صورة المكان في شعر ذي الرُّمَّة

أسامة اختيار *

Zu'r-Rimme'nin Şiirlerinde Mekan Tasviri

Özet

Tam ismi Gaylan b. 'Ukbe el-'Adevî olan Zu'r-Rimme, Emevi dönemi şairlerindendir. Şiirlerinde teşbih sanatını ustaca kullanmasıyla bilinir. Şiirlerinin,sanatsal ve dilsel iki boyutu bulunan Zu'r-Rimme, dilbilimciler tarafından hüccet olarak kabul edilmektedir. Bu araştırmada Zu'r-Rimme'nin şiirlerinin sanatsal yönü, mekan tasvirinde hareket ve sükun algısı, içilmeyen suların tasviri, zaman ve mekan benzerliği, şairin psikolojisinin şiirlerinde çevresindeki varlıklara etkisi başlıkları altında işlenecektir.

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

Image Place in Poems ZorRummah

Abstract

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

* Doç. Dr. Usâme İhtiyar, Dımaşk Üniversitesi Öğretim Üyesi [ousama67@gmail.com]

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 researcher found this results:

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 of Tashbih, The old of Arabin poetry

✸✸✸

تمهيد:

ذو الرُّمَّة هو غَيلانُ بنُ عُقبةَ العَدَوِيُّ، من مُضَر، كُنْيَتُه أبو الحارث، وذو الرُّمَّة لقبُهُ، والرُّمّة الْحَبْلُ البالي. مِنْ 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 الإجادة؛ لأنَّه ذهب في ذلك مذهب الجاهليِّين فأحسن، ولذلك قال فيه: « فُتِحَ الشِّعر بامرئ القيس وخُتِمَ بذي الرُّمَّة»[٢]، وقد تميَّز شعره بإجادة التَّشبيه، وعَلِقَ (مَيَّةَ) المنقريَّة، وهي ميَّةُ بنت عاصم، وتُكَنَّى أمّ بُوراء، واشتهر بها، فَجُلُّ شعره في التغزُّل بها[٣].

لشعر ذي الرُّمَّة قيمتان؛ لغويَّةٌ وفنِّيَّةٌ، وشعره عند أهل اللُّغة حُجَّة، توسَّع الجوهريُّ في الاحتجاج بشعره في (الصِّحاح)، والزَّمخشريُّ في (أساس البلاغة)، وابن منظور في (لسان العرب) وغيرهم.

ويقف هذا البحث عند الجانب الفنِّيِّ من شعره، ليدرس صورة المكان فيه، ولاسيَّما أنَّ الشَّاعر كان مولعاً بوصف البوادي وما فيها، والهدف من هذه الدراسة أن نستقصيَ العلاقةَ القائمةَ بين الشَّاعر والمكان، من خلال نظرةٍ شاملةٍ ترصدُ الحضورَ الفنيَّ الجماليَّ لصورة المكان في بناء شعره كلِّه.

وتأسيساً على ذلك سوف ندرس العلاقة البنائيّة للصُّورة المكانيّة في شعر ذي الرُّمَّة، وتقوم الدِّراسة على مفهومٍ جديدٍ للصُّورة الشِّعريَّة نطلق به للتَّشكيل التَّصويريِّ العنان ليضمَّ نمطاً من الصُّور التي تؤلِّف مشاهدَ في لوحاتٍ شعريّةٍ متكاملةٍ، وتُعَدُّ هذه الرُّؤية أرقى الرُّؤى للصُّورة الشِّعريَّة بمفهومها البنائيِّ

٢ الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، دار صعب، بيروت، ط١، ١٩٦٨م، ١/ ٨٩٥.
٣ للتفصيل في مصادر ترجمة الشَّاعر انظر مقدّمة (ديوان ذي الرُّمَّة) بتحقيق الدكتور عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان،بيروت، ط١، ١٩٨٢.

التكامليِّ؛ لأنّها تقوم على دراسة عنصر الاستدعاء في بناء الصُّور الشِّعريَّة، وهذا المفهوم (مفهوم الاستدعاء) يتيح لنا دراسةَ الصُّورة الفنيَّة في النَّصِّ الشِّعريِّ بوصفها عضواً متَّصلاً بجسد النَّصِّ، يؤلِّف مشهداً في لوحةٍ فنيَّةٍ شعريَّةٍ متكاملةٍ، فهو لا ينظر إلى الصُّور الشِّعريَّة المفردة في القصيدة على أنَّها حبَّة رملٍ في كومةٍ من الرِّمال تَذْرُوها الرِّياح، ولا يرى الصُّورة الشِّعريَّة معزولةً غيرَ مرتبطةٍ بعلاقة التَّبادل المعنويِّ في القصيدة، وبذلك تكون وظيفة الدَّارس أن يبحث عن ذلك النَّسيج الخفيِّ الذي يربط بين أجزاء الصُّور الشِّعريَّة في القصيدة الواحدة.

بعد أنْ أشَرْتُ إلى المفهوم الَّذي اعتمدْتُه للصُّورة الشِّعريَّة في هذه الدّراسة أحدِّدُ مسار خُطَّتِها بالمحاور الآتية:

- أثر ثنائيَّة السُّكون والحركة في رسم صورة المكان.
- ظاهرة فساد الأمكنة.
- المشاكلة الزَّمانيَّة للمكان.
- إسقاط المعاناة الذَّاتيَّة على المكان وموجوداته.

أولاً: أثر ثنائيَّة السُّكون والحركة في رسم صورة المكان.

ثمَّة مكانان رئيسان في صور ذي الرُّمَّة؛ أحدهما عامٌّ والآخر خاصٌّ، المكان العامُّ هو الصَّحراء، والمكان الخاصُّ هو البادية، الصَّحراء دائرة مكانيَّة كبرى غيرُ مأهولةٍ، والبوادي مناطق صغرى مأهولة، والبقعة المأهولة من البادية قد تذهب في التَّصُّحر، ويطلب القومُ غيرَها، فتنعقد المشاكلة بين الصَّحراء والطَّلل في عنصر القَحْط، وبذلك تتحوَّل علاقة ارتباط الإنسان بالبادية من علاقة الإقامة إلى علاقة الاجتياز.

يتميَّزُ اجتيازُ الطَّلل من اجتياز الصَّحراء بحدَّة التَّوتر النَّفسيِّ بسبب تداعي ذكريات الشَّاعر عند وقوفه على الطَّلل، وتدفع الحالُ النفسيَّةُ الشَّاعرَ إلى محاولة ترتيب المكان ورَسْمِ صورةِ الحياةِ في الطَّلل الخالي، وذلك بإسكان الحيوان فيه، واستسقاء السِّحاب له، أملاً بعودة الزَّمن السَّعيد بما يحمله من ذكريات الماضي حين كان الشَّملُ مُؤْتَلِفاً والرَّبْعُ مُجْتَمِعاً.

وإذا كان الشِّعرُ في بعضِهِ ضرباً من الغِناء؛ فإنَّ الشَّاعرَ قد صَبَغَ شعرَه بصِبْغَة التَّغنِّي بالطَّلل، حتَّى صارت سِمةً له، فقد « تحوَّلَ به ذو الرُّمَّة إلى لوحاتٍ بديعةٍ»[٤]، وهذا الحكمُ الذي أطلقه الدكتور شوقي ضيف يحملُنا على التَّفسيرِ، تفسيرِ حقيقتِه، لكنَّنا نقفُ أمامَ النَّمطِ الصَّعبِ عند تفسيره، لأنَّ طغيانَ فكرةِ الطَّلَلِ على ذِهْنِ ذي الرُّمَّة وتَشَعُّبَ دلالاتِها – مِنْ أَوْضَحِها إلى أَعْقَدِها – كانا سببين رئيسين في وَصْفِي للرؤيا الشِّعريَّة للمكان لديه بأنها حقّاً نمطٌ صَعْب. إنَّ الشَّاعر يرسمُ صورةً لنَشْرِ المكان[٥] رغبةً منه في عودة الحياة إليه، أي إنّ الطَّلل لا يمثِّل فناءً مطلقاً بالنِّسبة إليه لشدَّة تعلُّقه به، ولذلك ترتبط فكرةُ نَشْرِ المكان بثنائيَّةٍ ضديَّةٍ أخرى غير (الوقوف والاجتياز) هي ثنائيَّةُ (الحِلّ والتَّرحال)، ولهذه الثُّنائيَّة أثرٌ في

[٤] ضيف (د. شوقي): الفنّ ومذاهبه في الشّعر العربيّ، دار المعارف، مصر ، ١٩٦٠م، ص٥٣.

[٥] مِنْ أَبْرَزِ صورِ نَشْرِ المكانِ في شعر ذي الرُّمَّة صورةُ الطَّلَلِ الذي تُعَفِّيه رياحُ الشَّمالِ وتَنْشُرُهُ رياحُ الجنوبِ، وسيأتي تفصيلُ ذلك في هذا البحث.

بناء المقدِّمة الطَّلليَّة للقصيدة العربيَّة منذ مراحل نشأتها التَّاريخيَّة الأولى في الشِّعر الجاهليِّ إلى مراحلَ متأخِّرة من الشِّعر الأمويِّ في البوادي، إلاَّ أنَّ النَّقد العربيَّ القديم لم يستطع في أبرز إشاراته لأن الإشارة لا توصف بالسعادة ولو مجازا) أن يرصدَ الغَوْرَ العميقَ لهذه العلاقة.

إنَّ حركة المكان في شعر ذي الرُّمَّة تنتج من السُّكون، سكونِ الحياة فيه، يتجلَّى مَظْهَرُ سكونِ الحياة في خُلُوِّ الطَّلل من الأهل والأحبَّة، في حين يتجلَّى مَظْهَرُ الوقوف بوقوف الشَّاعر على الطَّلل مِنْ دونِ الصَّحْبِ، أو بِحَثِّ الصَّاحبِ أو الصَّاحِبَيْنِ على الوقوف والاعتذار إليهما عن الصَّبوةِ، ويبعثُ السُّكونُ الأسى في نَفْسِ الشَّاعرِ، فيجتهد في رَسْمِ صورةٍ خياليَّةٍ للحركة، يَسْتَثِيرُ من خلالها الصِّراعَ بين الموت والحياة في الأرض القَفْرِ، ويَظْهَرُ المكانُ مُسَرْبَلاً بمشهد السُّكون من خلال تصوير النُّؤْيِ والأثافيِّ وأَثَرِ أَبْعَارِ الحيوانِ الذي مرَّ بالطَّلل ثمَّ غادره، ثمَّ تُستَثار الحركةُ في المكان بتصوير مشهد النَّشْرِ لَهُ، فكأنَّه نَشْرُ السِّجِلِّ منَ الكُتُبِ، أو نَشْرُ رِيْحِ الجَنوبِ للتُّراب الذي أَتَتْ به رياحُ الشِّمال.

نبسطُ القولَ في ثنائيَّة (السُّكون والحركة) في شعر ذي الرِّمَّة، وَلْتَكُنْ القصيدةَ الأُولى من ديوانه مثالا على ذلك، ومَطْلَعُها: [٦]

كأَنَّهُ مِنْ كُلَى مَفرِيَّةٍ سَرِبُ ما بالُ عَينِكَ مِنْها الماءُ يَنسَكِبُ

هذه القصيدة هي البائيَّةُ الكبرى في ديوانه، وقد ذاعَ صِيتُها بين النَّاس، حتَّى كادَتْ تطغى على جميل شعرِه من غيرِها. قال فيها مُعاصِرُهُ جرير: " لو خرس ذو الرُّمَّة بعد قصيدته: ما بالُ عَينِكَ مِنْها الماءُ يَنسَكِبُ، كانَ أَشْعَرَ النَّاس"[٧].

ترتبط ثنائيَّة (السُّكون والحركة) في هذه القصيدة ارتباطاً وثيقاً بالحِلِّ الطَّوعيِّ في المكان، إذ تغيبُ لفظتا (قفا، عُوجا) عن مطلعها، ويقوم هذا الضَّرْبُ من الحِلِّ على تجاهل ظاهرة (الصَّحْبِ) في موقف الطَّلل من هذه القصيدة, ويبدأ الموقفُ الطَّلليُّ بفكرة السُّكون الَّتي تَشِي من طَرَفٍ خَفِيٍّ بالقَفْر والبِلى (الموت والسُّكون)، ثمَّ تنقلب الصُّورة إلى محاولة استدعاء عنصر الحياة، ويمكننا التماس الدَّليل على ذلك برصد العلاقة اللُّغويَّة بين ضِدَّين (النَّشْر/ الطَّيّ) في البيت الرَّابع من القصيدة: [٨]

كما تُنشَّرُ بَعْدَ الطَّيَّةِ الكُتُبُ أَمْ دِمْنَةٌ نَسَفَتْ عَنْها الصَّبا سُفَعاً

يشرع الشَّاعر في رسم صورة المكان، وكأنَّ الوقوفَ عليه حَتْمِيٌّ سَبَقَ حُدوثُه طَواعِيَةً من دون أمرٍ، يدلُّ على هذه الطَّواعِية استحداثُ الرَّكب للأخبار في البيت الثَّالث من القصيدة ذاتها، ويَعْضُدُهُ البيتُ الرَّابعُ وفيه قرينةٌ مكانيَّةٌ تَشِي بحدوث الوقوف إنْ رُئِيَتْ في دَرْج سياقها اللغويِّ، هذه القرينةُ المكانيَّةُ هي وَصْفُ (الدِّمْنَة).

تَنْتُجُ الصُّور الحركيَّة للمكان من الوقوف عليه، إذ تبدو الدِّمنة للوهلة الأولى دليلا على الخَواء، ويتمثَّلُ الخَواءُ بقفر المكان، في حين يتمثَّل السُّكونُ بفكرة الوقوفِ على الطَّلل، وتوثيقاً لِفِكْرَة العَفاءِ يربطُ الشَّاعرُ المكانَ في هذا الطَّور بصورة الكتابِ المَطْوِيِّ الذي يُستبان نَشْرُه، لِيَبِينَ عمَّا فيه (كما تُنشَّرُ بَعْدَ الطَّيَّةِ الكُتُبُ)، وتضارعُ صورةُ (الكتاب المَطْوِيّ) صورةَ المكان وقد تَوَضَّعَت الرِّمال فيه، وهذا مَظْهَرٌ من

[٦] ذو الرُّمَّة: ديوانه ، تحقيق الدكتور عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت، ط١، ٢٨٩١،ج١/٩.

[٧] المرزبانيّ (أبو عبد الله محمّد بن عمران): الموشّح في مآخذ العلماء على الشّعراء، تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ٩٩١٥م، ص ٦٠٢.

[٨] ذو الرُّمَّة: ديوانه ج١/ ٥١. السُّفع: السَّيل من الرَّمل.

مظاهر موتِ المكان، لأنَّه يَشِي بالعَفَاءِ والبِلَى، غيرَ أنَّ بروزَ عنصرِ الحركةِ المُمَثَّلِ بريح الصَّبا النَّاشرة جعلَ لصورة الموت مقابلاً ضِدِّيّاً، وبذلك برزت (الصَّبا) قرينةً دالّةً على محاولة بعثِ المكانِ ونَشْرِهِ، يَظْهَرُ ذلك من خلال رَبْطِ الصُّورة المكانيَّة بصورةِ الكتابِ المنشورِ.

يُصَعِّدُ الشَّاعرُ بعد ذلك حدَّةَ الصِّراع بين (السُكون والحركة) و(الموت والحياة)، من خلال تشكيل صورةٍ أخرى تعتمد ثنائيَّةَ (السُكون والحركة) ذاتها، فتبرز الحركة عنصراً مؤثِّراً في المشهد التصويريِّ للطَّلل، وتنقسم الحركةُ قِسْمَين: حركة مدمِّرة، وأخرى بنَّاءة. تتجلَّى الحركةُ المدمِّرةُ في تأكيد الشَّاعر أَثَرَ (الرِّيح الرَّمليَّة) الَّتي تعفِّي الطَّلل وتَدْرُسُه، في حين تتجلَّى الحركة البنَّاءة في (الرِّيح الرَّادَّة) الَّتي تهبُّ من جهةٍ معاكسة للرِّيح الأولى، وهي ناشرةٌ للمكان تعمل في نَزْعِ ما توضَّع فيه من رمال، فتنبذُها بعيداً منه، إنّ في ذلك إصراراً آخرَ من الشَّاعر على نَشْرِ المكان ورَصْدِ مظاهر الحياة فيه، على الرَّغم من ذلك العَفاءِ المخيِّم الذي يظهر في قوله: [٩]

نَكْباءُ تَسْحَبُ أعلاهُ فَيَنْسَحِبُ سَيْلاً منَ الدّعْصِ أَغْشَتْهُ مَعارِفَها

تتصاعدُ الحركةُ في المكان في صورةٍ جديدةٍ غيرِ صورةِ الرِّيحِ الرَّمليَّةِ التي كان لها أثرٌ في الطَّلل، ويتجلَّى هذا المظهر الجديدُ في رَصْدِ أَثَرِ الأمطارِ الموسميَّةِ الَّتي تَتَخَوَّنُ الطَّلَلَ لاستمرارِها وغزارتِها، فَتُعَفِّيه:[١٠]

ضَرْبُ السَّحابِ ومَرٌّ بارِحٌ تَرِبُ لا، بلْ هو الشَّوقُ، مِنْ دارٍ تَخَوَّنَها

إذا نظرنا إلى البيت مفرداً وَجَدْنا حِسَّ الموتِ مسيطراً على الحياة، يظهر ذلك في حركة العَفاء ممثَّلةً بالأمطار والرِّياح، ,وهذا ما يشير إليه لفظ (تخوَّنَ)، فالعَفاءُ المكانيُّ مُرْتَقَبٌ محتومٌ، لكنَّ قراءةَ دلالةِ البيت السَّابق في دَرْجِ النَّصِّ

الشِّعريِّ تُوضِحُ إصرارَ ذي الرُمَّة على معرفة المكان من طريق موجوداته المُزْمِنَة، فهو لا يُنْكِرُ الطَّلَلَ ويستطيع أن يقرأ بعضَ المعالمِ فيه، وبذلك تنبثقُ الحياةُ بِحُلَّتِها القَشِيبة في صورٍ جديدةٍ تُقْصِي عواملَ التَّعْفِيةِ:[١١]

نُؤْيٌ ومُسْتَوْقَدٌ بالٍ، ومُحْتَطَبُ يَبْدُو لِعَيْنَيكَ مِنْها وَهْيَ مُزْمِنَةٌ
كأَنَّهــا خِلَلٌ مَوْشِيَّةٌ قُشُبُ إلى لَوائحَ مِنْ أَطْلالِ أَحْوِيَةٍ
دَوارِجُ الْمُورِ والأمطارُ والحِقَبُ بجانبِ الزُّرْقِ لَمْ تَطْمِسْ مَعالِمَها

يَفْرَغُ ذو الرُمَّة عند هذه الأبيات من الوقوف على الطَّلل، وإذا حَزَمْنا مجاميعَ العلاقاتِ الدّلاليّةِ

[٩] ذو الرُمَّة: ديوانه ج١/ ٥١. الدّعْص: الرَمل المجتمع، أَغْشَتْه: غطَّتْه، النَّكباء: ريحٌ تجيءُ بينَ ريحين.
[١٠] ذو الرُمَّة: ديوانه ج١/ ٠٢. تخوّنها: تَعَهَّدَها أو نَقَصَ عَهْدَها، البارح التَّربُ: الرِّيح الشَّديدة تحملُ معها التُّراب.
[١١] المصدر نفسه: ج١/ ١٢-٢٢. النُّؤي: الخُفْرَة حولَ الخِباء تُحْفَرُ لئلا يدخله الماء، اللَّوائح: ما لاحَ من الطَّلل وبَدا، الأَحْوِيَةُ: البيوت المجتمِعة، قُشُب: جديدة.

المُتداخلةِ في هذه البنية التكوينيَّة الأولى من القصيدة استطعنا فَهْمَ جملةٍ من الثُّنائيَّات المُتعارِضة المُتضادَّة التي تمثِّل فكرةَ الصِّراع بين الحياة والموت، والسُّكون والحركة، ويمثِّلُ الطَّرفُ الأوَّلُ من تلك الثُّنائيَّات صوراً مكانيَّةً تحملُ دلالةَ عَفاءِ المكان (الرِّمال تَتَوَضَّع في الطَّلل، سيلُ الرِّمال يَغْشَاه، المطر المعفِّي يلازمُه، أطلالُ الأَحْوِيَة اللاَّئحة فيه)، في حين يمثِّلُ الطَّرفُ الثَّاني صوراً مكانيَّةً تَنْشُرُ الطَّلَلَ وترصدُ مظاهرَ الحياة فيه، بوصفها مقابلاً ضِدِّيّاً لكلِّ صورةٍ من صور العَفاء السَّابقة (ريح الصَّبا تَنْسِفُ الرِّمال بعيداً، النَّكباءُ تَسْحَبُ الرِّمال منه، الدَّار واضحةُ المعالِم والموجودات إذ لم تَطْمِسْها دوارجُ الْمَورِ، والأَحْوِيَة مُوشَّاةٌ قَشِبيَةٌ)، ويشير هذا كلُّه إلى غلبةِ عنصرِ الحياةِ على الموت في صورة المكان، ويستخدم الشاعر الاستدعاءَ التصويريَّ للتّعبير عن هذه الفكرة، ولذلك يحمل هذا المشهدُ التّصويريُّ رؤيةَ الشَّاعر للمكان الأثير لديه، لأنَّه محلُّ ذِكْرياتِه وماضيه السَّعيد، ويغالبُ الشّاعرُ موتَ المكانِ، تدفعُه إلى ذلك القيمةُ الوجدانيَّةُ الَّتي يجسِّدُها في ذاتِهِ.

التَّعلُّق بالطّلل لدى ذي الرُّمَّة تعبيرٌ عن ارتباطٍ وجدانيٍّ بالدّيار، لأنه ناتجٌ من تجربة حبٍّ حقيقيَّة، وهذه سمةٌ من سمات الغزل لدى جملةٍ من الشُّعراء في العصر الأمويِّ من أمثال كُثَيِّر عَزَّةَ ومجنونِ ليلى وذي الرُّمَّة صاحبِ ميَّةَ، فقد كان هؤلاء الشُّعراءُ الغَزِلُونَ "يأنسون بالمنازل والدِّيار، ويَأْلَفُونَها ويحبُّونَها حُبّاً جمّاً، لأنّهم عُشَّاقٌ مُحِبُّون"[١٢]، وإذا استحضرنا قولَ الأصمعيِّ: «ما أعلمُ أحداً من العشَّاق الحضريِّين وغيرِهم شَكَا حبّاً أحسنَ مِنْ شَكْوَى ذي الرُّمَّة»[١٣] عَرَفْنا أنّ صِدْقَ التَّجربة العاطفيَّة قد ألقى على شعره صبغةً من السِّحر تُضاف إلى براعته في بناء أساليب القول في وصف تلك الأمكنة التي حملَتْ في وجدانه العميقِ بقايا صورٍ من ذكرياتِ حُبِّه القديمِ، وقد رأى الدكتور يوسف خليف أنّ ذلك الحبَّ هو مثار شاعريّة ذي الرُّمَّة وأساس علاقته العاطفيَّة بالمكان (البادية)[١٤]، في حين انصرف الدكتور حسين عطوان إلى القول بِفَرادةِ سيطرةِ المثالِ الطَّلليِّ على شعر ذي الرُّمَّة، وعَقَدَ مقابلةً بين لبيد وذي الرُّمَّة في هذا الجانب، وذهب في فاتحة قوله في تلك المقابلة إلى أن ذا الرُّمَّة:» أكبر مَنْ تخصَّص في وصف الدِّيار الداثرة، بحيث يصحُّ أن نسميَّه شاعر الأطلال في العربيَّة ... فقد شُغل بها شُغْلاً شديداً، وفُتن بها فتنةً طاغيةً، أسرَتْ فؤادَه ومَلَكَت كلَّ حياته «[١٥] ويبدو المكانُ دائماً العُروةَ الوجدانيَّةَ الرَّابطةَ بين طرفي علاقة الحبِّ بين(الشَّاعر ومَيَّة)، لذلك تستدعي الوحدة التَّكوينيَّة الثَّانية من القصيدة البائيَّة الكبرى موضوعاً له صِلَتُه المباشرة بالمكان، إذ يربط الشَّاعرُ الدِّيارَ الدَّارسةَ باسم المحبوبة (ميَّة)، ويمضي في رسم مشهدٍ متكاملٍ للتَّفصيلات الجماليَّة لتلك المحبوبة، وهي ذات شِقَّين؛ خَلْقِيّ وخُلُقِيّ، لكنَّ الوصفَ الحسيَّ في غزله ظلَّ رهينَ العفَّة المحصَّنة التي لا تتجاوز حدود الإعجاب بالجمال الظاهريِّ للمحبوبة، من دون مباشرةِ حكايةِ التَّفصيلاتِ الماديَّةِ لعلاقة الحبِّ، وهذه الصِّفةُ ناتجةٌ منَ الحالِ النَّفسيَّةِ للشَّاعر الذي التزمَ العفَّةَ منهجاً دينيّاً في غزله، ولاسيَّما أنَّ الأثرَ الإسلاميَّ بارزٌ في شخص ذي الرُّمَّة وأخلاقِهِ، ونجدُ هذا النَّمطَ من الحبِّ المتَّصفِ بالطُّهر والعَفاف واضحاً في أمثلةٍ بارزةٍ من الغزلِ الأمويِّ، ويرسم الدكتور (شكري فيصل) بريشته اللغويَّةِ الرَّفيعةِ الخطوطَ العريضةَ بين شعراء ذلك النَّمطِ منَ الحبِّ، مشيراً إلى العلاقةِ الجامعةِ بين الشَّاعرِ العاشقِ والمكانِ، فيرى أنَّ هذا الحبَّ: « يعدُّ من النَّوع الذي يعيش فيه العقلُ في إسارِ القلبِ ... يمضي بصاحبِهِ في كلِّ حيِّزٍ خَشِنٍ صعبٍ، ويقذفُ به فوق الرِّمال المشبوبةِ

[١٢] حسن (د. عزّة): شعر الوقوف على الأطلال من الجاهليّة إلى نهاية القرن الثالث، مطبعة الترقي، دمشق، ١٩٦٨م، ص ٩٧.
[١٣] أبو الفرج الأصفهانيّ: الأغاني، تحقيق عبد الكريم إبراهيم العزباوي، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٣م، ج٨/ ٨.
[١٤] للتّفصيل انظر: خليف (د. يوسف)، ذو الرُّمّة شاعر الحبّ والصّحراء، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٥٤١.
[١٥] عطوان (د. حسين): مقدّمة القصيدة العربيّة في العصر الأمويّ، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٤م، ص ٥٠١.

يَشْتَوِي بها»[١٦]، لذلك نجد الشَّاعرَ يمزج بين مرارة الفراق وبوح الحب المهجور، ويرصدُ العلاقاتِ المكانيَّةَ في تلك الحكايةِ الغزليَّةِ في ضوء زمنينِ؛ ماضٍ سعيدٍ (حين التئام الشَّمل)، وحاضرٍ حزينٍ (مشهد ارتحال الرَّكب حين الفراق)، ويمكنني القول: إنَّ ثمَّة تشابهاً في الدَّلالة بين الصُور المكانيَّة الَّتي أظهرَتْ حَيوِيَةَ الطَّلل والصُور الغزليَّة في مشهد النَّسيب، إذ يَلْحَظُ المتأمِّلُ للمشهد الغزليِّ نمطاً جديداً من أنماط بَعْثِ المكان من طريق بَعْثِ الماضي المرتبطِ بهِ، فالذِّكرياتُ المتداعيةُ هنا تعبيرٌ عن الرَّغبة الجامحةِ في عودة ماضي المكان وما كان عليه من التئام شَمْل الأحبَّة فيه.

وجدنا أنَّ ذا الرُمَّة حاول نَشْرَ المكان الذي فيه الطلل من خلال استثارة الحركة البنَّاءة فيه، وتأتي المهمَّةُ الأعسرُ في محاولته نقلَ تلك الحركة وما يَتْبَعُها من صور الحياة المنبثقة منها إلى المكان الأكبرِ مساحةً والأقلِّ قدرةً على الحياة، وهو الصَّحراء، فالمكان الجديد (الصَّحراء) مختلفٌ كثيراً عن المكان الأوَّل (الطَّلل) ولعلَّه من اليسير رسم مظاهر الحياة بأساليب شتَّى في الطَّلل (كاستنبات الكلأ، واستنزال المطر، وإسكان الحيوان بالمكان، وتحريك الرِّيح الناشرة للطَّلل، لكنَّه من العسير نَقْلُ تلك المظاهر كلِّها إلى الصَّحراء، كما لو كانت باديةً، فالصَّحراء لا يُسْتَنْبَتُ فيها كَلأٌ، وليس للرِّيح فيها مظهر الحياة، إذ توحي بالموت في كثيرٍ من مظاهرها، ويَظْهَرُ أثرُ الرِّيح المدمِّر في الرِّمال المستثارَة، والكُثْبان المبثوثة في المكان، والعواصف الهُوج، وهذه سماتٌ مميِّزة للصَّحراء تجعلُها مُوحِشةً مثيرةً للهواجس والوساوس والمخاوف في نَفْسِ ذي الرُمَّة، لكنَّه اجتهد في أثناء اجتيازه للصَّحراء أن يرصد شيئاً من مظاهر الحياة فيها من خلال عنصر (الحركة)، وتتجلَّى هذه (الحركة) في مظهرين:

- الاستئناسُ برصد حركة النَّاقة، وتحريك المكان بحركتها.

نقلُ حركة النَّاقة إلى حيوان الصَّحراء (حمار الوحش– الثَّور الوَحْشيّ– الظَّليم) تأسيساً على ظاهرة فنيَّةٍ هي ظاهرةُ • الاستطراد في مَعْرِض الصُورة.

أمَّا الاستئناسُ برصد حركة النَّاقة فهو شأنُ ذي الرُمَّة في قصائده الصَّحراويَّة جميعِها، إذ تبدو النَّاقة قويَّةً جَمَلِيَّةً (تشبه الجَمَلَ)، فكأنَّها جَمَلٌ ضَخْمٌ شديدُ البأسِ جَلِدٌ، وهي نابضةٌ بكلِّ مظاهر الحياة والإحساس بالأشياء، من إحساسٍ بالألم، وشوقٍ إلى الدِّيار، ونشاطٍ في الحركة، وهي تضفي من حَيَوِيَّتها على الأمكنة الصَّحراويَّة التي تجتازها، فيبدو المكان أنيساً بها من بعد وَحْشَةٍ، والرَّاكب على ظهر تلك الناقة يرى الصَّحراء تتراقص أمام عينيه ذات اليمين وذات الشِّمال، تعلو حيناً وتهبِط حيناً آخَرَ، وهذا الرَّقص البديعُ المحرِّكُ للمكان مستمَدٌّ من حركة النَّاقة ذاتِها، وبذلك تبدو الصَّحراء السَّاكنة في الحقيقة مكاناً حيّاً متحرِّكاً في الظَّاهر، وهذه الحركة الصَّحراويَّة تمثيلٌ لحركة النَّاقة:[١٧]

بها المَفاوِزُ حتَّى ظَهْرُها حَدِبُ لا تَشْتَكِي سَقْطَةً منها وقد رَقَصَتْ

تتوالى بعد ذلك سلسلةٌ من الهيئات الحركيَّة للنَّاقة، نلحظها في جملةٍ من التَّراكيب اللُّغويَّة الَّتي تتآزر لتحريك المكان بشِرْكَةِ الموجوداتِ فيه: (راكبُها يَهْوِي، رَكْبُها نَصَبُوا، تَخْدِي بمُنْخَرَقٍ، يَنْحَزْنَ مِنْ جانِبَيها وَهْيَ تَنْسَلِبُ، تَثِبُ ... وَثْبَ المُسَحِّج...)، وتأتي بعض الأفعال لِتُومِئَ بهيئةٍ حركة النَّاقة، مثل الفعل

[١٦] فيصل (د. شكري)، تطوّر الغزل بين الجاهليّة والإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٦٥م، ص ٨٨٢.
[١٧] ذو الرُمَّة: ديوانه ج١/ ٤٤.

(تُصْغِي) الَّذي يستخدمُه الشَّاعر ليوحيَ بجنوحِ النَّاقة وميلِ رأسِها نحو الأرض، وكأنَّها في هيئة الإصغاء، وغير ذلك من الصُّور الحركيَّة:[١٨]

مِنَ الجَنُوبِ إذا ما رَكْبُها نَصِبُوا كأنَّ راكبَها يَهْوِي بمُنْخَرَقٍ
مِثْلِ الحُسامِ إذا أصحابُه شَحَبُوا تَخْدِي بمُنْخَرِقِ السِّرْبالِ مُنْصَلِتِ
يَنْحَزْنَ مِنْ جانِبَيها وَهْيَ تَنْسَلِبُ والْعِيسُ مِنْ عاسِجٍ أو واسِجٍ خَبَباً
حتَّى إذا ما اسْتَوَى في غَرْزِها تَثِبُ تُصْغِي إذا شَدَّها بالكُورِ جانِحَةً
كأنَّه مُسْــتَبَانُ الشَّكِّ أو جَنَبُ وَثْبَ الْمُسَحِّجِ مِنْ عاناتِ مَعْقُلَةٍ

يستأنسُ الشاعر برصد حركة النَّاقة، ويحرِّك الصَّحراء بحركتها، ثمَّ يرصد حركةَ النَّاقة لينقلَها إلى حيوان الصَّحراء، ممَّا يدلّ على أنَّ الشَّاعر يسعى إلى رصد عنصر الحياة في الصَّحراء من خلال موجوداتها، ويقوم ذلك كلُّه على ظاهرة الاستطراد في مَعْرِض الصُّورة على نحو استدعائي تتوالد منه جملة من الصُّور المكانيَّة، إذ تنتج الصُّورة الجزئيَّة من صورةٍ سابقةٍ لها، وتكون ذاتَ علاقةٍ وطيدةٍ بها، إلى أن يتألَّفَ المشهدُ التَّصويريُّ من جملة صورٍ متعدِّدةٍ متعانقة في لوحة شعريَّةٍ متكاملة، فالصُّورةُ الصَّحراويَّةُ الأولى الَّتي رصدَ فيها ذو الرُّمَّة حركةَ النَّاقة مُسْقِطاً هذه الحركةَ على المكان الثَّابت تولِّدُ ثلاثَ صورٍ متتاليةٍ تكاد تبدو مستقلَّةً بذاتها للوهلة الأولى، غير أنَّها ذاتُ ارتباطٍ وثيقٍ بعنصر الحركة، وترتبط على وجه التَّحديد بحركة النَّاقة، وهذه الصُّور الثَّلاث هي: (صورة حمار الوحش – صورة الثَّور الوحشيِّ– صورة الظَّليم). ترتبط صورةُ حمار الوحش بصورة ثانويَّة هي صورة (الأُتُن) وهي إناثُ حمار الوحش، وتبقى صورة الثَّور الوحشيِّ مفردةً، وترتبط صورةُ الظَّليم (وهو ذَكَرُ النَّعامِ) بالنَّعامة مع فراخها.

تضفي حركةُ الحمار مع أُتُنه لوناً من ألوان الحياة على المكان، إنَّها حياةٌ محاطةٌ بطَرَفٍ خفيٍّ من حسِّ القلق أو الخوف:[١٩]

كأنَّه مُسْتَبَانُ الشَّكِّ أو جَنَبُ وَثْبَ الْمُسَحِّجِ مِنْ عاناتِ مَعْقُلَةٍ

لا تبدو صورةُ حمار الوحش منفصلةً منقطعةً عن صورة النَّاقة، إنَّها شديدةُ الصِّلة بها، لأنَّها ناتجةٌ منها، إذ يصف الشَّاعر حركةَ النَّاقة حين وثوبها، فيصوِّرُها تَثِبُ وَثْبَ حمار الوحش، ثمَّ يشرع في بناء مشهد تصوير حمار الوحش، وتبدو هذه الصُّورةُ الوليدةُ (صورة حمار الوحش) محلَّ عناية الشَّاعر، إذ تستقلُّ بمشهدٍ تصويريٍّ كاملٍ لا ينفصل عن المشهد السَّابق (مشهد وصف النَّاقة)، ويأتي المصدر المنصوب (وَثْبَ) رابطاً لغويّاً بين المشهدين في القصيدة (مشهد الناقة – مشهد حمار الوحش).

تتعدَّد الأمكنة في مشهد تصوير حمار الوحش، وتختلف الأزمنة، وتتسارع الحركة، وبعد معاناة مرارةِ الظَّمأ يجمعُ الحمارُ أُتُنَه ويحدوها نحوَ عينِ الماء، ويمتاز هذا الطَّورُ الحَرَكيُّ الجديد (طورُ ما قبل ورودِ العَين) بثلاث سماتٍ رئيسةٍ:

[١٨] ذو الرُّمَّة: ديوانه ج١/ ص٥٤–٥٥. المُنْخَرِق: مهبُّ الرِّيح، تخدي: تُسْرِع، العاسِج: البعير يمدُّ عُنُقَه في المشي مسرعاً، الواسج: البعير المسرعُ في مَشْيِه، المُسَحِّج: حمار الوَحْش المُعَضَّض المُكَدَّح.
[١٩] انظر مشهد (حمار الوحش) كاملًا في ديوان ذي الرُّمَّة ج١/ ص٥٠–٣٧.

أوّلها: تصوير موت المكان ممثَّلاً بشدَّة الحرِّ الَّذي أهلكَ الرَّطْبَ منَ الكلأ:[٢٠]

بأَجَّةٍ نشَّ عنها الماءُ والرُّطبُ حتَّى إذا مَعْمَعانُ الصَّيفِ هَبَّ لَهُ
هَيْفٌ يمانِيَةٌ في مَرِّهـا نَكَبُ وصَوَّحَ البَقْلُ نأَّجٌ تَجِيءُ بِهِ

ثانيها: تصوير سَعْيِ الحُمُر الشَّاقّ نحو العَين، ممثَّلاً بمُلاطفة حمار الوحش للأُتُن ومُخاشَنَتِه لها، وقد أضفى ذلك على المكان السَّاكن مظهراً من مظاهر الحياة، وإنَّ صورةَ موتِ النَّبْتِ تقابلُها صورةُ الحُمُر النَّابضة بالحياة والحركة: (وَثْب المُسَحَّج- يَحْدُو نَحائصَ أَشْباهاً مُحَمْلَجَةً- تَنَصَّبَتْ حولَه يوماً تُراقِبُه- فراح مُنْصَلِتاً يَحْدُو حَلائلَهُ- أَدْنَى تَقاذُفِهِ التَّقْرِيبُ وَالْخَبَبُ- يَعْلُو الحُزُونَ بها طوراً...).

ثالثها: تصوير حسِّ الخوف الخَفِيِّ الْمُسَيطِرِ على حُمُر الوَحْشِ ممثَّلاً بالشَّكِّ على نحو ما وجدناه سابقاً، ويتجلَّى ظهورُ هذا الحسِّ المُريب عند العَين، حين تَسْكُن الحُمُرُ للشُّرْب، وخلال هذا السُّكون ينطلقُ سهم الصَّائد الذي يفسِّر ذلك الشَّكَّ والخوف اللَّذين سبقَ تصويرُهما، وقد صوَّر الشَّاعر حسَّ الخوفِ خفيّاً، حين مثَّله في هيئة الظَّنِّ أو الشَّكِّ، لكنَّ ذلك الشَّكَّ يغدو يقيناً حين ورود العين، لكنَّ الطريدة تنجو، ويمكننا أن نطلق على هذا الطَّور الحَرَكيِّ: طورَ الوُرُود، ويتميَّز من سابقه بثلاث سماتٍ تشكِّلُ عند حَزْمِها ثنائيَّاتٍ ضدِّيَّةً إن قُوبلَتْ بسماتِ الطَّورِ الحَرَكيِّ الأوَّل، أي طورِ ما قبل الوُرود، وهذه السِّمات:

أوَّلها: حيويَّة المكان ممثَّلةً بالعَين، بما يحيط بها مِنْ كلأ، وما يَصْطَخِبُ فيها من أصواتٍ:[٢١]

فيها الضَّفادِعُ والحِيتانُ تَصْطَخِبُ عَيْناً مُطَحْلَبَةَ الأرجاءِ طامِيَةً
بين الأَشاءِ تَسامَى حَوْلَهُ العُسُبُ يَسْتَلُّها جَدْوَلٌ كالسَّيفِ مُنْصَلِتٌ

ثانيها: حركة الحُمُر إن قُورنت بحركتِها في مرحلة ما قبل الوُرُود، إذ تكاد تهدأ عند العَين.

ثالثها: تصوير حسِّ الموت عند المكان، يبدو ذلك من خلال الصُّور التي تدلُّ على الموت المُرْتَقَب (الصَّائد الكامن بسهامه)، وتنطلقُ في لحظة السُّكون والثَّبات سهامُ الصيَّاد، فَيَصْطَخِبُ المكانُ، لكنَّ حسَّ الشَّاعر بالحياة وأملُه فيما بقي منها يَدْفَعانِهِ إلى تصويرِ تغليبِ الحياةِ تَغْلِيباً قَدَرِيّاً:[٢٢]

تَغَيَّبَتْ رابَهـــا مِنْ خِيفَةٍ رِيَبُ حتَّى إذا الوَحْشُ في أَهْضامِ مَوردِها
ثُمَّ اطَّبَاهَا خَرِيرُ الماءِ يَنْسَـــكِبُ ثم أطّباها خرير الماء ينسكب
فَوْقَ الشَّراسِيفِ مِنْ أَحْشَائها تَجِبُ فَأَقْبَلَ الحُقْبُ والأكبادُ ناشِـــزَةٌ

٢٠ المصدر نفسه: ج١/ ٣٥-٤٥. أجَّة: شدَّة، نشَّ الرُطْب: ذَهَبَ ماؤه، والرُطْب: كلُّ غُودٍ ناعمٍ رَطْب، صَوَّح: يبس وتَشَقَّق، النَّأَّج: الرِّيح الشَّديدة.

٢١ ذو الرُمَّة: ديوانه ج١/ ٣٦. الأشاء: صغار النَّخل، العُسُبُ: جريد النَّخل.

٢٢ المصدر نفسه: ج١/ ٨٦-١٧. أهضام: مفرده هِضم؛ المكان المنخفض، فَزِقاً: خوفاً، اطَّباها: دعاها، الحُقْب: مفرده أحقب وهو الحمار فيه بياضٌ، الشَّراسِيف: الأضلاع المُشْرِفة على البطن، تَجِبُ: تَخفق.

إلى الغَلِيلِ، وَلَمْ يَقْصَعْنَهُ نُغَــبُ حتَّى إذا زَلَجَتْ عَنْ كُلِّ حُنْجُــرَةٍ
فَانْصَعْنَ، وَالْوَيـلُ هِجِّيْراهُ وَالْحَرَبُ رَمَى، فأَخْطَأَ، والأَقْدارُ غَالِبَـــةٌ

يبدو موضعُ (عين الماء) وما يحيط بها رَمْزَين للحياةِ المحاطةِ بطَرَفٍ خفيٍّ بحسِّ الموت، ولعلَّ (الماء) الَّذي حثَّت الحُمُر الخُطا نحوَه وفي أعماق نفسِها ريبةُ الخوفِ ممَّا يكتنفُه من غموضٍ أو أذى هو (الحبُّ) ذاته الَّذي أوردَ ذا الرُمَّة المهالكَ غير مرَّة.

يعيد الشَّاعر في مشهد الثَّور الوحشيِّ ربطَ حركة النَّاقة بحركة هذا الحيوان الذي غالباً ما تكون شجرة (الأرْطَى) ملجأَه الوحيد، وموضع هذه الشَّجرةِ مكانٌ حيٌّ ممطورٌ، تجلو البوارقُ جوانبَه، وعلى الرَّغم من ذلك يبدو هذا المكان النَّابض بالحياة مُلَفَّعاً بحسِّ الموت كسابقه (عين الماء في مشهد الحُمُر الوحشيَّة)، وكأنَّما من قَدَرِ الحياةِ صراعُها مع الموت (يَغْشَى الكِنَاسَ بِرَوْقَيْهِ ويَهْدِمُهُ..، وقد تَوَجَّسَ رِكْزاً..- بنَبْأَةِ الصَّوْتِ ما في سَمْعِه كَذِبُ- فباتَ يُشْئِزُهُ ثَأْدٌ ويُسْهِرُهُ..)[٢٣]، إنَّ أحاسيسَ الخوف والشَّكِّ والارتياب والقلق والتَّرَقُّب والخشية والوسواس كلّها، ليست ماثلةً فيما يثيره المكان من مخاوفَ في نَفْسِ الثَّور وحسب، بل إنَّها تجسيدٌ حقيقيٌّ أيضا لما يثور في نفس الشَّاعر التي يَلْفَحُها الخوفُ والقلق.

يتصاعد حسُّ الشَّكِّ إلى اليقين عند الفجر، حينما يخرج الثَّور من كِناسِهِ خائفاً، كأنَّ به مسّاً من الجنِّ، فتطاردُه كلاب الصَّائد الكامنة قريباً من الكِناس، وتتصارُع حركتان في المكان؛ حركةُ الثَّورِ الوحشيِّ التي تمثِّل الرَّغبة في الحياة لدى الشَّاعر، وحركةُ الكلابِ الَّتي تمثِّلُ الموتَ، الحركةُ الأولى حركةٌ بنَّاءة؛ لأنَّها تمثِّل المعادلَ الموضوعيَّ للشَّاعر ورَغْبَتَه في الحياة على الرَّغم من قسوتها، والحركةُ الثَّانيةُ حركةٌ هدَّامة؛ لأنَّها تحمل في طياتها الموتَ، وتكون الغلبةُ القَدَريَّةُ للحياة على الموت أيضاً، حين يَكِرُّ الثَّورُ على الكلاب مدافعاً عن وجوده ورغبتِهِ في الحياة، وحياةُ الثَّور في هذه الصُّورة هي حياةٌ للمكان الَّذي يعيش فيه، لأنَّه يمثِّل الحركةَ المستمرَّة فيه، وبذلك كان موتُ الكلابِ ميلاداً لحياةٍ جديدةٍ في المكان، وتظهر الحياةُ منتصرةً في مجموع قصائد ذي الرُمَّة، على الرَّغم من ذلك البؤسِ الجاثمِ على صدره، ولا أدلَّ على قوَّة حسِّ الحياة لديه من أنَّه كان يخيِّبُ مَسْعَى الصَّائدِ كلَّ مرَّة، مُطْلِقاً العَنانَ للطَّرائدِ لتنطلقَ بعيداً عن قبضة الموت (الصيَّاد)[٢٤].

أمَّا الحيوانُ الأخيرُ الَّذي نقلَ إليه ذو الرُمَّة حركةَ ناقته فهو الظَّليم. يبدو الظَّليمُ مسرعاً يَعْدُو في مكانٍ قَفْرٍ تَتَاهَبَتْهُ رياحٌ هُوجٌ، وفي طريقه تَعْرِضُ له أُنثاه، وهي نعامةٌ صغيرةُ الرَّأس دقيقةُ العُنُق فتعدو مَعَه، فكأنَّهما يَنْتَهِبان الأرضَ انتهاباً؛ لأنَّهما عاينا سقوطَ المطرِ آخرَ النَّهار، كما أنَّهما خَشِيَا على فِراخِهما منَ السِّباع[٢٥]، وفي حَرَكَتَي الظَّلِيمِ والنَّعامةِ في الأمكنة المُوْحِشَةِ المُقْفِرَةِ تأكيدٌ ثالثٌ على رغبة ذي الرُمَّة في بعث المكان من خلال موجوداته، وهذا الرَّصدُ للمظاهرِ الحيَّةِ المُؤْنِسَة يتجلَّى في تصوير ذي الرُمَّة لفِراخ الظَّليم، وفي صورة الفِراخ التي كان يسعى إليها الأبوان، وبها يُنْهِي ذو الرُمَّة قصيدتَهُ البائيَّة، وكأنَّه أراد من هذا المشهدِ الأخيرِ أنْ يؤكِّدَ حِسَّه بالحياة من خلال الولادة، فهذه الفِراخُ الَّتي لم يَنْبُتْ لها ريشٌ بَعْدُ؛ هي رمزٌ لحياةِ المكانِ بحياةِ الموجوداتِ فيه:[٢٦]

[٢٣] للتفصيل: ذو الرُمَّة (ديوانه) ج١/ ٩٨-٥٩.
[٢٤] للتفصيل: ذو الرُمَّة (ديوانه) ج١/ ٦٠١-٠١١.
[٢٥] المصدر نفسه: ج١/ ٥٢١-٥٣١.
[٢٦] المصدر نفسه: ج١/ ٣٣١-٥٣١.

إلاَّ الدَّهَـــاسُ، وأُمٌّ بَـرَّةٌ وأبُ ... جاءَتْ منَ البَيْضِ زُعْراً لا لِباسَ لها
جَماجِمٌ يُبَّــسٌ أو حَنْظَلٌ خَرِبُ ... كأنَّما فُلِقَتْ عَنْها بِبَلْقَعَـــــةٍ
كأنَّها شـــامِلٌ أَبْشَـارَها جَرَبُ ... ممَّا تَقَيَّضَ عَنْ عُوجٍ مُعَطَّفَـــةٍ
مِثْلِ الدَّحارِيجِ لَمْ يَنْبُتْ بها الزَّغَبُ ... أَشْداقُها كَصُدُوعِ النَّبْــعِ في قُلَلِ
طارَتْ لفائفُه، أو هَيْشَــرٌ سُلُبُ ... كأنَّ أعناقَها كُرَّاثُ ســـــائِفَةٍ

ما من شكٍّ في أنَّ ارتباط الشَّاعر بالطَّلل هو أثرٌ من ارتباطه بالحياة النَّابضة الصَّاخبةِ بالأصوات، في حين تظلُّ فكرةُ الانسلاخِ عن المكانِ المألوفِ محفوفةً بالسُّكونِ مرتبطةً بالموت، وتأتي براعةُ الشَّاعرِ في تغليب الحياة من خلال سلسلةٍ من الصُّورِ المكانيَّةِ المتوالدةِ الرَّاصدةِ لأبعاد المكان في أدقِّ جزئيَّاته وتفصيلاته، وبذلك تبدو الصُّورةُ المكانيَّةُ في النَّصِّ جزءاً من مشهدٍ تصويريٍّ متكاملٍ، تتعاضدُ فيه الصُّورُ وتتعانق لتؤدِّيَ غرضَها الدَّلاليَّ في القصيدة.

ثانياً: ظاهرة فساد الأمكنة (المناهل الآجنة)

تمثِّل ظاهرةُ المناهلِ الآجنةِ فسادَ المكان، وإنَّ ذا الرُّمَّة الذي استطاع أن يتغلَّب على ظاهرة فساد المكان الطَّلليِّ بمحاولاتٍ شتَّى لإضفاء مظاهر الحياة عليه؛ بدا مستسلماً في ظاهرة (فساد المناهل) الَّتي تمثَّلت في شعره بسلسلةٍ من الصُّور المكررَّة جَرْياً على نمطٍ واحدٍ، وكأنَّ الشَّاعر خلعَ قِناعَ الأملِ الواهمِ الَّذي رسمه في المشهد الطَّلليِّ فَبَدَتْ ملامحُ وجههِ المُغَضَّن يأساً عند المناهل الصَّحراويَّة الآجِنَة، إذ بدا في موقفه عند المنهل الآجنِ مستسلماً لليأس وهذه سمةٌ عامَّةٌ لهذا الموقف.

تُظْهِرُ الدِّراسةُ للديوان الموقفَ اليائسَ لذي الرُّمَّة في مشهد المَنْهَل الآجنِ من خلال العنوانات الآتية، والأمثلة على ذلك مطَّرِدَةٌ في ديوانه، لكنَّنا رغبة في الإيجاز نكتفي بمثالٍ واحدٍ لكلّ ظاهرةٍ:

تمثيل الفساد الاجتماعيِّ في دَرْجِ صورة المَنْهَل الآجن:

تتداعى لذي الرُّمَّة الَّذي طالما اجتاز الصَّحراءَ وحيداً من دون أنيسٍ أخيلةٌ ترسمُ علاقتَه بالنَّاس من حوله، فإذا ما صادف في رحلته ماءً آجناً يثير الاشمئزازَ وجدناه يُسْقِطُ صورتَه على طبقةٍ من النَّاس فاسدةٍ، وكأنَّما المنهلُ الآجنُ الفاسدُ هو صورةٌ لفساد الذِّمم من حوله، فيبدو الماءُ الآجنُ رمزاً لحياةٍ مضطربةٍ قاتمةٌ مشوَّهة، تمثِّل جانباً من مجتمعٍ لا نصيرَ للمرءِ فيه، وتتداعى للشَّاعر في دَرْجِ مشهدِ الماءِ الآجنِ صورةُ الحاسدِ المُبْغِض ذي الكِبْر، إذ تستدعي صورةُ ذلك المُبْغِض صورةً تناسبُها، هي صورة المنهل الآجِنِ الآسِنِ الَّذي يبدو كأبوالِ المَخاضِ:[٢٧]

بِفاطِمَـةٍ توهي عِظـــامَ الحَواجِبِ ... وَرُبَّ امْرِئٍ ذي نَخْوَةٍ قَدْ رَمَيتُهُ
إلى أَصْلِ مالٍ مِنْ كِرامِ المَكاسِـبِ ... وَكَسبٍ يَسُوءُ الحاسِدِينَ احْتَوَيتُهُ
مِنَ الأَجنِ أَبوالُ المَخاضِ الضَّوارِبِ ... وماءٍ صَرَى عافي الثَّايا كأَنَّهُ

ارتباطُ فسادِ المكانِ بإخفاق التَّجربةِ العاطفيَّة:

[٢٧] ذو الرُّمَّة (ديوانه): ج١/ ٧٩١–٨٩١. بفاطمة: بخَصْلَةٍ تَقْطِعُ الْخَصْمَ، وفي رواية (بقاصمةٍ)، الصَّرى: الماء طالَ حبسُه فتغيَّر.

جسَّدَ حِسُّ خَواءِ الطَّلل إحساساً بالفَقْر العاطفيِّ لدى الشَّاعر، ثمَّ أكَّدت الصَّحراءُ الَّتي اجتازها حِسَّ الوَحْشةِ لديه، ويأتي ذلك من أنَّ المحبوبةَ (مَيَّةَ) هي الرَّابط الأساسُ بين المكانين (الطَّلل والصَّحراء) لأنَّها صاحبة الطَّلل، ولأنَّ طَيْفَها يرتادُ الشَّاعر في رحلته الصَّحراويَّة، فذو الرُّمَّة الذي تأتيه صورةُ الحبيبةِ في رحلته فيأنسُ بها؛ يصحو بعد ذلك ليجدَ أنَّ تلك الصُّورةَ طيفُ خيالٍ وحَسْبُ، وهذا الطَّيفُ إنْ أتاهُ مُقابِلاً ومُدانِياً فسرعانَ ما يمضي، وبذلك تأتي صورةُ المنهل الآجن تعبيراً عن إخفاقٍ عاطفيٍّ:[٢٨]

عَنَّا رَحَى جابِرٍ وَالصُّبحُ قَدْ جَشَرَا ... زارَ الخَيالُ لِمَيٍّ بَعْدَما خَنَسَتْ
وَزَوْرَةٍ مِن حَبيبٍ طالَ ما هَجَرا ... بِنَفْحَةٍ مِنْ خُزامى فايِحٍ سَهِلِ
قَدِ اجْرَهَدَّ بِها الإدلاجُ وَانْشَمَرا ... هَيهاتَ مَيَّةُ مِنْ رَكْبٍ على قُلُصِ
حتَّى انْفَأَى الفَأْوُ عَنْ أَعناقِها سَحَرا ... راحَتْ مِنَ الخُرْجِ نَهْجِيراً فَما وَقَفَتْ
أُدْمٌ أَحَنَّ لَهُنَّ القانِصُ الوَتِـــرا ... تسمو إلى الشَّرَفِ الأَقْصَى كما نَظَرْ
تُذْرِي الرِّياحُ على جَمَّاتِهِ البَعَرا ... وَمَنهَلٍ آجِنٍ قَفْـرٍ مَحاضِـــــرُهُ
تُبْدِي الأَخِشَّةُ في أَعناقِها صَعَرا ... أَورَدْتُهُ قَلِقاتِ الضُّفْرِ قَد جَعَلَـت

52

[28] المصدر نفسه: ج٢/ ٧٥١١–٦١١٠. رحى جابر: اسم موضع، قُلُص: جمع قِلُوص، وهي النَّاقة الفَتِيَّة، اِجْرَهَدَّ: مضى وجدَّ، انْشَمَر: مرَّ جادّاً، الخُرْج: اسم موضع، انفأى: انشقَّ، الفائج: متَّسع ما بين مرتفعين، انْفَأى: انشقَّ، الفَأْو: مكانٌ يقال له: فأو الزَّيَّان، الشَّرَف: المكان المرتفع، الأُدْمُ: الظِّباء المشْرَبُ لونُها بياضاً، قِلقات الضُّفُر: أراد الإبل، والضَّفْر ما شَدَدْتَ به الإبلَ من حبلٍ مَضْفُورٍ من الشَّعْر، الأَخِشَّة: ما يُجْعَل في أنف البعير ليُشَدَّ بها الزِّمام، الصَّعَر: الميل في العُنُق.