الحدث بل إلى مركز الحدث / المكان . فيقدم الجار والمجرور (للربـع) ؛ لأنه يريد أن يزيد من شدة ظهوره ، ويشير إلى المكان الاجتماعي ، ويقترن – لدى الشاعر – بالحياة الراحلة ، وهو مكان صامت ، وناطق في صمته ، ويفرض على الشاعر قيوده الذاتية.

ويتكرر المكان الاجتماعي – أيضاً – في قوله : أنها الدار مثّلُ ؛ لتأكيد معرفته بها . ولذلك سكبت عينا الشاعر الدمع سكباً ، وكأن البكاء على الأطلال تعويض عن المـاء الـذي حبسته السماء . ومن هنا اكتسب الماء أهميته في الثقافة العربية[2] .

فالماء رمز الحياة . وله بعد ديني كما جاء في القرآن الكريم : ﴿ **وجعلنا من الماء كلّ شيءٍ حي أفلا يؤمنون** ﴾[3] .

ولهذا وجدنا الشاعر يذكر الماء ، ولم يقل : الدمع . وقدم الماء - وهـو المفعـول - على الفعل ، وهذا لأهمية المقدم في نفسية الشاعر ، وكأنه صيغة أخرى من صيغ الاستسقاء . وهذا

1- نوري حمودي القيسي ، الطبيعة في الشعر الجاهلي ، ١٩٧٠ ، دار الإرشـاد للطباعـة والنشـر ، بيروت ، ط١ ، ص ٢٦٢ .

2- ينظر : د. محمد بلوحي ، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث فـي مقاربـة الشـعر الجـاهلي ، ٢٠٠٤م ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ص ٩٢-٩٣ .

3- سورة الأنبياء : ٣٠ .

مخالف لما ذهب إليه بعض النقاد ، من أن البكاء صورة من صور الجدب[1] ؛ لأن الدموع ماء مالح وهو رمز الجدب . ونستطيع القول : إن البكاء يعبر عن الأنين في روح الشاعر ، ويسعى إليـه ؛ لتعويض الجدب ، ويؤكد التوق إلى تحقيق الخصب بما أوتي من مقدرة .

فالماء رمز الحياة والموت معاً ، والتقاء الماء العذب والماء المِلْح بصـور الخصـب والانبعاث جاء في قوله تعالى : ﴿ وهو الذي مرج البحرين هذا عـذب فـرات وهـذا ملـح أجاج ﴾[2] . وأيضاً – قوله تعالى : ﴿ وما يستوي البحران هذا عذب فرات سائغ شرابه وهذا ملح أجاج﴾[3] .

إن السقيا – بما يستحضر من دلالات الخصب والنماء وتجديد الحياة – تحيلنا عكسـياً على حاضر خرب ، تكتنفه دلالات السقم والبلى " ومما يسهم في تحسس هذه الدلالات كـون الدمع هو فاعل السقيا . وهذا الفاعل يتجاوب بطريقة ما ، مع المفارقة التي ينطـوي عليهـا الطلل[4] " .

يلون الشاعر صورة المكان بطلاء كلون جلد ابن آوى الرمادي ، ويبرز الوجه الآخر للمكان المنسجم مع حالة الفقدان والحزن ؛ لفراق الحي الذي يشير إلى المكان الاجتمـاعي ، ويقترن لفظه بالحياة ، ومن هنا تتجلى قيمته الإيجابية ، فهو موضع الإعداد لتأسيس الحيـاة ، وبناء مقوماتها مما يسهم في رخاء العيش .

والحي ، في هذا النص ، هو المركز الذي يحمي الأحداث النصية ، ويكفـل لهـا أن تنمو ، وتتشابك في داخله ، وذلك ما يوجبه حرف الباء (به) ، بدلالته على معنى الالتصاق والاحتواء " وحين يكون المكان قيمة – ولا يوجد قيمة أعظم من الألفة – فإنـه يصـبح لهـا خصائص تكبيرية[5] " .

فالمتكلم الشاعر ينفرد بتحمل أعباء المعاناة . فثمة فاعل فردي في هذا الحديث ، يشير إلى ضعف قدرة الشاعر على الامتداد والتأثير في المكان الاجتماعي .

يجسد الشاعر من خلال الطلل مقولة فلسفية وجودية مرتبطة بالمكان والزمان معـاً . فيقول[6] :

1- ينظر : د. ريتا عوض ، بنية القصيدة الجاهلية " الصورة الشعرية لدى امرئ القـيس " ، ١٩٩٢ ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ص ١٨٧ .
2- سورة الفرقان : ٥٣ .
3- سورة فاطر : ١٢ .
4- د. وفيق سليطين ، الزمن الأبدي ، ص ٢١ .
5- غاستون باشلار ، جماليات المكان ، ص ١٨٤ .
6- ديوانه : ق (٢٦) ، الأبيات : (١-٦) ، ج٢/ ٨٢١ ، ٨٢٤ .

- وقفْـتُ علـى ربـعٍ لميـة نـاقتي
فمازلـتُ أبكـي عنـده وأخاطبـه
- وأُسـقيهِ حتـى كـاد ممـا أبثّـه[1]
تُكلّمنـي أحجـارُه وملاعبـه
- بأجرع مقفـار[2] بعيـدٍ مـن القُـرى
فـلاةٍ ، وحفـتْ بـالفلاة جوانبـه
- بهِ عرصاتُ[3] الحـي قـوبن متنَـه[4]
وجـرد أثبـاج الجـراثيمِ حاطبـه
- تُمشـي بـه الثيـران كـلّ عشـيةٍ
كما اعتـاد بيـتَ المرزبـان[5] مرازبـه
- كـأن سـحيقَ المسـكِ ريـا تُرابـه
إذا هضـبتْه بـالطلال هواضـبه

يحدد الشاعر تخوم المكان الاجتماعي / الربع بعد أن وقف وناقته عليه ، ويتكلم معـه ويخاطبه ، ويسقيه من دموعه ، ويبثه شكواه ، وما يكابده من الشوق إلى الظاعنين عن الربع حتى كادت تحدثه حجارته وملاعبه . فيبث روح الحياة في المكان من خلال مخاطبته ، وذلك على الرغم من وجود الربع بأرضٍ قفر بعيد من القرى ، وحفّت أطرافه بالفلاة فلا بناء ، ولا نبات ، ولا شجر فيه . فالعدم يسود المكان/ الربع ، فيبث الشاعر الحركة والحياة في الربـع بدل الموت والسكون ، وذلك في البيت الخامس ، فيمتلئ المكان الذي كان خالياً قفراً موحشاً، بالحياة " فتعود الحياة بالفن ، إلى العرق الميت ، وينتصـر القـول الشـعري علـى الـزمن الغاشم[6] " .

لقد أعطت اللغة ذا الرمة مفاتيحها ، فاستعار من قاموسه الحضاري صورة الثيران ، وهي تأوي إلى كناسها ، تمشي بهذا الربع ، كأنها جماعة من رؤساء الفرس يزورون قصـر

1- أبثه : أي أخبره بكل ما في نفسي . وقوله : أسقيه : أدعو له بالسقيا .
2- مقفار : قفْر . والأجرع من الرمل : رمل يرتفع وسطه ، ويكثر ، وترق نواحيه .
3- عرصاتُ الحي : الواحدة عرصة ، وهي كل بقعة ليس فيها بناء .
4- قوبن متنَه : أي : قلعن ما في الدار من الشجر ، وصير الفعل للعرصات كأنها فاعلة ، وإنما الحـي فعل ذلك .
5- بيت المرزبان مرازبه : بيت المرزبان وهو رئيس المرازبة – من عظماء الفرس .
6- د. ريتا عوض ، بنية القصيدة الجاهلية ، ص ٣٢٤ .

واحد منهم . وجعل ذو الرمة المكان القفر مكاناً فخماً بكل ما تحمل كلمة (قصر) من دلالة. " فالإنسان يعلم غريزياً أن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاّق[1] " . ولم يكتفِ الشاعر ببـث الحياة في الطلل ، بل جعل ريح تراب الربع كالمسك ، وذلك إذا أمطرته ، وأصابته دفعـاتٌ من المطر .

فالرائحة الطيبة – المسك – تعطي شعوراً نفسياً بالراحة والطمأنينة والانتعاش . فهذه قـيم أضافها الشاعر إلى جانب قيمة الألفة للربع ، ويغدو المطر/الماء ، رمزاً للحياة مرة أخرى.

فقد حاول الشاعر استنطاق المكان . فالعدم يعم الربع ، ووقف الشاعر عـاجزاً أمـام صمته الرهيب ، فعمد إلى المحاورة والتخاطب ، وإضفاء الحياة على الجماد .

فالمخاطبة فعل إنساني أصيل ، وثمة شاعرية في كون الإنسان يخاطـب أطـلالاً لا تجيب . وهذا على المستوى الفني له دلالته العميقة[2] . ولم يلجأ الشاعر إلى الحوار ، بل إلى الحركة في المكان ، " فينقلب المشخص إلى كائن يحيا حياة خاصة تتولاه المخيلـة وصـفاً ، مركزة على بعض هيئاته وأحواله[3] " .

ويرتبط الطلل بالمرأة التي ترتبط بالأرض ، ويشكل المكان / المرأة قيماً أخرى . فيقول[4] :

- خليلـي عوجـا عوجـةً ناقتيكمـا
  على طلـلٍ بـين القرينـةِ[5] والحبـل[6]
- لمي ترامـتْ بالحصـى فـوقَ متنـهِ
  مراويـد[7] يستحصِـدن باقيـةَ البقـل
- إذا هيج[8] الهيفُ[9] الربيع تناوحـت[10]
  بها الهوج تحنـان المولهـةِ العجـل[11]

1- غاستون باشلار ، جماليات المكان ، ص ٤٠ .
2- ينظر : سعد حسن كموني ، الطلل في النص العربي " دراسة في الظاهرة الطللية مظهـراً للرؤيـة العربية " ، ١٩٩٩ ، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ص ٥٠ .
3- د. حبيب مونسي ، فلسفة المكان في الشعر العربي ، ص ٣٢ .
4- ديوانه : ق (٢) ، الأبيات : (١-٦) ، ج١/ ١٣٨ ، ١٤١ .
5- القرينة : موضع ، اسم روضة بالصمان .
6- الحبل : ما امتد من الرمل .
7- المراويد : رياح ترود ، وتذهب .
8- هيج : يبس .
9- الهيف : الرياح الحارة
10- تناوحتْ بها الهوج : أي استقبل بعضها بعضاً .
11- العجل : الثواكل التي أُخذت أولادها عنها أو ذُبحت .

- بجرعائِها مـن سـامر الحـي ملعـب
وآري أفـ ـراسٍ كجرثومـ ـةِ النّمـ ـل
- كأن لم يكنْهـا الحـي إذ أنـتَ مـرةً
بهـا ميـتُ الأهـواء مجتمـع الشّـمل
- بكيـتُ علـى مـي بهـا إذ عرفتُهـا
وهِجتُ البكا حتى بكى القوم مـن أجلـي

نجد في هذا المطلع الطللي ، مخاطبة الرفيقين ، وهي السمة الغالبة في الحديث الطللي في شـعر ذي الرمة . وقدم (خليلي) فذلك منه تقديم للقيمة الاجتماعية ، أما أداة النداء فقـد سـقطت لشدة قرب المنادى .

ويطلب إليهما أن يعطفا ، ويسلّما على الطلل الواقع بين روضة الصمان وما امتد من الرمل . " إن مثل هذا التحديد للمكان ، يزيد في فاعلية عنصر التشويق ، ويساعد على دفـع حركة المشهد قدماً ، كما أنه يزيد من واقعية القصة ، وإزالة الغموض عن المكان..[١] " .

فتسمية الأماكن ليست من قبيل ما يسمى بولع الشاعر بالتفاصيل ، أو التزامه بما يقال له الواقعية . فليس ذكر الأماكن ، وتحديد هويتها تطويلاً بلا فائدة وضرباً من العي كما قـال الباقلاني[٢]. فالتحليل الأدبي لا يهمه إن كانت تلك الأماكن التي ذكرها الشاعر قد وجدت فـي الواقع ، أو لم توجد ؛ لأن الشاعر يعطيها دلالات جديدة ، فيكون ذكر اسم مكـان جغرافـي بعينه، أو تسميته باسم آخر ، أمراً له دلالة[٣]. ففي البيت الثالث ، يتجلى المكان/ الـدار فـي أقسى أنواع الفقد ، فالرياح بأنواعها تعمل على إبادة معالم الـدار ، أو تنسـجها ، وتبرزهـا للعيان. ولكن الشاعر ، هنا ، لجأ إلى صوت الريح ، فجعل للريح حنيناً فـي هـذه الـدار ، صوتها كصوت هذه الناقة التي مات ولدها ، فاشتد وجدها عليه ، فهي تحن .

إن " جرس الصوت بل ترددلته في كل حجرة . الشعراء وحدهم هم القـادرون علـى امدادنا بوثائق ذات طبيعة نفسية دقيقة في لمحات الذاكرة الدقيقة[٤] " .

1- د. سمر الديوب ، الصورة الفنية عند شعراء البادية في عصر صدر الإسلام ، رسالة الماجسـتير ، جامعة البعث ، ١٩٩٨ ، ص ١٤٩ .
2- إعجاز القرآن ، ١٩٥١ ، شرح وتعليق : محمد عبد المنعم خفاجي ، مصر ، ط١ ، ص ٢٤٥ .
3- ينظر : د. ريتا عوض ، بنية القصيدة الجاهلية ، ص ١٨٩ .
4- غاستون باشلار ، جماليات المكان ، ص ٧٧ .

فهذه الريح – الهيف – التي تجيء من مهـب الجنـوب ، ذات سـموم ، تعطـش ، وتيبس[1] الرطب . ونحن نتأمل المشهد الطللي نتساءل : لماذا اختار الشـاعر صـوت هـذه الريح، وجعل له حنيناً مشابهاً لصوت الناقة التي فقدت ولدها في هذه الدار ؟ .

ونقول للإجابة عن هذا السؤال ، إنه اختار أعمق المشاعر النفسية ، وأشدها تأثيراً في النفس . فهل يوجد أعظم من حنان الأمومة ، وبخاصة في حال الفقد ؟ ! .

يعاني الشاعر داخل المكان الاجتماعي ، فيتكلم على عالمه الداخلي والخارجي بوصفه شاعراً . يرى هربرت ريد[2] أن الأدب اجتماعي بطبعه ، أداته اللغة . ويمكن أن ننظر إلـى الأدب على أنه مكاني في جوهره ، وأداته اللغة . فالحديث الطللي استجابة نفسية أكثـر مـن كونه تقليداً فنياً . يرى د. محمد صادق عبد الله [3] أن المقدمة الطللية كانت قناعاً فنياً يسـقط عليه الشاعر جملة أحاسيسه ويتخذها ستاراً لمواضيعه .

وتعود القصيدة في البيت الرابع إلى مكان آخر/ الرابية التي تنبت أحرار البقل ، حيث الملعب الذي كان القوم يسمرون ، ومربط الخيل الذي تهدم كأنه جرثومة النمل .

فيشبه الشاعر هنا المكان بمكان آخر ، ويحدث مفاجأة لدى المتلقي ؛ لاستيعاب وجـه الشبه ، حيث قرية النمل تكون في مرتفع عن السيل .

وكأن هذه الرابية لم يسكنها الحي ، ولم تكن فيها حياة ، وكأن الطلل ... عزلة المكان في المكان ، تمر عليه فإذا بك تشعر ببرودة الموت ، وخلو الحياة ؛ ولذلك يلجأ الشاعر إلـى البكاء في البيت السادس .

يخفف البكاء من ثقل المكان على نفس الشاعر ، وهو خالٍ من المرأة التـي أحبهـا ، ويشارك الشاعر بالبكاء القوم ، وأهل الحي . فيتحول البكاء إلى فعل إنساني جمـاعي . وإذا ثبت أن الدموع تطهر من جهة ، وتحيي من جهةٍ أخرى فإن هذه الأدمع على قلتها – لا تلبث أن تتكشف عن كونها غيثاً هامياً تتلازم فيه قوتا التطهير ، والإحياء[4] .

إن ما تصوره القصيدة هو الطلل الشعري الفني لا الطلل الواقعي ، على الرغم من أن الشاعر يعين اسم امرأة ، إن كانت مية أو خرقاء .. ، ولكن تسمية الطلل بالمرأة التي كانـت تقيم به ، ليس دليلاً على تحول الشعر لنقل صور الواقع . فكل كلمة في القصيدة تكتسب دلالة رمزية جديدة ، لأنها دخلت في سياق فنّي له منطقه الخاص ، ودلالاته الخاصة ، سياق يعرف

1- ينظر : د. نوري حمودي القيسي ، الطبيعة في الشعر الجاهلي ، ص ٢٠ .

2- هربرت ريد ، الفن والمجتمع ، تر : فارس ضاهر ، د. ت ، دار القلم ، بيروت ، ص ١٢٠ .

3- د. محمد صادق عبد الله ، خصوبة القصيدة الجاهلية ومعاناتها المتجددة ، د. ت ، دار الفكر العربي، ص ١٩٢ .

4- ينظر : د. وفيق سليطين ، الزمن الأبدي ، ص ١٦٢ ، ١٦٣ .

الشعر بالضرورة به ؛ لذلك نجد أن " الطلل لم يكن رمزاً للفناء فقط ، ولم يكن رمزاً للحـب والحياة فقط، وإنما كان أيضاً رمزاً للإنسان في جدله مع الوجود[1] " .

والأماكن التي ذكرها الشاعر ليست مواضع تذكر فحسب ، إنها جزء من موضـوعة وجوده . وثمة تماهٍ بين المكان وجغرافيته . " فالتعبير في العمل الفني ، دلالة نفسـية تفصـح عن العلاقة بين الفنان وموضوعه[2] " .

ويقف ذو الرمة على عتبات أطلال مية ، ويستحضر معه ناقته التي تحمل بين ثناياها الرغبة في الحياة ، والانتصار على الموت . فأوصافها مشتقة من معاني القوة ، فيقول[3] :

- قفِ العنس[4] في أطلال ميـةَ فاسـأل
رسـوماً كـأخلاق الـرداءِ المسلسـل
- أظـن الـذي يجـدي عليـك سـؤالُها
دموعـاً كتبـذير الجمـان المفصـل
- وما يوم حـزوى إن بكيـتَ صـبابةً
لعرفـان ربـعٍ أو لعرفـان منـزل
- بأول ما هاجـتْ لـك الشـوقَ دمنـةٌ
بـأجرع[5] مِربـاعٍ[6] مـرب محلـل
- عفَـتْ غيـر آري وأعضـادِ مسـجدٍ
وسـفْعٍ مناخـاتٍ رواحـل مرجـل
- تَجـر بهـا الـدقعاء[7] هيـفٌ كأنّمـا
تسح التّـراب مـن خَصاصـاتِ منْخُـل

1- د. حسني عبد الجليل يوسف ، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي ، د. ت مكتب النهضة المصرية، القاهرة ، ص ١٣٥ .
2- محمد علي أبو ريان ، فلسفة الجمال ، ١٩٦٤ م ، دار المعرفة الإسكندرية ، ص ١٠٦ .
3- ديوانه : ق (٥٠) ، الأبيات (١ ، ٧) ، ج٣/ ١٤٥١ ، ١٤٥٤.
4- العنس : الناقة القوية .
5- الأجرع : كثيب لين ، ومِرباع : نبت في أول ما تنبت في الأرض في أول الربيع .
6- مرب محلل : موضع يرب الناس ويجمعهم .
7- الدقعاء : التراب .

- كستها عجـاج البـرقتين[1] وراوحـتْ

بذيلٍ مـن الـدهنا علـى الـدار مرفـل

تبدأ القصيدة بفعل افتتاحي ، وهو فعل الأمر (قف) . فيهدف إلى إيقاف الحركـة ، وتعطيلها عند مكان محدد ؛ لأنها تهيئ فعل البث والإبلاغ ، وتكفل له الوصول . فأسند الفعل إلى معمول يتصف بالقوة الشديدة ، فـ " الوقوف فعل طقسي ينطوي على الشـعور بالرهبـة والاحترام . فالإنسان يقف أمام القوى الخارقة التي يعبدها أو يخافها ... وبسبب هذه الأبعـاد المتجذرة في التراث الثقافي والاجتماعي اكتسب الوقوف على الأطلال الأهمية والاسـتمرارية التي نعرفها في التراث الأدبي العربي وأصبح ذاته تقليداً شعرياً[2] " .

لا نرى في وقوف شاعرنا عند أطلال مية تقليداً شعرياً ، وحسب ، بل يقف في طلـل الحبيب ، وكأنه يريد تعطيل حركة الموجودات كلها ، أي يريد الثبوت والسكون فـي المكـان المتحول . ومن المعروف أن " الوقوف أمارة الحزن عند العرب " [3] ، ومن هنـا ، وصـف الشاعر الدموع التي كانوا يذرفونها ، ودعا بالسقيا لهذه الأطلال . فـ" الطلل لا يتصل بموقف الإنسان من ظاهرة الفناء فقط ، وإنما يتصل أيضاً بالماضي الذي عاشه ويحن إليه[4] " ولعـل ذلك يفسر لنا ما نجده من إلحاح على تقديم المكان بتسميات مختلفة ومتكثرة ضـمن الـزمن المرتبط به ، " إن هذا الزمن الشعري الذي ضمن فيه الشاعر العربي القديم ذكرياته المليئـة بالرثاء والتحسر على الماضي وهروبه من حاضره وخوفه من مستقبله ، إنما يأتي هذا الشعر تعبيراً عن تشبث الإنسان بالمكان الذي عاش فيه[5] " . فيؤسس الشاعر فـي البيـت الثـاني لابتعاث مظاهر الحياة في المكان ، ويهبها إمكانية التفتح والنماء . وهو – في الحقيقة – مـن يعاني افتقاد هذه الحياة ، ويتحرق للرجوع إليها ، والانغماس فيها .

وفي البيت الثالث ، يشير الشاعر إلى المكان الاجتماعي (الربع والمنزل) . فالمنزل رمز من رموز الحضارة ، بناه الإنسان .. إنه المأوى والملاذ . فهو مكان حضاري وفنّي في الوقت نفسه ، وهنا " تنشأ هذه العلاقة الحميمية بيننا وبين المكان . إذ تصبح قيمة المكان فـي

1- البرقة : رملٌ وحجارة مختلطة .

2- د. ريتا عوض ، بنية القصيدة الجاهلية ، ص ١٨٥ .

3 - أنور أبو سويلم : مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي ، ١٩٩١ ، دار عمار ، عمان ، ص١٥ .

4- د. حسني عبد الجليل يوسف ، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي ، ص ١٣٦ .

5- د. نضال الأميوني دكاش ، ظاهرة الزمن في الشعر العربي القديم ، ٢٠٠٦ ، دار الحداثة ، بيروت، ط١ ، ص ٣٨ .

الحياة الدنيا توأماً يكمل بعضه بعضاً . كلاهما يأخذ من الآخر ويعطيه ليكونا في النهاية نظرة شمولية لمعنى الحياة [1] ".

فالمنزل هو ركننا في العالم ، إنه ، كوننا الأول ، كون حقيقي بكل مـا للكلمـة مـن معنى[2] .

ويلحظ هنا ، أن كلمتي (منزل وربع) ، غير معرفتين الأمر الذي ينفي الشخصـية عنهما ، ويكسبهما أبعاداً جماعية ورمزية[3] . فالمكان (منزل وربع) بسبب رحيل الحبيب ، وانعدام أسباب الحياة والجدب في الصحراء ، يغدو متنقلاً . لا يعرف الاستقرار مثـل رمـال هذه الصحراء ، متغيراً كالزمن نفسه ، أصل كل انتقال . ولكن " قـد ورد مـن المعـاني أن صور المنازل تمثلت في القلوب ، فإذا عفت آثارها لم تعفُ صورها من القلوب ، وأول مـن أتى بذلك العرب[4] " . فيقف الشاعر في مواجهة الزمن ، ويتمثل الوعي الحاد بالزمن في لفظ (يوم) فهو زمن إنساني يحدده حس الإنسان به. وهو كذلك زمن معرف بالمكان (يوم حزوى). وتستمد (حزوى) دلالاتها من كونها توحي بالمكان الذي يؤمن الطمأنينة والارتياح . غير أن المكان – هنا لا ينطوي على دلالات الثبات . ويتأكد التوق إلى تحقيق الثبات في المكان فـي البيت الرابع ، في قوله : مرب محال : وهو الموضع الذي يجمع الناس ، بالإضافة إلى كون هذه الجمل اسمية تعطي – أيضاً – معنى الثبات ، والاستقرار ، والفسحة من التأمل ، فتشكل عمقاً حقيقياً لتجربة الفقد . وقد أدرك الشاعر أن توظيف الإطار الديني – أعضـاد مسـجد – يحيي في نفوس المتلقين سيلاً من التداعيات ، يستعيدون من خلالهـا جملـة مـن المواقـف والصور ضمن هذا المكان ، ومن ثم يكسب الصورة الشعرية طاقة تعبيرية إقناعية مما يضفي جواً من القداسة على المكان . لا يستطيع شاعرنا أن يبرح المكان ، فالمكان يحتويه في حياته ومماته ، فهو جزء منه لا يختلف عنه في شيء ، بل يقف في كل طلـل يخاطبـه . ولـيس عجيباً أن يكون الطلل ممثلاً لتجربة البراح والحنين والندم[5] . ولكن قد يتولد الأمـل ، مـن موقف الحزن ، فيقول[6] :

1- أسماء شاهين ، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا ، ص ١٩ .

2- ينظر : غاستون باشلار ، جماليات المكان ، ص ٣٦ .

3- ينظر : د. ريتا عوض ، بنية القصيدة الجاهلية ، ص ١٨٨ .

4- ضياء الدين بن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ١٩٩٠ ، بيروت ، المكتبة العصرية ، ٦٠/٢ .

5- ينظر : د. حبيب مونسي ، فلسفة المكان في الشعر العربي ، ص ٤٣ .

6- ديوانه : ق (٦٨) ، الأبيات : (١ ، ٨) ، ج٣/ ١٧١٠ ، ١٧١٤ .

- أمـا اسـتحلبتْ عينيـك إلا محلّـةٌ
بجمهـور حـزوى أو بجرعـاءِ[1]مالـكِ
- أمـا والمصـلى واليمـين التـي بهـا
حلفـتُ بمـدعى[2] كـل سـاعٍ وسـالكِ
- أناخَـتْ روايـا[3] كـل دلويـةٍ بهـا
وكُـل سِـماكي مِـث المبـاركِ[4]
- بمسـترجف الأرطـى كـأن عجاجـه
من الصـيفِ أعـرافُ الهجـان الأواركِ
- فلـم يبـقَ إلا دمنـةٌ هـار نؤيهـا
وجيفُ الحصى بالمعصفاتِ السـواهكِ[5]
- أنخنا بها خوصـاً برى الـنص بـدنَها
وألـزقَ منهـا باقيـاتِ العرائـكِ
- كـأن عليهـا سـحقَ لفـقٍ تنوقـت
لـه حضـرمياتُ الأكـف الحوائـكِ
- لنا ولكم يـا مـي أضـحت نِعاجهـا
يماشـين أمـاتِ الرئـال[6]الحواتـكِ

ويتكرر بكاء الشاعر على مشارف أطلال مية ، ويحدد تخومه بدقة ، فهي تقع علـى مرتفع من الرمل ، وقد ارتفع وسطه ورقّت نواحيه . فالبكاء ، والسحاب التي تحمل المـاء ، في البيت الرابع يعوضان عن جفاف المكان ، وقحطه ، ويحملان بذرة الحياة .

ولابد لهذه البذرة أن تعطي ثمرتها . وهذا ما يحققه الطلل المتعطش لماء الحياة .

ويمتزج الماء والدمع في تربة (الطلل) ، فيحولها عن كونها المجدب لتصبح موطناً للبقرة الوحشية ، ولتلك النعامة وفراخها .

1- جرعاء مالك : بالدهناء ، قرب حزوى
2- مدعى : اسم مكان من الدعاء .
3- روايا السحاب : التي تحمل الماء .
4- المبارك : حيث بركت .
5- السواهك : التي تسحق سحقاً شديداً .
6- الرئال : أفراخ النعام - الواحد : رأل .

وتجلى هنا رمز الخصوبة والحياة بلفظ " أمات " مما يثري المكان بجماليـة الحنـان والحب والعطف .. .

وبالإضافة إلى المصلى ، واليمين يحلف الشاعر – أيضاً – باسم المكان – مـدعى – وهو اسم مكان من الدعاء. فينطوي ذلك على عمق رمزي "معنوي" بدلالة (كلّ) على العمومية والاشتمال. " إن الشعر لا يقول أشياءه في اللغة المعتادة. إن له من اللغة ألفاظاً وتراكيب تمعن في خلق جو من المعاني التي تعمل عملها الدسيس في النفس، على مراحل[1] ".

لقد اختار شاعرنا لفظ " محلّة " عوضاً عن " المنزل " ، له خاصية الاشـتمال علـى الإنسان وغيره . وهذا ضرب من التعتيم الذي يشيع كثيراً من الخوف والتوجس ، لكن تبقـى (محلّة) بوصفها شكلاً من أشكال الوجود [2] ، أي إلى من ينزل فيها ، فهي تجمع بين الكـائن والمكان .

" يؤثر الطلل في الشاعر ، وربما غدا الشاعر طللاً آخر ، فكلاهما فقد شيئاً ، وكلاهما يعاني أثر الزمن فيه ، والقوى الخارجية التي تحاول طمس معالمه[3] " . فالغبار الذي تحملـه رياح الصيف يؤلف فوق الأرض كثباناً ترتفع كأنها أسنمة إبل بيض رعت الأراك، فتحولـت ألوانها إلى الغبرة . وكأن بهذه المحلّة نساء يمنيات يحكن الثياب . وهذا فعل ذو أفق حضاري فتلاشت غربة الشاعر أمام هذا الطلل ؛ لأنّه حضر بصورته الحية ، وزالت عجمة الطلل أمام الشاعر ، على الرغم من أن الطلل لا ينطق هنا ، لكن صورته اغتنت بإطاره المكاني المحدد (جرعاء مالك) ، وبدلالة السحب التي تتكرر على المكان وتخصه بوبلها الـدافق الغزيـر ، الذي يجدد الحياة فيه ، ويبتعثها ، ويضمن استمرارها القوي المتتابع كل آن ... .

فأشجار الأرطى – فضلاً عن دلالتها على الخصب والتفتح – تسبغ صفتها على المكـان ، وتحققه بخاصياتها . وهي _ في الوقت نفسه - تتجذر في تربته ، وتستمد نسغ الحياة منها . ويعني ذلك أنها تمتاح لنفسها ، من عمق الطلل ما تضفيه عليه من دلالة الحيوية والازدهار . فـ " الفـن ينقل ما هو كائن إلى مستوى ما ينبغي أن يكون وهنا تنفذ القيم إلى جوهره[4] " .

إن الطّلل – بحسب ما تقدم – لم يعد قفراً بلقعاً ، ولم يعد قحطاً مجدباً ينذر بالموت . لقد أصبح خلاف ذلك ، حافلاً بأسباب النماء ، وعامراً بآياتها وشواهدها .

فإن لم ينطق مباشرة ، فإن مظاهر الحياة فيه – كما تؤسسها اللغة وتكفل قيامها – هي التي تنطق من خلاله وتنوب عنه . والمكان في الحديث الطللي " مكانان : مكـان ماضـوي

1- د. حبيب مونسي ، فلسفة المكان في الشعر العربي ، ص ٧٠ .

2- ينظر : د. وفيق سليطين ، الزمن الأبدي ، ص ٢٧ .

3- د. سمر الديوب ، الثنائيات الضدية (دراسات في الشعر العربي القديم) ، ص٨١ .

4- صلاح قانصوه ، نظرية القيم في الفكر المعاصر ، ١٩٨٤ ، دار التنوير ، بيروت ، ط٢ ، ص٢١٩.

متصل بالسعادة ، ومكان متحول رامز ، والشاعر مصر على مقاومة السلب المكاني في الديار. والدموع تعبير واضح عن رثاء الإنسان في المكان المتحول ، وهي في الآن نفسه تعبير عن رفض الشاعر المطلق سطوة المكان . والعلاقة بين الطلل والمرأة علاقة تنافرية . فقد تسلط القهر على المكان ، فهجرته المرأة ، وربما كان ذلك سبباً في جعل الشاعر يفكر في التحول من الطلل إلى مكان آخر . ويهدف التشكيل الضدي المكاني في الطلل إلى إيجاد حال تصالح مع المكان ورغبة الشاعر في جعله مكاناً إيجابياً[1] دائماً " .

ومن هنا يرى باشلار[2] أنه يتوجب علينا أن نتعلم دروساً من الشعراء ، فبأية قوة يقدمون لنا البرهان أن البيوت التي فقدناها إلى الأبد تظلُّ حية في داخلنا ، وهي تلح علينا ؛ لأنها تعاود الحياة ، وكأنها تتوقع منا أن نمنحها تكملة لما ينقصها من حياة .

فالطلل موت حياة ، وزرع حياة فيه من نوع آخر ، فيقول[3] :

- أداراً بحزوى[4] هجتِ للعين عبرةً
فماء الهوى يرفض أو يترقرقُ[5]
- كمستعبري في رسم دارٍ كأنّها
بوعساء تنصوها الجماهير مهرقُ[6]
- وقفنا فسلمنا فكادتْ بمشرفٍ
لعرفان صوتي دمنةُ الدار تنطقُ
- تجيشُ[7] إلي النفس في كلّ منزلٍ
لمي ويرتاع الفؤاد المشوقُ
- ألا ظعنت مي فهاتيك دارها
بها السحم تردي والحمام المطوقُ

يبدأ الشاعر بالاستفهام الموجه إلى ذاته ، ولم يأتِ به إلا ليشد انتباه المتلقي . وكأن هذا الاستفهام مفتاح للولوج إلى عالم القصيدة . وتتجلى غربة الشاعر ضمن المكان الاجتماعي

1- د. سمر الديوب ، الثنائيات الضدية ، ص ٨١ .
2- جماليات المكان ، ص ٧٤ .
3- ديوانه : ق (١٣) ، الأبيات (١ ، ٤) ، ج١/ ٤٥٦ ، ٤٥٨ .
4- حزوى : موضع في ديار بني تميم .
5- يترقرق : يجيء ويذهب في العين من غير أن ينحدر .
6- الجماهير : العظيم من الرمل – مهرقُ : بالفارسية " مهركرد " شيء كان يكتب فيه .
7- تجيش : تفور ، وتثور وترتفع من الفزع .

بتكراره كلمة (دار) أربع مرات ، بالإضافة إلى المنزل بوصفه ، شكلاً من أشكال الوجـود يشير إلى الموجود ، أي إلى من ينزل فيه ، فهو يجمع بين مي والمكان . ولكـن " المنـزل " يقدم بوصفه خراباً مهجوراً . ولم يعد هناك إلا طلل بالٍ يذكّر بماضي المكان وصاحبته ؛ لذلك يرى د. صلاح عبد الحافظ أن العفاء المكاني حلّ محله عفاء زمني[1]، فالطلل إذاً ، نافذة تهيئ لنا أن نطلّ من خلالها . ولكن هذه الإطلالة تشحب ، ويتعمق الإحساس بالفجيعة حين يسـتقر أمامنا الطلل جثة هامدة تُخلي الحياة للموت الذي يستأثر بالأرض ومعطياتها .

إن الصيغة التي يستحضر بها المكان تدلّ على عموميته داخل الإطار المحـدد بـ (حزوى)[2] التي تدل على الارتفاع ، والاجتماع ، و (وعساء) التي تدل على الأرض اللينة التي تنبت البقول، و(مشرف) التي تدل على الارتفاع في المكان . لقد اختار شـاعرنا هـذه الدلالات؛ لأنه يواجه أمام الطلل حاضراً قاهراً .. . وإذا كنّا قد قررنـا أن دلالـة (الـدار) تنصرف إلى الاطمئنان ، والأمن ، والستر فإن الشاعر يدرك أن ذلك الانصراف وقتي جزئي، وذلك بإضافة ماء الهوى الذي يجيء ويذهب في العين من غير أن ينحدر ؛ ليـروي عطـش الدار وقفرها فالدمع ووظيفته الإيجابية شفاء من الأسى ، وهو علاج على المسـتوى الفنـي ، أي يلجأ إليه الشاعر ، حين العجز عن الفعل الحقيقي . فهو أداته مـن أجـل التنفـيس عـن المكبوت ... فحين يقف الشاعر على الأطلال يبكيها ، ويبثها حزنه لا يقوم بعمله هذا ؛ لأنـه تقليد شعري ، ولكنه يعبر عن مواجد إنسانية عامة أتيح لهذا الشاعر بفعل موهبتـه الشـعرية التعبير عنها بنمط جمالي رفيع . إنه لا يذكر الديار ، وفعل الزمن فيها لمجرد الوصف ، بـل ليبكي نفسه التي ينظر إليها على أنها رمز ، أو معادل موضوعي للطلل[3] ... ويحمل الشاعر (الدار) ، دلالة الغربة ، وذلك بقوله : (ألا ظعنت مي فهاتيك دارها) ، فيكون المكـان فـي وضعه ذاك حاملاً معنيين متناقضين : معنى الدار والأمن الزائلين ، ومعنى الغربة والاغتراب الدائمين . وهنا تتجلى رؤية الشاعر ، ورؤياه التي تحمل التعارض بين البقاء والفناء .

1- المكان والزمان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره ، ١٩٨٣ ، دار المعارف ، مصر ، ط١ ، ٢٨/٢-٢٩ .

2- ينظر : مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، ١٩٦٠ ، القاهرة ، ط٣. مادة : حزأ ومادة : وعس .
- حزأ : الإبل جمعها وساقها ، والسراب رفعه واحزوزأ : اجتمع .
- الوعساء : مؤنث الأوعس . والأرض اللينة ذات الرمل تنبت البقول الجيدة ، والسهل اللين من الرمل..(ج) وعس ، والأرض لم تُوطأ ..
- مشرف : مشارف الأرض أعاليها . الواحد : مشرفٌ وشَرفَ المكان : ارتفع .

3- ينظر : د. أحمد دهمان ، النقد العربي القديم (٢) ، ٢٠٠٢ ، جامعة البعث ، كليـة الآداب والعلـوم الإنسانية ، ص ١٨٥ ، ١٨٦ .

فيبقى الطلل منطقة توتر بين الفناء والبقاء ، وبين التعين ، ونقيضه . فالـدار وهـي تتصل برابية من الرمل ، أصبحت كالشيء كان يكتب فيه (مهرق) . وهذا المكان / الـدار يثرى بالفعل الحضاري الثقافي . فالمكان الذي يعيش فيه البشر مكان ثقافي[1] ، وبالإضافة إلى ذلك أعطاها صفة الخلود والبقاء ؛ لارتباطها بصورة الكتابة التـي تمـنح الإنسـان هويتـه الإنسانية، وتؤسس لبناء الحضارة ... إن تجاور الفناء والبقاء في الموقف الواحد يفرض على النفس تحسس الفروق التي تلحق كل واحد منهما ، ففي البيت الأخير يتجلى التعارض :

" بها السحم تردي والحمام المطوق " فوجود الغربان في هذه الدار دليل الشؤم والحزن والموت لهذه الدار ، تتعارض مع الحمام التي هي رمز السلام والأمن والحياة . ولجأ الشاعر إلى التعارضات " التي تعطي للمكان الجديد خصوصية الحضور والغياب فـي آن . حضـور تشهده العين ، وترقب مظاهره ، وغياب تتحسسه النفس ، وتستشعر آثـاره[2] " . أي ارتبـاط الحمام المطوق بهذه الدار على خلاف ما جاء ظاهرياً للعين – يعمق حس الفجيعـة ، ويفـتح على الموت. " كما أن ثمة علاقة بين الحمام والحِمام (الموت) فكلاهما مـن جـذر واحـد (حمم)[3] " .

ولكن عبقرية الشاعر تجلّت في إضفائه صفة السرعة على الغربان ، والحمام المطوق . فأدخل الحركة إلى المكان الصامت ؛ ليعطيه قيمة التجدد والحياة معتمداً علـى مـا تفيـد أداة الربط "واو العطف[4] " من إدراج حدثين في إطار يجمع بينهما ، فيشتركان في حكمـه علـى نحو ما تفيد هذه الأداة التي تعطف ثاني الحدثين على أولهما ، فتجعله داخلاً في حكم الأول . فالاستفهام الذي بدأ به البيت الأول سرعان ما يفضي إلى معنى التعجـب ، أو يشـي بدلالـة الإنكار . وفي الحالين كليهما يتقرر أن ما يخرج إليه الاستفهام إنما هو موجه مـن الشـاعر وإليه ، .. فكأن صورة الجفاف قد عادت لتطغى على الطلل . ومن هنا يتعين التشكيل الضدي (الشاعر – الطلل) ، فالأول : يفعل ، يحب ، ويتألم ، ويبكي ، ويحمل في داخلـه حركـة متنامية ، يحاول أن يمتد ليتفاعل معه . لكن الآخر سلبي تماماً لا يبدي أية استجابة ، بل يبقى على حاله جامداً أصم . " فالوقوف على الأطلال هو وقـوف علـى الماضـي ، أو ماضـي الماضي . فلا يهيج الطلل شوقه بقدر ما يشعره برغبة في البكاء ؛ لذلك يرتبط بالمسـتحيل :

1- ينظر : د. حبيب مونسي ، فلسفة المكان في الشعر العربي ، ص ٥٦ .

2- المرجع نفسه ، ص ٧٠ .

3- د. سمر الديوب ، الثنائيات الضدية ، ص ١٨٥ .

4- ينظر : مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، ٢٠٠٣ ، المكتبة العصرية ، بيـروت ، ط١، ج٣/ ٥٧٧ .

إنه بديل من الحبيبة ...[1] " ، فلا يتذكر الشاعر الحبيبة في الطلل إلا وهي غائبة ؛ لذلك يعتمد على وجود[2] الحمام فيه . فذكره تعويض نفسي ورمزي لافتقاد صاحبة المكان .

ويلجأ الشاعر إلى تعليق الحوار ، وقطعه على المستوى الخارجي ؛ ليكون موجهاً إلى داخل النفس ومحققاً فيها ، فيقول[3] :

- تعرفْتَ أطلالاً فهاجـتْ لـك الهـوى
وقـد حـان منهـا للخُلوقـةِ[4] حينُهـا
- فلم يبـقَ منهـا بـين جرعـاءِ مالـكٍ
ووهبـين إلا سـعفُها ودرينهـا[5]
- ومثلُ الحمـامِ الـورق ممـا توقّـدتْ
بهِ من أراطـى حبـل حـزوى إرينُهـا
- فلمـا عرفْـتُ الـدار قفـراً كأنّهـا
رقوم[6] هراقَـتْ مـاء عينـي جفونُهـا

ويتكرر المشهد في الحديث الطللي – كما نرى – وكـأن الشـاعر قـد تشـبث فـي المكان/الدار ، وحدد تخوم الطلل بدقة متناهية بين جرعاء مالك ووهبين . وخاصيات المكـان الاجتماعي الذي يعينه - وهو يحضر هنا بوصفه رسماً بالياً تنعدم فيـه مظـاهر الحيـاة ، ويلون صورة الدار بلون الحمام . فقد اعتادت الحمامة أن تألف المكان الآمـن ، والمصـون بمالها من حرمة وقداسة[7] ، لكنها هنا موجودة في مكان قفر غير آمن . فلا يريد الشاعر أن ينمي الشعور بالأمن والرضا ، ولكن أراد أن يعمق حس الفجيعة والفقـد[8] مـن خـلال دال

1- د. سمر الديوب ، الثنائيات الضدية ، ص ١٨٥ .
2- ينظر : د. عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ١٩٧٠ ، الدار السـودانية ، الخرطوم ، ط٢ ، ٩٢٤/٢ . " الحمام دلالياً رمز لخصوبة المرأة وللأنوثة " .
3- ديوانه : ق (٨٣) ، الأبيات (١ ، ٢ ، ٣ ، ٧) ، ج٣/ ١٧٨٥ ، ١٧٨٧ .
4- الخلوقة : خلق الثوب خلوقة وخلقاً : بلي .
5- درينها : يابس النبت .
6- الرقوم : والرقم : الكتاب .
7- ينظر : أبو منصور الثعالبي ، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب ، ١٩٦٥ ، تـح : محمـد أبـو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، ص ٤٦٤ .
8- ينظر : أبو القاسم الآمدي ، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، د. ت ، تح : أحمد صقر ، دار المعارف بمصر ، ط٢ ، ج٢ / ١٤٢ .

(الورق) يعين ضرباً من الحمام مخصوصاً بلونه الرمادي . وهو يجمع الأبيض إلى الأسود ، ويداخل بينهما. وينبثق عنهما ليكون علامة على هذا وذاك ، وتحققاً لهما في آن . ومما لاشك فيه أن الشاعر يريد أن يبث بالدار ، في البيت الرابع ، الحياة والخلود للمكان ، فينتصر اللون الأبيض الذي يحمل دلالة الأمل والتفاؤل على اللون الأسود الذي يدل على الحزن واليأس .

نستطيع القول إن ثمة شعرية في الرؤية لدى الشاعر . فهو يعـاني قسـوة الـزمن ، فيشعر بالغربة ؛ لذلك يتخذ المكان والزمان وسيلتين فنيتين ونفسيتين . فتنكفئ الرؤيـا لـدى الشاعر إلى الماضي ؛ ليحلم بالحبيب ، فتفارق رؤياه العالم ، وتنقطع صلته بالحاضـر الـذي يشعر بثقله ، ويتسم بحس مأساوي ؛ ليتحول من مكان الجغرافيا إلى مكـان التجربـة ، بمـا يوحي للشاعر من ذكريات . ويبقى التعبير في النص الشعري عاجزاً عن اسـتيعاب جميـع ممكنات الرؤيا ، فيضطر الشاعر إلى الاستعانة بكل ما يستطيع الاستعانة به من أجل أن ينقل إلينا ولو قدراً ضئيلاً من إحساساته [1].

ويستمد الشاعر من العناصر الإسلامية ، ويسبغها على طلله مما يعطيه بعداً دينيـاً ، كقوله[2] :

- خليلـي عوجـا بـارك الله فيكمـا
  علـى دار مـي أو ألمـا فسـلما
- كما أنتُمـا لـو عجتُمـا بـي لحاجـةٍ
  لكـان قلـيلاً أن تُطاعـا وتُكرمـا
- ألمـا بمحـزونٍ سـقيمٍ وأسـعِفا
  هـواه بمـي قبـلَ أن تتكلمـا

وكقوله[3] :

- يـا صـاحبي انظُـرا ، آوالكُمـا درج
  عالٍ ، وظـل مـن الفِـردوس ممـدود

---

1 - ينظر : سامي الدروبي : علم النفس والأدب ، ١٩٧١ ، دار المعارف بمصر ، ص١٤٢ .

2- ديوانه : رقم : (١٣) من ملحقات الديوان ، الأبيات (١ ، ٢ ، ٣) ، ج٣/ ١٩٠٨ .

3- ديوانه : ق (٤٦) ، البيت (٣) ، ج٢/ ١٣٥٥ .

يقف الشاعر بالأطلال ويطلب إلى صاحبيه أن يقفا معه ، .. ويمتزج طلبه بدعاء إسلامي رقيق غير مألوف في المقدمات الطللية[1] .. فتحضر دار مي ، وهي تحمل قيمة إيجابية من الأمن والسلام والقداسة ، وذلك لقوله : (فسلّما .. بارك الله .. درج عال وظلّ من الفردوس ممدود) . ويرى باشلار[2] في الصور الباعثة على الطمأنينة أننا نصبح قادرين على بدء حياة جديدة ، حياة هي ملكنا ، تنتمي إلينا في أعمق أعماقنا .

ومما سبق نلاحظ أن الحديث الطللي لدى ذي الرمة يقوم على ثلاثة محاور : الزمان والمكان والمرأة . فيستحضر الشاعر في وقفته على الأطلال صورة الماضي الذاهب ، ذلك الماضي الذي يتصل بالزمان والمكان . ففي هذا المكان تجلت فيه معاناة الشاعر وغربته ، فهو المكان السابق للحبيبة . واستحضار الحبيبة الغائبة في الطلل ، كأنه عزاء وسلوى ومتنفس ، فيتحول المكان إلى خلق جديد يحمل صفات جديدة ، وفق رؤيا جديدة اتخذت صوراً مثالية ، وإنسانية تجاوز بها المساحة الجغرافية المجردة للمكان إلى كونها تشكيلاً روحياً ووجدانياً يزخر بالحركة والحياة ، فاستنطقها ، وقدم هذه الوقفة من خلال الاستفهام ، وجعلها حواراً مع النفس . فهذا الاستفهام المتلاحق هو صوت الشاعر الذي اتصل برؤية جعلت من الوقوف على الأطلال وقفة مع النفس . ويبدو أن ما يظهره الاستفهام من دلالات تكشف عن تشكك الشاعر من جدوى البكاء على الأطلال ، وفي البكاء إقرار بفقده . فالبكاء المفرط يعبر عن العمق الذي بلغه القهر في روحه ... ولهذا يحيي الطلل ، ويتذكره ، ويراه وشماً متجدداً يقاوم الفناء وينتصر عليه .

فهذا الوشم المتجدد رمز لإرادة الحياة ، وقهر الموت . إنه تعويذة ضد الفناء الذي يهدد الديار الصامتة .

ومن هنا أصبح الوشم حياة ، وبشر بحياة جديدة من ورائها إذ نرى الظباء ، وبقر الوحش في كل الزوايا . فللأمومة والطفولة بشارة الحياة الجديدة . إنها رمز الخصب والنماء.

1- ينظر : د.حسين عطوان ، مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي ، ص ١١٠ .

2- جماليات المكان : ص ٥٧ .

ب - الرحلة إلى المكان والرحلة في المكان :

١"- الرحلة إلى المكان :

تعد الرحلة في شعر ذي الرمة وسيلة لتجاوز المكان الاجتماعي الـذي يعـاني فيـه الاغتراب ؛ لذلك كانت الدروب – كما سنرى – طويلة ، مقفرة ، تغص بالصعاب والمجاهيل. فالرحلة ، وحركتها المستمرة المتصلة كانت داخل البيد الملمعة بالسـراب . وقـد ارتبطـت الرحلة في شعره بصورة الأطلال ؛ لذلك كانت صورة الرحلة جزءاً لا يتجزأ مـن المشـهد الطللي . يقول[١] :

- أقولُ لنِفسـي واقفـاً عنـد مشْـرفٍ[٢]
علـى عرصـاتٍ كالرسـوم النواطـق
- ألمـا بِـئن للقلـبِ ألاّ تشـوقه
رسوم المغـاني[٣] وابتكـار الحزائِـق[٤]
- وهيـفٌ تهـيج البـين بعـد تجـاورٍ
إذا نفحـتْ مـن عـن يمـين المشـارق
- وأجمـالُ مـي إذ يقـربن بعـد مـا
وخِطْـن بـذبان المصـيفِ الأزارق
- كـأن فـؤادي قلـب جـاني مخافـةٍ
على النفس إذ يكسـين وشـي النمـارق
- وإذ هن أكتـاد[٥] بحوضـى[٦] كأنمـا
زهـا الآلُ عيـدان النّخيـل البواسـق
- طوالع من صابِ القرينـة[٧] بعـد مـا
جـرى الآلُ أشـباه المـلاءِ اليقـايق[٨]

1- ديوانه : ق (٧) ، الأبيات : (١ ، ٩) ، ج١/ ٢٤٧ ، ٢٥١ .
2- مشرف : هو رمل بالدهناء .
3- المغاني : المنازل .
4- الحزائق : الواحدة : حزيقة ، وهي القطعة من الناس والأظعان .
5- أكتاد : أشباه ، ويقال : جماعاتُ
6- حوضى : من منازل بني عقيل ، وفيه حجارة صلبة ليس بنجد حجارة أصلب منها .
7- القرينة : اسم روضة بالصمان ، وقيل وادٍ .
8- اليقايق : البيض .

- وقد جعلـت زرقَ الوشـيج[1] حـداتها

يميناً وحوضـى عـن شـمال المرافـق

- عنـود النّـوى حلاّلـةٌ حيـثُ تلتقـي

جمـاد[2] وشَـرقياتُ رمـل الشـقائق[3]

يتحدث الشاعر مع نفسه متخذاً صيغة الفعل المضارع (أقولُ) الذي يفيد معنى التجدد والاستمرار . وكأن الوقوف هنا يشير إلى السياق الغائب للحركة . فهو يحيلنـا إلـى حركـة الارتحال القائمة من قبل ، والممتدة إلى لحظة رؤيته أجمالَ مي .

ولعلّ الوقوف ينمي الأمل بالوصول إلى المستقر ، وينطوي على إمكانية الخلاص من متاهة القفر وظلامه .

فيحدد الشاعر مكان الوقوف ، عند رمل بالدهناء ، على عرصات كالرسوم النواطق . فالجملة الاسمية تفيد معنى ثبات الحال بعيداً عن ارتباطها بزمن محدد . والاسـتفهام بقولـه (ألما) الذي ينم على قلق نفسي واضطراب ، أيضاً ، يثير تعاطف المتلقي مع الشاعر .

واستخدام الشاعر : لما التي تفيد النفي والجزم والقلب قلبت المضارع إلى الماضـي ؛ ليدل على الجانب الإخباري في النص . فالنفي بـ (لم) لا يتوقّع حصوله والمنفي بـ (لمـا) متوقع الحصول[4] . يتوقع الشاعر أن يأتي زمان ، ولا يشتاق قلبه للمنازل والأظعان .

فكل نتاج أدبي هو " مصدر تعويضي لإشباع شهوات في مقابل رغبة أو حاجـة لـم تتحقق ، باعتبار الأثر الأدبي رديفاً للعلاج النفسي ، لأنه يدل على غياب يسعى صاحبه إلـى تحويله حضوراً [5] " . حيث تنصهر الذات والموضوع معاً في القصيدة ؛ ليصـنعا الموقـف والرؤية والشعور . ولا يتناقض هذا مع مفهوم الشعر الذي يقوم على الذاتية الصـرفة ، لأن " هذه التفصيلات الحية هي المادة الموضوعية التي تتجسم من خلالها الرؤية " [6] .

1- زرق الوشيج : اسم ماء .

2- جِماد : حجارة لا تبلغ أن تكون جبلاً .

3- الشقائق : غِلظ بين رملتين .

4- ينظر : مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، ص ٣٠٠ ، وتسمى (لما) حرف اسـتغراق ، لأن النفي بها يستغرق الزمان الماضي كله .

5- فؤاد أبو منصور ، النقد البنيوي الحديث ، ١٩٨٤ م ، دار الجيل ، بيروت ، ص ٨٠ .

6 - عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) ، بيروت ، دار الثقافة ، ص ٣٨٣ .

فجفاف الماء سبب رحيل المرأة ، ورحيلها سبب جفاف حياة الشاعر ، لكن الشـاعر يبعث الحياة من قلب الموت وهذه وظيفة الصورة الشعرية " أن تتخطى الواقع عـن طريـق إبداع فني مختلف عن الواقع ، لا يلغيه ، بل يصطرع معه ؛ ليتجاوزه[1] " .

فيرى الشاعر المرأة ابتعدت . فهذه حقيقة فنية تجسدها رغبة الشاعر فـي إيجادهـا . ومع أن أبناء القبيلةِ كلّهم قد رحلوا لا يجعل الصورة انعكاساً للواقع ، بل يحملها دلالة رمزية. فيصور ظعائن مي ، حين يتحملون ، وتُكسى الإبلُ النمارق ، فإذا بقلبه يصبح كقلب رجل قد جنى قتلاً ... فرحيل مية خلف البين ، ولهذه المفردة علاقة بالنظام الاجتماعي البـدوي فـي الحديث الطللي وفي أثناء قيام الرحلة . فقد تكررت مفردة البين فـي الشـعر العربـي ؛ لأن الإنسان في بلاد العرب يعيش حالة عدم استقرار مع المكان . فهو كثير النزوع إلى الترحال ، ولكنه ترحال كان مفروضاً[2] عليه . ولعلّ حديثه الطويل عن الظعن قد قاده إلى الاهتمام بأدق التفاصيل ، فقد بدأ الرحيل بعد التجاور في الربيع ، فلما جاء الصيف ويبس الكلأ ، وأصـيبوا بلسعات الذباب القاسية تفرقوا .

ويشبه الشاعر الأظعان بالنخلة في موضع/حوضي ، وتشير الدراسات إلى أن النخلـة من معبودات الجاهليين[3] .

ولعله يشير إلى الخصب والعطاء ؛ لأن النخيل مرتبط بالمرأة . فالعلاقة بين المـرأة والشجرة معروفة في التراث الديني العربي قبل الإسلام[4] . ولعل تحديد ذي الرمـة أسـماء الأماكن التي جاءت الظعائن منها ، من الروضة بالصمان ، بعد أن جرى السراب في صورة ملاءات بيضاء منشورة فوق الصحراء أعطى جمالية للصورة جاءت من التشبيه الذي يحمـل بلونه الأبيض معنى النقاء والطهارة للمكان . ولكي لا تغيب هذه الظعائن عن أعيننا ، وتضيع في متاهة الصحراء وسرابها يحدد لنا المكان الذي استقرت به ، وهو موضع الوشـيج حيـث وجود الماء على يمين حداتها ، وحوضى عن شمالها .

ويعود في البيت التاسع ليقول : هذه الظعائن حلالةٌ حيث يبلغ جماد صاحبة الحجـارة الصلبة ... إن حضور ما يشبه الجبل بوصفه مكاناً جغرافياً أدى وظيفته في خلـق الفضـاء

1- د. سمر الديوب ، الثنائيات الضدية ، ص ٥٢ .

2- ينظر : د. محمد بلوحي ، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي ، ص ٩٦.

3- ينظر : د. نصرت عبد الرحمن ، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضـوء النقـد الحـديث ، ١٩٧٦، مكتبة الأقصى ، عمان ، ص ١٣١ .

4- ينظر : عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ١٩٧٠ ، دار الفكر ، بيروت ، ط١ ، ج٣ /٨٨٠ ، ٨٨٣ " ومن رموز الأنثى الشجرة منها النخلة ... فالنخلـة مرتبطـة بـدلالات الخصوبة .. وهي ذات كرامة وبركة " .

الزماني من خلال قيمة الخلود ، بالإضافة إلى إشباعه بدلالات أخرى مـن مثـل الصـمود ، والتحدي ، والشموخ أمام جبروت الطبيعة القاهرة له . " وبذلك ولدت صورة الجبل في نفـس الشاعر الجاهلي صورة الخلود التي كان يأمل في امتلاكها ، ولكنه كان يدرك من جهة أخرى أن ذلك طموح غير مدرك[١] " .

يصر ذو الرمة على العناية بتفاصيل قصته الشعرية ، فيفصل في حديثه عن الجمـال والهودج ، والمرأة في رحلته على الناقة سعياً وراءها ، فيقول[٢] :

- نظـرتُ بجرعـاءِ السـبية[٣]نظـرةً
ضحى وسواد العين فـي المـاءِ غـامس
- إلى ظُعنٍ يقْرضـن أجـواز مشـرفٍ
شِـمالاً وعـن أيمـانهن الفـوارس[٤]
- أَلِفن اللوى حتى إذا البروقُ[٥] ارتمـى
بـه بـارح راح مـن الصـيفِ شـامِس
- وأبصرن أن القِنع[٦] صـارتْ نطاقُـه
فَراشـاً[٧] وأن البقـلَ ذاوٍ ويـابس
- تحملن من قـاعِ القرينـة[٨] بعـد مـا
تصيفْن حتـى مـا عـن العِـد حـابِس
- إلـى منهـلٍ لـم تنتجعـهِ بعكّـةٍ[٩]
جنوب ولم يغْـرس بـه النخـلَ غـارس
- فلمـا عرفْنـا آيـةَ البـين قلّصـتْ
وسوج المهـارى[١٠]واشـمعلّ المـوالِس

1- د. محمد بلوحي ، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي ، ص ١٠٢ .
2- ديوانه : ق (٣٦) ، الأبيات (٨ ، ١٧) ، ج٢/ ١١١٩ ، ١١٢٤ .
3- السبية : روضة في ديار بني تميم بنجد .
4- الفوارس : رمل بالدهناء .
5- البروق : بقلة .
6- القنع : مكان مطمئن الوسط يستنقع فيه الماء .
7- الفراش : بقايا الماء ، الواحدة : فراشة .
8- القرينة : اسم روضة بالصمان " وقيل وادٍ " .
9- العكّة : شدة الحر مع سكون الريح .
10- وسوج المهارى : لم تُرخ ذيلها .

- وقلتُ لأصحابي : هم الحـي فـارفعوا

تدارك بنا الوصلَ النّـواجي العـراِمس[1]

- فلمـا لُحِقْنـا بالحـدوج وقـد علَـتْ

حماطاً[2] وحِربـاء الضـحى متشـاوس

- وفي الحـي ممـن نتقـي ذاتَ عينـه

فريقـان : مرتـاب غيـور ونـافس

نظر ذو الرمة من تلك الروضة إلى ظعنٍ ، مؤكداً نظرته . فمجال الرؤيـة مفتـوح أمامه ؛ لأن رحلة الظعائن في الضحى ، ويتسرب الأمل ، ويغني الشعور بالأمن والطمأنينة ، وقد استحضر (السبية) بكل ما تحمله كلمة السبية/ الروضة ، من قيم جماليـة وإيجابيـة ؛ لتكون متنفساً ومجالاً لاستراحة النفس في حالات القلق ، وإغنائها بقيم العطاء والخصب .

ولا يقف ذو الرمة مراقباً ، بل حدد بدقة أمكنة الظعن التي مرت عليها حيث يملـن عن أوساط مشرف شمالاً ، وعن يمينهن رمل بالدهناء . فالنتاج الفنـي فـي ذاتـه فكـري ومثالي[3] معاً ، فلابد أن تنطوي الصورة إذاً على شيء من المثالية إضافة إلى تقـديم فكـر الشاعر . فالظعائن هنا فكرة لا هوية لها ؛ لأنها ظعن مطلقة وليست ظعناً معلومة محـددة . وكثرة الأماكن في الأبيات : (جرعاء السبية ، أجواز مشرف ، شمالاً ، يميناً ، اللوى ، القنع، قاع القرينة ، منهل ، الحي ...) . تحيل على وحدةٍ في المكان على الرغم من تعدد أسمائها ، فـ" المكان الشعري ، لكونه قد تم التعبير عنه يتخذ قيم التمدد[4] " .

وقد جعل الشاعر ، أمكنة الظعن مركز جذب لها ، فتغدو تضاريس المكـان انعكاسـاً لروحه ، فيختار لها المكان الآمن المطمئن في الوسط ، يستنقع فيه الماء كقولـه : (القِنـع) و(القرينة) .. ودلالة القرينة ، هنا ، تأخذ معنى (الوادي) ، لقوله : تحملن من قاع القرينة ، ويقرنها بمعنى الفقد والبين . فيكون الوادي من حيث هو اختراق للمكـان يحفـر أثـره فـي الوجود.

وقصدت الظعن موضع ماء ، هو في البادية ، لم يغرس بها النخل غـارس ، ولهـذا الأمر دلالة على القفر المكاني ، يتلاءم وحال الشاعر النفسية ، وما يعاني من البـين . فـإن

1- العرامس : الشداد . الواحد : عرمس . وكذلك النواجي : السريعة السير .

2- حماط : جبل من الرمل من جبال الدهناء .

3- ينظر : بندتيو كروتشه ، علم الجمال ، ١٩٦٣ ، تعريب : نزيه الحكيم .
مراجعة : بديع الكسم ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، المطبعة الهاشمية ، ص ٤٧ .

4- غاستون باشلار ، جماليات المكان ، ص ١٨٣ .

التوتر الصوتي " التضعيف " الحاصل في بعض الأفعال : (تحملن ، قلّصـت) يسـهم فـي تسريب دلالة الشدة ، والانقباض ، وتصاعد الجهد ، وبخاصة حين عرف وأصـحابه علامـة البين ، جد ومضى ، ولجأ إلى الحوار ؛ لأنه يعين السرد على الحركة ، والحيوية ، والمتابعة، ويعمق الحركة الدرامية .

ويختار الشاعر ، الشداد من الإبل ، سريعة السير . فأوصافها مشتقة من معاني القوة: (النواجي العرامس) ، تحمل بين ثناياها الانتصار والرغبة في الحياة ؛ لأن الظعن قد علـت الجبل حماطاً ، في وقت اشتداد الحر . وحتى الحرباء ابن الصحراء ينظر بمؤخر عينيه مـن شدة الحر في الضحى .

يستخدم شاعرنا اللغة الشعرية عبر التلميح لا التصريح ، وهذا يدل على أن اللغـة لا تحكم بنظرة فردية ، ذلك أنها تحتمل التساؤل والاستثارة ، والحـوار[1] . فاختيـار الشـاعر الحِرباء[2] لم يأتِ عشوائياً بل يحمل دلالة ما . وربما تدل على العيون التي تراقب الشـاعر ، فهو ينظر بمؤخر عينيه ، ويضرب المثل بهما : (أصرد من عين الحِرباء) .

وحضور الجبل (حماط) يعني أن نظرة الشاعر إليه لم تكن نظرة مجردة ، بل حاول أن يضفي عليه من نفسه المسحة الخاصة ، ومن مشاعره الشعور الإنساني المتسـم بالصـبر والثبات أمام عيون أهل الحي . فمنهم الغيور ومنهم المنافس . وهنا تنقلب دلالة المكان (الحي) إلى معنى الحياة ، ويصبح قيداً ، وهذه لا تزيد في سلبية المكان فقط ، بل تكشف عن طبيعته، وتقدمه بوصفه مكاناً نابذاً ؛ ولذلك يرحل الشاعر وصحبه ؛ ليستبدل بهم ثقيلٍ على النفس هماً آخر ، يقول[3] :

- يقـر بعينـي أن أرانـي وصـحبتي
نقـيم المطايـا نحوهـا ونُجيرهـا[4]

1- ينظر : د. نصر حامد أبو زيد ، فلسفة التأويل ، ١٩٨٣ ، دار التنوير ، بيروت ، ص ١٣ .

2- ابن منظور ، لسان العرب ، مادة حرب . – الحِرباء : يستقبل الشمس برأسه ، ويكون معها كيـف دارت . والجمع الحرابي .
- وينظر : مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، والحرباء : يضرب بهـا المثـل فـي الحـزم والتلون.. ويقال : " أصرد من عين الحِرباء " .
- وينظر : أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني النيسابوري ، مجمـع الأمثـال ، د . ت ، حققـه وفصله وضبط غرائبه وعلّق حواشيه : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار المعرفة ، بيروت، ج١، رقم المثل : ٢١٨٠ ، ص ٤١٣ ، " الحرباء أبداً تستقبل الشمس بعينها تستجلب إليها الدفء... " .

3- ديوانه : ق (٦) ، الأبيات (١١ ، ١٨) ، ج١/ ٢٢٤ ، ٢٢٨ .

4- نجيرها : نعدلها .

- أقولُ لردفي[1] ، والهوى مشـرفٌ بنـا
غـداةَ دعـا أجمـالَ مـي مصـيرها[2]
- ألا هـل تـرى أظعـان مـي كأنهـا
ذُرى أثـأبٍ راشَ الغصـون شـكيرها[3]
- تواري ، وتبدو لـي إذا مـا تطاولـتْ
شُخوص الضحى وانشقَ عنهـا غـديرها
- فودعن أقـواع الشـماليل[4] بعـد مـا
ذوى بقلُهـا : أحرارهـا وذكورهـا
- ولم يبقَ بالخلصاءِ ممـا عنَـتْ[5] بـه
مـن النّبـت إلا يبسـها وهجيرهـا[6]
- فمـا أيأسـتني الـنّفس حتـى رأيتُهـا
بحومانةِ الـزرق احزألّـتْ خـدورها[7]

فلا راحة للعين إلا بالاتجاه نحو ظعائن مي ؛ لذلك تقيم المطايـا نحوهـا ، ويحـاور الشاعر رديفه ، ويسأله ، وربما ذلك يخفف عنه الضيق الذي ينتابه .

يبرز من خلال الشاعر الذي يتحدث في قصيدته ، والمحرك الـذي يحـرك أحـداثها صوته[8]، بوصفه ممثلاً إلى جانب صوته بوصفه شاعراً . وكلماته رموز لحاله النفسية ، فقد رحل على ناقته سعياً وراء الحبيبة ، موضحاً الزمان (غـداة) ، والمكـان (الخلصـاء) ، و(أقواع الشماليل) ، ويضعنا أمام حقيقة كون هذه الأماكن موجودة فعلياً ؛ فيضفي على النص الشعري بعداً تاريخياً وإنسانياً .

1- الردف والرديف : الذي يركب خلفك .
2- مصيرها : المكان الذي يصيرون إليه في الصيف وهو محضرهم كل عام .
3- الشكير : الورق الصغار في أصول الورق الكبار .
4- أقواع الشماليل : جمع قاع ، وهي الأرض الملساء ، طينتها حرة . والشماليل : جبال رمال متفرقـة بناحية معقلة .
5- عنت : إذا نبتت نباتاً حسناً .
6- هجيرها : ما تهجره من النبت فلا تأكله .
7- احزألّت خدورها : استقلّت وشخصت .
8- ينظر : أرشيبالد مكليش ، الشعر والتجربة ، ١٩٦٣ ، ت : سلمى الخضراء الجيوسي ، دار اليقظة العربية ، بيروت ، ص ١١٥ .

وإذا كان شغف الشاعر بالمكان يظهر من خلال تأطيره ، وتتبع تفاصيله ، وتثبيته في الوجود من خلال التسمية ، فإن ذلك ينم على قلق خاص . والشعر هو " الكشف عن عالم يظل أبداً في حاجة إلى الكشف[1] " . فالاستفهام : (ألا هل ترى أظعان مي) يجعل القصيدة تفيض بهواجس الخوف والقلق على مستقبل المكان ، وما يمكن أن تؤول إليه العلاقة به هـو نفسـه الذي يفتح أمامنا إمكانية ارتياد هذا المكان فيرسخه ، ويمنح لتجربته طابع الخلود . ويعني ذلك أنه يوائم بين شعور الغبطة ، وحس الفجيعة ، وتسريب القلق على ظعن مي والرحلة .

ولكن الشاعر ينهي حديثه عن ظعنه باليأس الذي أصابه حين حلّت بحومانة الـزرق، وشخصت خدورها ، وجعل الشاعر السراب هو المحرك للمكان ، بل إنه جعله محركاً لكـل شيء حتى للقوافل المسافرة ترتفع معه ، وتتوارى خلف خط الأفق البعيد . ومن هنـا تـأتي جمالية السراب لدى ذي الرمة ؛ لأن " السراب يخلق الصور ويمحوها ، ويبدعها من جديـد ، وتموج الرؤية وتتحول المرئيات في عالم سحري أسطوري غريب[2] " وفـي أثنـاء القيـام بالرحلة يصف ذو الرمة معاناة الناقة ، فيقول[3] :

- إذا ما تجلّتْ ليلـةُ الركـبِ أصـبحتْ
خراطيمهـا مغمـورةً بلغـامِ
- فكم واعستُ[4] بالركبِ مـن متَعسـفٍ
غلـيظٍ وأخفـافُ المطـي دوامِ
- سـباريتَ[5] إلا أن يـرى متأمـلٌ
قنـازع إسـنامٍ[6] بهـا وثغـامِ
- ومن رملةٍ عـذراء مـن كـل مطلـعٍ
فيمرقن مـن هـاري[7] التّـرابِ ركـامِ

1- علي أحمد سعيد (أدونيس) ، زمن الشعر ، ١٩٨٦ ، دار الفكر ، بيـروت ، ط٥ ، ص ٩ . نقـلاً عن الشاعر الفرنسي ر. شار .
2- د. ريتا عوض ، بنية القصيدة الجاهلية ، ص ٣٦٥ .
3- ديوانه : ق (٣٣) ، الأبيات : (٣٠ ، ٣٣) ، ج٢/ ١٠٦٣ ، ١٠٦٤ .
4- واعست : سارت في الرمل .
5- سباريت : أرض لاشيء بها ولا نبت .
6- قنازع إسنام : بقايا من الشجر ، الواحدة : إسنامة .
7- هاري التراب : ما تناثر منه .

إن طي الصحراء يتطلب جهداً من تلك الناقة . فكأن الرحلة تدفع هنـا فـي حركـة عشوائية متخبطة ؛ لترى نفسها بعد ما قطعته من هذه الأرض القفر في نقطة هي أشبه بنقطة البداية ، بل هي لم تبرح هذه النقطة على الرغم من تراكم المسافات التي خلفتها . ولعـلّ صـورة الناقة التي تسير في الرمل ثبات في المكان عبر تجدد صورته مـع الحركـة ، وملازمتـه لهـا . وقد عبر الشاعر عن معاناته في الرحلة بطريقة غير مباشرة . وهذا هو الجمال في الأداء الشعري، حين يسقط التعب والمشقة على الإبل . وإن الحديث عن الرحلة والإبل ليس صورة جديدة ولكن ما يمكن أن يشي بالجدة فيها استعراضه الأماكن الجغرافية ، وجعلها عامرة بالحياة ، وجعل العلاقـات بينها وبين الإبل علاقات بشرية إنسانية .[١]

ومما يحول دون الاستسلام إلى اليأس والقنوط ، ويخفف من ثقل الإحباط ، ويسهم في إحداث انفراج لوني خاطف (اللون الأبيض للنبات المتناثر على الأرض) فهو يدخل معـاني إضافية للنقاء والطهارة ، ويولّد شعاعاً من الأمل ، ويقرب ، ويحث ، على مواصلة السـير ، ويكسب الحركة في الرملة العذراء قوة إضافية . ولعلّ جمالية التعبير جاءت بوصـف هـذه الرملة بالعذراء . لقد أنسن مفردات المكان ، ولعلّه رمز للمرأة العذراء التي يفتقدها في مكانه فأطلق على الرملة سمات البراءة ، والحيوية ، والانطلاق . فالفكرة المصورة أجمـل وقعـاً وأشد تأثيراً ، لأنها تخلق من المعنى المباشر للفظـة دلالات وأبعـاداً رمزيـة لا تتـأتى إلا بالتأويل..[٢]. أما الانغلاق في مكان واحد دون التمكن من الحركة فإن هذه الحال تعبير عـن العجز ، وعدم القدرة على الفعل ، أو التفاعل مع العالم الخارجي ، ووسيلته إلى هذا ، ناقته ، أداة التنقل والحركة ، فيقول[٣] :

- تخطّـت بنـا جـوز الفـلا شـدنّيةٌ
كـأن الصـفا[٤] أوراكُهـا ومحالُهـا
- حراجيج[٥] ما تنفـك تسـمو عيونُهـا
كرشق المرامـي لـم تفـاوت خصـالُها

---

1 - ينظر د . علي قاسم محمد الخرابشة ، جماليات المعنى الشعري في قصيدة رحلة إلى مصر لأبي نواس ، ٢٠٠٩ ، مجلة جامعة دمشق ، مج (٢٥) ، ع (١ ، ٢) ، ص ١٨٦ .

2- ينظر ، د. ريتا عوض ، بنية القصيدة الجاهلية ، ص ١٩٨ .

3- ديوانه : ق (١٤) ، الأبيات (٢٥ ، ٣٠) ، ج١/ ٥١٣ ، ٥١٧ .

4- الصفا : حجارة عِراض ، واحدتُها صفاة . والمحال فقار الظهر .

5- حراجيج : الواحد حرجوج : وهي التي قد هزلت وطالت مع الأرض .

- إلـى قُنّـةٍ[1] فـوقَ السـرابِ كأنَها
كُميـتٌ طواهـا القـود فـاعوج آلُهـا
- إذا مـا حشـوناهن جـوز تنوفـةٍ
سـباريت ينـزو بـالقلوب اهولالُهـا[2]
- رهـاءٍ[3] بسـاطِ الظهرسـي مخوفـةٍ
علـى ركبهـا أقلاتُهـا وضـلالُها
- تعاوى لحسراها[4] الذئاب كمـا عـوت
من الليل في رفـض العواشـي فصـالُها

ويعطي الشاعر لناقته صفات القوة ، بعد أن اجتازت الفلا . فهي شدنية من الـيمن ، وكأن الحجارة العِراض أوراكها ، وفقار ظهرها . فالشاعر يأخذ من صفات المكان في أثنـاء رحلته ، ويسبغه على ناقته . ولاشك أن التشبيه يبدو غريباً للوهلة الأولى ، لو ظن أن التشبيه هو اكتشاف عناصر متشابهة بين شيئين ، موجودة في الواقع الخارجي . ولكـن المهـم فـي التشبيه هو العلاقة المعنوية المستترة وراء العلاقة الحسية ، فتقابل الناقة فـي تحركهـا ذاتَ الشاعر التي تشعر بالضغط النفسي ، ولا سبيل له ليتحرر من وطأة المكان والزمان إلا ناقتـه القوية . فالتعب ، والاضطراب اللذان يعبر عنهما عن طريق الناقة أبلغ من تأثير الألم الـذي يعبر عنه . فالرحلة مشاركة للمكان في التحول ، استبدال منظر بمنظر ، ومنزل بمنزل وأهل بأهل ... وكلما تجدد المكان " تجددت معه جملة الأحاسيس التي تباشرنا ونباشرها ، تتخللنـا ونتخللها ، فنكسب منها رهبتها وجلالها أو وحشتها أو لطفها وجمالها [5] " . ويلجأ ذو الرمة ، أيضاً ، إلى السراب ، أداته الفنية البارعة ؛ لتحريك المشهد المكاني الثابت (الجبـل)، فالناقـة ترمي بعيونها ، وتصيب بنظراتها مثل السهام إلى الجبل الصغير ، فيبدو في الآل كأنه فـرس يميل لونه إلى الحمرة ، وقد ضمر من كثرة ما قُيد ، فـ" السراب يضع الإنسان دفعة واحـدة في ملتقى عدد من المطلقات الضدية ، كالحياة والمـوت ، والارتـواء والعطـش ، والثبـات والحركة والشك اليقين والوجود والعدم ... السراب أيضاً هو الأقدر علـى صـنع المشـاهد الوهمية وصبغها بمقدار كبير من الواقعية..[6] " .

1- القُنة : الجبل الصغير . والقِنان : جمع .
2- اهولال : تضرب القلوب فيها من الفزع .
3- الرهاء : ما استوى من الأرض .
4- الحسرى : التي سقطت من الإعياء ، لا نُهوض بها .
5- د. حبيب مونسي ، فلسفة المكان في الشعر العربي ، ص ٨ .
6- د. صلاح صالح ، الرواية العربية والصحراء ، ١٩٩٦ م ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ص ٢٠٣ .

استند شاعرنا إلى عناصر الطبيعة الموجودة ضمن المكان الصحراوي ؛ لتوضيح الفكرة التي أرادها . فصور الناقة بأنها قوية ، وقطعت الفيافي التي تضرب القلوب ، ولكن في نهاية الرحلة تسقط من الإعياء ، وتعوي الذئاب ؛ لالتهامها ، ويلون هذا ، بلون الليل ، مما يزيد من سوداوية الرؤية ، ويعمق الحس بالفجيعة . فهي المعادل الموضوعي لذاته ؛ لأنهما يؤديان الوظيفة نفسها ، فكلاهما يشعر بالغربة والوحشة والقلق إنها رمز التعب والألم الداخلي: كقوله[1] :

- يطَرحن حيراناً بكلّ مفازةٍ
سقاباً[2] وحولاً لم يكملْ تمامها
- ترى طيرها من بين عافٍ وحاجلٍ
إلى حيةِ الأنفاسِ موتى عظامها

حين يموت جنين الناقة (الذكر والأنثى) بكل مفازة يتجلى المكان - هنا – بالوحشة، والابتعاد عن مظاهر الحياة ، وعدم صلاحيته للحياة المستمرة . فانعكس المكان على الناقة ، فبقيت دون روح . وليست هذه الإبل إلا رمزاً لما يواجه الشاعر من مخاطر تكاد تعصف بحياته .

ونجد أن الناقة قد عدت في التفسير الميثولوجي وسيلة إلى رحلة الشاعر للوصول إلى الخلود ، فالناقة قديماً كانت " رمزاً دينياً ، والرمز الديني في الشعر ، إن صح هذا الوصف يستقيم مع فكرة الملامح المبكرة التي تأخذ طابع القداسة والغرابة ...[3] " .

ومن خلال ما سبق ، نرى أن صورة الناقة تفصح عن معاناة الشاعر . فهي صلبة ، قوائمها عوج ، وهذا أسرع لها . وهنا نلمح تناقضاً في تصويرها . فشكلها ضخم ، وعجزها مكتنز بينما لحمها قليل ، ... إنها صورة مثالية ؛ لأنها رامزة موحية أكثر من كونها صورة حقيقية على الرغم من كون الناقة من المشاهد المألوفة في الصحراء ، فإذا ما أعطاها الشاعر صفات القوة والكمال فإنما فعل ذلك لكي يبعث الاطمئنان في نفسه القلقة المضطربة .

ويحرص الشاعر ، في أثناء الرحلة الساعية وراء المرأة في كل مكان ترحل إليه ، على ذكر قصة الحمار الوحشي ، وأتنه ، وصراعه الكبير مع الصيادين الفقراء .. وقصة الثور الوحشي والكلاب .

1- ديوانه : ق (٣١) ، الأبيات (٢٠ ، ٢١) ، ج٢/ ١٠٠٨ ، ١٠٠٩ . حيران : جمع حوار .

2- السقب : ذكراً ، والأنثى : حائل ، والجميع حول .

3- د. مصطفى ناصف ، دراسة الأدب العربي ، ١٩٨١ م ، دار الأندلس ، بيروت ، ط٢ ، ص ٢٤٨.

قصة الحمار الوحشي وأتنه :

يتحول الضمير في القصة الشعرية ، عند ذي الرمة إلى الـ (هو) ، وهو قناع فني، فيتحول الخطاب عن نفسه مع أنه المعني بالقصص كلها ؛ لذلك غاب ضـمير المـتكلم فـي المقاطع الأخرى غياباً ظاهرياً ، لكنه كان المقصود على مستوى التأويل . فاللغة في الـنص الأدبي لا تقف على عتبة الدلالة الحقيقية للكلمات ، ويـرى فرديناند دوسوسـير أن الـنص الإبداعي يشهد توتراً صوتياً ناتجاً من علاقة ضدية بين العناصر المتكافئة ، وقد يظهر ذلـك على صعيد الاستخدام اللغوي بين المعاني المجازية والحقيقية[1] . يقول ذو الرمة[2] :

- وثْب المسـحج مـن علنـاتِ معقُلَـةٍ
كأنّـــه مســـتبان الشّـــك أو جِنِـــب
- يحدو نحائص[3] أشـباها محملجـةً[4]
ورقَ الســرابيل فــي ألوانهــا خَطَــب
- لـــه علـــيهن بالخلْصـــاءِ مرتعـــه
فالفودجــاتِ فجنبــي واحــفٍ صــخَب
- حتى إذا معمعان الصـيفِ هـب لـه
بأجــةٍ نــشّ عنهــا المــاء والرطــب
- فـــراح منصـــلِتاً يحـــدو حلائلـــه
أدنـــى تَقاذُفـــهِ التقريـــب والخَبـــب
- والهــم عــين أثــالٍ مــا ينازعــه
مـــن نفسِـــهِ لســـواها مـــوردا أرب
- فغلّســتْ وعمــود الصــبح منصــدع
عنهـــا ، وســـائره بالليـــل محتجـــب

1- ينظر : د. عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، د.ت ، النادي الثقافي الأدبي ، جدة ، ص ١٢٥ .

2- ديوانه : ق (١) ، الأبيـات (٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٣ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٦، ٥٧ ، ٥٩ ، ٦٠) ، ج١/ ٥٠ ، ٧٢ .

3- يحدو نحائص : يسوق هذا الحمار " نحائص " الواحدة " نحوص " وهي الأتان التي لم تحمل سنتها.

4- محملجة : شديدة الفتل والإدراج .

- عينـاً مطحلبـةَ الأرجـاءِ طاميـةً

فيها الضفادع – والحيتـان - تَصـطَخِب

- فعرضـت طلقـاً أعناقهـا فرقـاً

ثُـم اطّباهـا خريـر المـاءِ ينْسِـكِب

- فأقبـلَ الحقْـب والأكبـاد ناشِـزةٌ

فوقَ الشراسـيفِ مـن أحشـائِها تجـب

- رمـى فأخطـأ ، والأقـدار غالبـةٌ

فانصعن ، والويـلُ هجيـراه والحـرب

- يقعـن بالسـفح ممـا قـد رأيـن بـهِ

وقعـاً يكـاد حصـى المعـزاءِ يلتهـب

نرى مشهد حمار الوحش ، وقد عضته وحوش من غير أسرته . فهـو يجـري فـي الصحراء ظالعاً ، وأمامه أتن رمادية اللون ، ويصيح عليها ، ويحدد الشاعر الزمان ، وذلـك في يوم حار ، ولا يزال يجري في إثرها حتى المغيب . فقد مر الزمن سريعاً في حديثه عـن الحمار وأتنه قبل حصول الخطر ، ثم تباطأ الزمن ، وتباطأ وصفه مشاهد الخطر المحيطة به، وهذا ما يؤرقه ؛ لذلك يحرص على وصفه بدقة . بنى الشاعر أفكاره على أسـس منطقيـة ، فقدم السبب ، ثم أوصل إلى النتيجة ، وكلما اقترب مـن النهايـة ازدادت عنايتـه بوصـف الجزئيات ولعله في إعطائه صوره أسماء واقعية أراد أن يؤكد أن المشهد حقيقـي لا تخيلـي. وأضفى على الحمار صفات نفسية تناسب الحال التي أرادها. فهو يشعر بالمسؤولية تجاه أتنه، وهمه أن يصل إلى مكان (عين أثال) ، ويشعر بالخطر الذي يتربص به ، حاله النفسية قلقة، فقد وصل إلى مورد الماء في الصباح ، وكان يخاف من الموت عطشاً .

وصف الشاعر (عين أثال) بدقة ، فهو الحياة بالنسبة إلى الحمار الوحشي وأتنـه ، وما إن يشعر بالأمان حتى يفاجئه صوت صياد قبل أن ترتوي الأتن . لكن الصياد (رمـى ، فأخطأ) ، مع ما في هذا الحرف (فاء العطف) من معنى فهو لا يستدعي المهلة ، ولا يفسح المجال لتدفق الزمن . بل إن ما يفيده من الترتيب ، والتعاقب السريع يتحقق في لحظـة هـي مباغتة وانخطاف .

فبدأت الأتن بالركض ، تقدح حصى المكان / المعزاء بأقدامها حتى يشتعل ، ويلتهب. ونرى الشاعر في اختياره هذا المكان/المعزاء (الأرض الصلبة كثيرة الحصى) ، يشير إلـى صعوبة الحركة في هذا المكان . ولكن الخطر يقع ضمن هذا المكان ، وهدف الشاعر الإقناع

بفكرته ، وهي الانتصار لإرادة الحياة ؛ لذلك في بداية القصة الشعرية أخبرنا الشاعر بقوة تلك الأتن التي لم تحمل سنتها، وهي شديدة الفتل والإدراج ، فاستطاعت الفرار والنجاة على الرغم من قسوة المكان وصلابته ، وأخطأ الصائد هدفه ، فلم يكن حاذقاً بأمور الصيد .

ونجد الشاعر في عرض قصته الشعرية – إن صح التعبير[1] – قد أضفى عليها الطابع الإخباري ، وهدفه الإقناع بفكرة الصراع ما بين الحياة والموت ، والانتصار لإرادة الحياة ؛ لذلك بدا الجو مشحوناً برؤيا فيها أمل ، ومستبشرة بالحياة .

فليس المهم أن يتكلم الشاعر على الفناء ، المهم أن يحقق النص شعريته . والرائع هو وحدة الفكرة والصورة ، وهو " التجلي الكامل للفكرة في موضوع بمفرده[2] " .

وترتبط صورة الحمار دائماً بزمن الصيف ، وقت القيظ ، ونهاية الربيع ، حين اشتداد الطلب لموارد الماء . فالوصول إليها كأنه الوصول إلى الحياة . فالمساحة المكانية والزمانية التي يتحرك خلالها واسعة الامتداد ، يحيط به الخطر من كلّ جانب . ويرى د. علي البطل[3] أن ما بقي من صورة الحمار الوحشي يكون ملامح أسطورة مفقودة تتصل بالشمس ، وبخاصة في فترة الانقلاب من الربيع إلى الصيف ، وتتصل بالانتقال الذي تقوم به الأحياء البدوية في مناطق الرعي وموارد المياه ، وبذلك تتضح ملامح الأسطورة المندثرة .

و" لا يمكن أن نذهب مع د. البطل إلى وجود أصل أسطوري ضائع ، كما لا يمكن أن نرد كل صورة – كما فعل الباحث – إلى أصل أسطوري ، وإذا عجزنا عن إيجاده وصفناه بالضياع . إن ثمة قصدية فكرية لدى الشاعر ، بحث في واقعه عما يناسب فكرة الفناء ، وأخذ من هذا الواقع عناصر رمزية حملت فكراً وجودياً ، تأملياً في الحياة[4] " .

وتنتصر إرادة الحياة على الموت – كما رأينا – ويحمل الشاعر المكان قيماً فكرية ، ومعرفية ، وإيجابية في قصته الشعرية .

فالقيمة الإيجابية للمكان تظهر حين يتجاوز القطيع الجفاف ، ويصل إلى عين أُثال ، أي يصل إلى الماء/الحياة . وتتجلى القيمة الفكرية والمعرفية للمكان من خلال (المعزاء والسفح) ، فاختيار الشاعر (الأرض الصلبة ، كثيرة الحصى) ، للانتصار للفكرة التي

1- ينظر : د. محمد مفتاح ، في سيمياء الشعر القديم ، ١٩٨٢ ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط١ ، ص ١١١ ، يرى : د. محمد مفتاح أنه ليس هنالك سرد في النص الشعري ، وإنما هنالك لمحة سردية .

2- ت.غ تشرنيشفسكي ، علاقات الفن الجمالية بالواقع ، ترجمة : يوسف حلاق ، ١٩٨٣ ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ص ٢٠١ .

3- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، ١٩٨٠ ، دار الأندلس ، ص ١٤٤ .

4- د. سمر الديوب ، أدب صدر الإسلام ، ص ٧٨ .

يريدها، ويحقق العدو السريع للأتن ، فهي أسرع عدواً في الأرض الصلبة[1] . وأيضاً تجلـت القيمة الفكرية (لسفح الجبل) حين ارتقت الأتن السفح . ولعلّه يحقق لها الاطمئنان من الخطر (الصياد) . ولكن الموت والخطر (الصياد) قابعان في المكان/ السفح وذلـك لقولـه "يقعـن بالسفح مما قد رأين به " .

ونستنتج مما سبق أن ثمة فكرة لدى الشاعر . فقد بحث في واقعه عما يناسب فكـرة الصراع بين الحياة/الموت ، وأخذ الشاعر من المكان الطبيعي ، الذي هو شـديد الصـلة بـه عناصر رمزية حملت فكراً وجودياً تأملياً في الحياة .

ويخرج ذو الرمة من قصة الحمار الوحشي وأتنه في الصحراء وما صور خلال ذلك إلى قصة ثانية يصور فيها الثور الوحشي .

الثور الوحشي والكلاب :

تبدأ قصته الشعرية بمنظر ثور وحشي نشيط ، أسود الخدين ، أرقش الساقين ، يتردد في الصحراء من مكان إلى مكان ، ... إلى أن هاجمته الكلاب الضارية التي خرج بها صياد فقير ، فيقول[2] :

- هاجـت لـه جـوع زرقٌ مخصـرةٌ
شـوازب لاحهـا التغريـثُ والجنَـب
- عُضـفٌ مهرتـةُ الأشـداق ضـاريةٌ
مثـلُ السـراحين فـي أعناقهـا العـذب
- ومطعـم الصـيد هبـالٌ[3] لبغيتـهِ
ألفـى أبـاه بـذاك الكسـبِ يكتسِـب
- فانصاع جانبه الوحشـي وانكـدرت[4]
يلحـبن لا يـأتلي المطلـوب والطلـب
- حتى إذا دومت[5] في الأرض أدركـه
كِبر ولـو شـاء نجـى نفسـه الهـرب

1- ينظر : ديوان ذي الرمة : ق (١) ، ص ٧٤ .
2- ديوانه : ق (١) ، الأبيات (٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٩) ، ج١/ ٩٧ ، ١١٠ .
3- هبال : يعني الصائد محتال .
4- انكدرت : انقضت الكلاب .
5- دومت الكلاب في الأرض : إذا رأيت الشيء من بعيد كأنه يدور ، وقد أنكر الأصمعي عليه استخدام التدويم لحركة كلاب الصيد – وقال : إنما التدويم في السماء ، يقال للطائر ... .

- خزايـــةً أدركتـــه عنـــد جولتِـــهِ

من جانبِ الحبل مخلوطـاً بهـا غَضـب

- فكفّ من غَربِهِ ، والغُضـفُ يسـمعها

خلـفَ السـبيبِ مـن الإجهـادِ تَنتحـب

- حتـى إذا أمكنتـه ، وهـو منحـرفٌ

أو كـاد يمكنهـا العرقـوب والـذّنب

- بلّـتْ بـهِ غيـر طيـاشٍ ولا رعـشٍ

إذ جان في معركٍ يخشى بـهِ العطَـب[1]

- فكر يمشُـقُ[2] طعنـاً فـي جوانِـبها

كأنّـه الأجـر فـي الإقبـال يحتسِـب

- فتارةً يخِض الأعنـاقَ عـن عـرضٍ

وخضاً ، وتنـتظم الأسـحار والحجـب

- ينْحي لهـا حـد مـدري يجـوفُ بـهِ

حـالاً ويصـرد حـالاً لهـذم سـلِب

- ولّى يهـذ انهزامـاً وسـطها زعِـلاً

جذلان قد أفرخَتْ عـن روعـهِ الكـرب

هاجس الخوف يلاحق الثور الوحشي من بداية القصة الشعرية ؛ ذلك أن طيف الكلاب يلاحقه ، وأنه أصبح يخاف من أي صوت . لكن الخطر الذي احتاط منه كائن في قاب الرمل المشرف الذي لا ينبت أعلاه (عاقر) .

حمل الشاعر المكان قيمةً سلبية بقوله (عاقر) . فهو لا يـؤمن الحمايـة ، والأمـن للثور، فاقترب الخطر مع اقتراب الكلاب منه .

ونلاحظ الوصف الحسي الدقيق للكلاب في باب استكمال عناصر المشهد ، فقـد أراد أن يكون ناقلاً أميناً للحدث .. .

فحدثت المعركة بين الطرفين ، ودومت الكلاب في الأرض . عمـد ذو الرمـة إلـى اللغة؛ لتصوير المشهد تصويراً جمالياً ، فـ" الكلمة تحمل معنى واحداً هو مدلولها الأول فـي

1- العطب : الهلاك .

2- المشق : طعن خفيف .

السياق النحوي العادي للغة ، بينما الشعر بالضرورة يفترض تحول ذلك المعنى إلـى إشـارة تؤدي دلالة ثانية غير المعنى المباشر لها في الكلام العادي ، ومن هنا تكتسب اللغة الشعرية، طبيعتها الرمزية ، وتحقق ذاتها الفنية[١] " .

وقد عاب عليه الأصمعي استخدام التدويم لحركة كلاب الصيد[٢] ، مصوراً الصـراع بينها وبين الثور الوحشي وربما استخدم التدويم لغاية في نفسه خارج السياق اللغوي . وأيضاً ينقل الانتحاب من دائرتها اللغوية ؛ ليعبر بها عن صوت الكلاب وقد أدركها التعب بعد هـذا التدويم . استطاع شاعرنا ، رصد المعركة مع التركيز على الجانب النفسي للثـور . فثمـة اضطراب نفسي في بداية الصراع بدأ بموجات الخوف والقلق التي تحولت مع تطور الحـدث إلى موجات زهو وغبطة وارتياح . وبدا وهو يطعن طعناً متتابعـاً فـي صـدورها ، كأنـه مجاهد.. .

ولا يموت الثور إلا في قصائد الرثاء ، وقد انتبه الجاحظ إلى هذه الفكرة ، كما أشرنا سابقاً ، فقد رأى أن الشعراء عادة يميتون الثور ، إذا كان الحديث مرثية أو موعظة[٣] .

وتتكرر مع صورة الثور الوحشي الليلة الباردة ، والمطر ، وشجرة الأرطى . وكـان الثور رمزاً للخصب والمطر ؛ لأن من أسمائه البعل ، وهو يلوذ بشجرة الأرطـى ؛ لتـوفير الحماية والأمن له ؛ وهذه الشجرة ناتجة من المطر الغزير . وقد عبدت العرب قديماً الثور[٤] بعل إله الخصب والمطر . " الثور الوحشي إذن رمز ، وفرق بين أن يكون رمزاً أسـطورياً وأن يحضر في الشعر بصفته أسطورة[٥] " .

وبعد خروج الثور الوحشي منتصراً من معركته المصيرية مع الكلاب الضارية يتابع الشاعر رحلته في المكان .

1- د. ريتا عوض ، بنية القصيدة الجاهلية ، ص ١٨٥ .

2- ينظر : ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ص ٣٣٢ " والتدويم إنما هو في الجو يقال دوم الطائر في السـماء إذا حلّقَ واستدار (في طيرانه) ودوى في الأرض أي ذهب " .

- وينظر : أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي ، الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس الطائي ، وأبي عبـادة الوليد بن عبيد البحتري الطائي ، حقق أصوله : محمد محيي الدين عبد الحميـد ، وزارة الثقافـة والإرشـاد القومي ، ص٤١ ، احتجاج الفريقين ، مآخذ العلماء على الشعراء " وعاب الأصمعي ذا الرمة ، في قولـه : حتى إذا دومت في الأرض أدركها ... وقال الفصحاء لا يقولون دوم في الأرض ، وإنما يقولـون دوم فـي الهواء ، إذا حلّق ودوى في الأرض إذا ذهب " .

3- الحيوان : ٢٠/٢ .

4- ينظر : أنور أبو سويلم ، المطر في الشعر الجاهلي ، ١٩٨٧ ، دار الجيل ، بيروت ، ط١، ص٥٨.

5- د. سمر الديوب ، أدب صدر الإسلام ، ص ٨١ .

٢ - الرحلة في المكان :

يضفي وجود المرأة على المكان قيمة الجمال ، واستمرارية الحياة فيه . لكن المرأة - هنا – تحضر بوصفها ذكرى ، وهذا ما يعني أنها تعمق حال الحرمان مع الغياب ، ويمكن أن نعد هذه الذكرى رحلة في المكان .

والشاعر أسير الذكرى والمكان . وقد يكون للمكان هنا أثر إيجـابي ؛ لأنـه يحقـق للشاعر رؤية الحبيبة دون قيود ، حتى ولو كان طيفاً فيقول[١] :

- سرى موهنـاً فـالتم بالركـب زائـر
لخرقاء ، واستنعى هوى غيـر عـازفِ
- فَبتنـا كأنّـا عنـد أعطـافِ ضـمر
وقد غورت[٢] أيـدي النجـوم الـروادِفِ
- أتتنـا بريـا برقـةٍ شـاحِنيةٍ
حشاشاتُ[٣] أنفـاسِ الريـاح الزواحِـفِ
- دهاسٍ[٤] سفْتها الـدلو حتـى تنطقـت
بنَورِ الخُزامى فـي الـتلاع[٥] الجوائـفِ
- وعينـاء مبهـاجٍ كـأن إزارهـا
على واضحِ الأعطافِ من رمل عـازفِ
- تبسـم عـن أحـوى اللثـاتِ كأنّـه
ذُرى أُقحـوانٍ مـن أقـاحي السـوائفِ
- دعتنـي بأسـبابِ الهـوى ودعوتُهـا
بِهِ من مكـان الألـفِ غيـر المسـاعفِ

يأتي طيف الحبيبة ؛ لأنها بعيدة ، وقلبه عاشق ومشتاق . فيجعلها تأتي فنياً ، ووجـود الطيف يعني أن الشاعر قد قام برحلة في المكان ، رحلة حرة غير مقيدة ، يمتد الشاعر مـن خلالها إلى فضاءات واسعة ماضية وحاضرة ومستقبلية .

1- ديوانه : ق (٦٦) ؛ الأبيات : (١٣ ، ١٩) ، ج٣/ ١٦٢٧ ، ١٦٣١ .
2- غورت : سقطت في الغور حيث تغيب " أيدي الروادف " وهي النجوم الأوائل .
3- حشاشات : بقايا أنفاس الرياح .
4- دهاس : أرض لينة لم تبلغ أن تكون رملاً .
5- التلاع : مجاري الماء إلى الوادي .

فتتميز هذه الرحلة من سابقتها بكونها رحلة في المكان الحي المشـرق الـذي يمـوج بألوانه الكثيرة المتباينة . ومن الملاحظ أن الشاعر لا يقوم فقط بتحديد المكان للطيـف ، بـل يحدد الزمان أيضاً عند المغيب الذي يحدث انقطاعاً في طبيعة الوجود ، ويشكل علامة فارقـة ترسي حدها بين قبل وبعد ، أي بين الوجود المقفر والوجود الحي .

لقد قام الشاعر برحلة في المكان ، وهي رحلة تكشف رؤياه ، " فالطيف وسيلة فنيـة للخروج من سلطة المكان[1] " ؛ لذلك يضفي على خرقاء صفات تنطبق على الحياة التي يحلـم بها الشاعر . إنها عيناء مبهاج ، جميلة المبسم ، طيبة الرائحة كالخزامى التي تنطقـت فـي التلاع الجوائف ، وكأن إزارها على الرمل الأبيض من رمل عازف .

وإذا أخذنا الدلالة الإيحائية للون الأبيض وجدناه يحيل على معنى النقـاء والصـفاء ، والأمل والطهارة [2]. وأما المطر فيشكل الأمل والحياة ؛ لأنه مـرتبط بـالخير والخصـب ، وذُرى أقحوان ، يثير في النفس – أيضاً – شعور الفرح والطمأنينة والأمن ، ويشكل نقيضـاً أنموذجياً لفكرة العراء الصحراوي ، وما يثيره من افتقاد الإنس ومظاهر الحياة . ويؤكد هـذا قوله : (من رمل عازف) أي تعزف الجن به لخلو المكان من الإنس ،وكأنه مكـان للضـياع والفقد والموت والتلاشي ، "وتزداد غرابة المكان قوة حين تحل بـه الأرواح مـن عفاريـت وجن[3] " . وأيضاً قوله : (مكان الإلف غير المساعف): أي دعتني هذه العيناء من مكان غير متقارب ، من مكان بعيد، وبناء على ذلك تجمع خرقاء صفات الحياة التي يطمح إليها الشاعر.

ومن هنا تنبع جمالية النص الشعري؛ ذلـك لأنـه مفتـوح علـى قـراءات متعـددة فـ " القصيدة تقول لنا شيئاً ، وتعني شيئاً آخر[4] " .

ويقول في موضع آخر ، معتمداً على الطيف بوصفه أداة فنية وجمالية[5] :

- زار الخيالُ لمـي بعـد مـا خَنَسـتْ
عنّا رحى جابرٍ[6] والصـبح قـد جشـرا

1- د. سمر الديوب ، الثنائيات الضدية ، ص ٨٥ .
2 - ينظر : إبراهيم الدملخي : الألوان نظرياً وعملياً ، ١٩٨٣ ، مطبعة الكندي ، حلب ، ط١ ، ص٨٥ .
3- د. حبيب مونسي ، فلسفة المكان في الشعر العربي ، ٤٠ .
4- جان إيف تادييه ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، ١٩٩٣ ، ترجمة : قاسم المقداد ، وزارة الثقافة، دمشق ، ص ٣٨٣ .
5- ديوانه : ق (٣٧) ، الأبيات (٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩) ، ج٢/ ١١٥٧ ، ١١٥٩ .
6- رحى جابر : موضع ، ويروى حائر : حوض يصب إليه مسيل الماء من الأمطار ، سـمي بـذلك ؛ لأن الماء يتحير فيه ، ويرجع من أقصاه إلى أدناه .

- بنفحةٍ مـن خُزامـى فـائِجٍ[1] سـهلِ

وزورةٍ مـن حبيـبٍ طالمـا هجـرا

- هيهاتَ ميةُ من ركـبٍ علـى قلُـصٍ

قـد اجرهـد بهـا الإدلاج وانشـمرا

تمثّل مي مكان الحياة ، لكنها بعيدة ؛ لذلك يأتي طيف الحبيبة ، فيمحو قيـد المكـان وقدره . فالحيرة المرتبطة به تنم على قلق الشاعر بسبب قيد المكان ، وثبات الزمان . ويـدلّ قوله : (من حبيب طالما هجرا) ، (هيهات مية) على هاجس القلق على مستقبله ، ومستقبل علاقته بها . فيتجلى الطابع المأساوي الذي يجسد رفض الحاضـر باسـتخراج الـذات مـن الماضي ؛ لإنقاذ الحاضر معتمداً على الطيف وسيلة فنية . فالذكرى " لا تُعلّـم دون اسـتناد جدلي إلى الحاضر ، فلا يمكن إحياء الماضـي إلا بتقييـده بموضـوعة شـعورية حاضـرة بالضرورة . .. فلا ذكريات بدون هذا الزلزال الزمني ، بدون هذا الشعور الحيوي . حتى في هذا الماضي الذي نعتقده ممتلئاً ، فإن الذكر ، السرد ، المساررة ، تعيد وضع الفـراغ فـي الأزمنة غير الفاعلة ؛ إننا حين نتذكّر بلا انقطاع ، إنما نخاط الزمان غيـر المجـدي وغيـر الفعال بالزمان الذي أفاد وأعطى[2] " .

فالخيال عند الشاعر هو الصانع الأساس للطيف ، فليس له طبيعة بشـرية ، إنـه ذو طبيعة نفسية ، ويمثل تصورات النفس وأحلامها ، فيقول[3] :

- أمِـن ميـةَ اعتـاد الخيـالُ المـؤَرقُ

نعـم إنهـا ممـا علـى النّـأي تَطْـرقُ

- ألمتْ وحزوى[4]عجمةُ الرمـل دونهـا

وخفـان[5] دونـي سـيلُه فـالخَورنَقُ[6]

- بأشـعثَ منقـد القمـيص كأنـه

صـفيحةُ سـيفٍ جفنُـه متَخـرقُ

1- فائج : بين رملتين .

2- غاستون باشلار ، جدلية الزمن ، ١٩٩٢ ، ترجمة : خليل أحمد خليل ، المؤسسـة الجامعيـة للدراسـات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط٣ ، ص ٤٧ .

3- ديوانه : ق (١٣) ، الأبيات (١٩ ، ٢٢) ، ج١/ ٤٦٦ ، ٤٦٨ .

4- حزوى : موضع بنجد .

5- خفان : موضع بناحية الكوفة .

6- الخورنق : قصر مشرف بناحية الحيرة على النجف .

- سرى ثم أغفى عند روعاء حرةٍ

ترى خدها في ظلمةِ الليل يبرقُ

يرتبط الطيف بالزيارة ليلاً ، فيتخطى كلّ القيود الاجتماعية والطبيعية لقيد المكان والزمان . لكنه يزول حين يستيقظ الشاعر على استحالة حضور الحبيبة . وهذا ما يؤكده قوله (النأي) ، فبينه وبينها المسافات الممتدة ، مما يحول دون رؤيتها ، وأيضاً : يتقابل التشكيل الضدي بينه وبينها . فهو أشعث منقد القميص ، حاله كحال السيف ، رثّ الجفن ، أما هي فتشكل ضداً لصورته : هي بيضاء كريمة ، تروع الناظر إليها من حسنها . ولعلّ اختيار الشاعر البرق ، في ظلمة الليل ، بانقداح شرارته وقوة اشتعاله ، ليس – فقط – لينير ظلمة المكان ووحشته ، ويبعث على الدفء والطمأنينة بل ؛ لأن البرق رمز لخصوبة المرأة ، لأنه رمز للحب عند الشعراء .

فالطيف لدى الشاعر إدانة للزمن المسروق ، ومحاولة تعويضية لخلق برهة الفرح المنهوبة ، فيقوم الخيال عن طريق الطيف بآلية دفاعية ؛ لصيانة التماسك الداخلي للشاعر[1].

ونستطيع أن نخلص إلى أن مشهد الرحيل في شعر ذي الرمة يمثل لوناً بارزاً في لوحاته الصحراوية ، نراه يتتبع القافلة ، وهي تسير في الصحراء ، ويحرص على ذكر أسماء الأماكن التي تمر بها ، ويرسم طريقهم التي أخذوها ، ويحددها ، ويسرف في التحديد ، فيرسم لها لوحات رائعة ، تنبض بالحياة ، وتفيض بالمشاعر الصادقة ، والحنين إلى الحبيبة الراحلة.

فيشير مشهد الرحيل إلى الفراق والقطيعة في المكان ، ويرى القافلة قد بدأت رحلتها في أواخر الليل ، في الصيف ، وحين جفّت المياه في القبيلة ، فيحدث الفراق والألم ، ويتخذ من المكان والزمان بعدين نفسيين ورمزيين ، فيشكلان عنصرين مهمين في التعبير الشعري .

المكان واحد على الرغم من تعدده في القصيدة وبتسميات مختلفة ، إنه مكان الحبيبة الراحلة ، الذي هو مركز كلّ المكان ، وبذلك كانت مناظر الرحيل في شعره تعتمد على تنوع المكان الجغرافي . وقد هيأ لها جهداً فنياً ، وطاقة بارعة في التصوير ، ساعده في ذلك خبرته الواسعة بتجربة الرحيل ، وخبرته الدقيقة بالمكان وتفاصيله . فتحول المكان من إطار الجغرافيا إلى مكان شعري يحمله الشاعر أبعاداً نفسية مختلفة .

1- ينظر : يوسف اليوسف ، الغزل العذري دراسة في الحب المقموع ، ص ٣٩ .

- وينظر : محمد بلوحي ، الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث ، ٢٠٠٠ ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ص ٦٤ .

فأبدع صورة النخل من صورة رحلة المرأة الظاعنة ، فكانت تشير إلى تجاوز الواقع المحكوم بالبين ، وعدم الاستقرار إلى واقع أفضل يرمز إلى الخصب والعطاء . وهو ما يسعى الشاعر إلى تحقيقه بإبداعه الفني . وحين أراد أن يتجاوز القيود الطبيعية والاجتماعية للمكـان قام برحلة في المكان ، فرفض الواقع ، واستشرف المستقبل ، فاتصفت رؤياه بالانكفائية نحـو الزمن الماضي ، فهو الحاضر والمستقبل من أجل استرداد المكان المفقود للحبيبـة الغائبـة ، وكأن المكان لدى الشاعر يستمد وجوده الحقيقي من وجود المرأة فيه .

ج - الغربة المكانية :

وجدت أسباب كثيرة للغربة والاغتراب في الحياة العربية ؛ ولـذلك حمـل الإنسـان العربي ضروباً من الشعور بالغربة في هذه الصحراء المترامية ، عبر عنها الشـعر ، وقـد أسهمت الطبيعة الصحراوية ، وأسلوب الحياة الرعوي ، والتنقل الدائم في غربته[١] .

وقد تجلت غربة ذي الرمة في نوعين : غربة القهر ليس للشاعر سلطة فيها، بل اجتمعـت مجموعة عوامل على خلقها ، وقد تجلت في الغربة عن الوطن والأهل والمجتمع .

وغربة الذات ، وتجلّت في حنينه إلى الماضي ، يعيش الشاعر منتهى الاغتـراب ؛ لأنـه أخطأ المرأة التي أرادها ، فتحولت حياته إلى بؤرة من المتاعب النفسية التي أدت به إلى الإحباط . يقول ذو الرمة[٢] :

- كأنّني من هـوى خَرقـاء مطـرفٌ[٣]
دامـي الأظـلّ[٤] بعيـد الشّـأو مهيـوم
- دانى لـه القيـد فـي ديمومـةٍ قَـذَفٍ
قينيـهِ[٥] وانسـفَرتْ عنـه الأنـاعيم[٦]
- هـام الفـؤاد لـذكراها وخـامره
منهـا علـى عـدواءِ الـدار تسـقيم

١- ينظر : د. عبد الرزاق الخشروم ، الغربة في الشعر الجاهلي ، ١٩٨٢ ، منشورات اتحـاد الكتـاب العرب ، دمشق ، ص ١٤ – ١٥ .
2- ديوانه : ق (١٢) ، الأبيات : (١١ ، ١٢ ، ١٣) ، ج١/ ٣٨٢ ، ٣٨٤ .
3- مطرف : بعير أطرفه قوم ، اشترى طريفاً ، لا من بلاد القوم ، ولم ينتج عندهم .
4- الأظلّ : باطن المنسم من الخفّ .
5- قينيه : وظيفيه .
6- الأناعيم : النعم : الإبل والشاء . والجمع : أنعام وأناعيم جمع الجمع .

فالهم في المطلق بوصفه عنصراً سلبياً يحمل الحزن ، والكدر لصاحبه . و ذو الرمـة يعانيه ، وكأنه حال مرضية ؛ لأنه يعاني قيد المكان ، والغربة النفسية ، والحسرة . وفوق ذلك كله تأتي ذكرى حبيبته ؛ لتجعل من معاناته معاناة لا حدود لها . فحاله تشـبه حـال البعيـر المقيد، دامي الخفّ ، يحن إلى آلاّفه ، ويشتاق . فقد أتي به من وطنه إلى وطن غيره ؛ لـذلك أصابه الهيام . ويوكل الشاعر جمالية التعبير إلى تقنية التشبيه الذ ي يقوم على أساس الموازنة بين أمرين في صفة ما . فمن خلال الموازنة ، أو التناظر بين المشبه والمشـبه بـه تتـوافر عناصر إيقاعية معينة فـ" مما يزداد التشبيه به دقة وسحراً أن يجيء في الهيئات التـي يقـع عليها الحركات[1] " .

لكن هذه الحركة الإيقاعية محدودة ؛ لأن الموازنة بين طرفي التشبيه تحد من حريـة الحركة الإيقاعية ، ومن أفقها . ووجود الأداة يبطئ الحركة الإيقاعيـة ، كمـا أن الصـورة التشبيهية لا تعطي مجالاً للتخيل ؛ لأنها تحصر الصورة في طرفين. فالنص الأدبـي يتشـكل وفقاً للحالات الشعورية ، والرؤية الفكرية للشاعر . وتأتي الأصوات تعبيراً عن هذه الحـالات الشعورية [2] فاستخدم الشاعر كاف التشبيه وأن التوكيدية ليضمن صورته شعوراً عميقاً بالقهر الذي يشعر به .

فاستمد الشاعر من المكان/ في ديمومةٍ ، عدواء الدار ، مع معنيي الظرفية والاحتواء في حرف الجر (في) وسيلة وأداة فنية يتكئ إليها ؛ للكشف عن غربته الذاتية ؛ وكشف البعد النفسي المتجلي في قلق الشاعر .

ويتكرر في شعر الغربة المكانية لدى ذي الرمة ذكر القيد ؛ لأن المكان يبدو مغتصـباً للأماني ، والرغبات المكبوتة في صدره ، فيقول[3] :

- وقد أورثتنـي مثـل مـا بالـذي بـه
  هوى غربـةٍ دانـى لـه القيـد قاصـر
- لقد نـام عـن ليلـي لقـيطٌ وشـاقني
  مـن البـرق علـوي السـنا متياسـر[4]

1- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، ١٩٧٨ ، دار المعرفة ، بيروت ، ص ١٦٤.

2 - ينظر : مراد عبد الرحمن مبروك : الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري (دراسة نصية)، ٢٠٠٠ ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، ط١ ، ص١٨٦ .

3- ديوانه : ق (٣٢) ، الأبيات (١٢ ، ١٣ ، ١٤) ، ج٢/ ١٠١٦ .

4- متياسر : جاء من ناحية دار مي فهاجه .

- أرقْـت لـه والـثلج بينـي وبينـه[1]

وحومان حـزوى فـاللوى فـالحرائر[2]

فالمكان (الغربة) يقيد حركة الشاعر . وهو بذلك يواجه طرفين متناقضين ، يتمثـل الطرف الأول في الشاعر الذي قُيد ، ويتمثل الطرف الثاني في المكان ، وهو مكان الغربـة . إنه يحاول فك قيده ، لكنه يفشل ، ويستحضر ؛ لتجسيد قلقه ، وغربته ، وألمه البرق والثلج . وجمالية الصورة جاءت في استحضار التضاد ما بين البرق (الضـوء والسـخونة) والـثلج (البرودة والنقاء) ، فيستحضر الشاعر البرق . ولعلّه رمز لخصوبة المرأة ، فقد جـاء مـن ناحية دار مي ، فهاجه . والثلج يشير بلونه الأبيض إلى النقاء والطهارة للمكـان ، بالإضـافة إلى إشارته إلى الخصب بوصفه ماء . ولكن الشاعر يرمز به إلى الغربة والإقامة في مكـان بعيد عن الحبيبة والأهل والوطن ؛ ولهذا كرر الشاعر لفظة (غريب وغربة) ، ولهذا التكرار – أيضاً – صلة بنفسيته التي تشعر بالغربة العميقة التي تجتاحه . فالشاعر الغريـب لا يقـف كثيراً عند التماسك المكثف (الجزالة أو التعامل مع الزخارف) الذي يتطلب نوعاً من الاستقرار والراحة النفسية ، ولكن الشاعر الغريب كان في الغالب مهموماً ومسكوناً بالتوتر ومتعاملاً مع الانفعال [3] .

ومعاناة الشاعر لا تقف به عند التحديد ، والتعيين ، ونقل المكان عبر الكلمـات إلـى المتلقي. ولهذا الغرض يستعين على ثقل الغربة بالتشبيه (مثل) . إن الشاعر يشاهد – وهـو في بلاد الغربة – البرق ، وقد جاء من ناحية دار مي .. ، وأيضاً : الثلج الـذي يقـف بينـه وبينها ... وما يراه بأم عينيه لا يعني شيئاً عند المتلقي إن هو حمله إليه عبر اللغـة وصـفاً خارجياً . فيلجأ الشاعر إلى الترميز – كما رأينا – ويوكله إلى المكان ، والتشبيه . وما يحمله الشعر بعد هذه العملية النفسية الإبداعية ليس مكاناً كما نعهد : فـ" كأن المعنـى لا يكتسـب أبعاده القصوى إلا إذا استرفد المكان ، واستخلص منه محمولاته الدلالية[4] " . ومن هنا نقول: إن نحن اكتفينا بالوصف الخارجي للمكان ، في النص الأدبي ، فاتنا من الشعر أروع ما فيه.

ويرى الفيلسوف كانت أن " الفن ليس تمثيلاً لشيء جميل ، وإنما هو تمثيـل جميـل لشيء من الأشياء[5] " .

1- الثلج بيني وبينه : لأنه كان بأصبهان .

2- الحرائر : مكان البرق .

3 - ينظر : عبده بدوي : الغربة المكانية في الشعر العربي ، ١٩٨٤ ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، نيسان وتموز ، ص٣٨ .

4- د. حبيب مونسي ، فلسفة المكان في الشعر العربي ، ص ٢ .

5- د. عبد الكريم اليافي ، دراسات فنية في الأدب العربي ، ١٩٧٢ ، دار الحياة ، ط٢ ، ص ٩ .

يعيش الشاعر في الوطن/ القبيلة . لكن هذا المكان قد ظلمه ، ولم يعطه حقه الذي يستحقه ، وحين ترك الشاعر الوطن تكون لديه حنين للمكان . " فالمكان المفقود يظلّ حيـاً متوهجـاً تـوهج الجمرة في داخله ، وبمعنى آخر نستطيع القول إن المكان هو الذي يصوغ الشاعر . يعني هذا الكلام أن رؤيا الشاعر . أو المستقبل الذي يريده هو الماضي الذي كان[1] " . فيستولد مـن المكـان الموجود فيه (مكان الغربة) دلالة الوطن . إنه مكان الغربة لكنه يذكر بالوطن مـن خـلال المكان والزمن ، فيقول[2] :

- أرى ناقتي عنـد المحصـب[3] شـاقها
رواح اليمـانـي والهـديلُ المرجـع
- فقلـتُ لهـا : قِـري فـإن ركابنـا
وركبانها مـن حيـثُ تهـوين نُـزع[4]

الحركة في هذين البيتين حركة مكانية ، وهذه الحركة متنامية ، فلما رأت ناقة الشاعر الإبل اليمانية ، وسمعت الهديل نفرت ، واهتاجت إلى أوطانها . ويلجأ الشاعر إلى المحاورة ؛ لتخفيف وطأة المكان / الغربة ، ويشخص ناقته ، ويخبرها بأنّه يحن ، وينزع إلى حيث هـي تهوى ، وتنزع . قبيلة الشاعر مأوى وملجأ يحميه ، مصدر الراحة والأمان ، ترتبط بذكريات لا يمحوها الزمن . وقد استطاع الشاعر أن يتحول عن وصف المكان الحسي ؛ ليتكلم على أثر هذا المكان في نفسه ، أو يتحول المشهد الحسي للمكان إلى مكان شاعري يتخطى الحسية .

" من السهل أن يسكن الإنسان في المكان ، ولكن ليس من السهل أن يسكن المكان في الإنسان . حينها تحدث الألفة التي تكلم عليها باشلار[5] " ، فيعطي كل من المكـان والشـاعر الآخر شيئاً من خصائصه وتشكل قيمة المكان امتداداً للمشاعر ، والقيم في نفس الشاعر . وقد يسقط الشاعر ما يعانيه في غربته على المكان والزمان في الآن نفسه ، وتتجلى بذلك جماليته، فيقول[6] :

1- د. سمر الديوب ، الثنائيات الضدية ، ص ٨٥ .
2- ديوانه : ق (٢٣) ، البيتان : (١٧ ، ١٨) ، ج٢/ ٧٢٦ ، ٧٢٧ .
3- عند المحصب : مرمى الجمار .
4- نُزع : جمع نازع : وهي الذي يحن إلى وطنه .
5- د. سمر الديوب ، الثنائيات الضدية ، ص ٧٧ .
6- ديوانه : ق (٥١) ، البيتان (٤ ، ٥) ، ج٣/ ١٥٠٧ .

- وذكـر البـين يصـدع فـي فـؤادي

ويعقِـب فـي مفاصـلي امـذلالا[1]

- فـأرغوا فـي السـواد فـذر قـرن

وقـد قطعـوا الزيـارة والوصـالا

يتجلى في هذين البيتين شعور الشاعر بالاغتراب . وزمن الشاعر بطيء ؛ لأنه مرتبط بالدلالة السلبية لمفردة البين التي تحز قلبه لفراق الأحبة في المكان والزمان معاً ؛ لذلك نشعر أحياناً بأن الزمن يمر بسرعة ، ويكاد يفلت من وعينا ولا نشعر بأن هناك زمناً ، ولا يتوقـف عند لحظة معينة . يستمر حيناً ، ويتوقف حيناً آخر . ونشعر أحياناً بأنه يتباطأ ، فكـل هـذه الأمور تحدث تبعاً لحالاتنا النفسية[2] . وربما نستطيع القول إن الشاعر استطاع نقل الصـورة القاتمة للغربة من خلال الزمن : (فأرغوا في السواد) ؛ ولذلك لا يستطيع الشاعر أن يتجاوز المكان؛ لأن حركته قد خدرت . فيصل إلى قمة اليأس والإحباط ، حيث لا زيارة ، ولا وصال من الحبيبة . ولا ريب في أن شعوره بهذه الأمكنة يكشف عن عامل وجداني . فيختار الشاعر مواضع غنية بالذكريات ، فنلاحظ أن المكان لم يعد جغرافياً وحسب ، بل تحول إلـى مكـان التجربة بما يوحي للشاعر من ذكريات وأحداث ماضية " فالمواقف الشعورية داخل الإنسـان لحظة الإبداع تعطي الكلمات الشعرية معانيها الحقيقية " [3] .

ويصبح القلق مجالاً لتصارع الأفكار ، وإثارة الذات ؛ لكي تبلغ تحقيق مساعيها مهما كانت العوائق . والقلق الفاعل في الوجود ، له خاصيته التي تحول رتابة حياة الإنسـان فـي المكان إلى طاقة فاعلة تمتد ، وتتسع دائرتها المكانية[4] .

من خلال ما سبق نرى أن الشاعر يغترب عن ذاته ، ويسلّم بالواقع . ويؤدي الفشـل في الحب إلى القلق الاغترابي . فقد عانى قهراً اجتماعياً ، واغتراباً ، وصراعاً حين شكا فـي حياته ألا يعد من الفحول[5] – كما مر معنا – فتقاليد الشعر في عصره قد ظلمته بالإضافة إلى أنهم أخّروا ذكره ، وحسدوه ...

1- امذلالا : فترة واسترخاء .

2- ينظر : د. نضال الأميوني دكّاش ، ظاهرة الزمن في الشعر العربي القديم ، ص ٤٩ .

3 - عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في النقد الشعري ، ١٩٩٥ ، مكتبـة الكتـاني ، إربـد ، ط٢ ، ص١٨٠ .

4- ينظر : د. نضال الأميوني دكّاش ، ظاهرة الزمن في الشعر العربي القديم ، ص ٢٣٤ .

5- ينظر : محمد بن عمران المرزباني ، الموشح ، ص ١٩٠ .

فعاش شاعرنا ، الغربة بمعناها الشامل ، ليست هجر الديار ، وقيد المكان ، وتخيـر وطن آخر فحسب ، إنها الغربة القاسية غربة الروح في الجسد ، غربـة العـيش النـاقص ، الاغتراب عن الحاضر ، والتحسر على الماضي . فالغريب من تنأى عنه حبيبته ، وهذا مـا يؤكد أن الشاعر كان يشعر بغربة حقيقية حين فقد مصدر الأمل ، والفرح الوحيد فـي حياتـه القاسية .

وقد يبكي الشاعر من ألم الفراق لمكان الحبيبة ، وتغدو الغربة أصعب ، والفراق أشد إيلاماً حين تفارق الحبيبة إلى موطن آخر لا يستطيع الشاعر الذهاب إليه ، فتتضاعف غربته، واغترابه ، فيفقد كلّ شعور بمعنى الوطن ، والطمأنينة ، والأمان .

وجدنا المكان في شعر الغربة المكانية لدى شاعرنا قد ارتبط بالدلالة السلبية للمكان ، وإنه استطاع نقل الصورة القاتمة للزمن من خلال المكان ... . فكيف تجلت صورة المكان في الغزل ؟ .

د - الغزل والمكان :

صور الشعراء أشواقهم ومشاعرهم نحو المرأة في شعر الغزل ، وما يلقون منهـا مـن وصال أو هجر ، ودلّ وغنج ، وصوروا فيـه سـعادتهم ، وشـقاءهم ، وآمـالهم ، وآلامهـم ، واستطاعوا أن يرضوا نزعاتهم الفنية عن طريق تلك القصائد الرائعة التي تصور حبهم وتسـجل وقائع هواهم .

وقد أدرك " ابن حزم " حقيقة الحب الذي يسيطر على المحب حين رأى أن معانيه دقت لجلالتها عن أن توصف ، فلا تدرك حقيقتها إلا بالمعاناة[1] . وإن ذا الرمة من الشعراء الذين عرف عنهم أنهـم أحبوا حتى آخر لحظة في حياتهم ، وأن حبه كان مقتصراً على حب مية وخرقاء .

وبدا الحب لدى شاعرنا كأنه القدر المحتوم الذي يتصارع في داخله النفس والعقل بتأثير الـدين ، وضوابط المجتمع . فظهر أثر الإسلام في هذا الشعر ظهوراً واضحاً .

1- ابن حزم الأندلسي ، طوق الحمامة ، ١٩٦٤ ، تحقيق : حسن كامل الصيرفي ، المكتـب التجاريـة الكبرى ، القاهرة ، ص ٥ .

ويروى أن سعيد بن عقبة سأل بدوياً ، ممن أنت ؟ فأجاب : من أولئك الـذين يموتـون عندما يحبون ، فقال سعيد : وكيف كان ذلك ؟ فأجاب البدوي : لأن نساءنا جمـيلات ، ورجالنـا عفيفون[1] .

وقد حفلت كتب اللغة والأدب بالحب[2] ، فذكرت أسماءه ، ومراتبه مما يـدل علـى أن العرب قدروه ، وخبروه . فمثلاً يذكر أن أول مراتبه الهوى ، ثم العلاقة ، وهي الحـب الـلازم القلب ، ثم الكلف وهو شدة الحب ، ثم العشق وهو فرط الحب[3] .

والسؤال هنا : لماذا صرح الشعراء بذكر معشوقاتهم إذا كانت الضوابط الاجتماعية تمنع زواج المحبين في البادية ؟ .

نرى أنه " كلما أمعن العاشقان في الفراق ، واللقاء المبتور ازداد العشق قـوة ، وازدادت الحركة الداخلية نحو المعشوقة . ويؤدي هذا الأمر إلى عدم السيطرة الداخلية على النفس فيكـون البوح مع الحب[4] " ، فقد مات بعض العشاق بسبب إخفاء عشقه ؛ لأن العـرب كانـت لا تُـنكح الرجل امرأة شبب بها قبل خطبته[5] .

فالغزل وليد عاطفة الحب ، وتصوير لنفسية الشاعر الداخلية . فهو إذن يتسـم بالصـدق الشعوري ، وبالصدق الفني ، والتعبير الصادق عن العاطفة ، والبراعة في تصويرها ، وكأنمـا شعر الغزل هو التعبير عن العاطفة الإنسانية الخالدة .

يرى د. صادق العظم[6] أن العاشقين يحولان دون الوصول إلى بعضهما ؛ لأنهما يعرفان أنهما بذلك يبعدان شبح العلاقة القائمة التي ينطوي عليها الرباط المقدس ، وأنهما لم يريدا الزواج بل كانا يريدان العشق .

يمكن أن نرى الشاعر مدفوعاً بميله الفني إلى التعبير عما بنفسه . ووسيلته للتعبير عـن عاطفته هذا الشعر الحار الصادق الذي يخفف من ألم العشق .

1- ينظر : ابن قيم الجوزية ، روضة المحبين ونزهة المشتاقين ، ١٩٥٦ ، تحقيق : أحمـد عبيـد ، المكتبـة التجارية الكبرى ، القاهرة ، ص ٣٣٦ ، ٣٣٧ .

2- ينظر على سبيل المثال : أبو يوسف يعقوب بن السكيت : مختصر تهذيب الألفاظ ، ١٨٩٧ ، وقف علـى طبعه وتعليق فهارسه : الأب لويس شيخو اليسوعي ، طبع في بيـروت بالمطبعـة الكاثوليكيـة للآبـاء ، ص٢٧٩ "باب الحب : يقال أحببتُ الرجل فأنا أحبه إحباباً ومحبةً وأنا محِب وهو محب " .

3- ينظر : د. أحمد محمد الحوفي ، الغزل في العصر الجاهلي ، ١٩٦١ ، دار القلم ، بيروت ، ص ١٩.

4- د. سمر الديوب ، الثنائيات الضدية ، ص ١٦٦ .

5- ينظر : د. أحمد محمد الحوفي ، الغزل في العصر الجاهلي ، ص ٢٣ .

6- ينظر : في الحب والحب العذري ، دار الجرمق ، بيروت ، ط٤ ، ص ٩٠-٩١ .

فـ " إن الغزل العذري هو المظهر الفني للعواطف المتعففة والملتهبة في آن معاً "[1] .
فيقول ذو الرمة[2] :

- لعرفانهـا والعهـد نـاءٍ وقـد بـدا
لـذي نُهيـةٍ[3] أن لا إلـى أم سـالمِ
- عشـية لـو تلقـى الوشـاةَ لبينـتْ
عيـون الهـوى ذاتَ الصـدور الكـواتمِ
- عهدنا بها لو تسـعفُ الـدار بـالهوى
رقـاقَ الثنايـا[4] واضـحاتِ المعاصـمِ

يستحضر الشاعر أدواته الفنية في حديث الغزل : المكان ، والزمان ، والمرأة . فيحـدد الزمان : ما بين الماضي (العهد ناءٍ) ، والحاضر (عشية) ، والمكان (الدار) بكل ما يحمـل من عوامل الستر ، والأمن ، والطمأنينة ، والحماية للحدث . والمرأة : أم سالم ، ولعلّه رمز لمية، فلا يستطيع أن يصرح باسمها ؛ وذلك بسبب الوشاة . ولكن المرأة هي موضوع الغـزل ، وقـد تناول الشاعر جمالها ، وجمال أعضائها ، ووصف الجمال الجسدي هو الأمـر الطـاغي علـى الغزل . أما وصف المحاسن الخلقية ، والنفسية ، وتصوير عواطف المرأة ، وحكاية الحب بـين الرجل والمرأة، فيأتي ذلك كله في المرتبة المتأخرة من وصف الأعضاء[5] .
وفي موضع آخر يقول[6] :

- وأنصِب وجهي نحو مكّـة بالضـحى
إذا ذاك عـن فـرط الليـالي بـدا ليـا
- أُصـلّي فمـا أدري إذا مـا ذكرتُهـا
أِثنتـين صـليتُ الضـحى أم ثمانيـا

وجدنا الشاعر ، قد استعان بالمكان المقدس (مكّة) . والزمان (الضحى) ؛ لنقل الفكـرة التـي أرادها ، عبر كلمة (ذكرتُها) التي تنطوي على غياب الحبيبة ، فهي نافذة لاستعادة ذاكرة زمان

1- د. شكري فيصل ، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ، ١٩٨٢ ، دار العلم للملايين ، ط٦ ، ص ٢٨٧.
2- ديوانه : ق (٢٤) ، الأبيات (١٠ ، ١٢ ، ١٣) ، ج٢/ ٧٥٠ ، ٧٥١ .
3- لذي نُهيةٍ : لمن يعقِلُ : أي : ينتهي .
4- رقاق الثنايا : سهلة الأسنان ، ليست بكزة .
5- ينظر : د. يحيى الجبوري ، الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه ، ٢٠٠١ ، مؤسسة الرسالة ، ص٢٨٢.
6- ديوانه : ق (٤٣) ، البيتان ، (٢١ ، ٢٢) ، ج٢/ ١٣٠٨ ، ١٣٠٩ .

ومكان . إن شدة أثر الحبيبة في نفسه تدفعه إلى البوح ، فيلجأ الشاعر العاشق إلى هذا التعـويض الفني وهو خير ما تطفئ به لهبها ، وتتسامى به في غرائزهـا[1] ، مـن شـدة عشـق المكـان وصاحبته.

ومن هنا لا نتفق مع د. طاهر لبيب فيما ذهب إليه من أن الشاعر العذري كان يبطن حبه بالكتمان الكامل[2] ويعي ذو الرمة التعارض بين العشق والدين ؛ لذلك نجد الشاعر حـائراً بـين الطرفين ، وفي بعض الأحيان كان الانتصار لطرف العشق لدرجة أن شاعرنا قد نسي كم مـرة صلى ، وهذا الأمر يجب ألا ينسى[3] .

وهكذا اندمج المكان والزمان في قالب واحد ؛ لأن ثمة علاقة بـين الـزمن والـذاكرة ، فالذاكرة تعمل إلى الوراء ، وليس إلى الأمام . فهي إذن تكشف عـن الماضـي ، ولـيس عـن المستقبل. فالعلاقة إذن بين الماضي والمستقبل متناسقة ، ولكنها تمثل في الواقع انعطافاً حاداً في الذهن ، أي حين نتذكر الماضي نكون في محاولة للتنبؤ بالمستقبل ، فتفكيرنا إذن يغدو إلى الأمام في الزمن، وحين نتذكر أحداثاً وقعت لنا ، نجد أمامنا سلسلة طبيعية من الأحداث . وكلا الأمرين يتطلب جهداً ذهنياً[4] . يقول[5] :

- عشـيةَ مـا لـي حيلـةٌ غيـر أنّنـي
بلقْطِ الحصى والخَط فـي الأرض مولَـع
- أخـط وأمحـو الخـط ثـم أعيـده
بكفي ، والغربـان فـي الـدار وقـع[6]
- كـأن سـنانـاً فارسـياً[7] أصـابني
على كبِـدي بـل لوعـةُ الحـب أوجـع

1- د. شكري فيصل ، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ، ص ٢٨٧ .
2- ينظر : سوسيولوجيا الغزل العربي ، الشعر العذري نموذجاً ، ١٩٨١ .
ترجمة : حافظ الجمالي ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ص ١١٧ .
3- ينظر : د. سمر الديوب : الثنائيات الضدية ، ص ١٦٨ .
4- ينظر : د. عبد اللطيف الصديقي ، الزمان أبعاده وبنيته ، ص ٣٧ .
5- ديوانه : ق (٢٣) الأبيات (٦ ، ٧ ، ٨) ، ج٢/ ٧٢٠ ، ٧٢٢ .
6- الغربان في الدار وقّع : الدار خالية والغربان فيها .
7- سناناً فارسياً : أي ماضياً أجاد الفرس صنعه .

يبوح الشاعر بوجعه العشقي ، وكأنّه طعنة رمح نافذة على كبده . فرؤيته الدار خالية من الأحبة ، والغربان[1] كائنة فيها دليل تشاؤم ، وحزن ، وألم . فيقدم الشاعر الزمن على المكـان ، - مع أنه في الدراسات الأدبية والنقدية لا يجوز الفصل بين الزمن والمكان - ويحـدده بـالزمن الليلي (عشية) الذي ينسجم ولونه الأسود مع حال الحزن " ولقد عرفنا من صفات الحب العذري أنه حب يعيش على اليأس بأكثر مما يعيش على الأمل .. ومن هنا انعكست هذه الصفة ظـاهرة أسلوبية معينة في الشعر العذري هي رنة الأسى التي تفوح من هذه القصـائد وطـابع التشـاؤم والحزن الذي يكسوها[2] " .

فلا يدري الشاعر ما الأقدار صانعة به في مستقبل حياته ، فكشف عن رؤيته ، ورؤيـاه بأشياء من موجودات المكان (الدار) . فثمة شعرية في الرؤيا حين أخـذ الحجـارة الصـغيرة يلتقطها ، ويستنطقها عن مصير حبه ، وراح يخطّ على الرمال خطوطاً ، يمحوها ويعيدها لعلهـا تكشف له عن حظّه الذي يبدو حزيناً ، متشائماً حين رأى الغربان في الدار والتي رمز بهـا إلـى نهايته الحزينة .

فرؤيا الشاعر انعكاس للمكان الذي يسكنه ، ويسكن فيـه تـرتبط بالمكـان والمـرأة ، فـ"الرؤيا الشعرية ينبغي أن تنبثق عن هم مركزي يشغل الشاعر ، ويستقطب طاقاته الروحية ونشاطه الحسي ، وأن غنى هذه الرؤيا وفتنتها وتأثيرها يكمن فيما تحمله من قلق وإثارة[3] " .

فزمن العشق هو زمن مضغوط بهموم العشق ، ويتسم بالإفراط ، وبشدة الحب للمعشوقة ، فيصبح هذا المعشوق يعاني ألم عشقه الذي يحز قلبه . فتعود رؤيا الشاعر إلى ماضي المكان/الحبيبة ؛ ليعالج حاضره الحزين . فجدلية السعادة والتعاسة لا تتحقق إلا حينما يمتزج الزمن المجدي بالزمن غيـر المجدي ، عندئذٍ نعلم أن الزمن هو الذي يأخذ وهو الذي يعطي[4] . وتبقى الذاكرة جوهر وجودنا، ويكون الزمن من خلالها امتداداً للماضي في الحاضر ، ولا يمكن تصور زمان بدون مكان ، ولا مكان بدون زمان . فالنقطة في المكان هي النقطة في الزمان ومجموعة هذه الـنقط هـي العـالم بأكمله فالزمان والمكان شرطان أساسيان للوجود ؛ لأن المكان الوجه الأول للكون، والزمان الوجـه الآخر ، وبوجود الإنسان في الكون بدأت الحياة البشرية مسيرة جريانها[5] .

1- ينظر : أبو منصور الثعالبي ، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب ، ص ٣٦٢ ، الباب الثامن والثلاثـون " لأن الغراب إذا بان أهل الدار وقع في مواضع بيوتهم يلتمس ما تركوا فتشاءموا به وتطيروا منه... فسموه غراب البين واشتقوا من اسمه الغراب والاغتراب ... " .

2- د. شكري فيصل ، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ، ص ٣٣٢ .

3- روبرت شولز ، اللغة والخطاب الأدبي ، ١٩٩٣ ، ترجمة : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ص ١٠٢ .

4- ينظر : غاستون باشلار ، جدلية الزمن ، ص ٤٧ .

5- ينظر : د . فؤاد المرعي ، وأحمد مرشد : جدل الزمان والمكان في روايات عبد الـرحمن منيـف ١٩٩٢ ، مجلة بحوث جامعة حلب ، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية ، ع (٢٢) ، ص٥٥ .

فتحققت علاقة الحب في شعر ذي الرمة عن طريق اندماج المرأة بالمكان ، فمية تشـبه ظبية من ظباء الوعساء ، فيقول[1] :

- ذكرتُــكِ أن مــرت بنــا أم شــادنٍ
أمـــام المطايـــا تشـــرئب وتسـنَح
- من المؤلفاتِ[2] الرمـل أدمـاء حـرة
شـعاع الضـحى فـي متنهـا يتوضـح
- تغادر بالوعسـاءِ وعسـاءِ[3] مشـرفٍ
طـلاً طـرفُ عينيهـا حواليـه يلمـح
- رأتنـــا كأنّـــا عامـــدون لعهـــدِها
بـــهِ فهـــي تـــدنو تـــارةً وتَزحـــزح
- هـي الشـبه أعطافـاً وجيـداً ومقلـةً
وميـــةُ أبهـــى بعـــد منهـــا وأملـــح

ويبقى المكان بقعة مضيئة في حياة الشاعر ، تواجه الذات من خلاله الغياب . ونجـد أن تجربة الحب لدى شاعرنا تأخذ تجلياً مكانياً تتلبس صور الواقع الذي يعيش فيه .

فتشبيه المرأة بأم شادن ينطوي على ناحية جمالية مشتركة هي الحـور . لكـن الحـور ملازم لصورة الغزالة سواء أكانت أماً أم لا ، سواء أفصل الشاعر في الصورة أم لا .

فلماذا لجأ الشاعر إلى تصوير الغزالة أماً ؟

تأكيد فكرة الأمومة يدلّ على أنها هي المقصودة أكثر من صفة الحور ؛ لأنه فضل جمال مي على الظبية في الحسن والملاحة ، وأضفى على المكان قيمة إيجابية ؛ لأن الظبية اتخذت من الرمل إلفاً ، ويبرق ضوء الضحى في متنها ، فتخاف الظبية على ولدها في أثناء النهار ، فتـؤمن له مكاناً آمناً وهو الوعساء حيث الرملة السهلة تنبت أحرار البقل .

وحين تفارق هذه الظبية ابنها فإن طرف عينيها يلمحه يميناً وشمالاً ، و" إن أشد المخاوف يتولد من الطمأنينة ذاتها ، فعندما لا يقلقني شيء ، فإن هذا بالذات يبـدو مثيـراً لقلقـي. يكفـي التخفيف قليلاً من مادية الحياة العاطفية حتى نرى المخافة تتموج[4] " . ومن هنا تنبـع جماليـة

1- ديوانه : ق (٣٩) ، الأبيات (١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩) ، ج٢/ ١١٩٧ ، ١١٩٩ .
2- المؤلفات : اللواتي اتخذن الرمل إلفاً .
3- الوعساء : من الرمل تنبت أحرار البقل ، مشرف : موضع .
4- غاستون باشلار ، جدلية الزمن ، ص ٣٦ .

النص من هذه المفارقة التي يضعنا أمامها الشاعر ، فالمكان آمن ومطمئن ولكنها تشعر بـالقلق حين تغادره . وثمة جمالية أخرى ، فالحبيبة/الظبية التي تمثل الخصوبة والعطاء والحيـاة تأخـذ تجلياً مكانياً، فالمرأة وجه آخر من وجوه المكان . وتتحول المرأة من خلال المكان إلـى مكـون شعري ، ويتحول المكان إلى تجسيد حسي للانجذاب بين الشاعر والحبيبة ، لكن المرأة تحضـر بوصفها ذكرى .

فالمرأة في أكثر هذه القصائد رمز وذكرى ، إذ تـرتبط بالماضـي ، ويقتـرن الحـديث عنهـا بالحرمان. وكأن الشاعر قد أصبح يعيش وجودية يلتقي فيها الماضي الحاضر ، والموت الحياة ، كما يرتبط الحرمان بالمتعة، والهجر بالوصل ، والمسرة بالألم والحلم باليقظة[1] .

ويدور غزل شاعرنا في معاني الحب الكبرى التي تداولها الشعراء من قبـل ، فيحتفـلُ بمحاسنها الجسدية احتفالاً بيناً ، بل هو يلم بصور القدماء نفسها ، ويعبر عن ذوق رفيع وأصيل . فحبيبته هي كالظبية جمالاً ، ضخمة الأرداف ، طيبة النشر ، أسيلة الخد ، ضـامرة الخصـر ، بعيدة المنال ، فيقول[2] :

- أناةٌ يطيب البيتُ مـن طيـبِ نشـرها
بعيد الكـرى زيـن لـه حـين تُصـبِح
- لهـا كَفَـلٌ[3] كالعانـكِ اسـتَن فوقَـه
أهاضـيب لبـدن الهـذاليلَ نُضـح
- وذو عـذَرٍ فـوقَ الـذّنوبين مسـبلٌ
على البان يطـوى بالمـداري ويسـرح
- أسـيلةُ مسـتن الـدموع ومـا جـرى
عليـه المِجـن الجائـلُ المتوشّـح
- ترى قُرطَها في واضح الليت[4] مشرفاً
علـى هلـكٍ[5] فـي نفنـفٍ يتـرجح

1- ينظر : د. حسني عبد الجليل يوسف ، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي ، ص ١٣٤ .
2- ديوانه : ق (٣٩) ، الأبيات (٢٠ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥) ، ج٢/ ١٢٠٠ ، ١٢٠٢ .
3- الكفل : العجز . العانك : رمل متعقد مشرف صعب المرتقى .
4- الليت : صفحة العنق .
5- الهلك : مثل النفنف ، وهو ما بين أعلى الجبل وأسفله .

تناول الشاعر جمال المرأة – في هذه الأبيات – " فثمة نسق ثقافي ينهل منـه الشـاعر ، ويظهر في تقديم صورة المرأة المعشوقة ، وذكر الملامح الجسدية يعمق الشـعور بالحرمـان ، ويزيد من رغبة الشاعر العاشق . وتظهر المرأة دائماً في شعر الغزل العـذري خـارج سـلطة الزمن ؛ لأنها امرأة مثال ، وعمل فني يسمو على الزمن ..[1] " .

وينتقل شاعرنا إلى عالم الروائح الطيبة لمكان المعشوقة ، فالشم يبعث في النفس نشـوة كبيرة فكل صورة تحتل ركناً مهماً في نفسية المبدع . وبذلك تكون الحاسة وسـيلة إلـى تأكيـد المعنى في نفس المتلقي .

وتبقى أصعب الذكريات المتجاوزة لأية هندسة يمكن رسمها هو محاولتنـا أن نسـتعيد نوعية الضوء ، ثم يلي ذلك الروائح التي تتلبث في المكان بيت الذاكرة ، ومن خلال صفات الألفة والطمأنينة يستعيد المكان هويته[2] .

فيستحضر صفات للمرأة يستمدها من المكان : كقوله : لها كفل كالعانك ، أي لهـا كفـل كالرمل المتعقد يصعب المرتقى إليه . فلا يستطيع الشاعر الوصول إلى الحبيبة ، فهـي صـعبة المرتقى ، كهذا الكثيب من الرمل ، وربما الشاعر أيضاً ، يعبر عن شرف محبوبته بهذا التشبيه، فاستعان بالمكان العالي (العانك) ؛ لينقل الفكرة التي أرادها ؛ فهذه الصورة المكانية لا تكتسـب أهميتها إلا حين يصبح لها معنى[3] .

وأيضاً ، استعان بالنفنف المكان العالي (ما بين أعلى الجبل وأسفله) ليقول : إنها تعيش حياة مترفة ، جميلة ، وقرطها يتأرجح .

ويستحضر الشاعر جمال المعشوقة من خلال الخدود الأسـيلة ، والعنـق ، والشـعر ، " فحين ننظر إلى هذا الشعر بتمعن سنرى أنه شعر جسدي حين يتحـدث عـن جمـال الخـدود الأسيلة، ويغري بتحفيز حواس اللمس ، وحين يتحدث عن العنق ، وسواد الشعر ، وينتقـل إلـى عالم الروائح والمذاقات . فهذا التسامي الروحي الذي نلمسه لم يمنع الحضـور المكثـف لجسـد المعشوقة، وتضاريسه ، وهذا ما يظهر الصراع العنيف الذي اضطرم في جوانح الشـاعر[4] " .

ويبقى عشق شاعرنا قائماً على الشوق إلى الحبيبة البعيدة في المكان ، والحنين إليها. فيقول[5] :

1- د. سمر الديوب ، الثنائيات الضدية ، ص ١٧٠ ، ١٧١ .

2- ينظر : غاستون باشلار ، جماليات المكان ، ص ٧٥-٧٧ .

3- ينظر : جيزو ألوغريا ، (مجموعة من المفكرين) ، الزمان والمكان اليـوم ، ٢٠٠٢ ، ترجمـة : محمد وائل بشير الأتاسي ، دار الحصار للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط١ ، ص ١٥٥ .

4- د. سمر الديوب ، الثنائيات الضدية ، ص ١٧١ .

5- ديوانه : ق (٢٩) ، الأبيات (١٥ ، ١٦ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٣٠) ، ج٢/ ٩٤٩ ، ٩٥٧.

- لمستشْعِرٍ داء الهـوى عرضـتْ لـه

سـقاماً مـن الأسـقامِ صـاحبةُ الخِـدر

- إذا قلـتُ يسـلو ذكـر ميـة قلبـه

أبـى حبهـا إلا بقـاء علـى الهجـر

- من الواضحاتِ البيضِ تجري عقودهـا

علـى ظبيـةٍ بالرمـل فـاردةٍ بكْـر

- تَبسـم إيمـاض[1] الغمامـةِ جنّهـا[2]

رواقٌ من الظلمـاءِ فـي منطـقٍ نَـزر

- فلـو كلّمـتْ مـي عواقِـلَ شـاهقٍ

رغاثاً من الأروى سـهون عـن الغُفـر

- خَبرنَجـةٌ[3] خَـود كـأن نطاقهـا

علـى رملـةٍ بـين المقيـدِ والخَصـر

- لها سنّةٌ كالشّـمسِ فـي يـومِ طلقـةٍ

بدتْ من سحابٍ وهـي جانحـةُ العصـر

ويستقبل قلب الشاعر الإشعاعات الصادرة عن مكان المحبوب/صـاحبة الخـدر. ولا يتكئ الشاعر فحسب على المكان (الخدر) ؛ لتعدد صفات المحبوبة ، بـل يسـتخدم تضـاد الألوان : من الواضحات البيض ، ورواق من الظلماء . ونتيجة للتعارض نحصل على شـدة في البياض ، وشدة في السواد ؛ لأن التعارض يقوي كلا من الطرفين فيقدم التبـاين اللـوني لوحة رائعة ذات تضاد بين المشهدين . [4]

فيعطي السواد دلالات إيحائية متعددة . ففيه الحزن ، والألم النفسي ، والجسدي . ولكن مـا العلاقة بين ابتسامة الحبيبة ووميض البرق ؟ لقد جمع الشاعر طرفين بعيدين ، والتشبيهات – كمـا يقرر الجرجاني[5] – بقدر ما تتباعد بين الشيئين تكون إلى النفوس أعجب ، والنفوس لها أطرب .

1- إيماض : لمع خفي .

2- جنّها : ألبسها رواق من الظلمة .

3- خبرنجة : حسنة الخَلق وكذلك الخَود .

4- ينظر : د . نور الدين عتر ، وأحمد ياسوف : الصور اللونية في الحديث النبوي ، ١٩٩٤ ، مجلة بحوث جامعة حلب ، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية ، ع (٢٦) ، ص١٧ .

5- أسرار البلاغة ، ص ١٠٩ .

يرتبط البرق في فكر شاعرنا البدوي بالخصوبة ، والخير ، والعطاء . فتتعلـق هـذه الصورة بالمطر الذي يحتل مكانة كبيرة في حياة الإنسان البدوي ؛ لحاجته الماسة إليه . فـإذا كانت ابتسامة الحبيبة كومضة برق ، فلهذه الابتسامة قيمة كبيرة في نفـس الشـاعر ؛ لـذلك ساوى بين ابتسامتها ، وومضة البرق الذي يجلب الخير والعطاء للمكان المجـدب . فالعلاقـة بين الابتسامة وومضة البرق ربما كانت دليلاً على أن المرأة هي المعادل الموضوعي لحيـاة الشاعر بما فيها ، إنها روحه . وكيف يحيا بلا روح[1] ؟!

ويستحضر الشاعر الظباء ؛ لتضفي على المكان الطمأنينة ، والأمن ، والسلام الـذي يفقده الشاعر في حياته[2] ، فيشبه عنق المحبوبة بعنق ظبية ، ويحدد مكانها ضمن رملة فاردة، انقطعت من معظم الرمل . فصياغة الصورة الفنية تعبير عن رغبة ملحة فـي ذات الشـاعر تدفع به إلى الإفصاح عما يكتمه في داخله من نوازع ، وأمان ، وعما تختزنه ذاكرتـه مـن تصور عن تجاربه الحياتية . فإنه يلجأ إلى عالمه الداخلي ، يستمد منه الرموز التـي تتكثـف فيها حركة الزمن[3] والمكان ؛ ليعبر عن حياته النفسية ، وهواجسه مما كـان ينـزع إليـه ، ويتمناه ، ومما يتشوق إلى تحقيقه ، ومما يتصوره في مخيلته . فـ" المكان العذري يحمل بعداً نفسياً داخل النص وداخل الصورة الشعرية إلى جانب وظائفه الفنيـة ، وأبعـاده الاجتماعيـة والتاريخية المرتبطة به خاصة في سياقاته المرجعية[4] " .

أما الأوصاف الخُلقية ، لدى المرأة المعشوقة فهي قليلة الورود ويعيد د. شكري فيصل السبب إلى أن الجاهليين لم يعرفوا ازدواجية جمال الخُلُق ، والخِلْقة . فكان فهمهم للجمال جسـدياً فقط . لكن الجمال المعنوي مصدر مهم جداً لغزل شعرائنا وإن كان الغزل الحسي الأكثر دورانـاً ، وربما نظروا إلى الجمال الخارجي فقط[5] . لكن يمكن النظر إلى هذه الفكرة من زاوية أخـرى . فقد كان الاهتمام منصرفاً إلى المحاسن الجسمية ، وهو الطابع العام الشائع في الشـعر العربـي بعامة ، والشعر الجاهلي بخاصة . لكنهم لم ينسوا الجوانب الخلقية والنفسية، فقد ذكـروا المـرأة بالحياء ، والعفة ، والتمنع ، وقد وردت هذه الصفات ضمن الأوصاف الجسدية[6].

1- ينظر : د. سمر الديوب ، الثنائيات الضدية ، ص ١٠٠ ، ١٠١ .

2- ينظر : أبو منصور الثعالبي ، ثمار القلوب في المضاف والمنسـوب ، ١٩٠٨ ، طبعـة الظـاهر بالقاهرة ، ص ٣٦٧ " حمام الحرم – يضرب به المثل في الأمن والصيانة كما يضرب بظباء مكة.. ويقال لها أيضاً حمام مكة " .

3- ينظر : د. نضال الأميوني دكاش ، ظاهرة الزمن في الشعر العربي القديم ، ص ٩٩ .

4- د. محمد بلوحي ، الشعر العذري في ضوء النقد الحديث ، ص ٦٥ .

5- ينظر : تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ، ص ١٥٢ .

6- ينظر : د. يحيى الجبوري ، الشعر الجاهلي ، خصائصه وفنونه ، ص ٢٨٧ .

وحين ينتقل ذو الرمة إلى الجانب المعنوي لجمال معشوقته نراه يصور جمال حـديث مية ، ويستند شاعرنا إلى المكان العالي (عواقل شاهق) ، وإلى الإناث الأمات من الأوعال ؛ ليصل إلى الفكرة التي أرادها ؛ لتأكيد جمالها النفسي ؛ وليخلق لنفسه العذر في عشـق مـي . فهي لجمال حديثها ألهت الأمات عن عاطفة الأمومة. وحين وصف إزارها – أيضاً – لجأ إلى المكان ، فقال كأن نطاقها على رملة .. ثم يذهب إلى صورة وجههـا المشـرق كالشـمس ، ويختار الشاعر زمن العصر ، فهي أحسن ما تكون في ذلك الوقت إن بين المـرأة والشـمس علاقة أسطورية موغلة في القدم فـ" المرأة في كلّ هذه الحالات معبودة رمز للشمس الأم[1] ". وقد وجدنا أن المرأة في الشعر الجاهلي قد ربطت بالشمس ، ولذلك لا يعقل أن يشبه الشـاعر الجاهلي المرأة بمقدساته الدينية ، إن لم يكن لصورة المرأة ، شيء من القداسة[2] .

ويتكرر في شعر ذي الرمة تشبيه محبوبته بالشمس ، فيقول[3] :

- هي الشمس إشـراقاً إذا مـا تزينـت
وشـبه النقـا مغْتَـرةً فـي المـوادع[4]
- ونلنـا سِـقاطاً مـن حـديثٍ كأنّـه
جنـى النحـل ممزوجـاً بمـاء الوقـائع
- فدع ذا ولكـن رب وجنـاء عِـرمسٍ
دواءٍ لغـول[5] النـازح المتواضـع

يلغي الشاعر أداة التشبيه ، ويعمد إلى التشبيه البليغ . فالمحبوبة هي الشمس إشـراقاً فكيف إذا تزينت ؟! .

وتشترك أكثر من حاسة في إظهار جمالية الموصوف ، ولا يهمنا أن يكثر الشاعر من إيراد صور حاسة أكثر من أخرى ، إلا بقدر ما يدلنا على ارتباطها بانفعالاته أكثر من غيرها.

وتعبر هذه الصورة المكانية من خلال تراسل الحواس (السمع والذوق) عن مقـدرة الشاعر في إغناء التجربة الشعرية ، فحديث الحبيبة يشبه العسل ، ويستحضر الشاعر المكـان

1- د. علي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري ، ص ٦٣ .
2- ينظر : د. نصرت عبد الرحمن ، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، ص١٠٦ .
3- ديوانه : ق (٢٥) ، الأبيات : (١٣ ، ١٥ ، ١٦) ، ج٢/ ٧٨٤ ، ٧٨٦ .
4- الميدع : الثوب الذي يودع به الجديد .
5- الغول : البعد .

الصلب الذي يمسك الماء (الوقيعة – النقرة) حيث يستنقع فيه الماء زمناً فيصفو ، وتضـربه الريح فيبرد ، وهو ألذّ ماء يشرب في البوادي .

وقد جمع الشاعر بين طرفين متباعدين شكلاً وذوقاً ، لكنهما متفقان تأثيراً . والجـامع هو وجه الشبه ، وهو الشعور المرتبط بنفسية المبدع ، والذي يريد إيصاله إلى المتلقي ، عـن طريق الصورة التي هي من وحي التجربة الشعرية[1] فقط .

وفي هذه الحال ، وهي حال العشق يستحيل الزمن إلى بؤرة نفسـية تختـزل حيـاة العاشق إلى لحظات مفرحة كأن الزمن يتوقف في إطار الذات المعشوقة ، وبذلك يصبح المكان مدى يضاء بإشعاعات من نوافذ المحبين[2] .

وتلتقي الناقة الحديث الغزلي في الدلالة والبعد النفسي . فهي أقرب الأشياء إلى نفس الشاعر البدوي ؛ لذلك يمنحها القوة اللازمة لتحمل المصاعب . فقد أرادها صلبة ، قادرة على محـو بعـد المكان بينه وبين المحبوبة ، فيتلاشى البعد المكاني ، تقرب المسافات بين الشاعر ومحبوبته .

المرأة في شعر ذي الرمة محتشمة ومثيرة في الآن نفسه . أما الحبيـب فهـو راضٍ بإشارة منها . إنه يتهمها بالبخل في إعطائه ما يريد لكنه المدح الشبيه بالـذم . فمـا أروع أن تحافظ المحبوبة على تمنعها ، ودلالها ؛ لذلك نراه معذباً ، فيقول[3] :

- علـى أن ميـاً لا أرى كبلائهـا
من البخـل ثـم البخـل يرجـى نوالُهـا

فالمحبوبة محترمة ، مترفة ، محروسة من قبل أهلها . وهـذا عائـد إلـى العـادات الاجتماعية . فما إن يلتقي الحبيبان حتى يفترقا وهذا يعود إلى طبيعة حياة البادية .

وترتبط المرأة بالأرض بعلاقة إرثية ، يقول الله تعالى[4] : ﴿ نساؤكم حرثٌ لكم.. ﴾ وقد أثر التعبير القرآني في شعر الشعراء بشكل صريح . فالمماثلة بين المرأة والأرض شيء سائد عند الشعوب السامية كافة كما يرى الولي محمد[5] . وقد أحب شاعرنا البـدوي الأرض؛ لأن ثمة تشابهاً بين خصوبة المرأة ، وخصوبة الأرض ، فيقول[6] :

1- ينظر : د. أحمد دهمان ، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني (نهجـاً وتطبيقـاً) ١٩٨٦ ، دار طلاس ، دمشق ، ٣٥٦/١ .
2- ينظر : د. نضال الأميوني دكاش ، ظاهرة الزمن في الشعر العربي القديم ، ص ٦٠ .
3- ديوانه : ق (١٤) ، البيت (١٤) ، ج١/ ٥٠٧ .
4- سورة البقرة : ٢٢٣ .
5- ينظر : الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي ، ١٩٩٠ ، المركز الثقافي ، بيروت ، ط١، ص٢١٥ .
6- ديوانه : ق(٦٨) ، البيت رقم (٣٠) ، ج٣/ ١٧٢٥ .

- لقد كنتُ أهوى الأرض مـا يسـتفزني

لهـا الـود إلا أنهـا مـن ديـاركِ

يعشق الشاعر الأرض ؛ لأنها امتداد لمكان المحبوبة الذي تعيش فيه (ديارها) . فالـدار والمنزل أوضح ما يدل على المأوى ، وهو رمز من رموز الشوق والحنين . ثم إن المـرأة قـد كانت المأوى الأول[1]..

فالمكان عند ذي الرمة له جاذبيته التي تساعده على الاستقرار . ومن هنا تـأتي جماليـة المكان في النص العذري لديه إذ تكمن في تحويل المكان الجغرافي المحسوس إلى مكان شعري ، يحمل روحاً وحياة ، وظفه الشاعر لنقل مشاعره ، وأفكاره عن طريقه ، فيقول[2] :

- ريـا العظـام وعثـة التّـوالي

لُفـاء[3] فـي لـينٍ وفـي اعتـدال

- كـأن بـين القُـرطِ والخَلْخـال

منهـا نقـاً نُطـقَ فـي رمـال

فجسد صاحبته الناعم الممتلئ يشبه كثيباً تلتف حوله الرمال . وما امتلاء الجسد والعجيزة والفخذين إلا رغبة جنسية مكبوتة في مجتمع مقفر كل شيء فيه محجوب . أو لعلّ ثمة سبباً يعود إلى بقايا جذور من عهود[4] قديمة حيث عبدت المرأة فيها .

ويستحضر ذو الرمة في شعر الغزل الحمامة . فهي رمز الوداعة ، والسلام ، والمأوى . فالحمام دلالياً رمز لخصوبة المرأة وللأنوثة[5] ، كما أن ذكرهـا مـرتبط بـالحزن والشـوق . يقول[6]:

- هوى لكِ لا ينفـك يـدعوكِ مـا دعـا

حمامـاً بـأجزاعِ[7] العقيـق حمـام

1- ينظر : عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ص ٨٩٩ .

2- ديوانه : ق (٨) ، البيتان (٣٣ ، ٣٥) ، ج١/ ٢٧٥ .

3- اللّفاء : عظيمة الفخذين .

4- يرى : د. سيد القمني : أن عبادة الربة – الأم من أقدم العبادات لأن عملية التوالد العجيبة في نظـر الإنسان القديم كانت من خصائص المرأة وحدها الأسطورة والتراث ، ١٩٩٣ ، دار سيناء ، القاهرة، ص ٥٦.

5- ينظر : د. عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ج٢/٩٢٤ .

6- ديوانه : ق (٦٢) ، البيت رقم (٥) ، ج٣/ ١٥٩١ .

7- أجزاع : منعطف الوادي ، واحده : جزع . وكلّ وادٍ عقيق ، والجمع : أعِقّة .

واستطاع الشاعر أن يعمق شعور الحزن ، والألم بالإضافة إلى شعور الأمـن والسـلام؛ لاستحضاره صورة الحمام . ومن المعروف عن الحمام صوت هديله الحزين ، وهو رمز من رموز الفقدان في الشعر[1] . فاستطاع الشاعر أن يخفف من ثقل المكان على نفسه من خـلال التوظيف الرمزي للحمام بوصفه فاعلاً ومفعولاً في الآن نفسه . فتقدير الكلام : ما دعا حمـام حماماً ... فالحبيبة بعيدة في المكان عن الشاعر ، فاستحضرها من خلال صورة الحمام فـي الوادي . ونعلم أن الحمام يسكن المكان الآمن ، ولكنها هنا موجودة في مكان لا يـؤمن لهـا الحماية والطمأنينة (منعطف الوادي) . فالمكان هنا لم يعد مجرد جغرافيا ، بل أصبح جزءاً لا يتجزأ من التكوين الداخلي للشاعر . ونجد اختيار الصورة الشعرية " ليس عشـوائياً ، لأن الصورة الصادقة الأصلية جذورها ممتدة في التجربة المحسوسة المجسدة ، لا في التشـبيهات أو المقارنات المجردة[2] " .

إن عشق الشاعر مية قائم كدعاء الحمام في الوادي . ومـن هنـا ارتبطـت صـورة المرأة/الحبيبة في شعر ذي الرمة بالمكان ارتباطاً وثيقاً ، بالإضافة إلـى ارتباطهـا بصـورة السحاب والبرق والمطر والروضة ... لأنها الحياة بما فيها .

ويظهر في حديثه الغزلي : عشق المرأة عبر المكان والزمان . وثمة مكانان : واقعي وفني ، فظهرت شعرية في الرؤية لدى الشاعر ، فرؤيته المكان لم تكن رؤية سطحية ، بـل رؤية حملت فكراً وقصداً ، عمل الشاعر بكل إمكاناته اللغوية من أجل إيصالها إلـى المتلقـي عن طريق توظيف المكان ؛ لتتحول أماكن المحبوبة إلى روح ، حيث يمزج الشاعر صـفات المرأة بالمكان ، فثمة تجلٍّ مكاني في حديثه عن المرأة/الحبيبة . ويركّز في أثناء ذلـك علـى المكان والبعد عنه[3] . وبدا الزمن العذري ، مرتبطاً في أساسه بالشعور الباطني . وهو زمن التجربة الداخلية للشاعر بعيداً عن الزمن الفيزيائي . فالشاعر عاشق ، يهتاج ، والشوق هـو الذي يحركه ، فتحول المكان إلى موضوع جمالي من خلال شدة عشـقه مكـان المحبوبـة . فالشوق متعمق في الذات الشاعرة في حال الافتقار إلى المكان . ويقوم الشوق علـى أسـاس الفقد ، فازداد معه ذكر المعشوق . وكأن حضور المكان أقوى من غياب صاحبته ، وحين لـم يستطع الوصول إلى المرأة التي أرادها خرج إلى الصحراء .

1- ينظر : ابن منظور : لسان العرب ، مادة (هدل) وينظر : مجمع اللغة العربية : معجم الوسيط : (هدل) .

2- إبراهيم جبرا جبرا ، الأسطورة والرمز ، ١٩٨٠ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ص ٤٦ .

3- ينظر : د. سمر الديوب ، الثنائيات الضدية ، ص ٢١٦ ، ٢٢٠ .

٢- المكان الطبيعي :

خرج الشاعر إلى الصحراء ، المكان الطبيعي الـذي اختـاره بـديلاً مـن المكـان الاجتماعي الذي قيده . فشعر باغتراب شديد ؛ لأنّه فشل في التوصل إلى المرأة التي أحبهـا ، فخرج إلى المكان الذي يشعره بالحرية والانطلاق ؛ لذلك يدخل المكان الطبيعي فـي علاقـة تضاد مع المكان الاجتماعي[١] .

وتبدو الصحراء مكاناً رحباً معزولاً عن البشر ، يقول ذو الرمة[٢] :

- فـلاةٌ ينـز[٣] الـرئم فـي حجراتِهـا
نزيز خِطامِ القوسِ يحـدى[٤] بـه النبـلُ
- بـلاداً بهـا أهلـون ليسـوا بأهلنـا
وأُخرى مـن البلـدان لـيس لهـا أهـلُ
- سِـوى العـين والآرامِ لاعِـد قربهـا
ولا كـرع[٥] إلاّ المغـاراتُ[٦] والربـلُ

تؤرق الصحراء الحياة الإنسانية ، ويريد الشاعر الانتصار عليها ، وإخضاعها لـه . وفي قوله : (فلاةٌ ينز الرئم في حجراتها) تعميق للإقفار المكاني والزماني ، فصوت الرئم ينطلـق في أرجاء الصحراء كأنه قوس يضطرب وترها عند الرمي . فلا مكان يأوي إليه الشـاعر سـوى الصحراء ، فهذه الفلاة الواسعة بلد قفر ، موحش ، لا يسكنه البشر ، إلا البقر الوحشي والظباء .

لقد حاول الشاعر أن يوجد الألفة ، والحياة في المكان . وأن يشكل الجمـال المكـاني الخاص به. إن العيش في الصحراء مغامرة عناصرها الزمان ، والمكان ، والحـدث . فثمـة زمن مغامراتي ، وحدث مغامراتي[٧] . الصحراء من الأمكنة التي تمتلك مـا يجعلهـا مثـار خوف وضياع ، ومبعث فقد ، وهلاك ، وفقر ، وشظف عيش . ولكن الشـاعر الخبيـر بهـا يختار من الصحراء أجمل المشاهد وأحسنها ، فتبدو الإطار المكاني والزماني الذي يقدم فيـه الموضوع الجمالي في أبعاده المختلفة.

1- ينظر : د. سمر الديوب ، أدب صدر الإسلام ، ص ٥٧ .
2- ديوانه : ق(٦٥) ، الأبيات : (١٤ ، ١٨ ، ١٩) ، ج٣/ ١٦١٦ ، ١٦١٩ .
3- ينز : يتحرك .
4- يحدى : يساق .
5- الكرع : ماء السماء .
6- المغارات : الكناس والربل : نبتٌ ينبت في آخر الصيف حين يبرد الليل .
7- ميخائيل باختين ، أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ص ٢٦ .

يقول ذو الرمة[1] :

- وبـالروض مكنـان[2] كـأن حديقَـه

زرابـي[3] وشّـتْها أكُـف الصـوانع

وفي موضع آخر يقول[4] :

- تعالى بهـا الحـوذان[5] حتـى كأنّمـا

بـه أشـعلَتْ فيهـا الـذبالَ القـوابِس

اختار الشاعر حال عدم التحضر حين توجه إلى الصحراء ؛ لذلك حاول اسـتحضار مكان مفعم بالقيمة الجمالية (الروضة) ، وأضفى عليه بعداً حضارياً ، وقابل فكـرة الجـدب والقفر المكاني ؛ ليتغلب على شعور الخوف ، والقلق . فتنمي الروضـة الشـعور بـالأمن ، والراحة النفسية ، والطمأنينة . فقد اعتمد شاعرنا على تشبيهات تولدت من طبيعة المكان فـي إبداعه الصور ، فارتبط زمانها بما ينبته هذا المكان من رياض مزهرة جعلت الشاعر يشـعر بالفرح ، والاطمئنان في لحظة المشاهدة ، وفي لحظة التعبير عن حاله النفسية .

بالإضافة إلى ما يحمله لون الطنافس (الأخضر) ، ونبات الحـوذان الأصـفر مـن دلالات . وهذا اللون من عائلة الألوان الساخنة ، ويمثل بلونه قمة التوهج والإشـراق ، فهـو لون النار والشمس واهبة الحرارة والحياة فـ " استغلال ظاهرة الألوان التـي كانـت تمـنح الصورة قدرة أكثر على التعبير ثم تصوير الجوانب الدقيقة في الموصوفات [6] " . يدل علـى الخبرة والمقدرة والدراية لشاعر عاش في الصحراء . فاللون الأصـفر يميـل إلـى الصـفة الإيجابية ، وإلى صفة الدفء أكثر من ميله إلى صفة البرودة ، ويبدو على أرضية خضـراء مشعاً بحيث يكاد يطغى عليها بإشعاعه.[7]

لقد تهيأ للشاعر أن يتأمل ذاته في المكان الطبيعي ، فكان يسقط شـعوره عليـه ، أو يستمد منه ؛ ليخلق الألفة من خلال حيوان الصحراء ، فيقول[8] :

1- ديوانه : ق (٢٥) ، البيت (٢٧) ، ج٢/ ص ٧٩٤ .
2- مكنان : عشب له زهر أصفر .
3- زرابي : الطنافس .
4- ديوانه : ق (٣٦) ، البيت (٤٧) ، ج٢/ ١١٤١ .
5- الحوذان : نبت له زهر أصفر .
6- د. نوري حمودي القيسي ، الطبيعة في الشعر الجاهلي ، ص ٣٨٣ .
7 - ينظر : إبراهيم الدملخي : الألوان نظرياً وعملياً ، ص ٨٠ .
8- ديوانه : ق (١٢) ، الأبيات : (١٦ ، ١٧ ، ١٩) ، ج١/ ٣٨٧ ، ٣٩١ .

- تَنْفي[1] الطوارفَ عنه دِعصتا بقـرٍ[2]

ويـــافع مـــن فِرنْـــدادين[3] ملْمـــوم

- كأنّه بالضـحى ترمـي الصـعيد بـهِ

دبابـةٌ فـي عظـامِ الـرأسِ خُرطْـوم

- كأنّـــه دملـــج مـــن فِضـــةٍ نَبـــه

في ملعبٍ من عـذارى الحـي مفصـوم

اتخذ الشاعر من المكان (الصحراء) ، والزمان (الضحى) بالإضافة إلـى حيـوان الصحراء (الظبية وابنها) ؛ وسيلة ليعبر عن معاناته ، فيكون لنفسه مفهوماً خاصاً للحياة .

أراد أن يقول : إن الظبية اتخذت لابنها مكاناًعالياً آمناً في رمال الدهناء ، تطرد عنـه السباع ، وتحميه ، وتستره . وتأتي المفارقة في البيت الثالث . فولد الظبية منسي ، ومتـروك حيث تلعب عذارى الحي ، ويبدو كأنه مفصول ، ومكسور .

وربما أراد الشاعر أن يعبر عن حاله من خلال هذه الصورة ؛ لذلك مزج كلامه فـي أثناء وصف حيوان الصحراء بعاطفة تضفي عليه الجمال ، والرقة .

يركّز الشاعر على مكانه الطبيعي عبر المتحرك فيه ، فيصنع في الصـحراء رؤيتـه ورؤياه في الآن نفسه ، فيقول[4] :

- ومهمـــهٍ[5] نـــاءٍ لمـــن تَكـــأدا

مشْـــتَبِهٍ يعيـــي النّعـــاج الأُبـــدا[6]

- يخشى بها الجـوني[7] بـالقيظِ الـردى

إذا شـــناحي[8] قُورهـــا توقّـــدا

- واعـــتَم مـــن آل الهجيـــر وارتـــدى

يســـتَهلك الهلباجـــةَ[9] الصـــفندد

1- تنفي : تطرد ، والطوارف : السباع .

2- دعصتا بقرٍ : رملتان في شقّ الدهناء .

3- فرندادين : رملان بالدهناء مرتفعان جداً .

4- ديوانه : ق (٩) ، الأبيات (٢٣ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣١) ، ج١/ ٢٩٤ ، ٢٩٦ .

5- المهمه : الأرض البعيدة والمستوية ، وتكأد : تصعب .

6- الأُبدا : التي لا تعرف النّاس ولم ترهم ، فهي مستوحشة .

7- الجوني : الفطا .

8- الشناحي : الطويل .

9- الهلباجة : الضخم الثقيل ، والصفندد : الكثير اللحم ، والصدى : جنس من البوم .

- إذا الصـ ـــدى بجـ ـــوزهِ تغـ ـــردا

تنـ ـــوح الثّكلـ ـــى تَهـ ـــيج الفُقّـ ـــدا

فقد دخل الشاعر في صراع مع المكان ، وتكشف واو رب عن قضية الصـراع مـع الصحراء ، وانتصار الشاعر عليها[1] .

اختصت الصحراء من بين الأمكنة بتجسيد فكرة الفراغ المخيف بسبب ما يملكه جوها الرائق الناشف من مساعدة البصر على الانطلاق في أمدائها البعيدة المترامية . فيخشى القطـا الهلاك ، والضلال مع هدايته ، وبعد ورده حين تتوهج الجبال في القيظ ، بسبب الحر الشديد ، والسراب الذي يرتفع ، فيصير في رؤوس الجبال ، ويتراءى الماء قريباً دون أن يكون له أي أثر في الواقع . فإيهام السراب ومخادعته أحد أهم القيم السلبية للمكان الطبيعي . لكن الشاعر حوله إلى قيمة إيجابية ، وأداة فنية جمالية طيعة ؛ لتحريك المكان . وتداخل الآفاق الصحراوية فيما بينها يجعل الصحراء ذات طبيعة مخادعة ، لعدم تمكن العين في التعامل مع مـا تـراه . ولابد أيضاً من إضافة الصمت المرتبط بالفراغ ، ووظيفته في استحداث الخوف الخاص حيث يرتبط الصمت بالرهبة .

فإذا سمع صوت البوم وسط هذه الأرض البعيدة (المهمه) يبدو كصوت نوح الثكلـى على ولدها . إن فكرة العراء الصحراوي التي يعبر عنها الشاعر تشكل نقيضاً لفكرة المأوى، وما يعطيه من شعور بالطمأنينة ، والحماية ، والأمن . " فازدحمت قصائد ذي الرمة بنوع من الخوف الشاف عن نفس شفوفة بتلمس الجمال الصحراوي من جانب ، والخوف من مجاهيلـه واستعصاء فراغه على الإدراك اليقيني من جانب آخر[2] " ؛ لذلك مكنت الصـحراء شـاعرنا من التعامل مع العناصر الكونية العظيمة كالأرض ، والسماء ، وما تضمه من كواكب ونجوم، ويتشكل المشهد في المدى الصحراوي عبر اتحاد الأرض ، والسماء في نقطة الأفق ، فـذابت الفوارق . بالإضافة إلى أن المشهد الطبيعي للأحداث يكون في تركيب المكان والزمان[3] معاً. يقول ذو الرمة[4] :

- ترى ركبها يهـوون فـي مدلهمـةٍ[5]

رهاءٍ كمجرى الشـمس درمٍ[6] حـدورها

1- ينظر : د. سمر الديوب ، الثنائيات الضدية ، ص ٧٦ .

2- د. صلاح صالح ، الرواية العربية والصحراء ، ص ١٥١ .

3- ينظر : د. عبد اللطيف الصديقي ، الزمان وأبعاده وبنيته ، ص ٨٢ .

4- ديوانه : ق (٦) ، الأبيات (٢٦ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٢) ج١/ ٢٣٣ ، ٢٣٨ .

5- مدلهمه : فلاة سوداء ، ورهاء واسعة .

6- درمٍ حدورها : مستوية لا علم بها .

- بأرضٍ تـرى فيهـا الحبـارى كأنّهـا
قلـوص أضـلّتها بعكْمـين عيرهـا
- وحومانةٍ[1] ورقـاء يجـري سـرابها
بمنْسـحةِ الآبـاطِ حـدبٍ ظُهورهـا
- تظل الوحافُ[2] الصـدء فيهـا كأنّهـا
قراقيـر مـوجٍ غـص بالسـاج قيرهـا
- تجاوزتُ والعصفور في الحجر لاجِـئٌ
مع الضب ، والشقذان[3] تسمو صـدورها

لقد ذابت الفوارق بين مظاهر الكون المختلفة ، فإذا الصحراء كالسماء ، وإذا السـماء كالصحراء ، وأيضاً تذوب الفوارق بين أجناس الحيوان وفصائله المختلفة ، فـإذا الحبـارى كالإبل ؛ وذلك لاستواء المكان وامتداده . إنه يرى الحيوان الصغير (الحبارى) يبـدو كبيـراً كالإبل ، فيعرض فكرة مرتبطة به وبالمكان في آن . إن العراء الصحراوي يشـكل نقيضـاً لفكرة المأوى ، وما يعطيه من شعور بالأمن . وبالمقابل فإن الفراغ الصحراوي يستلب هـذه العناصر ، ويترك الإنسان عارياً وصغيراً أمام قوى الكون .

بالإضافة إلى ما يثيره افتقاد الإنس ومظاهر الحياة البشرية من الوحشة والغرابة "فإن احتمالات الضياع في الفراغ المترامي الخالي من الملامح أشد إخافة من الضياع فـي أمكنـة أخرى[4] " .

ويلجأ ذو الرمة ، وفي كلّ مرة ، إلى السراب على الرغم من أن الصحراء فـي حـد ذاتها موضوع مكاني متحرك بطبيعته .

لكن ذا الرمة لجأ إلى تحريك المكان الطبيعي ؛ لإخراجه من سلبيته ، ومنحه مقـادير أكبر من الدينامية ، والفعالية ، وجعله واحداً من المصادر الرئيسة لصنع الجمال الفنـي فـي إبداعه الشعري ، وعاملاً يمنحه الخصوصية والقيمة .

وكما يرى باشلار[5] فكل الكون الذي يحمل علامة الصحراء منـدمج فـي المكـان الداخلي. فالصحراء مكان واسع الامتداد ، يقابله مكان عميق في داخل الشاعر . ويظهر اتساع

1- وحومانةٍ : القطعة من الأرض الغليظة .
2- الوحاف : الحجارة لا تبلغ أن تكون جبلاً ، والصدء : الحمر إلى السواد .
3- الشقذان : الحرابي وتسمو صدورها : ترتفع في الشجر .
4- د. صلاح صالح ، الرواية العربية والصحراء ، ص ١٥١ .
5- جماليات المكان ، ص ١٨٦ .

الصحراء توتر الشاعر الداخلي . فانتقل الشاعر من مكان اجتماعي، إلى طبيعي . والحقيقـة ثمة مكانان متضادان مغلق (الرؤية) ومكان مفتوح (الرؤيا[1]) . فآكام الصحراء السود هي مكان ثابت في الصحراء ، وحين يجري السراب بها ، تتحول إلى سفن تجري في الموج وقد طليت أخشابها بالقار الأسود ، وإذا كان المكان قد ترك أثره في الشاعر فإنه فـي الصـحراء يسـعى إلى أن يترك أثره فيها . فلا قيمة جمالية للصحراء من دون وجـود أثـر للإنسـان فيها[2]، والصورة السوداوية للصحراء تدفع الشاعر ؛ لكي يستعمل أدواته المعرفية ، فيبعـث الوجود الإنساني في المكان . ومكابدة أهوال الصحراء أمر يشي ببطولة الشاعر ، وتصـديه لموت المكان .

فيقابل وجود الضب والحرباء نتيجة لوجود المكان القفر المخيف وجود العصفور الذي يحمل دلالة السلام والطمأنينة والألفة ، فلا يوجد قيمة أعظم من الألفة[3] .

وهذا المكان الفني من صفاته أنه متناهٍ ، غير أنه يحاكي موضوعاً لا متناهياً هو العالم الخارجي الذي يتجاوز حدود العمل الفني[4] . وقلما أغفل شاعرنا هذا التوالف الكوني المثيـر الذي يحرض المخيلة على انطلاقاتها الرحيبة . بالإضافة إلى ملكة التأمل والانطلاق بحريـة ضمن المكان / الصحراء .

يقول ذو الرمة [5] :

- وتَيهاء تـودي بـين أرجائِهـا الصـبا
  عليهـا مـن الظّلمـاءِ جـل[6] وخَنْـدقُ
- وماءٍ قـديمِ العهـد بالنّـاسِ آجـنٍ[7]
  كأن الدبى[8] ماء الغضـى فيـه يبصـقُ
- فـأدلى غُلامـي دلـوه يبتغـي بهـا
  شِـفاء الصـدى والليـلُ أدهـم أبلَـقُ[9]

1- ينظر : د. سمر الديوب ، أدب صدر الإسلام ، ص ٦١ .
2- ينظر : د. سمر الديوب ، الثنائيات الضدية ، ص ٧٥ .
3- غاستون باشلار ، جماليات المكان ، ص ١٨٤ .
4- ينظر : د. أسماء شاهين ، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا ، ص ١٨ .
5- ديوانه : ق(١٣) ، الأبيات (٤٢ ، ٤٧ ، ٥٤ ، ٥٥) ، ج١/ ٤٨٥ ، ٤٩٦ .
6- الجل : ما ألبس من سواد الليل .
7- آجن : إذا تغير واصفر أو اخضر.
8- الدبى : جراد صغار لم يطر ، واحدة : دباةٌ .
9- الليل أدهم أبلق : فيه بياض الصبح .

- فجـــاءتْ بنســـج العنكبـــوتِ كأنّـــه

علـــى عصـــويها ســـابري مشَـــبرقُ[1]

تظهر المتاهة المكانية في الصحراء المتاهة الزمنية وخشونة الزمن ، فإذا هبت الصبا في هذه الفلاة فهي لا تبلغها من بعدها وهي محجوبة بالظلمة ، يمنع العين من الرؤية ، وعليها خندق ، يمنع السالك فيها .

ويصعب الحصول على الماء في هذه البئر ، وكما نعلم ، فقيمة البئـر فـي الحيـاة الصحراوية تساوي الحياة .

ولكن جاءت الدلو بنسج العنكبوت بدلاً من الماء ؛ لقدم عهده بالنـاس . فاستحضـر الشاعر " العنكبوت " لما له من حضور خاص في الذاكرة العربية ، فله في القـرآن الكـريم رمزية تقترن بالضعف والوهن .

وحقيقته ترتبط بالمكان الخالي الخرب والمهجور . لقد ضربه الله تعالى مثلاً لـزوال الأمم التي سلط عليها عقابه ، وعدد أسماءها ، وصور هلاكها وخرابها . لكن الشاعر يحـول كل ذلك إلى تقابل نستشف منه مقابلة الصرح الذي كان متيناً قوياً ، وغدا هباء منبثاً[2] .

فـ" الصحراء الشعرية لا تحمل دلالة واحدة إنما تختلف دلالاتها بـاختلاف موقـف الشاعر منها. والانتقال من المكان المقيد إلى المفتوح يعني انتقالاً من الواقع إلى المتخيل[3] " .

وزمان الشاعر ، في الأبيات السابقة ، موحش ؛ لأنه مرتبط بالدلالة السلبية للمكـان ، فاستطاع الشاعر إظهار الصورة المظلمة الموحشة للزمن مـن خـلال المكـان ، فاسـتوفى المكان/والزمان نفسياً وفكرياً ، فيتعانق الزمان والمكان ليخلقا جواً يفارق المـألوف . وتبقـى حياة الشاعر بؤرة نفسية يتلاقى فيها المكان والزمان معاً . فالزمان المؤنس في المكان المؤنس والزمان الموحش في المكان الموحش[4] ويرتبط الشاعر بالصحراء ارتباطاً عضوياً ويـدخل معها في حال ألفة ، يصبح المكان فيها علامة على كيان الذات ، فيضفي على المكان قيمة ما، ودلالة ما وهو بذلك يحيله إلى مكان فني أو ثقافي عبر اللغة التي تشكل " المقابل اللامحسوس لعالم المحسوسات[5] " .

1- مشبرق : مقطع ومشقق ، مهلهلٌ .

2- ينظر : د. حبيب مونسي ، فلسفة المكان في الشعر العربي ، ص ٢٤ .

3- د. سمر الديوب ، الثنائيات الضدية ، ص ٧٧ .

4- ينظر : د. نضال الأميوني دكّاش ، ظاهرة الزمن في الشعر العربي القديم ، ص ١٥٩ .

5- يوري لوتمان ، مشكلة المكان الفني ، تر: سيزا قاسم ، عيون المقالات ، الدار البيضاء ، ص٦٤.

لقد نقل ما أراد من جماليات المكان الطبيعي ؛ لتلائم حاله النفسية القلقة ، فواجه غياب المرأة التي أحب بموجودات المكان من ظباء ورياحين ... .

يقول ذو الرمة[1] :

- لها جيد أم الخشـفِ ريعـتْ فأتلعـتْ
ووجه كقـرن الشّـمس ريـان مشـرقُ
- وعـين كعـين الـرئمِ فيهـا ملاحـةٌ
هي السـحر أو أدهـى التباسـاً وأعلـقُ
- وتَبسِم عـن نـور الأقـاحي أقفَـرتْ
بوعســاءِ معــروفٍ تُغــام وتُطلــقُ

يتوحد الشاعر بالمكان ؛ لأنه يستمد منه صفات المحبوبة في الغياب ؛ لأنها بعيدة منه دائماً . فأصبح المكان ذا روح حين انطلقت فيه روح ، وروح المكان خالدة ، وتـزداد حيـاة المكان توتراً وإنسانية حينما يتم تأنيثه واستئثاره لفورات الحب والاشتهاء . ويعلم الشـاعر أن الأماكن من الحاضر ويعلم أن الزمان لن يعيدها إلينا ، فلا يمكن استرجاع الزمان/المكان فـي الواقع ؛ لذلك تقع عملية التعويض باسترجاعهما على المستوى الفني الجمالي . ومـن هنـا ، وجدنا الشاعر قد أحب المكان القفر إلى درجة العشق فيقول[2] :

- أُحب المكان القفـر مـن أجـل أنّنـي
بــهِ أتغنّــى باســمِها غيــر معجِــمِ

ويقول أيضاً[3] :

- وإن سِرتُ بالأرضِ الفضاءِ حسِـبتني
أدارئُ رحلــي أن تميــلَ حِباليــا
- يمنيــاً إذا كانَــتْ يمينــاً وإن تكُــن
شـمالاً يجـاذِبني الهـوى عـن شـماليا

يتمتع الشاعر بخيال واسع يستطيع أن يجسد رغباته اللاشعورية ، فتتحول الرغبـات لديه إلى وسيلة للإرضاء الذاتي في مخيلته ؛ لذا كان الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي؛

1- ديوانه : ق (١٣) ، الأبيات ، (١٦ ، ١٧ ، ١٨) ، ج١/ ٤٦٥ ، ٤٦٦ .
2- ديوانه : ق (٣٨) ، البيت (١٣) ، ج٢/ ١١٧٢ .
3- ديوانه : ق (٤٣) ، البيتان : (٢٣ ، ٢٤) ، ج٢/ ١٣٠٩ .

لأنه نتاج للروح . فالجمال الذي تنتجه الروح هو موضوع الروح ، خلقه وكل خلـق يصـدر عن الروح موضوع يتعذر إنكار شرفه وعلو مرتبته[1] .

فتجلّى في أثناء ذلك - من خلال المكان وفاعليته - بعض القـيم الفنيـة والفكريـة ، ومدى حرص الشاعر على إخراج مكانه من سلبيته ، وتغيرت ملامح المكان الطبيعي تغيـراً واضحاً بين مدة وأخرى ، وتبعاً لحال الشاعر النفسية .

فغاص الشاعر في التفاصيل الدقيقة للمكان ، مبرزاً جمالياته ، وملاحقاً أدق عناصره (الحصى والرمال) ، وجامعاً بذلك بين اللامتناهي في الاتسـاع (الصـحراء والسـماء) . واللامتناهي في الصغر (الحصى والغبار) ؛ ليعطي المكان واحداً مـن أبـرز مثنوياتـه : كالاتساع والضيق ، أو الكبر أو الصغر . بالإضافة إلى الحـر الشـديد ، والبـرد الشـديد ، والوضوح الشديد ، والغموض الشديد ، والحركة العنيفة ، والسكون المطلـق . فالتنـاقض ، والصراع اللذان منحهما الشاعر للمكان قدما جمالية درامية من جهة ، ودلالة من جهة أخرى.

ونستطيع القول إن المكان في الشعر مكان نفسي لا جغرافي . وثمة صـدق فنـي ، ولكن لا يوجد صدق مكاني .

لقد عبر الشاعر عن فكرته من خلال المكان ، وأخذ في كثير مـن دلالاتـه منحـى جمالياً، يعبر عن موقف وجودي ، فتتشرب دلالة المكان أبعاداً إنسانية .

واتصفت رؤيا الشاعر بالعودة إلى الزمن الماضي ، فلديه رغبة ملحة في جعل ماضـي المكان هو الأساس لزمن حياته المستقبلية . وقد كان المكان الطبيعي . رحبـاً واسـعاً ، متنـوع الأشكال أمام الشاعر ، وثمة اختلاف بين المكان الاجتماعي والمكان الطبيعي . فقد ظهـرت معانـاة الشاعر في المكان الاجتماعي من خلال حال الاغتراب التي بدت من صوته الذي غاب عليه الشـكوى والحنين، ومن خلال علاقته بالمكان ، وفي استخدامه الضمائر وتنوعها بين الذات الشاعرة والآخر.

فخروج الشاعر إلى المكان الطبيعي ؛ لأن الشاعر وجد متنفسه الحقيقي به ، ووجد في مفردات الطبيعة مرآة مظهرةً له .

اختفى صوت الشاعر المباشر في الحديث عن معاناته في هذا المكان ، وأشرك معـه المظاهر الطبيعية من رمال وجبال وسراب وورود ... وبدا المكان الطبيعي فضاء من الرموز الناطقة فتردد صوته على ألسنة مفردات المكان الطبيعي نفسه بالإضافة إلى أن الشـاعر قـد أشرك معه حيوان الصحراء (الناقة والظبية والحمامة ...) فشـاطرته الألـم ، والحنـين ، والاغتراب . وكان حيوان الصحراء وجهاً آخر له .

1- ينظر : هيغل ، المدخل إلى علم الجمال ، ١٩٧٨ ، ترجمة : جورج طرابيش ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط١ ، ص ٧ .

فمشاهد الطبيعة في الصحراء شاهدة على حال الاغتراب لديه ؛ لأن الشاعر يصـفها من الداخل ، داخل نفسه وروحه الحزينة القلقة . فقد كان شديد الشعور بها ، شديد العشق لها، حين اندمج وتماهى فيها ، فأحبها كما أحب مية ، وازداد تعلقه بها حين فقد المرأة التي أحب، وأصبحت بعيدة منه في المكان والزمان ، ولا يبقى له إلا مكانه الطبيعي/الصحراء المتـنفس والعزاء ، يبثها مشاعر الشكوى ، والحنين ، والاغتراب .. فوجدنا المعشوقتين متلاحمتين في قصائده : الصحراء ومية ؛ لذلك يلتحم حديث الغزل ، وحديث الصحراء التحاماً قوياً . فاستمد الشاعر من المكان وموجوداته عناصر خياله ، ومقومات فنّه .

فكان المكان في شعر ذي الرمة في أعماقه ، وحياً حياً ، وإلهاماً متجدداً من الـرؤى المفعمة بالجمال والفتنة . هذه هي الأفكار التي دارت حولها جماليات المكان فـي شـعر ذي الرمة . ولكي نصل إلى الجوانب الجمالية في الصورة الشعرية المكانية لابد من الوقوف عند جماليات تشكيلها من جهة استخدامها التشبيه ، والعلاقات المجازية ، وغيرها .

وهذا ما سيحاول الفصل الثالث الإجابة عنه .

الفصل الثالث

جماليات الصورة الفنية المكانية في شعر ذي الرمة

قدم ذو الرمة فكرته بطريقة تصويرية بعيدة عن المباشرة – في أغلب الأحيـان – فمـا الأساليب التصويرية التي لجأ إليها ؟ وهل وفق شاعرنا في توظيفها لخدمة أفكاره ؟

سنقوم بدراسة ما وراء هذه الصور المكانية ، رموزها ، وعلاقتهـا بالأسـطورة ، والحيـاة الميثولوجية المختفية وراءها . ولابد – أيضاً – من دراسة التقديم الشكلي لها ، بالإضافة إلـى الإطار المعرفي ، والثقافي للصورة . فقد تآزرت جماليات شكلية خاصة مع المعنى ، وأعطتنا صوراً غنية بالتشبيهات ، والاستعارات . وقد نظرنا إلى الصورة على أنها كل متكامل فهـي التشبيه والاستعارة ، وهي التمثيل والإيحاء .

فالصورة امتزاج للذاتي بالموضوعي في الفن ، ولا يمكن فصلهما إلا إذا استطعنا فصل اللون عن الرائحة في أزهاره [١] .

فالنص الشعري بناء لغوي متماسك لا يمكن فصل عناصره ، أو دراسة عنصر بمعزل عـن الآخر .

ويعرف حازم القرطاجني الشعر ، فيقول : " الشعر كلام مخيل موزون ، مختص في لسـان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك ، والتئامه من مقدمات مخيلة – صادقة كانـت أو كاذبـة – لا يشترط فيها ، بما هو شعر غير التخييل [٢] " . ويقول عن التخييل :

" والتخييل أن تتمثّل للسامع من لفظ الشاعر المخيل ، أو معانيه ، أو أسلوبه ونظامه ، وتقـوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلّها وتصورها ، أو تصور شيء آخر بها ، انفعالاً مـن غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض [٣] " .

إذاً التخييل كامن في اللفظ تارة ، وفي المعاني تارة أخرى ، وفي الأسلوب والنظام – أيضاً – وهذه المستويات من اللفظ والمعاني والأسلوب والنظام يكمل بعضها بعضاً . ونلاحظ تركيـز حازمٍ في تعريفه الشعر على التخييل ، وعلى الأثر النفسي للمتلقي فـي أثنـاء حديثـه عـن الانفعال، والانبساط ، والانقباض .

---

[١] - ينظر : صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر ، ١٩٨٣ ، دار اقرأ ، بيروت ، ص ٥٠ .

[٢] - منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ١٩٦٦ ، تح : محمد الحبيب بن الخوجة – دار الكتب الشرقية ، تونس ، ص ٨٩ .

[٣] - المصدر نفسه ، ص ٨٩ .

وللصورة الفنية تعريفات كثيرة . فقد قيل فيها : " هي التعبير عن التجربة علـى هيئـة صور ذهنية [١] ". وقيل أيضاً: " الصورة هي كل تعبير انفعالي غير مباشر ولا حرفي [٢] ". ومن هذا التعريف الأكثر إيجازاً ودقة للصورة سننطلق للتعرف إلـى الصـورة فـي شـعر ذي الرمة ، وجماليات تشكيلها من خلال التشبيه ، والاستعارة ، والكناية .

١- الصورة التشبيهية : يقوم التشبيه على " بيان أن شيئاً وأشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة [٣] " وذلك من أجل " الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى [٤] " فالتشبيه لـون من ألوان التعبير الأنيق ، وتعمد إليه النفوس بالفطرة حين تسوقها الدواعي إليه ، والتشبيه في اللغة : التمثيل ، فاللغة لا تفرق بين التشبيه والتمثيل ، فحين تقول : شبهت الشيء بالشـيء : مثلته وأقمته مقامه بصفة جامعة بينهما . وإن التشبيه أقدم صور البيان إذ هو مبني على مـا تلمحه النفس من اشتراك بعض الأشياء في وصف خالص يربط بينها [٥] . على أساس علاقة المقارنة بين أطراف مختلفة . والمقارنة ترتكز على خاصية المشابهة الحسـية ، أو الذهنيـة دون أن يحدث بين الطرفين المتقابلين في التشبيه تفاعل أو اتحاد ؛ لأن الجمـع بينهمـا فـي الصفة " يقع مرة في نفسها ، وحقيقة جنسها ، ومرة في حكم لها ومقتضى [٦] " . وقد أشـار الجرجاني إلى ما في التشبيه من علاقة قوية تقوم على الموازنة ، والتناظر بين الطرفين ، فقد وقف عند إيقاع الحركة الظاهرية في التشبيه[٧] .

وإذا ما أخذنا ديوان ذي الرمة عثرنا على شعر زاخر بالتشبيهات الحسية المادية . وقـد تفوق الشاعر في مجال التشبيه – كما مر سابقاً – وأجمـع القـدماء علـى ذلـك ، فقـالوا : " وذو الرمة أحسن أهل الإسلام تشبيهاً [٨] " .

---

[١] - د . نعيم اليافي : مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، ١٩٨٢ ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ص٧٤ .

[٢] - د . نعيم اليافي : تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، ١٩٨٣ ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ص : ٢٨٨ .

[٣] - علي الجارم ، مصطفى أمين : البلاغة الواضحة ، ١٩٦٦ ، دار المعارف ، مصر ، ط٥ ، ص ٢٠ .

[٤] - الخطيب القزويني : الإيضاح في علم البلاغة ، د . ت ، منشورات مكتبة النهضة ، بغداد ، ص ١٢١ .

[٥] - ينظر : علي الجندي : فن التشبيه ، ج١ / ٢٩ ، ٣٣ ، ٤٣ ، ٤٥ .

[٦] - عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ١٩٨٣ ، تح : هـ . ريتر ، دار المسيرة ، بيروت ، ط٣، ص٨٨ .

[٧] - المصدر نفسه : ص ١٦٤ .

[٨] - أبو الفرج الأصبهاني : الأغاني ، ج١٦/١١٣ .

وكان ذو الرمة يعرف لنفسه هذه المقدرة على التشبيه ، وما وهب من براعة فيهـا ، فكـان يقول: " إذا قلتُ كأنه ثم لم أجد مخرجاً فقطع الله لساني [1] " . ولعلّ شعوره بهذه المقدرة هـو الذي دفعه إلى أن يتخذ من التشبيه مادة أساسية في شعره ، فاعتمد على حيوان الصـحراء ، وبخاصة الإبل ، فظهرت في كثير من صوره ؛ وذلك لأهمية هذا الحيوان في حياة البادية فقد كان يعد في الشعر القديم معياراً لعبقرية الشعراء [2] . يقول ذو الرمة [3] :

- حدتها زبانى الصيف حتى كأنّمـا تَمـد بأعناق الجمـال الهـوارم

حين تحمل الصيف الحارة أعاصير الغبار ، وتنطلق بها فوق الصحراء تبدو كأنها أعناق إبل رعت نبات الهرم فسمنت ، وغلظت . لقد اتكأ الشاعر على المكان (الصـحراء) والزمـان (الصيف) في صورته التشبيهية ، كما اعتمد على صفات هذا المكان من غبار ، ونبات الهرم الذي تأكله الإبل . فاقتنص ما رآه ملائماً من المكان ؛ لتوضيح أفكاره ، وتقديم آرائـه مـن خلال تأمل نابع من أعماقه . يسعفه في ذلك إبداع ، وشاعرية أصيلة . فالمكـان (صـحراء الدهناء) - بالإضافة إلى أنه يحمل خصوصية - ؛ لأنه يتصل بالأهل والأحبة امتداد لهـم ، كما يعبر عن رؤية . لكن المكانية تذهب إلى أبعد من ذلك ، وهي أكثر تحديداً ، إنّها تتصـل بجوهر العمل الفنّي (الصورة الفنية [4]) .

وفي موضع آخر : تبدو كثبان الرمال العفر كفحل غاضب من فحول الإبل ، يحـرك ذنبـه . يقول : [5]

- تُناصي أعاليهن أعفر حابيـاً كقرم الهجان المستشيط المخـاطر

أضفى شاعرنا إلى هذه الصورة المكانية (كثبان الرمال) ، طابعاً حسياً بما يملكه من شعور بالجمال حين أدخل لهذه الصورة الحركة مع اللون (الأبيض والأحمر) ولاسيما أنه اقتـرن بوصف الطبيعة ، فغدا اللون من ثوابت هذا الوصف . ونشير إلى أن ذا الرمة من الشـعراء الذين أدركوا ما يحققه اللون من إيحاء شعري ، وطرافة في الصورة وفي الطابع الفني العام . ولعلّ السبب في تميز استخدامه اللون أنه نظر إليه على أنه جزء من الفكـرة ، والمحاكـاة .

---

[1] - أبو الفرج الأصبهاني: الأغاني: ج١٦/١١٣ .

[2] - ينظر : عبد الله بن قريب الأصمعي : فحولة الشعراء ، ١٩٧١ ، تح : تشارلز توري ، دار الكتاب الجديد ، ص ٩ .

[3] - ديوانه : ق (٢٤) ، البيت (٩) ، ج٢ / ٧٤٩ . والهوارم : شجر من الحمض .

[4] - ينظر : غاستون باشلار : جماليات المكان ، ص ٦ .

[5] - ديوانه : ق (٦٧) ، البيت (٨٢) ، ج٣/١٧٠٨ . وأعفر حابياً : حبل من الرمل أبيض إلى الحمرة .

ولازمة من لوازمها تحققها ، ولم يعد إضافة تزيينية خارجة عن جوهر الشـعر يهـدف مـن خلالها التلوين . فاللون جزء من التصوير ، ومن ثم جزء من الفكر والمحاكـاة [1] . ولعـلّ جمالية الصورة جاءت من مزج اللون الأبيض لون النقاء والطهارة باللون الأحمر . فأعطتنـا لوناً أعفر يتقدم إلى البصر ، ويشكل قوة ثقيلة في التشبيه . بالإضافة إلى مناسبة هـذا اللـون حال الغضب ، والاحتقان لهذا الفحل الغاضب . فغدت الصـورة حيـاة زاخـرة بالعلاقـات والتفاعلات والمعاني الطافية حيناً ، والخافية حيناً آخر . ويرى يوسف اليوسف أن الأشياء في البيئة الجاهلية حضورها امتلاء ، وهي تحفر وجودها على صفحة الوعي حفـراً (الشـمس الحارقة ، الجفاف ، الظمأ ، ...) ومن هنا كان ميل امرئ القيس بخاصة ، والشعر الجـاهلي بعامة إلى التشبيه ، وكان ميل زهير إلى التصوير [2] . نلاحظ أن الباحث جعل ظاهرة التشبيه في شعر الجاهليين نتيجة طبيعية للمؤثرات البيئية ، ويمكن أن نجد بالإضافة إلـى ذلـك ، أن البيئة الصحراوية فرضت طابعها وطابع موجوداتها على طرائق التشبيه وكيفياته ، وقد تمسك به الشعراء الجاهليون والإسلاميون وغيرهم من الشعراء ؛ لأن الشاعر " يستظهر في تـأليف صوره وتحبيرها بالمعلومات المختزنة لديه . وهذه المعلومات يلقفها مما تقع عليه حواسـه أو يقبسها من موارد العلوم والآداب والثقافات المختلفة التي حصلها ، أو يستميلها من التجـارب الشخصية التي مرت به في الحياة ، وهذه كلها حقول خصـيبة لا ينفـد نتاجهـا ولا يفنـى محصولها . فالبيئة التي نعنيها هنا هي ... معنى يتسع لكثير من الاعتبارات الاجتماعية مثـل الدين والخلق والعادات والقوانين التي تؤثر في الآداب [3] " .

وشهرة امرئ القيس ، وذي الرمة ، وابن المعتز بالتشبيه جعلت مـن المتعقبـين يقولـون : الشعراء ثلاثة : جاهلي ، وإسلامي ، ومولد ، فالجاهلي امرؤ القيس ، والإسلامي : ذو الرمة، والمولد : ابن المعتز[4].

ويبقى للتشبيه ميزته من خلال العلاقة التشبيهية التي تخفي وراءها دلالة معنوية بالإضافة إلى ميزته الأخرى في التبيين والتوضيح ؛ لأن وظيفته الأساسية أن يزيل عـن المعنـى اللـبس

---

[1] - ينظر : د . عصام قصبجي : نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، ١٩٨٠ ، دار القلم للطباعة والنشر، ط١ ، ص ٢٤٢ .

[2] - ينظر : مقالات في الشعر الجاهلي ، ١٩٧٥ ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ص ٦٦ .

[3] - علي الجندي : فن التشبيه ، ج١٨٥/٣ .

[4] - المرجع نفسه : ج٢ / ٢١٩ .

والغموض ، ويقربه إلى ذهن المتلقي . كما في قول ذي الرمة وهـو يصـف الجبـال فـي الصحراء [1] .

- يهماء لا يجتازها المغَـور كأنّما الأعلام فيها سيـر

ونرى هذه المقدرة البارعة لشاعرنا في التشبيه حين لـم يكتـف بوصـف الكائنـات الحيـة المتحركة، فهو يضفي على الأشياء الثابتة صفة الحركة ، فيصف الجبال ، ويراها متحركـة تسير في وقت الهاجرة . ولعلّ الجذر النفسي الذي يقوم عليه التشبيه وغيره مـن الأسـاليب البيانية من حيث تأليفها ، وإدراكها ، وتقديرها هو في الواقع عملية أساسية في التفكير ؛ تلـك هي ما بين بعض الأشياء وبعض من تشابه وعلاقات . فالتشبيه في حقيقـة أمـره قيـاس ، والقياس كما يقول الجرجاني فيما تعيه القلوب ، وتدركه العقـول ، وتسـتفتي فيـه الإفهـام والأذهان، لا الأسماع والآذان [2] . وفي موضع آخر يصور الجبال في الصحراء ويشـبهها بحركة بعير أسود ، فيقول : [3]

- ويضحي به الرعن الخُشام كأنّـه وراء الثّنايا شَخْص أكْلَفَ مرقـل

إن المتلقي حين يتأمل هذه الحركة الدلالية في التشبيه فإنه لا يبقي الطـرفين داخـل علاقـة المقارنة . فالشاعر حين يقوم بالعملية التشبيهية يسعى للكشف عن معنى أعمق وأشمل من كلا الطرفين بمفرده ، فتتداخل هذه العلاقات ، وتتفاعل مع علاقات السياق العام ؛ لتشكّل علاقات ذات حركة غنية . في هذا السياق لا تبقى الأداة وسيلة للجمع أو للتقريب الذهني بـين هيئـة الحركة والشكل - كما قال عبد القاهر - [4] ؛ لأن تفاعل الدلالات الإيحائية للطرفين – مـن خلال السياق – قد يضفي على المعنى تعقيداً ، فتمثل الأداة بحسب نوعها تلك الحركة الذهنية البطيئة التي تهيء لاستئناف الحركة الناجمة عن النسيج التالي للعلاقات الإيقاعية [5] . ومـن هنا ، فالتشبيه يهدف إلى المقارنة بين طرفيه مع إظهار الاتفاق بينهما عن طريق وجه الشبه .

---

[1] - ديوانه : ق (١٠) ، البيت (٣٩) ، ج١ / ٣٢٠ .

والمغرر : المنسوب إلى الغرة وهي عدم التجربة .

[2] - أسرار البلاغة : ص ١٥ .

[3] - ديوانه : ق (٥٠) ، البيت (٧٢) ج٣ / ١٤٩٣ .

الرعن : أنف الجبل . الخشام : الغليظ . والأكلف : البعير في لونه كلفة ، وهي السواد يعلوه شيء من حمرة . مرقلٌ : يسرع في سيره .

[4] - أسرار البلاغة : ص ١٦٤ وما بعدها .

[5] - ينظر : د . ابتسام حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ١٩٩٧ ، دار القلم العربي ، حلب ، ص ٢٤٩ ، ٢٥٠ .

وهذا أمر لا يتأتى للإنسان العادي ، فالموجودات قائمة أمام الجميع ، ويبـدع الشـاعر حـين يجمع بينها على هذا النحو . ومن هنا كان التشبيه وسيلة إلى الكشف عن قيمة المشبه في نفس الشاعر ، وإعطائه القيمة عن طريق الجمع بينه وبين المشبه به . فالتشبيه يساعد على الكشف عما في نفس الشاعر ، على الرغم من أنه قد يقال : إن التشبيه يفيد الغيريـة لا العينيـة [1] ، فعند تشبيه شيء بشيء آخر فإن الذهن ينصرف إلى المشبه به ؛ لأن فيه أمراً بارزاً .

وهنا يكمن فضل التشبيه فهو يزيد شعورنا بالصورة أكثر من اهتمامه برسمها . فالتشبيه الذي لا يزيدنا حساً ، ولا تخيلاً ، هو فضول ، وتعثر يعوق عن الغاية ، ولا يؤدي إليها [2] .

فشبه رضاب الحبيبة أو ثغرها بالماء ؛ لأن الماء أساس الحياة ؛ وهنا تظهر الدلالـة النفسـية للتشبيه من خلال العلاقة الحسية بين الطرفين ، فهذه الصورة كشفت مكانة المحبوبة في نفس الشاعر ، وعظيم حبه لها ، فأضفى على وجودها ضمن المكان (الغدير) قيم الجمال والحياة في الآن نفسه ، فيقول : [3]

- وما ثَغَب باتت تُصفقُـه الصبـا قرارةَ نهيٍ أتأقتْـه الروائـح
- بأطيب من فيها ، ولا طعم قرقف بِرمان لم ينظر بها الشّرقَ صابح

يستحضر الشاعر المكان (الغدير العذب وقرارة نهيٍ وخمر برمـان) والزمـان (الصـبح وأمطار العشي) .

إن الحبيبة بالنسبة إلى الشاعر هي الحياة والروح ؛ لذلك يضفي وجودها في حال الغياب في النص الشعري قيم الجمال والحياة مستعيناً بالإضافة إلى تلك الأماكن السابقة بزمن الصبح حيث الإشراق ، والتوهج ، والأمل . وبأمطار العشـي . فكـل هـذه العناصـر الطبيعيـة استحضرها الشاعر في تشكيل صورته لتؤكد شوقه إلى ريق الحبيبـة التـي تعـادل الحيـاة والارتواء لشاعرٍ عطشٍ لكل ما هو يحمل قيمة الطمأنينة والمأوى في حياته .

ويرى د . حبيب مونسي [4] أنه ليس من غرض التخييل أن يختلـق مكانـاً وحسـب ، بـل الغرض كله في الارتفاع بالموضوع من الهيئة المادية إلى التعبير الجمالي انطلاقاً من موقف

---

[1] - ينظر : علي الجندي : فن التشبيه ، ج١ / ٣٤ .

[2] - المرجع نفسه : ج٢ / ٦٣ .

[3] - ديوانه : ق (٢٧) ، البيتان (١٤ ، ١٥) ، ج٨٦٧/٢ .

- الثغب : الغدير العذب . وأتأقته : ملأته ، والروائح : أمطار العشي . قرقف : خمر . وبرمان : موضع.
وقرارة نهي : حيث يستقر الماء ، والنهي : الغدير العذب .
وإنما سمي غديراً لأن السيل غادره .

[4] - فلسفة المكان في الشعر العربي ، ص ٨١ .

جمالي خاص بالمتلقي . ولا يتسنى للتخييل أن يبني المكان إذا لم يسترفد المعرفة الخارجية .. والتي لا يستغني عنها الموضوع الجمالي مهما أوتي من دقة ومهارة إبداعيـة . ولا يكتفـي الشاعر بالتركيز على أداة التشبيه ضمن صورته فيعتمد أيضاً على وجه الشـبه الـذي يزيـد إحساسنا بالصورة ، ويقوي الفكرة ، ويؤكدها في نفس المتلقي . ومن هنا تتجلى بلاغة التشبيه إذاً في تحقيق ما أُريد به من التحقيق بين الشيئين ، أو الوقوف على مدى التقريب بينهمـا ، إذ إنه كلما كان التشبيه محققاً للغرض الذي اجتاب من أجله كان أبلغ ، وأعلى ، ويزيده بلاغة ما فيه من طرافة وإبداع [1] . ويتردد ذكر الحيات في تشـبيهات ذي الرمـة ، فرسـوم الـديار الدارسة تبدو فوق الرمال كأنّها ظهور الأفاعي الرقش ، فيقول : [2]

- وهل يرجع التّسليم ربع كأنّـه بسائفة قفرٍ ظُهـور الأراقـمِ

فالمكان (الربع) وبعد مرور الزمن عليه يبدو في هذه الأرض المستوية من الصحراء وكأنه ظهور الأفاعي. ولا نستطيع أن ندعي أن هذه التشبيهات حسية محضة وأن الفكر لا دور فيها، فالفكر أساس الصورة وروحها ؛ لذلك يعد التشبيه وسيلة إلـى تمـام التعبيـر عـن الـوعي والشعور[3] واستخدام التشبيه يختلف بين شاعر وآخر ومن صورة إلى أخرى . " فقد عـرف عن العرب اللمحة الفكرية الخاطفة لا الفكرة المستأنية [4] " .. ومن هنا نجد للصورة الفكريـة معادلاً حسياً ، فعيون الإبل الغائرة التي غيرتها الرحلة إلى الصحراء تشبه آباراً قلّ ماؤهـا . فالفكرة هنا تدل على المعاناة ، والإجهاد النفسي والمعنوي أسقطها الشـاعر علـى الإبـل ، فيقول[5]:

- على حميريات كأن عيونـهـا ذمام الركايا أنكزتْهـا المواتـح

---

[1] - ينظر : د . صلاح الدين عبد التواب : الصورة الأدبية في القرآن الكريم ، ١٩٩٥ ، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، ص٤٥ .

[2] - ديوانه : ق (٢٤) ، البيت (٤) ، ج٢ / ٧٤٦ . والسائفة : ما استوى من الرمل .

[3] - ينظر : علي الجندي : فن التشبيه ، ج٢ / ٦٣ .

[4] - وحيد كبابة : الصورة الفنية في شعر الطائيين ، ١٩٨٤ ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة حلب ، ص ٥١ .

[5] - ديوانه : ق (٢٧) ، البيت (٤٢) ، ج٨٨٦/٢ ، حميريات : إبل نسبها إلى حمير . بئر ذممٌ : إذا كانت قليلة الماء .

وعيون الأتن الوحشية لطول ما راقبت الشمس قبل غروبها تشبه نُقر مياه في الجبـال تـردد عليها المغترفون حتى نضب ماؤها . يقول [1] :

- يعاورن حد الشمس خُزراً كأنّها قلاتُ الصفا عادتْ عليها المقادح

يلجأ الشاعر في تشبيهاته إلى المكان والزمان في الوقت نفسه . فالمكان (ذمام الركايا) البئر التي قلّ ماؤها تشبه عيون الإبل بعد رحلة طويلة من التعب . وعيون الأتن الوحشية لطول ما راقبت الشمس في وقت الظهيرة وقبل الغروب تشبه نقر مياه في الجبال نضب ماؤها. اعتمـد الشاعر لإيصال الفكرة التي يريدها من التشبيه على المكان المنخفض (البئر التي قلّ ماؤها) ومرة أخرى على المكان المرتفع (قلات الصفا التي نضب ماؤها) .
فجفاف العيون (الإبل ، الأتن الوحشية) الذي يشبه جفاف تلك الأماكن السابقة يشـير إلـى قسوة المكان ، والمعاناة التي أسقطها الشاعر من نفسه على حيوان الصحراء . ومـن خـلال المكان نرى أن التشبيه يحمل مخزون الشاعر المعرفي . إنه " من الصور البيانيـة التـي لا تنحصر بجنس ولا لغة لأنه من الهبات الإنسانية والخصائص الفطرية ، والتراث المشاع بـين الأنواع البشرية جميعاً . ذلك لأن أساسه هذه الصفات المشتركة أو المتشابهة أو المتضادة التي يراها الإنسان في الأشياء ويترتب على ذلك استساغته استعمال الألفاظ بعضها مكـان بعـض تجوزاً [2] " .

ومن هنا نجد أن شاعرنا أكثر من استعماله الصور الحسية ؛ لأنّه لا يعيد تصوير الواقع كما هو بل يخلق واقعاً فنياً مستمداً قدرته من القوة التخيلية التي يمتلكها ، ومن رؤاه ومحيطه العام . وما يهمنا هو العلاقة القائمة بين طرفي التشبيه . فهذه العلاقة الحسـية ليسـت هـي المقصودة وحدها ، بل ثمة علاقة خفية وراءها تشكل المعنى . فحين شبه شاعرنا ناقتـه فـي حركتها بحركة النعامة لم يقصد هذه الحسية الطاغية على طرفي التشبيه . بل ثمة أمر معنوي خفي هو القوة الموجودة في تلك الناقة . ومن هنا أتت فكرة تصوير عقمها ، أو كونها حائلاً ، أو فقدت أولادها في الصحراء ؛ لاستكمال معاني القوة لها . يقول[3] :

- تهاوى بها حرفٌ قذافٌ كأنها نعامةُ بيد ضلّ عنها نَعامها

---

[1] - ديوانه : ق (٢٧) ، البيت (٥٨) ، ج٢ / ٨٩٧ . يعارون حد الشمس : أي ينظرن مرة ويصددن عنها مرة . – خُزر : تنظر في جانب من شدة الحر . وقلات : وهي النّقر في الصفا . – المقادح : التي يغرف بها الماء .

[2] - علي الجندي : فن التشبيه ، ج١ / ٤٣ .

[3] - ديوانه : ق (١٣) ، البيت (٢٣) ، ج٢/١٠١٠ .

وعلى هذا تكون العلاقة بين طرفي التشبيه حسية معنوية . فقد استمد من المكـان (البيـد) وسيلة للكشف عن المعنى الذي أراده . فناقته قوية ؛ ولذلك في أثناء سيرها فـي الصـحراء يخرج الدم من أنوفها ، وكأنه الصوف الأحمر : [1]

- كأنما ضربتْ قُدام أعينُها عهناً بمستحصد الأوتارِ محلوجِ

إن الصور الحسية قادرة على نقل التأثير المنشود أكثر من الصـور الذهنيـة التـي تسـتمد عناصرها بعيداً عن الواقع . فتشبيه المرأة بالغزال ، أو المهاة ينطوي علـى ناحيـة جماليـة مشتركة هي الحور . وهي رابطة حسية . لكن الحور – كما مر سابقاً – ملازم لصورة المهاة سواء أكانت أماً أم لا ؛ لذلك لجأ الشاعر إلى تصوير المهاة أماً ، والغزالة أماً . فتأكيد فكـرة الأمومة يدل على أنّها هي المقصودة أكثر من صفة الحور .

نجد الحور في المهاة ، والجمال في الغزال . وتشبيه الحبيبة بالبقرة الوحشية ، أو بالغزال إنما أتى للاشتراك في صفة الجمال من جهة ، والحنان الذي يعطيه معنـى الأمومـة مـن جهـة أخرى[2] ولكن غالباً ما يكون وجه الشبه خفياً ؛ لأنّه المعنى المقصود . وهو الغاية التي فـي نفس الشاعر والتي تختبئ وراءها هذه العلاقة ، فيقول [3] :

- لها جيدُ أم الخشف ريعت فأتلعـ ـت
  ووجـه كقَرنِ الشمسِ ريان مشـ ـرِقُ

ونرى الشاعر في موضع آخر يحدد مكان رؤيته (بوهبين) جماعات النساء اللواتي يشـبهن البقرة الوحشية في حور العين : [4]

- وسربٍ كأمثال المها قد رأيتـ ـه بوهبين حورِ الطّرف بيضٍ محاجِره
- أوانس حور الطّرف لعس كأنها مها قفرة ، قـ ـد أفـ ـردتَه جـآذره

لم يكتف الشاعر بتحديد مكان تجمع المها ، بل أضاف في البيت الثـاني تحديـداً أكثـر تفصيلاً للمكان بقوله : (كأنها مها قفرة) .

---

[1] - ديوانه : ق (٣٠) ، البيت (٢٤) ، ج٢/ ٩٩٥ .

[2] - ينظر : د . سمر الديوب : الصورة الفنية عند شعراء البادية في عصر صدر الإسلام ، ص ١٢٠ .

[3] - ديوانه : ق (١٣) ، البيت (١٦) ، ج١ (٤٦٥) .

[4] - ديوانه : ق (٨٨) ، البيتان (٥ ، ٦) ، ج٣ / ١٨٢٨ .

لعس : سود الشفاه واللثات .

والجآذر : أولاد البقر .

ثمة علاقة جمالية بين طرفي التشبيه بالإضافة إلى العلاقة الحسية والمعنوية . ففـي صـورة المرأة الحبيبة رؤية جمالية متكاملة للحبيبة في نظر شاعرنا . فإذا عينا الحبيبة كعيني المهاة ، وشعرها كالعناقيد ، ومبسمها كأنه نور الأقاحي ، فيقول [1] :

- وتَبسم عن نورِ الأقاحي أقفرت بوعساء معروف تُغَام وتُطلـقُ

يعنى الشاعر بتحديد مكان الصورة عناية كبيرة ، فيحدد مكان نور الأقاحي ضمن (وعسـاء معروف) وهو موضع بالدهناء . فالحديث عن العلامات الجغرافية ، وتحديدها بدقة متناهيـة ضمن التشبيه ؛ لأن الحديث عن ذاكرة المكان جزء من تأكيد عراقته وحضـوره [2] . وثمـة جمالية ناجمة عن إضافة النّور إلى الأقاحي مما يضفي الأمل ، والإشراق ، والطمأنينة علـى النفس ، من خلال الرائحة العطرة أو من خلال اللون (النور) . فكلاهمـا يفـتح الـنفس ، ويشعر بالارتياح . ولم يترك الشاعر صورته جامدة بل أدخل إليها الحركة من خـلال قولـه (تُغام وتُطلق) ، فأعطاها بعداً جمالياً آخر . ونجد فرقاً شاسعاً بـين الوصـف المبنـي علـى المشاهدة ، والوصف المبني على السماع . فالشعراء الذين عاشوا في جو الربيـع الحقيقـي ، وشاهدوا آثاره في المروج والرياض أبدعوا في وصفه خلاف الشعراء الذين لا يـرون فيـه سوى تقلب الجو والغبار الثائر، فإن وصفهم له جاء فاتراً شاحباً خلواً من الـروح الأصـيل . ومما يؤيد ذلك " أن ذا الرمة قدم الكوفة فلقيه الكميت ، فقال له : إني عارضتك في قصيدتك : (ما بال عينك منها الماء ينسكب) قال: فأي شيء قلت : قال : قلت :

- هل أنت عن طلب الإيقاع منقلب أم هل يحسن من ذي الشيبة اللعب

فقال ذو الرمة : ما أحسن ما قلت ! إلا أنك إذا شبهت الشيء تجيء به جيـداً كمـا ينبغـي ، ولكنك تقع تقريباً فلا يقدر إنسان أن يقول : أخطأت ولا أصبت . فقال الكميت : أو تدري لـم ذلك ؟ قال : لا .

قال : لأنك تشبه شيئاً قد رأيته بعينيك وأنا أشبه ما وصف لي ولم أره بعيني . قال ذو الرمة : صدقت هو ذاك [3] " . فالإحساسات البصرية ليست سطحية ، وهذا هو السبب أنها لا تـزال تنطوي على هذه القيمة الجمالية . وما يهمنا هو عناية الشاعر الكبيرة بتحديد مكان كل صورة

---

[1] - ديوانه : ق (١٣) ، البيت (١٨) ، ج١ / ٤٦٦ .

[2] - ينظر : د . أحمد جاسم الحسين : الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان في روايات رجاء عالم ، ٢٠٠٩ ، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية ، مج (٢٥) ، ع (١) ، ص ١١٩ .

[3] - المرزباني : الموشح ، ص ١١١ ، ١١٢ .

من صوره ويجعله المركز للأحداث فيها ، فهو البؤرة والوعاء ومصدر القيمة ، فالمكان في الفن اختيار ، والاختيار لغة ومعنى وفكرة ومقصد [١] .

وتجمع الصور الحسية دائماً بين المرئي ، والمسموع ، والمشموم ، والملموس ، والمتذوق . ولا تنحصر حاسة بعينها ، ويرى د . جميل صليبا [٢] أن لكل حاسة من الحواس مكاناً فيزيولوجياً يخصها ، وهو في الإحساس اللمسي أكثر تجانساً مما هو عليه في الإحساس البصري ، وفي الإحساس البصري أقل تبايناً مما هو عليه في الإحساس العضلي ... فجميع الإحساسات مكانية أي ذات امتداد . وعند شاعرنا البدوي تمثل حاسة البصر المكانة الأولى بين الحواس ثم السمع . وتبقى الصورة الفنية في أهميتها جوهر الشعر ومحك مقدرة الشاعر.[٣]

ويميل شاعرنا إلى استعمال الألوان المتناسبة مع البيئة وطبيعة الحياة البدوية . فمصدر الولع بالألوان هو الطبيعة الغنية التي حوله . فقد أراد لصوره أن تستكمل أركانها من زمان، ومكان ، وحدث ، ولون . ومن هنا نجد أن هذه الصور ليست سطحية . وهذا هو سبب انطوائها على قيمة جمالية كبيرة . فالعين حاسة النور أولاً ، وحاجة الكائنات الحية إلى النور لا تقل عن حاجتها إلى الحرارة إن لم تزد [٤] .

وهنا يبرز الشاعر مراقباً للعالم متخذاً المكان / الزمان وسيلة فنية ، حيث تختلطُ الحواس في التشبيه . فالفجر حين ينشق بين ظلمات الليل يتراءى له تارة كصدع انشقّ بين الصخر ، وتارة كجيد حسناء جميلة كشفت عن وجهها ، وتارة كجداول مياه صافية تلمع كالسيوف المصقولة . يقول :

- تراءى كوجه الصدعِ في منْصف الصفا ... بحيثُ المها والملقَيـاتُ الروازح [٥]
- كأن عمود الصبحِ جيـد ولبـةٌ ... وراء الدجا من حرة اللونِ حاسرِ [٦]
- فما انشقّ ضوء الصبحِ حتى تعرفت ... جداولَ أمثالَ السيوف القواطعِ [٧]

---

[١] - أسماء شاهين : جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا ، ص ١١٢ .

[٢] - المعجم الفلسفي ، ج٢ / ٤١٣ .

[٣] - د . محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري ، ١٩٨١ ، دار المعارف ، القاهرة ، ص ٢٨ .

[٤] - ينظر : علي الجندي : فن التشبيه ، ج٢ / ٤٤ .

[٥] - ديوانه : ق (٢٧) ، البيت (٤٥) ، ج٢ / ٨٨٨ . والرازح : الذي سقط من الإعياء أي : ترى الصبح كالصدع في الصفا ، حيث تكون المها وحيث الإبل قد سقطت من الإعياء تراءى الصبح أيضاً بهذه المواضع.

[٦] - ديوانه : ق (٦٧) ، البيت (٣٣) ، ج٣ / ١٦٨١ .

[٧] - ديوانه : ق (٢٥) ، البيت (٤١) ، ج٢ / ٨٠٤ .

تشترك الحواس في إظهار جمالية الموصوف . فهي تتضمن التفـاعلات النفسـية الداخليـة، وانعكاس الواقع الخارجي عليها . فكل صورة تحتل ركناً مهماً في نفسية قائلها ؛ ولذلك تكون الصورة البصرية مكانية [١] .

ومن تشبيهاته التي تجلى فيها أثر الصوت قوله : [٢]

- لنا ولهم جرس كأن وغاتَـ ـه تقوض بالوادي رؤوس الأبارقِ

فأصوات المقاتلين تشبه انهيار رؤوس الجبال ، فشعور شاعرنا هو الذي أعطاه هذا البعد فـي التصوير . ومن هنا برز تصويره أثر الصوت في نفسه أكثر من تصويره الصوت فـي حـد ذاته ، فصوره كما تخيله ، لا كما سمعه . فالسمع من أكبر منافذ العقل . وإن جمال الشمس لا يقوم على النور وحده ، ولقد قال أحد العميان : إني لأسمع للشمس لحناً جميلاً [٣] . ويحـرك الشاعر الصورة في أوضاع مختلفة يسعفه في ذلك لحظات الزمن المتتابعة . ولكل زمن مكانه الخاص الذي يصور فيه الشاعر صورته ، وهي صورة تنبض بالحياة ، والعواطف البشـرية وليست صورة جامدة [٤] بل صورة ناطقة بالحياة والجمال ؛ لأن الشعر " وسيلة للمشاركة في الأحداث ، وإضاءتها بنور البيان ، والتزام الشاعر بموقف يختاره أو يدفع إليه [٥] " .

وهكذا ترد التشبيهات خاطفة ترسم الصورة رسماً سريعاً معتمدة على الجمع بين طرفـي التشبيه جمعاً سريعاً ؛ لذلك اتّهم التشبيه بأنّه أقرب إلى السذاجة والفطرة ، ولو أنه في كثيـر من الأحيان يزيد الإحساس بالجزئيات ويجسم الصورة تجسيماً يبرز جمالها [٦] .

وقد رأى ذو الرمة في التشبيه مجالاً فسيحاً يتيح له أن ينقل ما يشاء من الطبيعـة ، وأن يتنفس ملء صدره في شعره ، وأن يبث فيه أحاسيسه ومشاعره وانفعالاته . يقول [٧] :

- كأن رضيخَ المروِ من وقعها بـ ـه خذاريفُ من بيضٍ رضيخٍ رضيضها

---

[١] - جيزو ألو غريا و (مجموعة من المفكرين) : الزمان والمكان اليوم ، ص ١٥٤ .

[٢] - ديوانه ق (٧) ، البيت (٢٧) ، ج١ / ٢٥٨ .

[٣] - ينظر : علي الجندي : فن التشبيه ، ج٢ / ٤٨ .

[٤] - ينظر : د . شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، ١٩٦٢ ، دار المعارف ، مصر ، ص ٩٤ .

[٥] - د . عبد الكريم اليافي : دراسات فنية في الأدب العربي ، ص ١٣٣ ، ١٣٤ .

[٦] - ينظر : د . أحمد كمال زكي : شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي ١٩٦٩ ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، ص ٢٧٣ .

[٧] - ديوانه : ق (٢٢) ، البيت (٦) ، ج٢ / ٧١١ . المرو : الحجارة البيض .
رضيضها : مكسورها . والرضيخ : ما تفلّق منه .

يشبه الشاعر الحجارة التي تتكسر تحت أقدام الإبل في أثناء سيرها الشـديد إلـى الممـدوح بقشور البيض المتكسرة . فهذه الصورة تحتاج إلى تأمل، وتأويل عميق من قبـل المتلقـي ؛ ليصل إلى الفكرة التي أرادها الشاعر من ورائها ، فهو يريـد أن يقـول إن الوصـول إلـى الممدوح يتطلب جهداً، ومشقة سفر . وجمالية التعبير جاءت من إسقاط التعب والجهـد علـى رفيق دربه (الإبل) ، فتكون معادلاً موضوعياً للشاعر. حتى إن الحجارة الصلبة تتكسر تحت أقدام الإبل، وكأنها البيض المتكسر. وبهذا يكون الطرفان متباعـدين شـكلاً متفقـين أثـراً . فالتشبيه يقوي عنصر التشويق في الصورة ؛ لأن " مشاركة القارئ في تجلية خصائص المكان لا يكون من خلال التلقي الساذج السلبي ، وإنما المشاركة بانفعال في المنبهات التي يزرعهـا الشاعر في نصه " [١] . ولعلنا نلمح دقة في المحاكاة الحسية ، وإظهاراً لبراعة الشـاعر فـي الجمع بين الأشياء ضمن تجربته الشعرية ؛ لأن تفكير البدوي تركيبي – على حد تعبير إيليـا حاوي [٢] – يقول ذو الرمة : [٣]

- وبيضٍ رفَعنا بالضحى عن متونها سماوةَ جونٍ كالخبـاء المقوضِ

حين أفزع المسافرون الظليم في أعماق الصحراء قام عن بيضه الذي يحضنه يبدو وكأنه خباء اقتلعت أوتاده، فتقوض وانهار . وجد الشاعر في التشبيه وسيلة إلى الوصـول إلـى جـوهر الفكرة التي أرادها من خلال الصورة المكانية التي استمدها من مفردات الطبيعـة الموجـودة حوله. فتبدو الصحراء للناظر غير الخبير قفراً ممتداً يكاد يخلو من الحياة والحركة ، تتكشـف على حقيقتها لحواس الشاعر النافذة، ووجدانه الذي أرهفته التجارب الطويلة. فإذا هـي عـالم يشبه الغابة يعج بالحياة والأحياء ، والأشباه والنقائض ، والمآسي وبعض الأفراح . وحياة هذه الغابة الرملية تقوم على الصراع بين القوي والضـعيف، واللقـاء بـين الحيـاة والمـوت ، والمواجهة بين إرادة البقاء عند الحيوان والإنسان ، وعوامل الفناء متمثلة في عناصر الطبيعة وأطماع الإنسان والحيوان . فالحر والريح والظمأ والضلال تطارد الأحياء في كلّ مكان [٤] .

---

[١] - د . حبيب مونسي : فلسفة المكان في الشعر العربي ، ص٧١ .

[٢] - ينظر : فن الوصف وتطوره في الشعر العربي ، ١٩٦٧ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط٢ ، ص ٨.

[٣] - ديوانه : ق (٨٩) ، البيت (١) ، ج١٨٣١/٣ . وجون : أسود يعني الظليم وهو ذكر النعام .

- الخباء : البيت .

[٤] - ينظر : د . عبد القادر القط : في الشعر الإسلامي والأموي ، ص ٤٠٣ .

وتقوم الأصوات عند الشاعر مقام " الموسيقى التصويرية " لتلك الـدراما الصـحراوية [1] ، فيقول [2] :

- يصرفُ للأصوات من كلّ جانبٍ سماخاً كبيت العنكبوت المغَمضِ

يستحضر الشاعر المكان (بيت العنكبوت) ؛ ليشبه به أذن الظليم حين يقلبها يمينـاً وشـمالاً (من كلّ جانب) حين يستمع إلى ما يترامى إليه من أصوات ، فيبدو باطنها كبيـت العنكبـوت المعقّد المتشابك . وفي موضع آخر ، يتخذ الشاعر من المكان (عمود الخباء) (المسـماك) وشجر العشر ؛ ليقول إن ساقي الظليم في صلابتهما ، وضخامتهما كعمودين من شجر العشر يرفعان خباء ولم يتقشر عنهما لحاؤهما ، فيقول : [3]

- كأن رجليه مسماكانِ من عشرٍ صقبانِ لم يتقشر عنُهمـا النجب

هذه التشبيهات لا تعبر عن العلاقة الحسية الواضحة بين طرفيها ، بل تخفي وراءهـا علاقـة معنوية . وربما ليدل الشاعر على قوة الظليم ، وضخامته . فعبرت الصورة عن فكر شاعرنا، ودلّت على فهم معين للحياة . وغاية شاعرنا من التشبيه من خلال المكان / الزمان تراوحـت بين أهداف المبالغة ، والزخرفة ، وتأكيد الفكرة ، والمقصود الذي أراده من التشـبيه . ففـي شعره مجموعة نادرة من الصور الطريفة تتقارب فيها العناصـر المتباعـدة فـي الواقـع ، فيقول:[4]

- كأن مطايانا بكـلّ مفـازة قراقير في صحراء دجلةَ تسـبح

لقد تحول نهر دجلة في مخيلته إلى صحراء ، بل لقد امتزج النهر بالصحراء امتزاجاً غريبـاً نادراً جعل نهر دجلة عنده صحراء دجلة ، وجعل هذه الصحراء الغريبة تسبح في سفن غريبة هي تلك المطايا التي تحمله هو ورفاقه عبر الصحراء ، صحراء الرمال ، لا صحراء الميـاه والبحار . فذابت عناصر الطبيعة المتباعدة المختلفة ضمن المكان (الصحراء) فـي عنصـر واحد يمتزج فيه الماء بالرمل ، والنهر بالصحراء . ولعلّ الشاعر باستحضاره السـفن وقـد

---

[1] - ينظر : د . عبد القادر القط : في الشعر الإسلامي والأموي ، ص ٤٠٦ .

[2] - ديوانه : ق (٨٩) ، البيت (٣) ج٣ / ١٨٣٣ . والسماخ : جوف الأذن .

[3] - ديوانه : ق (١) ، البيت (١٠٤) ج١/١١٦ والعشر : من كبار الشجر ، وله صمغ حلو . صقبان : طويلان .

[4] - ديوانه : ق (٣٩) ، البيت (٦٦) ج٢/١٢٢٦ .

كانت من أداة الخصب [1] يشير إلى الأنثى المفقودة في حياته في حال الحرمان ، فيستحضرها من خلال تلك الصورة التي تحتاج إلى التأويل الشديد . وتتردد في تشبيهات ذي الرمة صور تمتاز بالطرافة والحضارة ، كتلك التي يرسمها للأتن الوحشية وقد أخذت ظهورها تكتسي مع الربيع وبراً جديداً أملس ، فيقول : [2]

- ترى كلّ ملساء السـراة كأنمـا كساها قميصاً من هراةَ طُرورها

يستحضر الشاعر المكان الحضاري (هراة : مدينة فارسية) ، فيرى الأتـن الوحشـية فـي وبرها الجديد كأنما كسيت ثياباً ناعمة من نسج مدينة هراة . على هذا النحـو راح ذو الرمـة يربط في تشبيهاته بين البداوة والحضارة ضمن صور تستند إلى المكان والزمان في الوقـت نفسه حيث تتلاقى الأطراف المتباعدة في مجال واحد يتم فيه الربط بينهما .

وفي هذا الربط بين الأطراف المتباعدة ، وهذه المزاوجة ما بين العناصر المكانية والزمانيـة في التشبيه ، يكمن سر من أسرار الجمال الفنّي في شعر ذي الرمة .

٢- الصورة المجازية :

الاستعارة نوع من التغيير الدلالي القائم على المشابهة ، بل إنها من أبرز مظاهر النشاط الشعري الذي يطلق المعنى من قيود الواقع ؛ ليبلغ درجة الخلق الفنـي ، والتفجيـر الثـري للطاقات الكامنة في علاقات اللغة ، وبث الحياة في أوصالها ؛ لتحقيق نـوع مـن الانسـجام والتآلف [3] .

وفرق عبد القاهر الجرجاني بين التشبيه والاستعارة بتحليل البناء الاستعاري . لكنّـه رأى أن التشبيه " كالأصل في الاستعارة ، وهي شبيه بالفرع له ، أو صورة مقتضبة من صـوره [4] " لكن الاستعارة عنده أكثر خفاء ، وأكثر غموضاً ، وكلمـا زاد التباعـد بـين المسـتعار لـه والمستعار منه ازدادت الاستعارة حسناً وبهاء وعمقاً لتوضيح المقصد [5] . فالتشبيه يسـتدعي سياقين منفصلين تتأرجح الدلالة بين معنيين ، أما في الاستعارة فهناك سياق واحد يقوم علـى تماثل تخيلي بين دلالتين مختلفتين أصلاً ؛ لإثبات العلاقة بينهما مما يوهم بوحـدة المعنـى .

---

[1] - ينظر : عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ص ٨٨٦ .

[2] - ديوانه / ق (٦) ، البيت (٣٩) ج٢٤٢/١ . وطرورها : إذا نبت شعره .

[3] - ينظر : د . ابتسام حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ص ٢٥٠ .

[4] - أسرار البلاغة ، ص ٢٨ ،

[5] - ينظر : أسرار البلاغة : ص ٣٠٣ .

وبذلك يمكن أن نرى الاستعارة نوعاً من التداخل بين العناصر ، ولكن تحت وصاية العقل [1].
وقد تلتقي الاستعارة المجاز فالمجاز " كلّ كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضـعها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز وإن شئت قلت : كل كلمة جزت بها ما وقعت له فـي وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعاً لملاحظة بين ما تجوز إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها ، فهي مجاز " [2] . ونستخلص من هذا الكلام أن المجاز أعم وأشمل من الاستعارة ، أما التشبيه " فليس من المجاز ؛ لأنه يقوم على علاقـة المقابلة ، ولا يتضمن تجاوزاً في دلالة الكلمة [3] " والاستعارة لدى ذي الرمة مقوم أساس من مقومات إبداعه الشعري ، وهي والتشبيه أبرز لونين في صوره الفنية . فيتخذ من الاسـتعارة والكناية ؛ لتقديم المعنى حسياً ، فيبث الجمال في الصورة ، فالصورة في النهاية " ليسـت أداة لتجسيد فكر أو شعور سابق عليها ، بل هي الشعور والفكر ذاته ، لقد وجدا بها ، ولم يوجـدا من خلالها " [4] .

ولقد أجاد ذو الرمة ، وأبدع صوراً حافلة بالإبداع ، والخيال الخصـب ؛ لأنهـا تـرتبط بالتجربة الشعورية لديه ، ضمن العلاقات المجازية . فحقق الشاعر في الاسـتعارة التمـازج والتفاعل ؛ لأنها تملك جمالية ، وإيحاء ، وسحراً لا يستطيع التشبيه بلوغ هذه القمة من التعبير البياني ، فيقول: [5]

- ضم الظّلام على الوحشي شملتَه ورائح من نشاصٍ الدلوِ منسكب

يرسم الشاعر صورة للثور الوحشي ، وقد جن عليه الليل في الصحراء ، ويتخيل الليـل فـي هيئة أعرابي في شملة سوداء راح يخلعها على هذا الثور ، ويضمها عليه . ولو فسرنا هـذه الصورة على سبيل الاستعارة ، وقلنا : إنه يشبه الليل بإنسان يلبس شملة سوداء لما وصلنا إلى جمالية الصورة . فقد أعطاها المجاز بعداً عميقاً يتلاءم وحال الخوف والقلق في أثناء الليـل . فاستمد الشاعر لبناء هذه الصورة من الزمن الكوني (الليل) بالإضافة إلى الأمطار لـيلاً ممـا أعطاها اتساعاً في المعنى ، وفتح آفاق التأويل على كل جانب من خلال الإيحاء الذي أوحـت به . فالبلاغة حسن العبارة مع صحة الدلالة وقد قيل لأرسطو : ما البلاغة ؟ قـال : حسـن

---

[1] - ينظر : د . ابتسام حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ص ٢٥٢ .
[2] - عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٣٢٥ ، ٣٢٦ .
[3] - د . ابتسام حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ص ٢٤٥ .
[4] - د . محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري ، ص ٣٣ .
[5] - ديوانه : ق (١) ، البيت (٦٧) ج١/٨٠ . رائح : يريد الغيث راح رواحاً وهو الذي يأتي عشاء .
– من نشاص الدلو : وهو ما تراكب من السحاب وارتفع .

الاستعارة ، فالبلاغة القوة على البيان مع حسن النظام [١] . وفـي موضـع آخـر ، يصـور شاعرنا رحلة غريبة نرى فيها حادي الليل يدفع أمامه قافلة النهار وهي تسرع في طريقهـا ، فيقول [٢] :

- فلّما حدا الليلُ النهار وأسدفت هوادي دجاً ما كاد يدنو أصيلُها

لقد بثّ الشاعر في صورته الحياة والحركة في آن ، فقد جعل الليل حادياً نشيطاً ، يحدو قافلة النهار الراحلة . وربما تنبع جمالية الصورة من اعتمادها على طـرفين زمنيـين متضـادين (ليل ، نهار) كل طرف يلقي بظلاله على أطراف الصورة ، فيضفي عليهـا مـن صـفاته فيجعل الصورة ناطقة متحركة نابضة بالحياة . ولعلّ التشخيص في هذه الصورة هو من أهـم الأبعاد الجمالية . ولهذا نرى أرسطو قد أُعجب بها حتى إنه عدها " أعظم الأساليب حقاً ، فإن هذا الأسلوب ، وحده ، هو الذي لا يمكن أن يستفيد المرء من غيره ، وهو آية الموهبة ، فإن إحكام الاستعارة معناه البصر بوجود التشابه [٣] " .

فالاستعارة تعبر عن الغرض في تصوير بارع ، وبلفظ قليل ، له أثره في نفس السـامع من غير إطالة ولا إطناب ، فيقول ذو الرمة جاعلاً للنهار أنفاً : [٤]

- أطاقَتْ به أنفَ النّهارِ ونَشـ ـرت
عليـه التّهاويلَ القيـان التّلائِـد

ألغت الاستعارة المقارنة ، وحطّمت العلاقات العادية بين الأشياء ، وجددتها وفق رؤية خاصة، ويرى د . أحمد دهمان أن حسن الاستعارة يزداد كلما ازددنا في إخفاء التشبيه[٥] ، وأن طرفي هذه الاستعارة يتفاعلان ، ويفقد كلّ منهما شيئاً من معناه الأصلي ، ويكتسب معنى جديداً لهذا التفاعل [٦] ، فنلمح أبعاداً نفسية وجمالية مهمة . فقد صور الشاعر من خلال الاستعارة حالته

---

[١] - ينظر : د . نعيم اليافي : الشعر والتلقي (دراسات في الرؤى والمكونات) ، ١٩٩٩ ، دار بترا للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط١ ، ص ٨ .

[٢] - ديوانه : ق (٢٨) ، البيت (٤١) ج٩٣٠/٢ . – وأسدفت هوادي دجاً : أي اسودت .
– وهوادي : أوائل دجاً ، يريد : دجا الليل .

[٣] - أرسطو طاليس : في الشعر ، ١٩٦٧ ، حققه وترجمه : شكري عياد ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، ص١٢٨ .

[٤] - ديوانه : ق (٣٥) ، البيت (٢٠) ج١١٠١/٢ . – والتلائد : جيء بهن صغاراً فتلدن .
– والقيان : الإماء . والتهاويل : ثياب فيها ألوان مختلفة .

[٥] - ينظر : الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني نهجاً وتطبيقاً ، ٢٣٩/٢ .

[٦] - ينظر : المرجع نفسه : ٢ / ٥٣١ ، ٥٣٢ .

النفسية الحزينة أو الفرحة ، فالاستعارة تكسو الصور الشعرية جمالاً وروعـةً تجـذب إليهـا النفوس[١] . مما يعني أن الصورة الفنية تنقل الجمال . وهنا يتركّز فعل الإبـداع ، فالصـورة وحدها تنقل كلّ المتناقضات دفعة واحدة ، أو أنها تقدم دلالات كثيرة ، ومن هنا تتخلـى عـن كونها حلية ؛ لتتحول إلى أداة لتوليد دلالات لا حصر لها . [٢]

فقد أظهرت الاستعارة عند ذي الرمة أشياء ، وأخفت أشياء أخرى حتى صارت تشع ، وتثير الخيال والتأمل . يقول : [٣]

- حتى إذا ما جلا عن وجهه فَلَقٌ هاديه في أُخريات الليل منتصب

جعل الشاعر للفجر عنقاً يرتفع في السماء عندما يقترب الليل من نهايته ، وجعل لـه صـورة أخرى ، إن له جبهة مشرقة بيضاء تلوح في الأفق حين يأخذ رواق الـدجا فـي التقـويض ، والانهيار . يقول: [٤]

- حتى إذا ما الدجا مالت أواخره مثلَ الرواق ولاحتْ جبهةُ النورِ

اعتمد الشاعر على التشبيه ، والاستعارة التشخيصية ، فبعث الحياة في الجوامد ، إذ عبـرت هذه الصورة عن قدرة الشاعر على الغوص في عالم الشعر للإتيان بصور تـوائم فكرتـه ، وتقدمها في صورة شعرية معتمدة على الزمان (الدجا والفجر) والمكان (الرواق) فيقـول : حين تلوح أضواء الفجر تميل أواخره كأنها خباء ينهار . إن قوة الصورة تكمن في إيحائها من خلال التضاد بين لون الدجا (الأسود) ولون الفجر (الأبيض) ، وفي قدرتها على التعبير عن المعنى الواحد بأكثر من أسلوب [٥] ؛ ولهذا تميل النفس إليها وتكون أطوع لها من غيرهـا . فيتوسل الشاعر بالصورة ؛ لإيصال تجربته إلى المتلقي وذلك لأن الخيال هو الملاذ الذي نلجأ إليه في قراءة النص الشعري.

وفي موضعٍ آخر ، يشخص تراب الأرض فيجعل له جلداً ، فيقول : [٦]

---

[١] - ينظر : حفني محمد شرف : الصور البيانية بين النظرية والتطبيق ، ١٩٦٥ ، دار نهضة مصر ، القاهرة، ط١ ، ص٢٢١ .

[٢] - ينظر : د . أحمد علي محمد : الأدب العباسي تحليل نصوص أدبية ، ٢٠٠٤ ، منشورات : جامعة البعث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، ص١١٢ .

[٣] - ديوانه : ق (١) ، البيت (٨٠) ج٩٢/١ . – والفلق : الصبح .

[٤] - ديوانه : ق (٨٧) ، البيت (٢٣) ج٣/ ١٨٢٣ . – والرواق : مقدم البيت .

[٥] - ينظر : د . أحمد الشايب : الأسلوب ، ١٩٧٦ ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط٧ ، ص٦٠ .

[٦] - ديوانه : ق (٤٣) ، البيت (٥) ، ج٢ / ١٣٠٢ . وشامات : علامات .

- وشامات أطلالٍ بأرضٍ كريمة تراهن في جلد التّرابِ بواقيـا

شخص الشاعر تراب الأرض ، وجعل له جلداً ، وأيضاً ، جعل للأطلال شامات تظهـر فوقهـا، فحققت الاستعارةُ للصورة الشعرية اقتصاداً لغوياً ؛ لأن لغة الشعر مركزة كما أن هذه الصـورة استمدت عناصرها من مفردات الطبيعة البدوية الجميلة حوله . وثمة صور أخـرى كثيـرة ذات طابع حسي ، ضمنها الشاعر مشاعره وانفعالاته ، وأبدع في سبيل ذلك صيغاً تعبيريـة تمتـاز بالجدة ،والدقة ، والطرافة . ويبقى التشخيص في شعر ذي الرمة من أرقى مستويات التصوير ، وعن طريقه يبث الشاعر " الحياة على المواد الجامدة والمعاني المجردة والانفعالات الوجدانيـة ، فإذا هي إنسان كامل الخلق له حركاتُه وعواطفه وتصرفّاته " [1] . وعلى نحو ما نرى فـي هـذه الصورة التي يرسمها لليل الصحراء المعطّر بأريج الخزامى : [2]

- وريحِ الخُزامى رشّها الطّل بعدما دنَا الليلُ حتّى مسـها بالقـوادمِ

يصور ذو الرمة الليل في صورة طائر ضخم يملأ الأفق ، ويغشّي الأرض بجناحيه ، ثم يأخذ في الاقتراب منها ، حتى ليمس أزهار الخزامى التي أخذت حبات الندى تترقـرق علـى أوراقهـا ، فتنشر عطرها الذكي العبق في جميع النواحي ، بل إنها ترشه كما ترش العطور التي تستعمل في أثناء الزينة . لقد استطاع الشاعر أن يثير خيالنا بهذه الصورة الجميلة عن طريـق بـث الـروح والحركة في كل عناصرها : الليل ، والطلّ ، والعطر وأيضاً ، عن طريق استخدام الفعل (رشّ) الذي يوحي بالحركة ، ويتلاءم والدور الذي يقوم به الطلّ من إثارة عطر الزهر حـين يتسـاقط عليه.

والغريب أن ابن طباطبا – في رأيه – أن يستعمل الشاعر من المجاز ما يقارب الحقيقة ، ولا يبعد عنها [3] . ويبدو أن للنزعة الواقعية ذات الطابع الوصفي تأثيراً في إصدار هذا الرأي النقـدي .

فالاستعارة أحد أعمدة الكلام ؛ لأنها تملك إيحاء خاصاً ، وجمالية في التعبير لا يستطيع التشـبيه الإتيان بها عن طريق الربط بين الأشياء المتباعدة والأمور غير المتجانسة ، وتقـديمها بطريقـة حسية ، فتكشف عن العلاقات الحسية ضمن التجربة الشعرية . فهي تقدم رؤية جديـدة ، فعليهـا

---

[1] - د . فخر الدين قباوة : سلامة بن جندل الشاعر الفارس ، ١٩٦٨ ، المكتبة العربية ، حلب ، ص ٢٢٢ .

[2] - ديوانه : ق (٢٤) ، البيت (٢٤) ، ج٧٥٧/٢ .

[3] - ينظر : عيار الشعر ، ١٩٥٦ ، تح : طه الحاجري ومحمد زغلول سلاّم ، المكتبة التجارية ، القاهرة ، ص ١١٩ ، ١٢٠ .

المعول في التوسع والتصرف وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ ، وتحسين النظم [١] . يقـول فـي وصف منازل مية : [٢]

- تطيب بها الأرواح حتى كأنمـا يخوض الدجا في برد أنفاسها العطـر

يصور الشاعر ظلمات الليل المتكاثفة فوق الأرض أمواجاً تتلاطم وتتحـرك ، وعطـر الزهـر المنتشر في الأرجاء يخوض هذه الأمواج ، والليل الحالم الرقيق يتنفس في الجو أنفاسـاً بـاردة معطرة . ولعلّ التكثيف في هذه الصورة هو من أهم الأبعاد الجمالية . فقد دمج الشاعر الاستعارة مع التشبيه ؛ لتحقيق هذه الرؤية مستخدماً المكان (منازل مية) ، والزمان (الليـل) والعطـر ؛ ليسبغه على مكانه الأثير ، فتفوح منه رائحة المسك في الليل ، فهي أشد رائحةً وانتشاراً في ذلـك الوقت . بالإضافة إلى استخدامه الفعل (يخوض) الذي يوحي بحركة العطر ، وانتشـاره مـع أنفاس الليل الباردة ، واندماجه بظلماته اندماجاً يجعلها تتحرك ، بل تتلاطم ، ومع كل حركة لهـا يتماوج الأرج ، وينتشر العطر في كلّ مكان . لقد أدت هذه الصورة وغيرها من الصور وظيفتها في تصوير واقع الشاعر النفسي ، والاجتماعي في إطار من التفاعلات ، وتبادل الأثر والتأثير ، وفق رؤية الشاعر الجمالية الخاصة ، فتجنّب في تصويره الغموض ، لميله إلى الإفصاح ورغبته في التوضيح للتأثير في المتلقي[٣] .

نرى – مما سبق – أن معظم استعارات شاعرنا تنطوي تحت لواء الاستعارة التشخيصـية ، وهذا أمر يتناسب والعقلية التي تتعامل مع الموجودات بطريقة أبعد ما تكون عن التعقيد ، فيميـل إلى تشخيص المجردات . فالصورة الفنية " تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنـا علـى الـذي نـراه بأبصارنا [٤] " . فيوفّر لها طاقة تصويرية ضخمة وروعة تصوير ، وما يحـرص عليـه مـن تشخيص ، يشيع فيها الحركة ؛ ليبرزها في أحسن أوضاعها ، وليجعلها نابضة بالحياة على نحـو ما نرى في قوله مصوراً وفاءه لمية ، وحفظه لعهدها ، فيقول : [٥]

---

[١] - ينظر : علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ١٩٦٧ ، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم ، علي البجاوي ، مكتبة عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ، ص ٤٢٨ .

[٢] - ديوانه : ق (١٥) ، البيت (٢٢) ، ج١/ ٥٧٥ .

[٣] - ينظر : د . علي إبراهيم أبو زيد : الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي ، ١٩٨١ ، دار المعارف ، ط١ ، ص٤٢٨ .

[٤] - عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني ، ١٩٧٨ ، تعليق حواشيه : محمد رشيد رضا ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت ، ص٣٨٩ .

[٥] - ديوانه : ق (١٥) ، البيت (١٨) ، ج١ / ٥٧٢ .

- إذا الهجر أفنى طولُـه ورقَ الهـوى
من الإلف لم يقطع هوى ميـةَ الهجـر

يصور الشاعر الحب فيجعل له شجراً ، وله ورق أخضر ، وهو ورق يراه في قلبه مخضراً دائماً لا يذوي ، ولا يتساقط . فالشاعر مبدع ، وخبير بأدواته الفنية ، ويعرف كيف يستخدمها ؛ ليخرج أمثال هذه الصور التي تتوهج في قصائده ، وتنتزع إعجابنا بها . وهي صور كان يعتمـد فيهـا اعتماداً أساساً على التشخيص . فالحجارة تُغنّي تحت وقع حوافر الأتن الوحشية : [1]

- فظلّت بأجماد الزجاج سواخطـاً صياماً تُغنّي تحتهن الصـفائـح

فالصورة هي أكبر عون للكشف عن المعاني العميقة التي ترمز إليها القصيدة . ومن الطبيعي أن تعد مقياساً للموهبة الشعرية والشاعرية الأصلية . والحكم على الشاعر إنما يقوم علـى أصـالة استعارته وقوتها . فالصورة هي التي تَميز شاعراً من آخر ، وهذه الصور ليست مجرد زينـة ، بل هي جوهر اللغة ، وكل شاعر يسعى إلى الأصالة والتفرد . وكان لابد أن يطـور فـي لغتـه ومعانيه وإلا بات نسخة طبق الأصل عمن تقدمه . وبالإضافة إلى ذلك ، أتت استعاراته بعيدة عن التكلف ، وأقرب إلى الفطرة ، تميل إلى المبالغة ، مبتكرة في بعض جوانبها ، وقد امتزجت مـع أنواع البيان الأخرى ، واستمدت عناصرها من المكان الطبيعي ، واعتمدت على الحس ، وإلـى التشخيص وإلى المكنية أكثر من التصريحية . ولهذا كثر استشهاد الزمخشري [2] بشـعره فـي معجمه (أساس البلاغة) الذي يعنى عناية خاصة بالتعبيرات المجازية في المواد اللغويـة التـي يعرضها .

---

[1] - ديوانه : ق (٢٧) ، البيت (٥٧) ، ج٢ / ٨٩٦ والزجاج : مكان بالدهناء .

[2] - ينظر : محمود بن عمر الزمخشري : أساس البلاغة ، ١٩٧٩ ، دار صادر ، بيروت ، ص٣٢٥ " ومن المجاز قول ذي الرمة :

- إذا الركب راحوا راح فيها تقاذفٌ إذا شربتْ ماء المطي الهواجر "

البيت في ديوانه : ق (٣٢) ، البيت (٣٣) ج١٠٢٧/٢ .

٣- الكنـاية :

الكناية لغةً : هي مصدر كنيتُ بكذا عن كذا ، إذا تركتَ التصريح به [١] .

وهي في الاصطلاح : لفظ أطلق وأريد به لازم معناه ، مع جواز إرادة ذلك المعنى ، أي المعنـى الحقيقي للفظ الكناية ، وهي بذلك تخالف المجاز من جهة إرادة المعنـى مـع إرادة لازمـة وأن الانتقال فيها من اللازم وفي المجاز من الملزوم . [٢]

لذلك تحمل الكناية جمالية في التعبير تزيد بكثير المعنى المباشر ، فهـي أبلـغ مـن الحقيقـة ، والتصريح . فتقدم المعنى فنياً وجمالياً ، فحين " يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يـذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ، ويجعله دليلاً عليه [٣] " .

ففي قول ذي الرمة في وصف ناقته [٤] :

- إذا غرقت أرباضها ثني بكرة بتيهاء لم تُصبح رؤوماً سلوبها

أراد الشاعر أن يصف ناقته بالقوة ، لكنه لم يلجأ إلى طريق مستوية في التعبير ، فكنّى عن قوتها بموت ولدها في بطنها في أثناء سيرها في هذه الأرض التي يتاه بها ، فتترك ولـدها (الثنـي) وتسير ، وتتخلى عن عاطفة الأمومة وهمها الأول هو قطع المفازة . فما الكناية إلا دليـل علـى الفكرة المقصودة . فالصفة " إذا لم تأتك مصرحاً بذكرها مكشوفاً عن وجهها ، ولكن مدلولاً عليها بغيرها كان ذلك أفخم لشأنها وألطف لمكانها ، كذلك إثبات الصفة للشيء تثبتها له إذا لم تلقه إلـى السامع صريحاً وجئت إليه من جانب التعريض والكناية ، والرمز والإشارة كـان لـه الفضـل والمزية ومن الحسن والرونق ما لا يقل قليله ولا يجهل موضع الفضيلة فيه [٥] " . ومن هنا نجـد أننا أمام معنى ظاهر ، ومعنى خفي يحتاج إلى البحث عنه ، وثمة علاقة بين المعنيين ، فـالتعبير عن طريق الكناية هو تعبير مزدوج حقيقي ، ومجازي في آن .

وقد اتخذ ذو الرمة من اللون وسيلة من أجل الإيحاء في الصورة ، ففي قوله عن القطا : [٦]

---

١ - ابن منظور : لسان العرب : مادة كني .

٢ - محمد بن عبد الرحمن القزويني : التلخيص في علوم البلاغة ، د . ت ، تعليق : عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ص ٣٣٧ .

٣ - عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٥٢ .

٤ - ديوانه : ق (٢١) ، البيت (٢٣) ج٧٠١/٢ . والأرباض : الأحقاب الواحد ربض .
والثني : ولد البكرة . وتيهاء : أرض بعيدة الماء .

٥ - عبد القادر الجرجاني : دلائل الإعجاز : ص ٢٣٦ ، ٢٣٧ .

٦ - ديوانه : ق (٤٥) ، البيت (٢٦) ج١٣٤٥/٢ .

- ومستخلفات من بلاد تنوفـ ـة لِمصفَرة الأشداق حمر الحواصل

يعتمد على اللون ؛ ليكني به عن صغر القطا ، فقبل أن يكسوها الريش هي حمـ ر الحواصـ ل ، صفر الأشداق .
ويعتمد على اللون الأخضر ؛ ليكني به عن أيام اللقاء والوصال [١] :

- مجـ لِس وربرب مصـ ـ ور جم القُرون آنساتٌ خُفّر
- أتراب مي والوصالُ أخضر ولم يغير وصلها المغير

إنه يكني عن أيام اللقاء والوصال باللون الأخضر ؛ ليوحي بالحياة والأمل ، والاطمئنان ؛ وليثير في نفوسنا الشعور حين تخضر الأرض بالحب . فقد كانت أيام الوصال ، ورؤية الحبيـ ب أيامـ اً مورقة خضراء مزهرة . فقد حقق شاعرنا من خلال تلك الصور بعداً نفسياً تتناسب مع شـ عوره عن طريق استخدام اللون . فألوان الأشياء ، وأشكالها " هي المظاهر الحسية التي تحدث توتراً في الأعصاب وحركة في المشاعر . إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس [٢] " .

فمن جماليات الكناية أسلوبها الرمزي ، إذ يستطيع الشاعر أن يعبر عما يريد ، ويقول ما يشاء وما يجول في داخله دون حرج ، متخفياً وراء الألفاظ ما شاء التخفي ، حين يكون هنالك حـ رج من التصريح ، فيستخدم الشاعر أسلوب الكناية في إرماز لطيف[٣] . فقد يكني الشـ اعر بمفـ ردة واحدة مدلاً على لغة الشعر المركزة من خلال شدة الاختصار في الكناية ، فيقول : [٤]

- أرى فيك من خرقاء يا ظبية اللوى مشابه ، جنبت اعتلاقَ الحبائل

لقد لجأ الشاعر إلى التعبير الكنائي لأنه أراد استعباد النطق بلفظة (الصياد أو الدهر) ، فظبيـ ة اللوى كحبيبته (خرقاء) وهو يخشى عليها من الدهر أو الصياد ، ومن هنا نجد أن للكناية وظيفة في التعبير عن الجميل والقبيح في آن . فتعطي الكلام قوة وعمقاً في التأثير ، فتحرك عقل المتلقي وهو يحاول استكشاف قصد الشاعر ، واستخراج المعنى المستتر وراء إيماء اللغة .
فما الحبائل التي أرادها الشاعر ؟ إنها بلا شك الدهر أو الصياد [٥] .

---

١ - ديوانه : الأرجوزة رقم (١٠) الأبيات (١٣ ، ١٥) ص ٣١٤ ، ٣١٥ .
٢ - د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ١٩٨١ ، دار العودة ، بيروت ، ط٣ ، ص ١٢٩ .
٣ - د . أحمد دهمان ، د . محمد عيسى : البلاغة العربية (البيان والبديع) ، ٢٠٠٢ ، منشورات جامعة البعث ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، ص ٢١٠ .
٤ - ديوانه : ق (٤٥) ، البيت (١٧) ، ج٢ / ١٣٤١ .
٥ - ينظر : د . وهب رومية : قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي ، ص ٤٣٣ .

لقد رسمت هذه الكناية صورة موحية معتمدة أسلوباً لفظياً بليغاً قادراً على الوصول إلى أعماق المتلقي ، والتأثير فيه . مما يدفعه إلى التخيل والتصور . وتعطيه دفقاً شعورياً معيناً كقوله في طرائق الرمل : [1]

- حتى إذا جعلتْه بين أظهرها من عجمة الرمل أثْباج لها خبب

صار الثور في وسط الأثباج من الرمل ، ويكنّي بقوله (من عجمة الرمل) أي يقف الثور وسط موضع ممتنع ، فلا يشعر الثور بالألفة والطمأنينة وسط هذا المكان ؛ لصعوبته ...
والكناية مرتبطة بفلسفة الشاعر تجاه الكون والحياة ، كما في قوله : [2]

- فاستبدلت والدهر ذو استبدال من ساكنيها فرقَ الآجال

استبدلت الأطلال بأهلها أهلاً من نوع آخر (البقر والظباء) ، ولا غرابة في ذلك ؛ لأن الدهر لا يؤتمن له جانب ، ولا شيء يدوم على حاله في هذه الحياة المتبدلة . فالشاعر منكسر أمام قسوة الزمن (الدهر) ، ويشعر بثقله عليه . وهذا لمحناه من خلال السياق ، فالكناية مرتبطة أشد الارتباط بسياق الكلام ؛ لأن ثمة علاقات لغوية هي التي تمنح للتعبير جماليته . وبعدها عن السياق يفقدها البعد الدلالي والانسجام الداخلي ، ومن ثم القدرة الانفعالية والشحنة العاطفية التي تحملها ، كقوله : [3]

- فانظر إلى صدرك ذا بلبال صبايةً للأزمن الخوالي
- أيام هم النجم باستقلال أزمع جيرانُك باحتمال

فكل بيت في القصيدة له وظيفة ، ومكمل للبيت الذي يليه ، ومفسر له ؛ لأن لكل عنصر من عناصر القصيدة وظيفة في بنية العمل الفنّي . وقد تقترن الكناية بالمجاز المرسل ، مما يضفي على الصورة بعداً جمالياً . فالكناية عن صفة " أقرب ما تكون إلى طبيعة المجاز المرسل ، وذلك لأنها مثله تقوم على علاقة المجاورة لا المشابهة [4] " . كما في قوله في وصف الظعائن والحادي[5] :

---

[1] - ديوانه : ق (١) ، البيت (٦٦) ج٧٩/١ . والخبة والجمع الخباب : وهو شبه الطية من الثوب . والأثباج : الأوساط .

[2] - ديوانه : ق (١٨) ، البيت (١١) ج٢٦٩/١ والآجال : واحدها : إجل : قطيع البقر والظباء .

[3] - ديوانه : ق (٨) ، البيتان (١٧ ، ٢٣) ج٢٧١/١ . – والنجم : الثريا ، وذلك حين يبس البقل احتملوا ، فعند ذلك تكون شدة الحر وتفرق الناس عن أوطانهم بعد تجاورهم في الربيع .

[4] - الولي ، محمد : الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، ص٢١ .

[5] - ديوانه : ق (٤٦) ، البيت (٥) ج١٣٥٥/٢ .

- عواسفَ الرمل يستقفي تواليها مستبشر بفراق الحي غريد

الحمول تمشي بالرمل على غير هدى ، ويفرح الحادي لفراق الحي ؛ لأنه مستأجر غير متعطل . فقد مزج شاعرنا في هذه الصورة بين جمالية الكناية عن صفة (عواسـف الرمـل أي تمشـي الظعائن بالرمل على غير هدى) ، وجمالية المجاز المرسل ، فإننا نلحـظ أن كلمـة (الحـي) استخدمت استخداماً لغير ما وضعت له ، بل قصد فراق أهل الحي . إذاً تتجلى في الكناية الروعة والجمال من خلال المعاني المستترة ، والمتخفية ؛ فتضفي على النص الأدبي قوة وعمقـاً فـي الخيال والتأثير فيما تحمله من إيماء اللغة ، فيحسن المعنى ، ويصل الشاعر إلى قصده مـن دون الحاجة إلى الألفاظ المباشرة الصريحة .

٤- الصورة الإيحائية :

الحقيقة أن البلاغة أحد العلوم الإنسانية . وهي علم جمالي ، وفنّي ، ذوقي . تفيد مـن علـم النفس ، وعلم الجمال ، وعلم اللغة ، وعلم الدلالة . أي هي تذوق جمالي يدخل في جملة المعارف والأسس والقواعد التي بها يقوم العمل الأدبي . فليست البلاغة تلك القواعـد الجامـدة المتـأثرة بصعوبة الفلسفة وجمال المنطق ، حيث يصل العقل في تتبعها ، بل هي أساس إدراك الحقـائق ، ووسيلة الكشف عن أسرار الجمال في التعبير[١] وبخاصة الإيحاء الذي تتجلى جماليته في جعلـه الطبيعة الصامتة ناطقة حية تشارك المبدع مشاعره .

وحين يقدم لنا شعوره نشاركه في انفعالاته ، ويتيح لنا تأمل الصورة في خيالنا ، فنشعر بألمه وقهره وغربته . ومن هنا يكون هدف الإيحاء ربط المتلقي بالمبدع ، فإذا بالمبدع يتحدث عن أمرٍ ما وهو يريد من ورائه الحديث عن نفسه . ولكن يجب ألا ننسى أن هذه الصورة حافلة بالعاطفة ؛ لأن الفن تركيب العاطفة والصورة في الحدس ، تركيب تستطيع أن تقول بصدده إن العاطفة مـن دون صورة عمياء ، والصورة من دون عاطفة فارغة . [٢]

ونجد أنفسنا أمام صورة إيحائية ، وهي تنبض بالحياة والحيوية ، ونسـتمتع بالكشـف عـن المستور ما بين السطور فـ " صحيح أن العمل الشعري الإيحائي مثير في النهاية لدى المتلقين ، أو حتى لدى المتلقي الواحد أجواء متعددة ، مفعمة بالمثيرات والمنبهات إلا أن هـذا هـو عينـه موطن البراعة لأنه ملمح من ملامح الفن العظيم [٣] " .

---

[١] - ينظر : د . أحمد دهمان ، د . محمد عيسى : البلاغة العربية ، ص ١٢ ، ١٣ .

[٢] - ينظر : علي الجندي : فن التشبيه ، ج٦٣/٢ . فالفن – كما قال كروتشه " تركيب فني قبلي حقيقي ، تركيب العاطفة والصورة في الحدس ... " .

[٣] - د . نعيم اليافي : تطور الصورة الفنية ، ص ١٠٥ .

ويبقى للألفاظ وظيفتها المشعة في الإيحاء ، فيرحل القارئ من خلال اللفظة إلى عالم آخر من عوالم الشعر ، يتخيل فيها معنى آخر كما في قوله : [1]

- تَذكر دهرٍ كان يطوي نهاره رِقاقُ الثّنايا غافلاتُ الطّلائع

تكون الذكرى عملاً صعباً في أغلب الأحيان ؛ لأنها تستدعي حضور الزمان ، والمكان ، والحدث، فهي ليست معطى . إنها ليست شيئاً جاهزاً ، وليس بالإمكان تحقيقها إلا بالانطلاق من قصد راهن ، فلا تنبثق صورة دون سبب ، من دون تجمع الأفكار وتداعيها [2] . فيريد الشاعر - هنا – استرجاع الزمن الماضي عن طريق الذكرى ، حين كان لقاء الحبيبة دون رقيب ، فكان الزمن يمر بسرعة ؛ لأن الشاعر يشعر بالسعادة والطمأنينة ، فكلما كان الزمان سعيداً ضمن مكان الطمأنينة والأمان بدا أقصر[3] . وبهذا الشكل أوحى عن سعادته في الزمن الماضي الذي كان يؤمن له وصال الحبيبة دون رقباء . فالإيحاء إذاً لا ينبع دائماً من مفردة معينة تعطي ألواناً إيحائية من خلال سياقها بل ينبع من موقف معين – أيضاً – يريده الشاعر .

فيقول ذو الرمة في وصف الإبل : [4]

- كأنهن مأتم مستأجر أو نائحاتٌ موجعات حسر

ندرك بعد سماع هذا البيت ، أن الشاعر وظف الرموز المكانية توظيفاً إيحائياً ، من خلال ما توحي به هذه المواضع ، ودلالاتها الشعرية ضمن نسيج النص عنده . وتثير كلمة (مأتم) إيحاء إذ ليس من المألوف استدعاء هذه المفردة في أثناء وصف الناقة في الصحراء ، وتنسجم وحال الرثاء أكثر . ولكن الشاعر أراد من خلالها وربطها مع السياق العام للقصيدة أن يبوح عن موقف حزين أسبغه الشاعر على صورته من خلال جماعة الإبل وهي تنوح .. لذلك يعد الإيحاء لوناً بارزاً من ألوان التصوير الشعري الأساس في شعر ذي الرمة . وما أكثر ما يلح الشاعر على وصف ناقته ، ونوق أصحابه ، وما تعانيه من عذاب الرحلة الشاقة الطويلة ، وما أكثر ما يصور

---

[1] - ديوانه : ق (٢٥) ، (البيت (٦) ج٧٨١/٢ . – تذكّر دهرٍ كان يطوي نهاره : أي يقصره لأنه في سرور . – غافلات الطلائع : أي ليس عليهن رقباء ، أي رقيبها غافل لا يخشاها ، قد وثق بها .

[2] - ينظر : غاستون باشلار : جدلية الزمن ، ص ٦٦ .

[3] - ينظر : المرجع نفسه : ص ٥٢ .

[4] - ديوانه : ق (١٠) ، البيت (٤٥) ج٣٢٢/١ .

- وينظر : الزمخشري : أساس البلاغة ، ١٩٢٢ ، دار الكتب المصرية بالقاهرة ، ص٣ ، " أ ت م " تقول ما حضرت المأتم وإنما حضرت المأثم وهو جماعة النساء ، من الأتم وهو القطع والفتق كما قيل فئة وقطيع ، وقد غلب على جماعتهن في المصائب " .

نفسه وقد توسد ذراع راحلته بالليل ، وكأنما هو وهي شخص واحد ، وكأنه حين يصف عـذاب الرحلة يتحدث عن نفسه ؛ لذلك يقرن حاله بحالها ، وحنينه إلى حنينها في صورة مألوفـة فـي الشعر الجاهلي والأموي لكنها عند ذي الرمة أكثر تفرداً وأفصح دلالة . [1]

ويحصل الإيحاء عن طريق اللجوء إلى الألوان . فهي تشكل عنصراً بـارزاً مـن عناصـر تشكيل الصورة الشعرية ؛ لأنها مرتبطة بمعانٍ معينة تقربها إلى نفوس المتلقين ، أو تنفرهم منها. فتأنس النفس البشرية ببعض الألوان ، وتنفر من بعضها الآخر . فهي مولعة بـاللون الأبـيض ، لون الفجر والزهر والنور واللون الأخضر ، لون الحياة والأمل ، كقوله : [2]

- أتعرِفُ أطلالاً بوهبين فالحضرِ لمي كأنيار المفوفـة الخُضـرِ

يشبه الشاعر آثار الديار الباقية في (وهبين والحضر) كأنها ثياب خضر منقوشة . فيستحضـر الشاعر اللون الأخضر ، ويسبغه على مكان الحبيب الراحل ، لون الشجر والحياة ، ممـا يجعـل النفس تطمئن لهذه الصورة من خلال هذا الإيحاء الجميل لكل من المرسل والمتلقي فـي الوقـت نفسه .

فاللون عنصر أساس في تشكيل الصورة لدى ذي الرمة ، فتبدو ألواناً فنية متميزة . فثمـة ثقافـة تمنح شعره مستوى رفيعاً من فلسفة المعنى وفلسفة الفن . فاللون ركن أساس من أركان التصوير الشعري ، على نحو قوله حين يسبغ لون الملح (الأبيض) على رمال الصحراء ، وقت اشـتداد الحر في منتصف النهار [3] :

- أغر كلونِ الملحِ ضاحي تُرابه إذا استوقدتْ حزانُه وسباسـبه

حين يرتفع السراب فوق الأماكن المرتفعة والمستوية تكتسي هذه الأماكن لوناً أبيض كلون الملح، فيوحي اللون الأبيض الذي أسبغه الشاعر على الزمان (اليـوم) وعلـى المكـان المـنخفض والمرتفع، بمعنى النقاء ، والطهارة ، والأمل ، والطمأنينة للمكان والزمان في آن . ولكـن حـين نربط دلالة هذا اللون مع سياق القصيدة التي قُصد منها المدح يتبين لنا أن الشاعر يـوحي إلـى

---

[1] - د . عبد القادر القط : في الشعر الإسلامي والأموي ، ص ٣٩٧ .

[2] - ديوانه : ق (٢٩) ، البيت (١) ، ج٢ / ٩٤١ .

[3] - ديوانه : ق (٢٦) ، البيت (٣٩) ، ج٢ / ٨٤٤ - أغر : يعني هذا اليوم أبيض لشدة حر شمسه .

– ضاحي ترابه : ظاهره .

- حزانه : الواحد حزين : وهو المكان الغليظ المرتفع .

- السبسب : المكان المستوي .

الصعوبات التي تعترض طريقه للوصول إلى الممدوح ، وبخاصة أن الشاعر ربط اللون الأبيض بلون الملح . وحين يمتزج الملح والحر في الصحراء فالحياة تكون أصعب .

ولم تكن الألوان في شعر ذي الرمة وقفاً على موضوع معين ، فقد نشرت هذه الألوان ظلالها وإيحاءاتها في مختلف الموضوعات التي تطرق إليها ، فضلاً على استفادته من الموروث الشعري ، وما يموج فيه من استخدامات لونية جميلة . ويغلب على شعر ذي الرمة اللوني ، لونا الأبيض والأسود . وقد كانت إيحاءات اللونين غنية ، وكأنه يعدهما لوني الحياة الرئيسين . واستطاع الشاعر أن يؤلف منهما مزاوجات غنية ، وثنائيات ضدية مدهشة ، إلى درجة يخيل لنا فيها أنه لم يكن يلون وحسب بل كان يغوص في أعماق اللون فكرياً وفنياً . فالأبيض رمز الأمل والنقاء ، والأسود رمز الحزن والألم .

ويرى د . عبد القادر القط [1] أن ذا الرمة يتفرد من بين الشعراء جميعاً بما يبدو ولعه – يكاد يبلغ حد العشق – بألوان الحياة في الصحراء ، فلا تكاد حواسه الراصدة ، ووجدانه اليقظ تفلت مظهراً من مظاهر تلك الحياة دون أن تحيله إلى صورة شعرية موحية . والشاعر يرصد تلك الحياة خلال رحلته الدائمة على ظهر ناقته ، لا لكي يبلغ بها الممدوح شأن أغلب شعراء ذلك العصر ، بل لكي يعيش تلك الرحلة ، ويستمتع بشقائها ، ويرقب صراع الحياة والموت من خلالها، ويذكر بها رحلة مي وفرقتها ، ويلم به في لياليها المظلمة الطويلة طيفها الزائر ، ويعرض له فيها من جميل المها ، وأينق الظباء ما يذكره بأناقة مي وجمالها . فذو الرمة شاعر عاشق ، وتميزت صوره العاطفية بالفحولة في الأسلوب تباعد بينه وبين أساليب الشعراء العذريين ومعجمهم الشعري المألوف ، وإن كان يرق في بعض الأحيان حتى يقرب منهم إلى حد كبير .

ويتخذ الشاعر من **المثل** وسيلة توصله إلى الإيحاء ؛ فالأمثال أدب شعب ، وعنوان ثقافته ، ودليل عقليته وأخلاقه . هي حضارة الأمة من جميع النواحي ، فهي خير تراث خلفته الأجيال الماضية لتمثله العبقرية ، والفطنة ، والذكاء لدى الأمة . ولا شيء ينبئ عن روح الشعب ، وحركاته وسلوكه أكثر من أمثاله . فهي التي تظهر واقعه ، وواقع الحياة بما فيها من تناقضات ومتضادات وإيجابيات [2] . بالإضافة إلى أن " الأمثال والتشبيهات إنما هي الطرق إلى المعاني المحتجبة في الأشعار حتى تبرزها ، وتكشف عنها وتصورها للأفهام [3] " .

---

[1] - في الشعر الإسلامي والأموي ، ص ٣٩٦ .

[2] - جلال غربول السناد : المثل الشعبي ودلالاته الاجتماعية ، ١٩٩٢ ، دار الهجرة للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، بيروت ، ط١ ، ص٩ .

[3] - محمود بن عمر الزمخشري : الكشاف عن حقائق التنزيل ، وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، ١٩٥٣، ضبطه وصححه : مصطفى حسين أحمد ، مطبعة الاستقامة ، القاهرة ، ط٢ ، ج١ / ٤٩٧ .

فتقرب الأمثال الصورة الشعرية إلى نفوس المتلقين ، وتمكنهم من معرفة ثقافة الشاعر ، وثقافـة عصره . فحين أراد ذو الرمة أن يقول : إن قبيلة امرئ القيس تتصف بالبخل وإذا جاورتهم كأنك لم تنزل بأحد ، لجأ إلى المثل (تخطّ إلى القفر) أي هو والعدم ، فيقول [1] :

- تَخَط إلى القَفْرِ امرأ القيس إنّه سواء على الضيف امرؤ القيسِ والقَفْر

ينطق الشاعر من خلال المثل بكلمات موحية ، معبرة عن مقصده بأقصر الطرق ، فهو ليس هيكلاً من الأفكار ، والرموز ، والمعاني ، والقيم المتكاملة بل له دلالات ، وتعبيرات فـي حيـاة الإنسان . كذلك لا يعد شيئاً جامداً ، أو مقدساً أو مطلقاً خارج الزمان والمكان ، بـل هـو ثمـرة مخاض من تجربة فكر الإنسان المتراكم عبر التاريخ [2] ؛ لذلك عد المثل مصـدراً مهمـاً مـن مصادر الصورة الموحية . وفي موضع آخر ، يلجأ إلى المثل القائل (على رؤوسـهم الطيـر) يضرب هذا المثل للحكماء وأهل الأناة ، فيسبغ هذه الصفات علـى الحمـار الوحشـي وأتنـه ، فيقول[3] :

- فظلّ يصاديـها وظلّت كأنما على هامها سرب من الطيرِ لوح

فثقافة الشاعر بتراث أمته جعلته يضمن شعره هذه الأمثال .
ففي قوله : [4]

- أطاع الهوى حتى رمتْه بحبله على ظهره بين العتابِ عواذُله

حين ملّ العواذل من الشاعر لجأ إلى المثل القائل : حبلك على غاربك أي اذهب حيـث شـئت ، وأصله أن البعير يلقى حبله على غاربه ، فيظلّ يرعى ...

---

[1] - ديوانه : ق (١٥) ، البيت (٤٩) ج٥٩٤/١ .
- وينظر : محمود بن عمر الزمخشري : المستقصي في أمثال العرب ، ١٩٧٧ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط٢ ، ح٢٣/٢ ، رقم المثل : ٤٢٦ .
[2] - ينظر : جلال غربول السناد : المثل الشعبي ودلالاته الاجتماعية ، ص٦ .
[3] - ديوانه : ق (٣٩) ، البيت (٦٣) ، ج١٢٢٤/٢ .
- وينظر : الزمخشري : المستقصي في أمثال العرب ، ج٢٠١/٢ ، رقم المثل : ٦٨٠ .
[4] - ديوانه : ق (٤١) ، البيت (١١) ج١٢٤٧/٢ .
- ينظر : أبو الفضل الميداني : مجمع الأمثال ، ص ١٩٦ ، رقم المثل : ١٠٣٦ والغارب : أعلى السنام ، وهذه كناية عن الطلاق ، أي اذهبي حيث شئت .

وتبقى الصورة هي الطرق الوحيدة أو الرئيسة لإثراء اللّغة ، وتوسيع معجمها ؛ وزيادة قـدرتها على التعبير ، وبث الحياة فيها . والشعراء هم صانعو هذه اللغـة ، وواهبوهـا ؛ لأنهـم خـالقو الصورة ، ومبدعوها ، وإن أي حجر لحريتهم ، أو أي وقوف مهما كان لونه ضد العلاقات التـي ينشؤونها وضد المجازات التي يبدعونها بدعوى الحفاظ على التقاليد العرفية في البلاغة هو فـي الواقع حجر عثرة للغة ذاتها ، ومنع لتوسيعها وإثرائها ، بل والوقوف ضد الحياة نفسـها وضـد قانونها السرمد [١] (التطور) ...

٥- الصورة الرامزة :

الرمزية طريقة في الأداء الأدبي تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر وإثارتها بـدلاً مـن تقريرها ، أو تسميتها ، أو وصفها [٢] . فاللغة هنا مشروطة بالممارسة والاستعمال . وفيها تتجلى أصالة الشاعر باستفادته من التراث ، وإضافته إليه في الوقت نفسـه . صـحيح أن الشـاعر لا يخترع اللغة . ولكنه كذلك لا يأخذ إطاراً معداً للاستعمال . فاللغات إذا شاخت ، وعجـزت عـن التعبير تدفع الشعراء بالضرورة إلى خلق لغة ؛ في اللغة لينفسح أمامهم البوح باختلاجات الذات ، وارتعاشات اللاشعور تحت ضغط الإحساس بضيق اللغة وابتذالها . [٣]

فالرمز إذاً أهم وسيلة من وسائل الإيحاء في التعبير الشعري ، وفي رأي كروتشه الرمز جمع خارجي اتّفاقي تحكمي بين واقعتين روحيتين ، هما المفهوم أو الفكرة من جهة ، والصورة مـن جهة أخرى . إنه جمع يفترض أن تشير فيه هذه الصورة إلـى هـذا المفهـوم [٤] . ويضـيف : " حقاً إن الفن رمز ، إنه بكامله رمز إنه بكامله دلالة [٥] " . ونجد الرمز والأسطورة في الشـعر العربي القديم والمعاصر ، وهو غالباً ما يكون " وجهاً مقنعاً من وجوه التعبيـر بالصـورة [٦] " . ويستخدم الشعراء الرمز . فهو أداة من أدوات التعبير الشعري المكثف ، وينطلـق مـن وحـي التجربة الشعرية لكل شاعر . ولكي تصل الفكرة إلى المتلقي لابد أن يكون مفهوم الرمز واضحاً في ذهنه ، وهنا تؤدي الحال النفسـية وظيفـة مهمـة فـي تشـكيل الصـورة ، كمـا يـرى د . عز الدين إسماعيل [٧] ، فالثور الوحشي رمز لحياة البادية التي فرضت على أهلها التـوجس

---

[١] - ينظر : د . نعيم اليافي : مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، ص ٦٥ .

[٢] - ينظر : د . محمد فتّوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ١٩٧٧ ، دار المعارف ، مصر ، ص٣ .

[٣] - المرجع نفسه : ص ١٢٣ .

[٤] - المجمل في فلسفة الفن : ص ٥٠ .

[٥] - المرجع نفسه : ص ٥٢ .

[٦] - د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ٢٩٥ .

[٧] - ينظر : التفسير النفسي للأدب ، ١٩٦٣ ، دار المعارف ، القاهرة ، ص٧٤ .

والحيطة والحذر ، وما يحيط بالثور من مخاطر الصحراء هي المخاطر نفسها التي تهـدد حيـاة البدوي . وفي قصة الثور الوحشي معانٍ رامزة إلى الاغتراب والوحدة والقلق – على حد تعبيـر د. عبد القادر القط . [1]

فقد استعان ذو الرمة بقصة الثور الوحشي ، وحملها معاني معينة ، ومن هنا اكتسبت رمزيتهـا ، وغدت موحية بطريقة أكثر تأثيراً مما لو قدمت بطريقة مباشرة ، كقوله : [2]

- جرى أدعج الروقين والعين واضح الـ قرا أسـفع الخدين بالبين بارح
- بتفريق طيـات تياسـرن قلبـه وشق العصا من عاجل البين قادح

إن مجموعة من المعاني المختبئة وراء هذه الصورة الرمزية ، تجعلها تملك القدرة الأكبر علـى التأثير . ومما لا شك فيه أنها ترمز إلى الغربة ، والبين ، والقلق ، والوحشة التي يعانيها الشاعر في حياته .

وفي صورة الفحل الذي يحمي أتنه ، ويشمها ؛ ليميز الحوائل من اللواقح ، كقوله : [3]

- رعتْ واحفاً فالجزع حتى تكملت جمادى وحتى طار عنها نسيلُهـا
- وحتى استبان الجأب بعد امتنائِها من الصيف ما اللاّئي لقحن وحولُها

فالإلحاح على تقديم صورة الأتان حاملاً يدل على الرمز الذي تحمله هذه الصورة . فهي ترمـز إلى الحياة في ديمومتها ، وتجددها . إلى الخصب ، والتوالد ضمن هذه المواضع الخيرة الخصيبة من المراعي (واحف والجزع) حتى مجيء الصيف . فسمنت ، وأصبحت أجسادها قادرة علـى الحمل والتوالد . ونلاحظ أن الشاعر قد استخدم حرف الفاء في قولـه : (واحفـاً فـالجزع) ، فاستخدام حرف العطف بين هذه الأماكن ليس فقط ؛ ليدلّ على سرعة الحدث ، وتلاحقه . ولعـلّ الشاعر يريد به رمزاً آخر يبثّه صورته إذ إن " ظهور الفاء وسيلة للعطف بين هذه المواضع إنما هو لفتة نفسية بارعة يريد بها الشاعر أن يدل على أن هذه المواضع – مع تباعدها في الواقـع –

---

[1] - في الشعر الإسلامي والأموي : ص٤١٢ .

[2] - ديوانه : ق (٢٧) ، البيتان (٦ ، ٧) ج٨٦٢/٢ ، ٨٦٣ .
- أدعج الروقين : أسود القرنين والعين . والسفعة : السواد .
- البارح : كل ما أتاك عن يسارك فولّى ميامنه ميامنك ، وأهل نجد يتشاءمون بالبوارح ، ويتيمنّون بالسوانح ، وأهل الحجاز : يتشاءمون بالسوانح .

[3] - ديوانه : ق (٢٨) ، البيتان (٣٧ ، ٣٨) ج٩٢٨/٢ .
- واحفاً : موضع . – الجزع : منعطف الوادي . - حتى تكملت جمادي : إذا تكملت فقد جاء الصيف .
- الامتناء : أن تنظر أحملت أم لا ؟ قدره خمس عشرة ليلةً أو عشر ليالٍ .

متقاربة في نفسه؛ لأنها تضم بينها المسرح العاطفي الذي لا تزال ذكرياته تعيش فوقه حيـة بـل دافقة بالحياة . فهي جميعاً يضمنها قلبه ويتسع لها ، وكأنما قد تلاشت بينها المسـافات ، وذابـت الحواجز ، واختفت الحدود ، أو – إذا استعرنا عبارات النحاة – تكون الفـاء ، هنـا ، للتقريـب الذهني ، فالمواضع متباعدة في الواقع ، ولكن ذهن الشاعر أو خياله يقرب بينها [١] " .

إن الرمز لا يمكن أن يكون رمزاً إلا بدلالة سياقية ؛ لأن الرمز موضوع يشير إلى موضوع آخر ، وإن كان فيه ما يؤهله لأن يتطلب الانتباه إليه أيضاً لذاته كشيء معروض . [٢]

ومما يثير الاهتمام لدى شاعرنا هو ذلك التكرار الملحوظ لتقديم الناقة ضمن صور مختلفـة فـي شعره مما يظهر حاجة أو رغبة داخلية ملحة بين جوانحه للتعبير عما في نفسه وفكره . فالناقـة التي يتوسل بها ليقطع مفاوز صحرائه تتحدى الصعاب . فصفاتها الجسدية تساعدها لتأدية هدف الرحلة ، فثمة رغبة نفسية من وراء تشبيهها بالجمل ، كقوله : [٣]

- جماليةٌ لم يبقَ إلا سـ ـراتُها وألواح شُم مشرفات الحناجف

يريد الشاعر لناقته البقاء والحياة ؛ لذلك يسبغ عليها صفات القوة والذكورة ، فالناقة هي المعـادل الموضوعي لذات الشاعر .

ومن هنا تنبع جمالية النص الشعري بما يحمله من رمز وإيحاء ، فيحيل الكلام إلى تجاوز مدلوله المحدود بالمعاني المرسومة إلى المجالات الموهومة ... هي عملية شـعرية تعبيريـة محضـة المقصود بها الإثراء الشعري كقيمة تعبيرية موحية مثيرة . [٤]

ويقول جان برتليمي في تعريف الرمز " ما الرمز في إجماله إلا المشاعر العميقة التي ينبع منهـا العمل الفني [٥] " . فالرمز يحمل إيحاء مكثفاً ناتجاً من لا شعور جمعي يقـوم علـى الاقتصـاد اللغوي. فالمفردة الواحدة ترمز إلى معانٍ متعددة أحياناً ، والموقف الواحد يظهر معاني متعـددة أيضاً . وهذا يعني اختزالاً على مستوى التجربة الجمعية ، أو اللاشعور أيضاً . فـالرمز لـيس تحليلاً للواقع بل هو تكثيف له . ولعل هذا الأسلوب المكثف قد يؤدي إلى الغموض ، فتتعدد فيـه

---

[١] - د . يوسف خليف : دراسات في الشعر الجاهلي ، ١٩٨١ ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، ص١٢٨ .

[٢] - ينظر : د . نعيم اليافي : مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، ص ٧٦ .

[٣] - ديوانه : ق (٦٦) ، البيت (٢٩) ، ج١٦٣٧/٣ - السراة : ظهرها . – شم : مشرفة .

[٤] - ينظر : حسين خريس : حركة الشعر العباسي في مجال التقليد بين أبي نواس ومعاصريه ، د . ت ، دار البشير ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ص ١٧٩ .

[٥] - بحث في علم الجمال ، ١٩٧٠ ، تر : أنور عبد العزيز ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ص ٤٥٩ .

مستويات التأويل ، ولا تتمانع . فليس هناك رمز يفضي بكل محتواه لقارئ واحد [١] . وأما الرمز عند فرويد فـ " يكون محتواه جنسياً بشكل مباشر أو غير مباشر [٢] " . فلمتابعة حمار الـ وحش أتنه دلالة جنسية واضحة ، كقوله [٣] :

- يقلب بالصمان قوداً جريـ دةً ترامى بها قيعانُه وأخاشـ ـبه

يبحث الفحل عن أتنٍ طوال الأعناق ، فتية . ومن هذا المنطلق يرى د . مصطفى ناصف أن كـ لّ صورة أياً كانت تسميتها تستند إلى رمز [٤] . وقد جاء الرمز – في البيت السابق – يحمل رؤيـ ة شعرية تتعدى الرؤية البصرية من خلال ذكره أسماء أمكنة تحمل بعداً نفسياً عميقاً في ذاته . إننا كثيراً ما نجد الشاعر في الصورة المكانية " يفتت الأشياء الواقعة في المكان لكـ ي يفقـ دها كـ ل تماسكها البنائي ، ولا يبقي منها إلا على صفاتها أو بعض صفاتها ، سواء الأصلية فيها والمضافة إليها . فليس المهم دائماً أن تكون الصورة المكانية مكتملة التكوين أمـ ام العـ ين المبصـ رة. أي موافقة لمنطق المكان والتنسيق المكاني للأشياء [٥] " . فهذه الصورة قد تمثل رؤى الكـ ون فـ ي خيال الشاعر ، فيظهر صورة نفسه في الموجودات ، وبخاصة في مفردات الطبيعة .

فالصورة الشعرية التي تحمل رمزاً تكون أكثر إيحاء ، وغنى . فقد اتخذ الشاعر من الطبيعة وعوالمها المختلفة مادته الشعرية ؛ ليقف أمام الخطر الذي يهدده ، فيتمسك بالحياة مـ ن خـ لال مظاهر الطبيعة ، فتؤثر في نفسه ، وتشكل رمزاً لحقيقة داخلية لديه . فالرمز لا يجمد عند ناحيـ ة معينة ، بل هو نابع من موضوع الصورة ، ومن سياقها ، ومرتبط به ، فمثلاً يـ رى الشـ اعر أن الغبار يموت فوق الأرض في الصحراء من شدة الحر ، فيقول :[٦]

- سخاوي ماتتْ فوقها كل هبوة من القيظ واعتّمتْ بهن الحزاور

---

١ - ينظر : د . محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص ١٤٠ ، ١٤١ .

٢ - الولي محمد : الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، ص ٢٠٠ .

٣ - ديوانه : ق (٢٦) ، البيت (٣٧) ، ج٨٤٢/٢ . – الصمان : موضع .

- القاع : المكان الصلب الحر الطين ، والأخشب المكان الغليظ المرتفع (الجبل) .

٤ - ينظر : دراسة الأدب العربي ، ص ٢٥٢ .

٥ - إسماعيل عز الدين : التفسير النفسي للأدب ، ص١٠٣ .

٦ - ديوانه : ق (٣٢) ، البيت (٣٠) ج١٠٢٥/٢ . – السخاوي : الأرض البعيدة الرقيقة التراب .

– الحزاور : آكام صغار .

وفي موضع آخر ، الحر نفسه يموت حين يؤذن الصيف بالانقضاء ، فيقول : [1]

- ربلاً وأرطى نفَتْ عنه ذَوائبه كواكب الحر حتّى ماتت الشهب

فالرمز يظهر وجوهاً مختلفة ، يتبدل حسب ما تقتضيه طبيعة السياق ، وهو مـرتبط بالتجربـة الشعرية التي يعانيها الشاعر[2] . فيقدم لنا صورة جميلة بعيدة عن المباشرة ، ويكسـي الكلمـات بمعانٍ مستترة ، تحتاج إلى إعمال الفكر والجهد . ففي البيت السابق نلاحظ أن الشاعر استحضر الشجر الأخضر الذي يحمل ثمراً أحمر (كالعناب) (الربل والأرطى) وكأنـه يريـد التشـبث بالمكان من خلال رمز الشجر الذي يحمل قيمة الحياة ، وبخاصة حين أتى بالشّهب التي تتصـل بالنار ؛ وهذا تسامٍ بالشوق فوق رغبات الاشتهاء ، فيستحضر رمزاً من رموز المرأة [3] (النـار) بالإضافة إلى مفردات الطبيعة السابقة التي ذكرناها (الشجرة واللون) ، فيسـعى عـن طريـق الإيحاء بالرمز إلى كشف حقيقة هذا الكون المحيط به بعيداً عن الواقعية فـ " وراء الواقع عـالم رهيب يتجاوز الخيال يعبر عنه بالمعادلات الرياضية حيث التجريد وحيث المحسوسات تنزع عن طبيعتها الحسية ، والمرئيات تنزع عن طبيعتها المرئية " [4] ففي صورة المطر في الشعر العربي بعامة وشعر ذي الرمة بخاصة صورة الأمل ، والحياة أمام جدب المكان في البادية . فالماء رمز النقيضين الحياة والموت معاً . إنه يطهر النفوس ، ويغسلها من جانب ، ومن جانب آخر يتحـول إلى شيء مدمر وقاتل عندما يكون سيلاً يغرق المكان والحياة التي كانت قائمة فيه . [5]

وما صورة المطر ضمن قصة الثور الوحشي وهو منفرد في المكان إلا رمز للخصب . فـالمطر هنا حياة . يقول : [6]

- والودقُ يستَن عن أعلى طريقته جولَ الجمانِ جرى في سلكه الثقب

---

[1] - ديوانه : ق (١) ، البيت (٦٤) ج٧٦/١ . – الربل : ضروب من الشجر . والأرطى : شجر نوره كنور الخلاف وثمره كالعناب .

- الشهب : أي شهاب الحر (شدته) ، وأصل الشهاب : النار .

[2] - ينظر : د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ١٩٨ .

[3] - ينظر : عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ص٩٥٣ .

[4] - ساسين عساف : الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس ، ١٩٨٢ ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ص٤٩ .

[5] - ينظر : د . سمر الديوب : الصورة الفنية عند شعراء البادية في عصر صدر الإسلام ، ص ١٩٧ .

[6] - ديوانه : ق (١) ، البيت (٧٥) ج٨٧/١ . – الودق : المطر .

ومن هنا غدت الصورة الشعرية رمزاً " مصدره اللاشعور ، والرمز أكثر امـتلاء ، وأبلـغ تأثيراً من الحقيقة الواقعة [١] " أما حين يذرف الشاعر الدموع فلا نعثر على هذه الدموع إلا ضمن الحديث الطللي ، فالمطر والماء مرتبطان بالحياة والخصب ؛ لذلك دعا الشاعر بالسقيا للأطلال؛ لتحقيق هذه الخصوبة ، والحياة لمكان الحبيبة الأثير لديه . يقول [٢] :

- أحادرةٌ دموعـك دارمي وهائجةٌ صبابتك الرسوم

والبرق – أيضاً كما مر سابقاً – رمز للخصب ؛ لأنه رمز لخصوبة المرأة ، فهو رمز للحب عند الشعراء حين يأتي معه السحاب الذي يحمل معه الماء والحياة للمكان ، ولكونه يحمل دلالة النـار (رمز المرأة) . كقوله [٣] :

- سقى دارها مستمطر ذو غفارة ركام تحرى منْشأ العين رائح
- هزيم كأن البلقَ مجنوبةً بـه يحامين أمهاراً فهن ضوارح

فالشعراء إذا أرادوا أن يولدوا في النفوس انفعالاً جمالياً لا يقتصرون على استعمال الألفـاظ التي تشير إلى إحساسات بصرية ، بل يفضلون الاعتماد على الحواس الأخرى ؛ لأن الحياة هنـا أشد وأعمق عمقاً [٤] ... فالصورة " تخلق من المحسوس فكراً تستمد قيمتها مما ترمز إليـه مـن عواطف ومعانٍ وقيم [٥] ". ويبدو أن الحديث الطللي لدى الشاعر قد تحول إلى وسيلة من وسـائل التعبير الرمزي التي يصطنعها الشاعر . ومعنى هذا أن الرمز يبدأ من الواقع الخرب الخالي من الحياة ليتجاوزه فيصبح أكثر صفاء وتجريداً . ولكن هذا المستوى التجريدي لا يتحقق إلا بتنقيـة الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها ؛ لأن الشاعر يبدأ من الواقع ، ولكنه لا يرسم الواقع بل يـرده إلى الذات ، وفيها تنهار معالم المادة ، وعلاقاتها الطبيعية ؛ لتقوم على أنقاضها علاقـات جديـدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر [٦]. ويبقى هذا الرمز المكاني (الطلل) بالإضافة إلى أنه يحمـل

---

[١] - د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص١٣٨ .

[٢] - ديوانه : ق (١٩) ، البيت (١) ج٦٦٨/٢ .

[٣] - ديوانه : ق (٢٧) ، البيتان (١٧ ، ١٨) ج٨٦٩/٢ ، ٨٧٠ .

- ذو غفارة : سحاب فوق سحاب . ركام : بعضه على بعض .
- هزيمٌ : في صوت رعده . – ضوارح : الأمهار يضربن بأرجلهن فيستبين بياض بطونهن .

[٤] - ينظر : علي الجندي : فن التشبيه ، ج٥٠/٢ .

[٥] - د . مصطفى ناصف : دراسة في الأدب العربي ، ص ١٦٨ .

[٦] - د . محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص ١٤٠ .

رؤيا الشاعر ، فهو يحضن أجمل اللحظات السعيدة في الزمن الماضي ؛ لذلك يلقي التحية والسلام عليه، فيقول:[١]

- ألا حي المنازلَ بالسـ ـلام على بخل المنازل بالكلامِ
- لمية بالمعى درجتْ عليهـا رياح الصيف من عامٍ فعامِ

يخاطب الشاعر الطلل ، ويلقي التحية والسلام على الرغم من بخل المنـازل بـالكلام . وثمـة شاعرية في فعل التخاطب حين يبث الروح في المكان ، ويقيم حواراً بينه وبين صاحبٍ وهمـي ، ثم يطلب منه إلقاء التحية . يريد الشاعر من الطلل أن تبقى الحياة قائمة فيه " أو هو تعويذة ضـد هذا الفناء الذي يهدد الديار الصامتة الموحشة [٢] " .

حين يقف الشاعر على عتبات المكان (الطلل) يبكي الحياة من خلاله ؛ لأنه فقد المرأة التي أحب التي تضفي بوجودها على المكان قيمة الحياة والجمال في الوقت نفسه .

فالمكان في الحديث الطللي لم يعد مكاناً جغرافياً وحسب ، بل تحول إلى مكان يرمز إلى الماضي السعيد ، ولم يستطع الحاضر تأمين الفرح له ، فلجأ إلى الماضي يستجديه ، وينشد لديـه العـزاء والسلوى ، إذ ينفصل الإنسان عن لحظته ، وحياته الحاضرة ، ويتصل بالماضي (ماضي المكان) بحثاً عن ملجأ له فيه . وهو بذلك يخلق توازناً في ذاته يحرره في خلق اللحظـة وبـؤس الواقـع الحاضر الذي يشعر بوطأته وثقله ... فيغترب الشاعر عن ذاتـه وواقعـه بحثـاً عـن لحظـة السعادة[٣].

وثمة أماكن كثيرة ومعينة في الحديث الطللي أصبح مجرد ذكرها يستدعي ذكريات متعددة ؛ ومن خلالها يتلون الطلل تبعاً للحال النفسية التي يحياها الشاعر لحظة الإبداع : [٤]

- خليلي عوجا ساعةً ثم سـلّما عسى الربع بالجرعاء أن يتكلّما
- دياراً لمي قد تعفّت رسومها إخالُ نواحيها كتـاباً معجمـا

فالمكان يتعلق بالحبيب الذي رحل ؛ لذلك برز التمسك به وبأشكال رمزية متعددة ، وبرزت أهمية المكان بالنسبة إلى الشاعر .

---

[١] - ديوانه : ق (٤٨) ، البيتان (١ ، ٢) ج١٣٩٥/٢ .

[٢] - د . وهب رومية : الرحلة في القصيدة الجاهلية ، ١٩٧٩ ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط٢ ، ص ٣٢٨.

[٣] - ينظر : د . عبد الرزاق الخشروم ، الغربة في الشعر الجاهلي ، ص ٢٤٢ ، ٢٤٣ .

[٤] - ديوانه : ق (٦١) ، البيتان (١ ، ٣) ج١٥٨٦/٣ .

لقد ذكر ذو الرمة أسماء لمعشوقات في قصائده . إنها رموز مرتبطة باسم معشوقته الحقيقيـة التي لا يريد التصريح بذكر اسمها ، كقوله : [1]

- أمن دمنة جرتْ بها ذيلها الصبـا لصيداء – مهلاً – ماء عينيك سافح
- ديار التي هاجت خبالاً لذي الهوى كما هاجت الشأو البروقُ اللوامح

وفي موضع آخر يذكر اسم (أم سالم) وربما – أيضاً – هو رمز لمية ، فيقول : [2]

- وقفنا فقلْنا : إيـه عن أم سـالمٍ وما بالُ تكليمِ الديارِ البلاقـعِ
- تمنيتُ بعد اليأسِ من أم سـالمٍ بها بعض ريعات الديارِ الجوامعِ
- فما القُرب يشفي من هوى أم سالمٍ وما البعد منها من دواء بنافـعِ

تجلت معاناة الشاعر من وراء رحيل أم سالم ، وقد ربط المرأة بالخصـوبة . فوجودهـا يعنـي خصب الديار ، ورحيلها يعني جدبها .

فالمرأة في شعر ذي الرمة كانت حقيقة ورمزاً في آن معاً ، قدمت في قالب إيحائي جميل ؛ لأنها رمز العطاء ، والجمال ، والحياة ؛ والمتنفس الوحيد الذي يعمد إليه الشاعر ؛ لإخراج ما في نفسه من ألم ، وقهر يبوح به في شعره . فوجد في الرمز الملجأ الذي يلجأ إليه ، فرمز للمرأة بالمهاة ، والغزالة ، كقوله : [3]

- كأنها أم ساجي الطّرف أخْدرهـا مستودع خمر الوعساء مرخـوم

وفي موضع آخر يقول : [4]

- أقولُ بذي الأرطى عشية أرشقت إلى الركبِ أعناقُ الظّباء الخواذل

يحدد الشاعر المكان بقوله (بذي الأرطى) ، والزمان (عشية) ، ويرمز إلى المرأة (بالظبيـة التي لها ولد) . ولم يكتف بهذا التحديد بل أضاف إضافة أكثر تحديداً لوصف حنان هذه الظبيـة بقوله : (الخواذل) أي التي أقامت على ولدها ، وخذلت صواحبها . ولعلّ الشاعر يستحضر هذا الرمز ليعبر عن فقدانه الحنان ، والعطف في حياته ، وبخاصة حين استحضر الأرطـى رمـز

---

[1] - ديوانه : ق (٢٧) ، البيتان (١ ، ٢) ج٨٥٩/٢ .
[2] - ديوانه : ق (٢٥) ، الأبيات (٣ ، ١٠ ، ١١) ج٧٧٨/٢ .
[3] - ديوانه : ق (١٢) ، البيت (١٥) ، ج٣٨٦/١ .
[4] - ديوانه : ق (٤٥) ، البيتان (١٥ ، ١٧) ج١٣٣٩/٢ ، ١٣٤١ .
والخواذل : التي أقامت على ولدها وخذلت صواحبها .

الحياة ، والأمل ، والتشبث بالمكان ، مكان الحياة (المرأة) . فحين تحتفظ كلمة ما بقدرتها على إثارتنا فهي لا تزال رمزاً . أما إذا فقدت هذه القدرة فإنها تتدهور ، وتصبح مجرد إشارة . [١]

فبعض الشعراء في هذه المدة من الحياة الإسلامية لونوا الحديث عن الحياة العاطفية تلويناً جديداً ، واتخذوا له سمتاً آخر .. عمقوه حين تحدثوا عن مسارب النفس ، وعن انفعالاتهم بأكثر مما فعل الجاهليون ... ولونوه حين اتخذوا له هذه الوجهات من التكنية أو من الرمز .. وأقاموا هذه المطابقة الفنية الحلوة بين عالمهم الداخلي الحي الذي يموج بالوله والحنين والتطلع والارتواء، وبين العالم الخارجي التي تصطلح عليه الحياة الجديدة بمفاهيمها الاجتماعية المتسامية[٢] ...

ومن رموز الحبيبة أيضاً الحمامة ، فهي رمز السلام والأمن والمأوى ، ورمز الخصوبة الدائمة في الأنوثة ، كما أن ذكرها مرتبط بالحزن والشوق والألم في الحب .

ويرى د . القط أن الجديد الذي أضفاه الشعراء على صورة الحمامة هو استغراق الشاعر في رسم هذه الصورة المجسمة ، وإحساسه العميق بما في صوت الحمامة من حزن لم يره محزون من قبل من إعوال يثير حنين الإبل لو سمعته [٣] .

لكن ذا الرمة يجعل صاحب الهوى يتجاوب مع صوت الحمام ، ويبكي ، فيتحول هذا الأمر إلى فعل جماعي إنساني ، فيقول : [٤]

- ولو لم يشُقني الرائحون لشاقني حمام تغنّى في الديار وقوع
- تجاوبن فاستبكين من كان ذا هوى نوائِح ما تجري لهن دموع

إن الأحزان التي تنساب في ترانيم الحمامة ، والوله الذي يغطي على صداحها شيء من صميم حياة الشاعر ، من صميم الأحداث التي مرت به ، وليس شجوها إلا شجوه . إنها مثله في بعض المواقف ، وترمز إلى وضعه في بعض المواقف الأخرى ، وتشير إلى بعض معاني الأنثى في نفسه .. فكأنما تجمع بذلك حول ذاتها كل ذاته ، حينما يتصل بمحبوبته .. ويكون لها في كلّ طرف من هذه الأطراف نصيب وبكل جانب صلة . [٥]

---

[١] - ينظر : صلاح ، فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ١٩٨٥ ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ص٤٥٩ .

[٢] - ينظر : د . شكري فيصل : تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ، ص ٢٤٥ .

[٣] - ينظر : في الشعر الإسلامي والأموي : ص٦٢ .

[٤] - ديوانه : ق (٣٤) ، البيتان (٥ ، ٦) ج١٠٧٩/٢ .

[٥] - ينظر : د . شكري فيصل : تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ، ص٢٤٨ .

وكما ارتبط مشهد الحزن بالحمامة كذلك ارتبط مشهد الغزل بها فثمة رابط رمزي بين الرماد والأثافي والحمام ، كقوله : [1]

- كأن الحمام الورقَ في الدارِ جثّمتْ على خَرق بين الأثافي جوازِلُه

ويتكرر في شعر ذي الرمة ذكر الأثافي والرماد حين يتحدث عن ديار الحبيبة ، ولكنهن متصلات الرمزية بالحمام وبالنار . وقد أطلقت العرب على الحمامة ورقاء يعنون لونها الرمادي ، وممـا يقولون للرماد أورق ، يعنون لونه الضارب للسواد كلون الحمامة ... ولا يمكن أن نعد المشابهة الحسية في اللون وحدها هي السبب في القرن بين معنى الرماد ومعنى الحمام على هذا النحـو .. إن رمزية الحمام ، وصلة الرماد بالأثافي من حيث إن الرماد والأثافي من معالم الدار ، والـدار مما يرمز به لعهد الحبيبة (المرأة) ومن حيث إن الرماد بقية النار ، والنار من رموز المـرأة ، فكلّ هذا هو سر القرن بين الرماد والأثافي والحمام في بيان الشعر العربي وكناياته .[2] فلجـأ ذو الرمة إلى الرمز ؛ بسبب شعوره بوطأة المجتمع ، وصرامة التقاليد . وبدلاً من التصريح لجأ إلى الإيحاء والرمز ؛ بوصفه رؤيا نفسية للواقع ، وعلاقة بين الذات والأشياء [3] ؛ ولأن الرمز سمة أدبية تقوي الأدب . فالتعبير بالتلميح أفضل من التعبير المباشر [4] ؛ فهذه الأمور تحفّز القـارئ على بذل جهد أكبر زيادة في التعمق والتفكير فيما نقرأ .

لقد وافق الشاعر بين عناصر الطبيعة (هديل الحمامة والظبية) وبين الحبيبة ، وقد نجـح فـي الربط بين هذه الرموز وما يدور في أعماقه وهذا ما جعل شاعرنا يتخذ من عناصر الطبيعة شكلاً من أشكال التعبير عن الصراع ضد الطبيعة نفسها ، فيقول : [5]

- فبات ضيفاً إلى أرطاة مرتكمٍ من الكثيب لها دفء ومحتجب

فالأرطى هنا تملك بعدين : ظاهرياً ورمزياً ، فهي تحمل بعداً إيحائياً جميلاً بالنسبة إلى المتلقي . فالصورة الرمزية ذاتية بالمعنى الفلسفي أي من حيث هي نظرة مثالية ترد الوجود إلى الـذات ، وتراه فيها ، وتبحث عن الأطواء النفسية المستعصية على الدلالة اللغوية ، والتي يلجأ الشاعر في

---

[1] - ديوانه : ق (٤١) ، البيت (٥) ، ج٢ /١٢٤٤ .

[2] - ينظر : عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ص ٩٥٢ ، ٩٥٣ .

[3] - ينظر : د . محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص ١٤٤ .

[4] - ينظر : أسماء شاهين : جماليات المكان في شعر جبرا إبراهيم جبرا ، ص١٦٣ .

[5] - ديوانه : ق (١) ، البيت (٦٨) ، ج١ / ٨١ .

الإيحاء بها إلى تراسل معطيات الحواس على اختلافها [١] . فالمفردة لها معنى معجمي وهو عام، ثم معنى أدبي ينفخه فيها المبدع الخلاّق [٢] .

مما تقدم كله نجد أن الرمز وسيلة إيحائية نجح شاعرنا في استخدامها ، امتلكت طبيعـة حسـية واكتسبت رمزيتها من السياق ، وجسدت فكر الشاعر . وهذا أضـفى جماليـة علـى الصـورة الشعرية، وأبعدها عن التقرير والمباشرة .

٦- الصورة والأسطورة :

تتخذ الصورة الشعرية بعداً إيحائياً آخر ذا مستوى رمزي عالٍ هـو البعـد الأسـطوري . فالأساطير في اللّغة الأباطيل ، وأحاديث لا نظام لها [٣] . وقيل عنها فـي عصـرنا الحاضـر : " الأسطورة هي سذاجة الإنسان البدائي ... وهي اللاعقلانية والمفهوم المباشر للعالم [٤] " .
وقيل عنها – أيضاً – إنّها وثيقة من وثائق التاريخ المهمة [٥] ، ورآها بعضهم الآخـر عنصـراً وظيفياً راسخاً في الأدب وليس مجرد زخرفة [٦] .

تلتقي الأسطورة الرمز بوصفها بنية ثقافية ، تجلّت في صيغة معرفية تراثية . غير أنها تعبير رمزي مرتفع القيمة الفنية والتكثيفية العالية وأوسع دلالة من الرمز ؛ لأنها جملة حوادث ووقـائع مختلفة متفاعلة ومتعالقة . وتنمو الأساطير وتتمسك بها المجتمعات الأقل تطوراً فكرياً . كما كان الأمر في المجتمع الجاهلي – إلى حد ما – " فقد نشأ الشعر العربي كغيره من الشعر في أحضان الأساطير [٧] " . فالأسطورة موجودة في شعر البادية ؛ لأنها مـن تـراث الأجـداد السـابقين ، فاستخدمت بشكل غير واعٍ من قبل الشاعر لتوظيفها في الصورة ؛ لتوضيح فكرتـه ومقصـده ، فالعلم بالأساطير " يثري فهمنا للشعر [٨] .
ولا تتعدى الأسطورة في شعر ذي الرمة الإلماحات . يقول : [٩]

---

١ - د . محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص٣٣٣ .
٢ - ينظر : عبد الملك مرتاض : بنية الخطاب الشعري ، ١٩٨٦ ، دار الحداثة ، بيروت ، ط١ ، ص٤١ .
٣ - ينظر : ابن منظور : لسان العرب ، مادة (سطر) .
٤ - إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ١٩٦٥ ، تر : ميشال سليمان ، دار الحقيقة ، بيروت ، ص١١٧ ، ١١٨.
٥ - ينظر : جان ماري جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ١٩٦٥ ، تر : سامي الدروبي ، دار اليقظة العربية ، دمشق ، ص ١٢٨ .
٦ - ينظر : غرا هام هو : مقالة في النقد ، ١٩٧٣ ، تر : محيي الدين صبحي ، جامعة دمشق ، ص ١٧٧ .
٧ - د . مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، ١٩٨١ ، دار الأندلس ، بيروت ، ط٢ ، ص٧ .
٨ - المرجع نفسه : ص ٢٠٧ .
٩ - ديوانه : ق (٣٧) ، البيت (٣٧) ج١١٦٢/٢ .

- كم جبتُ دونَك من تيهاء مظلمة تيه إذا ما مغنّى جِنّها سـ ـمرا

هذا معتقدهم في الجن والغول ، ومن هنا غدا وعي شاعرنا الأسطورةَ متفاوتاً بـين شـاعر وآخر تبعاً لإدراكه محتوى الأسطورة . فالغول الذي قدمته الأساطير يقدم بوصـفه معنـى ، ولا تسرد أسطورته سرداً . وتقدم الصورة معنى الأسطورة من خلال سياق النص الأدبي .

فقد كان فهم الشعراء الأسطورةَ فهماً دينياً بحتاً ؛ لأنهم لم يدركوا دورها في إضفاء الجمالية على الصورة ، وفي إعطائها زخماً أكبر مما لديهم من معرفة بالأساطير التي تحدرت مـن التـراث الجاهلي وارتبطت بالمعتقد ؛ لذلك برزت الأسطورة بشكل واضح في الجاهلية ، وضـعفت فـي العصر الإسلامي ، والعصور اللاحقة [١] . وتبقى الأسطورة هي الجزء الناطق في الشعائر ، أو الطقوس البدائية . وهي بمعناها الأعم حكاية مجهولة المؤلف ، تتحدث عن الأصـل ، والعلـة ، والقدر . يفسر بها المجتمع ظواهر الكون ، والإنسان تفسيراً لا يخلو من نزعة تربوية تعليميـة . والشعر وليد الأسطورة التي لم يكن الأقدمون ينظرون إليها بوصفها وهمـاً ، أو خرافـة ، بـل بوصفها إحدى الحقائق الحدسية التي يرونها بعين خيالهم [٢] . ويشير ابـن طباطبـا إلـى أثـر الأساطير في الشعر بقوله " سنن العرب المستعملة بينها ، التي لا تفهم معانيها إلا سـماعاً [٣] " .

فالأسطورة تعبر عن بعد داخلي نفسي . وهي إذ تقوم على إثارة المخيلة تهدف إلى التعبير عمـا في أعماق الشاعر من قلق ، وخوف ، أو فرح ، وطمأنينة ... فتتحد الأسطورة ورمزيتها بالنص الشعري ، وتصبح إحدى لبناته الإيحائية .

فالأسطورة هي " الدين والتاريخ والفلسفة جميعاً عند القدماء ، وهي ليست فكرة مبتدئة أو خاطئة بل إنها فكرة بدوية تاريخية صبغت بصبغة الإطناب والمغالاة لإظهار أهمية تلك الحادثة الحقيقية في جيل زال أثره من ذهن الناس ، والناس بالطبع يكبرون الشيء الصغير لإظهار عظمة الجيل السالف ، ولذلك نرى الناس يعظمون الأموات ، وكلما بعد عصر الأموات من الأحيـاء كبـرت عظمتهم وبلغوا درجة الآلهة ... [٤] " .

---

[١] - ينظر : د . سمر الديوب : الصورة الفنية عند شعراء البادية في عصر صدر الإسلام : ص٢١٦ .

[٢] - ينظر : د . محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص٩٠ .

[٣] - عيار الشعر : ص٣٢ .

[٤] - د . محمد عبد المعيد خان : الأساطير والخرافات عند العرب ، ١٩٨١ ، دار الحداثة ، بيروت ، ط٣ ، ص٢٠ .

فالمرأة – كما مر معنا – معشوقة ، لا عاشقة ؛ لأنها تتمتع بصفات الكمال المطلـق . فـالنظرة القدسية للأنثى تعود إلى أصول أسطورية قديمة ؛ لأن المرأة رمز للخصب . ومن ثم عدت المرأة مانحة الحياة في مجتمع أمومي [١] . ففي قوله حين يصف المرأة بأنها سحابة [٢] :

- أو مزنَةٌ فارِقٌ يجلو غَواربها تَبوج البرق والظّلماء علْجوم

لم يأت بهذه الصورة من قبيل المصادفة لأنه يختار من الأسطورة أهم التفصـيلات ؛ لتوضـيح غرضه ، ومقصده . فتؤدي الأسطورة في شعره غرضاً هو تلخيص التجربة [٣] الشعرية ومـن هنا يمكن القول :

إن الأسطورة على الرغم من اشتمالها على خرافات ، وأوهام تشتمل على حقـائق ومحـاولات فكرية بدائية منطلقة من خلاصة تجارب السابقين ؛ لتفسير ما حولهم ، فحين أراد البدوي تفسـير الطبيعة القاسية حوله ، فلم يستطع السيطرة عليها ما كان منه إلا أن قدسـها كالشـمس والقمـر والرعد ...

وبقيت هذه الأفكار في لا شعور الشعراء ، ينهلون منها على الرغم من أنه يـرتبط بالأسـطورة ارتباطاً خفيفاً . ويرى عز الدين إسماعيل أن الشعراء قد فهمـوا الأسـطورة ، وعبـروا عنهـا باللاشعور ، فالإنسان في استعداد دائم للاستجابة للأشياء بطريقة أسطورية [٤] .

فتوصف المرأة بالاصفرار في اللون ، والشمس صفراء ، وهذا أمر يعـود إلـى أسـطورة ارتباط الشمس بالمرأة ، أو كون المرأة رمزاً من رموز الشمس المعبودة . يقول : [٥]

- تُريك بياض لبتها ووجهاً كقرنِ الشّمسِ أفتقَ ثـم زالا

فالمبالغة في تضخيم الأعضاء الأنثوية تهدف إلى تأكيد فكرة الخصوبة الموجودة فـي المـرأة ، وهذا قد دخل في اللاشعور من دون أن يعي مدركها أساسـها ، أو أصـولها . إن صـح هـذا الاعتقاد[٦] من جهة ، أو لارتباطها بمعنى الخصوبة .

فقد صور شاعرنا المرأة شمساً ، وغزالة ، ومزنة – كما رأينا – لأن الحياة الوثنية ظلت جذورها ضاربة في البادية في صدر الإسلام على الرغم من ظهور المؤثرات الإسلامية ...

---

١ - ينظر : د . سيد القمني : الأسطورة والتراث ، ص٨٩ ، ٩٠ .

٢ - ديوانه : ق (١٢) ، البيت (٢٠) ج٣٩٣/١. – وعلجوم : شديد السواد . – تبوج البرق : تكشفه وتفتحه.

٣ - ينظر : د . محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص٣٠٢ .

٤ - الشعر العربي المعاصر : ص٢٢٥ .

٥ - ديوانه : ق (٥١) ، البيت (٢٢) ج١٥١٧/٣ . أفتق : حين ينفلقُ .

٦ - ينظر : د . علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، ص٥٧ .

وقد مر معنا – أن العرب قديماً قدست[1] الغزال ، وجدت فيه جمالاً ساحراً من ناحيـة عينيـه ، ومن ناحية حركته ضمن المكان، وبخاصة في حال أمومة الظبية وعطفها على ولدها، كقوله:[2]

- لها جيدُ أم الخشف ريعت فأتلعتْ ووجه كقرنِ الشّمسِ ريان مشـرقُ
- وعين كعينِ الرئمِ فيها ملاحـ ـةٌ هي السحر أو أدهى اِلتباساً وأعلقُ

فتقديس الغزال عائد إلى فكرة طوطمية ، حيث يصور دائماً ، وهو يرعى في سلام ، وينظر إلى الشادن حوله لا يحيط به أي نوع من أنواع الخطر .
وكما ارتبطت صورة المرأة بالشمس ارتبطت صورة الممدوح بالبحر وبالمطر [3] ، كما في قول ذي الرمة : [4]

- ومزبد مثل عرضِ اللّيل لُجتُه يهل شُكراً على شطّيه من عبرا
- أنتَ الربيع إذا ما لم يكن مطر والسائِس الحازِم المفعولُ ما أمرا

ثمة علاقة خفية متعلقة بفكر شاعرنا وهي أن ممدوحه صاحب الخير والعطاء كالبحر والربيـع ، ولكن يبقى الخير في نظر أهل البادية مرتبطاً بالمطر والماء ؛ لأنه أساس الحياة لديهم .
ونجد المطر – أيضاً – في صورة الثور الذي يقضي ليلة باردة تحت المطر وكأنه حبات اللؤلؤ، يقول ذو الرمة : [5]

- فأعنقَ حتى اعتام أرطاةَ رملة محفّفة بالحاجرات السواترِ
- فباتَ عذوباً يحدر المزن ماءه عليه كحدرِ اللّؤلؤ المتناثر

وهذه الصورة المتكررة في شعر ذي الرمة تدلنا على أن الطبيعة " تمارس مع الثور مـا يشـبه بعض الطقوس الدينية ، فهي تغسله ، وتطهره وتطيبه قبل المعركة [6] " . ولعلّ الثور يحتل مكانة

---

[1] - ينظر : د . علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص٨٢ وما بعدها.
[2] - ديوانه : ق (١٣) ، البيتان (١٦ ، ١٧) ج٤٦٥/١ .
- ريعت : أُفزعت . – أتلعت : أشرقَتْ بعنقها ، وهي أحسن ما تكون .
[3] - ينظر : د . علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، ص١٨٦ .
[4] - ديوانه : ق (٣٧) ، البيتان (٣٨ ، ٣٩) ج١١٦٢/٢ ، ١١٦٣ .
[5] - ديوانه : ق (٦٧) ، البيتان (٨٣ ، ٨٤) ج١٧٠٨/٣ . – والحاجرات : شجرات .
[6] - د . عبد القادر القط : في الشعر الإسلامي والأموي ، ص٤١٦ .

نفسية ووجدانية عالية لدى شاعرنا وباللاشعور جعله يضفي عليه أفكار السابقين ، فالعرب قديماً قد استسقت بالبقر والثيران [1] لذلك نجد صورة الثور مرتبطة بصورة النار .

وتبقى قضية الصراع والموت . فالثور قوي ، لا يميته إلا حدثان الدهر ، وهـو لا يمـوت فـي شعرنا القديم . وأبو ذؤيب جعله يموت ؛ ليتفق هذا وموقفه من الموت الذي أنشب أظفـاره فـي أولاده . فالثور من معبودات الجاهليين ، ولكن قد لا يكون الشاعر متمثلاً للأسـطورة ، فيكـون رامزاً حيناً ، وواقعياً حيناً . فلكل شاعر فهمه الخاص للأسطورة ، وهو يوظفها منسجماً مع ذاته وملائمة للإيحاءات التي يشعر بها حين يستدعي الأسطورة ، فضلاً عن القيمة الكامنـة فيهـا ، وقدرتها على الالتحام بالتجربة الخاصة للشاعر ، بغية إكسابها بعدها الموضوعي [2] ، فـالحوار مع التراث ضمن هذه الرؤية يمنح الشاعر آفاقاً جديدة من التأمل ؛ ليعبر عن تجربته الشعرية .

أما الدعاء بسقيا الأطلال والقبور فهو " بقايا تراث ديني كان أصلاً (طقساً سحرياً) يمـارس على عظام الموتى التي استخدمها العرب في استدعاء المطر ، ومن ثم ارتـبط نـزول المطـر بالأرض الخراب والقبور الموحشة [3] " .

وقد طلب الشعراء الاستسقاء من الكواكب ؛ لاعتقادهم أنها مانحة الحياة ، وهو أمر يعـود إلـى أساطير تتعلق بعبادة الكواكب في أزمنة سابقة .

ففي مشهد الطلل نجد أثرين للمطر ، أثراً يمحو كلّ شيء من معالم الطلل ، وأثراً لطيفاً ينبت الكلأ الذي يوجد الحياة للحيوان والنبات ، يقول ذو الرمة : [4]

- يا دار ميةَ بالخلصاء فالجـرد سقْياً ، وإن هجت أدنى الشّوقِ للكمد
- من كل ذي لجبٍ باتت بوارقه تجلو أغر الأعالي حـالِك النّضـد

فرحيل الحبيبة عن الديار بسبب قلّة الأمطار ، وجفاف الآبار في الصـحراء . ويـرى د . عبـد الرحمن أن رحيل المرأة عن الطلل هو رحيل رمزي أسطوري لأن المرأة رمز للشمس المعبودة فرحيلها يعني رحيل الشمس ، ومن ثم خراب الديار . لقد رحلت الشمس وبقيت رموزها كالمهاة والغزالة رغبة داخلية من الشاعر في الحفاظ على الطلل ، واستمرارية الحياة فيه . [5]

---

[1] - ينظر : د . أنور ، أبو سويلم : المطر في الشعر الجاهلي ، ص١٧٠ ، ١٧١ (الجاهلي كان يمارس طقوس الاستسقاء بعنصرين أساسيين هما البقر والنّار لذلك جاءت صورة النار متصلة بصورة الثور) .

[2] - ينظر : صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر : ص١٥٤ .

[3] - د . أنور أبو سويلم : المطر في الشعر الجاهلي ، ص٥٨ .

[4] - ديوانه : ق (٤) ، البيتان (١ ، ٢) ج١/١٦٦ ، ١٦٧ .

- ذو لجبٍ : ذو صوت . – بوارقه : السحائب التي فيها برق .

[5] - الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث : ص١٣١ .

ويرى أن الشعراء يبكون على الطلل ، أو يبكون على الشمس التي رحلت، فأدى رحيلها إلى خراب الديار وإقفارها . " فما من امرأة حقيقية تقفر ديار قومها إذا رحلت ، ولكنها الشمس التـي كان يعبدها الجاهليون هي التي يؤدي رحيلها إلى إقفار الديار لأن الشمس رمز للخصـب عنـد الإنسان فإذا كان الطلل رمزاً قديماً لرحلة الشمس عند الإنسان ، فإن رحلة المـرأة فـي الشـعر الجاهلي كما أعتقد هي رحلة الشمس كل يوم ، ورحلتهـا فـي الصـيف والخريـف والشـتاء والربيع[١] " . ربط د . عبد الرحمن بين الصورة والمعتقد نظراً لإخلاصه للتفسـير الأسـطوري للصورة . ويرى نقاد آخرون أن رحيل الحبيبة إن كان رحيلاً للشمس فلماذا لا تعـود طالمـا أن الشمس تعود [٢] ؟

إن مشهد الرحيل في البادية وإن كان مشهداً حقيقياً ، وعماد حياة الصحراء القائمة على الرحيـل والترحال فإنه أقرب إلى أن يكون ذا أصل رمزي . ويرى شاعرنا في رحيل الحبيبة (المـرأة) رحيلاً للحياة وللخصب . وربما تصور بعض النقاد أن رحيلها هو رحيل للشمس اعتقاداً منهم أنها بمنزلة الحياة في المفهوم البدوي ؛ ولأن الشاعر أراد أن يبقي الحياة في المكـان الـذي رحلـت الحبيبة عنه أبقى ما يدل على هذه الحياة . ولا يصح أن نربط كل صورة بأصل ديني وإلا لتحول هذا الشعر إلى نص بعيد عن حياة الإنسان [٣] ...
فالشاعر في تشكيله صورته الفنية " لا يكتفي بما يستقيه من عالم الأشياء المحيطـة بـه وإنمـا يستقيها أيضاً من التراث بمصادره المتعددة ومن اللاوعي الجمعي حيث الأساطير والأحلام " [٤] فإن الشعر فيه قدر من العفوية ، وينأى عن القصد والمباشرة .

أما رحلة الحمار الوحشي وأتنه في نهاية الربيع ، وبداية الصيف فتتزامن مع رحلة القبائـل البدوية للبحث عن الماء والكلأ مع قدوم الصيف . فقد يكون هذا الرحيل للحمار رمـزاً لرحيـل القبيلة . أما د . علي البطل [٥] فيرجح وجود أصل أسطوري ضائع يتصل بالشمس خصوصاً في فترة الانقلاب من الربيع إلى الصيف . ولعل هذا الكلام يصح على الشعر العربي القديم ولا يصح على شعر ذي الرمة الذي ابتعد عن الأصول الأسطورية ، وذلك لعلاقة الأسطورة بالثقافة الوثنية

---

[١] - الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث : ص١٣١ .

[٢] - د . وهب رومية : شعرنا القديم والنقد الجديد ، ١٩٩٦ ، سلسة عالم المعرفة ، العدد (٢٠٧) ، آذار ، ص٤٣ .

[٣] - ينظر : د . سمر الديوب : الصورة الفنية عند شعراء البادية في عصر صدر الإسلام : ص ٢٢٩ ، ٢٣٠ .

[٤] - عبد السلام سلام : أثر التراث في الصورة الشعرية (دراسة في شعر صلاح عبد الصبور) ، ١٩٩٦ ، مجلة القاهرة ، عدد (١٦٦) ، أيلول ، ص٥٤ .

[٥] - الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، ص١٤٤ .

من جهة ، ولافتقارها إلى الواقعية من ناحية أخرى . وقد أمر الإسلام بالاهتمام بالفكر أداة لتفسير الحياة والعالم وتغييرهما في الوقت نفسه . ولكن شاعرنا تأثر بها في بعض الجوانب ، وكانت عبارة عن إشارات عابرة ؛ لأن الأسطورة تجربة حدسية ، أو رؤية حاول الإنسان بوساطتها فهم معاني الوجود المتناقضة ، واكتشاف طبيعة العلاقات والأشياء من حوله [١] .

ويبقى للقدماء أساطيرهم التي انطلقت من فكرة دينية من معبوداتهم . فكان الغول ، والصدى والهامة ، وشياطين الشعراء ، والنخلة ، والغراب ... والأسطورة التي جاء ذكرها في القرآن الكريم[٢] موجودة في كل زمان ومكان ، وتمثل جانباً مهماً للتراث والثقافة ، لكل مجتمع من المجتمعات الحضارية .

٧- الصورة السردية :

لا يشكل المجاز أساساً وحيداً تستند إليه الصورة ؛ لتصل إلى الشعرية . فثمة تصوير سردي قد ينأى بعض الأحيان عن الأركان البلاغية المعروفة من تشبيه أو استعارة ، ويغوص في السردية القصصية ، أو التقريرية ، أو الخطابية في أحيان أخرى . وهذا الأسلوب من الوسائل المستخدمة في بناء الصورة لدى الشعراء ؛ لأنه يتآزر مع هذه الأنواع البلاغية . لجأ شاعرنا إلى الصورة السردية وفي أثناء ذلك ، يعبر عن فلسفته الخاصة في الحياة . والصورة السردية قد تجلّت عبر الصورة القصصية في أحداثها وشخوصها وزمانها ومكانها . وقد نعثر على عناصر قصصية رائعة . ففي قصة الطلل ، أو قصة الظعن المتمثلة في الرحيل من مكان إلى آخر ، وقصة الشاعر مع حبيبته وقد عذّبه البعد والنأي وأضناه ، ... تجليات قصصية مستوفية بعض أركان القصة . وقد أبدع ذو الرمة في قصة (حمار الوحش) فهو يفصل في القص تفصيلاً واسعاً دقيقاً ، ويعنى بالتصوير ، وسرد الحكاية عناية كبيرة، ويتوسل للانعطاف إلى المعشوقة (الصحراء) على نحو ما نرى في وصفه هذا المرعى الذي ترعاه الحمر [٣] :

- دعاها من الأصلابِ أصلابِ شنظبٍ ... أخاديد عهد مستحيل المواقع
- كسا الأكْم بهمى غضةً حبشيةً ... تُؤاماً ، ونُقعان الظّهور الأقارع
- وبالروض مكنان كأن حديقَه ... زرابي وشتها أكف الصوانع

قدم الشاعر هذه الصورة من خلال السرد والتشبيه . وكان صوته الصوتَ الوحيد الذي ظهر في النص . وقد ظهر تحديد الزمان والمكان (شنظب) في البادية ، وهو مما يزيد في فاعلية

---

[١] - ينظر : د . نعيم اليافي : تطور الصورة الفنية ، ص ٣٠٨ .

[٢] - قال الله تعالى : [إذا تتلى عليه آياتنا قال أساطير الأولين] ، (القلم /١٥)

[٣] - ديوانه : ق (٢٥) ، الأبيات (٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧) ج٢/٧٩٣ ، ٧٩٤ .

التشويق للقصة ، وكما يزيد من واقعية القصة من خلال هذه الأسماء الحقيقيـة لأمكنـة الباديـة والمعروفة من قبل المتلقي .

فيصور الشاعر هذه الحمر وهي في طريقها إلى الماء ، حين جفّت الينابيع ، وأطـارت الـريح يابس العشب ، فكرهت الحمر موطنها ، وسخطت لما أصابه من الجدب ، فانتظرت حتى إذا الليل كفّ الطرف رحلت يدفعها الحمار الوحشي إلى " عيني متالع " : [1]

- إذا استنْصلَ الهيفُ السـفى برحتْ به عراقيةُ الأقياظ نجـد المرابـع
- موشـحةٌ حقْب كـأن ظهورهـا صفا رصف مجرى سيولٍ دوافع
- فلّما رأى الرائي الثريا بسـدفة ونشّتْ نطافُ المبقيات الوقائـع
- فلما رأين الليلَ ، والشمس حيـةٌ حياةَ الذي يقضي حشاشـةَ نازع
- نحاها لثأجٍ نحـوةً ثـم إنّـه توخّى بهـا العينين عيني متالـع
- إذا واضخَ التقريب واضخن مثلُـه وإن سـح سحاً حذرفَتْ بالأكـارع
- فما انشقّ ضوء الصبح حتى تعرفت جداولَ أمثالَ السيوف القواطـع

يتسع ذو الرمة في تصوير الحمر اتساعاً جميلاً ، كما يصور حالاتها النفسية تصويراً مدهشـاً ، ويضفي عليها من مشاعره . فالتجربة الشعرية كما يرى – محمد غنيمي هلال [2] :

الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً ينم على عميق شعوره وإحساسه ، وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي ، وإخلاص فنّـي ، لا إلـى مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق ، أو يجاري شعور الآخرين لينال رضاهم .

فالحمار الوحشي لا يستطيع القتال كالثور ، لكن سلاحه في هذا الصراع هو الحذر ، والترقـب ، والهروب ، وعلى نحو ما نرى في هذه الأبيات التي تفيض بالمشاعر والعواطف : [3]

- فظلّتْ تَفالـى حـولَ جأبٍ كأنّـه ربيئةُ أثْآرٍ عظـامٍ ذُحولُهـا

---

[1] - ديوانه : ق (٢٥) ، الأبيات (٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤١) ج٧٩٥/٢ ، ٨٠٤ .
- عراقية الأقياظ : أتن ترعى بالعراق في القيظ . – متالع : جبل بناحية البحرين بين السودة والأحساء ، وفي سفح هذا الجبل عين يسيح ماؤها يقال لها : عين متالع ، وما تزال ثأج أو أوثاج معروفة إلى اليوم .
- وحذرفت : أسرعت ورمت بقوائمها .

[2] - ينظر : النقد الأدبي الحديث ، ١٩٨٧ ، دار العودة ، بيروت ، ص٣٦٣ .

[3] - ديوانه : ق (٢٨) ، الأبيات (٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨) ج٩٣٣/٢ ، ٩٣٥ .
- الجأب : حمار غليظ . – ربيئة : طليعة . - أثآر : جمع : ثأر .
- محانيق : ضمر . – والقلوة : الخفيفة من الأتن . - القوداء : طويلة العنق .

- محانيقَ أمثالَ القناقـ ـد تقطّعـ ـتْ قُوى الشك عنها لو يخلّى سبيلُها
- تراقب بين الصابِ والهضبِ والمعى معى واحف شمساً بطيئاً نزولُها
- ترى القلـوةَ القوداء فيها كفـ ـارك تصدى لعينيها فصدت حليلُـها

يتصاعد الحدث في قصة الأتن الوحشية شيئاً فشيئاً معتمداً على عنصر التشويق إلى أن يصل إلى الانفراج في آخر القصة فتراقب الأتن الشمس متى تغور حتى تطلب الماء ؛ لأنها تكـره أن تطلبه في الحر ، وهذه الأتن تنفر من فحلها كنساء كارهات أزواجهـن ، فيـدرن وجـوههن .. بالإضافة إلى هذا التحديد الدقيق لنفسية الأتن ، وسرده بالكامل يأتي تحديد الزمان (في يوم حار) وتجلى المكان من خلال تسميات مختلفة : (الصاب والهضب والمعـى ومعـى واحـف ...) فوصف المكان يملأ الصورة بدلالات مختلفة . وكأني بالشاعر يجعل من المكان بؤرة للأحداث، ويحرص عليه ، فيذكره بأسماء محددة جغرافياً . ولكن هذه الصورة ليست تقريرية ؛ لأن الأتان وردت هنا (كفارك) أي كارهات ، فصدت حليلها . وهذا أمر له أبعـاد رمزيـة . ولا يـذهب ذو الرمة دائماً بقصته إلى نهايتها الأخيرة ، فقد يصور الأتن وهي في طريقها إلى المـاء ، ثـم يسكت عن بقية القصة ، وقد يحور تحويراً يسيراً في نهايتها ، فتفر الحمر عن الماء بعد أن تنقـع ظمأها ، وقد يمضي بها في سبيلها إلى آخرها دون أدنى تحوير .

وتتجلى - أيضاً – الصورة السردية من خلال قصة الثور الوحشي والكلاب ، فيقول : [1]

- أخا طراد مستـهالاً مفْـَردا أخنس إجفيلَ الضحـى مزّأدا
- قاظَ الحصاد والنّصي الأغيـدا والجدر مسقي السحابِ أربـدا
- يحفر أعجاز الرخامى المـؤدا من حبل حوضى حيثُما ترودا
- والقنْع أظلالاً وأيكاً أخضـ ـدا حتى إذا شم الصبا وأبـ ـردا
- سوفَ العذارى الرائقَ المجسدا وانتظر الدلو وشـام الأسعدا
- ولم يقلْ إلا فضـاء فـدفـ ـدا كأنّه العيوقُ حيـن عـ ـردا
- عاين طراد وحوشٍ مصيـ ـدا كأنما أطمـاره إذا غـ ـ ـدا
- جللن سرحان فـلاة ممعـ ـدا يجنُب ضرواً ضـارياً مقلّدا

---

[1] - ديوانه : ق (٩) ، الأبيات (٥٧ ، ٥٩ ، ٦١ ، ٦٣ ، ٦٥ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ٧١) ج١/٣٠٣، ٣٠٧ .
- مزأدا : مذعوراً . – النصي : نبتٌ . – المؤدا : المائلة من النعمة .
- أخضد : متكسر . – أظلالاً : مكنساً . – شم الصبا : يعني الثور .
- الفدفد : ما صلب واستوى .

يسرد الشاعر قصة الثور الوحشي معتمداً على عنصري الزمان والمكـان ، فهمـا عنصـران أساسيان لسرد الحدث . وبالإضافة إلى ذلك ، يعتمد على التشبيه ، ويشبه الثور فـي ضـخامته واتساعه بالفضاء الواسع وكأنه النجم حين ارتفع . ويشبه اندفاع الكلاب وسـرعته خلـف الثـور كالبرق الذي يبرق في العراق : [1]

- كالبرق في العراق حين أنجدا وكان منه الموتُ غيرَ أبعـدا

قدم ذو الرمة صورته السردية من خلال السرد والتشبيه متكئاً على (برق العراق) فاختار فـي هذه الصورة المفردةَ المعبرةَ . وهذا من خصوصية اللّغة الشعرية ، فقدم صورته الشعرية ضمن لغة معبرة ، ومن خلال الصراع الذي تقوم على أساسه الصورة ، ولابد في نهاية الصراع مـن طرف يتغلب على الطرف الآخر ، وأحد الطرفين يشكل معادلاً موضوعياً لذات الشـاعر . إنـه سعيه نحو إرادة البقاء والانتصار على الشر .

إن استخدام المفردة المناسبة يحقق لشاعرنا التفرد الشعري. وفي صورة الثور نجد التشـبيه الذي مر معنا : (كالبرق في العراق) يتناغم جرسياً ودلالياً مع السياق . وليس بوسع لفظ آخـر أن يؤدي مؤداه . فالاسمان (البرق ، العراق) حققا للصورة الشعرية لغـة إيحائيـة مركّـزة . فالشاعر سمي شاعراً " لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره . فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استطراف لفظ وابتداعه ، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني ، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ ، أو صرف معنى إلى وجه من وجه آخر ، كان اسم الشاعر عليه مجـازاً لا حقيقة ، ولم يكن له إلا فضل الوزن [2] " .

وفي صورة الظعن نجد تحديداً واضحاً للأماكن التي مرت بها ظعائن الحبيبة ، ضـمن صـورة سردية ، فيقول : [3]

- أقولُ لمسعود بجـ ـ ـرعاء مـالك وقد هم دمعي أن تلـ ـج أوائلُـ ـ ـه
- ألا هل ترى الأظعان جاوزن مشرفاً من الرمل أو حاذتْ بهن سلاسلُـ ـه
- فقال : أراها بالنّميـ ـط كأنّـ ـ ـها نخيلُ القُرى جباره وأطاولُـ ـ ـ ـه
- تحملْن من حزوى فعارضن نيـ ـةً شطوناً تُراخي الوصلَ ممن يواصلُه
- وودعن مشتاقاً أصبـ ـن فـ ـؤاده هواهن إن لم يصره اللهُ قاتلُـ ـ ـه

---

[1] - ديوانه : ق (٩) ، البيت (٧٩) ج١ / ٣١٠ .
[2] - الحسن بن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج١/١١٦ .
[3] - ديوانه : ق (٤١) ، الأبيات (٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠) ج٢/١٢٤٥ ، ١٢٤٧ .

يصور الشاعر الظعائن ، ضمن حوار يجريه مع أخيه (مسعود) فيتّصل في الصورة ، ويحـدد المكان (جرعاء مالك ، مشرفاً من الرمل ، بالنميط ، القُرى ، حزوى ...) ففي هذا النص نجـد بعداً نفسياً معبراً عن حال الشاعر ، وهو يصف الظعائن حيث ظهر هذا البعد مـن خـلال جماليـة التصوير . فالظعائن كأنها نخل متفاوت الطول ، ينمو في قرى خصبة . ولهذا دلالة رمزية وربمـا يرمز به إلى المرأة (الحبيبة) ، وربما يسبغ أمكنة الحبيبة الراحلة بالخير والبركة باستحضاره النخيل؛ لأنه يرمز إلى الحياة في العصر الجاهلي [1] ، وقد بقيت النخلة مكرمـة حتـى العصـر الفـاطمي والمملوكي [2] .

وحين ارتحلت تلك النساء الظاعنات من حزوى ظلّ – في ذلك المكان – مشتاقاً ، وهواهن قاتلـه إن لم يدفعه الله ، ويصرفه عنه . وتمتاز هذه اللوحة بخصوصيتها ، وطبيعة انفعالها عن اللوحات الأخرى في القصيدة ؛ إذ تكشف عن أزمة الذات الحادة ، وانكسارها قبل الوصول إلى الممدوح.

وفي الحديث الطللي يسترجع الشاعر الأحداث الماضية من خلال ذاكرة الزمان / المكـان ، فيقول[3] :

- كأن فؤادي هاض عرفان ربعها ... به وعي ساق أسلمتها الجبائـر
- عشية مسعود يقولُ وقد جـرى ... على لحيتي من عبرة العين قاطر
- أفي الدار تبكي أن تفرق أهلُها ... وأنت امرؤٌ قد حلّمتك العشـائر

يتجلى ضمن الصورة السردية بالإضافة إلى الحدث ، الزمان (عشية) والمكان (ربـع ميـة) والحوار مع مسعود . فثمة شخصيتان متحاورتان : (الشاعر ومسعود) . فالحوار يعين السـرد على الحركة . وهذه من السبل التي اعتمدها في أنسنة المكان ، وإعطائه دور الفاعليـة الكبيـرة بالإضافة إلى بث الروح في المكان من خلال وجود الإنسان فيه . فالمكان من دون روح لا قيمة له.

ومن ثم نجد الشاعر في الصورة التي يتحدد فيها الزمن منفعلاً أمام الحدث لا فـاعلاً فيـه . والزمان في الأدب هو الزمان الإنساني ، وهو نوعان : زمـن خـارج الـنص وهـو زمـان موضوعي، وزمن داخل النص وهو زمن تخيلي خاص منفصم عـن الزمـان الموضـوعي ،

---

[1] - ينظر : أنور أبو سويلم : مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي ، ص٥٧ .
- وينظر : جواد علي : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، ج٦/٦٠ .
" فقد ذكر أن نخلة نجران وهي نخلة عظيمة كان أهل البلاد يتعبدون لها ، ولها عيد في كلّ سنة " .

[2] - ينظر : شوقي عبد الحكيم : موسوعة الفولكلور والأساطير العربية ، ١٩٨٢ ، دار العودة ، بيروت ، ص٦٦٧ " فقد ذكر أن الناس كانوا يزينون أشجار النخيل بأزياء نسائية ملونة في أيام الطرح والتلقيح في فصل الربيع " .

[3] - ديوانه : ق (٣٢) ، الأبيات (٢ ، ٣ ، ٤) ج٢/١٠١١ ، ١٠١٢ .

متداخل مع النسيج الداخلي للنص تداخلاً شاملاً [1] لقد طغت السرعة على أحداث القصة ، فبدت قصيرة نوعاً ما ضمن التجربة الشعرية . أما في قصة الثور الوحشي فقد أضفى عليه الشاعر لمسات إنسانية ووجدانية ، فسرد قصته ، ووصل بنا إلى العقدة وأحياناً إلى الحلّ .

فيرى محمد البهبيتي أن القصة بطابعها مسرح للإطالة ، وتناول التفاصيل ؛ لذلك لم تصقل ، وتتطور كما في غيرها من الآداب . فالشعر يقوم على الإيجاز [2] . ولهذا يعتمد الشاعر على الاقتصاد في التفاصيل ، كما في قوله : [3]

- تقولُ سليمى إذ رأتني كأنني لنجمِ الثريا راقب أستحيلُها
- أشكوى حمتك النوم أم نفّرت به هموم تعنّى بعد وهنٍ دخيلُها
- فقلتُ لها : لا بل هموم تضيفت ثويك ، والظلماء ملقى سدولها

وثمة ظاهرة واضحة في هذه الصورة السردية هي التكثيف القصصي . فلكل صورة جزئية خصوصية معينة تجعلها غير قابلة للاستغناء عنها . فيخلق التكثيف عالماً يموج بالحركة الدرامية، ويقوي حركية الصورة اعتمادها على الجمل الإنشائية فابتعدت عن التقرير ، ويتمحور الحدث الشعري حول هموم الشاعر ومعاناته في تلك الليلة ، والصراع النفسي الذي تقوم على أساسه الصورة . فالصورة القصصية تعتمد على حدث تنامى مما شكل صورة بانورامية متكاملة، يقول ذو الرمة في صورة الحادي في الصحراء :[4]

- إذا قالَ حادينا : أيا ، عسفَتْ بنا صهابية الأعراف عوج السوالف
- وصلْنا بها الأخماس حتى تبدلت من الجهل أحلاماً ذواتُ العجارف

لعل حركة الشخصية ضمن الصورة السردية تقتضي درجة عالية من درجات التكثيف اللغوي الذي يتخذ من اجتماع عناصر القصيدة قدرة على إبراز شعرية الصورة . ففي الصورة السابقة وجدنا الشاعر قد عني باختيار مفرداته المعبرة عن قوة الناقة أمام مصاعب الصحراء ، فإذا بالشاعر ينتقل من وصف إلى سرد إلى حوار إلى تقرير حقائق .

---

[1] - ينظر : د . فؤاد مرعي ومرشد أحمد : جدل الزمان والمكان في روايات عبد الرحمن منيف ، ص٥٧ .

[2] - ينظر : تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ، ١٩٧٠ ، دار الفكر ، ص٧٩ .

[3] - ديوانه : ق (٢٨) ، الأبيات (٥١ ، ٥٢ ، ٥٣) ج٩٣٦/٢ ، ٩٣٧ .

[4] - ديوانه : ق (٦٦) ، البيتان (٤٩ ، ٥٠) ج١٦٥١/٣ .

- عوج السوالف : من النشاط . – الخمس : ثلاثة في المرعى ويوم في الماء .

- ذوات العجارف : فيها عجرفيةٌ من النشاط .

وكانت أشعاره في معظمها مناجاة ذاتية وهو يتأمل الصحراء حوله ، وقد بدا منفعلاً أمام الحدث ، لا فاعلاً . فالحدث هو الذي يحرك الشاعر ، فاستطاع من خلال صورته السردية أن يحقق توازناً بين معطيات الطبيعة حوله وبين العالم الداخلي . إنها وحدة كشفت عن روح الحياة في الصحراء، وقدرة الشاعر على فهم هذه الحياة ، وموقفه منها وفق فلسفة خاصة .

٨- الصورة البديعية :

إن علم البديع هو ركن مهم في بناء العمل الفنّي بوصفه كلاً متكاملاً ، وبخاصة أن " البلاغة علم وفن ، تهتم برؤية الحقائق ، وإدراك الخفايا والأسرار التي يشتمل عليها النسـيج الشـعري والصلة بين البلاغة واللغة أمر مقرر لأنها التي تساعد على أداء وظيفتها ، أعني الإعراب عمـا في النفس .. فالبلاغة تُعنى بالأسلوب وخصائصه وما فيه من صور بلاغية ، أمـا النقـد فيهـتم بالصلة بين العمل الفني وصاحبه ، والنقد من أهم العوامل في إيجاد البلاغة التي تبصر بالصفات التي تكتسب النص الأدبي رفعة وسمواً ، أو تورثه الضعف والتخاف [١] " . ولأهمية هـذا العلـم البلاغي خصه بقسم مستقل الخطيب القزويني ، وعرفه بأنه " علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة " [٢] ، ولكنه نظر إليه علـى أنـه زينـة وزخرف زائد . وأكّد ابن المعتز في كتابه (البديع) أنه ليس فنّاً مستحدثاً بـل هـو قـديم لكـن المحدثين توسعوا فيه [٣] . جاعلاً الاستعارة والتشبيه والكناية ، من أبوابـه المطروحـة بهـدف التحسين والزينة . [٤]

وقد تلّون شعر ذي الرمة بخصائص بديعية معينة . وإذا ما انتقلنا إلى الطباق وجدنا أنه يقـوم على عنصر أساس هو التضاد ، والمخالفة في المعنى . فقد " أجمع الناس على أن المطابقة فـي الكلام هي الجمع بين الشيء وضده في جزء الرسالة أو الخطبة ، أو البيت من بيوت القصـيدة ، مثل الجمع بين البياض والسواد ... والليل والنهار .. والحر والبرد " [٥] . وقد أكثر ذو الرمة من التضاد ، واتخذه وسيلة تصوير ؛ لأنه يحتمل أكثر من تأويل . ومن هنا تنبع جمالية الصورة .

---

١ - د . أحمد دهمان ، د . محمد عيسى : البلاغة العربية (البيان والبديع) ، ص١٣ .

٢ - الإيضاح في علوم البلاغة ، ص١٩٢ .

٣ - ينظر : البديع ، ١٩٨٢ ، نشر وتعليق إغناطيوس كراتشفوفسكي ، دار المسيرة ، بيروت ، ط٣ ، ص١.

٤ - المرجع نفسه : ص٣ ، ص ٦٤ ، ٦٨ .

٥ - أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين – الكتابة والشعر ، ١٩٨١ ، تح : مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ص٣٣٩ .

فيعمل التضاد على الكشف عن الغموض الذي يلفّ الصورة . يقول ذو الرمة [1] :

- أسقى الإله به حزوى فجاد به ما قابلَ الزرقَ من سهـلٍ ومن جلَد

يدعو الشاعر بالسقيا للمكان (حزوى) التي تقابل أكثبة الدهناء (الزرق [2]) ، ثم يحـدد بدقـة المكان . وحين أتى بالتضاد ما بين (السهل والجلد) من الأرض ، مما جعـل الطبـاق يتوافـق والمعاني ، فيتجلى من خلالها ؛ ليسهم في رسم المكان ، وتحديد معالمه ، وذلك لارتباطه داخليـاً بالشاعر .

الصورة البديعية البدوية لدى ذي الرمة تميل إلى البساطة في بعض الأحيان ، وربما يعود هـذا الأمر إلى أن العاطفة هي التي ركبت الصورة أكثر مـن الفكـر – حسـب رأي عـز الـدين إسماعيل[3]- . فالتضاد صورة إيحائية مختزلة ، يستطيع الشاعر من خلالها أن يعبـر بأيسـر الألفاظ ، عن الضد فيقابل الصورة بضدها ، فيقول : [4]

- فقد طالما رجيتُ ميّاً وشاقني رسيس الهوى منه دخيلٌ وظاهر

يعيش الشاعر والألم يعصر قلبه ، فجاء الطباق بين (دخيلٌ وظاهر) ، فالتضاد قد عمق معانـاة الشاعر وألمه ، ومنح الصورة حركة سريعة من خلال تنوين الضم ، فجاءت الصـورة مكثفـة وبخاصة حين اقترن التضاد بالاستعارة (رسيس الهوى) ، فأعطى جمالية للصـورة ، وخلـق انسجاماً دعم المعنى ، ووسع أفق الدلالة .

فالشيء يزداد وضوحاً إذا وضع بجانب ضده ؛ فيعمق المعنى إضافة إلى الإيقاع الذي يولده . كما في قول ذي الرمة [5] :

---

[1] - ديوانه : ق (٤) ، البيت (٤) ح١ / ١٦٨ .

[2] - ينظر : شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت الحموي : معجم البلدان ، ١٩٥٧ ، دار صادر للطباعة والنشر ، دار بيروت للطباعة والنشر ، مج (٢) ، ص ٢٥٥ .

" قال الأزهري : حزوى جبل من جبال الدهناء مررت به ، وقال : محمد بن أدريس : حزوى باليمامة ، وهي نخل بحذاء قرية بني سدوس " .

[3] - التفسير النفسي للأدب ، ص٦٤ .

[4] - ديوانه : ق (٣٢) ، البيت (١١) ج١٠١٥/٢ .

- رسيسه : مسه . – دخيلٌ : باطن .

[5] - ديوانه : ق (٢٤) ، البيت (٢٧) ج٢/ ٧٥٨ .

- حلواً صدوره : أوائله . – أعجازه : أواخره .

- الخُطبان : الحنظل .

- حديثاً كطعم الشّهد حلواً صدوره وأعجازه الخُطبان دون المحارم

حين يذكر الشاعر أمراً يلجأ إلى ضده ؛ لإثبات المعنى الذي يريده ، فحديث النسوة في أوله كطعم العسل (حلو) وأواخره كطعم الحنظل المر . ومن هنا تنبع جمالية الصورة حين اقترن التضـاد بين (الحلو والمر) وبين (الصدور والأعجاز) وبالإضافة إلـى اقترانـه بالتشـبيه لتوضـيح الصورة أكثر لدى المتلقي .

فالتضاد قائم بين المحسوسات (البصرية والسمعية والذوقية ...) ولا يتم إدراكه بالرؤية والحس البصري فقط ، بل يحتاج إلى تأمل عقلي .

- الجناس : أساس الطباق المقابلة والجمع بين المتناقضات ، وأساس الجناس الجمع بين لفظـين مختلفين معنى ، متفقين شكلاً وهو من الحلى اللفظية ، والألوان البديعية التي تجـذب السـامع ، وتحدث في نفسه ميلاً إلى الإصغاء والتلذذ بنغمته العذبة ، وأن يأتي عفواً من غير تكلـف ، وأن يكون المعنى هو الذي استدعاه [١] . وقد أكّد عبد القاهر الجرجاني أن خاصية الترجيع الإيقـاعي لا يمكن أن تتم بمعزل عن المعنى ، بقوله " إن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمـر لـم يـتم إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه إلا مستحسن ، ولما وجـد فيـه مـن معيـب مستهجن[٢] ".

ومن هنا يتشكل البديع ، فهو يتطلب مهارة لغوية وبخاصة الجناس ؛ لأنـه يقـدم حيويـة فـي الصورة، وقيمة فنية عالية إذ يحدث تنغيماً موسيقياً فيها . يقول ذو الرمة [٣] :

- لا أحسب الدهر يبلي جِدةً أبـداً ولا تقسـم شعباً واحداً شُعب

فقد جانس بين (شَعباً وشُعباً) وما هذه المجانسة إلا لتأكيد فكرته ، فلم يحسب أن شُعباً تأتي شَعباً واحداً مجتمعاً ، فتفرقه . فالجناس انطوى على مقابلة تقوم على تضاد السلب والإيجاب ، وذلـك بتكرير التركيب مع النفي ، مما أوحى بعمق معاناة الشاعر من الدهر الذي لا يؤتمن له جانب .

" فللجناس أساسه في اللغة ، وأصالته في الذوق العربي ، وله دوافعه فـي الـربط والتصـوير النفسي[٤] " .

---

[١] - ينظر : د . أحمد دهمان ، د . محمد عيسى : البلاغة العربية ، ص٩٢ ، ٩٣ .

[٢] - أسرار البلاغة : ص٨ .

[٣] - ديوانه : ق (١) ، البيت (٢٤) ، ج٣٨/١ .

- شَعباً : أفراد القبيلة . شُعب : حالات .

[٤] - د . أحمد دهمان ، د . محمد عيسى : البلاغة العربية ، ص٩٥ .

تتجلى الخاصية الجمالية للجناس ، بالإضافة إلى الفاعلية النفسية – التي انتبه إليها الجرجاني[١] – التي يتركها الجناس في المتلقي . فيضفي الجناس على البيت الشعري إيقاعاً خاصـاً ؛ لتكـرار أصوات معينة ومتشابهة ، ولا يفضل في الجناس الإسراف ، ولا يستحسن الإكثار . وحين ذلـك تهتز له القلوب من النغمة الداخلية والخارجية المتجانسة " وما يحدثه الجنـاس مـن المفاجـأة ، وخداع الأفكار ، واختلاف الأذهان يثير الدهشة فيقع في النفس أحسن موقـع [٢] " . ففـي قـول الشاعر : [٣]

- يهيج البكا ألاّ تريم وأنّـها ممر لأصحابي مراراً ومنَظر

الجناس بين (ممر ومراراً) ، فقد وجه اهتمامنا إلى هذا التجانس ، واقتران طرفيه معـاً ، ومـا الجمع بينهما إلا لتصوير الحالة النفسية لشاعرنا ، فالأطلال تهيج هواه ، فهي ممـر لأصـحابه ولمرات عدة .

ويعد الجناس أكثر المظاهر البديعية موسيقية وذلك بسبب التكرار ، لكن التكرار إن عـزل عـن المعنى والسياق العام للنص الأدبي ، فإنه لن يعطي قيمة نفسية ، وفنية جمالية ، ولا قيمة إيقاعية للصورة الشعرية التي تثير الجمال حين تكون وليدة الخيال والفكر والعاطفـة والملكـة الفنيـة للمبدع. إن الفكرة تنطلق من عقل الأديب وتدخل عمق خياله الخصب حتى إذا نضجت خرجـت بقالب صورة فنية أنتجها الخيال[٤]. وبذلك يكون النغم الذي أعطاه الجناس في العمل الفني فاعلاً. وليس من قبيل الزينة العارضة التي يكون هدفها التنميق والتزويق والصبغ البديعي .

قد يكرر الشاعر حرفاً أو أكثر من دون قصد ، فيضفي على الصورة الشعرية حركـة وحيـاة ، فيواصل الخيال تتبع العناصر المتكررة متوقعاً ظهورها [٥] ، كما في قول ذي الرمة : [٦]

- ويقبضن من عاد وساد وواخد كما انصاع بالسي النّعام النّـوافر

فتكرار حرف الدال (عاد ، ساد ، واخد) قوى الرنيم في البيت ؛ لأن الانسجام هو سر الجمال .

---

[١] - أسرار البلاغة : ص ١٨ .

[٢] - د . أحمد دهمان ، د . محمد عيسى : البلاغة العربية ، ص٩٥ .

[٣] - ديوانه : ق (١٦) ، البيت (٨) ج٦١٥/٢ .

[٤] - د . بسام الساعي : الصورة بين البلاغة والنقد ، ١٩٨٤ ، المنارة للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ص١٢١ .

[٥] - ينظر : د . ابتسام حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ص٢٥٩ .

[٦] - ديوانه : ق (٣٢) ، البيت (٤٦) ج١٠٣٤/٢ .

- السادي : الذي يرمي بيديه في السير . السي : المستوي من الأرض .

- مراعاة النظير : [1]

نجد في مراعاة النظير بديعاً معنوياً . فإذا جعل الشاعر حبيبته روضة ، كما مر معنا ، راعى هذا الوصف فجعل محاسنها وروداً ، ونبتاً طيب الرائحة ، وذباباً يغني فيها كناية عن الخصـب وذلك كله مراعاة للروضة ، وبذلك خلق نوعاً من التآلف والتآخي بين أجزاء الوحدة الفنية يمكـن أن يسمى بموسيقا المعاني ، أو موسيقا التصوير . فجزء كبير " من قيمة الشعر الجمالية يعـزى إلى صورته الموسيقية ، بل ربما كان أكبر قدر من هـذه القيمـة يرجـع إلـى هـذه الصـور الموسيقية[2]" .

وقد عرف لويس هورتيك الشعر ، قائلاً : " والشعر في الأصـل موسـيقا وتصـوير [3] " . ولحازم القرطاجني الفضل في صياغة هذا التعريف ذاته منذ زمن بعيد . فالوزن موسيقا والتخييل تصوير [4] فالموسيقا محاولة من قبل الشاعر لخلق توافق نفسي بينه وبـين العـالم الخـارجي . والترنيم الموسيقي قادر على بعث موجة شعورية مؤثرة في نفس المتلقي ، ومحركـة للخيـال . وإذا ما تحرك الخيال تولدت الصورة الشعرية الفاعلة . " فكل عمل أدبي فنّي هو قبل كلّ شـيء سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى [5] " .

وهذه الأساليب البديعية لم تكن في شعر ذي الرمة مقصودة لذاتها – في أغلب الأحيـان – أو متكلفة ؛ لذا لم نشعر بكثرتها إلا إذا تعمدنا الوقوف عليها ؛ لأنها كانت موظفة لخدمة المعنى.

- إيقاع بنية المعنى : يتحقق الإيقاع في الصورة الشعرية من طرق عدة : منهـا إيقـاع بنيـة المعنى الذي يتمثل في التقديم والتأخير ، والفصل والوصل ، والحذف والذكر ، والخبر والإنشاء، والتعريف والتنكير . وهي أمور من شأنها أن تقوي شعرية الصورة شريطة أن يعرف الشـاعر كيف يوظفها في نسيج التجربة الشعرية .

---

[1] - مراعاة النظير : ويسمى التناسب والتوفيق وهو جمع أمر وما يناسبه لا بالتضاد : ينظر : جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني : التلخيص في علوم البلاغة ، د . ت ، ضبطه وشرحه : عبد الرحمن البرقوقي ، المكتبة التجارية الكبرى ، مصر ، ص٣٥٤ .

[2] - عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر : ص١٢٤ .

[3] - الفن والأدب ، د . ت ، تر : بدر الدين قاسم الرفاعي ، وزارة الثقافة ، ص٢٨٨ .

[4] - ينظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص٨٩ .

[5] - ويليك رينيه ، وارين أوستن : نظرية الأدب ، د . ت ، تر : محيي الدين صبحي ، مراجعة : د . حسام الخطيب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، ص٢٠٥ .

- **إيقاع التقديم والتأخير :** يقول ذو الرمة : [1]

- دعتْ ميةَ الأعداد واستبدلتْ بها خناطيلَ آجالٍ من العيـن خُذل

لقد قدم الشاعر (ميةَ) المعمول على الفاعل (الأعداد) ، لشد الانتباه إلى الحبيبة (مية) ولقربها إلى نفسه ، وكأن المكان دعا مية ، ومن هنا أدت هذه الناحية الشعورية وظيفة مهمة فـي إيقـاع التقديم في الصورة الشعرية . فلماذا قدم شاعرنا (مية) قبل أن يخبرنا أن هذه البئر التي لا ينقطع الماء فيها قد استبدلت بها قطيعاً من البقر أقامت على ولدها ، وتركت صواحبها ؟

إن ذا الرمة متوتر نفسياً ، وهذا التوتر النفسي يتوازى والتوتر الإيقاعي داخل الصورة الشعرية . إنه يتمنى من حبيبته مية أن تستقر بجانب هذه البئر التي هي أساس الحياة البدوية ، ولكن المكان (البئر) استبدلت وجودها بقطيع البقر التي أقامت على ولدها ؛ لأنه يريد إقامة الحياة والخصـب والطمأنينة من خلال الأمومة بجانب البئر (المكان) و " لهذه الظاهرة (التقديم والتأخير) فاعلية كبيرة في تنسيق الكلمات ، وترتيبها وفق ما تقتضيه حركة السياق الشعري من الناحية الصـوتية والشكلية ، أو من ناحية الإيحائية والدلالية ، وغالباً ما نراها في مواقف القلق النفسـي والتـوتر الانفعالي حيث يصاحبه توتر إيقاعي مقابل [2] " .

وفي التركيب الشرطي يتساوى الإيقاع بين طرفي الشرط (فعله وجوابه) ، يقول ذو الرمة : [3]

- إذا هاج نحس ذو عثانين والتقَتْ سباريتُ أشباه بها الآلُ يمصع
- عسفتُ اعتسافَ الصدعِ كُل مهيبة تظل بها الآجالُ عنّي تصـوع

ولعلّ التشويق قد ازداد ، وارتفعت وتيرة الإيقاع حين ابتعد جواب الشرط عن فعله فـإذا بتـوتر الإيقاع يرتفع مع فعل الشرط ومن ثم يزداد توتر الإيقاع النفسي ، فيصل بنا الشاعر إلـى قمـة التشويق . وهذا التوتر الهائج ينخفض مع ذكر الجواب . وقد ساعد هذا التركيب الشرطي علـى إيصال الشحنة العاطفية والفكرة التي أرادها الشاعر .

أما إذا تقدم جواب الشرط فقد يكون الهدف من تقديمه قرب الأمر المتقدم من نفس شاعرنا . يقول ذو الرمة : [4]

---

[1] - ديوانه : ق (٥٠) ، البيت (٨) ج١٤٥٥/٣ . خناطيل آجالٍ : أقاطيع من البقر . وخُذّل : أقامت على ولدها وتركت صواحبها .

[2] - د . ابتسام حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي : ص٢٢٦ .

[3] - ديوانه : ق (٢٣) ، البيتان (٢٤ ، ٢٥) ج٧٣١/٢ .
- تصوع : تفرقُ يميناً وشمالاً .

[4] - ديوانه : ق (٤١) ، البيت (١٣) ج١٢٤٨/٢ .

- أخو كل مشتاق يهيم فؤاده إذا جعلَتْ أعلام أرضٍ تُقابلُه

فإذا رأى الشاعر أرضها وديارها ذهب فؤاده ، فالإيقاع ضمن هذه الصورة يطرد عكسياً فإذا بـه ينخفض مع الجواب ليرتفع مع أداة الشرط " فإذا تقدم الجواب على جملة فعل الشرط فقد التركيب هذه الحركة ، وتحول إلى إيقاع مستوٍ يصيبه بعض التلكؤ عند فعل الشرط المتأخر [1] " .
فالأصل في التركيب الشرطي – السابق – أن يقول (إذا جعلت أعلام أرض تقابله يهيم فـؤاده) وهنا يرتفع الصوت مع جملة فعل الشرط ، ويهبط مع الجواب . ولكن حين قدم الشاعر الجـواب بدا الأسلوب وكأنه جملة خبرية عادية يتلكأ إيقاعها عند جملة فعل الشرط ، فلا نكاد نشعر بوقعها وكأنها جملة عارضة خطرت في سياق الكلام . وهذا التوجه الإيقاعي نابع من صـميم الموقـف الوجداني للشاعر . إنه يشكو من آلام الفراق بصوت حزين ضعيف لا يكاد يبين ، ومن هنا فـإن الحركة اللغوية النشطة الناجمة عن أسلوب الشرط لا تلائمه ، ولعل خير سبيل للوفاء بـالمعنى ، وبإيقاع يجاريه تنكب ذلك التقديم والتأخير [2] فأظهر الحالة الوجدانية التي يعيشها الشاعر . إنـه موزع العاطفة بين الألم العميق ، والشوق الكبير إلى أحبته ، وهو ما دفعه إلى استحضار ذكراهم وبخاصة المكان الذي يسكنون به (أعلام أرضٍ) . ومن هنا كان هذا التداخل بين الحالين الـذي ظهر على التداخل التركيبي الذي رأيناه .

- إيقاع الحذف والإطناب : يقول ذو الرمة : [3]

- متى تَظْعني يا مي من دارِ جيرة لنا ، والهوى برح على من يغالبه

لقد أطنب شاعرنا إذ ذكر جملتين مشتملتين على معنى واحد وما ذلك إلا لغرض بلاغي هو تأكيد فكرته ، وحبه لمية . فالإيقاع هنا خارجي أتى من الإيقاع العروضي ، ومن التقابل والتساوي بين العبارتين . ولو حذف لما اكتملت هذه الناحية الإيقاعية . إن لطول العبارة إيقاعاً شعرياً خاصاً ، وهو يسمح للشاعر بحرية التعبير . يقول ذو الرمة : [4]

- بها العين والآرام فوضى كأنّها ذُبالٌ تذكّى أو نجوم طوالِـع

يرى الشاعر بقر الوحش والآرام ، يلوح بياضها في الصحراء ، كأنه ذبال يتـوهج ، أو نجـوم تزهر. فالشاعر قد أطنب في وصف ديار الحبيبة الدارسة ؛ لزيادة تثبيت المعنـى . فالموسـيقا

---

[1] - د . ابتسام حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ص٢٢٩ .
[2] - المرجع نفسه : ص٢٣٠ .
[3] - ديوانه : ق (٢٦) ، البيت (٢٤) ج٨٣٥/٢ . والهوى برح : يريد مشقّة على من يغالب الهوى .
[4] - ديوانه : ق (٤٢) ، البيت (٢٠) ج١٢٨٤/٢ .

الخارجية هي التي دعت الشاعر إلى مثل هذا الإطناب (البحر الطويل) ، وأسهمت في زيادة المعنى . وقد ازدادت الصورة جمالاً حين جمع الشاعر بين البقر الوحشي ، والظباء ، والذّبال المتوهج ، أو النجوم المتلألئة .

ويتكرر في شعر ذي الرمة الحذف وبخاصة في حال الشوق والحنين وذكر مكان الحبيبة والتعويض عنه بالضمير ، كقوله:[1]

- تعفّتْ لتهتال الشتاء وهوشت
بها نائجاتُ الصيف شرقيةً كُدرا

لقد حذف الشاعر المكان (دمنة) وتقدير الكلام : هوشت بالدمنة نائجاتُ ، فتآزر الحذف والتعريف (الشتاء ، الصيف) ، والتنكير (شرقيةً كدرا) مما أوجد عبارة قصيرة كانت مفتاحاً إيقاعياً لسلسلة من الجمل تلتها ، وقد ساعد تنوين التنكير على منح هذه العبارة – على قصرها – مدى صوتياً بفضل ما فيه من ترجيع ، وصدى مؤثر [2] .

وفي موضع آخر يحذف الشاعر المسند إليه (الظبية) في قوله [3] :

- رأت أنساً عند الخلاء فأقبلت ولم تُبد إلا في تَصرفها ذُعرا

حين نقرأ هذا البيت نتساءل من التي رأت أنساً ؟ هل هي الظبية أو الحبيبة ؟! ولكن عند ربط هذا البيت بالسياق العام للنص يتجلى لنا بأن المقصود ظاهرياً هو الظبية ، وداخلياً المقصود (الحبيبة) وقد تآزر الرمز الشعري والحذف ؛ ليتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص الشعري . إنها قبل كل شيء معانٍ خفية وإيحائية تصدر عن الأقاصي نفس ذي الرمة ، وتحملنا معها في رحيلها وتطلعها [4] . وكثيراً ما كانت صور الحذف تدلّ على التوتر النفسي لما تحدثه من توترٍ إيقاعي ، وبخاصة إذا رافقه جو من الغموض والإبهام ، إذ يدلّ عندئذ على اضطراب نفسي وانفعالي وجداني ، يصاحبه تلعثم وقلق في تكوين العبارة الشعرية [5] .

---

[1] - ديوانه : (٤٩) ، البيت (٦) ج١٤١٣/٣ .
- تهتال الشتاء : مطر الشتاء . – هوشت : هيجت .
- النائجات : الرياح الشديدات المر . – الشرقية : الصبا ، وكدر : فيها غبرة .

[2] - ينظر : د . ابتسام حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي : ص٢٢١ .

[3] - ديوانه : ق (٤٩) ، البيت (٩) ، ج١٤١٥/٣ .

[4] - ينظر : تامر سلوم : الأصول قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، ١٩٩٣ ، مطبعة عكرمة ، دار الحقائق ، دمشق ، ط١ ، ص٢٨٠ .

[5] - ينظر : د . ابتسام حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ص٢٢١ .

-إيقاع الفصل والوصل : ومن أسرار البلاغة العلم بمواطن الوصل والفصل في الكلام ... وإدراك مواطن الوصل والفصل في الكلام لا يتأتى إلا للعرب الخُلّص ؛ لأن اللغة لغتهم ، وهم ينطقون بها عن سليقة .. وقد بلغ من قوة الأمر في ذلك أنهم جعلوه حداً للبلاغة ، فقد جاء عن بعضهم أنه سئل عنها ، فقال : البلاغة معرفة الفصل من الوصل ، وذاك لغموض هذا الباب ، ودقة مسلكه ؛ ولأن من يكمل له إحراز الفضيلة فيه يكمل له إحراز سائر معاني البلاغة [1] .
يقول ذو الرمة : [2]

- تميميةٌ نجديةٌ دار أهلها إذا موه الصمان من سبل القطْرِ

أراد الشاعر أن يعرف بدار مية ، فهي وإن اختفت ، وموهت معالمها بماء المطر تميميةٌ نجدية . فأسرع في إيراد هذه الأخبار من دون حرف عطف ، فبدت كالخبر الواحد ؛ لأنه يريد أن يصل بالفكرة إلى المتلقي بأقصى سرعة . ولقد تناغم هذا الفصل مع حسن التقسيم ، فولد إيقاعاً جميلاً ، تولد هذه الوقفة بين المفردة والأخرى ، والتنوين الذي ينتهيان به إيقاعاً معبراً عن مشاعر وجدانية عميقة لدى الشاعر . وتبدو هذه الوقفة ملائمة للوزن العروضي . وبهذا الشكل اجتمعت الأسباب البلاغية ، والإيقاعية ؛ لتحقيق شعرية الصورة .
وفي موضع آخر يتجلى الفصل على نحو قوله : [3]

- وإن الذي بيني وبينَك لايني بأرضٍ – أبا عمرو – له الدهر ذاكر

تم الفصل عن طريق الجملة المعترضة بين متلازمتين ، وفيه ينكسر الإيقاع ، وينقطع امتداده ، ويصيبه بعض التلكؤ والتباطؤ [4] ، ويجعل الإيقاع يخرج عن الرتابة العادية ، ويتلون شيئاً ما .
أما الوصل فمثاله ، قوله : [5]

- وقفنا فسلّمنا فكادتْ بمشرف لِعرفانِ صوتي دمنةُ الدارِ تنطقُ

لعل هذا الوصل بين الأفعال (وقفنا فسلّمنا فكادت) قد ترك أثراً في توليد إيقاع داخل الصورة واستمراره عن طريق هذا الوصل . فالفاء تفيد التعقيب والترتيب من دون تمهل ، وهذا أمر من شأنه أن يولّد إيقاعاً متتابعاً داخل الصورة ، يستطيع أن يوفّر للنسق نوعاً من الاتساق ، وذلك

---

[1] - ينظر : د . عبد العزيز عتيق : علم المعاني ، ص١٧٤ .
[2] - ديوانه : ق (٢٩) ، البيت (١٧) ج٢/٩٥٠ .
[3] - ديوانه : ق (٣٢) ، البيت (٧٢) ج٢/١٠٤٧ .
[4] - ينظر : د . ابتسام حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ص٢٢٥ .
[5] - ديوانه : ق (١٣) ، البيت (٣) ، ج١ / ٤٥٧ .

بجعل بعضه في إثر بعض . وكان حرياً بهذا التعاقب في توالي الأفعال ضـمن مكـان محـدد (مشرف) أن يشكل جملة طويلة لاهثة لو أوردها الشاعر في أسلوب نثري عادي ؛ لأن منـازل الأحبة امتدت ، واحتلّت حيزاً ضمن الصورة الشعرية ، وبثّت فيها الطمأنينة والحياة والحركـة . لكن الشاعر حاول أن يخفف من هذا التلاحق اللاهث بعبارات لم تخرج عـن محـور الموقـف الشعري ، لكنها أبطأت التواصل السريع بما أحدثته من تمهل في الانتقال مـن معطـوف إلـى آخر[1]. ويقول في موضعٍ آخر جاعلاً الوصل عن طريق العطف بالواو : [2]

- يقظْن الحمى ، والرملُ منهن مربع ويشربن ألبان الهجانِ النّجائبِ
- وما روضةٌ بالحزنِ ظاهرةُ النّـرى قفار تعالى ، طيب النّبت عازِب

هذا الوصل المتلاحق بالواو يخلق حركة إيقاعية متتابعة منسجمة ضـمن الصـورة . فالحركـة الزمنية الإيقاعية تتابع بدءاً من تتبع مكان الظعائن في القيظ (الحمى) . ويرتبعن في الرمـل ، ويشربن ألبان الإبل الكرام البيض . وقد تسلسلت الحركة الإيقاعية مع المسار البلاغي في تعاقب المعنى ؛ لرسم الصورة .

- **إيقاع التعريف والتنكير :** يقوم التعريف بتحديد أفق العالم الشعري ، وذلك لأنه يشـد خيـال المتلقي إلى أرض الواقع ، فيحدد الأشياء والمدركات ، ويحصرها في إطار اللوحة الشعرية ، هذا من ناحية ، أما من الناحية المادية والصوتية فإنه يحرم الكلمة من تنوينها ، ويقيدها إما بـ (أل) التعريف أو بربطها بكلمة أخرى مما يحدد حركتها ويقيدها [3] ، كما في قول ذي الرمة : [4]

- لقد كنتُ أهوى الأرض ما يستفزني لها الـود إلا أنهـا من ديارك

لقد عرف الشاعر (الأرض) ؛ لأن لهذه الأرض مكانة خاصة فـي قلبـه ؛ ولأن شـاعرنا – أيضاً – يريد أن يوصل إلى المتلقي فكرة أنه يحمل الود ، والحب لـيس للحبيبـة فقـط بـل – أيضاً – لأرضها ولديارها . أما التنكير فيقوم بوظيفة فعالة في رسم أبعاد الإيقاع الشعري كما في قوله : [5]

---

[1] - ينظر : د . ابتسام حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي : ص٢٢٢ ، ٢٢٣ .

[2] - ديوانه : ق (٥) ، البيتان (١٤ ، ١٥) ج١٩٤/١ ، ١٩٥ .

[3] - ينظر : د . ابتسام حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ص٢٣١ ، ٢٣٢ .

[4] - ديوانه : ق (٦٨) ، البيت (٣٠) ، ج١٧٢٥/٣ .

[5] - ديوانه : ق (٤٢) ، البيت (١١) ج١٢٧٩/٢ . حنّة : تحن كما يحن جملٌ .
مقرون الوظيفين : عقلت يداه ، فهو ينزع إلى وطنه .

- أفي كُل أطلالٍ لها منك حنّـ ـةٌ كما حن مقرون الوظَيفين نازع

فلهذا التنكير (حنّةٌ) جانب إيحائي خاص ، فهو يحمل معنى التعميم وبخاصة حين اقترن بلفـظ (كلّ) . وهذا الأمر يولد لدى المتلقي شعوراً باختفاء الحدود بين الأشياء مما يولد غموضاً شـفيفاً في الصورة . كما أن التنكير يحمل تنويناً ، والتنوين يولد إيقاعاً يكسر رتابة إيقاع البيت فيرفـع من وتيرة الإيقاعين الشعري والنفسي في آن .

وفي قوله : [1]

- ويومٍ بذي الأرطى إلى جنبِ مشرف بوعسائِه حيثُ اسبطَرتْ حبالُهـا
- عرفتُ لها داراً فأبصر صاحبـ ـي صحيفةَ وجهي قد تغيـر حالُهـا

تناوب الإيقاعان : إيقاع التعريف (الأرطى) ، وإيقاع التنكير (داراً ، يومٍ) ممـا ولّـد حركـة إيقاعية غنية تتميز بالحيوية والنشاط ، إذ ينشأ نوع من التجاذب والتنافر أو نوع من الصراع بين تحديد التعريف ، وإطلاق التنكير يغني الحركة الإيقاعية وينميهـا ، وتظهـر معانـاة الشـاعر وتوتره[2] .

- إيقاع الخبر والإنشاء : الانتقال من الأسلوب الخبري إلى الإنشائي ضمن النص الشعري كان ذا أثر فعال في تغذية الإيقاع البلاغي ؛ وذلك لأنه يخلق حركة متموجة ممتدة تضفي على النص حيوية ، ونشاطاً ملحوظين ، من ذلك ما نراه مـن انكسـار الإيقـاع [3] الممتـد . ففـي قـول ذي الرمة :[4]

- يا دار ميـةَ لـم ينْـرك لها علماً تقادم العهد والهوج المراويـد
- هل تبصرانِ حمولاً بعدما اشتملت من دونهن حبالُ الأشيمِ القُود

لقد طغى الأسلوب الإنشائي على الصورة متمثلاً في النداء والاستفهام (يا دار ميـة ، هـل تبصران) ، فقد أضفى النداء على الإيقاع دفعاً ، ورفع وتيرته ؛ ليرجع إلى مساره الأصلي مـع الخبر (تقادم العهد والهوج المراويد) ليعود مرة أخرى بعد وقفة ما بين الشطرين إلى الارتفـاع

---

[1] - ديوانه : ق (١٤) ، البيتان (٣ ، ٤) ج٤٩٩/١ .
- اسبطّرت : انبسطت حبالها .

[2] - ينظر : د . ابتسام حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ص٢٣٢ .

[3] - المرجع نفسه : ص٢١٧ .

[4] - ديوانه : ق (٤٦) ، البيتان (١ ، ٤) ج١٣٥٤/٢ ، ١٣٥٥ . - والقود : طوال الأعناق (الحبال).
اشتملت : توارت . والأشيم : موضع .

مع الأسلوب الإنشائي المثقل (بالنداء والاستفهام) . هذا النشاط الإيقاعي نجم عما يمتاز به كـلّ من الخبر والإنشاء من صفات مختلفة . فالأسلوب الإنشائي يتميز بروح حواريـة ترتفـع معـه النغمة الصوتية المعبرة عن النشاط الانفعالي والنفسي [1] ؛ لأن الشاعر مهتم بتتبع أمكنة الظعائن قبل أن تضيع في السراب خلف حبال الأشيم في الصحراء .

أما إيقاع الجملة الخبرية ، ففي قوله : [2]

- هيماء خَرقاء وخَرقٌ أهيم هور عليه هبـواتٌ جثـم
- للريحِ وشي فوقـه منَمنَم نسجانِ : هذا مسحلٌ ومبـرم

لقد ولّدت النكرة (خرقٌ) معنى التهويل ، وقد أفاد الشاعر من التنوين الذي يولد ترنيماً معيناً لدى ذكره . كما اعتمد على الجملة الخبرية ذات الإيقاع المنخفض (هيماء خرقاء وخرقٌ أهيم) فهـو يرتفع مع إيقاع التقديم والتأخير (للريح وشي فوقه) . وهذا كله يتآزر ؛ ليترك أثره في الصورة الشعرية . مما تقدم كله نجد أن شاعرنا قد ترك بصمات رائعة في تشبيه نادر ، واستعارة غريبة وكناية مؤثّرة . وأدلى بدلوه في سرد الصور التي تشتمل على عناصر قصصية ضـمن أمكنـة وأزمنة محددة ومختلفة حملها الشاعر ما في أقاصي النفس من ألم ، وحرقة ، وشكوى ، وحنين ، واغتراب . فتخطى بها حدود الزينة الشكلية إلى وظائف فنية هادفة ، ونقل بـدلالتها أفكـاره ، وجسم بها رؤيته تجاه الكون والحياة ، بالإضافة إلى اعتماده على الإيقاع البلاغي . فهو وسـيلة مهمة للكشف عن الآفاق الكامنة وراء الظاهر من التشكيلات ، والمعاني ، ودقة إدراك الجمال .

---

[1] - ينظر : د . ابتسام حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ص٢١٨ .

[2] - ديوانه : ق (٧٦) ، البيتان (١ ، ٢) ج١٧٦١/٣ . أهيم : لا يتجه فيه . هور : واسع بعيد . منمنم : النّمنمة : النقش . المبرم : شديد الفتل والمسحل : ما كان مفتولاً على طاق واحد .

خاتمة البحث

كانت الغاية من هذا البحث تقديم المكان في شعر ذي الرمة ، وهو مجال ممتع وجميل . وفي خاتمة المطاف في أثناء رحلتنا ضمن صحراء الدهناء ، وجبال حـزوى ، ووعسـاء ، ومشرف لابد أن تعود هذه الرحلة المكانية حاضنة نتائج حافلة بالإعجاب بشـعر ذي الرمـة الذي تجلّى فيه الغموض الآسر ، والوضوح الشفيف في آنٍ . وبخاصـة أن شـعره مكـاني بالدرجة الأولى . وقد عاملنا المكان من منظور جمالي ؛ لأن علم الجمال يدرس الشروط التي نشعر فيها بالجميل . فإدراك جمال المكان مرتهن بالتقرب مـن الـذات المبدعـة الشـاعرة الحالمة... ومرتهن بإدراك الوسائل التي اعتمدها الشاعر في جعل المكان يسكن فـي عبيـر الكلمة ، وجناح الخيال ، ومرتهن بقدرة المتلقي على تذوق العمل الفني ، والتفاعل معه .

ووجدنا أن المكان بعامة لا يكون جمالياً إلا إذا ارتبط بقيمة معينة . وكلما تعددت القـيم تعددت نواحي الغنى الجمالي للمكان ، وتوصلنا إلى أن المكان في شعر ذي الرمة جمـالي ؛ لأنّه يقدم لنا جملة من القيم التي تجعلنا نكون إزاءها موقفاً إيجابياً ، أو سـلبياً . وقـد تجلّـى المكان الاجتماعي (الطلل والقبيلة) بأنه حديث الزمان بالمكان ، فقد افتتح ذو الرمة قصـائده بذكر أماكن متفرقة احتلت مكانة مهمة جداً لديه . وقد وجدنا أن المكان الاجتماعي (الطلـل) مثّل مجموعة من القيم الإيجابية . فهو المكان الذي يرتبط بالمرأة الحبيبـة ، والمـادة الفنيـة الخصبة لخلق خياله ، وهو مكان الألفة واللقاء . ولكن أثّر فيه الزمن ، فتحول المكان الآمـن إلى مكان موحش خرب ، فولد مشاعر الحزن والألم ؛ لأنه فقد العيش والمأوى مع المرأة التي أحب (مية) ، وهذا ما دفعه إلى أن يكون شاعراً مبدعاً ، يتغنّى باسـمها ، وبالأمـاكن التـي أقامت بها .

وتوصلنا في أثناء دراستنا المكان الاجتماعي إلى أن الحديث الطللي لدى ذي الرمة يقوم على ثلاثة محاور : الزمان ، والمكان ، والمرأة . فاستحضر الشاعر في مكانـه الاجتمـاعي صورة الماضي الذاهب الذي يتصل بالزمان ، والمكان في آن . ففي هذا المكان تجلت معاناة الشاعر ، وغربته . فهو المكان السابق للحبيبة ؛ لذلك أتى بصورتها ، فتحول المكان إلى خلق جديد يحمل صفات جديدة من خلال الذاكرة ، والتخيل الإبداعي ، فلا يكتسب المكان معنـاه إلا من خلال دخوله ، واختراقه ، وأنسنته ، والاندماج معه ، والتداخل بين الزمان والمكان . والشاعر في حراكه ، ووعيه أكثر التصاقاً بالمكان فهو ساحة إبداعه . إنه مكان حسي مدرك، وملموس يخفي وراءه مكاناً داخلياً يتصل بأقاصي الذات الشاعرة ، حاضناً تجربة الشـاعر ، ووعيه الداخلي. فتحول المكان إلى رمز إنساني يأخذ في كثير من دلالاته منحى جمالياً وفـق

رؤيا جديدة اتخذت صوراً مثالية وإنسانية ، يتجاوز بها المساحة الجغرافية المجردة للمكان إلى كونها تشكيلاً روحياً ووجدانياً يزخر بالحركة ، والحياة . فاستنطق المكان ، وقدمه من خـلال الاستفهام ، وجعله حواراً مع النفس . فهذا الاستفهام المتلاحق هو صوت الشاعر الذي اتصل برؤية جعلت الوقوف على عتبات المكان الدارس وقفة مع النفس . فالبكاء المتكرر فـي كـل حديث طللي يعبر عن عمق القهر والأنين الذي سكن أقاصي النفس المبدعة التي حولت هـذا الأنين والألم إلى حياة تقاوم الفناء وتنتصر عليه ؛ لذلك وجدنا أن الرحلة في شعر ذي الرمـة وسيلة لتجاوز المكان الاجتماعي الذي يعاني فيه الاغتراب ، والقيد الذي يشعر بثقلـه ضـمن المكان . ولا يقف ذو الرمة مراقباً للرحلة بل حدد بدقة أمكنة الظعن التي مرت عليها . وقـد جعل أمكنة الظعن مركز جذب لها ، فتغدو تضاريس المكان انعكاساً لروحه ، فيختار المكـان الآمن المطمئن في الوسط حيث يستنقع فيه ماء البوادي . وبدا صوت الشاعر في أثناء الرحلة يعاني التوتر ، والشدة النفسية . وقد ظهر هذا التوتر من خلال التوتر الصوتي الحاصل فـي بعض الأفعال الذي أسهم في تسريب دلالة الشدة ، والانقباض ، وتصاعد الجهد . ولجأ إلـى الحوار في أثناء الرحلة ؛ لأنّه يعين السرد على الحركة ، والحيويـة ، والمتابعـة ، ويعمـق الحركة الدرامية ضمن الصورة الشعرية التي اتكأت على الألفاظ المشعة الموحية . وبخاصـة حين استحضر صورة الإبل ، فاختار الشداد من الإبل ، سريعة السير . فأوصافها مشتقة مـن معاني القوة ؛ لأن الظعن في معظم الأحيان تحط رحالها على مرتفع (جبل) . ولهذا دلالـة كبيرة في شعر ذي الرمة . وربما يريد أن يقول : إن الحبيبة الراحلة بعيدة المنال ، لا يستطيع الوصول إليها كهذا الجبل الذي يصعب الارتقاء إليه ، ويتطلّب جهداً ومشقة للوصـول إلـى أمكنة الحبيبة الراحلة ... وفي أثناء رحلته ركّز الشاعر على حيوان الصـحراء ، ولاسـيما الحرباء ابن الصحراء . وهذا الحيوان في شعر ذي الرمة كان رمـزاً للتلّـون ، والغـدر ، والتربص بعينين قويتين لا تهابان لهب الشمس إشارة من الشاعر إلى الرقباء والحسـاد لـه ، فكما نعلم عن حياة الشاعر أنه ظلم في حياته ، ولم يعد من الفحول ، وقد تعرض للحسد مـن قبل فحول عصره أنفسهم .

ووجدنا الشاعر قد عبر عن معاناته في الرحلة بطريقة غير مباشرة ، فأظهر جمالاً فـي الأداء الشعري حين أسقط التعب ، والشقاء على رفيق دربه (الإبل) . والجديد الذي أتى بـه ذو الرمة هو تحديد الأماكن تحديداً واقعياً ، وبتسميات حقيقية ، فتجلّت بذلك واقعية ، وصدق فنّي شفيف في رسم المكان ، وتحديد تفاصيله الدقيقة . فأضفى المكان على الـنص الشـعري جزءاً من تاريخية حضوره ، وأصالته ، وهويته ، وانتمائه المرتبط بالزمان ، وبالإنسان .

وحرص ذو الرمة على مشهد قصة الحمار الوحشي ، وأتنه ، وصراعه مع الصيادين... وقصة الثور الوحشي ، والكلاب . وثمة فكرة معينة لدى الشاعر . فبحث في واقعه عما يناسب فكرة الصراع بين الحياة والموت ، فأخذ من مكانه الطبيعي الذي هو شديد الصلة به عناصر رمزية حملت فكراً وجودياً تأملياً في الحياة .إذ وظف الشاعر الرموز المكانية توظيفاً إيحائياً ضمن القصة الشعرية من خلال ما توحي به هذه المواضع ، ودلالاتها الشعرية في النص . وهيأ لها جهداً فنياً ، وطاقة بارعة في التقاط الصور . ساعده في ذلك شعوره العميق بتجربة الوداع . وحين أراد تجاوز القيود الطبيعية والاجتماعية قام برحلة في المكان ، فأضفى وجود المرأة فيه قيمة الجمال ، والحياة في الآن نفسه . وللمكان هنا أثر إيجابي ؛ لأنه حقق له رؤية الحبيبة دون قيود . فأبدع صورة النخيل من صورة رحلة المرأة الظاعنة، فكانت تشير إلى تجاوز الواقع المحكوم بالبين، وعدم الاستقرار إلى واقع أفضل يرمز إلى الخصب ، والعطاء . وهو ما يسعى إلى تحقيقه بإبداعه الفني . فرفض الواقع، واستشرف المستقبل، فاتصفت رؤيته ورؤياه بالتمسك بماضي المكان السعيد . فهو الحاضر ، والمستقبل في آن من أجل استرداد المكان المفقود للحبيبة الغائبة . وبدا المكان لدى الشاعر وكأنّه يستمد وجوده الحقيقي من وجود المرأة فيه . فقد شكلت ثنائية مكان / امرأة عنصراً أساساً ، ومهماً في نسيج النص الشعري عنده .

ووجدنا الشاعر يعبر عن نفسه في كل ما يقول ، ولم يكن صاحب عصبية قبلية ، ولم يكن في حياته ما يرفع المدح إلى مرتبة القضية ، فظلّ ثانوياً في النفس نظراً ؛ لأن شعره تعبير صادق عن نفسه ، فقد جاء المدح في هذا الشعر ثانوياً أيضاً على نحو ما في النفس .

وبدت الحياة الاجتماعية في شعره من أكبر المؤثرات ، وظهرت واضحة من خلال ألوان شعره المختلفة .

فلم تكن مرحلة صدر الإسلام مرحلة تأسيس ، وانتقال في حياة الناس وحدهم ، بل في حياة الشعر . فقد رسخّ الإسلام مفهوماً جديداً للشعر ، وبدا هذا التأثير واضحاً من خلال ما أحدث من رقي ، وسمو في نفسه ، وفي شعر الحب والصحراء . فالقصيدة عنده قسمة بين هذين الموضوعين الحب والصحراء اللذين شغل بهما ، ووهب حياته ، وفنّه لهما ، حتى في أحاديث المدح ، والهجاء ، والفخر فإنها تأتي على هامش هذين الموضوعين اللذين يكمن فيهما سر تفوقه ، وإبداعه .

فاستطاع أن ينقلنا عن طريق الخيال من عالم الحضارة الذي نعيش فيه إلى عالم البداوة الأصيل الذي عاش فيه الشاعر . وكأنما قد ذابت معها كل أبعاد الزمان ، والمكان . فتبدأ القصيدة دائماً بحديث الحب : حب مية في أكثر الحالات ، وحب خرقاء ، أو غيرها . وهو

حديث يدور عادة حول أمكنة الحبيبة ، وما يحمله لها من حب ، وشوق ، وحنين ، وحرمان . فتوحد الشاعر مع المكان / الحبيبة حين أنسنه، وأعطاه صفته الإنسانية الراقية . وكأنه مكـان مقدس ، يحمل بعداً نفسياً عميقاً يفيض بمعاني الروعة ، والجمال . فقدم المكان الصـباحي ، والمكان الليلي ، وعلاقة الزمان بالمكان ، وتجلّى المكان بحركة الزمان (الليل والنهـار) ، وكانت الرؤيا ، وقدرة التخيل . فالمرأة أخذت تجلياً مكانياً ، فحمل حضور المكـان شـفافية وروحية خاصة أضفاها الشاعر على المكان، وصاحبته . فالمكان لدى ذي الرمة في حـديث الغزل له جاذبيته التي تساعده على الاستقرار . ومن هنا تأتي جماليته في النّص العـذري إذ تكمن في تحويل المكان الجغرافي الواقعي والمحسوس إلى مكان شعري يحمل روحاً ، وحياةً. وظفّه الشاعر ؛ لنقل مشاعره ، وأفكاره عن طريقه . فأصبح جزءاً لا يتجـزأ مـن التكـوين الداخلي للشاعر . وقد ارتبطت صورة المرأة (الحبيبة) في شعره بالمكـان ارتباطـاً وثيقـاً بالإضافة إلى ارتباطها بصورة الحمامة، والغزال ، وبصورة السحاب ، والسفينة ، والبـرق ، والنار ، والمطر ، والروضة ... لأنها الحياة بما فيها. وتجلّـى مكانـان : واقعـي وفنّـي ، وظهرت شعرية في الرؤية لدى الشاعر ، فرؤيته المكان لم تكن رؤية سطحية ، بـل رؤيـة حملت فكراً ، وقصداً عمل الشاعر بكل إمكاناته على إظهارهما . فتضافر الجمالي واللغـوي، والواقعي ، المكاني ، والزماني في تكوين لوحات جمالية رائعة ؛ لإيصـالها إلـى المتلقـي . وتحولت أماكن المحبوبة إلى روح ، فمزج الشاعر صفات المرأة بالمكان ... وبـدا الـزمن العذري مرتبطاً أساساً بالشعور الباطني ، وهو زمن التجربة الداخلية للشاعر بعيداً عن الزمن الفيزيائي . وقدم الشوق على أساس الفقد والحرمان ، فازداد معه ذكـر المعشـوق ، وكـأن حضور المكان أقوى من غياب صاحبته . وحين لم يستطع الوصول إلى المرأة التي أرادهـا خرج إلى الصحراء ، المكان الطبيعي الذي اختاره بديلاً من المكان الاجتمـاعي الـذي قيـده فشعر باغتراب شديد ؛ لأنه فشل في التوصل إلى المرأة التي أحبها ، فخرج إلى المكان الذي يشعر فيه بالحرية ، والانطلاق ؛ لذلك يدخل المكان الطبيعي في علاقة تضـاد مـع المكـان الاجتماعي . وهو مكان نفسي ، لا جغرافي . وثمة صدق فنّي ، ولكن لا يوجد صدق مكاني . وخرج الشاعر إلى مكانه الطبيعي ؛ لأنه متنفسه الحقيقي ، فوجد في مفردات الطبيعـة مـرآة مظهرة له ، فاختفى صوت الشاعر المباشر في الحديث عن معاناته في هذا المكان ، وأشـرك معه المظاهر الطبيعية من رمال، وجبال، وسراب، وورود، ورياحين ... وبدا المكان الطبيعي فضاء من الرموز الناطقة ، فتردد صوته على ألسنة مفردات المكان الطبيعي بالإضافة إلى أن الشاعر أشرك معه حيوان الصحراء (الناقة ، والظبية ، والحمامة ...) فشـاطرته الألـم ، والحنين ، والاغتراب . وكان حيوان الصحراء وجهاً آخر له .

فمشاهد الطبيعة في الصحراء شاهدة على حال الاغتراب لديه ؛ لأن الشاعر يصفها من داخل نفسه ، وروحه الحزينة القلقة . فقد كان شديد الحس بها ، شديد العشق لهـا حتـى ينـدمج ، ويتماهى فيها. فأحبها كما أحب مية ، وازداد تعلقه بها ، حـين فقـد المـرأة التـي أحـب ، وأصبحت بعيدة منه في المكان والزمان في آن . ولا يبقى له إلا المكان المتنفس ، والعـزاء يبثه مشاعر الشكوى ، والحنين ، والاغتراب . ووجدنا المعشوقتين متلاحمتين في قصـائده : الصحراء ومية ؛ لذلك يلتحم حديث الغزل ، وحديث الصحراء التحاماً قوياً. فاستمد الشـاعر من المكان ، وموجوداته عناصر خياله ، ومقومات فنّه . فكان المكان المندغم مع الزمان فكرة إنسانية حاملة معاناة الشاعر ، وآلامه الداخلية في أعماقه ، وكان وحياً حياً وإلهاماً متجدداً من الرؤى المفعمة بالجمال والفتنة . ومن هنا شكل ذو الرمة في الأدب العربـي ظـاهرة فنيـة مستقلة لها خصائصها ، ومقوماتها .

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم .
- الآمدي ، أبو القاسم ، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، د . ت ، تحقيق : أحمد صقر ، دار المعارف بمصر ، ط٢ .
- ابن الأثير ، ضياء الدين ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ١٩٩٠ ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، بيروت .
- أحمد ، د . محمد فتوح : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ١٩٧٧ ، دار المعارف بمصر .
- أدونيس ، زمن الشعر ، ١٩٨٦ ، دار الفكر ، بيروت ، ط٥ .
- أرسطو طاليس : في الشعر ، ١٩٦٧ ، نقله من السرياني إلى العربي : أبو بشر ، متى بن يونس القنائي ، ترجمه وحققه : شكري عياد ، دار الكتاب العربي ، القاهرة .
- إسماعيل ، عز الدين : التفسير النفسي للأدب ، ١٩٦٣ ، دار المعارف ، القاهرة .
- إسماعيل ، عز الدين : الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الثقافة ، بيروت ، ودار العودة ، بيروت ، ط٣ .
- الأصبهاني ، أبو الفرج : الأغاني ، ١٩٧٠ ، الناشران : صلاح يوسف الخليل ، دار الفكر للجميع ، عن طبعة بولاق الأصلية ، بيروت .
- الأصمعي ، عبد الملك بن قريب : فحولة الشعراء ، ١٩٧١ ، تحقيق : تشارلز توري. دار الكتاب الجديد .
- ألوغريا ، جيزو و(مجموعة من المفكرين) : الزمان والمكان اليوم ، ٢٠٠٢ ، ترجمة: محمد وائل بشير الأتاسي ، دار الحصاد للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط١ .

- امرؤ القيس (حندج بن حجر) : ديوان امرئ القيس ، تحقيق : محمد أبـو الفضـل إبراهيم ، دار المعارف بمصر ، ط٣ .
- الأندلسي ، ابن حزم : طوق الحمامة ، ١٩٦٤ ، تحقيق : حسن كامـل الصـيرفي ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة .
- الأندلسي ، أبو عمر بن عبد ربه : العقد الفريد ، ١٩٦٥ ، شرحه وضبطه وصـححه وعنون موضوعاته ورتب فهارسه : أحمد أمين ، أحمد الزين ، إبراهيم الأبيـاري ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ط٣ .
- باختين ، ميخائيل : أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ترجمة : يوسـف حـلاق ، ١٩٩٠ ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق .
- باشلار ، غاستون : جدلية الزمن ، ١٩٩٢ ، ترجمة : خليل أحمد خليل ، المؤسسـة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط٣ .
- باشلار ، غاستون : جماليات المكان ، ترجمة : غالب هلسـا ، ١٩٨٤ ، المؤسسـة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط٢ .
- الباقلاني ، أبو بكر محمد بن الطيب : إعجاز القرآن ، ١٩٥١ ، شرح وتعليق : محمد عبد المنعم خفاجي ، مصر ، ط١ .
- برتليمي : جان : بحث في علم الجمال ، ١٩٧٠ ، ترجمة : أنور عبد العزيـز ، دار نهضة مصر ، القاهرة .
- البطل ، د . علي ، الصورة في الشعر العربي حتى آخـر القـرن الثـاني الهجـري (دراسة في أصولها وتطورها) ، ١٩٨٠ ، دار الأندلس ، بيروت .
- البغدادي ، عبد القادر بن عمر ، خزانة الأدب ، د . ت ، تحقيق وشرح : عبد السلام هارون ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة .
- بلوحي ، د . محمد : آليات الخطاب النقدي العربي الحـديث فـي مقاربـة الشـعر الجاهلي، ٢٠٠٤ ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق .
- بلوحي ، د . محمد : الشعر العذري في ضوء النقـد العربـي الحـديث ، ٢٠٠٠ ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق .
- البهبيتي ، محمد : تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجـري ، ١٩٧٠ ، دار الفكر .

- البوريمي ، منيب : الفضاء الروائي في الغربة ، ١٩٨٤ ، دار النشر المغربية .
- تادييه ، جان إيف : النقد الأدبي في القرن العشرين ، ١٩٩٣ ، ترجمة : قاسم المقداد، وزارة الثقافة ، دمشق .
- تشرنيشفسكي ، ت . غ : علاقات الفن الجمالية بالواقع ، ترجمة : يوسـف حـلاق ، ١٩٨٣ ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق .
- الثعالبي ، أبو منصور : ثمار القلوب في المضاف والمنسـوب ، ١٩٦٥ ، تحقيـق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة .
- الجاحظ (عمرو بن بحر) : الحيوان ، حققه وشرحه : عبد السلام هارون ، المجمع العلمي العربي الإسلامي ، بيروت ، ط٣ .
- الجارم ، علي وأمين ، مصطفى : البلاغـة الواضـحة ، ١٩٦٦ ، دار المعـارف ، مصر، ط٥ .
- جبرا ، إبراهيم جبرا : الأسطورة والرمز ، ١٩٨٠ ، المؤسسة العربيـة للدراسـات والنشر ، بيروت .
- الجبوري ، د . يحيى : الشعر الجاهلي " خصائصـه وفنونـه " ، ٢٠٠١ ، مؤسسـة الرسالة ، ط٧ .
- الجرجاني ، عبد القاهر : أسرار البلاغة في علم البيـان ، ١٩٧٨ ، دار المعرفـة ، بيروت .
- الجرجاني ، عبد القاهر : أسرار البلاغة ، ١٩٨٣ ، تحقيـق : هـ ـ . ريتـر ، دار المسيرة بيروت ، ط٣ .
- الجرجاني ، عبد القاهر : دلائل الإعجاز في علم المعاني ، ١٩٧٨ ، وقف على طبعه وتعليق حواشيه : محمد رشيد رضا ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت .
- الجرجاني ، علي عبد العزيز : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ١٩٦٧ ، تحقيـق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، علي البيجاوي ، مكتبة عيسى البابي الحلبي ، القاهرة .
- الجمحي ، محمد بن سلاّم ، طبقات فحول الشعراء ، د . ت ، السفر الثاني .
- الجندي ، علي ، فن التشبيه ، ١٩٥٢ ، مكتبة نهضة مصر ، ط١ .
- جويو ، جان ماري : مسائل فلسفة الفّـن المعاصـرة ، ١٩٦٥ ، ترجمـة : سـامي الدروبي ، دار اليقظة العربية ، دمشق .

- حاوي ، إيليا : فن الوصف وتطوره فـي الشـعر العربـي ، ١٩٦٧ ، دار الكتـاب اللبناني، بيروت ، ط٢ .
- حمدان ، د . ابتسام : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ١٩٩٧ ، دار القلم العربي ، حلب ، ط١ .
- الحموي ، شهاب الدين أبي عبد الله : معجم البلدان ، ١٩٥٧ ، دار صـادر للطباعـة والنشر ، دار بيروت للطباعة والنشر .
- الحوفي ، د . أحمد محمد : الغزل في العصر الجاهلي ، ١٩٦١ ، دار القلم ، بيروت.
- خان ، محمد عبد المعيد : الأساطير والخرافات عند العرب ، ١٩٨١ ، دار الحداثة ، جامعة دمشق .
- خريس ، حسين : حركة الشعر العباسي في مجال التقليد بين أبي نواس ومعاصريه ، د . ت ، دار البشير ، مؤسسة الرسالة ، بيروت .
- الخشروم ، د . عبد الرزاق : الغربة في الشعر الجاهلي ، ١٩٨٢ ، منشورات اتحـاد الكتاب العرب ، دمشق .
- ابن خلكان ، أبو العباس شمس الدين : وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ، ١٩٤٨ ، حققه وعلّق حواشيه وصنع فهارسه : محمد محيي الدين عبد الحميد ، مكتبة النهضـة المصرية ، القاهرة ، ط١ .
- خليف ، د . يوسف : دراسات في الشعر الجاهلي ، ١٩٨١ ، دار غريب ، للطباعـة والنشر ، القاهرة .
- خليف ، د . يوسف : ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ، د . ت ، دار المعـارف ، مصر .
- الدروبي ، سامي : علم النفس والأدب ، ١٩٧١ ، دار المعارف بمصر .
- ابن دريد ، أبو بكر محمد بن الحسن : جمهرة اللغة ، مكتبة المثنى ، بغداد .
- دكاش ، د . نضال : ظاهرة الزمن في الشعر العربي القديم ، ٢٠٠٦ ، دار الحداثة ، لبنان ، ط١ .
- الدملخي ، إبراهيم : الألوان نظرياً وعملياً ، ١٩٨٣ ، مطبعة الكندي ، حلب ، ط١ .
- دهمان ، د . أحمد : الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني (نهجاً وتطبيقـاً) ، ١٩٨٦ ، دار طلاس ، دمشق .

- دهمان ، د . أحمد ، عيسى ، د . محمد : البلاغة العربية (البيان والبديع) ، ٢٠٠٢ ، منشورات جامعة البعث ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية .
- دهمان ، د . أحمد : النقد العربي القديم (٢) – ٢٠٠٢ ، جامعة البعث ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية .
- الديوب ، د . سمر : أدب صدر الإسلام تحليل نصوص أدبية ، ٢٠٠٨ ، منشـورات جامعة البعث ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية .
- الديوب ، د . سمر : الثنائيات الضدية (دراسات في الشعر العربي القديم) ، ٢٠٠٩ ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب .
- ذو الرمة (غيلان بن عقبة العدوي) ، الديوان ، شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي صاحب الأصمعي ، رواية الإمام أبي العباس ثعلب ، ١٩٧٣ ، حققه وقدم لـه وعلق عليه : د . عبد القدوس أبو صالح ، مؤسسة الرسالة ، بيروت .
- الرباعي ، عبد القادر : الصورة الفنية في النقد الشعري ، ١٩٩٥ ، مكتبة الكتـاني ، إربد ، ط٢ .
- رومية ، د . وهب : الرحلة في القصيدة الجاهليـة ، ١٩٧٩ ، مؤسسـة الرسـالة ، بيروت ، ط٢ .
- رومية ، د . وهب : قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحيـاء والتجديد ، ١٩٨١ ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق .
- الرويلي ، د . ميجان ، البازعي ، د . سعد : دليل الناقد الأدبي ، د . ت ، المركـز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان .
- أبو ريان ، محمد علي ، فلسفة الجمال ، ١٩٦٤ ، دار المعرفة ، الإسكندرية .
- ريد ، هربرت : الفن والمجتمع ، ترجمة : فـارس ضـاهر ، د . ت ، دار القلـم ، بيروت .
- ريديكر ، هورست : الانعكاس والفعـل ، ١٩٧٧ ، تعريـب : فـؤاد مرعـي ، دار الجماهير ، دمشق ، دار الفارابي ، بيروت .
- رينيه ويليك ، أوستن وارين : نظرية الأدب ، د . ت ، ترجمة : محيي الدين صبحي مراجعة : د . حسام الخطيب ، المجلس الأعلى لرعايـة الفنـون والآداب والعلـوم الاجتماعية .

- الزبيدي ، محمد مرتضى : تاج العروس ، دار ليبيا للنشر والتوزيع ، بنغازي .
- زكي ، د . أحمد كمال : شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي ، ١٩٦٩ ، دار الكتاب العربي ، القاهرة .
- الزمخشري ، محمود بن عمر : أساس البلاغة ، ١٩٧٩ ، دار صادر ، بيروت ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٢٢ .
- الزمخشري ، محمود بن عمر : الكشاف عن حقائق التنزيل ، وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، ١٩٥٣ ، ضبطه وصححه : مصطفى حسين أحمد ، مطبعة الاستقامة، القاهرة .
- الزمخشري ، محمود بن عمر : المستقصي في أمثال العرب ، ١٩٧٧ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط٢ .
- أبو زيد ، د . علي : الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي ، ١٩٨١ ، دار المعارف ، مصر ، ط١ .
- أبو زيد ، د . نصر حامد : فلسفة التأويل ، ١٩٨٣ ، دار التنوير ، بيروت .
- الساعي ، د . بسام : الصورة بين البلاغة والنقد ، ١٩٨٤ ، المنارة للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق .
- ابن السكيت ، أبو يوسف يعقوب بن اسحاق : مختصر تهذيب الألفاظ ، ١٨٩٧ ، وقف على طبعه وتعليق فهارسه : الأب لويس شيخو اليسوعي ، طبع في بيروت بالمطبعة الكاثوليكية للآباء .
- سلوم ، تامر : الأصول قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، ١٩٩٣ ، مطبعة عكرمة ، دار الحقائق ، دمشق ، ط١ .
- سليطين ، د . وفيق : الزمن الأبدي (الزمان ، الفضاء ، الرؤيا) ، ٢٠٠٧ ، دار المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع ، ط٢ .
- أبو سويلم ، أنور : المطر في الشعر الجاهلي ، ١٩٨٧ ، دار الجيل ، بيروت ، ط١ .
- أبو سويلم ، أنور : مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي ، ١٩٩١ ، دار عمار ، عمان .
- السيوطي ، عبد الرحمن جلال الدين ، المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، ١٩٥٨ ، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته وعلق حواشيه : محمد أحمد جاد

المولى، ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلي محمد البجـاوي ، دار الإحيـاء الكتـب العربية ، ط٤ .
- شاهين ، أسماء : جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا ، ٢٠٠١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ .
- الشايب ، د . أحمد : الأسلوب : ١٩٧٦ ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط٧ .
- شولز ، روبرت ، اللغة الخطاب الأدبي ، ١٩٩٣ ، ترجمة : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت .
- صالح ، د . صلاح : الرواية العربية والصحراء ، ١٩٩٦ ، وزارة الثقافة ، دمشق .
- الصديقي ، د . عبد اللطيف : الزمان أبعاده وبنيته ، ١٩٩٥ ، المؤسسـة الجامعيـة للدراسات والنشر ، ط١.
- صليبا ، د . جميل : المعجم الفلسفي ، ١٩٨٢ ، دار الكتاب اللبناني .
- ضيف ، د . شوقي : التطور والتجديد في الشعر الأموي ، دار المعارف ، ط٧ .
- ضيف ، د . شوقي : في النقد الأدبي ، ١٩٦٢ ، دار المعارف ، مصر .
- ابن طباطبا ، محمد بن أحمد : عيار الشعر ، ١٩٥٦ ، تح : طه الحـاجري ومحمـد زغلول سلام ، المكتبة التجارية ، القاهرة .
- الطيب ، د . عبد الله : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصـناعتها ، ١٩٧٠ ، الـدار السودانية ، الخرطوم ، ط٢ ، ودار الفكر ، بيروت ، ط١ .
- عبد الحافظ ، د . صلاح : المكان والزمان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، ١٩٨٣ ، دار المعارف ، مصر ، ط١ .
- عبد الحكيم ، شوقي : موسوعة الفولكور والأساطير العربية ، ١٩٨٢ ، دار العودة ، بيروت .
- عبد الرحمن ، د . نصرت : الصورة الفنية في الشعر الجـاهلي فـي ضـوء النقـد الحديث، ١٩٧٦ ، مكتبة الأقصى ، عمان .
- عبد الصبور ، صلاح : حياتي في الشعر ، ١٩٨٣ ، دار اقرأ ، بيروت .
- عبد الله ، د . محمد حسن : الصورة والبناء الشعري ، د . ت ، مكتبـة الدراسـات الأدبية ، دار المعارف ، مصر .

- عبد الله ، د . محمد صادق : خصوبة القصيدة الجاهلية ومعاناتها المتجددة ، د . ت ، دار الفكر العربي .
- عبد المعطي ، علي : قضـايا الفلسـفة العامـة ومباحثهـا ، د . ت ، دار المعرفـة الجامعية، الإسكندرية ، ط٢ .
- عزام ، محمد : شعرية الخطاب السردي ، ٢٠٠٥ ، منشورات اتحاد الكتاب العـرب، دمشق .
- عساف ، ساسين : الصورة الشعرية ونماذجها فـي إبـداع أبـي نـواس ، ١٩٨٢ ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ .
- العسكري ، أبو هلال : كتاب الصناعتين – الكتابة والشعر ، ١٩٨١ ، تحقيق : مفيـد قميحة، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ .
- عطوان ، د . حسين : مقدمة القصيدة العربية في العصر الأمـوي ، دار المعـارف بمصر .
- العظم ، صادق : في الحب والحب العذري ، دار الجرمق ، بيروت ، ط٤ .
- علي ، د . جواد : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسـلام ، دار العلـم للملايـين ، بيروت ، مكتبة النهضة ، بغداد .
- عوض ، د . ريتا : نبتة القصيدة الجاهلية " الصورة الشعرية لدى امرئ القـيس " ، ١٩٩٢ ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ .
- الغذامي ، د . عبد الله : الخطيئة والتكفير ، د . ت ، النادي الثقافي الأدبي ، جدة .
- الغلاييني ، مصطفى : جامع الدروس العربية ، ٢٠٠٣ ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط١ .
- ابن فارس ، أحمد : مقاييس اللغة ، ٢٠٠٢ ، تحقيق : عبد السلام هارون ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق .
- فرويد ، سيجموند : عسر الحضارة ، ١٩٧٥ ، ترجمة : عادل العوا ، وزارة الثقافـة والإرشاد القومي ، دمشق .
- فضل ، صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبـي ، ١٩٨٥ ، دار الآفـاق الجديـدة ، بيروت .

- فيشر ، إرنست : ضرورة الفن ، ١٩٦٥ ، ترجمة : ميشال سليمان ، دار الحقيقـة ، بيروت .
- فيصل ، د . شكري : تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ، ١٩٥٩ ، مطبعة جامعـة دمشق ، ودار العلم للملايين ، ط٦ .
- قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ١٩٨٥ ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ط١ .
- قانصوه ، صلاح : نظرية القيم في الفكر المعاصر ، ١٩٨٤ ، دار التنوير ، بيروت ، ط٢ .
- قباوة ، د . فخر الدين : سلامة بن جندل الشاعر الفارس ، ١٩٦٨ ، المكتبة العربية ، حلب .
- ابن قتيبة ، أبو محمد عبد الله بن مسلم : الشعر والشعراء ، د . ت ، حققـه وضـبط نصه ووضع حواشيه : د . مفيد قميحة والأستاذ محمد أمين الضنّاوي ، دار الكتـب العلمية ، بيروت .
- القرطاجني ، حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ١٩٦٦ ، تحقيق : محمد الحبيب ابن الخواجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس .
- القزويني ، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن : الإيضاح في علوم البلاغة ، د . ت ، منشورات مكتبة النهضة ، بغداد .
- القزويني ، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن : التلخيص في علوم البلاغة ، د . ت ، ضبطه وشرحه : عبد الرحمن البرقوقي ، المكتبة التجارية الكبرى ، مصر .
- قصبجي ، د . عصام : نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم ، ١٩٨٠ ، دار العلـم للطباعة والنشر .
- القط ، د . عبد القادر : في الشعر الإسلامي والأموي ، ١٩٧٩ ، دار النهضة العربية للطباعة النشر ، بيروت .
- القمني ، سيد : الأسطورة والتراث ، ١٩٩٣ ، دار سيناء ، القاهرة .
- القيرواني ، ابن رشيق الحسن : العمدة في محاسن الشعر وآدابـه ونقـده ، ١٩٨١ ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط٥ .
- القيسي ، نوري حمودي : الطبيعة في الشعر الجاهلي ، ١٩٧٠ ، دار الإرشاد للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ .

- ابن قيم الجوزية ، روضة المحبين ونزهة المشتاقين ، ١٩٥٦ ، تحقيق : أحمد عبيد ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة .
- كروشه ، بنديتو : علم الجمال ، ١٩٦٣ ، تعريب : نزيه الحكيم ، مراجعة : بديع الكسم ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، المطبعة الهاشمية .
- كموني ، سعد حسن : الطلل في النص العربي " دراسة في الظاهرة الطللية مظهراً للرؤية العربية " ، ١٩٩٩ ، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ .
- لبيب ، طاهر : سوسيولوجيا الغزل العربي ، الشعر العذري نموذجاً ، ١٩٨١ ، ترجمة : حافظ الجمالي ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق .
- لحميداني ، حميد : بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي ، ١٩٩٣ ، بيروت ، الدار البيضاء .
- لوتمان ، يوري : مشكلة المكان الفنّي ، ترجمة : سيزا قاسم ، عيون المقالات ، الدار البيضاء .
- مبروك ، مراد عبد الرحمن : الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري (دراسة نصية) ، ٢٠٠٠ ، مركز الحضارة ، القاهرة ، ط١ .
- مجموعة من الفلاسفة : الجمال في تفسيره الماركسي ، ١٩٦٨ ، ترجمة : يوسف حلاق ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق .
- محمد ، د . أحمد علي : الأدب العباسي تحليل نصوص أدبية (نماذج في النقد التطبيقي) ، ٢٠٠٤ ، منشورات جامعة البعث ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية .
- محمد شرف ، د . حفني : الصور البيانية بين النظرية والتطبيق ، ١٩٦٥ ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ط١ .
- محمد ، الولي : الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي ، ١٩٩٠ ، المركز الثقافي ، بيروت ، ط١ .
- مرتاض ، عبد الملك : ألف ليلة وليلة : تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد ، ١٩٩٣ ، الجزائر .
- مرتاض ، عبد الملك : بنية الخطاب الشعري ، ١٩٨٦ ، دار الحداثة ، بيروت ، ط١.
- المرزباني ، محمد بن عمران : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، ١٩٩٢ ، اختيار وتقديم : د . أحلام الزعيم ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق .

- ابن المعتز ، عبد الله : البديع ، ١٩٨٢ ، نشر وتعليق إغناطيوس كراتشفوفسكي ، دار المسيرة ، بيروت ، ط٣ .
- مفتاح ، د . محمد : في سيمياء الشعر القديم ، ١٩٨٢ ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط١ .
- مكليش ، أرشيبالد : الشعر والتجربة ، ١٩٦٣ ، ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي ، دار اليقظة العربية ، بيروت .
- أبو منصور ، فؤاد : النقد البنيوي الحديث ، ١٩٨٤ م ، دار الجيل ، بيروت .
- مونسي ، د . حبيب ، فلسفة المكان في الشعر العربي ، ٢٠٠١ ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق .
- الميداني ، أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري : مجمع الأمثال ، د . ت ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار المعرفة ، بيروت .
- ميرهوف ، هانز ، الزمن في الأدب ، ١٩٧٢ ، ترجمة : أسعد رزوق ، مراجعـة : العوضي الوكيل ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة .
- ناصف ، د . مصطفى : دراسة الأدب العربي ، ١٩٨١ ، دار الأندلس ، بيـروت ، ط٢ .
- ناصف ، د . مصطفى : الصورة الأدبية : ١٩٨١ ، دار الأندلس ، بيروت ، ط٢ .
- هلال ، د . محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، ١٩٨٧ ، دار العودة ، بيروت .
- هورتيك ، لويس : الفن والأدب ، د . ت ، ترجمة : بدر الدين قاسم الرفاعي ، وزارة الثقافة .
- هوغراهام : مقالة في النقد ، ١٩٧٣ ، ترجمة محيي الدين صبحي ، جامعة دمشق .
- هيغل : المدخل إلى علم الجمال ، ١٩٧٨ ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط١ .
- وهبة ، مراد : المعجم الفلسفي ، ١٩٧٩ ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ط٣ .
- اليافي ، د . عبد الكريم : دراسات فنية في الأدب العربي ، ١٩٧٢ ، دمشق .
- اليافي ، د . نعيم : تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، ١٩٨٣ ، اتحـاد الكتاب العرب ، دمشق .

- اليافي ، د . نعيم : الشعر والتلقي (دراسات في الرؤى والمكونـات) ، ١٩٩٩، دار بترا للنشر والتوزيع، دمشق ، ط١ .
- اليافي ، د . نعيم : مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، ١٩٨٢ ، وزارة الثقافة والإرشـاد القومي ، دمشق .
- يوسف ، د . حسني عبد الجليل : الإنسان والزمان في الشـعر الجـاهلي ، د . ت ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة .
- اليوسف ، يوسف : الغزل العذري دراسة في الحب المقموع . ١٩٨٢ ، دار الحقائق، لبنان ، ط٢ .
- اليوسف ، يوسف : مقالات في الشعر الجاهلي ، ١٩٧٥ ، وزارة الثقافة ، دمشق .

المعاجم :

- الفيروز آبادي ، مجد الدين محمد بن يعقوب : القاموس المحـيط ، إعـداد وتقـديم : محمد عبد الرحمن المرعشلي ، د . ت ، دار الإحياء التـراث العربـي ، بيـروت ، لبنان.
- مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، ١٩٦٠ ، القاهرة ، ط٣ .
- مجمع اللغة العربية ، المعجم الكبير ، ١٩٨٠ ، القاهرة .
- مجمع اللغة العربية ، المعجم الفلسفي ، ١٩٨٣ ، الهيئـة العامـة لشـؤون المطـابع الأميرية ، القاهرة .
- ابن منظور ، جمال الدين بن مكرم الأنصاري : لسان العرب ، ١٩٥٦ ، دار صادر للطباعة والنشر .

رسائل الماجستير :

- الديوب ، د . سمر : الصورة الفنية عند شعراء البادية في عصر صـدر الإسـلام ، ١٩٩٨ ، رسالة ماجستير، جامعة البعث ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية .
- كبابة ، وحيد : الصورة الفنية في شعر الطائيين ، ١٩٨٤ ، رسالة ماجستير – كليـة الآداب ، جامعة حلب .

المجلات والدوريات :

- بدوي ، عبده ، الغربة المكانية في الشعر العربي ، ١٩٨٤ ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، نيسان ، تموز .
- الحسين ، د . أحمد جاسم : الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان في روايات رجاء عالم ، ٢٠٠٩ ، مجلة بحوث جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية ، مج (٢٥) ، ع (١) .
- الخرابشة ، د . علي قاسم محمد ، جماليات المعنى الشعري في قصيدة رحلة إلى مصر لأبي نواس ، ٢٠٠٩ ، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية ، مج (٢٥)، ع (١ ، ٢) .
- رومية ، د . وهب : شعرنا القديم والنقد الجديد ، ١٩٩٦ ، سلسلة عالم المعرفة ، ع (٢٠٧) ، آذار .
- سلام ، عبد السلام : أثر التراث في الصورة الشعرية (دراسة في شعر صلاح عبد الصبور) ، ١٩٩٦ ، مجلة القاهرة ، ع (١٦٦) ، أيلول .
- عتر ، د . نور الدين ، وياسوف ، أحمد : الصور اللّونية في الحديث النبوي ، ١٩٩٤، مجلة بحوث جامعة حلب ، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية ، ع (٢٦) .
- قصبجي ، د . عصام والموسى ، فيروز : الرحلة في مقدمة قصيدة المديح الأندلسية ، ١٩٩٢ ، مجلة بحوث جامعة حلب ، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية ، ع (٢٢) .
- المرعي ، د . فؤاد ، والمرشد ، أحمد : جدل المكان والزمان في روايات عبد الرحمن منيف ، ١٩٩٢ ، مجلة بحوث جامعة حلب ، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع (٢٢) .
- لحميداني ، حميد : فضاء الحكي بين النظرية والتطبيق ، ١٩٨٦ ، مجلة " دراسات أدبية ولسانية " ، ع (٣) .
- أبو هيف ، د . عبد الله : جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر ، ٢٠٠٥، مجلة بحوث جامعة تشرين ، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية ، مج (٢٧) ، ع (١).

Summation of the research in English

The Beauties of place in the poetry of Ze Al Rimma .

This research aims at introducing the place in the poetry of Ze Al Rimma . Depending on place in the first step , Making other interests subjecting to meanings which are instigated by place in the very core of his poetry , and to analyse the Artistie trace into its composing elements and then into its aesthetic elements , its values . We shouldn't forget the integrated unity of place .

If we treated place from an aesthetic prospective , according to this vision , It is, then , easier to understand the interlacing relations to reach the aim which is targeted by the poet through clarifying the properties of place , especially , that the poetry of Ze . Al Rumma is full of life and it is not a mere external forma .

The research is divided into three chapters , a preface , conclusion and results . In the preface we studied the concept of place in literature : To prove the importance of place in a literary work we can say : when a literary work cancels its rapport with place it loses its originality and peculiarity . Therefore , place because an essential part of its geometry and architecture and not a mere decorative from . In other words , the beauties of place go together with the beauty of the literary work . Man , through his movement in place , draws the beauty of the place . Therefore , place without man is a mere piece of a solid without soul or life . The relation between place and man cant be denied or ignored . No place without its time , what ever they differ or intersect , they constitute , with the other elements , the structure of the literary text which shows the outlook of the poet .

Halssa classified place in four kinds : The allegorical place , the geometrical , and place as a lived experience , then , he added the hostile place . The concept of place developed into the " space " term . The novel space is time and place setting in which the characters and things appear clinging to events which are related to the philosophical look and the gender of the literary work and the sensitivity of the writer .

In the first chapter , we studied the life of Ze – Al Rimma and the main poetic purposes and the general effects an his poetry . Zo – Al Rimma was born during the caliphate period of Abdul Malek Ibn Marwan (٦٥ – ٨٦) Higra , Amidest the sand dunes of Aldahnas and Alyamama regions . He was called Ze – Al Rimma because he used to hung a tumult an his shoulder . He knew how to read and write . They talked about the accuracy of his linguistic sense and his large knowledge of the unknown and his memorization of the old poetry . The used to have a strong memory and great inteuigence .

When he was xoung , he loved Mayya . She was his first inspiration for poetry . He loved her for zelears . then , they parted , she married Assem , one of her cousins . In the last xears of his life in the Bani Amer quarter , he loved kharqa'a , she was a compensation for the lost hope .

The poet died during the caliphate period of Hisham Ibn Abdul Maleck (١١٧) while he was forty . But his poetry is a witness of his poetic talent .

He , by the testimony of language secholars , made the third of the Arabic language .

Scholars said about him " Best similes are by Emro'a Alqais and best personification during the Islamic period is by Ze – Al Rumma . The poet complained of in justice because they didn't rank him with the first great class of poets despite his genius and greatness of his poetry . The traditions of poetry.

The traditions of poetry were not on his side . They , even , didn't mention him because he was xoung . They envied him . Al Farazdaq and Jareer envied him for his poetry . It was enough that the people of the Badia (desert) admitted his talent .

The most important influences in his poetry are : the old Arabic poetry , the Umayyad poetry .

In the second chapter we studied the social place , we meant (the ruins and the tribe) through :

Place in the ruins talks : ruins represent a group of values . They are the place connected with the beloved , the Artistic fertile material to create his imagination , the place for love and meetings , but late played its role , so , the place turned from a safe one into a dreary place because he lost the woman he loved . This drove him to be a creative poet singing her name and the names of places she resided in .

We studied the journey to and in the place .

Journey to the place : Journey , in the poetry of Ze – Al Rumma , is considered a means to exceed the social place which suffers alienation therefore , Roads were long and dreary , full of obstacles and the unknown amid the desert . The journey was connected with the image of ruins . The poet made the places of travel as an attraction center . The relief of the place because reflection to his soul . He chooses the safe , Peaceful place . Sometimes , he binds it with eagerness and being faraway through the significance of the valley since it is a penetration of the place , create its overact on it through passing it . Some times , we see the poet unable to move , he is unclosed in one place . This case indicates inability , no power to act , or interact with the outside world . The

means to this is his she – comel , the means of trousport and mover went . He gives the she – camel characteristics of strength to make himself have the peace of mind after a long journey other the woman (the beloved) As for the Journey in place : The woman hence is an imagination . So , she deepens the case of poverty and absence . We can assume that this memory is a journey in the place. The poet is a captive for this memory and this place . But place here has a positive effect because it enables the poet to see his beloved without restrictions . We studied the die nation of place . It was manifested in two kinds of Alienation : Alienation of suppress which the poet has no grip over it , but many factors combined to create it and it was manifested in the alienation of homeland , family and society .

The second kind is the alienation of self . It is manifested in the nostalgia to the past , the poet lives the utmost of alienation because he mistook in his choice of the woman he wanted . His life changed into a series of psychological disorders which led him into frustration . The poet appeared in many places as a bound came which yearns to its home but the tie prevents it … so his estrangement and alienation doubled when he lost every sense of homeland and peace of mind .

The poet , (Zo – Al Rimma) depicts his eagerness within poetry of courtesy and poetry of place . The effect of Islam appeared clearly in the courtesy poetry, So he gave the love poetry originality in creativity and individuality in exposition and depth in expression and vision .

Time seemed Loaded with passion troubles , so vision of poet goes back to the past of place to treat his sad presents .

Place remains a lighted – spot in the poet's life , self faces absence through we find the experience of love at Ze – Rimma takes a place sublimation embodies with the reality images which it lives in .

The poetry of courtesy discuses the great values of love which were treated by poets before . He celebrates the body beauty to a great extent and he knows the images of the earlier poets . It reveals a conservative taste with a little development . So , his beloved is like deer Amid sandy isolated place in Alwa'asa . He counted the body features of the beloved woman , this deepens his sense of prevention .

The heart of the poet receives the rays coming from the place of his beloved , the veiled woman in a tent , he uses the contrast of colours available in the place , and as a result her this opposition it gives strength to both parties within the same image . The poet always resorts to the high place when he tacks about courtesy to clarity a notion which indicates the honesty of his beloved .

Place , at Ze Al Rimma , has special attraction which helps him to settle , here , comes the beauty of place in the love text , which lies in the changing of the geographical place into a poetical place conveying soul and life . The poet used it to convey his seusations feelings and as an allernative for the social place which tied him . So he felt great alienation because he failed in reaching the woman whom he loved , he went out to the place where he feels freedom and liberty . The social place comes into contrast with the natural place . Desert seemed avast place , isolated from people , in front of the poet . The poetic desert doesn’t have one significance , but it differs according to the attitudes of the poet towards it . Moving from the restricted place into the open one means movement from real into imaginative . He conveyed what he wanted of the two beauties of the natural place to suit his worried psychological case . He confronted the absenceal woman whom he loved by the available things of the place like deer and flowers .

Place , in the poetry of Ze – Al Rimma , was in his depths a living revelation and renewed inspiration of visions full al beauty and charm .

In the third chapter : We studied the place image through simple , Allegory , pun and me studied the rhetoric images homonyms and antonyms we studied statements and question and exclamatory sentences through enhancing and deferring and through connecting and disconnecting the image in his poetry seemed as an expression of a persisting desire which drives the poet to uncover what he conceals in his interior of tendencies and wishes and what he stored in his memory of life experiences . He resorts to his inner world to take symbols which reveals the movement of time and place to express his psychological life, what he wished foe and hopes to achieve it . The pictorial image has more beautiful effect on ears and has special impact especially when this image took a symbolic and a legendary dimension because it creates from the direct meaning of the word many signifiers and symbolic dimensions can't be attained except by interpretation . He expressed his sufferings through the image . This is beauty in the poetic performance where self melts with the topic together in the poem to formulate the attitude , the vision and the feeling .

Syrian Arab Republic
Al- Baath University
Faculty of Art and Humanities

The Beauties Of Place in The Poetry Of Ze Al Rimma

A thesis Presented to Acquire a Master Degree In the Arabic Language and Literature

Supervised by
Doctor Samar Al Dayyoub

Candidate
Fadia Ridah Al Owaishi

1431/ 2010