

صورة المكان في شعر ذي الرُّمَّة

أسامة اختيار

Zu'r-Rimme'nin Şiirlerinde Mekan Tasviri

173

Özet

Tam ismi Gaylan b. 'Ukbe el-'Adevî olan Zu'r-Rimme, Mudar kabilesine mensuptur. Künyesi Ebu'l-Haris lakabı ise Zu'r-Rimme'dir. Hicri 77 yılında doğup 127 vefat eden Zu'r-Rimme, Emevî dönemi şairlerindendir. Şiirlerinde teşbih sanatını ustaca kullanmasıyla bilinen Zu'r-Rimme, kendi asrının ikinci tabakasında yer alan güçlü şairlerdendir. Şiirlerinin, sanatsal ve dilsel iki boyutu bulunan Zu'r-Rimme, dilbilimciler tarafından hüccet olarak kabul dilmektedir. Cevherî Sihâh'ında Zamahşerî Esâsu'l-Belaga'sında, İbn Manzûr ise Lisânu'l-Arab adlı eserinde onun şiirlerini sıklıkla delil göstermişlerdir. Bu araştırma Zu'r-Rimme'nin şiirlerinin sanatsal yönlerini aşağıda zikredilen başlıklar altında işleyecektir: Mekân tasvirinde hareket ve sükûn algısı, İçilmeyen suların tasviri, Zaman ve mekân benzerliği, Şairin psikolojisinin, şiirlerinde çevresindeki varlıklara etkisi.

Anahtar Kelimeler: Zu'r-Rimme, Gaylan b. 'Ukbe, Emevî Dönemi, Klasik Arap Edebiyatı, Teşbih Sanatı.

Image Place in Poems ZorRummah

Abstract

ZorRummah belongs to the era poets Alamuez. His Poems is very important for

* Doç. Dr. Ousama EKHTIAR, Bingöl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi [ousama67@gmail.com].

two reasons, because those poems are too high and strong language also describe the desert. For that this research will discuss the image of that place in his poems through the following points: stillness and motion image in the description of the place, image turbid water fountains and its relation to the psychological situation of the poet, Similarity between time and space in the form of the desert and the image of the desert in his poems.

The strong relationship between the Arab poet and the place where he lived, and that was his memories of the past. Image place in the poet's poems show the pain and hope in the hearts of the poet, poet did not leave anything in the place without shooting in his poems, and this refers to the attention of the poet of place.

Key Words: ZorRummah, Poets Alamuez, Gaylan Ebn Okba, The art The old of Arabin poetry. of Tashbih,

صورة المكان في شعر ذي الرُّمَّة

تمهيد:

174

ذو الرُّمَّة هو عَيْلانُ بنُ عُقْبَةَ العَدَوِيِّ، من مُضَرَ، كُنْيَتُهُ أبو الحارث، وذو الرُّمَّة لقبُهُ، والرُّمَّة الحَبْلُ البالي. من شعراء العصر الأمويِّ، وُلِدَ سنة سبع وسبعين للهجرة، وتوفِّي سنة سبع عشرة ومئة، وهو من فحول شعراء الطبقة الثانية في عصره، معدودٌ من أهل البادية، وإن اختلف قليلاً إلى اليمامة والبصرة، وقد جعله أبو عمرو بن العلاء خاتمة شعراء الطلل في الإجازة؛ لأنَّه ذهب في ذلك مذهب الجاهليين فأحسن، ولذلك قال فيه: «فُتِحَ الشَّعْرُ بامرئ القيسِ وخُتِمَ بذِي الرُّمَّة»^(١)، وقد تميَّز شعره بإجازة التَّشْبِيهِ، وَعَلِقَ (مَيْتَةَ) المنقرِية، وهي مَيْتَةُ بنتِ عاصم، واشتهر بها، فَجُلُّ شعره في التَّعْزُّلِ بها^(٢).

يقف هذا البحث عند الجانب الفنِّي من شعره، ليدرس صورة المكان فيه، ولاسيما أنَّ الشَّاعِر كان مولعاً بوصف البوادي وما فيها، والهدف من هذه الدراسة

١ (الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، دار صعب، بيروت، ط١، ٨٦٩١م، /١ (٨٩٥).

٢ (للتفصيل في مصادر ترجمة الشَّاعِر انظر مقدِّمة (ديوان ذي الرُّمَّة)، تحقيق الدكتور عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت، ط١، ٢٨٩١.

أن نستقصي العلاقة القائمة بين الشاعر والمكان، من خلال نظرةٍ شاملةٍ ترصدُ الحضورَ الفنيَّ الجماليَّ لصورة المكان في بناء شعره كلّه.

تأسيساً على ذلك سوف ندرس العلاقة البنائية للصورة المكانية في شعره، وتقوم الدراسة على مفهومٍ جديدٍ للصورة الشعرية نطلق به للتشكيل التصويريَّ العنانَ ليضمَّ نمطاً من الصور التي تولّف مشاهد في لوحاتٍ شعريةٍ متكاملةٍ، وتعدُّ هذه الرؤية أرقى الرؤى للصورة الشعرية بمفهومها البنائيِّ التكامليِّ؛ لأنها تقوم على دراسة عنصر الاستدعاء في بناء الصور الشعرية، وهذا المفهوم (مفهوم الاستدعاء) يتيح لنا دراسة الصورة الفنية في النصِّ الشعريِّ بوصفها عضواً متصلاً بجسد النصِّ، يؤلّف مشهداً في لوحةٍ فنيةٍ شعريةٍ متكاملةٍ، فهو لا ينظر إلى الصور الشعرية المفردة في القصيدة على أنها حبة رملٍ في كومةٍ من الرمال تذرّوها الرياح، ولا يرى الصورة الشعرية معزولةً غير مرتبطةٍ بعلاقة التبادل المعنويِّ في القصيدة، وبذلك تكون وظيفة الدارس أن يبحث عن ذلك التسيج الخفي الذي يربط بين أجزاء الصور الشعرية في القصيدة الواحدة.

بعد أن أشرتُ إلى المفهوم الذي اعتمدته للصورة الشعرية في هذه الدراسة أحدد مسارَ خطّتها بالمحاور الآتية:

- أثر ثنائِيّة السكون والحركة في رسم صورة المكان.
- ظاهرة فساد الأمكنة.
- المشاكلة الزمانيّة للمكان.
- إسقاط المعاناة الذاتيّة على المكان وموجوداته.

أولاً: أثر ثنائِيّة السكون والحركة في رسم صورة المكان.

ثمّة مكانان رئيسان في صور ذي الرمة، هما الصحراء والبادية. الصحراء دائرةٌ مكانيّةٌ كبرى غير مأهولة، والبادية مناطق صغرى مأهولة، وقد تذهب البوادي المأهولة في التصحر، ويطلب القوم غيرها، فتتعدّد المشاكلة بين الصحراء

والطلل في عنصر القحط، وبذلك تتحوّل علاقة ارتباط الإنسان بالبادية من علاقة الإقامة إلى علاقة الاجتياز.

يتميّز اجتيازُ الطلل من اجتياز الصحراء بحدّة التوتر النفسيّ بسبب تداعي ذكريات الشاعر عند وقوفه على الأطلال، وتدفع الحال النفسية الشاعر إلى محاولة نشر الطلل برسم صورة الحياة فيه، من خلال استسقاء السحاب له، وإسكان الحيوان فيه، أملاً بعودة الماضي السعيد بما يحمله من ذكريات حين كان الشمل مُتلفاً والرّبع مُجنّماً.

وإذا كان الشعرُ في بعضه ضرباً من الغناء؛ فإنّ الشاعر صبغ شعره بصبغة التّغني بالطلل، حتّى صارت سمةً له، فقد «تحوّل به ذو الرّمة إلى لوحاتٍ بديعة»^(٣)، وهذا الحكم الذي أطلقه الدكتور شوقي ضيف يحملنا على تفسير هذه الحقيقة، لكننا نقفُ أمام التّمط الصّعب عند تفسيره، لأنّ طغيان فكرة الطلل على ذهن ذي الرّمة وتشعب دلالاتها - من أوضّحها إلى أعقدها - كانا سببين رئيسيين في وصفي للرؤيا الشعرية للمكان لديه بأنّها: نمطٌ صعبٌ حقاً. إنّه يرسم صورةً لتشر المكان رغبةً منه في عودة الحياة إليه، أي إنّ الطلل لا يمثّل فناءً مطلقاً بالنسبة إليه لشدة تعلقه به، ولذلك ترتبط فكرة نشر المكان بثنائيةٍ ضديّةٍ أخرى غير (الوقوف والاجتياز) هي ثنائية (الجلّ والتّرحال)، ولهذه الثنائية أثرٌ في بناء المقدّمة الطلّية للقصيدة العربية منذ مراحل نشأتها التاريخيّة الأولى في الشعر الجاهليّ إلى مراحل متأخرة من الشعر الأمويّ في البوادي، إلّا أنّ النّقد العربيّ القديم لم يستطع أن يرصد الغور العميق لهذه العلاقة.

إنّ رصد المكان في شعر ذي الرّمة ينتج من السكون، ويتجلّى مظهر السكون في خلوّ الطلل من الأهل والأحبة، ويتجلّى أيضاً بوقوف الشاعر على الطلل من دون صحبه أحياناً، أو بحثهم على الوقوف والاعتذار إليهم عن صبوة الحبّ. يبعث السكون الأسي في نفس الشاعر، فيجتهد في رسم صورة خياليّة لحركة رياح الشمال التي تُعفي الطلل، ورياح الجنوب التي تنشره، فتدفع التراب الذي وضعته رياح الشمال، ويسننير الشاعر من خلال هذه الحركة الصّراع بين الموت والحياة

٣ (ضيف (د. شوقي): الفنّ ومذاهبه في الشعر العربيّ، دار المعارف، مصر ، ١٩٦١م، ص ٥٣.)

في الأرض القفر، ويظهرُ المكانُ مُسَرَّباً بمشهد السُّكون من خلال تصوير النُوِيِّ والأثافيِّ وأثرِ أبعارِ الحيوانِ الذي مرَّ بالطلُّ ثمَّ غادره، ثمَّ تُستتار الحركةُ في المكان بتصوير مشهد النَّشْرِ لَهُ، فكأنَّه نَشْرُ السَّجْلِ مِنَ الكُتُبِ، نَلْحَظُ ذلك في كثيرٍ من شعر ذي الرُّمَّة، ولا سيَّما القصيدة البائيَّة الأولى في ديوانه، ومَطَّلَعُهَا: (٤)

ما بال عَيْنِكَ مِنْهَا المَاءُ يَنْسَكِبُ

كأنَّه مِنْ كُلِّ مَفْرِيَّةٍ سَرِبُ

هذه القصيدة هي البائيَّة الكبرى في ديوانه، وقد ذاع صِبْغُهَا بين النَّاسِ، حتَّى كادَتْ تَطغى على جميل شعره من غيرها. قال فيها مُعاصِرُهُ جرير: «لو خرس ذو الرُّمَّة بعد قصيدته: ما بال عَيْنِكَ مِنْهَا المَاءُ يَنْسَكِبُ، كان أشعر النَّاسِ» (٥).

ترتبط ثنائيَّة (السُّكون والحركة) في هذه القصيدة ارتباطاً وثيقاً بالحلِّ الطَّوعيِّ في المكان، إذ تغيَّبُ لفظتا (قفا، عوجا) عن مطلعها، ويقوم هذا الضَّرْبُ من الحلِّ على تجاهل ظاهرة (الصَّحْبِ) في موقف الطُّلِّ من هذه القصيدة، ويبدأ الموقفُ الطَّلِّيُّ بفكرة السُّكون التي تشي من طَرْفِ حَفِيِّ بالْقَفْرِ والبلى (الموت والسُّكون)، ثمَّ تنقلب الصُّورة إلى محاولة استدعاء عنصر الحياة، ويمكننا التماسُ الدَّلِيلِ على ذلك برصد العلاقة اللُّغويَّة بين ضِدَّيْنِ (النَّشْرِ / الطِّيِّ) في البيت الرَّابِع من القصيدة: (٦)

أَمْ دِمْنَةٌ نَسَفَتْ عَنْهَا الصَّبَا سَفْعاً

كما تُنْشَرُ بَعْدَ الطِّيَّةِ الكُتُبُ

يشرع الشَّاعر في رسم صورة المكان من دون استيقاف الصَّحْبِ، وكأنَّ الوقوفَ عليه فِعْلٌ حَتْمِيٌّ سَبَقَ حَدُوْثُهُ طَوَاعِيَّةً من دون أمرٍ. يدلُّ على هذه

٤ (ذو الرُّمَّة: ديوانه، تحقيق الدكتور عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت، ٢٨٩١، ج١/٩).

٥ (المرزبانيُّ) (أبو عبد الله محمَّد بن عمران): الموشَّح في مآخذ العلماء على الشُّعراء، تحقيق محمَّد حسين شمس الدِّين، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ٥٩٩١م، ص ٦٠٢).

٦ (ذو الرُّمَّة: ديوانه ج١/٥١. السُّفْع: السَّيْل من الرَّمْلِ).

الطَوَاعِيَةِ استحداثُ الرِّكْبِ للأخبارِ في البيتِ التَّالِثِ مِنَ القَصِيدَةِ ذاتِها، وَيَعْضُدُهُ البيتُ الرَّابِعُ، وفيه قرينةٌ مكانيةٌ تُشِي بِحدوثِ الوقوفِ إِنْ رُئِيَتْ فِي دَرْجِ سياقِها الدَّلَالِي، هذه القرينةُ المكانيةُ هي وَصْفُ (الدِّمْنَةِ).

تَنبُجُ الصُّورُ الحركيةُ للمكانِ مِنَ الوقوفِ عليه، إذ تبدو الدِّمْنَةُ للوهلةِ الأولى دليلاً على الخَوَاءِ، ويتمثلُ الخَوَاءُ بالمكانِ القَفْرِ، في حين يتمثلُ السُّكُونُ بفكرةِ الوقوفِ على الطَّلَلِ، وتوثيقاً لفكرةِ العَفَاءِ يربطُ الشَّاعِرُ المكانَ في هذا الطُّورِ بصورةِ الكتابِ المَطْوِيِّ الذي يُسْتَبانُ نُشْرُهُ، لِيَبِينَ عَمَّا فِيهِ (كما تُنْشَرُ بَعْدَ الطَّيَّةِ الكُتُبِ)، وتضارعُ صورةُ (الكتابِ المَطْوِيِّ) صورةَ المكانِ وقد تَوَضَّعتِ الرِّمالُ فيه، وهذا مَظْهَرٌ من مظاهرِ موتِ المكانِ، لأنَّهُ يَشِي بِالْعَفَاءِ والبَلَى، غيرَ أنَّ بروزَ عنصرِ الحركةِ المُمَثِّلِ بريحِ الصَّبَا النَّاشِرَةِ جَعَلَ لصورَةِ الموتِ مقابلاً ضِدِّيًّا، وبذلك برزتِ (الصَّبَا) قرينةً دالَّةً على محاولةِ بعثِ المكانِ ونُشْرِهِ، يَظْهَرُ ذلكُ من خلالِ رِبْطِ الصُّورَةِ المكانيةِ بصورةِ الكتابِ المنشورِ.

178

يُصَعِّدُ الشَّاعِرُ بعدَ ذلكِ حَدَّةَ الصَّرَاعِ بينَ (السُّكُونِ والحركةِ) و(الموتِ والحياةِ)، من خلالِ تشكيلِ صورةٍ أخرى تقومُ على ثنائِيَّةِ (السُّكُونِ والحركةِ) ذاتِها، فتبرزُ الحركةُ عنصرًا مؤثِّرًا في المشهدِ التصويريِّ للطَّلَلِ، وتنقسمُ الحركةُ قِسْمَيْنِ: حركةٌ مدمِّرةٌ، وأخرى بِنَاءةٌ. تتجلَّى الحركةُ المدمِّرةُ في تأكيدِ الشَّاعِرِ عَمَلِ (الرَّيْحِ الرَّمْلِيَّةِ) الَّتِي تَعْفِي الطَّلَلِ وتُدْرُسُهُ، وتتجلَّى الحركةُ البِنَاءةُ في (الرَّيْحِ الرِّادَّةِ) الَّتِي تَهْبُ من جهةٍ معاكسةٍ للرَّيْحِ الأولى، وهي ناشرةٌ للمكانِ تعملُ في نَزْعِ ما تَوَضَّعَ فيه من رمالٍ، فتتبدُّها بعيداً منه. إنَّ في ذلكِ إصراراً آخرَ من الشَّاعِرِ على نُشْرِ المكانِ ورصدِ مظاهرِ الحياةِ فيه، على الرِّغمِ من ذلكِ العَفَاءِ المخيمِ الذي يظهرُ في قوله: (٧)

سَيلاً مِنَ الدَّعْصِ أَغْشَنَّهُ مَعَارِفِهَا

نُكْبَاءُ تَسْحَبُ أَعْلَاهُ فَيَنْسَحِبُ

٧ (ذُو الرُّمَّةِ: ديوانه ج ١ / ٥١. الدَّعْصُ: الرُّمَلُ المَجْتَمِعُ، أَغْشَنَّهُ: غَطَّنَهُ، النُّكْبَاءُ: رِيحٌ تَجِيءُ بينَ رِيحَيْنِ.)

تتصاعدُ الحركةُ في المكان في صورةٍ جديدةٍ غير صورةِ الرِّيحِ الرَّمليَّةِ التي كان لها أثرٌ في الطَّلِّ، ويتجلى هذا المظهرُ الجديدُ في رَصْدِ عَمَلِ الأمطارِ الموسميَّةِ الَّتِي تَتَخَوَّنُ الطَّلَّ لاستمرارها وغازرتها، فَتُعَفِّيهِ: (٨)

لا، بلُ هو الشَّوقُ، مِنْ دارٍ تَخَوَّنَها

ضَرَبُ السَّحابِ وَمَرُّ بارِحٍ تَرِبُ

إذا نظرنا إلى البيت مفرداً وَجَدْنَا حِسَّ الموتِ مسيطراً على الحياة، يظهر ذلك في حركة العفاء ممثلةً بالأمطار والرياح، وهذا ما يشير إليه لفظ (تَخَوَّنَ)، فالعفاء المكانيُّ مُرْتَقِبٌ محتومٌ، لكنَّ قراءةَ دلالةِ البيتِ السَّابِقِ في سياقِ القصيدة تُوضِحُ إصرارَ ذي الرُّمَّةِ على معرفة المكان من طريق موجوداته المُزْمَنَةِ، فهو لا يُنْكِرُ الطَّلَّ ويستطيع أن يقرأ بعضَ المعالم فيه، وبذلك تثبتُ الحياةُ بِحُلَّتِها القَسِيبةِ في صورٍ جديدةٍ تُفَصِّي عواملَ التَّعَفِّيَةِ: (٩)

يَبْدُو لِعَيْنَيْكَ مِنْها وَهِيَ مُزْمَنَةٌ

نُؤْيٍ وَمُسْتَوْقَدٌ بِالِ، وَمُحْتَطَّبُ

إِلَى لَوَائِحِ مِنْ أَطْلالِ أَحْوِيَّةِ

كَانَها خِلَلٌ مَوْشِيَّةٌ قُشْبُ

بِجانِبِ الزُّرْقِ لَمْ تَطْمِسْ مَعالِمَها

دَوارجُ المُورِ والأَمْطارِ والحِقَبُ

يَقْرَعُ ذو الرُّمَّةُ عند هذه الأبيات من الوقوف على الطَّلِّ، وإذا حَرَمْنَا مجاميعَ

٨ (المصدر نفسه: ج ١ / ٠٢ . تخَوَّنَها: تَعَهَّدَها أو نَقَضَ عَهْدَها، البارِحُ التَّرابُ: الرِّيحُ الشَّدِيدَةُ تَحْمِلُ معها التُّرابَ.)

٩ (المصدر نفسه: ج ١ / ١٢-٢٢ . النُّؤْيُ: الحُفْرَةُ حَوْلَ الخِباءِ تُحْفَرُ لئلا يدخله الماءُ، اللَوَائِحُ: ما لَاحَ مِنَ الطَّلِّ وَيَداءُ، الأَحْوِيَّةُ: البيوتُ المَجْتَمِعَةُ، قُشْبُ: جَدِيدَةٌ.)

العلاقات الدلالية المتداخلة في هذه البنية التكوينية الأولى من القصيدة استطعنا فهم جملة من الثنائيات المتعارضة المتضادة التي تمثل فكرة الصراع بين الحياة والموت، والسكون والحركة، ويمثل الطرف الأول من تلك الثنائيات صوراً مكانية تحمل دلالة عفاء المكان: (الرمال تتوضع في الطلل، سيل الرمال يغشاه، المطر المعفي يلازمه، أطلال الأخرىة اللأحة فيه)، في حين يمثل الطرف الثاني صوراً مكانية تتشرب الطلل وترصد مظاهر الحياة فيه، بوصفها مقابلاً ضدياً لكل صورة من صور العفاء السابقة: (ريح الصبا تنسف الرمال بعيداً، النكباء تسحب الرمال منه، الدار واضحة المعالم والموجودات لم تطمسها دوارج المور، والأخرىة مؤشاة قشبية). يشير هذا كله إلى غلبة عنصر الحياة على الموت في صورة المكان، ويستخدم الشاعر الاستدعاء التصويري للتعبير عن هذه الفكرة، ولذلك يحمل هذا المشهد التصويري رؤية الشاعر للمكان الأثير لديه، لأنه محل ذكرياته وماضيه السعيد، ويغالب الشاعر موت المكان، تدفعه إلى ذلك القيمة الوجدانية التي يجسدها في ذاته.

180

التعلق بالطلل لدى ذي الرمة تعبير عن ارتباط وجداني بالديار، لأنه ناتج من علاقة حب حقيقية، وهذه سمة من سمات الغزل لدى جملة من الشعراء في العصر الأموي من أمثال كثير عزة ومجنون ليلى وذي الرمة صاحب مية، فقد كان هؤلاء الشعراء الغزلون «يأمنون بالمنازل والديار، وبألفونها ويحبونها حباً جمّاً، لأنهم عشاق»^(١٠)، وإذا استحضرننا قول الأصمعي: «ما أعلم أحداً من العشاق الحضريين وغيرهم شكاً حباً أحسن من شكوى ذي الرمة»^(١١) عرفنا أن صدق تلك العلاقة العاطفية ألقى على شعره صبغة من السحر تُضاف إلى براعته في بناء أساليب القول في وصف تلك الأمكنة التي حملت في وجدانه العميق بقايا صور من ذكريات حبه القديم، وقد رأى الدكتور يوسف خليف أن ذلك الحب

١٠ (حسن د. عزة): شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، مطبعة الترقى، دمشق، ١٦٩١م، ص ٩٧.

١١ (أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، تحقيق عبد الكريم إبراهيم العزايوي، الهيئة المصرية للكتاب، ٣٩٩١م، ج ٨/ ٠٨).

هو مثارُ شاعريَّة ذي الرُّمَّة وأساس علاقته العاطفيَّة بالمكان (البادية)^(١٢)، في حين انصرف الدكتور حسين عطوان إلى القول بِفَرادَةِ سيطرة المثلِّ الطَّلِّيِّ على شعر ذي الرُّمَّة، وعَقَدَ مقابلةً بين لَبِيدِ وذِي الرُّمَّة في هذا الجانب، وذهب في فاتحة قوله في تلك المقابلة إلى أن ذا الرُّمَّة: «أكبر مَنْ تخصصَّ في وصف الدِّيارِ الدَّائرة، بحيث يصحُّ أن نُسَمِّيَه شاعرَ الأطلال في العربيَّة ... فقد شُغِلَ بها شُغلاً شديداً، وفُتِنَ بها فتنةً طاغيةً، أسرتْ فؤاده»^(١٣) ويبدو المكانُ العُروةَ الوجدانيَّةَ الرابطةَ بين طرفي علاقة الحبِّ بين (الشَّاعر وميَّة)، لذلك تستدعي الوحدة التكوينيَّةُ التَّانيَّةُ من القصيدة البائيَّة الكبرى موضوعاً له صلَّته المباشرة بالمكان، إذ يربط الشَّاعرُ الدِّيارَ الدَّارسةَ باسم المحبوبة (ميَّة)، ويمضي في رسم مشهدٍ متكاملٍ للتفصيلات الجماليَّة لتلك المحبوبة، وهي ذات شِقِّين؛ خُلْفِيٍّ وخُلْفِيٍّ، لكنَّ الوصفَ الحسيَّ في غزله ظلَّ رهينَ العَقَّةِ المحصَّنة التي لا تتجاوز حدود الإعجاب بالجمال الظاهريِّ للمحبوبة، من دون مباشرة حكاية التفصيلات الماديَّة لعلاقة الحبِّ، وهذه الصِّفةُ ناتجةٌ من الحالِ النَّفسيَّةِ للشَّاعر الذي التزم العَقَّةَ منهجاً دينياً في غزله، ولاسيما أنَّ الأثر الإسلاميَّ بارزٌ في شخص ذي الرُّمَّة وأخلاقه، ونجدُ هذا النَّمطَ من الحبِّ المتَّصفِ بالطُّهرِ والعفافِ واضحاً في أمثلةٍ بارزةٍ من الغزلِ الأمويِّ، ويرسم الدكتور (شكري فيصل) بريشته اللغويَّة الرِّفيعة الخطوط العريضة الجامعة لشعراء ذلك النَّمطِ من الحبِّ، مشيراً إلى العلاقة الوثيقة بين الشَّاعرِ العاشقِ والمكانِ، فيرى أنَّ هذا الحبِّ: «يعدُّ من النَّوع الذي يعيش فيه العقلُ في إيسارِ القلبِ ... يمضي بصاحبه في كلِّ حَيِّزٍ حَثِينٍ صعبٍ، ويقذفُ به فوق الرِّمالِ المشبوبةِ يَسْتَوِي بها»^(١٤)، لذلك نجد الشَّاعرَ يمزج بين مرارة الفراق وبوح الحبِّ المهجور، ويرصدُ العلاقاتِ المكانيَّةَ في تلك الحكاية الغزليَّة في ضوءِ زمنين؛ ماضٍ سعيدٍ (حين التَّامِ الشَّمْلِ)، وحاضرٍ حزينٍ (مشهد ارتحال الرِّكبِ حين الفراق)، ويمكنني القول: إنَّ ثَمَّةَ تشابهاً في الدِّلالة بين

١٢ (خليف (د. يوسف): ذو الرُّمَّة شاعر الحبِّ والصَّحراء، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦١م، ص ٥٤١).

١٣ (عطوان (د. حسين): مقدِّمة القصيدة العربيَّة في العصر الأمويِّ، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦١م، ص ٥٠١).

١٤ (فيصل (د. شكري)، تطوُّر الغزل بين الجاهليَّة والإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٦٩م، ص ٨٨٢).

الصُّور المكانية التي أظهرت حيوية الطَّل والصُّور الغزلية في مشهد النَّسب، إذ يُلحظ المتأمل للمشهد الغزلي نمطاً جديداً من أنماط بعث المكان من طريق بعث الماضي المرتبط به، فالذكريات المتداعية هنا تعبير عن الرغبة الجامحة في عودة ماضي المكان وما كان عليه من التمام شمل الأعبة فيه.

وجدنا أن ذا الرمة حاول نشر المكان الذي فيه الطَّل من خلال استنارة الحركة البناءة فيه، وتأتي المهمة الأعسر في محاولته نقل تلك الحركة وما ينبعها من صور الحياة المنبثقة منها إلى المكان الأكبر مساحةً والأقل قدرة على الحياة، وهو الصَّحراء، فالمكان الجديد (الصَّحراء) مختلف كثيراً عن المكان الأول (الطَّل)، ولعله من اليسير رسم مظاهر الحياة بأساليب شتى في الطَّل (كاستنبات الكأ، واستنزال المطر، وإسكان الحيوان في المكان، وتحريك الرِّيح الناشرة للطَّل)، لكنّه من العسير نقل تلك المظاهر كلّها إلى الصَّحراء، كما لو كانت بادية، فالصَّحراء لا يُستنبط فيها كلاً، وليس للرِّيح فيها مظهر الحياة، إذ توحى بالموت في كثيرٍ من مظاهرها.

182

يظهر أثر الرِّيح المدمر في الرمال المستنارة، والكثبان المبتوثة فيها، والعواصف الهوج، وهذه سمات مميزة للصَّحراء تجعلها موحشة مثيرة للهواجس والوساوس والمخاوف في نفس ذي الرمة، لكنّه اجتهد في أثناء اجتيازه لها أن يرصد شيئاً من مظاهر الحياة فيها من خلال عنصر (الحركة)، وتتجلى هذه (الحركة) في مظهرين:

- الاستنناس برصد حركة النّاقة، وتحريك المكان بحركتها.
- نقل حركة النّاقة إلى حيوان الصَّحراء (حمار الوحش - الثور الوحشي - الظليم) تأسيساً على ظاهرة فنية هي ظاهرة الاستطراد في معرض الصورة، وهي ظاهرة شائعة في شعرنا العربي القديم، ولا سيما في عصوره الأولى.

أما الاستئناسُ برصد حركة الناقة فهو شأنُ ذي الرمة في قصائده الصَّحراويةِ جميعها، إذ تبدو الناقةُ قويَّةً جمليَّةً (تشبه الجمَلَ)، فكأنَّها جَمَلٌ ضَخْمٌ شديدُ البأسِ جَلْدٌ، وهذه الناقةُ نابضةٌ بكلِّ مظاهر الحياة والإحساس بالأشياء، من إحساسٍ بالألم، وشوقٍ إلى الديار، ونشاطٍ في الحركة، وهي تضيحي حيويَّتها على الأمكنة الصَّحراويةِ التي تجتازها، فيبدو المكانُ أنيساً بها من بعد وَحْشَةٍ، ويرى الرَّاكِبُ على مَنْتها الصَّحراءَ تتراقصُ أمامَ عينيه ذات اليمين وذات الشمال، تلعو حيناً، وتهبط حيناً آخَرَ، وهذا الرِّقْصُ البديعُ المحرِّكُ للمكان مستمدٌّ من حركة الناقة ذاتها، وبذلك تبدو الصَّحراءُ الساكنة في الحقيقة مكاناً حياً متحرِّكاً في الظَّاهر، وهذه الحركة الصَّحراويةُ تمثيلاً لحركة الناقة: (١٥)

لا تَشْتَكِي سَفْطَةً مِنْهَا وَقَدْ رَقِصَتْ

بِهَا الْمَفَاوِزُ حَتَّى ظَهَرُهَا حَدِبُ

تتوالى بعد ذلك سلسلةٌ من الهيئات الحركية للناقة، نلاحظها في بعض التراكيب اللغوية التي تتأزر لتحرك المكان بشركة الموجودات فيه: (راكبها يهوي، ركبها نصبوا، تخدي بمنخرق، ينحزن من جانبها وهي تنسلب، تنب ... ونب المسحج...)، وتأتي بعض الأفعال ليوميَّ بهيئة حركة الناقة، مثل الفعل (نصغي) الذي يستخدمه الشاعر ليوحى بجروح الناقة وميل رأسها نحو الأرض، وكأنها في هيئة الإصغاء: (١٦)

كَأَنَّ رَاكِبَهَا يَهْوِي بِمُنْخَرِقٍ

مَنْ الْجَنُوبِ إِذَا مَا رَكِبُهَا نَصَبُوا

تَخْدِي بِمُنْخَرِقِ السَّرْبَالِ مُنْصَلِتٍ

مِثْلَ الْحُسَامِ إِذَا أَصْحَابُهُ شَحَبُوا

١٥ (ذو الرمة: ديوانه ج/١ /٤٤).

١٦ (المصدر نفسه: ج/١ ص ٥٤-٥٥. المنخرق: مهبِّ الرِّيح، تخدي: تُسرع، العاسج: البعير يمدُّ عُقْقه في المشي مسرعاً، الواسج: البعير المسرعُ في مشيه، المسحج: حمار الوَحْشِ الْمُعْضَضُ الْمُكْدَحُ.)

وَالْعَيْسُ مِنْ عَاسِجٍ أَوْ وَاسِجٍ خَبِيًّا
يُنْحَرْنَ مِنْ جَانِبَيْهَا وَهِيَ تَنْسَلِبُ
تُصْغِي إِذَا شَدَّهَا بِالْكُورِ جَانِحَةً
حَتَّى إِذَا مَا اسْتَوَى فِي عَزْرِهَا تَتَبُّ
وَتَبَّ الْمُسْحَجِ مِنْ عَانَاتِ مَعْقَلَةٍ
كَأَنَّهُ مُسْتَبَانُ الشَّكِّ أَوْ جَنْبُ

يستأنس الشاعر برصد حركة الناقة، ويحرك الصَّحراء بحركتها، ثم يرصد حركة الناقة لينقلها إلى حيوان الصَّحراء، ممَّا يدلُّ على أنَّ الشاعر يسعى إلى رصد عنصر الحياة في الصَّحراء من خلال موجوداتها، ويقوم ذلك كله على ظاهرة الاستطراد في معرض الصورة على نحو استدعائيٍّ تتوالدُّ منه جملةٌ من الصُّور المكانية، إذ تنتج الصُّورة الجزئية من صورةٍ سابقةٍ لها، وتكون ذات علاقةٍ وطيدةٍ بها، إلى أن يتألف المشهدُ التصويريُّ من جملةٍ صورٍ متعدِّدةٍ متعاقبةٍ في لوحةٍ شعريَّةٍ متكاملةٍ.

تنتجُ من الصُّورة الصَّحراويَّة الأولى التي رصدَ فيها ذو الرُّمَّة حركة الناقة ثلاث صورٍ متوالية، وتكاد تلك الصُّور الوليدة تبدو مستقلةً بذاتها للوهلة الأولى، لكننا إن دققنا النَّظر في علاقاتها التركيبيَّة وجدنا أنَّها ذات ارتباطٍ وثيقٍ بعنصر الحركة، وترتبط على وجه التَّحديد بحركة الناقة.

تلك الصُّور الثلاث هي: (صورة حمار الوحش - صورة الثور الوحشي - صورة الظليم)، وترتبط صورة حمار الوحش بصورة ثانويَّة هي صورة (الأُثن)، وهي إناءٌ حمار الوحش، في حين تبقى صورة الثور الوحشي مفردة، وترتبط صورة الظليم (وهو ذكْرُ النَّعام) بالنَّعام مع فراخها.

تضفي حركة حمار الوحش مع أنَّه لوناً من ألوان الحياة على المكان، إنَّها

حياةً محاطةً بطَرْفٍ خفيٍّ من حسِّ القلق أو الخوف: (١٧)

وَتَبَّ الْمُسَحَّجِ مِنْ عَانَاتٍ مَعْقَلَةٍ

كَأَنَّهُ مُسْتَبَانُ الشُّكِّ أَوْ جَنْبُ

لا تبدو صورة حمار الوحش منفصلةً منقطعةً عن صورة الناقة، إنها شديدة الصلّة بها، لأنها ناتجةٌ منها، إذ يصف الشاعر حركة الناقة حين وثوبها، فيصورها تثبُّ وتنبُّ وحمار الوحش، ثمّ يشرع في بناء مشهد تصوير حمار الوحش، وتبدو هذه الصورة الوليدة (صورة حمار الوحش) محلّ عناية الشاعر، إذ تستقلُّ بمشهدٍ تصويريٍّ كاملٍ لا ينفصل عن المشهد السابق (مشهد وصف الناقة)، ويأتي المصدر المنسوب (وتنبُّ) رابطاً لغويّاً بين المشهدين في القصيدة (مشهد الناقة - مشهد حمار الوحش).

تتعدّد الأمكنة في مشهد تصوير حمار الوحش، وتختلف الأزمنة، وتتسارع الحركة، وبعد معاناة مرارة الظمّأ يجمعُ الحمارُ أُنثه ويحدوها نحو عين الماء، ويمتاز هذا الطورُ الحركيُّ الجديد (طورٌ ما قبل ورود العين) بثلاث سماتٍ رئيسية:

أولها: تصوير موت المكان ممثلاً بشدة الحرّ الذي أهلك الرطب من الكلا: (١٨)

حَتَّى إِذَا مَعْمَعَانُ الصَّيْفِ هَبَّ لَهُ

بَأَجَّةٍ نَشَّ عَنْهَا الْمَاءُ وَالرُّطْبُ

وَصَوَّحَ الْبَقْلُ نَأْجَ تَجِيءُ بِهِ

هَيْفَ يَمَانِيَّةٌ فِي مَرَّهَا نَكَبُ

١٧ (انظر مشهد حمار الوحش) كاملاً في ديوان ذي الرُّمَّة ج ١/ ص ٠٥-٣٧).

١٨ (ذو الرُّمَّة: ديوانه ج ١/ ٣٥-٤٥. أجة: شدة، نشُّ الرطب: ذهب ماؤه، والرطب: كلُّ عُودٍ ناعمٍ رطب، صوّح: يبس وتشقّق، النأج: الرّيح الشديدة).

ثانيها: تصوير سعي الحُمُر الشَّاقِّ نحو العَيْنِ، ممثلاً بملاطفة حمار الوحش للأُتُنِ ومُخَاشَنَتِهِ لَهَا، وقد أضحى ذلك على المكان السَّاكنِ مظهرًا من مظاهر الحياة، وإنَّ صورةَ موتِ النَّبْتِ تقابلُها صورةُ الحُمُرِ النَّابِضَةِ بالحياة والحركة: (وَتُبُّ الْمُسْحَجِ - يَحْدُو نَحَائِصَ أَشْبَاهَا مُحْمَلَجَةً - تَنْصَبْتُ حَوْلَهُ يَوْمًا تُرَاقِبُهُ - فِرَاحَ مُنْصَلِتًا يَحْدُو حَلَاتْلَهُ - أَدْنَى تَقَادُفِهِ التَّقْرِيْبُ وَالْحَبَبُ - يَعْلوُ الحُزُونُ بِهَا طَوْرًا...).

ثالثها: تصوير حسِّ الخوفِ الخَفِيِّ المُسَيِّطِرِ على حُمُرِ الوَحْشِ ممثلاً بالشَّكِّ على النَّحوِ الذي وجدناه سابقاً، ويتجلَّى ظهورُ هذا الحسِّ المُريبِ عند العَيْنِ، حين تَسْكُنُ الحُمُرُ للشُّرْبِ، وخلال هذا السُّكُونِ ينطلقُ سَهْمُ الصَّائِدِ الذي يفسِّرُ الشَّكَّ والخوفَ اللَّذَيْنِ سبقَ تصويرُهُما، وقد صَوَّرَ الشَّاعِرُ حَسَّ الخوفِ خَفِيًّا حين مثَّلَهُ في هيئةِ الظَّنِّ أو الشَّكِّ، لكنَّ ذلك الشَّكَّ يغدو يقيناً عند ورودِ العَيْنِ، غير أنَّ الطريدةَ تتجو، ويمكننا أن نطلقَ على هذا الطُّورِ الحَرَكيِّ: طَوْرَ الوُرُودِ، ويتميِّزُ مِنْ سَابِقِهِ بثلاثِ سماتٍ تشكُّلُ عند حَزْمِهَا ثنائِيَّاتٍ ضِدِّيَّةٍ إن قُوِّلتْ بِسَمَاتِ الطُّورِ الحَرَكيِّ الأوَّلِ، أي طَوْرِ ما قبل الوُرُودِ، وهذه السَّمَاتِ:

أولها: حيويَّةُ المكانِ ممثَّلةً بالعَيْنِ، بما يحيطُ بها مِنْ كَلِّ، وما يَصْطَخِبُ فيها:^(١٩)

عَيْنًا مُطْحَلِبَةً الأَرْجَاءِ طَامِيَّةً

فِيهَا الضَّفَادِعُ وَالْحَيْتَانُ تَصْطَخِبُ

يَسْتَلُّهَا جَدْوَلٌ كَالسَّيْفِ مُنْصَلِتٌ

بَيْنَ الأَشْيَاءِ تَسَامَى حَوْلَهُ العُسْبُ

ثانيها: حركة الحُمُرِ إن قُورنت بحركتها في مرحلة ما قبل الوُرُودِ، إذ تكاد تهدأ عند العَيْنِ.

ثالثها: تصوير حسِّ الموتِ عند المكانِ، ويبدو ذلك من خلال الصُّورِ التي

١٩ (المصدر نفسه: ج ١/ ٣٦. الأَشْيَاءُ: صغار النَّخْلِ، العُسْبُ: جريد النَّخْلِ).

تدُلُّ على الموت المُزْتَقَب (الصَّائِد الكامن بسهامه)، وتتطلقُ في لحظة السُّكون أو النَّبَات سهامُ الصِّيَاد، فَيَصْنُطِخِبُ المكانُ، لكنَّ حَسَّ الشَّاعر بالحياة وأملُه فيما بقي منها يَدْفَعَانِهِ إلى تصويرِ تغليبِ الحياةِ تَغْلِيْباً قَدْرِيّاً: (٢٠)

حَتَّى إِذَا الْوَحْشُ فِي أَهْضَامِ مَوْرِدِهَا
تَغَيَّبَتْ رَابِعًا مِنْ خَيْفَةِ رَبِّبُ
فَعَرَّضَتْ طَلْقًا أَعْنَاقَهُمَا فَرَقًا
ثُمَّ أَطْبَأَهَا خَرِيرُ الْمَاءِ يَنْسَكِبُ
فَأَقْبَلَ الْحُقْبُ وَالْأَكْبَادُ نَاشِرَةً
فَوْقَ الشَّرَاسِيْفِ مِنْ أَحْشَانِهَا تَجِبُ
حَتَّى إِذَا زَلَّجَتْ عَنْ كُلِّ حُنْجِرَةٍ
إِلَى الْغَلِيلِ، وَلَمْ يَقْصَعْنَهُ نَغْبُ
رَمَى، فَأَخْطَأَ، وَالْأَفْدَارُ غَالِبَةٌ
فَانْصَعْنَ، وَالْوَيْلُ هَجِيرَاهُ وَالْحَرْبُ

يبدو موضعُ (عين الماء) وما يحيط بها رَمَزِينَ للحياةِ المحاطةِ بِطَرْفِ خَفِيٍّ من حَسِّ الموت، ولعلَّ (الماء) الَّذِي حَثَّتْ الحُمْرُ الخُطَا نحوَه وفي أعماقِ نَفْسِهَا رِيْبَةُ الخوفِ ممَّا يكتنفُه من الخوفِ أو الأذى هو (الحبُّ) ذاته الَّذِي أوردَ ذا الرُّمَّةَ المهالكَ غيرَ مرَّةٍ.

يعيد الشَّاعر في مشهد التُّور الوحشيِّ ربطَ حركة النَّاقَةِ بحركة هذا الحيوان

٢٠ (ذو الرُّمَّة: ديوانه ج ١/ ٨٦-١٧. أهضام: مفرده هضم؛ المكان المنخفض، فَرَقًا: خوفًا، أطبأها: دعاها، الحُقْب: مفرده أحقب وهو الحمار فيه بياضٌ، الشَّرَاسِيْف: الأضلاع المُشْرِفَةُ على البطن، تَجِبُ: تخفق.)

الذي غالباً ما تكون شجرة (الأزطى) ملجأه الوحيد، وموضع هذه الشجرة مكانً حيّ ممطورٌ، تجلو البوارق جوانبه، وعلى الرّغم من ذلك يبدو هذا المكان النّابض بالحياة محفوفاً بحسّ الموت كسابقه (عين الماء في مشهد الحُمُر الوحشيّة)، وكأنّما من قَدَر الحياة صراعها مع الموت (يُعشَى الكِنَاسَ بِرَوْقِيهِ وَيَهْدُمُهُ..، وقد تَوَجَّسَ رِكْزاً.. - بِنْبَاءَةِ الصَّوْتِ ما في سَمْعِهِ كَذِبٌ - فبات يُسْنِرُهُ تَأْدٌ وَيُسْهَرُهُ..)^(٢١)، إنّ أحاسيسَ الخوف والشكّ والارتياب والقلق والترقّب والخشية والوسواس ليست ماثلةً فيما يثيره المكان من مخاوفٍ في نفس النّور وحسب، بل إنّها تجسّدُ حقيقيّاً أيضاً لما يثور في نفس الشّاعر التي يسيطر عليها الخوف والقلق.

يتصاعد حسُّ الشكّ إلى اليقين عند الفجر، حينما يخرج النّور من كِنَاسِهِ خائفاً، كأنّ به مسأً من الجنّ، فتطارده كلاب الصّائد الكامنة قريباً من الكِنَاسِ، وتتصارع حركتان في المكان؛ حركة النّور الوحشيّ التي تمثّل الرّغبة في الحياة لدى الشّاعر، وحركة الكلاب التي تمثّل الموت. الحركة الأولى حركة بناءة؛ لأنّها تمثّل المعادل الموضوعي للشّاعر ورغبتّه في الحياة على الرّغم من قسوتها، والحركة الثّانية حركة هدامة؛ لأنّها تحمل في طياتها الموت، وتكون الغلبة القدريّة للحياة على الموت أيضاً حين يكرّ النّور على الكلاب مدافعاً عن وجوده، وحياة النّور في هذه الصّورة هي حياة للمكان الذي يعيش فيه، لأنّه يمثّل الحركة المستمرّة فيه، وبذلك كان موت الكلاب ميلاداً لحياة جديدة في المكان، وتظهر الحياة منتصرة في مجموع قصائد ذي الرّمّة، على الرّغم من ذلك البؤس الجاثم على صدره، ولا أدلّ على قوّة حسّ الحياة لديه من أنّه كان يخيبُ مَسْعَى الصّائدِ كلّ مرّة، مُطلقاً العنانَ للطرائد لتنتلق بعيداً عن قبضة الموت (الصيّاد)^(٢٢).

أمّا الحيوان الأخير الذي نقل إليه ذو الرّمّة حركة ناقته فهو الظلّيم. يبدو الظلّيم مسرعاً يعدو في مكانٍ ففرّ تّاهبته رياح هوج، وفي طريقه تعرّض له أنثاه، وهي نعامة صغيرة الرأس دقيقة العنق فتعدو معه، فكأنّهما ينتهبان الأرض انتهاباً؛ لأنّهما عابنا سقوط المطر آخر النّهار، كما أنّهما خشيّاً على فراخهما من

٢١ (للتّفصيل ذو الرّمّة (ديوانه): ج ١/ ٩٨-٥٩).

٢٢ (للتّفصيل المصدر نفسه: ج ١/ ٦٠١-٥١١).

السَّبَّاع^(٢٣)، وفي حَرَكَتِي الظَّلِيمِ وَالنَّعَامَةِ فِي الْأَمَكْنَةِ الْمُؤَحِّشَةِ الْمُفْقِرَةِ تَأَكِيدُ ثَالِثًا عَلَى رَغْبَةِ ذِي الرُّمَّةِ فِي بَعَثِ الْمَكَانِ مِنْ خِلَالِ مَوْجُودَاتِهِ، وَهَذَا الرَّصْدُ لِلْمَظَاهِرِ الْحَيَّةِ الْمُؤَنَسَةِ يَتَجَلَّى فِي تَصْوِيرِ ذِي الرُّمَّةِ لِفِرَاحِ الظَّلِيمِ، وَيُنْهِي ذُو الرُّمَّةِ قَصِيدَتَهُ الْبَائِيَّةَ بِصُورَةِ الْفِرَاحِ الَّتِي كَانَ يَسْعَى إِلَيْهَا الْأَبْوَانُ، وَكَأَنَّهُ أَرَادَ مِنْ هَذَا الْمَشْهَدِ الْأَخِيرِ أَنْ يُوَكِّدَ حِسَّهُ بِالْحَيَاةِ مِنْ خِلَالِ الْوِلَادَةِ، فَهَذِهِ الْفِرَاحُ الَّتِي لَمْ يَنْبُتْ لَهَا رَيْشٌ بَعْدُ؛ هِيَ رَمَزٌ لِحَيَاةِ الْمَكَانِ بِحَيَاةِ الْمَوْجُودَاتِ فِيهِ: (٢٤)

جَاءَتْ مِنَ الْبَيْضِ زُغْرًا لَا لِبَاسٍ لَهَا
إِلَّا الدَّهَّاسُ، وَأُمٌّ بَـرَّةٌ وَأَبُ
كَأَنَّمَا فُلِقَتْ عَنْهَا بِبِقَعَةٍ
جَمَاجِمٌ يَبْسُ أَوْ حَنْظَلٌ خَرِبُ
مِمَّا تَقْيِضُ عَنْ عُوجٍ مُعْطَفَةٍ
كَأَنَّهَا شَامِلٌ أَبْشَارَهَا جَرِبُ
أَشْدَاقُهَا كَصُدُوعِ النَّبْعِ فِي قُلُوبِ
مِثْلِ الدَّحَارِيحِ لَمْ يَنْبُتْ بِهَا الزُّعْبُ

مَا مِنْ شَكٍّ فِي أَنَّ ارْتِبَاطَ الشَّاعِرِ بِالطَّلَلِ هُوَ أَثَرٌ مِنْ ارْتِبَاطِهِ بِالْحَيَاةِ النَّابِضَةِ الصَّاخِبَةِ بِالْأَصْوَاتِ، فِي حِينِ تَطَلُّ فِكْرَةَ الْإِنْسِلَاحِ عَنِ الْمَكَانِ الْمَأْلُوفِ مُحْفُوفَةً بِالسُّكُونِ مَرْتَبِطَةً بِالمَوْتِ، وَتَأْتِي بَرَاعَةُ الشَّاعِرِ فِي تَغْلِيْبِ الْحَيَاةِ مِنْ خِلَالِ سَلْسَلَةِ مِنْ الصُّوْرِ الْمَكَانِيَّةِ الْمُتَوَالِدَةِ الرَّاصِدَةِ لِأَبْعَادِ الْمَكَانِ فِي أَدَقِّ جَزئِيَّاتِهِ وَتَفْصِيْلَاتِهِ، وَبِذَلِكَ تَبْدُو الصُّورَةُ الْمَكَانِيَّةُ فِي الْقَصِيدَةِ جِزْءًا مِنْ مَشْهَدٍ تَصْوِيرِيٍّ مُتَكَامِلٍ، تَتَعَاضَدُ فِيهِ الصُّورُ لِتُوَدِّيَ غَرَضَهَا الدَّلَالِيَّ.

٢٣ (للتفصيل المصدر نفسه: ج ١ / ٥٢١-٥٣١).

٢٤ (ذو الرُّمَّة: ديوانه ج ١ / ٣٣١-٥٣١).

ثانياً: ظاهرة فساد الأمكنة (المناهل الآجنة)

تمثّل ظاهرة المناهل الآجنة فساد المكان، ونلاحظ أنّ ذا الرُّمّة الذي استطاع أن يتغلّب على ظاهرة فساد المكان الطلليّ بمحاولاتٍ شتى لإضفاء مظاهر الحياة عليه؛ بدا مستسلماً في ظاهرة (فساد المناهل) التي تمثّلت في شعره بسلسلةٍ من الصُّور المكرّرة جزيئاً على نمطٍ واحدٍ، وكأنّ الشَّاعرَ خَلَعَ قِنَاعَ الأملِ الواهم الذي رسمه في المشهد الطلليّ فَبَدَّتْ ملامحُ وجهِهِ المُعْضَنِ يأساً عند المناهل الصَّحراويّة الآجئة، إذ بدا في موقفه عند المنهل الآجنِ مستسلماً لليأس وهذه سمةٌ عامّةٌ لهذا الموقف، ويَظْهَرُ الموقف اليناس لذي الرُّمّة في مشهد المنهل الآجنِ من خلال المحاور الآتية:

١. تمثيل الفساد الاجتماعيّ في درج صورة المنهل الآجن:

تتداعى للشَّاعر في أثناء اجتيازه للصَّحراء أخيلةٌ ترسمُ علاقته بالنَّاس من حوله، فإذا ما صادف في رحلته ماءً أجناً مثيراً للاشمئزاز وجدناه يُسْقِطُ هذه الصُّورة على طبقةٍ من النَّاسِ فاسدةٍ، وكأنّما المنهل الآجنُ الفاسدُ هو صورةٌ لفساد الذَّمم من حوله، إذ يبدو الماء الآجنُ رمزاً لحياةٍ مضطربةٍ قاتمةٍ مشوّهةٍ، وهي تمثّل جانباً من مجتمعٍ لا نصير للمرء فيه، ولذلك تتداعى للشَّاعر في درج مشهد الماء الآجنِ صورةٌ الحاسدِ المُبْغِضِ ذي الكِبَرِ، للمناسبة المعقودة بين صورة المُبْغِضِ وصورة المنهل الآجنِ الآسين الذي يبدو كأبوالِ المَخاضِ: (٢٥)

وَرَبِّ امْرِئٍ ذِي نَخْوَةٍ قَدْ رَمَيْتُهُ

بِفَاطِمَةَ تُوهِ عِظَامَ الْحَوَاجِبِ

وَكَسِبَ يَسْوءَ الْحَاسِدِينَ اِحتَوَيْتُهُ

إلى أَصْلِ مالٍ مِنْ كِرامِ المَكاسِبِ

٢٥ (ذو الرُّمّة: ديوانه ج ١ / ٧٩١-٨٩١. بفاطمة: بخصلةٍ تُقَطِّمُ الخَصْمَ، وفي رواية (بقاصمة)، الصُّرى: الماء طال حبسه فتغيّر.)

وماءِ صرّى عافي الثّنيا كأنّهُ
من الأجنّ أبوالِ المخاضِ الضّواربِ

٢. ارتباطُ فسادِ المكانِ بإخفاقِ التّجربةِ العاطفيّةِ:

جسدَ جسّ حواءِ الطّللِ إحساساً بالفقرِ العاطفيّ لدى الشّاعر، ثمّ أكّدت الصّحراءُ التي اجتازها جسّ الوحشةِ لديه، ويأتي ذلك من أنّ المحبوبةَ (ميّة) هي الرّابطُ الأساسُ بين المكانين (الطلّل والصّحراء) لأنّها صاحبة الطّلل، ولأنّ طيفها يرتادُ الشّاعر في رحلته الصّحراويّة، فذو الرُّمّة الذي تأتيه صورةُ الحبيبةِ في رحلته فيأنسُ بها؛ يصحو بعد ذلك ليجدَ أنّ تلك الصّورة طيفُ خيالٍ وحسبُ، وهذا الطّيفُ إنّ أناه مُقابلاً ومُدانياً فسرعانَ ما يمضي، وبذلك تأتي صورةُ المنهلِ الأجنّ تعبيراً عن إخفاقِ عاطفيّ: (٢٦)

زارَ الخيالُ لميِّ بعدما خنست
عنا رحي جابرٍ والصّبْحُ قد جشرا
بنفحةٍ من خزامي فايحٍ سهلٍ
ورورةٍ من حبيبٍ طال ما هجرا
هيهات ميّة من ركبٍ على قُلصٍ
قد أجرهدّ بها الإدلاجُ وأنشمرَا
راحت من الخرجِ تهجيراً فما وقفت

٢٦ (ذو الرُّمّة: ديوانه ج٢/ ٧٥١١-٠٦١١. رحي جابر: اسم موضع، قُلص: جمع قُلوص، وهي النّاقة الفتيّة، أجرهدّ: مضى وجدّ، أنشمر: مرّ جاداً، الخرج: اسم موضع، انفأى: انشقّ، الفائج: مشع ما بين مرتفعين، انفأى: انشقّ، الفأؤ: مكانٌ يقال له: فأؤ الرّيان، الشّرف: المكان المرتفع، الأذم: الطّبء المشربُ لوئها بياضاً، قَلقات الضّفّر: أراد الإبل، والضّفّر ما شدّدت به الإبل من جبلٍ مضفورٍ من الشّعْر، الأخشّة: ما يُجعل في أنف البعير ليشدّ بها الرّمَام، الصّعْر: الميل في العنُق.)

حَتَّى انْفَأَى الْفَأُوْ عَنْ أَعْنَاقِهَا سَحْرًا
تَسْمُو إِلَى الشَّرْفِ الْأَقْصَى كَمَا نَظَرَ
أُدْمَ أَحَنَّ لَهُنَّ الْقَائِصُ الْوَتْرًا
وَمَنْهَلِ آجِنٍ قَفَرٍ مَحَاضِرُهُ
تُذْرِي الرِّيحَ عَلَى جَمَاتِهِ الْبَعْرًا
أُورِدْتُهُ قَلِقَاتِ الضُّفْرِ قَدْ جَعَلَتْ
تُبْدِي الْأَخِثَّةَ فِي أَعْنَاقِهَا صَعْرًا

٣. مظهر اليأس في صور المنهل الآجن:

إنَّ ذا الرُّمَّةَ مدفوعٌ في صورة المنهل الآجن إلى يأس جارِفٍ، إذ يزداد التوتُّرُ العاطفيُّ في مضمون صوره المكانية، ويَعْظُمُ جسُّه بالمأساة، ولا يُدْرِكُ في صورة المناهل الآجنة الطمأنينة في المكان، إنَّه يخشى المجهولَ ويصطدمُ بِفِكْرَتِي الفناءِ والظلمةِ، ويُحَظُّ من خلال رَصْدِ صورة المنهل الآجن أنَّها ترتبط ارتباطاً مطَّرداً بفكرة الظلام، فهو لا يطرق هذه المناهل الآجنة إلا ليلاً، واللَّيْلُ زمانٌ محاطٌ بالمجهول والمخاوف، ولعلَّ من أبرز مظاهر العبث في صور المناهل الآجنة في شعره أنَّه يحاولُ طلبَ الماء منها مرَّةً تلوَ أخرى بعد ظمًا شديدٍ، ولكنَّ الدَّلاءَ لا تأتي إلاَّ بماء كماء المشيمة أو المَخَاضِ، وتعادل هذه الصُّورة إحساسَ ذي الرُّمَّةَ بالإحباط المُطْبِقَ: (٢٧)

فَأَدَلِي غُلَامِي دَلْوَهُ يَبْتَغِي بِهَا
شِفَاءَ الصِّدْيِ وَاللَّيْلُ أَدْهَمُ مُطْبِقُ

٢٧ (ذو الرُّمَّة: ديوانه ج١/ ٥٩٤-٧٩٤. الصِّدْي: العطش، ماء السِّلا: ماء المشيمة، العصوان: خشبتان على فتحة الدَّلْو، السَّابِرِي: ضربٌ من الثَّياب الرِّقِيقَة، أخوق: واسع الجوف، الدَّمْنُ: البَعْرُ، الصَّنْعُو: جانبُ الدَّلْو. أخوق: واسع الجوف.)

فَجَاءَتْ بِسَنَجِ الْعَنْكَبُوتِ كَأَنَّهُ
عَلَى عَصَوِيهَا سَابِرِيٍّ مُشَبَّرِقُ
فَقُلْتُ لَهُ: عُدْ فَالْتَمِسْ فَضْلَ مَائِهَا
تَجُوبُ إِلَيْهَا اللَّيْلَ وَالْقَعْرَ أَخْوَقُ
فَجَاءَتْ بِمُدِّ نِصْفِهِ الدَّمُنُ آجِنُ
كَمَاءِ السَّلَا فِي صِغْوِهَا يَتَرَفَّقُ

ثالثاً: المشاكلةُ الزمانية للمكان

المكانُ خاضعٌ لسطوة الزَّمانِ، مرتبطٌ به، متغيَّرٌ بتغيُّره، لذلك ترتبطُ الصُّورةُ المكانيةُ للأطلالِ خاصَّةً وللصحراءِ عامَّةً بالزَّمانِ، ونلاحظُ أنَّ أوامرَ الارتباطِ بين الزَّمانِ والمكانِ تزدادُ متانةً في صورِ ذي الرُّمَّةِ المكانيةِ من خلال التماسِ ضربٍ من التَّجانسِ بينهما أُصطلحُ عليه بالمشاكلةُ الزمانية للمكانِ، وتبرزُ هذه المشاكلةُ:

• على صعيدِ الطَّلَلِ في الزَّمنِ الماضي السَّعيدِ الَّذي يُوَدِّي إلى الارتباطِ بالمكانِ ارتباطاً وجدانياً وثيقاً.

• على صعيدِ الصحراءِ في المكانِ الصحراويِّ القاحلِ الممتدِّ الَّذي ينتجُ زمناً قاحلاً ممتدّاً.

على صعيدِ الطَّلَلِ: نلاحظُ أنَّ الزَّمنِ السَّعيدِ مرتبطٌ بوجودِ الحبيبةِ في المكانِ قبل الرِّحيلِ ولُبُّها فيه، ويستمدُّ المكانُ قيمتهُ من ذكرياتِ الشَّاعرِ فيه، ومن تعلُّقه بالمحبةِ، ويضفي هذا العُلوقُ سمةَ الجلالِ على المكانِ، ممثلةً بالنَّظرةِ المُثلى إليه، تلك النَّظرةُ الَّتِي تتسامى بموجوداتِ المكانِ كُلِّها، حتَّى يغدو كلُّ قديمٍ فيه

محلّ اهتمام الشّاعر وعنايته، نجد ذلك مثلاً في صورة المكان المقرون بالوشم، وما يحمله الوشم من دلالة الإغراق في القدم: (٢٨)

ما هاجَ عَيْنِيكَ مِنَ الْأَطْلَالِ
 الْمُزْمِنَاتِ بَعْدَكَ الْبَوَالِي؟
 كَالْوَحْيِ فِي سَوَاعِدِ الْحَوَالِي
 بَيْنَ النَّقَا وَالْأَجْرَعِ الْمِحَالِ
 وَالغُفْرِ مِنْ صَرِيْمَةِ الْأَدْحَالِ
 غَيْرَهَا تَنَاسُخُ الْأَحْوَالِ
 وَغَيْرُ الْأَيَّامِ وَاللَّيَالِي
 وَهَطْلَانُ الْهَضْبِ وَالتَّهْتَالِ
 مِنْ كُلِّ أَحْوَى مُطْلَقِ الْعَزَالِي
 جَوْنِ النَّطَاقِ وَاضِحِ الْأَعَالِي
 فَاسْتَبَدَلْتُ وَالْدَّهْرُ ذُو اسْتِبْدَالِ
 مِنْ سَائِمِنِيهَا فِرْقَ الْأَجَالِ
 فَرَائِدًا تَحْنُو عَلَى أَطْفَالِ
 وَكُلِّ وَضَّاحِ الْقَرَى ذَبَّالِ
 فَانظُرْ إِلَى صَدْرِكَ ذَا بَلْبَالِ
 صَبَابَةً بِالْأَزْمَنِ الْخَوَالِي

٢٨ (ذو الرُّمّة: ديوانه ج ١/ ٧٦٢-١٧٢. الوَحْي: الوشم، الحوالي: النساء عليهنّ الحَلْيُ، النَّقَا: الكَثِيب من الرَّمْل، الْأَجْرَع: الرَّمْل السَّهْلُ المسْتَوِي، الْغُفْر: كُنْبٌ بِيض؛ مفرده أعفر، صرِيْمَةُ الْأَدْحَال: اسم موضع، الْأَحْوَى: السَّحَاب الضَّارِبُ إِلَى السَّوَاد، مُطْلَقُ الْعَزَالِي: مُرْسَلُ الْغَيْثِ، جَوْنِ النَّطَاقِ: أَسْوَدُهُ، فِرْق: جمع فِرْقَة، الْأَجَال: القَطِيع من بقر الْوَحْش وَالطُّبَاء.)

يثير الاستفهام في مستهل القصيدة في ظاهر دلالاته العَجَب من التعلُّق بالمكان المُزْمِن البالي، لكنَّه في دلالاته العميقة يشفُّ عن تأكيد هذا التعلُّق والإصرار عليه، ولذلك يمضي الشَّاعر إلى رسم صورةٍ فنيَّةٍ جماليَّةٍ للمكان، فيربطه بِجَمالِ الوَشْمِ وقَدَمِه أيضاً، وتتأكَّد بذلك علاقةُ المكان بطرفين رئيسين؛ هما ذو الرُّمَّة والمحبوبة، فأثار الدِّيار القديمة كأنَّها الوَشْمُ في أيدي النِّساء المتزيَّئات بالحلي، وتُبرز هذه الصُّورة حقيقةَ العلاقةِ الوجدانيَّة التي تربط الشَّاعر بالمكان ربطاً يصل إلى الافتتان به، ويتجلَّى صراعُ الزَّمان والمكان فيما يفرضه الزَّمان من تغيُّراتٍ تطرأ على المكان (الطلُّل)، ولذلك يسعى الشَّاعرُ إلى استبدال كائنٍ حيٍّ أهلٍ بآخر، وهذا التَّغيير - كما بيَّنته - مرتبطٌ بالزَّمان (غَيْرِها تناسخُ الأحوال، وغَيْرُ الأيَّام والليالي، فاستبدلت والدَّهر ذو استبدال)، وفي إمكان القارئ للقصيدة أن يلاحظَ أنَّ أهميَّة المكان للشَّاعر لا تنبعُ من تغيُّره وعفائه، بل إنَّها ناتجةٌ ممَّا تستدعيه ذاكرته من الزَّمن الماضي.

هذا على صعيد الطُّلل، أمَّا على صعيد الصَّحراء فتبدو المشاكلةُ الزمانيَّة للمكان في صورة المكان القاجلِ الَّذي ينتجُه زمنٌ مجهولٌ قاجلٌ، على النحو الذي وجدناه في تحليل ظاهرة فساد الأمكنة، فالمناهلُ الأجنَّةُ الآسنَةُ التي اصطدمَ بها الشَّاعرُ في رحلته بعد معاناة الطَّما ارتبطت أطراداً بصورة الليل، إذ يقبُع المجهول، وتثور الهواجسُ، وتتداعى المخاوفُ، فذو الرُّمَّة ما كان يطرق هذه المناهلَ التي بدتْ في طَعْمِها كأبوالمخاضِ إلا ليلاً، وهذه ظاهرةٌ مطَّردةٌ في شعره كلِّه، وسواء أكان هذا الرِّبطُ الزَّمانيُّ بالمكان ربطاً شعوريّاً تعمَّده الشَّاعر أم كان ربطاً لا شعوريّاً نجد مشاكلةً بين الصُّورة المكانيَّة للمنهل الأجن والظرفِ الزَّماني الَّذي تظهر فيه.

يمكننا أن نلمسَ هذه المشاكلةُ الزمانيَّة للمكان في غير موضعٍ من قصائد ذي الرُّمَّة، فعلى سبيل المثال ترتبطُ مشاهدُ الصَّيدِ في شعره ارتباطاً وثيقاً بالمغيبِ أو الليل، فهو يصرُّ على جَلْبِ الفريسةِ من مكانٍ بعيدٍ متفتناً في رصد المشقَّةِ المبدولةِ في السَّعي نحو (عين الماء)، ويبدو الموتُ شديداً الالتصاقِ بزمنِ المغيبِ، بوصفه مُمَهِّداً لليل، ولذلك يرى الشَّاعرُ أنَّ هذا الزمنَ مناسبٌ لرصد

لحظة الصَّيْدِ، لأنَّه يَشْفُ عن شعور الفلق في مكانٍ مجهولٍ مَخُوفٍ محاطٍ بحسِّ الموت، ويرتبطُ مشهدُ الصَّيْدِ في إحدى قصائد ذي الرُّمَّة بلحظة زمنيَّةٍ كان من المُمكن للشَّاعر أن يعبِّرَ عنها بلفظ (المغيب)، إلَّا أنَّه يشاكلُ بين واقع المكان المحاط بالموتِ وسَعِي حمارِ الوحشِ بأنَّه نحو عين الماءِ يَحْتُّ خُطَاهَا إليه، وتأتي هذه المشاكلةُ في (صورة الشَّمسِ المُحْتَضِرَةِ)، التي تومئُ إلى زمن المغيب، لكنَّها تحمل في دلالتها حسَّ الموت: (٢٩)

فَلَمَّا رَأَيْنَ اللَّيْلَ وَالشَّمْسُ حَيَّةً
حَيَاةَ الَّذِي يَقْضِي حُشَاشَةَ نَارِ
نَحَاها لِتَأْجِ نَحْوَهُ ثُمَّ إِنَّهُ
تَوَخَّى بِهَا الْعَيْنَيْنِ عَيْنِي مُتَالِعِ

لو رصدنا مشهدَ الصَّيْدِ الخاصَّ بهذه الصُّورة كما ورد في سياق القصيدة لوجدنا أنَّ لحظةَ الصَّيْدِ المُخْفِقِ تكون في العَلَسِ، وهو ظُلْمَةٌ آخرِ اللَّيْلِ، فكأنَّها ترتبطُ بولادة الحياة من جديدٍ، ويظهر ذلك في نَدَمِ الصَّائِدِ عند إخفاقه، ونجاة الحُمُرِ وهَرَبِهَا، وحينئذٍ يقتربُ الفجرُ من البُرُوعِ مُعْلِنًا ميلادَ نهارٍ جديدٍ، وتَلَحَّظُ أنَّ حسَّ الموت مرتبطٌ بزمانِ مغيبِ الشَّمسِ، في حين يرتبطُ الموتُ بظُلْمَةِ آخر اللَّيْلِ، أمَّا الحياةُ فترتبطُ بميلادِ الفجرِ.

إنَّ الرُّوعةَ في التَّصويرِ والدَّفْقَ العاطفيَّ يميِّزان المشهدَ التَّصويريَّ في شعر ذي الرُّمَّة، ويرفعانه إلى مرتبة الإحساسِ بعظَمَةِ الألفةِ بين الشَّاعر والوجود، ويأتي هذا كُلُّه من القدرة على استثمار طاقة الخيال لديه: « وهي قدرةٌ كان يمدُّها حسُّ دقيقٌ بوحداث الصَّحراء»^(٣٠)، وهي الحادي برفقٍ إلى طاقة الأمل.

٢٩ (ذو الرُّمَّة: ديوانه ج ٢/ ١٠٨-٢٠٨. تأج: موضع، متالع: جبلٌ في سفحِ عينا ماء.)

٣٠ (ضيف (د. شوقي): التطوُّر والتَّجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، مصر، ٢٥٩١م، ص ١٦٢.)

رابعاً: إسقاط المعاناة الذاتية على المكان وموجوداته.

هذه الظاهرة من أهمّ ظواهر الصورة المكانية في شعره، ويمكننا رصدُها في مظهرين اثنين:

١. إسقاط المعاناة الذاتية على المكان.
٢. إسقاط المعاناة الذاتية على موجودات المكان.

١. إسقاط المعاناة الذاتية على المكان.

اللافتُ للنظر أنّ بعض الأمكنة في صور ذي الرُّمَّة يأتي تحديدها على الإيهام لا الحقيقة، أي إنّ الشاعر لا يحدّد دار ميةً تحديداً جغرافياً دقيقاً مطابقاً للواقع، رغبةً منه في تعميم معاناته على الأمكنة كلّها. من أمثلة ذلك ما نجدُه من تعميم المعاناة العاطفية من نطاقها الطلّي الضيق لتشمل جانباً من صحراء الدهناء، وكأنما «وَجَدَ ذُو الرُّمَّة عشقه الحقيقي في الصحراء»^(٣١)، أو وَجَدَ فِيهَا مُمَثِّلاً مكانياً لذلك العشق:^(٣٢)

بجانبِ الرُّزْقِ لَمْ تَطْمِسْ مَعَالِمَهَا
دَوَارِجُ المُورِ والأَمْطَارُ والحِقْبُ
دِيَارُ مِيَّةٍ إِذْ مَيِّ تُسَاعِفُنَا
وَلَا يَرَى مِثْلَهَا عُجْمٌ وَلَا عَرَبٌ

يبدو (الرُّزْق) المكان الوحيد في مقدّمة القصيدة البائية التي فصلَ فيها الشاعرُ

٣١ (ضيف (د. شوقي): تاريخ الأدب العربي العصر الإسلامي، دار المعارف، مصر، ٤٧٩١م، ص (٢٩٣).

٣٢ (ذو الرُّمَّة: ديوانه ج ١/ ٢٢-٣٢. الرُّزْق: رمال ب صحراء الدهناء، المور: الثراب تنيره الرِّيح).

وقوفه على طلل مية، و(الزُّرق) اسمٌ لكُتُبٍ رمليةٍ في صحراءِ الدهناء، ويأتي تحديد موضع الطَّلِّ تمهيداً لمشهد تالٍ يصوِّر فيه طيفَ الحبيبة يزوره في أثناء رحلته في الصحراء بعد أن غادرَ الزُّرق، ولاسيما أن طيفَ الحبيبة كان يطرق الشاعرَ في رحلته الصحراوية، وهذا الطيفُ الزائرُ للشاعر في التنايف هو حصيلةُ فقدهِ للمحبة وحرمانه منها: (٣٣)

زارَ الخيالَ لميِّ هاجعاً لِعِبَتِ
به التنايفُ والمهريَّةُ النُّجُبُ
مُعْرَساً في بياضِ الصُّبحِ وَقَعْتُهُ
وسائرُ اللَّيْلِ إلا ذاكَ مُنْجَدِبُ
أخا تَنائِفَ أَعْفَى عِنْدَ سَاهِمَةٍ
بِأَخْلَقِ الدَّفِّ مِنْ تَصْدِيرِهَا جُلْبُ

يلجأ ذو الرمة أحياناً إلى تحديد المكان إيهاماً على التَّعدُّدِ والكثرة لتعميم التجربة العاطفية، وهذا النمطُ أغلبُ في شعره من النمطِ السابق، وأمثله كثيرةٌ جداً. لينتأملُ هذا المثالَ منها: (٣٤)

يا دارَ ميةٍ بالخلصاءِ غَيْرِهَا
سافي العجاج على ميثانها الكدرا

٣٣ (المصدر نفسه: ج ١ / ١٤-١٠٤. التنايف: مفردا ثنوية وهي الأرض المقفرة، المهريَّة: ضربٌ من الإبل تُنسب إلى بني مهرة، وهو مهرةُ بن حيدان، النُّجُبُ: النوق الكريمة، مُعْرَساً: نازلاً آخر الليل، وَقَعْتُهُ: تومئته، السَاهِمَةُ: الناقة الضامرة، الدَّفِّ: صفحة الجنب، التَّصْدِيرُ: حزام الرُّحْل، جُلْبُ: مفردا جُلْبَةٌ، هي قشرة غليظة تعلق الجُرْح عند البُرء.)

٣٤ (ذو الرمة: ديوانه ج ٢ / ٤٤١١-٥٤١١. الخلصاء: موضع، سافي العجاج: ما ذرته الرِّيح من الثراب، الميثاء: الأرض السهلة اللينة.)

قَدْ هَجَبَتْ يَوْمَ اللَّوَى شَوْقاً طَرَفَتْ بِهِ
عَيْنِي فَلَا تُعْجِمِي مِنْ دُونِي الْخَبْرَا
يَقُولُ بِالزُّرْقِ صَحْبِي إِذْ وَقَفْتُ بِهِمْ
فِي دَارِ مَيَّةَ أَسْتَسْقِي لَهَا الْمَطْرَا:
لَوْ كَانَ قَلْبُكَ مِنْ صَخْرٍ لَصَدَّعَهُ
هَيْجُ الدِّيَارِ لَكَ الْأَخْزَانَ وَالذُّكْرَا

لو نَظَرَ القارئُ المتعجِّلُ إلى البيتِ الأولِ مفرداً بعيداً عن سياقِهِ لَتَوَهَّمَ أَنَّ ذَا الرُّمَّةَ يحدِّدُ موضعَ الطَّلِّ (دارِ مَيَّةَ) ولا يلتفتُ إلى غيره من الأمكنة، لكنَّ النَّظَرَ إلى البيتِ في سياقِهِ يبيدُ فكرةَ تحديدِ المكانِ، لتحلَّ محلَّها فكرةُ الإيهامِ بتحديدِهِ، وهذا ظاهرٌ من تعدُّدِ الأمكنةِ التي تعلقُ بها الطَّعْنُ، فَقَدْ ذَكَرَ اليَوْمَ الَّذِي مرَّ فِيهِ هودجُ الحبيبةِ بـ (اللَّوَى)، وهذا المرورُ يستدعي ابتعادَ رَبْعِهَا عن (الْخُلُصَاءِ)، في حين أنَّ المكانَ الثَّالِثَ المذكورَ في الأبياتِ، وهو موضعُ (الزُّرْقِ)، له دلالةُ الإيهامِ بتحديدِ موضعِ طَّلِّ ديارِ مَيَّةَ، وتأتي هذه الدلالةُ من الوقوفِ على العلاقاتِ اللُّغويَّةِ بين موضعِ (الزُّرْقِ) ولحظةِ الوقوفِ على الطَّلِّ (إذْ وَقَفْتُ)، ومكانِ الوقوفِ (دارِ مَيَّةَ). نستنتجُ من متابعةِ هذه العلاقاتِ المكانيةِ أنَّ (الزُّرْقِ) موضعُ الوقوفِ، وموضعُ دارِ مَيَّةَ، ولكنَّ مقابلةَ البيتينِ الأوَّلِ والثَّالِثِ معاً يجعلُ الدَّارَ ممتدَّةً من (الْخُلُصَاءِ) إلى (الزُّرْقِ) لاستحالةِ وقوعِ الدَّارِ في مكانينِ مختلفينِ، وعلى هذا النحوِ يمكننا أيضاً أن نفسِّرَ ظاهرةَ تخييرِ المكانِ هنا، وهي ظاهرةٌ تشفُّ عن رغبةِ الشَّاعرِ في تقصِّي أمكنةِ الطَّلِّ، وترتبطُ ظاهرةُ التَّخْيِيرِ المكانيةِ برابطِ العطفِ (أو)، وهذا الرِّابِطُ اللُّغوي بين مكانيّ الوقوفِ يدلُّ على تعدُّدِ مكانِ الوقوفِ الطَّلِّيِّ في القصيدةِ الواحدةِ، ولهذه الظَّاهرةُ أمثلتها الواضحةُ في شعرِهِ، فمن ذلك قولُهُ في المقدِّمةِ الطَّلِّيَّةِ لإحدى قصائده: (٣٥)

خَلِيلِي عَوْجَا الْيَوْمَ حَتَّى تُسَلِّمًا
على دارِ مَيِّ مِنْ صُدُورِ الرِّكَائِبِ
بِصُنْبِ المَعَى أَوْ بُرْقَةِ الثَّوْرِ لَمْ يَدَعْ
لَهَا جِدَّةَ جَوْلِ الصَّبَا وَالْجَنَائِبِ

بذلك نكون قد وقفنا على بعض الأمثلة لتجليات هذه الظاهرة في شعر ذي الرمة، آخذين في الحسبان أن شعره يفيض بالمحاكاة الذاتية للواقع الذي يعيشه.

٢. إسقاط المعاناة الذاتية على موجودات المكان.

يتجلى إسقاط المعاناة الذاتية على موجودات المكان في شعر ذي الرمة في تعميم الارتباط المكاني على موجودات المكان، وتعميم القلق الذاتي عليها. ومنه إسقاط ظاهرة الارتباط بالمكان على أشد الحيوانات التصاقاً به (الناقة)، لأنها رفيقة ذرية الموحش في صحراء قاسية ممتدة الأطراف، وحين يسقط ارتباطه العاطفي بالطلل على الناقة يبالغ في تفصي صور هذه المشاركة العاطفية، فيقوم مقام الصاحب المواسي للناقة، ويحملها على التصبر والتأسي بحاله، فكلاهما في مكابدة الشوق والحنين سواء: (٣٦)

أرى نَاقَتِي عِنْدَ المَحْصَبِ شَاقَهَا
رَوَاحُ الِيمَانِي وَالهِدِيلِ المَرْجَعُ
فَقُلْتُ لَهَا: قَرِي فَإِنَّ رِكَابِنَا
وَرُكْبَانَهَا مِنْ حَيْثُ تَهْوَيْنَ نَزَعُ

٣٦ (المصدر نفسه: ج٢/ ٦٢٧-٩٢٧. المَحْصَب: موضع رمي الجمار بمنى، الأكوار: مفردها كور، وهو الرحل بأداته، المثنون: الذين أقاموا ليلتين بعد النحر، بُسَيان: جبل وجزرة.)

وَهُنَّ لَدَى الْأَكْوَارِ يُعَكِّسْنَ بِالْبُرَى
عَلَى عَرَضٍ مِنَّا وَمِنْهُنَّ وَقَعُ
فَلَمَّا مَضَتْ بَعْدَ الْمُتَنِّينَ لِيَأْتِيَهُ
وَزَادَتْ عَلَى عَشْرِ مِنَ الشَّهْرِ أَرْبَعُ
سَرَتْ مِنْ مَنَى جُنْحِ الظَّلَامِ فَأَصْبَحَتْ
بِئْسَ بِيَانٍ أَيْدِيهَا مَعَ الْفَجْرِ تَلْمَعُ

تتأكد أواصر الارتباط بين حنين الإنسان وحنين الناقة برباط المكان، والرباط بينهما يمثلها المكان (زُرُق الدَّهْنَاء) من خلال رصيد الشوق إليه: (٣٧)

تَحِنُّ إِلَى الدَّهْنَاءِ بِخَفَانٍ نَاقَتِي
وَأَنَّى الْهَوَى مِنْ صَوْتِهَا الْمُتَرَنِّمِ
إِلَى إِبِلِ الزُّرُقِ أَوْطَانِ أَهْلِهَا
يَحُلُّونَ مِنْهَا كُلَّ غَلِيَاءٍ مُعَلِّمِ

201

ينقل ذو الرمة قلقه وهواجسه النفسية إلى حيوان الصحراء، وهذا بُعد ثان من أبعاد تعميم المعاناة الذاتية على موجودات المكان، ويمكننا أن نلمس هذه الظاهرة في مشهدَي حمار الوحش والثور الوحشي من القصيدة البائية: (٣٨)

وَقَدْ تَوَجَّسَ رِكْزًا مُقْفِرٌ نَدَسٌ
بِنَبَأَةِ الصَّوْتِ مَا فِي سَمْعِهِ كَذِبٌ

٣٧ (ذو الرمة: ديوانه ج٢ / ٩٧١١-١٠٨١١).

٣٨ (المصدر نفسه: ج١ / ٩٨-١٠٩ . الرُّكْزُ: الصَّوْتُ الخَفِيُّ، نَدَسٌ: فَطِنٌ، يُشِيرُهُ: يَلْقَاهُ، النَّادُ: النَّدَى، الْهَضْبُ: مَفْرَدُهَا هَضْبَةٌ، وَهِيَ الدَّفْعَةُ مِنَ الْمَطْرِ.)

فَبَاتَ يُسْنَرُهُ تَأْدُ وَيُسْنَرُهُ

تَدْوِبُ الرِّيحِ وَالْوَسْوَاسِ وَالْهَضْبُ

تعدُّ أصواتُ الرِّيحِ باعثاً للهواجسِ في كلِّ مكانٍ مُوحشٍ، ولذلك يستعين ذو الرُّمَّةَ بصوتِ الرِّيحِ الهُوجِ لِيُسْقِطَ مخاوفَه الذاتيةَ على موجوداتِ المكانِ، وهذا ما نلاحظُه في صورةِ الحمارِ الوَحْشِيِّ الَّذِي لا يغادرُه الهَمُّ، وذلك الهَمُّ جزءٌ ممَّا يجيش في صدرِ الشَّاعرِ ممَّا لَقِيَه في حياته المضطربةِ، وحظُّه العائرِ فيها، وتَرَيُّصِ العدوِّ به، من شائئٍ وحسودٍ، فضلاً عن الإخفاقِ في الحبِّ، وافتقارِ الإحساسِ بالرَّاحةِ والأمانِ، وهذه الظواهر جميعها دفعت الشَّاعرَ إلى استحضارِ الإحساسِ بالقلقِ والخوفِ في رَسْمِهِ لصورةِ الحيوانِ: (٣٩)

مَا آتَسَّتْ عَيْنُهُ عَيْنًا تُفَرِّعُهُ

مُدُّ جَادَهُ الْمُكْفَهَرَاتِ اللَّهَامِيمُ

تَرْمِيهِ بِالْمُورِ مَهْيَافٍ يَمَانِيَّةً

هُوجَاءٌ فِيهَا لِبَاقِي الرُّطْبِ تَجْرِيمُ

مَا ظَلَّ مُدُّ وَجَفَّتْ فِي كُلِّ ظَاهِرَةٍ

بِالْأَشْعَثِ الْوَرْدِ إِلَّا وَهُوَ مَهْمُومٌ

في نهاية المطاف نستخلص النتائج الآتية من البحث:

أولاً: إنَّ تشبُّثَ الشَّاعرِ بالحياةِ وَيَقِينِهِ بِقُوَّتِهَا دفعاه إلى الوقوفِ في وجهِ فكرةِ الفناءِ المُطلَّقِ. ظهر ذلك من خلال رصدِ العلاقةِ بين السُّكونِ والحركةِ في الصُّورةِ المكانيةِ.

٣٩ (ذو الرُّمَّة: ديوانه ج ١ / ٦٣٤-٩٣٤. اللُّهَامِيمُ: السُّحْبُ الغزيرةِ الماءِ، وَجَفَّتْ: أسرعَتْ.)

ثانياً: عبّرت ظاهرة المناهل الأجنبيّة في صور ذي الرُّمَّة المكانية عن رؤى الشّاعر، فضلاً عمّا أوّمت إليه من الفلق، وما كابده من آلام، لذلك لم تنضج تلك المناهل للظّامئ غير ماء السّلا.

ثالثاً: أحسن الشّاعرُ مشاكلة المكان للرّمان، إذ صوّر الرّمان في حالٍ موافقةً للمكان، ولذلك أنتج المكان القاحل الممتدّ زماناً على شاكلته قاحلاً ممتدّاً.

رابعاً: برزت الدّلالة النّفسية للصّورة المكانية بجلاءٍ ووضوحٍ في محاولات ذي الرُّمَّة تعميم معاناته الذاتيّة تعميماً مكانيّاً، وإسقاطها على موجودات المكان، لإبراز ارتباطه العاطفيّ الوثيق به.

المصادر والمراجع:

١. الأصفهانيّ (أبو الفرج علي بن الحسين): الأغاني، تحقيق عبد الكريم إبراهيم العزباوي، الهيئة المصريّة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.
٢. الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتّبيين، دار صعب، بيروت، ط١، ١٩٦٨م.
٣. حسن (د. عزّة): شعر الوقوف على الأطلال من الجاهليّة إلى نهاية القرن الثالث، مطبعة التّرقّي، دمشق، ١٩٦٨م.
٤. خليف (د. يوسف): ذو الرُّمَّة شاعر الحبّ والصّحراء، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠م.
٥. ذو الرُّمَّة (غيلان بن عُقبّة العدويّ): ديوانه، تحقيق الدكتور عبد القدّوس أبو صالح، مؤسّسة الإيمان، بيروت، ١٩٨٢م.
٦. ضيف (د. شوقي): تاريخ الأدب العربيّ العصر الإسلاميّ، دار المعارف، مصر، ١٩٧٤م.
٧. ضيف (د. شوقي): التطوّر والتّجديد في الشّعْر الأمويّ، دار المعارف،

مصر، ١٩٥٢م.

٨. ضيف (د.شوقي): الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ١٩٦٠م.

٩. عطوان (د. حسين): مقدّمة القصيدة العربيّة في العصر الأمويّ، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٤م.

١٠. فيصل (د.شكري): تطوّر الغزل بين الجاهليّة والإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٦٥م.

١١. المرزبانيّ (أبو عبد الله محمّد بن عمران): الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق محمد حسين شمس الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٩٩٥م.
