سلام الكندي

الراحل على غير هدى

شعر وفلسفة عرب ما قبل الإسلام

ترجمة: محمد بنعبود

منشورات الجمل

سلام الكندي : **الراحل على غير هدى**

سلام الكندي

الراحل على غير هدى

شعر وفلسفة عرب ما قبل الإسلام

ترجمة

محمد بنعبود

منشورات الجمل

سلام الكندي: **الراحل على غير هدى**، ترجمة: محمد بنعبود، الطبعة الأولى
جميع حقوق النشر والاقتباس باللغة العربية محفوظة
لمنشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا) ـ بغداد ٢٠٠٨

Salam Al-Kindy: *Le Voyageur sans Orient*
© Actes Sud, 1998

© *Al-Kamel Verlag* 2008
Postfach 210149 . 50527 Köln . Germany
Tel: 0221 736982 . Fax: 0221 7326763
WebSite: www.al-kamel.de
E-Mail: info@al-kamel.de

إلى ماريا

المقدمة

لا شك أن إتاحة التعرف على هذه القصائد «المعلقات» التي تُضاهي الإلياذة والأوديسية، وتقديمها للغرب، كان من شأنه أن يكون أكثر يُسراً، لو لم يستوجب ذلك من قبل، كما أوضح ذلك سلام الكندي، جهد التنقيب عن فحواها والكشف عنه في مشرق نشأتها، وإستعادة هويتها اللغوية والشعرية.

إنني لن أنسى مقدار الإنبهار الذي انتابني عندما وصلتني أخيراً ـ بفضل سلام الكندي ـ هذه المعلقات سليمة عفية، بالرغم من ستائر الضباب والسراب التي تنسجها الترجمة فتراءت أمامي واضحة سوية.

أدركت فوراً، أنا العاشق القديم للشاعر الفرنسي مالارميه، أنه قبل أن تستخلص اللغة الفرنسية مفرداتها ومعانيها وتركيباتها من بطن لاتينية عتيقة بالية، تمكنت هذه المتون الشعرية العربية من الإمساك بفكرة الغياب باعتبارها النقطة المحورية التي يملي عندها الوجود على اللغة قوانين معانيها ومبانيها. ففي بيداء كل أثر فيها رمل فوق سطح الكتابة، استبقت هذه المعلقات المبكرة رؤى وأفكاراً أدبية حديثة كفكرة مالارميه حول تلاشي المؤلف الصانع أو حرفياً كما

يقول «غياب المصدر القائل للقصيدة» وكفكرته أيضاً في قصيدة «رمية الزهر» حول العرضية الزمنية للأحداث والأحوال في مواجهة البقاء الدهري للمكان التي يعبر عنها بقوله «ما من شيء كان إلا المكان».

الانبهار أجل، والخجل أيضا! ففي مثل هذه اللحظات يمكننا أن ندرك قدر العجرفة والصلافة و الجهل الكثيف الذي انغمس فيه الغرب المنتصر ـ متربعاً على عرش من قرون من البطش الاستعماري الذي يفوق كل تصور ـ جاحداً ذلك الأدب العربي الذي كان من شأنه أن يفيده معرفة وعلماً.

واليوم أيضا وهم قار في مخيلة الغرب عن إسلام مخيف مروع ما زال يفصلنا عن حدائق غرناطة: عن العلماء الذين اخترعوا الجبر وأسسوا الدراسات التاريخية. عن أولئك الذين انتشلت فطنتهم أعمال أفلاطون وأرسطو من غياهب النسيان. عن شعراء الحب السامي الذي لا يفصل الروح عن الجسد. عن أولئك الفرسان المحاربين الذين طالما وقفوا للتأمل تحت سفوح الهضاب والتلال.

نعم، لقد حال ذلك الوهم بيننا وبين أولئك العرب الجوانيين، الساكنين فينا، الذين شكلوا ثقافتنا وأقالوا عثرتنا، والذين ندين لقرائحهم بمسحة الحكمة التي كانت بمثابة العماد الروحي الأغريقي لجلفتنا اللاتينية.

كيف كنت أجهل ـ طيلة ذلك الوقت ـ هذه الروائع التي أقل ما يقال عنها هو أنها اعمال أساسية لا غنى عنها؟

لقد انتابني وأنا أقرأ هذه القصائد شعور مرير، بأننا معوقون روحياً دون أن ندري، لا يماثله إلا ذلك الشعور الذي تملكني حين قرأت من قبل ملحمة «قول الجينجي» واكتشفت أنه بينما كنا ـ في أوروبا القرن الحادي عشر ـ نكتب بصعوبة ملاحم بدائية فجة،

سبقت السيدة موراكامي ـ هناك في اليابان ـ مارسيل بروست بتسعة قرون بأكملها ليس في دقة تحليل نذر الحب وتوهجات العشق وآلامه فحسب، بل أيضا في عمق التأمل فيما يعنيه لحن قيثارة أو مشهد حزام أزرق على خصر فستان أو إشاحة مروحة في يد إمراة من قدرة الإبداع الروائي على تشكيل الماهية المطلقة للزمان.

صحيح أن سلام الكندي يتسامح معنا ويلتمس لنا بعض العذر بقوله إنه بالثقافة العربية نفسها وفيها على وجه الخصوص جرت عملية تغيب هائل لماهية الشعر العربي السابق على الإسلام، يعمل أخيرا في هذا الكتاب على الكشف عن خصائصها. لقد ترتب هذا التغيب من جراء تصنيف هذا الشعر تحت عنوان «الشعر الجاهلي» وفقا لتصور عام للعالم يتمثل فيه نبي الإسلام الذي يتلقى ويوثق ما يمليه عليه الوحي، باعتباره المؤسس ـ دفعة واحدة ـ دون مقدمات سابقة لقواعد اللغة وأحكاما لشعر ونواميس العالم.

أضحت هذه القصائد حبيسة للقراءات الدينية من جهة وتعرضت من جهة أخرى للتشكيك في صحتها التاريخية ـ باعتبارها شعرا منحولا كُتب بعد ظهور الإسلام ـ وحُرمت بالتالي مما كانت تستحقه من نقد أدبي خالص لجوانب الحيوية الشعرية العارية من نراكمات ما تلاها من رهانات دينية وسياسية وتاريخية.

هكذا أفهم ما يمكن أن نسميه بفعل الهرطقة التأويلية الذي يحيد به سلام الكندي عن المنظور المركزي الديني في الدراسة النقدية لهذه النصوص الأدبية البديعة. فمن أجل تقوض مفعول الأثر الرجعي الذي فرضه خيار تسمية هذه القصائد العربية بالشعر الجاهلي، يلجأ سلام الكندي إلى إحداث نوع من التفجير الكهربائي لدائرة التفسير التقليدية السابقة يحرر طاقة هائلة تكاد تفوق التحمل،

بالوصل المباشر بين فتيل المعنى الأدبي لهذه القصائد العربية المبكرة العارية من كل غضافة عالقة بها وخارجة عنها وبين قلب المولد الحيوي لعلاقة الإبداع الفكري الأدبي في الثقافة الغربية المتأخرة.

إنه يستدعي في قراءته مالارميه وهيديجر، كأنه يلقي حجابا تختفي من تحته الخصوصية العربية المتعارف عليها لهذا الشعر ـ الذي يعرف يعمق مصادره وصوله ـ من أجل وضع شاعرية البادية في موقعها الأصيل في فجر الضمير الإنساني الكوني الشامل المتصل.

من وجهة النظر هذه يخاطر سلام الكندي مخاطرة كبرى: بالفصل «الحسمي» بين الدال «العربي» ومرجعية «الإسلام» الإلزامية التي اتفق الجميع في كل مكان على أنه يحيل إليها. فما يترتب من تائج على هذا الطرح الذي يفصم الصلة الضرورية بين اللغة العربية والإسلام هو القول بانه إذا اعترفنا بأن هناك شعراء مبدعين باللغة العربية يشاركون في الحركة العامة للفكر الإنساني دون المرور عبر وساطة الوحي أو القرآن، فمن الحري منطقيا أن نتساءل عما إذا كانت اللغة العربية تواصل أيضا داخل الوحي وعبر وساطته همسها المكنون بحقائق كلية كونية لا تخضع بالضرورة للحدود أو الأحكام الخاصة التي يسوجبها الدين ويفرضها عليها.

في هذا المشروع البحثي، يمكنني أن أصرح بمشاهر الأخوة التي تجمعنا أنا وسلام الكندي. ألم أحاول أنا نفسي من قبل أن أبيّن في دراستي لنصوص وسائل القديس بولس الرسول بالعهد الجديد من الكتاب المقدس المكتوبة باللة اليونانية التجارية الشائعة آنذاك في «المشرق الروماني» كيف أن هناك فكرا يعمل داخل يونانية النص يمكننا فضه عن كل تصديق بمقومات السردية الدينية المسيحية؟

في إطار هذا المشروع البحثي، يعتمد سلام الكندي على المعلقات بعد تخليصها من صفة «الجاهلية» وينأى بها عما يليها في الزمان. فهو إن شئنا، يرفعها من موقعها في سجل الصيرورة التي يوقفها ويعلقها ـ في نوع من الإبوخية التاريخية ـ ويعلق معها تلك «المعادلة الخطرة» بين «العربي» و«المسلم».

هكذا لم تعد المعلقات سوى قصائد والعربية إلا لغة، أو بتسمية أخرى، يمكننا أن نقول ليس من المنطقي أن نلزم المعلقات بغير ما تلتزم به من حيث كونها معلقات، فلا يحق لنا أن نحاكمها بناءً على ما يعقبها من نتائج في الإسلام. أو إن شئنا أيضا: علينا أن نتعرف على هذه اللغة من حيث هي لغة هذه القصائد بعيدا تماما عن كل مرجعية مقدسة. فالقول الفصل هنا ـ فيما يرى سلام الكندي ـ إن شعر الصحراء هو الحاكم الباقي بينما تتعاقب الآلهة بأسرع من تعاقب قضايا الوجود التي يطرحها على لغة القصيد لا تناهي دوران الزمان وتناثر الرمال.

إن الشاعر البدوي إنسان هائم بطوي جراحه: يعود إلى الديار بعد شرود غير واضح المعالم. فلا يلقى من أثر الظعائن سوى طلل الرحيل ووشم المنازل تحت الرمال. ولا تنفك ذكرى هوية الحبيب تلهب آلامه كلما لاحت من عمق غيابه الغارق في غياهب الزحف الراسخ للبيداء. لكن آلامه ليست آلام الحزن الرومانسي في مواجهة صرامة قدر لا يبالي بعواطف البشر، وإنما هي آلام الوعي الذي يلتمس بين حبائل العدم شجاعة الإصرار على الجهر بالكلمات. ذلك أن الإنسان الرومانسي هو الذي لا يهجو القدر إلا ليفتخر بشدة عاطفته ورسوخها عبر الزمن، فالشاعر البدوي لا يتوجه للزمان، لكنه يسائل الفضاء المفتوح. وشعوره بالفقدان يملأ هذا الفضاء

بالقيم الرمزية الجماعية ـ للعشيرة أو القبيلة ـ دون أن يُمكّنه هذا الملأ الرمزي من إستعادة ذاته وغمتلاك وجوده والقضاء على إغترابه.

يبدو لي أن سلام الكندي يكن تقديرا خاصا لهذه الشجاعة العنيدة التي تكون فيها الشكوى كغرض أدبي شكلا ـ شعريا خالصا ـ من أشكال التفكير. ففكرة الفقدان المتمثلة لديه في صورة الخلاء المقفر في هذه القصائد أكثر راديكالية من فكرة الغياب عند مالارميه، ذلك أن مالارميه بوصفه متابعا للفلسفة الجدلية لا يعترف لما هو سلبي بوجود غير الوجود العرضي كلحظة ثانية مؤقتة من لحظات الديالكتيك الثلاث. إنها خبرة السلب الديالتيكي التي يتم رفعها في نهاية المطاف في اللحظة الجدلية الثالثة، بظهور الفكرة المطلقة.

فرموز المجرة والوردة والبجعة والقبر في المشاهد الختامية بقصائد مالارميه هي بمثابة ممثلات جزئية وإستدعاءات غير مكتملة للفكرة المطلقة.

أما سلام كندي فهو يريد أن ينقل إلينا شعرا يواجه الغياب بوصفه صدعا يمكن رأبه أو إفتقادا يمكن ملئه ووصله ولكن باعتباره فقدانا بلا براء وداءا بلا دواء فهو محو لكل اثر كان يترتب عليه إمحاء ما يمكن أن يكون. بيد بلا واحات وفقدان الهائم الوحداني الذي ليس له عزاء.

إن الفراغ المقفر للمعلقات، بالنسبة إليه، لهو أكثر جذرية من غياب مالارميه. ذلك لأن السلبي بالنسبة لهذا الآخير، بوصفه متابعا للفلسفة الديالكتيكية، عرضي. إنها تجربة مُتبرز في النهاية بواسطة انبثاق المفهوم الخالص، عندما ستأتي الكوكبة والوردة والعلامة والقبر لختم القصيدة بمقطع إطلاقية. إن ما يريد سلام الكندي أن

ينقله إلينا رأسا، هو شعر يرى أن الفقد يمكن أن يكون نهائيا، وإن محو الأثار كلي، والصحراء بلا واحات، وتخلي الشاهد الوحداني لا عزاء له، لا جماعي ولا خاص.

لكن مدار المسألة أن الأمر لا يتعلق، من خلال ذلك، بعدمية. لأن أي عدمية لا تتذرع بشيء ضد حيثية المعنى. بيد أن المعلقات ـ في العرض الدقيق لسلام الكندي ـ إذا كانت تمفصل الاختفاء والمحو، فإنها لا تدعي وضع ـ إلا أن يكون ذلك سلبا ـ أفق ممكن للمعنى. إن شجاعتها الشعرية ليس لها حنين للعطاء وللامتلاء. بل على العكس من ذلك، فإن الشاعر، ضمن ممارسته المباشرة لفراغ خالص، ينشي فكره الملموس ويرتبط بالكائن بوصفه لا ـ كائناً. وهنا يثوي، من غير شك، التلاقي بين المعلقات وهيدجر، والذي يكشف لنا سلام الكندي عن عمقه. في الصحراء، اللا ـ كائن ليس البتة وسيطا للكائن، بل هو جوهره. ونتيجة لذلك، فإن القصيدة ليست ملزمة بأن تشهد على صيرورة المعنى، وإنما على كون الفكر، دون ضمانة أخرى غير القوة المزعومة للغة، يستند إلى الهوية غير الديالكتيكية للكائن واللا- الكائن، بحيث تستعير القصيدة، بالقوة تقريباً، طريقة الإعداد اللغوي لهذا الاستناد، حيث لا يشكل الرمز ـ الذي هو، كما قال لاكان، موت الشيء ـ لا سلاماً ولا رجاءً ولكن رضى جاهماً لا مبالياً بما يحدث.

إن مشروع سلام الكندي ليعد بحق منسجماً بشكل باهر مع زمن تأخذ فيه العلاقة بين غرب راض لكنه آفل، وعالم عربي مهووس بالخصوص بانكفائه على العلامات، دورَ ما يمكن أن نسميه بتواطؤ في الحساسية. ذلك أنه يقيم علاقة، على عمق عقدة القصيدة والكائن، بين عروبة بلا إسلام وغرب دون امبراطورية. ويرتبط بهذه

المهمة أن سلام الكندي لا يغذي إزاء الغرب أي شعور خاص، وتجاه العالم العربي أي ارتباط في الهوية اسير للعلامات الميتة. يحل علينا، هذا الشاب الذي وضعت في عهدته قصائد كونية عظيمة، بوصفه مسافراً حراً، ووريثاً عصرياً حقيقياً لسادته الأندلسيين الذين أقاموا في حدائقهم لقاءات باذخة وحاذقة حول العلوم الدينية النظرية، وحيث واجه خبراء مختلف الديانات التوحيدية تأويلاتهم الخاصة لأرسطو ولأفلاطون. وفي الحديقة الباطنية لسلام الكندي، التي يشكل هذا الكتاب نمرتها الأولى، يضع مالارميه ولبيد وهايدغر وأخرون كثر، عن طريق إلهام القصيدة، حداً لكل النزاعات الترابية المعلقة.

سيكون شرفاً عظيماً بالنسبة إلي، لو دعيت لأعبر معهم هذه الرياض، حيث تُماثل وشوشة انسياب المياه توقيع بيداء الرُّحل العظيمة.

ألان باديو

أستاذ الفلسفة بجامعة باريس VIII

توطئة

خلال القرنين اللذين يسبقان مجيء الإسلام (القرن الخامس وبداية القرن السادس)، تعاطى رحل شبه الجزيرة العربية، وبكثافة، للفعل الشعري. وقد جمع هذا الشعر الشفوي طيلة القرنين الأولين الهجريين. إن هذا الشعر لا يشكل مادة ضخمة وحسب - وصلنا منه أكثر من مائتين وخمسين قطعة شعرية - ؛ بل إنه يشكل القاعدة التي شيد عليها كل البناء الشعري العربي؛ وأكثر من ذلك: يحتل في مجال الشعر العالمي مكانة متفردة تماماً. غير أنه لم يقَدَّر حق قدره؛ لأن شعراء ولغويي القرون اللاحقة - وحتى في زماننا أيضاً - قد حجبوا، استجابة لِنُزُوعٍ طبيعي، حمولته الأصيلة التي تجعله خارج حقل الفكر الإسلامي؛ ولأن المستشرقين الغربيين، وهم يتبعون دون تمحيص الرُّواة العرب، لم يترجموه إلا في النادر وبفهم رديء. ففي اللغة الفرنسية، لا توجد سوى ترجمة **المعلقات العشر الكبرى** لجاك بيرك - في نسختين مختلفتين - وبعض القصائد التي ترجمها أندري مكيل؛ إضافة إلى مجموعة محدودة من الدواوين القديمة أو التدوينات الزهيدة. إن ما سأحاول القيام به هو أن أعيد وضع شعر عصر ما قبل الإسلام في موضعه الذي يفوق كونه يحتل المرتبة

الأولى في صدر الشعر العربي، من حيث الترتيب الكرونولوجي ، وعلى كل متن من متون الشعر العالمي - هذا الصنيع المتفرد حيث يصيخ الكلامُ السمعَ للفعل ويعيد قراءة اصطلاح أو مرموز اللغة قصد تجديد الفكر - أن لا تغفله.

إن تشفير هذا الشعر الشفوي لا يهم شكله فقط؛ فتيماته متكررة؛ ومثل ما [فيه] من خلق متفرد للصور وللكثافة اللغوية الغريبة/ الحوشية، فإنه يبني خطاباً خاصاً به كلية. هذا الخطاب هو ما سيحظى باهتمامي، لأنه بعيد عن أن يكون خطاباً حكائياً؛ إذ سنرى بأنه يحمل مفهوماً لموقع الشاعر في العالم، وللإنسان أمام الخيبة، لكنه يسعى أيضاً إلى الترميز، ويضم، من طرف خفي، ما ليس أي شيء آخر غير ميتافيزيقا. إن الاهتمام بالشعر **الجاهلي** - لنستعمل مؤقتاً هذا المصطلح كمرادف لما قبل الإسلام - هو، قبل أي شيء، تحصيلُ غايته الفلسفية، خصوصاً وأن التاريخ لم يدخر وسعاً لحجبها.

إن موضَعةً تاريخية موجزة، ستمكننا من ترميم الإطار الذي ظهر فيه هذا الشعر والذي يحيل إليه. لقد قلت بأن التيمات، من خلال قراءتها وإعادة قراءتها، هي ما سينصب عليه التحليل بالدرجة الأولى: سأبسط جردها وسنرى كيف أنها تتخذ- من خلال توفير تجانس منقطع النظير في المادة - شكل فكر. من هذه التيمات، يحتل مقطعٌ المرتبة الأولى، معاً، في تشكيل القصيدة التي يفتتحها، وفيما ينشيء معناها الذي يحدده في شموليته. هذا المقطع سيحتل القلب من هذه المحاولة. ومن ثمة الزمن الثاني الذي سيُقصر فيه المجال على ما يشكل النواة الرُّشيمِيَة للقصيدة كما للفلسفة الجاهلية، والذي نسميه النسيب: سأحاول بسط بنيته: الإبانة عن

كيفية اتصال اللحظات المنطقية فيه الواحدة بالأخرى، وعن ما يشكل فيها الرهان. ستكون إذن ميسورةً إعادةُ بناء الجهاز المفاهيمي الذي يستند النسيب إليه: الذي يشغله. سأباشر إذن وسأعيد مباشرة القراءة من خلال مرات ثلاث، في ثلاث دورات: إنها حركة دائرية هي الوحيدة، عندما تضيق، القادرة على أن تهب التأويلَ، بوصفه حلاً، القوةَ الحجاجية. بقي، كاختبار عكسي، أن نرصد في أي شيء، وبأية ملامح، استمر التقليد الجاهلي أو لم يستمر ضمن ثقافة ما بعد نزول القرآن، وفي أي شيء يمكننا، احتمالاً، أن نتبين قرابة حقيقية معه. إن مجموع عملية الفحص هذه، قد يُمَكن من قياس مدى العماء الزائد الذي أصيب به القراء والمفسرون الذين تركوا - لخمسة عشر قرناً - أول شعر عربي في حاجة للقراءة.

حضارة الصحراء

إن وصف عرب بأنهم عرب ما قبل الإسلام لا يتم دون مفارقة: ذلك أننا بنعتهم بهذا الشكل، نعمل على مقاربتهم انطلاقاً مما أتى بعدهم، ونحددهم - على نحو من الأنحاء - سلبياً، أو، بعبارة أوضح، نضفي عليهم صبغة حرمانية، ما دام الإسلام يعوزهم. لكن حياتهم، بطبيعة الحال، لا تتحدد بوصفها حياة تقع قبل هذا الشيء أو ذاك. وإذا ما أردنا أن نفهمهم، فإن علينا أن نحاول مقاربتهم في ذاتهم.

لكن ما الذي نتوفر عليه للقيام بذلك[1]؟ ملكُ أيدينا آثار قليلة هي عبارة عن رواية شفوية تم الحصول عليها عن طريق تدويناتها المكتوبة - ومن ضمنها القصائد الشعرية -؛ إضافة إلى بعض

---

(١) حول المصادر ومضامينها، يُقدم ملخص جيد في الجزء الأول من L'histoire de la littérature arabe de Régis Blachère. Paris. Maisonneuve. 1980. والأساسي في البيليغرافية بالعربية؛ غير مترجم. ويمكن العودة ل: l'Essai sur l'histoire des arabes de A.p.Caussin de Perceval, Paris (1847)، وإلى: l'Encyclopédie de l'Islam. وتبقى بالطبع، أبحاث دقيقة معاصرة تعلق عليها آمال كبيرة.

الإشارات في النصوص الإغريقية اللاتينية والبيزانطية، والبحث الأركيولوجي الحديث، وأخيراً وبالخصوص عدد من الإحالات في القرآن - الذي ظهر في المجتمع الجاهلي وأعلن نفسه خصماً له، وأدانه غير ما مرة - وباكورة الأدب الإسلامي.

ما يمكننا أن نستخلصه من هذه المصادر، هو أن شبه الجزيرة العربية كانت تُجاب من طرف قبائل من الرُّحَل، هي التي صدر عنها كل الشعر الجاهلي. قبائل كانت كل واحدة منها تؤكد وجودها الخاص اعتماداً على اسم وعلى انتماء لجَدّ؛ الأمر الذي سينتج عنه أدب للأنساب. قبائل هائمة في الصحراء، بعائلاتها وأنعامها، متنقلة من مضارب إلى مضارب آثارُها سريعةُ المحو. قبائل كانت تتحارب باستمرار لتتصالح ولتتحالف، ثم لتتحارب من جديد. وإلى جانبها أو في مرتبة أعلى منها، وُجِد ملوكٌ بوضعيات مُلْتَبَسة؛ معترف بهم أحياناً، وأحياناً يُتَحَدَّوْن: نعلم بأن أحد هؤلاء الملوك، وهو امرؤ القيس بن حجر الكندي، الذي يعتبر أيضاً أكثر الشعراء الجاهليين إبداعاً، قد سعى إلى التحالف مع الروم ضد قبيلة بني أسد التي أفنت عائلته. ونعلم أيضاً أنه مات بأنقرة، وظروف وفاته تغلب عليها الخرافة. هذه القبائل كانت تعتبر نفسها أعلى شأناً من ساكنة الحَضَر الذين يتعاطون بزراعة النخل والرعي. والحق أن الظاعنين من هذه القبائل كانوا هم سادة الصحراء.

لا يجب أن نتصور مجموعات البدو هذه معزولة عن باقي العالم؛ ففي الشمال، كان ثمة أبناء الأنباط، الذين تأثروا بشكل كبير بالحضارة اليونانية - كما يتضح من آثار البتراء -، والذين شكلت مملكتهم، لزمن طويل، محطة تجارية بين اليمن والبحر الأبيض المتوسط، والذين كانوا يتحدثون، على ما يبدو، اللغة العبرية - تم

الاعتراف بهم انطلاقاً من التوراة[٢] - واللغة العربية؛ ومن كتابتهم ستشتق الكتابة العربية. وبواسطتهم كان يمر أي نوع من أنواع التأثير، ليس فقط العبراني، وإنما أيضاً القادم من نهري دجلة والفرات، ومن خلالهم، التقاليد الكلدانية البابلية. وفي الجنوب، الحضارة اليمنية الهامة التي يعود تاريخها لألف عام قبل الميلاد، والتي نعلم عنها علاقاتها بالعالم اللاتيني الروماني - هذه العلاقات التي أصبحت مباشِرة في القرن الأول الميلادي، عندما فتح الرومان ممر البحر الأحمر، فسبّبوا بذلك انحطاط الحضارة التي كانت بالبتراء - وعلاقاتها مع الهند والصين عن طريق تجارة التوابل، والتي تم العثور بشأنها على مواقع طقوسية ونقوشات. غير أنه لم يتم الإلحاح (التنصيص) على أهمية اليمنيين: فهم، من جهة، قد أكثروا من التنقل عبر الجزيرة العربية؛ كما أنهم، من جهة أخرى، قد شكلوا ضمنها نوعاً من النخبة، ويمكننا أن نفترض بأن عدداً من شعراء الجاهلية كانوا من أصول يمنية. وعبر اليمن أيضاً ظهرت التأثيرات اليهودية والمسيحية، عن طريق التحول المفاجئ لإثيوبيا. ومن المرجح أن يكون مقروناً بالتأثير الإثيوبي وجودُ لغة خاصة باليمنيين، هذه الفرضية أصبحت مؤكدة بفضل عدد كبير من النقوشات مزدوجة اللغة.

كما لا يجب أيضاً أن نتصورهم مجتمعاً بدون حياة حضرية، ومن ثم تجارية: فقد وجدت أسواق كبرى من بينها سوق في

---

(٢) الإحالة التوراتية الثقة هي إحالة ماكابيس، I، ٧، ٢٤-٢٥: «جودا ماكابيس وأخوه جوناثان، عبرا الأردن وقاما بمسيرةٍ لثلاثة أيام في الصحراء. فالتقيا بالنبطيين الذين استقبلوهما سلمياً وحكوا لهما عن كل ما حصل لإخوانهم في غلاديتيد...» (ترجمة Osty، Paris، Seuil، ١٩٧٣).

ضواحي مكة (عكاظ). وما يهمنا من هذه الأسواق هو المباريات الشعرية التي كانت تدور بها، والتي ترأس إحداها أحد شعرائنا، النابغة الذبياني؛ وإذا ما صدقنا المأثور، فإن القصائد الفائزة كانت تعلق على أستار الكعبة (ومن ثمة صفة المعلقات). إن التسمية التي تبناها الغرب (Ode) لا تطابق الغرض إلا نسبياً ما دامت هذه القصائد ليست لا أدواراً ولا أناشيد مما يقتضي المصاحبة الموسيقية.

ماذا يمكننا أن نعرف عن حضارة البدو خلال القرنين الخامس والسادس؟ يجب تجاوز كلمة الجاهلية التي يصفها القرآن بها؛ ذلك انه يتم الأخذ بصفة (الجهل) دون الاحتراز من أن الأمر فيما يتلفظ به رسول الإسلام، يتعلق فقط بالجهل الديني: الجاهلون بالله. الجاهليون هم الذين عمت بصيرتهم عن الحقيقة، كما هو وارد في القرآن:

> هو الذي بعث في الأميين رسولاً منهم يتلو عليهم آياته ويزكيهم ويعلمهم الكتاب والحكمة وإن كانوا من قبل لفي ضلال مبين(٣)

ومن ثمة، تم الأخذ دون تردد بكلمة (الجاهليين) حرفياً، واستخلص من ذلك بأنه لم يكن سائداً، بشكل من الأشكال، في الجزيرة العربية قبل الإسلام، حضارةٌ. وعن ذلك ترتب عدد من حالات سوء الفهم التي من بينها مُوَارَاة ما تتضمنه القصائد من نسق فكري.

أما فيما يتعلق باللغة، فمن المؤكد أنها مشتقة من الآرامية عن

---

(٣) القرآن LXII، ٢. يظهر مصطلح الجاهلية في السور III، ١٥٤؛ V، ٥٠؛ XXXIII، ٣٢؛ XLVIII، ٢٦.

طريق الأنباط؛ فأقدم النقوشات التي تم العثور عليها تؤكد كتابة عربية تعود للقرن الرابع الميلادي. إن القرآن قد تمسك بتعدد اللهجات: لكن البعض قد يرى بأن وحدة لغوية كانت في طريق التشكل خلال القرنين الخامس والسادس، على الأقل فيما يتعلق بالتبادل الذي كان قائماً بين القبائل واللقاءات التي كانت تتم في مكة التي كانت قد أضحت مركزاً ذا شأن. والحق أن اللغة المُوَحِّدَة لشعراء ما قبل الإسلام هي، بالضبط، ما جعل ممكناً نَشْرَ القرآن في الناس، وهي التي مكنته، فضلاً عن ذلك، من جزء من إيقاعها[٤].

أما بالنسبة للعادات، فإن مصدرنا، بالتأكيد، هو الأدب والمتمثل في نصوص الشعر الجاهلي نفسها، والقرآن أيضاً. كانت الحياة القبلية - التي يذمها القرآن - تنهض بدور أساس. فقد كانت تضطلع بالرفع من شأن الرجل المحارب الذي لم يكن يتردد في نجدة أهله:

ولست بحلال التلاع مخافة
ولكن متى يسترفد القوم أرفد
وإن تبغني في حلقة القوم تلقني
وإن تقتنصني في الحوانيت تصطد
وإن يلتق الحي الجميع تلاقني
إلى ذروة البيت الرفيع المصمد[٥]

كان شرف القبيلة من شرف أي فرد من أفرادها. وقد كان الشاعر يأخذ موقعه ضمن هذا النظام: كان عمله الشعري مقصوراً

(٤) كما هو الشأن بالنسبة لسورة القمر التي قامت على قافية واحدة.
(٥) معلقة طرفة، الأبيات ٤٥-٤٧.

في جزء كبير منه على مدح وتقريظ المحاربين؛ كان منشداً للأمجاد القبلية. غير أن كل هذا لا يحول دون التمرد، في بعض الأحيان، كما سنرى في معلقة النابغة الذبياني.

وهنا سنعرض لملاحظة لها صلةٌ بالعادات الحربية التي لم تكن لتغيّر السلوك الجاهلي، وأشعارنا تبرز ذلك باستفاضة. كما أن هذه هي مناسبة إبداء الدهشة من التحليل الذي أقامه ريجيس بلاشير ل (النفسية البدوية[٦]) المزدوجة؛ وهو ينعتها بـ (الطبع الحربي) وبـ (الكرم الباذخ)، بوصفهما السمتين اللتين يستشفهما من كلمة (جاهلية). ويؤكد ر. بلاشير أن سلسلة كاملة من المميزات الأخرى (التحكم في الغرائز، «الإدراك الإيجابي للأمور»، البذل من أجل الآخرين)، الحاضرة أيضاً في الذهنية البدوية، لم يتم فرضها إلا من طرف الإسلام. إنها صورة شعوب (متناقضة)، لم تستطع النزوعات المعتدلة أن تُخلصها منها ما دامت هذه الشعوب تتبع أهواءها، مفتقرة إلى قانون مفروض. إن هذا الكلام ليعتبر المثال النموذجي للاقتصار على إضفاء مميزات البربرية على (الجاهلية). صحيح - كما سنرى أيضاً - أن الإسلام قد أوجد حلاً لما كان يعتبر مشكلاً بلا مخرج في العالم قبل الإسلامي، لكن ذلك قد حصل على مستوىً مختلف تماماً - ميتافيزيقي - عن (سمو الروح عند المحنة) و(الاتزان ، مما سنجد له في الأشعار أكثر من مثال.

أما عن القانون - العرفي بالتأكيد - فإننا نعلم بأنه كان يستوجب قيام اتفاقيات مكتوبة بين القبائل عندما يطرأ صراع. وأثناء هذا الصراع كانت تُمنَعُ العلاقات مع القبيلة الخصم، وبالخصوص

---

(٦) مرجع مذكور. ص ٢٣-٣٦.

التزاوج، ويعلق نص الاتفاق على أستار الكعبة. كما كانت توجد أيضاً اتفاقيات مكتوبة حول التجارة بين القبائل.

أما بالنسبة لما تبقى، فيجب الالتجاء للنواهي القرآنية التي تستهدف طبعاً عادات الجاهلي، بنبرة نقدية لاذعة، والتي يجب، على أي حال، الإشارة إليها. هذا ذكر لهذه النواهي:

- الإفراط والمبالغة في الشراب وارتياد الحانات وممارسة القمار (كل سِمات الحياة الحضرية):

يأيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه[٧]

- ممارسة السحر - كما رأينا - والخضوع لقوى ظلامية (من الجن والغول)

وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس كان من الجن ففسق عن أمر ربه أفتتخذونه وذريته أولياء من دوني وهم لكم عدو بئس للظالمين بدلاً[٨]

- بالنسبة للنساء، انعدام الحشمة، بل ربما، كن يعرضن عُريهن:

وقلن قولاً معروفاً وقرن في بيوتكن ولا تبرجن تبرج الجاهلية الأولى[٩]

(يجب أن نسجل هنا بأن ترجمة دينيس ماسون تخفف من حدة النص: ففعل «تبرج» يعني «إبداء الجسد». نفس المشكل بالنسبة

---

(٧) V. الآيتان ٩٠-٩١. وأيضاً II، الآية ٢١٩.

(٨) XXXIII، الآيتان ٥٠-٥١.

(٩) XXXIII، الآية ٣٣.

للآية ٣٥ التي يخاطب فيها القرآن النساء والرجال بـ: «والحافظين فروجهم والحافظات»، وليس «كونوا ذوي عفة»).

- بالنسبة للحياة العائلية، غياب القواعد المتعلقة باختيار النساء، وفسق على نطاق واسع؛ ويشكل المنع القرآني للزواج بأكثر من أربع نساء إحالة واضحة على عادة الزمن السابق.

- وأد الأطفال (القصد هو البنات)[١٠]:

وكذلك زيّن لكثير من المشركين قَتْلَ أولادهم شركاؤهم لِيُرْدُوهم ولِيلبسوا عليهم دينهم[١١].

- التعامل بالربى، بالنسبة للحياة الاقتصادية:

الذين يأكلون الربى لا يقومون إلا كما قام الذي يتخبطه الشيطان من المس ذلك بأنهم قالوا إنما البيع مثل الربى وأحل الله البيع وحرم الربى[١٢].

(يجب ملاحظة أن النهيَيْن السابقين يستهدفان ممارستين لم يتم التنصيص عليهما إطلاقاً في القصائد الشعرية، ويعتبران غريبين على أغراض هذه القصائد).

- نَقْضُ العهود:

أو كلما عهدوا عهداً نبذه فريق منهم[١٣].

---

(١٠) وهي ممارسة تعود إلى القرون التاريخية الأولى على الأقل - عند كل الشعوب السامية. CF. Daniel Faivre, L'Idée de Dieu chez les Hébreux nomades, Paris, L'Armattan, 1996, P. 148-159

(١١) XI، الآية ١٣٧.

(١٢) II، الآية ٢٧٥.

(١٣) II، الآية ١٠٠.

- وأخيراً تكاثر القتل، وما نتج عنه من رغبة في إخضاعه لقانون:

وما كان لمؤمن أن يقتل مؤمناً إلا خطأ ومن قتل مؤمناً خطأ فتحرير رقبة مؤمنة[١٤].

ومقابل ما كان يسعى هذا التعنيف إلى إسماعه عن العالم الرجولي، كانت النساء يجسدن الغواية اعتماداً على الزينة المادية: زينة الملابس والعطور (المسك) والمساحيق؛ وزينة الهوادج التي كن يتنقلن فيها. وإذا كانت زينة النساء هذه غير مشار إليها بوضوح، فإن تواتر إشارات الشعر إلى الوشم، يؤكد بأنها كانت ممارسة على نطاق واسع. وعن سلوك النساء - كما يتحدث عنه الرجال -، يمكننا أن نستنتج بأنهن لم يكن يفتقرن لا إلى دفاع ولا إلى حرية؛ فعندما يقتضي الأمر كن يؤاخذن العشيق أو يقلن له بقسوة بأنه قد شاخ؛ وعندما يقتضي الأمر لم يكن يترددن في الخروج سراً للقاء ليلي. ولا يجب أن نتصور أن المرأة كانت أقل تربية من الرجل، وأنها كانت مستعبدة: فنحن نعلم بأن بعضهن علمن زوجة الرسول القراءة والكتابة. كما أن هذه المرحلة قد عرفت بروز شاعرات جاهليات؛ وقد نظمت أشهرهن، الخنساء، مراثي في أخويها اللذين قتلا في المعركة.

إن الجاهليين لم يكونوا من غير معتقدات دينية؛ فنحن نعلم بأنه كانت لهم أوثان؛ صخور منصوبة، كانوا يقدمون لها القرابين ويريقون لها الخمور. إن مقاربة المقدس، الذي ليس مقصوراً على عرب ما قبل الإسلام، يتطلب ويستوجب - وسأعود لذلك - مقاربة

---

(١٤) IV، الآية ٩٢.

حضورية بالأساس. ولن نستنتج بأنه كان ثمة فكر ديني (ضعيف): هو فكر يختلف، بالتأكيد، جوهرياً عن الأديان السماوية، لكنه يمتلك كثافته الخاصة وينسجم مع جماع نظرة الجاهليين للعالم. والقرآن يحارب دون هوادة هذه الطقوس القديمة:

> وعجبوا أن جاءهم منذر منهم وقال الكافرون هذا سحر كذاب. أجعل الآلهة إلهاً واحداً إن هذا لشيء عجاب. وانطلق الملأ منهم أن امشوا واصبروا على آلهتكم إن هذا لشيء يراد. ما سمعنا بهذا في الملة الآخرة إن هذا إلا اختلاق[١٥].

وفي الآن نفسه، يبدو أن الجاهليين لم يكن لهم أي اعتقاد بحياة أخرى بعد الموت؛ فبهذا المعنى، على الأقل، يجعلهم القرآن يتحدثون - وهو حديث بصيغة تأكيدية واضحة:

> إن هي إلا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما نحن بمبعوثين[١٦].

وسنرى أن كلمات من مثل هذه تشكل أحد مفاتيح الشعر الجاهلي.

ومن أجل هذا، يجب أن لا نهمل وجود عرب توحيديين، يعتنقون الديانتين اليهودية والمسيحية، مع وجود حاخام بالنسبة لليهود وأسقف بالنسبة للمسيحيين. وتبقى الوضعية، في غير هذا، معقدة؛ على اعتبار أننا نجد في الجزيرة العربية تمثيلية لمختلف التيارات التي كانت تجتاح آنذاك الديانة المسيحية حسب البلد الذي

---

(١٥) XXXVIII، الآيات ٤-٧.

(١٦) XXIII، الآية ٣٧.

يقبل منه المبشرون: إثيوبيا (القائلون بطبيعة واحدة في المسيح) أو الروم (الأرثذوكسيون) أو فارس (النسطوريون). وقد ثبت أن بعض المقاطع من التوراة كانت قد ترجمت إلى العربية. كل هذا يشكل، بالتأكيد، عالماً أكثر تعقيداً وأكثر انفتاحاً مما يُعتقد عادة.

هذا، باختصار شديد، هو الإطار الذي يجب أن نموضع ضمنه الأشعار الجاهلية، مع إثبات أول: لا يمكن أن يكون بقاء الشعر شفوياً في ثقافة لا تنفك الإشارة فيها تتردد إلى ممارسة الكتابة - في الأشعار بالدرجة الأولى - ناتجاً إلا عن اختيار: ومن المرجح أن يكون ذلك صادراً عن اقتناع بأن الشعر لا يستقيم دون إنشاد. كما أن الشعر الجاهلي، من جهة أخرى، وبعيداً عن أن يقدم نفسه كبداية محتشمة، يخضع، دفعة واحدة، لقواعد شكلية دقيقة، هي نفسها دائماً - والتي سيكفي العماني الخليل بن أحمد الفراهيدي، قرنان بعد ذلك، أن يجمعها وأن يحولها إلى قوانين لما سينظم من شعر - مما يؤكد وجود أصول سابقة غير معروفة. كل بيت، حسب هذا الشكل المقنن، يجب أن يكون مزدوجاً مشكلاً من شطرين؛ والقافية، التي تقدم ابتداء من الشطر الأول، تتواتر بعد ذلك في نهاية البيت الشعري، وتظل هي نفسها من بداية القصيدة إلى نهايتها. وهناك تنوع في الأبحر الشعرية، ما بين الطويلة والقصيرة ، وعددها خمسة عشر، أو سبعة عشر بحراً. وبما أن الأمر يتعلق بشعر شفوي، فإن ثمة ميزة متفردة: فأسماء الشعراء كانت دائماً مقترنة بالأشعار وقد وصلتنا هذه الأسماء كلها تقريباً مما يشكل علامة واضحة على شخصنة قوية سنرى لاحقاً بأن النصوص تشهد عليها بوفرة.

إن التساؤل عن مسألة تناقل الأشعار الجاهلية عن طريق الرواية أمر لا مفر منه. ففي الجزء الثاني من القرن الثاني الهجري، فقط، تم تجميع النصوص كتابة. وفضلاً عن ذلك، فإن هذه العملية قد تمت في أنطولوجيتين صادرتين عن مدرستين مختلفتين سياسياً ودينياً: المفضل الضبي (توفي سنة ١٦٤هـ/ ٧٨٠م) المنتمي لمدرسة الكوفة والأصمعي (توفي سنة ٢١٣هـ/ ٨٣٨م) المنتمي لمدرسة البصرة؛ والمدينتان معاً لا تنتميان للجزيرة العربية وإنما للعراق الأموي والعباسي. الأصمعي مثل الضبي كان لغوياً وبلاغياً مشهوراً. واختيار كلّ منهما لم يكن محايداً: كانت كتبهما تربوية، طَلب الأولَ أبو جعفر المنصور من أجل خليفة آخر هو المهدي، وطلبَ الثاني هارون الرشيد من اجل وريثه. وبطبيعة الحال، فإن اختيار الأشعار كان موجهاً بالذي اختيرت من أجله، فمعرفتنا ببعض القصائد من مصادر أخرى تؤكد بأن رقابة ما قد مورست، إذ احتفل بشعر الفخر وبالرثاء، وأهمل الهجاء وشعر الفحش. وكما هو منتظر، فإن ثمة، بالنسبة للأشعار الواردة في الأنطولوجيتين، نسخاً مختلفة في بعض الأحيان، وأبياتاً مبتورة أو مضافة. نفس المشاكل تطرح بالنسبة لنسخ ديوان شاعر بعينه، من مثل ديوان امرئ القيس الذي ألفه الأصمعي؛ والذي يضم أحياناً عدداً من القصائد ونصوصاً اختلفت رواياتها.

معنى كل هذا - وهو أمر عادٍ ومشترك بين كل روايات الموروث الشعري شفوي الأصل - أن ما يجب الإعجاب به، بالأحرى، هو قيمة ما وصلنا منه. إن الفجوة بين نظم أشعار هوميروس وتحريرها من قبل المعجبين به لَهي أوسع من الفجوة التي تفصل ما بين نظم الأشعار الجاهلية وجمعها في دواوين. إن عمل

فقهاء اللغة العراقيين كان في منتهى الإتقان، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار ظروف العصر. لقد كان الرواة ينتمون لعالم ثقافي مهذب وممنهج. فقد سعوا إلى جمع الأخبار من عند البدويين، محاولين أن يكون عملهم متصفاً بالكمال. وقد تمم مؤلفو الأنطولوجيات، بدورهم، الأشعار بهوامش، تاريخية في الغالب، مثبتين ما كان يعد، حسب العادة، مرافقاً لنظم كل قصيدة. لقد كانوا - خصوصاً الأصمعي - صارمين وهم يقررون أن لا يحتفظوا إلا بما كانت نسبته معترفاً بها من طرف الجميع. غير أنه صحيح أن لهذا جانبه العكسي: فهؤلاء الأدباء كانوا موجهين في اختيارهم بالجودة الجمالية وبالخصوص بالغريب؛ إن موقفهم لم يكن محايداً وإنما كانوا يعتبرون اختيارهم بمثابة إبداع يوازي إبداع نظم الأشعار نفسه.

وأخيراً، فإننا نتصور بسهولة، صعوبة ترجمة نصوص مؤلفة في لغة تقليدية غامضة، في الغالب، بالنسبة لناطق باللغة العربية من عصرنا. وقد ارتأيت، في جرد التيمات، أن لا أقدم مما هو أساسي إلا استشهادات من المعلقات العشر الكبرى، ما دامت في حوزة القارئ الفرنسي الترجمةُ الجميلة لجاك بيرك، وسيكون بإمكانه أن يعيد وضع الأبيات التي أستشهد بها في سياقها. لقد اعتمدت على النسخة الأولى لترجمة بيرك؛ وإذا عاد القارئ الفرنسي للنسخة الثانية، التي صدرت منذئذ، سيجد في ذلك فرصة لمقارنة مفيدة بنص أيسر، وأجزاؤه أوضح[١٧]. ولم أعدل من الترجمة إلا في

(١٧) إن إعداد الصفحة في ترجمة بيرك هي دقيقة، لكنه ليس من الممكن دائماً أن نعرف إن كانت تخضع لإكراهاتِ المعنى أم المادة؛ فقررت إذن أن احترمها في كليتها، مع إدراج، عندما يتعلق الأمر بعدة أبيات، - وفقط في هذه الحالة - الخط المائل الذي يفصلها به دائماً.

مناسبات قليلة. أما أثناء تحليل بنية النسيب وجهازه المفاهيمي، فإنني، بالمقابل، سأستشهد بمجموعة كبيرة من الأشعار أنا المسؤول عن ترجمتها، إلا ما استطعت أن أستعيره من الأستاذ أندري مكيل. سنتبين أن مناهج الترجمة الثلاث تختلف اختلافاً شديداً؛ ولا أعتقد أن ذلك يعد مثلبة: إذ بذلك ستُعطى للشعر الجاهلي صورة هي على أقصى درجة ممكنة من التنوع.

(١)

خطاب واحد

قلت بأن الشعر الجاهلي يتميز، أول ما يتميز، بموضوعاته. ويجب أن يفهم من ذلك تعاقب مجموعة من الصور، تشكل كل واحدة معنىً، وتحفر مجتمعة معنىً من أجل أن تبني، شيئاً فشيئاً، كثافة خطاب يعد مرادفاً لهذا الشعر. إن الكشف عن معنى القصيدة، يعني تتبع التيمات خطوة خطوة.

بيد أن تشكيل التيمات يبدو، لأول وهلة، وفي الآن نفسه، متجانساً من قصيدة لأخرى، ومتنافراً ضمن كل قصيدة على حدة.

هذا يعني، بدءاً، أن ثلاث تيمات كبرى تحضر في كل قصيدة، ودائماً بنفس الترتيب تقريباً:

١- يصل الشاعر إلى المضارب التي ترك بها المرأة (المعشوقة)؛ التي ظعنت، والمضارب نفسها لم تفضل سوى آثارٍ بائدة.

٢- ينصرف الشاعر وحيداً، راكباً ناقته، هائماً دون اتجاه في الصحراء؛ فيسوقُ وصفاً لحيواناتٍ داجنةً مرتبطة به وبرحلته: (الناقة والحمار) ويصف ضواري من حوله؛ أما الناس فلا يبرزون ها هنا، وفي الأفق، إلا استثناءً.

٣- يتغنى الشاعر بأمجاد قبيلته وبمعنى الشرف عندها وبخصلة الكرم التي تتمتع بها، ويعلن نفسه مستعداً للقتال في سبيلها، إن اقتضى الأمر.

يكمن ما وسمته بالتنافر في كون هذه التيمات تتوالى في غياب أي مجهود للترابط: إن الانتقال من تيمة إلى أخرى يتم بطريقة فظة، يغيب فيها أي ترابط. يجب أن نقبل - على الأقل في المرحلة الأولى - بأن كل تيمة في القصيدة حاضرة لذاتها، بموجب نوع من الاصطلاح الأدبي الذي يقتضي أن على كل قصيدة أن تتطرق لهذه السجلات الثلاثة.

لنضرب مثلاً بمعلقة النابغة الذبياني: الأبيات الستة الأولى مخصصة للاستكشاف - الدقيق والمثير للذكريات - لربع مية العهجور. من البيت السابع إلى البيت التاسع عشر، المناداة على الشاعر لركوب ناقته، يقود إلى ذِكْر قطيع، ثم يليه وصف مهاجمة الكلاب له. وابتداءً من البيت العشرين وحتى البيت الخمسين، يقتصر الشاعر على مدح الملك النعمان بن المنذر، ويسعى الشاعر إلى الحصول على عفوه. ولنأخذ مثلاً آخر، معلقة لبيد بن ربيعة التي سأعود إليها لاحقاً وباستفاضة: من البيت الأول إلى البيت العشرين، يبكي الشاعر نأي محبوبته نوار. ومن البيت الواحد والعشرين إلى البيت الثالث والخمسين؛ انطلاقاً من قوله (بطليح أسفار تركن بقية. . .) يَبْرُزُ، تباعاً، نوع من الشعر البدوي الساخر والتراجيدي في آن معاً؛ وَصْفٌ لزوج ناقة - بعير هزيل، مشوه، أعضب، أعرج، يتابع مهاجمة الكلاب لبقرة وحشية. إنه مقطع فريد سأعود إليه لاحقاً. ومن البيت الرابع والستين إلى البيت السابع والثمانين، مدح قبيلة لبيد وذكر مواهبه الخاصة في القتال، ولمعنى الكرم عنده، ولنبل محتده.

لقد استنتج مختلف المفسرين، من هذه القطائع، استحالة إيجاد أي رابط بين هذه المواضيع الثلاثة، أو كما كتب جاك بيرك[١٨]، (غياب وحدة عضوية). إن الأمر يتعلق بـ (فن ملحمي). إن النبرات تتجاور دون أن تنصهر في بعضها البعض. ويبدو أن المقارنة الوحيدة الملائمة هي مقارنة موسيقية حيث يتعاقب لحن بطيء تراجيدي ولازمة غريبة، إن أمكن القول، وإيقاع بطولي سريع. اللهم إلا أن نفترض نوعاً من الإطرونيميا؛ التي نجدها في أسلوب بيسوا والتي قد تكون مورست في كل الشعر الجاهلي، وهو يتبنى، بصفة جماعية وبالتناوب، ثلاث شخصيات متباينة. لنحتفظ نحن بالسؤال، وسنعود إليه في نهاية المطاف.

١. رثاء الذات

إن ما سأسميه من الآن فصاعداً موضوعة **الطلل**، يشكل العمود الفقري والأصالة المطلقة للشعر الجاهلي. لقد تم تناوله بتواتر مؤثر، ويفضي إلى ما ليس من قبيل المبالغة أن نسميه تصوراً للعالم، حتى لا نقول بأنه متضمِّن لميتافيزيقا. فهو ينتمي، من خلال نبرته، للرثاء؛ رثاء مشحون بحدة ظاهرة، ويتضمن رثاءً للشاعر نفسه – وللشعر أيضاً –، ليتوج برثاء الكائن.

تجلي الطلل

لنحدد، في البداية، الرهان بكلمة.

يكفي أن نغير حرفاً واحداً، لكنه يغير المعنى، لندخل جملة

---

(١٨) مقدمة: Les dix Grandes Odes de l'anté-Islam, Paris, Sindbad, 1979, P. 16.

أرتور رامبو في عالم شعر ما قبل الإسلام:

الحياة الحق غياب

مؤكد أننا نوجد في العالم؛ لكننا نصطدم مع ليله الآيل **للإمحاء**. إن الشعرية العربية الجاهلية، التي تفتتح بمعاينة الطلل وتستقر في عمق الضياع، تحيل على تجربة تاريخية (وجودية). إن هذا الشعر، منذ الصوت الأول فيه، منذ أول شيء يعلن به عن نفسه، يلتفت إلى موضع آخر، أو ما كان موجوداً ها هنا (الديار، المرأة) ثم ظعن أو ضاع. ما يُحيل على عهد قريب، الشاهد على موجود لم يعد له وجود. إن ما يميز هذا الشعر يكمن في تجربةِ عالم لا يكف فيها الأليف عن التلاشي، و(المأوى القارّ) عن أن يصبحَ مجهولاً. إن **الدهر** - كأفق - أي الزمن بوصفه، في الآن نفسه، أجلاً وقدراً؛ المنظور إليه بوصفه سلباً حتمياً، يقذف بنا إلى «خارج لا راحة فيه ولا ألفة[١٩]»، حيث تلاشت الأشكال وامحت الآثار.

إن صورة الطلل تشكل رمز هذا الشعر وتأمله في الضياع، وهي، في نفس الآن، وصف دقيق ومفهوم سام، ورمز ملموس، ولكن أيضاً مجاز. ولنضرب لذلك مثلاً، بالأبيات الأولى من معلقة لبيد:

عفت الديار محلها فمقامها

بمنىً تأبد غولها فرجامها

فمدافع الريان عري رسمها

خلقاً كما ضمن الوحي سلامها

---

(١٩) Maurice Blanchot, L'Espace littéraire, Paris, Gallimard, 1995; rééd. Folio, p.58.

دمن تجرم بعد بين أنيسها
حجج خلون حلالها وحرامها
رزقت مرابيع النجوم وصابها
ودق الرواعد جودها فرهامها
من كل سارية وغاد مدجن
وعشية متجاوب أرزامها
فعلا فروع الأيهقان وأطفلت
بالجهلتين ظباؤها ونعامها
والعين ساكنة على أطلالها
عوذاً تأجل بالفضاء بهامها
وجلا السيول عن الطلول كأنها
زبر تجد متونها أقلامها
أو رجع واشمة أسف نؤورها
كفففاً تعرض فوقها وشامها

هذا مثال - وتركيب - للتجربة الأولى التي تنفتح عليها القصيدة والتي يستند الشاعر عليها، ومثال على سعة المعنى الذي تتضمنه. الطلل، على وجه الصحراء، ليس شيئاً آخر. إنه أثرٌ، غير أن هذا الطلل يتم الحديث عنه فوراً بوصفه أثراً لما يسوق كل أثر نحو التلاشي.

(**عفت**)، هي الكلمة الأولى في القصيدة، مما يشكل اختياراً جريئاً ومدهشاً سلفاً، وهي أيضاً الكلمة التي لن تتجاوزها القصيدة على الإطلاق. من الجرأة أن يتم الابتداء بفعل ماض ينص، في الآن نفسه، على الاختفاء المكثف، الذي لا بقية منه، وعلى اختزال الأثر

إلى ما لا قيمة له. فشيء سبق في الوجود، ما عاد موجوداً، ما عاد ممكناً تعرفه: وهذه هي الصدمة التي سيصدر عنها كل الشعر.

(عفت الديار): إن للفقد - المُضمَّن في عالم الرُّحل - دائماً مكاناً في **المدى الشاسع**. فقد كان ثمة مكان ملموس، في موقع، ومسمىً، حيث كان يوجد به، وحيث ما عاد به شيء. أن تجد به أو أن لا تجد، يكون وفقاً لاعتباطية الأمكنة التي يتم الابتعاد عنها والتي إليها تتم العودة (كمرحلة وكإقامة)، والتي تتم بها إقامة المضارب. إن الإمحاء، في الشعر الجاهلي، مرتبط دائماً بمكان: وما يؤدي إلى الخيبة هو الشاسع الممتد.

(تأبد غولها فرجامها): **الزمن**، بدوره، يتدخل ليسِمَ العودة الأبدية للفقد ولما لا يمحي من الإمحاء، إن أمكن القول. لم يبق، كما نرى في الشطر الأول من البيت الثاني، سوى مدافع الريان التي عري رسمها؛ فكل مظاهر «الحياة» قد اختفت. إن الزمن يلغي الوجود، ويُعِيد اللاإنسانية الأولى. لا يقال أي شيء من هذا، طبعاً، بطريقة تجريدية، وإنما بوصف للمنظر الكئيب الذي تفصح فيه كلمات من مثل «تأبد» و«عري خلفاً» عن دلالة المحو بوصفه قدراً.

(كما ضمن الوحي سلامها): انطلاقاً من البيت الثاني تعود موضوعة **الأثر**، التي سبق لها أن ضُمِّنت في الكلمة الأولى للقصيدة: بصلابة الصخر ـ كما تدل على ذلك بعض العلامات ـ وضد انتفاء الصحراء، توجَدُ العبارة. كل عتاد الفقد يتجلى في التوتر بين آخر علامة على حضور ما وبين المعاينة الفظة للغياب.

لنحاول، منذ الآن، أن نسحب على هذا المثال ما هو كامن، بالنسبة للشاعر، في مقاومته للانتفاء. ذلك أنه أتى للقاء مكان، للقاء امرأة، وبما أنه لم يجد شيئاً، فإنه يعرب عن نفسه أمام الطلل

وبواسطته، وبواسطته ليس إلا، إلى درجة أنه يدرج فيه، على نحو من الأنحاء، وجوده الخاص، عمقه كإنسان حي: كما لو أنه يشق ظاهر المرآة حيث كان وجهه قد أخذ يتشكل. حضوره يتحوّل ليأخذ شكل الطّلل الذي يُجابهه. يدفعه هذا الكشف إلى مناجاة ذاته التي لا مفر منها في هذه اللحظة التي يكون الفقد، خلالها، هو الجواب المنتظر. هذا ما نجده في مكان آخر مشاراً إليه بهذه العبارة المؤثرة: (عيت جواباً). وهكذا نجد في معلقة النابغة الذبياني (البيت ٢):

وقفت فيها أصيلاً كي أسائلها
عيت جواباً وما بالربع من أحد

الطلل في ذاته أخرس، أو لا خطاب آخر له غير خطاب غياب أي خطاب، مما يعني أيضاً نفي حضور أي نص؛ أي نهاية الشكل: انفتاح الطلل في انسداد «القول»، وانكفاء الشاعر على هذا الإنسداد.

ما ينكشف من الطلل البائد والمهجور هو عالم متقلص إلى مادة خشنة. بهذا المعنى يكون الطلل، بصفة خاصة، **عارياً**. لقد أصبح مجرداً مما شكل ميزة للصورة التي كانت له عند آخر مشاهدة. وبهول هذا العري - وبتفاهة ما شكل امتيازاً - يصبح الطلل الصورة التي يُعْرض فيها مركز ثقل كل شيء. هذا ما قاله لبيد في البيت ١٠:

فوقفت أسألها وكيف سؤالنا
صماً خوالد ما يبين كلامها

ويعتبر عري الطلل، بدوره، بمثابة نقطة تحول في التجربة: لم يعد ثمة إلا البلى والتلاشي والبقايا؛ لكن هذا العراء نفسه - وبما أنه موسوم بالصيرورة التي قادت إليه (أو قادت إليه مرة ثانية) - يشهد،

سلباً، على أنه قد كان ثمة شيء آخر. وهذا هو ما سمح لطرفة بن العبد بأن يقول (البيت ١):

لـخـولـة أطـلال بـبـرقـة ثـهـمـد

ويتابع نفس البيت:

تـلـوح كـبـاقـي الـوشـم في ظـاهـر الـيـد

هذه الصورة، التي تعود بأشكال مختلفة في أشعار متعددة، لا تنير فقط هذا العكس عن طريق السلب الذي تحدثت عنه لتوي، وإنما تشهد على بقية أخيرة للوصول إلى معنىً. شيء فَضُلَ مِن الديار لولاه، ما كان بإمكان الشاعر أن يعرف ما إذا كان في منىً أو في ثهمد. وليس أمراً ثانوياً أن يُسَمَّى هذا الشيء المتبقي، باستمرار، مكتوباً أو وشماً والذي من خلاله يعلم الشاعر ـ هذا المنتج للدوال، هذا المُشَرِّح للذاكرة ـ بأن كل انمحاء ينتمي لنظام النص؛ وهو ما يمكن أن يترجم بعبارات عصرية: كل ما هو إنساني هو كتابة، وكل ما يضيع من الإنسان هو شطب أو محو للكتابة. وهو ما يمكننا أن نستنتج منه بأنه قد كان للشاعر الجاهلي وعي مفكر فيه بأفعاله الخاصة. يقودنا هذا، عبر ممر الوشم، حتى إلى تدوين الماضي بصفته رسالة على جسد. وهكذا نجد عند زهير بن أبي سلمى (البيت ٢):

مـراجـيـع وشـم فـي نـواشـر مـعـصـم

لكن بداية معلقة لبيد، تعطي، أكثر من غيرها، دلالة أولى على معنى الزمن في عصر ما قبل الإسلام. الطلل ليس عرضياً، والماضي ليس مذكوراً فقط بسبب نفيه للحاضر الذي ينحل، بدوره، في هذا الفقد. وهكذا كتب:

ودهر منفذ خبل[٢٠]

من هنا استحالة وجود نهاية لحزن يبقى مفتوحاً إلى ما لا نهاية. من هنا حاضر (هو حاضر القصيدة نفسها) فارغ يستدعي الماضي ـ يستدعيه ويبقى دائماً بعيداً عن متناوله ـ؛ حاضر لا يتعلق الأمر فيه إلا بحالات ظعن وباختفاءات وبموتى؛ كل ذلك يُستشعر بصفته فاضحاً. وهكذا يولد تعلقٌ غريب يحتفظ به الأدب العربي من طفولته، ويعود للبروز في كل استيقاظة ضمير، عندما يَرِنُّ الصمت وعندما يجتاح الفراغُ - بصفته تجربة فريدة - الفراغَ.

إن متابعة قراءة معلقة لبيد تقود إلى تحليل آخر. فكي يبرزَ هذا الفراغُ الذي تحدثنا عنه لتونا، يجب طبعاً أن يواجَه بفقر الحاضر، مما يؤدي إلى **التماع الماضي الملْغَى**: إن نوعاً من الديالكتيك يقتضي أن تضاء خيبة الحاضر بوهم الماضي. إن الشعر الجاهلي يتضمن سجلاً كاملاً عن مَصْوَرة - Imagerie ذات طابع فردوسيٍّ في غالبيتها العظمى، عن استدعاء لجنَّة مفقودة؛ تستند على لعب أشكال وألوانِ حياةٍ؛ يأتي كل ذلك، كنقيض، لينير ليل الحاضر. إنه تضاد حاد بين الصخر العاري والزخرفة النضرة. هذا مع الأخذ بعين الاعتبار أن الإلتماع والهدوء والبهجة، لم يتمّ ذكرْها إلا لأنها قد تلاشت.

هكذا يتطرق البيت الثالث وما بعده («دمن تجرم»)، لخصوبة ماضية لأرض مروية بالأمطار، والتي يستمتع الشاعر بذكر كل أشكالها: «رزقت مرابيع النجوم وصابها»، «ودق الرواعد جودها

---

(٢٠) معلقة الأعشى ميمون. ب. ١٨.

فرهامها»، «غاد مدجن»، «متجاوب أرزامها». إنه استدعاءٌ للماء بوصفه نعمة تحيي الصحراء، وتعدادٌ للأشكال التي يتخذها هذا الماء وهو يأتي لنجدة الرُّحَّل المواجهين لغبار عالم جافّ. إننا لا نعثر هنا على شهوانية ما هو رطب وحسب، وإنما شهوانية ما هو ناعم، المتخِذ شكل قوس قزح، حيث يكون مسموحاً بامتلاك الذوق الذي يسبق إنشاء الحديقة العربية. إن المَصورَة، وهي تجد نفسها محذورة في الحاضر، تحال، في الآن نفسه، على وضعية **السراب**.

إن موضوعة الخصب هذه تمر، بشكل طبيعي تماماً - انطلاقاً من البيت السادس - من الطبيعة إلى الحيوانات: فالنعام «وضعت»، وكذلك الظباء. فـ«العيون الكبيرة» [يقول عنها الشاعر]:

والعين ساكنة على أطلائها
عوذاً تأجل بالفضاء بهامها

إن هذه التسجيلات لَهي بنفس قوة الأوصاف الحيوانية التي تشكل المقطع الثاني من القصيدة والتي تتحدث عن الحاضر الصعب، والتي لا تشير، من جهتها، إلا إلى نوق ضامرة هزيلة وعقيمة. إنه ليس مبالغة الحديث عن جنة مفقودة. فصورة الماضي المنَعَّمة ستصبح، بعد ذلك بقليل، متصدرة لفن المنمنمات الفارسي. إن تعارض الماضي والحاضر هو تعارض عالم فاضِل مع واقع قاسٍ.

وفي الأخير يعيد البيتان الثامن والتاسع موضوعة الأثر من خلال تخصيبها هي بدورها بموضوعة الماء:

وجلا السيول عن الطلول...

هذه الصورة الرائعة لها أثر:

... كأنها

. . . رجـع واشـمـة أُسـفَّ نـؤورهـا
كـفـفـاً تـعـرض فـوق وشـامـهـا

ومرحلة ثالثة (البيتان ١٠ و١١) هي مرحلة العودة إلى الحاضر الصّلد، حيث يصطدم الشاعر بالطلل:

فوقفت. . .

إنها صيغة نجدها في غالبية القصائد، تتحدث عن الوقوف الذي يستحيل تفاديه. فالجاهلي، أمام المظهر الفظ للغياب، وأمام العري الذي يصطدم به، ليست له أية إمكانية أخرى غير أن يخضع. إنه هنا جامدٌ رهين الطلل؛ أي، بالتحديد، في أسر ما يستعصي القبض عليه. لن ألح ها هنا على ما تمت الإشارة إليه من جديد حول نموذج اللغة والكتابة؛ حول الكلام الذي أضحى مستحيلاً استنطاقُه. إن ما يجب الإلحاح عليه، بالمقابل، والذي لم يُرِد النقد أن يدركه، هو أن الجاهلي يوجد في وضعية **المحاصر**: إن الطلل لا يوقف الجاهلي فقط، وإنما يشهد على زمن متوقف، جامد. ويمكننا أن نقول بأن الطلل نفسه يشكل أقنوم هذا اللامخرج الذي لا يعود الزمن من خلاله وعداً بشيء.

لقد تطرقت حتى اللحظة لما يشكل، تحديداً، حرفية النص. ويمكننا الآن أن نستخلص **الرؤية للعالم** التي يحويها والميتافيزيقا الضمنية التي تحملها هذه الرؤية نفسها. وهو ما يجعلنا نأخذ من جديد أهم التيمات فقط التي قاربناها لنحيط بما يشكل العالم الذهني الجاهلي وما ينير، بالمناسبة، هذا العالم في اختلافه مع العالم القرآني الذي سيعقبه.

الإنسان التائه

يجب أن ننطلق من جديد من وضعية الشاعر الخاصة أمام الطلل، ومن الطريقة التي يتموقع بها أمامه.

لقد رأى النقد، دون تردد، ومنذ القرون الهجرية الأولى، في الشاعر الجاهلي ذاتاً فريسةً لقسر عاطفي؛ رأى فيه رجلاً مأخوذاً برؤية الطلل والمرأة الظاعنة. وهكذا كتب ابن سلام الجمحي (توفي سنة ٣١٢ هـ) (استيقاف صحبه، والبكاء في الديار ورقة النسيب...[٢١]). وسنرى لاحقاً كيف أصبحت هذه الصيغة تحصيل حاصل، حتى أضحت قاعدة لما يغطّي - تحت اسم النسيب - المقطعَ الأول من القصيدة. فقد قال بعده ابن قتيبة (توفي سنة ٢٧٦هـ): (البكاء على الديار واستيقاف الصحب وذكر الظاعنين عن الديار ورقة النسيب...[٢٢])

إن معنى النسيب، كما فهمه هذان المؤلفان، هو: (الكلام الغزلي عن المرأة الذي يأتي تالياً للوقوف على الأطلال...[٢٣]). ويمكننا أن نقول بأنه قد تم، باستمرار، تمييز شيءٍ قريب من رومانسية أولى في شكوى الجاهلي. وفي البكاء على الأطلال مسودة أولى **للبحيرة**. وهذا - مع ترك كل مفارقة تاريخية جانباً - لا يستقيم دون مأخذ يوجه لأدباء غير قادرين على تجاوز وضعية خيبةٍ؛ على الإفلات من الحنين بما يحمله من إعجاب بالذات ومن انكفاء نرجسي على الماضي.

---

(٢١) طبقات فحول الشعراء، القاهرة، s. d.، t. I، ص ٥٥.

(٢٢) الشعر والشعراء. القاهرة، ١٩٦٤ H، t. I، ص ٧٥.

(٢٣) حسن البنا «عز الدين»، الكلمة والأشياء، بيروت، دار المناهل، ١٩٨٩، ص ٩٥-٩٦.

بيد أن هذا الإلحاح على الحنين وعلى التعلق بالذاكرة وعلى بكاء الفقد، يحمل سلبية إبراز ذاتية الشاعر وكأن الأمر يتعلق بمواجهة بين الطلل والموضوع بوصف هذا الأخير خارجياً. إن ثنائية من هذا القبيل لَهي غريبة تماماً - ولأسباب تاريخية حتمية - عن الشعر الجاهلي.

إن «الفصل» بين الطلل وبين من يتحدث عنه ناتجٌ عن جهل مطلق. فعند عرب ما قبل الإسلام، ليس ثمة تمييز ولا فصل بين وجود الشاعر والطلل وما يحمله هذا الأخير في ذاته من إعراب عن الفقد. إن ما سنسميه بشعور الشاعر يعد هنا ملازماً للطلل ولا يتميز عنه، إذ يشكل معناه الداخلي. فالطلل، في شكله نفسه، في ارتعاشه من عُريه، يعرب عن عوز يدل على الفقر وافتقاد الامتلاك. إن تبدد الماضي الهارب يتحول **في الشيء نفسه** إلى انحلال مدوخ للحاضر. يمكن للشاعر، في اتصاله بالمكان، أن يتعلق عن طريق الذاكرة بما سبق، لكن المكان نفسه يبقى أصم تجاه هذه المناداة، وهو يطويها في البؤس الذي يُعَدُّ، في ذاته، شاهداً عليه. وهكذا نظن في بداية معلقة امرئ القيس أننا أمام نوع من دفق وجداني:

قفا نبك من ذكرى حبيب

لكننا مباشرة بعد ذلك، ننتبه إلى أن البكاء هو بكاء المكان نفسه:

بسقط اللوى.

وهذه الأمكنة (المكان):

. . . لم يعف رسمها

. . . لما نسجتها من جنوب وشمأل

ترى بعر الآرام في عرصاتها . . . وقيعانها كأنه حب فلفل[٢٤].

المفارقة إذن كامنة في أن الفعل الشعري يجد مكانه في الحضور الساطع لـ**غياب** موضوعي. يتبدى الطلل مساءلةً للشيء أو للعالم نفسه، الذي تبدو ملامحه فيه في انعكاس خافت، وهو يُلتهم في الآن نفسه؛ الماضي (ما كان، لم يعد) والحاضر (لم يعد الطلل إلا صمتاً).

ومن ثمة شاعريةُ المَنْفى التي ليست، بسبب من ذلك، شاعرية (وعي شقي) في علاقة جدلية مع عالم غريب: كل كياسة مطمْئِنة ستحطم تنامي الحركة الشعرية؛ إن التخلي Déréliction هو **تخلي الوضعية** في فظاظتها، وليس إسقاطاً من الذي يتحدث عن نقص يعانيه هو وحده. صحيح أن الأمر سيتعلق باستمرار ببكاء؛ هذه الموضوعة التي ستعثر على تعبير مباشر عنها، وبشكل خاص، لدى الشاعرة الخنساء التي لم تعمل، إن صح القول، على حبس الدموع، أو على أن تكتفي بالإشارة إليها، وإنما عرضتها أمام السامع:

يا عين جودي بدمع غير منزور
مثل الجمان على الخدين محدود[٢٥]

ولدى امرئ القيس(البيتان: ٥-٦):

لا تهلك أسى وتجمل
وإن شفائي عبرة مهراقة . . .

لكن البكاء مدون على الشيء نفسه الذي يُرى:

---

(٢٤) الأبيات ٢-٤.
(٢٥) الخنساء. ص ٤٤.

فهل عند رسم دارس من معول

يستقر الشعر فيما يمكننا أن نسميه بـ**الإنتماء المشترك** للشاعر وللمكان، إلى جماعة [تُعاني] من الحرمان. بعبارة أخرى: الطلل هو إنذار بالجواب، والشاعر يوجد في موقع المرغم والذي من الواجب عليه أن يتلفظ بما يعلنه هذا الطلل من بؤس.

وانطلاقاً من هنا، يصبح استكشاف الشاعر للشرط الذي يوجد ضمنه هو الامتناع عن الهروب من أمام صرح الوجود الضخم كما تعرضه التجربة أمامه. لقد اندثر الوجود الماضي، والوجود الحاضر فارغ، ولم يعد ثمة اتجاه يمكن التحول نحوه لملئه.

. . . فأين منك مرامها

بمشارق الجبلين أو بمحجر. . . فتضمنتها فردة فرخامها

إن هذا الاستشهاد من معلقة لبيد (البيت ١٧)، يوضح في كلمة، الشرط الذي اختزل إليه الجاهلي: لم تعد ثمة علامة أو نقطة يتم الاهتداء بها، والتوجه نحوها: الجاهلي هو **التائه** أو هو الهائم. الكائن التائه، هو نتيجةُ أن لا أحد، لا أحد يستطيع - ولا الطلل نفسه - أن يستجيب لما يعد الاستغاثة [استغاثته] الأخيرة. اكتشاف التيه هذا، معناه إقصاء كل تجاوز. الجاهلي هو الهائم على وجهه؛ هذا هو الطلل معيشاً ومعبراً عنه: محروماً من كل مخرج، مكوياً بغياب ليس في استطاعة أي إشباع أن يطفئه، ملاحِظاً أن ليس ثمة عالم آخر غير الذي يوجد فيه.

الإنسان التائه يمكنه أن ينخرط في البحث عن مكان آخر. يمكنه أن يحاول العثور على ما أُعلن مفقوداً، أبعد، وأبعد دائماً، لكنه بُعْدٌ هارب أمامه، مكان آخر يقوده أبعد مما كان عليه في حال

الطلل. إنه بهذه الطريقة لا يفعل إلا أن يدخل في علاقة مع ما لا يمكن القبض عليه

لا أرى من عهدت فيها فأبكي الـ
ـيوم دلهاً وما يحير البكاء[٢٦]

يثوي الشعر في الشقاء؛ الهائم مسلوب الطمأنينية، منذور للعتمة، مقذوف به في استحالة الهروب من الطلل؛ المشي قدماً هو المشي دائماً على نفس الأرض الموحشة، بعبارة أخرى، عدم الذهاب لأي مكان آخر. كلما واجهتُ الطلل، أعرب الغيابُ الممهور به عن نفسه غياباً لأي تجاوز. شرط **فقد القدرة** حيث ينصّ الفهمُ بأن الهائم هو أيضاً الذي يُمنع عليه أي بَوْح.

هل يمكننا أن نذهب أبعد وأن نرتاب في أن الهائم يعني، بالنسبة للجاهلي، حقيقة حياته الخاصة؟ هو، إذن، ليس حادثاً ناتجاً عن الطلل وإنما هو **جوهر الذات**، تم الإعراب عنه في لحظة العودة لما يشكل قدره نفسه. لن نعثر له، بالتأكيد، على ملفوظ واضح، فهو ليس من لغة الشعر، لكننا لا نرى بأن قراءة متأنية تسمح بمخرج آخر. فالشعور، ومنذ حركاته الأولى أمام الأطلال، يلتفت، من طرف خفي، ومن خلال هذه الأطلال، نحو مركزه أو أصله، ويقيس فيه المسافة المقطوعة. وقوف، ملاحظة الفقد، وصف المحو، حزن وتبدد كل شكل من أشكال الدلالة، وللانتهاء، ملاحظة «سالف الأبد[٢٧]»: إن حديث الطلل هو نفسه حديث كارثة كانت مقدرة منذ الأزل. إن الوقوف أمام الطلل ليس لا أعمى ولا

---

(٢٦) معلقة الحارث بن حلزة ب. ٥.
(٢٧) معلقة النابغة الذبياني. ب. ١.

مصاباً بالنسيان، ولكنه موجه، عبر كل الحركات التي يعرضه الشعرُ فيها، نحو شلل كلي، أو على الأصح، يتطابق معه. يواجه الشعور ها هنا خيبة جذرية، يواجه فقداً لارتباطاته الذي هو أيضاً فقد للذات، واعتراف بالطلل بوصفه حقيقته الشخصية.

وهو الوضع الذي قد يحصل أن يثور ضده؛ كما في معلقة امرئ القيس:

كأني غداة البين يوم تحملوا
لدى سمرات الحي ناقف حنظل

وفي بداية معلقة الأعشى ميمون:

. . . وهل تطيق وداعاً أيها الرجل

لكن هذه الثورة ليست أبداً سوى انتفاضة تتحلل فيما لن يكون عادلاً أن نسمه بخضوع للقدر، ويبدو أنه بالأحرى مقاربة لحقيقة.

ومن المستحيل، أخيراً، أن لا نتساءل عما إذا لم يكن هذا الذي يعتبره الشعور بهذه الشاكلة هو **الموت**. فإذا كانت الإشارة للموت نادرة، فإنها ليست كذلك، بالتاكيد، في خلفية تأملٍ في الجريان الأبدي للأشياء، في نبرة من (الخيلاء) حيث يكون التائه أيضاً فاقداً للمستقبل وحيث الحقيقة تعرب عن نفسها بالمحو. ومع ذلك فإن ثمة معلقة يتم التطرق فيها للموت بشكل مباشر. إنها معلقة طرفة بن العبد التي تعتبر نموذجية لأكثر من سبب. فبعد التطرق للطلل:

لخولة أطلال ببرقة تهمد
تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

وبعد مقطع حيواني طويل تتعدد فيه الاستعارات مشوبة بحذلقة لغوية، يرسم الشاعر لنفسة صورة على نموذج - وهو النموذج الذي تواتر عبر كل الحقب وكل الحضارات، من لي بو بالصين إلى تيوفيل دي فيو في القرن السابع عشر الفرنسي - الكاتب الماجن: عاشق الشراب والقصف، ولكنه كان أيضاً شجاعاً يعرِّض نفسه للمخاطر. بيد أن الموت ها هنا مصرح به في كل المراحل. بدءاً من المرحلة الأولى في البيت الثاني:

. . . لا تهلك أسىً وتجلد

وأبعد من ذلك، خلال التطرق للمعارك (في البيتين ٣٩ و٤٠)، تتم الإشارة بوضوح لخطر الموت. لكن تيمة الموت تأخذ مقدمة كل الموضوعات الأخرى انطلاقاً، بالخصوص، من البيت ٦١ في ما يمكننا أن نسميه بالمنافحة عن المجون، من خلال وقوف الجميع على قدم المساواة أمام الزوال: ليرتوِ الجميع من الحياة:

. . . ستعلم إن متنا غدىً أينا الصدي[٢٨]

الموت، بالخصوص، يسوي بين الجميع:

أرى قبر نحام بخيل بماله
كقبر غوي في البطالة مفسد
ترى جُثْوتين من تراب عليهما
صفائح صم من صفيح منضد[٢٩]

والموت هو، بالخصوص، أجل حاضر دائماً، مقترن بجريان الزمان (البيتان ٦٦/ ٦٧)

---

(٢٨) البيت ٦٢.

(٢٩) البيتان ٦٣-٦٤.

أرى الدهر كنزاً ناقصاً كل ليلة
وما تنقص الأيام والدهر ينفد
لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى
لكالطِّوَل المرخى وثنياه باليد

صورة الطِّول الرائعة هذه، التي تنقل مكاناً مشتركاً في التجربة الحيوانية للرحل، على أي شيء تدل إن لم يكن على الحقيقة الأخيرة لما كان ينْكَتب في الهدم؛ في الطلل؟ طرفة ها هنا يتلفظ بما كان الآخرون كلهم يكتمونه. ومن الدال أن تنتهي المعلقة (ويمكننا أن نقول، عبرها، كل المعلقات) بالحديث عن مأتم الشاعر (البيت ٩٣) وباللقاء بـ:

. . . من لم تبع له . . . بتاتاً ولم تضرب له وقت موعد[٣٠].

أقول دون تلكؤ بأن الموعد الذي لا مناص منه قد تحدد منذ لحظة حصول الوقوف بالطلل. وأن تجربة الشاعر الجاهلي هي تجربة الحضور الأبدي للموت.

يمكننا أن نخلص من هذا إلى أن الموت بالنسبة لعرب ما قبل الإسلام حاضر على الدوام، حاضر في القصيدة التي تتلفظ به، وعبر فقد الماضي الذي يتلفظها. بعبارة أخرى، لا مكان بالنسبة إليهم لبعث ولجنة منتظرة. لا إشارة لديهم لحياة أخرى. الموت حاضر هاهنا دائماً وإلى الأبد ودون عزاء؛ ويسم أيضاً النهاية الحتمية لبأس ولبطولة الجاهلي. من وجهة النظر هذه، يمكننا أن نقول بأن الجاهلي سَلْبيٌّ، محال دائماً، وفي آخر لحظة، على العجز الذي يكشف له عنه الوقوف على الطلل في بداية شعره.

---

(٣٠) البيت ١٠٣.

زمن الإلغاء

بهذا ندرك مرحلة يجب أن نركز فيها على موضوعة في ذاتها، عثرنا عليها أثناء الاشتغال على التيمات الأخرى؛ إنها تجربة الزمن، التي هي من قوة التميز بحيث يمكننا أن نستخلص منها نظرية زمانية ما قبل إسلامية. لنقل فوراً بأن الكتابة عن الزمن في الشعر الجاهلي - الزمن، بوصفه تعاقباً بمفهومه الأكثر أرضية أو ثباتاً؛ والدهر بصفته قدراً، إذ نجد القرآن يحض على ضرورة احترام الزمن مثل احترامنا لله نفسه - هي بمثابة الكمون داخل غياب لا رجعة منه. في هذا التصور حيث يلتهم الماضي - بشكل من الأشكال - باقي الأزمنة، أمرٌ شديد التناقض حاولت الكتابات النقدية بإصرار حجبه، إما بالسكوت عنه (وهو ما قام به فقهاء لغة القرون الهجرية الأولى)، أو بالتعسف على النصوص لجعلها تقول عكس تماماً ما تتلفظ به.

إن دأْبَ المفسرين هو التماسُ تجاوزٍ للفقد الذي يدل الطلل عليه، في شكل عودة للحياة المرجوة. فبعد الجدب يعود الغيث، وبعد الخيبة الغرامية يمكن أن يحصل فتح جديد أو حتى لقاء جديد للأحبة. بكلمة: على أنقاض الفقد الذي يقود الشاعر إلى حالته اللولبية، يتم فرض صورة دورية، فرض نوع من التفاؤلية المجبرة على العودة: فرض نوع من البعث ٣١، الذي سيتم التلميح إليه بتعاقب الليل والنهار. والحال أن تصوراً مثل هذا لا نعثر عليه في القصائد، التي ليس التطرق لتعاقب الأيام فيها، في واقع الأمر، إلا من أجل الفقد الذي لا مهرب منه، والذي يوجه الراوي إليه. فالقرآن - وربما كان هذا هو السبب في كون قراءات ما بعد نزول القرآن قد حاولت موازنة الفقد بالعودة - كما نعلم، يلح من جهته، على إيجابية الزمن الدوري المرتبط مباشرة بالفعل الإلهي:

تولج الليل في النهار وتولج النهار في الليل وتخرج الحي من الميت وتخرج الميت من الحي[٣٢].

بيد أن ما ندركه هنا هو عمق القطيعة بين زمن (الجاهلية) وزمن الإسلام. ليس ثمة حوار آخر ممكن غير الإلحاح على قراءة متمعنة في النصوص، مجردة من أية أحكام مسبقة.

الزمن المسجل في القصائد هو إذن زمن فقد لماضٍ، ملاحظٍ من طرف حاضر ليس له في ذاته شيء يقوله أكثر من هذا الفقد. كل فرادة هذه التجربة كامنة في هذا. والإستشهادات السابقة تظهر ذلك باستفاضة: إن الحاضر المخدوش بالطلل ليس أي شيء آخر غير ملفوظ الفقد. بعبارة أخرى: إن **الماضي**، بوصفه فقداً مزمناً، يؤدي **كل دور مقاربة الزمن**. الحاضر هو ملاحظة كون الماضي ماضٍ. ومن المستقبل (إن ذكر) ليس ثمة شيء ينتظر غير تعزيز وتكرار هذا المعنى. تفتتح معلقة الأعشى ميمون على (وداع). وسنقرأ فيها لاحقاً (البيت ١٦) أن الإنسان (الذي يتحدث نفسُهُ):

أضر به. . . دهر منفذ خبِل

كيف يمكن إذن إنكار أن الزمن تقهقُرٌ، يضع الجاهلي في علاقة حميمية مع فقدِ ما كان ماثلاً؟

وبنفس الشكل، يكون ممنوعاً تطابق الأزمنة: هذا الذي كان الجاهلي يرومه؛ أي صورة متعته وإشباعه وكينونته الكاملة، كانت تتم الحيلولة دونه، كان يقذف به في مدى بعيد لا أوبة له منه البتة.

---

(٣١) وهو ما يمكننا أن نقرأه اليوم أيضاً في أعمال تدعي أنها بنيوية، لكمال أبو ديب «الرؤيا المقنعة»، القاهرة، الحياة المصرية، ١٩٨٦، وفي - مع تنويعات أكثر - لـــ Albert : "La Réalité et la fiction dans la poésie arabe ancienne" Arazi, Paris, Maisonneuve et Larousse, 1989، من بين كتب أخرى كثيرة.

كما نجد في معلقة الحارث ابن حلزة (البيت ٥):

لا أرى من عهدت فيها فأبكي الـ
ـيوم دلهاً وما يحير البكاء

الحاضر يحاول سدىً أن يلتحق بالماضي. وتتواتر صيغة أخرى في معلقات كثيرة؛ فبعد لأي:

. . . عرفت الدار بعد توهم

النأي ها هنا يَنْشُر وهم التلاقي في

. . . طلل تقادم عهده . . . أقوى وأقفر . . .

وهو ما يسم اليوم الحاضر[٣٣].

على مستوى ما يمكننا أن نسميه بميتافيزيقا ضمنية، فإن البعد **الوحيد** المؤسس للزمن هو القذف به في ماض مختلَس. ويمكننا أن نرى في حركة الاختلاس هذه كونها أقنوم الزمن: جوهره الأوحد. من هنا، يشهد الزمن على انتهاء يتأبد، لكن على أن لا شيء يسمو، لا شيء لا ينتهي، لا خلود. بعبارة أخرى، الزمن والتبدد **مترادفان**: التعاقب الزمني لا يجعل مراحل مختلفة لحدث تتعاقب وحسب؛ إنه يضع الجاهلي خارج نفسه ويحكم عليه دون انقطاع بأن يُرْمى **خارج ذاته**. لا يتعلق الأمر باستمرارية خطية ولكن بعناد مسافة. أو أيضاً: لا استدراك بواسطة التزامن؛ فالتعاقب يحمل معه، وللإنسان، حداً قاطعاً[٣٤].

---

(٣٢) III، الآية ٢٧.

(٣٣) زهير بن أبي سلمى، ب. ٣؛ وعنترة بن شداد، ب. ٤.

(٣٤) مهما يكن الاحتراز، الذي أنا واع كل الوعي بضرورة أخذه من كل إدناء بين نظريات من مراحل مختلفة، وبالخصوص المعاصرة منها، فإنه من الصعب عدم =

إن هذا - الذي فُرض بصرامة من طرف بنية مشهد الطلل - يؤدي إلى ضرورة أن نطرح بكل جدية سؤالاً يبدو أن الجاهليين لم يخطر ببالهم: هذه السعادة الماضية، هذا التوافق المتحدث عنه، مع غنى الديار والبذل الرائع للحبيبة، هل شكل في يوم من الأيام حاضراً حقيقياً؟ هل يتعلق الأمر بشيء آخر غير حلم، غير مثال في النهاية؟ والحد القاطع للزمن ألم يكن حداً قاطعاً منذ الأزل؟ لنلاحظ، في هذه النقطة، أن البناء الميتافيزيقي للزمن الجاهلي لا ينختم، ويكتفي بالارتداد إلى التجربة الواقعية للفقد التي تتحمله. ليس ثمة سؤالٌ ممكن عن طبيعة ما يعطى بصفته: ما كان.

ومهما يكن من أمر، فأن نكون ضمن الزمن يعني أن لا نكف أبداً عن الضياع، حتى ولوج صورة الموت. ومن هنا مفارقة وتشاؤم الفكر الجاهلي: لا يسمح الزمن بمخرج، ويحكم على التجربة بنُفُوق لا يتحكم فيه شيء أو يعوضه (إلا القصيدة ربما، وبعد كل شيء).

وعلى مستوى التجربة المعيشة، ليس الزمن، إذن، سوى استهلاك: إثارة جنسية، انتصارات ومعارك، خيبة وتعبُ كلِّ أولئك الذي ينطلقون باحثين عن أنفسهم في الفيافي الجدباء؛ تجلي الطلل؛ إشباع ولا إشباع، كل شيء يندلح في كماشة الموت. إن الزمن المعيش لا يكف عن مَوْقَعَة الكائن البشري في وضع الغريب عن

= إدناء التجربة الجاهلية المتعلقة باللاتصادف، بالنسبة لمن هو فريسة للزمن، من مفهوم ديريدا للاختلاف: لا تتصادف أية لحظة مع ذاتها، فهي دائماً مباينة من حيث كونها لا تفرض نفسها إلا في علاقتها الوسيطية بكل ما يؤطرها. إن الحضور لا وجود له.

الوجود، في مدىً بلا حدود. ذلك أن ما يتواتر دائماً هو: انتهى الأمر، ليس هناك تجربة ليست موسومة بختم المابعد. ويمكننا، بشكل ملموس، أن نفترض بأن نبر الشعر الجاهلي يعرب بهذه الطريقة عن رسالة القفر غير المسموعة، وبشكل ما لا يمكن التعبير عنه من اللا-امتلاك، والصوت الصادح لما هو فارغ كلية.

ماذا نقرأ في معلقة من مثل معلقة عبيد بن الأبرص؟ أن الزمن يسم حركة التحلل القاسية:

اقفر من أهله ملحوب (. . .)
. . . فقفا حبر . . . ليس بها منهم عريب
وبدلت من أهلها وحوشاً. . (البيتان ١-٤)

وبعد ذلك:

أرض توارثها شعوب وكل من حلها محروب
إما قتيل وإما هالك والشيب شين لمن يشيب
(البيتان ٥-٦)

وأيضاً:

تصبو وأنى لك التصابي أنى وقد راعك المشيب؟
إن يك حول منها أهلها فلا بديء ولا عجيب
(البيتان ١١-١٢)

وللانتهاء:

وكل ذي غيبة يؤوب وغائب الموت لا يؤوب
(البيت ١٦)

ثقل الزمن فظيع على الإنسان، فكل شيء ينتهي بملاحظة بؤس (الطعام) وتفاهة المعارف، وتجربة متعةٍ فاسدةِ الطعم مريرة، وتفتت

الزمن يعود في شكل شعور بانعدام الحماية الذي يؤكده احتمال الموت المتربص على الدوام.

هذا هو السبب في كون تجربة الزمن هي نفسها تجربة **العزلة**: فالشاعر الجاهلي، المبعد عن اللحظات التي عاشها وعن الأمكنة كما عرفها، وعن المرأة التي غازلها و(امتلكها)، يجد نفسه باستمرار منبوذاً، دائماً مطروداً خاوي الوفاض. والعزلة، طبعاً، هي قبل كل شيء عزلة الأمكنة:

أضحت خلاءً وأضحى أهلها احتملوا
أخنى عليها الذي أخنى على لبد[٣٥]

وهي عزلة الشاعر أمام (الصم الخوالد) عند لبيد (البيت ١٠). وحتى إن حصل أحياناً أن يكون الشاعر محاطاً بصحبه، كمثل امرئ القيس٣٦ ، فإن ذلك يبقى غريباً على يأسه: على مغامرته، فهو الوحيد الذي يتكبدها. والواقع أننا سنخطئ معنى النبذ إن فسرناه اعتماداً على مصطلحات نفسية، من مثل الحاجة التي قد تكون لنا إلى الآخرين أو الاشتياق إليهم. إن العزلة لَهي صنف من أصناف الفشل الذي ينذره الزمن لكل من أراد أن يعثر عليه: أن يوجد ضمنه. إنها، في المجمل، الملمح الخاص للحاضر في حالة اللا-امتلاك التي يفرضها عليه الماضي، في الذي يمنح هذا الذي يريد أن يولي وجهَهُ شطره، بِنْيَةَ (ما كان - has been)

والعزلة، أخيرا، ناتجة عن غياب أي مقدس آخر يمكن للإنسان الجاهلي أن يتوجه إليه وأن يعثر معه أو فيه على وحدته. إن العزلة

(٣٥) معلقة النابغة الذبياني. ب. ٦.

الجاهلية مرتبطة بنير الزمن المجرد من التعالي - وهي بالذات المقصودة من الإدانة القوية التي يصدرها القرآن ضد من يقولون:

ما هي إلا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يهلكنا إلا الدهر[٣٧]

الوجود الحقيقي والعزلة قرينان.

إن تجربةَ زمنٍ يتم التأكيد فيها على الماضي الضائع، لهيَ تجربة منظمة بصفة عامة حول ما سمي مع فرويد (عمل **الحزن**)، أي التنكر التدريجي لقسط الأنا الكامن فيما ضاع، أي الإقرار بأن الماضي ماضٍ. بيد أن أحد أهم الملامح المتفردة للشعر الجاهلي؛ ومن محاوره البنيوية هي **أنه يجهل الحزن كعمل**: ليس في الفضاء الأدبي للقصائد الجاهلية عزاء أو استسلام. صحيح أن معلقتين على الأقل يبدو فيهما الشاعر هارباً من الذكرى إلى القصف والخمر والمغامرات النسائية:

وما زال تشرابي الخمور ولذتي
وبيعي وإنفاقي طريقي ومتلدي
إلى أن تحامتني العشيرة كلها
وأفردت إفراد البعير المعبد[٣٨]

لكن الأمر يتعلق ها هنا بوضوح بالهروب وليس بالقفز على الفقد. فهذا متمنع عن أن يحاط به بسبب غياب أية علاقة جدلية

---

(٣٦) البيت ٦.

(٣٧) XLV، الآية ٢٤.

(٣٨) معلقة طرفة. البيتان ٥٢-٥٣.

للحاضر بالماضي: ففي (وقفت) أمام الديار، و(سأقف) أمام الطلل وأستسلم له، يقدَّم الحاضر بوصفه **لازماً** أمام الماضي الذي يراه ينبثق دون أن تكون لديه القدرة على السيطرة عليه؛ لكن الماضي، من جهته، **متعدٍّ** لكونه لا يترك فرصة لإياب، ولا يفتح أية نافذة على مخرج.

إن الطلل لا يتضمن إرهاصاً لاستعادة أو لسلوى قادمة، فهو لا يجعل الحاضر يرتد إلا لذاته. هذا هو ما يمكن أن نسمه بتجربة الزمن الجاهلي: زمن واقف على الطلل بوصفه كتلة جامدة يُقذف بالشاعر باستمرار وإلى الأبد إليها.

نعثر على صورة شديدة التفرد لهذا الحصر في المعنى الذي أسند من قبل الجاهليين للسهاد.

أَرعى النُّجومَ عَميداً مُثبتاً أَرِقا[٣٩]

السهاد معيش جامد، مرتبط بالشعور بكون الفاني لا يكف عن أن يعرب عن نفسه، تخصيصاً بوصفه فانياً، ويلتمس ممن لا يتخلص من ضياعه (العاجز عن الوداع) **السهر**، احتماء من النسيان وإخلاصاً مكيناً للماضي.

طال الزمان وملني أهلي
وشكوت هذا البين من جمل
هم اذا ما بت أرقني
وإذا انتبهت فأنتم شغلي

---

(٣٩) الأعشى. الديوان. القاهرة. ١٩٥٠. القطعة LXXX، البيت ١. ص ٢٣٠.

وتـقـول جـمـل قـد كـبـرت وشـفـك

الـحـدثـان يـا بـن الـخـيـر بـالأزل[٤٠]

ليس من غير فائدة أن نسجل بأن هذه الكلمة الأخيرة (أزل)، التي تُحيل على تجربة فقر أنطولوجي، هي نفسها التي ستشير في القرآن إلى خلود الله. لقد حُفظ الانتشار في المدى الزمني لكنه حوَّل النحيب إلى تهليل. إنه مثال آسر لحالات المرور من الوقوف ضد إلى الوقوف مع التي سأعود إليها.

حاضر السهاد لا هدف له، مقترن بالضياع، ملتصق بالماضي، خلوٌ من مفهوم نقطة الانطلاق أو نقطة الوصول. إنه نقيض النوم الذي قد يكون عودة للذات، انسحاباً للاوعي، ملاذاً من الطلل. يمكن القول بأن الماضي نفسه، بالنسبة للجاهلي، هو الذي لا (يسامح)، ويحذُر على الحاضر أن يضيع في النوم. السهاد ليس فقط سهاد الماضي بالمعنى الذي يسميه اللسانيون موضوعياً - الفقد الذي يظل ماثلاً في الشعور هو موضوع السهاد - فسهاد الماضي له هنا أيضاً معنىً ذاتي - إن الماضي الذي أبى أن يُتَجاوز هو نفسه موضوع السهاد الحقيقي. لا شيء يسمح، بالتأكيد، بأن نفهم بشكل أحسن بنية الزمن الجاهلي، المجمد على قطيعة، المقطوع على ملاحظة انعدام الحماية.

أرقـت فـقـلـت فـي أرق الـعـداد

عـداد مـولـه أرق الـسـهـاد

---

(٤٠) امرؤ القيس. الديوان. القاهرة. دار المعارف. ط ٤. .s.d، ص ٢٦٠، الأبيات ١-٣.

فبت بليلة بثت همومي
بها من طول حالكة السواد
رعيت نجومها حتى استقلت
تواليها بغير سياق حداد
وأحزان المحب طرقن وهناً
وأحزاني التي طرقت وسادي
أمن طلل لأم الجهم عارف
يلوح كرقم أجنحة الجراد
بخيف منى فأبكاني عليه
بكاء من حمامة بطن واد
تنادي فوق ساق حر
وحر غير مسمعه المنادي
ذكرت بهجر وادي أم جهم
فجن لذكر واديها فؤادي
ودن لقاء واديها عمان
ونجران فمهيع نجد هاد
فقد جاوزتها ترجو رجاء
فرحت من الرجاء بغير زاد
فقد يدنى ويوصل من يداني
ويبعد من يحط إلى البعاد[٤١]

هذا المطلع من قصيدة لامرئ القيس يجمع بين غياب البلسم

---

(٤١) المرجع نفسه. ص ٢٨٨-٢٨٩، الأبيات ١-٣، ٥-١٢.

للسهاد وغياب ملجأ ضد الفقد، ما ليس موجوداً (النوم) وما لم يعد له وجود (أم الجهم)، معاً مأخوذان في ضيق من فراغ؛ في ضيق فارغ؛ في هذا الغياب المزدوج ينادي النومُ الشاعر، ربما، لكن النوم لا يسمع نداءه الشخصي: هذا هو شأن العاشق والعشيقة في كناية الحمامة؛ فلا يبقى، إذن، للمسهد إلا أن يعد النجوم كما لا يعود للعاشق الباحث إلا أن يذرع الكثبان. السهاد تمثيل للقلق الناتج عن ما في الفقد مما هو غير قابل للفهم.

خرس الأثر

بدءاً من قراءة معلقة لبيد، وفي مرات متعددة بعد ذلك، تم لقاء صورة الأثر - مكتوبة أو موشومة - بوصفها صورةَ موضوعةٍ مرتبطة مباشرة بالطلل. إن الطلل يشهد، حتى بأرضه، على المضارب التي كانت، وعلى الحياة التي كانت؛ كما أنه لا يسمح ، في الآن نفسه، لكونه أخرس و(غير قابل للقراءة)، بإستعادة ما ضاع. إن أجمل مثال على هذا هو نص النابغة الذبياني:

يا دار مية بالعلياء فالسند
أقوت وطال عليها سالف الأبد
وقفت عليها أصيلاً كي أسائلها
عيت جواباً وما بالربع من أحد
إلا أواري لأياً ما أبينها
والنؤى كالحوض بالمظلومة الجلد
ردت عليه أقاصيه ولبده
ضرب الوليدة بالمسحاة في الثأد

خلت سبيل أتي كان يحبسه

ورفعته إلى السجفين فالنضد

أضحت خلاء وأضحى أهلها احتملوا

أخنى عليها الذي أخنى على لبد[٤٢]

إنه لمن المحير، من جديد، أن لا تكون هذه الموضوعة قد حظيت بالاهتمام. ذلك لأنها، أولاً، تمكن من الدليل الأكثر وضوحاً والأشد ثباتاً على الأهمية التي كانت توليها الجاهلية للغة وللكتابة - وهي ملاحظة تخالف الرأي الذي يقول بأن وضع اللغة العربية وحفظها مكتوبة لم يتم إلا بعد نزول القرآن. وثانياً لأن صورة الأثر هذه تغلف تأملاً حاذقاً في غموض (شاهد) يستدعي تفسيراً وفي نفس الآن يحذُره.

نحن على علم بذلك: الأثر ليس علامة كباقي العلامات. لكن بإمكانه أن يقوم، من بين أدوار أخرى، بدور العلامة. يمكن أن يؤخذ في البداية كإشارة: يتفحص الشاعر الطلل باحثاً فيه عن الحبال والبئر وكل ما يمكن أن يشكل علامة، مقصودة أو غير مقصودة، على مرور الذين غابوا: تماماً كما يقتفي الصياد أثر الطريدة. هكذا يصير الطلل، بالنسبة لمن يستوقفه، إشارة إلى ما يعد احتلالاً عابراً للمكان، أثراً مباشراً على حلول الرحل. وبمعنىً آخر، فإن الطلل يمكن أن يحيل إلى ما لا يظهره مباشرة، وإنما إلى ما يعتبر **إشارة** إليه؛ ما شكل حياة المجموعة؛ إقامة ورحيل الظعائن: ثمة إذن إبدالُ ما كان يتأسس منه مادياً بما يوجد هنا (فعل المجرفة، البسط والأفرشة): نداء المعنى للمعنى. لكن الأمر لا يتعلق ها هنا سوى

---

(٤٢) الأبيات ١-٦.

بعمل المتخيل، لأن للطلل، في حقيقته، معنى ثالث: مُعْتم، كلام مبهم، خطاب منكسر، قذف للاشيء الذي يموقع الجاهليَ أمامه، فلا شيء لديه يعِدُه به غير الغياب الأشد عراء، ولا يعود يدل، في وقت وجيز، سوى على ذاته، وكل ما له علاقة به يوجد في حالة محو. هذا هو **الأثر** بمعناه الحقيقي، والذي لم يصدر عنه أحد ولا يستدعي احداً، الذي يدل بعيداً عن أية نية في أن يكون دليلاً وبعيداً عن أي مشروع سيشكل، مع ذلك، هدفه. لم نعد في عالم المعاملات التجارية؛ إننا (لا نؤدي بواسطة الشيك) حتى يترك الأداء أثراً وحتى يسجل هذا الأخير في نظام الكون. الأثر الأصيل يبلبل نظام الكون: إنه (بلا وظيفة). إن دلالته الأصلية تنطبع في حركة متفردة للجاهلي: العلامة المفارقة التي يتركها من يسعى إلى محو آثار خطواته، بهدف إنجاز غياب كامل. إن من ترك آثاراً بمحوه لآثاره لم يرد أن يقول أي شيء، ولا أن يفعل أي شيء، من خلال الآثار التي تركها: لقد قلقل النظام بطريقة غير قابلة للإصلاح، لأنه قد مر بالفعل. أن لا نترك سوى هذا الأثر، معناه حجب أننا قد وجدنا. لنقس إذن، جيداً، مقدار غموض الطلل في الشعر الجاهلي. إنه، في الآن نفسه، ما يجذب الجاهليَّ بالعابر الذي يعبر عنه، وما يستوقفه بقوله (أنا طلل ولست إلا ذلك). إنها حركة تدل على إبراز كامل لما يسمى اليوم بكثافة (الدَّال). في الأثر مر مارٌّ تام كلية. في الأثر يكمن إلحاح لَجوج: الكشف الذي يرمم الكون ويعيد إلى الكون - والذي هو خاصُّ إشارةٍ أو دلالة - ويُلْغَى فيه[٤٣].

---

(٤٣) إذا كنت قد أبديت بعض التعجب من كون الاهتمام لم ينصب على أهمية الأثر، فيجب أن يستثنى من ذلك مقال لعبد الوهاب المؤدب يحمل، بالضبط، عنوان =

انطلاقاً من هذا، علينا أن نتساءل عما إذا كان ما هو أثر يشكل علامة - عما إذا ما قد أصبح لازماً ما كان متعدياً -، أو عما إذا كان ما يمكننا أن نسميه ب **(نظام الأثر) هو الصواب الأوحد**: هذه الحقيقة السوداء بأن ما تمت حيازته، أو ما كشف عن معناه، لم يكن كذلك إلا ظاهرياً. إن ما رأيناه سابقاً من نظام انفصال الشاعر عن الطلل، وانطواء الحاضر على ماض تولى كلية، يغري بتأويل القصيدة اعتماداً على المعنى الثاني. إذْ أي حاضر فيها لا يوجه نحو ماض أضحى غير قابل للتفسير؟ بعبارات أخرى: هل للقاء الطلل نظام استثنائي، أو هل يشكل هذا اللقاء نموذج **كل** تجربة؟ إن ما

= «الأثر. العلامة»، والذي نشر في مجلة Intersignes. العدد ١. باريس ١٩٩٠. ويميز فيه المؤدب بين البقية/الإشارة وبين العلامة التي هي إحالة على الشيء المستدعى، للوصول إلى الأثَر بوصفه الحالة التي تصير عليها العلامة عندما تتجرد من دلالتها: «إن قدر العلامة في البيئة الصحراوية قدر لحظي. تدون بسرعة، وبسرعة تمحي، لِيَلا يبقى منها إلا الأثر» غير أن المؤدب يكتب أيضاً أنه «بين تدوين العلامة وامحائها، يشكل الأثر وسيطاً» وأنه عبر الأثر «تتشكل البقية، أخيراً، أثراً عن طريق التوهم». بعبارة أخرى، سيكون ممكناً استرجاع العلامة انطلاقاً من الأثر. بيد أن هذه الاستعادة تناقض بنية القول الجاهلي نفسها، حيث لا نعثر في أي مكان منه على حركة تحول الأثر إلى علامة: إن الأثر لهو طلل العلامة.

إنه ليس من غير فائدة أن نصعد إلى غاية المصدر - الإسلامي - للإبهام الذي وقع فيه المؤدب أثناء معالجته للأثر: يتعلق الأمر بمقطع من «الفتوحات المكية» لابن عربي (CXCVIII، ١٢) حيث إن الخالق - من خلال تطوافٍ ظاهر الشبه بالأفلاطونية الجديدة - يبتدع في المقام الأول العقل كعلة أولى، في شكل قلم، وكأول أثرٍ الروحَ الكوني، على شكل لوح قادر على استقبال الأثر. بيد أن الأثر في هذا التصور لا يفضل على حاله إلا في اللحظة التي يسم فيها رأس القلم لوحة الطين الرطب. وبعد ذلك ينطبع بوصفه علامة مساهمة في إبراز المعنى. إننا ننزلق دون أن نعي ذلك من مفهوم الأثر إلى مفهوم العلامة، الذي يصبح بدوره ثالثاً في نظام الخلق.

بإمكاني أن أصرح به على الأقل هو أننا (بتعميمنا)، بهذه الشاكلة، الوقوفَ على الطلل، نمكنه من محموله الميتافيزيقي وندفع بالعمق إلى مداه.

لنقل إذن: إن الماضي - كما تجلى في نصب (الوشم) - ليس مجرد ذاكرة بسيطة لماضِي حياتي. إن الغائبة تنتمي حتماً لماضي حياتي؛ لكن كل ما يشكل حياتي، بحاضرها وبمستقبل هذا الحاضر، متجمع في تاريخ ماضٍ قريب وردت علي فيه الأشياء. إن ما يلمع في الطلل وما يحضر فيه، كان دائماً يُسلب من حياتي ويزورني كما لو أنه قد كان دائماً تاماً. يمكننا أن نقول أولاً: شخصا ما (هنا: العشيقة) قد مر: الطلل يدل من ذلك على الحزن الذي يبدو فيه الألم؛ لكن ذلك ليس كافياً للتعبير عما هو، خلاف ذلك، جذري. في نظام العلامة، تدل الحركة على السعادة الماضية - ويمكننا أحياناً أن نقرأ القصيدة بهذه الطريقة:

بَـلْ مَـا تَـذْكُـرُ مـن نـوار وقـد نـأت

وتـقـطـعـت أسـبـابـهـا ورمـامـهـا؟[٤٤]

لكن في نظام الأثر، عكس ذلك، يكون الحزن معاصراً للقاء الأول أو لا يسمح لنفسه بأن ينفصل عنه، فهو الوحيد الذي يدل على أمر حقيقي وكل ما تبقى ليس إلا وهماً. أو أيضاً: الحزن ليس تحسراً وإنما تجربة بلا بداية ولا نهاية.

هكذا، وبعد العلامة التي يبدو أن كل لحظة عشق تحويها، فإن الدلالة الخاصة بالأثر تسجل استدعاءها للفقد. الحب وموته ليسا منفصلين في الزمن ومن طرفه ، إنهما ينتميان لعالم الأطلال وحده.

---

(٤٤) معلقة لبيد. ب. ١٦.

ختاماً إن كل شيء ماثل في الأثر الذي يعد شاهداً مجرداً على جوهر، فضلاً عن العودة الأبدية لنكوصه. إن الأثر لا يقود فقط نحو ماض، وإنما يجعله يمضي نحو الماضي أبعد من كل ماض.

باختصار، الطلل يدل كالأثر، بالمعنى الذي لا يعنى فيه الأثر **إلا الأثر**. والطلل هو في نفس الآن دلالة يلغى منها كل تعال. العلاقة بين الدّال والمدلول قد تكون تعالُقاً لا يلغيه الغياب. الأثر، من جهته، وبنفس الحركة، ينشئ ويؤكد الغياب المُلازم له كُليةً:

فهل عند رسم دارس من معول
كدأبك من أم الحويرث قبلها
وجارتها أم الرباب بمأسل[٤٥]

من خلال المحايثة، ندرك بيسر المرور **للوثن**، بالمعنى الذي **لا يرمز فيه الأثر** (أيّاً يكن) **لحياة أخرى**، وإنما ينغلق على نفسه، ضاماً كل ما لا يمكن أبداً أن يُدرَكَ: كثيف وقاطع في الآن ذاته. إنه لمن غير اللائق أن نصف الوثن - أو أن نفسره في علاقته بتعدد الآلهة، حيث تصبح الآلهة بعدد الأشخاص - بأن نرى فيه أمراً من قبيل حلول الله في الشيء. إن ميزة عبادة الأوثان هي مثول الله في الشيء؛ في قطعة مادية صغيرة. وإذا كان الدنو من الله هو دنو من سلطة الله، فإنه صحيح أيضاً أن نقول بأن الله حبيس الوثن. وبالفعل فهما معاً واحد. ينتج عن هذا التعريف أن الوثن أبكم: ليس له ما يقوله، لا يحيل على أي شيء آخر غير ذاته. إنه يتأكد بوصفه حضوراً، غير أنه يُستنفَد في هذا التأكيد. إن الوثن، إذن، ليس رؤيا سعيدة أو شقية ملْك يد من يمثل أمامه. إن حركة اللقاء تجد نفسها

---

(٤٥) معلقة امرئ القيس. ب. ٩.

أمام الوثن وكأنها أمام استغلاق دال، معطىً تماماً ومعمّىً كلية.

غير أنه من اللافت أن يكون هذا العمى وهذا الخرس والصمم هم الذين يُحيبُونَهُ. وهو ما قد اختاره نبي الإسلام كي ينطق به عبدة الأوثان:

وقالوا قلوبنا في أكنة مما تدعونا إليه وفي آذاننا وقر ومن بيننا وبينك حجاب. . .[٤٦]

وأيضاً:

. . . والذين لا يؤمنون في آذانهم وقر وهم عليهم عمىً أولئك ينادون من مكان بعيد[٤٧]

إن ما يُحارَب ها هنا، ليس هو عبادة الأوثان فحسب: إن خرس الوثن والصمم الذي يجد الجاهلي نفسه ضئيلاً أمامه، هو أيضاً حاله عندما يقف أمام الطلل. بهذا المعنى يكون هناك تشابه بين الهائم وعابد الأوثان: إنه نفس الفشلِ في كل تعالٍ حُصِّل في الحالتين معاً. إن القدر - بواسطة أثر يقع ما وراء حسابات نظام العالم وتبادلاته - ينطبع على حضورٍ حساس مجردٍ من كل صفات الظاهرة.

ذلك أنه إن كانت ثمة نهاية، حد، فلأن الوثن، كيفما بدا، هو اسم لمجهول، أو هو معادل لصخر قابل للسقوط.

الكائن الظاعن

واضح أن الجاهليين لا يتحدثون عن أنطولوجية، بمعنى عرضٍ نظري ممنهج عن الكائن: وبالتالي، فإن لا شيء يدفعنا للتفكير في

---

(٤٦) XLI، الآية ٥.

(٤٧) XLI، الآية ٤٤.

أن الجاهليين قد بنوا نظرية مثل هذه؛ بيد أن موضوعَةَ الطلل، بالمقابل، تحمل أو تدل على تصور متجانس - بقدر ما هو غريب - فارض لنفسه، عن الكائن. وإنه لمن قبيل العماء المطلق، من دون شك، أن لا تكون الدراسات [الشروح] قد **أرادت** أن تدركه، أو لم تعره أي اهتمام.

أن لا يُثْبت الشاعر نفسه ولا يفرض صوته، إلا من خلال مواجهة ضيقٍ فقدٍ؛ وأن لا يكون للحاضر أي مضمون آخر غير ما يفصله، وإلى الأبد، عن ماضٍ تولَّى؛ وأن يضيِّع سريعاً، ما يبدو في البداية وكأنه علامةٌ، دلالَتَهُ في انتصابٍ عارٍ لأثر لم يعد يحيل على أي شيء غير طبيعته كأثر: إن كل ذلك يدل على أن الكائن - جوهر الأشياء المعطى، ما يشكل العمق الباقي لكل تجربة - قد أُدرك من طرف الجاهليين في شكل شديد التفرد (متفرد تاريخياً): كما لو أنه في **حالة هروب** [ظاعن]. إن ما يتم تبينه، تقليدياً، بوصفه حضوراً - الكائن هو الموجود، هو الحاضر هنا «شخصياً»، هو ما هو -؛ أو بوصفه تعالياً - الكائن في ذاته وبذاته، ممتلئاً وأولاً - موجود هنا دون انقطاع، ومتغيب. أو: الكائن الحاضر يضيع في ملاحقة كائن أكثر امتلاءً لكنه مفقود، ولم يكف يوماً عن أن يُفْقَد. الكائن؛ الكائن الحقيقي، لا يوجد إلا في صيغة ماضٍ مستمر.

لنعمل على الأطلال، مجردٌ من الحضور الحقيقي، الذي هو حضور الماضي. هناك **انفصال** بين حاضر وحضورأن ندرك جيداً فرادة صيغة الماضي المستمر هذه. وسيكون من قبيل الخطأ أن نخلط بين تصنيف الكائن الذي يبرزه الشعر الجاهلي وبين تقليد (كل شيء يمضي)، بالصيغة التي ترتبط بقاعدة هرقليطس التي تشكل فيها كل لحظة حاضراً، لكن كل حاضر لحظي، ويكون الحاضر الموالي

قابلاً لأن يُملأ بضد ما كان يملأ الحاضر السابق. وما أسميه تصنيفاً يتضمن جاهليين وأشياء أخرى: الحاضر النحوي، حاضر الوقوف على الأطلال، المحروم من الحضور الحقيقي، الذي هو الماضي. ثمة فصلٌ بين حاضرٍ [الزمن] وحضور. وكما قلت، ليس مبالغاً فيه أن نستنتج من هذا أن اللحظة الماضية في ذاتها تعاني من **فصل** مماثل. الكائن يُقذَف به دائماً بعيداً.

عندما نفهم هذا، ندرك بشكل أحسنَ وظيفة الطلل: ليس بناء مزخرفاً دالاً على مجد الكائن، وإنما هو، بالأحرى، شاهد على إبعاد حميمي في الكائن: المسافة التي يجري فيها (من ذاته إلى ذاته).

إن بنية أنطلوجية مثل هذه، لا يمكنها إلا أن تضاعَف بحالة **ضيق**: سواء أكانت هذه الأخيرة تعبيراً ناتجاً عن البنية، أو، على العكس من ذلك، أن يكون الضيق المعيش هو المُؤدّي إلى هذا التأويل المفارِقِ للكائن بوصفه ظاعناً. وفي كل الأحوال علينا أن نقر بأن الوضع الجاهلي وضع لا مخرج منه. كما سنكون، في الآن نفسه، مفتقرين للدقة بحديثنا عن صورة حلَّت بشكل نهائي: الكائن الكامل لا يُنْكَر، لكنه، فقط، مفقود دائماً، بحيث أن الضيق لا يكف عن الانتعاش.

الضيق بوصفه تجربة من
اقفر منها جوها

يعني: أن الحضور قد تغيب، الكائن ظعن. ولنا، على ذلك، مثال جيد في تعبير عبيد بن الأبرص عن خيبته في الحب:

تـصـبـو وأنـى لـك الـتـصـابـي
أنـى وقـد راعـك الـمـشـيـب
إن يـك حـول مـنـهـا أهـلـهـا
فـلا بـديء ولا عـجـيـب
أو يـك قـد أَقـفـر مـنـهـا جـوهـا
وعـادهـا الـمـحـل والـجـدوب
فـكـل ذي نـعـمـة مـخـلـوسـهـا
وكـل ذي أمـل مـكـذوب
وكـل ذي إبـل مـوروث
وكـل ذي سـلـب مـسـلـوب
وكـل ذي غـيـبـة يـؤوب
وغـائـب الـمـوت لا يـؤوب
أَعـاقـر مـثـل ذات رحـم؟
أو غـانـم مـثـل مـن يـخـيـب؟(٤٨)

ستكون، بالتأكيد، قراءة سطحية تلك التي تكتفي بأن ترى في هذه الأبيات تقريظاً للضعف؛ ذلك أننا نجد فيها كل بنية الكينونة التي تحدثت عنها لتوي: المدهش موجود، لكن ليجد نفسه مسلَّماً لنزيف كما لو كان يُسْرَق؛ ومن جوهره يسرق [أيضاً].

وبإمكاننا، بالتأكيد، أن نرى في مقطع آخر عن تجربة العشق، استعارة عن الحركة التي يسرع بها كل حاضر نحو حضور مفقود:

---

(٤٨) معلقة عبيد بن الأبرص. الأبيات ١١-١٦.

أأن رأت رجـلاً أعـشـى أضـر بـه
ريـب الـمـنـون ودهـر مـفـنـد خـبـل
عـلـقـتـهـا عـرضـاً وعـلـقـت رجـلاً
غـيـري وعـلـق أخـرى غـيـرهـا الـرجـل
وعلقته فتاة ما يحاولها
(. . .)
وعـلـقـتـنـي أخـيـرى مـا تـلائـمـنـي
فـاجـتـمـع الـحـب حـب كـلـه تـبـل
فـكـلـنـا مـغـرم يـهـذي بـصـاحـبـه
نـاء ودان ومـخـبـول ومـخـتـبـل
(. . .)
قـالـت هـريـرة لـمـا جـئـت زائـرهـا
ويلي عليك وويلي منك يا رجل[٤٩]

ليس من قبيل الصدفة، بالتأكيد، أن تكون لا-ملاءمة البحث عن المتعة - التي تحمل كل فرد نحو موضوع هو نفسه في حالة بحث عن موضوع ثالث - هنا منضوية تحت لواء قانون (الدهر المفند الخبل)؛ ولنقل بأن هذه هي البنية الزمنية للكائن التي تجعل هذا الأخير دائماً أبعد عن المكان الذي نبحث عنه فيه، وأن نتيجة هذه الملاحقة لا يمكنها أن تكون إلا: شقاء!

هل يجب أن نذهب أبعد، هل يمكننا أن نذهب أبعد، وأن نقرر بأن القصائد الجاهلية تستدعي أو تتضمن فكر **العدم**؟

---

(٤٩) معلقة الأعشى ميمون. الأبيات ١٦-٢٠.

وبالفعل، فإن غالبية الباحثين يرون في لعبة السعادة الماضية وفقدها جدلاً بين الكائن والعدم. لقد ظننت، أنا نفسي، لزمن، ولنفس السبب، أنني قادر على أن أكتب بأن العدم هو، بالنسبة للشاعر الجاهلي، الأقنوم المفارق للكائن. بيد أن صيغاً مثل هذه تكاد تخطئ ما هو خاص بهذا الشعر: أن يَثْبُت بصرامة في نهجه، وليس إلا عن طريق المبالغة التقريبية جداً، نستطيع الحديث عن مرورٍ من الكائن إلى العدم.

أو يجب أن يكون ذلك بالمعنى الذي يراه سارتر إذ يكتب أن (الوعي التخيلي imageante[٥٠] يضع موضوعه بوصفه عدماً) وأن (الصورة تسلم موضوعها بوصفه عدماً للكائن[٥١]). بهذا المعنى يمكننا تأويل الخنساء التي، كي تقول بأنه لم يعد لها في الحاضر سوى يدين فارغتين، تصرح:

لـذكـر مـعـشـر ولـوا وخـلـوا

عـلـيـنـا مـن خـلافـتـهـم فـقـدوا[٥٢]

غير أنه سرعان ما يتضح أن الأمر يتعلق ها هنا - كما هو الشأن عند سارتر - باستعمال مجازي للعدم: إن تقديم موضوع كما لو أنه غير موجود، كما لو كان غائباً، يتضمن أيضاً شكلاً للوجود. وحتى عندما يفقد الأثر القدرة على أن يدل، يبقى أنه ما يزال يشهد على كائن مَا كامل، مُعَمّىً، وليس على أي شيء.

---

(٥٠) Jean paul Sartre, L'Imaginaire, Paris, Gallimard, 1940, rééd. Folio, p. 30.

(٥١) المرجع نفسه. ص ٣٣.

(٥٢) الخنساء. مذكور. ص ٦٧.

سيكون إذن من باب الحذر الثبات على صيغة البنية الجاهلية هذه، وعدم تجاوزها: الكائن لا يكف عن أن يكون في حالة ظعن، لكنه لا ينقلب إلى ضده. إن فرادة الجاهليين تتجلّى، ربما، في هذا الاستهلاك الأبدي للكائن، ضمن الكائن، دون أن ينبثق، مع ذلك، مبدأ معاكس؛ جدلٌ بين الكائن واللا-كائن.

والحاصل أنه إذا كان الفعل الذي يستعمله الجاهليون هو **هلك**، الذي يعني، في الآن نفسه، فني وانقرض و(في ترجمة جاك بيرك)، صَلُب، فإننا نرى جيداً، عبر هذا التآلف للدوال، أنه يشير إلى صورة جديدة للظعن، لما أتلَفَه الزمن، وقد تماثل هو ذاته مع القدر. الموت، في إطار الفكر هذا، يذكر بوصفه نهاية حتمية، أقل مما يُذكر بكونه قوة عظمى يعبر عنها كل وقوف أمام الطلل. الموت يمحو، لكن هذا المحو ليس سوي **إنهاك لحياة**. ففي الوقت الذي يعلن فيه طرفة:

فإن مت فانعني بما أنا أهله[٥٣].

فإن ما يتمسك به هو قيمة هذه الحياة التي ستُفْقد:

لعمرك ما أمري علي بغمة
نهاري ولا ليلى علي بسرمد[٥٤]

أما فظاعة الموت - الذي هو لفظ مذكر في اللغة العربية - فيعبر عنها بـ:

.. من لم تبع له ... بتاتاً ولم تضرب له وقت موعد[٥٥].

---

(٥٣) معلقة طرفة. ب. ٩٤.
(٥٤) معلقة طرفة. ب. ٩٩.
(٥٥) معلقة طرفة. ب. ١٠٣.

لكن الخطاب لا ينتقل في أية لحظة للجهة الأخرى من الموت، حيث لن يوجد إلا اللا-شيء: إنه فقط حياة تبتعد، كما يعبر عن ذلك، في مكان آخر، الأعشى ميمون:

لمثاء دار عفا رسمها
فما إن تبيَّن أسطَارها[٥٦]

وسيتم ارتكاب نفس الخطأ البنيوي إن تم تحويل ما أسميته سابقاً بالضيق إلى يأس عدمي، أو إلى القناعة المتمثلة في أن تُبعد من المبدأ إمكانية حجز. من المؤكد أن المرأة والطلل لا يجتمعان، ولهذه العقدة يعود سبب العنف الذي يتم بواسطته التعبير عن العالم الرجولي. إن الجنس والطلل، يؤخذان، إذن، بنفس العري الظاهر والفاحش، الذي يلون إيروتيكية احتجاج لجوج:

... هل أحدثت صرماً
لوشك البين أم خنت الأمينا
بيوم كريهة ضرباً وطعناً
أقر به موالي العيونا
وإن غداً وإن اليوم رهنٌ
وبعد غد بما لا تعلمينا[٥٧]

لكن هذا احتجاج أيضاً على كون ما كان حاصلاً - أو قريباً من أن يكون حاصلاً - لم يعد كذلك، ومنذور إلى الأبد لأن لا يكون. إن الخيبة ليست صوت اللا-شيء، وإنما صوت ما عُرف للحظة بكونه مِلكاً Un Bien.

---

(٥٦) الديوان. بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٠، ص ٨٩.
(٥٧) معلقة عمرو بن كلثوم.

لنخلص لنتيجة. إذا ما حاولنا تجميع ما يشكل بنية هذه الأنطولوجية في عبارة واحدة، يكون علينا أن نحور الأبيات الأخيرة ل (ذكرى)، التي كثيراً ما رددها هايدغر في تعليقاته على هولدرلين:

لكن الشعراء يؤسسون ما يدوم[٥٨]

وأن نعيد كتابتها باسم الجاهلية:

الشعراء يؤسسون دوام ما لا يدوم.

إذا كان أسَّسَ ودَامَ مرادفين بالنسبة لهايدغر، وإذا كانا يعودان على الشاعر ما دام يستقبل انفتاح الأصل، فإن عرب ما قبل الإسلام، من جهتهم، لا مكان لهم لأي أصل، ولا يعرفون أي منشآت أخرى غير الأعمال الإبداعية التي تحاول أن تحافظ على نفسها فيها ذاكرةُ سيرورةِ ظعنٍ متصل[٥٩]. وإذا كان التأسيس المعبر عنه بواسطة كلام الشاعر هو، بالنسبة لهايدغر كلام الكائن[٦٠]، فإن ما يؤسسه الشاعر الجاهلي هو ترادف الكائن والمحو.

المرأة، المتعة الضائعة

بقي أن نقول محو ماذا، وأن نلاحظ هنا مفارقة - لنقل ذلك - بين ترميز الفقد ومتخيل ما فُقِد.

قد يكون الأمر متعلقاً بسمة ثقافية، وهو على أي حال تعارض

---

(٥٨) Souvenir, in œuvres, Paris, Gallimard, La Pléidade, 1967, p. 876.
أما بالنسبة لهايدغر، فإن الإحالة تتم على Approche de Holdrlin، غاليمار، باريس ١٩٧٣، الترجمة الفرنسية. ص ٨٤.

(٥٩) كان بإمكاننا أن ننتظر بأن تمحي هذه الذاكرة نفسها وأن لا يبقى لنا، من القصائد الجاهلية، أي شيء أكثر من أثر. ويعد نوعاً من سخرية التاريخ أن لا يكون شعر المحو هذا قد امحى هو بدوره.

(٦٠) Les Hymnes de Holdrlin, trad. Fr. François Fedier et Julien Hervier, Paris, Gallimard, 1988, P. 43.

قوي في الشعرية الجاهلية: إذا كان البكاء على الأطلال يدل على زمن **طويل**، جامد؛ على حاضر يظل متشبثاً بما لم يعد سوى ماضٍ، ماض هارب، فإن هذا الماضي من جهته - وهو: ماضي المغامرة التي يمكننا أن ندعوها مؤقتاً غرامية - يبدو أنه لم يكن إلا زمناً **قصيراً**، زمنَ تتابعِ لقاءاتٍ عارضة. الشاعر **لا يتوقف** عن البكاء على هذا الذي لم **يعرف أن يقف** عليه. وبصفة أعم، فإن البعد الراديكالي للضيق، للضيق الأنطولوجي المرتبط بالطلل، يتناقض بشكل غريب، بالنسبة إلينا، مع السجل الحسي الخالص، المرتبط بالمتعة، حيث يتم البحث عن المرأة وعما تُمثّله.

لنأخذ معلقة امرئ القيس. في البيت الأول، الذي سبق لنا أن تحدثنا عنه، يتم تجميع الاستيقاف والبكاء و(حبيب) في تجويف مكان محدد بدقة: مكان وحبيبة يغدوان، معاً، بعيدي المنال. لكن ماذا نقرأ في البيت التاسع؟ بأن الشاعر قد سار على دأبه

من أم الحويرث..

وجارتها أم الرباب بمأسل.

هكذا يقل عدد الأماكن، والمقطع الموالي من القصيدة سيتحدث عن سلسلة أيام موسوم كل واحد منها بمغامرة:

ألا رب يوم لك منهن صالح ... ولا سيما يوم بدارة جلجل

ويوم عقرت للعذارى مطيتي (...)

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة (...)

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع (...)

ويوماً على ظهر الكثيب تعذرت... علي (...)[٦١]

(٦١) الأبيات ١٢، ١٣، ١٧، ٢١، ٢٣.

هذا نوع من الجرد الذي يجعل الشاعر الجاهلي، بطريقة غير منتظرة، وفجأة، شبيهاً بـ«دون جوان»؛ لكن المقارنة تنتهي، طبعاً، عند هذا الحد، لأنه لا شيء في الشعر الجاهلي من سخرية لبوريلو. بقي أن اللقاء، أن تجربة اللقاء الغرامي، هي تجربة أزمنة وجيزة موضوعة جنباً لجنب.

وبمتابعتنا لهذه الأيام التي كان امرؤ القيس خلالها سعيداً أو حاول أن يكون كذلك، سنشهد حصول فينومينولجيا صغيرة لمشروع إغراء، كما يفهمها الشاعر البدوي. ففي يوم جُلْجُل، يتم التعبير عن كل ذلك بواسطة كناية ازدراد العذارى، كناية مأدبة زاخرة: لقد جزأ الشاعر ناقته قرباناً للفتاة الشابة، والمتعة الوحيدة المحصل عليها هي

قطع الشحم في القصعات

والشحم يستدعي بدوره:

هداب الدمقس المفتل[٦٢]

عصِيٌّ أن يتم التعبير، بطريقة أحسن من هذه، عن الانسياب من الطعام إلى الملابس إلى مرتديتها. إنها صورة ضارية للمتعة. صورة يبدو فيها واضحاً جداً بأن هذه المتعة كلما أُشبعت ضعفت.

ومع خدر عنيزة[٦٣]، نجد مشهداً فكهاً صغيراً: يعتلي الشاعر جمل الفتاة معرضاً الهودج للتزحزح والجمل للاختناق.

لك الويلات إنك مرجلي

تحتج الفتاة التي تخشى السقوط. هنا يبرز بجلاء تصور مرح للمغامرة الغرامية؛ نوع من المرح الذي لا يستقيم أيضاً من غير

---

(٦٢) الأبيات ١٣-١٦.

(٦٣) الأبيات ١٧-٢٠.

عنف: لقد اقتحم الشاعر (عرين) عنيزة، مما لم يمنعه من الالتجاء إلى لعبة استعارات لطيفة عن مفاتن الفتاة، أي ما يسميه:

جناك المعلل،

حيث نشهد للمرة الأولى بروز لعبة مقارنات نباتية وحيوانية تعد سمة مكونة للشعر الجاهلي عندما يتحدث عن المرأة.

مشهد جديد بارز آخر: ينقض الشاعر على عشيقة ترضع صغيرها، وهي، اذْ تنصرف لرضيعها الباكي، يبقى:

تحتي شقها لم يحول[٦٤]

العاشق، من غير شك، لا يعير بالاً للمحنة التي يضع فيها العاشقة.

إن المقطع الذي تكون فاطمة هي بطلَتَه، لَيعرب عن نفسه بشكل أكثر تعقيداً. الزمن الأول (الأبيات ٢٣ - ٢٧) هو زمن الرفض. يتهم الشاعر فاطمة بالدلال ويحتج بمأساوية على الجرح الذي تسببت له فيه عيون محبوبته. نحن هنا ضمن أدب الغزل وأدب: أموت من حبي لك. ويُبْدِي زمنٌ ثانٍ (الأبيات ٢٨ - ٣٢) الشاعرَ مهتبلاً نزول الليل ليتسلل، رغم الأحراس الشداد، إلى مكان وجود محبوبته التي

. . . لا يرام خباؤها

وهي التي تعيش (آخر لحظات تعففها)، تتبعه إلى خارج المضارب، بعد بعض الاعتراضات:

فقالت: يمين الله ما لك حيلة

وما إن أرى عنك الغواية تنجلي[٦٥]

---

(٦٤) البيتان ٢١-٢٢.

(٦٥) البيت ٣٢.

والزمن الثالث؛ أي زمن العناق وسط كثبان الرمال، هو - كما لو عن طريق التضاد - أحد أكثر أزمنة المعلقات جمالاً؛ تَغنَّ مديدٌ بجمال المرأة (الأبيات ٣٥ - ٤٧). مطولاً، وبلطف كامل وشيء قريب من الاهتزاز، يتم وصف خضوع رقة المرأة التدريجي لعشيقها، الذي يبدو ها هنا، للحظة، متوسلاً:

هَصَرتُ بِفَودي رأسِها فتمايَلَت[٦٦]

وخلال ذلك يتم إبراز عدد من السمات التي تعد علامات على المُشْتَهى: قد (مهفهف)، موضع الخلخل (ريان) مُزدَهٍ بالخلاخل، بياض وطول جيد وشعر (فاحم) - باختصار؛ شكل مرسوم بدقة، يُناوب ما بين الإضمار والامتلاء، ويقابل بين بياض العاج وسواد الشعر المضفور. كل هذا يتعلق بما يُرى، وهو ما يجب أن نقرن به أهمية الطيب (البيت ٣٦)

نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل.

والملمس (البيت ٤٥). وأخيراً فإن الوصف مخلل باستعارات تحيل إلى الحيوان:

وجيد كجيد الرئم[٦٧]

والبياض نفسه هو شبيه ببياض بيض النعام؛ إضافة إلى عدد مماثل من الاستعارات النباتية فالشعَر

أثيث قنو النخلة المتعثكل[٦٨]

ونجد هنا، حتى استعارات ـ شديدة الشبه باستعارات كلوديل ـ

---

(٦٦) البيت ٣٧.

(٦٧) البيت ٤٠.

(٦٨) البيت ٤١.

ممتاحة من السجل الإنساني:

تضيء الظلام بالعشاء كأنها
منارة ممسي راهب متبتل[٦٩]

وهكذا، فإن ما تم وصفه لحد الآن بكونه خليطاً من الخفة الهشة والتوحش الحسي يخلل بمسحةِ قداسة. مما يمكننا، دون شك، من بناء صورة تامة - أو معيار متكامل - للمرأة في الرؤية الجاهلية.

وها هذا المقطع ينختم بالبكاء الذي انطلق به، إذ (البيت ٤٩):

ليس فؤادي عن هواك بمنسل

ويمزج امرؤ القيس - في حركة تضخيم - بين العشيقة والليل ليوجه لهما نفس العتاب:

وليل كموج البحر مرخ سدوله
علي بأنواع الهموم ليبتلي
فقلت له لما تمطى بصلبه
وأردف أعجازاً وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي
بصبح وما الإصباح منك بأمثل[٧٠]

إننا نعثر ها هنا على تفصيلٍ للمفارقة التي كنا شرعنا في الإشارة إليها: الحب ليس سوى متعة، وعطية المرأة تتمثل، كلية، في جسدها، والسعادة ثاوية في لحظة العناق، غير أن فقد هذه اللحظة هو ما يتحول إلى ضيق مُمِضٍّ قاسٍ كلَّ ما تبقى من العمر.

---

(٦٩) البيت ٤٧.

(٧٠) الأبيات ٥١-٥٣.

وإذْ قمنا، اعتماداً على هذا المثال، بجرد أولي لما تتلفظ به القصائد حرفياً، فإن علينا أن نحاول الآن استخلاص **قانون** لما تتابعه هذه القصائد تحت اسم المرأة. شيء آخر يتجلى وهو ليس تجربة هينة ولكنه أيضاً ليس أَمْثَلَة روحية. ومن جديد، نحن مضطرون، ها هنا أيضاً، لإبداء الأسى على غياب أي نوع من أنواع التأمل الدال في الكتابات النقدية.

المرأة، بالطبع، هي صورة. وهي كذلك لأن الخطابات التي أنتجت حولها تتشكّل، في غالبيتها العظمى، من تدوينات حسية.

معنى هذا، سلبياً، أنه سيكون من باب العبث البحث لها عن حياة داخلية. فنَظَرُ الشاعرِ يُنْهَكُ فيما يحتفظ به من ظاهرها. وأكثر من ذلك، فإن ما يحتفظ به من فعلها هو أنها تخلع ثيابها أو تبدي دلالها، وتعرب، غالباً، عن رغبتها في الانصراف؛ كما هو وارد في معلقة الحارث بن حلزة

آذنتنا ببينها أسماء

وأيضاً في معلقة عمر بن كلثوم:

قفي قبل التفرق يا ظعينا
نخبرك اليقين وتخبرينا
قفي نسألك هل أحدثت صرماً
لوشك البين أم خنت الأمينا[٧١]

أما عند عنترة بن شداد، فإن العداوة بين القبائل هي التي تحول دون لقاء الأحبة (الأبيات ٧ - ١٢). لكن الأمر يتعلق هنا، دائماً،

---

(٧١) البيتان ٦-٧.

بوضعيات موضوعية، لا تبدو للمرأة فيها أية مشاركة فعلية. بمعنى: لا تعرف القصائد في المرأة إلا **الشيء** الفاني الذي تشكله بالنسبة للرجل وتجهل ما يشكله الرجل، بالمقابل، بالنسبة إليها.

وإيجاباً، الآن، فإنها صورة مركبة من كل ما هو **ذو قيمة** في جسدها. ذلك أننا لا نعثر على تدوينات ذمٍّ: إننا نعثر دائماً على مختارات لما احتفظ الشاعر به من نفائس محبوبته. وهكذا نجد عمرو بن كلثوم يذرع جسد محبوبته من أعلى إلى أسفل:

ذراعي عيطل أدماء بكر
تربعت الأجارع والمتونا
وثدياً مثل حق العاج رخصاً...
ومتنى لدنة سمقت وطالت
روادفها تنوء بما ولينا
ومأكمة يضيق الباب عنها...
وساريتي بلنط أو رخام
يرن خشاش حليهما رنينا[٧٢]

ولكل علامةِ تجويدٍ من هذه العلامات تنضاف العذرية التي تُسبِغُ عليها مفهوماً - فالثديان

حصاناً من أكف اللامسينا

كما أن هذه الفتاة لم تصر، طبعاً، قط أماً. فنفهم كيف يتنهد الشاعر، أمام صورة بهذه الروعة، قائلاً:

قد جننت بها جنوناً[٧٣].

---

(٧٢) المعلقة، الأبيات ١٢-١٥.

(٧٣) البيت ١٥.

لكننا نرى، أيضاً، بأن هذه صورة مثالية؛ إذ ليست صورة عذراء بعينها، ولكن أيقونة تم رسمها اعتماداً على كم هائل من صفات الجمال الحسي. من هنا يمكننا أن نقول بأن امرأة الجاهليين هي من النَّفَاسة بحيث لم يكن لها وجود سوى في الحلم. إنها وهمُ رغبةٍ لا تعرف أيَّ حادث، أيَّ سقوط أو خَوَرٍ في تحقيق وجودها.

ومن هنا يمكننا، بطبيعة الحال، أن نمر بالصورة إلى **المتخيل**. وبهذا المعنى، فإن موكب الظعائن أمام أنظار لبيد لم يكن إلا رمزياً[٧٤]:

حُفِزت وزايلها السراب كأنها
أجزاء بيشة: أثلها ورضامها

ولنعلم، ها هنا، بأن الموكب، بخيامه وستائره، يضيع بعيداً في السراب، أو بالأحرى يستعيد حقيقة السراب التي لم يكف يوماً عن أن يكونها. أليس هذا هو ما كانت تقوله القصائد، بطريقة أخرى، في مقاطع سبقت الإشارة إليها مرتين، عندما جعلت من وقوف الشاعر أمام الطلل استيقاظاً «بعد توهم»؟ وعندما صاح عمرو بن كلثوم في نهاية تعداده لمفاتن محبوبته:

تذكرت الصبا واشتقت لما
رأيت حمولها أصلاً حدينا[٧٥]

هل علينا أن نصدق بأن الظعن هو حدث يحرمه من الامتلاك، أم، بالأحرى، أن المحبوبة لم يكن في وسعها، كما وُصِفَت، إلا

---

(٧٤) المعلقة، البيت ١٥.
(٧٥) البيت ١٨.

أن تظعن؟ أريد أن أقول: بأنها كانت قد انصرفت سلفاً، لأنها لا تنتمي إلا إلى سراب الحقيقة.

بقي أن القصائد إن لم يكن فيها من المرأة إلا صورة مُؤَمْثَلَة، فإنها صورة تحيل على التجربة؛ وعلى التجربة الأكثر حسية. التعارض مع الطلل هو، من هذا الجانب، مؤثر. فحيث وجد من قبل عراءٌ للأثر، حيث شطبت كل إحالة، أصبحت لنا الآن **علامة**. كل ما قيل عن المرأة استهدف إظهارها واستدعاءها. وهو ما يشكل، كل مرة، جدولاً يُبْنى، خطوة خطوة، أمام أنظار المستمع. ولا يتعلق الأمر، من جهة أخرى، برسم للمحبوبة وحسب، ولكن أيضاً لما يمكن أن ندعوه (جداول لنوع) المجتمع النسائي أو للأنوثة كشكل مهمش من أشكال الحياة. فزهير بن أبي سلمى يقول مثلا:

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن
تحملن بالعلياء من فرق جرثم
علون بأنماط عتاق وكلة
وراد حواشيها مشاهة الدم.

وبعد ذلك:

ووركن في السوبان يعلون متنه
عليهن دل النعام المتنعم

ثم بعد ذلك:

بكرن بكوراً واستحرن بسحرة
فهن ووادي الرس كاليد للفم

وهنا أمام الماء الأزرق:

. . . وضعن عصي الحاضر المتخيم

وفيهن ملهى للطيف ومنظر

أنيق لعين الناظر المتوسم[٧٦]

يمكننا أن نقول، طبعاً، بأن لنا ها هنا، وبشكل باهر، شكلاً من أشكال المواكب الرعوية التي نعثر عليها، لدواع مختلفة (بالخصوص الصيد أو، في الشرق، موكب ملوك المجوس)، في منمنمات كل البلاد. لكن الأهم هنا هو تحييد عالم الأنوثة المقدم، في الهامش، بوصفه فرجة أمام أنظار طالب المتعة: إن المرأة لم تعد امرأة بل «ال»مرأة التي يسألها، إذن، في انتظار المتع التي يمكنها أن توفرها له: أن تمنحها دلالة.

هذا ما تتم الإشارة إليه في البيت ١١:

عليهن دل الناعم المتنعم

هذا هو ما ينتهي به المقطع، بينما يبحث الشاعر فيما يرى عن علامات إشباع قادم.

لن أقف طويلاً على وصف الأعشى ميمون لهريرة. المهم ها هنا هو أن المرأة يُنظر إليها في سلوكها قبل أن يقربها الرجل:

. . . تمشي الهوينى كما يمشي الوجى الوحل

كأن مشيتها من بيت جارتها

مر السحاب لا ريث ولا عجل

أو أيضاً:

إذا تلاعب قِرناً ساعة فترت

وارتج منها ذنوب المتن والكفل[٧٧]

---

(٧٦) المعلقة، الأبيات ٧، ٨، ١٠-١١، ١٣، ١٤-١٥.

(٧٧) المعلقة، الأبيات ٢-٣ ثم ٧.

فمهما يكن إبهام هذا البيت الأخير والطريقة التي يدعو بواسطتها للمشاهد الإيروتيكية الصرف التي ستلي، فإن المهم هو إدراك العلامة - بوصفها وعداً جنسياً - التي يلمحها الشاعر في المرأة التي تظل خرساء قبل دخولها الفعلي في اللعبة. وأخيراً، يحصل أن تترك المرأة للشاعر، بابتعادها، ومن نظرة، من مكان إلى آخر، عدداً من العلامات:

- وبعينيك أوقدت هند النار
أصيلاً تلوي بها العلياء
- فتنورت نارها من بعيد بخزاز
- هيهات منك الصلاء
- أوقدتها بين العقيق فشخصين
بعود كما يلوح الضياء(٧٨)

وهكذا، فإن كل ما قيل عن المرأة يشكل علامة، وعلامة مزدوجة أو علامة بارزة: غايةُ الوصف بناء صورة ممتلئة، لها مدلول ملموس، بل حتى حسي بشكل مباشر؛ هذا المدلول بدوره يصبح بمثابة **وعد** بإحساس ثانٍ، هو إحساس متع العناق. لا شيءَ من الأنوثة غريبٌ عما يعرب فيها عن نفسه من متعة. وهي متعة يمكننا أن نقول بأنها تنبسط على طول جسد المرأة بالموازاة مع بناء صورة لهذا الجسد. إنها العنصر الحقيقي والعامل الأساس في الصورة؛ إلى درجة أن معالجة علامات الأنوثة تصير وعداً بالمتع التي تشير إليها هذه الأنوثة.

---

(٧٨) معلقة الحارث بن حلزة، الأبيات ٥-٩.

ما المرأة؟ إنها لغز واعدٌ باللذة. لكنها أيضاً حضور فانٍ؛ ما يومض من الكائن ويختفي في كل آن.

كونها لغزاً هو ما يجعلها مؤهلةً عن طريق المقارنة، أكثر مما هي كذلك بذاتها. ليس ثمة، إذن، إمكانية لمقاربتها أحسن من المقاربة الإستعارية. وليس هناك ما يبدي هذا بشكل جيد أكثر مما هو وارد في الأبيات من ١٢ إلى ١٥ من معلقة الأعشى: فالمرأة فيها هي روضة، و

ما روضة (. . .)

بأطيب منها نشر رائحة

روضة تعني الطبيعة، لكن الطبيعة المهيأة بأروع ما فيها، المخدومة بالقوتين المتناقضتين للمطر والشمس، حتى تتفتح، في الآن نفسه، في جانبها الأكثر إمتاعاً والأكثر هشاشة: الزهور. بهذا تنتمي المرأة الجاهلية للسجل المزدوج لما هو معطى (الطبيعة) ولما هو مُعَد. وهذا هو ما يجعلها، فوراً، وعداً بالمتعة وباللقاء الأكثر حسية والأكثر رقة. كل هذا يشكل صورة لما هو شديد القرب وشديد البعد، للفوري وللهارب: من قبيل أن المرأة، كعلامة، هي منذورة للآتي، والمتعة مستقبلية دائماً، وبصفة هذه المتعة أثراً ضائعاً دائماً، فهي موَلِّية باستمرار.

إن اللافت للانتباه هو أن هذه المتعة لا تشكل البتة، في القصائد الجاهلية، حاضراً. يمر كل شيء كما لو أن الوعد لا يحضر إلا لتغذية الحسرة.

ذلك أن المرأة، ودون استثناء كما نعلم، هي أيضاً تلك التي تنصرف: سواء بطي المضارب، أو لأن أسرتها أبعدتها عن الشاعر، أو ربما - وهذا مضمر في النصوص - هي التي تتعمد الفراق. هتك

الرباط يشكل بنية لا تنفصل عن صورة المرأة. كما لو أن الوعد يسند وهمها أيضاً بما لديها دائماً من فانٍ. لعبة دائرية للكائن وللا-كائن، للظهور وللاختفاء. المرأة قريبة من المتناول، أمام نظر الشاعر، يشم رائحتها، لكن لا شيء أكثر عرَضية من كثافة الإحساس. المرأة هي الخيبة.

بعد هذا، سيكون من العسير على قارئ حديث ألاَّ يتساءل عن الكيفية التي تتموقع بها صورةٌ مثل هذه إزاء ما عرَّفناه بأنه متعة.

إذا أخذنا الرغبة في شكلها الأكثر عمومية، أي ذاك الذي يَرصد موضوعاً لآخر، بالشكل الذي يمثل هذا الأخير بالنسبة إليه قدراً، وهي الرغبة التي يتطرق إليها كلوديل عندما يكتب:

> هذا التواعد بين روحك وروحي الذي أُوقِفَ الزمنُ للحظة بسببه.(. . .) والذي لا يَقْدِرُ موتي البتَّة على تحريرك منه[٧٩]

فإنه من الجلي، إذن، أن لا شيء من هذا القبيل موجود عند الجاهليين. فلا الموضوع المحبوب يقدم بجانبه الداخلي الشخصي، ولا الموضوع الذي يُحِبُّ يروم في التي يلاحقها شيئاً آخر غير متعة جسدية مرجوة. ومن ثمة بعض حالات القهقرى المفاجئة وغير المنتظرة، كما هو وارد في البيت ٢٠ من معلقة لبيد:

فاقطع لبانة من تعرض وصله
ولشر واصل خلة صرامها

---

(٧٩) Le Soulier de satin, Paris, Gallimard, Folio, 1957, troisiéme journée, scène XIII, p. 330.

لا شيء بإمكانه أن يخفف من ضيق العاشق أمام ظعن المعشوقة؛ لكن بإمكانه أن يحاول المغامرة، ثانية، وفي مكان آخر: مع احتمال أن يجد نفسه، في مكان آخر أبعد، مصاباً بنفس الضيق.

وإذا ما أخذنا، الآن، الرغبة، بالمعنى الضيق للكلمة، على أنها ارتباط الموضوع ليس بإحدى النساء ولكن بشيء لا يمكنه الحضور ولا يكف عن الهروب منه، ارتباطٌ بعودة عنيدة، مقنعة خلف احتمالية تعدد العاشقات، فإنه لمن الواضح، مجدداً، أننا لا نجد أي شيء من ذلك في القصائد الجاهلية. ذلك أن لِهذا التشكيل الغريب للمرأة المثال - عن طريق إضفاء الصفات المحمودة عليها، مثلما يخلع عليها الثوب المخيط بمهارة فائقة - أثرُ عدم مَوْضَعة، في أي جزء منها، على الخصوص، ما يعد نقطة جذب ورغبة كل شاعر على حدة. وبصيغة أخرى: إن امرأة الجاهلي توجد كلية فيما يظهر منها ولا يمكننا أن نرصد عند القراءة (نقصاً) قد يكون هذا الظاهر غشاءً له.

لهذا وجب أن نتحدث ها هنا عن بنية **المتعة** وليس بنية الرغبة. الرغبة واحدة، أما المتعة فمتعددة، منتشرة على كل مراكز جسد الخليلة التي يبرزها الوصف. الرغبة، من جهتها، عنيدة، مقلقة ولا زمنية في عمقها؛ المتعة لحظية، غير متصلة، متحركة وبلا سُمك. ومرة أخرى، علينا بالعودة لهذه المفارقة: القصائد هي وقوف على ظعن الكائن في علاقته بتجربة لم تعرف من هذا الكائن سوى فوريةِ بريق آتٍ.

هذه هي مفارقة هذه الموضوعَة. ضيق، ضيق مطلق، ضيق يبرز علاقة الشاعر بالكائن نفسه. لكنه ضيق سببه نزوع لمتعة لا هدفَ لها غير الإحساس في جانبه الفاني، والذي هو، ربما، حلم

الإحساس أكثر مما هو إحساس فعلي. إنها بنية تقرن بين التأمل الأكثر عمقاً والإشباع الأكثر هشاشة وتمنعاً.

في هذا، ربما، تكمن السمة الأكثر إدهاشاً للعصر - للوعي الذي كان للشاعر عن نفسه. أما بالنسبة إلينا، فنحن نعلم أن ما يرتبط بنيوياً بالعوز وبالفقد، ليس هو المتعة، التي يمكن تحقيقها بسهولة، ولكن الرغبة غير المشبعة في جوهرها. وعلى طلل الرغبة دائماً يأخذ شعرٌ للغيابِ اليوم في الإنطلاق؛ على الوقوف أمام استحالة تحقيق الموضوع لها، يتمفصل ظعن الكائن. علينا أن نتفق على هذا: تتعثر الجاهلية وهي تؤسس لأنطولوجية أصيلة للضيق على ما لم تقدر أن تعبر عنه إلا بوصفه فشلاً للحلم المنكسر على أرض الواقع، حرمانُ خديعةٍ (ولا شيء أكثر): الصورة المؤمثلة للمتعة.

٢. المسافر يناجي نفسه

فعد عما ترى إذ لا ارتجاع له
وانم القتود على عيرانة أجد[٨٠]

نصل إلى المقطع الثاني: يغادر الشاعر الطلل الذي لم يجن منه شيئاً، ويمتطي فرسه أو ناقته، و

... الطير في وكناتها ...
بمنجرد قيد الأوابد هيكل[٨١]

---

(٨٠) معلقة النابغة الذبياني، ب. ٧.
(٨١) معلقة امرئ القيس، ب. ٥٥.

وإني لأمضي الهم عند احتضاره
بعوجاء مرقال تروح وتغتدي[٨٢]

وبالطبع، فإن قوله (وإني لأمضي الهم) هو ما يجب الاحتفاظ به هنا. إن الذي رأى، مثل طرفة، آثاراً

تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

- من يده -، هذا الذي خاطبه رفقاؤه قائلين:

لا تهلك أسى وتجمل

ليس ثمة أي حظ في أن (ينتهي) همُّه، ومن هنا فإن باقي القصيدة هو من أكثر ما كتبه شاعر جاهلي قتامة. يمتطي الشاعر ناقة ويشرع في البحث عن مخرج، لكن الشاعر لا يهرب - لا يستطيع الهروب - من الكائن الطلل الذي أضحاه، أو الذي تحول إليه. وحيد دائماً، هائم بلا هدف، فارس سوداوي نخاله المشارَ إليه من قبل دورر (Durer)، يذهب مجابهاً لعالم خشن متوحش سيظل هو بدوره أبكم كالطلل.

إلا أن زمن التيه القاتم هذا، هو أيضاً الزمن - الوحيد - الذي تعرب فيه عن نفسها **ألْفَةٌ متقاسَمة**: علاقة الرفقة بين الفارس ومطيته:

هل تبلغني دارها شدنية
لعنت بمحروم الشراب مصرم
خطارة غب السرى زيافة
تطس الإكام بذات خف ميثم[٨٣]

---

(٨٢) معلقة طرفة، ب. ١٢.

(٨٣) معلقة عنترة، البيتان ٢٣-٢٤.

المطية قد تكون، هي أيضاً، متعبة، منهكة، مثل (بطليح أسفار) لبيد، أو على العكس من ذلك، مثل ناقة طرفة التي تباري عتاقاً[٨٤]

لا يهم: إنها، في كل الأحوال، الشيء الوحيد الذي له دلالة ويتعلق به الشاعر، والذي يشكل، بالنسبة إليه، حضوراً مشتركاً. يَبْسُط عالم البيداء حوله فراغه المسكون سراً بالحرب؛ حرب الحيوان - المَقُولَة في المقطع الثالث - وحرب الإنسان. الوحدة، هذه المرة، هي وحدة اثنين، تُحيط بها، مثل وشوشات خرساء، حركاتُ البقر الوحشي والغزال والنعام والطيور المحلقة، الباحثة عن مرعاها، القادمة لتشرب، المرضعة صغارَهَا، المتصارعة. إنه ديكور متحرك في البعد، يناقض قرب الراحلة ويبرزه. والحق أن الفرس أو الناقة لم يقطعا وحدة الهائم؛ بل هما يقويانها باقتسامها، إنهما يشكلان عنصراً مكوناً لكينونته الوحيدة وسط صمت كل ما هو خارج عنه.

إلا أن سمة متفردة تغلب على هذه الأبيات، أيضاً - سواء منها المقصورة على الحيوانات المتوحشة أو تلك التي تصف الراحلة - حيث تتخللها رقة، نظرة عاطفية، تعاطف، أو بعبارة أبلغ، شفقة أنطولوجية تجاه كل شيء. إن مرارة الجاهلي ليست عدوانية؛ بل العكس تماماً. فهذا العالم الذي تولد القصيدة منه من تلقاء نفسها كما لو أنها مبعدة، لا يمكن إلا أن يُحَبَّ. من الواضح أن الراحل لا يعرف أي إبعاد حيال محيط غادره كلية وبصفة جوهرية. فهو يعلم،

---

(٨٤) معلقة طرفة، ب. ١٤.

وقد أصبح وحيداً، أن الحقيقة بالنسبة إليه هي الموجودة عن قرب. هي قريبة للغاية إلى درجة أنها لن تكون أبداً ممالئة للشاعر الذي لا يعرف عنها إلا كليشيهات، ويسحب عليها الشاعر الرومانسي ذاتيته: هنا، يتم التعرف على العالم الحيواني في كينونته الملموسة وفي سلوكه الموضوعي، من طرف شاعر يعتبر هذا العالم أليفاً بالنسبة إليه. وإذا كنت قد تحدثت عن شفقة أنطولوجية، فلكي أُشير إلى انسجام تُوجَدُ الكائنات عليه، كما هي في ذاتها وبذاتها. وكما هو الشاعر نفسه.

ومن ثمة تعارض صادم بين ثبات الجلمود ، ثبات مَا شَكَّلَ مَضَارِبَ، وبين التقاط الحياة الحيوانية في ملء حركتها، مجزأةً إلى هذا العدد من المشاهد التي يلمحها المسافر عند مروره: سِفاد، صيد، تحليق. هذا هو حال البقرة الوحشية عند لبيد التي، من أجل قيادة القطيع، «تركت» للسباع صغيرها:

خنساء ضيعت الفريد فلم يرم
عرض الشقائق طوفها وبغامها
لمعفر قهد تنازع شلوه
غبس كوابس لا يمن طعامها(...)
بانت وأسيل واكف من ديمة
يروي الخمائل دائماً تسجامها(...)
حتى إذا انحسر الظلام وأسفرت
بكرت تزل عن الثرى أزلامها
عهلت، تبلد في نهاء صعائد(...)[٨٥]

---

(٨٥) المعلقة، الأبيات ٣١-٥٢.

ثمة، حول هذه الموضوعَة، أبيات شعرية عديدة هي من بين أجمل ما ورد في الشعر الجاهلي، ومن بين أجمل ما كتب في الأدب (الحيواني) على الإطلاق. ويجب، أيضاً، الاحتراز، أثناء قراءتها، من زلتين:

الأولى، وهي متداولة في النقد الحديث، تغذي البحث عن تعارض، جدلي أحياناً[٨٦]، وأحياناً بنيوي[٨٧]، تعارض يروم النسج على منوال التعارض بين الليل والنهار، للخلوص للطابع الدوري للفصول، وللتناوب بين الموت والبعث: للوصول في النهاية إلى استعادة الزمن. إلحاح ملفت، سبق لي أن تحدثت عنه، على (استعادة) اليأس الجاهلي، بينما تُظهر الإستشهادات السابقة - ويمكننا أن نورد كثيراً من غيرها - بجلاء أن النظرة لم تتغير في شيء، وأن لا شيء من التعارض موجود. فهل يتعلق الأمر بالبعث عندما يكتب الأعشى ميمون عن التيه:

وبلدة مثل ظهر الترس موحشة
للجن بالليل في حافاتها زجل
لا يتنمى لها بالقيظ يركبها (...)
جاوزتها بطليح جسرة سرح (...)
بل هل ترى عارضاً قد بت أرمقه
كأنما البرق في حافاته شعل؟[٨٨]

---

(٨٦) من ذلك، بحث ألبير أرازي. La réalité et la fiction dans la poésie arabe ancienne. مذكور. وبطريقة أكثر احتشاماً، جاك بيرك، في تعليقات ترجمته.
(٨٧) كمال أبو ديب. مذكور.
(٨٨) المعلقة، الأبيات ٣٢-٣٦.

وإذا كان مشهد مثل هذا ينطوي، معزولاً، على صفة قصيدة ريفية أو حكاية:

وتَشْرَبُ أسْآري القَطا الكُدْرُ بعدما
سَرَتْ قَرَباً أحْناؤها تَتَصَلْصَلُ
(...)
فَوَلَّيْتُ عَنْها وَهْي تَكْبُو لِعُقْرِهِ
يُباشِرُهُ مِنها ذُقُونٌ وَحَوْصَلُ
كأنَّ وَغاها حَجْرَتَيْهِ وَحَوْلَهُ
أَضامِيمُ مِنْ سَفْرِ القبائلِ نُزَّلُ(٨٩)

فإن علينا أن نضعه في سياقه حيث:

وَأَغْدُو على القُوتِ الزَّهيدِ كما غدا
أَزَلُّ تَهادَاهُ التّنائفُ أَطْحَلُ

يخطئ، بصرخة، فريسته، وحيث الكل يسرع، ملتوياً من العطش، نحو «الماء الجاري»، لكن

فَعَبَّتْ غِشاشاً ثمّ مَرَّتْ كأنّها
مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أُحاظَةَ مُجْفِلُ

وحيث يكون الشاعر نفسه

فإمّا تَريْني كابْنَةِ الرَّمْلِ ضاحِياً
على رِقَّةٍ أحْفى ولا أتَنَعَّلُ

فيصرح:

---

(٨٩) ديوان الشنفرى. الأبيات ٣٦-٣٩.

أُدِيمُ مِطالَ الجُوعِ حتّى أُمِيتَهُ
وَأَضْرِبُ عنهُ الذِّكْرَ صَفْحاً فأُذْهَلُ
وأَسْتَفُّ تُرْبَ الأرضِ (. . .)

وكي ينتهي، ينازع هو نفسه الطيرَ الماء:

هَمَمْتُ وَهَمَّتْ وَابْتَدَرْنا وأسْدَلَتْ
وَشَمَّرَ مِنّي فارِطٌ متَمَهِّلُ(٩٠)

لا شيء أكثر إثارة للدهشة من عناد البعض في أن يجعل الزمن الجاهلي زمناً ارتدادياً وفي أن يرى، في القصيدة الجاهلية، انطباعاً لنصر الإنسان على الدهر. الزمن لا يعود - ولو حتى على دلالته: إن ما يراه الهائم- وهو منعزل في وحدته- ماراً أمامه، هو حالات انعزال أخرى، موضوعية تماماً كما هو الشأن بالنسبة لغزلته هو. الحياة، بالنسبة للجميع، هي معركة خاسرة. وإذا كان ثمة من شفقة، فعلى عمق هويةِ قدرٍ، وليس على مجموعة: فهم جميعاً وحيدون، بنفس الكيفية.

أما الزلة الثانية التي تمس هذه الأبيات، فهي إقامة نقاش حول (واقعية) الوصوفات الحيوانية؛ وهو نقاش تُسند فيه كل المواقف، بالتناوب(٩١). فإذا كان ثمة من مشكل قائم في هذا ، فلا يجب

---

(٩٠) نفسه.

(٩١) من الواقعية المطلقة، التي تحذر التعويض حسب (Die Grunebaum Wirklichkeinweite der fruharabischen Dichtung, Vienne, 1937) ويوسف اليوسف (مقالات في الشعر الجاهلي، الجزائر، دار الحقيق، ١٩٨٠)، إلى توظيف أنا الشاعر في الوصف، حسب رجيس بلاشير، وإلى التأليف الاستيعاري، أساساً، لهذه الأنا، حسب نوري حمودي القيسي (الطبيعة في الشعر الجاهلي، ١٣٩٠/ ١٩٧٠، بيروت-بغداد). وكما كتب رولان بارت، فإنه ليس ثمة مرجع واقعي في ذاته، ولكن «آثار للواقع» تعتبر فائضاً في التفصيل، =

إرجاعه للأمكنة المشتركة للأدب العام، وإنما أن نبقى على مقربة من ذلك: ما الذي **يراه** أو لا يراه الشعر الجاهلي، باستمرار، في هذه التمثلات الحيوانية، كيف يختار (مؤثراته الواقعية)، وكيف يغذي هذه المؤثرات بكناياته - من مثل «واسعة العينين» للكناية عن البقرة - وبمَجازاته - كما هو الشأن بالنسبة لناقة طرفة:

لها فخذان أكمل النحض فيهما
كأنهما بابا منيف ممرد[٩٢]-

فكل هذه الأسئلة لا تشكل إلا سؤالاً واحداً: في أي شيء ترتبط هذا الخيارات - في مجملها - بما يعد نظرة الجاهلي للوجود؟ إن الشعر الجاهلي قد بدا، منذ البداية، من التناغم بحيث لا يحق أن نغرقه في نقاش جمالي لا يتم الاحتفال فيه بالقصد المُؤَسِّس. بيد أن ثمة ملمحاً لا يغيب أبداً عما يُظهره امرؤ القيس على أنه **نظرات التيه** على العالم الحيواني:

وكأني بفتخاء الجناحين لقوة
صيود من العقبان طأطأت شملال[٩٣]

إن ما يبدو دائماً - بين الإعجاب بقوة الحيوان والشفقة على الدابة الهزيلة والسخرية - هو **غيْرِيَّةُ** الأحياء بوصفهم أشياء. إن نفس القسوة العنيدة التي يواجه بها خرسُ الطلل كلَّ من يسأله، توجد من جديد في سُمك لحم الفرس، رغم كونه الرفيق الملازم: فهو شديد

= نوعاً من الترف، يستطيع بواسطته مرجع مثل هذا أن يقول: «أنا الواقع.» (Le bruissement de la langue, Paris, Seuil, 1984, p. 157).

(٩٢) المعلقة. ب. ١٩.

(٩٣) الديوان. ص ٢٧. البيت ٤٩.

القرب، وهو، في الآن نفسه، آخَرُ مادياً، بجسده وبحركاته. وهذا فرس امرئ القيس:

. . .

منجرد قيد الأوابد هيكل
مكر مفر مقبل مدبر معاً
كجلمود صخر حطه السيل من عل
كميت يزل اللبد عن حال متنه
كما زلت الصفواء بالمنزل
على الذبل جياش كأن اهتزامه
إذا جاش فيه حميه غلي مرجل
(. . .)
ضليع إذا استدبرته سد فرجه
بضاف فويق الأرض ليس بأعزل
كأن على المتنين منه إذا انتحى
مداك عروس أو صلاية حنظل[٩٤]. . .

الدابة: الدابة في محايثتها؛ الحضور المحايث للكائن الحيواني. فحتى مشاركتها للمسافر لا يمنعها من أن تكون، في قوتها، في طريقة تنقلها، وفي حركاتها، شيئاً آخر كلية، وأن يُدَوِّي داخلها عنف هو عنف الطبيعة نفسه في جريانه العنيد. ونفس الشيء يحصل عندما يهزأ الشاعر، عكس ذلك، من هشاشة ذكر النعام (الأصلم) الذي يحاول المشي بزهو وسط مجموعة من أنثى نوعه:

---

(٩٤) المعلقة. الأبيات ٥٥-٦٣.

تأوى إليه قلص النعام كما أوت
حزق يمانية لأعجم طمطم
يتبعن قلة رأسه وكأنه
حرج على نعش لهن مخيم
صعل يعود بذي العشيرة بيضه
كالعبد ذي الفرو الطويل الأصلم[٩٥]

إن العودة الملحاحة للمجازات، ها هنا، ليس لها من معنىً آخر غير الإنزياح الحاصل بين أنفة الجاهلي الراحل وبين السلوكات التي ما عادت بالنسبة إليه إنسانية. إن قاعدة الشعر الجاهلي هي احترام الكينونة الحيوانية في الحيوان. ففي فكر لا يأبه بالتعالي، والذي يبدو أنه لم تكن له أية فكرة عنه، كلُّ شيء، وكل حياة، هي حيث هي، في المكان الذي توجد فيه، ولا شيء آخر منتظر منها غير أن تؤدي الدور الذي تقوم به. لا يتعلق الأمر - كما قيل[٩٦] - بأن الجاهليين غير قادرين على أن ينظروا إلى أبعد مما هو أمامهم: إن الأمر متعلق بانسجام فكرهم وبانتظامه كلية في مبدأ الغيرية؛ المتأججة عندما يتعلق الأمر بالمرأة والمنفتحة على التشارك عندما يتعلق الأمر بالراحلة، والمجتاحة بالشفقة بالنسبة للعالم الحيواني في كليته.

كل هذا، يجمع في خمسة عشر بيتاً شعرياً، تتحدث عن (الطبيعة) بوصفها شعور الجميع وشعور الفرد بالتخلي الكلي. إن

(٩٥) معلقة عنترة. الأبيات ٣١-٣٣.
(٩٦) أدونيس. مقدمة للشعر العربي. بيروت. دار الفكر. ط ٥. ١٩٨٦. ص ٣٢.

العاصفة هي ما يهُبُّ في آخر معلقة امرئ القيس:

أصاح ترى برقاً أريك وميضه
كلمع اليدين في حبي مكلل
يضيء سناه أو مصابيح راهب
أمال السليط بالذبال المفتل
(...)
فأضحى يسح الماء حول كتيفه
يكب على الأذقان دوح الكنهبل
كأن مكاكي الجواء غدية
صبحن سلافاً من رحيق مفلفل

يلي ذلك، في شكل دراسة جغرافية - ومواقعية - مهووسة، انبثاق العاصفة في كل جنبات الأفق. ثم يحل الصباح، إذ:

كأن السباع فيه غرقى عشية
بأرجائه القصوى أنابيش عنصل
وألقى بصحراء الغبيط بعاعه
نزول اليماني ذي العياب المحمل[٩٧]

تُكِبُّ القصيدة على تفصيل ينتمي لآخَرَ، فتضخمه - الإستعارة هي أيضا ملموسة، كما أنها من الفرادة، بحيث أن دورها يصير بالأحرى هو المضاعفة وليس التوسيع أو التوضيح - وهذا الشغف **بالوضوح** هو أثر من آثار عالم البيد كما هو: كما هو منذور للسكن وللعبور؛ غير انه لا يرحم. وإذا كان هناك من تقارب يفرض نفسه،

---

(٩٧) الأبيات: ٧٢-٨٤.

هنا، فمع عاصفة (**الملك لير**): نفس شساعة الضيق التي هي بسعة الكون، نفس تيهِ حالاتِ عزلةٍ مشتتة في ليلةٍ إضاءاتُها، في الآن نفسه، تبدي المعالم وتمحوها. نفس المسافة التي بلا قياس بين عنف الأشياء وهشاشة الأحياء، نفس الحضور المنتشر في كل مكان للخطر ولإلحاحية الموت: العاصفة بوصفها صورة مجسدة للتخلي الكامل.

٣. المجدُ وصِيَّتُنا

كيف يمكن النظر للحديث عن المعركة والشرف والقبيلة، الذي يحتل من نظام القصيدة الجاهلية المقطع الأخير[٩٨]؟ إنه ليس لا الموضوعة الرئيسة ولا الأغْنى في المعالجة الشعرية التي عادة ما تتناوله اعتماداً على بلاغة الالتفات والطباق؛ وقد تَكون الموضوعةَ الوحيدة التي تفتقر للفرادة التي يتميز بها الشعر الجاهلي. لنقل فوراً لماذا استطاعت، مع ذلك، أن تفرض نفسها: إنها تشكل، بالنسبة للراحل الهائم المجتاح بالشعور بالتخلي الكامل، البديلَ **بواسطة الفخر**. إن ثمة نوعاً من التناسب بين الحجم الميتافيزيقي للخيبة والحجم الرمزي للذي يتحملها: محاربٌ استثنائي بالولادة وبالأفعال، مضمونٌ بالعزة المرتبطة باسم القبيلة وضامنُ هذه العزة بدوره؛ فهو يعتبر لسان شرف [القبيلة]. من هذا المنطلق، فإن الفقر المذقع - الفقر الذي يعبُر الكائنَ نفسه، والذين يصل عندهم - الذين يعطونه الحجم الذي هو حجمه - كل ذلك فيه غنىً أيضاً: في المعنى وفي الفضيلة. من هنا يمكننا أن نقول، بلغة قريبة من لغة

(٩٨) ليس الحال كذلك دائماً، فتيمة الشاعر المحارب قد تشكل بمفردها تيمة القصيدة.

كيركيغارد[٩٩]، إن فارس الأخلاق - بعض الأخلاق - هو هنا من يستطيع أن يقدم الدليل، في خضم القلق، على لا-نهائية اللا-امتلاك؛ وبلغة مخاطِرَة، لكنها حديثة: إن هؤلاء، المجتاحين بالرَّمْزِي، والذين يؤكدون أنفسهم بأصالة كمواضيع، هم أنفسهم الذين يشهدون، من خلال مساءلتهم للكائن، على تراجع كل أساس.

ويجب، بعد هذا، أن نعترف بأن قراءة هذه المقاطع قد أضحت اليوم عسيرة بسبب تعدد التلميحات فيها للصراعات ما بين القبائل والأسماء - شخوص ملكية ومواقع - التي ليست في متناولنا. إن النص، من هذه الناحية، لا يتيح إمكانية فك رموزه، إلا من خلال مواجهته بالكتابات التاريخية التي حاولت، خلال القرن الهجري الثاني، أن تعيد بناء تاريخ ما قبل الإسلام في نفس الوقت الذي تم فيه جمع القصائد، وانطلاقاً من نفس المصادر الشفوية: مع ما تتضمنه معلومات من هذا النوع من طابع انتحالي، بل وأسطوري. وهكذا يتم التقابل في ملحمتين - يؤكد المأثور بأنهما قد أنشدتا في نفس التباري، وأن الثانية هي التي فازت -، ومن خلال صوتي عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة - بين تغلب، القبيلة التي قال عنها مؤرخ بأن الإسلام لو كان تأخر لكانت التهمت كل شيء[١٠٠]، وبكر التي كانت قبيلة معتدلة نسبياً: وهو تقابل معقد أيضاً، على اعتبار انه يشير إلى شخصية ثالثة هي ملك

---

(٩٩) الإدناء قائم على أبعد مما يبدو: كيركيكارد ليس من لا تستطيع المرأة أن تكون بالنسبة إليه إلا في صيغة استمرار، حتى يتم الاحتفاظ فيها بالنموذج المحلوم به للخطيبة؟

(١٠٠) هوامش جاك بيرك. مذكور. ص. ١٦٨.

الحيرة[١٠١] الذي رفضت تغلب الخضوع له - والذي قد يكون عمرو بن كلثوم نفسه قد قتل سابقه - في حين تحتج بكر بإخلاصها للعاهل. يتوجه ابن كلثوم بالحديث للذي أعقب عمرو، «الملك» المقتول (نحن الآن في حوالي ٥٧٠)

أبا هند فلا تعجل علينا
وأنظرنا نخبرك اليقينا
بأنا نورد الرايات بيضاً
ونصدرهن حمراً قد روينا[١٠٢]

فيرد الحاث بن حلزة:

أيها الناطق المبلغ عنا
عند عمرو وهل أتاك انتهاء

ثم يضيف مثيراً (مناقب) بكر بفضل (ملك مُقْسِط):

ثم حجراً أعني ابن أم قطام
وله فارسية خضراء
أسد في اللقاء ورد هموس
وربيع إن شمرت غبراء[١٠٣]

---

(١٠١) لا يحتل عمر بن هند الصدارة فقط في خضم نقاش - الخضوع أو عدم الخضوع - عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة؛ بل إنه هو من تسبب، انتقاماً، في موت طرفة المبكر، من خلال تكليفه بحمل رسالة «خادعة» إلى البحرين؛ كما أن عبيد بن الأبرص قد تكون تمت التضحية به بموجب طقس شعائري سنته سلالته. وهو ما يمكننا أن نخلص منه إلى أن القصائد إن لم تكن تتحدث سوى عن شهرة وقوة القبائل، فإن «الملك» - مهما يكن وضعه الحقيقي - كان أبعد عن أن يمثل مجرد شخصية ثانوية.

(١٠٢) المعلقة. البيتان ٢٠-٢١.

(١٠٣) المعلقة، الأبيات ٦٥ و٧٦-٧٧.

علينا أن نلاحظ فوراً بأن أبيات التحدي هذه؛ أبيات العنف والتفاخر - والتي يوجد منها المائات - مبنية على نفس الإدراك الحسي، وعلى نفس الاحتفال بالتفاصيل الفريدة، ونفس المضاعفة المتفردة في المجازات؛ وهي المميزات التي تطبع الشعر الجاهلي، في الوقوف على الأطلال كما في السجل الحيواني؛ والتي يمكننا أن نقول بأنها تشكل موضوعة كل الموضوعات الجاهلية: عشق هذا العالم الذي ما وجد إلا ليخيّب الآمال.

عشق، بالتأكيد، لأن المعركة مستعرة: ثمالة الفعل عند عمرو بن كلثوم:

بسمر من قنا الخطي لدن
ذوابل أو ببيض يختلينا
كأن جماجم الأبطال فيها
وسوق بالأماعز يرتمينا
نشق بها رؤوس القوم شقاً
ونختلب الرقاب فتختلينا[١٠٤]

وتلذذ بإطلاق التحدي:

وسيد معشر قد توجوه
بتاج الملك يحمي المحجرينا
تركنا الخيل عاكفة عليه
مقلدة أعنتها صُفُونا[١٠٥]

---

(١٠٤) المعلقة، الأبيات ٣٩-٤٢.
(١٠٥) نفسها، البيتان ٢٣-٢٤.

وبحماس، يذكر الحارث بن حلزة بأعمال باهرة سابقة:

أو منعتم ما تسألون فمن حد
ثتموه له علينا العلاء
هل علمتم أيام ينتهب النا
س غواراً لكل حي عواء
(...)
لا يقيم العزيز بالبلد السهـ
ـل ولا ينفع الذليل النجاء
ليس ينجي الذي يوائل منا
رأس طود وحرة رجلاء[١٠٦]

ثم، أكثر من أي شيء آخر، الحديث المتحمس للراوي عن ذاته، ووضعه لنفسه رهن إشارة من يطلب فضله. يقول طرفة:

إذا القوم قالوا من فتىً خلت أنني
عنيت فلم أكسل ولم أتبلد
أحلت عليها بالقطيع فأجذمت
وقد خب آل الأمعز المتوقد[١٠٧]

وهذا عنترة، في قلب المعركة؛ وهو مقطع ملحمي تتشابك فيه مجموعة من الموضوعات التي نعرفها:

.... كررت غير مذمم

---

(١٠٦) المعلقة، الأبيات ٣١-٣٢ و٣٥-٣٧.
(١٠٧) المعلقة، الأبيات ٤١-٤٢، ٤٥ و٤٧.

يدعون عنتر والرماح كانها
أشطان بئر في لبان الأدهم
ما زلت أرميهم بثغرة نحره
ولبانه حتى تسربل بالدم
فازور من وقع القنا بلبانه
وشكى إلي بعبرة وتحمحم
(...)
ولقد شفى نفسي وأذهب سقمها
قيل الفوارس ويك عنتر أقدم[١٠٨]

ثم:

ولقد خشيت بأن أموت ولم تكن
للحرب دائرة على ابني ضمضم
الشاتمي عرضي ولم أشتمهما...[١٠٩]

تعد الحرب، في ذاتها دون شك، إحدى اللحظات القوية في حياة الجاهلي، غير أنها على تلك الشاكلة - أكثر من ذلك - لأنها اللحظة التي يمكنه أن يضع نفسه خلالها على المحك. ومن هذه الناحية، فإن القصيدة ذاتها، عن طريق التحدي الذي تطلقه، تعد بدورها منوالاً للمعركة: فهي تسقط، بشكل من الأشكال، على قبيلة من يتلفظها. لكن، ومن هذه الناحية أيضاً، تُلقَى، بالمقابل، إنارة على الظعائن: الشاعر - وبالخصوص امرؤ القيس - هو نفسه عندما يُغوي وعندما يحارب؛ فهو يتباهى بالأمرين معاً؛ إذ لا بد له من أن

(١٠٨) المعلقة، الأبيات ٧٠-٧٣ و٧٥.
(١٠٩) نفسها، البيتان ٧٧-٧٨.

ينخرط فيهما: الدم والمتعة هما حافزان متماثلان فيما يدفعان الشاعر إليه وفيما يجنيه منهما من مجد. غير أن الفرق يبدأ من أن الرَّاحلة متمنعة دائماً، بينما النصر - إذا صدقنا القصيدة - متاح دائماً. اختلال مفاجئ، تنطبع فيه المسافة بين قيمة من يتحدث وقساوة قدره.

يجب علينا أن لا نتسرع. لقد قلت بأن حب المعارك أيضاً، هو حب منذور للخيبة. والشاعر الجاهلي قد عبر عن ذلك **بمرارة**:

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم
وما هو عنها بالحديث المرجم
متى تبعثوها تبعثوها ذميمة
وتضري إذا ضريتموها فتضرم
فتعرككم عرك الرحى بثفالها
(...)
سئمت تكاليف الحياة ومن يعش
ثمانين حولاً، لا أبا لك، يسأم
وأعلم ما في اليوم والأمس قبله
ولكنني عن علم ما في غد عم[١١٠]

وعندما كان نوع من النظام يبدو مستتباً، تشرع تهدد استمرارَه، كل حين، النميمةُ والوشايات عند الملك، وهي صيغة تتكرر باستمرار:

---

(١١٠) معلقة زهير بن أبي سلمى، الأبيات ٢٩-٣١ و٤٨-٤٩.

وأتـــانـــا عـــن الأراقـــم أنـــبـــا
ءٌ وخـطـب نُـعـنـى بـه ونُـسـاء
إن إخـــوانـــنـــا الأراقـــم يـــغـــلـــو
ن عـلـيـنـا فـي قـيـلـهـم إحـفـاء

الاتفاقيات تُنْكث باستمرار، والحرب تندلع في كل لحظة، الانتقام يستدعي الانتقام: هذا هو النظام الحتمي للأشياء. وهنا أيضاً، الدهر لا يرحم؛ هنا أيضاً لا مناص من تحمل جريانه الحثيث. وبقدر ثقل الموت الذي يطول الجميع، يكون ثقل الحرب التي هي مآل لا مفر منه.

ومن هذه المرارة، ثمة صورة قصوى: إنها مرارة المهمش الذي أُبْعِدَ - أو ابعد نفسه - من بين أفراد القبيلة ولم يعد يشارك في المعارك. وتعتبر قصيدة الشنفرى، أكثر القصائد تعبيراً عن هذه الصورة[١١١]:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ
فَإنّي إلى قَوْمٍ سِواكُمْ لأَمْيَلُ
(. . .)

---

(١١١) أثير نقاش حول مدى صحة نسبة هذه القصيدة، وينزع أندري مكيل (مذكور. ص. ٥٣)، إلى نسبتها لـ«راوية» من القرن الثاني الهجري قد يكون «مارس اختصاصه الشعري والثقافي للبلاد العربية القديمة». ومهما تكن نهاية هذا النقاش - إن كان لمثل هذه النقاشات نهاية - فإنني أختار، من ضمن القصائد الثورية للجاهلية، قصيدة الشنفرى لسبب شديد الوضح: قوتها وأصالتها في التصوير - وهو ما يلخصه أندري مكيل، في تعليق مثالي - بوصفها على أنها «لحمة من البيداء والكبرياء».

وفي الأرض مَنْأى للكريم عن الأذى
وفيها لِمَنْ خافَ القِلَى مُتَعَزِّلُ
لَعمركَ ما في الأرض ضِيقٌ على امرئ
سَرَى راغباً أو راهِباً وَهْوَ يَعْقِلُ(١١٢)

قد تكون الإشارة تمت لذلك: سيكون من قبيل المغالطة أن نتصور المتمرد غريباً عن قيم قومه. فهو، على العكس من ذلك، يسعى لسيادتها: لكن لم يعد عنها شاهد غير نفسه.

وَكُلُّ أَبِيٍّ باسِلٌ غَيْرَ أَنَّني
إذا عَرَضَتْ أُولَى الطَّرائهدِ أَبْسَلُ(١١٣)

وأكثر من ذلك: يطلق اللعنة تلو اللعنة على أولئك، هنالك، الذين لم تعد لهم من فضائل سوى في الظاهر:

وَلَسْتُ بِمِهْيافٍ يُعَشي سَوامَهُ
مُجَدّعَة سُقبانها وَهْيَ بُهلُ
ولا جُبَّاءَ أَكْهَى مُرِبٍّ بِعِرّسِهِ
يُطالِعُها في شأنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ
ولا خَرِقٍ هَيْقٍ كأنَّ فُؤادَهُ
يَظَلُّ بِهِ المُكّاءُ يَعلُو وَيَسْفِلُ(١١٤)

أما هو فيحيا بفخر تيهانه الوحداني في البيداء، دون أن يخفي جانب القسوة في هذا التيه:

---

(١١٢) الأبيات ١-٢ و٥-٨.
(١١٣) الأبيات ٧-٤٨.
(١١٤) الأبيات ٢٧-٣٢.

إذا الأَمَعْزُ الصُّوّانُ لاقَى مَناسِمي
تَطايَرَ مِنْهُ قادِحٌ ومُفَلَّلُ

(. . .)

وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الأرضِ كَيْلا يرَى لَهُ
عَلَيَّ مِنَ الطَّوْلِ امْرؤ مُتَطَوَّلُ[١١٥]

وأيضاً:

وَآلَفَ وَجْهَ الأرضِ عند افتراشِها
بأَهْدأَ تُنْبِيهِ سَناسِنُ قُحَّلُ
وَأَعْدِلُ مَنْخُزضاً كأنَّ فُصُوصَهُ
كِعابٌ دَحاها لاعِبٌ فَهْيَ مُثَّلُ[١١٦]

لكن الأكثر إدهاشاً هو عنف حركة الشنفرى عندما يتبنى الانتماء إلى مجموعة الحيوانات المفترسة- وقد فصل عن مجموعة الرجال المحاربين- متجاوزاً بذلك الحاجز الذي وقف عنده الهائم المتوحد:

وَلِي دُونَكُم أَهْلُونَ سِيْدٌ عَمَلَّسٌ
وأَرْقَطُ زُهْلُولُ وَعَرْفاءُ جَيْأَلُ

(. . .)

وَأَغْدُو على القُوتِ الزّهيدِ كما غدا
أَزَلُّ تَهاداهُ التنائِفُ أَطْحَلُ
غعدا طاوِياً يُعارِضُ الرِّيحَ هافِياً
يَخُوتُ بأذْنابِ الشِّعابِ ويَعْسِلُ

---

(١١٥) الأبيات ٣٩-٤٤.
(١١٦) الأبيات ٨٣-٨٦.

فَلَمّا لَواهُ الْقُوتُ مِنْ حَيثُ أَمَّهُ

دَعا فَأَجابَتْهُ نَظائِرُ نُحَّلُ[١١٧]

ذئب ضمن الذئاب؛ وهو ليس ذئباً بالنسبة للرجال فقط، ولكنه ذئب معترف به من طرف الذئاب.

هذه الصورة القصوى هي - كما كتب أندري ميكيل - (القانون العائد)، هي قانون التائه كما هي قانون المحارب؛ ويمكننا أن نضيف إلى ذلك: قانون العاشق، فالغياب المطلق للظعينة في قصيدة جاهلية لا يمكن أن يحصل دون أن نلمح فيه بياضاً لجوجاً. هذا، ولا يتردد الشنفرى في الاستهزاء ب

وَلا خالِفٍ دارِيَّةٍ مُتَغَزِّلٍ

يَروحُ وَيَغْدُو داهِناً يَتَكَحَّلُ[١١٨]

غير أن قصيدة الهوامش، فضلاً عن عودة قانونٍ والإحالة إلى هذا القانون المحتفظ به، لا تفصح عن شيء آخر غير ما تفصح عنه القصائد الأكثر كلاسيكية للجاهلية: الضيق المطلق، انقطاع - قوي في هذه الحالة - العلاقة، تيه ووحدة من يعتبر نفسه، مع ذلك، أحسن من الجميع. غير أن ما تفتقر إليه جذرياً، بالمقابل، هو البعد الميتافيزيقي: غياب أي إدراج للزمان أو للمكان في الإعراب عن جوهرها المشؤوم، غياب أي طابع إشكالي في المعنى، وغياب أية مقاربة أنطولوجية: وهو ما يعد بعيداً عن أن يكون بلا فائدة، إذا تذكرنا بأن كل الأسئلة المؤسسة للجاهلية انبثقت من السؤال المطروح على الطلل الممحو: المسكن المتواري للقصيدة، والذي

---

(١١٧) الأبيات ٩-١١ و٥١-٥٦.

(١١٨) البيتان ٣٣-٣٤.

يخبو عمل الفكر أمامه. بقيت الإشارة إلى حركة تحد يرفعه الشاعر بعجرفة وبتخلٍّ كبيرين، والتي أُدرج عنها أيضاً بعض الأبيات للسبب الوحيد المتمثل في كثافة الصورة التي ترسمها:

ويَـوْمٍ مِـنَ الـشِّـعْـرَى يَـذُوبُ لُـعـابُـهُ
أَفـاعِـيـهِ فـي رَمْـضـائِـهِ تَـتَـمَـلْـمَـلُ

نَـصَـبْـتُ لَـهُ وجـهِـي وَلا كِـنَّ دُونـهُ
وَلا سِـتْـرَ إلاّ الأَتْـحَـمِـيُّ الـمُـرَعْـبَـلُ

وَضـافٍ إذا طـارَتْ لَـهُ الـرِّيـحُ طَـيَّـرَتْ
لَـبـائـدُ عَـنْ أَعْـطـافِـهِ مـا تُـرَجَّـلُ

بَـعِـيـدٌ بِـمَـسِّ الـدُّهْـنِ وَالـفَـلْـيِ عَـهْـدُهُ
لَهُ عَبَسٌ عافٍ مِنَ الغِسْلِ مُحْوِلُ(١١٩)

الموت، كما سبق لي أن قلت، لا يمكنه أن يبقى غريباً عن عالم المحارب. بل يبدو صورةً أصليةً عند الجاهلي: فليس هناك شكل آخر للهزيمة أو للعزة. عندما يتعلق الأمر بالآخر، فإن وصف القتل يكون في منتهى الفظاظة. غير أن هذا الوصف يمكن أن ينتهي بنظرة شفقة، يعود خلالها موقف التائه من عالم الحيوان. الآخر آخر، حقاً؛ لكن المصير واحد. نجد في معلقة عنترة:

جـادت لـه كـفـي بـعـاجـل طـعـنـة
بـمـثـقـف صـدق الـكـعـوب الـمـقـوم

(. . .)

---

(١١٩) الأبيات ١٢١-١٢٨.

فتركته جزر السباع ينشنه

يقضمن حسن بنانه والمعصم[١٢٠]

ألا يتعلق الأمر بما قد يكون، ربما، مصير الشاعر نفسه. إن طرفة ليعبر عن فهمه لذلك في نص قلق، سبق لي أن استشهدت به، حيث يعلم «الفتى» من نفسه أنه مهدد حتى في قبيلته التي تنبذه:

كريم يروي نفسه في حياته

ستعلم إن متنا غداً أينا الصدي؟

(...)

عن موطن يخشى الفتى عنده الردى

متى تعترك فيه الفرائص ترعد

ويوم حبست النفس عند عراكه

حفاظاً على عوراته والتهدد

(...)

فإن مت فانعني بما أنا أهله

وشقي علي الجيب يا ابنة معبد

ولا تجعليني كامرئ ليس همه

كهمي ولا يغني غنائي ومشهدي

(...)

لعمرك ما أمري علي بغمة

نهاري ولا ليلي علي بسرمد[١٢١]

---

(١٢٠) الأبيات ٤٩-٥٠ و٥٢.

(١٢١) الأبيات ٥١، ٩٩-١٠٠، ٩٣-٩٤، ٩٨.

إن يوم العزة لا يتراجع أمام ليل الموت، وإنما من مواجهة (طول) الثاني يَسْتخلِص الأولُ، دون أوهام، إشراقَته. الحرب - رغم أن الإعراب عن ذلك قليل - مُخيِّبة، كما هو الشأن بالنسبة للحب. لكنها - وهو ما يحير ويفسر من غير شك غاية الملحمة: أن يتم للمحارب ضمانُ دوام القيمة - لا تسمح بنفس الحفر الميتافيزيقي، وإن كانت لا تناقضه.

كما أن زمن العاشق والفارس والمحارب، ليس هو نفسَه. الأول لم يعرف، في الوقوف على الطلل، أية حقيقة أخرى غير حقيقة ماضٍ أصبح من الوهلة الأولى متجاوزاً؛ فتَقَدَّم الهائم في نوع من اللازمنية حيث لا يعود على بدئه تيهانُهُ الذي بدون هدف، كما أن هذا التيهان ليست له نهاية: الزمن يمضي، لكن دون معالم، إنه محض شكل فارغ للزمن؛ أما كلام المحارب، من جهته، فمؤرَّخ، والإحالات عليه مدققة، فهو خطاب أحداثٍ، حتى وإن كانت غايته هي ضمان مجد شخصي دائم. هذا التباين في معالجة الزمن هو السبب الحقيقي في اختلاف نبرة - وليس قصد - المقاطع الثلاثة للقصيدة الجاهلية، وهو المفتاح الذي يعيد لهذه القصيدة وحدتها.

إنه لمن المغري أن نقوم، من الآن فصاعداً، بمقارنة كل كلمة بأخرى.

كان الطلل المكان المُلْغى الذي يَفْرُغُ الفضاءُ من حوله: كان فضاء الهائم، في الآن نفسه، مزدحماً وفارغاً؛ وفضاء المحارب، في الآن نفسه، مزدحماً وجاهزاً للمعركة، فيصبح الأمر شبيهاً بخارطة تبرز فيها، بالتناوب، أسماء من خلال اللقاء - النصر - الذي يصيرون بفضله مؤهلين. ومن ثمة؛ فإذا كان الشاعر ينتمي

للديار، فيغيب بغيابها، وإذا كان الهائم يتعارض مع عالم البيد الغريب، فإن المحارب يحدد، من خلال فعله، ما سيصبح معنىً لمكان.

امَّحتِ الديار وما مكث منها سوى عتمة الأثر؛ وجرى السفر مثل نصّ مقروء لِما هو زائل؛ أما النصر فهو علامة يضمن النص دوامها: علامةُ ما يشكل عزة القبيلة والمحارب.

عن خرس الطلل، وعن الصمت الذي يعبره صخب الفيافي، تجيب صلصلة السلاح والكلمات. وعن الصمت الثقيل للعاشق، يجيب التمجيد الجماعي للمحارب الذي تتأكد بسالته إلى درجةٍ يصبح الجميع شاهداً عليها. كان العاشق المنعزل يترك المكان للهائم؛ ورجل القبيلة مستعداً على الدوام للاستضافة ولتقديم العون، وللمعركة. [هذه الأمور] قد تلتمسه كل حين، وهي بذلك تدعوه لأن يكون شاهداً على أخلاق القبيلة.

وفي نفس الوقت - لنقل ذلك؛ لأننا بحديثنا عن الجاهلية علينا أن نعود باستمرار إليه - فإن الوقوف على الأطلال لم يكن يترك سليماً سوى إعرابه عن أنه ماضٍ، فبفراغ الحاضر، وبفراغ المستقبل من أي مضمون، فإن الهائم لم يكن يعرف سوى سلسلة من لحظات الحضور المتعاقبة والمتشابهة؛ ويرتفع كلام المحارب في حاضرٍ يسجل ماضي المعاهدات والمعارك، ويغذي المستقبل بتهديداته.

لقد كانت تجربة الطلل تجلياً للكائن المحايث: لا شيء يظهر فيه أو يلتمس منه، إلا أن يكون الكونَ كما يبرزه جريانه وكما يفرض نفسه. رجل العزة يعرف نوعاً من التسامي، هو التسامي الوحيد الذي تعرفه الجاهلية؛ إنه الاسم الذي يرتفع لمستوى الرمز. كان الوقوف على الأطلال يستمر ما استمر تلفظ الكائن الظاعن؛ والمعركة لم

تكن تقول شيئاً عن الكائن - مع أن الموت كان يحوم حوله خلالها -، فهي لم تكن تريد أن يُعَبَّر عنها سوى بوصفها قيمة. إذا كانت الظعائن تختفي باستمرار، فإن المعركة، من جهتها، منذورة دوماً لأن تتكرر: ضرورة تأكيد المجد باستمرار.

وهكذا يتعارض الكائن والرمز: دون أن يناقض أحدهما الآخر البتة. يلعب شعر الجاهلية على السجلين معاً تاركاً لكل منهما حريته. يذهب إلى قمة التخلي ويعلي من شأن ما يعتبره قيمة. على المستمع أن يفهم بأن رجل الطلل يعطي القيمة الأجود لما ينعته الدهر بأنه أيضاً الأكثر دلالة. ويجب أن نعجب من أن بين خطاب وآخر ينتقل زمن التيهان حيث يعرب المُنْهك، في الصحراء، وللمرة الأولى، عن شهادةٍ على شجاعته في مواجهة الآخر، دون أن يكون قد آبَ بعدُ للكائن الذي يعيش مع المجموعة. مما يجعل كل شيء يتعانق؛ إنه الحضور الكامل للنكبة التي سببها الطلل و- عبر ال(أنا) المفرد للشاعر - للاسم.

(٢)

النسيب

إن القراءة التي قمنا بها لتونا تثبت بوضوح أن النبرة والنظرة للعالم والجهاز المفاهيمي الضمني للمقطع الأول من القصيدة الجاهلية تتحكَّم في هذه القصيدة ككل، وأن كل ذلك يشكل أيضاً أصالتها الكبرى. إن خصوصية هذا المقطع قد عرفت، منذ الشروح الأولى، ووسمت على الفور باسم النسيب؛ وهو مصطلح مشتق من فعل (نسب) بمعنى (أسند إلى)، والذي قد يعني (علم الأنساب). إنها، كما نرى، تسمية إشكالية، ما دامت، من خلال قراءتنا لنفس الشروح، قد كانت استُعملت كمرادف ل (البكاء والفحش). إن أقل ما يمكننا أن نقوله هو أن التأويل التقليدي لم يكن يهتم بالعمق.

والقضية هي أنهم، ومنذ القرون الهجرية الأولى، بمزجهم بين الإعجاب والإزدراء، اكتفوا بأن لم يحتفظوا من النسيب إلا بالبُنَى السردية، مرددين باستمرار نفس اللازمة: الوقوف على الطلل، البكاء، تذكر الحبيبة... ، دون أن ينسوا الإشارة إلى الجوانب التي لم تكن هذه القصيدة تستجيب فيها للقانون الإسلامي، لكن مع الاحتراز من عدم القيام بقراءة جديدة تستند إلى تواترٍ - لا يُختزل

بالفعل إلى الإسلام - للهندسة الفكرية. وهكذا كتب ابن رشيق (ت: ٤٧٥ هـ)، في الآن نفسه:

«إن امرأ القيس لم يتقدّم الشعراء لأنه قال ما لم يقولوا، ولكنه سبق إلى أشياء فاستحسنها الشعراء واتبعوه فيها».

و:

«وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب، لما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القَبُول بحسب ما في الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو والنساء...»[١]

وكتب ابن سلام الجمحي (ت: ٢٣١ هـ):

«استيقافُ صحْبه، والتّبكاءُ في الدّيار، ورقّةُ النسيب...»[٢]

مع، كي ننتهي، الإدانة التي تلفظها ابن رشد:

«فالنسيب عند العرب حث على الفسوق ولذلك ينبغي أن يتجنبه الولدان، ويؤدبون من أشعارهم بما يحث على الشجاعة والكرم»[٣]

وكنا ننتظر من النقاد المحدثين (عرباً وغربيين) أن يخلخلوا الموروث وأن يعيدوا القراءة بعيون أكثر تبصراً؛ لكن أي شيء ذي بال لم يحصل؛ لسبب متفرد: صعوبة أن نلقي على مرحلة ما قبل الإسلام نظرة أخرى غير نظرة العهد القرءاني؛ باختصار؛ صعوبة أن

---

(١) العمدة. م ١. بيروت. دار الجيل. ١٩٨١. ص ٢٢٥.
(٢) طبقات فحول الشعراء. م ١. القاهرة. مطبعة المدني. ١٩٧٤. ص ٥٥.
(٣) عن إحسان عباس. طريق النقد. ص ٥٢١ و٥٣٠.

نسند فكراً للجاهلية والحالة هذه. فإن خير شاهد على اللغة المشتركة هو كتاب أخبار ما. اختير، تقريباً، اعتباطاً. فلنستشهد على ذلك [بما ورد] في مقدمة انطولوجية إسبانية:

«معروف أن إحدى الخصائص الأساس للقصائد البدوية القديمة هي بكاء الشاعر على أطلال المضارب في عرض البيداء، التي غادرتها قبيلة المرأة التي يعشقها: الأثافي المحروقة التي تؤطر الموقد وتسند القدر، حفر أوتاد الخيمة، البقايا الفارغة الموطوءة، الأخاديد. إن الشاعر، المأخوذ بعشقه، لا يعثر إلا بصعوبة على بقايا في هذا الأطلال، وإذا كان يشير إليها، فلأنها تشكل القاعدة التي يمكن أن ينتصب عليها طيف محبوبته الظاعنة التي تبحث الآن، على ظهر الجمل متأرجحة في هودجها، على سبل أخرى في البيداء»(٤)

هذا المجمل الصغير لم يخطئ؛ لكن أن يُمَكِّن من إدراك نواة المسألة ومعنى خصوصية نشيد حب مثلِ هذا، وتصور العالم - بدقة أكبر: تصور الكائن للعالم - الذي يستبطنه، فهذا بعيد عن أن يكون مؤكداً. إنه ليكفي أن نقرأ من النسيب بعض القطع لنتأكد من بداهة كونه ذا طبيعة مختلفة كلية. وليس لهذا الفصل من هدف غير أن يعيد للنسيب ما سأسمه باستمرار **برهانه**. ولسنا بحاجة - لتحقيق هذا - للتعسف على النصوص ولأن نقوِّلها ما لم تقله. إن للنسيب تجانساً لا يختل، كما أن له ثوابت مفاهيمية هي شيء آخر تماماً غير

---

(٤) Emilio Garcia Gomez, Cinco poetas musulmanos, Madrid, Austral, 1959, p. 37.

اللازمة المشار إليها من قليل؛ وهي متواترةٌ بصرامة ممتازة؛ باديةٌ من ظاهر النص.

لقد عزلنا عن النسيب، حتى الآن، [باقي] التيمات، وصوبنا معنى كل تيمة في جذريتها. وعلينا الآن أن نعثر على تمفصلات القصيدة، والشاكلة التي تتوالد بها المراحل فيها، وإعادة تشكيل المعنى الذي يقود إليه هذا التوالد. بمعنى أن ننتج ما يعتبر شرعياً أن ندعوه ب: **البنية النسيبية**، وأن نبرز، من ثمة، الجهاز المفاهيمي المضمَّن في النسيب: هذا هو شرط قراءة تعيد النص إلى حقيقته. وهذا هو مشروع هذا الفصل، الذي هو إعادة للقراءة وإنجاز للدورتين - زمن التفعيل ولحظة الإستنتاج - الأولى والثانية اللتين تُعَدَّان قاعدة كل تأويل مشْتَغَلٍ عليه بواسطة إشْكال الحقيقة.

بما أن النسيب، بوصفه نوعاً أدبياً، قد تم الاحتفاظ به تقليدياً في شعر ما بعد الإسلام، فإننا ندقق بأن الأمر لا يتعلق ها هنا سوى بنسيب الجاهلية. لكن لنضف فوراً بأن هذه الصيغة قد أضحت فضلة؛ إذ من اليسير أن نفهم لماذا لم يستطع النسيب، رغم المظاهر، أن يستمر بعد الجاهلية. فبما أنه كان مُحتوىً بانسجام فكرة - هي، كما رأينا، فكرة التخلي الكلي -، فإنه لم يكن بإمكانه أن يظل، في نظام فكري آخر، سوى صورة مفرغة من نواتها.

١. البنية: طوبغرافية الغياب

لنقدم، عوض تمهيد، عرضاً أولياً تركيبياً لما سيبدو لاحقاً المضمون التعبيري للنسيب. وهو عرض أود أن يعتبر شاعرياً، غير أن عناصره ستتناول كلها في التحليل الإستدلالي للبنية الذي سيلي. وهو:

منذ اللحظة، تهشمت مادة الكون. الثوابت اختلَّت، الآخر رحل، الزمن تاه، علاقات الإنسان بالمكان تجمدت، وداهم الفراغ كل شيء. من كل الجهات، نرى روابط تُقْطَعُ، وَتَمَدَّدَ فراغُ خَيَالٍ أضحى فرجةً. ولغةٌ خرساءُ في لُغْزيتها صعوبةٌ متزايدة لتجاوزها. الحب نفسه محصور في الفقد المرقوم منذ الأزل، والحتمي، والذي لا يكف عن تجديده: منذور للوقوف عليه. وتبدد المتعة التي ما يزال يُراد التعلق بها، لم يكن له أبداً كثافة أخرى غير سخرية سراب. إن ما كان يقدم نفسه، دفعة واحدة، بوصفه ألماً جذرياً للافتقاد يعري عالماً نُقش فيه، وإلى الأبد، اللا-امتلاك.

إذا كانت ثمة وحدة نسيبية - وهي ثم - ضمن تنوع النصوص والشعراء، فإننا ندركها؛ ندرك محمولها من خلال جذرية هذه الخطاطة ومن حدِّ الكينونة هذا، وليس فقط من تردد السمات الحكائية والعروض التخييلية التي ثَبَّتت (بناءها) بصفة نهائية: كما هو الشأن في مسرحية إذْ يتم إبراز الحبكة شيئاً فشيئاً دون أن نكون قد تلفظنا بعدُ بما تحمله، في نواتها، من معنى.

لنعبر عن ذلك بشكل آخر: إما أن النسيب لا وجود له - هو ليس إلا صنيعةً للنقد من أجل تجميع كل عناصر ما يأتي في (مقدمة) القصائد - وإما أنه يوجد بوصفه **كلاً**. وإذا كان كُلاًّ، فإن التعاقب المستمر والمجَدول للوقوف وللبكاء ولمناجاة الظعائن، ليس سوى اتفاق مخادع. فكلٌّ من اللحظات أو البنيات أو الموضواعات لها قسطها من الانتماء **للجهاز** الوحيد الذي يحرر طبقات المعنى المتمنع على القراءة الأولى.

وقوف مبدئي

وهو (الوقوف) نفسه الذي (يمِتُّ بقرابة) لغالبية القصائد.

١. لا يتعلق الأمر فقط، في هذه التسمية، بوصول الجاهلي للأمكنة ومقابلته للطلل، بوصفه طارئاً زمنياً؛ فقد حصل وقوف **قبل** اللقاء، وقوف هو وقوف الديار (أحياناً الدار وأخرى المنزل، وهما معاً يدلان على المكان الذي يُقام فيه - سأعود لاحقاً للتطرق للاختلاف الموجود بينهما)، التي تؤول هي نفسها لما يجب أن نسميه بالتخلي، والتي مرت على هامش اللا-كينونة.

لِنعد إلى معلقة لبيد التي انطلقنا منها في البداية: فليس إلا بعد تسعة أبيات تتحدث عن الموقع

عرىً رسمها...[٥]

يصل الشاعر للوقوف:

فوقفت أسألها...

وعلينا، مرة أخرى، أن لا نعتبر المحو طارئاً نزل بالمكان: فقد قيل عن المنازل كما هي في ذاتها (أوابد)

تأبد غولها[٦]

مسجلاً أن ما يتم التعبير عنه، وبدقة، هو حقيقة الموقع في إلغائه.

إنها حقيقة ذات صبغة تأسيسية إلى درجة أن الدار - الكلمة التي تتكرر باستمرار، والتي تعتبر مفتاح النسيب - تصبح، في عالم النسيب، الشاهد الوحيد على الحضور وعلى الغياب. إنه المضرب أو الحوش الذي يدل على الدوام، أو على أن ليس ثمة شيء من الدوام. يمكن للمحو أن يبدو في الظاهر وكأنه حدثٌ، غير أنه

---

(٥) البيت ٣.

(٦) البيت ٣.

حدث أصلي؛ فإذْ تلاشت الدار، ليس ثمة شيء يستطيع أن يدوم. يُجتاح المنزل بالنسيب ذي الحمولة الأنطولوجية القطعية. فهي شبيهة بتجربة كائن يحمل صليبا فإمَّا إستقرار وإلاّ فتلاشٍ.

بعبارة أخرى: وقوف الجاهلي لا يستند إلى محو (بعينه)، ولكنه إدراك لنظام الأشياء نفسه: فهو منتم لنفس المملكة؛ مملكة المُلْغَى Aboli.

٢. نقرأ في ديوان النابغة الذبياني:

تـــأبـــدَ لا تـــرى إلا صـــوراً

بـمـرقـوم عـلـيـه الـعـهـد خـال[٧]

إنه إبراز للعامل المسجل في المصطلحات (ملغى، معرى، ممحو): إن الدوام لهو دوام التعرية المرتبطة بالزمن: الزمن هو، من قبل أي وجود إنساني، فاعل المحو، والمُلغِي.

معنى هذا، على مستوى الوصف، أنه ليس في النسيب، كما رأينا، سوى (أثر) واحد للزمن، لا يقود لأي شيء آخر غير **معنى وحيد**: نسِمُه بالنازل.

أما على مستوى الجوهر، فإن ذلك يعني أن نضم **الزمن والطلل** لمفهوم واحد بعينه. لا شيء في الزمن يسمح بأن نفكر إلا في حالات حضور تتبدد وفي شهود يختفون. لنقرأ من جديد عبيد بن الأبرص:

تـصـبـو وأنـى لـك الـتـصـابـي

أنـى وقـد راعـك الـمـشـيـب

---

(٧) الديوان. ص ٥٢١ و٥٣٠.

إن يـك حـول مـنـهـا أهـلـهـا
فـلا بـديء ولا عـجـيـب
أو يـك قـد أقـفـر مـنـهـا جـوهـا
وعـادهـا الـمـحـل والـجـدوب
فـكـل ذي نـعـمـة مـخـلـوسـهـا
وكـل ذي أمـل مـكـذوب
(...)
... ...
وكـل ذي سـب مـسـلـوب
وكـل ذي غـيـبـة يـؤوب
وغـائـب الـمـوت لا يـؤوب[٨]

ولغريقة بن مسافع العبسي، هذه الصيغة المؤثرة:

تـقـول سـلـيـمى مـا لـجـسـمـك شـاحـبـاً
كـأنـك يـحـمـيـك الـشـراب طـبـيـبُ
فـقـلـت ولـم أعـيَ الـجـواب ولـم ألـح
ولـلـدهـر فـي صـم الـسـلام نـصـيـب[٩]

لتعرية الزمن - حتى بالنسبة للصخر الأشد صلابة - دائماً حظ: (قسط) الزمن. أن يكون هذا قد قيل بوصفه تعبيراً عَبَر الشاعرَ أكثر مما تحكم فيه، فإنه يدل على أن الأمر يتعلق بحقيقة أخيرة، بعيداً عن أي تأويل. فالزمن في ذاته هو الجلمود الذي يروم كلُّ تفسير الاستنادَ إليه.

---

(٨) المعلقة. الأبيات ١١-١٦.

(٩) عن الأصمعيات. بيروت. ط ٥. ص ٩٨.

٣. في مملكة الزمن الماحية، ماذا عسى المكان، في ذاته ومن حوله، يقدمه؟ لا شيء غير **الفراغ (خلاء وفراغ)**. يقول العباس بن مرداس:

لأسماء رسم أصبح اليوم دارسا
وأقفر منه رحرحان فراكسا
فجنبى عسيب لا أرى غير ماثل
خلاء من الآثار إلا الروامسا[١٠]

وزهير بن مسعود:

أقفر من سلمى يناضيب
فبطن ذي قار فعرقوب[١١]

وعبد الله بن عنامة الضبي:

فلما رأيت الدار قفراً سألتها
فعى علينا نؤيها ورمادها
فلم يبق إلا دمنة ومنازل
كما رد في خط الدواة مدادها[١٢]

هكذا، فإن الفراغ ليس، في حضن النسيب، حادثةً في المكان، ولكنه المكان ذاته: وليس الوحيد فقط الذي يأتي به النسيب للحضور - إذا كان ما يزال بإمكاننا أن نستعمل مصطلح حضور - ولكن أيضاً حقيقته المنحسرة («العودة للدواة»)؛ فللمكان نزوع

---

(١٠) مذكور. ص ٢٠٤-٢٠٥.
(١١) عن «قصائد جاهلية نادرة». يحيى الجبوري. مؤسسة الرسالة. ط ٢. بيروت. ١٩٨٨. ص ٩١.
(١٢) عن الأصمعيات. ص ٢٢٦.

للانسحاب من تلقاء ذاته. ومن لحظتئذ، لم يعد الفراغ صفةً لنقطة ثابتة، ولكن جوهر كل ما يقدم نفسه بصفته مشكوكاً في كونه مكاناً.

وإذا كان ذلك كذلك، فإننا نجد هنا من جديد التناقض المشار إليه: إذا كان ثمة اختفاء، فلا بد أن كان ثمة حضور؛ **كان ثمة** مكان سجَّله، بشكل عابر، مرورُ **أسماء**، لم يعد ثمة مكان، وهذا الفراغ وحده هو ما تعرفه القصيدة. إن ما يميز النسيب هو إلقاؤه بكل حضور في (سابق) لم يعد الآن سوى أمر غير حقيقي. ينبني النص مثل نسيج من الصور التي ينتقيها ويحفرها، محاطاً بتلك [الصور] التي لفظها، وهذا الصنيع يؤسس لنظام في الكون وينغلق عليه: يختمه.

الوقوف بالأطلال

مما سبق، تنتج قطيعة مع نظرة القراءة التقليدية للنسيب: إن وقوف الشاعر بالأطلال، إذا كان بالفعل نقطة انطلاق الحبكة، فإنه لا يشكل المشهد الأول، الأساس، الذي يتفرع عنه كل الباقي. هو، بشكل من الأشكال، التفعيل والتجسيد الملموس لحقيقة أصلية، إنه لا يفعل إلا أن يتماثل معها. كما أن علينا أن نحذَر التعبير الذي أصبح متبنىً على الصعيد الكوني وهو (الوقوف على الأطلال) الذي يترك مفتوحةً إمكانيةَ لقاء مفاجئ أو نسياناً بعد الأسف اللحظي؛ فأقول بالأحرى: (الوقوف بالأطلال)؛ دالاً بذلك على أن الأمر يتعلق بعودة للفقد الذي لم يكف عن أن يكون، والذي تُفرض حقيقته دون أدنى موارية. الوقوف، في حقيقة أمره، هو **اهتداء**: تبصر وقبض من جديد على ما يشكل جوهر الكون، وهو يشكل جوهر الشاعر ذاته.

١. في زمن أول، لا يُمَكِّنه الوقوف من أن يرى إلا أسى الأشياء التي تشهد عليها أطلال الديار. نجد في ديوان امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان
ورسم عفت آياته منذ أزمان
أتت حجج بعدي عليها فأصبحت
كخط زبور في مصاحف رهبان
ذكرت بها الحي الجميع فهيجت
عقابيل سقم من ضمير وأشجان

مع هذه الكلمات الأخيرة، يكون الشاعر نفسه قد أضحى ضمن مملكة العقابيل. الأمر الذي سيقوده، ثلاثة أبيات بعد ذلك، لأن يعيد تقديم نفسه مُسلَّماً للغياب الأخير؛ غياب الموت:

فإما تريني في رحالة جابر
على حرج كالقبر تخفق أكفاني[١٣]

ومن ثمة زمن ثان، لنسمه وسيطاً، يكون الشاعر خلاله فريسة للتيه، وغير قادر على التحكم في نفسه. يقول بشر بن أبي خازم:

أحق ما رأيت أم احتلام
أم الأهوال إذ صحبي نيام
ألا ظعنت لنيتها إدام
وكل وصال غانية رمام
جددت بحبها وهزلت حتى
كبرت وقيل إنك مستهام[١٤]

---

(١٣) الديوان. القاهرة. دار المعارف. ط ٤. ص ٨٩.
(١٤) عن المفضليات. القاهرة. دار المعارف. ط ٧. ص ٣٣٣-٣٣٤.

وأيضاً:

فَظَلِلْتَ مِنْ فَرْطِ الصَّبابَةِ والهَوَى

طَرِفاً فُؤادُكَ مِثْلَ فِعْلِ الأَيْهَمِ[١٥]

إن الوقوف ليس مجرد تجربةٍ للبدوي أمام الأطلال؛ فهو، إذ يكشف له نظام الأشياء، يُحْرِز عليه نصراً ويقوض سيطرةً على النفس مدَّعاةٍ. طارئ؟ هذا ما يبدو أنه يقال؛ غير أن المنطق يناقضه.

وفي الزمن الثالث، لا يستطيع الشاعر، في عودةٍ من الأطلال إلى الذات، إلا أن يلاحظ بأنه هو ذاته منخور بالغياب، وأنه في بحثه عن ذاته أيضاً لا يعثر إلا على آثار ممحوة. لقد أجاد حسن البنا في وصف هذه الحركة ملحاً على:

«... أحد العناصر المهمة في الشعر الجاهلي التي ساعدت الشاعر الطللي على **الانعكاس** في محاولته للحوار مع ذاته ومع الآخرين أمام الطلل... ولكننا نريد أن نقرر أن الشاعر الجاهلي كان يبدو مؤمناً إيماناً لا خيار له فيه بأن السبيل الوحيد لاكتشاف النفس هو اكتشاف العالم أولاً. وصحيح أن الشاعر الجاهلي يعتبر نفسه جزءاً من العالم في مقابل الشاعر المسلم الذي يعتبر العالم جزءاً منه...»[١٦]

وبعبارة أوضح؛ فإن شاعر النسيب لا يستطيع العثور في ذاته إلا على هذا اللا-شيء تقريباً الذي تعبر عنه الأطلال.

---

(١٥) المصدر نفسه. ص ٣٤٥-٣٤٦.

(١٦) «جمالية الزمن في الشعر» عن «ألف» العدد ٩. القاهرة. ١٩٨٩. ص ١١٥.

ألا هـل صـدى أم الـولـيـد مـكـلـم
صداي إذا ما كنت رسماً أو عظما[١٧]

يتساءل حميد بن ثور. ويقول الحطيئة:

فـمـا لـك غـيـر تـنـظـارٍ إلـيـهـا
كـمـا نـظـر الـفـقـيـر إلـى الـغـنـي[١٨]

وهي الاستعارة التي نعثر عليها، محورة، في ديوان زهير بن ابي سلمى:

تُـطـالِـعُـنـا خَـيـالاتٌ لِـسَـلـمـى
كـمـا يَـتـطَـلَّـعُ الـدَّيـنَ الـغَـريـمُ[١٩]

الجاهلي أمام الأطلال (أو الحبيبة الغائبة) هو بنفس عدم حيلة الفقير أمام الغني. وكما أن هذه الأطلال نفسها لا وسيلة لها، فإنه لا شيء يُتَحَصَّل منها غير اللا-امتلاك.

إن مثل عبارات العوز الداخلي هذه التي يقود إليها الوقوف على الأطلال ليست عبارات متداولة. لكن النتيجة ليست مشكوكاً فيها: لا نفكر لحظة - ولا تشير إلى ذلك أية عبارة - بأن الشاعر - أو الإنسان ببساطة - مستثنىً من هذا التفتيت للكائن، والذي هو تفتيت من حيث المبدأ لكل شيء. لقد تملكت الأطلالُ الشاعر نفسه، لقد هزمته، أو بعبارة أحسن، لقد جردته من ذاته. ويمكننا أن نغامر بالقول بأنه لن يَفْضل، في الآجال القريبة، من ذاته نفسها، سوى أثر ممحو سلفاً: أي القصيدة تحديداً، لحظة إنشاده لها.

---

(١٧) الديوان. ص ٧.
(١٨) الديوان. ص ١٣٩.
(١٩) الديوان. ص ١٤٩.

٢. وهكذا فإن التحول مزدوج: عودة إليكينونة الأشياء ورجوع إليكينونة الجاهلي التي هي من نفس جنس الكينونة الأولى. لكن هذا الاستنتاج يقود على الفور إلى ضرورة أخذ الحِذْر منه: إن موضوع التحول، كما تستبطنه بنية القصيدة، ليس أي شيء آخر أقل من القبض على **الواقعي**. إننا ندرك، من ثمة، الضآلة - التجني - التي سيتضمنها اختزال ذلك في عبارة وجودية[٢٠]. فالنسيب ليس خليطاً لبلاغة العبث. إن الوقوف بالأطلال هو ولوج للمعرفة - وعلينا أن نتساءل عما إذا لم يكن يُحبَس في حالة اللا-معرفة. إن الوقوف يُصحب، بالتأكيد، بسلسلة من الإشارات النفسية - البكاء، الأرق، وحتى السكر، فضلاً عن حنين فارغ من المعنى - التي أُريدَ اعتبارُها، بسذاجة، عجزاً من هؤلاء (البدائيين) عن أن يعربوا مباشرة عن ذاتيتهم. لكن هذه الإشارات ليست أكثر ذاتية أو موضوعية من جريان الماء على الصخر باعتباره شاهداً على فراغ المكان، وعن امِّحاء الصفات بوصفه صورة من تعرية الزمن. إشارات توظيفها البنيوي هو نفسه، إشارات بنفس المعنى، وتعبر عن نفس الشيء.

ومن المؤكد أيضاً أن من بين هذه الإشارات، ما يعرب بالملموس عن التأثر: لقد سبق لنا أن عثرنا على (شغف) و(حزن)؛ وتنص عليها هذه الأبيات لغريقة بن مسافع العبسي:

أتى دون حلو العيش حتى أمره

نكوب على آثارهن نكوب

---

(٢٠) هذا ما يقوم به اليوم والتر برون (الوجودية في الجاهلية، ضمن مقالات في الشعر الجاهلي. مذكور) وعبد الفتاح محمد أحمد (المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي).

فأبقت قليلاً ذاهباً وتجهزت
لآخر، والراجي الحياة كذوب
وأعلم أن الباقي الحي منهما
إلى أجل أقصى مداه قريب
فإن تكن الأيام أحسن مرة
إلى فقد عادت لهن ذنوب
لقد أفسد الموت الحيلة وقد أتى
على يومه علق إلى حبيب[٢١]

لكننا إذا أرجعنا أسطر الشكوى هذه فقط إلى قوتها في التعبير عن الحميمية، فإننا نكون بذلك نرفض وضعها في سياقها؛ في حدوث التحول الكامل، الذي يكشف من بعيد عن مُحتواه - في الإجابة المؤلمة للتأثر. إن النسيب يستعمل الذاتي كما يستعمل الموضوعي ليعبر عن شيء واحد بعينه: الدهر لا يعفو عن الإنسان، وليس لهذا الأخير مكان. إن ما يصل إليه الشاعر، في الوقوف، هو أنْ لا شيء، بما في ذلك هو، يستطيع أن يزعم أنه سيد نفسه.

طلب المعنى

إن بحث الحوار الطللي وفشله، عندما يوضعان في مسار الوقوف بالطلل والتحول الذي يضاعفه، ينفتحان على طبقة جديدة للمعنى. ذلك لأنه حوار هو نفسه متوقف. لأن التجربة ترتبط بصرامة بقانون الغياب الذي يحكم النسيب؛ لأن الكلام نفسَه، يعتبره الفراغُ، ضمنه، غير متساوق: حيث الخرس لا يشكل سوى مصادفة جديدة.

---

(٢١) عن الأصمعيات. ص ٩٨. الأبيات ٤، ١٢، ١٣، ١٦، ١٩.

هنا أيضاً، لا نقدم سوى بيان ظاهري ما دمنا مستندين لوصف مسطح. إن ما سميته رهانَ أو مهمةَ النسيب يُغَشِّي إعداداً ل (مادته) التي يجب الكشف عنها. للوهلة الأولى، سنكتب أن مع الحوار تندرج، في بنية القصيدة، العلاقةُ؛ على الأقل هذا الصنف الخاص من العلاقة التي لم تعد ترتبط بالكون أو بالذات نفسها، ولكن **بالآخر**: أي بالمثيل، بما سنسميه اليوم الموضوع الآخر، الذي يشكل الكلامُ معه وحدةً.

١. هنا، تنبثق فوراً ملاحظة: ذلك أن التوجه إلى الآخر- وقد لاقينا ذلك في ضمير جمع المتكلم (وقوفاً بها / Arrêtons-nous) الذي يرى الشاعر أنه يسجل بواسطته أنه لا يصل وحيداً إلى الأطلال؛ إلى مكان آخر - يكون عبارة عن تدخل مرافقين آخرين في الجوقة:

لا تـــهـــلـــك أســـىً وتـــجـــمـــل

لكن يجب أن نلاحظ أن هذه الطريقة في التوجه للآخر ما هي إلاّ واجهة، دون أن ينتج عنها أي أثر مؤسِّس؛ فهي ناتجة، إجمالاً، عن الظاهراتي، ولا تؤسس شيئاً في بنية الكائن - مما يعد متفرداً في عالم الراحل شديد الارتباط بعشيرته القبلية. وعلى العكس من ذلك، فإن العلاقة توضع على المحك، فقط في الحوار مع الأطلال، أي مع ما يفترض أنه عاجز عن أن يقدم أي جواب. وهنا يظهر بعدٌ جديد للكائن-في الكون: أي **الطلب**. وفي هذه الحالة: طلب **المعنى**.

يوجد الشاعر أمام الأطلال، دون أن يكون سلبياً؛ فهو يحاول أن يفك رموزه: ولذلك فهو ينتظر منها جواباً. أن تمنح نفسها للقراءة، أن تدلي بشهادة عن شيء أكثر من عراء النكبة، فينتج

الحوار. وهذه أمثلة جديدة:

وقفت بها أسائلها. . .[٢٢]

عجت القلوص بها أسائل آيها. . .[٢٣]

كادت تبين وحياً بعض حاجتنا. . .[٢٤]

لقد انخرط الجاهلي في مجهود من أجل القراءة. لكن ليس فقط الاستعمال الإستعاري للكلمة هنا هو ما يعد ملفتاً؛ فضرورة القراءة ضاغطة، والمساءلة قلقة: إنه طلب انبعاث للمعنى أمام الفراغ الملاحظ: طلب أن يكون الكلام، رغم كل شيء، هو:

هل أنت محيي الربع أم سائله

بحيث أحالت في الركاء سوائله[٢٥]

٢. بيد أن الجواب ما دام معدوماً، فإن الطلب نفسه يصبح فراغاً:

سل الربع أنى يممت أم سالم

وهل عادة للربع أن يتكلما[٢٦]

هل بالديار أن تجيب صمم

لو كان رسم ناطقاً كلم[٢٧]

---

(٢٢) بشر بن أبي خازم، عن مختارات ابن الشجري. القاهرة. دار نهضة مصر. ١٩٧٤. ص ٢٦٢.

(٢٣) الشماخ. الديوان. القاهرة. دار المعارف. ١٩٧٧. ص ٢٦١.

(٢٤) كعب بن زهير. الديوان. القاهرة. دار الكتب. ١٩٥٠. ص ٢٣٤.

(٢٥) ابن مقبل. الديوان. دمشق. ١٩٦٢. ص ٢٣٨.

(٢٦) حميد بن ثور. الديوان. القاهرة. دار الكتب. ١٩٥١. ص ٧.

(٢٧) المرقش الأكبر. عن المفضليات. مذكور. ص ٢٧٣.

ألما على الربع القديم بعسعسا
كأني أنادي أو أكلم أخرسا[٢٨]

فتعفت بعد الرباب زماناً
فهي قفر كأنها عيهوم[٢٩]

كل شيء يترابط: المنزل، طلب الكلام، الخرس، الفراغ، السديم. عباراتٌ بنيةٍ ما عادت قادرة على مفاجأتنا، لكنها عبارات تكسو هنا نبرةً هي أكثر دراماتيكية مما كانت عليه قبل قليل، خلال اختبار فقد العقل. الشاعر يلح على الأطلال بالإجابة، وغياب الإجابة يُسْتَقْبَلُ وكأنه رفض، لا-كلام التخلي. لقد استنتج الفراغ: وهو هنا يصطدم به. فشل الكلام - سديم الكلام - يقذف به هو نفسه في السديم. هذا هو ثمن الطلب: فهو إذ لا يحقق غايته، يسلم الطّالب إلى التيهان، إلى ما خاطرت بتسميته (الهائم). وبالفعل فإن النسيب يُدخل ها هنا ذاتية الشاعر: ليس بواسطة أثر مصطنع لمحاكاة المعيش، ولكن بواسطة ملمح آخر للبنية: يحمل فشلُ الطلب في ذاته تدميرَ الطّالب.

ومن ثمة النتائج: الدموع والهروب، والنبرة الوجدانية المُميِّزة لِبِنْيَة الحوارِ مع الأطلال.

سَائِلْ بِكَبْشَةَ دارِسَ الأطلالِ
قَد هَيَّجَتْكَ سُومُها لِسُؤالِ[٣٠]

---

(٢٨) امرؤ القيس. الديوان. ص ١٠٥.
(٢٩) الإيادي. الديوان. بيروت. دار مكتبة الحياة. ١٩٥٩. ص ٣٤٢.
(٣٠) تميم بن أبي. مذكور. ص ٧.

عـجـت فـيـهـا أحـيـيـهـا وأسـألـهـا
فكدن يبكيـنني شـوقاً ويبكينـا[٣١]

مـا بـكـاء الـكـبـيـر بـالأطـلال
وسـؤالـي فـهـل تـرد سـؤالـي[٣٢]

بكيت وما يبكيك من طلل قفر
بسقف اللوى بين عموران فالغمر[٣٣]

فـقـلـت لـلـقـوم سـيـروا لا أبـا لـكـم
أرى مـنـازل لـيـلـى لا تـحـيـيـنـا[٣٤]

٣. إن في صرامة هذا المقطع أمراً ملفتاً. فحيث تظهر اللغة يبين المعنى؛ وبالعكس، فإن عجز اللغة هو إخفاقٌ للمعنى. فللجاهلي في هذا حدس واضح، يجعله يضع الكون على محك اللغة: مَكِّنِّي من القراءة، أجبني، أو أنك لن تعني شيئاً. وفي هذا، فإن اللغة لم تعد مأخوذة فقط في بعدها الدال، ولكن في كونها تحكم التخاطب. ومن هنا، فإن الخرس ليس هنا غياباً للكلام وحسب، ولكن نكوصاً للعلاقة. وهو ما يتهم به الخطاب في الحوار الداخلي اليائس. وبما أن السؤال كان مشمولاً بطلب لَجُوج، فإن المحاولة ترتد على الطَّالِب بعنف الفشل في أن يصبح تبادلاً رمزياً،

---

(٣١) ابن مقبل. مذكور. ص ٣١٩.
(٣٢) الأعشى ميمون. الديوان. دار بيروت للطباعة والنشر. ١٩٨٠. بيروت. ص ١٦٣.
(٣٣) حاتم الطائي. الديوان. بيروت. دار الكتاب العربي. ١٩٦٨. ص ٤٦.
(٣٤) ابن مقبل. مذكور. ص ٣١٩.

أو بعبارة أجود: تبادل ترْمِيز. وليس من باب التعسف على الأشياء ملاحظةُ أن الجاهلي يوجد إذن فيما نسميه اليوم بوضعية عدم الإحاطة بالحقيقة، بسبب خطأ نزوعها إلى حمل الاسم الذي يرفض لها الغيابُ أن تصبح رمزاً بواسطته.

إن السؤال لَيتأكد، دون هوادة، بالنسبة للسائل.

طلب الحب والرباط المقطوع

لقد عزل النقاد الأوائل - من مثل الآمِدي (توفي سنة ٣٧١هـ)[٣٥] -، فيما كانوا يعتبرونه (المقطع الطللي)، التطرقَ للظعائن، وسموا هذا الجزء غزلاً - بمعنى (التهتك). وقد عمل بعض المحدثين[٣٦]، انطلاقاً من ذلك، على فتح نقاش حول انتماء أو عدم انتماء الغزل للنسيب: وهو نقاش يدور، في الآن نفسه، حول وحدة هذا الأخير. فثمة، من جهة، العودة للديار البائدة، وهو مقطع ذو نبر تراجيدي، والتطرق، من جهة أخرى - مباشرة بعد ذلك - للمرأة المفقودة، من خلال ذكريات ممتاحة من سجل التهتك. بيد أنه من العسير تصور قراءة أكثر عماءً؛ ليس فقط - وهو لوحده يكفي - لأن من هجر المنزل وأثار السؤال الذي كانت الإجابة عنه: البيداء ذاتها، هي المرأة؛ ولكن لأن الصورة الجاهلية للمرأة تُشَيَّد في الغزل على مجموع النصوص التي رأيناها فيما درسناه حتى الآن.

---

(٣٥) الموازنة بين أبي تمام وأبي عبادة البحتري. القاهرة. دار المعارف. ١٩٦١.

(٣٦) من مثل:

H. A. R. Gibb, Arabic Literatur, an Introduction, Oxford University Press, 1974.

١ . لنعد إلى حيث كنا: أي الطلب. من الواضح أن ما يلتمسه الشاعر كحوار من الطلل، إنما يُطلب، في الحقيقة، وبإلحاح من الظعينة. فالطلل ليس - من هذا الجانب - سوى كناية، (مقابل شيء آخر)، أو إبدالاً.

يـا دار عـبـلـة بـالـجـواء تـكـلـمـي
وعـمـي صباحاً دار عبلة واسلمي[٣٧]

عنترة لا يسأل الدار عن عبلة وحسب، بل إن عبلة نفسها، تحت دثار دار(ها)، هي المدعوة بإلحاح كي تجيب. وفي الآن نفسه، فإن الطلب يفصح عن طبيعته الحقيقية: إن ما يجعله بهذا الإلحاح هو **كونه طلب حب**؛ وهو ما يُسمح باعتباره طلباً بامتياز؛ الطلب الذي لا ينضب ولا يُشبَع أبداً ممن يُوَجه نحوها، في نفس الآن الذي يطالَب فيه - مهما فعلتُ وأيا ما يكن الأمر - بالكائن- المحبوب-في ذاته، بوصفه حقاً.

علي أن أفتح ها هنا قوساً؛ فقد قلت فيما سبق بأن القصيدة الجاهلية تُكسِّر فعل الحب على المتعة، وأن الشهوة فيها فظة وخالصة وجنسية، لولا ذلك التوظيف النفسي والرمزي للآخر الذي يبرز لنا استغلاله بواسطة الحب. ليس لي شيء هنا أصححه. غير أنه في حركة النسيب- في البنية المؤسِّسة -، ليس لهذا الاختزال من فائدة. والحال أن الجاهلي يوظف شهوته الفظة لما في طلب الحب من طابع لا مشروط[٣٨]. لهذا السبب يلزم الكثير من العماء كي

---

(٣٧) معلقة عنترة بن شداد. ب. ٢.

(٣٨) أستعمل مصطلح جاك لاكان ex. Ecrits. Paris. Seuil. 1966. P. 691، حيث نجد أن «ما في محنة الحب من تمرد في إشباع حاجةٍ» يعود تحديداً إلى «لاشرطية الطلب».

نطبع النسيب بصبغة (التهتك). بل يجب، بالأحرى، أن نرى فيه الدليل على أن طلب الحب هو تأسيسي إلى درجة يمكنه معها أن يتضمن وأن يفسر كل أنماط الإيروس.

والحقيقة أنه إذا كانت الأطلال، في بنية النسيب، هي التي تجيب - في عدم إجابتها - عن الكائن، فنسمع: تجيب أنه ظاعن، فإن **الطلب** المقدم للمرأة، طلب الحب، هو الذي يطرح السؤال، ويطرحه بصفته التماساً لا هوادة فيه؛ بصفته شرطاً مطلقاً.

٢. والحال أن ملمح المرأة الذي يقوم مقام الجوهر بالنسبة إليها في النسيب، هو أنها ظاعنة. كل التيمة المنخورة للمنزل المهجور والأخرس تَعثُر ها هنا على ما به تمتلئ: ما يعطي معنىً للا-معنى. كل مسار النسيب يعثر هنا على معبره: ثمة طلب ملح ولا يُشْبَعْ.

كوننا لا نكاد نعرف شيئاً عن الداعي للظعن، وعما إذا كان الانصراف إرادياً أو لا إرادياً، يُبرز بجلاء أن الأساس بالنسبة للنسيب هو أن المرأة قد اختفت، تاركة الشاعر لعُلته، متماثلة هي نفسها مع هودجها الذي يضمها. هذا ما نجده في هذا النص الرائع للبيد:

شاقتك ظعن الحي يوم تحملوا
فتكنسوا قطناً تصر خيامها
من كل محفوف يظل عصيه (...)
حفزت وزايلها السراب (...)
بل ما تذكر من نوار وقد نأت
وتقطعت أسبابها ورمامها[٣٩]

(٣٩) معلقة لبيد. الأبيات ٢٣-٢٦، ٢٩ و٣١-٣٢.

وفي أبيات امرئ القيس:

سما لك شوق بعدما كان أقصرا
وحلت سليمى بطن قو فعرعرا
كنانية بانت وفي الصدر ودها
مجاورة غسان والحي يعمرا
بعيني ظعن الحي لما تحملوا
لدى جانب الأفلاج من جنب تيمرا
فشبهتمهم في الآل لما تكمشوا
حدائق دوم أو سفيناً مقيرا[٤٠]

٣. صحيح أنه إذا كانت (العلاقة قد انقطعت)، فإن المرأة لم تكن دائماً غائبة، وأن غيابها نفسه يولد لدى الراحل ذكرى ما كان له عنها، من زمن قريب. حالات الاستحضار هذه هي، كما رأينا، متواترة، أو بعبارة أجود: هي من اللحظات التشييدية في النسيب؛ إذ تتنوع بشكل يجعلها ظاهراتية صغيرة لطلب الحب - كما يُشبِعه الحلم وتَخْذله الحقيقة - الذي توضع فيها حروفه الأولى. إن على النصوص إذن أن تقرأ على ضوء ما يرتسم في الصورة من إلحاح في الطلب، أكثر من أن تقرأ على ضوء ما في الصورة من جمال أو غرابة.

يكون الطلب أحياناً هو طلب الصورة التي تستجمع علامات هشاشة تكاد تحول دون الملمس:

لمن الديار غشيتها بالأنعم
تبدو معارفها كلون الأرقم

(٤٠) الديوان. ص ٥٦-٥٧.

لعبت بها ريح الصبا فتنكرت
إلا بقية نؤيها المتهدم
دار لبيضاء العوارض طفلة
مضومة الكشحين ريا المعصم[٤٢]

أو أيضاً:

ليالي سلمى لا أرى مثل دلها
دلالاً وانساً يهبط العصم آنسا[٤٣]

وعلى نبرة التطلب:

لأسماء إذ تهوى وصالك إنها
كذي جدة من وحش صاحة مرقش[٤٤]

وأحياناً يمزج الاستحضار بين افتتان الحب والتطلب والتباهي الرجولي. هذا ما نجده في مقطع لامرئ القيس والذي لا أسمح لنفسي باجتزائه:

ويا رُبَّ يوم قد لهوت وليلة
بآنسة كأنها خط تمثال
يضيء الفراش وجهُها لضجيعها
كمصباح زيت في قناديل ذبال

---

(٤١) كما هو الشأن بالنسبة لعبد الله بن عنامة الضبي مثلاً. عن الأصمعيات. ص ٢٢٦.
(٤٢) بشر بن أبي خازم. عن المفضليات. ص ٣٤٥.
(٤٣) العباس بن مرداس. عن الأصمعيات. ص ٢٠٤.
(٤٤) سلامة بن جندل. عن الأصمعيات. ص ١٣٢.

كأن على لباتها جمر مصطل
أصاب غضىً جزلاً وكُف بأجذال
وهبت له ريح بمختلف الصوي
صبى وشمال في منازل قفال
ومثلك بيضاء العوارض طفلة
لعوب تنسى إذا قمت سربالي
كحقف النقا يمشي الوليدان فوقه
بما احتسبا من لين مس وتسهال
لطيفة طي الكشح غير مفاضة
إذا انفتلت مرتجة غير متفال
إذا ما الضجيع ابتزها من ثيابها
تميل عليه هونة غير مجبال
تنورتها من أذرعات وأهلها
بيثرب أدنى دارها نظر عال
نظرت إليها والنجوم كأنها
مصابيح رهبان تشب لقفال
سومت إليها بعد ما نام أهلها
سمو حباب الماء حالاً على حال
فقالت سباك الله إنك فاضحي
ألست ترى السمار والناس أحوال
فقلت يمين الله أبرح قاعداً
ولو قطعوا رأسي لديك واوصالي

حلفت لها بالله حلفة فاجر

لناموا فما إن من حديث ولا صال

فلما تنازعنا الحديث وأسمحت

هصرت بغصن ذي شماريخ ميال

وصرنا إلى الحسنى ورق كلامنا

ورضت فذلن صعبة أي إذلال[٤٥]

إن هذا النص لَيستحق وقفة. ففي حين لا يتناول النسيبُ أبداً المرأة إلا وهي مفقودة، فإنه لا يكون البتة أكثر ثراء إلا عندما يتحدث عنها: حيث يُدْرَكُ أنها تشكل أصل كل جرح الشاعر؛ جرح مطبوع هنا بافتتان مرتعش بكونه ليليّاً- فالظعينة تُصوَّر دائماً على أنها نور، لكنها هشة، وكل ما يقال عنها طول الوقت هو روعة؛ وجرح - بهذا القدر - لاعتزاز الذكر بنفسه، يضغط ويتطلب ويحتال، ولا يحصل - يتفاخر - إلا على لحظة. وكل شيء، من جهة أخرى، في الحركة الكلية للنسيب، يبدو أنه يعني بأن هذه الاستدعاءات إن هي إلا أحلام يقظة أو استيهامات: فليس ثمة حب (سعيد)؛ حتى وإن لم يكن ممكناً، في أبيات من مثل التي قرأناها لتونا، أن ننكر طابع الواقعية في المشهد - خارج الغنائية التي تدرج فيه ما هو تزييني: تثمين الفقد الذي لا يزيح شيئاً مما فيه من قسوة. ليس ثمة استثناء في أن المرأة في النسيب، في الحاضر اللا-زمني للنسيب، قد اختفت.

---

(٤٥) الديوان. ص ٢٧-٣٢. الأبيات. . . . تلك التي يتوجه إليها هذا المقطع، هل هي سلمى التي تشير إليها القصيدة في البداية وتسميها في النهاية، أم هي امرأة أخرى؟ في النص غموض حول هذه المسألة، لكنه لا يُفقر مضمونها.

ويأخذ الطلب، أحياناً- وقد حُوِّل من قبل ضغينة الهجر- الألوانَ المريرة للهجاء المُراد به الانتقام:

تـهـزأ مـنـي أخـت آلأيـطـلـة
قـال أراه مـمـلـقـاً لا شـيء لـه
وهـزئـت مـنـي بـنـت مـوءلـة
...
وقـبـل إذ نـحـن عـلـى الـضـلـضـلـة
وقـبـلـهـا عـام ارتـبـعـنـا الـجـعـلـة
مـثـل الأتـان نـصـفـاً جـدعـدلـه
وأنـا فـي ضـراب قـيـلان الـقـلـه
أبـقـى الـزمـان مـنـك نـابـا نـهـبـلـه
ورحـمـا عـنـد الـلـقـاح مـقـفـلـه
ومـضـغـة بـالـلـؤم سـمـا مـبـهـلـه[٤٦]

أو أيضاً:

دار لـسـلـمـى عـافـيـات بـذي خـال
ألـح عـلـيـهـا كـل أسـحـم هـطـال
وتـحـسـب سـلـمـى لا تـزال تـرى طـلا
من الـوحـش أو بـيـضـاً بـمـيـثـاء مـحـلال
وتـحـسـب سـلـمـى لا تـزال كـعـهـدنـا
بـوادي الـخـزامـى أو عـلـى رس أوعـال

(٤٦) سهير بن عمير التميمي. عن المفضليات. ص ٢٣٤-٢٣٥. الأبيات ١-٣ و٨-١٤.

لـيـالـي سـلـمـى إذ تـريـك مـنـصـبـاً
وجـيـداً كـجـيـد الـرئـم لـيـس بـمـعـطـال
ألا زعـمـت بـسـبـاسـة الـيـوم أنـنـي
كـبـرت وألا يـحـسـن الـلـهـو أمـثـالـي
كذبت، لقد أصبي على المرء عرسه
وأمنع عرسي أن يزن بها الخالي(٤٧)

ما الذي يسري في كل هذه النصوص؟ من جهة، الطلب هو شبيه بما يظهره من موضوعه، ويعثر على إشباع تواتري في افتتان لا ينضب أمام الجسد الرخص للمرأة، وفي حركاتها وطريقة عيشها، وأخيراً في الشكل الذي تكون به كائناً. ومن جهة أخرى، ففي نفاذ الصبر وفي تأجج الرغبة شيءٌ من العنف الذي يضفي بدوره على الكائن طابع الذكورة. إن اصطدام هاتين الحركتين هو ما يكْثر التدوينات الملموسة ويفجر الصور.

٤. لقد ربط النسيب، حتى الآن، بين مراحل يبدو فيها الكائن نفسه منذوراً للضياع، فارغاً وأصم. والآن، يعرب عن نفسه فينا مقسوماً: فثمة كينونة الرجل وكينونة المرأة؛ وبينهما تبقى فجوة منتصبة. إنه شرط طلب الحب نفسه وما يشكل لا-إشباعَه المستمر. إن كل تصورِ خيبةِ الكائن لدى الجاهلي مأخوذ بين كماشات طلب الحب والفشل في إشباعه. وإذا كان النسيب يتضمن أنطولوجية يائسة، فإن ذلك راجع إلى كون البحث عن المرأة يحتل فيها المكان الذي منه تتم مساءلة كل شيء.

هل يمكننا أن نذهب أبعد من ذلك؟ إذا كان الطلل والفقد

---

(٤٧) امرؤ القيس. جزء من القصيدة المذكورة في الهامش ٤٥. الأبيات ٤-٩.

والفراغ والخرس- إذا كان كل ذلك مرتبطاً بظعن المرأة، فهل يمكننا أن نستنتج منه بأنهاكلُّ هذا، وأن ذلك يشكل الجواب عن السؤال: (ما المرأة؟).

لا شيء يسمح بأن نستبعد قاعدة تدميرية بهذا القدر. لكن علينا أن نلاحظ بأنها لن توضع أبداً إلا بوصفها قاعدة الجنس **الآخر**: إنطلاقاً من مكانة الرجل. أما عن المرأة، فقد سجلنا بأننا لا نعرف عنها إلا ما قاله الشاعر، أو القليلَ الذي جعلها تقولُه. وليس بالتأكيد من باب المصادفة أن لا يتم العثور على أية قطعة من شعر النسيب ضمن أعمال الشواعر الجاهليات النادرات. إن النسيب، بوصفه قصيدة طلب رجولي، لا يعرف المرأة إلا بوصفها الموضوعَ الذي تملؤه بشكل من الأشكال، أو تُفلت منه.

كل ما يمكننا أن نقوله إذن هو أن (الآخر)، وعلى أساس انقسام جذري أنطولوجيٍّ فعلاً، يشكل بالنسبة للرجل، وفي الآن نفسه، موضوعَ إثارة الخيال وخيبةً تجرف كل شيء معها. إن النسيب، وبواسطة الطلب، يعلن عن نفسه ملفوظاً جذرياً للبين.

٥. لكن كل شيء لم يُقل بعد. لأنه إذا كان الطلب لم يُشْبَعْ، أفلا يكون سبب ذلك هو جهله بطريقة تحقيق هذا الإشباع؟

إن قوة النسيب وحِدَّتَه - فرادته - يعودان إلى أنه، في مقابل جذريةِ فقدٍ يجرف في نكبته كل أنماط الكائن، يبرز مشهد الفعل الجنسي ومشهد الحب، في صور شفافة وتفاصيل متهللة، إن لم نقل في شكلٍ فكهٍ. إنها ليست مجرد صور بلا دلالة، وإنما تنير تمفصلاً جديداً. فحيث لا يسمح الرثاء، في الغالب، بعودة غير بضع صور مضببة أغرقها الشجن، يُدخل النسيب، أكثر من محاكاة يبرزها الشعر، تساؤلاً عن الإنجاز الإيروتيكي.

مشهد حب إذن؛ حيث لن نستطيع أبداً، ومن جديد، معرفة ما هي المرأة في ذاتها؛ لكن حيث نعرف ما ينتظره الرجل وما يحتفظ به منها. والحال أن هذا الانتظار **يُخذل** بشدة.

فمن جهة؛ هناك عنصر يمكن لقراءة أولى أن لا تدرك أهميته - ويجب أن نسجل من الآن فصاعداً مكانته في طوبوغرافية الغياب - هو **الرابط**. هي كلمة تتكرر باستمرار؛ احتجاجُ التزام - ليست مغامرات العشيقة أمامه بشيء - وداعي التمرد ضد (خيانة) العشيقة التي انصرفت منعزلة في هودجها. وهكذا يصرح امرؤ القيس دون تذمر:

ألا ليت شعري كيف حادث وصلها
وكيف تراعى وصلة المتغيب
أدامت على ما بيننا من مودة
أميمة أم صارت لقول المخبب
فإن تنأ عنها حقبة لا تلاقها
فإنك مما أحدثت بالمجرب[٤٩]

و:

وماذا عليه أن ذكرت أوانساً
كغزلان رمل في محاريب أقيال
وبيت عذارى يوم دجن ولجته
يطفن بجماء المرافق مكسال
سباط البنان والعرانين والقنا
لطاف الخصور في تمام وإكمال

(٤٩) الديوان. ص ٤١. الأبيات...

نـواعـم يـتـبـعـن الـهـوى سـبـل الـردى

يقلـن لأهـل الـحـلـم ضـلا بتضـلال[٥٠]

إنه الطلب العنيد - هذه المرة في شكل مطالبة الشاعر بأن يُحَب -الذي يعرب عن نفسه عبر ذكر الرابط: مطالبته بأن يُحَبَّ دون قيد أو حاجة لتنازلات.

ومن جهة ثانية، فإن الحب لم يكف أبداً عن تعريض نفسه للخطر في لحظيَّةِ المغامرة، وفي تكرار المواعيد - هو ليس زوجياً البتة -، وبالخصوص أنه يفنى في مجرد قلق اللذة. المرأة في الرابط هي موضوع الرغبة، والتي ديدنها، كما نعلم، أن تستمر من خلال الظهور الأوحد، والاختفاء الدائم. إن ما يستطيع تقنيع (تبخيس) هذه المرأة ، في مشهد الحب، هو الدقة المفرطة التي يلعب الحلم الإيروتيكي بها فيه، وبأشكالها وبالاستعارات التي يرتضيها نوع كينونتها: إفراط في الدقة تُعَدُّ القصيدة تَبَلوره الذي لا ينتهي. لكن يجب أن لا نطلق غصنَيْ انتظار متناقض: **أحبني دائماً للحظات متتالية**.

في هذه النقطة، الاعتراض الذي للرجل على المرأة يرتد عليه. فإذا كان ثمة قطيعة وطلل، فإن الأولى تخترقه والثاني هو في ذاته شاهد على نفسه. إن النسيب، في كلمة، وبعيداً عن رصِّ سانيتات، ينبني على التنافر الذي لا خلاص منه بين انتظار الرابط ولحظية

---

(٥٠) نفسه. ص ٢٧. الأبيات ٣٢-٣٣ و٣٥ فيما يخص تيمة الانتقام الماجن هذه، المقطع النموذجي يوجد في معلقة الأعشى ميمون، الأبيات ٢٢-٣١.

(٥١) مما ينتج عنه أن تأتي الثانية لتُقَنِّع ما يظل غير مستنزف في الأول. ولقد قلت لماذا يجب التوقف هنا، دون أن ندفع بالأمر إلى ما يقدم اليوم بوصفه جدلية الطلب والرغبة.

اللذة[٥١]. إن غيرية الجنسين لا تفصلهما فقط أحدهما عن الآخر، وإنما تفصل الرجل - على الأقل - في ذاته ولذاته. ففي الشاعر، الكائنُ - وحدةُ كينونته - يظعن.

ومن المدهش، مرة ثانية، أن لا يكون مفسرو النسيب قد أبرزوا بوضوح ما يشكله اختلاف الجنسين فيه من طابع عُقْدي، وكيف يشكل هذا الاختلاف دعامة السؤال الذي تطرحه القصيدة على الكائن: كل الأسئلة الأخرى قد أتت لتملأ ولتُعَدِّد المسافة التي فتحها سؤال الاختلاف هذا. إننا لن نفهم شيئاً من ألم الجاهلي إذا ما فشلنا في تجميع الأشكال التي يتمزق تحتها من كل الجوانب خطابُه، والتي تبرز انطلاقاً من ثنائية الجنسين ومن عجز الشاعر عن التحكم في مكانته ضمن هذه الثنائية. سيكون خطأً أن نكتب بأنه يُختزل في هذه الأشكال، لكن صحيح أنه في هذا الإطار - إطاره - ينظم النسيبُ الملاحظة.

إن عجز الكائن لهو أوج عجزه في أن يكونا معاً.

فشل المرأة في أن ترمز

إذا كانت الديار ووقوف الجاهلي على الطلل وطلب المعنى وطلب الحب، لحظات بنيوية لكل واحدة مكانتها الكبيرة في سيرورة النسيب، فإنه يبقى مصطلح بنيوي أساس لا يمكننا أن نقول عنه نفس الشيء، والذي يسم، في طوبوغرافية الغياب، بالأحرى، نقطة بلا كثافة، وهو الذي يؤرجحه الطلب المزدوج في العجز الذي يجيبه: إنه الأثر أو الرسم. ما كان شيء ليحدث، وما كان طلب ليوقَظ، دون الأثر، شاهداً في الآن نفسه على الفقد وعلى ما فُقد، لكنه شاهد باقٍ - مهما تكن قلة احتماليته. ما كان شيء لينغلق على منظر

منكوب، لا يبدو فيه شيء شاهداً على كفاية الكائن، لو لم يكن الأثر قد شكل دعامة عتمته الأكيدة. إن عليه إذن أن يعاد تأويله انطلاقاً من موقعه الموجود بين الطلب والإجابة.

١. الأثر، في معنىً أول، منذور للحديث عن المرأة. إنه، تحديداً، غير كافٍ في ذاته، وهو أيضاً ليس شاهداً مرة على هذا الأمر وأخرى على ذاك. إنه يحيل، بعناد، على تلك التي، في هودجها، قد انصرفت. إنه شعاع موجه نحو العاشقة الظاعنة. هو مرتبط بالمرأة إذن، وهو بذلك مماثل للطلل.

كثيرة هي الأبيات التي تبتدئ، وقد وصل الشاعر أمام الأثر، ب: (لمن؟..)، أي: لمن هي؟ لمن تشير؟:

لمن الديار غشيتها بالأنعم
تبدو معارفها كلون الأرقم[٥٢]

لِمَنِ الديارُ بِصاحَةٍ فَحَروسِ
دَرَسَت مِنَ الإقفارِ أيَّ دُروسِ[٥٣]

لمن الديار غشيتها بالفقد
كالوحي في حجر المسير المخلد[٥٤]

وهو تساؤل يُعقَب كل مرة، في بيت مجاور، باسم تلك التي أَفرغ انصرافُها الديار، واسمِ قبيلتها.

ونحن نعلم بأن الأثر سيكون شاهداً على أمور أخرى كثيرة:

---

(٥٢) بشر بن أبي خازم. عن المفضليات. ص ٣٤٥.
(٥٣) عبيد بن الأبرص. الديوان. القاهرة. ١٩٥٧. ص ٦٧.
(٥٤) زهير بن أبي سلمى. الديوان. القاهرة. دار الكتب. ١٩٤٤. ص ٢٢٩.

على الفقد، وعلى الزمن المنصرم، وعلى المكان الفارغ، وعلى خرسه الذاتي، وعلى العاشق والعاشقة المفترقين. لكن كل هذا بواسطة تحريف - أساس - لما يشكل في المجمل دلالته الملموسة، المتفردة. إن له **اسماً خاصاً**. وهو الدليل - إن كان لا بد من ذكر دليل آخر - على أن كل نظام المعنى يجد أصله، بالنسبة للنسيب، في ظعن المرأة.

ولكون الأثر، منهجياً، لا يبدو قادراً على قول أي شيء عن المرأة، فإن النسيب لا يعرفه إلا بوصفه طللاً. وأن تحوله هذا إلى طلل هو ما ينتج حقيقته. وقد قدمت مجموعة من الاستشهادات امثلةً على ذلك: عندما يوصف الأثر في ذاته، في ماديته، فإن ما يُقدم للرؤية منه ليس أبداً دوامه، ولكن دوماً فناءه، انزلاقه نحو الاختفاء. فحتى لو كان الأثر هنا، بوصفه شاهداً أخيراً على الديار، فإنه ليس كذلك إلا بوصفه، في ذاته، **مندثراً**.

لمن الديار تلوح بالغمر
درست لمر الريح والقطر(٥٥)

أمن آل أسماء الطلول الدوارس
يخطط فيها الطير قفر بسابس(٥٦)

لمن دمن كأنهن صحائف
قفار خلا منها الكثيب فواحف(٥٧)

---

(٥٥) عبد الله بن سليم. عن القصائد. ص ٢٠٠.
(٥٦) المرقش الكبر. عن المفضليات. ص ٢٢٤.
(٥٧) ثعلبة بن عمرو. عن المفضليات. ص ٢٨١.

من هنا نُقاد إلى القول بأن ليس ثمة أثر يدوم كأثر؛ ويشكل معنى - اللهم إلا معنى امحاء المعنى في امحائه الذاتي. كل شيء يدور حول غموض كلمة من مثل (باقي): من جهة، فتات وجبة على الأرض، ما يزال وجبة، والذي يشهد على أنه كان ثمة وجبة؛ ومن جهة أخرى، لحم متفسخ للميت، لن تعود له، بعد حين، أي صفة من صفات الآدمي.

إننا نعلم جيداً لماذا يثير الأثر، المخيب للأمل في جوهره، حتماً اليأس، لدى من لا يجد فيه سوى مأوى فارغٍ أو رمزٍ مفخَّم. والذي يتلون داعيه من جديد:

أمن رسم دار ماء عينيك يسفح
غدا من مقام أهله وتروحوا[٥٨]

أمن دمنة قفر تعاورها البلى
لعينيك أسراب تفيض غروبها[٥٩]

أشجاك الربع أم قدمه
أم رماد، دارس حممه[٦٠]

إن كل ما يحتفظ به الأثر المتفسخ، بوصفه بقية للمعنى؛ ذاك الذي يعد امحاؤُه في ذاته شاهداً، هو - لقد سبق لنا أن قرأناه في ما يشهد الأثر عليه، وسنعثر عليه في الطلل نفسه - السيادةُ الطاغية للزمن المُحَلِّل:

---

(٥٨) المرقش الأصغر. عن المفضليات. ص ٢٤١.
(٥٩) كعب بن زهير. الديوان. القاهرة. دار الكتب. ١٩٥٠. ص ٩٩.
(٦٠) طرفة بن العبد. الديوان. دار بيروت. ١٩٨٢. ص ٧٤.

لـــمـــن طـــلـــل داثـــر آيـــه
تـقـادم فـي سـالـف الأحـرس[٦١]

هـل أنـتـم واقـفـون عـلـى الـسـطـور
فـنـظـر مـا لـقـيـن مـن الـدهـور[٦٢]

لا يبقى أمام الشاعر، إذن، إلا أن يحيِّيَ الأثر بوصفه، على الفراغ، شاهداً موحِشاً:

أَلا عِـم صَـبـاحـاً أيّـهـا الـطَّـلَـلُ الـبـالـي
وَهَل يَعِمَن مَن كانَ في العُصُرِ الخالي[٦٣]

٢. وبمعنىً آخر، أو بصياغة أخرى، فإن الأثر يظل الشاهد على النقش الذي كان **عليه** أن يحمله: في الآن نفسه الذي يشهد فيه على أنه لم تعد - لن تعود أبداً - ثمة رسالة؛ يشهد، من ذاته، أن ثمة **لغة**: أنه مشروعٌ أن يتم التساؤل. ها هو ذا، إذن، لا يملك شيئاً يفعله مع الطلل، ولا، بذات الشكل، مع المرأة؛ وها هو ذا يلبث إلى جانب السؤال المطروح، والشاعر - الرجل - الذي يسأل. إننا لا نمسك بالموقع الذي يندرج فيه الأثر ضمن طوبغرافية النسيب، ولا نفهم ما هو، ما دمنا لم نمر من هذا الحد إلى ذاك.

عن هذا ينتج كون الأثر، بالشاكلة التي رأيناه عليها، يقرأ **مثل نص**. هو منبع لهذه الاستعارات المتجددة باستمرار والتي تشكل مادة ثمينة بالنسبة للشعر، وتتوافق مع (كل شيء مكتوب) حيث تعثر فيها

---

(٦١) امرؤ القيس. مذكور. ص ٣٣٩.
(٦٢) جيران العود النميري. الديوان. القاهرة. مطبعة دار الكتب المصرية. ١٩٣١. ص ٢٤.
(٦٣) امرؤ القيس. مذكور. ص ٢٧.

الهرمينوتيقا المعاصرة على ضالتها. وهي، فضلاً عن ذلك، تشكل الدليل ليس فقط على إعجاب متفرد، ولكن على ارتباط شهواني - حيال أدق تفاصيل علاقة القارئ بالنص الذي بين يديه:

لمن طلل أبصرته فشجاني
كخط زبور في عسيب يماني[٦٤]

لابنة حطان بن عوف منازل
كما رقش العنوان في الرق كاتب[٦٥]

عرفت الديار كرقم الدواة
يذبرها الكاتب الحميري[٦٦]

وحتى:

أمن طلل لأم الجهم عاف
يلوح كرقم أجنحة الجراد[٦٧]

دون أن ننسى:

لمن طلل عاف بذات السلاسل
كرجع الوشم في ظهور الأنامل[٦٨]

وخارج ما تمت الشهادة عليه من أهمية الكتابة بالنسبة للجاهلي، فإن النقطة المركزية هي الإلحاح اللجوج على القراءة

---

(٦٤) امرؤ القيس. مذكور. ص ٨٥.
(٦٥) الأخنس بن شهاب. عن المفضليات. ص ٢٠٤.
(٦٦) أبو دؤيب الهذلي. ديوان الهذليين. م ١. دار مكتبة العروبة. القاهرة. ص ٩٨.
(٦٧) امرؤ القيس. مذكور. ص ٢٨٨.
(٦٨) أبو التمهان القيسي. عن قصائد. ص ٢١٣.

ورفض التآلف مع ما لا يُقرأ، أي، باختصار: طلب المعنى بالشاكلة التي يستغل هذا الطلب تمظهراته الموزعة الحرفية. الوعي بأن العالم لا يكون له معنى إلا بالمقدار الذي يكون فيه هذا المعنى محمولاً في اللغة - وهو وعي مخصوص هنا في: ينكتب. أيُّ تعريف للنسيب، لن يكون مناسباً إذا مُرِّر هذا في صمت: إن ما يُعرضُ عجزاً للكائن، قراءةُ الأشياء هي التي تفرضه؛ أو بالأحرى: إن الخيبة الميتافيزيقية ليست أي شيء آخر غير ملاحظة مأزق الهرمينوتيقا [فن أو علم التأويل]. الدليل على أن ما خَبَرْناه لا (يثبت)، هو أن الكتابة لا تتكشف عنه. أو أيضاً: يتلفظ النسيب بالدليل الهيرمينوتيقي على عجز الكائن.

ومن ثمة المنحدر الثاني الذي يقرأ المحو عليه. لا يمكن القول بأن الأثر لم يدلَّ أبداً؛ وبأنه غير أهل لأن يدل: ستكون النتيجة هي حذف السؤال مع الإجابة. لقد حصل المحو في سجل الكتابة، التي، رغم المظاهر، ينتمي إليها. يحصل الطارئ المحتوم؛ لكن الطارئ يدل على الجوهر. لقد قدمت استشهادات كثيرة عن هذا التأويل، وها هي ذي أخرى جديدة:

لمن دمنة أقوت بجؤوة ضرغد
تلوح كعنوان الكتاب المجدد[٦٩]

هل عرفت الدار عن أحقاب
دارساً آيها كخط الكتاب[٧٠]

---

(٦٩) عبيد بن الأبرص. الديوان. ص. ٨.

(٧٠) عمرو بن قميء الديوان. بغداد. دار الحرية للطباعة. ١٩٧٢. ص ٥٠.

وحتى:

لمن طلل مثل كتاب منمق. . .[٧١]

وأحياناً تُغْنَى الصيغ باكتشافات شعرية مُبهرة:

أمن طلل لأم الجهم عاف
يلوح كرقم أجنحة الجراد[٧٢]

أو:

أمن القتول منازل ومعرس
كالوشم في ضاحي الذراع يكرس[٧٣]

وأخيراً:

أتعرف أطلالاً ونؤياً مهدماً
كخطك في رق كتاباً منمنماً[٧٤]

لا يهم أن يكون الطلل، في هذه الاستشهادات، هو المُسمَّى: فهو فيها بمثابة الأثر (المتكلم) الذي قد يحمله وبمثابة ما لم يستطع هذا الأخير، تحديداً، أن ينشئه فيه.

من المفيد أن نترجم كل هذه الحركة الثنائية بمصطلحات حديثة: بسبب كون الأثر مرتبطاً بالمرأة التي من المفروض أن ينطق باسمها وبسبب تقديمه لنفسه بوصفه طللاً مهملاً، فإنه غير قادر على ان يَرْمُز؛ وبسبب كونه مطلوباً من طرف الرجل ويشهد على أن

---

(٧١) سلامة بن جندل. الديوان. سوريا. ١٩٦٨. ص ١٥٥.
(٧٢) امرؤ القيس. مذكور. ص ٢٨٨.
(٧٣) أبو قلابة الهذلي. ديوان الهذليين. مذكور. م ٢. ص ٤١٧.
(٧٤) حاتم الطائي. الديوان. ص ٨٠.

الطلب لا يتم دون لغة، فإن الأثر هو الرمزي، رغم كل شيء - رغم المحو المؤكد.

٣. لقد تقررت حالة المرأة من خلال ازدواجية الأثر.

الأثر يحمل اسم المرأة، وبامحائه يمحوه. كل شيء يحدث وكأن هذا الاسم، رمزَ العشيقة، وعلامةَ دخولها في رمْزِيِّ اللغة والنِّسابة، لا يفعل إلا أن يومض. وهذه هي، من لحظتئذ، علاقة المرأة بالرمزي الذي نحن بصدده.

والحال أننا إذا نظرنا إلى ما قيل عن المرأة في مجمله فإننا نجدها في نص النسيب - لكن لنتبين دائماً: في كلام الرجل -، حلماً يصل، ضدياً، الرباط بالمتعة.

المرأة بوصفها مودعة الرباط، الذي يفترض التبادل، ينَادَى عليها - بالمعنى المزدوج للكلمة - باسمها: هي **توقيع** الرباط. وهذا هو السبب أيضاً في أن الشاعر يؤاخذها على ظعنها، الذي ينظر إليه على انه خيانة. وأن تكون، أيضاً، ضمن الرمزي هو أن تكون غير مخلصة للرباط.

والمرأة، بالمقابل، بوصفها موضوع المتعة والشريك فيها، لها - لهما معاً - فرادة الإحساس ومعاودة الإنجاز في نوع من التستر حيث لا يتردد الشاعر - كما رأينا - في أن يقول بأنهما معاً يمكن استبدالهما. وثمة تناقض بين لحظية المتعة وطول زمن السلالة. لقد احتجب الرمز.

لكن قبل أي شيء، فإن المرأة التي تتطرق لها القصيدة، تحلمها: إنها صورة - سراب، وربما طيف. هي صورة ينشئها الشاعر بحرية، مع توالي الملامح التي هي، بالنسبة لطلبه، ذات قيمة. وتجب ملاحظة أن المرأة، المرأة-الشيء التي يحلم بها

الرجل، إذا لم يكن لها جوهر آخر غير المتخيل، فإن ترميزها لن يحدث.

لقد فهم الجاهليون جيداً بأن الصورة ليس لها أثر: يشهد على ذلك مقارنة البقايا بالكتابة؛ فإذا كانوا ينتظرون من الطلل أثراً مقروءاً، فلأنهم كانوا يرون أن من حقهم - على الأقل - أن ينتظروا من هذا الأثر أن يكون منتمياً لسجل اللغة؛ وبالمقابل، فإن ذكرى العشيقة المزينة او المُستهامة تستنزف في التطرق إليها، وليس لها من وسيلة أخرى غير أن تذوب فيها. وليس صدفة أن لا تتدخل استعارة الرسالة في أية لحظة، فيما يتعلق بعرض المرأة ذي الطابع الإيروتيكي.

تنتج عن هذا خلاصة فظة: إن ما يصبح ذا دلالة، في امحاء الأثر، هو فشل المرأة في أن ترمز، وتماثلها من خَرس الطلل وبعثها، وهو الأهم، لسجل المتخيل. لقد تطرقنا للأثر بوصفه ما يبقى بعد أن يطرأ كل فَقْدٍ، ونُنهي بملاحظة أن لا أثر للأثر لأنه هو نفسه، الذي كنا ننتظر أن يكون الشاهد الأخير، يبقى - على الأقل في القصيدة - بعيداً عن أي بناء رمزي.

أما الشاعر، من جهته، فيجد نفسه محروماً من لقاء مباشر، متابعاً حلماً رثائياً يستحيل تخليصه من طبيعته المتخيلة.

٢. إنتاج المفهوم

من خلال تناولنا للتيمات التي انبنى عليها كل الشعر الجاهلي، وبالذهاب صُعُداً لبنية المقطع النسيبي الذي يحدد كل معنى هذا الشعر، يُستشف رأيُنا مما يمكن أن يسمى، انطلاقاً من مرجعية لسانية، حبكة عميقة، وما تتضمنه هذه بوصفه رهاناً في الفكر. أما

أن تكون عودة جديدة ضرورية؛ أي مقاربة ثالثة، فلذلك داعيان.

من جهة، استطعنا أن نكتشف كيف أن الحبكة، **تُمَفْصل** ما أصبح من حقنا، من الآن فصاعداً، أن نسميه مفاهيم الجاهلية - كيف كانت تجعل هذه المفاهيم تدل الواحد بواسطة الآخر -، لكن بقي أن نوضح الخطابَ الذي كانت تُنتجه **الجاهلية**؛ وبصيغة أخرى: بقي أن نتحدث عما يشكل **الحقيقة** التي كانت القصيدة تهيؤها.

ومن جهة أخرى، فإن عرْضاً مثل هذا ليس بديهياً، فالتعليق على شعر ما قبل الإسلام، ومنذ البدء؛ أي من الأصول وحتى الآن، لم يكتف بأنه لم يحاول القيام بذلك، بل استبعد، مبدئياً، هذه الفكرة. وهذه الملاحظة تفسر ما يمكن أن يفاجئ: إنني، في الوقت نفسه الذي نويت أن أعرف بالشعر الجاهلي، وجدت نفسي مرغماً، مرات متعددة، على أن أبدي عدم الرضى على الطابع المتصنع للقراءات التي أنجزها أولئك الذين اقتصروا، لمدة طويلة، على دراسة هذا الشعر ، وعلى غياب فهم ما يشكل، معاً، فرادة ونفاذ تأمل الجاهلي. وعلى أي حال، فلا شيء منه يمكن أن يدرك ، إذا لم نعلم بأن ما تفصح عنه هذه الأبيات هو **جهاز متماسك للغياب**.

لذلك يعتبر توضيح أولي ضرورياً. كتب علي أحمد سعيد (أدونيس):

> «لا تقدم لنا القصيدة الجاهلية مفهوماً للعالم، وإنما تقدم عالماً جمالياً. المفهوم يتضمن موقفاً فلسفياً، والفاعلية الشعرية عند الجاهلي انفعالية بعامة، لا تعنى بالمفاهيم بل بالتعبير والحياة والواقع»(٧٥)

---

(٧٥) أدونيس. مقدمة للشعر العربي. بيروت. دار الفكر. ط ٥. ١٩٨٦. ص ٣٢. التشديد من عندي.

هذا الرأي المحدِّد متقاسَم، جزئياً أو كلياً، من قبل الباحثين العرب والمستشرقين. وهو كذلك، بالخصوص، بالنسبة للذين يتشبثون بالقراءة الأنتربولوجية[٧٦]. لكن الأمر كذلك أيضاً بالنسبة لبعض الباحثين الذين يعدون أنفسهم بنيويين[٧٧]، فيهتمون فقط، تحت لواء هذه الصفة، بجرد قائمة من التعارضات التيماتيكية على مستوى الصور الملموسة: وبواسطتها، يوزعون المعنى إلى وحدات دقيقة، تفتقر للإسترجاع - بلْهَ العكس - في الحركة الموحدة للنسيب، مظهرين أن ليس ثمة شيء ينتظر من الفكر الجاهلي - كما هو الشأن بالنسبة لكل فكر (متوحش) - بعيداً عن الصنافة التي تحكم هذه الصور. نفس الشيء يحصل أيضاً مع مؤولين (وجوديين[٧٨]) يعيدون بناء كيف ينعقد تشكل معنىً مُنتزعٍ كما هو من المَعيش، مقدَّم للتجربة، معطىً في التعبير عن ألم، وفي صبغ هذا الألم بطابع استعاري. أما السؤال عن إمكانية إعداد تصوري، فلم يطرح أبداً.

---

(٧٦) وهي وجهة نظر أكثر اهتماماً بالجانب النفسي عند عز الدين اسماعيل، «النسيب في مقدمة القصيدة العربية. في التفسير النفسي» مجلة شعر. العدد ٢. ١٩٦٤. واكثر ميلاً للجانب النطربولوجي عند رونات جاكوبي. Renat Jacobi, (Time and Reality) in (Nassib) and (Ghazal) Journal of Arabic Literature, XVI, 1986، ويوسف خليف. دراسة في الشعر الجاهلي.

(٧٧) بالخصوص كمال أبو ديب (الرؤيا المقنعة) الذي يرى - على سبيل المثال - أن تعاقباً من مثل تعاقب الطلل والمطر (العاصفة عند امرئ القيس والتي سبقت الإشارة إليها) تعني التعارض عقم-خصوبة. وأيضاً حسن البنا عز الدين. الكلمات والأشياء. وريتا عواد. بنية القصيدة الجاهلية. بيروت. دار الدب. ١٩٩٢.

(٧٨) والتر برون، المشار إليه سابقاً، الذي يعتبر موضوعة النسيب «هي الموضوعة التي حفزت الرجل في كل زمن». وعبد الفتاح محمد احمد. المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي.

إنه إجماع ملفت، لكن لا مجال لأن نُترك نهباً للتردد. فنحن نرى بشكل جيد على أي حكم مسبق - مرتبط بتلك الأزمنة (السحيقة) - يستند. إنه حكم مسبق على توحّش عرب ما قبل الإسلام؛ أي على الجاهلية: وهو حكم يجانب الصواب إلى درجة أنه بإمكاننا أن نبين كيف أن إحدى غايات القرآن التاريخية هي أن يأتي بإجابة مباشرة عن الفكر القلق للجاهليين. وهو حكم مسبق، أخيراً، على الشعر الذي يفترض أنه ليس سوى صورة وذاتية - ليسامحهم هوميروس وشيكسبير ومالارمي! والمفارقة هي أن يكون شاعر هو الذي تلفظ بالنفي الذي ذكرته.

إن كل ما تعلمناه من قراءة نابهة للنسيب، يُلزمنا بأن نقف من ذلك على طرف نقيض. إن الشكل الذي رأينا تمفصلات النسيب تتسلسل وتنقطع عليه، وضرورةَ تجزئته، من أجل تأويل كل (شيم) إلى مصطلحات ترسم صورة مركبة لكنها متجانسة في مجموع أجزائه؛ والشكلَ الذي تشكل فيه هذه (الشيمات) مجتمعةً صورة واضحة بشكل كلي، كل ذلك يدفعنا لأن نؤكد بأن النسيب هو تشغيل لسلسلة من المفاهيم يقوم عليها خطابه. في هذا يكمن ما يشكل **معمارية** النسيب؛ لا يتعلق الأمر فقط بتحليلٍ نافذٍ لتجربة، ولكن بهيكلها المفهومي. إن القصيدة، وهذا من باب تحصيل الحاصل، تقدم لذلك توضيحاً ملموساً؛ لكن هذا التوضيح لا يكف عن الامتزاج بالفكر ولا يخذله أبداً. الشاعر، وهذا من باب تحصيل الحاصل، ليس بحاجة للتلفظ بالفكرة - ولم يتلفظ بها البتة من غير شك - لكنه يتشبث بها كما لو كان يتشبث بما يقود تجربة العالم والذات التي يريد أن ينظم منها القصيدة: هذا وحده ما يسمح ببنائها؛ هذه التجربة. إذا كانت الحبكة النسيبية هي ما هي ، إذا

كانت تقول ما تقوله كما تقوله، فلأنها مستندة إلى مفْهَمةٍ لا تكف عن توجيهها. ويمكننا أن نتحدى أياً كان بأن يُبَيِّن كيف أن النسيب ليس حاملاً لما لا أرى كيف يمكننا أن نسميه شيئاً آخر غير فلسفة ضمنية. إن عدم إدراك ذلك لَهو إِخطاء الجوهري في النسيب.

لقد رأينا هذه الفكرة تتطور ضمن **سجلين** متشابكين علينا أن لا ننسى تمفصلهما: كيف يتصل أحدهما بالآخر. هناك، أولاً، التحليل (الموضوعي) للديار (المتوقفة)، وللزمن المنصرم وللمكان الفارغ - الذي يلتهم الشاعر نفسه من خلال تحجر الوقوف. وأمامها يظهر التساؤل (الذاتي)، المتكرر بجلاء، لطلب المعنى ولطلب الحب. إن الدلالة التي يضفيها التحليل الموضوعي في ذاته، تتكشف من خلال تسلسلها في التساؤل الذاتي.

بهذا المعنى الأخير، يكون النسيب فعلاً قصيدة حب: قصيدة خيبة حب، لكنها معالجة بالدرجة التي يتمظهر فيها، معاً، الأصل والنتيجة البنيوية. الشاعر الجاهلي يريد تبادل المعنى، يريد أن يُحَبَّ - وهو الرباط الرمزي؛ لكن الشاعر الجاهلي لا ينتظر من العلاقة الجنسية سوى تحقق المتعة ويرفض للمرأة أن تلج الرمزي. وضعه، من لحظتئذ، هو وضع متعثر - بتعثر كوني ربما، لكن تلك قضية أخرى.

ما يعد فريداً هو انه يتحمل منها، دون أن يرجها، التفتحَ الذي تعرب عنه في ذاتها؛ وأنه لم يترك شيئاً غير مفكر فيه من قراءة العالم الذي تظهر فيه بالنسبة إليه. بحيث تجب العودة دائماً إلى أنه توجد متشابكةً ظعن الظعائن - الكينونة-الظاعنة للمرأة -، والفقد - الكينونة-الفقد للرجل - والمحو الكوني - الكينونة-الفقد للأشياء.

لقد سبق أن نصصنا على ذلك: نقطة التحول في المحنة المشكلة من طبيعة الأشياء هي - بالنسبة للشاعر - الوقوف بالطلل. الوقوف: ليس فقط شدوه المسافر وتأمله لما يجد - أو لا يجد - أَنَاهُ، ولكنه تفعيل لكل ما يمكن للطلل - من خلال سلسلة صارمة - أن يعنيه. باختصار، يعبر عن سؤال الجاهلي: ما هي حقيقة الطلل؟ والجواب هو: الحقيقة.

ما تبحث عنه، هو قريب، وقد أتى سلفاً للقياك(٧٩).

هذا البيت الشعري لهولدرلين يوضح وضعية الشاعر الجاهلي أمام الطلل. شيء ما هنا، في الانتظار، إظهار (قريب)، لكنه بسبب من ذلك ذاته، يتوارى. وهكذا يعلق هايدغر:

> القريب يمكنه أن يكون قريباً وفي الآن نفسه، مع ذلك، ما يتم البحث عنه؛ أي غير قريب... جوهر الجِوار يظهر في كونه يأتي بالقريب إلى الجوار مع الاحتفاظ به في البعد. إن الجوار في الأصل سرٌّ(٨٠).

إن شجاعة شاعر النسيب تكمن في مكوثه في عناد البحث، وفي عدم اكتفائه بجوار القريب، وفي أن يسير في أعقابه إلى أن يقول **الأصل**.

ذلك أن الأمر يتعلق فعلاً بالأصل. النسيب يسأل الطلل، ويقرأ فيه ليس فقط طارئاً، وإنما كينونة المنزل نفسها. إنه ما كانه المنزل دائماً. وهو الأصل بما يشهد عليه من أنه في عمق كل شيء (ثمة)،

---

(٧٩) Holdrlin. Retour. Trad. Fr. In oeuvres. La pléiade. Gallimard. Paris. 1967. P. 815.

(٨٠) Martin Heidegger. Approche de Holdrlin. Trad. Fr. Paris. Gallimard. 1973. P. 29.

ثمة فقدُه. إنه بالتأكيد إظهار أكثر مما هو إثبات. وإذا كان لا بد من أن يتم إثبات، فإنه سيثوي في تجانس المفاهيم الذي يحدد الوقوفُ بالطلل انطلاقَته، ويدشن سلسلته. يجب أن ندرك الآن أن الكلام الشعري نفسه، بوصفه شعرية، هو مؤسس الحقيقة.

إن النسيب - عملَ النسيب - يستثمر ويحفر الطلل بوصفه شهادة حقيقية على ما يفتقر إليه كل منزل من عمق.

عفت الديار بهم فانتجعوا
أكل الدهر عليهم وشرب[٨١]

لا يرجع الماضي ولا
يبقى من الباقين غابر[٨٢]

ذاك دهر مضى فهل لدهور
كن في سالف الزمان انكار[٨٣]

الزمن والتآكل مرادفان. لقد انتبهنا إلى ذلك منذ البدء: ثمة، بالنسبة للحاضر، ماضٍ، لكن هذا الماضي يشكل دائماً ماض مضى سلفاً: النسيب لا يعرف أي شيء آخر، أية صورة أخرى للزمن. وليست ثمة مخاطرة في أن نستخلص من ذلك بأنه ليس هناك حاضر آخر غير ذاك الذي يحزن على ماض. فإذا أضحى الماضي حاضراً، فإن الأمر شبيه بأن يكون أيضاً حزناً على الماضي. **الماضي هو هذا**

---

(٨١) امرؤ القيس. الديوان. ص ٢٩٣

(٨٢) قس بن ساعدة. عن عبد الله الصايغ. الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام. بغداد. ١٩٩٠. ص ٧٩.

(٨٣) أبو دؤيد الإيادي. عن حسن البنا. The Aesthetics of Time in Poetry. Alif. Journal of Comparative Poetics. N° 9. P. 108.

الجانب المفقود والذي يأتي فقده بمفرده ليهب شكلاً لكل لحظة من الزمن. هذه القاعدة **المقعرة** للزمن هي إحدى مفاصل الفكر النسيبي.

لكن نتيجةً - ليست هينة القيمة - يجب أن تتم الإشارة إليها أيضاً. إننا لا نقعر الزمن دون أن نزعزع كثافة العالم نفسه. وذلك راجع، بالفعل، لسبب افتقار الجاهلي للسيطرة على الزمن، لأن هذا الزمن لا يمَكن النسيب من أي أساس ثابت، وأن الحقيقة، كل الحقيقة، تنزلق، مأخوذة بواسطته إلى الطلل. لكن كان للمنزل، بشكل من الأشكال، نزوع نحو تثبيت العالم إلى حالات دوام، نزوع نحو ضمان استقرار الأشياء في الزمن؛ وباندثار المنزل، لا يعود دوامٌ مضموناً، فيُرى كل استقرار معه مهزوزاً.

يجد الشاعر نفسه، إذن، ضائعاً، في مواجهة حقيقة أمست هاربة، غير قابلة للإدراك:

الـدهـر قـفـر والـرسـوم كـمـا
رقـش فـي ظـهـر الأديـم قـلـم
ديـار أسـمـاء الـتـي تـبـلـت
قـلـبـي، فـعـيـنـي مـاؤهـا يـسـجـم
أضـحـت خـلاء نـبـتـهـا ثـئـد
نـور فـيـهـا زهـوه فـاعـتـم(٨٤)

وما كابده بهذه الشاكلة، واقفاً أمام عالم باقٍ، لكنه ما عاد مؤمناً به، عالمٍ ما عادت له قيمة ويناى - هو تماماً **القلق** كما يصفه هايدغر:

---

(٨٤) المرقش الكبر. عن المفضليات. ص ٢٣٧. الأبيات ٢-٤.

(البتة)... فَقْدٌ خالص، لكن الأشياء في تقهقرها بهذه الشاكلة، تستدير نحونا. تقهقر الموجود هذا في كليته، والذي يتملكنا في القلق، هو ما يعذبنا. لم يبق شيء من سند[٨٥].

لم يعد من شيء نستند إليه؛ يعني - وتحليل هايدغر ينضم لتجربة الجاهلي انضماماً كلياً: لا تأثير على المكان، لا معلم، لا إدراك لمعنىً، لا رابط، وإنما الوحدة العارية:

الماثل أمام القلق غير محدد تماماً. (...) لهذا السبب، القلق لا (يَرَى) (...) محددٌ من (هنا) ومن (هناك) ومن خلاله يقترب المتهدِّد. (...) وتبعاً لذلك، لا يستطيع المتهدد، بدوره، أن يقترب من داخل الجِوار انطلاقاً من وجهة محددة، إنه هنا سلفاً - وغير موجود، مع ذلك، في أي مكان.

إن الانعدام الكلي للدلالة الذي يعلن عن نفسه في اللاشيء واللامكان لا يعني غياب العالم، إنه يعني أن ما يسمى داخل-اجتماعي هو في ذاته من عدم التناسب الكلي بحيث على قاعدة انعدام دلالةِ الداخل-اجتماعي، ليس ثمة سوى العالم في اجتماعياته ليفرض نفسه.

ما عاد (العالم) قادراً على منح شيء، ونفس الشيء بالنسبة للكائن-هنا-مع الآخر. (...) القلق يعزل

(٨٥) Martin Heidegger. Qu'est ce que la Métaphisique. Trad. Henry Corbin. Paris. Gallimard. 1951. P. 31.

Dasein في كينونته-في-العالم الخاصة (. . .) مثل الذي لا يستطيع أن يوجد إلا انطلاقاً من ذاته، وحيداً في العزلة (. . .) القلق يعزل ويفتح بذلك Dasein بوصفه (Solus ipse)[٨٦].

لندقق جيداً: إن هايدغر قد أنار التجربة الجاهلية بواسطة تحليله الفينومينولوجي للقلق، وليس أبداً بواسطة القلب **الأنطلوجي** الذي جعله يتعرف في القلق على الضازان (المحمول أمام ذاته)، (المكشوف) لذاته: منذ أن عد سلفاً كمكسب أصبح هذا العالم ذاتُه، الذي ظل ضاغطاً في القلق (منتمياً أنطلوجياً وبشكل جوهري لكائن الضازان بوصفه كائناً-في-العالم). ثمة تخلل أنطلوجي للقلق بالنسبة للجاهلي، لكنه **طريقته** في أن يكون في حالة هروب. أما هايدغر، من جانبه، فيطالب ب(تحول) للقلق يعثر الضازان بموجبه على نفسه فيه (هو ذاته أمام نفسه) في أصلية كينونته.

كل هذا يضيء، معاً، الشرط الذي يُضيَّق فيه الخناق على الشاعر الجاهلي والعالم الذي يفسره انطلاقاً منه دون أن يسعى لتجاوز هذا الشرط. والملفت هو أن ملفوظ هذا الشرط هو أيضاً خلاصة، خلاصة مستندة إلى ثلاثية: استعمال مسألة الحقيقة في المنزل، واستعمال دوام المعنى في امحاء الآثار، واستعمال طبيعة الزمن في الطلل. بمعنىً آخر؛ النسيب لا يكتفي بال(التعبير)، إنه يبني. وبناء مثل هذا، بخضوعه لشرط الصرامة الذي يعامل به، ماذا عساه يكون غير إنتاج لمفهوم؟

لأن تحليل قرويِّ الغابةِ السوداء للقلق كان مَقُوداً ضمن إطار

---

(٨٦) Etre et temps. § 40. Trad. E. Martineau. Paris. Hors commerce. 1985.

فكرٍ للهَمِّ ولإمكان-الوجود، فإن بإمكانه أن يحوله إلى إعراب أصلي عن الموْجود؛ ولأن مفهوم الهائم للزمن هو مفهومُ انزلاق لحزنٍ على ماضٍ لم يكن - إذا كان آخر في كل لحظة - أبداً، وفي كل لحظة إلاّ ضائعاً، كلية، مُعَمّىً، فإنه عاجز عن تخطي القلق. وسيمكث في شعوره بالتخلي.

المكان فارغ. كان كذلك، لا شك، أو كان بإمكانه أن يكون: هذا ضروري للغاية. لكن كل شيء، حتى إمكانية قراءة الطلل، قد امحى فيه. وقد أمكننا أن نقول بأنه كانت له نزوع للانسحاب من تلقاء نفسه.

ومن جانب الفكر الشعري للنسيب، بقيت دعامة ضرورية: دعامة نفيه، دعامة اختزال كل ما يمكن - انطلاقاً منه - أن يُوجَّه:

مـريـة حـلـت بـفـيـد وجـاورت
أهـل الـحـجـاز فـأيـن مـنـك مـرامـهـا؟
بـمـشـارق الـجـبـلـيـن أو بـمـحـجـر
فـتـضـمـنـتـهـا فـردة فـرخـامـهـا
فـصـوائـق إن أيـمـنـت فـمـظـنـة
منـهـا وحـاف الـقـهـر أو طـلـخـامـهـا[٨٧]

إن تعيين المكان بوصفه، معاً، شاهداً فارغاً ودعامة لكل اندثار، ليس فقط هو وصفه، إنه تخصيص له بتمفصل وظيفي، نقيس قيمته البنائية. ونعثر على نفس العملية - بشكل أخاذ - عند مالارمي. إن محيط الـ Coup de dés (ضربة نَرْدٍ):

---

(٨٧) لبيد بن أبي ربيعة. المعلقة. الأبيات ١٧-١٩.

اللجة

المبيضة

تنثر

غاضبة

الأفق المجتمِع

هو، بالتاكيد، هذا المكان المحايد الذي قد يكون وسمَ السفينة؛ لكن السفينة، بالفعل، قد غارت في:

أصقاع

مجهولة

وأن مرورها قد لا يكون سوى

وصية عرضة للضياع

وإذن فإننا نجرؤ بالكاد على أن نذكر بكون

لا شيء

سيكون

إلا المكان

دون أن ننسى منها العبارات الاعتراضية:

ارتفاع عادي نحو الغياب

حيث يعرب غيرُ المؤسَّس عن نفسه في الفعل - أو في الحدث - نفسه الذي يدل على غياب التأسيس.

لقد أبان «الان باديو»[٨٨] كيف أن مالارمي يحتاج باستمرار

---

(٨٨) خلال التأمل ١٩ من l'Etre et l'Evénement. Paris. Seuil. 1988، وفي La méthode de Mallarmé in Conditions. Paris. Seuil. 1993. وهذه القراءة مدينة بالكثير لنصي باديو هذين.

لمكان فارغ يمكن لحضور ما أن يبرز فيه، هاراباً، كي يُستخلص منه:

هناك المكان (أبعد من ذلك قليلاً: «عراء المكان»)، الوضعية، بحر وسماء ممتزجان. وثمة الزبد، الذي هو أثر (اسم)، في المكان، لشيء حصل[٨٩].

لندقق إذن. بالنسبة لمالارمي، هناك المكان الذي يعلن عن نفسه

في نواحي

الموجة هذه

التي تتحلل فيها كل حقيقة

ونحن قريبون جداً من النسيب؛ لكن هناك أيضاً هذه الإحالة المحتفظ بها للأثر، المُعنوِنَة للاختفاء، والتي تسم ما يفترق فيه، هذه المرة، النسيب ومالارمي:

بانصراف العدم، يبقى قصر الصفاء[٩٠].

بعد انتهاء كل ما اختلسته القصيدة المالارمية، يجب ان تفضل منه الفكرة أو المفهوم الصافي. لا شيء من هذه المثالية عند الجاهليين: فمن الإمحاء، لا شيء يُفلت؛ ولا حتى العلامة في المكان. وهذا التقابل يوضح **المكوث في المحايثة** الذي يثبت فيه الفكر الجاهلي: وهو مثال، نادر على أي حال، ليس فقط على نفي لكل تفوق، ولكن لكون السؤال حول ذلك لم يوضع حتى. ولقد رأينا أن هذا بالضبط هو ما يحمل عليه القرآن. وثمة، على العكس

---

(٨٩) الاستشهاد تعليق على A la nue accablante tu. In Conditions. P. 110-111

(٩٠) Stéphane Mallarmé. Igitur. Paris. Gallimard. La Pléiade. 1945. p. 443.

من ذلك، أمر باهر في هذا التلاقي بين الحياة بوصفها لا-امتلاكاً وبين نظرة فيها لا تبحث عن أية وسيلة للحياد عنها: تضطلع بها. كل شيء يعود لهذا: المنزل بوصفه الشاهد الوحيد على الدوام ولا يشهد من الكائن سوى على الظعن، لا شيء معطىً للسكن، إن لم يكن - في هذا الظعن، معها - الدوام.

وكيفما كان الحال، فإن الاقتراب من «منهج» مالارمي، كان بإمكانه أن ييسر رؤية كيف يشتغل المنهج النسيبي، وأي جهاز يستعمل، في لعبة الدعامة المحلية، والصفات الممكن ارتباطه بها، وتلاشيهما المشترك: ليس فراغاً معطىً، وإنما فراغ مُنْتَجٌ في نهاية بناء مخيب. إن انطولوجية الفراغ لهي نتيجة عملية فكرية تعادل تلك التي أكد بارمنيد من خلالها بأن اللا-كائن غير كائن.

الطلل أخرس؛ والمرأة - جوهرياً - كذلك، في ارتباط أحدهما بالآخر. إن اللافت هنا، أكثر من غيره، ليس هو الخرس، وإنما طلب الحوار - ما وسمته بطلب المعنى - الذي يتركه بلا تحقق؛ مُغلقاً.

كادَت تُبَيِّنُ وَحياً بعضَ حاجتنا
لو أنَّ مَنزِلَ حَي دارِساً نَطقا[٩١]

هَل رَسمُ دارِسَةِ المَقامِ يَبابِ
متكلِّمٌ لِمُسائلٍ بِجَوابِ[٩٢]

مفهوم مؤسس ثالث، هو طلب المعنى؛ وهو مؤسِّس مرتين:

---

(٩١) كعب بن زهير. الديوان. ص ٢٣٤.

(٩٢) حسان بن ثابت. الديوان. بيروت. دار الكتب العلمية. ١٩٦٨. ص ١١٩.

لكونه سيحدد الرجل-الشاعر، ما دام هذا الطلب أساسياً بالنسبة إليه إلى درجة أن رفض المعنى سيقدف به في العدم؛ ولترتيب الأمور، ما دام لا-دوام الزمن وفراغ المنزل يتأكدان انطلاقاً من فشل المعنى.

يمكننا أن نقول ها هنا بأن النسيب يتموقع - أصيلاً مرة أخرى - في أصل كل هرمينوتيقا. إن مسيرته المتفردة ضمن تاريخ الشعر لا تتغذى من شيء واحد: ما دلالة هذا؟ لكن هل للتغذي من شيء واحد دلالة؟ **هل ثمة معنىً؟** إن الجواب السلبي للمنزل يعري الطلب بوصفه مطلباً أولاً لما يعرف اليوم بكونه موضوعاً. إن دموع الجاهلي وقلقه، لعدم توصله بأي جواب عن السؤال الذي يلتبس به النسيب، يدلان على أن الرجل، في غياب المعنى، لا يتمالك نفسه.

يُبسَط المفهوم - وكنا قد شرعنا في معرفة ذلك - على سجلين يستعمل النسيب لعبهما المعقد.

فمن جهة، شروط المعنى التي هي ثلاثة: القارئ والعلامة، ولكن أيضاً إجراء مقعد للقراءة - لنقل: اللغة أو الخطاب - يُشْترط به أن تكون العلامة علامة. بعبارة أخرى، إن المعنى لا يحصل إلا إذا كان بإمكانه أن يسجل ضمن إجراء للتبادل. وبوضعنا لسؤال المعنى ضمن الصورة التناوبية للسؤال وللجواب، فإن النسيب يفرض بالملموس أن ليس ثمة معنىً دون خطاب، وأن لا خطاب دون **الآخر**. إنه يفرض أن نفكر بأن المعنى يُسَجَّلُ داخل التخاطب.

ومن جهة أخرى، شرط الرجل المسكون بطلب المعنى؛ أي كينونته المعلقة. فإما أن الطلب يعثر على إشباعه والشاعر يمكنه أن يجد نفسه متوافقاً مع العالم ومع ذاته، وإما أنه يعلن عن نفسه عاجزاً عن أن يشبع فيجد نفسه فريسة، شديد القرب من نوع من أنواع النكبة. يمكننا، إذا استعملنا كلمة رولان بارت، «أن نموت من

الجهل»[٩٣] أن لا ندرك المعنى مما هو ماثل أمامنا. والحال، بالنسبة لما يهم شاعر النسيب، أنه يلاحظ بأنه **يفتقد الآخر**. ذلك أنه إذا كان خرس المرأة يعبر عنه بخرس الطلل، فإن العالم نفسه يعرب عن نفسه محروماً من المعنى، رافضاً التخاطب، فتنهار الهرمينوتيقا شيئاً فشيئاً. ومن هنا، فإن الشاعر لا يدرك فقط، كما قلت، بشكل عابر، تخلي الأحادية التصورية Solipsisme، وإنما يوجد ضمنها، منذ الوقوف، مسجوناً. هذه هي العقدة؛ لكنها، أيضاً، فكرة لا يعرف تجانسُها الخورَ البتة.

ومع ذلك، فإن هناك خطاباً: ذلك أن القصيدة، في النهاية، هي خطاب. غير أنها - رغم الظهور الظرفي لمجمُوعةٍ - مونولوغ. مونولوغ يتتابع ويرتد على نفسه دون أمل في العثور على الأذن التي يبحث عنها لتسمعه. يستحيل، هنا، أن لا نفكر في بعض شخوص بيكيت، وفي اجترارها الصوتي اللجوج لمخاطب منعدم.

> ها ما واعدوني به... إذا استعملته كثيراً لن يقال أو لن أسمع إنه هذا أو ذاك. يقال شاهد؛ **إنني بحاجة إلى شاهد**[٩٤].

وهي ملاحظة تقود إلى المفارقة حتى:

> كنت أظن أحياناً أن هذا سيكون جزائي عن كوني تحدثت بكل تلك الشجاعة، أن ألج الصمتَ بعدُ حياً[٩٥].

---

(٩٣) S/Z. Paris. Seuil. 1970. P. 190.

(٩٤) Samuel Beckett. Comment c'est. Paris. Minuit. 1961. P. 22.

(٩٥) مذكور في: Alain Badiou. Condition. Op. Cit. P. 340

النسيب لا يصل حد المفارقة. لكنه بالتأكيد نوع من «لِنَتَحَدَّث عن» ما يبدو له أنه قد اختُلس منه دون شاهد.

أن يذاع انهيار المعنى بوصفه اختفاءً للآخر عبر كل النسيب، وأن يكون أحد أجهزتة البنائية، فإن اللقاء ببيكيت - شريطة أن نعرف أنه محدود: قضية بيكيت هي بالأحرى قضية تدفق وقضية هوية الأشياء، وهي هوية من يتحدث، بقدر ما هي هوية ما يتحدث عنه - يسمح لنا بأن نعثر فيه على الإنبساط خطوة خطوة، والعالم، مثل كثير من الصور أحادية التصور، يُتلف جزءاً جزءاً، عند هذا كما عند الآخر. بدءاً من العري الشاحب للمنظر الطبيعي.

> سماء رمادية بلا سحب لا صوت لا شيء يتحرك، أرض رمل رمادي رماد... أكثر رمادية حتى من الأرض السماء الخرائب[٩٦]...

وهو منظر لا يعرف الزمان ضمنه - هنا، دون ترتيب حتى - حاضراً آخر إلا حاضراً مكتنفاً بصيغة الاستمرار.

> هكذا يحدث مبدداً الزمنُ كل مرة، أن يظهر لاحقاً من جديد في مكان جديد من جديد[٩٧].

حيث يتسرب فوراً بطلان المكان:

> إلى مكان جديد مرة أخرى. أو إليه نفسه. لا إشارة حتى ذاته. لا جدار معْلم. لا مائدة معلم... حيث الأبد[٩٨].

---

(٩٦) Sans. Cité in Badiou. Op. Cit. P. 10

(٩٧) Soubresauts. Paris. Minuit. 1989. P. 10

(٩٨) المرجع نفسه. ص ١٢.

كل شيء إلا فراغ. لا. فراغٌ أيضاً. فراغ كامل. البتة أقل. البتة أكثر[٩٩].

وما هو موضوع البحث غير هذا الفراغ؟ الآخر، آخرُ العشقِ، حيث تذكر الأيام لجميلة يثير اللقاء الذي كان سعيداً في الزمن الماضي، في صيغة الاستمرار. أو، بصيغة أحسن:

حلم، مع ذلك يعطونني حلماً كما لو لشخص قد يكون ذاق من حب امرأة صغيرة في متناوله حالمة هي الأخرى وفي حلم برجل صغير أيضاً بامرأته[١٠٠].

حلم بأن «كَيْفَ» هي أيضاً تَجمَع في صيغة حاسمة:

لكل جرذ فريسته، أقولها كما أفهمها[١٠١].

هذا اللقاء ببيكيت يلقي بِيَوْمٍ متفرد على عالم النسيب. إنه ليمَكِّن، بواسطة جذرية نبرته العنيفة، من إدراك إلى أي إفراغ للعالم، بالطبع، يقود فشلُ ما يُعَدُّ، بالنسبة للنسيب، طلبَ الآخر للمعنى. إنه يفتح على أسسه منظرَ أحاديِّ التصور.

ففي النسيب، مهما يكن ما قيل عنه، تعبيرٌ عما تعرفنا عليه بوصفه موضوعاً، وهو تعبير مسجل في طلب المعنى والحب. يمكن طبعاً الاعتراض بالقول بأن تعبيراً مثل هذا يوجد في كل شعر الحب. لكن مكان الموضوع النسيبي في الإيروس، وكونه يتعثر فيه ولا يكف عن العودة لهذا الفشل، يقوده إلى الكشف عن شروط

---

(٩٩) Worstward Ho. Trad. Edith Fournier sous le titre Cap au pire. Paris. Minuit. 1991. Cf Badiou. Op. Cit. P. 336.

(١٠٠) Comment c'est. Op. Cit. P. 17

(١٠١) المرجع نفسه. ص ١٢.

الصعوبة التي يتصارع ضمنها. وبعبارة أجود: إلى تمكينه من التمفصلات. دون أن يستطيع مع ذلك أن يبقى في حياد: أن يحاول التركيز عليها. هنا ندخل في المجال الذي لا يمكننا أن نفسر معه قصدنا إلا بالقول إنه قد عرف كيف يفكر ويسلمنا عناصرَ معادلةٍ لم يعرف كيف يحلها.

دفعة واحدة، بواسطة الطلب وضمنه، يقدم الشاعر نفسه بوصفه غير تام، منفتحاً على ما ينقصه: يتعرف على نفسه بوصفه ناقصاً:

يَشَتّ بليلى هَجرُها وَبِعادُها
بِما قَد تُؤاتينا وينفَعُ زادُها
(...)
ليالِلي ليلى إذ هِيَ الهِمُّ والهَوى
يُريدُ الفُؤادُ هَجرَها فيُصادُها[١٠٢]

وهناك طريقة أخرى للإعراب عن نفس (القلق)، تتمثل في هذا التصريح بالغ الروعة ضمن شعر النسيب:

أَلَم تَرَني وَإن أَنبَأتُ أَنّي
طَوَيتُ الكَشحَ عَن طَلَبِ الغَواني
أُحِبُّ عُمانَ مِن حُبّي سُلَيمى
وَما طيّي بِحُبِّ قُرى عُمانِ
عَلاقَةَ عاشِقٍ وهَوىً مُتاحاً
فَما أنا وَالهَوى مُتَدانيانِ[١٠٣]

---

(١٠٢) عبد الله بن عَنَمة الضبي. عن الأصمعيات. ص ٢٢٦.
(١٠٣) سَوّار بن المُضَرَّب. عن الأصمعيات. ص ٢٤٠.

وهو نص تستشف منه وضعية المحِب: إنه **محصور** في الطلب، الذي لا يعرف شرطاً، والذي هو - وقد قلنا ذلك - طلب أن يُحب دون شروط. بعبارة أخرى: يعلم الموضوع من نفسه، من خلال طلبه، بأنه قد شرع في لا-تمامه.

هذا ما يقذف به في هياج الرغبة - التي يفشل في بنائها لغياب ترميزها - ويدفعه للبحث عن إرواء غليل اللذة[١٠٤] - ويجعله يرتمي فيها، وإن كان ذلك من جانب متخيلِ أحلامِ اليقظة.

لكن فرادة النص النسيبي وكيفية نجاحه في تعرية تمفصلات سلوكٍ مثلِ هذا للإيروس، لم يتم التنصيص عليهما بعد. إن العنف الذي يقابل به النسيبُ الطلب الذي بلا إجابة، بسبب خرس الموضوع، وكون هذا الخرس ليس أمراً طارئاً ولكنه تواتر يعادل الجوهر - يلقيان على تمزق الكائن غير التام أضواء لا مثيل لها البتة في الشعر. لا يتعلق الأمر، هنا، كما هو الشأن في العديد من البكائيات، بعاشقة «بعينها» تخلف الميعاد، وفي الآن نفسه تؤلم. إن النسيب يتمركز، دفعة واحدة، في نقطة لا يستطيع الموضوع فيها، من الحب، أن يبني نفسه إلا كموضوع مكلوم.

وبالمثل، فإن البراءة إن شئنا، وإن شئنا الفظاظة الوقحة التي يولج بها الجاهلي الموضوعَ في متعته، فلا يعرف أي استمتاع إلا بالموضوع، تكشف عن نهم نزُوعٍ لا ينزعج من المفاهيم. إن شعر غزل ما بعد نزول القرآن، الذي لم يتخل عن فجاجته، والذي يشكل ما يكون مناسباً أن نسمه بتيمة (الخمريات)، لَيأخُذ، من وجهة نظر

---

(١٠٤) لقد أشرت غير ما مرة إلى أن القصيدة الجاهلية لا تعرب إلا عن المتعة وليس الرغبة - التي كان بإمكانها أن ترمز إلى المرأة. ولقد ذكَّرت أيضاً بأن الفورية الغريزية للمتعة تصمت عن بحث الموضوع الأعمى عن الرغبة.

عقيدة الحب، هيأة (المجون): الفسق. أما نبرة النسيب، من جهتها، فهي موضوعية وحسب: تلفظ بماهية اللذة، من أجل اللذة، وفي الآن نفسه بلا-تلاؤمها مع الرباط.

إذا كان ذلك كذلك، فإن من حقنا، بعد كل شيء، أن نعرب عن اندهاشنا من أن الجاهلي، وقد وجد نفسه في حال لا-انسجام داخلي بلا مخرج، لم يبحث عن منفذ، لم يتصور ما يمكننا أن ندعوه تجاوزاً. فلا التيه وحيداً في البيداء ولا المعركة الجماعية من أجل شرف القبيلة يعدان تجاوزاً: فهما، في أحسن الأحوال، قواعد حياة انطلاقاً من ملاحظة اللا-امتلاك. وكي يكون ثمة منفذ، كان لزاماً أن يُعيد للمرأة وضعها الرمزي. ويمكننا ربما أن نستبق القول، ها هنا، بأن عالم الرحل لم يكن مستعداً لذلك؛ كما يمكننا أن نفترض أيضاً بأن هؤلاء الشعراء كانوا شديدي الارتباط بنظام الفكر الذي هيأوه، مشتقين منه طبعهم الخاص، لأجل وضعه موضع سؤال: الشيء الذي يعني وضعَهم هم أنفسَهم موضع تساؤل. وفيهم الصدع الذي يمزق كل موضوعٍ مذكَّر.

إن ما يؤدي إلى تأكيد هذا التأويل الأخير هو تفصيل مفاجئ، أحياناً، في النسيب: الرقة التي يتم بواسطتها التطرق لمغادرة الظعائن. كما لو أن- أو لأن -ذلك هو ما كان الشاعر ينتظره، هو ما يتلاءم مع تصوره لنظام الأشياء. وهكذا يقول امرؤ القيس:

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن
سؤالك نقباً بين حزمى شعبعب
علون بأنطاكية فوق عقمة
كجرمة نخل أو كجنة يثرب

فـلـلـه عـيـنـاً مـن رأى مـن تـفـرق

أشت وأنآى من فراق المحصب[١٠٥]

التعارض من بيت لآخر مؤثر. كما لو أن الشاعر، في الآن نفسه، يحتج ضد الظعن، وينخرط في النظام - الحرماني - لأشياءِ الجنسِ الذي يتحقق في هذا الظعن.

هذا يؤكد، بما لا يدع مجالاً للشك، بأن النسيب يكشف عما يعد بالنسبة إليه متعثراً بشكل تكويني في موضوع الإيروس. لكن أن يكشف أو أن يعرف لا يعني أنه يعلم أين توجد طريقهُ مقفلةً. ونلمس فوراً، ها هنا، النقطة التي ترتبط فيها مأساة الجاهلي بعدم فهمه لما هو متناقض فيما ينتظره من المرأة. إنه لا يراه بشكل مباشر. يعرض النسيب على الصفحة - أو، توخياً للدقة، يضع في كلام نشيده - ما ينتج عن رخاوة الكائن-الموضوع نفسه.

هكذا يستشعر، دون أي تعليل، بأن طلب المعنى وطلب الحب مرتبطان، وأنهما يشكلان في الحقيقة طلباً واحداً، تُسارع الرغبة لولوج ترقبه - والتي لا تملك إلا الشكل، دون أن تستطيع ملأه. وعندما كتب لاكان:

> الرغبة هي ما يعرب عن نفسه في الفسحة التي يحفرها الطلب بجانبه، حتى يبدي الموضوع، بمفصلته للسلسلة الدالة، افتقاره لأن يكون مع **نداء تلقي تكملة الآخر**[١٠٦]،

فما الذي يعبر عنه غير ما ينتظر ها هنا، «منكتباً» في القلق

---

(١٠٥) الديوان. ص ٤٣. الأبيات ٩-١١.

(١٠٦) Jacques Lacan. Ecrits. Paris. Seuil. 1966. Op. Cit. p. 627

النسيبي؟ أن الطلب افتقار دائماً. وان هذا الافتقار يصر على أن طلب (الحب) ينتظر تكملته من الآخر، الذي لا يمكن أن نقول بأنه (يوجد)، والذي، من لحظتئذ، لا يمكنه أن يعطي (ما ليس في ملكه)، كما يوضح ذلك آخر الجملة التي قطعتها:

إذا كان الآخر - موضع الكلام - هو أيضاً موضوع هذا الافتقار.

وأن الرغبة، في الأخير، تتشبث بموضوعها لتعوض الفراغ الذي تركه الانفتاح على الآخر فاغراً فاه.

إن طلب الحب يتوجه لموضوع لا يوجد في أي مكان والذي يملك كل سلط اللغة لكن ليست له أية سلطة أخرى - لنسِمَها هنا بربة المعنى؛ تمضي الرغبة إلى موضوع لا تستطيع أن تعرف عنه أي شيء آخر، ساقطة إلى جانب الافتقار الذي له نزوع التعويض. إن هذه المصطلحات هي التي تأخذ مكانها وتترابط فيما بينها ضمن النسيب: لكن بلا تبصر. إن خيبة الحب تتحول إلى تنديد بالآخر المعتبر ملغىً؛ والرغبة الجامحة، في غياب الآخر، تختزلها إلى مجرد علاقة للذات بالآخر: وهو ما تعرفناه في الفشل في ترميزها؛ إن الجاهلي، الملتصق منذئذ بهذا الموضوع المأخوذ في حقيقته الوحيدة، يفشل في أن يرى ما ينقص في الموضوع ذاته، منصرفاً للرغبة فيه.

لا يمكننا أن ننكر بأن كل مواضِع الجهاز قد تم وسمها من طرف النسيب، عندما توقف على خيبة الأمل التي تقود إليها. إصرار النسيب ورزانته وانسجامه تضع، هكذا، صورة لتأمل متشائم حول مماحكات الموضوع المأخوذ بشرط الحب.

وإذا كان كل شيء يثْبُت عن كثب في النسيب، فإنني لن أعود الآن للحديث عن الأثر دون أن ألاقيه مرات متعددة، موضحاً المفاهيم التي سبقته ها هنا.

بدءاً يجب التوقف على ما في هذا الإصرار - في ذاته - على الأثر وعلى الرسالة وعلى الوشم، من فرادة، ليس فقط في شعر يقال عنه بأنه شفوي، ولكن في شعر يستعمله وكأنه يستعمل مفهوماً مفروغاً منه وبديهي. إنني لا أعرف أدباً قديماً يستعمل فيه هذا المفهوم ويحتل مكاناً بمثل هذه المركزية. إن الوضعية، مع المحاكاة الأرسطوطالسية، لهي، بصفة خاصة، صادمة: إذ يبدو أن ما كان يعد مشكلاً بالنسبة للجاهليين، ليس هو المحاكاة ولكن فك الرموز. وهو ربما إرث للحضارة التنجيمية العظيمة لبلاد ما بين النهرين. لكنه، إذن، إرث تغيرت نبرته بشكل كامل: حيث ما عاد النجاح هو مدار الموضوع وإنما الفشل. الأثر بوصفه وعداً لما كان من المفروض ان يُقرأ ورفضاً لأن يسلم نفسه للقراءة. إن المفهوم ضروري في النسيب، وبالخصوص لما تقود إليه هذه الازدواجية.

عندما يعلن الأثر عن نفسه قابلاً للقراءة، فإنه يكون ذا قيمة. وكل الإحالات على الدواة وعلى القلم و«الصفحة» تشهد على القيمة المرتبطة بمادة النص المكتوب نفسها، أي بالنص ذاته، الذي من المفروض أن قراءة المكتوب ستسمح بفك رموزه. الأثر وسيط الرمزي، وقبل ذلك، وسيط القصيدة ذاتها، من خلال الطريقة الصوتية للإنشاد: إن الإشارات للصدى المشوش يدل على أن الجاهليين كانوا يعرفون جيداً أيضاً كيف يرصدون هذا الوسيط. وبوصف الأثر وسيطاً للرمزي، فإننا لا نعجب من أن يكون في اللغة العربية من بين الكلمات المذكَّرة.

أما عندما يكون الأثر غير قابل للقراءة، فإنه يخيب الأمل ويفقد قيمته. فهو، تدقيقاً، لم يعد أثراً؛ يحتفظ بالشكل المادي، لكنه يفقد إحالته الرمزية. بيد أن المرأة، كما نصصنا على ذلك مرات متعددة، بوصفها محلوماً بها، مُتخيلة، محاكاة، لا تقع في سلطان الرمزي؛ من هنا كونها تفتقد للأثر الذي بإمكانه أن يظل أثراً. إن ما كان بإمكانها أو عليها أن تكون آثاراً لها توجد دوماً ممحوة.

عن ذلك ينتج توتر لا نلحظه في البدء. إن كل الآثار، في نص النسيب، خرساء، إنها هي التي ترخي بالعتمة على القصيدة، وهي التي تضع على المرأة وعلى المنزل - منزلها - إلغاء مكيناً، بل تصبح آثاراً لهذا الإلغاء نفسه، وله وحده. لكنها كذلك، لأنها في مكان آخر، بشكل آخر، وافتراضاً، كان بإمكانها أن تكون ذات دلالة. إن خيبة أمل النسيب مرتبطة بكونه يعلم ما معنى أثراً مقروءاً، لكنه لا يلاقي أي أثرٍ له مدلولٌ - إلا أن يكون سلبياً.

إن مفهوم الأثر يتضمن حظّاً يتحول إلى سوء حظ. والنسيب هو هذه الحكاية: حكاية تمزق أمام أثر أُنْثَوي-ممحو.

لآبنة عجلان بالجو رسوم
لم يتعفين والعهد قديم
لآبنة عجلان إذ نحن معاً
وأي حال من الدهر تدوم
أمن ديار تعفى رسمها
عينك من رسمها بسجوم[١٠٧]

تمزق، لكن ليس وحده. إننا نعلم أية نكبة أنطولوجية - وأي

(١٠٧) المرقش الأصغر . عن المفضليات. ص ٢٤٧.

قلق - يحدثها محو الأثر، بوصفه علامة - علامة ملائمة - على رخاوة الزمن، وعلى خواء المكان، وعلى نكوص كل حضور. بيد أننا قد ذكَّرنا لتونا بأنه ليس من قبيل العارض أن تكون الآثار الممحوة في النسيب هي آثار المرأة: أنها مؤنثة **لكونها ممحوة**. بهذا نعانق ما افتتح مجهودَنا لاستخلاص المفاهيم التي تسند النسيب: كل ما يبدو فيه بوصفه تفريغاً لنظام الأشياء المؤكد، يبدو فيه لأنه مُحتوىً في صعوبة - وتدوين - وضع العلاقة بين كلا الجنسين. إن طلب الحب ورغبة الرجل هما اللذان يفتتحان، فيما يخص المرأة، الفضاء الذي يدلف إليه قلق النسيب.

ومهما يكن الأمر في هذا الشأن، فإن ما دُقِّقَ لتوه من جديد حول علاقة الكائن-المرأة بالبنية الرمزية سيقودنا إلى أن نتابع للحظة الحوار المبَاشَرَ بين الجاهلي ولاكان (Lacan).

فعندما يكتب هذا الأخير أن المرأة ليست (كليةً[١٠٨])، قاصداً بذلك بأنها ليست خائرة كلية، وأنها ليست موسومة كلية بالرمزي - وليست قابلة كلية للترميز - فإنه لا يقول شيئاً، في العمق، أكثر مما تعرَّفَه قبله شعراء النسيب: إن امرأة الرباط تنتمي لنظام الرمزي وتأخذ فيه مكانها، وأن المرأة التي تتخذها المتعة موضوعاً لها لا تنتمي إليه، ولا تسعى، من غير شك، إلى الانتماء إليه.

على هذا، يتم الإتفاق من غير شك. لكن الأمر لا يستمر أكثر من ذلك؛ لأنه، بالنسبة للاكان، ما تُبعد به المرأة من التمامية الخاصة بالرمزي، لا يمكنه أن يكون استثناء في هذا الأخير، ويكرسها، بالمقابل، لأنْ تكون لها علاقة به بوصفه لا-نهائياً، في

---

(١٠٨) Jacque Lacan. Encore. Paris. Seuil. Notamment p. 47.

شكل شبه أنطولوجي، إن لم نقل شبه لاهوتي[١٠٩]؛ في حين أن المرأة، حسب شعر النسيب، بوصفها وعداً وخيبة، لم تكتف فقط بأن لا تعوِّض، في أي مكان، كونها لم تستطع، كلية، أن تصبح رمزاً، وإنما ساقت الآخر داخل طللها، ومعه الكائن الذي كان يروم إسناده.

إلى هذه الغاية يصحبنا الجاهلي إذا كنا نريد أن نستمع إلى ما يقول.

هذا هو الجهاز المفاهيمي للنسيب. وإذا كنت قد التجأت، كل مرة، لإيجاز المقابلة مع أحد أجهزة الفكر المعاصر، فلأنه في الواقع أكثر تشابها معه مما هو الأمر، مثلاً، بالنسبة للعصور (الكلاسيكية) أو الرومانسية. إن ما يبدو لي مهماً أن نلح عليه، ليس هو هذا التقارب في النبرة - لنقل: التشاؤم - وإنما هو استعمال **إجراءات** الفكر. إن النسيب يبني فراغ المكان بنفس عمليات مالارمي الفكرية، ويبسط غموض المعنى بنفس عمليات بيكيت. إن الشكل الذي يشتغل به نص تخييلي ليس أقل إيحاء من طريقة نص نظري؛ بل هو حتى أكثر دلالة من النسيج الذي تبسط فيه القصيدةُ الصور. وإذا كنا قد عُجنا على نهج هايدغر ونهج باديو أو لاكان، فلاكتساب وسيلة لأن ندرك، بشكل أحسن، أي تمفصلات للفكر يفترضها ما يبديه النسيب. إن الخلاصة التي تستأهل أن يتم الاحتفاظ بها، هي غنى وحذق عمليات النسيب. إنه لا (يقذف) بحقائق أو بحقائقه للمتلقي، إنه يبدي - لنستعمل الكلمة - الجهاز، مطالباً ب (إنتاج) ما هو إذن حقيقة - حقيقته.

---

(١٠٩) Encore. P. 68.

(٣)

ما بعد الجاهلية

إن قراءة كانت قاعدتها هي استنفاد فحوى القصيدة الجاهلية، مع الاحتراز من عدم تجاوزها البتة، قد تكون أعطت عنها، ربما، فكرة واضحة. بقي اقتراح فكرة متميزة: مجابهة شعر الجاهلية بطرف في الكتابة وفي الفكر شديد التعارض مباشرة، أو شديد التقارب حتى تكون حالات التقارب مناسبة وحتى تلقي الاختلافات أضواءً على ما تفعله الجاهلية وما لا تفعله.

أول مجابهة تفرض نفسها، بطبيعة الحال، هي مجابهة الفكر الجاهلي بالإجابة التي عمل القرآن على أن يفرضها عليه.

من المحايثة الجاهلية إلى التعالي القرآني

يوجد الشاعر الجاهلي - وهو واقف أمام الطلل كما لو كان واقفاً أمام شاهد على الفقد الذي هو فقد أصلي - محصوراً في تشاؤمية لا يبحث عن مخرج منها. إنه لشرط متفرد: ثمة ثقافات أخرى قامت حول القلق والاندثار، الذي هو اندثار العالم حتى، (مثل الأزطيك)، لكن كان لها - في هذا الشأن - ملجأ هو التوجه للآلهة واسترضاؤها عن طريق التضحية. لا شيء من هذا يبدو في

حضورية حضارة ما قبل الإسلام، ولا شيء في القصائد يدل على ترضية، بله تعويض عبر عبادة الأصنام. إن الأمر يتعلق بثقافة معلَّقَة ضمن تجربة الفقد. وانطلاقاً من ذلك يطرح سؤال: هل يمكن لضيق الراحل، لما سميته برثاء الذات (والعالم)، أن يشكل حالة قارة دون الإفضاء إلى تحول يقدَّم على أنه حل؟ هنا نفهم لماذا وكيف انبثق الإسلام: بوصفه إجابة لم يتم التفكير فيها حتى تلك اللحظة.

يجب أن نلاحظ على الفور بأن الفرض المفاجئ للإله **الأوحد** وضع، بحركة، حداً للتيه. كان الجاهلي فريسة لعالم متعدد، للتشتت. وبجرة قلم، جمع الواحدُ الكلَّ. مكن من قطب: هو الخالق وسيد الحياة والموت والبعث؛ وأكثر من ذلك، هو رب المعقول. لكنه ليس ذلك وحسب: إنه ما يعطي للعالم معنى من خلال ضمانه الانسجام لهذا العالم؛ وبما هو كذلك، فإن البحث عن أشياء العالم أصبح بلا قيمة، وملاحقة المرأة المحبوبة لا يعد شيئاً إلى جانب العروج نحو الله. لقد اكتشف الوحي نهاية، وقُدم على أنه النهاية الوحيدة الدائمة.

ويمكننا أن نقول بأن الضيق الجاهلي، بهذا المعنى، قد اقتيد للخروج من ذاك المكان المنزوي الذي كان يحتله في طوبغرافية الثقافة، وأنه قد اقتيد للتخلي عنه لينضم لتقليد الصعود نحو الخيرِّ- الواحد الذي هو، في الآن ذاته، تقليد الفلسفة وتقليد التصوف. بهذه اللمسة الفريدة، والتي تشكل تحديداً جواباً مقدماً لحضارة هي فريسة للتشتت وللا-امتلاك، تَشَكَّل إعلان الوحدانية المطلقة. وإذا ما أخذنا برسالةِ أوحد الدين بلياني، فإن الله ليس فقط

هو الأوحد بلا وحدانية، والفريد بلا فرادة؛

وليس فقط أن

ما يعنيه الرسول (. . .)، هو أنك لست «أنت»

بعبارة أخرى، أن معرفتك بنفسك ليست أي شيء آخر غير العكس؛ لكن بحصر المعنى، **ليس** ثمة **آخر** غير الأوحد:

> ذلك أن من يقبل أن يكون ثمة كائن آخر غيره، باق به وفيه، والذي يمر تباعاً عبر الانقضاء ثم انقضاء الانقضاء وهكذا دواليك إلى ما لانهاية(. . .)، هو وثني[1].

فبواسطة تحول حاد - مسَّ أيضاً، على ما يبدو، بعض الشعراء المعاصرين للنبي - انتقل العالم العربي من وضعية قصِيَّة لم يكن يوجد بها أوحد، إلى وضعية ليست أقل فرادة، من وجهة نظر ما سميته آنفاً بطوبغرافية الثقافات، من خلال التأكيد، دون نظر، بأن ليس هناك **إلا** الأحد.

في عالم القصيدة الجاهلية، الزمن هو سند الضياع، عامل الخيبة - مفتاح التشاؤم الذي لا مناص منه. وقد باشر القرآن، في هذا الشأن، تقويماً و، إن أمكن القول، إبدالاً للزمن. ورد في حديث:

> لا تسبوا الدهر، فالله هو الدهر[2].

الدهر هو القدر، والقدر هو الله ذاته. لقد كان القدر صورة من صور التيه، لم يكن يتوجه لأي مكان وكان هذا التردد يجسد في

---

(١) Epître sur l'Unicité absolue. Trad. Fr. Michel Chdkiewics. Paris. Les deux océans. 1982. § 2, 5, 9.

(٢) تاج العروس. المجلد III. ص ٢١٨.

الطلل؛ إنه الآن مدة زمنية خطية تستطيع أن تؤدي، أو عليها أن تؤدي إلى الأزل. وتستتبع هذا سلسلةٌ كاملة من النتائج.

فالدهر، أولاً، يكف عن أن يكون غير قابل لأن تفك رموزه - وإن استمر في الضغط والتشويش. كما يكتب ابن عربي:

الزمن يسحقني ولا يمحقني[٣].

ثم إن البعد الأساس للزمن لم يعد هو الماضي. انصرام الوقت كان بالنسبة للجاهلي مرادفاً لفقد اللحظة الآفلة، وكان يثمِّن اعتماداً على هذا الأفول نفسه؛ وهو موقف يعني نوعاً من: لا مستقبل، اللهم إلا في وطأة ضرورةِ الحَمل المستمر للجرح الذي يعتبر الطلل لسان حاله الدائم. الإسلام يقلب المسألة: ليس الماضي هو المهم، ومن المرجح أن لا يكون خطأً القول بأن التاريخ يبدأ من جديد مع نزول الوحي؛ يبدأ من جديد مولياً وجهه شطر مستقبل هو مستقبل الإشراق، ونحو وعد هو وعد حياة المستقبل. إنه لا يمكننا إلا بصعوبة أن نقيس بطريقة جذرية القطيعة التي أتى بها الإسلام والضوء الذي ألقت به هذه القطيعة من هذا الجانب كما مِنْ ذاك: ما كان معتبراً علامة على حقيقة فظة يَمَّحي؛ وما لم يكن معتبراً حتى، يصبح هو الأساس.

وفي الآن نفسه انبثق بعد جديد: لقد بكى الجاهليون قدراً لم يكونوا يشعرون فيه انهم مسؤولون؛ أما زمن القرآن، بوصفه الزمن الذي يعرف فيه أو لا يعرف كل واحد الإنصات للوحي، فإنه قد أصبح مسؤولية. وهذا ما سمح للقرآن، مع ذلك، أن يشير للماضي - بوصفه زمناً لـ«الجاهلية» - وأن يصف الجاهليين بِمُخالفة الصَّواب:

---

(٣) الفتوحات المكية. القاهرة. ١٣٢٩هـ. المجلد II. ص ٥٣٨.

إن الذين كفروا سواء عليهم أنذرتهم أم لم تنذرهم لا يؤمنون ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم وعلى أبصارهم غشاوة ولهم عذاب عظيم[٤].

هذا الختم على القلوب وهذه الغشاوة على الأبصار، ألا يغريان بأن نرى فيهما صمم الطلل وخرسه؟ كما أن أحد ملامح سلسلة من القطائع التي نراها تتسلسل هو ثنائية المصطلحين: «دار/ منزل» فالجاهليون يستعملون باستمرار «الدار»، التي تدل على موضع (أو مكان) الفقد، فالمفهومان معاً في الكلمة غير منفصلين. ويستعملون أيضاً «المنزل»، الذي يعني، في الآن نفسه، المكان الذي نحتله والمكان الذي ننزل فيه. القرآن لا يستعمل المصطلح الأول إلا للإشارة لليوم الآخر، أي يوم الحساب، ويحول الثاني، بشكل طبيعي، ليدل على المكان الذي ينزل فيه الوحي. وهكذا يعرف ابن عربي المنزل بوصفه:

المكان الذي ينزل الله فيه نحوك أو الذي تنزل أنت عليه[٥].

وفي هذا كما في ذاك، فإن الديار/ المنازل، مخصوصة بمعنى يمكننا أن نسمَه **بمعنى الغاية**؛ لكنها عند الشاعر شهادة على فقد كلي، أما بالنسبة للإسلام، فإن الديار «الروحية» هي مكان ومراحل نوع من الزيارة: فهي تسَطِّر طوبغرافية الإشراق. لن نعجب إذن من أن يكتب ابن عربي:

السُّوَر هي المنازل[٦]

---

(٤) السورة II. الآيتان ٦-٧.

(٥) الفتوحات. ص ٥٧٧.

(٦) المصدر نفسه. ص ١٩٢.

ولا من أن يكون عرفان شهيد[٧] قد استطاع أن يبين كيف تنتقل سورة الشعراء من التيه إلى فضاء بلا معالم، إلى الخطأ:

والشعراء يتبعهم الغاوون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون ويقولون ما لا يفعلون[٨].

يقودنا هذا إلى نقطة أخرى أساس من المواجهة. إن دين الكتاب يضع النص ليس في قلب تعليمه وحسب، ولكن في قلب الحياة.

وما فرطنا في الكتاب من شيء[٩].

أكثر من ذلك: الوحي أنزل بحرفيته، بلغته وبشكله. الكتابة توجد أيضاً في مركز القصيدة الجاهلية، بوصفها مصدراً للاستعارات التي رأينا حمولتها الأنطولوجية: غير أنها لا تذكر فيها إلا بوصفها ممحوة، يجب أن ندقق: منذورة للمحو. إن امحاءها نفسه هو ما يشكل ضمنها موضوعَة. ومن القرآن إلى هذا، المسافة هي من مع إلى ضد. نص الوحي هو، في الآن نفسه، مُمَوْضع - له تاريخ ومكان ولغة - نُقل بواسطة النبي، وفي الوقت نفسه هو للجميع، كوني وخالد. إنه غير قابل للمحو: بمصدره كما بقدره. أليس واضحاً بأن القرآن، بهذه الطريقة يجيب عن هذا الانشغال باندثار النص الذي كان يلاحق الجاهليين؟ بالنسبة إليهم، لقد كتب وقد فُقِد؛ بالنسبة للإسلام، لقد كتب وسيبقى كذلك إلى الأبد. نتبين هنا، ثانية، الحركة التي يرج الإسلام بواسطتها القلق الجاهلي: جواب من الحسم بحيث لم يترك للسؤال مخرجاً.

---

(٧) Journal of Arabic Literature. Vol. XIV. 1983.

(٨) XXVI. ٢٢٤ إلى ٢٢٦.

(٩) VI. ٣٨.

أن يكون الجواب قد قدم من طرف النص، فذلك يستدعي تبايناً أساساً أخيراً. كانت الجاهلية تتوقف على الأثر، الذي يعد هو نفسه توقفاً للمعنى. والحال أنه ليس ثمة، ربما، مفهوماً تم التنصيص عليه باستمرار في القرآن مثلما تم التنصيص على (آية – Signe) – بوصفها، في الآن نفسه، إحالة على دلالة، على دليل، وبوصفها تدليلاً على حقيقة. وعلينا أيضاً أن لا ننسى بأن نفس المصطلح يدل على آية قرآنية، التي عليها أن تكون إذن (دليلاً على الحقيقة).

إن الله فالق الحب والنوى يخرج الحي من الميت ومخرج الميت من الحي ذلكم الله فأنى توفكون؟ فالق الإصباح وجعل الليل سكناً والشمس والقمر حسباناً ذلك تقدير العزيز العليم وهو الذي جعل لكم النجوم لتهتدوا بها في ظلمات البر والبحر قد فصلنا الآيات لقوم يعقلون وهو الذي أنشأكم من نفس واحدة فمستقر ومستودع قد فصلنا الآيات لقوم يعقلون[١٠]

الآية موجودة في كل مكان، بالنسبة للذي يعقل، والوحي يُلزم بالوصول لدلالتها. والآيات القرآنية نفسها هي آيات/ علامات على المؤمن أن يحملها في ذاته وأن يلزم نفسه بتدبر معانيها. من هنا، فإن العالم الإسلامي، على العكس من الجاهلية، يفرض نفسه بوصفه عالم هيرمينوتيقا جذابة. إن ما يشكل هنا مذهبا، يمكن أن يلخص في هذه الصيغة الجديدة:

إن في ذلك لآيات لقوم يعلمون[١١].

---

(١٠) VI. ٩٥-٩٨.

(١١) X. ٦٧.

وهو مذهب شفاف بالنسبة لمن يحسن السمع والنظر. عالم معروف بكونه معتماً، واقفاً على أثر ممحو بوصفه الحقيقة الوحيدة، يعارضه عالم كل شيء فيه يحال إلى الله، كل شيء فيه خلقه هو ليُجليه، وحيث يكون التأويل الصحيح للآيات هو القول بحمل الوحي، وحيث تُنْزَل الإدانة بمن لا يحسن تبين ما قدم على أنه بديهي في الآية.

هذان، إذن، عالمان متعارضان ينير أحدهما الآخر: الواحد يعوض اللا-محدد، (أنا الزمن) يعوض الزمن الضائع دائماً، المنزل الروحي يعوض المنزل المهجور، الكتاب الخالد يعارض النص الممحو(١٢). تُقدم الجاهلية وشعرها، أحياناً، على أنهما (هيآ) للعصر الإسلامي؛ لكنه سيكون اكثر صواباً أن نكتب بأن القرآن قد

---

(١٢) تمكنني هذه الملاحظة من أن لا أخصص أكثر من هامش واحد لهذا النقاش الذي اندلع مع بداية هذا القرن، والذي أثار، عن باطل، كثيراً من الضجيج بين «الاختصاصيين»: كان قد تم طرح سؤال أصالة او تاريخ القصائد الجاهلية، وأثيرت شكوك عن ان المر قد يكون متعلقاً بقصائد تنتمي لبداية العصر الإسلامي وأُريد تمريرها على أنها تنتمي لعصر ما قبل الإسلام بسبب عدم احتوائها على مرجعيات اسلامية. فإنجليزي يسمى د. ب. مارغليوت (The Origins of the (arabic poetry in Journal of the royal asiatic Society. Juillet 1925 والمصري طه حسين (في الشعر الجاهلي) عدَّدا حوا هذه الأطروحة الحجج: الأنطربلوجية واللسانية والتاريخية والنصية. وإن ما يصدم في هذه القضية لَهو مدى إعرابها عن انه حتى لدى المستشرقين لا يمكن التخلص من فكرة كون الجاهلية = البربرية، وأنه ليس مفكراً فيه، بالخصوص، أن تكون ثمة ثقافة عربية قبل إسلامية.
وبعد ما رأيناه من تعارض كامل بين فكر الجاهلية وفكر القرآن، من بإمكانه أن يضع موضع شك انتماء الشعر الجاهلي لثقافة مختلفة جذرياً عن ثقافة الإسلام؟

بنى، جزءاً فجزءاً، جواباً اعتماداً على نظرة عالم الجاهلية وعلى استعمالاته المفاهيمية.

نسيب فريد وحده

لقد قام النقاش المرتبط ببعدية الشعر الجاهلي في الشعر العربي «الكلاسيكي»، أي شعر ما بعد الإسلام، قبل أي شيء آخر، على قضية النسيب.

لا مناص ها هنا من موضعة تاريخية. فإذا أخذنا بعين الاعتبار تعريف النسيب الذي قدمه علماء لغةِ القرون الهجرية الأولى، وهو تعريف أكثر من فقير، يُختزل إلى مجرد ملخص للسيناريو، فليس بغريب أن يكونوا رأوا في جزء كامل أو في نبرة شعر ما بعد نزول القرآن، مجرد تكريس للنسيب: وهم يعنون بذلك، عملياً، كل شعر الحب. وهكذا يتحدث قدامة بن جعفر (ت. ٣٣٧ هـ) عن نسيب (تقليدي) يمكنه، بالتأكيد، أن ينتمي للشعر الجاهلي، لكنه (يُفهم) من خلال دراسة شعر الغزل التي قامت خلال القرون الإسلامية الأولى. ونحن نعي جيداً دواعي هذا التأكيد على الاستمرارية. فمن جهة، مكانة الشعراء نفسها ضمن الجماعة الإسلامية الأولى، وانتماؤهم للتقليد البدوي، ووضعيتهم الهامشية في مجتمع يصبح موحداً أكثر فأكثر، جعلتهم يعلنون عن قرابتهم من سلفهم (بعضهم، فضلاً عن ذلك، كان قد عاش وتابع العبور من مرحلة إلى أخرى). ومن جهة أخرى، فإن روح النسيب ونبرته كانتا، إذا أخذنا بالتعريف الإجمالي الذي ذكرنا به، قد احتُفظ بهما في شعر الحب، الذي قيل بالخصوص - وهذا أمر فريد بالتأكيد - في مجموعة المرأة المعشوقة مع ظعنها الذي يبكيه الشاعر. هذه التشابهات نفسها وهذه الاستمرارية بالذات هي ما حذا بالنقد الحديث إلى أن يقتفي أثر

التقليد وأن يضع تحت نعت النسيب جزءاً كبيراً من شعر ما بعد الإسلام. السؤال إذن هو: ما القصد بشعر النسيب؟ الخيوط الدقيقة لشكل سردي عائم، أم القصيدة المتماسكة في شكلها وفي فكرها الذي وصفناه؟ ثم أليس من قبيل الخطأ في التلاؤم أن نعامل بنفس الشكل البناية وما يسميه المهندسون هيكلها لبناء بناية أخرى مختلفة؟ إنه اعوجاج مثقل بالعواقب، ما دام هو - لقد بينت ذلك باستمرار - الذي يعرقل قراءة للنسيب كما أنتجه الجاهليون في جوهره. هل علينا أن نكرر من جديد بأن النسيب جاهلي، وأنه شكل شعري متفرد ابتدعته الجاهلية، وأن ما نقل منه قد فقد معناه الخاص بمجرد أن حول إلى إطار فكرٍ آخر. وقد كان من باب تحصيل الحاصل، تخصيصاً، أنه لم يكن ممكنا - اعتباراً لما يعد نسيباً حقيقياً، بالنظرة للعالم التي يحويها وبنظام الأفكار الذي يقوم عليه - الاحتفاظ به حياً في العالم القرآني الذي رأينا لتونا درجة تعارضه معه.

والحال أنه إذا كانت بعض ملامح النسيب قد تم الإعجاب بها إلى درجة أنْ تم الاحتفاظ بها، فإن قراءته قد تغيرت جذرياً.

الزمن الأول، الزمن المحور في النسيب، أي الموعد مع الطلل، غائب باستمرار في شعر ما بعد الإسلام، الذي يقلص من داعي بعد الحبيبة. وأكثر من ذلك: لا نعدم سخرية تجاه وقوف هو شاهد على «ضعف» روح الجاهلي. وأبيات أبي نواس (حوالي ١٣٠ - ١٩٨ ه)، في هذا الموضوع شهيرة:

قُـل لِـمَـنْ يَـبْـكـي عـلـى رَسْـمٍ دَرَسْ
واقـفـاً، مـا خَـرَّ لَـوْ كـان جَـلَـسْ[١٣]

(١٣) الديوان. بيروت. دار الكتاب العربي. ص ١٣٤.

أحسن من وقفة على طلل
كأس عُقار ، تجري على ثمل[١٤]

اعدل عن الطلل المجبل، وعن هوى
نعت الديار، ووصف قدح الأزند
ودع العريب، وخلّها مع بؤسها
لمحارف ألف الشّقاء، مُزنّد[١٥]

فحيث يكون الوقوف حاضراً، يرفق، بالتأكيد، بمشاعر، لكنه بعيد عن أن يتصف بتلك الحتمية القطعية التي كانت تميزه. إنها، دفعة واحدة، المسافة بين حزن الحب وبين التخلي. عندما أصبح الطلل عرفاً، بل بلا قيمة تذكر عند شعراء البلاط، صار يُحتفظ به أحياناً، وأحياناً يتم التخلي عنه، لكن لا يؤخذ أبداً مأخذ جد:

هل عرفت اليوم من شنباء بالنعف رسوما؟
غيرتها كل ريح تذر الترب مسيماً
حرجفاً تذري عليها أسحماً جوناً هزيماً[١٦]

إنه نص ملفت بالفعل، لكونه يشكل انتقالاً: فعمر بن أبي ربيعة قد عاش بين ٢٤ و٩٣ هجرية، وشعره - كما كتب أندري مكيل - (متأثر أحياناً بمعلقات ما قبل الإسلام القديمة، وأحياناً أكثر تجديداً)[١٧] بما يختطه لنفسه من مواضيع حب تتصف بالرقة

(١٤) نفسه. ص ١٤٧.
(١٥) نفسه. ص ١٥٩.
(١٦) عمر بن أبي ربيعة.
(١٧) نفسه

وباللطف معاً. عناصر اللقاء حاضرة دائماً لكنها فقدت طابع البعدية، وتتميز، على العكس من ذلك، بلمسات تفصح عن العزاء. المرارة تسلمه، دفعة واحدة، للألم.

كما أن الطلل لم يعد أصم كلية. فثمة تبادل يحصل بينه وبين الشاعر؛ أو هكذا يتخيل الشاعر على الأقل. وهو أمر لا يمكن أن يتم التفكير فيه في النسيب، بل يبدو أن الطلل قد أضحى قادراً حتى على أن لا يبقى أخرس. كل ذلك يوجد مختلطاً في هذه الأبيات لأبي تمام (عاش ما بين ١٩٠/ ٢٣٠ هـ) حيث نجد في الطلل «المسكون»، فضلاً عن ذلك، شيئاً ضاحكاً:

فاسألنها واجعل بكاك جواباً
تجد الشوق سائلاً ومجيباً
قد عهدنا الرسوم وهي عكاظ
للصبي تزدهيك حسناً وطيباً
أكثر الأرض زائراً ومزوراً
وصعوداً من الهوى وصبوباً[١٨]

إننا نرى أن الطلل لم يعد هو «هذا» المنتمي للمكان الفارغ الذي يتسمر الشاعر أمامه ـ والذي ينتهي بأن يصبح هو الحقيقة. إنه الآن معلمة «نزورها»، ولحظة حوار يقيمها الزائر مع نفسه، إن لم يقمها معه. وأكثر من ذلك: إن ما يفكر فيه، بحنين، هو تناوب (الأعالي والأسافل)، بعيداً عن الفقد الكامل الذي نعرفه. ما الذي يعنيه انتقال مثل هذا؟ من جهة، أنه لم تعد هناك أنطولوجية ولا، بصفة أعم، ممارسة تتطلب، باستمرار، فكراً. ومن جهة ثانية، أن

(١٨) أبو تمام. الديوان. القاهرة. دار المعارف. ط ٥. ص ١٥٧. الأبيات ١-٣.

سجل القصيدة قد أصبح سجل **الذاتي**. لم يعد الشاعر يتوجه نحو نظام الأشياء، وإنما نحو ذاته. أمرٌ ما هُجر، وآخر اقتُحم: ما سيحدد شعور الحب، إلى غاية الرومانسية.

من هنا ينتفي القلق ويحل محله عمل ذهني مرجوج ينتقل من ملاحظة مأسوفة إلى هم؛ وهو هم مكتنف في تأرجح للمشاعر لا يستقر على حلٍّ:

هاجِ البكاء على العين الطموح الهوى
مفرق بين توديع ومحتمل[١٩]

ارتجاج من خلاله عملت أبيات مشهورة جداً للمجنون (٤٤-٦٨ هـ) على الإمساك عن طريق التضاد على تجمد الجاهلي المسكون بالديار المنغلقة على امحائها:

فَوَاللّهِ ثَمَّ وَاللّهِ إنّي لَدائِبٌ
أفكِّرُ ما ذنبي إلَيكِ فَأَعجَبُ
وَوَاللّهِ ما أدري عَلامَ هِجرتِتني
وَأيَّ أُموري فيكِ يا ليلَ أَركَبُ
أأَقطَعُ حَبلَ الوَصلِ فَالموتُ دونَهُ
أم اشربُ كأساً منكُمُ لَيسَ يُشرَبُ[٢٠]

إنها ذاتية متبناة كلية وتقود القصيدة إلى نوع من اللهاث تتقاطع فيه حالات التعجب والتساؤلات وتتسارع على شكل سيدفع بالقارئ الحديث إلى التفكير أحياناً في المأساة الراسينية وأخرى في الحماسة

---

(١٩) صريع الغواني. الديوان. القاهرة. دار المعارف. ط ٢. ص ٣-٥. البيتان ٢-٣.

(٢٠) الديوان. ص ٤٥.

الرومانسية - أكثر بكثير مما يحصل من ذلك في حال بعض قطع النسيب. أكثر من ذلك: في هذه الدوامة تبرز موضوعة لم نصادفها البتة من قبل: وهي الشعور بالذنب المحتمل عند الشاعر. فها هو يتساءل عما عساها تكون أخطاؤه. القصيدة، بطبيعة الحال، لم تستطع الانتقال إلى مجال الذاتي دون أن تقع فيه على الإحساس بالذنب. أما الجاهلي، المأخوذ بشكل السؤال الذي كان يطرحه والمختلف تماماً، فكان يهاجم، بالأحرى، المرأة والقدر وللانتهاء - أو للابتداء - طبيعة الأشياء.

أن تكون الحماسة قد أخلت المكان للرثاء، وأن تكون القصيدة قد ركزت على البكاء، فإن عودة الشاعر لما يمكن أن يكون خطأه يغير النبرة لكنه لا يغير الموضوع. هكذا نجد عند صريع الغواني (ت. ٢٠٨ هـ):

وإني لأخلو مذ فقدتك دائباً
فأنقش تمثالاً لوجهك في التراب
فأسقيه من عيني وأشكو تضرعاً
إليه بما ألقاه من شدة الحب
فوالله ما أدري بما أنا مذنب
إليك سوى الإفراط في شدة الحب
فإن كان ذا ذنبي الذي تدعينه
فلا فرج الرحمن ذلك من ذنبي
بطرفي وقلبي يستذلني الهوى
فمن ذا الذي يعدي على الطرف والقلب[٢١]

(٢١) شرح الديوان. ص ٢٨٨. الأبيات ١-٥.

بكاء الجاهلي لا يسعى إلى **إثارة شفقة** أحد - لعدم وجود أي أحد، ولا حتى القدر، والذي يمكن أن تثار شفقته: كان الجاهليون يتميزون بموضوعية الحدث؛ أما صريع الغواني فيريد أن يؤثر وأن يقنع؛ فالبكاء هو أيضاً حجة، فقد أخذ مكانه فيما كان ملغىً من النسيب مبدئياً: تواصل الذاتي مع الذاتي.

أما فيما يتعلق بالزمن، فإن شعر ما بعد نزول القرآن لا يخلو بالتأكيد من تشاؤم، وأبو العتاهية (١٣٠-٢١٠ هـ) أو أبو العلاء المعري (٣٦٩-٤٤٩ هـ)، يعادلان، في هذا المنحى طرفة بن العبد أو بشر بن أبي خازم. إذ لا شيء يعد أكثر تواتراً من الشكوى من آثار الزمن. لكن لها معنى آخر مختلفاً، لكونها لم تعد ثابتة ضمن **البكائية** lamento التي يحكمها ظعن الظعائن. إن قصيدة لأبي العتاهية - تفتتح بتأمل في مقبرة - يتم التطرق فيها لكل التيمات الكلاسيكية المتعلقة بـ«العُجب»:

وَعَجِبتُ إذ نَسي الحِمامَ وَليسَ مِن
دونِ الحِمام وَإن تأَخَّرَ مُنتَهى
ساعاتُ لَيلِكَ وَالنَّهارِ كِلَيهِما
رُسُلٌ إليكَ وَهُنَّ يُسرِعنَ الخُطا
وَلَئن نَجَوتَ فإنّما هيَ رَحمَةُ الـ
ـمَلِكِ الرحيم وإن هَلَكتَ فَبِالجَزا
يا ساكِنَ الدنيا أَمِنتَ زَوالَها
وَلَقد تَرى الأيامَ دائرةَ الرَّحى[٢٢]

(٢٢) الديوان.

ويقدم، دون تحول سردي، أبو العلاء المعري تأملاً أخلاقياً:

أَديـنُ بِـرَبٍّ واحِـدٍ وَتَـجَـنُّـبٍ
قَبيحَ المَساعي حينَ يُظلَمُ دائنُ
لَعَمري لَقَد خادَعتُ نَفسيَ بُرهَةً
وَصَدَّقتُ في أشياءَ مَن هُوَ مائنُ (...)
..... وَفي أَيِّ دَهرٍ لَم تُبَتَّ القَرائنُ (...)
رَكِبنا عَلى الأعمارِ وَالدَّهرُ لُجَّةٌ
فَما صَبَرَت لِلمَوجِ تِلكَ السَّفائنُ[٢٣]

فحيث كان النسيب يعتبر الطلل بمثابة التجلي الوحيد للزمن، والمماثل، من لحظتئذ للضياع، يتعلق الأمر الآن بمعارضة «التنوع» **بلحظة ميتة**. وحيث كانت توجد هذه الأخيرة في القصيدة الجاهلية (في النسيب أحياناً وأحياناً في ألم الملحمة النهائية)، لم يكن ثمة سوى المرارة؛ أما الآن فهي تذكير أخلاقي، ديني في النهاية، رفض للوهم «الكاذب» وفعل خضوع لـ«العلي الواحد»: الله يعرف كل شيء، يأمر بكل شيء، وهو الرحيم. إن تأكيد التعالي يجيب أسى الحياة الدنيا:

ومَا تَعدِلُ الدُّنيا جَناحَ بَعوضَةٍ
لَدى اللّهِ أو مِقدارَ زغبَةِ طائرِ[٢٤]

يعلق أبو العتاهية؛ ثم:

أَفناهُمُ مَلِكُ المُلوكِ فأصبحوا
ما مِنهُمُ أحَدٌ يُحَسُّ ولا يُرى

---

(٢٣) اللزوميات.

(٢٤) أبو العتاهية. الديوان.

(. . .)

وَهُـوَ الـمُـقَـدِّرُ وَالـمُـدَبِّـرُ خَـلـقَـهُ
وَهُوَ الذي في الـمُلكِ لَيسَ لَهُ سِوى
وَهُـوَ الـذي يَـقـضـي بِـمـا هُـوَ أَهـلُـهُ
فينا ولا يُقضى عَلَيهِ إذا قَضى[٢٥]

هنا أيضاً، إذا ما ساوَرَنا تقاربٌ، فمع الأبيات الدينية لراسين. وكما كان منتظراً، فإننا سنبحث سدىً عن تعارض أكثر جذرية للمماثلة، دون الرجوع إلى الفكر الجاهلي. تعارض بالنسبة لدلالة الزمن، الذي يحكم آخرَ، أكثر عمقاً، وبالنسبة لتكوينه ذاته؛ إننا نعثر هنا من جديد، طبعاً، على ما سبق أن قلناه في المجابهة مع القرآن: مستقبل الإشراق قد أخذ مكان ما شكل تأرجحاً للزمن في الماضي البعيد. ولْنضف الآن هذا الملمح الجديد للذاتية: لم يكن الأمر مقصوراً على الشاعر الجاهلي في أن يكون الماضي وحده هو الثابت؛ إذ على شاعر ما بعد الإسلام أن يلتفت نحو ما يعيِّنه له الوحي كنهاية. فقد أصبح الموضوع مسؤولاً عما قد يعنيه انصرام الزمن.

إن هناك نقطة ملفتة - متوقعة على أي حال - تتمثل في طلب الحب الذي تهذب إلى درجة اختفاء ملْفوظ الجنس اختفاءً نهائياً؛ ولم يفضل سوى الوصف المُؤَمثل للمحبوبة. من ذلك أبيات الشاعر الأندلسي إبن زيدون (٣٩٣-٤٦٣ هـ):

ما جال بعدك لحظي في سنا القمر
إلا ذكرتك في ذكر العين بالأثر

---

(٢٥) ملحق الديوان.

ولا استطلت ذماء الليل من أسف
إلا على ليلة سرت مع القصر
ناهيك من سهر برح تألفه
شوق إلى ما انقضى من ذلك السمر
فليت ذاك السواد الجون متصل
لو استعار سواد القلب والبصر
أما الضنى فجنته لحظة عنن
كأنها والردى جاءا على قدر
فهمت معنى الهوى من وحي طرفك لي
إن الحوار لمهوم من الحور
والصدر مذ وردت رفها نواحيه
توم القلائد لم تجنح إلى صدر
حسن أفانين لم تستوف اعيننا
غاياته بأفانين من النظر
واهاً لثغرك ثغراً بات يكلؤه
غيران تسري عواليه إلى الثغر[٢٦]

كل إطار - كل استدعاء للديار - قد اختفى؛ يوجد الشاعر وحيداً رفقة الليل والذكرى؛ العيون والنظرة هي المرجعيات العنيدة، كما لو كانت تشكل موطن العلاقة الغرامية بامتياز ولسان حالها؛ حتى ليبدو كأن قُبلةً تتطلب جرأة باهرة ونادرة؛ وحتى إذا بدا لنا التطرق ل(الجمال) غير لائق نسبياً، فإن علينا أن نسجل بالخصوص

(٢٦) ابن زيدون. الديوان. بيروت. ١٩٧٥.

السمو نحو (الجمال) كما لو كان نحو قيمة مثالية عصية على الوصف بنفس مقدار سموها بالنسبة للساعي من أجلها. وبالنسبة لـ«الأسف»، أفلا نشتم فيه النبرة الجديدة للرغبة، بأن تكون فيه وكأنها كامنة - مع أن السهد المرير يرفق بـ«ما الفائدة؟»

وعندما يكون التركيز بالدرجة الأولى، عكس ذلك، على الرغبة، كما هو الشأن عند أبي نواس، فإن ذلك يحصل ضمن قطيعة نبرية قوية، على طريقة النشيد الخمري؛ وهي حركة انقلابية من الدقة بحيث تبقى معها قصيدة ابن زيدون قصيدة استيهامية.

لا تَبكِ لَيلى وَلا تَطرَب إلى هِندِ
وَاشرَب على الوَردِ مِن حَمراءَ كالوَردِ
كأساً إذا انحَدَرَت في حَلقِ شاربِها
أَجدَتهُ حُمرَتَها في العَينِ وَالخَدِّ
فَالخَمرُ ياقوتةٌ والكأسُ لؤلؤةٌ
مِن كَفِّ جارِيَةٍ مَمشوقةِ القَدِّ
تَسقيكَ مِن عَينِها خَمراً وَمِن يدِها
خَمراً فَما لكَ مِن سُكرَينِ مِن بُدِّ
لي نَشوَتانِ وَلِلنُّدمانِ واحِدةٌ
شَيءٌ خُصِصتُ بِهِ مِن بَينِهم وَحدي(٢٧)

نلاحظ أي انشطار قد حدث: ملمح رائق خاص بالنسيب كان هو انصهار تجربتين: تجربة لطف الشاعر أمام رقة الظعينة، وتجربة الرغبة المتأججة الملتمَسة؛ الأمثَلَةُ والتهتك يسيران من الآن فصاعداً كل في سبيله وكل بطريقته.

(٢٧) الديوان. ص ٢٧. الأبيات من ١-٥.

بقي أن الجوهري؛ ما يجتاح الشعر الكلاسيكي، يمكنه أن يُلخَّص في كلمة لأندري مكيل: **حب الحب**[٢٨] - وهو الحب الذي دفع ابن داوود لأن يقول:

«واجب كل واحد أن يبقى طاهراً لتخليد الرغبة التي تتملكه مع الرغبة التي ينشدها»[٢٩]

الشيء الذي نفهم منه بأن الشاعر قد غامر بما لا نعثر عليه البتة في النسيب، الموضوع دائماً تحت شارة ما هو غير قابل للإصلاح: التطرق للقيا؛ **للمّ الشمل**، إن لم يكن في هذا العالم ففي الآخر.

فَلَو تَلتَقي أَرواحُنا بعدَ مَوتِنا
وَمِن دونِ رَمسَينا مِنَ الأرض مَنكِبُ
لَظَلَّ صَدى رَمي وإن كُنتُ رِمَّةً
لِصَوتِ صَدى لَيلى يَهُشُّ وَيَطرَبُ[٣٠]

الدال في النسيب هو أن انصراف الظعينة يعني: الطلل فارغ وأخرس، **قسوة** الدهر، غموض المرأة، شقاء الرجل. إن ما نفهمه بجلاء، أثناء قراءة المجنون، هو أن القصيدة عند شعراء ما بعد الإسلام - أخذاً بكلمة قدامة - هي ملفوظ حالة من حالات الشاعر، في حين كان النسيب قراءة **للعالم** وللإنسان في أحضان العالم.

بكلمة؛ من قارة النسيب لم تفضُل سوى جزر متناثرة ضمن طوبوغرافية مختلفة: حيث من المستحيل العثور عليه ما دام شعر

---

(٢٨) مذكور. ص ٢٠٠.
(٢٩) كتاب الزهرة. الفصل الثامن.
(٣٠) المجنون. الديوان.

الحب الجديد مَقُوداً بتأنيب الضمير وبالتوجه للتعالي، وما دام غريباً عن البحث عن ما يتكشف من الكائن ضمن مأزق طلب الحب. ويمكننا أيضاً أن نقول، دفعة واحدة: منذ اللحظة التي فقد فيها الوقوف بالطلل دوره كمركز، انسحب النسيب من المشهد. ونادراً ما يمكننا أن نصادف مثالاً كهذا عن استمرارية معلنة في السطح من أجل قطيعة بنيوية بهذه الجذرية في العمق. ومما لا يعد أقل إدهاشاً هو أنه ليس مؤكداً بأن هذه القطيعة ذاتها قد كفت عن تحديد حقل شعر الحب، ليس فقط في الشرق، عن طريق قناة الشعر الغَزِل، وإنما أيضاً في الغرب، لنقل حتى بودلير.

ومهما يكن من أمر، فإن قراءة قصائد ما بعد الإسلام، لا تدع أي مجال للالتباس بالشعر الجاهلي. وعن لا-اختزالية الجاهلية هذه، يقدم النسيب خير مثال. وهو ما يشكل دليلاً إضافياً على الوحدة البنيوية للنص الجاهلي وعن نسقية systématicité نظامه.

وإذا ما نظرنا لهذه الملاحظة بشيء من حياد، فإن مجموع التمايزات التي رأيناها تظهر، تُغَلِّف تمايزاً آخر أكثر احتجاباً وأشد جذرية: إن شعر العصر الإسلامي - لكن ليس الإسلامي وحده - يستعمل نظاماً من الأفكار استلمه، ولم يبتدعه هو، ينتقي منه بعض العناصر ليعرضها في ذاتيته. إن القصيدة الجاهلية تنشئ هي نفسها مفْهَمتَها التي تقوم عليها: ويمكننا أن نكون مطمئنين، على الأقل، إلى أن كثافتها لم تُمنح لها البتة بوصفها كثافة أقيمت قبلها، وإلى أن الفعل الشعري هو الذي ألبس حمولتها بقرارِ فكر.

المنزل الوحيد

مفارقة - لكن، بإمعاننا النظر فيها، نجد أنها ليست كذلك: إن

النصوص، سواء بتواترها البنيوي أو باحترامها للحمولة العميقة التي تبدو وكأنها مُسنَدة للنسيب وتعيره، كي تجيبه، بعضاً من تمفصلاتها الأساس، أي تلك التي يتمحور عليها معناه، نعثر عليها في التصوف الإسلامي.

١- بترك النسيب جانباً، لم نعد نعثر على نقطة التمركز هذه؛ على هذه اللحظة المحور التي شكلها فيه الوقوف بالطلل. والحال انه بمجرد نشوء أدب صوفي عظيم، وجدت فيه صورة الوقوف (التي أصبح اسمها وقفة). ولم توجد فيه بوصفها تمفصلاً ضمن تمفصلات أخرى، تمرر من خلالها التجربة الصوفية، ولكن كإطار هو من الأهمية بالنسبة لفكر الصوفية بحيث سيروم أحياناً ابتلاعه كلية.

ويبدو غريباً أن التقارب لم يُقَم بصفة عامة. لقد ظهر التصوف أثناء تقديم الباحثين للتعريف الأول للنسيب، وفي وقت نعلم أنه قد كان، بالنسبة لباحثي ما بعد نزول القرآن، مرجعاً متداولاً. إن الدلائل الداخلية، كما سنرى، تتجه في منحى عدم الشك في المعنى الواحد، أي معنى التكرار أو الإعارة. وأخيراً، كيف لا نلاحظ أنه إذا كان تصوف دول أخرى - أحياناً، كما هو الحال في إسبانيا، خاضعاً للتأثير المباشر للتصوف الإسلامي - يعرف لحظة الوقوف مرتبطة بتصوُّر (الرقي) عبر مراحل، فإنه لا يوجد تصوف يتقمص الوظيفة المكوِّنة الصرف التي نجدها في التصوف [الإسلامي]؟ لا يبدو ممكناً إنكار أن الوقوف الصوفي هو صدىً - محمول ومستعمل من جديد - للوقوف بالمنزل.

دون أن يكون الجهاز، طبعاً، متماثلاً في كل العناصر: وكي نبقى عند الملامح الأكثر جلاءً، فإن الطلل واحد والوقفات متعددة

وتتدرج على سبيل متصاعد يدني الصوفي دائماً، وباستمرار، من الإشراقة. لكنه نفس وقوف الراحل، مثيراً لتجربة، محيلاً ممكناً كشفاً - كشف يتأخر دائماً ولا يدرك، في النهاية، أبداً - يعادل اهتداءً. وهذه هي لحظة تذكُّر ما كتبته ريتا عوض عن (قِفَا) الجاهلية الصرف، بوصفها مشحونة بحدةِ فعلٍ طقوسي[٣١].

٢- وكي نفحص الآن ما يميز المفهوم الصوفي للوقفة، فإن هناك مصدراً متميزاً هو **كتاب المواقف**[٣٢] لمحمد بن عبد الجبار النفري (ت. ٣٥٤ هـ). عن الشخصية - العراقية من غير شك - لا نكاد نعرف شيئاً غير - وهو ما لا يمر دون تصْدِية بالنسبة إلينا - أنها لا تكف عن التيه في الصحراء. إن بنية كتاب المواقف الذي أنشئ، إذا ما صدقنا الموروث، من قبل مريد، تحدَّد بلازمة تتواتر في بداية كل مقطع:

أوقفني (الله) في موقف الوقفة و...

متبوعة باسم الموقف وبما يشكل فيه المَقول الإلهي؛ والذي هو بانتظام جوهر ما يميز كل موقف بوصفه مكسباً وعدولاً عن الباقي الذي هو في ذاته سلبياً بشكل جوهري.

مواقف هي تجليات إلهية ضافية:

أوقفني في موقف الوقفة وقال لي إن لم تظفر بي أليس يظفر بك سواي

وقال لي في الوقفة ترى السِوَى بمبلغ السوى فإذا رأيته خرجت عنه.

---

(٣١) بنية القصيدة الجاهلية. بيروت. دار الآداب. ١٩٩٢. ص ١٨٥.

(٣٢) مترجم للغة الفرنسية، ترجمة غير دقيقة: Le livre des Statins. Trad. Mati Kabbal. Ed. De l'éclat. Paris. 1989.

وقال لي الوقفة ينبوع العلم فمن وقف كان علمه تلقاء نفسه، ومن لم يقف كان علمه عند غيره.

وقال لي دخل الواقف كل بيت فما وسعه، وشرب من كل مشرب فما روى، فأفضى إلي وأنا قراره وعندي موقفه[٣٣]

للواقف في الموقف مكوثٌ تماماً كما كان الشأن بالنسبة للجاهلي في المنزل. وهو بالنسبة إليهما معاً مكان الكشف؛ وأكثر من ذلك: كشفٌ، يعني، بالنسبة لهذا كما بالنسبة لذاك، لا أهلية كل تجربة أخرى. والفرق طبعاً، هو أن أحدهما يتشبث باجترار معتم على الطلل الذي لا يتكشف سوى عن لا شيء، في حين يعثر الآخر هنا على أحد - وما أدراك من هو - يكشف عن نفسه بالإجابة.

وقال لي الوقفة باب الرؤية، فمن كان بها رآني ومن رآني وقف، ومن لم يرني لم يقف[٣٤].

أوقفني في قف وقال لي قف لا لأخاطبك ولا تخاطبني بل انظر إليك وتنظر إلي فلا تزل على هذا الموقف حتى أتعرف عليك[٣٥].

فقد حلت محل نظرة للعالم خرساء نظرةُ الله، والله الذي «يقول». بعبارة أخرى، ما كان نظرة منعزلة على غيرية مطلقة قد أضحى حواراً؛ كما يقول بول نويًّا: (يسائل الله باستمرار[٣٦])

---

(٣٣) كتاب المواقف. موقف الوقفة.

(٣٤) نفسه.

(٣٥) نفسه. موقف قف.

(٣٦) Paul Nwyia. Exégèse coranique et langage mystique. Beyrouth. Dar Al-machriq. 197. P. 357.

الواقفَ. لكنه أيضاً حوار محدد بكون الموقف، أيّاً ما يكن التماس الصوفي، هو، قبل أي شيء آخر، فعل الله نفسه:

وقال لي هو أن تسلم لي ما أحكم لك وما أحكم عليك...

قلت لا حكم إلا لقولك وفعلك[٣٧]...

إنه حوار من انعدام التكافؤ بحيث يجب على الواقف أن يفقد فيه كل غيريته بالنسبة للآخر:

وقال لي إن بقي عليك جاذب من السوى لم تقف.

وقال لي في الوقفة ترى السوى بمبلغ السوى فإذا رأيته خرجت عنه.

وقال لي الوقفة نار السوى فإن أحرقته بها وإلا احرقتك به[٣٨].

وليس هذا مكان دراسة كيف ينبع من هذه الغيرية أحياناً القانون والعلم والمعرفة الروحية نفسها، عندما تصبح غاية في ذاتها. المهم هو أن حقيقة الموقف هي: جهل، وأننا، في هذا، نعثر من جديد، بشكل مفارق، على ما أسميناه لا-معرفة النسيب:

... فما تعلم مني وما تعلم بي وتعلم لي وما تعلم من كل شيء فانفه بالجهل فإن سمعته يسبحني ويدعو إلي فسد أذنيك وإن تراءى لك فغط عينيك وما لا تعلم فلا تستعلم وتتعلم، أنت عندي، وآية عنديتي أن تحتجب عن العلم والمعلوم بالجهل كما احتجبت[٣٩]...

---

(٣٧) كتاب المواقف. مذكور. موقف الاسلام.

(٣٨) نفسه. موقف الوقفة.

(٣٩) نفسه. موقف الليل.

والحال أن هذا الاحتجاب يُرصد عبر المحو:

وقال لي الوقفة يدي الطامسة ما أتت على شيء إلا طمسته ولا أرادها شيء إلا أحرقته[٤٠].

وها نحن نجد أنه، عبر هذا المحو، تعلَن عودة البيد (الأوابد):

وقال لي الوقفة صمود والصمود ديمومة والديمومة لا يقوم لها الحدثان[٤١].

امرؤ القيس يبكي - السياق مختلف، لكن الكلمات في العربية هي نفسها - تقلبات الحدث، ومن حلكتها يعلن لبيد الديمومة؛ والنفري يضع نفسه في نفس شبكة المفاهيم ليدحض أحد المصطلحين بالآخر، وفي الآن نفسه ليدحض المثولية.

لا شيء يسمح أحسنَ بولوج فكرٍ ما من متابعة تحول مثل هذا: ما كان وقوفاً بالغياب قد استعمل من جديد في حركة التقدم نحو الحضور الأوحد. الصورة، وقد تم الاحتفاظ بها، تنفتح وتنكفئ في الآن ذاته: تُخفَّف وتتوزع من جديد في الحوار، وكي ننتهي، تميل إلى جانب الآخر الدائم الذي يتحمل كل الثقل. إن ما «يملأ» أو يحتل الوقوف مختلف تماماً. لكن ليس نفس الشيء بالنسبة لما ينتج عنه: ذلك أن الواقف إذا كان مدعواً لأن يضيع في الآخر، أفَلَمْ نتحدث عن اهتداء للجاهلي المُحتوَى بواقع الطلل؟ وإذا كان رقي الصوفي يتحدد، بشكل مفارق، بمثول الجهل، أَفَلم نتعرف عند شعراء المعلقات على معرفة للا-معرفة؟ يستحيل أن نفكر بأن

---

(٤٠) ننفسه.

(٤١) نفسه.

التصوف لم ينطلق من القصيدة الجاهلية، مع، في نهاية التحليل، حمل مشروعٍ ليس حتى تغييرِ مخرجها ولكن فقط إعادة تأويله.

يمكن، بالتأكيد، أن يتم الاعتراض بأن كل موقف، عند النفري، موسوم أو محدد بما «يحويه»؛ بالتجربة التي تكون للواقف فيه، بحيث يبقى التّصوّر «وجودياً»، والإلهام معلقاً في سيرورة الحميمية؛ إنه يفتقد لهذا الشاهد الثابت - بناء على هذا التصميم الموضوعي - الذي يشكله استفزاز حقيقة **المنزل** للموقف. لكنه سيعود ليحتل مكانته المتميزة وأهميته في أعمال ابن عربي (٥٦٠ - ٦٣٩ هـ)[٤٢].

٣- لقد أضحى موقف النفري عند ابن عربي هو **المقام** الذي يحتل فيه مكانه، وليس لهذا المقام من معنىً، تماماً كما هو الشأن بالنسبة للنسيب، إلا في علاقته بالمنزل الذي يسميه. بالنسبة لشاعر النسيب، كان الاهتداء يتم اعتماداً على شهادةِ ديمومةِ الغيابِ المقدمَة من طرف المنزل. أما التمفصل الأساس في القول الصوفي، بالنسبة لابن عربي، فيتجلى في كون هذه المقامات التي «نصلها»، التي «نحققها» هي مقامات «في منزل ال. . . »

إن النسبة (في الاستشهاد) تشير إلى أكثر من التجربة التي تحصل في المقام: إلى ما يضاء فيه بواسطة شكل من أشكال طوبوغرافية الحقائق الروحية، وتوزع - أذكر بعضها على سبيل المثال - إلى منزل . . .

فمن جهة، هناك السلسلة أو سلم المواقف:

---

(٤٢) عن التعريف الكامل للمنزل عند ابن عربي، انظر:
Michel Chodkiewicz. Un océan sans rivage. Chap. III et IV.

«فإنّ الإنسان السالك إذا انتقل من مقام قد احتكمه وحصله تخلّقاً وخلقاً وذوقاً، إلى مقام آخر يريد تحصيله. . .»[٤٣]

والموقف هو مكان يوصف بهذه الشاكلة:

Lorsque donc je pénétrai dans ce maqâm où je me trouvai seul et où je savais que si quelqu'un m'y apparaissait, il ne me reconnaîtrait pas, je me mis à explorer ses coins et ses recoins[٤٤]

ومن جهة ثانية، فإن ما يقطن به منتظِراً، هي الأفكار الإلهية. هذا ما يبدو على الأقل أنه المعنى الذي يجب أن يسند لتعريف المنزل - المشار إليه في مكان آخر سابق - بوصفه المكان الذي «ينزل» فيه الله والصوفي، أحدهما نحو الآخر[٤٥].

بان العزاءُ وبانَ الصّبرُ إذ بانوا
بانوا وهم في سُوَيْدا القلبِ سُكّانُ[٤٦]

إن ما يتضمن هذه العودة لمفهوم المنزل، هو ربط تجربة ذاتية - موقف النفري - بممتلكات أو بدلالة مكان. تفهم التجربة إذن بكونها إدراكاً لهذا المكان وفهماً لما يعنيه: التلاؤم معه. التحول

---

(٤٣) ابن عربي. الفتوحات المكية. I. ٥٠٥. عن Arberry in The Mawaqif and Mukhtabat. P. 8.

(٤٤) ابن عربي. نفسه. II. ٢٦١. Cité par Claude Addas in Ibn Arabi ou le quete du soufre rouge. Paris. Gallimard. 1989. P. 211.

(٤٥) أجهد نفسي ها هنا لفهم ولتدقيق التمايز بين موقف ومنزل، دون ان أنكر بأن الأمر يبدو متعلقاً، في لغة ابن عربي، بنزوعات أكثر مما يتعلق بتعريفات دقيقة.

(٤٦) ابن عربي. ترجمان الأشواق. بيروت. دار صادر. ١٩٦٦. ص ٣٠.

فيه. إن تأويلاً مثل هذا يتضح عندما ندنيه من عبارة لهولدرلين لا يكف هايدغر عن التعليق عليها:

«الإنسان يسكن في الشاعر»

يسكن، معناها التزام المكان الذي دُعينا إليه، كي نسأله ونبحث عما يحجبه، وأن نحاول فيه الكشف عما يبدو مؤسِّساً بالنسبة لمن يلزمه. إن الصوفي يلتحق بالجاهلي لأنه، مثله، ينجز تجربة جذرية - حيث عَوَّض الأحدُ الكائنَ - ولأنه، مثله، قد أنجزها ضمن مساءلة هذا الماثلِ أمامَه، وقريباً، هذا الماثل فيه. وهو ما يمكننا أن نسميه: فكر الموْقِع.

إذا كان ذلك كذلك، فيجب الإلحاح من جديد على كون كل منزل - بمعنى من المعاني - هو مكانُ معرفةٍ، ولا يمكنه - بمعنىً آخر - أن يكون كذلك. وهنا يكمن منبع جدلٍ لا نهاية له -، ذلك أنه ليست هناك معرفة ممكنة بالله، اللهم إلا في ذاته: بحيث يكون المنزل هو، في الآن نفسه، مكان يحدث فيه كشفٌ، والنقطة التي لا يمكن أن يقدم فيه سوى حجاب:

«فإذن المُتجلَّى له ما أرى سوى صورته في مرآة الحق، وما رأى الحق ولا يمكن أن يراه مع عِلْمِه أنه ما رأى صورته إلا فيه»(٤٧).

«لما كانت المناظر الإلهية لا تشبه لها إلا بالمنظور إليه وهو سبحانه...»(٤٨)

---

(٤٧) ابن عربي. فصوص الحكم. I. ص ٦١. Cité par Michel chodkiewicz. In un océan sans rivage. P. 61.

(٤٨) ابن عربي. ترجمان الأشواق. ص ٣٠.

وأخيراً، فإن المنازل توجد في هذا الموقع البنيوي - بسبب المعرفة أو اللامعرفة - الذي تحتله ضمن النسيب؛ وإذا كانت فيه علامةً على الديمومة، فإن الاستشهادات السابقة قد أبانت بجلاء بأنها، هنا، بتعبير أوضح، الدائم: أسماء الله، أو صفاته:

«فهو مرآتك في رؤيتك نفسك، وأنت مرآته في رؤيته أسماءه وظهور أحكامها وليست سوى عينه»[٤٩].

وهذا هو السبب الذي يجعل ابن عربي قادراً على أن يكتب بأنها توجد في لفظ القرآن نفسه:

السور هي المنازل[٥٠].

هناك منازل متعددة، لكنها، مرايا وتمظهرات، ليست بالنسبة للصوفي إلا لحظات متعددة للمنزل الواحد.

٤- بعد هذا، لا نندهش من أن ابن عربي، عندما اختار التعبير الشعري، انساب بسرعة إلى النموذج النسيبي. **فترجمان الأشواق**[٥١] أنار، بشكل واضح، أحسن من أي نص آخر **منزل** الصوفي وبحثه عن الآخر:

سلام على سلمى ومن حل بالحمى
وحق لمثلي، رقة، أن يسلما
أحاطت به الأشواق صوتاً وأرصدت
له راشقات النبل أيان يمما[٥٢]

---

(٤٩) ابن عربي. فصوص الحكم.

(٥٠) ابن عربي. تنزلات موصلية. ص ٩٨. Cité par Michel Chodkiewicz. Op. Cit. P. 88.

(٥١) هناك ترجمة فرنسية مماثلة تحمل عنوان: L'Interprète des désirs ardents

(٥٢) ترجمان الأشواق. ص ٢٥-٢٦.

مع هذا التدقيق الوارد في تعليق ابن عربي:

يقول: إن الأشواق لما أحاطت بهذا المحب ولزمته في حال بعد وقرب، وصفها بالشوق إليه، ولما كانت التجليات في أوقات تقع في الصور الجميلة الحسنة في عالم التمثيل، كما قال تعالي «فتمثل لها بشراً سوياً»، وصف هذه الصور بأنها ترشق قلبه بسهام اللحظ حيث توجه القلب. يصف قلبه بعمارات الشهود، كما قال تعالى: «فأينما تولوا وجوهكم فثم وجه الله» (السورة II، الآية ١١٥)

بصفة أعم، فإن هذه كلها عناصر تُحيل على الجانب الشكلي للنسيب، وإن كنا نعلم أنها أكثر من جانب شكلي، وهي لا تفتأ أن تتكرر.

وهكذا نجد في قصيدة، وكإحالات واضحة، موضوعاتٍ من مثل تيه الشاعر في الصحراء بحثاً عن المحبوبة المفقودة:

وسلهن هل بالحلبة الغادة التي

تريك سَنا البيضاء عند التبسم

بقدر ما نجد الملامح الأسلوبية، من مثل مخاطبة رُفقةٍ وكثرة التدقيقات المواقعية، واعتمالِ خطاب مبتور:

وناد بدعد والرباب وزينب

وهند وسلمى ثم لبنى وزمزم

وفي مكان آخر، يضع ابنُ عربي في المشهد الوقوفَ والأطلال:

قف بالمنازل واندب الأطلالا

وسل الربوع الدارسات سؤالا

أيـن الأحبـة أيـن سـارت عـيـسـهـم
هـاتـيـك تـقـطـع فـي الـيـبـاب ألالا
مـثـل الـحـدائـق فـي الـسـراب تـراهـم
الآل يـعـظـم فـي الـعـيـون ألالا
سـاروا يـريـدون الـعـذيـب لـيـشـربـوا
مـاء بـه مـثـل الـحـيـاة زلالا
فـقـفـوت أسـأل عـنـهـم ريـح الـصـبـا
هـل خـيـمـوا أو اسـتـظـلـوا الـضـالا
قـالـت تـركـت عـلـى زرود قـبـابـهـم
والـعـيـس تـشـكـو مـن سـراهـا كـلالا
قـد أسـدلـوا فـوق الـقـبـاب مـضـاربـاً
يـسـتـرن مـن حـر الـهـجـيـر جـمـالا
فـانـهـض إلـيـهـم طـالـبـاً آثـارهـم
وارفـل بـعـيـسـك نـحـوهـم إرفـالا
فـإذا وقـفـت عـلـى مـعـالـم حـاجـر
وقـطـعـت أغـواراً بـهـا وجـبـالا
قـربـت مـنـازلـهـم، ولاحـت نـارهـم
نـاراً قـد أشـعـلـت الـهـوى إشـعـالا
فـأنـخ بـهـا لا يـرهـبـنـك أسـدهـا
الإشـتـيـاق يـريـكـهـا أشـبـالا[٥٤]

---

(٥٤) نفسه.

من الجانب الأكثر وضوحاً، فإن هذه القصيدة تستعير من النسيب «سجله»: المنازل والأطلال والسؤال والمحو وظعن المحبوبة والبكاء والتيه في الصحراء بحثاً عنها. ولن نجانب الصواب إن قلنا بأنها أكثر قرباً من شعر ما بعد نزول القرآن لكون موضوعة الغياب لا تحتل ضمنها سوى البيتين الأولين، يأتي بعدهما جواب – إن لم يكن من الطلل فمن النسيم. لقد فقدت البيداء توحشها (كيف يمكننا تحاشي التفكير في أسد سانت جيروم؟)، والأحبة ليسوا مفقودين، فالشاعر، في البيت الأخير، يلتحق بهم. بقي أن المبدأ الديناميكي للقصيدة، يتمثل في هذه الأشواق التي تترجم عادة بـ«الرغبات المتأججة» والتي يعتبر أصحَّ أن نسجلها باسم «التماس الحب»، الذي يقوده إلى جوار المنزل. ونحن نعلم أن ما يمكن أن يقرأ على المستوى الغنائي هو هنا مشروع موسوم **بمعنىً مختلف تماماً**، مما حذا بابن عربي إلى المسارعة بالتحذير وبأن يضع رهن إشارة القارئ تعليقاً صحبة القصيدة. إن ما كتبه ابن عربي طويل للغاية؛ يفسر فيه أن المنازل هنا هي منازل العارفين، ونفس الشيء بالنسبة لـ«لأحبة» الذين ما عادوا هم خدم العالم الخارجي، لكنهم لم يوضعوا بعد بين يدي الله (ومن ثمة الحيرة)، طافقين في سبيلهم نحو معرفته؛ وأن النوق في الصحراء تمثل هممهم ضمن مقام التجريد؛ وأن السراب يرمز لما هو ضائع في بحثهم الذي لا يكف موضوعه عن الهروب، كما تم التعبير عنه في القرآن (XXIV، ٣٩):

> والذين كفروا أعملهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماءً حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً ووجه الله عنده، فوفاه حسابه.

أما بالنسبة لنسيم الشرق، فإنه عالم الأرواح الشهوانية التي توجد في منبع التجلي.

وفي نهاية كل هذه السلسلة من المجازات، ها نحن نعثر من جديد على مجاز التجلي: ابن عربي في هذا شديد القرب وشديد البعد عن الشاعر الجاهلي. فأحدهما يعاني من المحايثة والآخر من التعالي، وهما معاً يمتلكان شجاعة الدفع بتساؤلهما حتى الأعماق. يعتبر المجاز عند ابن عربي أداة «تدمير» روحي للنسيب، والذي من حقنا أن نعتقد بأنه يشهد، إلى جانب تصنع المرحلة، على الأقل على شعور مسبق بما شكل رهانَ القصيدة الجاهلية.

السؤال إذن هو أن نعرف ما إذا كان علينا أن نأخذ بكلام ابن عربي حرفياً عندما يكتب:

> وشرحت ما نظمته . . . أشير بها إلى معارف ربانية، وأنوار إلهية، وعلوم عقلية، وتنبيهات شرعية، وجعلت العبارة عن ذلك بلسان الغزل لتعشق النفوس بهذه العبارات فتتوفر الدواعي على الإصغاء إليها(٥٥)

إن تحليل الوقوف بالمنزل ضمن العرض الذي يقدمه التصوف عن نفسه ليؤكد بأن الجواب هو: لا. ذلك أن النسيب كان يحتوي ضمن بنيته وفي كثافته على ما يحيل ممكناً إعادةَ تأويلٍ صوفي، وأن التصوف، قبل أن يلج مجال الشعر بمراحل، كان قد أفاد كثيراً من إعادة التأويل هذه، والتي كُتب من خلالها ترجمان الأشواق.

لم نعثر حتى الآن في «العَقِب» الشعري للنسيب سوى على الاحتفاظ بتيمة - الحب المحذور - معادٌ استعمالُها من خلال

---

(٥٥) نفسه

تذْوِيتِ Subjectivation شعور الحب. وإذا كان ممكناً، الآن، لهذا الحب أن يكون الوجه الظاهري لبحث الصوفي ولـ«نزول» الله نحوه، فإن ذلك راجع أيضاً بالتأكيد - استعارياً - لتيمته، إن لم يكن - مجازياً - للنقل الخفي لعناصره، لكنه راجع دائماً إلى الغنى الهرمينوتيقي للصور التي كان النسيب يتمفصل حولها، والتي تركها رهن إشارة فكر آخر، لا بل فكر معاكس.

تأكيد أخير لكون التمفصل الذي يحمل في القصيدة الجاهلية ملفوظَ فكرٍ متماسك، هو هذا الذي سمح له أن يعير، ضمن فضاءات أخرى للكتابة والفكر، بناءه لبناءات نظرية أنشئت ضمن حوار مباشر معه.

خلاصة

يمكننا أن نتصور بأن شخصاً ليست له أي معرفة بشعر مرحلة ما قبل الإسلام، قد يستقبل نصوصه بوصفها صدمة. وإنني لا أجازف بشيء إذ أقول ثانية بأنها ليست فقط منبع كل الشعر العربي، ولكنها جزء باذخ من مجموع الشعر [العالمي]. ذلك أن فرادتها تتجلى أيضاً في انسجام شكلها ورهانها.

لنعد دائماً إلى نفس الصور الثلاث - الوقوف بالطلل والتيه في الصحراء والفخر - التي لا يبرز الرابط بينها لأول وهلة، وهو فيها شديد العمق. إنها تفرض سجلها بوصفه ما من المفروض أن يقال. وتُشيِّده على مضمونٍ - سبق أن رأينا تماسكه الاستثنائي - لا تكف عن الخوض فيه، وفارضةً دائماً، انطلاقاً من ذلك، ومن جديد، قراءة للفقد تحت لواء قانون المحو وقطع المرأة الظاعنة للرباط والعزلة الجذرية التي تنتج عن ذلك وانزلاق العالم نفسه للغياب وبسالة الراحل الذي لا ينسى واجبه. كل ذلك محمولاً في تصوير ملموسٍ جداً للمواقع وللظعائن ولعالم الحيوان والليل والعاصفة والمعركة، والذي نستشف فيه كل لحظة دقةَ عبارةٍ مضاعفةً بحدة فائقة في النظر: بؤس المنزل المحمول في خشونة صخر، سراب

الظعائن بوادٍ أو وهن يبتعدن محفوفات برفرفة خُمُرهِن، وتقوس قوائم النوق وكر وفر المحاربين أثناء المعركة، والدم السائل على لبان الأحصنة؛ كل ذلك صور متواترة حيث يعادل معنى التفصيل، كل مرة، معنى الكل. وإذا كانت الصور وفيرة، فإنها ليست أقل واقعية وأقل كنائيَةً طبيعيةً مما تأتي لإنارته، بحيث لا تكف القصيدة عن أن تنداح ضمن أرُومَة - لكنها هنا مضاعفة بالمرارة - الواقعيةِ. أما اللغة: فهي في الآن نفسه دقيقة - حتى في التفصيلات الطوبوغرافية - لا تتحول أبداً عن الوضوعي، و- وهو ما لا يمكن للترجمة أن تأخذه بعين الاعتبار - موسيقية وموقعة على شاكلةِ نوع من النشيد تتواتر فيه القافية المجلجلة. إن ما يحيله تمرينُ الترجمة أمراً مفروغاً منه، هو مقدار فرض هذا الشعر الشفوي لتقطيع إنشادهِ حيث أن كل وحدة من الخطاب هي أيضاً مقطع مستقل من القصيدة.

إنه شعر لا يكف ، في الآن نفسه، عن أن يضع على المحك ما يجب أن نسميه بتأويل متماسك للتجربة التي تقود إلى مفهوم حرماني للكائن. وإذا كانت القصيدة الجاهلية تتنامى على تداعي كلّ أساس، فإن الأمر ليس شبيهاً بالمشهد النهائي لحبكة مسرحية، وإنما شبيه بمسار كامل، مشيد بشكل شمولي، لاشتغال فكر: محلِّلٌ خطوة خطوة ومهيأ مفاهيمياً. إن نجاحه مضاعف: لا يأتي المفهوم أبداً ليتعسف على التجربة التي قد يُسند إليها سلفاً، ولا تكون التجربة البتة دون مفهوم. ذلك أن الجاهلي قد تدبر فكره ضمن وعلى التجربة، على شاكلةِ المدهشُ فيها أنها في الآن ذاته ضمنية وصارمة. ومن ثمة، فإنه ليكفي أن نتابع النص لتبرز لنا التمفصلات التي يبنى عليها تأويل الكائن-في-الكون الجاهلي. وبالمقابل - علينا

أن نعيد قول ذلك - فإن هذا الشعر لا يرحم: ما كان لهذا الشعر أن يُقرأ لو لم يُستشف فيه الرهان المفاهيمي.

لا بد من شيء شبيه بعنصرية تاريخية - أريد أن أقول: تجاه الماضي السحيق - كي نعتقد بأن «هؤلاء الناس» لم يكونوا يجيدون التفكير في تجربتهم المتفردة. يجب توافر كفايةِ عالِمٍ منطِقٍ كي نعتقد بأن قصيدة لا يمكنها أن تُنشأ سوى على أفكار غير ناضجة ولا ترابط فيما بينها. وربما كان هناك مجال آخر كي نضيف: ما كان للفكر الجاهلي أن ينبذ بهذا العناد - حتى في وجوده - لو أنه كان أقل إزعاجاً.

هذا الإزعاج هو قبل أي شيء آخر ما يثيره خطابٌ ثابت كلية في المحايثة، دون حتى أن يتصور بديلاً لهذه الوضعية. إن موْقَعةً مثل هذه، ليست متداولة في تاريخ الشعر؛ فهي تربك جمعاً غامضاً ومدمِّراً بين المثالية والقصيدة. وعلى نفس المنوال، تم الاعتياد على المماثلة بين صوت الشاعر والصوت الذاتي؛ إن الجاهلي يعبر عن التخلي الذي يعاني منه لكنه لا يعبر عنه من خلال الذاتية؛ ولكن، بالأحرى، بوصفه ملاحظةَ نظام الأشياء كما هو؛ وقد رأينا بأن هذا المرور إلى الذاتية تحديداً هو الذي يشكل قطيعة شعر ما بعد نزول القرآن - الغالبية العظمى من الشعر العربي، بما في ذلك شعر اليوم - مع شعر ما قبل الإسلام. لقد حاولوا إقناعنا بأن لا «عمق» إلا عمق الذاتي؛ غير أن القصائد الجاهلية هي من ضمن الشواهد على منحىً آخر ليس الفكر فيه أقل جذرية. وأخيراً فإن نظرة الجاهلي على العالم وعلى ما يخبؤه له هذا العالم هي نظرة بلا أمل؛ لم أقل: يائسة، ذلك أنه إن لم يكن هناك بلسم ممكن لما لم يعد، لما ليس موجوداً، فإن الشاعر يتحمل شرطه المحتوم، دون أن يكف عن

الإبانة عن طعم أدقِّ الأشياء عنده: العالم الحيواني ورفقاؤه وبالخصوص النسَاء. وهو طعم تحول إلى شفقة أنطولوجية على كل ما يمكن أن نقول عنه: موجود. ملاحظة كونه بلا أمل، وهي أكثر من ملاحظة، إذ هي مباشرةٌ فعليةٌ، انتقدتها القراءة، وأكثر من ذلك انتقدت الجهاز الذي جعل منها خلاصة مبرهناً عليها، توجد مفاهيمها رهن الإشارة تحت تمفصلات الخطاب: لهذا السبب كان من الضروري الإلحاح على ذلك.

أما بالنسبة للممارسة الشعرية - لتدبير فعل القصيدة - فإننا قد نكون انتبهنا إلى أن الجاهلية تلتقي بأكثر الأشعار الغربية دلالة وبأهمها مجازفة خلال المائتي سنة الأخيرتين. حيث أقول في البداية - والعبارة قد تفاجئ - بأن القصيدة تتلفظ بنهاية الشكل، بنفس الحركة التي اطلعنا عليها مباشرةً على الطلل. لا نفهم من هذا بأن القصيدة تستطيع حرمان الشيء من شكله، ولكنها تستقبله لتلويَه ولتكسر كثافته الأنطولوجية ولتعرض منه في الآن نفسه قوة الظهور وهذا الظهور كفُضلة. وأقول بعد ذلك، لكنه في العمق إعادة قول نفس الشيء، إن القصيدة هي انفتاح للفقد أو على الفقد: إن جوهر القول هو التوجه نحو ما يُخيِّبُ الحضور، نحو ما يعيده إلى تجويفه. وهكذا، فإن كلام الجاهلي، وقد اطلع على أن العالم ما عاد موجوداً، قد قُرِضَ من طرف فقدِ ما كان فقط موجوداً. وكي يذاع مثل هذا الكلام، فإنه لا مناص من تأمل الشاعر: ليس تأملاً بمعنىً عائم، اعتماداً على حيل «التَّفَكُّر»، ولكن تأمل حرفي: يتعلق الأمر باستقدام الكلمة التي تسطر - لكنها لا تعرض - ما أُبعد من كل شكل للحضور. متكفلةً بما يحمله الأثر من المحو. معركة بطيئة، حرف بعد حرف، كلمة كلمة، صمت أو بياض بعد صمت.

إن خرس الطلل، هذا الخرس الذي أنتج واستفز شعر المعلقات، ليس له معنىً آخر. هذا العمل الحرفي - ضمن الدَّال - يتحكم بدوره فيما أسميه تدميراً للغة. متابعةٌ واضحة للمسار المفتوح بالنسبة للشكل وفي البحث عن ملفوظ يرفض كل ما قد يكون «عملاً» ضمن مفهومه النفعي Pragmatique. إن جانب عتاقة اللغة، من غير شك، هو الذي يحتل المكانة الكبرى في الشعر الجاهلي؛ غير أن البحث - المدون من قبل كل مفسري القرون الهجرية الأولى - عن المصطلحات والتعابير النادرة والصور التي تحض على تقاربات مدهشة، وما قد يكون عناه من بطولة إدراكُ الصرامة الكاملة في ضبط التفعيلات الشعرية؛ كل ذلك يشهد على أن القصيدة الجاهلية هي، بالمعنى الحقيقي للكلمة، اشتغال على الدال، ضمن طبع هذا الدال بطابع الاستثنائية. وأخيراً، بالنسبة للفعل، فإن المهم ليس هو ما يعنيه هذا الفعل، وإنما الصوت الذي يَركن إليه: وهو ما لا يجب أن نفهم منه بوحاً ما للشاعر، وإنما الثقة المجهولة التي يضعها الكلام في الكلمة. هكذا، وإلى جانب الفرادة الحقيقية للشعراء، فإن حضارة الجاهلية تقدم للغة الضيقَ بوصفه حقيقتها.

من هولدرلين إلى ريلكه وبول تسايلن، من مالارمي ورامبو إلى إدموند يابس وأندري دي بوشي، من ماندلسطام إلى أندري سانشيز - روباينا، تبرز قاعدة فعل-القصيدة هذه. أي، إجمالاً، عند من جمعهم ألان باديو[٥٦] تحت يافطة (عصر الشعراء)، وهو العصر الذي قوض فيه الشعر الحضور وخلع الشيء من موضعه وأحال

(٥٦) Manifeste pour la philosophie. Paris. Seuil. 1989. Chap. VII. إن النقاش الفلسفي المؤَسِّس اليوم هو النقاش حول الاختيار بين أنطلوجية الحضور وانطلوجية الغياب، وهو نقاش يتواجه فيه هايدغر وباديو...

الموضوع غفلاً. وليؤخذ هذا الشيم، الذي قرأناه في بداية الأمر في شعر الجاهليين، مأخذ تحذير بالنسبة للشعر العربي المعاصر: مبيناً من أي جانب، غير الفارق التاريخي، عليه أن يتحول إذا أراد التخلص أخيراً من عَفاءٍ لا تطفو فيه، من «الحداثة»، سوى بعض البهرجات، دون أن يسمع لها صوت.

لقد افتتحنا هذا العبور للشعر الجاهلي على معلقة لبيد. لنعد إليها[٥٧] كي ننتهي، لتكون لها الكلمة الأخيرة. ولْنهد للشعراء العرب هذا التأمل:

فوقفت أسألها وكيف سؤالنا
صمّاً خوالد ما يبين كلامها
عريت وكان بها الجميع فأبكروا
منها وغودر نؤيها وثمامها
(...)
بل ما تذكر من نوار وقد نأت
وتقطعت أسبابها ورمامها

(٥٧) الأبيات ١٩-٢٢ و٣١-٣٢.

المحتويات

المقدمة ٧

توطئة ١٥

حضارة الصحراء ١٩

(١) خطاب واحد ٣٣

١. رثاء الذات ٣٥

تجلي الطلل ٣٥

الإنسان التائه ٤٤

زمن الإلغاء ٥٢

خرس الأثر ٦٢

الكائن الظاعن ٦٨

المرأة، المتعة الضائعة ٧٦

٢. المسافر يناجي نفسه ٩١

٣. المجدُ وصِيَّتُنا ١٠٢

(٢) النسيب ١١٩

١. البنية: طوبغرافية الغياب ١٢٢

وقوف مبدئي ١٢٣

الوقوف بالأطلال ١٢٨
طلب المعنى ١٣٣
طلب الحب والرباط المقطوع ١٣٨
فشل المرأة في أن ترمز ١٥٠
٢. إنتاج المفهوم ١٥٩
(٣) ما بعد الجاهلية ١٨٧
من المحايثة الجاهلية إلى التعالي القرآني ١٨٧
نسيب فريد وحده ١٩٥
المنزل الوحيد ٢٠٧
خلاصة ٢٢٣

هذا الكتاب

لا شك أن إتاحة التعرف على هذه القصائد «المعلقات» التي تُضاهي الإلياذة والأوديسية، وتقديمها للغرب، كان من شأنه أن يكون أكثر يُسراً، لو لم يستوجب ذلك من قبل، كما أوضح ذلك سلام الكندي، جهد التنقيب عن فحواها والكشف عنه في مشرق نشأتها، وإستعادة هويتها اللغوية والشعرية.

إنني لن أنسى مقدار الانبهار الذي انتابني عندما وصلتني أخيراً هذه المعلقات سليمة عفية، بالرغم من ستائر الضباب والسراب التي تنسجها الترجمة فتراءت أمامي واضحة سوية.