بِنْيَة الرِّحلة
في ميمية حُمَيد بن ثَوْر الهِلاليّ

د. حنان أبو القاسم محمد محمد

مدرس بقسم اللغة العربية ـ كلية الآداب ـ جامعة أسيوط

ملخص البحث:

يسعى هذا البحث إلى دراسة بنية النَّص الشِّعري القديم، ممثلاً في ميمية حُميد بن ثَور الهلالي، مع الارتكاز على بنية الرِّحلة عنده؛ لظهورها بأنماط مختلفة، وذلك من خلال استثمار المستويات النَّصية؛ لكشف مدى التَّفاعل بين بنياته الدَّاخلية، وكيفية أداء وظائفها الجمالية؛ أي تحقيق التَّرابط بين دوال النَّص ومدلولاته؛ مما يحقق بنية أدبية متماسكة، تعكس ما وراء اللغة الظاهرة؛ للوصول إلى مقصدية المبدع.

الكلمات المفتاحية: بنية، الرِّحلة، الميمية، حميد بن ثور.

Abstract

This research seeks to study the structure of ancient poetic text, represented by Humayd Ibn Thawr Al-Hilali 's meme

Crescent bull, based on its flight structure: its appearance in different patterns, by exploiting textual levels: to detect the interaction of its internal structures and how it performs its aesthetic functions; That is, the correlation between functions and semantics of the text; it achieves a cohesive literary structure, reflecting beyond visual language; to reach the creator's intent

Key words:

structure - trip – the meme - Humayd Ibn Thawr Al-Hilali.

مقدمة:

اتجه الكثير من الدَّارسين في أوائل القرن العشرين إلى البحث داخل النَّص الأدبي؛ لكشف جمالياته المكنونة؛ وعزله عن سياقاته الخارجية، تلك التي اهتم بها المنهج التَّاريخي، أو الأسطوري، أو الاجتماعي، أو حتى النَّفسي، وكانت البنيوية من تلك الاتجاهات التي نظرت إلى داخل النَّص؛ فهو عندها نسقٌ لغوي، مغلقٌ على ذاته، ودلالاته في داخله، وعلى المتلقي كشفها، دون الاعتماد على معطيات العالم الخارجي، أي أن المنهج البنيوي يعتمد على تفكيك النَّص، وإعادة تركيبه مرة أخرى، أي دراسة مدى تفاعل عناصره مع بعضها لأداء وظائفها الجمالية؛ فدراسة البنية هي كشف لجمالية النَّص، وتحقيق لأدبيته، لاهتمامها الشَّديد بآليات إنتاج المعنى وتوليده.

وجاء البحث مقسمًا إلى مبحثين؛ الأول تنظيري تحدثتُ فيه عن البنية لغةً واصطلاحًا، والبنيوية وأهم مدارسها، ثم تطرقتُ لعناصر البنية السردية، والتَّعريف بالرِّحلة كجزءٍ من بنية النَّص الشِّعري القديم، **والآخر تطبيقي**، تناولت فيه بنية الرِّحلة في مقاطع القصيدة، وبيان أهم عناصر السَّرد المتحققة في كل مقطع، وآثرت تقسيم القصيدة إلى مقاطع؛ لأن المقطع يعد أصغر وحدة سردية.

وتكمن **أهمية الدِّراسة** في الولوجُ إلى الفضاء النَّصيّ للقصيدة محل الدِّراسة، لاختراق أنظمتها، وتفكيك مستوياتها الدَّاخلية، والكشف عن سر توظيف تقنيات السرد فيها، وذلك من خلال توظيف أدوات الرِّحلة، ووسائلها في ممارسة تطبيقية على ميمية حميد بن ثور الهلالي.

ويعتمد هذا البحث على المنهج البنيوي، من خلال الوقوف على مقاطع الرِّحلة في النَّص محل الدِّراسة، وبيان صلة كل مقطع بالآخر؛ أي النَّظر في الرِّحلة كبنية مستقلة، ثم ربطها بباقي بنيات النَّص، فالبحث في ميتافيزيقا النَّص هو أساس التَّحليل البنيوي، وفي إطار مقاربة هذا النَّص القديم مقاربة بنيوية، سوف أعتمد في كشف الدلالات الضمنية على مستويات التَّحليل البنيوي (الصَّوتي، والصَّرفي،

والمعجمي، والتَّركيبي، والدّلالي)؛ مما يحقق للنص تماسكه وترابطه الدلالي، وشاعريته.

تمهيد:

استطاع شعراء الجاهلية وضع التقاليد الثابتة لشكل القصيدة العربية، وسار اللاحقون في العصور التالية على نهجها، فكانت البنية التقليدية الثلاثية، التي تتكون من المقدمة، والرِّحلة، والغرض الرئيس، مع اختلاف نسقِ كلِّ جزءٍ من شاعر لآخر، وجاء هذا البحث لتناول أحد عناصر تلك البنية، وهو الرِّحلة، نقطة الوصل بين أول القصيدة وآخرها، وقد تعددت أشكال الرِّحلة في العصر الجاهلي، بين رحلة على ناقة، لاجتياز صحراء قاسية، للوصول إلى ممدوح يستحق الثَّناء، أو رحلة للظعائن/ هجرة موسمية، انعكاساً طبيعيًّا لحياةٍ غير مستقرة، أو رحلة صيدٍ مع الرِّفاق، للّهو والتَّرف. ومهما تعددت أشكال الرِّحلة، فهي –بشكل عام– فخر بالذات القادرة على تجاوز الصِّعاب.

يستطرد الشَّاعر في هذا الجزء من القصيدة؛ فيأتي فيه بكثير من التَّفاصيل الدقيقة، وبخاصةٍ إذا كانت رحلةً بالناقة، فيسترسل في وصف أعضائها وسرعتها، وقد يتطرق لتشبيهها بأحد حيوان الصحراء؛ فيطُول الحديث ويمتد، ويلجأ الشَّاعر إلى القصّ، وهذا ما يضفي على الشعر إيحائية ودرامية، تجذب المتلقي، وتشد انتباهه، وقد لفتت كثرة العناصر السَّردية في ميمية حميد بن ثور أنظار الدَّارسين، فكان البحث عن مغزاها، وكشف سرّ تعددها مسعى هذا البحث.

أما عن الشاعر، فهو حُميد بن ثور الهلالي، شاعرٌ مخضرم، من قبيلة بني هلال، أحد أفخاذ عامر بن صعصعة الأربعة (نُمَيْر، هلال، سواءة، ربيعة)؛ الذين سكنوا صحراء نجد، ولكن لم يكن لقبيلته مكانة عظيمة مثل أخواتها ، وبخاصة ربيعة بن عامر؛ لذا خلا شعر حميد من مدح سادة بني هِلال، أو ذكر مآثرهم، فقد كان بنو هلال قومًا مغلَّبين في الجاهلية، ليس لهم أيام مذكورة لغزو القبائل؛ لذا قلَّ الفخر بهم في شعر حُميد، وكان فخره ببني عامر عامة. هكذا عاش حميد في أسرة

فقيرة، مغمورة في بني هلال (وادي بيشة)؛ فالأخبار عن نشأته، وطفولته، أو حتى كهولته ضعيفة[١].

وعن تحديد زمن ميلاده، قيل إنه شهد حُنين مع المشركين، ثم أسلم وقدِم على النَّبي، وأنشده من شعره؛ أي أسلم بعد غزوة حُنين؛ مما يؤكد أن ولادته كانت قبل السنة السَّابعة من الهجرة، وقيل إنه بقي حيًا إلى زمن الخليفة الأموي الوليد بن عبدالملك، فمدحه ورثى أباه عبدالملك.

تميز حميد بمكانته الشِّعرية؛ حيث عدَّه ابن سلام الجمحي من شعراء الطبقة الرَّابعة من فحول الإسلام، إلى جانب أسماء بارزة مثل: نَهْشَل بن حرِّيّ، والأشهَب بن رُميلة، وعُمر بن لجأ التَّيمِيّ[٢]، كذلك ذكر ابن قتيبة أنه إسلامي مجيد[٣]، فحُميد بن ثور شاعر إسلامي مشهور، عاش في فترة انتقالية بين الجاهلية والإسلام؛ مما جعل النُّقاد القدماء يختلفون في تصنيفه.

تناول حُميد بن ثور الهلالي في شعره موضوعات متعددة؛ مثل: الوصف، والغزل، والمدح، والهجاء، والفخر، والرِّثاء. وتتفاوت هذه الموضوعات في شعره من حيث الاتساع والضيق؛ فنلاحظ اتساعَ موضوعَي الوصفِ والغزلِ، وضيقَ سائر الموضوعات، ولاسيما الرِّثاء والحكمة، إلا أن الوصف كان أوسع موضوعات شعره، وغالبًا ما يقترن بموضوع الغزل، ويحرص حُميد في وصفه الأشياء على التَّصوير الموضوعي والذَّاتي؛ فجاءت أوصافه مرآةً للبيئة التي عاش فيها، وقد اشتهر بشكل خاص بوصف الإبل، والتركيز على الصراع بينها وبين الناقة في السَّير؛ مما أدى إلى إطلاق ألقاب عليه؛ مثل: "حميد الجَمّال" و"حميد الجِمالات"، كما تميز

(١) ديوان حميد بن ثور الهلالي ـ جمعه وحققه د. محمد شفيق البيطار ـ دار الكتب الوطنية ـ أبو ظبي ـ ط١/٢٠١٠م ـ ص١٣ وما بعدها.

(٢) طبقات فحول الشُّعراء، محمد بن سلام الجمحي، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ١٩٧٤م، السفر الثاني ص٥٨٣.

(٣) انظر: الشعر والشُّعراء لابن قتيبة ـ تقديم الشيخ حسن تمام، مراجعة الشيخ محمد عبد المنعم العريان ـ دار إحياء العلوم بيروت ـ ط٣/١٩٨٧م ـ ص٢٥٢.

باهتمامه الواضح بوصفها وصفًا داخليًا؛ حيث يتناول مشاعرها وطباعها، وأحاسيسها، فضلاً عن وصفها الخارجي(١).

يُعدّ حميد من أبرز الشُّعراء الذين تناولوا موضوع الرِّحلة في شعرهم؛ مما أدى إلى شهرة هذا الفن الشعري لديه، فقد عُرِفَ بتميزه في وصف الرِّحلة، وقدرته على تجسيد مشاعر المسافر، ووصف جمال الطبيعة المحيطة به.

الشاعر والقصيدة:

تُعدُّ هذه القصيدة من أشهر قصائد حميد بن ثور وأطولها، وهي نص شعري لا يمكن قراءته من منظور واحد، أو عدّه مغلقًا، بل هو نص مفتوح على تأويلات متعددة، ويشكل فضاءً مفتوحًا، يحتوي على نسق ظاهر، وآخر خفي، كما تُعَدُّ الميمية من القصائد الجاهلية؛ التي تتسم بتعدد الفضاءات الزمانية والمكانية؛ مما يعكس بنية معقدة للرِّحلة النَّفسية والجسدية. فرِحلات حُميد لا تعبر عن تنقل جسدي بين الأمكنة فقط، بل تمثل تحولاً داخلياً عميقاً للشاعر؛ فهي أساس الرؤية الشِّعرية ومرتكزها، لذا سيتناول هذا البحث بنية الرِّحلة في القصيدة، عبر دراسة الفضاءات الشِّعرية، والزَّمنية، وعناصر السَّرد، والرموز المستخدمة، للوقوف على جماليات الرِّحلة، وكيفية توظيفها بهذه الأنماط المتعددة، داخل قالب فني واحد.

حاول حُميد في الميمية، التَّوفيق بين نهي الخليفة عمر بن الخطاب عن التَّشبيب في الشعر، وما يحمله في نفسه من مشاعر لتحقيق ذلك؛ فاستخدم أسلوبًا فنيًا متميزًا، يقوم على الرَّمزية؛ مما أضفى على شعره طابعًا فنيًا خاصًا، يمزج بين التَّعبير عن العواطف، والامتثال للقيم الإسلامية الجديدة، هذا الأسلوب جعله يتميز في محاولاته للتَّكيف مع المتغيرات الاجتماعية والدينية في عصره.

ويعد الحنين (بؤرة النص) محورًا رئيسًا لفهم تجليات الفضاء الشعري لدى حُميد؛ حيث يفتح الأبواب/ دلالة توليدية؛ لاستكشاف الكثير من العناصر القصصية، والتَّفاصيل التي تعكس حالته النَّفسية، وتجربته العاطفية؛ لذا تستند

(١) انظر: ديوانه تحقيق د. محد شفيق البيطار ـ ص١١١، ١١٢.

الدِّراسة إلى الحنين كنقطة انطلاق؛ للغوص في أبعاد الفضاء الشِّعري؛ الذي يخلقه حُميد؛ حيث تتداخل مشاعره الشخصية، مع العناصر الطبيعية والاجتماعية في شعره، وبالتالي، يصبح الحنين ليس مجرد شعور، بل أداة للتعبير الفني، تكشف سير الأحداث السَّردية، وتسهم في تشكيل النّص، وتجعله عميقًا مفعمًا بالدلالات.

أما عن موضوعات القصيدة، فقد بدأ حُميد بن ثور قصيدته بوصف الأطلال؛ التي تمثلت في رَبع صامت، لا يرد على متسائل؛ مما استدعى الذكرى، وأثار كوامنه الدَّاخلية، ثم انتقل لذكر المشيب، والبكاء على شبابه الرَّاحل، فعقد مقارنة بين حاله الحاضر، وحاله السَّابق، وقت العنفوان والنَّضارة، ثم بدأ في سرد تفصيلي لرحلة الظعائن؛ ثم رحلة لفتاته المنعمة الثَّرية، ثم رحلته هو للحاق بالرَّكب، وبعد الاستسلام للواقع، يهيج شوقَه نواحُ حمامة ثاكلة لفرخها الصَّغير/ الوحيد، فيتخذ منها معادلاً موضوعيًا لقصته مع صاحبته؛ مما أضفى عمقًا عاطفيًا على النَّص من خلال تصوير فقدان الأم لفرخها، وأخيرًا تشتد صبابته، ويزداد حنينه؛ فيرسل لها صاحبيه؛ لإخبارها بقلبه المتيم بحبها، ولكنها محاولة باءت بالفشل الذَّريع؛ الذي جعله يتمنى أن يلتقي صداه بصداها بعد الموت، وهذا فقدان لآخر أمل في الوِصال؛ مما يعمّق مأساة الفراق؛ فبنية القصيدة بهذا التسلسل لأحداث، تؤكد وجود السرد كعنصر جوهري جمالي داخل المتن الشعري، فالقص جزء من بناء العمل بأكمله.

البنية والبنيوية:

جاء في المعجم الوسيط "بَنَى الشيءَ بَنْيًا وبِناءً، وبنيانًا: أقام جِدارَه ونحوه. يقال: بَنَى السَّفينة، وبَنَى الخِباء، واستعمل مجازًا في معانٍ كثيرة، تدور حول التَّأسيس والتنمية"(١)، وجاء في معجم المصطلحات العربية "ذكر النَّاقد الأمريكي الحديث John Crowe Ranson أن الأثر الأدبي يتألف من عنصرين؛ هما: البِنية أو التركيب، والنَّسج texture أو السَّبك، ويقصد بالأول المعنى العام للأثر

(١) المعجم الوسيط ـ مجمع اللغة العربية ـ مكتبة الشروق الدولية ـ ط٤/ ٢٠٠٤ ـ ص٧٢.

الأدبي، وهو الرِّسالة التي ينقلها هذا الأثر بحذافيرها إلى القارئ، بحيث يمكن التَّعبير عنها بطرق شتى، غير التَّعبير المستعمل في الأثر الأدبي المذكور"[١].

من خلال المعنى المعجمي لكلمة بنية، اتضح أنها ترتبط بالكيفية التي تنتظم بها عناصر البناء؛ أي إن الحديث عن بنية الرِّحلة في ميمية حُميد بن ثَور، هو توضيح للكيفية التي شُيد بها هذا المقطع، وقبل ذلك البحث عن تلاحم هذا المقطع مع باقي أجزاء القصيدة؛ للحصول على هيكل واحد متماسك، فكل عنصر في النَّص، لا يتحقق وجوده إلا بعلاقته بباقي العناصر، ثم علاقته بالبنية الكلية للنص الأدبي، فالنَّص تجسيد لتلك البُنى؛ لكشف المغزى المضمر وراء بنياته، فالبنية هي النَّسق الذي سار عليه حُميد في تكوين القصيدة ككل، ومقطع الرِّحلة بشكل خاص.

أما في الاصطلاح، فقد ذكر جان بياجيه في مؤلفه(البنيوية)، أن البنية مجموعة تحويلات، تحتوي على قوانين خاصة، وتتألف من ميزات ثلاث؛ هي: الجملة، والتحويلات، والضبط الذاتي؛ أي أن البنية تكتفي بذاتها، ولا تحتاج لإدراكها إلى اللجوء إلى أي عنصر غريب عن طبيعتها[٢]. وقد أورد زكريا إبراهيم في مؤلفه(مشكلة البنية) الكثير من آراء الغربيين حول مفهوم البنية، فهي عند ليفي شتراوس" تحمل ـ أولاً وقبل كل شيء طابع النَّسق أو النِّظام، فالبنية تتألف من عناصر، يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها، أن يحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى"[٣]، أما ديلوز، فقد ربط بين البنية واللغة، فهي عنده حقيقية، دون أن تكون واقعية، مثالية، دون أن تكون مجردة؛ لذا يرى ديلوز أن ما يميز البنيويين "أنهم يتعرفون في كل شيء على "لغته" الخاصة، ألا وهي لغة "الرموز" أو"العلامات" الخاصة بهذا المجال أو ذاك من "مجالات" المعرفة البشرية"[٤].

---

(١) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، ط٢/١٩٨٤، ص٩٦.

(٢) انظر البنيوية ـ جان بياجيه ـ ترجمة: عارف منيمنه وبشير أوبري ـ منشورات عويدات بيروت ـ باريس ـ ط٤/١٩٨٥م ـ ص٨ .

(٣) مشكلة البنية ـ د. زكريا إبراهيم ـ مكتبة مصر ـ د.ط ـ ص٣١ .

(٤) السابق ـ ص٣٤ .

ويعرِّفها ألبير سوبول، وهو من رجال التَّاريخ، أو كما يقول زكريا إبراهيم، وهو من خصوم البنيوية "إن مفهوم البنية لهو مفهوم العلاقات الباطنة الثابتة، المتعلقة وفقًا لمبدأ الأولوية المطلقة للكل على الأجزاء، بحيث لا يكون من الممكن فهم أي عنصر من عناصر البنية، خارجًا عن الوضع الذي يشغله داخل تلك البنية، أعني داخل المنظومة الكلية الشاملة"(١). وفي ظل ما سبق من تعريفات للبنية، يتضح أن البنيوية ترتكز على بنية فاعلة في ظل نسق ثابت، ونظام محدد.

ويعرفها صلاح فضل، فيقول: "فالبنية إذن في نهاية الأمر إنما هي صورية الشيء؛ التي تسمح بفكه، وإدراك تكوينه وطريقة تشغيله، والإنسان البنائي يتناول الواقع، ويفكه ويحلله، ثم يقوم بتركيبه مرة أخرى"(٢)؛ لذا فالبنائية عنده تختلف عن باقي المناهج التحليلية في اعتمادها على الاقتطاع والتركيب؛ أي إعادة بناء الشيء؛ لإبراز وظائفه الجمالية، وهذا ما جعله ينتهي إلى القول بأن البنية تصور ذهني، أكثر مما هو علاقات محسوسة مادية(٣).

فالبنية إذن لا تنفصل عن الواقع، ولا تقطع علاقتها به، بل تعيد تركيبه؛ لإدراكه من أكثر من ناحية، وإبراز طرق تكوينه؛ التي تساعد بدورها في إبراز جمالياته، فالبنائية تصنع عالمًا آخر مماثلاً للعالم الواقعي، ولكنه بفضل المبدع يسبح ـ أي العالم ـ فوق لغة النَّص؛ للكشف عما وراءها من فضاءات شعرية/ ميتا لغة، بل يمكن القول: إن أية ظاهرة في النَّص الأدبي، تشكل بنية في حد ذاتها، وتلك الظاهرة هي التي تتعامل معها البنيوية، على أنها كيان لغوي مستقل، يستمد تفسيراته من قوانينه الدَّاخلية، بالاعتماد على مبدأ المحايثة(٤)، وهذا ما يسمح بتعدد المعنى، ويحقق للنص مرونة وفاعلية، دون إغفال دور السِّياق في الدلالات.

---

(١) مشكلة البنية ـ سابق ـ ص٣٥.

(٢) نظرية البنائية في النقد الأدبي ـ د. صلاح فضل ـ دار الشروق ـ القاهرة ـ ط١/١٩٩٨ ـ ص١٤٠.

(٣) انظر: مناهج النقد المعاصر ـ د. صلاح فضل ـ ميريت للنشر والمعلومات ـ القاهرة ـ ط١/٢٠٠٢ ـ ص٩٦.

(٤) انظر: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ـ د. يوسف وغليسي ـ الدار العربية للعلوم ناشرون ـ بيروت ـ ط١/ ٢٠٠٨م ـ ص١٣٤.

البنية هي نظام من العلاقات التي تحكم هيكل النَّص الأدبي؛ أي هي تآزر للشكل والمضمون، الدَّال والمدلول؛ لكشف جماليات النَّص، فبناء القصيدة هو النَّظام القائم بين عناصرها، والذي يعكس رؤية المبدع للعالم من حوله، فنحن في ظل البنيوية، نعزل النَّص عن الخارج؛ الذي هو أصلاً في الدَّاخل، فالبنية كلٌ متماسك لعناصر متآزرة، لا يكتمل أي منها إلا بوجود الآخر، فهي نسق لعناصر متضافرة، تعيد إنتاج الدلالة الكامنة وراء الأنساق الظاهرة، فعلاقة التَّرابط بين أجزاء النَّص، هي سر تكوّن بنيته. وعن خصائص البنية، يقول يوسف وغليسى نقلاً عن جون بياجيه، هي:

الكلية (التَّماسك الدَّاخلي للعناصر؛ التي ينتظمها النَّسق)، والتَّحولات (فالبنية نظام لا يعرف الثَّبات، فهي دائمة التَّحول والتَّغير، وليست شكلاً جامدًا)، والضَّبط الذَّاتي (وقاية البنية وحفظها ذاتيًا، وذلك ينتقل من داخل البنية، وليس من خارجها)[1]، ومن خلال هذه الخصائص أوكد أن البنية أداة إجرائية، تؤثر في إطار النَّص الشِّعري العام؛ فهي ليست ساكنة، بل تعتمد على قوانين، تجعل منها قوة فاعلة، ومؤثرة في تكوين النَّص.

وتعد البنيوية (structuralism) من أهم المناهج النَّقدية؛ التي أثَّرت في الكثير من المجالات الفكرية؛ كعلم الاجتماع، وعلم النَّفس، ثم ترسخت قواعده في مجال النقد الأدبي؛ فأصبح أقرب المناهج إلى الأدب؛ لأنه جمع بين الإبداع واللغة؛ أي اتخذ من آليات اللسانيات مقياسًا للأدب؛ لتحديد بنياته، فالبنيوية ترتكز على دراسة البُنى الأساسية للنص الأدبي، وأثر ذلك على الدِّلالة، فأي تحول في البنية، هو تحول في الدلالة، فالبنيوية تشتق وجودها الفكري والمنهجي من مفهوم البنية؛ التي تحمل في أصلها "معنى المجموع والكل المؤلف من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ويتحدد من خلال علاقته بما عداه"[2]، فدراسة البنية هي

(١) انظر: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ـ سابق ـ ص١٢١.

(٢) مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية ـ د. عبدالله خضر حمد ـ دار القلم . بيروت ـ ٢٠١٧ ـ ص١١٨.

تركيز على التَّركيب الدَّاخلي للنُّصوص، ومدى ترابطها، بما يحقق للعمل الكلية، فالبنية الدَّاخلية للنُّصوص، علاقات وأنظمة معقدة، تتطلب التَّدقيق لفك أسرارها، فكل بنية هي جزء من كيان أكبر هو النَّص، فلا يمكن فهمها إلا من خلال علاقتها، وترابطها مع باقي البنيات المكونة للنَّص، فالبنيوية هي فهم للعلاقات التي تكمن وراء الظواهر الثقافية، واللغوية المكونة للنِّصوص، فهي قراءة داخلية تتعامل مع النَّص، على أنه بنية لغوية مكتفية بذاتها، أما عن أهم المدارس التي أسهمت في بلورة الفكر البنيوي، فهي:

مدرسة جنيف؛ التي تعد نقطة الانطلاق للبنيوية، أو للفكر الألسنى عامة، وهذا يعود إلى محاضرات دي سوسير ـ رائد الألسنية الحديثة ـ في اللسانيات العامة؛ الذي دعا فيها إلى دراسة اللغة، دراسة وصفية داخلية، فالمفردة اللغوية عنده علامة أوإشارة، واللغة ذاتها نظام إشاري قائم بذاته، فهو من مَهَّد لاستقلال النَّص الأدبي، ومعه ظهرت فكرة النَّسق، والثنائيات المتقابلة بين الدَّال/ والمدلول، واللغة/ والكلام؛ التي ساعدت في وصف الأنظمة اللغوية، فالأدب من وجهة نظر البنيوية، نظام مستقل من الإشارات، يدور حول تلك الثنائيات، وعليه، فحقل الدراسات اللغوية يمثل البداية المنهجية للفكر البنيوي.

مدرسة الشَّكلانيين الرُّوس؛ لم تكن الشَّكلانية الرّوسية تمهيدًا للنشأة البنيوية فحسب، بل كانت مسقط رأس علوم أخرى، وثيقة الصلة بالبنيوية؛ كالشعرية، والسيميائية، والسَّردية. ولشدة ارتباط هذه الشَّكلانية بالفكر البنيوى، لم يعد من الغرابة في شيء أن نجد بعض الدراسات تنعتها باسم البنيوية السُّوفياتية[١]، وقد دعت الشَّكلانية إلى قراءة النَّص من الدَّاخل، معزولاً عن أي سياق خارجي، كما ركزت على دراسة الشَّكل الأدبي ودلالاته، وكانت تحليلاتها لمفهوم الشَّكل قريبة جدًا من مفهوم البنية[٢]؛ أي اهتمت بالشَّكل على حساب المضمون، بينما جمعت

(١) انظر: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ـ سابق ـ ص١١٣.

(٢) انظر: مناهج النقد المعاصر ـ سابق ـ ص٨٧.

البنيوية بين الشكل والمضمون، فكانت مواكبة لمتطلبات العصر، ولكنها رفضت النَّزعة الماركسية في الأدب؛ تلك التي تربطه بمحيطه الاجتماعي.

حلقة براغ/ البنيوية التشيكية، تابعت هذه الحلقة إنجازات الشَّكلانية الرُّوسية، مع اعتماد مبدأ المحايثة للنص الأدبي ضمن مقاربة بنيوية، وكان لرومان جاكبسون أثرٌ كبيرٌ في بلورة كثير من الأفكار المرتبطة بالبنيوية اللغوية. هذا فضلاً عن بعض الإرهاصات المنهجية القريبة من الفكر البنيوي، والتي ظهرت في إنجلترا وأمريكا، وكانت تتلاقي في مبادئها مع مبادئ البنيوية، والتي أطلق عليها مدرسة النقد الجديد[١]، بعد هذه الروافد المتعددة للبنيوية، لابد من إثبات أن أول مشكلة تواجه الناقد الأدبي هي شمول لفظ البنيوية لكثير من المجالات، فهناك(بنيوية لغوية، وأخرى أدبية، وثالثة نفسية، ورابعة تزامنية)، أو تسمى بأصحابها،(فهذه بنيوية دي سوسير، وبنيوية ليفي شتراوس، وبنيوية رولان بارت، وبنيوية لوسيان جولدمان)، وغيرها من المصطلحات الواردة إلينا من الغرب، بعد الانفتاح والترجمة إلى العربية، فكل مصطلح يتفق مع مبدأ صاحبه، ونظريته المعرفية.

فالبنيوية إذن ترجع إلى أصل ألسني، وآخر شكلاني، فهي ليست فلسفة، بل هي مذهب ورؤية، أو كما يراها كمال أبو ديب" طريقة في الرؤية، ومنهج في معاينة الوجود، ولأنها كذلك، فهي تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم، وموقعه منه وبإزائه"[٢]، فتوسع النظرية المعرفية للبنيوية، جعلها تتعامل مع الأدب على أنه " تجزؤ ثانوي لبناء إشاري كلي، انطلاقًا من الإيمان بأن الفكر الإنساني ليس إلا انعكاسًا للغة"[٣]، فنظرية الأدب تطورت بشكل جذري مع بداية البنيوية.

المنهج البنيوي: ظلت المناهج السياقية(التاريخي، الاجتماعي، النفسي) مسيطرة على النَّقد حتى أوائل القرن العشرين، ثم مع تطور النقد واتساع أفقه ظهرت مناهج

(١) انظر: مناهج النقد المعاصر- سابق - ص٨٨.

(٢)جدلية الخفاء والتَّجلي، دراسات بنيوية في الشعر، د.كمال أبو ديب، دار العلم للملايين،بيروت، ط١/١٩٧٩ص٧.

(٣)جماليات النص الأدبي(دراسات في البنية والدلالة)د.مسلم حسب حسين، دار السَّياب،لندن،ط١/٢٠٠٧م ص١٧٤.

أخرى نسقية/ نصانية؛ لمقاربة النُّصوص مقاربة داخلية، تعزل النَّص عن المؤثرات الخارجية، فكانت الشَّكلانية؛ التي تبلورت منها البنيوية؛ حيث "تقتضي فاعلية هذه المناهج بيان الشفرات المسؤولة عن هويات التموقع، والمنتجة لقوى الدلالة؛ تقصّيًا للصورة النهائية المكونة لفرادة التَّشكيل وفضاء العلاقات"(١)، فالمنهج البنيوي هو أحد المناهج النَّصية؛ التي تُعنى بالبحث داخل النُّصوص الأدبية، دون النَّظر إلى ما هو خارج النَّص، فهو "منهج نقدي داخلي، يقارب النُّصوص مقاربة آنية محايثة، تتمثل النَّص بنية لغوية متعالقة، ووجودًا كليًا قائمًا بذاته، مستقلاً عن غيره" (٢). وهذا ما دعا رولان بارت إلى القول:(بموت المؤلف)، والتَّخلص من سلطته على النَّص بشكل كلي، والتَّعامل معه على أنه بنية مغلقة على ذاتها؛ مما يقوي سلطة المتلقي في تناول النَّص ـ زيادة توالد المعنى ـ بعيدًا عن قصدية المبدع،" وبذلك جرد النَّص الأدبي من كل قصدية دلالية سابقة؛ لتصبح الدلالة، أو شبكة الدلالات النَّصية، ظاهرة منعكسة عن قوانين اللغة، وعلاقات النَّص الشَّكلية وبناه المهيمنة"(٣)، فهدف البنيويين من هذا الشِّعار، هو التَّركيز على النّص ذاته، بعيدًا عن المؤلف، والعصر الذي وُجد فيه، والاعتماد أولاً وأخيرا على ما ينبثق من داخل النَّص؛ فالعمل الأدبي أبنية كلية متشابكة من التَّركيب، الإيقاع، والخيال؛ للحصول على بنية دلالية شاملة للنص، عبر رمزية متميزة، تعكس كفاءة شعرية، ومستوى أدبي فعَّال، فهدف البنيوية، هو فهم تلك الأبنية المتعددة للأعمال الأدبية، ودراسة مدى ترابطها، وتراتبها؛ لأداء وظيفتها الجمالية والشعرية(٤)؛ أي هي مقاربة قادرة على كشف اللِّثام عن كثير من قيم القصيدة الجاهلية ودلالاتها، وعلى رأسها المفاهيم السردية الموجودة بالنص؛ لبيان دورها في تشكيل رؤية درامية عميقة.

(١) مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية ـ سابق ـ ص١١٣.

(٢) إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ـ سابق ـ ص١١٧.

(٣) جماليات النص الأدبي ـ سابق ـ ص ١٧٤.

(٤) انظر: مناهج النقد المعاصر ـ سابق ـ ص٩٨.

البنية السَّردية:

السرد في المعجم هو كل ما يخضع لمنطق الحكي والقص الأدبي، والسردية " من مشتقات الأدبية، وفرع عنها، وتبحث عن مدى تعبير الآثار الأدبية عن (الشكل الأجوف العام)؛ الذي تندرج فيه كل النصوص"(١)، أما عند رولان بارت ، فالسرد متعدد الأنواع ولا حصر له، ، فهو حاضر في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات، فالسرد جنس أدبي يوجد في اللغة المنطوقة، والصورة، والحكاية، والملحمة، والأسطورة والدراما، فلا يوجد أي شعب بدون سرد(٢)

السَّرد هو أقدم أشكال التَّعبير الإنساني، وهو عرض لأحداث متسلسلة في النَّص، تقوم بها الشَّخصيات، في زمان ومكان محددين، فرغم وجود نماذج من السَّرد في النُّصوص الشّعرية القديمة، إلا أن السَّرد في الشعر ليس غاية لذاته، بل هو غاية لأخرى؛ أي لا تسمح بنية الشعر، فضلاً عن الإيقاع والغنائية، بالتَّوسع في تقنيات السَّرد، حتى يطغي على الخطاب الشعري، فالسَّرد جنس أدبي له خصائصه ومميزاته؛ التي لا تسمح هيكلة القصيدة بوجوده الكلي داخلها، حتى لا يحدث خلط بين الأجناس الأدبية، ويخرج لنا جنس آخر مغاير، دون أن أنفي بذلك وجود السَّرد داخل الشِّعر، ولكن بتقنيات محددة، مثل الحوار، فهو من أهم عناصر البنية السَّردية ظهورًا في النُّصوص الشعرية، فـ" المكون السَّردي ليس سوى تطعيم وتدعيم، يرسخ به الشَّاعر بنية نصه الشّعري؛ التركيبية والدلالية، وهذا ما يسمح بتخصيص الخطاب، وتحديد تحققه النَّوعي"(٣)، لا يعني ذلك أن السَّرد سمة نثرية فقط، يمكن رؤيتها في القصة أو الرواية فقط؛ لكنه سمة في الخطاب اللغوي بشكل عام، ويمكن أن نجده في أي جنس أدبي، فإذا وُجِدَ في الشعر، فهو خروج عن

(١) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ـ د. سعيد علوش ـ دار الكتاب اللبناني ـ ط١/١٩٨٥م ـ ص١١١.

(٢) التحليل البنيوي للسرد ـ رولان بارت ـ ترجمة حسن بحراوي وآخرون ـ ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي ـ منشورات اتحاد كتاب المغرب ـ ط١/١٩٩٢م ـ ص٩.

(٣) البنية السردية في الخطاب الشعري(قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجًا) ـ د. هدى الصحناوي ـ مجلة جامعة دمشق ـ مجلد٢٩/ عدد١+٢ ـ ص٣٨٩.

المألوف؛ أي انتقال بالنَّص من الخيال إلى السَّرد، ومن الغنائية إلى الدِّرامية، وهذا ما اعتمد عليه حُميد في الميمية؛ فجاءت متعددة العناصر القصصية، في قالب شعري متميز؛ أي إن الاعتماد على السَّرد أثرى النَّص، دون أن يلغي شاعريته، فجاءت القصيدة على درجة عالية من الإبداع .

لم يكن الشعر القصصي غرضًا مستقلاً في بنية القصيدة، بل يدخل ضمن أغراض شعرية، فهو كما ذكرت جزء من رحلة النَّاقة مثلاً، أو رحلة الجواد، وغير ذلك من الأغراض؛ التي تحتاج لتفصيل أحداثها داخل النَّص الشعري، وقد ظهرت ملامح للقصة في الشعر الجاهلي عند الصعاليك بشكل خاص؛ فإذا كان الطَّابع البطولي هو سمة هذا العصر، والذي استدعي وجود بنية سردية، فهو سمة خاصة، ومميزة لشعر الصعاليك، فقد اعتادوا المغامرة واجتياز الصحراء؛ مما ظهر في شكل حكايات، أو متواليات سردية، تتخذ طابعًا قصصيًا في قالب شعري، وهذا ما يؤكد أن القالب القصصي بكل أحداثه داخل القصيدة، ما هو إلا مخزون ذهني، مهيمن على ذاكرة الشاعر، وتصوير مفصل لحياته وعالمه الخاص، فالبنية السَّردية، هي نسيج محكم لتقنيات مترابطة، في ظل زمان ومكان محددين، وشخصيات فاعلة، وأحداث متتابعة في تسلسل منطقي، حتى يصبح النَّص الشعري بنيةً جماليةً، دالة ومؤثرة.

فالبنية السَّردية في الشِّعر، هي الهيكل الدَّاخلي الذي ينظم العناصر السَّردية، وهي تختلف عن السَّرد النثري في الأسلوب، وحرية التَّنقل بين الأزمنة والأحداث، فضلاً عن اعتماد الشعر الرمزية، والخيال، والتَّجريد؛ مما يجعل النَّص الشِّعري في ضوء السَّردية معبرًا عن مشاعر الشَّاعر وأفكاره.

الرِّحلة:

إنَّ الرِّحلة هي جزء من كيان أكبر، هو القصيدة، فأي دراسة تحليلية لقصيدة جاهلية، لابد أنها تعرضت لهذا المقطع؛ الذي يمثل نسقًا ثقافيًا، وملمحًا اجتماعيًا لهذا العصر، فضلاً عما يحمل من شحنة انفعالية لِمَا يدور في ذهن الشاعر،

فالرِّحلة جزء من تكوينه النَّفسي والاجتماعي، ومعادل موضوعي لذاته ومشاعره، كما تعد جزءًا مهمًا من بنية النَّص الشعري القديم، ولكن لم يلتفت إليها النَّقد، بالدرجة نفسها التي كانت لمقطع الطلل، فهناك كثرة واضحة في الدِّراسات؛ التي تناولت المقدمات، وما بها من دلالات رمزية، دون التَّطرق لمقطع الرِّحلة بصفته جزء من تلك الدلالات، فكانت في معظم الدِّراسات مجرد محطة عبور من المقدمة إلى الغرض الرئيس، وكان الحديث عن مهارة الشُّعراء في هذا التَّخلص، دون الخوض في تفاصيل هذا المقطع؛ التي تزيد من عمق المعنى، وتكشف دلالات النَّص.

والرحلة من الموضوعات متعددة الأبعاد، غنية الدلالات؛ فهي انعكاس لتجربة إنسانية بين أزمنة متعددة، وأمكنة مختلفة، فهي تنقُّل مستمر بين الأماكن، يستدعي وصف مشاهد الطبيعة، وهذه صورة الرِّحلة الجغرافية في البيئة البدوية، أما عندما يتناولها الشُّعراء بخيالهم الخصب، فنجدها رمزًا لرحلة إنسانية، وتجربة ذاتية، تعكس نفس صاحبها، وانتقاله من حال لآخر، أو حتى رحلة البحث عن الحقيقة والوجود، فهي بكل الأشكال مفعمة بالدلالات، والمفارقات الثَّرية.

تمثل الرِّحلة تشكيلاً بنيويًا اعتمد السَّرد، فهي حكاية تعرض لوقائع وأحداث متعددة، محكومة بزمان ومكان محددين، ويتم سردها في الغالب من الشاعر نفسه؛ ليعكس دلالات نفسية، هي وراء تعدد الأنماط، وتشكل البُنى، فالسَّرد يتضح بكل عناصره في سياق الرِّحلة.

والرِّحلة ركيزة أساسية في البناء الفني للقصيدة القديمة، فالإنسان بشكل عام، والبدوي بشكل خاص في تنقل مستمر، وحركة دائمة منذ ميلاده وحتى وفاته، فكثيرة هي الدوافع للقيام بالرِّحلة، وعند إنسان العصر الجاهلي، كانت الرِّحلة ديدن الحياة وناموسها الثَّابت؛ بحكم طبيعة الحياة الصحراوية، وارتباطها بوجود الماء والكلأ.

إنَّ بنية الرِّحلة عند حُميد بن ثور مشحونة بمشاعر الألم والاغتراب؛ حيث تعكس تجربة فقدانه للحرية؛ التي كان يتمناها في العيش مع من يحب، وهذا ما أدى إلى تناقض داخلي مزدوج؛ ففي الماضي كان يجد الرَّاحة في القرب والوصال، بينما في الحاضر، تحول الأمر إلى شعور بالانفصال والفقد. إن الشاعر يتأرجح

بين تجربتين متناقضتين؛ واحدة تعكس حالة الاغتراب، والأخرى تعبر عن الطموحات والآمال؛ التي يسعى لتحقيقها؛ مما يزيد من حرارة مشاعر الشاعر، ويعكس ما بداخله من صراع؛ حيث يتمنى العثور على مكان يشعر فيه بالسَّلام والاستقرار، وسط كل هذا الألم والحنين، وهذا ما أضفى بعدًا عاطفيًا على صور الطبيعة، والمواقع الجغرافية عنده.

الوقفات الشِّعرية في الرِّحلة:

يمتلئ شعر حُميد بن ثور بالوقفات التي تبرز حالة الشاعر، ومشاعره في مختلف مراحل الرِّحلة، ومنها:

وصف الطبيعة: تعد الطبيعة من أبرز عناصر شعر حُميد، فهو يجسد جمال البيئة المحيطة به من خلال الوصف الدقيق للجبال، والوديان، والأشجار ـ كما سأوضح ـ فهو يتغنى بجمال الطبيعة، ويعبر عن انبهاره بها، فالوصف أساس السرد ونقطة ارتكازه.

التأمل في الحياة؛ حيث تُظهر الوقفات الشعرية في الرِّحلة، حالة الشَّاعر التَّأملية، والتَّفكير في التَّناهي والوجود.

مقطع الطلل (أمنيات صعبة المنال/ حنين وغربة):

سَلِ الرَّبْعَ أنَّى يَمَّمَتْ أُمَّ سَالِمٍ وهَلْ عادةٌ للرَّبعِ أنْ يَتَكلَّما
وقُولَا لها يَا حَبَّذا أنْتِ هَلْ بَدَا لها أَو أَرداتْ بَعْدَنا أَنْ تَأَيَّما
ولو أنَّ رَبْعًا رَدَّ رَجْعًا لِسائلٍ أَشارَ إليّ الرَّبعُ أو لتَفَهَّما[1]

بدأ حُميد هذا المقطع بتوجيه سؤال للرَّبع عن حال المرأة (أم سالم)، بكل ما يوحي به الاسم من أمومة/ خصب وتجدد، وسلام/ يريده ويتمناه، وعن مكان إقامتها

(١) ديوان حُميد بن ثور الهلالي، وفيه بائية أبي دؤاد الإيادي، صنعة أ.عبدالعزيز الميمني، مطبعة دار الكتب المصرية،١٩٥١م، ص٧. يشير محقق الديوان إلى مناسبة القصيدة في تفسيره لمعنى تأيما؛ حيث يقول:هل رغبتْ في التزوج،أو أقامت بعدنا على التأيم، فزواج محبوبة حُميد من غيره، هو سبب ما عليه من شوق وحنين.

الجديد (أني يممت؟/ أمل في عودتها من جديد)، فقد جرَّد من نفسه شخصًا يحاوره (سل= أنت)؛ مما يدل على حيرته وانشطار ذاته، خاصة أنه يقدم الرَّد سريعًا، وهل عادة للرَّبع أن يتكلما؟ فصمت المكان أمر معتاد، وهذا ما أكده في تنكير لفظ(ربعًا) للعموم والشمول، فالمعتاد عدم الرَّد، ولكنَّه يُصر على محاورته واستنطاقه؛ لإكسابه الحيوية والتَّجدد، ونفي آثار الزَّمن عنه، وهذا ما أكده في البيت الثَّالث(ولو أن ربعًا ردَّ رجعًا لسائلٍ)، فقوله:(أشار، لتفهما) تعكس علاقة وطيدة بينه وبين الرَّبع كدال شعوري قوي؛ مما جعله يفهم ـ حتى ـ إشارته، فهو مكان الأهل والذكريات ـ لذا جاء به معرفًا ـ مكان الاستقرار والنَّعيم، أما الآن، فقد سيطر عليه الزمن؛ فأصابه الصَّمت والتَّغير، فجاء الحوار من طرف واحد؛ مما يعكس مفارقة واضحة لنفس حائرة، تخشى المجهول، وتتمنى عودة الذكريات.

يدرك حُميد أن للرحلة مخاوف كثيرة، تشمل الاغتراب، والقلق، والتَّشتت؛ حيث يعبر عن شعوره بالانفصال عن وطنه، وأهله أثناء رحلته، ويزداد إحساسه بالاغتراب عندما يقف أمام الأطلال؛ إذ يتملك الحزن قلبه، بسبب ما حلَّ بالمكان من تغير، ثم تتطور مشاعر حميد، وينتقل من الشعور بالألم والفقد، إلى الشُّعور بالقناعة في نهاية المقطع(ولو أن)، وهذا استسلام للواقع، والفناء المحقق؛ مما يعكس عمق التَّجربة الإنسانية؛ التي يعيشها الشَّاعر أمام رحلة الذكريات.

يشير دالُّ (الرَّبع) في ميمية حُميد إلى الفضاء الاجتماعي الذي يعيش فيه، والذي يتسم بالتنقل، والتِّرحال المستمر، وهو من ناحية أخرى ضمنية، دال على العدم والفقد، وشاهد على فعل الزمن؛ الذي يعد من أهم عوامل إبراز قيمة المكان؛ الذي بدا بدوره انعكاسًا لحالة الشَّاعر النَّفسية؛ حيث يعبر عن الشّعور بالانتماء والعزلة في آن واحد، كما يمثل (الرَّبع) فضاءً صامتًا؛ لكنَّ هذا الصَّمت يحمل دلالات قوية، تعكس اغتراب الشاعر وحنينه.

يعكس الرَّبع بعدًا اجتماعيًا، وآخر مكانيًا، وثالث زمانيًا، وعندما يأتي صامتًا، فهذا ما يزيد من مشاعر الفقد والحنين، فقد تجاوز حميد الفضاء المادي، إلى آخر

يشتاق فيه للمرأة؛ فعندما استهل حديثه بلحظة وقوف على الطلل/ حاضر، سرعان ما عاد إلى الماضي، من خلال تقنية الفلاش باك؛ فعاد بالأنا إلى الذكريات السَّابقة، وهذا ما يفعله التَّأمل في بقايا الأهل، العودة إلى الذَّات، والتَّفاعل مع الذكريات؛ أي تجاوز حدود الزَّمان والمكان.

وبذلك يصبح الطلل رمزًا لحالة نفسية شديدة الاضطراب؛ أي يتداخل في هذا المكان ذكريات الشَّاعر الماضية، وآثار الزمن الحالية، ويصبح (الرَّبع) رمزًا للحياة المتغيرة التي يعيشها، وتجسيدًا للصراع الدَّاخلي بين الماضي والحاضر، فالفضاء المحيط وسيلة حُميد للتعبير عن معاناته؛ لأن المكان معادل موضوعي عن صاحبته.

التحليل البنيوي للمقطع:

بنية الضمائر:

تنوعت الضمائر في هذا المقطع بين الخطاب/ سل، قولا= أنت، أنتما، والغيبة/ يممت، لها= هي، والمتكلم/ بعدنا= نحن، وكلها ذات دلالات متعددة، فقد بدأ بتوجيه خطاب عام، وسؤال عن سبب ما أصاب المكان بالتَّغيير/ فهو المتكلم والمخاطب في آن واحد، وهو يعرف مسبقًا الجواب، ثم ينتقل على عادة الجاهليين إلى خطاب صاحبين ـ حاجة للتَّخفيف والمشاركة النَّفسية ـ دون سيطرة منهما على الحدث، فالشاعر هو الرَّاوي الرَّئيس، المتحكم في السَّرد؛ مما يُضعف حضورهما في المقطع، فحميد مُرسل ومستقبل معًا؛ حيث يتوجه بالخطاب إلى الآخر؛ لكنه يُعبر في الحقيقة عن حديث داخلي موجه إلى ذاته الشاعرة. ثم تظهر المرأة، غائبة مرة(لها)/ فقدٌ وحنين، وحاضرة أخرى(أنت)/ تمني الوصال، فالحنين والتَّفكير في حال المرأة، وما ترتب على ذلك من شجن داخلي، هو وراء هذا التَّنوع في استخدام الضمائر؛ مما يكسب النص سمة الحوارية، فالسياق يعكس انفعال الشاعر ومأساته.

بنية الأفعال:

اعتمد الشاعر على الأمر في قوله:(سل، قولا)؛ لتنبيه المتلقي لعظم ما حَلَّ بالمكان، فالسؤال يعكس لحظة تأمل للفضاء المكاني؛ الذي تبدلت أحواله، وهذا ما بدا واضحًا في الاستفهام التَّعجبي (وهل عادة للربع أن يتكلما؟)؛ الذي يعكس حجم المعاناة التي يعيشها الشاعر؛ حيث يُظهر هذا الاستفهام عدم الاستقرار والشعور بالاغتراب، ثم جاء بالماضي في قوله: (ردَّ، أشار، تَفَهَّم، بدا، يممت)، فالأفعال الثَّلاثة الأولى ترتبط بالرَّبع المخاطَب، والتي تعكس سلبية الحاضر، ثم يتصل الفعلان الآخران بالمرأة/ رمز الأمل في عالمٍ فانٍ، أما عن المضارع، فقد ظهر مرتبطًا بأن(أن يتكلما، أن تأيما)؛ لإكساب المطلع حيوية وتجددا.

بنية الصوت:

يتضح في هذا المقطع سيطرة صوت(العين)(الرَّبع/ ثلاث مرات معرفة، وواحدة نكرة، عادة، بعدنا، رجعا)، وهو من الحروف الحلقية؛ الذي يحمل شجنًا وحزنًا، يتفقان وحنين حُميد، فالحروف مشحونة بمشاعر إنسانية، وحالات وجدانية، وكذلك صوت(الميم) في الصدر والعجز(يممت، أم سالم، يتكلما، تأيما، لتفهما)، وهو من الحروف الشفوية الذلقية، فضلاً عن كونه من حروف الغنة، ذات النَّغم الرَّنان والوقع المؤثر؛ الذي يجذب المتلقي لمغزى المبدع، ثم يتضح الحرف المشدد (تكلَّما، تأيَّما، تفهَّما) سابقًا لحرف الرَّوي؛ مما يعكس اضطرابًا نفسيًا، ومعاناة داخلية، فهو في صراع بين الماضي والحاضر، بين الزمان والمكان.

بنية الصورة:

الصورة هي جوهر العمل الشعري، والرمز أساس تشكيلها، وقد ظهرت الاستعارة التَّشخيصية بشكل واضح في هذا المقطع الطللي(سل الرَّبع، ردَّ رجعًا، أشار إليَّ الرَّبع)، فالإحساس بالاغتراب، والحنين للماضي، هو وراء الرَّغبة في إحياء الرَّبع؛ بحثًا عن طبيعة حالمة، وهروبًا من واقع مأساوي، فالرَّبع مثير صناعي لاستحضار ذكريات المرأة؛ التي يفتقدها في الحاضر، ففقدان الخصب الوجداني/ المرأة، هو ما استدعى إحياء الخصب المكاني/ الرَّبع؛ لذا جاء الحديث هادئًا،

يتصاعد بشكل منطقي، فقد بدأ الشَّاعر بالسؤال الحائر، كنوع من مناجاة الذات/ حوار داخلي؛ التي ترغب في بث الحيوية في المكان من جديد، ثم استسلام، وتقبل للوضع الرَّاهن.

يلاحظ تكرار الشَّاعر للفظ (الرَّبع) أربع مرات في هذا المقطع؛ في البيت الأول (سل الرَّبع ... وهل عادة للرَّبع)، وفي آخر المقطع (ربعًا، أشار إلي الرَّبع) بشكل أفقي مكثف، يزيد من شعور الفقد والحسرة على ما آل إليه المكان، ولأنه شفرة المقطع، فهو الباعث للتكرار "إن تكثيف التَّكرار للرَّبع في هذا المطلع، أحدث نوعًا من التبئير لتجربة حُميد، وحفرها في ذاكرة المتلقي،وأحدث تماسكًا نصيًا واضحًا"(١)، فالرَّبع دال الفراق، ومدلول لتفسير بنية الحنين والاغتراب الذي يشعر بهما حُميد.

هكذا استطاع حُميد إسقاط همومه على المكان؛ فبدا الرَّبعُ صامتًا، لا يرد على متسائل، بل يكتفي بالإشارة، كذلك بدت أم سالم غائبة؛ لافتقادها في الواقع.

إنّ كل مقطع في الميمية يحمل دالاً على رحلة ما، بمغزى خاص، يعكس نفس حميد المكلومة من الفراق والحنين، فالطلل رحلة للمرأة، رحلة للأنس والاستقرار؛ مما يعكس فاعلية الزمن، وهذا ما اتضح في حيرة الشاعر، وتردده بين الماضي والحاضر، فالتَّحول النَّفسي ترتب عليه تحول دلالي. هكذا استطاع حميد من خلال هذه المشاعر المضطربة والحالمة في آن واحد أن يربط بين بنيات المقدمة؛ لتبدو متآزرة في بنية كلية، تعكس مقصدية المبدع، فقد ابتعد حُميد في هذا المقطع عن البكاء والعويل، ورسم صورة لعالمه الدَّاخلي والخارجي ببصيرة نافذة، وحكمة معتادة؛ فجاءت متماسكة مثله تمامًا.

مقطع الشَّباب والمشيب (رحيل النَّضارة والحيوية):

أرَى بَصَرِي قد رَابَنِي بعدَ حِدَّةٍ وحَسْبُك دَاءً أَن تَصِحَّ وتَسْلَمَا

ولا يَلْبَثُ العَصْرانِ يومًا و لَيْلَةً إذَا طَلَبا أَنْ يُدْرِكَا ما تَيَمَّما

(١) التكرار وأثره في تماسك النص الشعري القديم (ميمية حُميد بن ثور أنموذجًا) ـ موسى محمد عيسى مرعي ـ حولية كلية اللغة العربية ـ جامعة الأزهر ـ جرجا ـ ع٢٥/ ٢٠٢١ـ ج٥ ـ ص٥١٧٠.

وصَـوْتٍ علـى فَـوْتٍ سَـمِعتُ ونَظْـرَةٍ تَلافَيْتُهـا و اللَّيـلُ قَـدْ صَـارَ أَبْهَمـا
بجِـدَّةِ عَصْـرٍ مِـنْ شَـبابٍ كأنَّـه إذا قُمْتُ يَكْسُـونِي رِداءً مُسَـهَّما[1]

ينتقل حميد بعد رحلة الطلل، إلى رحلة أخرى تعكس أيضًا فاعلية الزمن عليه؛ حيث يتحدث في هذا المقطع عن رحيل الشَّباب؛ الذي فارقه مخلفًا له الشيخوخة؛ التي بدت آثارها واضحة في ضعف البصر ـ بعد حدة وقوة ـ والسَّمع بعدما كان أقوى وأوضح، وهذه رحلة البشر جميعًا؛ التي تترك جرحًا لا ينسى، فتبدل الحال من القوة والعنفوان، إلى الضعف والفتور، يترك في النَّفس أثرًا موجعًا، فهي تحمل في قلبها الفناء المحقق، فكل صحة إلى هرم(حسبك داءً)، أو كما قال الرَّسول ـ عليه الصلاة والسلام ـ (كفى بالسَّلامة داءً) فوجودنا مرهون بموعد الفناء والموت، فلا مفر من قوانين الزمن، ونواميس الكون، فهذا الإطناب المعتمد على التذييل، يساعد في توليد المعنى، وبيان صحة الشَّطر السَّابق عليه.

إذا كان المطلع يحمل تحولاً زمانيًا، وآخر مكانيًا، فالتَّحول هنا اقتصر على الزَّمن، وقد سيطرت ألفاظ الزمن عليه بشكل واضح (العصران ـ يومًا ـ ليلة ـ الليل ـ عصرٍ)، فالمفارقة التي يشعر بها الشاعر، هي سبب اختيار تلك الألفاظ الدالة على التَّبدل، والتَّغير من حال لأخرى، فمن خلال العودة إلى الماضي، يسعى الشَّاعر إلى استيعاب حالته في الحاضر، "إننا حين نتعلم كل ما يمكن للزمان أن يقطعه، فإن تأملات كهذه تقودنا إلى تحديد الزمان بوصفه سلسلة انقطاعات. إننا لم نعد حقًا قادرين على أن ننسب للزمان تواصلاً أحديّ الشكل، عندما نستشعر نواقص الوجود بمثل هذه القوة"(٢)، فالزمن انقطاع عن الأحبة، وانقطاع عن الشباب، وهذه الجدلية تتجلى عندما يمتزج الزمن المثمر/ الشَّباب، بالزمن الغابر/ الشَّيب، فحميد يتخذ من الماضي المعيار الأساس؛ الذي يقيس من خلاله مشاعره وتجربته الوجودية؛ إذ يشكل إطارًا دائمًا يتأمله؛ ليفهم الواقع.

(١) ديوانه ـ صنعة أ/عبد العزيز الميمني ـ ص٧، ٨.

(٢) جدلية الزمن ـ غاستون باشلار ـ ترجمة: خليل أحمد خليل ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت ـ ط٣/١٩٩٢م ـ ص٤٨.

بنيـة الصـورة: اعتمد حُميد على بنية التَّشبيه، عندما أشار إلى شدة ظلمة الليل؛ للتأكيد على قوة بصره فترة الشَّباب(والليل قد صار أبهما)، كما صوَّر فترة الشَّباب، وما كان يتمتع فيها من قوة ونشاط، برداء مزين، موشى بكل مظاهر البهجة والمغامرة(كأنه رداءً مسهمًا)؛ مما يعكس رؤية مأساوية لِمَا آل إليه حاله، فالحنين للمرأة شفرة المقطع الأول، والحنين للشَّباب شفرة هذا المقطع.

هكذا تتداخل عناصر تلك اللوحة؛ لتشكل صورة كاملة عن معاناة الشاعر، وتوتراته النَّفسية المعقدة، وصراعاته الدَّاخلية؛ لذا جاءت سريعة خاطفة، فالشَّيب من المحطات التي لا يرغب أحد في الوقوف عندها؛ لأنها انفصال بالإنسان عن الزمان والمكان، هي رغبة في العودة إلى زمن مضى، ورفض لحاضرٍ واقعٍ بالفعل.

يستمر حُميد في سرد مشاهد قصصه المتتالية، فقد سيطر على مقطع الطلل، ثم يسرد ملامح شيخوخته، والآن ينتقل إلى رحلة تفصيلية للظعائن الرَّاحلة، وقد جاءت محملة بالشَّوق والحنين للمرأة (أجدك شاقتك)، وجاء هذا الجزء من القصيدة طويلاً بشكل مفرط، فقد اهتم فيه بوصف الجِمال وصفًا دقيقًا، وهذا ما عُرف به، فهو(حُميد الجِمالات)، فلا يذكر ناقة في شعره إلا ذكر معها جملاً.

أَجِـدَّكَ شـاقَتْكَ الحُمـولُ تَيَمَّمَـتْ هَـدَانَينِ واجْتابَـتْ يَمينًـا يَرَمْرَمـا
عَلـى كُـلِّ مَنْسـوجٍ بِيَبْـرِينَ كُلِّفـتْ قُـوَى نِسْـعَتَيهِ مَحْزِمـاً غَيْـرَ أَهْضَـما
رَعْينَ المُرارَ الجَوْنَ مِنْ كُـلِّ مِـذْنَبٍ شُـهورَ جُمـادَى كلّهـا والمُحَرَّمـا
إِلـى النِّيـرِ فاللَّعْبـاءِ حَتَّـى تَبَـدَّلَت مَكَـانَ رَواغِيهَـا الصَّـرِيفَ المُسَـدَّما
وَعَـادَ مُـدَمَّاها كُمَيتًـا وأَشْـبَهَتْ كُلُـومُ الكُلَـى منهـا وِجَـارًا مُهَـدَّما
وَخاضَتْ بأَيدِيها النِّطافَ وَدَعْدَعَت بأَقتادِهـا إِلاَّ سَـرِيحًا مُخَـدَّما
وَقَد عَادَ فيها ذو الشَّقاشِقِ واضِحاً هِجانًا كَلونِ القُلْبِ والجَونُ أَصْحَما
تَنـاوَلُ أَطـرافَ الحِمَـى فَتَنالُـهُ وَتَقْصُـرُ عَـنْ أَوْسـاطِهِ أَنْ تَقَـدَّما
وَجـاءَ بِهـا الـرُّوَّادُ يَحْجُـزُ بَينَهـا سُدىً بَينَ قَرْقارِ الهَديرِ وأَعْجَما[1]

(١) ديوانه ـ صنعة أ/عبدالعزيز الميمني ـ ص٨: ١١.

(أجدك= أنت) يستمر حُميد في تجريد ـ من نفسه ـ من يخاطبه (حوار داخلي)؛ مما يعكس نفسية طامحة تترقب الظَّعن، بشوق جارف لملاحقته، والحديث مع من فيه، فهو يؤكد منذ البداية على شوقه وحنينه لهذا الرَّكب الرَّاحل؛ الذي يحمل معه الذكريات السَّعيدة؛ لذا، يُظهر حديثه توازنًا بين العاطفة والواقع؛ مما يجعل تجربته أكثر واقعية، وقربًا من القلوب.

ثم ينتقل حُميد إلى عالم فسيح، مليء بالتَّفاصيل المرئية والمسموعة؛ فرسم مشاهد الحمول بتفاصيل دقيقة، غير معتادة، فكان الاستعداد، وتحديد وجهة السَّير(تيممت) (هدانين/ يرمرم)، وهذا ما اختلف فيه عن أول القصيدة، ففي المطلع يسأل ـ بحيرة موجعة ـ عن مكان أم سالم (أني يمَّمت)، أما عند الحديث عن رحلة الظعائن، فقد حدَّد أولاً وجهة السَّير، ومقصد الإبل، وهذا يدل على أمل الشَّاعر في استقرار الرَّكب وسلامته، وهذه دلالة (أم سالم) منذ البداية.

يصف حُميد –بموضوعية– ما عليه الحَمُول من سِمنة وغِلظة، جعلتها تبدو مثل ثوب منسوج، متداخل الخيوط، وهذا كناية عن الضَّخامة والشِّدة؛ التي تضمن لها سلامة الوصول/الحرص على سلامة الظعينة، حتى إن سيور الرَّحل، قد تركت آثارها على جلد تلك الإبل من سمنها، وقد أشار إلى سبب ذلك، وهو أنها ترعى (المُرار/مكان)، وهو من خير عشب الرَّبيع، وقد امتد ذلك لمدة ستة أشهر/زمان.

إن دقة التَّفاصيل في تحديد الزَّمان والمكان لهذا الحدث(الرَّحيل)، تعكس خبرة عميقة للشاعر بأحوال الصحراء والبادية، كما بدت آثار ذلك المرعى في تبدل حالها من الرَّغو ـ في حال الضَّعف ـ إلى الصَّريف بأنيابها، حال النَّشاط والسِّمنة، وهذه صورة أخرى مرئية لمرعاها الخَصيب(عاد مدماها كميتًا)، فقد تبدل لونها من الحمرة إلى السَّواد؛ لطول مرعاها، وتعرضها للشمس، حتى بدت خواصرها، الممتلئة بالشَّحم واللحم مثل الوجار المهدَّم؛ الذي استوى بالأرض، وهذه دلالة/ مفارقة مغايرة، تعكس نفسية مضطربة، وتوتر من الرِّحلة المجهولة، وهذا مظهر آخر للإبل(ذو الشَّقائق)؛ التي تبدلت ألوانها بعدما رعت الرَّبيع (هجانًا، أصخمًا)، وقد تناولت أطراف الحِمَى، دون حرص على أوساطه، وهذا دلالة العزة والأصل الكريم/ نفس الشَّاعر، ثم يذهب

الرَّبيع ويأتي الصَّيف، وتتبدل الأحوال، فيقل ماء الغدران، وتخوض فيه الإبل بأيديها، فلا يصل إلا لرِسْغِها، دون أن يؤدي بها ذلك إلى الغرق؛ لأنها مشدودة بسير قوي (سريحًا مخدمًا).

هكذا بدت الصورة تفصيلية، متداخلة الألوان والحركات والأشخاص، جيدة السَّبك لكل عناصر السَّرد، فقد حدَّد الشَّاعر مكان المَرعى (المُرار)، وزمانه/الرَّبيع (شُهورَ جُمادَى كلّها والمُحَرَّما)، ثم آثاره على اللون والخواصر والأنياب، فهذا التَّصوير الموضوعي الخارجي يعكس نظرة مشرقة للإبل؛ التي هي رمز لأصحابها، فكل أمنيات الشاعر وآماله المنشودة للحمول تنعكس تلقائيًا على مَنْ فيه.

ثم يبدأ في مراسم الرَّحيل قائلاً:

فَقامَتْ إِلَيهنَّ العَذارَى فأقْدَعَتْ أَكُفَّ العَذارَى عِزَّةً أَنْ تُخَطَّما
فَقَرَّبْنَ مَوْضُوناً كأَنَّ وَضِينَهُ بِنِيقٍ إذا ما رَامَه الغُفرُ أَحْجَما
صِلَخدًا كأَنَّ الجِنَّ تَعزفُ حَولَهُ وَصَوتَ المُغَنّى والصَّدَى ما تَرَنَّما
بِغيرِ حَيًا جاءَت بِهِ أَرْحَبِيَّةٌ أَطالَ بِها عامَ النِّتاجِ وأَعْظَما
تَرَاهُ إذا استَدبَرتَهُ مُدْمَجَ القَرَا وَفَعْمًا إذا أَقْبَلْتَه العَيْنَ سَلْجَما
ضُبارًا مَرِيطَ الحَاجِبَينِ إذا خَدَا عَلى الأُكْمِ وَلَّاها حِذَاءً عَثَمْثَما
رَعَى السُّرَّةَ المِحْلالَ ما بَيْنَ زَابِنٍ إلى الخَوْرِ وَسْمِيَّ البُقولِ المُدَيَّما[1]

قبل البدء في ذكر طقوس الرَّحيل، لابد من التأكيد على أن ظهور(العذارى) في هذا المقطع، هو رمزٌ لعالم مشرق، في ظل فراق، وعالم مجهول، مثلما ظهرت (أم سالم) كإشراقة أمل في الرَّبع الصَّامت.

جاء الرُّعاة بالإبل إلى الحي غير مخطومة، وعندما أرادت العذارى خطمها، ردَّتها ومنعتها (أقدعت)؛ مما يدل على عزة نفسها (عزَّةً أن تخطما) وكبريائها، ورفضها للخضوع؛ مما يعكس ربما رفضًا أعمق للمجتمع، أو الضغوط الخارجية التي تحاول السيطرة عليها، ولكنها مع ذلك لم تنس ضرورة الطاعة والانقياد ـ بيسر

(١) ديوانه ـ ص١١، ١٢.

ـ كما اعتادت في تلك البيئة؛ كرم أصل، مع عزة نفس، وطاعة وانقياد. إن الإشارة إلى تلك العزة، تنعكس على نفسه، فمهما كان موقفها ـ أي نفسه ـ من رفض الرَّحيل، وترك الدِّيار؛ لكنَّها لن تستطيع منه فرارًا، فهو قدر محتوم، ومهما كان التَّمرد والعصيان، فلابد من الانقياد والطاعة، وهذا انعكاس للذات الشَّاعرة؛ التي ترفض ما تعيشه من معاناة؛ لكنَّها مضطرة لتقبل الأمر الواقع.

إن تحدي الزَّمن من أهم ما يسيطر على ذهن إنسان ذلك العصر؛ لذا يصور الشاعر متمردًا من الإبل(موضونًا)، يبدو سمينًا، صلبًا، ضخمًا، قويًا/ ضيار، أملس الظهر/ مدمج القرا، خفيف شعر الحاجبين/ مريط الحاجبين؛ وذلك يرجع إلى أنه (رعى السُّرَّة، وسمِيَّ البُقول المُدَيَّما)، والأهم أنه يرفض فعل العذارى، حتى إنه يبدو من شدته كأنه مشدود بأعلى الجبل ـ رمز ثبات وصلابة ـ وهذا لأنه استكمل شهور الحمل، فسمن، فضلاً عن نسبته لأم (أرحبية)، جاءت به وقت الخصب، يعود حميد بهذه الصورة إلى رمز الأمومة والخصوبة؛ الذي استخدمه في كنية المرأة في المطلع (أم سالم)، فعاد لاستخدامه هنا في تحدي الزَّمن، ورفض طقوس الرَّحيل، فضخامة هذا الموضون، ترجع لعناية شديدة من أمه، حتى بدا من شدته كأن الجن تعزف حوله، دون ترديد للصوت، أو ترجيع للغناء؛ خشية منه.

فَجِئنَ بِهِ غَوْجَ المِلَاطَيْنِ لَمْ يَبِنْ حِدَاجَ الرِّعاءِ ذا عَثانِينَ مُسْنِما

يحرص كثيرٌ من الشُّعراء في حديث الظعائن على صلابة الإبل وقوتها، حتى تستطيع اجتياز وعورة الطريق، والاستقرار في مكان آمن، وهذه قصدية حُميد أيضًا، من اجتماع كل تلك الصِّفات في الحمول، فهو يُؤمِّن الرَّحل؛ لأنه يحمل الأحبة، ولكنَّه في هذا البيت، يشير إلى سببٍ آخر، وهو أنه القائد (حِدَاج الرِّعاء)؛ أي أن نجاح الرِّحلة متوقف على قوة قائدها، فعليه الاعتماد، فكل صفات القوة والضخامة تنعكس عليه.

وهذه صورة أخرى تفصيلية لنموذج آخر من الإبل الرَّاحلة، يقول:

فَلمّا أَتَتْهُ أَنْشَبَت فِي خِشَاشِهِ زِمامًا كَثُعْبانِ الحَماطَةِ مُحْكَما

شَـــديدًا تَوَقّيـــه الزّمـــامَ كأَنّمـــا بُرَاهَـا أَعَضَّـتْ بِالخِشاشَـةِ أَزْقَمـا
فلمّـا ارْعَـوَى للزَّجْـرِ كـلُّ مُلَبَّـثٍ كجِيدِ الصَّفا يَتْلو حِزامًا مُقَدَّمًا(١)

فقد سيطر عليه الفزع والخوف، فعندما أتته الإبل لشد زمامه، اعترض/ شديدًا، كأنها علقت به ثعبانًا، إن تصوير حُميد للزمام/ القيد بثعبان قاتل، يعكس حاله، فهو مقيد، ممنوع من رؤية المرأة، وهذا تدمير فعلي له، فالحنين، وعدم القدرة على الوصال قيود قاتلة.

يصور حُميد من خلال هذه الأبيات نفسيته الممزقة، فهو دائم التَّرقب، والخوف من المجهول، وهذا ما أصابه بالحيرة في المقدمة، وأحزنه على شبابه الذَّاهب، ثم هو الآن يربطه بأخبث أنواع الحيَّات (أرقم)؛ التي تحرص على قتل الإنسان، فالموت والفناء يسيطر عليه داخليًا، وينعكس على صفاته، وألفاظه خارجيًا.

إذا عِـزَّةُ الـنَّفْسِ التـي ظَـلَّ يَتَّقِـي بِهـا حِيَلـةٌ لـم تُنْسِـه مَـا تَعَلَّمَـا
كـأنَّ وَحَـي الصِّـرْدَانِ فـي كلِّ ضَـالةٍ تَلَهْجُـمُ لَحْيَيْـهِ إذَا مـا تَلَهْجَمـا
وقالـتْ لأُختَيْهـا الـرَّوَاحَ وقَـدَّمَتْ غَبِيطًـا خُثَيمِيًّـا تَـرَاهُ وأَسْـحَما
فجـاءَتْ بـه لا جَاسِـئًا ظَلِفـاؤُه ولا سَلِسًـا فيـه المَسـاميرُ أَكْزَمـا
فزَيَّنَّـه بـالعِهْن حتَّـى لَـوَ أنّـه يُقـالُ لـه هَـابٍ هَلُـمَّ لَأَقْـدَما
فلمـا كَشَـفن الّلـبْسَ عنـه مَسَـحْنَه بـأَطْرافِ طَفْـلٍ زَانَ غَـيْلاً مُوَشَّـما
لـه ذنَّـبٌ للـرّيح بَـيْنَ فُرُوجِـه مَزَاميـرُ يَـنْفُخْنَ الكَسِـيرَ المُهَزَّمـا
مُـدَمًّى يَلُـوحُ الـوَدْعُ فَـوْقَ سَـرَاتِه إذَا أَرْزَمَتْ فـي جَوْفِـه الرّيحُ أَرْزَمَا
كـأنَّ هَزِيـزَ الـرّيح بَـيْن فُرُوجِـهِ عَـوازفُ جِـنٍّ زُرْنَ حَيًّـا بعَيْهَمـا
تَبـاهَى عَلَيْـه الصَّـانِعاتُ وشَـاكَلَتْ بـه الخَيْـلَ حتَّـى هَـمَّ أَنْ يَتَحمْحَمـا
يُطِفْـنَ بـه يَخْلُـونَ حَـوْلَ غَبِيطِهـا رَبـابَ الثُّرَيّـا صَـابَ نَجْـدًا فَأَوْسَـما
فلو أَنَّ عَوْدًا كان منْ حُسْنِ صُورَةٍ يُسَلِّمُ أوْ يَمْشي مَشَى أوْ لَسَلَّما(٢)

(١) ديوانه ـ ص١٣.

(٢) ديوانه ـ ص١٤، ١٥.

إن عزة النَّفس التي منعته من الخِطام، ومن تعليق بُرة الزمام، لم تنسه ما تعلم من ضرورة الطاعة، والانقياد للمصير الحتمي، وهذا أيضًا انعكاس لحال حُميد، فمهما حاول تغليف الرَّحل بالقوة والصلابة، والتَّمرد والشدة؛ لكنَّه إلى مصير حتمي لا يمكن رفضه، فالإبل هنا رمز لصراع الذات مع المجتمع، تلك الذات التي تشعر بالضغط النَّفسي، وتحاول رفضه؛ لكنَّها في النَّهاية تخضع للأمر الواقع؛ مما يعكس حال الإنسان؛ الذي يواجه الضغوط؛ لكنه يجد نفسه في النَّهاية مجبرًا على التَّكيف. وهذا ما ترتب عليه الصِّراع الدَّاخلي بين التَّمرد والقبول.

طغى صوت الشاعر على الحدث؛ مما يعكس تداخله مع التَّجربة التي يسردها، خاصة في ذكر أفعال الحركة، والقول، والرؤية (فقامت، فأقدعت، فقربن، تراه، فلما أتته، فلما ارعوى، فجاءت به، فزينه)، ومتابعة الأحداث باستخدام (الفاء والواو)، فهو يعبر عن تجربة ذاتية ـ لأنها تحمل المحبوبة ـ ووجودية في آن واحد ـ رحلة المصير المجهول/ الحتمي ـ مما يُظهر الشَّاعر في حالة متأرجحة بين الانفصال والاتصال.

الرِّحلة طقس عبور في غياهب الزمن المجهول، هي رحلة المعرفة الشَّاقة للزمن والمصير، وهذا ما اتضح في تكرار الشَّاعر للفظ (تلَهْجَم)؛ الذي يؤكد استمرار تحركه وانقياده، والرِّضا بالأمر (يقال له هابٍ هلمَّ لَأقدَما/ تلبية النِّداء)، ولأن حُميد يهتم بأدق التَّفاصيل؛ التي تمثل جوهر رحلته، أجده لا يكتفي بدور المراقب، فيهتم بجمال الهودج وتزيينه؛ حيث تستكمل العذارى طقوس الرَّحيل، بتزيين الغبيط (فزينه بالعهن)، ثم يشير حُميد إلى أصوات الرِّياح؛ التي بدت بين فروج الإبل مثل مزامير الجن، يعود حميد مرة أخرى إلى الجن، وكأن الفزع الدَّاخلي لا يفارقه، ويظهر دومًا في صوره، فنفسه مشتاقة ومضطربة، فرحلة الظعائن، غربة للمرأة، وانفصال عن المكان المألوف إلى آخر جديد، فهي تحول مكاني يعكس مأساة نفسية، وهي أيضًا ضياع للماضي في سراب الحاضر، وهذا ما يدفع الشَّاعر للبحث عن معادل موضوعي لتلك الغربة والحنين، وقد وجدها في الطبيعة المحيطة به؛ فجاء التَّصوير بهذه الدقة؛ فـ" الوصف أكثر لزومًا(للنص) من السرد، وذلك لأنه

أسهل علينا أن نصف دون أن نحكي، من أن نحكي دون أن نصف(ربما لأن الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة، على عكس الحركة التي لا تستطيع أن تكون بدون أشياء)" [١] ، فالوصف ملازم للسرد، وللقدرة على التخيل والإبداع.

كيف استطاع حُميد تصوير هذا الفضاء الرَّحب بكل هذه الدقة؛ فخرجت كل تفصيلة واضحة، ودالة على فضاء داخلي متأزم، تصاعدت معه أحداث الرَّحيل تدريجيًا، وكأن حُميد يريد إعادة تشكيل الواقع من خلال هذه التَّفاصيل، مجسّدًا الحنين للأشياء؛ التي يرغب في الوصول إليها، فتداخلت الأزمنة والأمكنة مع مشاعر الحنين، حتى كان الاستسلام لسنن الكون نهاية الرِّحلة، فقد ختم حُميد هذا المقطع بمأساوية معتادة منه(فلو أن عودًا)، فبعد ترقب، وتفصيل، وزجر، ثم عزة نفس، وطاعة وانقياد (تنامي الأحداث)، يذهب كل ذلك هباءً منثورًا بصورة هذا الجمل المُسن؛ الذي لا يقوى على فعل شيء، حتى المشي (لو أن)، فامتناع القدرة على المشي؛ لوجود الشيخوخة والضعف/ انخفاض التوتر، واستسلام لقوى الزمن، فنهاية الرِّحلة بهذا الشَّكل المأساوي، هو الذي يدفعه لرحلة أخرى، يجد فيها ضآلته.

التحليل البنيوي للمقطع:

بنية الصوت: نسمع في هذا المقطع الكثير من الأصوات؛ التي جمع بين بعضها ضدية، وذلك في قوله:(ترغو ـ الصَّريف)، فهو يصور صوت الأنياب حال الضعف والقوة؛ نتيجة المرعي الخصيب زمن الرَّبيع، كذلك يتضح التَّضاد في صوت (قرقار الهدير ـ أعجم)؛ الذي يعكس حال الإبل الرَّاحلة بين الضجيج والصمت، فحُميد يحرص على تقسيم الإبل إلى نوع يقرقر/ صافي الصوت، ونوع آخر لا صوت له، أما عن أصوات الجن، فقد سيطرت على المقطع بشكل واضح؛ مما يعكس فزع حُميد، واضطرابه من المصير المجهول، نتيجة الرَّحيل(تعزف ـ صدى ـ ترنم ـ عوازف جن ـ مزامير)، كذلك نسمع صوت الرِّياح المحيطة بالرَّحل

(١) حدود السرد ـ جيرار جنيت ـ ترجمة: بنعيسى بوحمالة ـ ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي ـ منشورات اتحاد كتاب المغرب ـ ط١/١٩٩٢م ـ ص ٧٦.

في قوله: (أرزمت الريح ـ هزيز الريح)، وهذا الأخير هو ما شبه به عوازف الجن؛ مما يزيد من فزعه، وخوفه من المصير الذي ينتظر هذا الرَّحل، وهذا صوت (الودع)؛ الذي تحركه الرِّياح يمينًا ويسارًا، وهو طيع لها (إذا أرزمت أرزم)، فكل تلك الأصوات تلفت انتباه المتلقي لمراقبة الرَّحل، حتى يصل مكانه الجديد بسلام.

إن كانت هذه الأصوات تضفي على المقطع الكثير من الحيوية والنَّشاط؛ لكنها في الوقت نفسه تؤكد التَّمزق الدَّاخلي لحُميد من شدة مأساته.

دلالة الألوان: في هذا المقطع، فجاءت ناتجًا لمرعى خصيب زمن الرَّبيع (عاد مدماها كميتًا)، (الجون أصحم)، (هجانًا).

الأماكن: فقد تابع حُميد خط سير الحمول بدقة شديدة، فقد تيممت (هدانين)، واجتابت يمينًا (يرمرما)، ثم توجهت إلى (النير، فاللعباء)، وعن أماكن المرعى، فكانت (المُرار)، ثم (السُّرَّة) بين زابن والخور؛ حيث المطر الدائم؛ مما جعله مِحلال؛ لأنه من أطيب الأودية وأخصبها.

بنية الفعل: سيطر على هذا المقطع الفعل الماضي، فهو يتذكر تفاصيل لرحلة ظعائن/ حنين للماضي بكل تفاصيله، ويريد إثباتها للمتلقي كما كانت، وكما رآها هو (شاقتك، تيممت، واجتابت، كلفت، رعين، تبدلت، وعاد، وأشبهت، وخاضت، ودعدعت، تناول، وجاء بها الرُّواد، فقامت، فأقدعت، فقربن، أطال بها، خدا على الأكم، ولأَّها، رعى السُّرة، أنشبت، ارعوى، تلهجم، وقالت، فزينه بالعهن، كشفن، تباهى، شَاكلت، همَّ، صاب، مشى، سلَّم)، مع حرص حُميد على التَّسلسل، والتتابع للأحداث باستخدام (الواو والفاء)؛ مما يدعم السَّردية، فضلاً عن فعل الرؤية (ترى، تراه)؛ الذي يعكس حرصه على جذب المتلقي، دون أن يتجه ببصره بعيدًا عن الرَّكب، أما عن الفعل المضارع، وما يحمله من تجدد واستمرارية، فقد ظهر في مواطن قليلة مثل:(تناول أطراف الحِمَى، فتناله)؛ حيث يعكس التَّجانس بين الإبل وتلك النباتات، وفي قوله: (يحجز بينها)، فهذا التَّصرف من قُواد الرَّحل، يعكس الحرص على تنظيمها، وإحكامُ سيرها، كما جاء بالمضارع في صوت الجن (تعزف حوله)، كأن الفزع يرافق الحمول، بل يحيطها، واستخدمه أيضًا عندما أراد توضيح

انقياد الإبل، واستجابتها للنِّداء (يقال له هاب هلم لأقدما)، ويقول في تصوير شكل الوَدْع؛ التي تتزين به الحمول (يلوح الوَدْع)، فهي دائمة الحركة مع هبوب الرِّيح، فالاهتمام بتزيين الرّحل وتوشيته، التفات بصري، يعكس الحرص على جذب الآذان بالأصوات، والعيون بالألوان الزَّاهية؛ أي التَّركيز بكل الحواس، أما عندما تحدث عن الجمل المُسن ـ الذي رمز به لنفسه ـ فقد استخدم أولاً ـ كنوع من التَّمنى، مع استحالة تحقق ذلك ـ الفعل المضارع (يُسلم ، يمشي)، ثم اعتمد التَّرديد، ولكن بالفعل الماضي؛ لثبوت الصفة في حال الشيخوخة.

يتحرك حميد بأفعاله بين الماضي والمستقبل بطريقة تجعل الأزمنة متداخلة؛ حيث المستقبل مرتبط بالماضي، كما يُعيد إحياء الماضي؛ ليُسقطه على المستقبل، فهذا الرَّبط بين الأزمنة، يُعطي للشاعر أداة لتحطيم التتابع الزمني الطبيعي؛ مما يخلق تجربة شعرية تعتمد استحضار الأزمنة المختلفة في آن واحد.

بنية التَّكرار: ظهر في قوله: (تناول أطراف الحمى، فتناله) فتكرار اللفظ الخاص بطريقة تناول الإبل لأطراف الحمى، يعكس ما عليه الإبل من رعاية وعزة، في اختيار ما تطعمه، فهي تكتفي منها بالأوائل، وكذلك قوله: (تلهجم– ما تلهجما)، (أرزمت–أرزما)، فكل هذه الأساليب المكررة تعكس فعل، ورد فعل مماثل؛ أي تؤكد التَّوافق بين الطرفين، فضلاً عن إيقاع الجناس الرَّنان؛ الذي يكثف الدلالة، ويثري النَّص، أما قوله: (العذارى– أكف العذارى)، فهو يكرر جزءًا من كل، فالإبل عندما رفضت أن تخطم، ردت أكف العذارى، فالرَّفض لم يكن للعذارى بشكل عام/فهي الأمل المنشود، بل لهذا التَّصرف تحديدًا، وهذا تأكيد لعزة نفسها، أما تكرار قوله: (عاد مدماها ... عاد ذو الشقائق)، فلأن فعل العودة هو الهاجس المسيطر على مخيلة حُميد؛ العودة للذكريات، العودة للسلام، العودة للوصال، العودة للماضي، فالتَّكرار تعميق للدلالة، وتأكيد للقصدية.

اعتمد حُميد تكرار التَّركيب النَّعتي كما في قوله: (الصَّريف المسدَّم، وجار مهدَّم، سريح مخدَّم، حِزام مقدَّم)، وتردد بين المعرفة بغرض التَّوضيح، والنَّكرة بغرض

التَّخصيص، فضلاً عن دوره في استقامة الوزن وإبراز المعنى فهو مظهر دلالي فعَّال.

بنية الصورة: اعتمد حُميد على بنية التَّشبيه بصورة واضحة، فيقول: (كُلُوم الكُلَى وجارًا مهدمًا)، فهو يعني أن كلومها امتلأت واستوت بغيرها، حتى صارت كالوجار، الذي تهدم فاستوى بالأرض، ثم يشبه الهجان البيض، الكريمة من الإبل بلون السِوار (هجانا كلون القُلْبِ)، كما بدا الجون ـ من رعي الرَّبيع ـ أصحما (الجون أصحم/تشبيه بليغ)، وعندما أراد التأكيد على قوة وضين الإبل قال: (كأن وضينه بنيق)، دليل الثبات ، وهذا مغزى الشاعر، فهو لا يريد للإبل الرَّحيل؛ لأنها ستحمل معها الحبيبة، والذكريات السعيدة؛ لذا ربط ما يُشدُّ به الإبل بجبل ثابت لا يتحرك، فالكلمات عالم خارجي لآخر داخلي مضطرب، ثم يعدد من صفات ذلك الإبل الوضين، قائلاً: (مدمج القرا، فعم، سلجم، ضبار، مريط الحاجبين)؛ مما يؤكد خبرة حميد بالإبل، فهو يستحق معجم خاص لأوصاف إبله هو.

كما يصور الزِّمام بالثعبان (كثعبان الحماطة محكما)؛ لبيان مدى فزعه وترقبه، ويكسب إبله صفة الصَّلابة في جعلها تشبه الصَّخرة(كجيد الصَّفا)، كما يصور هزيز الرِّيح بعوازف الجن؛ لتأكيد فزعه وخوفه من المجهول(كأن هزيز الرِّيح عوازف جن)

هكذا اعتمد حميد في تلك التَّشبيهات على أدوات (الكاف وكأن)، وهناك بعض الجمل جاءت مباشرة دون أداة تشبيه/ بليغ، ولكنها جميعًا تعكس تفقد حُميد للمكان، ومراقبته الشَّديدة لتفاصيل الرَّحل وحركاته، فلم يترك شاردة أو واردة، إلا ألمَّ بها، ووصفها بما يعكس نفسه المشتاقة.

عبر الشاعر عن صعوبة التَّأقلم مع واقعه الحالي؛ لذلك خلق عوالم خاصة به، وأسقط مشاعره على الأشياء والفضاء المحيط به؛ مما يعكس شعورًا بالعزلة والاغتراب؛ حيث يحاول أن يجد ملاذًا في الخيال، بعيدًا عن واقعه المحبط .

كأنَّ وَحَي الصِّرْدَانِ في كلِّ ضَالةٍ تَلَهْجُمُ لَحْيَيْهِ إذَا ما تَلَهْجَما

مُدَمَّى يَلُوحُ الوَدْعُ فَوْقَ سَرَاتِه إذَا أَرْزَمَتْ في جَوْفِه الرِّيحُ أَرْزَمَا

وعن دلالة الشَّرطية في هذين البيتين، أقول: إن أصل الجملة الأولى (يتلهجم وحي الصِّردان لحي هذا البعير إذا هو تلهجم؛ أي تحرك)، فالشرطية تعكس انقياد وطاعة، فهذا الصردان لن يتحرك لحي البعير، إلا إذا تحرك هو، وكأن هذا الطائر ـ نفس الشاعر ـ ملازم للركب ولن يتركه، كذلك يؤكد المعنى نفسه في البيت الثاني؛ الذي يعكس فيه حركة الوَدْع؛ التي تتجانس مع حركة الرِّيح، فحركتها، وصدور الصوت منها، مشروطة بحركة الريح بينها، وهذه أيضًا وسيلة الشاعر لمتابعة الرَّكب من خلال متابعة الصوت.

هل هذه الطاعة تعكس نفس حميد الإسلامية؟ التي أصبحت محاطة بكثير من القيود؛ التي منعته من إبداء شوقه للمرأة، فجاء بصور مليئة بعزة نفس وانقياد، استجابة لما فُرض عليه؛ لذا اقتصر حديثه في تلك الرِّحلة على توضيح دور العذارى في تزيين الرَّحل، والقيام بطقوسه، دون التَّطرق بالأمر إلى حوار معهن، أو الوصول إلى مستقرهم الجديد.

يقول في رحلة جديدة:

تَخــالُ خــلالَ الــرَّقمِ لمَّــا سَــدَلْنَه حَصانًا تُهادَى ساميَ الطَّرْفِ مُلْحِمَا
سَراةَ الضُّحَى مَا رِمْنَ حتَّى تَحدَّرَتْ جبــاهُ العَــذارَى زَعْفَرَانًــا وعَنْــدَمَا
فَقُلْـنَ لهـا قُـومِي فَـدَيْنَاكِ فـاركَبِي فَقَالــتْ أَلا لَا غَيْــرَ أَمَّــا تَكَلَّمَــا
فهادَيْنَهـا حتَّــى ارْتَقَــتْ مُرْجَحِنَّــةً تَمِيــلُ كَمــا مَــالَ النَّقَــا فَتَهيَّمــا
وجــاءَتْ يَهُــزُّ المَيْسَــنانِيَّ مَشْــيُها كَهَزِّ الصَّبَا غُصْنَ الكَثِيب المُرَهَّما[1]

يبدأ حُميد في سرد رحلة جديدة (لفتاة) منعمة، حرة، مرفهة، و(حَصان) بكل ما تحمل الكلمة من تحصن ورعاية، وتلك أوصاف الحرائر، فهي تعيش في رغد وثراء، تبدو خلال الرَّقم ـ ستور الهودج ـ مثل عروس تهدى لزوج كريم، عظيم القدر/ سامي الطرف، ملحم/ يطعم النَّاس اللحوم، وهي لثرائها تُخدم من قِبل العذارى طول النَّهار، حتى يتصبب منهن العرق، ويبدو مثل الزعفران والعندم، إذا كان هذا عرق

(١) ديوانه ـ ص١٦، ١٧.

الخادمات لتلك الفتاة، فما بالنا بحال المخدومة، كما تبدو من عزتها قليلة الكلام، حتى عندما أشارت عليها العذارى بالرِّكوب، ولم تستطع أشارت (لا) دون أن تنطق بها، فساعدنها في الرِّكوب من ثقلها.

وجـاءَتْ يَهُـزُّ المَيْسَـنانِيَّ مَشْـيُها كَهَـزِّ الصَّبَا غُصْنَ الكَثِيب المُرَهَّما

تطرق حُميد في هذا البيت إلى وصف حسي للمرأة، فقد أشار فيه إلى مشيتها؛ حيث تهتز في هذا الثَّوب، مثل فعل رياح الصَّبا بالغصن الكثيب؛ ليكسبها الحيوية والخصب في كل موضع قدم، فمشيتها تضفي على المكان الحيوية، فضلاً عن ذلك الثَّوب المصنوع من الحرير؛ مما يؤكد العزة والثَّراء. ثم يقول:

مـن البَـيض عاشـتْ بـينَ أُمٍّ عَزِيـزةٍ وبـــينَ أبٍ بَـــرٍّ أَطـــاعَ وأَكْرَمـــا
مُنَعَّمَـــةٌ لَـــوْ يُصْـــبِحُ الـــذَّرُّ سَـــارِيًا علـى جِلْـدِها بَضَّـتْ مَدَارِجُـه دَمَـا
مـن البِـيضِ مِكْسَـالٌ إذَا مـا تَلبَّسـتْ بِعَقْـلِ امْـرِئٍ لـم يَـنْجُ منْهَـا مُسَـلَّما
رَقُودُ الضُّحَى لا تَقْرَبُ الجِيَرَةَ القُصَى ولا الجِيـــرَةَ الأَدْنَـــينَ إلّا تَجَشُّـــما
بَهِيـرٌ تَـرَى نَضْـحَ العَبيـرِ بِجَيبِهـا كما ضَرَّجَ الضَّارِي النَّزِيفَ المُكَلَّما
وليسـتْ مـن الَّلاتـي يكـونُ حَـدِيثُها أمـــامَ بُيـــوتِ الحَـــيِّ إنَّ وإنَّمـــا[1]

يوضح حُميد في هذه الأبيات سبب ما عليه فتاته من رفاهية ونعيم، فقد تربت في وسط أم عزيزة، بكل ما تعكس الكلمة من شرف أصل، وأب بر، كريم، وهذا ما جعلها منعمة مخدومة، مكسال، نؤوم الضحى، فهي (من البيض) الكرام، وقد كرر ذلك مرتين بشكل رأسي؛ ليؤكد كرم الأصل وعزة المنبت؛ مما يعزز الرَّغبة في الوصول إليها. وهي لكل تلك الصفات قادرة على التَّشبث بعقل أي إنسان، حتى إنه لا يستطيع النَّجاة منها بسلام.

وزاد من جمال تلك الفتاة، الضدية والتكرار اللتان اعتمد عليهما الشاعر في قوله: (لا تقرب الجيرة القصى ... ولا الجيرة الأدنين)، فهي لا تغادر بيتها، ولا تزور

(١) ديوانه ـ ص١٧، ١٨.

أي من جيرانها، لا القريب ولا البعيد، إلا بتكلف ومشقة، فهي مصونة، عاقلة، لاتعرف الثرثرة وكثرة الكلام، فليست ممن يقف لتبادل أطراف الحديث أمام البيوت، فهي أحاديث لا طائل منها، بل يبدو أكثرها رجمًا، وكذبًا، واختلاقًا، وهي أرفع من أن تفعل ذلك، أما في قوله: (بهير) ففيه زيادة على صونها، حسنها الفائق؛ الذي يبهر من يراها، فصيغة المبالغة تدل على الكثرة، فهي تنبهر إذا مشت من ثقل جسمها، حتى يفوح العطر منها، مثلما يسيل الدَّم من المجروح، يا لها من مفارقة مأساوية، تعكس نفس حميد المأزومة، وفكره المضطرب؛ الذي يرسم الحسن في قلب الجراح، فالضدية بين العطر/ رمز النَّعيم والحسن، والدَّم/ رمز الألم والحزن، يعكس نفس الشاعر؛ التي غلبها الشوق والحنين، فجاء تغليف الصور الجميلة بإطار قاتم حزين.

فَمَا رَكِبَتْ حتَّى تَطاوَلَ يَوْمُها وكانتْ لها الأيْدِي إلى الحُدْبِ سُلَّما
وما دَخلتْ في الخَدْبِ حتَّى تَنَقَّضَتْ تآسِيرُ أَعْلَى قِدِّه وتَحطَّما
فجَرْجَرَ لمَّا صارَ في الخِدْرِ نِصْفُها ونِصْفٌ على دَأْيَاتِه ما تَجَزَّمَا
وما رِمْنَها حتَّى لَوَتْ بزِمَامِه بَنانًا كهُدَّابِ الدِّمَقْس ومِعْصَما
وما كادَ لَمَّا أَنْ عَلَتْهُ يُقِلُّها بِنَهضتِه حتَّى اكلَأَزَّ وأَعْصَما
وحتَّى تَدَاعتْ بالنَّقِيض حِبالُه وهَمَّتْ بَوانِي زَوْرِهِ أَنْ تَحَطَّمَا
وأَثَّرَ في صُمِّ الصَّفا ثَفِناتُه ورَامَ بِلَمَّا أَمْرَه ثُمَّ صَمَّمَا[1]

(كانت لها الأيدى سُلَّما) ويزيد حميد على تلك الرفاهية، أن الأيدي تتهافت لتصعد بتلك الفتاة إلى ظهر الإبل؛ الذي بدا ـ من ثقلها ـ مجاهدًا، لا يستطيع القيام بها (جرجر)، فهذا التَّقسيم للمقطع الصوتي بهذا الشكل/ تكرار مقطعي، يعكس مدى معاناة الإبل من حَمْل تلك الفتاة، وهذا ما تأكد في قوله: (في الخدر نصفها ـ ونصف على دأياته) فالتَّوازي يرسم لنا صورةً مرئية لشكلها، وهي بين الرُّكوب والسُّقوط؛ أي عدم الاستقرار التَّام على ظهر الإبل، دون أن يعني ذلك تركها

(١) ديوانه ـ ص ١٨، ١٩

للسقوط (ما رِمْنَها) فالكل في خدمتها، حتى أمسكت بزمامه، وتمكن من الصُّعود بها، بعدما كان رافضًا (رام بلمًا)؛ لكنه (اكْلَأزَّ/ هيئة الجمل) بكل ما تعني الكلمة من مقاومة للنهوض، وتصميم على الرَّحيل.

يعكس وصف حُميد لهذا الجمل؛ الذي يعاني من حمل تلك الفتاة، ما يدور في ذهنه من رفض لفكرة الرَّحيل؛ لذا لا يريد لتلك الفتاة الرَّحيل؛ لذا صوَّر معاناة، تعنت، مشقة، وتعثر، حتى لا يتم الرَّحيل، لكن من ناحية أخرى ضمنية، هذا الجمل رمز للزمن، فالرَّحيل قدر حتمي؛ فكان الانتصار والتَّصميم على الرَّحيل، وهذا ما حدث بالفعل، فسطوة الزمن لا يغيرها أحد.

فَسَبَّحْنَ واستَهْلَلْنَ لمّا رَأَيْنَهُ بِهَا رَبِذًا سَهْلَ الأَرَاجِيحِ مِرْجَمَا

فلمّا سَمَا استَدْبَرْتَه كيفَ شَدْوُه بِهَا نَاهِضَ الدَّأْياتِ فَعْمًا مُلَمْلَمَا

ولَمَّا اسْتَقَلَّتْ فَوْقَه لَمْ تَجِدْ له تَكَالِيفَ إلَّا أَنْ تَعِيلَ وتَعْسَما

هكذا كان التَّهليل والفرح بعد الاستقرار والنُّهوض بتلك الفتاة، فهو جمل فعم، معتدل الخلق، قوي؛ لذا بدت ـ بعد استقراره ونهوضه ـ غير قادرة على الإمساك بزمامه، أو القدرة على ترويضه(إلا أن تعيل وتعسم)، وهذا ما أكدتُه من سيطرة الزمن الممثل في الجمل، فبعد قرار النُّهوض والرَّحيل، لا يوجد ما يعترض ذلك، فكان عدم القدرة من الفتاة على التَّرويض، فالانقياد والطاعة انتقلا من الجمل إلى الفتاة؛ فكان قرار الرَّحيل بلا مجادلة أو اعتراض.

وهذه نهاية رحلة أخرى لحميد، فكل مقاطعه تنتهي بنهاية حزينة، ولكن ألاحظ مفارقة بين حال الشَّاعر، وحال العذارى ـ بل وحال فتاته ـ فهو يعاني من الفراق والرَّحيل، وهن (استهللن) بكل ما تحمل الكلمة من مشاعر سرور، تخفف من مشاعر الحزن المسيطرة على القصيدة.

هكذا ختم حُميد رحلة تلك الفتاة بخاتمة مأساوية جديدة ـ معتادة ـ تعكس سيطرة الزمن، فالإبل وسيلة الارتحال؛ أي وسيلة القدر للرحيل، وترك الرُّبوع خاوية، فمهما

كان حال الفتاة، إلا أن المنتصر في النهاية هو الإبل، وهذا انعكاس لنفس حُميد بكل صراعاتها الدَّاخلية.

قبل التَّطرق للتحليل البنيوي، أريد أن أقول: إن كل صفات الإبل؛ التي اختارها حُميد للحمول، تدور حول الضَّخامة، القوة، الثِّقل، والتَّنعم في خير المراعي، حتَّى منْ بدا منها متمردًا، يرفض الخِطام، يصوره شديدًا، صلخدًا، ولكنه عزيز النَّفس، يعود للانقياد والطاعة، وتلك صفات كريم الأصل؛ التى لا أشك أن حُميد يسقطها على نفسه، ونجد الصفات نفسها في تلك الفتاة، فهي منعمة، مصونة، مخدومة، ثقيلة الخُطى، وقليلة الكلام، وكل ذلك لتعزز ونعيم، ولكن المفارقة الدَّاخلية، والصِّراع النَّفسي عند حُميد، هما ما عكَّر صفو تلك الصفات للحمول، بذلك الجمل المُسن الضَّعيف (عود)؛ الذي ختم به الرِّحلة السَّابقة، كما جعلته يعكر صفو صورة تلك الفتاة، بربط عطرها بسيلان الدَّم من المجروح، وهذا انعكاس لمأساوية شديدة، ونفسية محطمة.

بنيـة الصَّـوت: يسيطر على هذا المقطع صوتا(ح، ج)، فالحاء جاء في قوله: (حصان، ملحم، الضحى، حتى، تحدرت، مرجحنة، حباله، نضح، أراجيح، حدب، سبحن، حديثها، الحي، أحاديث، تحطم)، وهو صوت حلقي احتكاكي؛ لذا ارتبط في معظم الكلمات بأفعال الحركة، أما صوت(ج)، فقد جاء في قوله: (جباه، جاءت، جلدها، مدارجه، الجيرة، تجشم، جبين، ضرج، مرجم، جرجر، تجزما، مرجم)، وهو من الأصوات المجهورة الشديدة؛ التي تجذب السَّمع والانتباه، فضلاً عن كونه من أصوات القلقة؛ التي تعكس الاضطراب والقلق، وهو ما سيطر على حميد منذ بداية الرَّحيل.

بنيـة التَّصدير: ظهر بشكل واضح في هذا المقطع، اعتماد الشاعر على تصدير الحشو، وهو مظهر تكراري، يؤكد مغزى الكلمات، وظهر في قوله: (سراة الضحى/ رقود الضحى)، فالأولى تتعلق بالعذارى، وخدمتهن لها طوال النَّهار، والثانية تتعلق بالفتاة المنعمة المخدومة؛ لذا فهي تنام حتى هذا الوقت، دلالة التَّنعم والعزة، و(تَمِيلُ

كَما مَالَ النَّقَا)؛ لتأكيد نعومتها وحسنها، فهي تتمايل مثل احديداب قطعة من الرَّمل و(يَهُزُّ المَيْسَنانِيَّ مشيتها... كَهَزِّ الصَّبَا)؛ لتشبيه مشيتها، وما تحله بالمكان من خصوبة، و(الجِيرَةَ القُصَى... الجِيرَةَ الأدنَين)؛ لتأكيد تحصنها في بيتها، و(في الخدر نصفها.. ونصف على دأياته)؛ لبيان عدم القدرة على الاستقرار على ظهر الإبل، فدلالة الألفاظ المكررة، يعكس رؤية حميد للأحداث، مما يدعم السرد، ويثري الموسيقى، ويساعد في التتابع والتماسك.

التّكرار: في هذا المقطع جاء في آخره عند بيان الحركة، والرُّكوب، والنُّهوض، والتَّعثر، فكان اعتماد الشَّاعر تركيب (حتى والفعل الماضي) ويسبقها (ما والفعل أيضًا)؛ لبيان التَّدرج في حدوث الفعل قبل حتى شيئًا فشيئًا، حتى بلوغ الغاية في الفعل بعدها، وهذا تسلسل للأحداث يعزز الدلالة، ويقوي الحدث، ويربط الأبيات برباط وثيق، يحقق لها التَّماسك، حتى لا يلتفت عنها المتلقي، فيجعله في شغف لمعرفة ماذا حدث بعد ذلك (ما رِمْنَ حتى تحدَّرت، فهادينها حتى ارتقت، فما ركبت حتى تطاول يومها، وما دخلت في الخدب حتى تنقضت، وما رمنها حتى لوت زمامه، حتى اكلأز وأعصما، وحتى تداعت)، مع ملاحظة تكرار الفعل (ما رمن؛ أي ما برحنها)؛ مما يؤكد حرصهن الشَّديد عليها/ على راحتها.

الحوار: جاء الحوار من طرف واحد، وهو العذارى (فقلن لها)، دون أي حوار آخر من الفتاة (فقالت ألا لا غير أمَّا تكلَّما)، فهي تشير فقط، وهذا يذكرنا بالربع في مقطع الطلل؛ الذي تمنى الشاعر منه أن يتكلم أو حتى يشير، فالرَّبع معادل موضوعي للمرأة؛ لذا جاءت مثله صامتة، وهذا ما يزيد من حيرة الشاعر ولوعته.

الضمائر: الضمائر الخاصة بشخصيات المقطع (العذارى، الفتاة، الجمل)، فجاءت بضمير الغيبة؛ الذي يعد من أكثر أنواع السَّرد استخدامًا، وفيه يمتلك السَّارد معرفة شاملة بشخصياته؛ لذا يأتي دور الشاعر في رصد الأحداث، ونقلها لنا بعينه هو، فجاء الحديث عن العذارى والفتاة بضمير الغيبة؛ منها على سبيل المثال: (تهادي، تحدرت، فقالت، ارتقت، تميل، جاءت، عاشت، ركبت، دخلت، تداعت، همت،

استدبرته، استقلت، تعيل=هي)، وهي أفعال تعكس حركة هنا وهناك، مع دقة في الوصف، وسرد التَّفاصيل من حميد؛ مما يعكس متابعة شديدة من الشاعر، تؤكد الحسرة والألم من الفراق، والعذارى (رِمنَ، فهادينها، رمنها، سبحن، استهللن=هن)، أما ما يتعلق بالجمل (جرجر، كاد، يقلها، اكلأز، أعصما، رام، صمم، سما= هو)، فهي أفعال تعكس معاناة، وثقل حركة ومشقة، ولكن مع عزيمة، وإصرار على استمرار الرِّحلة، فهو قدر محتوم لا محالة، وهذا انعكاس لما يدور في ذهن الجاهلي من فناء.

التَّشبيه: أتقن حميد تقديم الشخصية الرئيسة(المرأة)، فذكر من صفاتها أنها(حَصان، سَراة الضحى، من البيض، منعمة، مكسال، رقود الضحى، بهير)، وجميعها تعكس مدى ما تتمتع به تلك الفتاة من نعيم وترف، انعكس على جسمها؛ فزادها حسنًا، وهذا ما تؤكده صيغ المبالغة، فصورة المرأة " تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لايمكن إغفاله من الصور النَّفسية والعقلية، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية"[(١)]، فضلاً عن ربط ذلك بالنَّسب الشَّريف (من البيض... عزيزة)، وهو من أولويات العصر الجاهلي، كما أتقن تناول الشخصية الثانوية (العذارى)؛ التي تسهم في دفع الحدث، وتتابعه، فجاء ذكرهم في قوله: (فقلن لها، فهادينها، ومارمنها، فسبحن واستهللن)، وكلها أفعال متصلة بالشخصية الرئيسة؛ مما يزيد من درامية الحدث، ويقوي بنيته السردية، فالشخصية من العناصر المحورية في السرد، والتحليل البنيوي يتعامل معها بشكل خاص، بعيدًا عن الجانب السيكولوجي أو الاجتماعي، فالشخصية وفق التحليل البنيوي، علامة يتحدد مدلولها من الأفعال التي تنجزها داخل سياق السرد، وليس خارجه[(٢)].

(١) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثَّاني الهجري(دراسة في أصولها وتطورها) ـ د.علي البطل ـ دار الأندلس ـ ط٢/ ١٩٨١م ـ ص٣٠.

(٢) انظر تحليل النص السردي ـ محمد بو عزة ـ الدار العربية للعلوم ناشرون ـ بيروت ـ ط١/٢٠١٠م ـ ص٣٩.

هكذا استطاع حميد في هذا المقطع الخاص برحلة الفتاة، التَّركيز على اهتمام العذارى الشديد بها، مع بيان كل تفاصيل حياتها المنعمة، فالوصف من أهم مقومات السرد، وهذا ما امتزج بمظاهر الطبيعة، فجاء هذا الجزء طويلاً، ومغايرًا للمعتاد عند الشُّعراء.

ينتقل حُميد إلى رحلة أخرى قائلاً:

ولَمَّا اسْتَقَلَّ الحَيُّ في رَوْنَقِ الضُّحَى قَبَصْنَ الوَصايَا والحَدِيثَ المُجَمْجَما
دُمُوجَ الظِّباءِ العُفْرِ بالنَّفْسِ أَشْفَقَتْ من الشَّمْس لمَّا كانت الشَّمْسُ مِيسَما
ورُحْنَ وقَدْ زَايَلْنَ كلَّ صَنِيعَةٍ لهُنَّ وباشَرْنَ السَّدِيلَ المُرَقَّما
دَعَوتُ بعَجْلَى واعْتَرَتْنِي صَبابةٌ وقَدْ طَلَعَ النَّجْدَينِ أَحْدَاجُ مَرْيَما
فجاءَ بشَوْشاةٍ مِزَاقٍ تَرَى لَها نُدُوبًا مِنَ الأَنْساعِ فَذًّا وتَوْءَمَا
أراها غُلامَاها الخَلَى وتَشذَّرَتْ مِرَاحًا ولَمْ تَقْرَأْ جَنِينًا ولا دَمَا
فَلَأْيًا بلَأْيٍ خَادَعاها فأَلْزَما زِمَامَيْهِما مِنْ حَلْقَةِ الصُّفْرِ مُلْزَما
وأَعْطَتْ لعِرْفانِ الخِطَامِ وأَضْمَرتْ مكانَ خَفِيِّ الصَّوتِ وَجْدًا مُجَمْجَما[1]

زاد شوق حُميد بعد رؤية أحداج مريم الرَّاحلة، وقد تبادل العذارى أطراف الحديث، وانتهين من التَّوصيات، ولأن حميد لا يترك أي تفصيلة إلا وأشار إليها، خاصة ما يتعلق بالنِّساء، فإذا به يصور العذارى في الهودج (دموج) بالظباء؛ التي استترت من حرارة الشَّمس في كناسها، وهذا دلالة على الحب، والخوف عليهن من حرارة الجو وقت الرَّحيل، وها هن قد انتهين من الاستعداد للرَّحيل، وفارقن كل شيء (زايلن)، وأسدلن عليهن ستائر الهودج؛ لذا دعا سريعًا الرَّاعي أن يأتيه بناقة سريعة؛ للحاق بركب مريم.

كما اهتم حميد بأوصاف الإبل، إذا به يختار لناقته أفضل ما يكون من أوصاف، فهي الأنيس والصديق في المفاوز، هي القناع لذات الشَّاعر الجريحة، هي وسيلة المواجهة من سطوة الزَّمن، هي الذَّات المقنعة لرؤاه، وعالمه الشِّعري،

(١) ديوانه ـ صنعة أ/عبد العزيز الميمني ـ ص٢٠: ٢٢.

فهي رمز التَّوحد، بعد رحيل المرأة؛ لذا فهي" تحمي الذات المقنعة من التَّشظي والانكسار، في عالم زايله بريق الحياة وأنطفأ وهجه"[١] وقد بدأ بأهم صفة يحرص عليها الشُّعراء في وصف نوقهم، وهي السُّرعة (عجْلى)؛ لأنها ستلحقه بالحبيبة، فهي (عجلى، شوشاة، مِزاق، مِراح، لم تقرأ جنينًا)، فهي سريعة تدق الحصى دقا، وهذا هو المطلب الأول؛ الذي يعكس رغبة داخلية للوصال بمن ارتحل، كما بدت خفيفة/ شوشاة، ومِزاق يكاد جلدها يتمزق من شدة سرعتها، وقد اتضح ذلك في شكل النُدوب على ظهرها من آثار شد الحبال، فهي لضعفها، تترك تلك الحبال آثارًا بها، وبأشكال مختلفة (فذا وتوءما)، فضلاً عن كونها محرومة من الإنجاب، وهذا أفضل لها وأقوى، ولعل هذا الحرمان من الأمومة، يرجع إلى من يمتطي تلك النَّاقة، فهي معادل موضوعي له، فهو ذلك المحروم من رؤية الحبيبة، فمشاعره انعكست على راحلته، وهذا ما يتناقض مع أوصاف المرأة (أم سالم)؛ التي تحمل كل معاني الأمومة والخصوبة والسلام، فحاله يتناقض مع حال المرأة؛ لذا جاء الرَّحيل وسيلة لتخفيف جِراح الواقع؛ عله يجد فيه ضآلته، ويهدأ من حنينه الجارف لها.

أشار حُميد سابقًا إلى نوع من الإبل متمرد، يرفض الزِّمام، فلأنه رافض للرَّحيل، ويحاول تحدي الزَّمن، كانت صورة هذا المتمرد الرَّافض، أما الآن، فالأمر مختلف، فهو من قرَّر الرَّحيل للحاق بالمرأة، برضا دون قهر من أحد، وهذا ما جعله يصور ناقته (ملزمة) بتقبل الزِّمام (فألزما زماميهما ـ ملزما)، وإن كان أثبت في بداية البيت أنه بعد مشقة وخداع (فلأيًا بلأيٍ)، فكان إضمار الحزن والوجد (أضمرت وجدًا مجمجما). فالناقة هنا رمز لمشاعره المعقدة، واضطرابه العميق؛ حيث الألم الذي يعبر عنه من خلالها، يفوق تأثير الألم البصري العادي؛ مما يجعل الوصف أقوى تأثيرًا في إيصال المعاناة النفسية. إنَّ حال النَّاقة، هو حال الشَّاعر، فمهما تمرد وتحدى، لابد من خضوع واستسلام.

وجاءَتْ تَبُذُّ القائدَيْنِ وَلَمْ تَدَعْ نَعَالَهما إِلَّا سَرِيعًا مُجَذَّما

(١) الصورة في الشعر العربي ـ د.علي البطل ـ سابق ـ ص١٢٤.

يُخالُ الحَصَى مِنْ بَين مَنْسِرِ خُفِّها رُفاضَ الحَصَى والبَهْرَمانَ المُقَصَّمَا
ومَارَ بِهَا الضَّبْعانِ مَوْرًا وكَلَّفتْ بَعِيرَي غُلَامَيَّ الرَّسَمَ فأَرْسَما[1]

حرص حُميد على بيان سرعة ناقته، وفرحها للقيام بتلك الرِّحلة؛ التي يشتاق صاحبها إلى اجتيازها أيضًا، فإذا بها من سرعتها تسبق القائدين/ شخصية ثانوية، وتقطع من سرعتها نعالهما (سريحًا مجذمًا) وهما يحاولان الكف من سرعتها، كما تدق الحصى، حتى إنه يبدو تحت قدميها مثل قطع البهرمان المكسر، وكل ذلك انعكاس لنفس حميد، وحرصه على اللحاق بصاحبته سريعًا.

فلَمَّا لَحِقْنَا لَمْ يَقُلْ ذُو لُبَانَةٍ لَهنَّ ولا ذُو حَاجَةٍ ما تَيمَّما
فكانَ لِمَاحًا مِنْ خَصَاصٍ ورِقْبَةً مَخافَةَ أَعْداءٍ وطَرْفًا مُقَسَّمًا
قليلاً ورَفَّعْنَ المَطِيَّ وشَمَّرَتْ بِنَا العِيسُ يَنْشُرْنَ اللُّغامَ المُغَمَّما
فقُلْنَا أَلَا عُوجَي بِنَا أُمَّ طَارِقٍ تُنَاجِي ونَجْواها شِفَاءٌ لأَهْيَمَا
فعاجَتْ عَلَيْنا مِنَ خِدَبٍّ إِذَا سَرَى سَرَى عَنْ ذِراعَيْه السَّدِيلَ المُنَمْنَمَا[2]

هكذا استطاع حُميد اللحاق بالرَّكب، فكانت النَّظرة الخاطفة، واللمحة السريعة (قليلاً)؛ مخافة الرُّقباء (لماحا ـ رِقبة ـ مخافة) نهاية الرحلة، وكان المطلب المتلهف (ألا عوجي بنا)، بهذا كان الاتحاد الجميل ـ المأمول ـ من أول القصيدة؛ للعطف عليه وتقدير صبابته ووجده، فنجواها شفاءٌ لقلبه الممزق، وعقله الذي أذهبه العشق. (أم طارق) هكذا اختار حُميد اسم المرأة في هذا المقطع، وقد اتصل بالطَّارق، وهو الزَّائر ليلاً، عِوضًا عن رؤية المرأة واقعيًا، وهذا ما يتفق مع النَّجوى.

أحسنَ حُميد اختيار ألفاظه، بدلالات تتفق والسياق، بل تتفق وتأملاته النفسية؛ ليعبر عما يجول بذهنه من خواطر، ففي الطلل كانت (أم سالم)، فهذه أمنيته للأهل الرَّاحلين (السَّلامة والنَّجاة)، أما عندما لَحِق بالرَّكب، فقد كانت تترقبه أعين الرُّقباء؛

(١) ديوانه ـ ص٢٢.
(٢) ديوانه ـ ص٢٣.

فكانت (أم طارق)؛ التي بدت استجابتها (فعاجت علينا) لحنين الشاعر سريعةً، خاطفةً، ومتحفظةً.

عناصر القص في المقطع:

الزَّمان/ رونق الضُّحى؛ أي أوله، المكان/ الحي، الأشخاص(الظعائن، الشَّاعر، الرَّاعي، غلاماها، القائدين، أم طارق)، الأحداث/ سريعة ومتلاحقة، وظهر ذلك في حركة الناقة؛ التي تدق الحَصَى، وتقطع الفيافي للحاق بالرَّكب، النَّهاية/ نجوى (ألا عوجي .. فعاجت علينا) سريعة خاطفة بين الشَّاعر والمرأة، ولكنَّها إلى رحيل محقق، وفراق واقع، وهذا ما دفعه لنجوى جديدة.

بنية الأفعال: تنوعت الأفعال بين الماضي والمضارع، مع سيطرة الماضي بشكل واضح (استقل=هو، قبصن، أشفقت=هي، روحن، زايلن، باشرن، اعترتني، تشذرت، خادعاها، أعطت، أضمرت، مار بها، لحقنا، رفعن المطي، شمرت، عاجت، سرى)، وهذا لارتباط تلك الأحداث بذكرى الرحيل؛ مما يعكس الحسرة الشديدة لما آل إليه الحال، بينما يُضفي الشَّاعر جوًا من الحيوية والحركة، في استخدامه لدلالة الفعل المضارع(ترى لها، أراها، لم تقرأ، تبذ القائدين، لم تدع، يخال، لم يقل، تناجي)، أما الأمر، فقد بدا برجاء واستعطاف في قوله للمرأة: (ألا عوجي) لرغبة شديدة في الوِصَال.

ومن خلال هذه الأفعال، يتضح سيطرة ضمير الغيبة على هذا المقطع؛ لأنه يتحدث عن الناقة، وكيف استعدت للحاق بالرَّكب الرَّاحل، فالشاعر يقوم بدور الرَّاوي، الرَّاصد لكل التَّفاصيل، بصور محسوسة ومرئية، ودقيقة للناقة ثم للمرأة.

بنية الخيال: ظهر التَّصدير في حشو الأبيات بشكل واضح، وإيقاع موسيقي مؤثر، جعلنا نرى الرِّحلة بصورة واضحة مرئية ومسموعة (من الشَّمس لما كانت الشَّمس ميسما)، (يُخال الحَصَى... رفاض الحَصَى) (ومار بها الضَّبعان مورا ... الرَّسيم فأرسما)، (تناجي.. نجواها) (إذا سرى ... سري عن ذراعيه)

بنية التَّشبيه: جاءت بكثرة، ومعتمدًا كما اعتدنا من حُميد، على تركيب بين نعت ومنعوت، دون أداة تشبيه في قوله: (الحديث المجمجم) شبه الحديث بين الظعائن بترديد النَّفس، دلالة الاضطراب من أثر الرحيل، وترك الرُّبوع، فهي رحلة القدر المجهول، وقد جاء به معرفة للتخصيص، (دموج الظباء العفر) شبه النَّساء بالظباء البيض، المتحصنات في كناسهن من شدة الحرارة، (الشمس ميسم) كناية عن شدة حرارتها، (السَّديل المرقم) تشبيه لستائر الهودج بالوشي المزين، دلالة الجمال والرونق، وهذا ما تكرر في أكثر من مقطع، فحُميد يحرص على الرؤية البصرية للرَّكب؛ ليجذب النَّظر إليه؛ فتزيينه حتى لا يغيب عن الأنظار، وقد أراد التركيز مع ركبه هو تحديدا؛ لذا جاء بالتركيب معرفة، (عجلى، شوشاة، مزاق، مراح) تشبيهات لسرعة الناقة؛ التي تعكس مشاعر حميد النَّفسية، ورغبته في اللحاق بالرَّكب المرتحل، (وجدا مجمجما)هذا وصف لحال النَّاقة بعد الانقياد للزِّمام، كناية عن الضَّعف والعجز؛ الذي ترتب عليه كتمان الوجد واللوعة.

يلاحَظ تكرار/ مقطعي حُميد لكلمة (مجمجم) مرة مع حديث النِّساء الرَّاحلات، كناية عن المرح والاستعداد للرَّحيل؛ فكان ترديد الحديث وكثرته، وهنا مع ناقته التي انقادت للخطام بعد خداع وإلزام (أعطت)؛ فكان إضمار الوجد وترديده، داخل نفسها المضطرة ـ راغمة ـ للرَّحيل، فهو قدر محتوم، فالشوق والرَّغبة في اللقاء مع الأحبة، هو شفاء للقلب، وتهدئة للنَّفس المغتربة في هذا العالم، وفي قوله: (سريحًا مجذمًا) تشبيه لقوة النَّاقة، وسرعتها في قطع المفاوز؛ لذا أعقبه بقوله: (رفاض الحصى ـ بهرمان مقصم) تشبيه للحصى تحت أقدام ناقته السريعة بالبهرمان المكسور؛ دلالة على شدتها وسرعتها، و(طرفا مقسما ـ لماح ـ رقبة) فكلها كناية عن التَّرقب، والنَّظرة العجلى منه للمرأة مخافة الرُّقباء،(اللغام المغمم) كناية عن الكثرة، (نجواها شفاء لأهيما) أولاً شبه نجوى المرأة بالدَّواء الشافي لقلبه، وفي (أهيم) شبه نفسه برجل ذهب عقله، من شدة صبابته، وعشقه لها، و(السَّديل المنمنم) تشبيه لستائر الهودج بثوب مخطط؛ لجذب الأنظار إليه.

بنيـة الصـوت، يسيطر صـوت الميم علـى هذا المقطـع فـي الحشـو، والعجـز بشكل خاص، فمعظم كلمات القافية، يتكرر بها صوت الميم (مجمجم، ميسم، مرقم، مريم، توءم، دما، ملوما، مجذما، مقصم، أرسم، تيمم، مقسم، مغمم، أهيم، منمنم)، وهو من الأصوات ذات النَّغم الرَّنان؛ الذي يجذب المتلقي، ويدعم الدلالة، مع تشديد حرف الرِّدف؛ مما يعكس اضطراب نفس الشاعر، ومع اعتماد التّكرار المقطعي في بعض الكلمات (مجمجم، منمنم) وخاصة في القافية؛ مما يكثف الإيقاع ومن ثمَّ الدِّلالة؛ مما يزيد من إقناع المتلقي بقصدية المبدع.

إن العناصر القصصية التي يستخدمها حُميد في قصيدته، ليست مجرد أدوات فنية، بل هي وسائل لفهم الذَّات والواقع؛ لذا أصبحت الرِّحلة تعبيرًا عن معاناة وجودية، تجمع بين الشُّعور بالفقد والحنين، والحركة المستمرة نحو المجهول.

إن كل بنية في القصيدة تتآزر مع غيرها؛ للحصول على بنية كلية متماسكة، داعمة للسياق، موضحة للمقصد، فالخيال يدعم الإيقاع، والإيقاع يثري النَّص، وهكذا، فالكل يعمل لمغزى واحد، وهو تحقيق مقصدية المبدع، وتحقيق الكلية لعمله، فلا مقطع مستقل، ولا دلالة منفصلة، بل بُنى واحدة متماسكة ومترابطة، وذلك في إطار دال ثابت، ومحدد منذ البداية، وهو الزمن؛ الذي ينتهي بكل تجارب الشَّاعر إلى الفناء والتَّلاشي.

يقول في رحلة وجدانية أخرى:

ومـا هَـاجَ هَـذا الشَّـوقَ إلَّا حَمَامـةٌ دَعَـتْ سَـاقَ حُـرٍّ تَرْحـةً وتَرَنُّمَـا
مـن الـوُرْقِ حَمَّـاءُ العِلَاطَيْنِ بَـاكَرَتْ عَسِيبَ أَشَاءٍ مَطْلَعَ الشَّمْسِ أَسْحَمَا
إذَا هَزْهَزَتْـهُ الـرِّيحُ أو لَعِبَـتْ بـه أَرَنَّـتْ عَلَيْـه مـاثلاً ومُقَوَّمـا
تُبَـارِي حَمـامَ الجَهْلَتـينِ وتَرْعَـوِي إلـى ابـنِ ثـلاثٍ بَـيْنَ عُـودَينِ أَعْجَمَـا
تَطَـوَّقَ طَوْقًـا لَـمْ يَكُـنْ عَـنْ تَميمَـةٍ ولا ضَـرْبِ صَـوّاغٍ بكَفَّيْـه دِرْهمـا
بَنَـتْ بَيتَـه الخَرْقـاءُ وهـي رَفِيقَـةٌ بـه بَـيْنَ أَعْـوادٍ بِعَلْيـاءَ مُعْلَمَـا
تُرَشِّـحُ أَحْـوَى مُزْلَغِبًّـا تَـرَى لـه أَنابيبَ من مُستَعجِل الرِّيش حَمْحَما

كـأنَّ علـى أَشْـدَاقِه نَـوْرَ حَنْـوَةٍ إذا هُـوَ مَـدَّ الجِيـدَ مِنـه لِيَطْعَمَـا
فلمَّا اكْتَسَى ريشًا سُخَامًا ولَمْ يَجِدْ لـه مَعَهـا فـي بَاحَـةِ العُـشِّ مَجْثِمـا
أُتِـيحَ لـه صَـقْرٌ مُسِـفٌّ فلَـمْ يَـدَعْ لهـا وَلَـدًا إلّا رَمِيمـا وأَعْظُمـا[1]

إن كل ما يحيط بالشاعر يدفعه للتذكر والشَّوق؛ الذي ينتهي بالمأساة والتَّمزق الدَّاخلي، فقد بدأ بشوق للربع ومن كان فيه، وما عاشه فيه من ذكريات سعيدة، واختتم بسؤال بلا رد (ولو أن ربعًا رد رجعًا)، وصمت للمكان يعكس سيطرة الدهر؛ مما يزيد من حنينه ومأساته، ثم رحل الشَّباب، وجاء المشيب بضعفه ووهنه؛ لينبه النَّفس إلى قرب الفناء؛ مما يزيد من اضطرابه، ثم كانت رحلة الظعائن (شاقتك)؛ التي بدأت بلهفة وشوق لمن فيها، وختمها بصورة الجمل المُسن الضعيف؛ ليؤكد لذاته سيطرة الزمن على كل جميل في حياته، ثم قرر هو اللحاق بالرَّكب؛ فاستقل ناقة ذات مواصفات خاصة، ولكنَّ اللقاء كان خاطفًا وسريعًا، لم يشف صبابة المحب؛ فعاوده الشَّوق والحنين؛ فجاءت صورة الحمامة تعكس غربته، وإحساسه الشَّديد بالتَّلاشي، فشاركها النُّواح والأنين على فقيدها.

إن عدم التَّأقلم مع الواقع، هو أساس إسقاط مشاعره المضطربة على عناصر الطبيعة من حوله؛ أي إن الفضاء الطبيعي هو التَّعويض عن الفضاء الاجتماعي؛ لذا جاءت قصة الحمامة؛ لتعكس حال الحرمان والغربة؛ الذي يشعر بعد حُميد بعد فقد أم سالم، وهي من الطيور التي ترددت في شعر الكثير؛ لِمَ تحمله من جمال ووداعة، ولِمَ تحركه في نفوس الشُّعراء من شجن بنواحها،" فأكثر الشُّعراء وقف عليها، وهي على الغصون تشجو، فكانت تذكرهم غربتهم، فمنهم من أحزنته، ومنهم من تعاطف معها، ومنهم من أشفق عليها، ومنهم من قاس غربته على أنينها، وكانت بينهما ألفة، وشجو، واستنطاق، وأحيانًا مشاركة في الشَّجن، والألم، والحنين"[2].

(١) ديوانه ـ ص٢٤، ٢٥.

(٢) مخاطبة الطير في الشعر العربي حتى نهاية القرن الخامس الهجري، رسالة ماجستير، حمد بن علي بن حمد الهاشمي، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، ٢٠١٤م، ص٢٣.

يبدأ حُميد في نسج قصة متكاملة العناصر، تتداخل فيها مشاعر الحزن والحنين؛ حيث يصور في هذا المقطع حمامة مطوقة، تنوح بحرقة شديدة؛ لفجيعتها في فرخها الصَّغير؛ الذي أنقضَّ عليه صقرٌ جارح، فلم يتركه إلا(رميمًا)عظامًا بالية، وتلك نهاية مأساوية، تستدعي الصِّياح والتَّرنم (ساق حُر)، فإذا بها جميلة من الوُرق، اتخذت من العسيب مسكنًا ومستقرًا (بين عودين/ مكان محفوف بالخطر)؛ فبنت لصغيرها عشًا فيه، فهو ابن ثلاثة أيام؛ أي يستحق الرِّعاية والحماية، فضلاً عن كونه طائرًا أعجميًا، لا يستطيع الإفصاح عن شيء؛ مما يثير الشفقة والرَّحمة، وهو جميل مطوق مثلها، دون أن يكون هذا الطوق تميمةً له، وكأنها تتمنى لو استطاعت فعل ذلك/ تعويذة لحمايته من فواجع القدر.

إن مشاعر الأم واحدة في الإنسان والحيوان، فإذا بها تلوم ذاتها لومًا شديدًا، وتتهم نفسها بالتَّقصير والإهمال في حق هذا الصَّغير، حتى تكون تلك نهايته، فتذكرُ أنها لم تختر مكانًا للعش مختفيًا عن الأنظار، حتى لا يصيبه السوء؛ لكنَّه (معلما)، رغم أنه (بعلياء) بكل ما تحمل الكلمة من ارتفاع ومنعة، ولكن القدر لا يمنعه شيء، وهذا ما انعكس في وصف حميد لها بأنها (خرقاء)؛ أي ليست ذات خبرة، حتى تحسن اختيار مكان العش، فيقال: أخرق من حمامة؛ لقلة خبرتها، وإدراكها للأمور، فهذا اللوم للذات، فيه إحساس شديد بالذَّنب، وكأنها هي سبب موته، فكان بإمكانها حمايته من غدر الزَّمن؛ الذي ينتهي بالجميع إلى فناء محقق، ولكنها ظنت من منظر فرخها؛ الذي اكتسى بالرِّيش وملأ العش، أنه قادر على حماية نفسه، ولكنه ما زال ضعيفًا، في حاجة لرعايتها، فكان البكاء والهديل، مصاحبًا لها بسبب هذا الحادث الأليم، يقول حُميد:

فأَوْفَتْ على غُصْنٍ ضُحَيًّا فلم تَدَعْ لباكيَـــةٍ فـــي شَـــجْوِها مُتَلَوَّمـــا
مُطَوَّقـــةٌ خَطْبـــاءُ تَصْـــدَحُ كلَّمـــا دَنَـا الصَّـيفُ وانجـالَ الرَّبيـعُ فأَنْجَمـا
ونـــازَعْنَ خيطـــانَ الأَرَاكِ فَراجَعَـــتْ لِهادِفِهـــا مـــنهُنَّ لَـــدْنًا مُقَوَّمـــا
فماحَـــتْ بـــه غُـــرَّ الثَّنايَـــا كأنَّمَـــا جَلَـــتْ بِنَضِـــيرِ الخُـــوطِ دُرًّا مُنَظَّمـــا

إذا شِـئتُ غَنَّتنِـي بـأَجْزاع بِيشَـةٍ أَو النَّخـلِ مِـنْ تَثْلِيـثَ أَو مِـنْ يَبَنْبَـا
عَجِبْـتُ لهـا أَنَّـى يكـونُ غِنَاؤُهـا فَصِـيحًا ولـم تَفْغَـرْ بِمنْطِقهـا فَمَـا
فلـم أرَ مَحزونًـا لـه مِثْـلُ صَـوْتِها ولا عَرَبيًّـا شَـاقَه صَـوْتُ أَعْجَمـا
كَمِثْلـي [إذا غَنَّـتْ] ولكـنَّ صَـوْتَها لـه عَوْلَـةٌ لَـو يَفْهَـمُ العَـوْدُ أَرْزَمـا(١)

يمثل صوت الحمامة الشفرة الأساسية لفهم القصة الشعرية، فهو ليس مجرد صوت طبيعي، بل هو تعبير عن مشاركة الحزن والنَّوح مع الشَّاعر؛ مما يعمق الشُّعور بالوحدة والاغتراب، في ظل فضاء خارجي ملئ بالتناقض والصراع. فها هي تصدح كلما دنا الصَّيف، وذهب الرَّبيع، يعود حُميد إلى ربط كل ما هو جميل بزمن الرَّبيع؛ الذي شهد ذكرياته الجميلة مع المرأة في الرَّبع، والذي سمنت فيه الإبل وتضخمت، ويراه في الفرخ الصَّغير (كأن على أشداقه نور حنوة)، بينما بحلول الصَّيف يذهب الخصب والحيوية، ويحل القيظ والشُّحوب، وهذا ما اتضح في ثنائية ضدية (دنا الصيف/ انجال الرَّبيع).

هذا حال الحمامة التي غلفها حُميد بمشاعره، فباتت ـ مثله ـ تنوح وتترنم حزنًا، وحنينًا، ووجدًا كلما ذهب الرَّبيع وحلَّ الصيف، ولكن الغريب أنه يجعل هذا الغناء غير مفهومًا، وكأنه يريد القول: إن المأساة والحنين لمن عاشها فقط، فهو الوحيد ـ لأنه يمر بالمأساة نفسها ـ الذي فهم نواحها، وتأثر لشوقها؛ لأنه يشتاق ويحن مثلها (كمثلي)، ولكن دون جدوى ودون تواصل، فلا يفهم حرارة الوجد إلا من ذاقه، وهي النَّهاية نفسها في مقطع الرَّبع؛ الذي ذكر فيه أن الرَّبع لو فهم سؤاله؛ لأشار أو لتكلم، أو حتى تجاوب معه، وهذا ما أكده في نهاية مقطع الحمامة، فالوجد يستدعي الحنين، والمشاركة لمن يعيشه بالفعل؛ لذا اختار (الإرزام)؛ الذي يدل بشدة على الحنين؛ مما يدل على شدة الألم؛ الذي لا يمكن التَّفوه به، وهذا ما انعكس على صوت الحمامة، فبدا أعجميًا، غير مفهوم إلا له (فلم أر محزونًا مثل صوتها)، فصوتها ناطق بمعاناتها.

(١) ديوانه ـ ص٢٦، ٢٧.

(بأجزاع بيشة/ تثليث/ يبنم) تعدد الأماكن يعكس سيطرة الحنين والفقد على المكان، فهي تريد نشر حزنها في كل مكان، كأنها ما زالت تبحث عن فقيدها، أو كأن الشَّاعر هو من يريد النُّواح في كل مكان، وذلك ما يتضح في قوله:(إذا شئت غنتني)ـ علاقة وثيقة جعلت غناءها برغبته هو ـ فقد اتخذ من الحمامة صديقًا يبثه شكواه، فكل منهما يغني لبلاه (كمثلي إذا غنت)، وهذا بداية ظهور لقصته مع صاحبته/ ذروة الحدث.

هذه المشاركة الوجدانية، تبرز شعورًا بالفقد والاغتراب، تجعل الشاعر يعبر عن حاله /لمجهول، والمأساوي عبر الإسقاط على حياة الحمامة، فالقلق يسيطر على المقطع، ويعكس بعدًا دلاليًا، معبرًا عن حالة فقد شديدة، وانعكاس لما يدور في ذهن الشَّاعر، فكان الصِّياحُ، والبوح وسائل التَّعبير عن مكنون نفسه وشجونها؛ مما أثرى النَّص، وأكسبه حيويةً، ودرامية متميزة، فكثرتْ الإيحاءات والصور المفعمة، بخيال حي ومتوقد، فهو يؤكد من خلال هذه القصة أن الزمن مسيطر، وفاعل في أي لحظة، مهما كانت الحِيطة والحذر، والرِّعاية والحماية، فهو ينشر آثاره في كل مكان، ويكفي (الصَّقر) وسيلة للزمن المدمر، حتى نتوقع كيف تكون النَّهاية مع فرخ حمام ضعيف، لا يقوى حتى على النُّطق، فهذا هو الصِّراع الأزلي بين الإنسان والطبيعة؛ الذي رسم هذه القصة بهذه الصورة البائسة المريرة، وهي صورة واقعية للعالم المحيط؛ الذي يغلفه الفقد والغربة، في حين ينشد حُميد ـ كما كان في الربع ـ مثالية مستحيلة، يحقق فيها آماله وطموحاته؛ لذا سيطر ضمير الغائب على المقطع، ولم يظهر الشَّاعر إلا في الامتزاج بين حاله وحال تلك الحمامة (كمثلي).

اختفي صوت الشاعر لصالح صوت الحمامة في هذه القصة، وأصبح صوتها هو المرآة التي تعكس معاناة الشاعر، ثم يتشابك صوت الحمامة مع صوت الشاعر في النهاية، فيرتفع صوته من خلال حالة من الحلم المشترك مع الحمامة،؛ أي يعبر عن اغترابه وحنينه من خلال تفاعل رمزي مع الطبيعة؛ فتتحول معاناته إلى معاناة الكائنات الطبيعية الأخرى.

بدت حمامة حُميد معادلاً موضوعيًا لحالته الوجدانية، فهي رمز لشوقه وحنينه، هي مظهر الطبيعة؛ الذي يرى فيها حاله، هي انعكاس لشوقه وناره المتأججة؛ لذا جاء هذا المقطع حاملاً لكثير من مشاعر الفقد؛ الذي لا يمكن تعويضه، أو تخفيف آثاره؛ لذا بدا الحنين حارًا، بلا أمل في عودة أو وصال.

إذا كانت الحمامة عند كثير من الشُّعراء رمزًا للألفة والوداعة والمحبة، إلا أنها عند حُميد بدت مناقضة لما هو معروف، فهي فاقدة تنعي صغيرها، تنوح بصوت فصيح، ولكنَّه غير مفهوم، فجاء جامعًا بين التَّرح والتَّرنم، بين الفصاحة والعجمة، فقد سيطرت المفارقة على هذا المقطع؛ فجاءت صوره متناقضة، تعكس حال الفقد بين الشاعر لأم سالم، والحمامة لفرخها الصغير، وكلاهما من آثار الزمن؛ الذي أدى بالمرأة للرحيل، وبالصَّقر لأكل هذا الصَّغير، فهي قوى الزمن المدمرة، هي ملامح الصِّراع الأبدي بين قوى الطبيعة، وهي صراع الإنسان والموجودات.

في هذه القصة، يظهر اهتمام حُميد بعناصر السَّرد الشِّعري؛ مثل: الوصف، والحوار، كما يخلق عقدة، وزمنًا ومكانًا للرحلة، فهذا البناء السَّردي، يضفي على القصيدة طابعًا دراميًا، ويمنحها بُعدًا أعمق، يتجاوز الوصف السَّطحي للمشاعر، إلى آخر أعمق وأدق؛ لذا حقق هذا المقطع تكاملاً في التَّصوير الذاتي والموضوعي، إلى جانب مشاركة الحمامة في العاطفة، وإسقاط مشاعر حُميد عليها، ثم استكمال أركان التَّصوير الفني؛ من مكان/عسيب، وزمان/مطلع الشمس، وحركة/هزهزته الريح[1]، فالزمن السَّردي للقصة يعود بالشَّوق إلى ماضٍ بعيد، يتجدد في الحاضر؛ ليعبر عن استمرارية التَّأثير في المستقبل. فالشَّاعر يربط بين الماضي والحاضر والمستقبل؛ للتعبير عن أشواقه؛ التي ما زالت قائمة في الزمن الحاضر.

بنية اللون/ مرئي، سيطرت الألوان على مقطع الحمامة بشكل واضح؛ مما يعكس حنينًا وفقدًا للشاعر، وللحمامة أيضًا، فإذا كانت الطبيعة تحمل معاني جمالية ورمزية عميقة، وتبدو أوصافها جميلة؛ لكن عند التعمق فيها، نجد أنها تحمل دلالات

(١) انظر: ديوانه ـ جمع وتحقيق د. محمد شفيق البيطار. ص١٢٠.

ضمنية كئيبة فالألوان الداكنة، خاصة اللون الأسود، تهيمن على مشاهد الطبيعة؛ مما يعكس نفس حُميد القاتمة، ومشاعره المأساوية، فالحمامة من (الوُرق حماء العلاطين)، وهو لون مختلط بين الأبيض والأسود، وزاد على ذلك اختلاط اللونين أيضًا في جناحيها؛ فبدت(خطباء)، كذلك بدا العسيب/ رمز الخصب والخضرة أسحم، وهذا إسقاط لمشاعره الحزينة على الطبيعة من حوله، ولعل ذلك يرجع إلى أن هذا العسيب الذي بُني فيه العش، تحول إلى قبر، انتهت فيه حياة ذلك الصغير، فهو يحمل ثنائية الحياة والموت، (أحوى) فعندما اختار حميد لون صغيرها، جعله أحوى؛ أي تداخل اللون الأسود مرة أخرى مع الأخضر، فالسَّواد لن يفارقه (حمحما)، ولكن الشاعر يعشق الرَّبيع، بجماله ونضارته؛ فجعل غذاء الصغير من نبته(نور حنوة)، مثلما ذكر مع الإبل الرَّاحلة (رعَيْن المُرار).

بنية الصوت/ سمعي: ظهر في قوله:(ساق حُرٍّ، ترنم، أرنت، هزهزته الريح، أعجم، شجوها، تصدح، غنتني، غناؤها فصيحًا، له عولة، أرزما)، هكذا تآزر اللون مع الصَّوت؛ ليعكسا نفس الحمامة المفجوعة في وليدها، فقد بُني إيقاع المقطع ـ خاصة القافية ـ على أصوات تحاكي صوت الحمامة *الحزينة*؛ مما يجعل الصَّوت الصَّادر عن القافية، يشبه صوت نواح الحمامة. هذا التَّوافق بين الإيقاع والصورة الرَّمزية، يعزز تأثير النَّص على المتلقي، ويزيد من قوته الشعورية.

بنية التَّضاد، إن شدة الوجد والحنين، هو أساس كثرة الثنائيات المتضادة في هذا المقطع، فجاء صوت الحمامة جامعًا بين (ترحة/ ترنما)؛ لشدة فجيعتها؛ فبدا الصوت غير مفهوم بين التَّرنح والتَّرنم، ويقول في وصف العسيب (ماثلا/ مقوما)، وفي وصفها جامعًا بين الأسود والأبيض (خطباء)، وبين(دنا الصَّيف/ انجال الرَّبيع)، وبين (عربيا/ أعجما)، فكلها مفارقات مغايرة للواقع؛ لأنها معادل لحاله.

بنية التَّشبيه، وجاء به عند تصوير العَسيب (عسيب أسحم)، وهذا من المفارقات كما ذكرت، و(أعجم) كناية عن ضعف الفَرْخ الصَّغير، فهو غير قادر على الصِّياح لنجدته؛ مما يؤكد حاجته الشديدة للرعاية، وهي (الخرقاء) كناية عن قلة الخبرة/

مبرر لموت صغيرها، كما يشير إلى مراحل نمو الصَّغير (ريشا سخاما)؛ أي اكتسى ريشًا لينًا، (رميما، وأعظما) كناية عن الفناء المحقق. فكل العناصر الخارجية، تداخلت مع المشاعر الدَّاخلية؛ فكان التَّحول اللَّوني والصَّوتي؛ الذي يعكس شعورًا بالتَّوتر الشَّديد، فالتَّفاعل بين الألوان، والرُّموز، والأصوات، يُبرز حالة الشَّاعر النَّفسية؛ حيث يمتزج الحزن مع الطبيعة؛ فيتخذ من قصة الحمامة رمزًا لحالته الخاصة؛ مما يعزز الشُّعور بالمأساة.

ينتقل حُميد إلى رحلة جديدة، وسيطرة أخرى للزمن، يقول في تصوير البرق:

خَلِيلَـــيَّ هُبَّـــا عَلِّلانِـــيَ وانظُـــرا إلـى البَـرْقِ إذْ يَفْـرِي سَـنًى وتَبَسَّـما
عُروضًـا تَعـدَّتْ مـن تِهامَـة أُهْـدِيتْ لِنَجْـدٍ فَسَـاحَ البَـرْقُ نَجْـدًا وأَتْهَمـا
كـــأنَّ رِياحًـــا أَطْلَعَتْـــه مَرِيضَـــةً مـن الغَـوْرِ يَسْـعِرْن الأَبـاءَ المُضَـرَّما
كـنَفْض عِتَـاقِ الخَيْـلِ حِينَ تَوَجَّهـتْ إلـــيهنَّ أبْصـــارٌ وأَيْقَظْـــنَ نُوَّمـــا(١)

البرق ظاهرة طبيعية قوية، لفت أنظار كثير من الشُّعراء لمدلولات كثيرة، تجمع بين الرمزية والنفسية، فهو أولاً علامة على قوة الطبيعة وسطوتها، وهو رمز لقوة مدمرة، ورمز للدهشة والسرعة الخاطفة، بل هو رمز لحادثة غير متوقعة، أو هو ـ على النَّقيض ـ أمل متجدد إذا كان محملاً بالمطر، كل تلك الرُّموز تتفق تمامًا مع حال حُميد، فهو يعاني الفراق والهجر، ويشعر بالحنين والشَّوق، فتلك الحيرة؛ التي تعكس ضياعًا نفسيًا، هى التي استدعت في مخيلته تلك اللحظات العابرة للبرق؛ حيث يرى حاله مع المرأة، الملئ بالشَّوق واللقاءات الخاطفة العاجلة، مثل حال البرق الخاطف؛ الذي يحدث فجأة ويختفي، حتى إنك قد لا تشعر به، وهذا انعكاس لحال حُميد، وفراغه العاطفي، وإحساسه بالغربة والضَّياع.

البرق هدية من الطبيعة، ولكن ذلك مشروط بالمطر، وهذا ما لم يتحقق في برق حُميد؛ لإحساسه الشَّديد بالمعاناة والتَّمزق، وسيطرة الزمن عليه، فكل النَّهايات عند حُميد خائبة؛ لذا رآه قادرًا على إضرام النَّار، وإيقاظ النَّائمين (وأيقظن نوما)،

(١) ديوانه ـ صنعة أ/عبد العزيز الميمني ـ ص٢٧.

فهو مفزع مخيف؛ لأنه من أدوات الزمن. إن كل أمل عند حُميد، ينتهي بفاجعة غير متوقعة، وهذا انعكاس لاضطراب داخلي، يسيطر على مخزونه اللغوي وخياله الشعري؛ فتأتي صوره بهذا الحال البائس.

ويترك البرق إلى رحلة جديدة، ولكن لصاحبيه، يقول فيها:

خَلِيلِـيَّ إِنِّـي مُشْـتَكٍ مَـا أَصَـابَنِي لِتَسـتيقِنَا مَـا قَـدْ لَقيـتُ وتَعْلَمـا
أُمَلِّيكمـا إِنَّ الأمانـةَ مَـنْ يَخُـنْ بهـا يَحتَمِـلْ يومًـا مـن اللهِ مَأثَمـا
فـلا تُفْشِـيَا سـرِّي ولا تَخْـذُلَا أَخًـا أَبَثَّكمـا منْـه الحَـدِيثَ المُكَتَّمَـا
لِتَتَّخِـذَا لِـي بَـارَكَ اللهُ فِيكُمـا إِلـَى آل لَيْلَـى العامرِيَّـة سُـلَّما
وقُـولَا إِذَا جاوَزْتُمـا آلَ عـامرٍ وجاوزتُمـا الحيَّـيْن: نَهْـدًا وخَثْعَمـا
نَزِيعَـانِ مِـنْ جَـرْمِ بـن رَبَّـانَ إِنَّهـم أَبَـوْا أَنْ يُمِيرُوا فـي الهَزَاهِزِ محْجَمـا
وسِـيرَا علَـى نِضْـوَينِ مُكْتَنِفَيْهِمـا ولَا تَحْمِـلَا إِلَّا زِنَـادًا وأَسْـهُمَا
وزَادًا غَرِيضًـا خَفِّفَـاهُ عليكُمـا ولَا تُفْشِـيا سِـرًّا وَلَا تَحْمِـلا دَمَـا
وإِنْ كـان لَـيْلاً فالوِيَـا نَسَـبَيْكُما وإِن خِفْتُمـا أَنْ تُعْرَفـا فَتَلَثَّمـا
وقُـولا خَرجْنَـا تـاجِرَينِ فأَبْطـأَتْ رِكـابٌ تَرْكناهَـا بِتَثْلِيـثَ قُيَّمـا
ولَـوْ قَـدْ أَتانَـا بَزُّنـا ورَقِيقُنـا تَمَـوَّل مِـنْكُم مَـنْ أَتَيْنـاهُ مُعْـدِمَا
فَمَـا مِـنْكُمُ إِلَّا رَأَينَـاهُ دَانِيًـا إِلينـا بحَمْـدِ اللهِ فـي العَـيْن مُسْـلِمَا
ومُـدَّا لَهُـم فـي السَّـوْمِ حَتّـى تَمَكَّنَـا وَلَا تَسْـتَلِجَّا صَـفْقَ بَيْـعٍ فتُلْزَمَـا
فـإِنْ أَنْتُمـا اطمَأْنَنْتُمـا وأَمِنْتُمـا وأَجلَبْتُمـا مـا شِـئْتُما فَتَكَلَّمـا
وقُـولَا لهـا مَـا تَـأَمُرِينَ بِصَـاحِبٍ لَنَـا قَـدْ تَرَكْـتِ القَلْـبَ منـه مُتَيَّمـا
أَبِينـي لَنَـا إِنَّـا رَحَلْنَـا مَطِيَّنَـا إِليـكِ ومـا نَرْجُـوه إِلَّا تَلَوُّمَـا

اعتمد حميد لفظ (خليلي) للتخلص من مقطع الحمامة إلى مقطع البرق، ثم استخدمه هنا للتخلص من البرق إلى مقطع الصَّاحبين، فالحوار يزيد من قوة السَّرد، ويعزز المشاعر الإنسانية المتمثلة في الصداقة.

يرسل حُميد صاحبيه للحبيبة؛ لإخبارها بحاله، ولكن بطريقة مليئة بالخبث والدَّهاء، فأولاً ـ شكى لهما ما به؛ حتى يعلما ـ لتستيقنا ـ ما أصابه، وبذلك يكونا قادرين على بث شكواه، وتحقيق المغزى من الرِّسالة، ثم يطلق حكمة، وتحذيرًا في آن واحد، فهو يحذرهما من خيانة الأمانة، وما يعقب ذلك من آثام، فمن الضروري ـ بل من الواجب ـ عدم إفشاء السِّر، أو خذلان الصَّاحب، فهما وسيلة وسلم للوصول إلى قلب ليلى؛ لذا أشار عليهما بما يفعلانه؛ حتى لا يتكشف أمرهما، فعليهما أولاً الانتساب إلى (جَرْم)/ تقمص نسب مزيف؛ لأن العرب تأمنها ولا تخاف غدرها، مع التأكيد على أنهما خاليان من أي دماء أو ثأر؛ أي لن يطلبوا من أحد، وإن شعرتم بعدم الأمان، فعليكم بالتَّخفي (فتلثما)، ثم يستكمل سرد الأحاديث الملفقة (وقولا) إنكما تاجران ضلَّا الرَّكب، وفي حاجة للمال، وتأخرت ركابهما، الممتلئة بالبضائع والعبيد، وسيقييما هنا حتى تصل القافلة، مع تحذيرهم من التَّقمص الشَّديد؛ الذي قد يؤدي بهم إلى التَّورط في تجارة لا حاجة لهما بها(ولا تستلجا... فتلزما)، فإذا تمَّ الأمر بسلام، ونجحت الخطة (أطمأننتما، أمنتما، أجلبتما) فتكلما، فإفشاء السَّر للمرأة، وبثَّها الشَّكوى، مشروط بالطمأنينة والأمان، ولابد منكما توضيح ما أصاب قلبي من هواها؛ حتى ترق لحاله، فالموت يحيط به ويسيطر عليه، بل هو في انتظاره؛ نتيجة شدة الفراق والحنين.

كل تلك المحاولات، ووسائل الترقيق والشفقة، باءت بالفشل، فيقول متحسرًا:

فجَاءَا ولَمَّا يَقْضِيَا لِيَ حاجَةً إلَيَّ ولَمَّا يُبْرِمَا الأَمْرَ مُبْرَما

فَمَا لَهُما مِنْ مُرْسَلَيْنِ لِحَاجَةٍ أَسَافَا من المالِ التِّلادَ وأَعْدَما

ألَمْ تَعْلَمَا أَنِّي مُصَابٌ فَتَذْكُرا بَلَائِي إذَا مَا جُرْفُ قَوْمٍ تَهدَّمَا

أَلَا هَلْ صَدَى أُمِّ الوَلِيد مُكلِّمٌ صَدَاي إذَا ما كُنْتُ رَمْسًا وأَعْظُمَا

فبعد تراتب الأحداث وتصاعدها، انتهت بالخيبة (ولمَّا يقضيا ليّ حاجة)، وهذا ما دفعه للعتاب واللوم (ألم تعلما أني مصاب/ فتذكرا بلائي)، فقد أخبرهما بحاله وشكواه أولاً؛ حتى لا يخيب رجاؤه، ولكنهما لم يستطيعا نقل تلك المشاعر البائسة،

فهل المشكلة في المرأة؛ التي لم تتحرك لحاله، ولم تهتم بما أصابه؟ أم الفشل راجع إلى سوء تصرف الرّسولين؟ فلا يبث الشَّكوى إلا من شَعُرَ بها، وتجرَّع مذاقها المرير؛ لذا حرص حُميد في البداية على توضيح حاله لهما؛ حتى يتمكنا بذكاء من نقله للمرأة، ولكن الخيبة والفشل كانا نهاية تلك الرحلة ـ وكل الرَّحلات السَّابقة ـ التي تمثل نهاية للقصيدة أيضًا، ونهاية لحاله مع المرأة.

(ألا هل صدى أم الوليد مكلِّمٌ صدايَ) بلغَ بحُميد اليأس أن تمنى أن يتلاقيا بعد موته، وتحوله إلى عظام بالية، لصعوبة تحقق اللقاء في الواقع. ألاحظ عودة حُميد مرة أخرى إلى لفظ(أم)؛ الذي بدأ به القصيدة، كرمز للتجدد والخصوبة، فضلاً عن دلالة الوليد/ رمز البراءة والطفولة، بداية حياة جديدة، فقد جمع في هذا الشَّطر بين النَّهاية/ الموت، البداية/ الطفولة، فالقصيدة دائرة مغلقة على نفسها، بدأت بالربع الصَّامت، الخالي من الأحبة، وانتهت بصدى للمرأة وله(رمس وأعظم)، دلالة الخلاء أيضًا، وكلا الصورتين انعكاس لسيطرة الزمن والفناء، وهذا خلاصة فكره وحياته.

التحليل البنيوي للمقطع:

يسيطر الحوار على هذا المقطع بشكل واضح؛ لظهور صاحبين للشاعر كعادة الجاهليين(أمليكما، لا تفشيا، لا تخذلا، أبثكما، تتخذا، جاوزتما، قولا، سيرا، لا تحملا، خقتما، تعرفا، تلثما، خرجتما...)، وقد تنوعت الأفعال بين الأمر والنَّهي، وقد ربط حُميد بين تلك الأحداث بالواو والفاء؛ مما يقوي من درامية العمل، ويساعد في تتابع الأحداث، مع ظهور أفعال القول؛ لأنهما يحملان رسالة مهمة، وعليهما اختيار أعذب الحديث؛ لإقناع المرأة بفحوى رسالته، وما وصل إليه حاله، فالحوار ساعد في تطوير الحدث، وبث الحيوية في الأبيات، فضلاً عن إثراء الدلالة، ومن ناحية أخرى تبدو المفارقة واضحة بين حماسة أفعال حُميد، وتوصيته الشَّديدة لصاحبيه، وبين الهدف من تلك الأفعال، وهو الوساطة لدى المرأة، وإن كان هذا الأمر خطيرًا لدى الشَّاعر، لكنَّ دلالة الأفعال أخطر.

بنية الفعل: يسيطر النَّهي على أفعال هذا المقطع؛ لبيان شدة الحذر من الشَّاعر، وخشية فضح حاله(لا تفشيا، لا تخذلا، لا تحملا)، مع تكرار لا تفشيا تحديدًا؛ لبيان خطورة الأمر، والتأكيد على شدة الحنين، ثم ربط الفعل الثَّاني(لا تخذلا) بـ(أخًا)؛ للترقيق والاستعطاف، فلا يُخذل الأخ؛ دلالة على القرب والمحبة، كذلك اعتمد مع النَّهي على الدُّعاء(بارك الله فيكما)؛ للحث والتَّحفيز، أما(لا تحملا)، فقد كرَّره مرتين أيضًا؛ مرة متعلقة بالأسحلة(لا تحملا إلا زنادًا وأسهما)، وذلك مرتبط بفعل الأمر في أول الشَّطر(وسيرا على نضوين)، فهو ينصحهما أن يتخذا بعيرين هزيلين، وألا يحملا ألا أقل الأسلحة، مع الحرص على عدم المواجهة، حتى لا يترتب على ذلك ما نهاهما عنه، وكرر معه الفعل مرة أخرى، وهو(لا تحملا دما)، فالمهمة محددة، بعيدًا عن دم أو صراعات،

كذلك يتضح فعل الأمر في توجيهات حُميد لصاحبيه، يقول: (وقولا، وسيرا، فالويا، تلثما، وقولا خرجنا، ومدا لهم، وقولا لها)، فهو ينصح، ويرشد لضرورة إتمام المهمة المكلفين بها، أما قوله: (أبيني لنا)، فهو ترقيق لقلب المرأة، وبيان لمشقة الرِّحلة حتى يصلا إليها.

التَّضاد: فقد اتضح في قوله:(أبثكما/ الحديث المكتما)، فالإفصاح عن مكنون قلبه ليس بالأمر اليسير، ولذا سبقه بالنَّهي والتَّحذير من إفشاء السِّر، وخذلان الأخ.

بنية التَّشبيه: يقول حُميد:(الحديث المكتم) تشبيه لحاله من الهوى، وما يكتمه بين جوانحه؛ مما يزيد الشوق والجوى،(سلَّم) تشبيه لصاحبيه بالسلّم في الاعتماد عليهما للوصول إلى المرأة، (نزيعان) تشبيه لصاحبيه؛ لترقيق قلب آل عامر، ولمساعدتهما في تجاوز الحي؛ وصولاً إلى المرأة، وهذا إشارة إلى كرم أهل الجاهلية، وحسن ضيافتهم للغرباء، (القلب منه متيم) تشبيه لشدة اللوعة من الفراق، (جُرف قوم تهدما) تشيه لحاله بعد فراق المرأة؛ مما يعكس شدة المأساة التي أصابت قلبه.

التّكرار: اتضح في قوله: (جاوزتما آل عامر ـ وجاوزتما الحيين)، فهذا ترديد يلفت نظر المتلقي، ويعكس شدة التَّرقب، والخوف من عاقبة الأمر، فتجاوز آل عامر،

ونهد، وخثعم، هو بداية الأمان، والدَّافع للاستمرار في مهمتهما، فالتّكرار يؤكد حرص شديد من حُميد على إتمام المهمة، وفي قوله:(لا تفشيا سرًا، ولا تحملا دما) تكرار النّهي بهذا التَّركيب الفِعْلي، في عجز البيت، يعكس خوف حُميد من فشل المهمة، وكشف أمره، وهذا مما لا يُحْمد عُقْباه؛ لذا فهو دائم التَّأكيد على الحفاظ على سِرِّه، وعدم الغدر به،(لمَّا يبرما الأمر، مبرما)، فالترديد هنا يعكس دهشة شديدة من حُميد بنهاية المهمة بهذا الحال، دون إبرام وحسم للأمر، رغم كل التحايل، والتقمص، والأحاديث الملفقة، فضلاً عن التَّوصيات من قبل حُميد، فالتَّكرار يؤكد الحزن الشَّديد لِمَا آل إليه الحال؛ مما زاد من شوقه ولوعته، ويتكرر بشكل متفرق في المقطع أفعال القول؛ مما يولد صراعًا دراميًا، ويدعم السَّرد؛ مما يساعد في تنامي الأحداث وتماسك النَّص.

يتضح في هذا المقطع سيطرة صوت الشَّاعر/ الرَّاوي؛ ليصبح الشخصية الرَّئيسة، فهو من يتحدث ويخطط، دون اعتراض من أحد، بل هو من يتوقع النتيجة، مع إلغاء لوجود صاحبيه؛ لذا يبدو تكرار ضمير المخاطب(أنتما) مجرد وسيلة للهروب من الاغتراب الدَّاخلي، لأنه في النَّهاية يعود إلى ضمير المتكلم مرة أخرى، معترفًا بإخفاقه في التَّغلب على مشاعره، مما يجعل الحدث يصل إلى الذروة ثم ينخفض، فمشاعر حميد المتضخمة، هي شفرة ذلك المقطع؛ حيث يعبر عنها بوسائل فنية متعددة، في حين تتحرك الشخصيات الأخرى كدمى في يديه، ولكن جاءت القصة مكتملة العناصر، محكمة البناء، جيدة السَّبك.

بعد الانتهاء من تفصيل البنية الخاصة بكل رحلة، يتضح أن المسيطر على كل المقاطع، هو الزمن، ولكن باختلاف آثاره من مقطع لآخر، ولكن المتَّفق عليه أن جميع المقاطع إلى فناء محقق، فكل القصص ـ استبطان لذات حُميد ـ ذات بنية درامية، مليئة بأنماط صراع مختلفة؛ خارجي مع الزَّمن من ناحية، وداخلي نفسي من ناحية أخرى؛ لذا بدا الحنين متجددًا مع كل مقطع، وهذا تفصيل ما ذكرت:

- **مقطع الطَّلل/ الرَّبع**، فقد اتضحت آثار الزمن في صمت الرَّبع ـ نتيجة رحيل المرأة ـ وعدم رده للسائل المتوجع؛ مما ترتب عليه حسرة، واستسلام للزمن(ولو أنَّ)، وهذا ما زاد غربته، (فالطلل حنين للذكرى).
- **مقطع الشَّيب**، فهو من أهم مدلولات الزمن وآثاره، واتضح ذلك في تبدل حال البصر والسمع من القوة إلى الضَّعف، مع (حنين لنضارة الشَّباب).
- **مقطع الظَّعائن**، بدأ بشوق نتيجة الرَّحيل كأثر للزمن والقطيعة، وانتهى بـ(العود المسن)؛ الذي لا يقوى على فعل شيء؛ مما يعكس عجز واستسلام، وهذه نهاية الصِّراع مع الزَّمن.
- **مقطع المرأة المنعمة العزيزة**، فقد بدت صامتة، تكتفي فقط بالإشارة، لا تقدر على إمساك الزمام لقيادة إبل الرَّحل؛ مما يؤكد أنها مُسيَّرة، لا مخيرة في قرار الرَّحيل، وهذا أهم آثار الزمن، فهو من يقرر، وعلينا الانقياد.
- **مقطع رحلة الشاعر** خلف الرَّكب للحاق بالعذارى؛ تلك الرِّحلة التي انتهت بنجوى سريعة خاطفة، في ترقب وحذر؛ مما يعكس الحرمان والشوق الشَّديدين (حنين للوصال).
- **مقطع الحمامة النَّائحة**، فهي تنوح، وتناجي الطبيعة، وتعاتب نفسها على ضياع هذا الصَّغير، فالفقد بواسطة الطيور الجَّارحة، أثر للزمن وسطوته، فكان الحنين والوجد، نهاية الصِّراع مع الزَّمن والقدر(حنين للأمومة).
- **مقطع الرَّسولين**، فقد خطط حُميد، ووجَّه ونصح، واهتم بأدق التَّفاصيل بحذر شديد من الفشل، ولكن النَّهاية الحتمية لكل قصصه(ولمّا يقضيا ليَّ حاجة)؛ مما زاد من إحساسه بالفقد و(الحنين للقاء).

هكذا انتهت كل المقاطع بانتصارالزمن، مع تعدد مناحي الرِّحلة، واتجاهاتها، وأبطالها، فالكل تحت سيطرة الزمن، والكل في دائرة الحنين واللوعة؛ مما يعكس عدم التَّأقلم مع الواقع، وهذا كله انعكاس لحالة الاغتراب؛ التي يعيشها الشَّاعر بعد زواج المرأة من آخر.

وفي النهاية، تمثل ميمية حُميد بن ثور الهلالي نموذجاً مميزاً لبنية الرّحلة في الشعر الجاهلي؛ الرحلة الداخلية؛ التي تعكس صراع الشاعر مع الزمن والفقد، فمن خلال دراسة الفضاءات الزمانية والمكانية، والرموز والتقنيات الفنية، يتضح أن هذه القصيدة تمثل تعبيراً عميقاً عن الحالة النَّفسية للشاعر، وتأملاته حول الحياة والاغتراب.

فقصيدة حُميد بن ثور الهلالي الميمية تمثل فضاءً شعريًا متعدد الأبعاد، يجمع بين الحنين والاغتراب؛ إذ يعبر الشَّاعر عن مشاعره من خلال حركة مستمرة، تتنقل بين الأزمنة والأمكنة المختلفة، فلا يقتصر الشَّاعر على مكان واحد، بل يمتد وجوده عبر كل الفضاءات الممكنة، محاولًا تجميع تفاصيل هذا العالم في لوحة شاملة، تعكس حالته النَّفسية المضطربة، فالمكان عند حُميد يمثل حالة من الغياب والفقد؛ حيث يستدعي الشَّاعر الأماكن؛ التي ترمز إلى الماضي السَّعيد، وذكرياته مع المرأة، بينما تظل الأنا محاصرة ضمن فضاء اجتماعي، يقيد حريتها، ويمنعها الوِصال. فهذا الصِّراع بين الرَّغبة في التَّواجد، والالتزام بالواقع، يدفعها للاستسلام لمصيرها، بقرار الرَّحيل.

أهم العناصر التي تم الاعتماد عليها في بنية الرحلة:

المكان: ظهر المكان في ميمية حميد بن ثور متنوعًا؛ حيث ينتقل الشاعر من مكان إلى آخر بحثاً عن المرأة، فالأماكن في القصيدة ليست مجرد مواقع جغرافية محيطة بالأحداث، بل تتداخل مع مشاعر الشاعر، وتعكس حالته النَّفسية؛ لذا ركَّز في كل تفاصيل المكان؛ مما ساعد في بناء الشخصيات، وتنامي الأحداث. فالطلل مثلاً، هو مكان الذكريات الماضية السعيدة، أما الآن، فهو مكان الفراق والحنين، في حين تشير الصحراء في كل جنباتها إلى الوحدة، والاغتراب، والرَّحيل.

الزمان: الزمن في ميمية حُميد ليس خطياً، بل يتداخل بين الماضي والحاضر والمستقبل. فالشاعر يبدأ مقاطع قصيدته بالزمن الحاضر؛ لكنه يعود سريعًا إلى الماضي لاستحضار ذكرياته. هذا التلاعب بالزمن يعكس رغبة الشاعر في إعادة بناء ماضيه المثالي، في حين يظل المستقبل غامضاً ومجهولاً.

الرِّحلة النَّفسية: إن الرِّحلة في ميمية حميد تتجاوز البعد المادي؛ لتتحول إلى رحلة نفسية تعكس تحول الشَّاعر الدَّاخلي؛ حيث يعبر حميد من خلال القصيدة، عن شعوره بالاغتراب والحنين إلى الماضي، كما يعكس صراعه مع الفناء والزمن. وتظهر تلك الرِّحلة النفسية بوضوح في لحظات الانكسار والأمل المفقود.

الأصوات والشخصيات: تتميز القصيدة بتعدد الأصوات والشخصيات؛ مما يؤدي إلى نزعة درامية؛ حيث يخاطب الشَّاعر الرَّبع مرة، والمرأة أخرى، وصاحبيه (خليلي)؛ ليعكس حاجته إلى الدَّعم والمشاركة؛ لكن يبدو سيطرة صوته الذَّاتي في سرد كثير من الرَّحلات؛ مما يبرز صراعه مع الواقع.

الرموز في الرِّحلة: توظف القصيدة الكثير من الرموز؛ لتعزيز فكرة الرِّحلة ومعانيها. فالفتاة ترمز إلى العزة والنَّعيم، والناقة ترمز إلى نفس حميد المضطربة، والحمامة تمثل السلام والحزن، في حين يرمز البرق إلى المفاجأة والأمل. كل هذه الرموز تعكس مأساة الشاعر وتمزقه الدَّاخلي، وشدة شوقه وحنينه، فضلاً عن رمزية الألوان؛ التي ظهرت بوضوح في كل مقاطع القصيدة.

هكذا ساعدت العناصر القصصية في ميمية حُميد على دعم البنية السردية للرحلة، من خلال سرد متسلسل للأحداث، في زمان ومكان محددين، بأشخاص متنوعة من رحلة لأخرى؛ حيث تبدأ القصيدة بوصف الرَّبع، ثم الحزن على مفارقة الشَّباب، ثم الانتقال إلى وصف رحلة الظعائن؛ التي تحمل المحبوبة، والتي يقرر من أجلها اللحاق بالرَّكب، وعندما تخفق كل تلك المحاولات، يلجأ لصاحبيه كرسولين للمرأة، ولكن ينتهي مسعاهما بالفشل؛ مما يزيد من مأساة الشاعر واغترابه، فهذه البنية السردية تعطي القصيدة طابعاً دراميًا، يكثف الدلالة.

الخاتمة

اتضح من خلال ما سبق من أحداث، وتفاصيل دقيقة، وعناصر درامية مشوقة، فضلاً عن الرموز والدلالات النَّفسية، أن الرِّحلة عند حُميد بن ثور الهلالي ليست مجرد تنقل مكاني وجغرافي، بل هي رحلة داخل الذات؛ لاستبطانها وكشف أغوارها، فهي تجربة شعرية، وفكرية عميقة، تعكس صراعًا أزليًا مع الزمن؛ لذا جاءت مليئة بكثير من المفارقات والدلالات الغنية؛ التي تؤكد التَّماسك، والكلية للعمل، وتربط بين بنياته برباط وثيق. وهذه أهم النتائج التي توصل إليها البحث:

–عمق التَّفاعل بين السَّرد والشعرية، دون أن تُفقد تقنيات السرد، النَّص الشعري جماليته، وإنما مزاوجة بين جنسين أدبيين، أسفرت عن إبداع ووعي فني.

– إن دراسة الرِّحلة عند حُميد تنفي ما لصق بالقصيدة الجاهلية من تفكك؛ لتعدد موضوعاتها، فدراسة البنية في ميمية حُميد، وهي من القصائد الطويلة؛ التي سار فيها حميد على نهج القدماء في تعدد الموضوعات، تؤكد مدى التَّماسك بين البنيات، ومهارة الشاعر في التَّخلص من موضوع لآخر بعلائق بنيوية قوية، تثبت الكلية للعمل، وتنفي عنه التَّشتت والاستقلالية.

–اعتمد حميد في ميمته استراتيجية الرحلة؛ ليجعل من نصه بنية سردية، تخدم غرضه ورؤاه، ولكن لكل رحلة بنية تختلف عن غيرها من الرَّحلات الأخرى، ولكل بنية ميزة أسلوبية مختلفة عن غيرها، ولكن الكل يتواشج في بنية كلية، تعكس ما امتلأت به نفس الشَّاعر من صراع بين هاجس الفناء، والحلم بالاستقرار.

–يعد الحنين والاغتراب من أهم المواضيع التي ترتبط ببنية الرحلة في القصيدة، فالشاعر يشعر بالحنين إلى الماضي؛ لكنه غير قادر على تجاوزه؛ مما يخلق شعوراً بالاغتراب عن الحاضر والمستقبل.

–تتمتع ميمية حُميد بن ثور ببنية سردية فريدة، فقد استطاع حميد استثمار تقنيات السَّرد؛ لإثراء النَّص الشّعري، وتوسيع أفقه الدلالية، بما يعكس نفس المبدع، وصراعاته الدَّاخلية، وهو ما عُرف بالإسقاط النفسي.

-تشكل الرِّحلة جزءًا رئيسًا من بنية القصيدة القديمة، فهي تجسيد لتجربة الشَّاعر، ومشاعره وأفكاره؛ مما يجعلها تجربة شاملة، تتجاوز مجرد التنقل الجسدي؛ لتصل إلى العمق النَّفسي والوجداني للشاعر؛ مما يسهم في إبراز جوهر النَّص الشِّعري، ويحقق كينونته.

-يتأرجح الشاعر بين تجربتين متناقضتين؛ واحدة تعكس حالة الاغتراب، والأخرى تعبر عن الطموحات والآمال التي يسعى لتحقيقها؛ مما يزيد من الصراع الدَّاخلي الذي يعيشه.

-جاء الفضاء المكاني في ميمية حُميد بن ثور متعددًا ومتنوعًا؛ حيث ينتقل الشَّاعر من مكان إلى آخر؛ بحثاً عن السَّلام والوِصال، فتتداخل الأمكنة مع مشاعر الشَّاعر، وتعكس حالته النَّفسية، أما الزمن، فجاء متداخلاً بين الماضي والحاضر والمستقبل؛ مما يعكس رغبة الشاعر في بناء عالم مثالي، يتحدى به سطوة الزمن.

-تتميز القصيدة بتعدد الأصوات والشَّخصيات، ولكن حُميد ـ في معظم اللوحات ـ يتولى دور الرَّاوي الرئيس؛ مما يمنحه السلطة المطلقة على السَّرد وتوزيع الأدوار.

-اعتمد حميد في ميميته الكثير من التقنيات الفنية التي تدعم بنية الرحلة؛ مثل: التّكرار، والجناس، والتَّصدير؛ مما يضيف عمقاً إلى القصيدة.

-استطاع حميد تنسيق مقاطع القصيدة وترتيبها بما يناسب تسلسل الأحداث، وفق إطار زمني، يخلق صراعًا دراميًا، يثري الدلالة، ويزيد من جماليات النَّص.

وبعد، فهذا البحث جهد متواضع، هو جهد المُقل، فإن كان ثَمَّ توفيق وسَداد فمن الله عزَّ وجلّ، وإن كان ثَمَّةَ هنات، فمن نفسي التي يعتريها النَّقص، فالكمال لله وحده في عُلاه، وأسأل الله – تعالى – أن يمنّ عليّ بحسن القبول، وأن يكون هذا العمل سائغًا للدَّرس، ولله عاقبة الأمور، وبه كل توفيق.

قائمة المصادر والمراجع

الدواوين الشعرية:

– ديوان حميد بن ثور الهلالي ـ جمع وتحقيق د. محمد شفيق البيطار ـ دار الكتب الوطنية ـ أبو ظبي ـ ط١ /٢٠١٠م .

– ديوان حُميد بن ثور الهلالي ـ وفيه بائية أبي دؤاد الإيادي ـ صنعة أ/ عبد العزيز الميمني ـ مطبعة دار الكتب المصرية ـ ١٩٥١م .

– ديوان الخنساء ـ شرح حمدو طمَّاس ـ دار المعرفة ـ لبنان ـ

المعاجم:

– معجم المصطلحات الأدبيةالمعاصرة،د.سعيدعلوش،دارالكتاب اللبناني ط١/١٩٨٥

– معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ـ مجدي وهبة، كامل المهندس ـ مكتبة لبنان ـ ط٢/١٩٨٤.

– المعجم الوسيط ـ مجمع اللغة العربية ـ مكتبة الشروق الدولية ـ ط٤/ ٢٠٠٤

المراجع:

– إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ـ د. يوسف وغليسي ـ الدار العربية للعلوم ناشرون ـ بيروت ـ ط١/ ٢٠٠٨م .

– تحليل النص السردي ــ محمد بو عزة ــ الدار العربية للعلوم ناشرون ــ بيروت ــ ط١/٢٠١٠م.

– جدلية الخفاء والتَّجلي ـ دراسات بنيوية في الشعر ـ د. كمال أبو ديب ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ ط١/١٩٧٩.

– جماليات النص الأدبي(دراسات في البنية والدلالة) ـ د. مسلم حسب حسين ـ دار السَّياب ـ لندن ـ ط١/٢٠٠٧م .

– الشعر والشُّعراء لابن قتيبة ـ تقديم الشيخ حسن تمام، مراجعة الشيخ محمد عبدالمنعم العريان ـ دار إحياء العلوم بيروت ـ ط٣/١٩٨٧م .

– الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثَّاني الهجري(دراسة في أصولها وتطورها) ـ د.علي البطل ـ دار الأندلس ـ ط٢/ ١٩٨١م .

-طبقات فحول الشُّعراء ـ محمد بن سلام الجمحي ـ قرأه وشرحه محمود محمد شاكر ـ دار المدني بجدة ـ١٩٧٤م ـ السفر الثاني.
-طرائق تحليل السرد الأدبي ـ مجموعة مؤلفين ـ منشورات اتحاد كتاب المغرب ـ ط١/١٩٩٢م .
-مشكلة البنية ـ د. زكريا إبراهيم ـ مكتبة مصر ـ د.ط .
-مناهج النقدالأدبي السياقية والنسقية، د.عبدالله خضر حمد، دارالقلم، بيروت٢٠١٧
-مناهج النقد المعاصر، د. صلاح فضل، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط١/٢٠٠٢ ـ
-نظرية البنائية في النقد الأدبي، د.صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة ط١/١٩٩٨

المجلات العلمية:

-البنية السردية في الخطاب الشعري(قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجًا)، د.هدى الصحناوي ـ مجلة جامعة دمشق ـ مجلد٢٩/ عدد١+٢ .
-التكرار وأثره في تماسك النص الشعري القديم(ميمية حُميد بن ثور أنموذجًا) موسى محمد عيسى مرعي،حولية كلية اللغة العربية،جامعة الأزهر، جرجا،ج٥،ع٢٥/ ٢٠٢١.

الكتب المترجمة:

-البنيوية ـ جان بياجيه ـ ترجمة: عارف منيمنه وبشير أوبري ـ منشورات عويدات بيروت ـ باريس ـ ط٤/١٩٨٥م .
-جدلية الزمن ـ غاستون باشلار ـ ترجمة: خليل أحمد خليل ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت ـ ط٣/١٩٩٢م ـ

الرسائل العلمية:

- مخاطبة الطير في الشعر العربي حتى نهاية القرن الخامس الهجري ـ رسالة ماجستير- إعداد حمد بن علي بن حمد الهاشمي ـ جامعة أم القرى ـ المملكة العربية السعودية ـ ٢٠١٤م ـ