

## تجليات الفضاء المفتوح في ميمية حُميد بن ثور الهلالي (دراسة العناصر القصصية في القصيدة)

الدكتورة سمر الديوب\*

(تاريخ الإيداع 9 / 4 / 2008. قبل للنشر في 31 / 7 / 2008)

### □ الملخص □

يهدف هذا البحث إلى دراسة العناصر القصصية في ميمية حُميد بن ثور الهلالي من خلال دراسة تجليات الفضاء في هذه القصيدة، وقد بلغت مئة وخمسة وثمانين بيتاً، ظاهرها تنوع في الموضوعات، لكن هذه الموضوعات المتنوعة مراًيا موافقة لحال شعورية واحدة انتابت الشاعر هي الحنين إلى المرأة التي أحب. وقد عبر عن هذا الحنين بقصص شعرية جمعت معظم أركان القصة المعاصرة من حوار، وحدث، وعقدة، وحل، وشخصيات وزمان، ومكان. وتحوي هذه القصيدة عناصر قصصية، ولا يمكن أن ننظر إليها على أنها قصيدة قصصية صرف. أما مصطلح الفضاء (Space) فقد ترجم إلى العربية، وأصابه ما أصاب غيره من المصطلحات من فوضى في التسمية، فالتبس بمفهوم المكان والحيز، وهو مصطلح تناوله النقد الروائي أولاً. وقد تجلى الفضاء في هذه القصيدة بأشكال مختلفة. فثمة فضاء اجتماعي، وطبيعي، ودلالي، وثمة فضاء ثقافي فتح باباً للقول لدى الشعراء، فثمة جوانب فريدة في هذه القصيدة أسست معاني تداولها الشعراء فيما بعد.

كلمات مفتاحية: الفضاء، الميمية، المماثلة، الاختلاف، العناصر القصصية.

\* مدرسة - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - قسم اللغة العربية - جامعة البعث - حمص - سورية.

## Open Space Manifestation in Al-Mimiyah of Homaid Bin Thaur Al-Helali: Narrative Elements in the Poem

Dr. Samar AL- Dayyoub \*

(Received 9 / 4 / 2008. Accepted 31 / 7 / 2008)

### □ ABSTRACT □

This research aims at studying the narrative elements in al-Mimiyah of Homaid Bin Thaur Al-Helali by studying the manifestation of open space in this poem. The poem consists of one hundred and eighty five lines which appear to be of diverse subjects; but these subjects in reality are mirrors of a one emotional state of the poet, which can be defined as longing for the woman he loved. He expresses his longing with the use of poetic narratives that compiled most of the present-day narrative techniques such as: dialog, event, plot, solution, characters, time and place. We can say that it is a mere poem.

The term "Space" was translated into Arabic, and it has miss in translation such as other translated terms, the term "space" has been confused with the term "place" which is, for instance, a term of narrative criticism.

Space appears in the poem in different ways: social space, natural space, denotative space, culture space which creates a wide area for criticism. There are unique sides in this poem, which create innovate meanings that poets have used later on.

**Key words:** Space, Al-Mimiyah, Symmetric, Difference, Narrative Elements.

---

\*Assistant professor, Arabic Department, Faculty of arts and Humanities, Al-Ba`ath University, Homs, Syria.

**مقدمة:**

عُرف حميد بن ثور بوصفه شاعر الغزل في صدر الإسلام، وقد تناثرت أخباره في كتب الأدب وتاريخه. ويأتي هذا البحث؛ ليكشف عن جماليات قصيدته الميمية، وجوانب التفرد فيها. ولم يتم العثور على دراسة متكاملة لهذه القصيدة، فقد انصب جهد النقاد على دراسة مقاطع منها من خلال الحديث عن موضوعات شعرية مختلفة. وتؤكد دراسة هذه القصيدة من خلال رؤية شمولية أن أسلوب هذا الشاعر ينطوي على قوة، وجودة سبك، ولم يكن هذا الأمر ليتأتى له لولا دقته في اختيار اللغة والصور. وقد اقتضت ضرورة البحث معالجة القضايا الآتية: اشتغال القصيدة على عناصر قصصية، وشعرية الفضاء على اختلاف أشكاله، وطبيعة الخطاب الموجه إلى الأنا والآخر، وتوظيف عناصر الطبيعة في التعبير الشعري.

**– الشاعر والقصيدة:**

تعدّ هذه القصيدة من مشهور شعر حميد وأطولها، ولا يمكن أن يكون للنص الشعري قراءة واحدة، أي فضاء مغلق. إنه نص منفتح على قراءات متعددة، ومن ثم يشكل فضاء مفتوحاً يحمل نسقاً ظاهراً، ونسقاً مضمراً ف (ليس من معنى حقيقي لنص ما).<sup>(1)</sup>

ويمكن أن نقسم الفضاء في النص الشعري – حسب تقسيم النقاد<sup>(2)</sup> – إلى فضاء جغرافي يقابل مدلول المكان، وفضاء نصي، وهو الحيز الذي تأخذه الكلمات على الورق، ودلالي يهتم بالصور والدلالات المجازية، وفضاء بصفته منظوراً يشمل الأمكنة، والأزمنة، والشخصيات، واللغة، ويتضمن الأحداث. وهو ما سيتم التركيز عليه في هذا البحث، فستدرس العناصر القصصية في الميمية من خلال مصطلح الفضاء بصفته منظوراً يجمع اللغة، والأصوات، والشخصية، والحدث، والزمان، والمكان.....

والشاعر حميد بن ثور الهلالي شاعر إسلامي مشهور، أدرك الجاهلية، وقد اختلف النقاد القداماء في كونه شاعراً جاهلياً أو إسلامياً، إذ رأى المرزباني<sup>(3)</sup> أنه شاعر جاهلي في فصل سماه جماعة من الشعراء القداماء، ورأى نقاد آخرون<sup>(4)</sup> أنه شاعر إسلامي. والقول الأقرب إلى الدقة أنه شاعر إسلامي بدليل وفوده على بعض خلفاء بني أمية، ومدحهم.<sup>(5)</sup>

وقد حاول حميد في هذه القصيدة أن يوائم بين الامتثال لنهي الخليفة عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – عن التشبيب بالشعر،<sup>(6)</sup> وما في ذاته من مشاعر، فخرج بطريقة فنية متميزة اعتمدت على عناصر الإيحاء من رمز، ومثل، وأسطورة.

1 – إيكو، أمبرتو. القارئ والحكاية، نقلاً عن بول فاليري، ص 72.

2 – انظر لحميداني، حميد. بنية النص السردي، ص 53-62. والفضاء عنصر جمالي من عناصر العمل الأدبي، وهو يصيب الشخصيات والكائنات بصيغته، وهو غالباً أوسع من المكان، فهو فضاء جغرافي، ونصي، ودلالي، ومنظوري.

انظر: الموسى، د. خليل و كايد محمود، د. إبراهيم. من مصطلحات معجم النقد الأدبي المعاصر، ص 62.

3 – المرزباني، الموشح، ص 119،

4 – انظر الأصفهاني. الأغاني ج 4/ 500، ابن عساكر. تاريخ دمشق 339/5، ابن قتيبة. الشعر والشعراء، ص 390.

5 – ديوانه: 1-3/ 199

6 – الأغاني: ج 4/ 500، وانظر أيضاً الإصابة في تمييز الصحابة. العسقلاني 39/2

ويرى محقق الديوان<sup>(7)</sup> أن مناسبة هذه القصيدة أن ليلي حبيبته قد رُفَّت إلى رجل آخر، فتذكرها وحنَّ إليها، يقودنا هذا الكلام إلى عدِّ الحنين مفتاحاً يمكن من خلاله الولوج إلى تجليات الفضاء لدى حميد، والاستفاضة في الحديث عن العناصر القصصية لديه.

وقد بدأ قصيدته بوصف الأطلال، والظعائن، وجمع بينهما، ثم انتقل إلى الحديث عن المحبوبة، وسرد قصة حمامة مع فرخها في مكان يحفه الخطر، فُدر له طائر جارح أماته، فأصدرت صوت عويل، لفقدتها ولدها. ويختم قصيدته بطلب إلى صاحبيه أن يكونا رسولين لحبيبته، ويؤكد في النهاية بعد إخفاقهما في المهمة شدة حبه لها، ويقينه أنها أصبحت بعيدة منه.

### - الفضاء الاجتماعي:

الفضاء الاجتماعي المحيط بالشاعر متقل بالشعور بالألم، ويمكن أن نصفه بأنه فضاء منفي، يحيله على شعور بحال اغتراب؛ لأنه فقد حريته في العيش مع المرأة التي أحب، وهذا الفضاء دفعه إلى أن يكون شاعراً مبدعاً، وفي موقفه من هذا الفضاء ازدواج، فسابقاً وجد الراحة فيه، وفي الوقت الحاضر أحاله على شعور بالاغتراب، فليس هنالك مكان مشبع بالقيمة يتحدد مقابل مكان خال من القيمة؛ لذلك يتأرجح الشاعر بين فضاعين: فضاء تتجلى فيه حال الاغتراب، وفضاء يطمح إليه.

### -الفضاء في الحديث الطلي:

يبدأ حميد قصيدته بعناصر قصصية تؤلف في مجملها صورة عن طلل أم سالم قائلاً:<sup>(8)</sup>

سلا الرِّبع أنى يَمَمَت أم سالم	وهل عادة للرِّبع أن يتكلَّما
وقولا له: يا حَبْذا أنت، هل بدا	لها أو أرادت بعدنا أن تأيِّما <sup>(9)</sup>
ولو أن ريعاً رَدَّ رجعاً لسائل	لرَدَّ إليَّ الرِّبعُ أو لتفهمَّما
شهدتُ وأشهدتُ الفراقَ وأشخصتُ	بنا الدارُ بعد الإلفِ حولاً مجرماً
ولو نطقَ الربعان قبلي لبيِّنا	لصاحبِ هندٍ وامرئِ القيسِ منسيما <sup>(10)</sup>
وما سألاً فوقَ السؤالِ وأفضلاً	على كلِّ باكٍ عولاً وتلوماً
وزادا على قولِ الوشاةِ وأنشدا	من الشَّعرِ ما يُغوي الغويِّ الملوِّما <sup>(11)</sup>

تتجلى العناصر القصصية في الحديث الطلي من خلال ضمير المخاطب فيه، والتحول في الحال النفسية لدى الشاعر، وتدرج الشعور بالألم، والوصول إلى القناعة في نهاية الحديث.

يشحن الفضاء الاجتماعي شعور الشاعر بالاغتراب. واغتراب حميد مضاعف، فقد وقف الشاعر أمام الطلل، وحنن لما حل به، وتمنى لو أنه لم يره بهذا الشكل.

7 - انظر مقدمة الديوان، ص 135

8 - الديوان: 1-7/ 216-218 انظر دراسة د. شفيق البيطار في مقدمة الديوان، وحديثه عن الشاعر وصاحبته، وتصويرها تصويراً حسيّاً ومعنوياً، ص 133 وما بعدها.

9 - أن تأيِّما: مقامها بغير زوج.

10 صاحب هند هو عبد الله بن عجلان النّهدي، منسم: وجه الأمر وبيانه.

11 - الملوِّم: مبالغة الملوِّم

يشير الربيع إلى المكان الاجتماعي، ويقترن - لدى الشاعر - بالحياة الراحلة، وهو مكان صامت، وناطق في صمته، ويفرض على الشاعر قيوده الذاتية.

يستأثر الشاعر بالقول، ويوزع الأدوار، وتمثل الأنا الضمير المتحكم في عناصر القصة، ولا يحضر المخاطبان إلا بلسان الأنا الذي يحدّ من حضورهما؛ لذلك انقطعت العلاقة بين أنا وأنتما في البيت الثاني. وهذا الانقطاع تعمق ضمن الفضاء الاجتماعي، فقد فصل بين أنا، وأنتما بناء التأنيث العائدة على أم سالم.

يستدعي هذا المكان المكان الغائب الذي يحيل عليه، وقد حاولت الأنا أن تثبت وجودها، فرفضت البلى في المكان، لكنها ظلت مقيدة بالفضاء الاجتماعي، فانغلقت داخل هذا الفضاء، واستسلمت لمصيرها متعظة بمصير غيره من الأماكن المشابهة، فلم يصف حميد ما حلّ بهذه الديار على عادة الشعراء، ولم يُبَيّن فيه حياة من نوع آخر أملاً باستمرارية الحياة فيه، ورغبة في ديمومته، لقد تحدث عن أثر هذا الطلل في نفسه، ومال إلى الواقعية في رؤيته، فكان طله نفسياً. وربما لم يشأ أن ينصرف إلى الطلل؛ لأن له هماً آخر هو الانصراف إلى صاحبة الطلل؛ فبدأ باللحظة الحاضرة حين وقوفه على الطلل؛ ليرتد بعد ذلك إلى الخلف فيما يعرف في تقنية السرد الروائي بأسلوب الخطف خلفاً.

العلاقة بين المتكلم والمخاطب علاقة ودّ، لكن المتكلم ينفرد بتحمل أعباء المعاناة، فهو المعني بالأمر، وهو الكاشف له، فثمة فاعل فردي في هذا الحديث يشير إلى ضعف قدرة الشاعر على الامتداد والتأثير في الفضاء الاجتماعي.

كانت معاناة حميد مضاعفة بسبب ضغط الفضاء الاجتماعي عليه من جهة، وزواج المرأة التي أحب من جهة أخرى؛ لذلك توترت علاقته بالآخر، ولعل كثرة ورود الشدة في البيتين الأول، والثاني دليل على شدة الانقباض النفسي، وازدياد حال الاغتراب ضمن هذا الفضاء.

حديثه عن الأطلال هو أقرب إلى حديثه عن أم سالم، فالمحبة موجودة، وهو لا يتحدث عن حب مجرد؛ لذلك اختلف حديثه الطللي عن غيره من الشعراء. فماله وللأطلال، وصاحبته موجودة.

ونراه يكنى عنها بأم سالم، ولم يصرح بذكر اسمها الحقيقي، ولعله فعل ذلك من باب النقية. وقد لقيت ب (أم) أي أنها توحى بالخصوبة، وترتبط بمشاعر الحنان، والأمان المرتبطة بالأم. فالشعر يلمح، ولا يصرح. أما (سالم) فهو اسم يوحي بالسلام الذي ينشده. ولعل هذه المفارقة من خلال الحديث الطللي ناتجة من التحول الحضاري الذي بدأ الشاعر يتأثر به في صدر الإسلام. فقد استعدى على التقليد بالتأسي بالآخرين.

يتجلى في هذا المكان شعور الشاعر بالاغتراب نتيجة فعل الزمن فيه، ويظهر هذا الأمر في صوت الشاعر الذي بدا مقيداً لا ينتظر جواباً؛ لذلك قطع الطريق على الشخصيتين المتخيلتين، فكان حوار مفتعلاً من طرف واحد، وساد صوت الشاعر القصيدة بأكملها، وشغل الفضاءين الطبيعي والاجتماعي. ويعني هذا الكلام أن العلاقة بين الفضاء الاجتماعي والشاعر علاقة تضاد.



انفصال هو (الفضاء الاجتماعي)

ومع رغبة الشاعر في الابتعاد عن الطلل يُحدث انقطاعاً عن المكان الاجتماعي، يعني انقطاعاً زمكانياً عن الفضاء، فيفتح النص على زمان مضى من خلال الزمن الحاضر في وقوفه على الطلل، ثم ينطلق فيما بعد إلى الفضاء الطبيعي؛ لأنه يجد راحته فيه.

وبدء الشاعر بفعل الأمر أحدث تنبيهاً لدى المتلقي، وركز على أهمية الحدث، وأشعر بعظم الخسارة التي تعرضت لها الديار، ويأتي الاستفهام التعجبي نتيجة منطقية لهذا الأمر (وهل عادة للربع أن يتكلما). وقد قدم حميد الجار والمجرور (للمربع)؛ لأنه مركز الحدث، فزاد من شدة ظهوره. ولعلنا نجد من خلال الفضاء الدلالي علاقة بين الأفعال، والضمائر، فثمة علاقة بينهما؛ لأنها وليدة اغتراب الشاعر عن نفسه.

سل	يممت	أن يتكلما
أنت	هي	هو

فقد أراد بداية من السؤال أن يلغي الانقطاع عن المكان، ونسب الطلل لأم سالم بما ترمز إليه من الخصوبة والسلام، فجذّر العلاقة الضدية بين ماضي الطلل، وحاضره، أما الطلل فقد انفصل، فلم يتفاعل والشاعر وكان حضور حميد في الطلل حضور فاعل لا منفعل. فقد انصرف إلى صاحبة الطلل، فتحرك نحو الماضي، وبمعنى آخر كانت العناصر القصصية الواضحة في الحديث الطللي وسيلة للدخول في الفضاء الاجتماعي الماضي، ووسيلة تصل الشاعر بالحاضر. فهي حركة في الاتجاهين في الآن نفسه. وبذلك يبقى حميد عمله الفني مترابطاً، ومتصلاً. فالطلل سبب للحديث عن الطعائن. ولم ينتقل بشكل مبتور إلى حديث آخر.

وقد انفتحت الأفعال على الماضي، بسبب سلبية الحاضر. والعلاقات بين الحضور والغياب في الطلل هيبت اللحظة الماضية لدى الشاعر، وجعلتها أملاً في المستقبل، فهو يرغب في جعل الماضي قيمة للمستقبل إذ يختلف الزمن الصرفي عن الزمن الدلالي النابع من السياق.<sup>(12)</sup> والشاعر في انعطافه نحو الزمن الماضي يحيل على الزمن البديل في الحاضر؛ لذلك تصطرع اللغة من جهة الأزمنة، ففعل الأمر (سلا) يبين زمن السرد، وتتجاوب معه أساليب الاستفهام، والشرط، والنفي... وتعني رغبة الشاعر في العودة إلى الماضي رفضاً للحاضر، ونفياً له.

يبدأ الطلل بمفردة الربع مع ما تعنيه من دلالة على شمولية العدم، فالعدم يعم المكان، ويبقى شاهداً على فعل الزمن فيه، ويبدأ الشاعر حديثه الطللي بالزمن الخارجي. لكنه ينتهي بالزمن الداخلي، فيتحول إلى الداخل، وينقطع عن الفضاء الخارجي، وحميد مرسل ومستقبل في الآن نفسه، فالخطاب الموجّه إلى الأنت هو في الحقيقة خطاب موجّه نحو الذات الشاعرة.

### ب- رحلة الحبيبة ورحلة الشاعر.

أبرز ما يميز حديث حميد عن رحلة الحبيبة، ورحلته دمج مجموعة من العناصر القصصية في حديثه عن المعاني النفسية المتعلقة بالمرأة، ولهذا الأمر مسوغات لدى حميد. إنه يريد أن يُعنى بمحبوبته أكثر من عنايته بالأشياء المتعلقة بها. يقول:<sup>(13)</sup>

<sup>12</sup> - بنظر بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص 113.

<sup>13</sup> - الديوان: 12-27/220 - 227. انظر حديث د. شفيق البيطار في مقدمة الديوان عن تصوير الإبل تصويراً موضوعياً وذاتياً، ص 113 وما بعدها. وقد تم تجاوز مجموعة من الأبيات المتعلقة بالحديث عن الجمال والظعن والهودج والمرأة؛ لأن د. البيطار قد توسع في الحديث عنها، وجميع أبيات القصيدة يربطها موقف نفسي واحد هو الشعور بالفقدان والحزن الناتج منه. وقد تجاوزنا هذه الأبيات درأً للتكرار والإطالة وضبطاً للبحث لكي لا يتفرغ إلى محاور أخرى تبعده عن الهدف الذي كتب من أجله، وللاستزادة فيما يتعلق بهذه الأفكار يمكن الرجوع لدراسة د. البيطار.

أجِدْكَ شَاقَتَكَ الحُمُولُ تيمَّمتْ  
 على كلِّ منسوجٍ بينَ رَيْنِ كَلْفَتِ  
 جِلادٌ تخاطبُها الرَّعَاءُ فأهملتْ  
 رعينَ المرارِ الجونَ من كلِّ مذبِ  
 إلى النَّيرِ فاللُّغْبَاءِ حتى تبدلتْ  
 وحتى تعفَى النَّضوُ منها وجردتْ  
 وعادَ مدمَاها كميثاً وشُبَّهتْ  
 وخاضتْ بأيديها النَّطافَ وَذعدتْ  
 وقد عادَ فيها ذو السَّفاسِقِ واضحاً  
 فجاءَ بها الرُّدَادُ يحجزُ بينها  
 وقامتَ إليهنَّ العذارى فأقعدتْ  
 إذا عزَّةُ النَّفسِ التي ظلَّ يتقي  
 فلما أتته أثبتتْ في خِشاشه  
 شديداً توقَّيه الزَّمَامَ كأنما  
 هدائينَ واجتازتَ يميناً يرمَما<sup>(14)</sup>  
 قوى نسعتيه محزماً غيرَ أهضما<sup>(15)</sup>  
 وآلفنَ رجافاً جُرازاً قلهزما<sup>(16)</sup>  
 شهورَ جُمادى كلَّها والمحزما  
 مكانَ رواغيتها الضَّريبِ المسدِّما<sup>(17)</sup>  
 حوالبها من مزجٍ قد تجرَّما<sup>(18)</sup>  
 مكانَ الكلى منها وجاراً مهذِّما<sup>(19)</sup>  
 بأقيانٍ ها إلا الوظيفَ المخدِّما<sup>(20)</sup>  
 هجاناً كلونِ الثورِ والجونِ أصحما<sup>(21)</sup>  
 سدىً بينَ قرقارِ الهديرِ وأعجمما<sup>(22)</sup>  
 أكفُ العذارى عزَّةً أن تخطِّما  
 بها حبَّاه لم تتسه ما تعلمما  
 زماماً كثعبانِ الحماطة أرثما<sup>(23)</sup>  
 يراها أعضَّتْ بالخِشاشَةِ أرقما

أراد حُميد أن يشغل الفضاء الاجتماعي بصوته، فلم نرَ شخصيات متحاورة إنما سمعنا صوت الشاعر فقط وهو يسرد حدثاً جرى في الزمن الماضي. ولعل حديثه الطويل عن الظعن قد قاده إلى الاهتمام بأدق التفاصيل. فصور الجمال تصويراً موضوعياً في الأبيات الأولى، وتصويراً ذاتياً شمل طباعها، ومشاعرها. فالجمال مكتنزة طبقت شحماً، ولحمأ كأنها ثياب منسوجة على نيرين. وقد أراد هذا الوصف؛ ليؤمن السلامة للطعينة، ثم صورها قبل أن تردَّ إلى الحي، وتشدَّ المراكب عليها، فوصفها بالشدة، وغلظ الجلود، وأنها كانت مهملة في

14 - هدائين: موضعان، يرمم: جبل في بلاد قيس.

15 - القوى: طاقات الحبل أو النسع التي يفنل عليها، محزمه: وسطه. أهضم: ضامر الجنبين.

16 - الجراز: شديد الأكل، القلهزم: موثق الخلق إلى القصر.

17 - الضريب المسدِّم: الفحل المحبوس عن الإبل رغبة عن ضرابه، النير واللغباء: موضعان.

18 - تعفى: سمن، النَّضو: البعير المهزول، تجرَّم: انقضى.

19 - الوجاء: حجر الضبع الذي يأوي إليه.

20 - النطاف: بقايا الماء- الوظيف: عظم دقيق متصلب الذراع- ذعدت الماء: حرَّكته وفرَّفته- المخدِّم: شدَّ بالخِدام، وهو جلد يشدُّ على ذلك الموضع.

21 - السفاسق: الطرائق - الأصحم: الذي لم يشتد سواده.

22 - الرداد: هم الذين يردون ليأخذوها من المرعى، ويصيروا بها إلى الحمى.

23 - أنته: أي العذارى- الخشاش: العود الذي يجعل في أنف البعير، الحماطة شجرة ذات شوك- الأرتم الذي فيه بياض قليل.

مراعيها. ويعني هذا الوصف أنها كانت تعيش في سلام قبل الرحلة مجهولة المصير. فسمنت، وأصبحت ألوانها تضرب إلى السواد، ثم تغيرت هذه الألوان بتغير الزمان عليها، فذهب الربيع، وأتى الصيف، وجفت مياه الغدران، ولفحتها الشمس، فأصبح سوادها يخالطه صفرة أو حمرة.

وحين تهيأت الإبل للرحيل رفضت أن تخطمها العذارى، فزجرنها، فارعوت وقد كانت تشعر بعزة نفسها فقد رأت في الزمام الذي يحيط بخشاشة أنفها ثعباناً يريد أن يعضها، فقاومته.

أراد حميد أن ينفى زمن الاغتراب، فتحول إلى المطية التي تعطل حركة الزمن. وبدا مسكوناً بلعبة الخطف خلفاً، فتداخلت الأزمنة، (المستقبل مرتبط بالماضي، أو تولد عبر تحريك الماضي، وإسقاطه على المستقبل).<sup>(24)</sup>

لقد تخطى حميد الترتيب الزمني، وقلب ترتيبه الطبيعي. ونستطيع القول إن صورة الإبل المتحركة صورة عن فضاء الذات مقابل الفضاء الاجتماعي، تلك الذات التي تشعر بالضغط النفسي، وتحاول أن ترفضه لكنها تعود إلى القبول بالأمر الواقع. ونرى حميداً يدخل مع الحدث في حال ألفة؛ لأنه يتألف وحاله الخاصة.

وبذلك نرى أن صوت الشاعر طاغ على الحدث، وهو منفصل عنه، ومتصل به في الآن نفسه. منفصل عنه؛ لأنه من جنس آخر غير الشيء الذي يتكلم عليه، ومتصل به لأنه الغاية من الحدث.

يتابع حميد حديثه عن الرحلة، والمرأة قائلاً:<sup>(25)</sup>

فزيئيه بالعهن حتى لو أئه	يقال له هاب هلم، لأقدما <sup>(26)</sup>
أنتها نساء من سائم وعامر	مشين إليها مأتماً ثم مأتماً
فقلن لها قومي قديناك فاركي	فقاللت ألا، لا غير ما أن تكأما
وقلن لها: يا قعدك الله إننا	حسبنا الغنى كانت منى من تأيماً <sup>(27)</sup>
فقامت تهادي مشية مرجحة	تهادي سئل قد مضى وتصراً
وما ركبت حتى تطاول يومها	فصارت لها الأيدي إلى الخدر سلماً
فلم تر عيني مثل ليلي طعينة	ولا مثله حملاً أجلاً وأعظماً
فلما تولت قلن يا أم طارق	على الشخ حياك المليك وسلماً
وقلت لعبي اسعيا لي بناقة	فما لبثا إلا قليلاً مجرماً
فجاء بعجلي وهي حرفة كأنها	كدارية خافت أظافير عرماً <sup>(28)</sup>
أراها غلامنا الخلى فتشدرت	مراحاً، ولم تقرأ جنيناً ولادماً
فأعطت لعرفان الخيطام وأضمرت	مكان خفي الصوت وجداً مجمماً

24 - بختين، ميخائيل. أشكال الزمان والمكان في الرواية، ص 89، 92.

25 - الديوان: 64-129/238-259.

26 - العهن: الصوف المصنوع من كل لون - هاب: من زجر الخيل.

27 - قعدك الله: قسم - الغنى: التزويج.

28 - عجلي: اسم ناقته، صرف: كأنها الجبل - كدارية: قطة - عرم: يعرم ويشند عليها.



تخالُ الحصى من بين منسَم خُفِّها  
رُضاض الحصى والبهرمان المقصِّمًا<sup>(29)</sup>  
فلما لحقنا لم يقل ذو لبانة  
لهنَّ ولا ذو حاجة ما تيمِّما  
فقلت لها: عوجي لنا - أم طارق -  
نناج ونجواكم شفاءً لأيهما  
من البيض مكسالٌ إذا ما تلبَّست  
بجبلٍ امرئٍ لم ينجُ منها مسلما  
رقودُ الضحى لا تقربُ الجيرةَ القُصا  
ولا الجيرةَ الأندنين إلا تحشُّما  
وليسَت من اللائي يكونُ حديثُها  
أمامَ بيوتِ الحيِّ إنا وإنما

يصرُّ حُميد على العناية بتفاصيل قصته الشعرية، فيفصل في قصته في حديثه عن الجمال والهودج، والمرأة، وفي رحلته على الناقة سعياً وراءها.

يذوب الزمان، والمكان في إطار الحنين؛ لذلك يرى حُميد فيما يحن إليه البداية، والنهاية، والحياة بكاملها. وها هو ذا يستخرج الذات من الماضي؛ ليعالج نفسه في حاضره. فجدلية السعادة، والتعاسة لا تتحقق إلا حينما يمتزج الزمن المجدي بالزمن غير المجدي، عندئذ نعلم أن الزمن هو الذي يأخذ، وهو الذي يعطي،<sup>(30)</sup> ويبقى الماضي هو المعيار أمام الشاعر.

نستطيع أن نقول إن تعلق الشاعر بغرض واحد في القصيدة الطويلة كلها - مع ما يبدو من تعدد الموضوعات - يؤدي في النهاية إلى رؤية وجودية يعي من خلالها أنه لن يكون شاعراً مبدعاً إلا من خلال وسيلة. والاسترسال في الحديث عن كل ما يتعلق بالحببية يمكن أن يفسر على أنه حالة حلم.

ولا يقف حُميد مراقباً، لقد وصف الهودج المزين، والطريقة التي استقلت بها حبيبته هذا الهودج، وجمالها، فهي بيضاء منعمة، وهذا دليل ترفها، أو نقائها، وهي في الوقت نفسه لا تدخل في حديث عن الآخرين لا طائل منه، وبذلك يكون حُميد الصوت الذي يتحدث في قصيدته، والمحرك الذي يحرك أحداثها. إنه صوته - كما يرى أرشيبالد مكليش<sup>(31)</sup> - بصفته ممثلاً إلى جانب صوته بصفته شاعراً. وكلمات الشاعر رموز لحاله النفسية، فقد رحل على ناقة سعياً وراء الحبيبة، وهذه الناقة سريعة، تطير الحصى، تصدر صوت وجد مجمم، كأنها طائر قطا خائف من أظافر سبع. وبذلك يكون الألم والاضطراب اللذان يعبر عنهما عن طريق الناقة أبلغ من تأثير الألم الذي يعبر عنه بصرياً. وبذلك يظهر صعوبة التأقلم مع واقعه؛ لذلك وجدناه قد خلق عوالم خاصة به، وأسقط مشاعره على الفضاء حوله.

ونراه يعود إلى الصاحبين المستسخين مرة أخرى؛ ليخلق حواراً يعبر من خلاله عن شعوره (وقلت لعبدي) وهذان الصاحبان يفترض أن يعيناه على تجاوز مشكلته، لكنه يشعر بزيادة حال الاغتراب لديه حين يصل إلى قوله:<sup>(32)</sup>  
فو الله ما أدري أوصلاً أَرادتنا  
بما قالتا أم أصبَحَ الحبلُ أجْدَمَا

<sup>29</sup> - المنسم: طرف خف الناقة - البهرمان المقصِّم: العصفور المكسر.

<sup>30</sup> - باشلار، غاستون. جدلية الزمن، ص 47

<sup>31</sup> - الشعر والتجربة، ص 115

<sup>32</sup> - الديوان: 260/134

وحين يتكلم على جمال المرأة الخارجي، والنفسي يزيد من حزنه؛ لأنها بعيدة، فتقلب دلالة المكان الاجتماعي إلى معنى الفناء، ذلك أن علاقة الحب التي تنمو ضمن هذا الفضاء تظلها مشاعر خوف وكنمان من قبل الذات الشاعرة.

والطرف الآخر يحضر من خلال صوت الشاعر، فيتحول الفاعل (الشاعر) إلى منفعل، ويصبح ال (هو) فاعلاً جماعياً؛ ولهذا السبب نفر الشاعر من الفضاء الاجتماعي إلى الفضاء الطبيعي في الأبيات التالية. حين يرى في الحمامة التي فقدت فرخها وحزنت عليه حزناً شديداً يماثل مشاعر الحزن والاعتراب في نفسه. ثم ينكفي على نفسه في نهاية قصته الشعرية؛ لينحو بتعبيره نحو المباشرة. وبذلك يتجاوز صنيع الشعراء السابقين والمعاصرين له في الاهتمام بأدق التفاصيل، وتصويرها تصويراً ذاتياً، وموضوعياً؛ لذلك لا نتفق مع د. نجيب البهيتي في أن الإيجاز في الشعر العربي نحا فيه عن القصة؛ لأن القصة بطبيعتها مسرح للإطالة، وتتاول التفاصيل. (33)

تبدو الرحلة فتحاً للقصيدة على دلالات جديدة، والرحلة حركة دائمة، لكنها تبدو تائهة في المجهول، وهذه الرحلة التي تشق طريقها في الحياة تشق طريقها في ذات الشاعر، وتشكل فضاءها الخاص، وحين أخفق في الحصول على ما أراد من الرحلة الأولى فضل أن يقوم برحلة في الطبيعة في الأبيات التالية، فأكثر من العناصر القصصية (قص، وصف، حوار من طرف واحد، عقدة، حدث، زمان، مكان) والرحلة التي تبحر في كلا الفضاءين تكشف لغة كل منهما، وموقف الشاعر منه.

#### الفضاء الطبيعي:

يقول حميد بن ثور متحدثاً عن معاناته من خلال قصة حمامة فقدت ولدها: (34)

وما هاج هذا الشوق إلا حمامةً	دعت ساق حُرَّ ترحةً وترثماً (35)
من الورقِ حماء العلاطين باكرت	عسيب أشاء مطلع الشمس أسحماً (36)
إذا هزهزته الريح أو لعبت به	تغئت عليه مائلاً أو مقوماً
تتادي حمام الجهلتين وترعوي	إلى ابن ثلاث بين عودين أعجما
مطوق طوقٍ لم يكن عن تميمة	ولا ضرب صواغ بكفيه دزهما
ثبكي على فرخ لها ثم تغتدي	مولهة تبغي له الدهر مطعماً
تؤمل منه مؤنساً لانفرادها	وتبكي عليه إن زقا أو ترثماً
تقيض عنه غزقي البيض واكتسى	أنايب من مستعجل الریش حمماً (37)

33 - تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ص 79

34- الديوان: 135- 158/260-269. انظر حديث د. البيطار عن الحمامة وفرخها، واستخدام معارف العرب حولها، والتشبيه النادر المتعلق بها، وعلاقة الشاعر بصورة الحمامة، ص 120-123 .

35 - ساق حر: ذكر القماری- ترحة وترثما: برنة حزن أو بكلمات غير مفهومة.

36 - الورق/ ج ورقاء: الحمامة، القماری- حماء: مؤنث أحم، سوداء. العلاطين الرقمتان في أعناق الطير، وتكونان بلون مغاير للون الحمامة- عسيب: غصن، أشاء: نخل قصير، أسحم: أسود.

ثُرْبُ بُ أَحْوَى مُزْلَغِيًّا تَرَى بِهِ  
بَنَتْ بِنْيَةَ الْخِرْقَاءِ وَهِيَ رَفِيقَةٌ  
يَمُدُّ إِلَيْهَا خَشِيَةَ الْمَوْتِ جِيدَهُ  
كَأَنَّ عَلَى أَشْدَاقِهِ نَوُورَ حَنَوَةٍ  
فَلَمَّا اكْتَسَى الرِّيشَ السُّخَامَ وَلَمْ يَجِدْ  
تَتَحَّتْ قَرِيبًا فَوْقَ غَصْنٍ تَذَاعِبَتْ  
أَتَيْحَ لَهُ صَقْرٌ مُسِيفٌ فَلَمْ يَدْعُ  
فَأَوْقَتْ عَلَى غَصْنٍ ضَحِيًّا فَلَمْ تَدْعُ  
مَطْوُوقَةً خَطْبَاءُ تَصْدُحُ كَلِمَا  
فَهَاجَ حَمَامَ الْجَهْلَتَيْنِ نَوَاحِيهَا  
إِذَا خَرَجْتَ مِنْ مَسْكَنِ الْأَرْضِ رَاجِعَتِ  
إِذَا شَتَّتْ غَنَّتِي بِأَجْزَاعِ بَيْشَةٍ  
عَجِبْتُ لَهَا أَنِّي يَكُونُ غَنَاؤُهَا  
بَكَتْ شَجْوًا تَكَلَّى قَدْ أُصِيبَ حَمِيمُهَا  
فَلَمْ أَرْ مَحْزُونًا لَهُ مِثْلُ صَوْتِهَا  
وَلَمْ أَرْ مِثْلِي شَاقَّةً صَوْتُ مِثْلِهَا

أَفَانِينَ مِنْ مَسْتَعَجَلِ الرِّيشِ أَقْتَمَا<sup>(38)</sup>  
لَهُ بَيْنَ أَعْوَادِ بَعْلِيَاءَ مُعَلَّمَا  
كَهَزَّكَ بِالْكَفِّ الْبَرِيِّ الْمَقْوَمَا  
إِذَا هُوَ مَدَّ الْجِيدَ مِنْهُ لِيَطْعَمَا<sup>(39)</sup>  
لَهَا مَعَهُ فِي بَاحَةِ الْعَشِّ مَجْثَمَا  
بِهِ الرِّيحُ صَرْفًا أَيَّ وَجْهِ تَيْمَمَا  
لَهَا وَلِدًا إِلَّا رَمِيمًا وَأَعْظَمَا<sup>(40)</sup>  
لِبَاكِيَةٍ فِي شَجْوِهَا مِثْلُومَا  
دَنَا الصَّيْفُ وَانْزَالَ الرِّيحُ فَاَنْجَمَا  
كَمَا هَيَّجَتْ تَكَلَّى عَلَى النُّوحِ مَأْتَمَا  
لَهَا مَسْكَنًا مِنْ مَنِيتِ الْعَيْصِ مُعَلَّمَا<sup>(41)</sup>  
أَوْ الْجَزَعِ مِنْ تَتْلِيَتْ أَوْ مِنْ بَيْنِيمَا<sup>(42)</sup>  
فَصِيحًا وَلَمْ تَفْتَحْ بِمَنْطِقِهَا فَمَا  
مَخَافَةَ بَيْنِ يَتْرُكُ الْحَبْلَ أَجْذَمَا<sup>(43)</sup>  
أَحْرَرًا وَأَدْوَى لِلْفَوَادِ وَأَكْلَمَا  
وَلَا عَرِييًّا شَاقَّةً صَوْتُ أَعْجَمَا

يسرد الشاعر قصة متكاملة الأركان، فيتكلم على حمامة، وفرخها المفقود، ويقحم نفسه في نهاية القصة؛ لأن ثمة رابطاً مشتركاً يجمعه بها، كأنه هنا يتحدث عن بداية علاقته بأُم سالم، ثم يسترسل في الحديث عن معاناته، وحال الفقد، والاعتراب، والمصير المجهول.

للفضاء الطبيعي في هذه القصة الشعرية طابع يلتقي ذات الشاعر، فهو يلتقيه في تفاصيله. وقد كان الفضاء الطبيعي رحباً أمام الشاعر، متنوع الأشكال. وثمة اختلاف بنيوي بين الفضاء الاجتماعي والطبيعي. فقد عانى في

37 - الغرقى: القشر الرقيق الذي دون قشر البيضة تحت القيص، أنابيب: قصب الريش.

38 - أحوى: أخضر إلى السواد، مزلغب: حين ينبت زغبه، أقتم: شديد الغبرة مع سواد.

39 - يشبه صفرة أشدأقه بصفرة النور، وهو ضرب من نبت الربيع.

40 - مسف: دان من الأرض.

41 - العيص: الشجر الملتف الداني.

42 - بيشة، تتليت، بينيم: مواضع لبني هلال.

43 - الحميم: القريب - الأجدم: المقطوع.

الفضاء الاجتماعي حال اغتراب ظهرت في صوته الذي طغى عليه الشكوى والحنين، وفي طبيعة علاقته بالمكان، وفي استخدامه الضمائر، وتتوعها بين الأنا والهم.

ويفترض أن يؤدي الفضاء الطبيعي وظيفية مغايرة للفضاء الاجتماعي. إذ يجب أن يكون فضاء تعويضياً تجد فيه الأنا راحتها، وترى فيه ذاتها، وتجد في صور الطبيعة مرآة عاكسة لها.

ونتيجة لما سبق يمكن أن نفسر اختفاء صوت الشاعر مقابل صوت الحمامة إذ روى أحداث القصة معتمداً على ضمير الغائب، تخلله صوت غناء الحمامة وعويلها، فاخفى صوته المباشر في الحديث عن معاناته، وأصبح الحلم متقدماً في نهاية القصة حين أشرك نفسه معها في المعاناة، فارتفع صوته عن طريق حالة حلم. فشاطرته الحمامة الألم، والحنين، والاعتراب، وكان كلُّ منهما وجهاً للآخر، ومرآة عاكسة له، وغدا صوت الشاعر ناطقاً بالطبيعة، وعن الطبيعة، ترجماناً لها، فأسقط معاناته على وجود الآخر، ولم يصدر صوته عن ذاته بقدر ما صدر عن فضاء طبيعي متمثل في الحمامة.

ومشاهد الطبيعة شاهدة على حال الاغتراب لديه، وبناء على ذلك يتعين أن الفضاء الطبيعي يقع على طرف نقيض من الفضاء الاجتماعي القائم على ثنائية الأنا والآخر، ومحاولة الإلغاء. فتتحول هذه الثنائية في الفضاء الطبيعي إلى علاقة تماه وتوحد. يتماهى الشاعر مع مظاهر الطبيعة، ويرى نفسه في اختلاف صورها، فيرى نفسه في سعي مظاهر الطبيعة إلى الاتجاه نحو مشاعره، ويدخل معها في علاقة تماثلية، ويعيد انفعالاته إليها.

تنقل الطبيعة أوصافها، ومعاناتها إلى حُميد، وهي تجمع بين النفي، والإثبات، إذ تخفي صورها الرمزية صورته من خلال الطبيعة في بداية القصة، ثم تظهره في نهايتها، وصور الطبيعة الرمزية ذات صفة جمالية في ظاهر الأمر، لكن نسقتها المضمرة يخفي ما يغيّر ذلك. فالغصن أسود مع أن لون عسيب النخل بني، وريش فرخ الحمامة أسود. وقد اشتركت مجموعة ألفاظ في الدلالة على السواد وإضفاء جو قاتم على الصورة، مثل (الجمام، حماء، خطباء، حُم) وكلها من جذر واحد (حَمَم) يوحي بأشياء متقاربة في المعنى، فثمة تقاطع بين دلالات هذا الجذر يوحي بالجو المأساوي الذي يعاينه الشاعر.

العلاقات بين أجزاء الصورة الرمزية اندماجية، وتفاعلية. لقد أصبح حاله مع حبيبته كحال هذه الحمامة، وهذه المفارقة بين الألوان في صورة الحمامة وفرخها وعسيب النخل تعني في وجه من وجوهها أن الشاعر قد أصبح ضحية لهذه المفارقة.

مفردات الطبيعة لا تظهر حاله النفسية فقط، إنها تنطق عنه، وتحمل صفات إضافية لم نرها فيه؛ لذلك لم يظهر صوته المباشر إلا عندما قرن حاله بحال هذه الحمامة في النهاية.

فالغصن والحمامة متكاملان من حيث الدلالة، واللون، إنه فضاء ينطق بلغته الخاصة، حتى القافية استجابت للغة هذا الفضاء، فقد بُني إيقاع القافية على أصوات تحاكي تتالي صوت الحمامة (تَمَّ تَمَّ)، فبدا الصوت الصادر عن القافية صوت حمامة حزينة، وبدا إيقاعها صدئاً لصوت الحمامة.

يرى د. عبد الله الطيب<sup>(44)</sup> أن الجرس اللفظي مهم جداً في إبراز موسيقا الأوزان، كما أنه مهم جداً من حيث إنه الكمون للكلمات التي يكون بها أداء الشاعر، وعن طريقها تظهر المعاني التي يقصد إليها. تحولت هذه القصة الحافلة بالرموز إلى شاهد على حالة الشاعر في نهايتها. فتحولت العلاقة بين الحمامة وحُميد من علاقة تجاور إلى توحد، وتفاعل؛ لذلك باح الشاعر بألمه، وحبه، فتماهى في هذا الفضاء، وحافظ على استقلاله في الآن نفسه.

44 - المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج 444/1.

ولعل الحركة في الجمل الفعلية من خلال الفعل الماضي تنقض هذا الاستقلال. ( ما هاج هذا الشوق إلا حمامة). تسرد الأفعال الحدث في الزمن الماضي، وتعتمد على أسلوب تقديم القصة بشكل متسلسل من بدايتها إلى أن تصل إلى العقدة، فالنهاية المأساوية، وتتألف الأفعال، والأسماء في الدلالة على الفضاء الطبيعي (غصن، وُرق، عسيب، أرنت، تصدح، أرزم...) لكن هذه الدلالة نحو الخارج تنكفي إلى الداخل، فتلتقي الأطراف، وتتفاعل، وهذا ما وجدناه على مستوى اللون، فلون عسيب النخل أخضر، وحُميد يراه أسود. وهذا الإحساس البصري يولد شعوراً داخلياً موازياً، وقد تم تقديم هذا العنصر الجزئي عن طريق عدّ المكونات الأخرى للفضاء مرجعية له.

تشغل هذه الألوان حيزاً في الفضاء النصي، والانتقال من لون إلى لون يستلزم زمناً ما، ويعني ذلك أن التحول النفسي يصحبه تحول لوني، لذلك كشفت الأفعال عن حال التوتر. الحمام دلاليّاً رمز لخصوبة المرأة، ولأنوثة،<sup>(45)</sup> وهو دلاليّاً مرتبط بالفقد. فقد لجأ حميد إلى الأسطورة التي تقول<sup>(46)</sup> إن نوحاً عليه السلام بعد فترة من الطوفان أراد أن يحدد الأرض اليابسة، فأرسل حمامة لكي تكشف عن اليابسة، وهو عائم في السفينة، فعاتت الحمامة وهي تحمل غصن زيتون يبشر بوجود اليابسة؛ ولذلك عدّت رمز السلام، ويقال: إن هذه الحمامة، كانت داكنة اللون، فدعا لها نوح عليه السلام فابيضت، وحببها الله إلى خلقه، وثمة أسطورة أخرى تقول: إن فرخ حمام يدعى الهديل كان على عهد نوح عليه السلام صاده بعض جوارح الطير، فحزنت أمه عليه حزناً شديداً، وعاد لونها الداكن، ومعه طوق أسود إشارة إلى شدة الحزن، ويزعمون أنه ما من حمامة إلا وتبكي عليه حتى نهاية العالم.

لقد استخدم الإرث الأسطوري، ووظفه توظيفاً رمزياً في قصته الشعرية، فأتى بأسلوب شائق حين أسقط مشاعره على رمز من رموز الطبيعة، فغدت الحمامة، وابنها المفقود فتاعاً رمزاً لحاله مع أم سالم، وغدا حزنها على ابنها مماثلاً لحزنها على حبيبته بعد أن فقدها حين زُفّت إلى رجل آخر.

واستطاع من خلال التوظيف الأسطوري أن يعمق الشعور بالفيجعة، وامتلكت الوحدات اللغوية معنى، ومعنى مغايراً في الآن نفسه إذ اجتمعت دلالة السلام، والحزن، ونتجت هذه الدلالة من تداخل الأبيض، والأسود، والورقاء تدل في بعض دلالاتها على النفس البشرية. وتعني هذه الثنائية الضدية من خلال التداخل اللوني أن ثمة دلالة مزدوجة للفضاء الطبيعي، وهو نظير الشاعر، وصورة مبالغة عن معاناته، تأمل ذاته (معنى مجرد) في الطبيعة، فأسقط مشاعره عليها.<sup>(47)</sup>

تعرفنا هذه الحمامة من خلال المكان الموجودة فيه إلى المكان النفسي لدى الشاعر. فقد اعتادت الحمامة أن تألف المكان الآمن،<sup>(48)</sup> لكنها هنا موجودة في مكان يحفه الخطر.

يمكن أن نعد صوت الحمامة بوابة تسلّم مفتاح القصة الشعرية، فقد مزجت بين الغناء، والنوح، وقد تم هذا الأمر في وضوح النهار (باكرت، تغندي) فهي تبدي حزنها للآخرين، ولا تخفيه.

وصيغة الأفراد في الحديث عن الذات، والحمامة تحمل معنى المشاركة، وتزيد من مشاعر الاغتراب. ويمكن أن نمثل للضمائر المستخدمة في القصة بما يلي:

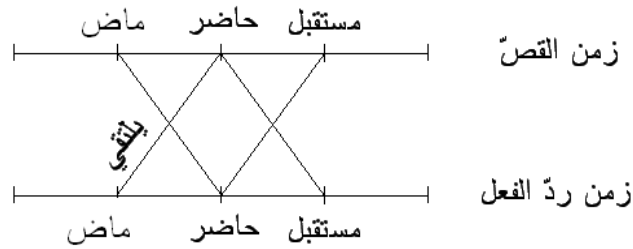
هي أنا هي

- 45 - المرجع السابق: ج 924/2.
- 46 - الديميري، كمال الدين: حياة الحيوان الكبرى، 382/2، ولسان العرب، مادة هذل.
- 47 - البهبهني، نجيب محمد. تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، ص 91.
- 48 - الثعالبي. ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، ص 464.

دعت	باكرت	بكت	الشوق (شوقي)	لم أر مثلي	اجتماعهما في الحزن والفقد
تغنت	ترعوي	تحت	شئتُ	شاقه صوت مثلها	
تبكي	تغندي	تُرِبُّ	لم أر		
تبغي	تؤمل	تبكي			

لقد نشر الشاعر مشاعره بامتدادات مختلفة في الفضاء الطبيعي خلافاً للفضاء الاجتماعي، وعبرت هذه القصة الشعرية عن مشاعر العدم، والفراغ التي يشعر بها.

وقد التقى زمن سرد القصة زمن رد الفعل لدى حُميد، فالأشواق المهيجة تعود إلى زمن قديم، فقد كان الشوق راقداً، لكن هذه الأشواق موجودة في الزمن الحاضر، فالفعل يعود إلى الماضي مع أن له دلالة على الحاضر، والمستقبل.



ثم يوجه قصته الشعرية إلى قناع رازم آخر متحدثاً عن البرق، والرياح قائلاً: (49)

خليلي قوما عللاني وانظرا  
إلى البرق ما يفري سناً وتبسماً (50)  
خفا كاقذاء الطير وهناً كأنه  
سراج إذا ما يكتشف الليل أظلاماً (51)  
كأن رياحاً أطلعتَه ثقيلةً  
من الغور يسعرن الأباء المضرماً (52)

يرمز البرق إلى الخصوبة، ويحمل حاجة الشاعر إلى الأنتى في الزمنين معاً. ففي الزمن الحاضر يفتقد الربيع السلام، ويتوسل بالريح؛ لأنها قادرة على الحركة بحرية.

ويحث الشاعر الصاحبين المتخيلين على الاستجابة لرغبته، وهما الطرفان المعنيان بالخطاب. وحركة البرق مضطربة، حركة توهج تعقبها حركة خبّو، وإذا أسقطنا هذا الأمر على واقع الشاعر وجدناه يقاوم سلطة الزمن، وثقل الفضاء الاجتماعي، ويرغب في تجاوزه، أما الخبو فيقوم دليلاً على عدم الحاضر.

ويقودنا هذا الكلام إلى رؤيا الشاعر في الفضاء الطبيعي التي تدخل في علاقة ضدية مع رؤيته في الفضاء الاجتماعي. فثمة رغبة في إعادة الزمن الضائع، ورغبة في الوجود داخل الزمن المتصدع.

يرى النقاد المحدثون (53) أن الرؤيا الشعرية ينبغي أن تنبثق عن هم مركزي يشغل الشاعر، ويستقطب طاقته الروحية، ونشاطه الحسي، وأن غنى هذه الرؤيا، وتأثيرها يكمن فيما تحمله من قلق وإثارة.

49 - الديوان: 160 - 163 / 269 - 270

50 - يفري: يكثر العمل ويفرط فيه - السنا: ضوء البرق.

51 - يفتدي الطير: يغمض جفنه ثم يفتحه ليخرج ما فيه من الفدى.

52 - الأباء: جمع أباءة وهي أجمة قصب.

53 - شولز، روبرت: اللغة والخطاب الأدبي، ص 102.

ولعل حُמידاً قد أدرك ما أدركه المحدثون. فمimotoه في الحنين مجموعة من القصص الشعرية يربطها خيط شعوري واحد ينظمها من البداية إلى النهاية. فهو قلق، حزين؛ لأنه بعيد عن أم سالم، والطبيعة كلها تشاركه مشاعره. والشاعر (في لحظة الرؤيا يرى في الطبيعة المحسوسة رموزاً لحياته الباطنة تعكس تجربته الروحية)<sup>(54)</sup> لقد تفاعلت صورة حُמיד القصصية مع الفضاء الطبيعي من خلال فكرة الفقد التي ركز عليها، وكان صوته المحرك الأساس فيما حوله، وكان حوار من طرف واحد، وانتقل بين السرد، والوصف، والحوار الفردي، وتقرير الحقائق، وكان الحوار مفتعلاً، أما الحوار الداخلي فله دلالة نفسية مؤكدة حال القلق والحزن الشديد. وتفرقت أحداث قصته بتفاصيل ربما لم نجد لها مثيلاً في الشعر الجاهلي، فحرك الحدث، وأسبغ عليه صفة رمزية، وأسطورية، ونوع في الصور الفنية كالحديث الرمزي عن الحمامة، والإيحاء من خلال اللون الداكن، والأسود، واستخدام صور سمعية تعتمد على الإيقاع، وبصرية لونية، والتوسع في وصف الجزئيات.

### – الفضاء المغلق (فضاء الذات)

يستكمل حُמיד أركان القص الشعري في هذا الحديث، وينتقل إلى الزمن الحاضر، والأسلوب المباشر بعد أن نوع في الأزمنة، والأمكنة، والأساليب الفنية قائلاً:<sup>(55)</sup>

خليليّ إنّي مشتكٍ ما أصابني	لتستيقنا ما قد لقيتُ وتعلّما
أمّنيكما إن الأمانة من يخُن	بها يحتمل يوماً من الله مأثماً
فلا تُفشيا سرّي ولا تخدلاً أخاً	أبتكما منه الحديث المكتما
لتتخذنا لي بارك الله فيكما	إلى آل ليلى العامرية سلّما
وإن كان ليل فالويا نسبيكما	وإن خفتما أن تُعرفا فتلتما <sup>(56)</sup>
وقولا: خرجنا تاجرّين فأبطأت	ركاب تركناها بتتليت فئما
فإن أنتما اطمأننتما وأمئتما	وأخليتما ما شئتما فتكلما
وقولا لها: ما تأمرين بصاحب	لنا قد تركت القلب منه متئما
أبيني لنا إنّنا رحلنا مطيئنا	إليك وما نرجوك إلا توئما
فجاء ولما يقضيا لي حاجة	إليها ولما يُبرما الأمر مبرما
فما لهما من مرسلين لحاجة	أسافا من المال التلاذ وأعدما
ألم تعلمنا أني مصاب فتذكرا	بلائي إذا ما جُرف قوم تهدما <sup>(57)</sup>
ألا هل صدى أم الوليد مكلّم	صداي إذا ما كنت زمساً وأعظما

<sup>54</sup> - كولردج، ص 83.

<sup>55</sup> - الديوان: 165-185 / 271-276.

<sup>56</sup> - الويا نسبيكما: استرا نسبيكما

<sup>57</sup> - جرف قوم تهدم: أي نزلت بهم شدة

وزائرُتي إن فرَّق الدهرُ بيننا      لأدفع إن ترَبُّ عليَّ تهْدماً

فضاء الشاعر فضاء حركة مستمرة من بداية النص إلى آخره، فلا يقف بخياله ضمن حدود المكان الواحد، إنه موجود في الأمكنة كلها، والأزمنة كلها، يجمع صور الفضاء كلها مثل لوحة فسيفسائية، لتشكل في مجموعها صورة لحال الاغتراب، والحنين. فالحنين هو العتبة النصية في هذه القصيدة، وصوت الشاعر هو الطاغي على جميع أركان القصة الشعرية مع إدراكنا أن ثمة اختلافاً بين القصة الشعرية، والقصيدة التي تحتوي على قصة شعرية.

ظهرت في القصيدة تقنية الصوت أكثر من تقنية الشخصية، فقد تصدعت أنا الشاعر، وشخص مشاعره المتضخمة بوسائل فنية متعددة. وصوت الشاعر حرَّك الحدث، فبدت الشخصيات دمي بين يديه، وحضر ضمير المخاطب (أنتما)؛ لأن الشاعر أخفق في الحركة الذاتية، فتحول بالحديث إلى المخاطب؛ ليخرج نفسه من حال الاغتراب، لكنه في الأبيات الأخيرة يعلن إخفاق مسعاه، فيعود ضمير المتكلم إلى الظهور، فارتفع الحدث مع الأبيات الأولى حتى وصل إلى الذروة، وعاود الانخفاض في قوله (فجاء ولما يقضيا لي حاجة).

بدا حديث الشاعر مع صاحبين مستسخين لازمة تتكرر مع كل فضاء، وفي هذه الأبيات نراه قد انكفأ نحو الداخل بعد أن فشلت الحركة الخارجية. فقد فتح قصيدته على فضاءات متعددة، واسترجع فنياً دقائق الأمور من خلال الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة، فكانت أبيات القصيدة الأخيرة ممثلة الزمن الحاضر بعد أن شغف بلعبة الخطف خلفاً في الأبيات السابقة. فالمستقبل الذي يريده هو الماضي الذي كان، لذلك نراه يعيش في مرحلة هامشية، لا يستطيع تخطي وضعية الفراق للعودة إلى الأصل. (58)

### خاتمة:

تميز نص حُميد بمجموعة من السمات جعلت منه نصاً متفرداً في جوانب متعددة. فنجد أن ثمة هندسة معنوية في الأبيات إذ بدأ قصيدته بالسؤال (سلا الربع) وأفضى به هذا السؤال في نهاية الحديث الطللي إلى القبول بواقع الطلل، والافتتاع بعدم جدوى مساعلته، وفي نهاية الأبيات توجه بالطلب والسؤال إلى صاحبيه أيضاً، وانتهت القصيدة بإخفاق مهمتهما.

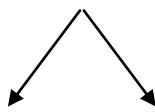
- في بداية النص اتجه من الداخل نحو الخارج الاجتماعي، فاستعاد الرحلة، والناقاة، وصفات المرأة. أما نهاية النص فتمثلت انكفاءً من الخارج نحو الداخل. فقد أيقن أنه خسر، وأن حال الاغتراب قد تمكنت من نفسه.

- بدأ القصيدة بالزمن الحاضر، لحظة وقوفه على الطلل، وأنهاها بالزمن الحاضر أيضاً.

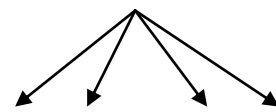
- نوع في أدواته الفنية، فقد تعددت الموضوعات ظاهرياً لكنها أفضت إلى غرض واحد. فقد اعتمد على العناصر القصصية من أول القصيدة إلى آخرها، ولوّن بالإيحاء في حديثه عن قصة الحمامة وصور اليهودج، والإبل، والمرأة تصويراً حسياً ومعنوياً. ثم انتقل إلى التعبير المباشر.

- قدّم نسقين متقابلين في نصه الشعري يمكن أن نمثلهما بالشكل الآتي:

نسق فحولي



نسق أنثوي



58 - ينظر استيكيفيتش، سوزان. القصيدة العربية وطقس العبور ج1/ 55-85 رأت أن طقس العبور في القصيدة العربية يتكون من ثلاث مراحل: الفراق، والهامشية، والاندماج.



ذات الشاعر سلطة المجتمع

ناقاة حمامة أم سالم طعائن

جمع مفرد

نسقان مقنعان

- واجه غياب المرأة بالناقاة (الأداة)، وثقافة العمل (الرحلة)، وبالوسيلة الفنية (الحمامة).
- انتقل الشاعر من فضاء اجتماعي إلى طبيعي إلى ذاتي مغلق. والحقيقة ثمة فضاءان متضادان في شعره فضاء مغلق (الرؤية)، وفضاء مفتوح (الرؤيا)
- ثمة عناصر فريدة في هذا النص تجلت على مستوى الموضوع، وعلى مستوى الشكل الفني نجملها بما يلي:
- اختلف حديثه الطللي عن غيره من الشعراء من جهة عدم الانصراف إلى وصف جزئياته، وزرع حياة فيه، فقد تعرّى بظلال السابقين؛ لذلك وصل إلى قناعة مختلفة عن غيره من الشعراء.
- لم يول أهمية لتفاصيل الرحلة، كان اهتمامه منصباً على صاحبة الهودج أكثر من اهتمامه بوصف الهودج نفسه.
- فصّل في قصة الحمامة، وأعطاه أبعاداً رمزية أسطورية.
- طال حديثه عن الطعائن، فقد بلغت الأبيات التي تكلم فيها على الطعائن مئة وثلاثة وعشرين بيتاً، وهذا العدد لم يجاره في طوله شاعر آخر.
- فرادة التشبيه حين صور صفرة أشداق فرخ الحمامة بصفرة زهرة الحنوة، وهو من التشبيهات النادرة كما يرى الآمدي.<sup>(59)</sup> فقد أعطاه جمالاً؛ ليكون الشعور بفقده أعظم.
- وزعم الصولي<sup>(60)</sup> أنه أول من نطق بمعنى البيت:
- ولم أر مثلي شاقه صوتٌ مثلها ولا عريياً شاقه صوتٌ أعجماً

<sup>59</sup> - الموازنة بين شعر أبي تمام البحتري: 378/1

<sup>60</sup> - أخبار أبي تمام 215، وينظر أيضاً الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري 83/1

## المراجع:

- 1- الآمدي: الحسن بن بشر. *الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري*، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، 1961.
- 2- الأصفهاني، أبو الفرج. *الأغاني*، دار إحياء التراث العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1994.
- 3- إيكو، أمبرتو. *القارئ والحكاية*، ترجمة أنطون أبو زيد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1996.
- 4- باشلار، غاستون. *جدلية الزمن*، ترجمة خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
- 5- بحراوي، حسن. *بنية الشكل الروائي*، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990.
- 6- بختين، ميخائيل. *أشكال الزمان والمكان في الرواية*، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1990.
- 7- البهيتي، نجيب محمد. *تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري*، دار الفكر، القاهرة، 1950.
- 8- الثعالبي، أبو منصور عبد الملك محمد بن إسماعيل. *ثمار القلوب في المضاف والمنسوب*، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، 1965.
- 9- ابن ثور الهلالي، حُميد. *الديوان*، ط1، جمع وتحقيق د. محمد شفيق بيطار، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002.
- 10- الدميري، كمال الدين. *حياة الحيوان الكبرى*، مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1954.
- 11- استيكيفيتش، سوزان. *القصيدة العربية وطقس العبور*، دراسة في البنية النموذجية، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، مجلد 60.
- 12- شولز، روبرت. *اللغة والخطاب الأدبي*، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993.
- 13- الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى. *أخبار أبي تمام*، ط 3، تحقيق خليل محمد عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1980.
- 14- الطيب، د. عبد الله. *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها*، ط2، الدار السودانية، الخرطوم، 1970.
- 15- ابن عساكر، أبو القاسم علي بن الحسن الشافعي. *تاريخ مدينة دمشق*، دار البشير، دمشق، د.ت.
- 16- العسقلاني، أحمد بن علي الكناني. *الإصابة في تمييز الصحابة*، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
- 17- ابن قتيبة. *الشعر والشعراء*، ط2، تحقيق أحمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1966.
- 18- كولردج. ترجمة محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، مصر، 1958.
- 19- حميداني، حميد. *بنية النص السردي*، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، 2000.
- 20- المرزباني، محمد بن عمر. *الموشح*، تحقيق محمد علي الجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1965.
- 21- مكليش، أرشيبالد. *الشعر والتجربة*، ترجمة سلمى الخضراء الجبوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963.
- 22- ابن منظور. *لسان العرب*، ط3، دار صادر، بيروت، 1994.
- 23- الموسى، د. خليل و كايد محمود، د. إبراهيم. *من مصطلحات معجم النقد الأدبي المعاصر*، دمشق، 2000.