وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم: اللغة العربية وآدابها

شعرية المكان في الشعر الجاهلي

- المعلقات العشر أنموذجا-

بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في النقد المعاصر

إعداد الطالب:
- بن بغداد أحمد

إشراف الأستاذ الدكتور:
- صبار نور الدين

لجنة المناقشة

أ.د.بخالد فرعون	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعبـــاس	رئيسا
أ.د. نور الدين صبار	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعبـــاس	مشرفا و مقررا
د.الشيخ كبير	أستاذ محاضر-أ-	المركز الجامعي عين تموشنت	عضوا مناقشا
د.الحاج الأحمر	أستاذ محاضر-أ-	جامعة سيدي بلعبـــاس	عضوا مناقشا
د.بن علي خلف الله	أستاذ محاضر-أ-	المركز الجامعي تيسمسيلت	عضوا مناقشا
د.محمد بلقاسم	أستاذ محاضر-أ-	جامعة تلمســـــــان	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2015-2016

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى **والدي** اللذين غرسا في الطاعة والاحترام
وجاهدا من أجل تعليمي
إلى **زوجتي** المحترمة التي أمدتني بالعون وشجعتني
على إكمال عملي.
إلى أبنائي **معاذ ، ياسر ، آلاء ، مارية.**
إلى أستاذي المحترم الدكتور **صبار نور الدين** على
ما أسداه إلي من نصح و إرشاد.
إلى **معلمي** الأول الذي سطر لي حروف لغة الضاد.
إلى زملائي السابقين في جامعة المسيلة و الحالين في
المركز الجامعي بتيسمسيلت
إلى كل هؤلاء أهدي هذا العمل.

مُقَدِّمَة

مقدمة:

يرتكز الخطاب النقدي في فحواه ومضمونه على استجلاء خفايا النص الأدبي،وسبر أغواره ومن ثمَّ كشف بواطنه واستكناه معالمه،مع إبراز عوالمه المتداخلة والمتناقضة،و استنباط دلائله المعرفية اعتمادا على آليات و إجراءات تتخطى نسيج النص الأدبي ،و تخترق أنظمته الدلالية ،بحثا عن العلاقات التفاعلية في ثناياه.

لقد تنوعت القراءات النقدية للنصوص الأدبية ،و اختلفت النتائج ،نتيجة تنوع وتعدد الإجراءات الموظفة و المستخدمة لتفكيك البنى الداخلية والأنساق اللغوية المتكونة عبر تلك الرسالة ،التي سعى فيها المخَاطِبُ إلى إبلاغ المتلقي عبر قناة لغوية ،فانقاد إلى تشكيل خطابه بمجموعة من الألفاظ و الدلالات القريبة من واقعه لإبراز مدى تعايشه أو نفوره من مجرى الأحداث التي طبعت فكره،فانساق إلى السير وراء نظام(***systeme***) شمولي قادر على بسط نفوذه في منظومة تداولية،ومن ثمَّ تحريك فضاء الأثر الأدبي الذي يستند على تخوم إبداعية تمارس عملية الاختلاف أو التماثل في أتون النص،وهي عملية لا يتم الكشف عنها إلا باللجوء إلى قراءة واعية،تتخطى حدود الواقع وصولا إلى اللاواقع ،الأمر الذي يسمح للنص بممارسة سلطة فوقية على المتلقي.

إن ظهور الشعرية انطلاقا من تصورات أرسطو الأولى،المتعلقة أساسا بالمحاكاة،قد أسهم في بلورة مجموعة من المفاهيم التي سعى فيها مجموعة من النقاد إلى معانقة النصوص الأدبية و مقاربتها بحثا عن تجلي معالم الأدبية (***LA LETTERARITE***) فيهـــــا،وإن اختلفت

الإجراءات،وتنوعت النتائج،فإن ما يهم في ذلك هو قدرة وفعالية هذا الاتجاه في تخطي حاجز الممكن إلى اللاممكن،فتوالت الأطروحات تتقفى آثار و معالم الشعرية أينما استوطنت ،و أضحت تبحث عن أصوات النص الأدبي لجس نبض العلاقات الداخلية ،ومن ثمَّ القبض على قيمتها الحقيقية ،و الكشف عن المستويات الدلالية و اللغوية والأسلوبية و الجمالية في قاع النص.

يستثير القارئ حال قراءته لنصوص الشعر العربي القديم مجموعة من القضايا الجوهرية الهامة المرتبطة ارتباطا وثيقا بالتوجهات والممارسات التداولية للألفاظ في سياق المنظومة اللغوية التي شكلها الخطاب، ولأن مجال النسق المعرفي لا يتوقف على محاورة التصورات الانفعالية التي حملها الخطاب فقط، بل تسعى إلى بلورة مجموعة أنساق إنتاجية، وانتقاء صيرورة العمل الأدبي المشكل من قبل المرسل إلى المرسل إليه لتحقيق معرفة شمولية توافقية، تتجنب الوقوع في مستويات غير قارة، تبتعد ابتعادا كليا عن المعنى الكلي للنص الشعري، إنّ ما يفجر شعرية الخطاب ليس الاعتماد على الخيال المجازي، لكنه الاستخدام المتوالي للجمل التقريرية التي تتشكل عبر علاقات نصية تهدف إلى التقاط الشعرية الكامنة في أشياء الوجود من حولنا، وتعتمد شعرية البناء الفني للقصيدة الجاهلية نزوع الشاعر إلى استهداف معايير دلالية، ولعل تركيزه في استخدامه لهذه الألفاظ وتوظيفها هدف مرجعي يتعلق بالمتغيرات الذاتية والانفعالية في بواطن النص الشعري، إن هذه الإبدالات فيها ما يقوي سلطان الاختراق اللغوي الذي قاد الشاعر إلى السير عليه من أجل بسط هيمنته ونفوذه على قوى الطبيعة، وأمام هذا المعطى تناثرت في النص الشعري الجاهلي مجموعة من الدلالات المكانية المتقاطبة والتي جعلت منه نصا ثرا وغنيا، والهدف من ذكر هذه

التقاطبات المكانية هو الصلة الوثيقة التي تربط الجاهلي بمفردات عبرت في الكثير من الأحيان عن النزعة الضدية التي غمرت ذات الشاعر الجاهلي.

يشكل الأدب الجاهلي أحد روافد التراث الأدبي، إذ منذ قرون وهو يسترسل في ظواهره اللغوية والبلاغية، ما يؤكد على خصوبة النّص الأدبي الجاهلي، الذّي حرّك أقلام النقاد القدماء والمحدثين من أجل فكّ شفراته وسبر أغواره، لذلك تعددت القراءات، واختلفت النتائج، ما يعكس مدى انفلات النّص الأدبي الجاهلي من القراءة الواحدة المستبدة، التّي لا تفي هذه الوثيقة حقها، ومن ثمّ الحكم عليه بالخفوت والذوبان، فالقراءات المتعددة للنّص أكدت بما لا يدع مجالا للشكّ أن خفاياه وبواطنه مازالت مادة خامة، تستدعي استنطاقه من جديد وأكثر من مرة، لإجلاء دلائله الابستيمولوجية، الراكدة في قاع البنية العميقة.

وإذا كانت القراءة السياقية للنّص الأدبي ناءت الكشف عن البنى الداخلية للنص الأدبي واكتفت بتصوير العوامل الخارجية المؤثرة في العمل الأدبي، ، فإن ميكنزماتها التّي كان بإمكانها، فض وانتزاع الجواهر المعرفية للنّص قد سُدَتْ أمامها الأبواب، لأنّها ظلت تقرع بياناته الحاضرة دون الغوص في أوساط النّص لاقتلاع ما ينفع النّص والقارئ معًا، بل اهتمت بزبده الذّي ينفذ مع مرور الزمن. وبالتّالي فالكثير من النقاد رأوا أنّ هذه القراءة قتل لهذا الأثر الأدبي. ولتعقبها القراءة النسقية التّي لم تهمل بعض أسس وقواعد القراءة السياقية، بل أعادت تطويعها ، وفق المبادئ المعتمد عليها والتّي قامت على أساسها ،فتداعت بإجراءاتها على النّص لتفكيك مكوناته ومن ثمّ دعت إلى القبض على القيمة الحقيقية التّي يستمد منها معارفه، دون إهمال المعالم الخارجية للنّص، فكَثُرت تلك القراءات،

وازدادت وفرة وإنتاجا من بنوية وسيميائية، وأسلوبية، كل منها تحاكه، محاولة بسط مدلولاته.

انطلاقا من ذلك، اختمرت لديّ فكرة قراءة النّص الجاهلي واستنطاقه، باحثًا عن الأدبية فيه ، فقراءته تستهويني كثيرا، والبحث في مضامينه متعة لا تنفذ ولا تنتهي، بل كلّما بحثت في أعماقه، اكتشفت حركية الإبداع، التّي لطالما اعترف بها النقاد بجميع أطيافهم، وأثبت هذا النتاج الأدبي قدرته على التمدد والتشكّل . من هنا ارتأيت البحث في شعرية هذا الشعر الجاهلي، باعتبار هذه السمة تركز على الأطر التراتيبية والوظيفية والدلالية ودورها في بث رسالة للمتلقي تظهر له الوظائف التأثيرية والانفعالية التّي صدرت عن هذا النتاج الأدبي واستوطنت في مخيلة الشاعر الجاهلي، فالمكان تشكيل

فسيفسائي يحوي مجموعة علاقات متداخلة ،راهن الشاعر إبرازها من خلال التعبير عنها بأوجه مختلفة،منها الجمالية والنفسية والاجتماعية و اللغوية و البلاغية،

فكان العنوان المختار للبحث موسومًا، «بشعرية المكان في الشعر الجاهلي» ،انتقيت المعلقات العشر كمدونة لفحص و تقصي مكامن الشعرية المكانية المتحولة في أتون بنيتها ،والبحث عن العلاقات التفاعلية التي حملها الخطاب في جوف الدلالات و يوتوبيا النص.

إن جدلية المكان قد أوقفت عندها الدارسين كثيرًا سواء في الرواية أو في الشعر، إذ طفقوا البحث والغوص في تمظهراته، وتمفصلاته، فهو قطعة ولبنة أساسية في كلّ خطاب سردي أو شعري، كما أنّ الإنسان، لا ينفصل عنه، لأنّه يعتبره امتدادًا له، فهو مكان الطفولة والمغامرات والشقاوة، عندئذ فالحياة لا تستوي بدونه، أمام هذا الأمر فالارتكاز عليه أضحى من مقومات النص الشعري ،كما أن وميضه لا ينقطع عنه ومن ثمّ اعْتُبِرَ همزة وصل بين ذات الشّاعر والنّص، فاحتضان الأدباء للمكان في نصوصهم، دليل على

البصمات النفسية و الدلالية و المعرفية التي تركها في مخيلتهم، و أضحوا يعبرون عنه بشتى الدلالات، إن زخم المكان في الشعر العربي القديم، أبرز مدى تعلق الإنسان الجاهلي بصفة خاصة بجزيئاته، وحيثياته ،حتى راح يسائله ويبحث من وراء ذلك عن إجابات توارت خلف ستار العتمة، وأتبع ذلك وأردفه بثنائيات ضدية، أثبتت أن المكان وما خلقه من تواترات انفعالية وتأثيرية قد ألقى بظلاله الوارفة على يومياته، وأظهر أن آثاره تجلت في البكاء الدائم على الأطلال التّي خلفها الزمن، وأضحت خطاباته مجرد صرخة في واد، حيث تكسرت كل محاولاته للسيطرة على المكان أمام حصن الزمن.

فخابت كل ظنونه، وأدرك أنّ المكان دال أبمريقي لا يمكن التحكم فيه، فاختار سبيل اللغة كمفر من ضراوة الاندثار المكاني، ولينفذ إلى أقطار النّص لشدّ بنيانه، فتنوعت بنياته. حيث لجأ إلى الاستعانة بالتقاطبات المكانية تعبيرًا عن حالة أنطولوجية بث فيه رهبة الزوال، ولجأ في الكثير من الحالات إلى الإكثار من التكرار، تلك السمة الأسلوبية التّي زادت النّص جمالاً، اتخذها الشعراء الجاهليون، لتبيان حقيقة المكان، الذّي أوصدت الأبواب أمامهم من أجل المكوث فيه لفترة زمنية طويلة، لكن ظروف الحياة الجاهلية (الجفاف، الحروب) أرغمتهم على الفرار منه.

وانطلاقًا من ذلك،و بحثا عن طريقة ومنهجية تمكنني من خوض غمار البحث، ارتأيت تقسيمه إلى مدخل و أربعة فصول.

. فالمدخل كان عبارة عن مسح تاريخي للشعرية وجذورها الضارية في القدم كمصطلح، بدءًا بشعرية أرسطو مرورًا بالأدباء المسلمين العرب، وصولاً إلى تطور الشعرية عند الشكلانيين الروس، وقوفًا عند رومان جاكبسون الذّي أوجد مفهوما آخر للشعرية المبنية على الوظائف الستة ، ليؤكد هذا المدخل على الحمولة المعرفية الكبيرة التي تدعمت بها مفاهيم الشعرية من

روافد متنوعة ،وصولا إلى الارتباط الوثيق الذي ضربته الشعرية مع مجموعة من المناهج النقدية المعاصرة . ونظرًا لمعضلة تعدد المصطلح واضطرابه في الدراسات النقدية المعاصرة، شدّتني كثافة المصطلحات الموظفة سواء في الخطاب الروائي أو الشعري، إذ تنوع عند النقاد بين الفضاء، المكان، الحيز.من هنا كان أولى لنا أن نموقع المصطلح الذي يتناسب ويقترب في مفهومه من الخطاب الشعري ،لذلك كان عنوان الفصل الأول :إشكالية المصطلح في النقد المعاصر.

أما فيما يخص الفصل الثاني فحاورت فيه المدونة الشعرية الجاهلية (المعلقات العشر)و ما اكتنزته من جواهر ثمينة ،فعنونته <<بشعرية المعلقات>> ، حيث استوقفتنا الصور المتعددة للمكان في المدونة الشعرية الجاهلية ،فبدت تشكلاته تتأسس على التحولات الدلالية والزمانية و الأنطولوجية التي انبنى عليها نسيج النص.

سادت القصائد الجاهلية ظاهرة تحاور النصوص أو مايطلق عليه في النقد المعاصر <<بالتناص>> ،فألفينا الشعراء يستخدمون ألفاظا متداولة بينهم لها علاقة بالمكان ،متفاوتين في توظيفها من شاعر لآخر ،ثم انتقلت إلى مقارعة باطن النص الأدبي لفتح زاوية البنية الإيقاعية.

وإذا كان الشّعر الجاهلي قد عرف في بدايته تأثر الشعراء ببناء القصيدة. وحذا كلّ شاعر حَذو الآخر في المقدمة الطللية مرورًا ببعض الأغراض الشعرية مما خلق تناصًا شعريًا عرف عند قدماء العرب بالسرقات الأدبية، فوجدنا أكثر من مصطلح مستخدم من قبل أكثر من شاعر، فكثرت كلمات وتردّدت عندهم، أهمها، الطلل، البيت، المنزل، الربع، مما يوحي أن هذه الأماكن صارت مفرغًا لمكبوتات الشّعراء، وظنّ فيها هؤلاء مصدرًا

استطيقيًا ينِمُّ عن انفعالات داخلية، أثارت ردّة فعل على الآثار الجانبية التّي تركتها الأمكنة على نفوسهم، مماَ جُسِّدُ في ذلك التكرار، الذّي بات ملجأً يئِن تحت وطأته الشعراء، نتيجة العلاقات الاجتماعية والإنسانية التّي صارت تجمعهم بهذه الأمكنة، فتجلَّى ذلك الخطاب المبني على تشخيص المكان وسؤاله المتواصل، فالعالم الحسّي الذّي طبع الشّاعر الجاهلي أرغمه على المرور عَبْرَ هذه الطريقة ليؤكّد تأثره الكبير بالعالم الحسي المحيط به.

لعب الإيقاع في الشعر الجاهلي دورًا هامًا. حيث حاول الشعراء ترسيخ ثقافة التحوّل الإيقاعي داخل القصيدة العربية، باعتبار الشعر لا يقوم إلا على هذا المبدأ، فقام بترديد بعض الألفاظ والحروف التّي لها علاقة بدلالة المكان. هادفًا إلى إظهار تلك الآثار الجانية التي خلفها في نفوسهم، وأبان على مدى التعلق الإنساني به، وليؤكد على أنّ المكان ظاهرة إنسانية واجتماعية لا انفصام بينه وبين تلك الذات التّي تحتاج إلى التشبث به، لتجد هويتها وسط كومة من الصراعات بين الذات والعالم الخارجي ومنه كان الفصل الرابع تحت عنوان <<التناص والتشكيل الإيقاعي للمكان>>

مقتفيًا الدلالات اللفظية المكانية التّي كرّرها الشّعراء في بعض المعلقات، إدراكًا منهم لخطورة فقدان المكان، وتذكيرًا بقدسيته الأبدية، فالتخلي عنه يعتبر ضربًا من الخيال، وخيانة إنسانية واجتماعية حيث لا يمكن لأي كان التخلي عنه مهما بلغه من هموم وأحزان، فيظل يقرع أجراس الذهن فلا يغادر الإنسان إلا ويخطو خطوات الأسى والتذمر من هجره.

في حين كان عنوان الفصل الرابع موسوما <<بصورة المكان ودلالته في المعلقات العشر>>

إذ حاولت إبراز مدى تكاثف الصور التشبيهية للمكان ،و ارتباطها ببصرية المشهد الذي غاص فيه الشاعر، مما ولد صورا حسية ،أكد على أن الحواس كانت هي الفاعل الرئيسي في كل عملية تحويلية لتلك الصور.وعبر المكان عن دلالات متنوعة منها ما ارتبطت بالقبيلة ،ومنها ما كان لها علاقة بالمحبوبة ،إذ برزت فيها ملامح الخصب والنماء بعيدة عن الجدب وليتضح أن الشاعر الجاهلي يقرب المرأة دائما من كل مكان شاهد على خصوبته. في حين أن الهدم الذي أصاب الأماكن و الخراب الذي دب فيها ،يلجأ الشاعر إلى تشكيله جماليا بعد أن سيطرت عليه قوى الفناء القادمة إليه من كل حدب و صوب.من هذا المنطلق هل كان المكان دلالة لغوية يتعامل معها الشاعر لإبراز معاناة نفسية واجتماعية جسدها بإطلالة جمالية تغنيه أزمات الغياب والفرار الجماعي ؟ أم أن الجانب الجغرافي والطبوغرافي كان من الأولويات التي ساقت الشاعر للتعبير بمختلف الدلالات ؟ و أمام هذه الإشكاليات المطروحة كان لابد الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي لاستقصاء هذه الظاهرة.

ويبقى الشعر الجاهلي عمقه، لُجًا يخفي الكثير من الأسرار، فرغم توالي الدراسات عليه، إلا أن محتواه يظل أرضًا خصبة، تعطي أكلها كلّ حين. فهو مازال منبعًا ومصدرًا لإلهَام لغوي وفني لا انقطاع له، إذ خصّه الدارسون العَرَب والغربيون بقراءات متنوعة، أكّدت أنّ بواطنه ما زالت تشِعُّ.

وفي الأخير لا يسعني إلاّ أن أسدي شكري إلى أستاذي المحترم صبّار نور الدين الذّي وقف بجانبي لإنجاز هذا البحث منذ أن كان فكرة، إذ كان نعم الموجه ، فقد قوَّم هذا العمل وسوى عوده إلى أن اكتمل.

كما أتوجه بشكري إلى زملائي السابقين في جامعة المسيلة ، وإلى أساتذة المركز الجامعي لتيسمسيلت، قسم اللغة العربية وآدابها،و أخص بالذكر الأستاذ بولعشار.

سيدي بلعباس في: أوت 2015

المدخل

المهاد التاريخي للشعرية

1- الشعرية في النقد القديم.

1-1- معالم الشعرية عند أرسطو.

1-2- منهج القراءة الشعرية عند حازم القرطاجني (الشعرية المتكاملة).

1-3- شعرية الشكل والمضمون عند الجاحظ.

2- الشعرية في النقد المعاصر.

2-1- مفاهيم الشعرية عند الشكلانيين والروس.

2-2- الشعرية عند رومان جاكبسون.

2-3- مفهوم الشعرية عند جان كوهن.

2-4- الشعرية وعلاقتها بالعلوم الأخرى.

أ- الشعرية والسيميائيات.

ب- الشعرية والأسلوبية.

مدخـل:

المهاد التاريخي للشعرية

1- الشعرية في النقد القديم:

1-1- معالم الشعرية عند أرسطو:

نال المكان عند القدماء حظه من الاهتمام والدراسة رغم عدم خضوعه للإجراءات النقدية المتعارف عليها في جل الدراسات المعاصرة، إلا أن ذلك لم يمنع المفكرين العرب القدماء من الإدلاء بدولهم والوقوف على حيثيات الفضاء ومكنوناته في النص الشعري القديم، الذي حفظ هذه الدلالة بين طيّات نصوصه، فتنوعت الأمكنة، وصارت محطة تجاذبتها أفكار النقاد القدماء .

يعدّ كتاب ''فن الشّعر'' لأرسطو من أقوى الدلائل على المنحى التاريخي الذّي قطعته الشعرية، حتى تستقر في مجموعة من المفاهيم التراتبية في النقد المعاصر، ولعلّ طبيعة الاشتغال النقدي الفلسفي عند أرسطو مع الشعر جعل كتابه هذا مرجعًا مهما في تحديد المسار المعرفي للشعر ووضع اللبنات الأولى لإرساء قاعدة موضوعاتية كفيلة. بإظهار تفوّق الشعر على بقية الفنون الأدبية، لأنّه ملاذ آمن للأحاسيس الإنسانية والمواقف العالمية، وليفرض شموليته الكونية، ويتخطى بذلك مرحلة الذاتية التّي نعت واتّهم بها زورًا وبهتانًا.

خلص الكثير من الناقدين لكتاب فن الشعر لأرسطو أنّ هذا الفيلسوف ما فتئ يزرع في عوالمه ومفاهيمه مصطلحا فلسفيًا صاحبه معه في رؤيته للفنون الأدبية خاصة منها

الشّعر، مردفا له مضامين فلسفية عمرت طيلة كينونيته، حتّى أن الدارسين لكتابه ظنّوا أن أرسطو انقاد إلى تكراره، وكأنّه أراد من خلال ذلك ترويض مصطلح المحاكاة، حتى يكون كل فنان قادرًا على تطويعه، ومن ثمّ التآلف معه، واللجوء إليه لاستعماله في سياقه الدلالي.

وبغض النظر على تلك الأطروحات الفلسفية للمحاكاة عند أستاذه أفلاطون والتّي كان قوامها الضرب في أتون التقليد وإعادة العرض، وهي ممارسات سلبية تحيل إلى فصل الفن عن مثله «فهي لا تولد إلا أوهامًا وتصرف الانتباه عن الواقع الملموس»[1] وهي من الطرق التّي يلجأ إليها الفنانون والشعراء من أجل خدمة الأخلاق، فهم مضطرون إلى محاكاة أو محاكاة لمحاكاة رفضًا للواقع، ويتجلّى طابعها السلبي في تتبّع الوهم والتّي على إثرها يفقد الفن ديباجته ويتخلّى عن صورته الطبيعية. وكنّ تلميذه أرسطو اتخذ موقفا مغايرًا وأخذ على عاتقه تهذيب مصطلح المحاكاة، وإخراجه من كنف التقليد. واسترجاع مهابته وشعاره في ذلك جعله بوابة للإبداع «ومضمون المحاكاة عنده لا تشوه الطبيعة. بل هي غريزة فينا، وهي سبب حصول اللذة والمتعة. التّي ينشدها جميع الناس، إنّها أصل كل الفنون وليس تحريفًا لها»[2] ومضمون المحاكاة عند أرسطو أنّها لا تتخذ شكلاً واحدًا وإنّما تتمظهر في صور متعددة فهي قد تحاكي وسائل متنوعة وتحاكي موضوعات مختلفة وأساليب تتمايز عن بعضها البعض.

1. الرحموني بو منقاش .الشعرية بين أرسطو طاليس وحازم القرطاجني . رسالة ماجستير،جامعة باتنة ص 36
2.المرجع نفسه ص38

ونتاج المحاكاة عند أرسطو أنّها تنفخ في روح المحاكاة الشعرية محاولة صنع عالم ينشد الخلق والإبداع وتتعالق مع إعادة تشكيل للواقع. أمّا فيما يخص جنس الحكاية فهي تتغذى مع المحاكاة من ضرع لغوي واحد.

والأمر المؤكّد أنّ شعرية أرسطو، حاولت ملامسة الواقع الاجتماعي الذّي حاصر الفكر اليوناني والمتمثل في الخيال الذّي شكّل أولويات المجتمع في تحريك علاقاته الفردية والجماعية.

1-2- منهج القراءة الشعرية عند حازم القرطاجني (الشعرية المتكاملة):

إذا اخترت القراءة الشعرية عند القدماء بإبراز حسن الشعر من فاسده اعتمادًا على مبدأ السماع والذوق الذّي اختص به نقاد الشعر العربي القديم دون غير، فإن في هذه الطريقة إنكار وإقصاء لأجود الشّعر الذّي قد تمسّه ملكة السماع بالإجحاف، ومن ثمّ فمبدأ الذوق قد يصيبه التلف، مما يرهن دون شك أجود الشّعر المعرض إلى النسيان والزوال.

إنّها السابقة العربية القديمة الخاضعة لسلطة السماع والذوق ومن هنا فإن هذا العامل لا طائل من ورائه في استخدامه، فالشّعر يخضع لعوامل منهجية تكشف الخيوط التّي نسجتها تحرير اللغة ودلالتها من أسْرِ النمطية. وتكمن فاعلية الشّعر عند القرطاجني في قدرته على الجمع بين عوامل ثلاثة اختزلتها في عنصر الشكل الذّي يتحرك وفق ثنائية الوزن والقافية، والعنصر الإبداعي الّذّي يستمد مفعوله من قدرة الشّعر على توليد مسائل أساسية يرتكز عليها هذا النتاج الأدبي وهما التعجب والاستغراب، أمّا العنصر الأخير فيرى

القرطاجني أنّه يحتكم إلى التخييل ومدى قدرته على التأثير في المتلقي وهذه العناصر مجتمعة تعطي الكمال للشّعر «الذّي لا يتحقق كنص إلا بهذه العناصر كلّها مجتمعة متكاملة» [1] وهكذا يحتاج الشّعر إلى السير وراء هذه العناصر ومن ثمَّ إيجاد نسق بإمكانه أن يوصل هذا الفن الأدبي إلى مرتبة متقدمة من الإبداع، الذّي يفتح الباب على مصراعيه للمتلقّي من أجل الإبحار بمخيّلته في ثنايا النّص وبذلك ندرك «أن الشعرية كنحو في معناها عبارة عن علم الشّعر، على أن كلمة الشّعر ليست بالمعنى المتداول، أي أنّها جوهريًا هي علم الإبداع، لأنّ مصطلح الشّعرية يتضمن محاولة البحث عن نظام يحاول العقل استنباطه من أجل الكشف عن قوانين الخطاب الأدبي"[2] الذّي يُستقوى عوده بالغوص في معانيه وألفاظه الراسبة في قاعه ومن ثمّ فنتاج النص الأدبي يخضع لعملية تبئير تلك المعاني والألفاظ غير المستعملة.

يطالعنا حازم القرطاجني بصياغة جديدة لمفاهيم البلاغة العربية، يجسد بها مفاهيم الشعرية في عمله، فالزخم البلاغي والنقدي الذي راهن عليه وشكل الإرهاصات الأولى للشعرية الفذة ،والذي حاول أن يفتقها انطلاقا من راهنه الثقافي المتسم بوجود أفكار بلاغية ونقدية حملت على وزنها وعاتقها وضع اللبنات الأساسية، لإخراج الشعر من التقاليد العالقة به، إلى البحث في البنى الداخلية للشعر انطلاقا من مقوماته الأساسية وأبعاده الدلالية أولا وهي: الوزن والقافية وتحديد وظيفتهما ودورهما في تشكيل القصيدة، وظل حازم المدافع الأول عن قدسية هذا الفن، بعد أن غزا العجم المجتمع العربي الإسلامي،

[1]– مشري بن خليفة ، الشعرية العربية ، مرجعياتها و إبدالاتها النصية ، الجزائر عاصمة الثقافة العربية ،الجزائر،ط2007 ص21

[2]-المرجع نفسه ص26

ومن ثم حاول أن يؤسس قواعد علمية للشعر، حيث يرتب في خانة الفنون الأدبية التي تتخذ من قواعدها نبراسا لمحاكاة الواقع انطلاقا من الخيال الذي يعد جزءا هاما من طبيعة الشعر، وعلى إثر ذلك يستقوى الشعر بمقوماته، ويبقى ملاذا آمنا للمبدعين بعيدا عن كل صنعة تفقد الشعر قيمته وهيبته، وتروم به في براكين الضعف والفساد.

يرى حازم القرطاجني أن مستقبل القصيدة وصيرورتها لا يتوقف على شكلها ومظهرها فقط، بل يتعدى ذلك إلى استكناه عالمها الداخلي وما تحققه من تأثير في نفس المتلقي على مستوى التخيل وحسن التأليف، وانتهى إلى القول إن القصيدة ليست أغراضا وليست نظم الألفاظ، بل لها قوانين تصوغها.

1-3- شعرية الشكل والمضمون عند الجاحظ :

إن الصراع النقدي والبلاغي الذي بلغ مداه في القرن الثاني الهجري بين مجموعة من النقاد، الجاحظ المبرد وغيرهم، شكّل أهم فترات العصر الذهبي لقضية الشكل والمضمون، حيث صنع هؤلاء النقاد أطيافًا نقدية وصورًا متعددة عن النّص الأدبي، فهذا الجاحظ نقل معركته العلمية إلى مواقع الشكل واعتبر أنّ قوته ونسجه يتخفى في عباءة الوزن واختيار ما جادت به قريحة الشّاعر، من ألفاظ قرع الأذن منسابة مع مخارجها السليمة من الغموض، واضحة الدلالة، وهو بذلك يكون قد خيّر الشكل ومال إليه متناسيًا المحتوى ،والأمر الذّي دعا الجاحظ إلى الوقوف بجانب الشّكل هو إحساسه «بأنّ المعنى موجود في كلّ مكان، وما على الأديب إلا أن يتناوله ويصوغه صياغة متفردة»[1] معتبرًا أن الألفاظ لا يمكن أن

[1]-إحسان عباس،تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة ، لبنان،ط2 1978 ص99

يشترك فيها جميع النّاس ،على خلاف المعنى الذّي قد يلاقيه الشّاعر في جميع الاتجاهات وأينما حلّ.

ولا يتوقف دور الشّاعر على اختيار المعاني بل عليه أن يراجعها ويسعى إلى وضعها في السّياق الذّي تتناسب وإيّاه، أي إعادة بلورتها وتطويعها، لتنسجم مع المبتغى المراد تحقيقه والوصول إليه.

وهكذا يبدو أنّ السجّال الذّي دار برهة من الزمن يين هؤلاء النقاد قد انعكس بشكل متنامي على الشّعر، ومن ثمّ يدعمه بمجموعة من النظريات التّي صبّت كلّها في مواطن وفائدة الشّعر، واعتبرها النقاد القاعدة التّي يؤسّس لها كلّ شاعر من أجل إحكام نسج سنه الشعري، وهو ما ينعكس على الشّكل بقوة السبك وانسجام في الألفاظ.

2- الشعرية في النقد المعاصر:

2-1- مفاهيم الشعرية عند الشكلانيين الروس :

خاضت الشعرية حربا ضروسًا ومراسًا معرفيا كبيرًا من أجل تأكيد حضورها وترسيخ مفاهيمها منذ أن وجد هذا المصطلح على مجرى الأحداث التّي برزت فيها المنطلقات الأولى لهذا الاتجاه الأدبي والنقدي ، حيث تراكم الزخم المعرفي، وتوالت الإرهاصات محاولة فك طلاسم هذا المصطلح، الذّي غدا يتدحرج فوق مقولات ابستمولوجية تاريخية، فأغرت الدارسين، فحاولوا الانقضاض على المفهوم المعرفي النموذجي، إلاّ أن محاولاتهم صدها الكثير من الغموض، وبقي هذا المفهوم يراوح مكانه، ولئن كان المصطلح يحمل في طيّاته رؤى معرفية، انحصرت في البحث عن القوانين العلمية التّي تحكم الإبداع، فإنّ مما لا شك

فيه أنّ المصطلح قد انقسم إلى نقد عربي غارق في تحديد المصطلحات، وإن كان قد حمل مفهومًا واحدًا. وهو ما رمى بالمفهوم في غياهب الجبّ المعرفي المتعدد، فلم يستقر المفهوم الواحد على المصطلح الواحد، فنتج تعدّد المصطلحات، ومنه وقف النقد العربي متفرجًا لا إلى المفهوم الواحد يقف ويهذب تعدد المصطلحات ومنه يتزاوج المفهوم السليم مع المصطلح الواحد، ليؤسس نقدا عربيا يرتشف شعرية قارة، ترسَّمُ الإبداع في مضمون الخطاب الأدبي تفتح الأبواب على مصراعيها من أجل ملامسة حدود القراءة الأدبية للنّص والقبض على القيمة الإبداعية للخطاب على مصراعيه الشعري والنثري الغائرة في أعماق النّص.

أما الاتجاه الغربي فقد رسم الشعرية في تعدّد المفاهيم مع إنتاج مصطلح نقدي واحد، يقي الصدمات التّي قد تولد أثناء مقاربة النّصوص، فيغلب الاستقرار على المصطلح وسط كومة من المعارف والمفاهيم التّي قد تقي النّص شرّ الوقوع في التّأويلات وتضارب التصوّرات.

ما من شك فإنّ مصطلح الشعرية (*Poetics*) قد اتخذ مسارًا تاريخيًا حافلاً بالإنجازات المعرفية، التّي استطاعت إلى حد ما بلورة مفهوم الشعرية خاصة في النقد الغربي.

إنّ التاريخ المعرفي لها بلا شك قد صبغها بألوان تراثية متنوعة. انطلاقًا من المحاكاة عند أرسطو مرورًا بالفلاسفة المسلين منهم الفارابي، ابن سينا، ابن رشد، لينقل حازم القرطاجني ذلك الجدال المتعلق بالشعر،حيث يرى أن موضوعيته لن تتحقق إلا بفك شفرات الوزن والإيقاع ، ثم تباشر مهامها النقدية عند كل من الجاحظ وعبد القاهر

الجرجاني. ليكون ختامها مسك عند النقاد الغربيين، بدءًا بالشكلانيين وصولاً عند رومان جاكبسون، جان كوهن، تزفيتان تودوروف، ليحاكيها النقد العربي على يد كل من أدونيس، عبد السلام المسدي.

إنّ المرجعية التاريخية لهذا المصطلح قد لعبت دورًا من أجل توطيد مفاهيمه المعرفية الإنتاجية، القادرة على بث ميكنزمات تستطيع أن تبقي على توازن النّص بينما هو خارجي وداخلي، وإن كانت كفة الميزان تهدف إلى تغليب البحث في الحفريات الإبداعية الداخلية للنّص الأدبي من أجل فتح مغاليقه أمام القراءات المتوالية، والتّي لا يمكن لها أن تقع في براثين القراءات السياقية الخاضعة لسلطة الكاتب.

إن إحياء النّص الأدبي كان لابد أن تحضر التصوّرات والقراءات المسبقة، لعلّها تعيّن على إنتاج ممارسة نقدية تفاعلية، إذ بإمكانها أن تخالج النّص الأدبي ومن ثمّ تزويد القارئ بآليات معرفية تضع الأثر الأدبي تحت وصاية قراءات متعددة، تعيد إحياء المعنى الدلالي، وتكسبه مناعة لا حدود لها، فقدها في صنو الممارسات النقدية التقليدية.

من هنا فإنّ الشعرية تختص بصناعة الخطاب وتنظيمه داخل المنظومة اللغوية والبحث عن العلاقات الكامنة في أنطولوجية الإبداع التعدّدي للخطاب الأدبي.

إن الاتجاه الذّي سار عليه الأدب قبل بروز الاتجاه الشكلاني على مجرى الأحداث النقدية والأدبية يتوقف على مقارعة النّص من حيث ملامسة الأطر الشكلية المتمثلة في إبراز القدرات النفسية وبواطن الذات للكاتب والشخصيات الواردة في النّص ومدى تأثيرها في تشكيل نماذج نفسية ينبني عليها النّص الأدبي دون الخوض في ثناياه ومحاولة جس نبض

البنى الداخلية لهذا الأثر الأدبي، والذّي ساير في فترة من الفترات القضايا الاجتماعية والسياسية ومن ثمّ امتطاها، وأرغم الأدباء على توجيه خطابهم نحوها، وهو ما تجلّى في مجموعة الأعمال الأدبية التّي حاولت نبش الواقع الاجتماعي والسّياسي محملة بمجموعة من الظواهر والبنى التّي غارت كلّها في أعماق العملي الأدبي دون الالتفات إلى المنظومة اللغوية التّي نسج عليها النّص الأدبي ،فانساقت تلك الأعمال وراء الأحكام الجاهزة دون العمل على إبراز نسق المرجعية الدلالية الإنتاجية ، والخوض في قضايا النص الجوهرية وفي مقدمتها الاضطلاع على مكونات الخطاب وآلياته الراكدة في أعماقه.

أخذ الشكلانيون على عاتقهم مفهوم النسق «الذّي لا يبعث على الرضا التّام لأنه يحول الكتابة الشعرية إلى تراكم تقنيات من دون أن يكون هناك تماسك كلّي بين العناصر التّي تمّت الإفادة منها»[1] لذا تراءى لهم أن عملية النسق في الكتابة الشعرية لا يمكنها أن تبسط نفوذها داخل الكم المتعدد من الرؤى المعرفية للنّص الشعري نظرًا لكثافة المفاهيم التقنية التّي تضفي على النّص سردمية ابستمولوجية. «وهكذا لجأ الشكلانيون إلى استعارة كلمة منظومة (*Système*) من الألسنة الحديثة التّي تسمح بنسج رباط وثيق بين الأنساق المتنوعة الهادفة إلى ترتيب النّص الأدبي »[2] وهي بذلك تروم إلى القبض على القيمة الحقيقية للأثر الأدبي ومن ثمّ إنتاج الدلالة التّي تسمح بهدم كل المقولات السابقة، ومن ثمّ إعادة ربط العلاقات القائمة في النّص الأدبي.

لقد ساير تطوّر التصوّر الشكلاني إلى اعتبار الأثر الشعري منظومة بنوية.

---

[1]- ميشال غوفار،تحليل الشعر،تر:محمد محمود،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ولتوزيع، لبنان ط1،2008، ص96.

2- المرجع نفسه، ص97.

«لأنّ مختلف الأساليب والوحدات البنوية وترابطها تتشكل وحدة النّص التّي تلف الأثر الأدبي يرتبط بعضها ببعض الآخر بحكم الضرورة، ذلك لأنّه بفضل هذا الترابط القائم فيما بينهما تكتسب قيمة معيّنة وتساهم في رسم منظومة النّص»[1] وبتظافر تلك الأساليب والوحدات البنوية وترابطها تتشكل وحدة النّص الذّي قد يفقدها حيث تكون دلالته يحكمها النسق أي البحث عن وحدة إفرادية دون المساس بالوحدات الأخرى حيث تستغل تلك الوحدة (الدلالية ـ الصوتية ـ الإيقاعية ...) بعيدًا عن الحقول المعرفية الأخرى للأثر الأدبي ذلك أنّ الأدب بنظام من العلامات *Signes* دليل مماثل للنظم الدلالية الأخرى، شأن اللغة الطبيعية والفنون والميثولوجيا إلخ ... ومن جهة أخرى، وهذا ما يميّزه عن بقية الفنون، فإنّه يبني بمساعدة بنية أي لغة[2].وبهذا يكون الشكلانيون قد أقصوا كل نسق لا يرتبط بالنّص الأدبي، وأفرجوا على مصطلح أكثر تعاملاً مع النصوص الأدبية ألاو هو المصطلح المنظومة لماله من ارتباط وثيق وصلة وطيدة بالعلاقات التّي تجمع الوحدات الكبرى والصغرى، والتّي من خلالها يستوي النّص إلى بنية دلالية «والتّي تعتبر نظام دلالي في الدّرجة الثانية، وبعبارة أخرى إنّها نظام تعبير خلاق (*Connotatif*) وفي نفس الوقت فإنّ اللغة تستخدم كمادة لتكوين وحدات النظام الأدبي» وانطلاقًا من ذلك حاولت الشكلانية أن تضع معيارًا محدّدًا بين الشعر والشعرية يرضخ كل منهما المبادئ ومفاهيم يمكنها أن تكشف خفايا الفوارق الدلالية لكلّمنهما «هذا التمييز بين الشعر والشعرية يسمح بالفصل بينهما، يسمح الفصل بين الشعر باعتباره خطة تأليفية لا تتغيّر في جوهرها بصرف النظر عن

[1]- تودوروف، رولان بارت، أمبرتو إيكو، مارك أنجيتو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر.أحمد المديني، الميون. الدار البيضاء ص98.

صاحب النتاج المقالي الذّي يجسد لها عمليًا الفكرة التّي تتكون لدينا عن الشعر في هذا العصر أو ذاك»، فمن اللائق أن يتساوى الشعر بموضوعاته التّي يحملها في ثنايا نسجه، فتكاد تدور جلّ قضاياه في المسائل الإنسانية الكبرى والتّي شغلت فكر الإنسان، يطرأ عليها التحول عبر أزمنة متعاقبة والشعرية (*Poéticité*) التّي يتغلب عليها طابع النتاج الأدبي الذّي يحاول أن يلتمس الأدبية (*La littérarité*) في موضوعاته، دون أن يغرق الأدب في فنونه الجمالية وأساليبه الفنية، مما يمكن من إزاحة كل التفسيرات الخارجية للنّص الأدبي والتّي أرخت سدولها حول حياة الكاتب والإطار الزماني والمكاني للأثر الأدبي الأمر الذّي يخلي سبيل النّص من براثين الواقية التّي نسجت أوهن البيوت «لأنّ العمل الفني عند المبدع هو ثمرة صيرورة نظام تترابط فيه التجارب الشخصية والوقائع والقيم والدلالات تتجسّد في جهاز لتشكّل شيئًا واحدًا معه وتتمثل فيه» ومن هنا يمكن القول أنّ الإبداع الأدبي يستدعي كلّ محصلته النظامية وصيرورة أعماله لينصهر في بوتقة واحدة تشكّل معنا كلّيا للنّص الأدبي

مفهوم التقابل عند الشكلانيين:

اتّخذ الشكلانيون مفاهيم متنوعة لمعرفة وظيفة الشعر واللغة الشعرية أهمها ما تعلّق بمفهوم التقابل القائم بين البنى الداخلية للغة الشعرية، والتّي من خلالها تتكون وتنشط الخصائص الأدبية للنصوص الشعرية فقد تبنى الشكلانيون مفهوم التقابل بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية للكشف عن الخصائص البنيوية المميزة للغة الشعرية أي ما يشكل أدبية النصوص الشعرية فكشفوا صنفين تؤديهما الظاهرة اللغوية، الأولى ارتباطها بالوظيفة

العملية، حيث تخضع للتواصل اللغوي اليومي الذّي تبرزه سلطة اللغة الاجتماعية، فحينئذ تتخندق في نسق اللغة الاعتيادية التي تفقد الكيانات اللغوية قيمتها الحقيقية والخاصة، أمّا الصنف الثاني من الظواهر اللغوية فتحركه أنساق لها وجود لغوي يكتنز ويخفي قيمة خاصّة.

ومن هذا التقابل يطفو على سطحه التعارض القائم بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، الـذّي علـى إثـره تنـتظم الوظيفـة الشـعرية أو الشـاعرية (*Poéticité*) فريـدة في الـنّص مستقلة عن ماهية المواضيع الخارجية.

2-2- الشعرية عند رومان جاكبسون:

كانـت أبحـاث فريناند دي سوسير (*F. dessaussure*) المنطلق الـذي ارتكـز عليه جاكسون في دراسته لعملية التخاطب حيث تحلّل نظرية الكلام لدى سوسير والتّي مفادهـا أنّ الـدورة التخاطبيـة تعتمـد علـى شخصـين علـى الأقـل تم بينهمـا توجيـه رسـالة إبلاغيـة، تصـل عـبر موجـات الهـواء إلى الأذن، ومنـه يلتقطهـا الطـرف الـذي يقـوم مباشـرة بإعداد نص يبادل به الطرف الأول الكلام، بعد أن يتم تشفير وحداتها الدلالية، ومن هنا يلعـب المرْسِـلُ والمرْسَـلُ دورًا مفصـليًا في عمليـة الإبـلا غ، ويرتبطـان ارتباطـا وثيقًـا بالصـورة السمعية والذهنية. ومن تداعيات الدراسة اللغوية واللّسانية لرومان جاكسون أنّها جاءت توسّعًا للمنظومة اللسانية عند دي سوسير

وقف جاكبسون أمام الشعرية مطوّلاً فأفرد لها مجموعة مفاهيم وإن كان هو قد ألحق اللسانيات بالشعرية وقد ركّز كلّ جهده على الوظيفة الشعرية للغة ليس في الشّعر وإنّما تكون أيضًا خارج الشّعر، فتعطي الأولوية للوظائف الأخرى على حساب الوظيفة الشعرية.

ظل جاكبسون (*Jacobson*) يطلق العنان لتفسيراته الخاصة بالشعرية إذ يضيف "بأن الوظيفة الشعرية بخصائصها وطبيعتها مرادفًا للنّص الشعري المحدد إذ أنّ الشعرية علما معينة بالكشف عن خصائص الخطاب الشعري لا بوصفه نصًا "[1] ومن هذا الفهم يظهر جليا على أنّ الشعرية أقرب إلى العلم ولكن في السياق ذاته ينفي ثلاثي مصطلحي النّص والأثر الأدبي معًا « فالخطاب الأدبي لايرادف مطلقا مفهوم النّص بل يقع الخطاب بالنسبة إلى النّص وقوع اللّغة عند سوسير بالنسبة إلى الكلام »[2]

فلا يمكن بأي حال من الأحوال حسب جاكبسون أن يتّحد الخطاب الأدبي ويتخندق مع مضمون النّص بل الخطاب الأدبي محدد بالنّص فلا نهائية له. بل هو أعم وأشمل حيث يحمل في ثناياه ووسط بؤرته كل آليات الخطاب الأدبي.

ويخطو بالشعرية خطوات عملاقة خاصة عندما ألحقها باللسانيات وشكلت رافدًا من روافدها، وهو ما يتيح لها قابلية إبراز الوظيفة الشعرية للغة من جهة وللأثر الأدبي من جهة أخرى من خلال ذلك تمكن تحديد باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذّي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى"[3] من هنا يتضح جليًا أن الشعرية تتموقع في النّص لتجلي رواسب الخطاب الأدبي وتكشف نسقية النص ونظامه الدلالي الخاضع لآليات لغوية وتركيبية.

[1]- يوسف اسكندر،اتجاهات الشعرية:الأصول والمقولات،دار الكتب العلمية،بيروت،ط 1 ، 2008، ص 52.

[2]- المرجع السابق ص52.

[3]- رومان جاكبسون ،قضايا الشعرية،تر:محمد الولي وحنون مبارك،دار توبقال ،المغرب ،ط1، 1988، ص 15.

لقد أطرى جاكبسون الشعرية وجعل المنافذ إليها تتحرك وفق وظيفة لسانية، وإن كان بنى ذلك على النموذج اللساني لدى دي سوسير القائم على الثنائية « وقد طرح جاكبسون مفهومه للشعرية عبر ربط العلاقات المشابهة بالاستعارة وعلاقات المجاورة بالكناية والمجاز المرسل»[1] أحاط عمله بوظائف شعرية دالة على صيرورة الفعل التواصلي بين المرسل والمرسل إليه.

لقد خاض بالفعل مهمته في تطوير المنظومة التواصلية بين الدال والمدلول، فتخطى هذه العلاقة الثنائية، يتبنى خطاطة لغوية يرتحل فيها الخطاب عبر وظائف شعرية متينة إضافة إلى الوظيفة الانفعالية.

والشعر عند جاكبسون لا يقف على الموزون المقفى، بل يتجاوز ذلك من خلال معرفة الأشكال المتعددة للفن الأدبي ويمكن التعرف عليه بربطه بمفهوم غير شعري، فالخاصية الشعرية لأي عمل أدبي وخصوصًا منه الشعري. تتجاوز سمة الوزن، لتمنح من كل الحقول الأدبية.

2-3- مفهوم الشعرية عند جان كوهن (*Jean Cohen*):

ينخرط جون كوهن في تيار البلاغيين البنيويين الذين نهلوا من البلاغة واللسانيات في آن واحد، وركز أعماله على استنباط سمة مشتركة بين الأعمال الأدبية، وبالأخص النصوص الشعرية، أو اكتشاف تشكل للأشكال في الإنتاج الأدبي، ولعل كتابه القيم structure du langage poetiqueأهم مرجع راهن فيه على التأكيد على

[1]- حسنن ناظم ، مفاهيم الشعرية،دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ،المركز الثقافي العربي،ط1، 1994، ص 72.

فكرته السابقة، فقسمه إلى مباحث عديدة حاول من خلالها السعي إلى إبراز العلاقات المشتركة في الشعر، منطلقا من معيار نقدي نظري مفاده أن الصور البلاغية قادرة على خرق وتجاوز المستوى اللغوي، وهذا الاختراق الذي تمارسه اللغة الشعرية كفيل بتحقيق منظومة شعرية تمتع من بنية النص الشعري العلائق الداخلية للكشف عن العدول والانزياح الذي لحق هذه اللغة.

فالشعرية لدى جون كوهن تتلخص في البحث عن الدلائل المكونة للغة الشعر وجماليتها انطلاقا من الممارسة اللغوية للشعر، وبهذا فـ: «الظاهرة الشعرية إذن تتحول إلى ظاهرة يمكن قياسها وتقديمها على أنها متوسط التردد لمجموعة من المجاوزات التي تحملها اللغة الشعرية إلى لغة النثر»[1]، ومن هنا يبدو جليا أن الشعرية عند كوهن ترتسم في المقارنة بين الشعر والنثر مرتكزا في ذلك على موضوع هام هو أن الشعرية علم موضوعه وبناؤه الشعر.

إن الفوارق القائمة بين الشعر والنثر تتحدد في الاستعمال اللغوي، إذ تنفرد اللغة الشعرية بالمجاوزات، والمجاوزة هي الخروج عن المألوف من خلال خرق قوانين اللغة وحدودها يكون في الشعر والنثر معا إلا أنها في النثر لا تتجاوز حدود الصفر، وفي خضم ذلك، فكلما اقتربت اللغة من المجاورة ساهم ذلك في تحقيق الشعرية، وعليه «فإن الشعر من اللغة وأن الشعرية هي حدود الأسلوب لهذا النوع، وهي تفترض وجود لغة شرعية، وتبحث عن الخصائص التي تكونها»[2].

1- جان كوهن، لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط.03، 1993، ص.25.

2- المرجع نفسه، ص.25.

ويرتكز كوهن في تحديد مفهوم الشعر والشعرية إلى حزمة من الثنائيات مثل المعيار/ الانزياح والدلالة التصريحية/ الدلالة الحافة، ويبني تصوره في تحديد المعيار الذي يميز بين لغة النثر والشعر، وبأن الأول لغته طبيعية، أم الشعر فلغته جمالية مصنوعة، وإلى الأسلوب المعرف بأنه: كل ما هو ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام فتحديد الأسلوب في الظاهرة الإبداعية يتوقف على رصد الشيء الذي لا يمت بصلة إلى الأسلوب كل أسلوب انتهاك وليس انتهاك أسلوب.

وحسب جان كوهن فإن النص الشعري يتوفر على وظيفته الشعرية عندما ينقاد النص إلى الخروج عن اللغة وقوانينها ، لأن: «الشاعر لا يتحدث كما يتحدث كل الناس وأن لغته غير عادية، إن الشيء غير العادي يمنحنا أسلوبا يسمى الشعرية عند انزياحها تتخطى مرحلتين:

1- المرحلة الأولى: هي مرحلة إخراج الانزياح وطرحه، بحيث تتبدى فيها الصور بتجاوزها للقانون والقاعدة النثرية.

2- المرحلة الثانية: هي مرحلة تضييق واختصار الانزياح أو إبعاده؛ أي الإبقاء على الصورة السابقة مع إعادة ترسيم وتخطيط النموذج من جديد»[1].

وانطلاقا من ذلك فإن الشعر في نظر جان كوهن: «ليس هو النثر مضافا إليه شيء ما، ولكنه هو المضاد للنثر، ومن هذه الزاوية فإنه يبدو شيئا سلبيا تماما كأنه شكل معتل

1- جان كوهن، لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط.03، 1993، ص.24.

للغة، لكـن هـذا العنصـر الأول يتضـمن عنصـرا ثانيـا إيجابيـا هـو أن الشـعر لا يهـدم اللغـة العادية إلا لكي يعيد بناءها وفقا لتخطيط رسمي»[1].

إن مشـروع جـون كـوهن اللغـوي يكمـن في تحديـد معـالم الـنص الشـعري مـن خـلال البحـث عـن القيمـة الإضـافية لهـذا القالـب الشـعري والـذي يتضـمن بالدرجـة الأولى تقصـي اللغة الشعرية التي حفل بها في بواطنه، ومن ثم فإن الطابع العلمي للشعر هو الذي يحقق الخصائص الموضوعية له.

2-4- الشعرية وعلاقتها بالعلوم الأخرى:

تكاد العلوم تتقاطع فيما بينها وتتداخل، فكل علـم منهـا يشـكل رافـدا لعلـوم أخـرى، ولعـل هـذا التواشـج نـابع مـن مبـدأ التفـاوض الفكـري والعلمـي القـائم بـين الإنسـان والعلـوم الأخرى، فكلما نحا العلـم ناحية إلا وأدى ذلـك بالإنسـان إلى محاولة المزج بين هـذه العلـوم وتخطـى حـاجز الـلا تقـارب، والشـاهد علـى ذلـك مـا ألفينـاه في بعـض العلـوم المعاصـرة الـتي أوحـت إلى المفكـرين فيهـا إلى تقريـب وجهـات النظـر في مجموعـة منهـا، ولنـا في بعـض منهـا دلائل على هذا التقارب والتمازج.

ففي العلوم التجريبية التي جعلت المادة منطلقا لاكتشاف خواصها، فإن بعض العلوم الإنسانية جعلت من هذه الخواص والخصائص مجالا تنفذ إليها لاستكناه معالمها واستنباط جوهرهـا الفـني والجمـالي واللغـوي وهـذا في بعـض المجـالات مثـل المجـال الأدبي، وبالتـالي فالتكامل الذي ينشده العلم يُرى دائما ويبرز في تلاشي التخوم، لأن بهذه الطريقة يمكن أن

1- المرجع نفسه، ص.64.

تمتزج هذه العلوم فيما بينها، مما يعطي ويمنح الإضافة التي تبقى بحاجة لها لِتُدَعِّمَ آراءَها ومبادئها، وحيث انتقل الباحث لاستقصاء علاقة العلوم وتداخلها مع بعضها البعض، اكتشف الارتباط الوثيق الضارب في أعماق هذه الحقول والعلوم .

وكسائر المناهج والعلوم والاتجاهات انتصبت الشعرية في أفق مفتوح للإطلالة على بعض العلوم اللغوية والأدبية، فانطلقت باحثة عن منفذ يلج من خلاله إلى هذه العلوم ناشدة التواصل معها، للاشتراك في بعض الأسس والمعالم لتتقاطع في بعض المفاهيم وتتجاذب مع مبادئها وأطروحاتها، وإذا كانت الشعرية سليلة علوم أخرى، فإنها أرصت قواعدها، انطلاقا من تصورات ومفاهيم قائمة، ورامت إلى البحث عن عالم أدبي ونقدي لغوي من أجل الاستقرار فيه، فتبنت أطروحات علمية وراحت تؤسس لخطاب نقدي يسعى إلى احتواء مضامين المناهج النقدية التي سبقت وجود هذا الاتجاه النقدي لتتموقع في فضاء ابستيمولوجي متعدد المشارب والمناهل، فما موقع الشعرية من المناهج والاتجاهات النقدية المعاصرة؟ وما المعيار المعرفي الذي استندت إليه؟

في حقيقة الأمر إن نشأة الشعرية قد أحاطتها مجموعة من العوامل التي هيأت الفضاء لبروز بوادر انصهارها مع المقولات المعاصرة لها، إذ تعايشت معها، واتخذت من أطروحتها مجالا للولوج إلى عالمها المعرفي باحثة عن موضع تتموقع فيه وسط تلك الأطروحات والاتجاهات التي فرضت مفاهيمها، ولتؤكد الشعرية على صلاحية وموضوعية أفكارها ومنطلقاتها في ممارساتها النقدية على النصوص الإبداعية، ومن ثم شكلت الشعرية رافدا نقديا من روافد تلك العلوم.

لقـد مهـدت الدراسـات اللسـانية واللغويـة الطريـق لـبروز بعـض المنـاهج النقديـة والاتجاهات اللسانية، إذ قاد سوسير ثورة على المفاهيم السابقة، واستقر في ثنائياته الشهيرة، واعتبر أن دراسة اللغة تكمن في معرفة عالمها الداخلي، أي البحث عن التحول الذي طرأ على بنياتها، ولأن أعماله هي منبع تلك المناهج النقدية ودليلها اختارت هذه الأخيرة كنف هذه الدراسات اللسانية السوسورية مركز اهتماماتها فارتمت في أحضانها وحاولت أن تعثر على منقذ تستمد منه معالمها ومبادئها لعلها ترسو في مرفأ تلك الدراسات التي تبنت نظام الثنائيات كهدف لدراسة اللغة، والباحث عن متغيراتها في ضوء تطور مفاهيم اللسانيات الحديثة.

لم تَخلُ الساحة النقدية من الممارسات العملية والعلمية المرتبطة بالشعرية وأضحت بوتقة تحمل على عاتقها فرض هيمنتها وسط كومة من المقولات، وبرزت كاتجاه انقاد إلى البحث على الوظيفة الشعرية أينما تجلت في النصوص الشعرية، وكان من البديهي أن تقف على موضوع هام هو الخصائص النوعية للفن اللفظي في ظل بحث اللسانيات عن البنى اللغوية، مما ساهم في وضع الشعرية أمام واقع يرتكز في مجمل مقولاته على تحديد مكامن الارتباط بين الوظيفة الشعرية ووظائف اللغة «باعتبار الشعرية ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو

تلك على حساب الوظيفة الشعرية»[1]، مما خلق ذلك التعالق بين الشعرية واللسانيات وأفرز هذا التقابل إلى اعتبار «الشعرية جزءًا لا يتجزأ من اللسانيات»[2].

إن التقاء اللسانيات بالشعرية أمر لا مفر منه، إذ أن انبثاق هذه الأخيرة مردّه أولا وقبل كل شيء إلى الدراسات اللسانية التي حمل لواءها دو سوسور الذي «اختار أن يتكون موضوع اللسانيات عنده علما للغة لا للسان»[3]، وبالتالي يكون اللساني السويسري قد هندس مرافقة اللغة والبحث عن كينونتها وفق موضوع الوصف «لينتج عن هذه الأنطولوجيا اللسانية منهج سوسور، فبما أن اللغة متعالية عن الفرد وجب الحديث عنها في ذاتها أو أن ينبثق الوصف اللساني من داخل موضوع الوصف وبلغة تقنية أن يحل ما وراء اللغة *Métalanguage* محل اللغة»[4]، الأمر الذي أتاح الفرصة لأن يكون المجال الأدبي صرحا للنتاج اللغوي، ومن ثم عقدت الشعرية قرانا بينها وبين سائر علوم اللسان، وتجلى ذلك بالخصوص في مناداة الشعرية بتقفي أثر المستوى اللغوي في النصوص الشعرية التي رأت أنها لا تحقق علميتها إلا بالبحث في مكونها الدلالي ومستواها الإيقاعي الذي فيه تتحدد القيمة الحقيقية للعمل الأدبي، وهو المنحى الذي بادرت إليه الدراسات اللسانية حيث كان «تصور سوسور للغة بوصفها نظاما داخليا مكتفيا بذاته حَتَّم عليه أنه بمفهوم التقابل المنطقي *Opposition* فليس للعناصر مفردة أية قيمة لغوية، بل تُشكل العلاقات

1- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط.1988، ص.35.

2- المرجع نفسه، ص.24.

3- يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية، دار الكتاب العلمية، لبنان، ط.02، 2008، ص.20.

4- المرجع نفسه، ص.20.

بين العناصر كينونة النظام اللغوي ومكمن قيمة كلها»[1]، ولأن اللغة هي مفتاح الولوج إلى النصوص الشعرية فإن الشعرية اتخذتها مجال بحثها، ورأت أن في مقارعة النصوص سبيلها للبرهنة على أدبية النص الشعري، وبالتالي فالعمل الإبداعي يختفي وراء جدران اللغة التي لا يمكن أن تفرض هيمنتها ووجودها إلا بطرق جمالية كالانزياح بشتى أنواعه، ومن هنا تسعى الشعرية واللسانيات إلى البحث عن حركية اللغة في النص، ولا يتم ذلك إلا برفع الستار عن الأسلوب العقلي والانفعالي الذي طبع النصوص الشعرية، ومن ثم إجلاء اللغة الشعرية التي رست في قاع النص الأدبي من هذا المنطلق استقوت الشعرية باللسانيات، وكانت نموذجها الأول من حيث التفافها على اللغة عن طريق تفكيك بناها الداخلية لاستقراء معانيها وتثبيت خصائص النص الأدبي، وتبقى القواسم المشتركة بين الشعرية واللسانيات تتمظهر في بعض الأسس والخصائص أهمها:

– أن الشعرية حازت على قدر هام من البحث في مستوى الخطاب والتخلي عن دراسة اللغة في ضوء الكلمة أو المفردة والجملة.

– اللسانيات المعاصرة نادى روادها إلى دراسة الأقوال ذات الجمل المتعددة وتحليل الخطاب.

– كان للسانيات دور هام في استبدال وتغيير بعض الآراء المتبلورة في الشعرية، بحيث ارتكزت هذه الأخيرة إلى المبادئ اللسانية، إذ اهتم الشعريون بتوسيع أطرها ومبادئها، وهذا التوسيع نابع من طبيعة المعالجة الإجرائية على النصوص الأدبية.

1– يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية، دار الكتاب العلمية، لبنان، ط.02، 2008 ، ص.21.

– تتقارب اللسانيات مع الشعرية أن تستثمران معا في قضايا واحدة، فإذا كانت الشعرية تنحصر في مهمتها الأساسية في مقاربة النصوص اللغوية الإبداعية، واللسانيات باعتبارها منهجا كان دافعها الأساس هو البحث عن التفات جديد وطرائق جديدة في دراسة القضايا اللغوية.

– إن اللسانيات تسمح للشعرية بتحديد موضوعها فإذا كانت الثنائيات السوسورية هي مجد الدراسات اللغوية وخاصة ثنائية اللغة/ الكلام، فإن ذلك يقابله على مستوى الشعرية الأدب/ الكلام الأدبي.

«وإن من بين الأمور الدالة على علاقة الشعرية باللسانيات ما بلوره ياكبسون من مفهوم للشعرية عبر نظريته في الوظائف اللغوية *Linguistics Fonction* تلك النظريات التي تستند إلى تمييز سوسير بين العلاقات السياقية *Syntagmatic* والعلاقات الإيحائية *Associative*، حيث تتبلور –عبر هذا التمييز– علاقات المجاورة المتصلة بالعلاقات السياقية، والعلاقات المتشابهة المتصلة بالعلاقات الإيحائية»[1]، وفضلا عن ذلك تبقى الشعرية تحت رحمة قواميس اللغة التي أرست دعائمها الدراسات اللغوية المعاصرة التي يعود لها الفضل الكبير في استقصاء الشعرية للمشروع اللغوي داخل الخطاب الأدبي من أجل بلورة السياق المعرفي للنص الأدبي، ولم تتعالق الشعرية بالاتجاه اللساني فحسب، وإنما كانت لها امتدادات بعلوم ومناهج أخرى، وحاولت أن تضبط فيها قوانينها وتشترك معها في بعض الأفكار وأهم هذه المناهج الاتجاه السيميائي.

1– ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط.01، 1994، ص.72.

أ- الشعرية والسيميائيات:

تتعدد مشارب السيميائية في النقد المعاصر وتتنوع مدارسها، وإذا كانت تهدف في إطارها العام إلى البحث عن إنتاج المعنى بصورة أوضح ومعرفة أدق، فهي تحاول أن تخلق ذلك النظام الرمزي الذي يسعى بدوره إلى إنتاج المعنى، وإن كانت قد تفرعت إلى مجموعة من النظريات تعطي كل واحدة منها أسسها ومبادئها، فنشأت العديد من الاتجاهات منها سيميائيات التواصل و الدلالة وغيرها، لتساهم بشكل كبير في توسيع مفاهيم هذا العلم وإثرائها، ولينعكس ذلك إيجابيا على النص الأدبي، فانتقلت إجراءاتها المتعددة متسللة إلى النصوص من أجل فك شفراتها وسر أغوارها.

وإذا كانت السيميائيات فرع من اللسانيات كما رأى ذلك دو سوسير فما علاقتها بالشعريات ؟ وما هي المواطن التي يمكن أن يتقاربا فيهما؟ وهل يمكن لها أن تكون نموذجا للشعرية؟ وما حقيقة العلاقة بينهما؟

إن المتصفح لتاريخ هذا العلم يرى أن هذا الاتجاه قد ظهر التعامل مع مصطلحه منذ أزمنة غابرة، لكن مفاهيمه كانت غائبة خلف ستار العتمة، وما إن توارت السنون حتى بزغت بعض المقولات التي أرادت أن تزيح ذلك الفهم الخاطئ والمتعلق أساسا بالمصطلح لتحمل على عاتقها إبراز دور السيميائيات في خدمة العلوم الإنسانية بصفة عامة، فانطلقت محملة بعبء ثقيل من المسؤولية ناظرين إليها بأنها ستكون العلم الذي بإمكانه أن يعيد هيمنتها على النصوص الأدبية، وتبسط سلطتها على مواقع هامة من النص الأدبي.

إن دي سوسير وهو يتحدث عن اللسانيات قد أوضح أن علم العلامات فرع وجزء من اللسانيات، وإذا كانت هذه الأخيرة تمثل اللغة عندها محور العملية التواصلية، ولأن هذا

العلم قد خرج من رحم اللسانيات فإن النموذج اللغوي بات هو مناط الاتجاه السيميائي الذي يبحث عن مسار العلامات داخل الأنظمة اللغوية، ومن ثم ناور وغازل هذا الاتجاه المعرفي الشعرية، وظلت أوتاره تصدر صدى وتتقارب وتتقاطع مع أسس الشعرية ولعل أبرزها:

– أن العلاقة بين الشعرية والسيميائية علاقة يجذبها الطابع التداولي، بحيث يسعى هذا الاتجاه إلى صب كل اهتماماته على المقاصد الفكرية والعاطفية وما تشكله هذه العلاقة من مقصدية بين مختلف أجناس الخطاب وتكوينه، وهو ما يطلق عليه بفكرة المعيار في البلاغة القديمة.

– الوجهة الثانية تستهدف مكونات النص وفضائه البنيوي، والتي ترتكز فيها على خمسة مرجعيات وهي: إيجاد مواد الاحتياج وترتيبها وصياغتها لغويا صياغة جميلة ثم ترتيبها في الذاكرة وحفظها إلى حين العرض ثم إلقائها على المستمعين بطريقة تعبيرية.

– يتضح من خلال هذا البناء أن الأنموذج التواصلي يتضمن ثلاثة تصورات وهي: التركيب والدلالة والتداول، ويقتضي هذا الأنموذج السيميائي التركيبي الذي يعتمد على توليد الصور الانزياحية أداء مجموعة محددة من العمليات اللسانية وتتمثل في الزيادة والتعويض والتبادل في مستويات اللغة المختلفة، فيما يقترح الجانب التداولي توضيح الاختلاف بين مقامات التواصل بمختلف أنواعه (التواصل اليومي، التواصل الخطابي، التواصل الشعري، التواصل الناقص)، وأما هذه المقترحات العلمية والمنهجية التي جاءت بها الأطروحات السيميائية تبين جوليا كريستيفا أنها علم يهتم بالخطابات، ومن ثم باستطاعتها الاعتماد على المفاهيم

اللسانية في مرحلة أولى وبعد ذلك يمكن أن تفتح أمامها إمكانية الانزياح من قوانين دلالة الخطاب التي لا تمثل في حد ذاتها إلا أنساقا للتواصل.

ب- الشعرية والأسلوبية:

فرضت الأسلوبية نفسها رائدة في الدراسات النقدية المعاصرة لاستنطاقها النص الأدبي لغويا باستقراء واستكناه بناه الداخلية من وزن وقافية وتركيب، فهذه القوانين التي ترتكز عليها لم تغيب ما ساد من إبداع في ثنايا النص الشعري، كما لم تفوت فرصة البحث على ما تكلس في النص من رؤى جمالية أكدت محاولة المبدع استهداف قضايا موضوعية في نصه، من هنا يتبين أن الأسلوبية كاتجاه معرفي حاولت الابتعاد عن الحكم الذاتي الذي أحدثته بعض المناهج النقدية والخروج عن التبعية والتقليد الذي ساد هذه المناهج، وإذا كانت الأسلوبية تخرج منها رائحة البلاغة القديمة إلا أن تطوير بعض الإجراءات النقدية التي تعتمد عليها من قبل ثلة من المنظرين كـ"شارل بالي" قد حقق لها الإجماع على أنها ذلك الاتجاه الذي بإمكانه أن يعيد للنص حقه ويدخله إلى صف الإبداع الأدبي، ولأن المناهج النقدية النسقية هي وليدة اللسانيات المعاصرة فإن الأسلوبية ترعرعت في كنف وحضن اللسانيات ما استدعى أن تكسّر إجراءاتها النقدية من أجل الولوج إلى النص الأدبي، ومن ثم إفراغ تلك الأدوات على ذلك الأثر لاكتشاف أيقونته وتوحيد بوصلته الإبداعية والجمالية في آن واحد.

الفصل الأول

"المكان" جدلية المفاهيم وإشكالية المصطلح في النقد المعاصر

1-إشكالية توظيف المصطلح في النقد المعاصر.

1-1 أزمة الترجمة و إشكالية المصطلح.

1-1- المكان والمصطلحات المجاورة له: (الفضاء، ، الحيّز)

1-2- الجذر اللغوي للمكان.

1-3- حدود المكان، الفضاء، في الخطاب النقدي.

الفصل الأول:

"المكان" جدلية المفاهيم وإشكالية المصطلح في النقد المعاصر

1- إشكالية توظيف المصطلح في النقد المعاصر:

1-1-المكان والمصطلحات المجاورة له:(الفضاء، ، الحيّز)

تثير الدراسات المعاصرة جملة من التساؤلات، أبرزها الاختلافات الظاهرة حول مصطلحات جوهرية، لعبت دورا هاما في عدم استقرار المصطلحات على مفاهيم واحدة، وإنّما تراكماتها أجلت ذلك الاتفاق و أبعدته عن ساحة المفاهيم النقدية، و أضحت سجالا بين المدارس النقدية من جهة و النقاد من جهة أخرى.

إن الصراع النقدي حول المصطلح يخفي لنا، دسائسه المعرفية، و من ثمّ يكبح جماح توحيد المصطلح الذي عدّ اللبنة الأساسية برؤية استشرافية تلغي ذلك التعدّد الاصطلاحي الذي لم يزد النقد إلا المتاعب، و رمى به في مستنقع المفاهيم المتعددة و المختلفة، و هو ما يشكل حجر عثرة في إنتاج المعرفة الحقيقية الثابتة للمصطلح" هذه التسميات جاءت لتترجم ما هو مستعمل باختلاف شديد إن لم يكن الأمر في الوظيفة فهو في تحديدها بشكل أدق"[1] الشيء الذي انعكس بصورة واضحة على اختيار المصطلح الشامل الذي بإمكانه أن يبدد ذلك الاختلاف و التعدد، ومن ثمّ يعيد للمعرفة حقها في اختيار الكلمة المناسبة التي تقيها ازدواجية المعرفة و التي لا تصبّ بالدرجة الأولى في فائدة الحقل الدلالي للنقد الأدبي." إن تحديد المصطلح لا يقتصر فقط على وضع معادل للكلمة بلغتين، هذا

[1]- عقاب بلخير.نسقية المصطلح و بدائله المعرفية. دار الأوطان،الجزائر، ط.1، 2011 ص.36.

مجرد تحديد لخاصة جزئية، لكنه يتصل بمدى إدراكنا للمجال التطبيقي المعرفي في كليته"[1] مما يخلق هوة سحيقة بين المصطلح و مفاهيمه الدلالية، فتتأزم إنتاجية المعرفة و التي بدورها تفشي صعوبة التحديد الدقيق. فالأمر يحتاج إلى وضع مدركات تتغير الكلمة التي ينفتح عليها المفهوم المحدد سابقا، الذي لا تتدافعه المفاهيم المبتذلة، فيسقط في المصطلح المعتمد على قاعدة متبعة سلفا من طرف المفهوم.

إن تعدد المصطلح يغذي المعرفة بمفاهيم دلالية إضافية، فيتخلى عن وظائفه الموحدة، لإنتاج الدلالة المعرفية المتوازية مع الحقول المعرفية الأخرى.

و لا يخفى على أي دارس و ناقد أن كثافة المصطلحات و المفاهيم في أي حقل معرفي، لن يزيده إلا التباسا، و الممارسة العملية و العلمية للمصطلح بعيدة عن تحقيق موضوعيتها، و منه تنزاح تلك الثقة عن المفاهيم و يبقى جوفها فارغا، تخترقها الرياح دون فعل ،تتقاذفها شلة من الأقوال تضعف من أوتار المعرفة العلمية للمصطلح لهذا"فإن اللغة العلمية بدون الالتجاء إلى التركيب المزجي و النحت و سوءاهما من وسائل الصياغة العربية و أدوات التوسعة اللغوية، فإن تطورها سيظل في مجال العلوم و التكنولوجيا محددا جدا"[2] الأمر الذي سيزيد من متاعب إيجاد و وضع مصطلح يطابق الدلالة المعرفية، يرقى بها إلى مكانتها العلمية المطلوبة.

لقد خاض المصطلح النقدي مخاضا عسيرا، لأجل تقنينه و الدفع به قدما لتحرير الدلالة من الاعتباطية التي رمت به في أتون المعرفة المهزوزة، و مازال إلى حدّ الآن يعرج على شط واحد،" ويبدو أن المعضلة كلّها في نظريات الحداثيين الغربيين أنهم انساقوا وراء الإصرار

[1]– عقاب بلخير.نسقية المصطلح و بدائله المعرفية. دار الأوطان،الجزائر، ط.1، 2011 ، ص 38

[2]–عبد الملك مرتاض. نظرية النص الأدبي. دار هومة الجزائر ط2 2010 ص28

على حرمان اللفظ من تقمص معناه(بحكم الفلسفة الحداثية العابثة في كثير من تأسيساتها)"[1] لنحكم أنفا على القصور الذي أصاب النقد، نتيجة عدم قدرتهم على توفير المعنى الحقيقي للفظ و تقريبه منه، ليخرج عن إطار الازدواجية التي أصابته و هنا على وهن، و ناءت به إلى تصورات مفاهيمية، بغيضة غير خاضعة للتحديد والعلمية، فاقدة للشرعية الإبستمولوجية، مما أوقعه أسيرا للطغيان المعرفي المميع. و من هنا فقد المصطلح هيمنته وأضحى تتقاذفه التصورات النظرية الصورية، دون خضوعه للجانب التطبيقي.

أدركت الدراسات النقدية المعاصرة أن تعدد المفاهيم للمصطلح الواحد، الذي بدوره يؤدي إلى تعدد المصطلحات، لا يفي النقد حقه، بل قد يشدد عليه، و يجعله عقيما في ممارسة نقدية تفاعلية، فيتشظى المصطلح إلى أشلاء دلالية دون أن يكون لها وقعا إيجابيا على المفاهيم فتضبطها ضبطا تقنيا و من ثمّ تحررها من الانقسامات غير الفاعلة.

الأمر الذي يمكنه من تأصيلها، فتكون نتيجته تداول المصطلح و مفاهيمه بوجه أشمل و أعم نظريا و تطبيقيا، فيخلص المصطلح من أزمة التشطّي.

تعتبر مصطلحات المكان، الفضاء،الحيز من أهم الألفاظ التي شدت انتباه النقاد وخلقت أزمة تعدّد، فعاج كلّ فريق يدلي بدلوه حول المصطلح الأحق بتوظيفه في أي فن من فنون الأدب و هل يختص به هذا الفن أو ذاك. و آثر كلّ فريق ذلك انطلاقا من رؤية تأسيسية، نشأت طبقا لمقولات كلّ مدرسة ونظرياتها النقدية، أو أخذا عن أصول فلسفية وأراء فنية جمالية و رغم ذلك" فإننا و انطلاقا من هذا المنظور و التصور، نميز المكان عن الفضاء، كما نميز الفضاء من الحيز، كما نميز الحيز من المجال، كما نميز المجال من المحلّ،

[1]–عبد الملك مرتاض. نظرية النص الأدبي. دار هومة الجزائر ط2 2010 ص156

فنطلق، في العادة المكان على كلّ حيز جغرافي معروف، على حين أننا نطلق الحيز على الأحياز الخيالية و الخرافية و الأسطورية"[1]. تبعا لذلك تضاربت الآراء واختلفت الرؤى، وصار كلّ اتجاه، يقدم الحجج المناسبة لتأكيد أحقيته في إيثار مصطلح عن الآخر، ولعبت الترجمة أحيانا دورا سلبيا في تقريب مفهوم المصطلح الأقرب لتوظيفه، فتشيع تلك المفارقات والاختلافات الاصطلاحية، فيولد سوء توظيف المصطلح المترجم الأقرب لهذه اللفظة، وتلك. و إن كان" للمكان و للحيز بعامة على الإنسان. فضل الاحتواء، و شرف الاشتمال، فالحيز شامل والإنسان مشمول"[2].

و لكن ما يتبادر إلى الأذهان، و يسكن سجية الناقد، كيف يمكن إقناع القارئ التخلي عن فكرته المسبقة حول أحقية أحد المصطلحات عن الآخر بتوظيفه في مجال دلالته العلمية؟ وما هي الصورة المثلى و المفهوم الأوسع الذي يحيا عليه المصطلح المتداول من طرف النقاد و الدارسين؟ و هل بالإمكان أن تجمع بين هذه المصطلحات في بوتقة واحدة؟ و بمفهوم لا يحتاج إلى التوليد؟ أم أن لكل مصطلح باب و مجال فلسفي و نقدي يلج إليه لتوطيد مفهومه و فرض هيمنته؟ التعليلية و التفسيرية انطلاقا من تأويلات فينومينولوجية؟.

لقد توزعت الحقيقة بين صنوف من النقاد، لأجل بلورة مفاهيم هذه المصطلحات السابقة(الفضاء. المكان . الحيز)، فغارت الحقيقة العلمية و توارت خلف الستار الابستمولوجي لها، فانطلقت النظريات الفلسفية و الأدبية محاولة اصطياد المفاهيم الأقرب إلى حقلها الدلالي، ففاضت معارفها، مما خلق إشكالية اختيار المصطلح الذي به يستقر

[1]–عبد الملك مرتاض. السبع المعلقات. قراءة أنثروبولوجية، سيميائية. اتحاد كتاب العرب. دمشق ط ص68.

[2]–المرجع نفسه.ص70.

التحديد العلمي، و من هذا المنطلق عمل بعض النقاد على استتباب المصطلح النقدي، وجعله يتناسب و أطروحاتهم الدلالية المعرفية.

وتعود صعوبة تحديد المصطلح إلى عملية الترجمة، التي أضاعت المعنى القريب الأصح والحقيقي للمصطلح، و تركته يجول و يدور في كمّ هائل من الدلالات التي لا تسمن و لا تغني جوعا بل زادت أزمته تفاقما، فألفى النقاد أنفسهم يتعاملون مع مصطلحات متضاربة في معارفها، فقادتهم إلى عدم الوضوح في تفسيراتهم و أطروحاتهم، و من ثمّ غابت آليات توحيد المصطلح فأضحى يتخبّط في تعدد مشاربه، الفلسفية و التاريخية و الاجتماعية والنفسية و الأدبية، و باتت الترجمة المتعددة تضفي عليه سمة اللاإستقرار و التشظي"إنّ كثيرا من المصطلحات العلمية الجديدة ننقلها بجملة من الكلام، و في أحسن الأحوال بصفة وموصوف، أو مضاف و مضاف إليه، و إنّما المصطلح يجب أن يكون لفظا واحدا متصلا بسيطا أو مركبا، لا جملة من الكلام"[1] حتى غدا المصطلح النقدي الأدبي يبحث عن دلالته النهائية وسط كومة من الألفاظ و المفاهيم"و يبدو أنّ المعضلة كلها في نظريات الحداثيين الغربيين أنّهم انساقوا وراء الإصرار على حرمان اللّفظ من تقمّص معناه"[2]. ليبقى المصطلح في رحلة البحث عن قوانين تعيد له الروح، و تقيه معضلة التفكك، و التوافد المعرفي عن الثقافات والنظريات الحديثة، التي ما فتئت تنزل عليه دلالات متتالية دون ضبط و لا تقنين و إعادة الشرعية العلمية و المعرفية للمصطلح.

[1]–عبد الملك مرتاض. في نظرية النص الأدبي. دار هومة. الجزائر ط2 2010 ص28.

[2]–المرجع نفسه ص156.

اختلطت دلالة المكان في النقد الأدبي، بين ورود المصطلح في حقوله الفلسفي، والأدبي، والفني ،فأوقع النقاد والأدباء في متاهة التضارب الدلالي لهذا المصطلح ، و إن كان الشاعر لبيد بن ربيعة قد ذكر المكان دون ذكر أسماء أخرى له

تَرَّاكُ أَمْكِنَةٍ إِذَا لَمْ أَرْضِهَا أَوْ يَعْتَلِقُ بَعْضُ النُفُوسِ حَمَامَهَا[1]

إن تهاطل دلالات المكان، من حقول علمية أخرى، شكل إحدى الصعوبات في تحديد المصطلح الأقرب، لتوظيفه في المجال النقدي و خاصة في تحليل النص الشعري ما يكشف أن اختلالات المصطلح قد أضرّت بتجميع مفاهيمه، و وضعها تحت سقف مصطلح واحد.

إشكالية الترجمة وأزمة المصطلح

إن الفائض الدلالي المتراكم عبر الترجمات المتوالية للمصطلح، من مختلف المفكرين العرب كل يدلي بدلوه، أضحى واقعا وراهنا عصيبا، بحيث أدخل النقد العربي في دوامة الاستخدام المكثف لمجموعة من المصطلحات المترتبة بالدرجة الأولى عن الترجمة الفورية ،ونتيجة ذلك أضحى النقد العربي يجر وراءه سيلا عرما من الدلالات ، التي لم تزد الساحة النقدية إلا بعدا عن متطلبات العلوم المحتاجة في هذا الظرف بالذات إلى استراتجيه واضحة المعالم ،لامتصاص الزخم الدلالي و الاصطلاحي الذّي تداعى على العلوم العربية وفي مقدمتها النقد العربي .لكن الواقع الراهن مازال يتخبط في معضلة كبيرة ، إذ أن إقبال المترجمين والنقاد العرب على المصطلحات الواردة من النقد الغربي دون مراعاة لأسس الترجمة الصحيحة ، ورغبة منهم في ملء فضاء الساحة النقدية بهذه المصطلحات ظنا أنهم سيثرونها ،ويعددون أوجه مشارب هذا النقد العربي ،

[1]–شرح المعلقات العشر. قدّم له و شرحه. د.مفيد قميحة. دار الهلال. لبنان ط1997 ص129

مما حال دون الوصول إلى تحقيق استقرار للمصطلح النقدي ،فأنتج ذلك انفصالا جوهريا بين النقد والمصطلحات المترجمة والمعرفة معا "ولا شك أن القارئ العربي غالبا ما يصطدم بإشكال ما يترجم ،وما ينقل إلى اللسان العربي فيصعب عليه التمييز بين الأعمال المترجمة والمعرفة ذاتها "[1] لقد أفرز هذا الوضع صراعا محتدما ومريرا ،فتشكلت لدى القارئ رؤية غير واضحة المعالم ،مما أدخله في نفق مظلم أجبره ،التداعي على المصطلحات دون أن يفصل في حقيقتها ومعرفتها ،التي تجلت فيها " لا ريب أن كثرة الترجمات بهذا الشكل المبالغ فيه تضلل القارئ وتبعده عن روح العلوم وجوهر الحقيقة "[2] المتوارية خلف المفاهيم المتعددة،وهو ما يجسد حالة الانقسام في النقد العربي الناتجة عن حركة الترجمة،الفاقدة لموضوعيتها ،فلقد عبثت بالمفاهيم ،وانتزعت المعرفة عنها "وهي موجودة فعليا في ترجماتنا ،لكنها غير مهيأة في الاستعمال بتنوعها فكل دارس يستعمل من الكلمات ما تأتى له وبحسب ما هو متوفر له من مقروئياته إن قلت أو كثرت"[3] ليؤدي ذلك إلى أزمة تعدد المصطلحات دون الرجوع إلى اللغة الأم من أجل التخلي عن بعضها والتركيز على الجانب المعرفي في أصوله ومرجعياته السابقة ،حيث قادت الأعمال المترجمة من قبل النقاد العرب إلى الخروج عن أصول الترجمة الحقيقية وظلّ "هذا التفريع المصطلحي يشكل تداخلات كبيرة بين الدارسين العرب الذين أخذوا المصطلح الأجنبي وفق نظرة تعتمد على ترجمة فورية تقارب ترجمات سابقة لدارسين آخرين وتدعي لنفسها حصانة التصور"[4]

كل هذا صنع للمصطلح صور متعددة نزعت منه الخاصية المفاهيمية، فتمركزت المصطلحات حول مجموعة من المفاهيم المبتذلة ،التي غيرت المسار المعرفي الصائب، وبدلته بمنظومة دلالية

[1]–رابح بوحوش،المناهج النقدية المعاصرة وخصائص الخطاب اللساني .دار العلوم .عنابة (د.ت)ص153

[2]–المرجع نفسه ص153

[3]–عقاب بلخير ،نسقية المضطلح وبدائله المعرفية:دارالأوطان،الجزائرط1. 2011 ص36

[4]–المرجع نفسه ص38

لاتسمن ولا تغني من جوع وهكذا"يتحدد المصطلح في الدراسات النقدية العربية وفق كيفيات ووضعيات متخالفة دوما ،إما مع المصطلح الأصل أو يتعدد مع قرائنها من المصطلحات المترجمة أو يتنوع في استلهام تسمية جديدة ،قد يراها الدارس موافقة لخاصية أو مجموع خصائص المصطلح"[1]

1-2- الجذر اللغوي للمكان:

إن النظرة الأولى للفظة المكان في المعاجم اللغوية، يلقي الضوء على التسمية الأصلية، و التي انطلقت له، يتصدر هذه المعاجم لسان العرب حيث ورد المكان على أنّه الموضع، و الجمع أمكنة، وأماكن باحتفاظهم بالميم أصلا.[2] هذه الدلالة خلص لها في جذر (كون). و تحت جذر (مكن) قال:" المكان: الموضع، و الجمع أمكنة كقذال و أقذلة، وأماكن جمع الجمع" [3]

و ما يستخلص من دراسة الجذرين السابقين أن ابن منظور ينتهي إلى إيثار" المكان مشتق من "كون" لا من "مكن" لتتعدد الآراء بعد ذلك من طرف مجموعة من اللغويين والذين أثاروا إشكالية الجذرين السابقين كما حدث مع الزبيدي و الأزهري، و هي اختلافات أكدت على صعوبة تحديد الجذر اللغوي لهذه الدلالة و التي تبرز بالدرجة الأولى صعوبة تمييز هذه اللفظة في المعاجم و رغم ذلك الاختلاف إلاّ أنّ ما يمكن " أن نستخلصه من كلّ ما عرض من آراء بأن الجذر الحقيقي للمكان هو (كون)، و هو

[1]-عقاب بلخير،نسقية المصطلح و بدائله المعرفية.دار الأوطان.الجزائر.ط1ص36

[2]-ابن منظور. لسان العرب،مادة كون،دار صادر،بيروت ،ط2003 ص136

[3]-ابن منظور. لسان العرب،دار صادر،بيروت،ط2003 ،ص137

يتضمن الزمان، فلا حدث يقع إلا في مكان ما و في زمن محدد" [1] و بالتالي فالمكان من خلال جذر "كون" ذات دلالة زمانية و هي قيمة تشكل فيها الحركة، و الفعل داخل هذا الامتداد اللبنة الأساسية، عند دراسة البنية المكانية في النص الشعري و ما علاقة الزمان بالمكان إلا علاقة أوشاج، بحيث ما يطرأ على المكان من متغيرات إلا بتأثير الزمان، القادر على إضفاء عصور السعادة أو الثبور على أركان البيت و المكان و ما أحاط بهما.

لقي المكان في الدراسات المعاصرة، سواء كانت ذات منحى فلسفي أو نقدي أو بلاغي أو لساني اهتمامات كبيرة، ففي المجال الفلسفي استقرت جل المعاجم الفلسفية على مصطلح المكان، وانطلقت في تفسيره، اعتمادا على مبدأ الاحتواء، ذلك أن الإنسان بوجوديته المادية يبقى دائما وسط هذا الامتداد فالمكان حسب مفهوم بعض المعاجم" هو الموضع و المحل(*Lieu*) المحدد الذي يشغله الجسم، كقول مكان فسيح و مكان ضيق وهو مرادف الامتداد *Etendu*"[2] عندئذ تتجلى حدود المكان الذي يبقى ذا أبعاد وأطوال تتوسطه مساحة محددة،" فهو نهايات الجسم و هو التقاء أفقي المحيط و المحاط به، قابل للانقسام الجسم ينتقل منه إلى مكان آخر و القول فيه طويل و وجيز أنّ له بالأنفاق أربع خواص أحدها: أن الجسم ينتقل منه إلى مكان آخر و يستقر الساكن في احدهما. والثاني أن الواحد منه لا يجتمع فيه اثنان، و الثالث أن فوق و تحت إنّما يكونان في المكان لا غير، والرابع أنّ الجسم يقال له إنّه فيه"[3] من خلال هذين التعريفين نرى بوضوح أن التركيز على المكان استوطن في قبوله للأجسام التي تتحرّك داخله في مساحات ممتدة

[1]–حنان موسي حمودة. الزمكانية و بنية الشعر المعاصر. عالم الكتب الحديث. الأردن ط1 2006 ص17

[2]–جميل صليبا. المعجم الفلسفي. دار الكتب اللبناني. بيروت. 1979 ص412

[3]–المرجع نفسه ص413

ومحددة أو ما يحتوي الجسم و من يتضح أن المكان غير الفراغ و الفضاء لأنه غير قابل للتحديد. إنّ جلّ الآراء الفلسفية عبر العصور تعاطت مع المكان انطلاقا من صفة الاحتواء(احتواء الأجسام أو استقرارها عليه و موضع حركاتها فيه) و لعلّ من ابرز المفاهيم التي اتخذت من هذا المبدأ مفهوما لها، مفهوم أرسطو الذي انقاد إلى تعريفه للمكان على أربع خواص و صفات" هي انه الحاوي الأول و أنّه ليس جزء من الشيء وهو مساوي للشيء المحوي و به الأعلى و الأسفل"[1].

و لم يستقر مفهوم أرسطو على المبادئ الأربعة السابقة فقط، و إنما رأى في تصوره أن المكان" يمكن إثبات و جوده من ملاحظة شغلنا لمكان معين و انتقالنا من مكان لآخر"[2] و يواصل أرسطو في تفسيره للمكان، فيقف مفصلا في المفاهيم الخاصة به، فيقول: إذا ميزنا بين ما هو نسبي في ذاته وما هو نسبي بغيره فيجب أن نميز بين المكان المشترك الحاوي جميع الأجسام و المكان الخاص بكل جسم على حدة فمثلا أنت في السماء لأنّك في الهواء و الهواء في السماء و أنت أيضا في الهواء لأنّك على الأرض و الأرض في الهواء، وأمام هذا المفهوم يستنتج أرسطو أن المكان نوعان: مكان مشترك يوجد فيه أكثر من جسم واحد، و مكان خاص يوجد فيه كل جسم على حدة"[3] لينتقل بعد ذلك أرسطو للحديث عن مفهوم الخلاء الفارغ من كل جسم محسوس، فهو يعدّ امتداد و لو امتلأ الخلاء بالهواء فهو دائما يعتبر خاليا." فيذكر أن الجمهور يرى أن الخلاء امتداد لا يوجد فيه جسم فهو محسوس والمكان الذي لا يوجد فيه جسم محسوس يعتبر خلاء فكأن المكان

[1]–عبد الرحمن بدوي. الموسوعة الفلسفية. ج2 المؤسسة العربية للدراسات و النشر. بيروت ط1 1985 ص661

[2]–محمد أبو زيان و حربي عباس عطيبو. دراسات في الفلسفة القديمة و العصور الوسطى. دار المعرفة. بيروت. ط 1 1997 ص 67.

[3]–المرجع نفسه ص67

الممتلئ هواء يعتبر في نظرهم خلاء"[1]. و بالتالي ظلّ الفكر الأرسطي يدور مفهومه حول المكان في ذلك الامتداد و الاحتواء لتسود هذه النظرية القديمة بعد ذلك الفلسفة الإسلامية، التي لم ينفذ مفهومها عن إطار المفهوم الفلسفي السابق، و لم تبلغ جهودهم واجتهاداتهم النظرية في تطوير مفهوم المكان، حيث تقف عند الإضافات الجانبية للصفات أو في المجاورة بين المكان و بعض الأجسام و الأشياء، و هو مفهوم يكاد يختصر في مضمون الاحتواء، فهو عندهم" مكان الشيء ما يقله و يعتمد عليه" و هو ما يماسّه فإذا تماس الشيئان فكل واحد منهما مكان لصاحبه و عندهم أيضا" مكان الأشياء هو الجو، وذلك أن الأشياء كلها فيه و مكان الشيء ما يتناهى إليه الشيء، كما أنّه (المكان) المحيط فيه من جميع جهاته، أو من بعضها وهو ينقسم قسمين: إما مكان يتشكل المتمكن فيه بشكله كالبرّ و الماء في الخابية، و إما مكان يتشكل هو بشكل المتمكن فيه"[2] فأهم شيء يمكن استخلاصه من هذا المفهوم، هو أن الحدود القائمة في المكان تستوجب وجود علاقات بينها و بين الأشياء التي وسطه، و المبنية على أساس الإحاطة والاحتواء، و من هنا ينظر إلى المكان على أنه يمكن أن يجزأ إلى وحدات أصغر أو أكبر فيعرف الكندي المكان بأنّه" نهايات الجسم و يقال هو التقاء أفقي المحيط و المحاط به"[3] و يرى الخوارزمي بأنّ " مكان الشيء هو سطح تقعير الهواء الذي فيه الجسم أو سطح تقعير الجسم الذي يحويه الهواء و عنده أن الخلاء (الفراغ) هو المكان المطلق الذي لا ينسب إلى متمكن فيه"[4]

---

[1]–محمد أبو زيان و حربي عباس عطيبو. دراسات في الفلسفة القديمة و العصور الوسطى. دار المعرفة. بيروت. ط 1 1997 ص69.

[2]–سميح دغيم. موسوعة مصطلحات عل الكلام الإسلامي.ج2. مكتبة لبنان ط1 1998 ص1307-1308

[3]–المرجع نفسه ،ص1307-1308

[4]–المرجع نفسه ،ص1307-1308

و أما حد المكان عند ابن سينا فهو" السطح الباطن من الجسم الحاوي الماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي و يقال مكان للسطح الأسفل الذي يستقر عليه جسم ثقيل ويضيق إلى شرح المكان حدّ الخلاء و هو عنده بعد يمكن أن تفرض فيه أبعاد ثلاثة، من شأنه أن يملأه جسم و أن يخلو منه"[1].

و ظل مفهوم الاحتواء أو الأبعاد الثلاثة سائدا لفترة زمنية طويلة، و لم يدخل عليه أي تغيير أو تبديل، فالفلسفة الحديثة بقيت تدور في فلك هذا المفهوم القديم و أما الإضافات التي زيدت، إنّما ارتبطت بفروع العلوم التي انفصلت عن الفلسفة خاصة علم الاجتماع حيث زاد علماء الاجتماع على التعريف السابق القديم تصورا اجتماعيا للمكان يستمد دلالته من تجارب و ثقافات الإنسان، و ما دام التفكير والانتساب إلى المكان من ضمن النشاط الفكري الإنساني فهو يعتبر من المقولات الاجتماعية" المصدر، فلقد ولدت مقولات الفكر، و من ضمنها مقولة الزمان و المكان، في باطن الدين ونشأت عن الدين فهي إذن نتاج الفكر الديني، و الدين خير ما يمثل المجتمع إذ أنه ظاهرة اجتماعية من الطراز الأول نشأت عن المجتمع و من هنا كان ما ينشأ عنها اجتماعي الأصل بالطبع و من ثم فمقولات الفكر اجتماعية"[2] و من هنا بدا أن كل تعريف للمكان، وجب فيه مراعاة بعده الاجتماعي" فالتقسيمات المكانية في صدورها و نشأتها فإنما يظهر أنها ليست ذاتية أو مطلقة، و إنما مقيدة بتصورات المجتمع للمكان، إذ أن الإنسان لا يدرك المكان إدراكا عقليا مباشرا و إنما يدركه بفضل وسائط اجتماعية لابد من عبورها حتى يستطيع أن يتفهم حقيقة

[1]–سميح دغيم. موسوعة مصطلحات عل الكلام الإسلامي.ج2. مكتبة لبنان ط1 1998 ص1307-1308

[2]–المرجع نفسه، ص1307-1308

العالم الخارجي"[1] من هنا تبدو الرؤية الإنسانية للمكان قد استمدت بعض تصوراتها من علاقة الإنسان بمحيطه بعيدا عن الإدراك العقلي، إضافة إلى ما يخلفه من ذكريات و خيال يندرج ضمن الارتباط الوثيق و العلاقة الوطيدة التي يتبادلها المكان مع الإنسان.

إن تطور العلوم الإنسانية (علم الاجتماع،علم النفس)، أدى إلى استعمال مصطلح الفضاء تارة مرتبطا بالمكان و أخرى منفصلا عنه، و من الدراسات التي وظفت هذا المصطلح مركزة على علاقة المجتمع الإنساني بالأمكنة. ما جاء في كتاب الفيلسوف الفرنسي لوفابفر (*HenriLefebvre*) الذي يعتبر المكان أهم منتج للفضاءات الاجتماعية والاقتصادية و الثقافية، و تكمن أهميته بأنه هو" الفضاء في عموميته و شموليته و الذي لا نكتفي بدراسته فحسب بل تجب أيضا دراسته دراسة تحليلية"[2] ما يؤكد أن الفضاء يشمل مجالات النشاط الإنساني و التي تدخل في تركيبه، و بالتالي فكل الأمكنة المختلفة تساهم بشكل مباشر إنتاج الفضاءات الاجتماعية و الثقافية.

1-3- حدود المكان، الفضاء، في الخطاب النقدي:

تأرجح استخدام مصطلح المكان و الفضاء في الدراسات النقدية المعاصرة بين الفصل بينهما أحيانا و بالتداخل مرات عديدة، مما أحدث فجوة في النقد المعاصر تمثلت في صعوبة استدعاء المصطلح الواحد الجامع المانع و الذي يصب بالدرجة الأولى في مصلحة انغلاق التحليل النقدي على توافد المصطلحات المتعددة فيغدو النقد قبلة للمصطلح الواحد المتنصل من كثافة الدلالات المتولدة عن الترجمات المتعددة.

[1]-محمد إسماعيل قباري. علم الاجتماع و الفلسفة.ج2. دار الطلبة. بيروت ط1 1968 ص45

[2]-*Henri Le Febvre. La production de l'espace. Antropos. Paris. P.46*

إن النقد بحاجة إلى ترشيد الاستعمال المتعدد للمصطلحات في الدراسات المعاصرة. إلا أن المتمعن في الساحة النقدية، يدرك استحالة تحقيق تلك الغاية، و ما التعامل مع مصطلحات كالفضاء و المكان و الحيز، إلا دليل واضح على ذلك، حيث أن تداول هذه الدلالات بين النقاد العرب خاصة، أحدث شرخا كبيرا في النقد العربي، إذ ما فتئ يستخدم كل مصطلح وفق الترجمات التي خضع لها مستدلين بذلك على أطروحات و آراء فردية، فظل المصطلح يتخبط في مستنقع الاختلاف، و التعدد مما أبطل مفعول النقد في التحكم في إجراءاته، فتحول إلى ساحة تعج بالقراءات المختلفة للمصطلح، وعن مصطلح المكان والفضاء و ما سجله من تداخل في استخدامهما، رغم محاولات بعض النقاد العرب إلى وضع الحدود التي يمكنها أن تفصل بين المصطلحين إلا أن تلك المحاولات لم يكتب لها النجاح" فإذا كان الفصل بين الفضاء و المكان ضروريا و يستلزم كل قراءة نقدية جدية القيام به فإنّه بالمثل أن لا تلح عليه كثيرا، بل الأفضل أن نكتفي بتشغيل الفضاء على امتداد الدراسة ولا نذكر المكان إلا حيث ينبغي أن يذكر"[1] ما يوحي أن عملية الفصل بين المصطلحين أمر عسير وصعب، ويرجع بعض النقاد بداية وولادة هذه الصعوبة و الخلط الذي حدث بين مصطلحي الفضاء والمكان في النقد العربي هو سوء التعامل مع ترجمة كتاب غاستون باشلار"جماليات المكان" إذ تمّ تحويل وتعريب مصطلح الفضاء (*Espace*) بالمكان.

ورغم محاولات النقاد العرب للفصل بين المصطلحين، إلا أن كل محاولاتهم لاقتها الكثير من المطبات، فاستمر ذلك التداخل و السجال بين المصطلحين، و انتهت عند

[1]–حسن نجمي. شعرية الفضاء، المتخيل و الهوية في الرواية العربية. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب ط1 2000 ص 41.

بعض النقاد إلى" اعتبار المكان أساسا للفضاء"[1] عندئذ فكل مكان هو سليل لأمكنة أخرى، و بالتالي يمكن القول أن الفضاء أوسع من المكان "ذلك لأن مفهوم الفضاء أكثر انفلاتا و شساعة من مثل هذه التحديدات الضيقة وإلا ماذا تقول بالنسبة لفضاء الحلم الموت الذاكرة الهوية...الخ"إن صعوبة الفصل بين المصطلحين عرتها الدراسة التطبيقية، و هو ما أشار إليه حسن نجمي، بحيث أطلق مصطلح الفضاء على ما له علاقة بوجود متخيل، أي تحول المكان في النص الأدبي إلى متخيل تعكسه الصورة. و هذا ما يوحي عنده أن الفضاء ليس المكان رغم التداخل المشار إليه و في الوقت نفسه يربطه بالمكان فهو عندما يتحول إلى الدراسة التطبيقية نجده يتحدث عن أمكنة بعينها أو يمزج بين المصطلحين في نفس السياق مؤكدا" أن الفضاء بالأساس يكون مكانا لمجرى و كل عنصر يتموقع فيه يبدي حركية هي بصورة ما باطنية"[2]الأمر الذي استعصى على النقاد إيجاد مخرج يزيل ذلك التداخل بينهما، إذ يكاد يتملص أحدهما من أحادية المصطلح، فاستمرت تلك الازدواجية في استخدامهما معا، نظرا لعدم بسط المعرفية العلمية للمصطلحين، و التي تغني عن تعدد المصطلحات أثناء الدراسة التطبيقية. و في خضم البحث عن آلية نقدية اصطلاحية للفصل بين الفضاء و المكان، التي ركنت للاستقرار في توظيف المصطلحين معا عند بعض النقاد، الذين واصلوا الجمع بينهما، مما أوحى لهم إلى محدودية إمكانية الفصل بينهما، متخذين من مقولات بعض الغربيين المنطلق الأساس لتثبيت آرائهم، فحسن نجمي يستشهد برأي جرار جنيت الذي مارس عملية الجمع بين الفضاء و المكان. في معرض الحديث عن الأدب

[1]–حسن نجمي. شعرية الفضاء، المتخيل و الهوية في الرواية العربية. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب ط1 2000 ص44.

[2]– المرجع نفسه ،ص 66.

والفضاء[1] و معلوم أن جنيت يركز في إطار حديثه عن الأدب و الفضاء عن الوجود الزمني للعمل الأدبي متخذا من فعل القراءة" أداة و وسيلة لتحقيق الوجود المفترض للنص المكتوب و عن ذلك يقول:" ربما يبدو مفارقا الحديث عن الفضاء بخصوص الأدب ذلك أن صيغة وجود عمل أدبي، ظاهريا في الواقع هي أساسا زمنية، على اعتبار أن فعل القراءة هو الذي نحقق به الكيان المفترض لنص مكتوب، هذا الفعل الذي يشبه إنجاز توليفة موسيقية من حيث هو عبارة عن متتالية من اللحظات التي تكتمل في الديمومة، ديمومتنا"[2]. كما دعا جنيت إلى البحث في علاقات الأدب بالفضاء، لأن موضوعات الأدب تتناول الفضاء، وتصور الأمكنة و الإقامات و المناظر الطبيعية، و هو ما يأخذنا، كما يقول بروست في كتاباته الطفولية بواسطة الخيال إلى بقاع مجهولة تمنحنا لحظات السفر و إقامة خيالية"[3]. من هنا يتضح إن جنيت(*Genette*) يلاقي بين الفضاء و الخيال و يكاد المصطلحان معا يترافقان في غالب الأحيان.

إن جنيت*Genette* في هذا الجزء بالذات يخص بالذكر فضاء الكتابة، فضاء وليد اللغة التي أوجدته في النص.

و لا يبتعد صاحب شعرية الفضاء عن انحيازه إلى تعريف الفضاء الروائي" عندما يرى أنه لا يمكن حصره في مشهد وصفي تقليدي إلا كمكان، فهو لا موضع له مبثوث في كل مناطق النص، محايث لبنية الكتابة ذاتها و ليس كامنا فقط في معجم الكلمات و العلامات

---

[1]-*Gérard Genette. Figures II. Seuil. 1969. Paris. P : 43-48.*

[2]-نقلا عن: حسن نجمي شعرية الفضاء ص65 و ينظر:*Gérard Genette. Figure II. P : 43*

[3]-*Gérard Genette. Figure II. P : 43*

الفضائية او في الأمكنة التي تعبرها الحكاية"[1]مما يدل دلالة واضحة أن المؤلف يرى في المكان ملفوظا يسري في الخطاب السردي تحت ظلال الفضاء، بينما هذا الأخير هو ما اعتبره" كيان العمل الروائي بوصفه فضاء، أي ترابط المكونات كلها لكننا نلح أكثر على مكون الفضاء و على سؤال الفضاء بالذات"[2] و بالعودة إلى الدراسة التطبيقية نجد أن الكاتب حسن نجمي لم يجد بدا من توظيف المصطلحين معا، حيث يضع عنوانا للفصل الخامس بـ" سحر خليفة وأمكنتها" فيتناول أمكنة اللغة و الأشياء و الأمكنة و باب الساحة و السجن و غيرها"[3] وبذلك يتفادى التناقض و الجمع بين المصطلحين،فحسن نجمي يسعى إلى الفصل بينهما، و هو ما أشار إليه الكاتب سابقا الذي يرى أن هذه الأمكنة جزء من فضاءات النص حسب رأيه، إذ الفضاء عنده ليس معادلا للمكان.

و ظل المصطلحان يسيران جنبا إلى جنب عند بعض النقاد، بحيث يتم توظيفهما معا، ليبقى النقد العربي عاجزا عن إيجاد حد فاصل بين المكان و الفضاء في الحكي يذهب إلى أن الدراسات عجزت على توفير مفهوم واحد للفضاء، فالأمر يكمن في وجود مجموعة آراء مختلفة، تتموضع في حزمة من النقاط الأساسية تتوزع على الفضاء كمعادل للمكان والفضاء النصي و الفضاء الدلالي و الفضاء كمنظور، و عندما نعود إلى العنصر الأول، يدرجه حسن نجمي في خانة طبوغرافيا المكان حيث" يفهم في هذا التصور على انه الحيز المكاني ويطلق عليه عادة المكان الجغرافيا"[4]. إن الرؤية التي قدمها بتصورات الفضاء، حاول

---

[1]–حسن نجمي. شعرية الفضاء، المتخيل و الهوية في الرواية العربية. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب ط1 2000 ص72

[2]–المرجع نفسه، ص50

[3]–المرجع نفسه،ص 133-153

[4]–حميد لحميداني. بنية النص السردي. من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط1 1991 ص53

العودة إلى التمييز بين الفضاء و المكان، إذ يلتقي مع رأي حسن بحراوي الذي يؤكد على صعوبة التمييز بين الفضاء و المكان إلا أن الفضاء ليس المكان، و لما كانت الدراسة تستبطن العمل الروائي، فإن الكاتب يتحدث عن المكان في الرواية الذي يطرأ عليه التغيير انطلاقا من تغير الأحداث و تطورها في الرواية، و بالتالي فالرواية أحداثها لا تتموقع في مكان واحد بل هو مجموعة أمكنة" و مجموع هذه الأمكنة هو ما يطلق عليه فضاء الرواية"[1] و قد يكون المؤلف قد سار وفق التوجه و التصور الذي يبني عليه غاستون باشلار مفهومه للفضاء في كتابه" شعرية الفضاء" و موقف جيرارد جنيت الذي يرى المكان من مكونات الفضاء.

و إذا كان الباحث ينادي إلى الأخذ بفكرة التمييز بين الفضاء و المكان، فإن الأمر يكون أكثر جدلا عندما يرتمي في أحضان دلالة المكان و يوظفها أكثر من الفضاء، باعتباره عنصرا هاما من مكونات الفضاء، نظرا لحاجة الروائي لتأطير المكان: و في هذا الجانب من الدراسة كثيرا ما أعطى الأولوية لمصطلح المكان على الفضاء، فهو يبني تصوره للمكان بالتركيز على كل جزيئاته في تشكيل الأبعاد النفسية و الاجتماعية، التي يمكنها أن تستند على قراءة خلفية المكان، و يضيف إلى تلك التشكيلات المكانية مقياسا آخر يتعلق بالضيق و الاتساع و الانفتاح و الانغلاق، كما أن بعضها له خصوصيته في إنتاج العلاقات الدلالية و الأبعاد النفسية.

أن محاولة التمييز التي انصرف إليها لحميداني تبقى متصلة بطبيعة مكونات العمل الأدبي، و هو إذ يتحدث عن الرواية فإنه يشير إلى مكونات و عناصر العمل الروائي و كل

[1]– حميد لحميداني. بنية النص السردي. من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط1 1991 ص 63

هذه العناصر تشكل الفضاء الروائي الذي تتآلف في مستواه عناصر الحكي. بينما يعدّ المكان جزءا من مجموع بقية المكونات و رغم اعتباره إحدى المكونات فيه فإنه يظل عنده المكون الأساسي للفضاء الروائي" لأن الرواية قابلة لأن تجعل كلّ الأمكنة مادة لبناء فضائها الخاص"[1].

و لا يكاد حسن بحراوي في توظيفه لمصطلحي المكان و الفضاء في كتابه" بنية النص السردي" الشكل الروائي إلى عدم وضع حدود و اطر للمصطلحين، إذ يختار دراسة المكان باعتباره عنصرا مكانيا، فإنه يرى كذلك أن الفضاء مكونا أساسيا فارتبط عنده المكان بالفضاء، على اعتبار أن لكل مكان فضاءاته، و في تحليله لتلك الفضاءات تجده يعتمد على مقاربات باشلار و لوتمان.

و بخصوص حديثه عن الأماكن الإقامة الاختيارية، فإنه يفضل اختيار فضاء البيت باعتباره مصدرا للقيم و المعاني، كما يميل في موقع آخر إلى استعمال مصطلح شعرية المكان و أثره في خلق الفضاء إذ" أنها تسلم بتأثير الوجود الإنساني على تشكيل الفضاء الروائي وتلح خصوصا على أهمية رؤية الإنسان للمكان الذي يؤهله" [2]كل هذا يدفعنا إلى القول أن الكاتب أراد في الكثير من الفصول الجمع بين الفضاء و المكان بشكل جعله يتأرجح بين التداخل و الفضل و هو ما يفسر إشارته إلى عدم عناية الدراسات ببلورة مقاربة وافية و مستقلة للفضاء[3]

[1]–حميد لحميداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط1 1990 ص72

[2]–حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط1 1990 ص45

[3]–المرجع نفسه، ص25

افتقرت دراسة حسن بحراوي إلى وضع مفهوم و تعريف محدد للمصطلحين، بالرغم من توظيفهما معا، إذ ألفينا أحيانا يطلق الفضاء على المكان و العكس، معتبرا أن الكلمات هي التي تبني الفضاء الروائي." فيجعله يتضمن كل المشاعر و التصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها"[1] فهو يحصر وجود الفضاء من خلال تشكل الكلمات، ما أطلق عليه بالفضاء النصي في معرض إشارته إلى كون" الدراسة الشعرية الحديثة للمكان تبتدئ بإقصاء طائفة من الالتباسات و على رأسها رفع الالتباس عن العلاقة القائمة بين الفضاء النصي، و الفضاء الحكائي و الفضاء الواقعي"[2]. و بعد التقديم الأولي لمصطلح الفضاء و الإشارة إليه في صفحات متعددة، فإنه يستعمل مصطلح المكان في عنونة الأبواب و الفصول حيث يسمي الفصل الأول" بنية المكان في الرواية المغربية"[3] و خلال حديثه في هذا الفصل بين المصطلحين، فإن وجهة نظره تبدو فيه الكثير من التردد بين المكان – الفضاء –[4].

و لعل هذه الدراسة ناءت عن التمييز بين المكان و الفضاء، و بقيت بعض الشواهد النظرية تطرق تلك الحدود الموجودة بين المصطلحين بعيدا عن الدراسة التطبيقية، بل إن في تقديمه لكتاب آخر يتناول حسن بحراوي مقالات مترجمة حول الفضاء الروائي، فإنه في تلك المقدمة يكرس استعمال المكان تعريفا للفضاء عندما يشير إلى أن الدراسات كانت لا تقارع الفضاء المكاني[5]، و يبدو هنا إن التمييز بين المصطلحين عدّ أمرا ثانويا،

---

[1]–حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط1 1990 ص27

[2]–المرجع نفسه، ص 35.

[3]–المرجع نفسه، ص 25- 104

[4]–حسن نجمي. شعرية الفضاء المتخيل الهوية في الرواية العربية. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب ط1 2000 ص55

[5]–مجموعة مقالات. الفضاء الروائي،تر:عبد الرحيم حزل.إفريقيا الشرق.الدار البيضاء.ط1 2002 ص05

فهو يتحدث عن شعرية المكان تماما كحديثه عن شعرية الفضاء، إذ ألحقهما معا، فلا وجود لحدود تفصل بينهما" على أن شعرية المكان، كما مورست حتى الآن لا تستدعي الإمساك بجميع دلالات و مظاهر المكان في العمل الروائي"[1].

و في دراستها لجماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا اعتمدت أسماء شاهين كليا على مصطلح "المكان" دون الالتفات إلى ما كان من إشكاليات في العلاقة بين المكان و الفضاء أو مناقشة تداخل المفاهيم في هذا الموضوع، حيث أنها ركزت على تعريف المكان دون الخوض في الحديث عن الفضاء، بحيث تعاملت مع المصطلح الأول كليا، وأبرزت أهمية ارتباطه بالعمل الروائي و اعتباره احد العناصر في بنية الرواية[2] وعقدت له مجموعة من التعريفات رأت بأن لها علاقة بالمصطلح و توظيفه في الخطاب النقدي.

و أثناء دراستها لروايات "جبرا" اهتمت بتحليل المكان و كل ما يحيط بالشخصية وبالجوانب النفسية و الاجتماعية التي تتجاذب و تتنازع مع المكان، و ما تفرزه الأمكنة من صور و أبعاد ودلالات، و تصل إلى إن المكان في الرواية" جزء أساسي من هندستها ومعماريتها"[3] كما يجني دلائله و قيمه من خلال علاقته بالإنسان و بالتجارب الإنسانية فيه لذلك فهو يخلق شعورا بالمواطنة وشعورا آخر بالزمن و المحلية" فقد حمله بعض الروائيين تاريخ بلادهم و مطامح شخوصهم فكان واقعا و رمزا ز شرائح و قطاعات و مدنا و قرى، و كيانا نتلمسه و نراه أو كيانا مبنيا في المخيلة"[4]

---

[1]– مجموعة مقالات. الفضاء الروائي،تر:عبد الرحيم حزل.إفريقيا الشرق.الدار البيضاء.ط1 2002 ص06

[2]–أسماء شاهين. جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا .المؤسسة العربية للدراسات و النشر .بيروت ط1 2001 ص15.

[3]–المرجع نفسه، ص16

[4]–المرجع نفسه، ص17

و إذا كانت الرواية الحديثة تولي اهتماما للمكان، فإن الشمولية تتحرك داخل أصواره، بحيث يتميز بالفاعلية في النص و عنصرا من خيال المبدع،" أما المكان في الرواية الحديثة فقد انتقل به الروائيون نقلة نوعية عندما أصبحت صورته تتشكل من خيال الروائي لا مما يبصره في العالم المحيط بنا"[1].

و عند الحديث عن طبيعة المكان في روايات "جبرا" تذهب إلى أن الخطاب الروائي يشمل وعين من التمثيل المكاني:" الأول مثيل الواقع الخارجي من خلال المحاكاة و الآخر تمثيل الرؤية او الفكرة لدى الفنان من خلال الموازاة و كلاهما يحتفظ بمميزات فردية خاصة به و في الوقت نفسه يساهم في مكونات عامة تنتج عن التداخل بين النوعين"[2].

إن المكان و الفضاء في الخطاب النقدي، قد لاق اهتماما و رواجا كبيرا بالنسبة للدراسات التي اهتمت بالخطاب الروائي، في حين أن المكان و الفضاء في الخطاب الشعري افتقد إلى بحث و إضاءات جريئة، تكشف يوتوبيا توظيف المكان في النص الشعري، و ما لقيه المصطلحات من اهتمام في الخطاب الشعري، لم يتجاوز بعض الكتابات القليلة، التي رامت استبطان العوالم الدلالية و الوظيفية للمكان و الفضاء.

و هنا بودنا الإشارة إلى دراسة اعتدال عثمان الموسومة بـ"إضاءة النص" ففي موضع من الكتاب تعنون فصلا بـ"جماليات المكان"انطلقت من مسلمة أساسية و هو تعريف المكان بصورة عامة على أنه" مساحة ذات أبعاد هندسية"·

[1]–أسماء شاهين. جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا .المؤسسة العربية للدراسات و النشر .بيروت ط12001 ص21

[2]–المرجع نفسه، ص21

و ترى أن المكان في الشعر ينشأ بواسطة اللغة التي تمتاز بطبيعة ازدواجية، إذ للغة بعد فيزيقي يربط بين الألفاظ و أصولها الحسية" كما تستدرك على هذه الإشارة بأن" المكان الشعري لا يعتمد على اللغة وحدها و إنما يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع إلى ما قد يتناقض مع هذا الواقع و يظل رغم ذلك واقعا محتملا"[1].إن النقد العربي المعاصر قد حكم على نفسه الدخول في فوضى المصطلحات الأمر الذي يجسد الاختلافات التي دبت في مصطلحات المكان الفضاء الحيز حيث وقف أمامها النقاد عاجزين على تحقيق قفزة نوعية للنقد العربي "حيث تعددت مفاهيم المكان في الممارسة النقدية وتعدد استخدامه من المكان إلى الزمكانية ثم الفضاء وغالبا ما تتداخل هذه المفاهيم في الرؤية النقدية لقضايا المكان"[2]حتى صار هناك تداولا لهذه المصطلحات معا دون أن يكون تحديد لمفاهيمها و هنا يمكن القول أن أزمة النقد العربي قد تجلت بكل أطوارها ولكن مع ذلك تبقى بعض المحاولات التي رامت الخروج عن هذا المأزق و راحت تفصل بين مصطلحي المكان و الفضاء و التي انطلقت من كون"الفضاء شمولي يشير إلى المسرح الروائي بكامله"[3]وهي إشارة ودليل على الامتداد الذي لاحدود له بالنسبة للفضاء على خلاف المكان الذي "يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء"[4]و هنا يمكن الإشارة إلى أن مصطلح الفضاء هو أعم وأشمل من المكان لأن الأول يحتوي جميع الموجودات بينما الثاني يشمل بعض الأجزاء التي تتحرك فيها الشخصيات كالصحراء الطلل المدينة القرية وغيرها من هنا "فإن تحديد المصطلح لا يقتصر

[1]– أسماء شاهين. جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا .المؤسسة العربية للدراسات و النشر .بيروت ط20011 ص25

[2]–فاديا رضا العويشي ،جماليات المكان في شعر ذي الرمة رسالة ماجستير جامعة البعث دمشق 2010 ص7

[3]–المرجع نفسه ،ص9

[4]– المرجع نفسه،ص9

فقط على وضع معادل للكلمة بلغتين هذا مجرد تحديد لخاصة جزئية لكنه يتصل بمدى إدراكنا للمجال التطبيقي المعرفي في كليته"[1]لذلك لم يستطع النقاد العرب التوفيق بين المصطلحين وهذا راجع بالدرجة الأولى إلى شساعة الحقول المعرفية التي ترد إلى مجال النقد الأدبي ما أدى إلى تداخلهما .ورغم ذلك تبقى بعض المحاولات التي قربت كل مصطلح إلى حقله المعرفي ونذكر منها على سبيل الحصر محاولة حميد لحميداني أو حسن بحراوي في مجملها جادة لأنها أزاحت عتمة التداخل الاصطلاحي بين المكان والفضاء و ليبقى الأول أقرب إلى تحليل الخطاب الشعري والروائي ما يدفعنا إلى القول أن استعمال مصطلح المكان في الدراسات النقدية يظل هو الأمثل بحيث يشغُلُ الجانب الطبوغرافي على المستوى الخارجي بينما يتحرك في النص انطلاقا من الفراغات أو التشكلات التي انبسط عليها النص الأدبي في حين يرتكز الفضاء على الاحتواء الفيزيائي.مهما يكن ،فإن النقد العربي يظل يشتغل على مصطلحات أقل ما يقال عنها، أنها لا تفي الحقول المعرفية و الدلالية حقها ، بحيث حول النتاج العلمي إلى ساحة ترتسم فيها الهوة القائمة بين المصطلح ومفاهيمه ،الأمر الذي أدى بالنقاد إلى تقديم الجانب الدلالي بعيدا عن فضائه الابستيمولوجي ، ما أوقع النقد العربي في قراءة متنوعة ومتشعبة لهذه المصطلحات، دون أن يكون لها أثر في إنتاج معرفة دلالية ومفاهيمية واحدة و متحدة ،خالية من تنامي المقولات الواردة من حقول علمية كثيرة ، تخفي الماهية الحقيقية للمصطلح ،بالتالي يقع على عاتق النقاد العرب البحث عن آليات جديدة ،تزيل الزخم الدلالي الاصطلاحي ،وترجع النقد إلى مساره الثقافي والعلمي السليم، الذي يرفض تواجد مفاهيم متعددة دون أن تخلصه من التدافع الكمي للمصطلحات.

[1]– عقاب بلخير ،نسقية المصطلح وبدائله المعرفية،دار الأوطان،الجزائرط1،2011 ص16

الفصل الثاني

شعرية المكان في المعلقات العشر

1- شعرية الحضور والغياب.

1-1- تراجيديا المكان المحبوب.

1-2- المكان تثبيت للتّجربة الشّعرية.

1-3- المكان زمن الموت و الحياة.

2- سؤال الطلل.

3- المكان المفتوح و سلطة الذاكرة.

4- المكان من هوية الأنا إلى النّحن

5- الزمن وتغيرات المكان.

6- المكان الوجداني.

7- من الطّلل إلى البيت.

8- المكان و نفي الوطن.

9- شعرية التّشخيص المكاني.

9-1- ثنائية البقاء و الرحيل.

9-2- شعرية الخطاب الضمني للمكان.

الفصل الثاني

شعرية المكان في المعلقات العشر

1-شعرية الحضور والغياب:

بيّنت النصوص الشعرية القديمة تشبّث الشاعر بالمكان الذي ارتبط به منذ عهود قديمة، فلا قدرة على مغادرته إلاّ إذا غدر به الدهر ونوائبه ولهذا « فالزمن الشعري للقصيدة أو الزمن الدهري فيها يؤثران في البناء اللغوي، وقد يساعدهما هو على الظهور ولكن هذا البناء يمكن العثور عليه داخل تراكيب لغة الشاعر»[1] لهذا دأب على ضَبْط زمنه بالقصيدة ومن ثم تتجلّى معالم التغيير على اللغة الشعرية التّي تتجاوب في غالب الأحيان مع تراكيب الشّاعر الذّي يمكنه في هذه الحالة أن يظهرها على سطح معجمه الشعري باتجاه مكنونه الدّلالي بكلّ معانيه الذّي تشغل فكر الشاعر، الباحث دوما عن خيط أمل يتشبّث به وبالتّالي تلوح في أفق انتظاره بوادر الأمل للبقاء واستمرار عنصر الحياة، فسيتوقف الزمن لتتداعى عليه الأماكن ويتساقط الواحد تلوى الآخر محاولا الانطلاق من الجزء إلى الكلّ أي مكان واحد يكون الهدف والمنطلق لنشوء أمكنة أخرى، وكأنّه يحاول جمع شتات القبيلة بعد أن فرّقتها وأزالتها صروف الدهر.

أَمْ مِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةَ لمَ تَكَلَّم بِحَوْمَانَة الدَرَّاجِ فَالمُتَثَلِّمِ[2]

1- صلاح عبد الحافظ : الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وسعره .دار المعرفة . مصر . ط1 1983 ص251

2. زهير بن أبي سلمى .الديوان ،شرح وضبط عمر فاروق الطباع،دار الأرقم،بيروت،(د.ت)ص64

إنّ الشّاعر من خلال استرجاعه للمكان الذّي غاب عنه محاولة منه لإعادة بناء ذاته « لأنّه إذا ما أحسّ أنّه خارج المكان يتسلّل الدمار الكلّي إلى الدّيار»[1] إنّ الحضور أمام هذه الأطلال بمثابة بناء لها . وتجاوز لمرحلة انهيار الذات، فالوقوف أمامها تدفق لذكريات الماضي والتّي لن تترك للشاعر أي فرصة لتركيبها، لقد سيطرت حالة من الحزن واليأس بواطن الشّاعر، ونظرًا لتوقف الحياة فيها.

فأصابت عاهة الهدم تخوم المكان، وغدا الشّاعر في محطاته عبر المدونة الشعرية يطلب السقيا للمكان من أجل بعث الحياة فيه من جديد.

وهذا ما يدفع الشاعر إلى التّخلص من فعل البقاء (***Action***de***rester***) والقيام بفعل الحركة حتّى يعيد تشكيل جزئيات المكان من جديد لتعود الصورة البصرية إلى ما كانت عليه قبل.

تعدّ ظاهرة الحضور والغياب في النّص العربي القديم نبراسا سار عليها الشّعراء، وظلّت بابا يلج إليه المخاطبون من أجل إبراز معاناة دائمة استقرّت في وجدانهم على مرّ الأزمنة، فارتأى الشّاعر أن يجد لها حلولا عبر سياق لغوي يجد فيه ضالّته، محاولا تخطّي واقع أرغمه على استبداله بتحدّ لغوي، يكون بمثابة مسكّن لآلام ما فتئت تتفاقم يوما بعد يوم ،لذلك عالجها باللجوء إلى ثنائية الحضور والغياب الّتي رسمها ووضع لها بنيانا في صيرورة دلالية عميقة كسرت روتين الشّاعر وتكراره للمشاهد المترامية عبر صور القصيدة الجاهلية،

[1]_عامر الحلواني. المعلقة .مطبعة التفسير الفني. تونس ط1 2007 ص 110

خاض فيها صراعا مريرا مع قوى الطبيعة و نقل فيها مأساة إنسانية عبرت بصدق عن تطاول المكان على الشّاعر و نفسيّته.

فغياب الطّلل من مشاهد ورؤى الشّاعر يعتبر في نظره مأزقا قد يزيد هذه النفس عقابا ويبعدها عن مصدر الأحداث و ينبئها بقرب فنائها،" لأنّ الطّلل ينطوي عليه من معنى يشكل غيابه انهيارا في بنية الرؤية العربية"[1] المحتاجة في هذا الظرف بالذّات إلى تمسّك بهذا الطّلل الّذي يبرز بما لا يدع مجالا للشّك هوية سوسيولوجية للشّاعر مما ينعش لديه آمالا آنية يتخطّى فيها الغياب الاضطراري للطّلل في مخيلة الشّاعر.

ولكن في كلّ الأحوال لا يجد الشّاعر طريقا يسعى فيه إلى تسوية ذلك الانفصال ،الّذي أحدثه انتقال الأحبة إلى مواطن أخرى و باركه الزّمن القاتل لكلّ محاولات التّسوية والرّافض لها بحيث تبقى تلك العلاقة مضطربة، لأنّ الشّاعر يظلّ رافضا لهيمنة المكان وهو ما يخلق نوعا من عدم الثّقة والرّضا، فيستمرّ الصّدام النفسي الّذي ينتهي في غالبه بخروج ذات الشّاعر عن المكان مما يجرّه ويدفعه إلى اختيار أصعب الحلول وهو الانفصال عنه" لأنّ علاقة الشّاعر بالمكان تغدو علاقة مهزوزة ومخلخلة و إنّ هذا الاهتزاز في العلاقة مع المكان يقود الشّاعر إلى الانفصال عنه...و تشعر ذات الشّاعر بأنها أصبحت خارج المكان، والخروج عنه يحدث صدمة وهزّة"[2]. فرغم الحميمية الّتي كانت تربطه بالمكان في المقدّمة الطّللية إلا أنّ المؤامرة قد تنسج خيوطها في تضاعيف النص، فتتحول إلى صراع دائم، يحاول فيهما كلّ من الحضور والغياب أن يفرض كلّ منهما وجوده، إلا أنّ ذلك يعتبر

[1]- سعدحسن كموني. الطّلل في النّص العربي. دار المنتخب العربي. لبنان؟ ط1 1999 ص 64.

[2]-موسى سامح ربابعة. الشعر الجاهلي مقاربات نصية. دار الكندي. الأردن ط2002 ص22

ملمحا فنيا، يسعى الشّاعر من ورائه إلى تثبيت قدرته الشّعرية على خلق ثنائيتين تستجيبان لمطالبه الذّاتية" فالشّاعر في بحث دائب و عالم طلله الشّعري عالما مفرحا حميما لا يستدير نحو الماضي إلّا بالقدر الّذي يعايش به الحاضر و يتطلّع نحو المستقبل"[1].

إنّ الاقتراب من الأرض و التشبث بها يزيل تبعات الألم والغياب، ويقرب الإنسان أكثر فأكثر من موطنه، ورفض الغياب عنوان للتغلّب على البعد الّذي يقيّد الشّاعر ويرهنه عن ماضيه، ومن ثمّ تتحوّل حياته إلى جحيم لا يطاق، وغربة المكان ما هي إلا استيطان بالأوطان والتّعلق بها ومحاولة للدفاع عن هذا الإرث الجغرافي، فطاقة الشّاعر النفسية تختزن القرب الشّديد للمكان وتعتصر ألما إذ أبعدت عنه بأي طريقة كانت، فالنفي عن الأرض لا يعوّضه أي شيء، إنّها المعادلة الصّعبة الّتي تتطلّب من الشّاعر أن يجد لها الموازين ويبقيها متساوية دون أن تميل الكفة لأي طرف، لذلك" يظهر عند الشّاعر صراع حاد بين صراخ الألم من الحبيبة الأرض، والسكوت المفجع الّذي يسيطر عليه، وهذه البنى المتضادة الّتي يستخدمها الشّاعر تدلّ على غربة مرتبكة في حياة التّشرّد والنّفي"[2]يقتضي هذا الصّراع الوقوف وسط، حيث يلجأ فيها الشّاعر إلى بعث أصوات، لا تع إلّا على الأمل المفقود، ممّا يطفو على سطح نفسيته ذلك الألم المستباح، فينغمس فيه، طلبا للعودة إلى هذه الأرض الّذي أبعده عنها مكر و غدر الزّمن و الدّهر، يلتفت الشّاعر حول هذه الأماكن فلا يجدّ إلا ألما، فيتضرّع مرارة هذه الغربة، و هنا لا سبيل لهذا الضائع غير الامتثال لأوامر نفسية فوقية، تطالبه بالسكوت، وتتعارض مع مبدأ الصراخ الصادر في دهاليز الوضعية

[1]-حسنة عبد السميع. أحلام الخيال الفني. مستويات الدلالة في شعر ذي الرمة. الهيئة المصرية العامة للكتاب ط1998 ص48.

[2]-المرجع نفسه ص48.

المأزومة التي يمرّ بها هذا الضائع، إنّها الثنائية الضدية. الراكنة و الراكدة بين صفحات النّص الشّعري في صيرورة الحياة الجاهلية أعقبها المصير المجهول الّذي يترصّد الشّاعر بين الفينة و الأخرى.

في لحظة غياب أهل الدّيار عن موطنهم ومكانهم، يصاحب ذلك غياب على مستوى التعبير الانفعالي، فلا وجود لكلمات من قبل الشّاعر تبرز أن الغياب الّذي مسّ الطّلل على مستوى الأفراد لم يثر شحنات انفعالية ،وبالتّالي فالشّاعر مدرك تمام الإدراك إلى أن هذا الغياب، يبقي دورة الحياة لهذا الإنسان الجاهلي كما" أنّه يلفت النظر فورا، ويثير حسّ الغرابة، في ضوء طغيان التفسير التّقليدي للأطلال و شعبيته"[1] و خير دليل على ذلك ما جاء في البيت الثاني من معلّقة لبيد بن ربيعة:

سَاقَتْكَ ضَعْنُ الحَي حِينَ تَحَمَلُوا فَتَكْسُوا قُطْناً تَصِرُ خِيَامَهَا[2]

فعبارة" ساقتك عن الحي" فيها من المهادنة والهدوء ،اللذان تميّزا بهما الشّاعر أمام هذه الأطلال، ما يدعو إلى أنّه تعوّد على الوقوف الدائم أمامها ممّا أدّى إلى انخفاض وتيرة الانفعال باعتبار أنّ هذا الغياب ليس الخصيصة الوحيدة المهمّة والمثيرة للاستغراب في هذا القسم، ذلك أنّ المشهد نفسه والّذي يفترض أنّه مشهد للخراب الشّامل والخواء ليس في الواقع كذلك"[3]. ويعدّ نص الغياب أنموذجا فنيا و جماليا يحاول فيه الشاعر أن يموقع مكانا تتجلّى فيه كلّ المواصفات الواقعية ،وإن لم يستطع فقد يبني له موضعا في مخيلته ،ومن هنا يبقى هذا المكان" مكان الشّاعر الّذي أراد له أن يحتل مكانا في بنائه الفني، ومواصفاته

[1]-كمال أبوديب.الرؤى المقنعة.الهيئة المصرية العامة للكتاب .مصر ط 1986ص215

[2]-الزوزني شرح المعلقات السبع.دارالآفاق.الجزائر.(د.ت).ص72

[3]-المرجع السابق.ص72

الواقعية أو المتخيلة في ذهن صاحبه، لا يسعفه الفن في بسطها في جملتها كليّا"[1] إنّها المفارقة التي اختارها الشّاعر ليكرم بها موضعه ومكانه وليرجع إليه مهابته التّي افتقدها نتيجة تعرّضه للخيانة بسبب مغادرة الأهل له، ولم يُعد رمزا لردّ كيد الزّمن وقهره، وخوفا من أن ينسل إليه الدّمار والاندثار من كلّ حدب وصوب، ارتأى الشّاعر حمل لواء الدّفاع عنه ومن ثمّ الحفاظ على آلة الذّاكرة الجماعية، و هي المهمّة التّي أوكلت له و أدّاها بإخلاص، حيث ظلّت مخيلته واعية لهذا المكان رغم كلّ محاولات الهيمنة سواء للطبيعة أو الحيوانات من أجل إزالته عن ذاكرة الشّاعر ومخيلته. وقد يكون المكان مرجعا للحضور، حيث يعطي للخيال ملكية بنائه ومن ثمّ بسط نفوذه، وتكمن وظيفة نص الحضور في إخراج المكان عن طابعه الحسي المادي،" لأنه ليس من غرض التخييل أن يختلف مكانا وحسب، بل الغرض كلّه في الارتفاع بالموضوع من الهيئة المادية إلى التعبير الجمالي انطلاقا من موقف استيطيقي خاص بالمتلقي"[2].

وبالتّالي يكون المكان قد سار في اتّجاهين مختلفين ،اتجاه يريد تكريس هيمنة بناء نص الموضوع المكاني فنيا ولا يتحقّق ذلك إلا بالسعي إلى تأطير المكان ذهنيا، و تحديد أطره المادّية بالكشف عن أحواله الدّاخلية والخارجية دون الخروج عن الواقع. والاتجاه الثّاني الذي يصارعه، فيرفض التعامل مع المكان انطلاقا من المعرفة المادية الحسية التي قد تتلاشى في أي ظرف وزمن، بل ترك الأمر كلّه إلى الجانب الإبداعي، فتولّت القراءة البحث عن اختلافاته، ومن ثمّ ساقت للقيم التعبيرية السبيل لإبعاده عن الجانب الحسي ،الّذي بقي ناقصا في تعرية المكان من مشكلاته المأساوية، التي أصبحت تشكّل هاجسا معنويا للشّاعر.

[1]-حبيب مونسي.فلسفة المكان في الشعر العربي.ديوان المطبوعات الجامعية.الجزائر.ط2011ص130

[2]-المرجع السابق ص132

وقد يُزِلُّ الطّلل قدمي الشّاعر أثناء الوقوف أمامه، ويبثّ فيه رغبة عدم الاستقرار رغم تصدّيه لنوائب الدّهر ومخلّفاته وصموده أمام حركات التّغيير ،من طبيعة وحيوان و يد الإنسان، حيث تتّقد لوعة غياب الأهل،" فالمكان رغم مقاومته لنوائب الدّهر يغتال في الشّاعر رغبة الاستقرار، ويحيي فيه ذكرى الأهل الغائبين، وهنا يظهر الشّاعر حزنه الصّريح عن غياب أحاب هذا المكان، ليصبح الشّكل مجرّد وسيط للذكرى"[1] يقول الشّاعر:

غَشِيتُ لِلَيْلَى رَسْمَ دَارٍ وَ مَنْزِلَا أَبَى بِاللَوى فَالتْبر أَنْ يَتَحَوَلَا

تَكَادُ مدُ مَغَانِيهَا تَقُولُ من البلى لِسَائِلِهَا عَنْ أَهْلِهَا: لا تَغَيَّلا

وَقَفْتُ بِهَا لِأُقَاضِابي حَاجَة وَلَا أَنْ تَبِينَ الدَّار شَيْئا فَأَسْأَلَا

سِوَى أَنَّنِي قَدْ قُلْتَ: يَا لَيْتَ أَهْلَهَا بِهَا، وَ المُنَى كَانَتْ أَضَلَا وَ أَجْهَلا

بَكَيْتُ وَ مَا يُبْكِيكَ مِنْ رَسْمِ دِمْنَةِ مُبْنَا حَمَامٌ بَيْنَهَا مُتَظَلَّلَا[2]

بدا التّغيير ممسكا بكلّ حيثيات المكان، ورغم تعالي أصوات الشّعراء و دهشتهم للتحوّل الذّي أصاب الأماكن، إلا أنّ عجلة الزّمن لا تذر أي شيء ،إنّها الفاعل الأول لما لحقها من تغيرات، لتواصل مسيرتها في حصد الدّيار وهدمها دون هوادة، حتّى تيقّن الشّاعر أنّه لا مفر من مخالب الزّمان ولو بقي متشبثا بهذه الأماكن دهرا من الزّمن، فالتّحول والتّغيير لا مفرّ منهما. (وحاجة الإنسان) والحضور يربك نفسية الشّاعر ويخلّد إعادة الصور المتناثرة عبر بوابة الدّيار، فلا تغيير في الأفق، لأنّ تكرار تلك الصور أضحى عادة خالدة" فاستمرار الحضور يولّد في النّفس عادة الرؤية والعادة إيقاع العموم في الحياة،

[1]-رشيدنظيف.الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي. دار المدارس .الدار البيضاء.المغرب.ط1 2000 ص241

[2]-الأصمعي.الأصمعيات :تحقيق وشرح عمر فاروق الطباع. دار الأرقم.بيروت.(د.ت) ص151

لذات بطيئة الوقع خاملة الذكر، ولا يكسر رتابتها إلا حافز من الخصوصية يستشعر قيمتها وأهميتها. ومن هنا يصبح الغياب تحطيما لعادة الحضور، وتحريكا لنوازع الشّوق"[1] ممّا يوحي أنّ الشّاعر استند إلى هذه الثنائية ليمرر رسالة مفادها أنّ الحضور الدائم أماما الأماكن مداواة جراح مرتادي الأماكن المقفرة.

لقد تلاشت آمال الشّاعر في احتواء المكان والقبض على مكنوناته. فرغم الصور المتعددة والمليئة بالذّكريات فرغم الصور المتعددة والمليئة بالذّكريات التّي استوطنت في مخيلته إلّا أنّ الحضور قد منع تواصلها. فالحالة النفسية المهزومة، أزالت هذه الصور و جعلت تكرارها يعدّ ضربا من الخيال، لأنّ ما ضاع أصبح من المستحيل إعادته واقعيا، فاختار الشّاعر الغياب عن هذه الأماكن باللجوء إلى الرحلة حيث عدّت الحلّ الوحيد لإقامة سدّ بينه وبين الزّمن الماضي الجميل الذّي استفرغ فيه كلّ مكبوتاته.

المكان المحدود :

حظي الطلل بالعناية والإلهام ما لم يحظ غيره من الأمكنة في الشعر الجاهلي، وإن كان قد استفتح به الشعراء الجاهليون قصائدهم ومعلقاتهم، فإنّ فيها ما يدفع إلى التساؤل حول الأسباب الحقيقية التّي عزت بهم إلى التحصّن بهذا المكان والانطلاق منه ،للوصول إلى آفاق يكسوها الغموض والتردد من قبل هؤلاء الشعراء.

إنّ توال أمكنة الطلل المتناثرة في القصيدة العربية القديمة وخاصة في مقدمتها، تدعو إلى بدل المزيد من الجهد والتحليل للوقوف على المقاصد الهامة ،التّي حرص الشّاعر الجاهلي

[1]-عبد القادر الرباعي.جماليات المعنى الشعري، التشكيل و التأويل.دارجرير الأردن.ط1 2009 ص28

على بلوغها في حواره الطللي، الذّي ناشد فيه التحرر من عبودية سلطة الذات والانغماس في سلطة وضمير الجماعة.

فخطاب الشّاعر في مقدّمته الطللية فيه تحدٍ في صراعه الأزلي مع كينونة الزمن ،حيث يعتبر أنّ الحديث عن الطلل بقاء في دائرة الوجود نفي للموت الذّي أرخى سدوله على يوميات الشّاعر وحرّك فيه أناة الانعتاق من عبوديته، فولّى وجهه عن الفراق المرسوم في وشم الطلل، وانتقل يبحث عن طرق وتوجيهات تعيد له البسمة والأمل في خوض غمار حياة جديدة، لذلك لجأ الشّاعر إلى تحديد أطر المكان بتوظيفه لمجموعة من الأماكن منها (سقط اللوى، بين الدخول فحومل، فتوضح فالمقراة) ،ونعتقد أنّ هذا التحديد يهدف إلى إعطاء المكان شرعيته وواقعيته، ليخرج من دائرة الخوف والقلق التّي تجلت من خلال بكائه على هذه الديار المهدّمة، وليبدد ظلمة المستقبل الذّي طبع على قلبه، فيبدو أنّ الهدف من توظيف هذه الأماكن في وقفته الطللية قفز على ظاهرة الغياب التّي طالت هذه الأماكن، وصارت في رؤية الشّاعر لا تتّم إلاّ على أنقاضٍ فقدت طعمها ومتعتها، ومن ثمّ يأتي ردّ فعله إلى الإكثار منها ،لتكون خير واقٍ لغدر الزمان وللتحولات التّي لحقتها جراء الطبيعة وممارساتها السلبية، فعين الشّاعر لا تقف إلاّ أمام واقع يفض تلك العنجهيةالطللية الّتي استثمرت في نفسية الشّاعر المهزوزة والمنهارة، لتبسط سيطرتها عليه، لكنّ الشّاعر ورغم ما كابده ويكابده من آلام ومعاناة ذهنية وفيزيولوجية إلا أنّ أسلحته التّي يخرجها ويكشفها تتمثل في تحديد الأماكن في وقفته الطلبية وإبراز مكوناتها ليغطي بها ذلك الضعف والهوان اللذين حاول الطلل أن يلقيهما في قلبه، ومن ثمّ يرجع الشّاعر لها الشرعية المفقودة.

فَتُوضِحُ فالَمقْرَاةُ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا لمِا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمْأَلِ[1]

هي حلقة من حلقات صراع الشّاعر مع الطّلل، يختفي الألم برهة ليعيد الأمل في صيرورة الحياة، للانغماس في لذة المكان الطللي، لذة مؤقتة يحيطها الشّاعر ويحدّها بالشرعية التّي تتزيّن بها هذه الأماكن المعدودة في مقدّمته، فينزاح ستار العتمة ليحلّ محلّه الستار الابستمولوجي للطلل.

يقول زهير بن أبي سلمى:

لِمَنْ طَلَلُ كَالوَحْيِ عَافٍ مَنَازِلُهُ عَفَا الرَّسُ مِنْهُ فالرُسِّيسُ فَعَاقِلُهُ

فَقُفُّ فَصَارَتْ فَأَكْنَافُ مُنْعَجٍ فَشَرْقِيٌّ سَلْمَى حَوْضُهُ فَأُجَاوِلُهُ

فَهَضْبٌ فَرَقْدٌ فَالطَّوِيُّ فَثَادِقٌ فُوَادِي القَنَّانِ حَزْنُهُ فُمَدَاخِلُهُ[2]

عدّد الشاعر الأماكن التي تعلّق بها تعلقا شديدا وكأنّه في تحديدها يبرز القوة التأثيرية والسلطة الأنثوية التّي مارستها عليه، وكلّها هذه الأماكن تعتبر بالنسبة إليه أرضه ووطنه الذّي لا يمكن التخلّي عنه بأي دافع أو سبب من الأسباب «فما لا شك فيه أنّ إصرار الشّاعر على ذكر تلك الأماكن التّي سكنها إنّما هو من شدة تعلّقه بها وحبّه إياها بصفتها الوطن الذّي ينتمي إليه، وهذا يباعد بين الشعر وتعداد الأماكن لمجرّد التعدادي»[3]لأنّها تعدّ بالنسبة إليه مِلْكٌ لا يجوز تركه عرضة للسطو من قبل الحيوانات التّي سكنته لتملأ الفراغ الذّي تركه الأهل والأحبّة.

---

[1]-امرؤ القيس . الديوان.شرح وتحقيق حجر عاصي.دار الفكر العربي.بيروت.ط 1 1994 ص9

[2]–زهير بن أبي سلمى: الديوان.شرح وتحقيق عمر فاروق. دار الأرقم. بيروت.(د.ت) ص56

[3]–عبدالقادر الرباعي.شاعرالسمو،زهير بن أبي سلمى،الصورة الفنية في شعره.عالم الكتب الحديث.الأردن.ط1 2006 ص46

إنّ الشّاعر يرسم تلك الأماكن ويحدّدها ليس من أجل الذّكر فقط، وإنّما ليذّكر الآخرين بأنّه موجود، فما استدعاؤه لها إلاّ ليبقيها لِمَنْ ادّعى أن هذه الدّيار والأماكن قد فقدت ملاكها الأصليين. فالشاعر في موقف للدفاع عنها والتأكيد على أنّه لن يفرط فيها بأي حال من الأحوال، فهي تعدّ جزءًا من ذاته التّي لا تكتمل مكوناتها إلاّ بمراعاة كيانها وحفظها من الزوال، فهي تبقى راسخة في خيال الأدباء والشعراء، لأنَّ فيها صور لا تمحى من الذاكرة، ورصد وتحديد لجزئياتها التّي اتسمت بها، بل تعدُّ كتلة واحدة، تختزن ذكريات واحدة، فالنؤي والأحجار لم تعبث بها آلة الزمن، رغم التعقيدات التّي دخلت عليها المتمثلة في الهدم والتغيير الذّي طالها إلاّ أنها بقيت في جوف ذلك التحول شامخة، حافظة لبعض خصوصياتها، «وإذا كان البيت أكثر تعقيدا له قبو وعلية وأركان منعزلة ودهاليز وأروقة، فإن أحلامنا تكون أكثر تحدّدًا»[1].

يقول عنترة:

أَعْيَاكَ رَسْمُ الدَّارِ لَمْ يَتَكَلَّمْ حَتَّى تَكَلَّمَ كَالأَصَمِّ الأَعْجَمِ

إِلاَّ رَوَاكِدَ بَيْنَهُنَّ خَصَائِصُ وَبَقِيَّةٌ مِنْ نَؤيها المجرنْثَمِ[2]

ألفينا الشاعر يستخدم ويوظف ظرف مكان «بَيْنَ» ليُؤكّد كثر الحدود. التّي أحاطت بالمكان وخاصة رَسْمُ الدَّارِ، فهو مضطر على محاصرة هذه الذكريات حتّى لا تغادر البقايا المكانية، كما غادرت المرأة المحبوبة هذا المكان، «ولهذا فإنّ الأماكن التّي مارسنا فيها أحلام اليقظة تعيد تكوين نفسها في حلم يقظة جديدة، ونظرًا لأنّ ذكرياتنا في البيوت التّي

[1]–غاستون باشلار.تر:غالب هلسا ،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع،بيروت،ط5 ،2000 ص102

[2]–شرح المعلقات العشر.شرح و تقديم:مفيدقميحة.دار الهلال.بيروت.ط1997 ص275

سكناها نعيشها مرة أخرى كحلم يقظة، فإن هذه البيوت تعيش معنا طول الحياة»[1] فالتحديد المكاني حتمية معرفية وخيالية، يتّخذها الشاعر ذريعة للتغلّب على كل العوامل التّي عبثت بالمكان أو حاولت فعل ذلك، «إنّ مكانًا مغلقًا يجب أن يحتفظ بذكريات ويتيح لها في الوقت ذاته الاحتفاظ فقيمتها الأساسية كصور»[2]

يقول زهير بن أبي سلمى:

أثَافيٌّ سَفْعًا فِي مُعَرّسٍ مِرْحَلِ ونُؤْيًا كَجَذمالحَوْضِ لَمْ يَتَثَلَّمِ

فَلَمَّا عَرَفَتْ الدَّارَ قَلْتُ لرَبْعْهَا أَلَا أَنْعَمْ صَبَاحًا أَيُّها الرُّبْعُ واسْلَمِ[3]

يرى زهير أنّ الأثافي، والنؤي هي التّي حددت المكان، وأضحت هي معالمه الأولى، فلولاها لما أزاحت تلك الضبابية وذلك الغموض الذّي اكتنفه، جراء التحولاّت التّي طرأت عليه، «ولذلك نلحظ أنّه أثبت البقاء ليس للأماكن نفسها وإنّما لآثارها ورسومها»[4] وغدت عنصرا أساسيًا في عملية استرجاع الذكريات، ومنه فالشّاعر الجاهلي لا يكفيه رؤية الأطلال لتذكر الأحبة، وإنّما يستنجد بهذه الآثار الباقية ليحدد أطر المكان، وتظل مخيلته محدودة التخييل والتفكير.

---

[1]-غاستون باشلار.جماليات المكان. تر. غالب هلسا.المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت،ط5 2000 ص125

[2]-المرجع نفسه ص130

[3]-شرح المعلقات العشر تقديم،مفيد قميحة.مكتبةالهلال.بيروت ط 1997 ص152

[4]- د.عبد العظيم حقي .مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية.الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ط 1987 ص83

يقول امرؤ القيس:

تَرَى بَعَرَ الأَرَامِ، فِي عَرَصَاتِهَا وَقَيعَانِها كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ[1]

لقد أثبتت التجربة الشعرية لدى الشّاعر الجاهلي، أن ما بقي من تلك الدّيار من نؤي وأحجار يعتبر قاعدة أساسية لتثبيت أطر المكان ، ففيها يستسلم الشّاعر وجوديته/ وإيمان بذاتيته التّي ألقاها غياهب الزمان في عبودية مطلقة «والبيت مملكة الإنسان الذّي يمارس فيه حياته ووجوده، ويَشْعُرُ بذاته فيه»[2].

المكان الواقعي/ المكان الخيالي:

لم يعد الشعر الجاهلي عملا أدبيا يسجل لنا حركة التاريخ التي صورت المجتمع الجاهلي في أخلاقه وثقافته وحياته الاجتماعية، بل حاول الشعراء اتخاذ مواقف إنسانية ألبسوها رداء الإبداع، بحيث قدموا لنا أجمل وأروع القصائد التي غاصت في أعماق الذات الإنسانية والضمير الجمعي، الأمر الذي جعلهم يقفون أمام القضايا الجوهرية والشائكة للمجتمع الجاهلي، فالتفوا أمام واقع مليء بالتناقضات خوفا من تردي الأوضاع النفسية وحرصا منهم على المحافظة على الموروث الفكري والثقافي خوفا من اندثاره لجأوا إلى توظيف واستدعاء الخيال لأنه العامل الوحيد الذي يمكنهم من حفظ الذاكرة الجماعية والفردية، ونظرا للبعد القبلي عن الأمكنة التي غادروها أضحى اللجوء إلى الخيال أفضل وسيلة «فالمكان يدعونا للفعل ولكن قبل الفعل ينشط الخيال»[3]؛ إذ ينجذب الشاعر الجاهلي إلى

---

[1]-شرح المعلقات العشر:شرح مفيد قميحة.دارالهلال.بيروت،ط 1997 ص59

[2]–حنان محمد موسى حمودة الزمكانية وبنية الشعر المعاصر ،عالم الكتب الحديث ،الأردن، ط 2006ص93

[3]-غاستون باشلار، جمالية المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع،بيروت،ط5 2000 ص.41.

ذكرياته ومخيلته من أجل ممارسة نشاط فعلي يدفع عنه واقعية المكان المتغير التي باغتته الطبيعة بعنفوانها، فغيرت فيه ملامح كثيرة.

يقول زهير بن أبي سلمى:

فَشَدّوَ لَم يفزَع بُيوتًا كَثيرَةً لَدَى حَيثُ أَلقَت رَحلَهَا أُمُّ قَشعَمِ[1]

يُكَابِد الشاعر آهات المكان في حاضره، إذ أصبحت رؤيته تُعَمِّقُ الجِرَاح ولن تزيد الوضع إلا تعقيدا، فأضحى استخدام الخيال بتذكر الأهل والأحباب الذين استوطنوا ذات مرة هذا المكان خير وسيلة وأفضل سبيل للخروج من دائرة النفي والغياب.

يقول لبيد بن ربيعة:

مَارَاعَني إِلّاحَمولَةُ أَهْلِها وَسطَ الدِيَارِ تَشفُّ حَبَّ الخِمخِمِ

وَلَقَدْ مَرَرْتُ بِدَارِ عَبْلةَ بَعْدَمَا لَعِبَ الرَّبِيعُ بِرَبْعِهَا المُتَوَسِّمِ

هل تُبلِغَنّي دَارَهَا شَدَنِيَّةٌ لُعِنَت بِمَحرُومِ الشَرَاب مُصرَّمِ[2]

إن المكان الذي امتد إليه بصر الشاعر وثّقَ وألمح فيه عجافا أضحى صورة قاتمة وسوداوية تحيط بتلك البقايا الموروثة عن وقت سابق «فكل الأماكن لحظات عزلتنا الماضية، والأماكن التي عانينا فيها من الوحدة والتي استمتعنا بها ورغبنا فيها وتآلفنا مع الوحدة فيها تظل راسخة في داخلنا، لأننا نرغب في أن تبقى كذلك»[3]، ما يتيح للخيال بأن يوطد

[1]-شرح المعلقات العشر، تقديم مفيد قميحة، دار الهلال، ط.1997، ص.157.

[2]-لبيد بن ربيعة، الديوان.اعتنى به حمدو أحمد طماس.دار المعرفة.بيروت.ط1 . 2004 ص.64

[3]–غاستون باشلار، جمالية المكان، نر: غالب هلسا، ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع ص40.

علاقة بالمكان حتى يتسنى للشاعر الفرار والهروب من المكان الواقعي الذي ألمت به فاجعة الهدم والفرار الجماعي السمة التي نزلت على الواقع، وأضحى التعامل معها يشوبها الكثير من الحذر، فالمكان المتخيل هو بالضبط ما يجسد رؤى الشاعر وتصوراته، فالوقوف أما الطلل فيه استذكار لنزول الأحبة في بقاع امتازت بقدرتها على استيعاب تلك الجحافل والمجموعات من الذين أرغمتهم الظروف القاهرة على الإقامة فيها، ولكن نظرا للطبيعة القاسية سرعان ما يغير هؤلاء المقيمون مواقعهم، فيدب الخلاء على هذه الأماكن الأمر الذي يورث الشاعر الخوف نتيجة حركة الزمن المغلقة والمتدفقة إلى أسوار البيوت، فتتداعى لديه صور الموت المنسلة إلى أسوار الأماكن فتتعطل آلة الحركة لدى الشاعر ليغطى عليها الجمود إلا من الخيال، يستطرد تلك الذكريات للتغلب على عنجهية الزمن، يقول زهير بن أبي سلمى:

وَقَفتُ بِهامِن بَعدِعِشرين حِجَّةً فَلَأياً عَرَفت الدَّارَ بَعدَ التَوَهُّمِ[1]

لقد تباينت رؤى الشاعر في هذا المكان إذ أضحى يتحمل وزر مغادرة القبيلة له، وقابل ذلك الأمر بالانصياع وراء مخيلته لعلها تنفع من واقع تآمر عليه وجسد سلطة أبدية وهيمنة لا مثيل لها.

المكان المفتوح والمكان المغلق:

تسيدت الأمكنة المختلفة والمتنوعة النص الشعري الجاهلي، من أرض وصحراء إلى أطلال ودمن وبيوت وديار، فإذا كانت الانطلاقة من هذه الأخيرة حيث يشد الحنين

[1]-زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرح وضبط عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، لبنان، (د.ت)، ص.65.

والحسرة الإنسان الجاهلي للبيوت التي تعرضت للتخريب بفعل الزمن وعجلة التقادم المنبعثة من أسواره، ولأنها موطن الطفولة ومهد الأمومة، فإن ما يليها من أماكن بعد مغادرتها وأثناء امتطاء راحلة المغادرة والرحلة تتسع الأرض اتساعا فتضع الشاعر في تحد كبير إذ تشتد معاناته في هذه الأرض القاحلة، وتبرز صور الموت من كل حدب وصوب، أثناءها يمارس الشاعر هوايته المفضلة باللجوء إلى الوصف، الذي يراه أنجع وسيلة للتغلب على الفضاء المفتوح والمفخخ القادر على حمل مفاجآت غير سارة للشاعر الجاهلي.

يقول امرؤ القيس:

وَأَلْقَى بِصَحْرَاءِ الغَبِيطِ بِقَاعَهُ نُزُل اليَمَانِي ذِي العِبَّاب المُحَمَّلِ[1]

فالمكان المفتوح الممثل في الصحراء اشتدت فيه بؤرة الألم، فطفق الشاعر يأمل في نزول المطر اليماني ليخلصه من جدبه وجفافه الممتد بين هذه الأرض المترامية الأطراف والتي لا تسرّ الناظرين، كما أن المكان المفتوح فيه من المفاجآت التي يخبؤها الشاعر، ما يجله يتخذ جميع احتياطاته من أجل تجنبها.

يقول امرؤ القيس:

وَوادٍ كَجَوفِ العَيرِقَفرٍقَطَعتُهُ بِهِ الذِئب يَعوي كَالخَليعِ المُعَيَّلِ[2]

[1]–الزوزني ،شرح المعلقات العشر، دار الآفاق، الجزائر، (د.ت)، ص.33.

[2]–امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: حجر عاصي، دار الفكر العربي، لبنان، ط.01، 1994، ص.17.

إن الخلاء الذي ضرب هذه الأرض حتى صارت قفرا مهلكا غابت عنه كل ملامح الحياة، فامتد بصر الشاعر إلى أماكن بعيدة، فلا حدود لهذا المكان، بل بقي تحت طائلة اللا محدود.

بِأَحِزَّةِ الثَلَبوت يَرْبَأُ فَوقَها قَفْر المَراقِبِ خَوْفُها آرَامُهَا[1]

يبدو هذا المكان الخالي مرقبة للبقر الوحشي، فاختار القفر مكانا مفتوحا في ذلك الجبل العالي ليستطيع إدراك النجاة من صياد حمل معه أسلحته من أجل الإطاحة به، لذلك فالمكان المفتوح يكون فيه الشاعر الجاهلي أكثر عرضة للموت، إذ لن يستطيع تحديد سهامه التي قد تصيبه، بل يبقى هذا المكان يخفي الكثير من الأخبار غير السارة، ويبدو من الاسم المستخدم في هذا البيت من قبل الشاعر والمتكون أساسا من ثلاثة حروف "قفر" وإن ابتدأت الكلمة بحرف القاف الذي يتصل اتصالا قويا في المعاجم العربية بالقساوة والصلابة والشدة وهو ما يعني أن الشاعر عند استخدامه لهذا اللفظ كان يهدف من ورائه إلى تلمس أرض واسعة ومكان مفتوح في كل زاوية من زواياه وفي كل شبر من هذه الأرض، علامات على وعورة دروبه، لذلك أصبح منطلقا غير قابل للتحكم، بل شدة وصلابة بعض أماكنه تركت الباب مفتوحا أمام تأويلات متعددة، وفيه كثرت الصدامات بين مختلف الأطراف المتصارعة: الإنسان، الحيوان، الطبيعة، مما يجعل عنصر المفاجأة السمة التي خيمت عليه، وما من عنصر من هذه العناصر السابقة لا يستطيع أن يفرض منطقه، لذلك بقي هذا المكان ضامرا لأحداث غير معلومة، «وقد يسقط الباحث معالم فضائه على الشعر الجاهلي فيرى أن أمكنته تنقسم إلى مقر الإقامة حيث الراحة والطمأنينة، ومكان التنقل

[1]–الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار الآفاق (د.ت)، ص.76.

حيث المتاعب، مع العلم أن النوع الثاني أكثر إطراءا وارتباطا بشعرية الجاهلي المرتحل بطبعه، والرافض لكل أنواع الاستقرار الدائم الذي لا يرى فيه معالم الراحة بل يراه تقييدا لحريته ووجها من وجوه الموت»[1]، وبهذا يكون الشاعر وفق هذه الخاصية قد اختار المكان المفتوح ليلقي بهموم لطالما ركدت في بواطنه، وأعظمها الجمود والانقياد وراء تلك الأطلال التي باتت تشكل هاجسا وجوديا ألقى بظلاله على يومياته، وأضحى لا ينتظر إلا الموت بين أسواره، ولذلك قرار الرحلة والدخول إلى فضاء الصحراء وما تحمله من قضايا جوهرية هو الحل الأنجع للتخلص من قبضة الإقامة الدائمة، فعنصر الحركة في فضاء مفتوح يُغَلِّبُ عنصر الوجود على الموت.

يقول لبيد بن ربيعة:

عَفَتِ الدِيارُ مَحَلُّها فَمُقامُها بمَنىً تأَبَّدَغَولُها فَرِجامُها

فَمَدافِعُ الرَيّانِ عُرِّيَ رَسمُها خَلَقاًكَماضَمِنَ الوَحِيَّ سِلامُها

دِمَنٌ تَجَرَّمَ بَعدَعَهدِأَنيسِها حِجَجٌ خَلَونَ حلالُهاوَحَرامُها

رُزِقَت مَرابيعَ النُجومِ وَصابَهاَ وَدقُ الرَواعِدِجَودُها فَرِهامُها

مِن كُلِّ سارِيَةٍوَغادٍ مُدجِنٍ وَعَشيَّةٍمُتَجاوِبٍ إرزامُها

فَعَلا فُروعُ الأَيهُقَانِ وَأَطفَلَت بالجَهلَتَينِ ظِبائُها وَنَعامُها

وَالعَينُ ساكِنَةٌعَلى أَطلائِها عوذاًتَأَجَّلُ بِالفَضاءِبِهامُها

[1]-رشيد نظيف، الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي.دار المدارس.المغرب.ط1. 2000 ص165

وَجَلا السُيولُ عَنِ الطُلولِ كَأَنَّها زُبُرٌتجِدُّ مُتونَها أَقلامُها[1]

خلق الشاعر في هذا الوصف الطللي إستراتيجية بنائية جديدة، تمثلت بالأساس أن الحياة داخل الأماكن المحدودة للطلل أصبحت لا تدل على الإنمحاء والفناء فقط في ذلك الفضاء المحصور والذي تخلق أساسا بالنؤي والأحجار والدمن والأثافي البارزة فيه، والمنقولة من قبل العين المجردة، وإنما المنقول عنها تعدى ذلك إلى وجود حيوانات ترعى في أفق مفتوح وأمكنة تداولت عليها بعض الحيوانات الولودة، وفي نفس الوقت مسالمة جميلة، وما يشد الانتباه داخل هذا المكان هو أن هذه الحيوانات أضحت في مكان مفتوح لا وجود لأي عائق أمامها يحدد تحركاتها، بل ترعى بكل حرية وأمان «فكان يُفترض في السياق المكاني أنه شريط ضيق بين التلال، إلا أنه الآن أبعاد طليقة وانفتاح عرض وامتداد، يبدو العالم كله مسرحا للحياة الجديدة، للتناغم والكينونة الآمنة الوادعة بين أطراف الثنائية»[2].

ما يبلور فكرة خروج الشاعر من الأماكن الضيقة التي انحصرت فيها صورة واحدة والدخول إلى أماكن واسعة لا يتحكم فيها الجمود، وإنما تطبعها الحركة المستمرة والدائمة.

1-1-تراجيديا المكان المحبوب:

إنّ كثافة الأمكنة داخل المتن الشّعري، لَتوحي بأنّ عنفوانها كان له أثرا كبيرا على حياة الشّعراء فذاقوا درعا بها، وراموا تحويل ضرباتها الموجعة على نفسيّتهم إلى مؤنس لهم ومرجعاً لتجاوز محن المكان وسرمديته، فانتهوا إلى حلول منتهاها، تكثيف الأمكنة داخل المتن الشّعري لعلّها تسمح لهم بفكّ شفرتها، معتبرين تواترها وتعدّدها هي الحل الوحيد

[1]- مفيد قميحة ،شرح المعلقات العشر، دار الهلال، لبنان، ط.1997، ص.191-192.

[2]-كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986، ص.60.

القادر على تخليصهم من قهرها ومن ممارستها التّعسفية تاركين المجال أمام المتلقّي لِسبر أغوار المكان وتقليبه، حتى يكشف أسراره ويضع له تفسيرات موضوعاتيّة، تقرّب القارئ بشكل أكثر منها لتنتهي به إلى تقريب المكان من مرتاديه . الشعراء . حيث يبثّ فيه صور الحياة" وهذا لأنّ صورة المكان المحبوب تأتي مزدحمة بما يحيط بها من صور بما في ذلك النّاس والأشياء، النّاس الّذين أمتعونا و الأشياء الّتي استمتعنا بها"[1] فالبحث عن مسالمة المكان تمرّ بالدّرجة الأولى عبر مهادنته حتّى يُلقي لنا بصور التّلاحم الإنساني والمكاني الّذي ساد لفترة طويلة من الزمن بين الشّاعر و أهله ويظلّ فاقداً لحضور المكان الجغرافي أمامه إلّا أنه يستوطنه في مخيّلته وإحساسه" فرغم تخريب المكان الجغرافي و تشتيت الأهل يخلق هؤلاء مكاناً للتجمّع ولو على مستوى الإحساس" [2]

فالتّخريب الّذي طال الأبعاد المادّية للمكان، حرص الشّاعر على الحفاظ على كيانه الحسّي لأنّ في ذلك شفاء له ولأهله من جراحٍ توالت عليهم نتيجة اللاعودة لهذا المكان المخرّب، ورحيل كلّ من حام به، ورأى الشّاعر أنّ الدّواء الوحيد لهذا الفراق والاندثار هو حمل المكان في مخيلته وعدم فقدانه، لأنّ ما من دالٍّ ثابت في فكر الشّاعر سيظلّ ساكنا في تصوّراته ومشاعره، دون أن تطاله أيادي الدّمار والتخريب و هو ما قد يخلق أوجاعا وآلاماً على مستوى الوجود الإنساني، إذا ما غيّب المكان في لحظة من اللحظات ،لذلك قد يتحوّل المكان من موقع يلجأ إليه الشّاعر ليستردّ ماضيه المسلوب، وإحياء فترات زمنية غلب عليها طابع الودّ واجتماع الأهل والأحبّة ،تحت سقف السعادة والوحدة إلى مفرغة للحزن والبكاء واليأس، بعد أن تمكّنت آلة غدر الزّمن من تفريق المقرّبين وألقت بهم في

[1]-فتحية كحلوش. بلاغة المكان. قراءة في مكانية النّص الشّعري. دار الانتشار العربي. لبنان. ط1 2008 ص 144

[2]- المرجع نفسه. ص162

نعش الغياب واللّا وجود، فاصطفّت الهموم والآلام واجتمعت في قلب واحد، قلب الشّاعر فاحتضنها كرها ومرارة، لتتعاظم المأساة في جوفه، ويدرك استحالة التواصل مع المكان، لأنّ صدمة الغياب واندثار أهله لا يتصوّرها إلاّ عاقل، وحين تبلغ المعاناة ذروتها" فلا يتحمّل الشّاعر الشّعور حين يصل إلى قمّته، الشّعور بالفرح الغامر أو الحزن الفاجع، لا يتحمّل لحظة الوجد أو الطّرب الّتي سبق الحديث عنها فيستجيب لها استجابة مأساوية"[1] إنها المتغيّرات المفروضة واقعا والّتي لا يمكن الشّاعر من خلالها فرض إملاءاته عليها،" لأنّه واقع تحت تأثير سلطة الحسّ الوجودي، إلّا أنّ الشّاعر العظيم، بفعل ما أوتي من قدرات ذهنية وروحية، يستطيع رؤية الواقع من الدّاخل وكشف العلاقات الّتي تحكمه، لينتهي إلى قناعة بأنّ الحقيقة في كلّ ذلك هي العبث واللّامنطق واللّامعقول، وأنّ العلاقات الّتي تحكم هذا الواقع إنّما هي النّقص والخلل والنّشاز"[2] فيحدث انهياراً نفسياً على المستوى الوجودي، لإدراكه صعوبة المرحلة القادمة الّتي قد يواجه فيها شرّ المستقبل لأنه شاعر مضطلع على الواقع، تجربته الشّعرية أزالت ستار التّوجّس، وهو مدرك ومتيقّن لنتائج غياب الأحبّة عن المكان واندثار مكوّناته وإن كان قد لاحت في أفق انتظاره معاني الحسرة والمعاناة، فمزج الشّاعر بين المعرفة الّتي جناها من خلال إطاحته بكل حسّيات المكان وانتشار الحسّ المأساوي به لأنّ يقينيّة رحلة الأحبّة عن المكان ومغادرتهم له قد صاحبها فعل الألم. لذلك يلجأ" الشّاعر إلى الرّبط بين المعرفة بشكل عامّ وهذه الرؤية المأساوية للحياة"[3] حتى يخفّف من صدمة الحقيقة الّتي رانت على قلبه و أحدثت له دماراً نفسياً على وجوده فأفرزت له

[1]-عبد الله العشّي. أسئلة الشّعرية. بحث في آلة الإبداع الشّعري. منشورات الاختلاف. الجزائر. ط1 2009 ص 132

[2]-المرجع نفسه. ص134

[3]-المرجع نفسه ص130

حالة من اللا استقرار واللا أمن في محيطه وخلقت له تراجيديا متتابعة أثناء مقابلته للمكان ومحاورته له.

إن الآلام المنجرة عن المأساة الكبرى والمتمثّلة في اشتداد حالة اليأس من عودة المغادرين لهذا المكان، قد أشعل جذوة الحزن لدى المتيّمين وأيقنوا أنّ العذاب سيبقون ماكثين فيه أبدا"وتبعاً لهذا الحزن الّذي هو حزن داخلي يطبع به الشّاعر المكان المحيط به، تصحو الأشياء الدّفينة في القلب وتتجسّد في شكل طفل ينهش المتحدّث"[1]

إنّها الصورة الّتي رسمتها الأمكنة على وجوه الشّعراء ومخيّلتهم، وظلّت عقولهم تتأرجح بين حبّهم واستمتاعهم بالأزمنة الّتي قضوا فيها أجمل اللّحظات داخل هذه الأماكن وبين كرههم لها لأنّ صدمة غياب الأهل وتواريهم خلف حجاب الغياب يدفعهم إلى مقت هذه الفضاءات و" يختلف بذلك الصورة الشّعرية للنّص المكان المحبوب إلى نصّ المكان المعادي، فتختلف بالتّالي استجابة القارئ للصّورة فيشترك مع الكاتب في متعة المكان حيناً، وفي لغته حيناً آخر"[2]ممّا يولّد انسداداً دراماتيكياً في مخيلة الشّاعر الّذي يتلاطمه غياب بحر الدّلالات، ومن ثمّ يفقد ديناميكية التّقرّب إلى المكان، وهو ما يفضي إلى استصدار شعوراً عدوانيا عنوانه، البحث عن معاقل أخرى تكون أكثر نفعا وجاذبية تختزن تخومها معنى المكان المحبوب الّذي لا تصله انفعاليّة العبث، بل تحتفي به آمال الشّاعر في رؤيته المتجدّدة ولولادة أماكن تغزوها صور الحبّ وأواصر السّعادة بينه وبين الّذين ارتادوه وسرعان ما يتبدّد ذلك المكان المحبوب وتعوّضه صور الخراب والدّمار فتتجمّع مآسي الهموم لدى العالم

[1]–فتحية كحلوش. بلاغة المكان. قراءة في مكانية النّص الشّعري. دار الانتشار العربي. لبنان. ط1 2008 ص 250

[2]-المرجع نفسه ص 248

الدّاخلي للشّاعر وتظلّ يومياته مضطربة لا حلول في الأفق، فيزداد الانفصال وتتعمّق الهوّة بينه و بين المكان، ممّا يلقي به في دوامة نبذ الأرض الّتي تحمّلت عبء فراق الأحبّة،وأخفت الكثير من الأسرار عن الشّاعر، ممّا دفع به إلى معاملتها بعدوانية، لأنها أفجعته جرّاء سرقتها له لأهم الذّكريات الّتي خلّفها وراءه و لم تكشف له عن كلّها، بل استولت على مكنوناته و من ثمّ ظهر المكان أنّه يحاول أن يبسط هيمنته على مخيّلة الشّاعر.

بحث الإنسان في كلّ بقاع الأرض عن مكان يأويه و يحمي عشيرته فلم يجد خيراً من المكان الّذي ترعرع فيه، فلقد نشر فيه سيرته السّابقة، يروم تجسيد منطقه السيادي على الفضاء الثاوي في بواطن نفسه.

إنّ تكثيف الأمكنة و ترقّب حضورها في يومياته، يكشف لنا ذلك الهمّ المتوافد عليه من كلّ حدب و صوب، فمراقبة المكان في تنقلاته و ثباته لدليل أكبر على السّلطة الّتي يكرسها على مشاعر الشّاعر، إنّ البؤس كلّ البؤس حينما يغادر الشّاعر الأمكنة الّتي أفرغ فيها هيولاته و اتّجه صوب المجهول، أي الانطلاق من الأماكن الضيقة(الأطلال) إلى الأماكن الواسعة(الصحراء) حيث لا رفيق إلا حيوان(النّاقة) يكابد معه هجرانه، و يخفّف عنه وطأة الاتساع و السّير بخطى ثابتة نحو أماكن يروم اكتشافها و السّعي إلى بناء مودّة أخرى مع مواقع يرى فيها الشّاعر أنّها جالبة للسّعادة و مزيلة للغبن و الهمّ و الكدر.

إنّ التحولات المكانية تضفي على الشّاعر توازناً نفسياً، يكاد يغنيه انزلاقات سيكولوجية وتفتح له مجال البحث عن كينونة خارجة عن حراك الأطلال الّتي أفسدت المستقبل و أنعشت سبل البقاء في ذكريات الماضي.

أضحت قراءة المكان في كف الماضي ،انطواء على ذاتية فقدت كلّ لذّة في العيش الكريم وطغت عليها صور التجاذب المكاني، الّذي خيّم بكلّ مكنوناته على واحديّة المكان، فانساق الشّاعر يتتبّع كلّ حجر أو شجر أو بناء مهدّم أو قصر مملوك، أو أرض قاحلة من أجل المزاوجة بين هذه الأماكن لأن تعدّدها يسقيه دم المنية، حيث يرتقب فيها الشّاعر الموت قادما لا محالة، فرأى في وحدتها عين النّجاة من بطش الحاضر و المستقبل لذلك ألفناه يتحصّر على الأماكن الّتي جمع فيها الماضي و أنطق فيها الجدران المتهدّمة.

1-2- المكان تثبيت للتّجربة الشّعرية:

إن استنطاق سياج النّص الأدبي و محتواه، قد يدفع إلى استخلاص بوادر تجربة شعرية عامرة بالوفاء إلى الذّات و حملها على الرضوخ لمطالب الواقع، فلا تعدّ الأيّام والسّنون التّي يقضيها الشّاعر في صخب التجاذب المطروح بكثرة و الصّراع الدّائر بين الذّات و الجماعة، إلّا تزكية لهذه التّجربة، فتعدّد الأسماء في النّص الأدبي الواحد، يعتبر بالدّرجة الأولى اختيارا مقصوداً من قبل الشّاعر، يهدف من خلاله إلى لفت الانتباه والدّعوة إلى مساندته في هذه التّجربة، و الأسماء الواردة في المقدّمة الطّللية عبارة عن أسماء مختلطة منها ما له صلة بالنّساء" وظيفتها الإيهام بالتّجريب خدمة لمقصد المبالغة والتّهويل تسمّى الشّكوى و الاستجداء"[1]. فالأسماء و تعدّدها و تراكمها فيها انقلاب على الشرّعية الحسّية و انتقال معرفي إلى الجانب الإلهامي، الذّي قد يوفّر عنصر المبالغة و التّهويل، لأنّ الشّاعر في حالة انفعالية دفعه الشّوق إلى النّساء و الحنين إليهنّ إلى الإكثار من الشّكوى ورفع سقف مطالب الوقوف إلى جانبه لا لشيء إلّا لأنّ التّعالق بين الشّاعر و مكانه

[1]-أحمد حيزم. من شعرية اللّغة إلى شعرية الذّات. دار صامد.تونس ط1 2010 ص81

يستوجب الفرار إلى هذه الأسماء ومناجاتها لعلّها تفرّج همّ المهمومين و المكروبين الّذين ألمت بهم مهجة فراق الأحبّة و المكان، وراحوا يستجدّون هذه الدّيار المخرّبة لعلّهم ينتفعون بموالاتها لهم و من ثمّ إعادة الأحبّة إليه.

لقد وهن الشّاعر شوقا و حنينا، و اتّجه يطلق الأسماء يمينا و شمالا، و ما هي إلّا أسماء سمّاها هو و أتباعه، يستقسم منها النّجاة" فهي أماكن توهم أيضا بالتجريب"[1]. سيرة ذاتية تستدعي اتّخاذ الماضي شريكاً، يستلهم منه الشّاعر ميثاقه و شريعته، و من ثمّ يعدّ هذا الماضي محطّة هامّة من حياة الشّاعر، يلعب فيها دور المدعّم لمسيرته المظفرة و المكلّلة بالانجازات الفردية و الجماعية،و "على هدا ندرك أن التاريخ و المكان و الآخر سبيل إلى تعرف "الأنا" و أن "الأنا" في فعل القراءة نتاج حدثان نصاني"[2].فتلك العناصر الثلاثة تتدخل في تمرير رسالة هدفها إرجاع مصداقية الذات و التأكيد على أنها المصدر الأول والأخير لبناء لغة الشاعر والتي تظل مبثوثة في ثنايا شعره .

أثبتت تجربة الشاعر الذاتية الرضوخ لنزواته الداخلية، فأضحت المكونات الثلاثة السابقة هي المدونة الرئيسية لانجازات الشاعر ،من هنا استوطنت تلك العناصر عبر صفحات قصائده،فهي تعتبر مسارًا ذاتيًا شاهداً على ما كابدته هذه الذات من صور مجاهدة التاريخ الذي حاول عنوة فرض أحداث طاعنة في السن على الذات ، وفصلها عن الذات الجماعية و النيل منها، ومن ثم إخفاءها وسترها في مدونته الدياكرونية.

[1]–أحمد حيزم. من شعرية اللّغة إلى شعرية الذّات. صامد للنشر والتوزيع.تونس ط1 2010 ص82

[2]-المرجع نفسه ص153

حين يستقبل الشاعر هذه الأطلال يحاول أن يختزل موضوعا واحدا هو عدم الإيمان بقدسية المكان وجعله محوراً أساسيا تدور حوله عملية القص وإنما "الشاعر يصف تجربة صادقة"[1]

فالأحداث المتوالية لا تصب في مصلحة المرأة التي يخاطبها الشاعر لأن هذا الأمر قد يفسد التجربة الطويلة التي عاشها، ومن ثم هدم كل شعور وعاطفة رغبت في مواصلة عملية التجسس على المكان من أجل كشف بواطنه ،"فيظهر ان هذه النفس التي صاغت هذا الشعر كانت في تلك اللحظات تشعر شعورا صادقا بالحب والجوى، وإنها كانت تحترف حقا بالوجد الصادق" [2].

لا يكتفي الشاعر بإيصال تفوقه اللغوي عبر قناة خطابية تقتفي أثار تجربته الشعرية، بل تكاد قدرته الإبداعية أن تحول كل ما كان امتدّ جغرافيا لمسافات محدّدة طبيعيا أن يرتقي به الشّاعر إلى نصّ شعري طغت عليه الجماليّة ليؤكد أنّ هذا المكان الجغرافي الّذي كسب قلوب و عقول الجاهليين لا يهمّ الشّاعر بقدر ما يهمّ كيفيّة توظيفه لغويا و خياليا، ليستمدّ قوته الاستطيقية من عمق التجربة الشّعرية للشّاعر الجاهلي و من ثمّ يهوي به إلى قلوب المتلقّين ليتقاسموا الحالة الوجدانية للشّاعر إمّا باستحسانه أو استهجانه" و لولا أنّ هناك هاجسا وجدانيا ملحّاً بشكل جليّ، أنّ المكان جغرافياً لا يعني للشّعر شيئا ذا بال، و إنّما المكان الّذي يعني هو المكان التجربة فتجربة الشاعر المكانية قد جعلت هذه الأماكن قادرة على امتلاك بعد جمالي و ذلك بتحويل المكان من جغرافيا إلى شعر"[3]و هو ما يبرز قدرة الشّاعر على امتلاك الدّلالات المكانية و إدماجها في معجمه الشّعري فتتناسق على أداء

[1]–محمد محمد أبو موسى. قراءة في الأدب القديم. مكتبة وهبة. القاهرة. ط2 1998 ص 370

[2]–المرجع نفسه ص370

[3]–موسى سامح ربابعة. الشّعر الجاهلي مقاربات نصّية.ص77

وظيفتها الشّعرية و التّأثيرية و الانفعالية و الّتي تعبّد الطّريق للشّاعر من أجل تقريب المتلقّي أكثر فأكثر من النّص الشّعري و تدفعه إلى التعاطف مع تجربة الشّاعر الشّعرية.

1-3- المكان زمن الموت و الحياة:

من أكبر المشكلات التي كابدها الإنسان معضلة الموت و الحياة، فإذا كانت جل الحكايات القديمة قد أولت أهمية كبرى لهذه المسالة، فإن ذلك نابع من الحركة الدائمة موقف الإنسان الدائم والمتواصل في البحث عن إجابات لمصيره المحتوم، فخلصت كل تأويلاته إلى التأكيد على حتمية الموت المتدفق عبر مشاهد مختلفة و متنوعة، رصدتها طوفانية الزمن المقبل على كل لذة و متعة لتدميرها وإلحاق الضرر بها.

لا يستثنى الشعر الجاهلي من القضايا الإنسانية الكبرى التي طرحت بحدّة، و خاصة قضية الموت والحياة، و تكاد تكون كل الأحداث المتواترة عبر القصيدة الجاهلية قد حملت لنا ذلك الصراع المرير الذي قاد الشاعر الجاهلي إلى الاختفاء وراء صور متعددة في القصيدة الجاهلية ،و التي كلها تضفي إلى التوجس الذي أصاب الشاعر من حتمية الفناء الأبدي وأمام هذا الواقع المستعصي حله، حاول الإنسان الجاهلي أن يتخذ من المكان سلما وبارومترا لقياس الزمن، و استذكارا للأهل والأحبة والمتلقين كل ما خلق فهو باطل، و أن آلة الزمن لا محالة تدركه و لو كان في بروج مشيدة.

أَلاكُلّ شَيءٍ ماخَلا اللَهَ باطِلُ وكُلُّ نَعيمٍ لامَحالَةَ زائِلُ[1]

[1]-أمية بن أبي الصلت. الديوان:جمع و تحقيق سجيع جميل الجبيلي.دار صادر.بيروت.ط1 1998ص105

إنّ التغيير قادم، و لا يمكن لأي ذات أن ترفضه، إلا أن الوسيلة الوحيدة للإنسان التي يمكنها أن تخلق له كينونته تتمثل في الاختفاء وراء سياق لغوي يحمل كثيرا من الإيحاء، كما أن الصراع الذي يتجلى في النص بين الإنسان و الحيوان له أكثر من دلالة، فكلها تنحصر في سوداوية الحاضر و المستقبل لتختصر أهم الأحداث في القصيدة في الصراع من أجل البقاء و الذي كله يعتبر بالنسبة للشاعر سرا يستحيل تحقيقه في أفق انتظار غشته الضبابية.

تمثل الأرض للشاعر الارتباط اللّامتناهي، يشكو إليها أمره، تحتضنه إذا غاب الأحبّاء، فهي تهبه مكانا لا محدود، يتنقل فيه بكل ثقة و أمان إن الأرض هي المكان الأول و الأخير للشاعر، يحتاج إليها لترميم بواطنه المضطربة تعتسف حركيته و تتلقاها، دون أن تتبين من يطأ عليها. فالأرض هي المكان الذي لا يتعارض مع المكنونات النفسية للشاعر، و لا تبدي أسفا على أفعاله بل تظل تنتظر ابنها الظال" فأرض الشاعر هي كل شيء عنده، هي الزينة نفسها، هي الحياة و هي الموت فحضورها يعني لقاؤه معها، فيضحى هذا الحضور موتا و لكن بعدها عنه يضاعف الموت إلى موتين"[1] ليس باستطاعتها أن تعاقبه و إن بدر منه ما لا ترضاه، كما أن علاقة الشاعر بها تبقى علاقة متعدية، يحتاج إليها ليسمعها آهاته و أناته، حرص على مبادلتها شعور الارتباط، فلا ينفك عن مبارحتها، فالانتماء سلطة أبدية بينه و بينها. لذلك يستحيل تركها، يظل يتجرع مرارة العيش بالنفي و الإبعاد، لكنه لا يستطيع أن ينكر خيراته عليه، رغم مكابدتها لظلم الأحبة و الأعداء.

[1]-أحمد جواد مغنية. الغربة في شعر محمود درويش الفارابي. بيروت. ط1 2004 ص87

ويبقى الشاعر يمدح هذه الأرض و يتغنى بها لما وفرته له من فسيفساء جعلت نفسيته تستكين في لحظة من اللحظات.

إن الأرض أنيس الشاعر في لحظات الغربة، يندمج معها أثناء حضوره الذي يمثل موتا مركبا، و هو ما يسعى إلى تحقيقه من أجل التخلص من شرور الوحدة الملاحقة لوجود الشاعر، فطرق باب المكان الذي غيرت ملامحه الطبيعة و الحيوان يعتبر بالنسبة له مجازفة ومغامرة، إذ يحفه الموت من جميع أطراف المكان الذي يذكره بأيامه المعدودة و زواله الأبدي، أمّا ما يخلفه تنقل الشاعر بعد وقوفه المؤقت أمام الطلل و تحوله إلى مواضع أخرى بعيدا عن المكان الأم الذي خلق له متاعب كبيرة، فذلك أدهى و أمر، حيث يتسلل الموت و يتضاعف بين جدرانه و نسب أمل البقاء تختفي نهائيا و تطمس معالمها، فبعد أن كان يتبادر إلى ذهنه صور الموت الواحد يخطف وجوده، فإن تغيير المكان حمل في تضاعيفه ازدواجية الموت، فلا الوقوف أمام الطلل حقق له مراده، و داوى جراحه، و لا تحول الشاعر من هذا المكان إلى أماكن أخرى قد سوى له كيانه بل ازدادت تجاعيد الصور الذهنية لديه، و تحركت آلة العذاب و اسودت دروب النجاة من فعل الموت الحتمي.

2- سؤال الطلل:

كثرت الاستفهامات في الشّعر الجاهلي، كلّها أولت عناية للمسائل الكبرى التي أرّقت حياة الشاعر، خاصة منها مشكلة الوجود و المصير. فأربكت حساباته، و فيها قصر زمانه نتيجة معضلة الموت، فأوقف كل حركاته أمام الطلل، و غدا يسائلها آملا في رد مقنع من قبله، يبدد له ظلمة الأسى و الخوف من كينونة واقع أمرها لا محالة بين نهار أو ليل أوشهر أو سنة، موعدها واحد هو السير بخطى ثابتة نحو موت محقق.

إن الخلود المستهدف لا يساوي في نظر الشّاعر إلاّ خيوط العنكبوت، إذ يرى في الهدم الذي طال البيوت و تحولها إلى أطلال نائية من نوائب الدهر، و هو ما يدفع الشاعر إلى الابتعاد عن الوصف في بداية الوقفة الطّللية، كأنّه نوع من الإحجام عن مواجهة مباشرة مع أحد الخصوم الذي أبعد عنه الذكريات السعيدة، و هو ما يضطرّه إلى افتتاح قصيدته بالسؤال، مدركا في ذلك أنّ الوصف قضية ثانوية، أما الذي يتعبه و يبث فيه علامات عدم الاستقرار النفسي هو البحث الدائم عن أجوبة لأسئلة تتكرر على مسامعه، أرهقته، و منه بقيت تلك الإجابات بعيدة عن متناوله، الأمر الذي يضعه في موقف يدفعه إلى اللجوء للتعجب أو الإنكار، لأنه لا يرضى بهذه الوضعية المأساوية التي أقعدته مدة زمنية مع أهله يذرفون الدموع ،مما اعتبر بالنسبة إليه حالة ضعف و هوان أمام اجتياح الطلل مخيلته المهزوزة" فالاستفهام يتضمن إنكار بكاء المنزل العافي من الشاعر و من أمثاله بخاصة"[1] فأبعد كل محتويات الوصف و مكوناته و انتقل إلى الاستفهام الذي تعددت معانيه، و إن سكن التعجب أو الإنكار الأطلال في بعض تساؤلات الشاعر الجاهلي، تعجب على ما آلت إليه من اندثار و زوال، وإنكار للبقاء تحت رحمتها، و استجدائها لمعرفة مصير هؤلاء الذين استوطنوها ذات مرة، ثم غادروها دون عودة، و بالتالي فالشاعر، لا يريد الإكثار من البكاء لأنه سئم استمرار أحواله و انهزاميته أمام هذا الطلل" و لا شك أن تأخير الوصف جعل التعجب و الإنكار أكثر اتصالا بالطلل بعامة ثم جاء الوصف و كأنه نوع من التعليل و التخصيص"[2]

[1]-حسني عبد الجليل يوسف.أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي. مؤسسة المختار للنشر و التوزيع. القاهرة ط 1 2001 ص 66

[2]-المرجع نفسه ص 66

استنتج الشاعر أن الإحاطة بالمكان و جزئياته لا يأتي بنتيجة في هذه المرحلة، فلقد افتقد الطلل مميزاته و أضحى معانقا للتراب، فعاد مستويا مع هذه الأرض و بالتالي فإن الخوض في وصفه مضيعة للوقت.

يقول عبيد بن الأبرص:

أَمِنْ مَنْزِلٍ عَافٍ وَ مِنْ رَسْمِ أَطْلَال بَكَيْتُ وَ هَلْ يَبْكِي مِنَ الشَّوْقِ أَمْثَالِي[1]

أمّا الحالة الأهمّ و المرحلة المثلى في هذا الوقت بالذات هو عدم الاستسلام لهذا الهدم و مواجهته إلى حين التغلب عليه و التخلص من أبدية الهزيمة التي ظلَّ يبعثها الطلل عبر أزمنة و حقائب متتالية، و لهذا الغرض شكل الإنكار و التعجب أهم مرحلة في سؤال الطلل، لأنهما قادران أن يبعدا الشاعر عن محنة الوصف الذي لم يزده إلا احتراقا ،وشوقا وأنينا ،بعد أن صادر المكان الماضي و أسره و صار يتحكم فيه فانقاد الشاعر يدقّ أبوابه ليسترد منه جزءا مما امتلكه من هذا الماضي.

و في غالب الأحيان يبقى التعجب الإنكاري له علاقة بمنزل عامر، آهلا بساكنيه، مازال ينبض حركة بقاطنيه، " و هذا يكشف لنا عن أن التعجب الإنكاري هذا ليس متصلا بأي منزل و إنما هو من منزل بخاصة أو من منزل له صفة بعينها ،و المعنى أنه لا ينبغي لك أن تبكي من منزل قفر"[2]نزعت منه الحركة والحيوية نزعا، واستبدلت بتوقف الحياة فيها، و صارت مثالا لنكران الوجود،وحفها البوار و سقاها الزمن أبديّة الفراغ ، والانفصال و الفراق .

[1]-عبيد بن الأبرص:الديوان.تحقيق كرم البستاني.دار صادر.بيروت(د.ت)ص32

[2]-حسني عبدالجليل يوسف.أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي.مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ط1 2001

إنّ تواصل إنكار الشاعر ،لحالة اليأس التي عمته و أثقلت كاهله و جعلت حركاته تستتبّ أحيانا لمقارعة الزمن و غلق المنافذ أمامه حتى لا يصيبه الأذى منه، و أحيانا أخرى يطلق العنان لتنقلاته ليواجه ذلك التدفّق الزمني ،الذي أسقط جدار المناعة الذهنية،واللغوية فانتقل الشاعر يخفّف عن هذه الوطأة بممارسة هوايته المفضلة المتعلقة بإنكار الرحيل .

و تشتدّ أزمة الشاعر الوجدانية عندما يقابل هذه الديار الدارسة الخالية من كل إنس، فتزداد لوعته نظرا للغياب القهري لأهلها، فيخيم الخوف و الهلع على حالته النفسية، الأمر الذي يجبره على الانكسار أمامها، فرغم خلوها من الأحبة إلا أن ذلك لم يمانع الشاعر من إخراج كل مكنوناته المضطربة و المهزوزة و ليبين للمرة الألف أن الجرح عميق وغائر في فؤاده لا يمكن له مداواته.

يقول عبيد بن الأبرص:

أَمِنْ رُسُومٍ نَأْيُهَا نَاحِلُ وَ مِنْ دِيَارٍ دَمْعُكَ الهَامِلُ [1]

يشتكي الشاعر و يتساءل عن البكاء الذي صارت تتحكم فيه هذه الديار المقفرة، فكلما وقف أمامها إلا و استجابت دموعه لهذه الأطلال الفارغة، مما ولد حالة من التعجب لدى الشاعر الذي لم يجد تفسيرا لهذا البكاء المتواصل ،رغم أن الحياة فيها منعدمة و بالتالي" فالاستفهام يتضمن تعجبا للبكاء من هذه الرسوم المقفرة بخاصة و قد يتصل هذا النمط من الاستفهام بمعرفة الأطلال".[2]

[1]-عبيد بن الأبرص. الديوان:تحقيق كرم البستاني.دار صادر.بيروت (د.ت)ص38

[2]-حسني عبد الجليل يوسف.أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي. مؤسسة المختار للنشر و التوزيع. القاهرة ط 1 2001 ص 67

يحاول الشاعر أن ينشئ ثقافة طللية مؤداها لا بكاء على ما فرقه الزمن من أحبة في هذا المكان، لأنه سيصبح عرضة للتلف و النسيان و الزوال، مرجعا للغياب المستمر للأهل و توافدا للحيوانات كنمر الوحش لملء الفراغ الذي تركه ساكنوها، ينتقل الشاعر إلى الرحلة لمحو آثار هذه الهزة النفسية.

و لأجل نسيان ما هدمه الزمن، و مما لا شك فيه أن الشاعر يحمل بصيص أمل لعودة الحياة للمكان،" فهو لا يتعلق بالماضي و يستحضره فحسب، بل الحاضر و الآتي، وكثيرا ما يمزج بين كل ذلك، ليخرج بزمنه الخاص، الزمن الشعري الذي يجسد حياته المتميزة، حيث يغدو الطلل صورة من صور الحياة بدل الموت و الخراب و الغياب"[1].

يبقى أسلوب الاستفهام في الشعر الجاهلي أهمّ نمط، تدافع الشعراء وراءه بحثا عن إجابات اختزنت كثيرا من التعليل، و كشفت أن هذه الإجابات متوقّفة إلى حين إيجاد منفذ يمكن القارئ من الإطلالة على سر هذا التساؤل، و الذي قد يشفي غليله في حالة ما إذا تعرف على الدوافع الأولى لهذا البكاء المرادف لكل وقفة أمام الطلل. و ما يثير شغف قارئ الشعر الجاهلي، هو تعدّد أساليب الاستفهام خاصة في الوقفة الطللية و هي " ظاهرة اتصلت بأكثر أدوات الاستفهام فنيا و اتّصلت بأغلب قصائد الجاهليين موضوعيا"[2] فأضحت تعد قطعة أساسية تجسد وظيفة لغوية و بناءا فنيا يتناغم مع طبيعة الحياة الجاهلية التي تهاطلت عليها الاستفهامات أمام مسائل عدة منها مسالة الخلود و الفناء.

[1]-حسن مسكين . الخطاب الشعري الجاهلي. رؤية جديدة. المركز الثقافي العربي.المغرب. ط1 2005 ص53

[2]-حسني عبد الجليل يوسف.أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي. مؤسسة المختار للنشر و التوزيع. القاهرة ط 1 2001 ص 143

يقول أمرؤ القيس:

أَلاعِم صَباحاً أَيُّها الطَلَل البالي وَهَل يَعِمَن مَن كانَ في العُصُرِالخالي

و هَل يَعِمَن إِلّاسَعيدٌ مُخَلَّدٌ قَليل الهُمومِ مايَبيت بِأَوجالِ

وَهَل يَعِمَن مَنْ كَانَ أَحدَثُ عَهْدِهِ ثَلاثينَ شَهراًفي ثَلاثَةِ أَحْوَالِ

دِيارٌ لِسَلْمَى عَافِياتٌ بِذِي خَال أَلَحّ عَلَيهاكُلُّ أَسحَمٍ هَطّالٍ[1]

يدعو الشّاعر في هذه الأبيات بالنعيم لهذا الطلل، ثم يتراجع عن الدعاء له، خاصة وأن هذه الديار فقدت معالمها بعد أن هجرها مستوطنوها.

و كيف لها بأن تنعم و قد دق فيها الزمن نعش الانهيار و الاندثار. و أمام كل هذا فإن الشاعر يستبعد السعادة بما أن الخلود مؤقت و بالتالي فالسعادة محدودة" و لهذا فإن السعادة و النعيم مستحيلان ما دام الخلود محالا "[2].

و يعتبر الطلل علامة على الوجود، و إن كان الشاعر يلجأ إلى السؤال للإنكار،" لأن حدوثه يفجأ العين"[3]. و يبقى هذا المكان شاهد على أحداث استمرت لبضع سنوات خزّنها الشاعر في ذاكرته المليئة بالصور الحية، و سيكون قبرا، لأن السكون سيدبّ فيه بعد مغادرة الأهل و الخلان له. يقول امرؤ القيس:

لِمَنْ طَلَلٌ دَاثِرٌ آيِهُ تَقَادَمَ فِي سَالِفِ الأَحْرُسِ

تُنْكِرُهُ العَيْنُ مِنْ حَادِثٍ وَ يَعْرِفُهُ شَغَفُ الأَنْفُسِ

---

[1]-امرؤ القيس:الديوان،شرحوتحقيق.حجرعاصي.دار الفكر العربي.بيروت.ط1 1994 ص87

[2]-حسني عبد الجليل يوسف.أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي. دار المختار. القاهرة ط 1 2001 ص 143

[3]-حسن البنا عز الدين. الكلمات و الأشياء. دار المناهل. لبنان ط1 1989 ص163

فَإِمَّا تَرَيْنِي بِي عُرَّةٌ كَأَنِّي نَكِيبُ مِنَ النَّقْرُسِ

وَ صَيَّرَنِي القُرْحُ فِي جُبَّةٍ تُخَالُ لَبِيساً وَ لَمْ تُلْبسِ[1]

فالشاعر امرؤ القيس يستقبل الطلل بالتساؤل عما وصلت إليه هذه الديار من هدم و انهيار بسبب تقادم الزمن، فالعين أنكرت حالة هذه الديار و ما وصلت إليه من اندثار، أما الباطن فمدرك لحقيقة تستخلص في الإيمان و التصديق بما حدث لهذه الديار وسيحدث مستقبلا" لأن هذا الطلل يظل ينمو في داخل الإنسان حيث يحين وروده فيدخل فيه دون صدور، و لكن حين تترك علامة على قبر الإنسان بعد موته، يترك الشاعر قصيدة تأخذ مادتها من الطلل"[2] و منه يبقى هذا الإرث دلالة على استمرارية الحضارة التاريخية للإنسان الجاهلي، فما لم يستكمله الزمن و الطبيعة ببقاء الأهل في هذا المكان.

أراد الشاعر أن يخلده عبر مدونته بالإكثار من سؤال الطلل بعدما لاحت في أفق انتظاره بوادر فقدانه لكل شيء" فالبكاء ليس فقط لضياع الحبيبة بل إنه أيضا لضياع الذاكرة عند إنسان يسكن الرحلة و يستوطن الهجر الدائم"[3]. فبداية الرحلة هي بداية لضياع الذاكرة التاريخية التي كان الشاعر يتلقى منها الأوامر، و بدون شك كانت الوقفة الطللية و ذكر الحبيبة أهم مرحلة للحفاظ على هذا المكسب و الإرث التاريخي و حمايته من أي تدنيس، و تبقى الذاكرة الفردية أهم متحف لصون هذه المكتسبات.

هَلْ تَعْرِفُ الدَّارُ عَفَا رَسْمُهَا إِلَّا الأَثَافِي وَ مَبْنَى الخِيَمْ

[1]-امرؤ القيس. الديوان.شرح وتحقيق.حجر عاصي.دار الفكر العربي.بيروت.ط1 1994ص68.

[2]-حسن البنا عز الدين. الكلماتوالأشياء. دار المناهل. لبنان ط1 1989 ص163

[3]-رشيد نظيف .الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي.دار المدارس المغرب.ط1 2000 ص125

أَعْرِفُهَا دَاراً لِأَسْمَاءَ فَالـ دَمْعُ عَلَى الخَدَّيْنِ سَحٌّ سَجَمْ[1]

3- المكان المفتوح و سلطة الذاكرة:

يختزل المكان تجربة شعرية لا حدود لها، ألزمت الشّاعر على تقاسم نوازع الواقع والخيال لدى سلطة هذا المكان الّذي صار يتحكم في وجود الشّاعر الملتهب بحرارة الالتقاء بالأحبّة في زمن الماضي، صراع يحمل في طيّاته سنوات المحبّة القادرة على تغيير مخلّفات الواقع و الحاضر المدجّج والمدعّم بزوايا مظلمة تحت راية غلبة الحاضر و المستقبل، الّذي افقد الشّاعر معالم كسب ودّ المكان، فقد تنقلب تلك الحميمية إلى عداء دائم، ممّا قد يدفع الشّاعر إلى فتح قنوات الخيال و بواطن تجربته الشّعرية أمام الماضي، محاولا إزالة الحقد الّذي لحق به من صيرورة الحاضر الحامل معه فيضان الألم والحسرة على انقضاء الزّمن الجميل، زمن اللهو و تبادل النظرات الفاحصة بين الأحبّة، زمن تتواصل فيه سيمفونية الودّ بين الشّاعر و أحبّته.

لقد غادر الشّعراء من متردم، و انتكست أعلامهم أمام زحف الحاضر فاصطفى الملهمون والمبدعون بأشعارهم محاولين إقفال بطش الحاضر و استبداله بحركيّة الماضي "والمكان من هذا المنظور هو انفتاح للذّاكرة على أزمنة أخرى، و انفتاح للنّفس على مشاعر متنوّعة و انفعالات متشابكة"[2]وظيفة أدّتها الذّاكرة بامتياز، فطمرت أحداثا كانت شاهدة على اتّصال الشاعر بمكانه، وحرصا على دوام الصيرورة الزّمانية و المكانية، ارتأى مدّ جسور التّواصل الدّلالي بينه و بين معجمه، فتناسلت الخلفية التّاريخية تتدفّق على

[1]-المفضل الضبي :المفضليات.تحقيق.عمر فاروق الطباع .دار الأرقم. بيروت ط 1 . 1998 ص215

[2]--فتحية كحلوش .بلاغة المكان.قراءة في مكانية النص الشعري.مؤسسة الانتشار العربي.ط1ص120

مستوى الطّلل، فبعثت الحياة من جديد، فأيقن الشّاعر أنّه لا خلاص من واقعه إلاّ بشدّ الرِّحال إلى كنف الذّكريات المخزنة في اللّاشعور، فأبرق معها اتّفاقا على دعمه و مدّه بأفضل الصّور والأحداث التّي تستجيب لمتطلّبات حاضره و مستقبله المكسوّين بحالة الفزع و القلق، لما قد ينسجانه من عبوديّة و طغيان على نفسية الشّاعر الّذي تكبّد أزمات متلاحقة، أرغمته على تقبّل الهزيمة مع الحاضر.

ويبقى في غالب الأحيان المكان، مرتعا للحيوانات و مفتوحاً لذاكرة الشّاعر الّذي تتداعى عليه الصّور يستدعيها من أجل تركيبها، فينفتح معها معجمه اللّغوي، لتنفرد الذّاكرة بترتيب تلك الأماكن "فهذه اللّغة أكثر اصطباغا بالصّيغة الذّهنية"[1]. اختارت تلك الصور المكوث في صرح الذّاكرة فهو المكان المحبّب لها و ذلك حتّى يتسنّى لها القيام بوظائف الاستدعاء على أكمل وجه و من ثمّ خلق فضاء يتّسم بالتّمازج المكاني.

4- المكان من هوية الأنا إلى النّحن

إنّ البقاء أمام الطّلل لفترة زمنية فيه نداء لعودة النّحن إلى ميدان الوجود و استغراب الأنا وإبعاده عن ساحة الذّكريات، بحيث يتطلّع الشّاعر إلى الظفر بسلطة الهويّة الجماعية الّتي كانت تئنّ تحت وطأة التّاريخ الّذي أراد إزالتها عن الوجود، و كأنّه ينادي باستمراريّة الحياة الجماعية، و بالتّالي فالأنا تذوب في النّحن الّذي يترصّدها بين الفينة و الأخرى، وراء تلك الجدران المهدّمة. لقد غدر الدّهر بالنّحن، و تبيّن للشّاعر أنّه لا قوّة إلا بالتّلاحم

[1]-- رولان بارث. لذّة النص.تر. فؤاد صفا و الحسين سبحان.دار توبقال. المغرب. ط1 1988 ص19

والذوبان بين الأنا و النّحن" لنقُل إنّ الوطن ضرب جذري من احتمال الرّاهن بوصفه نمط الوجود الّذي هو النّحن"[1]

أثبتت الراهنيّة أنّه لا مجال للشّك حول هويّة الفضاء الطّللي الّذي أوقف الحياة برهة و صار لا يثق في من يقف أمامه، بل أضحى يغرقه بمجموعة من الذّكريات الّتي نكست ذوق الشّاعر عن هذه الحياة و استقرّ مقامه في مداواة جراحه بالعودة إليها، و استنطاقها لعلّها تخفّف عنه فضاعة الانفصال الأبدي بينها و بين ذات الشّاعر التّواقة إلى الانصهار في بوتقة النّحن.

حاز الفضاء على قلوب الجاهليّين و امتلكها، فنهضوا يتتبّعون آثارهم بين الطّلل والصحراء، الجبال والوديان أثناء ترحالهم بين أماكن الماء الّتي تستهويهم ،بعد أن شدّوا إليها الهوادج طمعا في الخروج من دائرة الجدب و الولوج إلى دائرة الخصب، كل هذه الفضاءات هي في نهاية المطاف انعتاق من أوابد وقيود الثبات و الجمود" إنّ هذا النّحو الجذري من صحبة النّحن هو المعنى الجوهري لما نشير إليه بعبارة (الوطن)، و لكن من غير الانخراط في أيّ طرح حنيني لمسألة الوطن. فليس الوطن حنينا إلى المكان، بل هو ضرب من السكن الجذري في إمكانية العالم الّتي بحوزتنا في كلّ مرة"[2]

إنّه الفسيفساء الممتزج بين الوطن و المكان، يتّخذ شكلا انعكاسيا بين الذّات والنّحن، ذات غارقة في متعة الماضي تكنّ له صداقة لا انفصام فيها، يستهويها فعل البقاء و توقف الزّمن تنتقض ضدّ كلّ حركة و ديمومة، و النّحن الّذي يحاول مسابقة الزّمن

[1]-فتحي المسكيني. الهوية و الزمان. تأويلات فينومينولوجية لمسألة النّحن. دار الطليعة. بيروت. ط1 2001 ص33

[2]-المرجع نفسه،ص34

والبحث عن مواطن الاستقرار في عالم مجهول و مستقبل غير واثق منه يخفي دلالات الموت الأبديّ، إنّها المتعة الّتي فُقدت في لحظة الغياب، يتطلّع إلى المساك بها في رحلة محفوفة بالمخاطر غير متوازنة الأطراف، يفتقد فيها الشّاعر إلى ذاتٍ واثقة من مستقبل قد يجمع فيه هذا الوطن كلّ الّذين أرهقهم مهجة الفراق.

(الأنا) الذات ← الطّلل → الوطن ← النّحن

و في دائرة تصور الشّاعر الجاهليلدورة الحياة أمام الطلل، ليس إبعادا لهذه الذات التي لم تحقق المتعة و لن تحققها في المستقبل و إنّما هي بوادر لتهذيبها باستدعاء النحن (الذات الجماعية) من أجل تخفيف الضغط على الأنا التي أصبحت تتلاشى .و ما النحن إلا لتقويتها و إعادة بسط نفوذها من جديد ، و من هنا يدفع ذلك "الباحث إلى استنتاج تصورجماعي يلغي الذات و يقصي دورها في إنتاج الشكل الذي يستجيب لحالاتها النفسية ، و الفكرية التي هي استجابة جماعية فردية في آن واحد "[1].

إذاً تبدو الذّات الجماعية قادرة على تخطّ الصّعاب و تثبيت معالم التّواصل الاجتماعي وصيرورة الفعل الإلزامي،" ففنّ الأطلال كغيره من فنون الشّعر العربي في العصر الجاهلي ينبع من إلزام اجتماعي"[2] طبع على قلوبهم تبعية أخلاقية و دينية لا يمكن تغييرها بأي حال من الأحوال، و كلّفوا انجازها بكلّ صدق و تفانٍ.يقول لبيد بن ربيعة:

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّها فَمُقَامُهَا لِمنِي تأبَّدَ غُولُها فَرِجَامُهَا[3]

[1]-حسن مسكين. الخطاب الشّعري الجاهلي. رؤية جديدة. المركز الثقافي العربي. المغرب.ط1 2005 ص28

[2]-عبد الفتّاح محمد أحمد. المنهج الأسطوري في تفسير الشّعر الجاهلي. دار المناهل. لبنان. ط1 1987 ص126

[3]-لبيد بن ربيعة. الديوان.اعتنبه،حمدو أحمد طماس.دار المعرفة.بيروت.ط1 2004 ص43

5- الزمن وتغيرات المكان:

تدافع الزمن دفعاً على حياة الشعراء،فألفيناهم يدورون ويلتفون حول أكنافهم باحثين عن ملاذ آمن يقيهم جبروت الزمن ،وضربوا في الأرض سنين عدداً،محاولين مداواة جراحهم بالتستر وراء سياج العدمية،إلا أن صراع الزمن جاث فوق رؤوسهم واستبدل سكناتهم بخوف و قلق دائمين ،وانطلقوا يخاطبونه ويمارسون عليه طقوساً لتخفيف وطأته لأنهم رأوا وتيقنوا أن فراق الزمن شيء مستحيل،فهو مشدود على رقابهم وبالتالي فتغيرات المكان و تحولاته منسوبة مطلقا إلى تيمة الزمن "لقد أحس الجاهلي بالتغير المستمر في حياته ونسب ذلك إلى الزمن"[1] ولأنه بات من غير الممكن التحكم سلم أمره له واحتكم إليه واسند إليه الثبات و التغير معاً.

يقول زهير بن أبي سلمى:

بَدالِيَ أَنَّ الناسَ تَفْنى نُفوسُهُم وَأَمْوالُهُم وَلَاأَرَى الدَهْرَفَانِيَا[2]

ويقول طرفة:

فَغَيَّرنَ آياتِ الدِيارِمَعَ البِلى وَلَيسَ عَلى رَيبِ الزَمانِ كَفيلُ[3]

و يقول النابغة الذبياني:

أَمسَت خَلاءً وَأَمسى أَهلُها اِحتَمَلوا أَخنى عَلَيها الَّذي أخنى عَلى لُبَد[4]

---

[1]-عبد العزيز محمد شحاتة. الزمن في الشعر الجاهلي. دار الكندي. الأردن.ط1 1995.ص66

[2]-زهير بن أبي سلمى:الديوان.شرح وضبط عمر فاروق الطباع.دار الأرقم.بيروت.(د.ت).ص89

[3]-طرفة بن العبد:الديوان.شرح وتقديم محمد مهدي ناصر الدين.دار الكتب العلمية.بيروت.ط3 2002 ص66

[4]-النابغة. الديوان:شرح وتقديم.عباس عبد الساتر.دار الكتب العلمية.بيروت.ط1 2004 ص10

أيقن جلّ الشّعراء أنّ سهام التّغيير صادرة عن الزّمن و إصابتها لا تخطئ و الدّيار شاهدة على ذلك. لقد نخر الدّهر أسسها و جدرانها و ألقى فيها بذور الفناء و الزّوال، ولذلك لم يسلم الزّمن من اتّهامات مباشرة بالتّغيير لحقته من قبل الشّعراء و حمّلوه وزر الشّيخوخة و الهدم الّذي طال البيوت والدّيار.

اتّفق الشّعراء على أنّ آلة الزّمن مصدر كلّ تحويل للدّيار و بالتّالي غدت العلاقة بين المكان(الأطلال) و الزّمن علاقة وطيدة، و ما آلت إليه من صور التّحول هي بفعل الزّمن ومن ثمّ" يبدو الطّلل تحوّلا للزّمن و هيئة من هيئاته"ولهذا تواصلت مفارقات المكان مع الزّمان، فأين ولّى الشّاعر وجهه إلّا وشاركه الزّمن التّحولات الّتي تطرأ عليه، و بغضّ النظر عن الآثار الّتي يخلّفها على المكان ،فإنّ رؤية الشّاعر قد تتغيّر من النقيض إلى النقيض، قد تبدو الأطلال حيّة كنبض فيها الحياة، ثم يتقلّب ذلك النّشاط القائم فيها إلى موت في الحاضر، و من هنا يمكن القول أنّ ممارسة الزّمن في المكان قد تقلب كلّ شيء، و تحصره في بقايا أحداث تأرجحت بين الحياة والموت." فالمكان ظرف الحدث الذاتي والاجتماعي وحين نتذكّر هذا الحدث الذّي يرتبط بنوع ما في النّفس و الوجدان لابدّ لنا من أن نتذكّر مكانه و زمانه و لهذا يغدو المكان مهمّا في دلالته الإنسانية بشكل عامّ"[1] مهما اختلفت توازنات الأحداث نتيجة اختلالات الزّمن و صيرورة الفعل تبقى سمة المكان شاهدة على عمق إنساني و تجربة شاعريّة اختزنت في تخومها وأْداً لمطاردة الزمان للمكان و التحولات الّتي يحدثها عليه بفعل التراكمات الزّمنية المتوالية" هذا إقرار يعني أنّ الزمان قد أصبح المقام

[1]-د.عبد القادر الرباعي. شاعر السمو زهير بن أبي سلمى. الصورة الفنية في شعره. عالم الكتب الحديث. الأردن ط1 2006 ص46

الجذري لاحتمال السّكن الحالي في العالم"[1] و سيبقى دلالة ذاتية و اجتماعية مهما اختلفت التأويلات تحصي معاناة وجوديّة للشّاعر، أفرزتها طبيعة الفكر الجاهلي القائم على ثنائية البقاء و الفناء.

وَقَفَتْ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ حُجَّةً فَلأْيًا عَرَفْتُ الدارَ بَعدَ تَوهُمِ[2]

يحدّد الشّاعر الزمان الّذي فرض عليه مقابلة المكان، دون أن يترك له دلالات واضحة لاستخراج ما حلّ بها من دمار شامل، فالزّمن قد أبادها و انتزع منها دلائل البوح بأسرارها، و أصبح التّعرف عليها مجرّد أضغاث أحلام، رغم المدّة الّتي حاول فيها الشّاعر استنطاقها، ممّا أوحى إليه مباشرة أنّ الزّمان قد خطف منه صور النّشاط الإنساني الّذي عمّ المكان في الماضي" و يبدو أنّ الشّاعر أحسّ بهذا التّغير والدّمار الّذي رآه في المكان، كما أحسّ بشموليته، و يتضح ذلك من خلال الأمكنة الكبرى الّتي يذكرها"[3] يقول زهير بن أبي سلمى:

لِمَنْ طَلَلُ كَالوَحْيِ عَافٍ مَنَازِلُهُ عَفَا الرَّسُّ مِنْهُفَالرَّسِيسُ فَعَاقِلُهُ

فَرَقَدٌ فَصَارَتْ فَأَكْنَافٌ مَنْعِجٍ فَشَرْقِيٌّ سَلْمَى حَوْضُهَ فَأَجَاوِلُهُ

فَوَادِي البَدِيَّة فَالطَّوِيُّ فَنَادِقٌ فَوَادِي الْقنانِ جِزْعُهُ فَأَفَاكِلُهُ[4]

[1]-فتحي المسكيني. الهوية و الزمان. دار الطليعة. لبنان. ط1 2001 ص36

[2]-زهير بن أبي سلمى:الديوان.شرح وضبط عمر فاروق الطباع.دارالأرقم.بيروت(د.ت)ص65

[3]-عبد العزيز محمد شحاتة. الزمن في الشعر الجاهلي. دار الكندي. الأردن.ط1 1995.ص82

[4]-زهير بن أبي سلمى:الديوان.شرح وضبط عمر فاروق الطباع .دار الأرقم.بيروت.(د.ت)ص56

معطيات أثبتت أنّ تكثيف الأمكنة هو تعلّق بها و تغلّب على التحوّلات الّتي استقرّت في كنف الأماكن الّتي أضحت تضفي فعلها السّحري" و لو لم يكن إحساسه عميقا لهذه الأماكن ما استطاع أن يجمع كثيرا منها في مجموعة قليلة من الأبيات»[1]فلا الدّيار المهدّمة يمكنها أن تنسيه حبّه لهذه الأماكن فأظهر تعلّقه اللّامتناهي بها لأنها تمثّل نقطة عبور للزّمان من الماضي إلى المستقبل"[2] و فيها إرشاد لما يتميّز بها الزّمان و المكان معاً من اجتماع واندماج بينهما، فلا يخلو المكان من ارتدادات الزّمان الّذي بدوره اجتثّ المكان ،و جعله يغيّر كثيرا من ملامحه البصرية ليكون مرجعا لتجربة شاعريّة حاولت مجاراة فعل الزّمان بالبحث عن تفسيرات فينومينولوجية لمسألة الحياة و الموت. و لعلّ كثرة الأفعال في القصيدة الواحدة و خاصّة في المقدّمة الطّللية، يكشف أنّ بذور الشّك قد زرعت في قلب الشّاعر، الّذي تأكّد من أيّ وقت مضى، أنّ الحياة زائلة و ما عليه إلا الرضوخ لأمر الموت،" إنّ سطوة الزمن الّتي أخذت تباشر في سياق المكان فاعلية مكثفة قد أحالت وجوده إلى وجود يتنازعه الشّك بما غوّرت منه و ماطرت"[3]، فكلما انتقل الزّمن من الماضي إلى الحاضر و منه إلى المستقبل ترك ذلك شكوكاً لا حصر لها ،تدور محصلتها أنّ عجلة الموت قادمة فما على الشّعراء إلا الاستعداد لها، بالقيام بأفعال قد تنسيهم هذه المنيّة برهة من الزمن، أو الإقبال على اللذات و استفراغ مكبوتاتهم.

[1]-عبد القادر الرباعي.شاعرالسمو،زهير بن أبي سلمى،الصورة الفنية في شعره.عالم الكتب الحديث.ط 1 2006 ص176

[2]-المرجع السابق، ص180

[3]-حسنة عبدالسميع.أحلام الخيال الفني،مستويات الدلالة في شعر ذي الرمة.الهيئة المصرية العامة للكتاب.مصرط 1998 ص56

تَمَتَّعْ مِنَ الدُّنْيَا فَإِنَّكَ فَانٍ مِنَ النّسَاءِ وَ الجَوَارِي الحِسَانْ[1]

وينقاد الشّاعر أمام الطّلل إلى فناء حتميّ و هو ما يتجسّد في إكثاره من زمن الماضي واستخدامه للأسماء و المصادر و اسم الفاعل، وهي كلّها مؤشّرات على إيمانه القويّ بفكرة الزّوال الأبدي للذّات، من هنا" فالزمن الحتميّ يقود لفناء قاهر ندركه قويّا في الطّلل حيث تفوح منه رائحة الموت ويشخّصه الشّاعر قويّاً في زمن الفعل الماضي الّذي اشبع حسّا بالانسحاق و الهزيمة"، هزيمة يكاد يختصرها في عدم قدرته على تحديد المكان لأنّ الزّمن قد أدخل البلى عليه، و لم يعد لتأويلاته مكان في قاموسه الشّعري، فلقد تحدّدت ملامح المكان، و خرج الشّاعر من خياله ليلج إلى واقعه الّذي غشّاه حقيقة لا مراء فيها وهي البقاء للأقوى، فالزّمن الحتميّ لا فرار منه فقد أتى على أجزاء المكان وكلماته،

و انتقل من مكان عامر آهل بساكنيه إلى مجرد حنين و آلام وآمال استوطنت في ذات الشّاعر.

يقول زهير:

لاَالدَارُ غَيَّرَها بَعد الأَنيسُ وَلاَبِالدَّارِلَو كَّلمَت ذاَحَاجَةٍصَمَمُ

لأَسْمَاءَ بِالغَمْرَيْنَ، مَاثِلَةٌ كَالوَحْيِ لَيْسَ بِهَا، مِنْ أَهْلِهَا أَرِمُ[2]

أَفَلَت آمال الشّاعر في رؤيته للدّيار و قد كساها التّجديد بعد الغياب الّذي ضربها عقدا من الزّمن إلاّ أنّ الفعل(غيّر) الّذي وظّفه الشّاعر قد حال دون إعادة هيبة الدّيار ورجوع ساكنيها إليها، إنّ الفعل التّدميري شكّل عائقا أبديا في ردّ الحركة إلى الدّيار،

[1]-امرؤ القيس:الديوان.شرح و تحقيق حجر عاصي .دار الفكر العربي.بيروت.ط1 1994 ص113

[2]-زهير بن أبي سلمى:الديوان ص

ليدخل الشّاعر في صراع متواصل ومستمرّ مع الزّمن الّذي لم يترك معالماً لهذا المكان، وأوقف كلّ نية طيبة لأجل استرجاع المكان لرموزه التّاريخية . كما أن الشّاعر أكثر في هذه الأبيات استخدامه للأسماء من مثل: دار لأسماء، بالغمرين، ماثلة، من أهلها إرم" و في الأسماء والمصادر و اسم الفاعل الّذي يوحي بمعاني الاستغراق والتمكّن"[1].

إنّ نفي الزمن للمكان قد طال كلّ أرجاءه و عاث في مواقعه فسادا و بالتّالي أدرك الشّاعر أنّ" الطّلل مكان و زمان: مكان يحتوي على الزّمن مكثّفا و زمان متمثّل في تثبيتات مكانية"[2] و هي معادلة لغوية جنح فيها الشّاعر إلى استخدام أفعال نسبها إلى الماضي أو الحاضر أو المستقبل مستخدما إيّاها وفق الحالة النفسيّة الّتي يكون عليها، أما المكان فذكره يتمّ دون دوافع مادّية بالدّرجة الأولى، وإنما استوطانه في أذهان الشّعراء جعل الأزمنة المتوالية عليه تسعى إلى الإبقاء عليه" فمرور الزّمن يجعل الطّلل مكانين نفسيين أو زمانين متقابلين"[3] و خلال ذلك يبقى الشّاعر برؤيته الثّاقبة و عمقه الدّلالي محتفظا بهذا التّكافؤ الضدّي دون أن تميل البوصلة إلى أحد الطّرفين، إنجاز يسعى فيه الشّاعر الإبقاء عليه حتّى تتوازن قواه النّفسية و المادية ،و هو ما يستشعره بقرب الرّحيل الّذي يلجأ إليه الشّاعر من أجل التّخلّص من متاعب لازمته فترة زمنية طويلة. و لا يكتفي الشّاعر بالوقوف أمام الطّلل و النّظر إليه دون إدخال أفعال التّغيير و التّبديل، بل أحيانا يكون صريحا للإدلاء برأيه حول الإقفار الّذي أصابها فيكون مضطرا إلى تجسيد فعل التّغيير

[1]-حسنة عبد السميع. أحلام الخيال الفني مستويات الدلالة في شعر ذي الرمة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر. ط 1998 ص52

[2]-حسن البنا عبد العزيز، الكلمات و الأشياء. التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي. دار المناهل. لبنان. ط1 1989 ص105

[3]- المرجع نفسه، ص105

فالخطوب قد تكون عاملا من عوامل التّحويل للمكان، حيث تعمّد الشّاعر إلى وصلها بالفعل(غيّرت) "فيختلف صورة حركية من حيث الأسلوب، قائمة على مبدأ التّشخيص فالخطوب تظهر بوصفها فعلا إنسانيا يحدث جملة من التّحولات في المكان"[1] فيقتضي ذلك الاستعداد التّام لتقبّل هذا التّحول المكاني من طرف الشّاعر المنقاد طوعا لفعل الزّمن وما خلّفه من انكسار لذاته المتقلّبة بين البحث عن هويّتها وسط تراكمات الزّمن و تداعياته وبين الاستقرار الّذي تنشده في ضوء هذه التّغيرات المكانية.

6- المكان الوجداني:

يعد التعلق بالمكان ظاهرة نفسية واجتماعية ،وبذلك يبدو الارتباط والاتصال به أمر لا يناقش،وبالتالي فالتوحد معه حتمية نفسية لا مجال للمراهنة عليها ،فالمكان الأول يحمل حميمية لا حدود لها، بحيث هو الذّي حمل الإنسان منذ طفولته،أين تبادل فيه العواطف والمحبة ، وتلقى فيه مبادئه الأولى لحب هذا المكان فرغم قدم الأحداث و توالي الزمن وتغيير المكان الأول،إلاَّ أن الاتصال به نفسيا لا تشوبه شائبة، بحيث يبقى ذلك الارتباط متواصلاً و إن بقي منه خيط رقيق.

إنّ الشّاعر الجاهلي من المبدعين الأوائل الّذين خصّوا هذا المكان بكثيرٍ من المودّة المتبادلة، ولجأ إلى مخاطبته برهبة شديدة، و أطلق عليه أسماء كثيرة، الهدف منه هو نيل استعطافه لأنه كان يمثّل مرجعاً دلالياً و زمانياً و نفسيّاً، حيث تداعت في نصوصه أماكنة جمّة انطلقت من الطّلل و أماكن الخصب و الماء إلى الجبال و أماكن الجدب كالصّحراء"إنّ

[1]-عاطف أحمد الدرابسة. النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل. عالم الكتب الحديث. الأردن ط1 2006 ص345

هذا التّكثيف لأسماء الأماكن يرتبط بالجانب الوجداني للشّاعر"[1]. لذلك مهما طال هذا المكان من أزمات الهجرة، و ما ضربت به الطّبيعة من قوّة التّغيير بأمطارها و رياحها الجالبة للانمحاء و التّغيير فإنّ ذلك لا يثن الشّاعر في التّخلي عنه"لأنّه مكان حميم يقف ممثّلا لأرض كانت مأوى وسط مظاهر الموت، لأنّه يعيش في قلب الشّاعر وحضنه، لا لأنّه مكان الذّكريات و حسب بل لأنّه مركز للتّحولات"[2] كلّ هذا يجعل من الشّاعر مقبلاً على تغيير ما طرأ على المكان من صور الدّمار و الزّوال بمقارنة المكان وجدانيا و قيامه بعملية الموازنة بين عالمه الدّاخلي و حاضره الغالب عليه سمة التّحول" فالشّاعر في بحث دائب عن حضور مشبع يوازي تشوّقه الدّاخلي إلى عالم مشبع بالحاضر و من ثمّ يبدو عالمه الطّللي الشّعري عالما مفرحا حميميا لا يستدير نحو الماضي، إلا بالقدر الّذي يعايش به الحاضر ويتطلّع نحو المستقبل"[3].

يقول امرؤ القيس:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَ مَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدُّخُول فَحَوْمَلِ

فَتُوضِحُ فالمِقْرَاةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَ شَمَالِ

أَلَا رُبَّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٍ وَ لَا سِيَّما يَوْمٍ بِدَارَةَ جُلْجُلْ[4]

---

[1]-موسى سامح ربابعة. الشّعر الجاهلي. مقاربات نصية. دار الكندي. الأردن. ط2002 ص107

[2]-حسنة عبد السميع. أحلام الخيال الفني مستويات الدلالة في شعر ذي الرمة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر. ط 1998 ص51

[3]-المرجع نفسه، ص48

[4]-شرح المعلقات العشر. قدمه و شرحه. د. مفيد قميحة مكتبة الهلال. لبنان. ط1997. ص60

فالدّخول و الحومل، فتوضح فالمقراة، دارة جلجل كلّها أماكن يسعد الشّاعر عند ذكرها.إنّهالتواشج العاطفي الّذي اختار الشّاعر أن يجسّده في مقدّمة معلقته ، لما احتوت عليه من لقاءات دافئة بينه وبين المرأة التّي تغزل بها، فالخطاب الطلبي للشاعر يتسلى عبر جدران الدّارِ،ليخترق ذات المرأة، هادفاً إلى تثبيتها عبر رسالة لغوية ، منطلقها الأول الإكثار من ذكر هذه الأماكن، لعلّها تغري المرأة الغائبة من أجل العودة إليها،ومن ثّم التحصّن وسطها."إنّ الإلحاح المتكرر على التشكيل المكاني لا يقلص المكان إلى وظيفة تنحصر في رسم خلفية تقع في أرضها الأحداث و تتحرّك في أفقها الشّخصيات، بل يحظى المكان و المحبوبة كلٌّ منهما بفرص متساوية من الأدوار في القصيدة"[1]. و يلجأ الشّاعر أحيانا إلى ذكر أسماء متعدّدة لنساء أبعد بينه و بينهنّ الزّمن، حيث يسعى في إطلالته هذه على النّساء إلى التّقرّب منهنّ، لأنّ في مخاطبتهنّ ميزة خاصّة تتمثّل في إدراك التّنوّع المكاني و الزماني، كما يعتبر ذلك تجديد للحياة و مظاهرها."و ليس الأمر هنا مجرّد حديث عن امرأة واحدة تسلّي هموم الذّات، و تمسح عنها عتمة الزّمن بل إنّها المرأة الرّمز الّتي تتنوّع بتنوّع المكان و الزّمان، المرأة الّتي تعيد للحياة متعتها و بريقها القديم الجديد في فضاءات تنسجها مخيّلة الشّاعر و تمنحها خصوصية ومميّزات"[2] فيخاطبها من موقع المكان،لأنه صرح ثابت بالنسبة له لا تقوى المتغيرات الطبيعية على إقلاعه من مكانه،إلاَّ ما تعلق ببنائه وما أحاطه من إنشاء، ساهم الإنسان في تشييده انطلاقا من ذلك الاستقراء المكاني يرتبط الموقع بالمحبوبة، ارتباطاً لا انفصام له فإذا مُثّلت المرأة الّتي شغف الشّاعر بذكرها، نموذجاً

[1]-حسنة عبد السميع. أحلام الخيال الفني مستويات الدلالة في شعر ذي الرمة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر. ط 1998 ص133

[2]-حسن مسكين. الخطاب الشعري الجاهلي.رؤية جديدة. المركز الثقافي العربي.المغرب ط1 2005.ص53

فالعلاقة بين المرأة والمكان تستمر لتتحول بدون أدنى شك موقعاً حاملاً للتجربة،"فالشّاعر يمتلك القدرة على تحويل المكان إلى شعر، إذ إنّ المكان جغرافيا لا يعني شيئاً ذا بال، وإنما المكان الّذي يعني هو المكان التجربة"[1] الذّي يسمح له بتكوين علاقات تفاعلية وتراتبية ،يستّهلها الشّاعر بتذكّر طيف المحبوبة في مقدّمة القصيدة، حين يعرّض للمكان/ الطّلل أين تتقوّى العلاقة بين الشّاعر و المرأة المحبوبة، فبعدها فاتحة أمل لتحقيق رغباته في أقصى القصيدة.

إنّ المرأة/ الطّلل مقدّمة تختزل في بواطنها أحداثا تجمع بين السّعادة/ الثّبور، الألم/ اللّذة، عناصر تكاد تنطوي على رهانات دلالية، دفعت الشّاعر إلى استدعاء هذا الكمّ من الأماكن وتكثيفها، للخروج من هيمنة الزّمن، و تغليب الجانب الدّلالي على المتغيّرات المادية الّتي لحقته ممّا جعله"المكان يكتسب في النّص دلالات و إيحاءات جديدة من فعل الزّمن عليه"[2] قد يكون الشّاعر مضطرا إلى الاستنجاد بمورفيمات(***Morphème***) لإظهار ذلك الانتساب بين المكان و المحبوبة، وهو لا يسعى وراء ذلك إلا إلى توطيد العلاقة، حيث أنّ تلك الوحدات الدّلالية الصغرى يسعى من وراء توظيفها إلى جعل "المكان يكتسب هويّته من تضايقه للمحبوبة أو من انتسابها إليها، أو من انتساب لموضع معروف– باستخدام حروف الجرّ(الباء) أو(في) التي تقيم علاقات نسب بين الطّلل ومظهر طبيعي"[3]

[1]-موسى سامح ربابعة. الشّعر الجاهلي. مقاربات نصية. دار الكندي. الأردن. ط2002 ص55

[2]-حنان محمد موسى حمودة الزمكانية و بنية الشّعر المعاصر. عالم الكتب الحديث. الأردن. ط 1 2006 ص118

[3]-حسنة عبد السميع. أحلام الخيال الفني مستويات الدلالة في شعر ذي الرمة. الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر ط 1998 ص49

يقول طرفة بن العبد:

لِخَوْلَةَ أطلاَلٌ بِبَرْقَةِ ثَهْمَدِ تَلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ اليَدِ

كَأَنَّ خُدُوجَ المَالِكِيَّةِ غُدْوَةً خَلاَيَا سَفِينٍ بِالنَّوَاصِفِ مِنْ دَدِ[1]

لجأ الشّاعر إلى استخدام حروف الجرّ بِبُرْقَةٍ ثَهْمَد، بالنَّواصِفِ مِنْ دَدِ و هي مواضع و أماكن بعينها، محاولة منه إلى تقريب المكان من محبوبته، حتى لا تختفي تلك الغزليّات التي كان الشّاعر دوما يعتبرها مفتاحا للسّير إلى عالم المحسوسات، و إن كان في بعض الأحيان يروم إصابة العالم الضّمني إلّا أنّ ذلك لم يتحقّق له على أمر الواقع، إنّه إلهام يسطع على مخيّلة الشّاعر الّذي ترامى في براكين الخيال، و لعلّ اللّجوء إلى استخدام هذه الأحرف، إيذاناً بامتلاكه لهذا المكان، وخروجا عن الضياع و الاغتراب الّذي أصابه برهة من الزّمن، و في توظيف الشّاعر للفظة(غدوة) و ربطها بالمكان يجلو ذلك الهمّ عن حبيبته فهو يأمل أن يتغيّر الواقع بمجرّد بروز ضوء الفجر الّذي ينتظر منه أن يحمل الجديد عن محبوبته عبر هذه الأماكن المتناثرة، ممّا يخلق ذلك الإيقاع الممتدّ و المتّصل باركان المكان،" إنّ الإيقاع الزّمني بحركته خلق إيقاعا مكانيا نتيجة لحركة الإنسان المتغيّرة لتغيّر الظّروف"[2] فالتّجربة الوجدانية لدى الشّاعر، حاكت له طريقا ممتدّ زمانيّا عبر القصيدة للوصول إلى محبوبته عبر أمكنة يغلب عليها طابع الإيقاع الّذي بواسطته يدحض الشّاعر كلّ العقبات الّتي تقف في وجه، و من هنا فالتّغيير الّذي انبسط في حيثيات المكان، سيظلّ قائما دون أن تتدخّل يد الشّاعر في تعديله.

[1]-الزوزني:شرح المعلقات السبع. دار الآفاق. الجزائر. (د. ت).ص35

[2]-حنان محمد موسى حمودة ،الزمكانية و بنية الشّعر المعاصر. عالم الكتب الحديث. الأردن. ط 1 2006

يقول زهير بن أبي سلمى:

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دَمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ بِحَوْمَانَةِ الدَّرَّاجِفَالمُتَثَلَّمِ

وَدَارٌ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا مَرَاجِيعُ وَشْمٍ فِي نَوَاشِرِ مِعْصَمِ[1]

اختار الشّاعر، إدخال حروف على هذه الأماكن(بِالرَّقْمَتَيْنِ، بِحَوْمَانَةِ) للتّخفيف من أثار الصّدمة الّتي أصابته، و حاول معالجتها عن طريق هذه الحروف للتّغلب على حركة دوران الزّمن"إنّ قوة الرّؤيا لدى الشّاعر محدودة لذلك أخذ على عاتقه هموم التّجربة المحاطة به فكان نضاله هذا بمثابة صراع داخلي قائم من أجل الانتصار على مصير الدوران المرتبط بحركيّة الزّمن البطيئة داخل الحيّز المكاني المحدود زمانيّا و إقليميا"[2]. استنتاج يكتنفه توجّس من فقدان هذا المكان الّذي أضحى مركز ضعف أو قوّة الشّاعر، للانطلاق إلى آفاق واسعة فبقدر ما جعله مكانا لاستلهام تجربة وجدانية عالقة في أصواره، قد يكون أيضا فشلا ذريعا لهذا الاتصال المكاني، ممّا قد يرهن مستقبله في ضوء دوران زماني نكّل بانطولوجيا الشّاعر.

يقول عنترة بن شداد:

يَا دَارَ عَبْلَةَ بالجَوَّاءِ تَكَلَّمِي وَعِمِي صَبَاحاً دَارَعَبْلَةَ وَ اسْلَمِي[3]

طفق الشّاعر يضرب يميناً و شمالاً على الأرض، للالتقاء بمحبوبته و من ثمّ اقتسام هذا المكان معها، فهو لا يقبل أي شيء، إلاّ لرؤية المرأة في المكان الّذي يعتبره امتدادا لعواطفه

[1]- الزوزني شرح المعلقات السبع.. دار الآفاق. الجزائر.(د. ت). ص55

[2]-عبد القادر فيدوح. دلائلية النص الأدبي. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ط 1993 ص52

[3]-الزوزني شرح المعلقات السبع. دار الآفاق. الجزائر. د. ت. ص103

و كينونته و خوفا من تشظّي و انشطارية الذّات، وسط كومة من المشكلات الكبرى الّتي عانها الشّاعر و الّتي عُدّت قضية هامّة من قضايا الشّعر الجاهلي، حيث انطلقت عبرها القصيدة الجاهلية من خلال اللحظة الطّللية، إذ بكى الشّاعر غيابها و انتظر حضورها طويلا، و بدا الأمر مستعصيا عليه، إذ بقيت المشكلة عالقة إلى نهاية القصيدة، وغدا الشّاعر يكابد فراغا مكانيا و وجدانيا، لذلك استقرّت تلك المعاناة،" أمّا كون المرأة هي العنصر الغائب الّذي بكاه الشّاعر، فإنّ هذا يؤكّد شمولية المعاناة بوصف المرأة عنصرا هاما من عناصر الأمن و الاستقرار، فإذا رحلت عن الدّيار فإنّها تتحوّل إلى خراب وعفاء"[1] ما يستدعي من الشّاعر الحذر عند وطأة المكان/ الطّلل، لأنّ البكاء فعل توافقي يصدره الشّاعر رغبة منه في تحقيق معادلة نفسية.

يقول النابغة الذّبياني:

عُوجُوا فَحَيُوا لِنِعَمٍ دِمْنَةَ الدَّارِ مَاذَا تُحْيُونَ مِنْ نَؤي وَ أَحْجَارِ[2]

و يقول أيضا

تُذكِرُنِي أطْلاَلُ هِنْدٍ مَنَ الهَوَى دَعَائِمُ منهَا قَائِمُ و مُنزِعي[3]

جرّب الشّاعر كلّ الطّرق، إلّا أنّها لم تنفع أمام الانهيار المكاني، الّذي لم تخلّده إلّا الذّاكرة و وجدان الشّاعر، ممّا أضحى مستقبله رَهْنَ حاضرٍ تقلّبت فيه الأحوال، و تدافعت فيها المنايا، إلّا أنّ التّشبّث بالمكان و حبّ البقاء، قد أزال في بعض الأحيان هموم الشّاعر،

[1]-.علي مراشدة. بنية القصيدة الجاهلية. دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني. عالم الكتب الحديث. الأردن. ط1 2006 ص186

[2]-النابغة الذبياني:الديوان،شرح وتقديم،عباس عبد الساتر،دار الكتب العلمية،بيروت،ط2004،1 ص16

[3]-المصدر نفسه ص 34

و ما استحضاره لهذه المرأة و في هذا المكان بالذّات إلّا دليل على ذلك، و إن خاطبها إضمارا خوفا من جبروت الزّمن، ما يعلّل أنّ الشّاعر"في الأطلال يبحث عن رموز حياتية جديدة" ما يعني أن المرأة هي جزء من هذه الحياة الجديدة الّتي يرجو لقاءها بعد أن غابت فجأة" لقد كان الشّاعر الجاهلي يحاول في القصيدة الطّللية إعادة بعث الحياة من خلال الرّحلة الّتي توصله إلى الممدوح أو القبيلة"[1] و هو مدرك أن حركية الزمن فاجعة كبيرة ألمت به.

يقول النابغة:

غَشَيْتُ مَنَازِلاً بِعُرَيْتَنَاتِ فَأَعْلَى الجَزَعُ لِلْحَيِّ المَتَنَ

وَقَفْتُ بِهَا القلُوصُ عَلَى اكْتِئَابِ وَذَاكَ تَفَارَطَ الشَّوْقُ المَعْنَى

أَسَائِلُهَا وَ قَدْ سَفَحَتْ دُمُوعِي كَأَنَّمَ فيضَهُنَّ غُرُوبُ شَنِ

بُكَاءُ حَمَامَةٍ تَدْعُو هَدِيلاً مُفْجَعَةٌ عَلَى فَنَنٍ تُغَنِّي[2]

لقد اتكأ الشّاعر على جلب صور الحيوانات و إلصاقها بالمرأة، أي تثبيت الرّمزية على المرأة، إخفاء لهذا العنصر النّسائي، الّذي تحمل معه معاناة أبدية متمثّلة في الانفصال عن المكان الذي بات مهجوراً، لا يحرّك ساكناً، حيث أضحى مرتعاً للحيوانات الّتي أيقنت غياب أصحاب الدّيار من أجل أن تفعل فعلتها و "إنّا لا نحسب أن أولئك الشّعراء كانوا يصفون اليمن و الأطلال و خصوصا أوائلهم لمجرّد حبّ الوصف و إمتاع المتلقّين، و إنما

[1]-د.علي مراشدة. بنية القصيدة الجاهلية. دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني. عالم الكتب الحديث. الأردن. ط1 2006 ص78

[2]-النابغة الذبياني. الديوان،شرح وتقديم،عباس عبد الساتر،دار الكتب العلمية،بيروت،ط1 2004 ص99

كانوا يصوّرون عواطفهم الجيّاشة، و يعبّرون عن تجاربهم الحميمة من خلال أشعارهم"[1]

فتجلّت تلك الإسقاطات البصرية على رؤاهم، فانتفضوا يغرقون أشعارهم بتمثيل صور الحيوانات، كمنقذ للخروج من دائرة المكان المضطرب بالأخيلة التي غارت في أركانه، فقبض لها الشّاعر هذه الصورة الحيوانية، لأجل الإبقاء على العلاقات الحميمية الّتي ربطته بالمرأة و حمايتها من الاندثار.

7- من الطّلل إلى البيت:

سادت الشكوك حول الميكانيزمات الأساسية الّتي تبنّاها الشّاعر من خلال طرقه أبواب الطّلل، و باتت كلّ الأطروحات تترصّد الحالة النّفسية و الشّعورية للشّاعر من خلال الإطلالة على عنصر الحياة و الوجود و غابت التّفسيرات الحقيقية عن ماهيّة الطّلل وجدوى الوقوف أمامه هل هو انتظار لأهل غابوا دهرا من الزّمن و عودتهم مرهونة ببناء المكان ذهنيا وفق نموذج أكوستيكي؟. أم أنّ المقدّمة الطللية هي نسيب و غزل يصبّ في مصلحة المرأة؟وبالتالي لا وجود لهذه الأطلال، بل هي حكاية خرافية ارتبطت بمعتقدات ما لها في الواقع من وجود.

أبدى الشّاعر من غياب للأحبة و انهيار الطّلل حرقة لا مثيل لها فناشد علاجاً من خلال الدّوران حول هذه الأماكن و استنطاقها انتظاراً للفرج الأكبر، فجنّد كلّ مكنوناته، و رام محاصرة الأطلال طمعاً منه في إحضار المفقودين، و استجابة لنداءات كان قد أطلقها من قبل لا لشيء إلّا لاستمرار الحياة دون عناء أو هموم لذلك "ما فتئ يتعاور" مفردة حول"

[1]-عبد الملك مرتاض. المعلقات السبع. إتحاد كتاب العرب. سوريا. ط2001ص158

والّتي هي الظرف المكاني الّذي تنطلق فيه الكثرة و ذلك لإطلاق الثبوت في مدى البطولة والقوّة أمناً و استقراراً على الضد مع الطّللي"[1]

يقول زهير:

فَشَدَّ فَلَمْ يَفْزَعْ بُيُوتاً كَثِيرَةً لَدَى حَيْثُ أَلْقَتْ رِحْلَها أُمُّ قَشْعَمِ[2]

ارتأى الشّاعر إطلاق البيوت على استخدام كلمات الطّلل لأنّ في استعماله لهذه الدّلالة تحرّر من بوادر أزمة نفسيّة طال أمدها و إسقاطاً للغة المتداولة أرّقته و أرهقته كلّما استخدمها وسمعها فالانتقال الدّلالي(الطّلل ←— البيت) فيه نزوع للاستقرار و يحثّ عن أمن دائم" و بالنّظر إلى كلّ ما تعنيه مفردة بيوتنا، نلاحظها ارتبطت بالأمن و الاستمرار والخصوبة"[3] راهن رآه الشّاعر بديلا لمفردة الطّلل الخاضع لسلطة تاريخية، عصفت بمكونّها الدّلالي، و لأن الخضوع المتواصل لا يجلب إلّا التّمرّد، انطلق الشّاعر محاولا خرق و كسر دلالة هذه المفردة باستبدالها بالبيوت، لأنها مفردة تكتنز خصائصاً و مقومات أجلت ذلك الخوف من شعور الشّاعر، فالبيت هو الإعمار، الصيرورة الفعلية، على خلاف الطّلل الّذي يجمع دلائل الخراب و الرّحيل و الوحدة و هي مدلولات مؤدّية إلى الموت و الفناء.

8- المكان و نفي الوطن:

قد يتعب الابتعاد عن المكان مُغادره و يلقي في قلبه الهزيمة و الضّعف، لأنّ فراقه يدخل صاحبه في دوّامة قلق إلّا أنّ الأحداث الّتي قد تدفعه إلى ارتكاب مثل هذا الفعل قد

[1]-سعدي حسن كموني. الطّلل في النص العربي. دار المنتخب العربي. لبنان. ط 1999 ص71

[2]-الزوزني ،شرح المعلقات السبع ،دار الآفاق،الجزائر،(د.ت) ص63

[3]-سعد حسن كموني،الطلل في النص العربي ،دار المنتخب العربي ،لبنان، ط 1999ص70

تختلف و تتغيّر من امرئ إلى آخر. فقد تكون لهذه الهجرة أسباب اجتماعية و اقتصادية، أما أن يتخلّى الإنسان عن المكان ومحاولة استبداله بمكان آخر فهذا هو بيت القصيد. إذ نجد أنّ من يلاحق على مواقفه الخاصّة بها فلا يجد المساندة و الدّعم من قبل أهله، فيضطّره ذلك إلى الرّحيل لأنّ فيه شفاء من غدر الأهل و عدم الوقوف معه.

و سجّل الشّعر الجاهلي مثل هذه الأحداث لدى بعض الشّعراء، فقرّروا الالتحاق بأماكن أخرى وأهل آخرين لعلّهم يجدون فيه خير الأحباب و خير الأرض. فلا يلتفتون إلى ما خلفُّوه وراءهم من غياب للأحبّة و هجران للمكان ، بل تراهم يستطلعون إلى غد أفضل بعد خروجهم من أوطانهم،

يقول الشّاعر:

أُمِي شَامِيَةٌ إِذْ لَاعِرَاقَ لَنَا قَوْماً نَرُدُّهُمْ إِذْ قَوْمُنَا شُوسُ [1]

فالانتقال من العراق إلى الشّام فيها نسيان للتّاريخ، فالشّاعر يدعو صراحة إلى التّخيل عن الماضي لما نسجه من آلام على حياته، إذ مرّت على الشّاعر أوقات عصيبة حملته على مغادرة المكان، فانبسطت حرّيته مع رحابة الأرض، فالقوم الّذين ظنّ فيهم الأمل و المواساة و فكّ الذّل، انتهجوا طريق الوقوف إلى جانب الملك خوفا من مذلّته وصونا لكبريائه وجبروته، فاللوم الّذي أبداه الشّاعر اتجاههم ينمّ على فقده لدعمهم وهدمهم لمبدأ القبيلة الّذي ينصر و يؤيّد كلّ ابن من أبناءها كان مظلوماً" حيث إنّ أهل الرّجل و قومه هم الّذين يحقّقون المعنى للوطن، فإنّ العراق على هذا الأساس لم تعد له قيمته، و أهمّ ما

[1]-المتلمّس الضبعي،تحقيق و تعليق حسن كامل الصيرفي ،دار المخطوطات العربية ،مصر ط1 1970ص195

يبحث عنه في الوطن الجديد المودّة و الألفة الّتي انقطعت بينه و بين جماعته"[1]. لم يعد الأهل مثال شكوى أثناء غيابهم، بل مغادرتهم تحمل أكثر من دلالة ومعنى بتخلّيهم عن الشّاعر في أوقات حالكة، كان هو بأمسّ الحاجة إليهم، فلم يساندوه فأرغم ذلك الشّاعر على تغيير المكان و شدّ الرحل إلى مكان آخر و وطن آخر يجلب له السعادة، فنقمة تخلّي الأهل عنه جلبت إليه نعمة الغياب و الفراق و مغادرة الوطن، فلا الأهل أرغموه البكاء على المكان و لا الذّكريات عاجت على مخيّلته ومفكّرته من أجل التّشبّث به، بل الغياب وإزاحة الماضي أهمّ كابوس أثقل كاهل الشّاعر و عجّل له بالرّحلة إلى وطن غريب. و لا يرى الشّاعر في ذلك غبناً و إنّما إعتاق من أزليّة الدّهر الّذي أحكم قبضته على نفسية الشّعراء. و صار يتحكّم في تحرّكاتهم و سكونهم و غدا يكثّف عليهم صدر الفناء والدّمار وإرهابهم و بثّ فيهم علامات الهزيمة.

و إذا تأملنا العالم الدّاخلي للقصيدة الجاهلية، و قمنا بحس نبض وظائفها الشعريّة، فقد تلتمس جنوح الشّاعر إلى التحرّر و التّخلّص من عنجهيّة الطّلل." رغم أن فقد الأهل و الوطن يورث في الذّات انكسارا و ضعفا نتيجة فقد الانتماء و ذهاب الهويّة"[2]. إنّ استبصار الشّاعر لواقعه و رؤيته المستقبلية الحاملة لكثير من اليأس دفعته إلى تبنِّ خطاب فيه الكثير من الحذر. الأمر الّذي ساقه إلى اتّخاذ قرار انفعالي، مضمونه الابتعاد عن الأرض الّتي حملت و هو وضع قطيعة انفصالية عن هذه الأيم، لأنّ ما بات يشكله من فراق بينه وبين الأحبّة يعدّ عاملا أساسياً دفعه إلى تغيير محيطه واستبداله بمحيط آخر، فالشّاعر لا ينتظر وقفة من أهله، لأنّهم تركوه دون رجعة، كما أنّ الفراق المفاجئ قد ولّد حيرة

[1]-سعيد العريفي. نسيج القصيدة العربية. دار الانتشار العربي. لبنان . ط1 2011 ص 55.

[2]-المرجع نفسه، ص 51

لديهم"يتنامى حزن الشّاعر و ألمه عندما يدرك أنّه وحيد لا احد يقف بجانبه و هو يشعر انّه غريب دونما أهل، لأنّ أهله حلّوا مكاناً لا يوجد فيه أنيس"[1]، و اعتبر ذلك غطرسة من أهله، نتيجة عدم مشاورة الشّاعر الّذي كان بإمكانه تقديم يد المساعدة و من ثمّ تجنيب أهله الرّحلة و مغادرة المكان.

إنّ غدر الزمن و محاولاته بإفشال التّعلّق بالمكان قد أخضع كلّ تحرّكات الشّاعر إلى ضرباته، و أضحى يوجّه تنقلّاته و ساق له شعاراً واحد هو أنّ إحياء الرّسم مجرّد أضغاث أحلام، فقصفه بالاغتراب" إنّ الزّمن ليس قادراً على إعادة الحياة للدّيار، و إنّما هو قادر على تعميق نفي المكان وتهميشه و تناثره"[2]

9- شعرية التّشخيص المكاني (*Poéticité de personnification*)

إنّ تحويل اللغة من مركز التقرير المباشر إلى التّشخيص(***Personnification***) يحمل في طيّاته الكثير من الدّلائل لدى الشّاعر، فمن جهة يؤكّد على أنّ الشّعر، يعتمد في تمفصلاته على لغة شعرية تغرس معانيها وصورها في نطاق الرمز و الاستعارة، و هي أهداف يروم الشّعراء إصابتها، حتّى تستقطب هذه اللغة مرأى الدّارسين و تستدعي اتّخاذ وسائلهم التّحليلية من أجل إبراز مكوّناتها.

يلجأ الشّاعر إلى تشخيص المكان بعد أن فقد الأهل و الأحبّة و خوفاً من ضياع المكان." ومن هنا عمد الشّاعر إلى تشكيل شعري غير مألوف، و هو تشكيل أقدر على تجسيد النزعة العاطفية والوجدانية، التّي يظهر الشّاعر في مواجهة شيء خارق و عظيم،

[1]-محمد الخليل الخلايلة. بنائية اللغة الشعرية عند الهزليين. عالم الكتب الحديث. ط 1. الأردن ط 2004 ص 254

[2]-موسى سامح ربابعة. الشعر الجاهلي. مقاربات نصية ص23

وهذا تصوير يخترق حدود الواقعية إلى أن تصبح اللغة لغة متخيّلة تتجاوز العادي و المألوف و تجسّد الرؤية الانفعالية الّتي تسيطر على الشّاعر"[1]،رغبة في تخطّ واقع تقريراته بدت غير واضحة المعالم، فاللغة التّقريرية تفقد نكهتها وتعجز عن حفظ أسرار الشّاعر و مكنوناته الرامية إلى تطليق ما هو واقعي و الاعتماد على الطّابع التّخييلي،الّذي يرجع لهذه اللغة مصداقيتها و يدفع بها إلى توطيد جمالياتها عبر مدونة الشعر العربي الجاهلي ،الّذي اتّهم زورا وبهتانا بلغته المبهمة الّتي لا تقدر على أداء وظيفتها في معالجة قضايا عصر الشّاعر الجاهلي، وأنّها تبتعد كلّ البعد عن المساءلة النفسية للإنسان الجاهلي.

لم تعد ظاهرة الطّلل نفسية بالدّرجة الأولى تحمل الشّاعر على تبنّ خطاب الواقع، وانكسار سيكولوجي أمام خلوّ الدّيار من ساكنيها و إنّما ظاهرة ذات أبعاد إنسانية، طفحت فيها اللغة التقريرية المباشرة، لتعوّضها اللغة التّعبيرية الإيحائية، لذلك ألفينا استخدام الشّاعر للنّداء للارتقاء باللغة إلى برّ المحاكاة(***Imitation***) و من ثمّ اتخاذها لعالم موازٍ ومعادل لعالمه الحقيقي، حيث يلجأ فيه الشّاعر إلى الاستعانة بمعجمه اللغوي، الّذي يسمح له يتجاوز النّكسات الفردية و الجماعية الّتي ظلّت تؤرق حياته، فانساق يستدعيها لتوظيفها في سياقها المعرفي.

و لعلّ النّداء الّذي اهتدى إلى الاستعانة به، يقرّب فيها الشّاعر الأشياء الجامدة إلى المجال الإنساني،" و في حقيقة الأمر فإنّ استخدام النّداء في مثل هذا السّياق يكشف من قدرة الشّاعر على تجاوز العادي و المألوف و الارتقاء باللغة إلى درجة الإيحائية و التعبيرية، فلو أراد الشّاعر أن يكون مباشراً و تقريرياً لما توجه إلى الطّلل بالنّداء، لأنّ الإيحائية الّتي

[1]-موسى ربابعة. تشكيل الخطاب الشعري. دراسات في الشّعر الجاهلي. دار جرير. الأردن ط2 2005 ص 92

تبرز من خلال الطّلل ،تجنّب الشاعر استخدام اللغة المباشرة و التّقريرية، لتجعل لغته لغة متوهّجة تثير في نفس القارئ تساؤلات كثيرة ومتعدّدة ،وهذه هي قيمة مثل هذا الأسلوب"[1]،الّذي طفا على سطح مدوّنة الشعر الجاهلي، فأمكن تسوية بنان القصيدة الجاهلية و غدا خطاب الشّاعر تشخيصياً (***Persona***) إذا اضطر إلى استبدال مواصفات الجماد و تعيين مكانها مصطلحات تعبيرية تضفي على الطّلل صورة إنسانية ممجّدة، فعكف الشّعراء إلى إبعاد الأطلال عن الفهم و الإدراك و الاقتراب إلى الأوصاف الإنسانية كالخرس و الصّمم و العجمة. يقول زهير ربن أبي سلمى:

لَاالدَّار غَيْرهَا بَعْدَ الأَنِيسِ وَ لَا الدَّارُ لَوْ كَلَمَت ذَاتَ حَاجَةٍ صَمَمُ[2]

يحاول الشّاعر البحث عن قاسم مشترك بينه و بين الطّلل ليخفي عن هذا المكان صفات الموت، و من هنا يحتاج إلى تبديل الموتيفات الّتي أضحى المكان يمتلكها، فاختار لغة تختزن بين طيّاتها رسما امبريقيا، و بذلك يصبح المكان مجموعة علامات لها دلالات إيحائية خارج العرف اللغوي"[3] تمتاز بقدرتها على تجاوز الواقع ،لتسكن بواطن الخيال الذي بدوره يلجأ إلى إنتاج الرمز القادر على خلق فضاء لغوي مغلق على حياة الشّاعر ،ينفتح على المستوى الأسلوبي لخطابه الدلالي.

تتلقى الأطلال معاملة خاصة من قبل الشّاعر فمن سكونها و جمودها يتحوّل بخطابه إلى مناد لجعلها تنبض بالحياة، يرتقي بجدرانها المهدّمة و سقفها المتهاوي و مياه الأمطار

[1]- موسى ربابعة. تشكيل الخطاب الشعري. دراسات في الشّعر الجاهلي. دار جرير. الأردن ط2 2005 ص 20

[2]- زهير بن أبي سلمى. الديوان.شرح وضبط عمر فاروق الطباع.دار الأرقم.بيروت.(د.ت)ص78.

[3]- علي آيت أوشان. السياق و النص الشعري. من البنية إلى القراءة. دار الثقافة. الدار البيضاء. المغرب ط1 2001 ص160

الّتي رسمت نقوشا على هذه الأرض، إلى مكان يستمع آهات الشّاعر الملطخة بماض فصل مسبقاً بزوال الأحبّة و الأهل، وليعيد الطّلل نشاطه الانفعالي، و ميسمه الإنساني عمد إلى فكرة نفخ روح علاقات التواصل الشّعوري، فلجأ الشّاعر إلى بعث صور التّآزر الإنساني بينه و بين الطلل و كأنّ الهدف من ذلك هو قتل صفة السّكون و الموت و تلاشي الزّمن" لأنّ الوعي سمة ذات مردود كبير على من يتّصف بها لأنّها تمكّنه من معرفة الحقائق و الأمور و الإلمام بها، و رصد العلاقات الإنسانية المتغيّرة"[1].إنّه الاختيار الأنسب و التّغيير الأقرب لصنع عالم متوازن بين الطّلل و الشّاعر تتعاظم فيه مكانة الديار الدارسة وتزول فيه الفوارق اللا إنسانية و تختفي فيه الخطابات العدائية" و حسن تصرّف المكان الواعي يتجلّى وقت الأزمة الصّعبة حين تتغيّر المفاهيم و السّلوكيات و تختلط الأمور و تتداخل"[2].فالنّفي الجسدي لا يعتبر الاختيار الأمثل لإبعاد كلّ ما من شأنه أن يمسّ الطّلل بسوء،و إنّما هو مخرج و منفذ استثنائي يستنجد به الشّاعر في الظّروف و الحالات النفسية الطّارئة والمأزومة، و لكن في كلّ الحالات تبقى إنسانية الطّلل و شحنه بالحركية بعيدا عن الجمود ،أهمّ مسلك و أوضح بيان لإعادة أنطولوجية المكان و من ثمّ فضّ الاغتراب عنه و" العلاقة بين الإنسان و المكان علاقة أسطورية تقوم على تشابك الكائنات ببعضها البعض من جماد ونبات و حيوان، فجميعها تتوحّد في دورة الحياة"[3].يعدّ ذلك قفزة على الواقع فبقدر ما تتساوى كلّ الكائنات أمام المكان، يفضي ذلك إلى إسقاط جبروته وتحقيق التوازن النّفسي

[1]- علي آيت أوشان. السياق و النص الشعري. من البنية إلى القراءة. دار الثقافة. الدار البيضاء. المغرب ط1 2001 ص160

[2]- مرشد أحمد. أنسنة المكان في روايات محمد الرحمن منيف. دار الوفاء. ط 2002 الإسكندرية ،ص14

[3]- إبراهيم خليل. بنية النص الروائي. الدار العربية للعلوم. لبنان ط 2010 ، ص143

لدى الشّاعر. يبقى الشّاعر بلغته السّحرية واثقا من الحصول على مبتغاه و هو تكليم هذا الطّلل.

إنّ في اللحظة الزمنية الراهنة أم المستقبلية، فكل شيء يتوقّف على الإشارات الدّلالية الّتي طفق يستخدمها و يوظّفها، فهي القادرة على استمالة المكان من أجل البوح بأسراره وكشف أحداثه الرّاكدة في قاع ماضيه.

و لا يخفى أن غاية الشّاعر من تحويل الجماد إلى حيّ ،هو استنطاق لكوامن الذّات الراغبة في تحطيم قيود الطبيعة و إبراز قدرتها على تجاوز اللّاممكن، و بالتالي قد يطرح التّشخيص عند الشّاعر على مدى انفعالية الموقف أمام الطّلل، و"كأنّ التّشخيص حركة تحويلية ذات مدرج واحد فقط ترتقي بالجامد إلى الحي لغاية تعبيرية ثمّ تتوقف عند هذا الحدّ من الجهد و الاجتهاد"[1].

فمن الطبيعي تحرّك القوى النفسية و الانفعالية للشاعر أمام المكان الّذي فقد هويّته الزمانية والتاريخية، فنظر إلى كلّ أرجائه. ليستنتج أنّ الموت قد دكّ كلّ أرجاءه، فلم يكن أمامه إلا الاستعانة بلغته التعبيرية و الإيحائية من أجل تحويل الجماد إلى طاقة إنسانية. فتتواشج آلة الشّاعر التعبيرية مع المكان الّذي ينقلب سكونه و طغيانه النفسي إلى مودّة بينه و بين الشّاعر، إنّها الهدنة الانفعالية الّتي ينشدها الشّاعر للمكان.

إنّ محاولة استنطاق الطّلل و الرسم، يحمل في طيّاته هموم الشّاعر الّذي تخطّى في مخاطبته الطلل واقعه، و التمس من الاستعارة سبيلا للتّأكيد على عمق المعاناة الّتي أطلقها في جوف لغته الشّعرية و"تأتي الاستعارة للتعبير عن رؤية الشّاعر، فالذّات هنا قد تألمت

[1]- حبيب مونسي.فلسفة المكان في الشعر العربي. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ط 2011 ص 52

لفراق صاحبها، و بفقده أصبحت الذّات مهمومة لا تكاد تلامس الأرض ليلا، و لا تكاد تستقرّ داخل الجماعة نهارا، فالأرض شاهدة على قلقها و اضطرابها و لو سمحت له القدرة بإنطاق الأرض لباحت بما عندها من معرفة يقينية حول هذه الذّات"[1]

ففي استخدام الشّاعر للبنية الإستعارية [و لا الدّار لو+ كلمت] تجسيدا لأمنية لن تتحقّق وتعدّ كلمة[كلمت] مركز الاستعارة و موطنها، و في هذا التمركز و التموقع يكون التّوتر و الخروج عن المألوف.

و يهدف الشّاعر في استخدامه للبنية الإستعارية" لتشخيص ما هو غير إنساني لتقريب صورته و نقله إلى عالم مدرك محسوس"[2]،حتى يخفّف من غور الجرح و وطأته الّذي بات لا يندمل بسرعة، نظرا للرؤية البصرية غير المتغيّرة، التّي اعتادت رؤية المكان يفترش المنية و يلقي في حبّه كلّ متثاقل لم يسرع في مغادرة المكان. و انطلاقا من ذلك فقد بادر الشّاعر إلى الاستعانة بلغة وظيفية تقرّب الواقع أكثر من ذي قبل، تنتمي إلى معجمه الشّعري و تقبع في حقله الدّلالي لغة متمرّسة، تصطاد عناصر الحياة، تشدّ أزر مقامه الانفعالي، " لغة بكل نظامها تتصل اتّصالا وثيقا بالحياة تحاكيها، و تتغلغل فيها"[3].

9-1- ثنائية البقاء و الرحيل:

تتجاذب رؤى الشاعر في دواليب المكان،فلا يكاد يحرّك نظرته إلى مرتع حتى تتراءى له معطيات مكانية ضارية، فيختصم اللونين معا، فتراه يكب على وجهه من أجل المكوث

[1]- محمد الخليل الخلايلة. بنائية اللغة الشّعرية عند الهذليين.عالم الكتب الحديث. الأردن. ط2004 ص256

[2]- المرجع نفسه ،ص 256

[3]- مها نقدي . تحليل النص الشعري .تر. محمد أحمد فتوح. النادي الأدبي الثقافي. السعودية. ط1 1999. ص54

في أرض التمس فيها الاستمرارية، سرعان ما يتغيّر ذلك الأمل ليتحوّل إلى حلم مزعج، يُقْدِمُ الشّاعر على فكّ طلاسمه إلا أنّه لا يقدر على تحويله إلى صديق حميم، بل تتطاير شظايا الفراق في ثنايا المكان الذّي قدّسه لفترة طويلة.

تبرز للوجود في دهاليز حياة الشّاعر غدر الزّمن الذي لم يُبق للحياة لذّة، حيث التهم الجيران، الأصدقاء و الأحباب، فأصبحت رمزيته تقترب إلى الغول، أسطورة جاهلية ألقت بظلالها على كينونة الشّاعر الجاهلي لذلك أضحى يناشد وفاقا مع المكان، بينما يختلج في نفسيته مرارة الهزيمة الّتي دبّت في أسواره، حينئذ فكر الشّاعر في خلاص نهائي، ولن يكون إلا بمغادرة المكان" لقد استهلّ الشّاعر قصيدته بالكشف عن طبيعة حياته التي يخضع فيها للرحيل المستمرّ، دون أن يتمتّع بالاستقرار"[1]،والذي تزول نعمته و تتحوّل إلى نقمة، حيث الرّحلة تعدّ تدمير لحالة الاستقرار التي عمّت أطراف المكان، و يبدو أنّ الشّاعر رغم الأهوال و المتاعب و المعاناة التّي قد يجنيها من مغادرته للمكان فتصميمه وقراره لا رجعة فيه" و لعلّ ممّا يزيد من معاناة الشّاعر مع الرّحيل تلك المخاطر التّي يواجهها، التّي تتمثّل في المنايا التّي تتربّص به بشكل خفيّ"[2]. و هكذا يتّضح أنّ ما قام به الشّاعر يخرج عن نطاق إرادته، فالخروج لا يكون بقناعته و إنّما نابع من فعل لا إرادي وهو الذي قد يرمي به في براثين المجهول و" عموما قد كانت الرحلة و هي سبيل الشّاعر إلى الممدوح سبيلا إلى وصف المكان على شاكلة الأوائل و المفاخرة بتوحشه و النزوح بصور البادية و ألفاظها إلى الحاضر"[3] و من ثمّ فإنّ الرحلة يُقدم عليها الشّاعر أملا في تلقّ أفق

[1]- عبد لله محمد العضيبي. النص و إشكالية المعنى. الدار العربية للعلوم. بيروت. ط1 2009 ص106

[2]- المرجع نفسه ،ص106

[3]- أحمد حيزم. من شعرية اللغة إلى شعرية الذات. دار صامد. تونس ط 2010 ص84

انتظار يتّفق و رغبات الشّاعر، و هو ما يجعله يلقي بأمانيه في مستقبل غير محدد المعالم ، و رغم خطورة الحكم الذي ستصدره الأيام المقبلة إلا أنّ ذلك لن يكون على الشّاعر إلا تحمّل تبعاته، فقد قبل الرّحيل رغم إدراكه لخطورة موقفه المتّخذ سلفا، و أضحى يعدّ العدّة لمجابهة أي عدوان، فالمكان ضاق به لما رحب، و خيوط الأمل للخروج من هذه الأزمة قد تلاشت، و بالتّالي فإنّ الشّاعر رأى في المضيّ قدما انفراجا في وضعية قد طال أمدها" وبهذا التصوّر يتحوّل المنفى إلى فضاء مفتوح على المجهول فيكون الموت أكثر تمثيلا لواقعة النفي، إذ أن مختلف التأمّلات تشير الموت فضاء لها"[1].

نال الفضاء عند القدماء حظّه من الاهتمام و الدّراسة رغم عدم خضوعه للإجراءات النّقدية المتعارف عليها في جلّ الدّراسات المعاصرة، إلّا أنّ ذلك لم يمنع المفكّرين العرب القدماء من الإدلاء بدلوهم و الوقوف على حيثيات الفضاء و مكنوناته في النّص الشّعري القديم، الذّي حفظ هذه الدلالة بين طيّات نصوصه، فتنوعّت الأمكنة و صارت محطّة تجاذبتها أفكار النّقاد القدماء.

يتّخذ المكان في الشّعر الجاهلي صورا متعددة تضفي على النّص الشّعري بنية شعرية تفرض على الشّاعر الخضوع إلى نسقها لتتحوّل إلى بنية لغوية، تتجلّى فيها ذات الشّاعر مبرزة العلائقية التّي تشدّ أزر الشّاعر المتهافت على الأمكنة بمختلف مواقعها محاولا في ذلك بعث حركة دءوبة و حياة متجددة على هذه الأماكن التّي دبّ فيها الخراب و أحاطها الموت من كلّ فجّ، و من هنا غدت أحد المواضيع القادرة على سبر أغوار القصيدة، و على ضوء هذا المعطى يستجيب الفضاء لخطاب الشّاعر،" الذّي يحاول أن يسمو به

[1]- جمال مجناح. دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر.أطروحة دكتوراه. جامعة باتنة. 2007/2008ص69

وبالزّمان"[1]، فخطاب الشّاعر لهذه الأمكنة تفرضها ضرورة حتمية، تتلخّص في ارتباطه الوثيق بهذا الفضاء الذّي يستحيل عليه الانفصال عنه، لأنّه يبقى دائما راسخا في ذهنية الشّاعر الباحث طورا على استرجاعه إذا دعت إليه الظروف النفسية المتأزّمة، واليائس طورا من مغادرة المكان كرها، إنّه صدام الشّاعر بواقعه الاجتماعي و النّفسي لذلك يحاول الظهور بمظهر المتعالي على المكان و السامي على دلالته اللّغوية.

إنّ الشّاعر من خلال استرجاعه للمكان الّذي غاب محاولة شاعرية لإعادة بناء ذاته، لأنّه إذا ما أحسّ في قرارة نفسه خارج المكان يتسلّل الدّمار الكلّي إلى الدّيار، هذا ما يدعوه إلى استحضاره في أي لحظة من اللحظات يحسّ فيها بأنّ الهدم قد يطال هذه الأمكنة فالحضور الذّهني و الجسدي أمام الأطلال يؤدّيان إلى عملية بناء لها لذلك يستبدل فعل السّكون" ***Actiond'arret*** " بفعل الحركة" ***Action de fait*** " ليعيد تشكيل جزيئات المكان قول الشّاعر:

قِفَا بِالدِّيَار الّتي لَمْ يِعْفِهَا القِدَمَ بلى، و غَيرَهَا الأَرْوَاحُ و الدِيمُ[2]

فالفعل قف دلالة على الانهيار الذّاتي لنفسية الشّاعر، الّذي أرقه السكون و أرهقته متطلّبات واقعه الاجتماعي، فخلق ديمومة و حركية لهذه الأطلال من أجل استرجاع جماليتها، و من ثمّ التّغلّب على غطرسة الدلالات لفكّ وثاق نفسيته من عنجهية الموت الّذي صنع القطيعة مع المرجعية التّاريخية للمكان référent historique du lieu و في الوقوف على الأمكنة انصياع و طاعة لأوامر الذّات و متطلّباتها الّتي أرغمت

[1]- هنري ميشونيك. راهن الشعرية. تر.عبد الرحيم خزل. منشورات الاختلاف. الجزائر ط1 ص198

[2]

الشّاعر على حين غرّة على تحقيق رغباتها، الأمر الّذي جعله يتجرّع مرارة هذا الفراق أمام خلوّ هذا الفضاء من الأحبّة.

إنّها جدلية الغياب و الحضور الّتي أرخت بظلالها على يومياته، فهذه المعادلة الزّمنية المكانية، تفرض على الشّاعر الجاهلي قبول نتائجها دون رفض، لأنّ الوقوف على الأطلال عملية استرجاع تراسلية لزمن بات من المستحيل إعادته واقعيا و هو ما يعرف بشعرية التأويل الإسترجاعي***Poetecite del'interpretation retrospective***

ولعلّ أبرز غياب يسجّله الشّاعر الجاهلي و تحفظه حفريات الذّات الإنسانية ودلالاتها المتناثرة عبر صفحات المدوّنة الشعرية العربية يتجلّى في استحواذ فكرة المكان وأنطولوجيته الدّلالية على مخيّلة الجاهليين، فيرصي ذلك انهيارا معرفيا و فناء سيكولوجيا لذات الشّاعر." فعندما يشغل المكان الجزء الأكبر من الاهتمامات يغيب الإنسان، و في لحظة الانهدام الحضاري، لا يلتفت إلى فناء الإنسان بل إلى مكانه المتهدّم الأثير و الاهتمام بالمكان على حساب إنسانية الإنسان فيه قهر ذاتي معيوش، له أكثر من مظهر سلوكي"[1]، فالتهافت على الأمكنة قتل لواقع تعامل معه الشّاعر بحذر، و قفز على سيادة الذّات وقمع لمكنوناتها، فيستبدل ذلك القهر بالرحلة، لأنّ فيها جلاء للاستبداد المكاني واستقلالية عن سلطة قرار القصيدة الطّللية.

من هنا تخيم حالة من الشدّ و الجذب علاقة الشّاعر بالمكان و تظلّ الصّلة بينهما مهدّدة بالانقطاع والتّوقف في أي لحظة، لأنّ مرحلة الاغتراب على المكان بدأت تلوح في الأفق و أضحت تنثر خيوطها بين ثنايا القصيدة الطّللية، و الانفصال عنه ليس إلا مسألة

[1]- سعد حسن كموني. الطلل في النص العربي. دار المنتخب العربي. لبنان ط1 1999 ص93

وقت،" فعلاقة الشّاعر بالمكان تغدو علاقة مهزوزة و مخلخلة و إنّ هذا الاهتزاز في العلاقة مع المكان يقود الشّاعر إلى الانفصال عنه...و تشعر ذات الشّاعر بأنّها خارج المكان، والخروج عنه يحدث صدمة و هزّة[1]". لقد وصلت مرحلة التّواصل اللغوي بين الشّاعر والمكان إلى طريق مسدود، فهو يضطر إلى زيادة كمّ من الدلالات المكانية، أي تراسل في المباني، ليبقى على ذلك الخيط من الأمل في عودة العلاقة من جديد، حيث تتكاثر هذه الدّلالات لتخلق صيرورة لا منتهية بينه و بين الطّلل.

إنّ ابتعاد الشّاعر عن المكان في فترة زمنية محدّدة، لا يغدو في الواقع إلا أن يكون فيه نشر وتأسيس لعودة بذور الأمل في بعث الحياة من جديد و توقف زمني لعناصر الموت المكاني." فالشّاعر يضطر إلى مغادرة المكان بعدما تلوح في أفق انتظاره دلالات الموت المكانية، و عليه يضطرّ إلى الانفصال عنه حتّى يعيد للمكان شيئا من البهاء و الإشراق"[2]، لذلك أفرزت هذه العملية نتيجة حتمية و مسلمة دلالية لا مفرّ منها فكلّما افترق الشّاعر عن المكان كلّما بزغت و أشرقت عناصر البقاء، و استقرّت في مخيّلته فكرة الوجود ،وانزاحت بين جدران تلك الديار المقفرة صور الهلاك والمنية، لتعيد الذّات الشّاعرة تأسيس وتشكيل كيانها الوجودي المفقودين في المكان.

و يستوقف الشّاعر الجاهلي تأملات جوهرية في نصوص المدوّنة العربية ذلك أنّ المكان المفقود يتطوّر بشكل إيجابي في مخيلة الشّاعر الذّي يعيده من مرحلة الانهيار إلى مرحلة يفرغ فيها مكبوتاته، حيث تحل محلّ صور الدّموع المكفكفة، صورة الحبّ و الإنعتاق

[1]- موسى سامح ربابعة. الشعر الجاهلي. مقاربات نصية.دار الكندي. الأردن. 2002 ص22

[2]- المرجع نفسه ،ص24

من جبروت الزّمن، فيتواصل الشّاعر مع قوى المكان، فيغدو في لحظة من اللحظات مكانا يستجمع فيه الماضي المغيّب، تتهاوى صور الخراب و الموت المتدفق من ثنايا البيئة الجاهلية، و هي" مقابلة تنقل الشّاعر من محاولة نظم دموعه إلى محاولة التأمل فيها. و هكذا ينتقل المكان إلى موقع محبوب مفضل، لأنه يعطي الشّاعر فرصة الإفصاح بعد أن كان ينطوي على الإعجام المبهم"[1]. إنّها ظاهرة تأنيس المكان و التعايش معه بعد أن كان قوة أسطورية يستحيل للشّاعر أن يتآلف معه، لأنّه كان يستمدّ مكنوناته و جبروته من ثنايا الماضي التليد، ليستفرغ الشّاعر هذا الفزع و الخوف في عصارات التاريخ، محاولا فتح نافذة الأمل بإعطاء هذا المكان حقّه من الحبّ، لأنّ الذّكريات المحبوبة مازالت تنخر يوميات الجاهلي، من هنا اضطر إلى استبدال معالم الرهبة و زوايا الخراب الّتي ألمت به و بالمكان إلى إفرازات للحنين و المحبّة و البهجة.

9-2- شعرية الخطاب الضمني للمكان:

" إنّ استعانة المخاطب بالضمني كان يهدف تمرير خطابه إلى المتلقي كحيلة لبلوغ الغايات المنشودة، منها تحسيس المتلقي بالمكانة الّتي يحتلّها ضمن التّاريخ الماضي والحاضر"[2]

حفظ الشعر الجاهلي خطابا مخفيا(ضمنيا) يروم فيه الشّاعر أن يشرك الآخر(المتلقي)، في صراعه المرير الذّي طفا على يومياته، حيث تزاور المكان و تبدي بكل أشكاله و أنظمته الدّلالية، وحيثما وجه الشّاعر وجهته إلا و أطبق الصمت و السكوت على محياه، و طفق يبحث عن مجيب لأسئلته، المتوارية خلف جدران المكان، الأمر الذّي عجل إلى استدعاء

[1]- حسن البنا عز الدين. الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي و النظرية الشفوية.عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية. مصر ط1 2001 ص96

[2]- حمو الحاج ذهبية.لسانيات التلفظ و تداولية الخطاب. دار الأمل. تيزي وزو. ص196

متلقي يبادله خطابا استفهاميا ضمنيا، هادفا من وراء ذلك تأكيده على أهمية الدّور الذي يلعبه المتلقي من اجل إزاحة السّتار عن الخطاب الضمني، طريقة إيحائية تأثيرية methode de illocutoires reactifsتجعله قريبا من الشّاعر، الذي يلجأ إليها لتعرية خطابه من الاستفهامات و التّساؤلات" إنّ استعانة المخاطب بالضمني كان يهدف تمرير خطابه إلى المتلقي كحيلة لبلوغ الغايات المنشودة، منها تحسيس المتلقي بالمكانة التي يحتلّها ضمن التاريخ الماضي و الحاضر"فالبوح بالأسرار علنا لن يزيد إلا تعقيدا لحالة اليأس، التي ورثها الشاعر من طول الأمل الذي خيّم عليه في رؤيته لاستواء المكان و عودة من عمروه برهة من الزمن، و هو ما يؤسس لتجدد الحياة، إلا أنّ تفاؤله سرعان ما يعتريه الشّك، فتخذله آماله، فلا يجد إلا الأطلال لمساءلتها أسئلة خفية، لعلّها تمطره بوابل من الأجوبة، تغنيه عن السؤال، و لكنّ أمد الأسئلة يطول، ويظلّ الشّاعر يبحث عن شريك له، يتجاذب معه الحديث، فيختار المتلقي فيحاول أن يمرر له رسالة مفادها اقتسام معه أنين غياب الأهل عن المكان الذي فقد معالمه، و تهاوى بناؤه، و صار صرحه عرضة للتلف و النسيان، داست أرضه المقدّسة البقر الوحشي، فاضطر الشّاعر بقصيدته إلى إثارة المتلقي فهو القادر على إخراجه من دائرة الغموض و الاستفهام، و هو في ذلك يريد أن يضع حدّا لقهر مكاني لازمه فترة طويلة، حاول من خلالها الشّاعر أن يحقق وثبة و حركة انتقالية يتجاوز بها متغيرات الزّمن و التي تمثلت في زوال المكان و ما احتواه من أهل و أحبّة.

إنّ الشّاعر وفق هذه الإستراتيجية الخطابية ـ خطاب الضمني ـ استدرج المتلقي و أراد أن ينتزع منه اعترافات عن جدوى وقوفه بهذا المكان، و هل بإمكانه البقاء أمام هذه الدّيار الدارسة؟تعدّ هذه الأسئلة في مجملها خيط أمل رفيع لدى الشّاعر الذي ارتأى من وراءها كسب ودّ المتلقي ومن ثمّ الوصول إلى هدفه المتمثّل في الخروج من براثين الغموض و اليأس اللتان غمرتا مخيلته، وقذفهما في مفكرة المتلقي، و هي طريقة اهتدى إليها الشّاعر من أجل تبادل الهموم بينه و بين المتلقي، وتسليط الضوء عليه، و استشعاره بالدّور الذي يجب أن

يقوم به، سواء بإعادة بناء الدّيار ذهنيا واستدعاء الأهل و الأحبة لاستيطانها خياليا، أو بإيجاد حلول إستعجالية حتى لا يفقدها الشّاعر بعد أن فقد المكان المادّي و بالتّالي تسترجع حيويتها و نشاطها و ذكرياتها.

إن الهوية الابستمولوجية identification épistémologique للمكان الشغل الأكبر للشّاعر، إذ في كلّ وقفاته على الأطلال و ترحاله المستمرّ إلى أماكن مختلفة طفق يترصّد مواضعها، يستذكر فيها مرحلة التّعمير، يصور خرابها و فراغها فأنتج ذلك بكاء مريرا، و خوفا من بلوغ هذا الانفعال صداه و وصوله إلى مواقع مختلفة تحمل أهلها على معاتبته، استدعى الشّاعر متلقيا ليبلغه ما أصابه من نائبة و مصيبة، و هو ما كان له ردّا جميلا من قبل المتلقي الذي قبل مهمّة حمل أوزار الشّاعر و أحواله المرثية، الأمر الذي كان له وقعا إيجابيا على نفسية الشّاعر." فالمقدّمة الطّللية جزء من المعلقة و نصّ افتتاحي***texted'ouverture*** موطئ لما هو أساس فيها، وموازي(***Unparatexte***) للأقسام التي تليها، وظيفتها استباقية***Anticipative***وغايتها إنباء المتلقي بمقاصد الشّاعر و مساعدته على تمثل خصائص خطابه (***Discoursd'assistance***)، و علاقتها ببقية أقسام المعلّقة علاقة تفاعلية"[1]. فتعدّ بمثابة عنصر تنبيه و تذكير للمتلقي للاستعداد من أجل تحمّل أعباء إخلاء المكان ومغادرة الأهل.

فحيث تتوجّه أنظار الشّاعر مترصّدة بواطن المكان و استكشاف مكنوناته، فما على المتلقي إلّا الرضوخ لمطالب الشّاعر ومرافقته داخل المتن الشّعري ومن ثمّ استرداد ما اغتصب منه قهرا في الأوساط الدّلالية للمكان.

يقول زهير بن أبي سلمى:

أَمِنْ أمّ أوفى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلّمِ بِحَوْمانة الدّرّاج فالمتثلِّم

[1]- عامر الحلواني. شعرية المعلقة.امرؤ القيس . لبيد بن ربيعة . زهير بن أبي سلمى. كلية الآداب و العلوم الإنسانية وحدة البحث في المناهج التأويلية. تونس ط 2007 ص 154

و دَارٌ لَهَا بالرَّقمتين كَأَنّها وَشْمي في نَواشِرِ مِعْصَمِ

بِهَا العَيْنُ و الآرَامُ يَمشين خِلْفَةً وَ أَطْلاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثِمِ

وقفت بها من بعد عشرين حجة فَلَأْياً عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ

أثافي سُفَعاً في مُعَرّس مرْجَلٍ ونُؤْيًا كجِذْمِ الحَوْضِ لَمْ يَتَثَلّمِ

فَلَمّا عَرَفْتُ الدّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا أَلا أنعم صَبَاحاً أَيُّها الرَّبْعُ و أسْلَمِ[1]

يستفتح الشّاعر زهير بن أبي سلمى المقام بالتّساؤل عن مكان "أمّ أوفى" الذي تحول بعد ذلك وانفصل إلى موقعين، ثمّ إن البعد الزمني الذي طال لم يأت بالجديد و بقيت غائبة، حاول البحث عنها داخل هذه الأماكن إلا أن فرصته لم يكتب لها النّجاح، و هكذا بعدما فقد الشّاعر أمي أوفي فقد المكان الحسي، و زاد الجرح ألما، و بقي يكابده بتجدّده دون الوصول إلى علاج نهائي.

و إن كانت الدّمنة آثار الرّماد الذي خلفته قبيلة الشّاعر خلفها لم تجب عن غياب الأهل والأحبّة، فإنّ الشّكوك تراوده، و تبقيه دائما في جوّ التّساؤلات، و معرفة الطّلل يتوقف على يقينية الدّمن والتّعرف عليها في الساعات الأولى من بروزها، إذا بقيت تلك الملفوظات المكانية يشوبها الحذر والاحتمال،" و قد وضعت هذه العلامات المكانية ملفوظ الشّاعر في إطار زماني احتمالي"[2] فالأماكن التي تفنّن الشّاعر في سردها و ذكرها قد أربكته و جعلت أقواله تحت وطأة الاحتمال، و إن كان زهير بن أبي سلمى يعتمد في إصدار أحكامه على الحكمة و التأني فهو شيخ خبر الحياة، و كأنّه لا يريد أن يميط اللّثام عن جوانب مهمّة من خفايا المكان، بل يحاول أن يدع الفرصة للمخاطب ليستتبع حيثياته و يترصّد حركاته ،ومن

[1]- زهير بن أبي سلمى. الديوان: شرح وضبط عمر فاروق الطباع .دار الأرقم.بيروت.(د.ت)ص65

[2]- عامر الحلواني. شعرية المعلقة. . لبيد بن ربيعة . زهير بن أبي سلمى. كلية الآداب و العلوم الإنسانية وحدة البحث في المناهج التأويلية. تونس ط 2007 ص155

ثمّ تحديد المسائل الكبرى التي غمرت مخيّلة الشّاعر. لهذا يبدو دور المتلقي محصورا في استنطاق الدلالات اللفظية للمكان في النص الشعري، و معرفة الوظيفة الشعرية لها، لأنّها السبيل الوحيد الذي يجعل المتلقي خاضعا لسياقاتها ،وبعد أن يتأكّد الشّاعر من امتلاك زمام مخاطبه بالسيطرة على حواسه يلقي إليه بالمضمون الذي قال الشّعر من اجله فلا يجد المخاطب أمامه إلا الاقتناع به و تبنّيه و تلك القدرة على التّحكّم في مختلف مدارك المتلقي هي التي جعلتنا نعتبر أهم قوة عنده هي القوة التأثيرية التي تشمل فيما تشتمل عليه وظيفة الإقناع التي تصل إليها عبر ما سميناه وظيفة الإمتاع و هي بدورها تتولّد عما يدخله الباثّ على رسالته من محسّنات تعطيه خصائصه الشّعرية أو تصنع جانب الشّعرية فيه"[1] محاولة تستدعي التحرك من جانب المتلقي ليبدي ردّ فعله والمتمثّل في تعاطفه الإنساني مع الشّاعر الذي أخذ منه الزمن المتسارع أهله و أخلى المكان من ساكنيه و قضى على الحياة فيه، أو إعلان الحرب عليه لأنّه المتسبّب الأول في تفريق الأحباب، فأسباب الموت قد دبّت فيه، والقحط و الجدب ألقيا بشراكهما على المكان و حاصراه من كلّ حدب و صوب فتبيّن أنّ لا نجاة من جفاف المياه و غورها و إنقاذ المكان من تسلّل القحط و الإبقاء على نبض الحياة فيه، ليتشجّم المتلقي بكاء الشّاعر الذي بعث بذبذبات اليأس في نفسية المخاطب الذي لا يتوانى في التعاطف مع المخاطب، فيصدر تبعا لذلك.

وزهير بن أبي سلمى في بداية معلّقته يستجمع قواه و يدحض شكوكه التي تهاوت عليه عندما أجبر المكان أمّ أوفى على مغادرته على حين غرّة، فتتلاشى ضبابيته التي دامت عشرين سنة شرب فيها الشّاعر كأس حنظل الغياب و النفي، و يعرّي وجه المكان المنسي ليحفّه بأيقونة المعرفة التي تجلّت في ظلّ توالي الأحداث المضطربة على حياة الشّاعر، فتوظيف فعل "عَرَفْتُ" دفعه إلى التّخلي عن البحث الدءوب على معالمه، و أدرك أن بقاء

[1]- د.محمد عبد العظيم. في ماهية النص الشعري.إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي. المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع. لبنان. ط1 1994 ص181

الأحوال على حالها دون معرفة لا يخدم إلا العناصر التي عاثت فيه فسادا، فقدسيّة المكان و حفاظا على تاريخه الحافل بالمغامرات أرغمت الشّاعر على استخدام فعل عرفت مباشرة بعد توالي سنين العجاف، دون بسط السيادة المعرفية عليه، لتنتشل أفق انتظار المتلقي من الخيبة، و يؤكد بما لا يدع مجالا للشّك ان العملية التواصلية بين المخاطِب و المكان والمخاطَب تراسلية (***Reotrospective***).

وقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْرِين حِجَةً فَلَأْياً عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ

فَلَمّا عَرَفْتُ الدّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا أَلا أَنْعَم صَبَاحاً أَيُّها الرَّبْعُ و أسْلَمِ[1]

أخفى الشّاعر بقايا الدّار التي تُركت، رغم عدم إعلانه ذلك علنا، لدواع نفسية، إلا أنّه يستدرك ذلك في البيت الثاني، و يفصح عن حقيقة مرة، هي أن الدّار ما هي إلّا بقايا، من نؤي و أحجار تُركت، لإخفاء الإقامة المؤقّتة التي سادت ثمّ بادت في هذا المكان.

[1]- زهير بن أبي سلمى:الديوان.شرح وضبط عمر فاروق الطباع.دار الأرقم.بيروت.(د.ت)ص65.

الفصل الثالث

التناص والتشكيل الإيقاعي للمكان

1- مفهوم التناص.

2- التناص اللفظي للمكان.

3- التكرار الصوتي للفونيم في الأماكن:

4- تكرار الحروف:

الفصل الثالث:

التناص والتشكيل الإيقاعي للمكان

1- مفهوم التناص:

شكّلت السرقات الأدبية في النقد العربي القديم، الإرهاصات الأولى، لكينونة النصوص وتوالدها. عبر مراحل وحقبات من الزمن، سواء تواجد فيها الأدباء والشعراء في فترة زمنية واحدة أو تباعدت بينهم،

إلاّ أن الأكيد هو التّعالق الشديد بين هذه النصوص سواء في الجانب اللفظي أو من خلال المعنى، إلاّ أن الأمر الذّي توقف عنده النقاد المعاصرون، هو اجتياز لفظة التناسق للدلالة على هذا التعالق، فانطلقت المناهج النقدية المعاصرة في سبر أغوار النّص الأدبي، محاولة ملامسة البنية العميقة، فرجّت النّص رجًا، لأجل استنباط الدلالة المعرفية والقبض على القيمة المتحولة والثابتة له ، فأخذت هذه المناهج على عاتقها ضرورة البحث في مكامن النّصوص، لاستحضار ذلك التماثل والتعالق الذّي سبغ هذا الأثر الأدبي أو ذاك، وللبحث عن سليل النّص الثاني من الأول، و«كلّ نصّ سيكون ذاتًا موحدة مستقلة لكنّه قائم على سلسلة من العلاقات بالنّصوص الأخرى سواءً تمّ ذلك بالحوار أو بالتعدّد أو بالتداخل أو الامتصاص»[1] ما يفضي إلى أنّ هناك أبوة للنّصوص وتداخل قد يستقر في الجانب اللفظي الدلالي، أو في دلالته الضمنية، مما يخلق ذلك التواشج بين الماضي والحاضر، بحيث اعتبر ذلك إيداعا يَسْلَمُ

1- مصطفى السعدني. التناص الشعري قراءة أخرى لقضية منشأة توزيع المعارف مصر د.ت ص78

الشاعر بوقوع في التكرار «الذّي يُعْلِنُ عن موت الحاضر كلية في إعادة الماضي بكليته واهتموا أيضًا بالتوليد الذّي يجمع بين الماضي والحاضر في رؤية خاصّة»[1] وهي طريقة ومنهج وسبيل يمنع النّصوص من أن يصيبها الأفول فيبقى كحبل الوريد إذ تستمد هذه النصوص من بعضها البعض فسيفساءها، «فأي نص مهما كان ليس إلا إركاما وتكرارًا لنواة معنوية موجودة قبل»[2] ومنه يصطنع لنفسه خطابًا تماثليًا ومن ثم فإنّ النّص الثاني يخرج من رحم النص الأول للدلالة على فحواه، لتتجلّى العناصر المشتركة بين هذه النّصوص وتتقوى فيما بينها وتتجاور ، <<فنصوصه يُفَسَّرُ بَعْضَهَا بَعضًا، وتَضمَن الانسجام فيما بينها، أو تعكس تناقضًا>>[3] فبديهي أنّ السرقة الأدبية التّي أطلقت قديمًا من قبل العرب على أنّها طريقة تُضْعِفُ وتنزل هامة وقامة الأديب الفذ لأنّ فيها تجسس نصي ماثل تحوّل في مفهومهم إلى سرقة لحقوق الغير،حكم سابق لأوانه ،فمما لاشك فيه أن حركية الإبداع في نص سابق ،تدفع ببعض المؤلفين إلى اتخاذه نموذجا للسير على خطاه . <<فإنّ المتناص في الفكر العربي المعاصر لا يُمَارَى على محاورة نص آخر والامتصاص منه ما دام المتناصّين مقتنعين بأنّ الكتابة الراهنة ليست في حقيقتها، إلا استبدالاً لكتابة سابقة، والنّص المائل إلا مزيجا من نصوص أخرى كثيرة «مجهولة»[4] اختارت النسب الغامض إدراكًا منها، بأنّ لقاءها متوقف على نبض النّصوص التّي حَاوَرَتْهَا وانسالت منها الدلالة لتغور في السياق المعرفي، وتتوارى في عمق النّص الأدبي.

1- مصطفى السعدني. التناص الشعري قراءة أخرى لقضية منشأة توزيع المعارف مصر د.ت ص82

2- محمد مفتاح. تحليل الخطاب الشعري. إستراتيجية التّناص.المركز الثقافي العربي. المغرب ط3 1992 ص25

3- المرجع نفسه ،ص125

4- عبد الملك مرتاض : نظرية النّص الأدبي. دار هرمة الجزائر ط2 2010 ص264

وما من شك «فإنّ أهمّ ما انتهى إليه التّناص في تأسيساته أنّه خلّص النّص من الانغلاق على نفسه، والانزواء حول ذاته، بل جعله ينفتح على كلّ النصوص في العالم، فكأنّ التناص ذو نزعة .–اجتماعية وإنسانية معًا»[1] كما أنّ التناص يخلق فسيفساء بين النصوص ويجعلها تتوالد، الأمر الذي يكون له أثرا واسعا على مستوى السياق المعرفي للنص ،فيؤدي إلى انفتاحه على دلالات لانهائية ، فكان حريٌّ منَّ الباث أن يتجاوز كل الاتهامات، التّي تتهاطل عليه والتّي مفادها أنّ النّص قد سُرِق وتمَّ السطو عليه. وبهذا تفتح قداسة النّص أمام الاستبدال والتغيير لأنّ الانغلاق لا يفيه حقَّه «فالنّص يعيد توزيع اللغة فهو حقل لإعادة هذا التوزيع. ولعلّ أحد مسالك هذا التعويض والتطنيب هو أولاً وأخيرًا استبدال للنصوص أو لشذرات منها، وذلك ممّا كان، وممّا يكون، من حول النّص المائل، وفيه فكلّ نّص هو تناص تمثَّلُ فيه نصوص أخرى على مستويات مختلفة، وتحت أشكال قد لا تعتاص على الإدراك إلاَّ قليلاً، سواءً ما سلف من نصوص الثقافة وما حضر، فكأنّ كلّ نصّ هو نسيج جديد من شواهد مُعَادة»[2] ومن هنا يمكن القول أنّ وميض النّص الثاني في النّص الأول، حيث يمكن الاشتغال على الدلالات الواردة في النّصين ومن ثمّ سبر أغوارهما للوقوف على التمطيط والتمدّد الذّين احتفى بهما النّصان معًا ومنه يبقى «التناصّ وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه، إذ يكون هناك مرسل بغير متلق متقبل مستوعب مدرك لمراميه»[3] وبالتالي فالنّص إذا لم ينفتح أمام متلقي، فإنّ العملية التواصلية تغيب وبالتّالي تغيب التقاليد الأدبية والمعاني، «وعلى هذا فإنّ وجود ميثاق، وقسطًا مشتركًا بينهما من التقاليد

1– عبد الملك مرتاض : نظرية النّص الأدبي. دار هرمة الجزائر ط2 2010 ص281

2-Barther roland. théorie du texte, in encyclopédie universalise, p998

3– محمد مفتاح. تحليل الخطاب الشعري (استيراتيجية التّناص) المركز الثقافي العربي. المغرب ط3 1992 ص134-135

الأدبية، ومن المعاني ضروري لنجاح العملية التواصلية» وعلى هذا الأساس فإنّ أي نصّ لا يمكنه أن يخلَّ من فسيفساء نصوص سابقة أولاً حقة، لأنّ بها يستمر نبض الحياة فيها وإلا فشلت العملية التواصلية التّي يُفقد فيها المتلقي، لأنّ هذا الأخير في الدراسات النقدية المعاصرة يمكنه أن يكون منتج ثانٍ وهكذا دواليك، «وبهذا يصبح التناص الأساس، الأول لـ: ظاهرة لا نهائية المعنى في إستراتيجية التفكيك، ومن ثمّ يغدو امتدادا لأحدّ من الدلالات والتأويلات الصائبة والمحتملة، القصدية وغير القصدية»[1] الأمر الذّي يُسهلُّ انصهار النّصوص في بوتقة واحدة، ممّا يفضي إلى لانهائية المعنى.

احتفى الشّعر الجاهلي بصنوف مختلفة من النصوص، التّي أوردت في جلّها حضارة لغوية راقية، تُغري قارئه، وتفتح أمامه سبل الغوص في أعماقه من أجل استنباط مدلولاته، ولأنّ النّص العربي القديم وثيقة لغوية ثبتت لنا تفوق العربي في المجال الإبداعي المرتبط دوما بقدرة الشاعر على تمثيل ووصف كل ماهو ظاهر في عصره ، حيث تجلى في المدركات الحسّية التّي غار في لجها الشّاعر، الذّي أيقن أنّ عالمه المادي المحاط به لا يمكن تفسيره إلا بالتأكيد على ماديته، ومن خلال نقله لصور ذلك العالم المرصّع بالحسيات «ولأنّ الأقاويل الشعرية تقوم على مبدأين: هما «الانفعالية» و «الحسّية». والانفعالية مبدأ يشير إلى غاية الشعر وقدرته على إثارة المتلقي كما يشير «الحسّية» إلى طبيعة المدركات التّي تشكل مادة الشعر ومعانيه»[2] وهي من أولوياته لتكون له رسالة إبلاغية قائمة على أساس مبدأ التأثير و التحفيز. و لأن الشعر الجاهلي امتص تلك المدركات الحسية، و أنزلها في قالب شعري واحد، تراءت

1- عميش عبد القادر شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر. منشورات دار الأديب، وهران. د.ت. ص86

2- جابر عصفور .الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب .المركز الثقافي العربي.المغرب ط3 1992 ص300

بعض النصوص و كأنها خرجت من رحم واحد و انسلت، لتعبر عن موضوع واحد شغل جميع الشعراء، و من ثم تداعت الدراسات القديمة و المعاصرة على هذا النص معتبرة إياه في بعض القراءات أنها نصوص تم السطو عليها و هو ما أطلق عليه بالسرقات الأدبية، و لعل ما أثاره ابن سلام الجمحي حول هذا الموضوع اتجاه في هذا السبيل "فاحتج لأمرئ القيس من يقدمه قال ما لم يقولوا، و لكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، و استحسنها العرب(شعراء و نقاد)، و اتبعته فيها الشعراء؛ استيقاف صحبه، و البكاء في الديار، و رقة النسيب"[1] ما يوحي أن قول ابن سلام فيه الكثير من الوضوح، فإذا صنف امرؤ القيس في أولى الطبقات الجاهليين، فإن الأمر يعزوه أن أشعاره قد تم إتباعها من قبل الشعراء اللاحقين، و امرؤ القيس شخصيا يصرح بذلك عندما قال:

وَ هَبَ لِي القَصَائِدَ النَوابِغُ إِذْ مَضَوا أَبُو يَزِيدٍ و ذُو القُرُوحُ و جَرْولُ[2].

فالشاعر يشير و يقر على الامتداد الزمني و التواصل اللغوي لهذه القصائد، ما يفتح الباب على مصراعيه، للتأكيد على التعالق السابق و اللاحق لهذه النصوص، مما يضعها تحت مجهر مصطلح التناص. و من هنا فإن ثمرة ذلك التداول الشفوي لهذه الأشعار، قد أبقى بها في دائرة التناص الذي صنعته الرواية الشفوية، مما انعكس ذلك في مرحلة التدوين، و بالتالي فالنصوص الشعرية التي دونت، تبدو للعيان في بعض المواطن أنها صورة طبق الأصل لنصوص أخرى" و واضح أن الأول من المعلقاتيين يفترض أن يكون هو المؤثر، و اللاحق له هو

1- محمد بن سلام الجمحي، طبقات نحول الشعراء، تحقيق محمد شاعر(مطبعة المدني)القاهرة1974ج1ص55

2- امرؤ القيس. الديوان.تح،حجر عاصي،دار الفكر العربي ،بيروت،ط1 1994ص32

المتأثر"[1] مما يصنع تلك السلسلة المتلاحقة بين المؤثرين و المتأثرين، حيث يمنح كل شاعر لاحق من سابقه قالبه و يبني عليه قصيدته فتتشاكل الألفاظ و المعاني"و قد جاء التناص المنصرف إلى ذكر الديار، و البكاء على الآثار، انعكاسا طبيعيا للخيال الجاهلي الذي كان مقصورا على التفكير، لدى الشعراء بعامة و المعلقاتيين بخاصة في تلك الديار المقفرة، و الرسوم البالية"[2] و على هذه الشاكلة ، تزاحم الشعراء لتأدية طقوسهم المتشابهة معددين تلك الأطلال و الرسوم و الديار و المنازل، و كأنها منطلقات مكانية حاولوا أن ينقلوها من أطراف وأماكن محددة، للوصول بها إلى آفاق واسعة، باعتبار غياب الأحبة و الأهل و اندثار الأماكن، مسائل إنسانية تتطلب تضافر الجهود من أجل الذود عليها، و حمايتها من امتداد الزمن الذي طوقها من كل جانب، و على هذا الضوء، تساقطت تلك الألفاظ و تداعت عند كبار الشعراء. و عليه كيف يمكن النظر إلى هذه الأماكن؟ و ما الجدوى من تكرارها؟

إن أبرز ما يشكله حضور الأمكنة في الشعر الجاهلي هو توافد الشعراء على مقارعة بعضهم البعض واتخاذ طريقا ومسلكا واحدا، إذ اتجه أغلبهم إلى عملية تدوير نفس الأماكن خاصة حين يستفتحون قصائدهم الطوال، حيث تتكرر الألفاظ الدالة على الأماكن عند أغلب الشعراء، وهو ما ينم على أن هذه المواضع قد ألهمت الشعراء وجعلتهم يصطفون في طابور واحد من أجل ترديدها لأنها خلفت آلاما نفسية، وتركت آثارا عميقة في وجدان الشعراء، إذ أضحى نسيانها ضرب من الخيال «لأنها تعطينا —على اختلافها– نصا شعريا

1– عبد الملك مرتاض. المعلقات السبع مقارنة سيميائية أنثربولوجية لنصوصها.منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق ط 1999 ص365

2– عبد الملك مرتاض. المعلقات السبع مقارنة سيميائية أنثربولوجية لنصوصها.منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق ط 1999. ص370.

تناصيا مكرورا فعلى ما في هذا النص من خصائص شعرية متميزة بعض التميز تدل على فردية كل شاعر وعلى شخصيته الشعرية، إلا أن هذا الموضوع العام أو السياق العام الذي تدور حوله معاني المقدمة وتراكيبها يكاد يكون نفسه في أغلب الأحيان، ناهيك عن بعض المقدمات التي تأتي في بعض أبياتها متضمنة في أبيات أخرى من مقدمة أخرى، ثم إن هناك ذكرا مكررا لآثار الدار وبقاياها ولوازمها تتكرر بأساليب متشابهة»[1]، لقد أضحى التكرار واقعا دلاليا في الشعر الجاهلي، فمن خلاله رام الشعراء ملامسة السمات الجمالية التي حفظتها الأمكنة في تخوم النص الشعري، وبدا ذلك التكرار سمة أسلوبية، الغاية منها إبداء مقاومة جماعية صادرة عن مجموعة من الشعراء، والتي من خلالها أبرزوا أن المصير واحد، ولا يمكن لأي شاعر أن يخرج عن الجماعة القادرة على إنقاذه من مخالب الوحدة والتفرد.

2- التناص اللفظي للمكان:

يلج في ثنايا النص الشعري الجاهلي، مقوماته الأساسية التي أقام عليها بنيانه المرصوص، فبالإضافة إلى صور المرأة، و الحيوان، و المطر، و ما كان لهم من روابط، زادت في متانة نسج النص، فإن المكان و ما شكله من ثوابت قاعدية، فرضت على الشعراء الانطلاق منه، و مقارعته، استجابة لسلطة الضمير الجمعي، من هذا المنطلق، استوقف هؤلاء الشعراء الدمن. و بكوا و استبكوا،"و قد لا يعود ذلك في رأينا، إلى قصور في المخزون اللغوي لدى هؤلاء، أو لدى أولئك؛ و لا إلى ضيق في الأفق الخيالي، و لكن إلى انضواء المعلقاتيين من

1- بوجمعة بوبعيو، جدلية القيم في الشعر الجاهلي، رؤية نقدية معاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط.2001، ص.42.

حول مسائل متقاربة، حتى إنهم كانوا يتعمدون التقارب فيها أو التناص من حولها"[1]. فاندفعوا حولها، هادفين إلى تحقيق مسعاهم، و هو تملك هذه الأماكن و عدم التفريط فيها، لأنها تمثل وجودهم، ماضيهم، حاضرهم و مستقبلهم، و على هذا الأساس تعددت هذه الألفاظ و تناصت بين هؤلاء الشعراء "فتشابه اللغة و تماثلها يدلان على تشابه الخيال و تماثله"[2]، فالقضايا الكبرى التي شغلت الشعراء يشترك فيها جميعهم لذلك يحاولون أن يتضامنوا فيها بينهم للتخفيف من وطأة الاندثار و الزوال اللذان لحقا بهذه الديار، و حولها إلى رسوم وأطلال.

"أي أن المحاكاة الشعرية تحقق غايتها عن طريق التخيل الشعري و عن طريق الوزن في نفس الوقت"[3]

إنّ الألفاظ التي استقاها الشعراء نابعة من تصورات أنطولوجية، دفعتهم دفعًا إلى تكرارها، فهي قادرة على أن تحيي الضمائر والنفوس التّي انغمست في ملذات الحياة. وبالتّالي فالعودة إلى الوراء وتذكّر غياب الأهل واندثار الأماكن، كلّها قضايا جوهرية، عبدت الطريق أمام هؤلاء الشعراء من أجل تبني خطابًا تكون له مرجعية صوتية، أي اختراق جدار العتمة، يتطلب الاعتماد على وسائل لغوية دلالية تحدّث مكوناتها صدًا صوتيًا، «فالأصوات في الشعر قيمة مستقلة عن مهماتها التوصيلية عبر اقترانها بعضها البعض، تحقق القيمة المستقلة

1- عبد الملك مرتاض. المعلقات السبع مقارنة سيميائية أنثربولوجية لنصوصها.منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق ط 1999 ص368

2- عبد الملك مرتاض. المعلقات السبع .مقارنة سيميائية أنثربولوجية لنصوصها.منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق ط 1999. ص369.

3- جابر عصفور.الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب. المركز الثقافي العربي.بيروت ط3.1992 ص153

للأصوات من خلال التميز النطقي للأصوات في الشعر»[1] فيؤشر ذلك أن الألفاظ وما تحدثه من وقع أثناء تكرارها، يتخطى كثافتها الدلالية، ليصبّ في كونها مرفأ يتمّ فيه خلق جمالية، تسمح للناظر والقارئ، تقبل ما جاءت به الأشعار من أسرار وخفايا باطنية « إنّ تكرار الأصوات والكلمات. والتراكيب ليس ضروريًا لتؤدي الجمل وظيفتها العفوية والتداولية، ولكنّه «شرط كمال» أو «محسن» أو «لعب لغوي» ومع ذلك فإنّه يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطب الأخرى الإقناعية»[2]، وعلى ضوء ذلك، اختار الشعراء الوقوف عند هذه الأماكن وتكرارها لما انطوت عليه الحياة الجاهلية من ضيق في الآفاق، واشتداد جذوة الفراق وأمام هذه المعضلة كَابد الشّاعر عرصاتها وقيعانها[3].

متمسكا بالبكاء كحل لإطفاء الاغتراب والوحدة. «لقد كان مثل ذلك الوضع الراكض في نفق ضيّق، وفي حيّز محدود الآفاق على السّعة الجغرافية، عاملاً قويًا على شيوع البكائيات، وظهور ما يعرف بالطلليات، تقليدًا شعريًا في بناء القصيدة العربية الأولى»[4] فاستوجب ذلك البكاء على تلك الديّار نزوعًا جماعيًا من قبل الشعراء آملين فيه بصيص أمل لإعادة تشكلاته ومن ثمّ الانقطاع الكلي مع الماضي، «في الأطلال يبحث الشّاعر عن رموز حياتية جديدة»[5] تغنيه عن السؤال، الذّي طال أرجاء المكان، وخاب الشّاعر ظنّه عندما لم يعثر على أي تفسير لهذا الغياب وهذا الاندثار، ما أوحى إليه صعوبة تحديد ملامحه إلاّ بعض

1- حسن ناظم. مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي بيروت ط 1 1994 ص81

2- محمد مفتاح. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص). المركز الثقافي العربي المغرب ط3 1992 ص39

3-امرؤ القيس:الديوان.شرح وتحقيق حجر عاصي.دار الفكر العربي.بيروت .ط1 .1994.ص09

2- عبد الملك مرتاض. المعلّقات السبع. اتحاد الكتاب العرب دمشق ط 1999 ص370

3- علي مراشدة .بنية القصيدة الجاهلية. عالم الكتب الحديث الأردن ط1 2006 ص178

الذكريات والنؤي التّي بقيت عالقة في ذهنه. إنّ أثر الزمن كان من بين المحركات والدوافع التّي قذفت قلوب الشعراء بمتابعة و إعادة بعض الألفاظ وتكرارها متناصّين مع بعضهم البعض، ممّا يبقى ذلك تقليدًا تنْبِضُ فيه الشعرية «التّي تحدّد درجتها، إن تضخمًا أو تضاؤلاً بمدى إحساس الذات الشّاعرة بموقعها في أبعاد الوجود (زمانًا ومكانًا)، وانفعالها به لحظة توثّبها لإنشاء النّص وتحفزها له»[1] إنّه القناع الواحد الذّي ارتداه جميع الشعراء للتغلّب على مأساوية الحاضر، فالمعاناة واحدة، لذلك حمل الشّعراء لواءًا واحدًا، يتلخص في أنّ الموت والحياة ثنائيتان متصارعتان لا تقبلان الالتقاء، ومن هنا فالمكان لا يمكن أن تغادره هاتان الثنائيتان، مما أوجس في نفوسهم خيفةً فانطلقوا يتحدثون عن موضوع واحد، أرقّ الشّعراء جمعيًا. « وعلى هذه الشاكلة يقف الحاضر والماضي كقطبين متقابلين يحكمان المكان يمثل الأول ال « هنا» المخرب، العدواني، ويمثل الثاني ال «هناك» الذّي كان يؤمِّنُ السعادة، وينتهي جدل الحركتين القائم في مخيّلة الشّاعر إلى طغيان الصورة الآنية وسيطرة الحاضر بعذاباته، بينما يأخذ الماضي بأمكنته في التلاشي والغياب»[2] فيفقد الشّاعر توازنه، ويدخله ذلك الموقف الدرامي في دوامة من الأ لم والحزن.

قِفا نَبكِ مِن ذِكْرَى حَبيبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِوى بَينَ الدَخُولِ فَحَوْمَلِ

فَتوضِحُ فَالمِقراةِ لَم يَعفُ رَسمُهَا لِما نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمْأَلِ

تَرَى بَعَرَ الآرَامِ فَي عَرَصاتِها وَقيعانِها كَأَنَّهُ حَبُّ فُلفُلِ

4- فتحية كحلوش. بلاغة المكان. قراءة في مكانية النّص الشعري. مؤسسة الانتشار العربي. لبنان ط1 2008 ص71

2- المرجع نفسه ،ص71

وَإِنَّ شِفَائِي عَبرَةٌ مَهَراقَةٌ فَهَل عِندَ رَسمٍ دارِسٍ مِن مُعَوَّلِ[1]

ويقول طرفة بن العبد :

لِخَوْلَةَ أطلاَلٍ ببرقة تهمد تَلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ اليَدِّ[2]

ويقول زهير بن أبي سلمى:

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ بِحَوْمَانَةِ الدُرّاج فَالمُتَثَلَّمِ

وَدارٌ لَها بِالرَقمَتَينِ كَأَنَّها مَراجِعُ وَشمٍ في نَواشِرِ مِعصَمِ

وَقَفتُ بِها مِن بَعدِ عِشرينَ حِجَّةً فَلَأياً عَرَفتُ الدارَ بَعدَ التَوَهُّمِ

فَلَمّا عَرَفتُ الدارَ قُلتُ لِرَبعِها أَلا عِم صَباحاً أَيُّها الرَبعُ وَاِسلَمِ[3]

وَيَقُولُ عَنْتَرَة:

هَلْ غادَرَ الشُعَرَاءُ مِن مُتَرَدَّمِ أَمْ هَلْ عَرَفتَ الدارَ بَعدَ تَوَهُّمِ

يَا دَارَ عَبْلَةَ بِالجَواءِ تَكَلَّمي وَعَمي صَباحاً دارَ عَبلَةَ وَاِسلَمي

فَوَقَفتُ فيها ناقَتي وَكَأَنَّها فَدَنٌ لِأَقضِيَ حاجَةَ المُتَلَوِّمِ

حُيِّيتَ مِن طَلَلٍ تَقادَمَ عَهدُهُ أَقوى وَأَقفَرَ بَعدَ أُمِّ الهَيثَمِ[1]

1- امرؤ القيس. الديوان.شرح وتحقيق حجر عاصي .دار الفكر العربي.بيروت .ط1. 1994ص10/9.

2- طرفة بن العبد .الديوان دار الآفاق .الجزائر.(دت) . ص35

3- زهير بن أبي سلمى، الديوان.شرح وضبط عمر فاروق الطباع .دار الأرقم .بيروت.(د.ت).ص65/64.

يَقول الحارث بن حلزة اليشكري:

آذَنَتنا بِبَينِها أَسماءُ رُبَّ ثاوٍ يُمَلُّ مِنهُ الثَواءُ

آذَنَتنا بِبَينِها ثُمَّ وَلَّت لَيتَ شِعري مَتى يَكونُ اللِقاءُ

بَعدَ عَهدٍ لَها بِبُرقَة شَمّا ءَ فَأَدنى ديارَها الخَلصَاءُ

فَمَحيّاةُ فَالصَفاحُ فَأَعلى ذي فِتاقٍ فَغَاذِبٌ فَالوَفاءُ

فَرياضُ القَطا فَأَودِيَةُ الشر بُبِ فَالشُعبَتانِ فَالأَبلاءُ

لا أَرى مَن عَهِدتُ فيها فَأَبكي اليَومَ دَلهاً وَما يحير البُكاءُ[2]

يَقول الأعشى:

يَسْقِي دِيَارًا لَهَا قَدْ أَصْبَحَتْ غَرضًا زورًا تَجَانَفَ عَنْهَا القَودُ والرَّسلُ[3]

ويقول النابغة:

يَا دَارَ مَيَّةَ بِالعَلْيَاءِ فالسَّنَدِ أَقْوَتْ وَطَالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الأَبَدِ

وَقَفْتُ بِهَا أَصَيْلاً كَيْ أُسَائِلُهَا جَوَابًا وَمَا بِالرَّبَعِ مِنْ أَحَدِ[4]

إنَّ القارئ لهذه الأشعار والمتبصّر فيها يلمح التّناص الذّي وَرَدَ عِند هؤلاء

1-الزوزني:شرح المعلقات السبع .دار الآفاق.الجزائر.(ت .د).ص104/103

2- الزوزني:شرح المعلقات السبع .دار الآفاق.الجزائر.(ت.د).ص117.

3-المرجع نفسه، ص221.

4-المرجع نفسه،ص 09 .

المتَنَاصّين بين الطّلل، والرّسم والدّار، المنزل، يؤكّد أنّ الوقفة الواحدة التّي وَقَفوها اتجاه ذلك التغيير والاضمحلال الذّي مسَّ هذه الأماكن. فيعي أنّ التراقب الزمني الذّي حلّ بها، وَجَاشَ على رقبة الشعراء كَانَ وَاحِدًا<<وَعَلَى هَذَا فَإِنَّهُ لَيْسَ غَرِيبًا أَنْ تَبْدَأ ست عشرة قَصيدَة من مجموع ثَماني عشرة بِتَصوِير الطلل أو بالكشف عَنْ حَالَةِ الهَمِّ والحُزْن التّي يُعَانِي منها الشّاعر»[1] فانساق يغطي ضعفه وهزيمته بالتداول اللفظي بين الشعراء لهذه الدلالات، لذلك ألقينا في بعض القصائد أن شعرية التأويل الاسترجاعي (***Poéticité de l'interprétation rétrospective***) هي المهيمن (***Dominante***) على حياة الشعراء و يومياتهم، خاصة عند الوقوف أمام هذه الأماكن الدراسة، لما فيها عودة إلى الماضي المليء بدفء الأهل والأحباب وانتصار على الفراق والغربة، فالشّاعر في كلّ هذا «يَرْتَدُّ نَحْوَ المَاضِي فِي حَرَكَة مُوَاهمَة يبعث من خلالها الفعل والايجابية في محاولة لمواجهة لحظة الحَاضِر وما يمثّله من قلق وضعف وعجز»[2]، إنَّ الرَهبَةَ خَلَقَت ذلك التعدّد والتكرار لدى عَامَة الشعَرَاء، إذ شَاقَتْهُم الحَيَاة، وَأصبَحَ التّردّد على هذه الأماكن يلقي بثقله على أنفسهم فَطَفَقُوا الحضُور أمامها، تلبيَةً لنداء الضمير، الذّي حثّهم على استذكار الماضي، لأنّ الحاضر عجز على استرجاعه.

1- علي مراشدة .بنية القصيدة الجاهلية عالم الكتب الحديث. الأردن ط1 2006 ص180

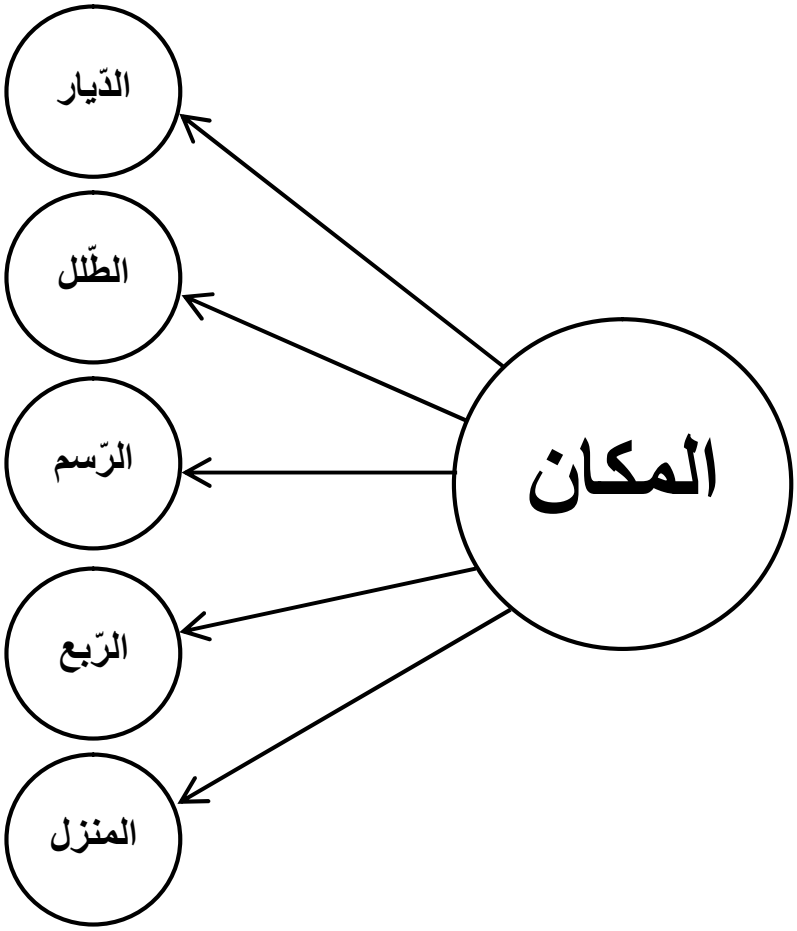
2- علي مراشدة .بنية القصيدة الجاهلية عالم الكتب الحديث. الأردن ط1 2006 ص180

الشّعراء	الدّار	الرّسم	الطلل	المنزل	الربع
أمرؤ القيس	/	02	/	01	/
طرفة بن العبد	/	/	01	/	/
لبيد بن ربيعة	01	/	01	/	/
عنترة بن شدّاد	03	/	01	/	/
زهير بن أبي سلمى	03	/	/	/	02
الحارث بن حمزة اليشكري	01	/	/	/	/
الأعشى	01	/	/	/	/
النابغة	01	/	/	/	/

إن قراءة سريعة لهذا الجدول، تظهر لنا، تنّاص جميع الشعراء المعلقاتيين في مفردة الدّار، ما يوحي أنها تركت لديهم هزات عنيفة، ومنه يمكن القول، فالطلل إلا جزء من هذه الدّيار التّي يسارع الشعراء إلى تكرارها في نصوصهم، فالطلل يحكي مأساة، تتأسّس في استيطان فكرة الخراب في مخيّلة الشّعراء، ورغم ذلك فقد تناصّ فيه ثلاثة شعراء وهم طرفة بن العبد، لبيد بن ربيعة وعنترة بن شداد، فقد حاول الشعراء الثلاثة ركوب موجة واحدة من

خلال تكرارهم لهذا اللفظ، «فالتّناص، إذن محكوم بالتطوّر التاريخي إن في مواقف المتناصّين أوفي مواقف المهتمين من الدارسين، فالقدماء على مختلف أجناسهم وأمكنتهم وأزمنتهم كان يغلب عليهم الدّعوة إلى إتباع سنن السّلف، فالخروج عليه إبداع وابتداع »[1] فالسّير على خطى الأولين، مفتاح لابدّ على كلّ شاعر حمله من أجل الولوج إلى ثنايا النّص، ومن ثمّ التعبير عن باطن الذات، وتحديد ميولاتها المكانية، وبالتّالي اختيار الألفاظ المناسبة، والتّي يمكنها أن تبرز توجّهات الذات الأمر الذي يدفعها إلى الميل أكثر إلى المكان التي تجد فيه ضالتها، فتتواشج الذات السابقة لشاعر أول مع ذات لاحقة لشاعر ثاني من أجل أن يتناصا في لفظة واحدة، تعبيرا منها عن صدق المأساة، التّي خلّفها المكان، وحفرها في تجاعيد الذاكرة.

1- محمد مفتاح. تحليل الشعري (إستراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي . المغرب ط3 1992 ص133 / 134



إنّ الشاعر يحاول أن يتجاوز بذاتيته كل القوانين التّي ترتكز عليها مادة الشعر سواء في المعاني أو الأفكار والتّي بدت في جلالها وهوانها أو صدقها وكذبها فحقيقة ذّات الشّاعر «إنّما تكمن في الشّكل الذّي تتخذه هذه المعاني، وفي طريقة الصياغة التّي تخيل إلى المتلقي أمرًا من الأمور، يفضي به إلى اتخاذ وقفة سلوكية بعينها، تتجلّى في فعل أو انفعال»[1] إنّما الصورة المثلى التّي يرى فيها المعلقاتيون عالمهم الداخلي، وقد مارس فيه المكان بكلّ تنوعاته الدلالية عنفوانه، مما جعلهم يتقبلون ذلك الفعل والقهر، المستمد من قبل المكان، وبالتّالي كان رّد فعلهم أنّهم

1- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقد البلاغي عند العرب المركز الثقافي العربي لبنان ط3 1992 ص316

استدعوا تلك الألفاظ والدلالات لتتموضع في خطاباتهم، داخل قالب، يتخذ أشكالاً مختلفة، تسمح للقارئ بالتدخل من أجل فكّ شفراتها، واستجلاء مكنوناتها، فخاض الشعراء منطلقًا امبريقيًا، حاولوا فيه الخروج من هذه الأماكن ككتلة واحدة، تنطلق من التساؤل عن هذه الأمكنة المخربة، لتصل إلى البكاء الذّي يؤكد على الهزيمة المتوقعة أمام هذه الأماكن المهدمة «وهذا لا يعني أن الشّاعر كان يحلّل وضعًا فلسفيًا بل أنّه ربط بين ظاهرتين تتشابهان، اندثار البيوت ورحيل الأهالي عنها»[1]

3- التكرار الصوتي للفونيم في الأماكن:

يخلق التكرار الصوتي إيقاعا موسيقيًا، يختزن بين مواقعه خطابًا دلاليًا، يبرز دينامية لغوية يسعى فيه المخاطب إلى إحكام نسج النّص ومن ثم إطلاق العنان لخاصيته اللغوية وإبراز قدرته الإبداعية على تجاوز الممكن إلى اللاممكن. ومنه يستنبط القارئ رؤيا الشاعر باتخاذ الوظيفة التأويلية سبيلاً إلى الولوج إلى أغوار النّص. لاكتشاف المعاني المتعدّدة له.

إن التكرار الذّي يدرجه المخَاطِبُ في نصه يهدف من ورائه إلى تسليط الضوء على بنائه اللغوي، فتكرر الدلالات والفونيمات. (***Phonèmes***) مؤسَّس على التكثيف المتعمد في استعمال هذا أو ذاك من العناصر اللّغوية، فإنَّه يجعل من ذلك العنصر محلاً للملاحظة، كما يجعل منه عنصرًا نشطًا من الوجهة البنائية[2] ويحكم ذلك التكثيف اللغوي والتكرار الصوتي الذّي يروم فيه المخَاطِبُ إلى معانَقَة الشكل للمضمون حتّى تتعدّد المعاني ويَنكسّر في أعقابها كل هشاشة لغوية. تقضي إلى الإجهاز على البنية الداخلية للنّص الأدبي.

1- فتحية كحلوش. بلاغة المكان . قراءة في مكانية النّص الشعري: دار الانتشار ط1 2008 ص77

2- مهاد نقدي ، تحليل النّص الشعري، تر.محمد أحمد فتوح ،النّادي الأدبي الثقافي. السعودية ط1 1999 ص133

«فموسيقية الشعر تتولد من خلال ذلك التوتّر الذّي ينشأ حين نرى نفس الفونيمات الصوتية المتناغمة تحمل أثقالا بنائية متميزة وبقدر ما يتعاظم حظ الفونيمات المتطابقة صوتيًا من التنوع الدلالي، والقاعدي والإنشادي.. تتنامى موسيقية النّص الشعري بالنسبة إلى المتلقي»[1] الذّي يجمع كل إجراءاته النقدية من أجل القبض على المعنى الداخلي للنّص، ومن ثمَّ إخضاعه إلى سلطته اللغوية التّي تسمح له بتكثيف خياله الإبداعي القادر على محاكاة الأصوات الدلالية للحياة الواقعية «إن الفهم العميق لحقيقة أن الفونيم أو الوحدة الصوتية الأولى ليست ببساطة صوتًا ذات طبيعة مادية معيّنة، وإنّما هو الصّوت الذّي يحظى في لغة الفن بقيمة بنائية محددة، وعلى عديد من المستويات . هذا الفهم يضيء بخاصة قضية المحاكاة الصوتية، وعادة ما يتأكّد في هذا الصدد مدى القرابة بين الأصوات الشعرية والأصوات في الحياة الواقعية»[2] فتضع النّص في سياقه المعرفي، وتشحنه بدلالة لغوية تثبت الانفعالات الداخلية لبواطن الذات، لنرى عوالم الوعي في تخوم الوجدان الإنساني «ولن يبلغ الإيقاع الشعري ما يرجوه الشاعر له من نجاح إلا بتوثيق علائق القربى ووشائج الصلة بين إطار الوزن من ناحية وجرس الحروف من ناحية أخرى وهو ما يحقق في النهاية المحافظة على الخصائص الصوتية لكل جانب منهما، وبلورة شخصية الموسيقية للقصيدة»[3] وانطلاقا من البحث عن معاني الحروف، لابد من الإشارة إلاّ أن جل المعاجم العربية قد أولت عناية لهذه الحروف عبر صفحاتها، ويضرب اللغويون. رَدَحًا من الزمن لتخصيص أوقاتهم في البحث عن معانيها وترتيبها حسب إيحاءاتها الحسية والشعورية بعد

1-مهاد نقدي ، تحليل النّص الشعري، تر.محمد أحمد فتوح ،النّادي الأدبي الثقافي. السعودية ط1 1999 ص138

2- المرجع نفسه ،ص139

3- سعيد عكاشة : سيميائية الشعر.مقاربة في شعر الهذليين .أطروحة دكتوراه.جامعة سيدي بلعباس 2009-2010 ص186/185

فترات زمنية مرّت بها هذه الحروف بدءًا بالمرحلة الغبية ثم المرحلة الزراعية لتستوطن في المرحلة الرعوية* وهي أرقى المراحل التّي عرف فيها الحرف العربي استقراره وتميّزه عن باقي الحروف في اللغات الأخرى «ونظرًا لأنّ تراثنا اللغوي قد أبدع خلال المرحلة الرعوية على شفق الشعر وفي ضوء الخصائص الإيحائية»[1] وهي بالتّالي قد استوفت خصائصها الفنية لتتجه إلى الإيحاء بالأحاسيس الحسية والمشاعر الإنسانية ليبيّن أنّ هناك نظام فطري معيّن يحكم العلاقات الكائنة بين الحواس الخمس لسميتها وذوقياتها وشميتها وبصريتها وسمعيتها[2] إنّه نظام يخفي في بناه أسرار صوت الحرف العربي وجماليته الإيحائية والتّي عبّرت بحق عن عمق الإيقاع الموسيقي داخل هذه الأصوات مما انعكس بصدق على التلقي الإيجابي لهذا التراث العربي خاصة منه الإبداع الشعري من قبل المتلقي، الذي أدرك أن هذه الأصوات تتواشج فيها المشاعر الإنسانية والأحاسيس الحسية. «فإذا كانت الحروف العربية صالحة فعلاً للإيحاء بمختلف المشاعر الإنسانية، فإنّ الأصوات نفسها لابد أن تكون صالحة أيضًا للإيحاء بالأحاسيس الحسية والمشاعر الإنسانية»[3] تداخل يرغم الصوت على أداء وظائفه الدلالية ليحدث وقعًا موسيقيًا على النفس البشرية التّي تتهافتُ على انتشال المعاني الحقيقية لهذه الحروف والأصوات ومن ثمَّ البوح بالحالات النفسية والكشف عنها في مضامين النص الأدبي وخاصة منه الشعري وهي في حقيقتها حالات شعورية تومئ «بأنّ العربي اعتمد شعوره للاهتداء إلى أصوات حروفه

---

* – المرحلة الخالية : مرحلة اهتم فيها العرب على الأصوات الهيجانية والحركات العفوية للتعبير عن حاجاتهم.
المرحلة الزراعية: اعتمد فيها العرب على النطق ببعض أصوات الحروف للتعبير عن حاجاتهم.
المرحلة الرعوية: اعتمد العرب صدى أصوات الحروف في النفس للتعبير (ايحاء) عن حاجاته ومعانيه.

1– حسين عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها.اتحاد كتاب العرب. دمشق ط 1998 ص 28
2– المرجع نفسه، ص29
3–المرجع نفسه، ص 29

واستخلاص معانيها، استيحاء من العلم الخارجي بروح فنية خالصة وليس بملكة (عقلية . هندسية)»[1] ليتبيّن أن المواقف الإنسانية والأحاسيس الشعورية قائمة في النّص الشعري على أساس وجداني اختارها الشّاعر لتجسّد صيرورة انفعالية، داعمًا بذلك الاختلافات الجوهرية بين النّص الشعري والنثري وليختصر المعرفة واحدة هو أن الإيقاع الشعري يحمل دلالات نفسية تؤكد بما لا يدع مجالاً للشك أن فصل الإيقاع عن القصيدة قد يُلقي بها في غياهب الجبّ. ومن ثمَّ يصبح الشعر مجرد هيكل بلا أساس، يختفي ذلك التأثير في نفسية المتلقي «والإيقاع في القصيدة هو العنصر الذّي يميز الشعر عما سواه، فضلا عن أنّه حين يتخلّل البنية الإيقاعية. للعمل فإن العناصر اللغوية التّي يتشكل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى به في الاستخدام العادي»[2] لذلك يلعب الإيقاع دورًا مفصليًّا في تثبيت اللغة الشعرية للقصيدة ومن ثمَّ نسجها بموسيقى تطرب لها النفوس و تميل إليها وتُعقد إليها الهمم ، إنّ ما حظي به الشعر من موسيقى تطبعها الأوزان والقافية والتكرار اللفظي وموسيقى داخلية يفضي إلى الانتقال به من الجانب الراقي إلى الجانب الإلهامي، «**وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَا تُؤْمِنُونَ**»[3] وليخزن في جوفه كلمات نفسية وشعورية مما يدفع إلى القول أن الشعر له قواعد أساسية، إذا تخلى الشاعر عن مبدأ واحد اختلَّ للقصيدة، وبالتالي لا يؤدي الشعر وظيفته الإبلاغية على أكمل وجه.

1-حسين عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها.اتحاد كتاب العرب. دمشق ط 1998 ص37

2- مهاد نقدي. تحليل النص الشعري .تر .محمد .أحمد فتوح .النادي الأدبي الثقافي.السعودية ط 1 1999 ص96

3- سورة الحاقة،الآية، 41.

عَظُمَ الإيقاع في النّص الشعري، وأضحى قطعة أساسية يختارها للشّاعر لإبراز مواقف معيّنة، وتحديد اتجاهات نفسية طبعت حالته الشعورية رام تحريكها في نصه الشعري، لاستدراج السامع إليها «لأنّ تكرار الصوت يسهم في تهيئة السامع للدخول في أعماق الكلمة الشعرية»[1] وتوضيح مقاصدها وتشكيل إطار موسيقي يمنح للصوت بعده الدلالي ويلزم هذه الأصوات على إتباع الحالات النفسية التّي تساقطت وسط النسج الشعري، «إنّ خاصية التردد هي بعينها ما يحدد معنى الإيقاع، إن في الحركات الطبيعية للإنسان، وإنّ في نشاطه العملي على حد سواء»[2].

وتكرار هذه الأصوات فيه من البوح بأسرار شعورية داخلية، اعترت يوميات الشعراء، قد يعز استخدامها إلى عادات تاريخية، أو إبراز قدرات إبداعية من قبل الشعراء، ومهما يكن من أمر <<فإنّ الهدف من التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل هو التسوية بين ما ليس بمتساوٍ، أو بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع[3]>> بما يدخل في صناعة الشعر ويشد أوتاده ،ويظهر التنوع الموسيقي الذّي يحظى به عن بقية الأجناس الأدبية، ويبيّن الحركية والحيوية التّي ينبني عليها النّص الشعري.

وتبدو في غالب الأحيان أنّ الفونيمات «***Phonèmes***» يسعى الشّاعر في تركيبها لقياس خلجان نفسه ودفقان مشاعره، ومعرفة الاتجاه الشعوري الذّي انساقت النفس وراءه، وفي مقابل ذلك يرتقي الإيقاع إلى رؤية استيطيقية تفتح المجال أمام المتلقي من أجل سير

1- موسى ربابعة : قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي . دار جرير الأردن ط1 2010 ص23

2- مهاد نقدي ، تحليل النّص الشعري، تر.محمد أحمد فتوح ،النّادي الأدبي الثقافي. السعودية ط1 1999 ص95

3- المرجع نفسه ،ص 96

أغوار النّص الشعري ومنه اكتشاف مكونات المعاني وتحديدها بعد انحصارها في ذلك الخطاب، وبالتالي فالإيقاع: «يقوم بوظيفة جمالية مع غيره من عناصر تشكيل النّص الشعري، فهو يكمل بقية العناصر ويؤازرها في الوقت نفسه»[1] ليكون بذلك للنّص الشعري هيمنته الدلالية على بقية الأجناس الأدبية، مما يتيح له أداء وظيفته التصويرية، ويقيه مستنقع تضارب الدلالات.

إنّ بناء القصيدة وارتكازها على إيقاع سلس يعبّد الطريق ويفتح المجال أمام صدور سمفونية وطرب موسيقي منها، ينطوي على الحالات السيكولوجية الغائرة في أعماق النّص، فإنشادها يُخرج تلك الانفعالات. «فللإنشاد دائمًا جذوره الانفعالية الضاربة في أعماق الشخصية الإنسانية، فهو إذ ينبثق لا يكون مجرد أصوات بلة، وإنّما يكون مشحونًا بجملة الانفعالات والمشاعر التّي تعتري الشخصية في هذا الوضع أو ذاك»[2] في ضوء ذلك يعتبر الإنشاد العملية المحورية التّي بإمكانها أن تخرج براثين الانفعالات الشعورية التّي رانت على العالم الداخلي للإنسان الكامنة في أعماق النفس البشرية وهي من يحدّد بوصلة تلك الحالات الشعورية «ولأنّ الموسيقى الداخلية في الشعر ينبعث من الانسجام واللحن والإيقاع سواء في ذلك إيقاع الوزن، أم إيقاع النبرة أم الصوت أم النغم»[3] من هنا يرتبط الشعر بالإنشاد ويحتمي به، فلا ينفصل عنه إلاّ إذا اندثر الشعر وحلّ محله فن أدبي آخر، لا يرغوا إلى الإنشاد ولا يتطلع إليه، بل يقوم وفق مبادئ أخرى لا تعطي للإيقاع شأنًا.

1- سعيد عكاشة: سمياء الشعر.أطروحة دكتوراه.جامعة سيدي بلعباس 2010/2009 ص184

2- الدكتور أحمد محمود خليل .في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي.دار الفكر سوريا ط1 1996 ص2890/288

3- عبد القادر المازني. الشعر.غاياته ووسائطه. تح :فايز النرجسي.دار الفكر لبنان. ط1 1990 ص67

ولا يختلف اثنان أن طبيعة الشعر، تلزم تَجَمُّع مجموعة من الإيقاعات والتّي على إثرها تتموقع الموسيقى الشعرية «والتّي هي في الأصل نتاج تفاعل جملة من الإيقاعات، فثمّة إيقاع الحرف، وإيقاع اللفظة، وإيقاع التركيب، وإيقاع القافية وإيقاع البيت، وحدة موسيقية أكبر تتكامل بها وتكملها، تغنيها وتغتنى بها، فيكون حصيلة ذلك كلّه إيقاع كلّي متماسك»[1] يتخلى عن واحدية الصوت، ويستهدف لملمة تلك الأصوات في بوتقة واحدة تحقيقًا لموسيقى متوازنة تطرب النّفس وتغذي الروح.

وفي خضم الحديث عن الإيقاع والموسيقى، شهد الشعر العربي القديم جنوحًا كليًا إلتبني هذين القاعدتين شرطين أساسيين لإكمال مقومات الشعر التي قامت له قائمة انطلاقا من بوادر طبيعية ونفسية خلقت تلك الإيقاع، ليقف الخليل بن أحمد الفراهدي عند مقومات الشعر العربي القائم على مجموعة من التفعيلات والأوزان التّي تطبعه وتميّزه عن بقية الفنون الأدبية، ومن هنا يلخص لنا أنّ ميزان الشعر العربي هو إيقاعه وموسيقاه اللتان ينبني عليهما هذا الشعر وتشُدّ نسجه وتَحْكُم أوتاده، «ومجمل الأمر أنّ للأصوات قيمة تعبيرية أحيانًا تأتيها من خصائصها الفيزيائية والأكوستيكية (السمعية)»[2] ما يحيل إلى مزية الشعر العربي في إيقاعه الذّي يخلق عالمًا موسيقيًا مفعمًا بأنواع مختلفة من المعاني، التّي تختزن في طياتها صورًا متعدّدة لبواطن ومكامن الذات الإنسانية الغارقة في تحليل وجودها المادي، وتحديد الرؤى المتنوعة لهذا العالم الذّي فتَّح تأويلات لا نهاية لها لمشكلات الإنسان الأساسية كالحياة والموت.

1- أحمد محمود خليل: في النقد الجمالي، رؤية في الشعر الجاهلي.دار الفكر سوريا ط1 1996 ص290

2- محمد مفتاح . تحليل النّص الشعري (استيراتيجية التّناص) المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء ط3 1992 ص35

ومجمل القول أن الإيقاع أيقونة انفعالية، ارتبطت بالعوالم الباطنية للشّاعر العربي، حركها وفق املاءات الذات، وما علق بها من تجاذبات نفسية ورؤى ابستمولوجية لمسألة الكيان الإنساني، وصيرورة الأحداث المتعاقبة عليه.

تتداعى على الشاعر جملة من الأحداث فينقاد إلى متابعتها عبر قنوات دلالية. محاولاً فيها كشف غطاء الخفاء الذّي تجلّت فيه هذه الدلالات، ومن ثم إضفاء الملامح والمشاعر النفسية التّي استوطنت مخيّلته.

إنّ اللجوء إلى استخدام بعض الأصوات الحرفية (***Phonèmes***) في مدوّنته، هي في حدّ ذاتها محطة من محطات اللذة والألم، التّي أصابت الشّاعر وأيقظته من غيبوبته وشكلت لديه فارقًا زمنيًا ومكانيًا خاناه في كثير من الأحيان، فانتقل إلى استخدام تلك الدلالات والأصوات والفونيمات ليبرز مدى الألم الذّي بات يلقي بظلاله على نفسيته،من هنا غدت «القصيدة الشعرية الجاهلية، مرتبطة لعناصر مكانية وزمانية نابعة من البيئة الجاهلية فلا شك إن الوزن أيضًا ظهر نتيجة الزمان والمكان»[1]

تكرار الألفاظ:

لقد حضرت في النص الشعري الجاهلي الكثير من الألفاظ والفونيمات. وأوحت أثناء تكرارها كلّها، إلى تعلّقها وارتباطها بدوافع مكانية وزمانية، رام الشّاعر من خلالها أن يفتح بابًا يلج من خلاله القارئ والمتلقي من أجل سير أغوار النّص والبحث عن كيانه المعرفي و، والمكوث فيه مطوّلاً لاستقراء مدلولاته.

1- صلاح عبد الحافظ .الزمان والمكان وأثرهما في الحياة الشعر الجاهلي .دار المعرفة مصر ط1 1983 ص293

يقول النّابغة الذبياني.

أمْسَتْ خِلاَءً وأْمْسَى أهْلُهَا احْتَمَلُوا أخْنَى عَلَيْهَا الذّي أخْنَى عَلَى لُبَدِ[1]

فالشاعر متمسّك بتوقيت ماضٍ، اختصره في الغياب الكّلي للأهل وانتقالهم إلى مواطن أخرى، نظرًا لغياب الماء الذّي كان أحد العوامل المباشرة في مغادرة هذا المكان، فتكرار لفظة أمسى قد قادت مباشرة إلى التغيير الذّي أصاب المكان في كل أرجائه، ليَتْبَعَهُ الشّاعر بتوظيف لفظة ''أَخْنَى'' الدالة على التغيير ويكرّرها، هادفا إلى لفت أنظار الغافلين عن هذا التحول الذّي ما فتئ يطبق على الديّار والبيوت الهَدَمَ والزوال.

تطورت الفطنة الفطرية لدى الجاهليين وأصبحت أشعارهم متماثلة مع العالم الداخلي للشاعر الجاهلي، فتكاد تتساوى الحالة النفسية وأوزان الألفاظ التّي رتبها في نَظْمِهِ، مما اعتبر ذلك بمثابة تفوق لغوي جاهلي بامتياز، «وقد فطن الجاهليون بفطرتهم إلاّ أنّه لابد في الإيقاع من موافقة المعاني في حركاتها النفسية للأوزان في حركاتها اللفظية»[2] حتّى ينكشف ذلك المعنى الذّي يرسو على قاع النّص الشعري، ومن ثمّ يمكن للقارئ تتبع دلالاتها وفك شفراتها للقبض على المعنى المتحول والثابت معا. «وحشد أسماء تلك الأماكن وتكرارها يصنع إيقاعا نشطًا يلاحق الغياب كما يلاحقه الغياب في توتر تخلقه مقاومته جور الخلاء»[3] إنّه سعي متواصل من طرف الشّاعر مهمته، إيصال شكواه عبر قناة لغوية تكون سبيلاً إلى تعرية ما طغى على هذه اللغة من تكلّس ،فتتقوى أمارات الشّاعر الداخلية للبوح أكثر بأسراره النفسية جراء هذا

1- النابغة الذبياني.الديوان .شرح وتقديم عباس عبد الساتر.دار الكتب العلمية.بيروت.ط1 2004 ص10.

2- أدونيس. الشعرية العربية،دار الآداب،بيروت ط5 2000 ص40

3- حسنة عبد السميع، أحلام الخيال الفني، مستويات الدلالة في شعر ذي الرمة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط 1998 مصر ص51

التدافع المكاني الذّي استوطن مدونته الشعرية وبناء على ذلك تبقى اللغة وعاء يبني عليه الشّاعر ما اعتراه من حالات سيكولوجية «فبغير اللغة يستحيل المكان إلى صورة أو أيّ شيء مرئي يحتاج لمن يرسمه بالألوان والخطوط، لكن اللغة بمالها من قدرة على الإيحاء والتعبير عن الإحساس، تستطيع أن تقدم المكان في صورة يتحد فيها الزمن بالحدث، بالموقف الشخصي، بالشعور الوجداني بالرؤية الذاتية»[1] فتكثيف هذا الخطاب يجلي ذلك الغموض الذّي حال دون إبراز معاني ودلالات اللغة الشعرية ووظائفها في أتون النّص الشعري. ومن بين الدلالات والألفاظ التّي استند عليها الشّاعر الجاهلي، وسعى إلى تثبيتها في نصه الشعري دلالة ''الدّار'' يقول عنترة بن شداد:[2]

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمِ أَمْ هَلْ عَرِفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ

أعْيَاكَ رَسْمُ الدَّارِ لَمْ يَتَكَلَّمِ حتَّى تَكَلَّمَ كَالأَصَمِّ الأَعْجَمِ

يَا دَارَ عَبْلَةَ بِالجِوَاءِ تَكَلَّمِي وَعَسَى صَبَاحًا دَارَ عَبْلَةَ وَاَسْلَمَ

دَارٌ لآنِسَةِ غَضِيضٍ طَرْفُهَا طَوْعِ العِنَاقِ، لَذِيذَةِ المُتَبَشِّمِ

افتتح الشّاعر قصيدته بطرح تساؤل، أفرزه التعاقب الزماني والمكاني للأهل، وصيرورة الأحداث في هذه الأماكن، وما خلفته من بوادر أزمات نفسية للشاعر. فالخطاب الذّي مارسه يدخل في إطار بعث رسالة تحذيرية. أرصى فيها الشّاعر معالم تضرر المكان من متغيّرات جمة أهمها فعل الزمن، والطبيعة والحيوان الذّين عبثوا فيه ورسموا عليه صورًا ،تعاوروا

1- إبراهيم خليل .بنية النّص الروائي .الدار العربية للعوم لبنان ط1 2010 ص143

2- عنترة بن شداد .شرح المعلقات العشر .قدم له وشرحه.مفيد قميحة .دار الهلال بيروت 1997 ص273

على تثبيتها في نفسية الشّاعر، مما ولدت آلامًا، مستدامة، فحاول الإبقاء على المكان في لفظة ودلالة ''الدّار'' لأنّه لا يرضى بالزوال اللفظي للكلمة، وإن كانت الطبيعة المادية له قد فقدت جلّ ملامحها.

يبدو أنّ الشّاعر عند تكراره لهذه اللفظة، قد اختار الانمحاء الطبيعي على الانمحاء اللفظي، ورأى أنّ الذّي يخلد حياة الشّاعر هو تلك اللفظة التّي عبرت بحق عن تشبث الشعراء الجاهليين بالمكان، لأنّه كان يمثل وثيقة تاريخية جسّدت مرحلة طويلة من تاريخ الجاهليين، وما استفتاح قصائدهم بالمكان إلاّ دليل على وجود صلة وثيقة بينهم وبين هذا الامتداد الفيزيائي.

وتكرار لفظة ''الدّار'' ينطوي على محاولة فرض هيمنة دلالية، يراد بها نشر صدى هذه اللفظة وتأثيرها على المتلقي عبر سائر القصيدة، فإذا استفتح بها مقدمته، فإنّ ذلك دليل على رؤية استشرافية من طرف الشّاعر، أراد بها بعث إشارات وذبذبات انفعالية يكون لها صدى وتأثير في أرجاء القصيدة ووقع على نفسية القارئ ممّا يعد .... «وكذلك الشأن في سائر الألفاظ، فإنّها لا تلبث بعد طول الاستعمال أن تصير أصداءً تدوّي في جوانب النّفس ونواحي الفؤاد، فتترك أثرها ولا تجشّم الخيال تصويرها»[1]

يقول زهير بن أبي سلمى:[2]

لاَ الدَّارُ غَيْرَهَا بَعْدَ الأَنِيسِ، وَلَا بِالدَّارِ، لَوْ كَلَمَتْ ذَاتَ حَاجَةٍ صَمَّمُ

دارٌ لأسماءَ بِالغَمْرَينِ، مَاثِلَةٌ كَالوَحْيِ لَيْسَ بِهَا، مِنْ أَهْلِهَا، أَرِمُ

1- عبد القادر المازني. الشعر غاياته ووسائطه. تح .د.فايز نرجيسي. دار الفكر اللبناني لبنان ط2 1990 ص 41

2- زهير بن أبي سلمى .الديوان.شرح وضبط عمر فاروق الطباع.دار الأرقم.بيروت.(د.ت) ص78.

إن استخدام للفظة الدّار نابع من صدمة نفسية ألمت به جراء ضياع أغلى ما كان يملك، ومن هنا أصبحت النظرة الأولى التّي يلقيها الشّاعر على الدّيار نظرة حزن، فالارتباط الموضوعي بالمكان جعل خلاءها من خلاء كيانه «فإذا نظرنا إلى قطاع الأطلال مثلاً في القصيدة الجاهلية، سنجد أن الموسيقى فيه بعامة حزينة كئيبة، لأنّ عاطفة الشّاعر وتأثّرها بالزمن ونحو ذلك من مؤثرات أمْلَتْ عليه عباراته وألفاظه وتراكيبه اللغوية مما أنتج لنا بدوره موسيقا تشابه في ألحانها تشابه الوضع نفسه»[1].

لقد سارت الأوضاع على حالها ولم تتبدل، مما جعل الشّاعر يقتفي نفس الآثار السابقة التّي نهجها الأولون، فانقاد انقيادًا كلّيًا نحوها، فَذِكْرُ الدّيار وما عفا ها من رسوم يبرز له أنّه على شفى حفرة من زوال مُدْرِكَه ولو تحصن لفظيا بهذه الدّيار مما جعله يتخذها نموذجا شعريًا يختفي وراءه الشّاعر «فالشعرية لا تنسلخ عن المصير الإنساني عن الرؤيا، عن بطولة تبني الإنسان ومشكلاته وأزماته وصراعاته وأسئلته الممزقة التّي يواجهها بها وجوده المغلق، وبها يواجه اضطهاده واستغلاله وسحقه وبؤسه.ومطامحه وتطلّعاته»[2].

فأضحت هذه الدّيار تستوقفه لاسترجاع ماضٍ حاول الدّهر سلبه. وتتمحور رؤية الشّاعر للدّيار بأنها مكان لجمع الأهل لا لتفريقهم، وبالتّالي تكرارها وإعادتها يوحي بأنّه لا يريد التخلي عنها كما تخلى عن الأحبة.ممّا يظهر لنا من خلال ذلك شاعرية «تتجلّى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرّد بديل عن الشّيء المسمّى ولا كانبثاق الانفعال، وتتجلّى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرّد أمارات

1- صلاح عبد الحافظ. المكان والزمان وأثرهما في حياة الشّاعر الجاهلي.دار المعارف .مصر ط1 1983 ص271

2- نور الدين السد .الشعرية العربية .دراسة في التطوّر الفني للقصيدة العربية .ديوان المطبوعات الجامعية تج1 2007 ص9

مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة»[1] وتتمظهر هذه الألفاظ في ديناميكية لغوية تخطت دلالتها اللفظية الأولى وهي أن هذه الدّيار للساكنين، يقضونها هربًا من قساوة الطبيعة، إنّما هذه الدّيار ذات بعد لغوي دلالي تكمن في سياق الحذف والزوال الذّي سينخر أجواءها، ويزيل بقاءها، فالشّاعر يحاول البوح بإنسانيته، المتمثلة أساسا في قدرته على ردّ الزحف المتنامي بسرعة فائقة نتيجته كانت انهيارا مكانيا ونفسيا طال مخيّلة الشّاعر «فالتحليل أظهر لنا أنّ القصيدة استغلّت الظاهرة الطللية في الوجود الموضوعي لتحقيق وجود إنساني يمانع أمام الزحف الطللي ويقاوم أسبابه»[2].

بمعنى أنّ الشاعر لم يتخذ هذه اللفظة إلا لإبراز المعاناة التّي كابدها وسط رهانات كبيرة يودّ تحقيقها، ويصبو إليها، أوّلها التحصّن في مكان والاستقرار فيه وجلب الأهل والأحبة إليه.

ورغم ذلك الخلاء الذّي حملته هذه الدّيار وصَارَ يلازمها في يومياتها، فإنّ الإعمار لاَ يبرح مخيلة الشّاعر، فهو في نظره بعد معرفي استوطن داخل لغة الشّاعر «ليتخطى الموقف (التراجيدي) المأساوي الذّي توحي به رهبة الأطلال إلى موقف يوحي بالحياة والحركة والتناغم غالبًا. ويكون ذلك بعودة الحياة إلى الأطلال بعودة حيوان الوحش إليها وتوالدها فيها»[3] وما المرحلة إلاّ يقين من طرف الشاعر بأن ملء الفراغ الذّي تركه الأهل والأحبة قد أدى دوره عمل على خلقه حين نسج صورة حيوان الوحش وبسط هذه الدّيار كدليل قاطع على إعمار

1- رومان جاكبسون. قضايا الشعرية.تر. محمد الولي ومبارك حنون.دار توبقال.ط1. 1988ص58

2- سعد حسن كموني.الطلل في النص العربي.دار المنتخب العربي لبنان ط1 1999 ص83

3- نور الدين السد .الشعرية العربية.ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ج2 2007 ص30

ناشده الشّاعر لأهله، إلاّ أن ذلك لم يكتب له النجاح لتتولّى هذه الحيوانات مسؤولية إعمارها والتوالد فيها.

من الواضح والجلي أن فكرة الإعمار لا تكاد تبرح ذهنه فالشّاعر يسعى بما كلّ ما أوتي ، أن يواصل بقاءه ووجوده في هذا العالم المليء بالمتناقضات، متحدّيا الزمن الذّي لم يزدهم إلاّ نفورًا . وبالتّالي فالمرحلة إذا كانت جلاءً عن الهموم، فإنّ أكثر ما فيها اكتشاف بؤرة الزمن وفاعليته في وسط أماكنه أكثر جلاء لهذه الهموم «فلم يكن انتقال الشاعر مجرّد رسالة يريدها للتطرق إلى ذكر الحبيبة، بل هو أراد الانطلاق من حالة الدوران والتساؤل تلك إلى الرحابة والآفاق الزمانية والمكانية في الحياة الجاهلية»[1].

إن أهم شيء يبرز من هذه الرحلة هو سعي الشاعر إلى تخطّي هاجس السّكون وضيق الدّيار إلى فسيح الأماكن، خاصة وأن شساعة هذه الأماكن ستزيده أملاً في بسط نظرته المستقبلية «فكلّ عِبَارَةٍ لفظية تُؤَسْلَبُ وتحول بمعنى ما الحدث الذي تصفه، وتتحكم في التّوجه والنّزعة والهوى والمتلقي والرقابة المسبقة ورصيد الصيغ المنمطة وبِمَا أنَّ السمة الشعرية للعبارة اللفظية تبرز بقوة بحيث لا يتعلّق الأمر بالتّواصل بمعناه الدّقيق»[2].

لأنّ ما يهم الشّاعر في هذه اللحظة بالذات وهو يقف مباشرة أمام هذه الدّيار مخاطبًا إياها، تشبّثه بهذه اللفظة لأنّها تخلق ذلك التوازن بين أرض قائمة وثابتة في وجه التغيرات التّي أطلقها الزمن والموت، ومكان سيطرت عليه معالم الخراب والدمار، فيهدف الشاعر إلى «تحديد جغرافية المكان الذّي يصفه فوصل بين الأرض الباقية الصامدة في وجه الزمن والموت وبين

1- صلاح عبد الحافظ، المكان والزمان في حياة الشاعر الجاهلي دار المعارف مصر ط1 1983 ص279

2- رومان جَاكَبْسُونْ : قضايا الشعرية. تر. محمد الولي ومبارك حنون.دار توبقال.ط1. 1988ص64

الدّيار التّي زالت واندثرت آثارها بفعل الرياح والأمطار وصارت مرعى للحيوانات المتوحشة»[1] فيتمظهر خلال ذلك ازدواجية الخطاب المكاني للشّاعر فهو من جهة يرقب المكان وتغيّراته بنفس متألمة مما عانته من إفقار لهذه الدّيار ثم ما يلفت انحياز الشاعر إلى تبنِّ خطاب، يشدو فيها الإعمار لهذا الخلاء بعد انتشار الحيوان وسطها، ثمّ عودة النّماء إليها.

وهي كلّها علامات على مدى قدرة الشّاعر على خلق سياق دلالي، يكون قادرا على استيفاء اللغة لصيرورتها الزمانية والمكانية وسط هذا النسج اللغوي «ومن هذا السباق تتجلى اللغة الشعرية من خلال ازدواجية الوظيفة التّي تؤديها في ثنايا النّص»[2] الذّي ينفتح على تأويلات متعدّدة، ترسم للقارئ قدرته الاستنباطية على فض عذرية النص اللغوية، ومن ثمّ استنباط التراكمات الدلالية التّي تحيل إلى الكشف عن المعنى المضمر داخل النّص.

لا يبدو أنّ الرحلة التّي يتقوى بها الشاعر للخروج من بوادر أزمة نفسية تلوح في الأفق، إطار منفصل عن المكان، فالطلل يشحن الشّاعر بالذكريات السعيدة، وإن اختلطت بألم فراق الأحبة، إلا أن ذلك يعتبر باعث إيجابي على التواصل والترابط الذّي يكنّه الشّاعر للمكان والرحلة معا، فيغدو الأمر اندماجا استباقيًا للتحصّن من صيرورة الأحداث الشائكة المقبل عليها الشاعر في حيثيات القيمة الدرامية التّي تتوارى في أعماق النّص «وغالبا ما يظهر الترابط بين وصف الأطلال وموتيف الفراق، بحيث أنّ الجزء الأخير من (ب) أي الضغائن المرتحلة

1- عامر الحلواني .شعرية المعلقة.مطبعة التفسير الفني تونس ط1 2007 ص72

2- نوارة ولد أحمد شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدّس.دار الأمل.الجزائر.(د.ت).

يرتبط بوصف المكان»[1] الذّي يبقى امتدادًا لعلاقات تماثلية، تصطنع ذلك التوافق الدلالي بين هذه الألفاظ.

يقول النابغة :

فَلَمَّا أَنْ رَأيْتُ الدّارَ قَفْزًا وَخَالَفَ بَالُ أَهْلِ الدَّارِ بَالِي.

نَهَضْتُ إِلَى عَذَافِرَةٍ صَمُوتٍ مُذَكِّرَةٍ نجْلٌ عَنِ الكَلاَلِ

فِدَاءٌ لامْرَئٍ سَارَتْ إِلَيْه بِعذْرَةٍ رَبُّهَا عمِّي وخَالِي[2]

أُصِيبَ الشّاعِر بصدمة نفسية، جراء تغيّر أحوال البيت، وغياب الملامح الأولى التّي تُركَ عليها، فلم تعد الدّار تعرف من طرف الشّاعر، إذ سكنتها الغربة«لهذا نتمتّع بالألفة في المكان المتصل بمكاننا القديم، بينما تحاصرنا الغربة في الأماكن الجديدة تمامًا علينا»[3] لأنّ الأول يجلب إليه الألفة والأنس، ويقيه شر الاغتراب. «وبذلك ندرك أنّ من بين الأسباب التّي تحقق الاتصال في المكان هي غناه العاطفي بالنسبة للشخص الذّي يقطنه أو يحلُّ به»[4] فلا بديل لهذا المكان، فهو يجري مجرى الدّم، ومن يبدله إلا إنسان جاحد، ناكر للذة الذكريات السعيدة التّي احتضنها «ويتداخل الصوتان من جديد صوت الشاعر وصوتَ الديّار، صوت الحياةْ وصَوْتَ الفناء. في جدل مثمر خَصْبٍ نلمح فيه الشّاعر وقد ملأته روح الإصرار على المعرفة

1- ريناته ياكوبي.شعرية القصيدة العربية الجاهلية. تر.برابعة .دار جرير الأردن ط1 2011 ص48

2- النابغة الذبياني .الديوان.شرح و تقديم عباس عبد الساتر.دار الكتب العلمية.بيروت.ط1 2004 ص49.

3- فتحية كحلوش .بلاغة المكان.قراءة في مكانية النّص الشعري الانتشار العربي لبنان ط1 2008 ص178

4- المرجع نفسه، ص 178

وتجديد الانتماء والتوحّد»[1] إنّ الأبنية التكرارية الواردة في الشعر الجاهلي وخاصة منها المكانية كالدّيار، وردت تحمل الدّالات من سياقها الدلالي إلى المعنى،«ولا شكَّ في أن خلق مثل هذه النقاط الحساسة في السّياق يؤدي إلى رصد حركة المعنى للدالات المتكررة داخله، ذلك أن الدّال يتجوّل فيه من الصوت

إلى المعنى الداخلي من خلال شبكة العلاقات السياقية، فهو لا يبقي بؤرة تكرارية تؤدي دورًا إيقاعيًا فحسب، وإنَّما يصبح إلى جانب ذلك ذا دلالة على المعنى والفعل»[2] والشّاعر في هذا الأمر، لا يريد أن يكرّس هيمنة الدالات للقيام بوظيفة تكرارية، فارغة من المعنى، وإنّما يهدف إلى إعطاء جودة لهذه الدالات والألفاظ، للمضي قدمًا في أداء مهمتها الإبلاغية، عن طريق المزج بين السياق الدلالي والحركة الداخلية للفظ.

4- تكرار الحروف:

إن تأثير الشعر على المتلقي لا يتوقف على بيانيته من خلال الصورة التّي يسعى الشّاعر إلى ملامستها، عن طريق الخيال، بل يتعدى ذلك فهو يهدف إلى تحقيق أسلبة للمعنى ويكون ذلك بلعبه ببعض الحروف والكلمات وتكرارها مما «يحدث تيار التوقع ويساعدني في إعطاء وحدة للعمل الفني»[3] فيرفع وتيرة الإيقاع الموسيقي، ويجسّد دلالة الحرف، ويقوي نسج النّص الشعري. وظاهرة التكرار قديمة، تفطن لها النقاد والبلاغيون العرب القدماء، واللافت لدراسة هذه الظاهرة هو القرآن الكريم، حين اجتمع العرب للبحث في إعجازه «والتكرار يبدأ

1- وهب أحمد رومية .شعرنا القديم والنقد الجديد عالم المعرفة الكويت ط1 1996 ص152

2- فايز القرعان .تقنيات الخطاب البلاغي. عالم الكتب الحديث الأردن .ط1 2004 ص142

3- موسى ربابعة.قراءات أسلوبية في الشّعر الجاهلي.دار جرير الأردن ط1 2010 ص14

من الحرف ويمتد إلى الكلمة إلى العبارة إلى البيت الشعري وكل واحدة من هذه الظواهر تعيّن على إبراز دور التكرار»[1] وحين يتداعى التكرار في النّص الشعري بحروفه وكلماته وأبياته، فإنّ ذلك نمط من أنماط التماثل والتساوي الذّي «يخلق جوا موسيقيا متناسقا، فالإيقاع ما هو إلا أصوات مكرّرة وهذه الأصوات المكرّرة تثير في النفس انفعالاً ما»[2] فتتهافت سجية القراء على النّص الشعري لاستقراء مكنوناته وتحليل مستوياته بحثا عن المادة الخام اللغوية والأدبية التّي تَرَكَّبَ منها النّص.

انغمس الشعراء الجاهليون في تكرار الكثير من الحروف والكلمات والأبيات الشعرية، مما جعل النقاد سواء القدماء أو المحدّثين يشحذون أدواتهم الإجرائية من أجل إماطة السّتار عن هذه الظاهرة، مع إبراز معناها الحقيقي باستنطاق خفاياها في أتون النّص الشعري والذّي بدوره سيكشف على أي متقلب، أنبنى هذا النّص.

إنّ ميراث التكرار في النّص الشعري يكاد يبلغ نسبًا متفاوتة في القصيدة العربية القديمة أو الحديثة. وإن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على «أن أنماط التكرار على اختلاف ألوانها مرتبطة ارتباطًا وثيقا بالموسيقى سواء أكانت هذه الأنماط تكرار حرف أم تكرار البداية أم تكرار اللازمة»[3] ويحمل التكرار في ثناياه قدرة الشاعر على تفتيق اللغة الشعرية وبلوغ مراميها ومن ثمّ تفجير طاقاته النفسية «ولا شك أنّ أساليب التكرار المختلفة التّي وردت في الشعر الجاهلي تكون جزءًا من اللغة الشعرية، وهذه الأساليب هي مصدر من المصادر الأساسية

1-موسى ربابعة.قراءات أسلوبية في الشّعر الجاهلي.دار جرير الأردن ط1 2010 ص15

2- المرجع نفسه ،ص15

3- المرجع نفسه، ص17

الدالة على تفجر المواقف الانفعالية والتأثيرية»[1] لذلك ألفينا الشاعر الجاهلي يسلك دروبًا مختلفة للبحث عن أقطاب دلالية ولغوية ينفذ من خلالها، للتعبير عن فلسفته في هذه الحياة، والتأكيد على أن الإيقاع الموسيقي الذّي بنى عليه سياقه النّصي بواسطة التكرار يلج في خضم الهزات النفسية والانفعالية التّي طبعته نتيجة التوترات النفسية والانفعالية التّي علقت بعالمه الداخلي.

يقول زهير بن أبي سلمى:

أَمِنْ أمّ أوفَى دَمْنَةَ لَمْ تكلَّمِ بِحَوْمَاتِهِ الدَّرَاجِ فالمتثلّمِ

ودَارٌ لَهَا بالرَّقْمَيْن كَأَنَّهَا مَرَاجِيعُ وَشْمٍ فِي نَوَاشِرِ معصَمِ[2]

استغل الشّاعر فرصة مساءلته للمكان، فاسْتَدْعَى حرف الميم الذّي يعدّ من الحروف الشفوية، من أجل إظهار ذلك الاتصال المباشر الذّي يكنّه الشاعر الجاهلي للجانب الحسّي «وهكذا فإنَّ خصائِص صوت هذا الحرف موزعة من التمسي الإيحائي»[3] ما يبيّن استخدامه يصب في بوتقة التأثير المادي الذّي طغى على حياة الجاهلي، الذّي لا يؤمن إلا بالماديات، وبما أنّ الشاعر كان متعلّقًا كثير التعلق بالمكان الذّي أبدع في تصويره ، فقد اضطر إلى تركيب حرف الميم الذّي في «انطباق الشفة على الشفة يماثل الأحداث الطبيعية التّي يتم فيها السّد والإنغلاف»[4] الأمر الذّي يوحي أن الطلل الذّي ساءله زهير بن أبي سلمى الممتد في الطبيعة

1-موسى ربابعة .قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي دار جرير الأردن ط1 2010 ص18

2- زهير بن أبي سلمى.الديوان.شرح وضبط عمر فاروق الطباع .دار الأرقم.(د.ت) ص64.

3- المرجع نفسه، ص72

4-المرجع نفسه، ص72

يحتاج إلى معاملة خاصّة تنبع من الحنين على هذا المكان «الذّي يملك على الشّاعر نفسه حتّى استطاع من خلاله تكراره أن يجعله رمزًا مهمًا»[1] لأنّه يحمل تاريخًا مقدسًا، ومغامرات غزلية عظيمة، لذلك يرفض الشاعر ذلك المنظر الذّي أصبح عليه، ثمّ أن التعلق الشديد به قد حوّل نظر الشّاعر إلى تبنيه أُمًّا بأتّم معنى الكلمة و«وهكذا بدأ حرف الميم بانطباق الشفة على الشفة في ضمّة شديدة طويلة متأنيّة، وذلك أصبح تمثيلا لواقعة الرّضاع، فكانت هذه الحركة الإيمانية أسبق في الزمن من صوته»[2] لتتجلّى لنا تلك المرحلة التّي كان يمرّ بها الإنسان الجاهلي وهي مرحلة الأمومة والتّي جسدها في كثير من الواقع في شعره «وما أو أفى» التي خاطبها الشاعر في بداية قصيدته إلا دليل على ذلك.

لجأ الشّاعر إلى استخدام حرف الميم، لما امتاز به من الرخاوة، حتّى أنّه عندما تحدث عن «الرقمتين» وهما حركتان إحداهما من البصرة والأخرى قريبة من المدينة، ما يوحي أنّ الشّاعر يفقد كل خشونة أمام هذا المكان بالدرجة الأولى لأنّه يستحيل في هذه الظروف المأساوية بالذات أن يخاطبه خطابًا خشنًا، لذلك استدعى استخدام المكان السابق مع توظيف حرف الميم في مجموعة من الدلالات، ليعبر عن موقف متزن على غياب هذه المرأة أمام هذه الدّيار المفرغة والمهدّمة.

لم يقتصر تكرار الحرف على الميم فقط، وإنّمَا يكون الشّاعر مجبرًا على توظيف حروف أخرى، ولعلّ «الفاء» أحد الفونيمات التّي استنجد بها في بعض الأبيات الشعرية.

يقول امرؤ القيس:

1- حنان محمد موسى حمودة الزمكانية وبنية الشعر المعاصر.عالم الكتب الحديث .لأردن ط1 2006 ص67

2- حسن عبّاس خصائص الحروف العربية ومعانيها سوريا ط 1998 ص78

قفا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبيبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللّوى بين الدخول فَحَوْمَلِ

فَتُوَضِّحُ فالمقراةُ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وشَمَأَلِ[1]

إن الشاعر يفتتح قصيدته بالبكَاءِ على هذه الأماكن، لما وصلت إليه من تبدُّل عَمَّ كلَّ أجزائه، فاحتاج بعد ذلك بحرف ''الفاء'' «التي تربط هنا بين السبب والنتيجة: الدموع والدموع»[2] فالفاء التي أفادت الترتيب هنا، ألقَاهَا الشّاعر حرفًا، لا لتغيير ما بدا من هذه الأماكن من إقفار وخلاء، وإنّما يبرز أنّ الوقوف لا يجلب إلاّ البكاء «هذه الفاء إذن هي تلك الرباط القوي المحكم الذّي يربط أجزاء المعنى بعضها ببعض.وهي ذلك المعبّر الذكي الذي ينزلق عليه القول من باب من أبواب المعنى إلى باب آخر»[3] وإذا كانت الفاء قد مثّلت في المرحلة الزراعية دور المرأة وما جسدته من مرحلة الأمومة، بحيث انطبقت عملية الحفر بالفأس في التراب مع حركة انطباق الأسنان العليا مع الشفة السفلى، مما يؤدي إلى انفراج وبعثرة النفس كما بعثر التراب أثناء الحفر بشيء من التأني «فيخرج الصوت مع النفس المبعثر أثناء الانفراج ضعيفًا واهيًا»[4] إنّ صوت الفاء وحركته وما أنتجه من دفئ ورخاوة أثناء خروجه، يوحي أن الشّاعر، قد حَرَّكَهُ خلو المكان، وغياب الدفء فيه، إلى الاستنجاد بهذا الحرف حتّى يتكمن من خلق ملمسٍ رخو وهادئ لهذه الدّيار. وأثناء اللحظة التّي كان الشّاعر يُقَلِّبُ فيها بصره بين ثنايا المكان المهجور، الأمر الذّي يؤكد أن «المطابقة مع هذا الحرف قد تمت هنا بين الصورة البصرية للحدث، وبين الصورة البصرية لكيفية خروج صوت الفاء من بين الأسنان

---

[1]-امرؤ القيس .الديوان.شرح وتحقيق حجر عاصي.دار الفكر العربي.بيروت.ط1 . 1994

2- ريتا ياكوبي. شعرية القصيدة العربية. تر موسى ربابعة. دار جرير الأردن ط2 2011 ص39

3- محمد أبو موسى.قراءة في الأدب القديم مكتبة وهبة القاهرة ط2 1998 ص217

4- حسن عباس خصائص الحروف العربية ومعانيها.اتحاد الكتاب العرب . دمشق ط 1998 ص133

العليا والشفة السفلى»[1] فيمكن لحرف الفاء من أداء معناه في سياق النّص، ويثري الدلالة الإيحائية والإيمانية للمكان، فيتغذى هذا الحرف من الحالات الانفعالية والتعبيرية للوجود الإنساني، الصادرة عن الحركات والأصوات المنبعثة منه، «ليجد المعنى هيئة تاريخية داخل نظام العقل، ليتحوّل إلى وجود ثابت، يؤدي مجاوزة حدّه إلى فقدان الحقيقة»[2] الباحث عنها دومًا في حدود تصورات العقل والوعي القائم على مبدأ الوجود المضمر بين حيثيات الأطلال والدّيار.

1-حسن عباس خصائص الحروف العربية ومعانيها.اتحاد الكتاب العرب . دمشق ط 1998 ص132

2- عمارة ناصر . اللغة والتأويل. منشورات الاحتلال الجزائر. ط1 2007 ص58

الفصل الرابع

صورة المكان ودلالته في الشعر الجاهلي.

1 الصور التشبيهية للمكان في المعلقات العشر.

1-1-تشبيه المكان بالرسم.

1-2-تشبيه المكان بالرسوم والكتب.

2 دلالة ووظيفة المكان في المعلقات العشر.

2-1 الدلالة القبلية.

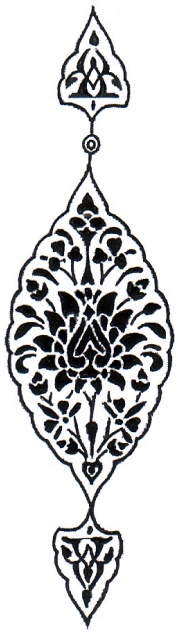
2-2 الدلالة الغزلية.

3 وظيفة المكان في المعلقات العشر.

3-1 الوظيفة الشعرية.

3-2 الوظيفة الجمالية.

3-3- جمالية التشكيل المكاني.



الفصل الرابع

صورة المكان ودلالته في المعلقات العشر

1- الصور التشبيهية للمكان في الشعر الجاهلي:

1-1- تشبيه الطلل بالوشم:

يرتبط الشعر ارتباطا وثيقا بالصورة من باب أن هذه الأخيرة هي روحه التي بدونها لن يبق لهذا الشعر معنى أو غاية ينشدها، فالشعر بدون صورة كالجسد بدون روح، ولذلك اهتم القدماء بتوريث الصورة إلى الشعر، وإن كانت منطلقاتها بلاغية محضة، فإنه في النقد الحديث اختلف توظيف المصطلح في ذلك وعلقت بأذهان النقاد طبيعة استخدام المصطلح الحديث ومهما يكن «فقد لا نجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول»[1]، ورغم ذلك تبقى جل الدراسات التي أولت عناية بالصورة في الشعر سواء في النقد القديم أو الحديث تصب في بوتقة واحدة، وهو أن الشعر لا يمكنه أن يستغني عن الصورة، بل تبقى هي معيار جودته، والمقياس الذي يمكن من الحكم على الرديء من الحسن وبطبيعة الحال فإن مرآة الشعر الحسن هو الصورة الفنية التي خضعت لإبداع جمالي لذلك «فإن الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر»[2]، وتعتبر المرجع الأساسي القادر على سبر أغوار النص الشعري،

1-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط.3، 1992، ص.07

2-المرجع نفسه ، ص07

وتحديد دلائله ومعانيه، لذلك حمل القدماء على عاتقهم ترسيخ مفهوم الصورة من وجهة نظر بلاغية نقدية.

لقد أبدى الشعراء حرصهم الشديد على تمثيل الصورة، وحاول الكثير منهم ضخ صور متعددة في القصيدة الواحدة لما تحمله من دلالات تكاد تغني وتعوض اللغة التقريرية، «والتعبير بالصورة يفوق درجات التعبير باللغة العامة النمطية، كما أن التعبير بالصورة لا يخضع للمنطق نفسه الذي تخضع له اللغة التقررية، ولهذا تصبح الصورة الشعرية ذات منزلة متفردة، وذات رؤية جمالية من نوع خاص تراعي المفردات في علاقاتها، والمفردات في امتداداتها الدلالية»[1]، ومن ثم فإن حضور الصورة في الشعر جاءت لرص تلك العلاقات الداخلية بين المفردات ولِتُكَوِّن من خلالها بنية معرفية تتشكل فيها إرهاصات الخيال والواقع معا مع التركيز على الجانب الدلالي المتنوع بين الدال والمدلول «وتولد الصورة علاقات لغوية في الكلمات، بل في الكلمة ذاتها، والكلمة في علاقاتها بغيرها، مما يتيحه الاستخدام المجازي من دلالات متنوعة في علاقات خصبة بين الدال والمدلول، وهكذا توجدالصورة الشعرية *imagery* التي هي جوهر اللغة الشعرية»[2]، وهي من متطلبات الشاعر الذي يهدف إلى إمداد النص الشعري بدلالات لغوية تؤطر المضمون وتزيل الغموض القائم في ثنايا النص، ومن ثم يفعّل القارئ على التماس حقيقة القصور الذي بلغ أعماقه الشاعر الجاهلي، وجوهر العلامات الراكدة في براكين النص، ومن هنا فإن الصورة تجلي تلك العلامات، وتساهم في إبراز توجهات الشاعر وتحديد غاياته.

1-يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، مصر، (د.ت)، ص.26.

2-المرجع نفسه ، ص26

لم يكن الشاعر الجاهلي بمنأى عن تلك الصورة، وسعى بكل ما أوتي إلى إقحامها في نصه، ليلفت فيها نظر المتلقي ويعبد الطريق أمام هؤلاء من أجل إضافة معارفهم وتجاربهم للإحاطة بهذه الصور، وسعيا منهم إلى تمرير رسالة مفادها أن هذه الصورة نشاط انفعالي صادر عن ذات إنسانية، حرّكها الواقع المتغير إلى إصدار إشارات تنم عن شدة الإحساس الذي تولد لدى الشاعر والمتلقي معا، والصورة في الشعر الجاهلي لازمت الشعراء، اتخذوها مطية لنقل ما سكن هواجسهم من مشكلات كبيرة وهامة كقضية مصير الإنسان في هذه الحياة، إضافة إلى إيضاح رؤية الشاعر وفلسفته في نواحي هامة لهاعلاقة بين الذات والكون، وبين الذات والموضوع، وهي كلها معطيات تختصر أن الصور التي ركبها الشاعر تخفي دلالات هامة من أبرزها أن الحياة الجاهلية حياة معقدة، طبعها ذلك الصراع المستمر الذي نشب بين عناصر الحياة، ارتأى الشاعر فيها أن يوضح مكانته وموقفه من هذا الصراع.

وصورة الطلل في الشعر الجاهلي أحد الممارسات الفنية التي ميزت الشعراء، وأضحت طابورا اصطف فيه جلهم إلا من تمرّد عليها، بحيث كان يصبو فيها كل واحد إلى إزالة ذلك الهم الذي طال وجدانهم والمتمثل أساسا في اندثار المكان وتحوله إلى آثار باقية، فسعوا إلى تثبيته حتى لا يغيب تاريخ قبيلته ولتبقى تلك الصور الماضية مصدرا ينهل منه الشاعر ليؤكد على وجوده، ومن ثم سعى إلى استخدام بعض المفردات والدلالات الإيحائية ليبرز شغور المكان من ساكنيه ومن ذكرياته إلا صوريا، ولعل من أهم التيمات التي أقدم الشاعر فيها على تشبيه الطلل كانت تيمة الوشم.

يقول طرفة بن العبد:

لِخَولَةَ أَطلالٌ بِبُرقَةِ ثَهمَدِ تَلوحُ كَباقي الوَشمِ في ظاهِرِ اليَدِ[1]

أمام هذه الصورة التي أبدع فيها الشاعر، لجأ إلى رد تلك الرسوم والأطلال ووضعها تحت علاقة تشبيهية مباشرة بالوشم، فهذه الظاهرة كانت كثيرة الانتشار في المجتمعات القديمة، بل عدّت ظاهرة أسطورية تنمُّ عن محاولة الشعراء تقريب الوجود إلى الطلل، فالوشم بما حققه من إجماع في تلك المجتمعات كان ظاهره الزينة، أما باطنه فهو الحضور الدائم، والذي لا يمكن غرسه في أذهان الجاهليين إلا بالوشم الظاهر على اليد، إنها صورة تشبيهية حسية يراد بها وضع معالم جمالية فنية لتلك الأطلال حتى لا تفنى، وتبقى مزار لكل من أراد مداواة جراحه، وسار زهير بن أبي سلمى على نفس خطا طرفة بن العبد فيقول:

الطويل

أَمِن أُمِّ أَوفى دِمنَةٌ لَم تَكَلَّمِ بِحَومانَةِ الدُرّاجِ فَالمُتَثَلَّمِ

وَدارٌ لَها بِالرَقمَتَينِ كَأَنَّها مَراجِعُ وَشمٍ في نَواشِرِ مِعصَمِ

بِها العَينُ وَالأَرآمُ يَمشينَ خِلفَةً وَأَطلاؤُها يَنهَضنَ مِن كُلِّ مَجثِمِ

وَقَفتُ بِها مِن بَعدِ عِشرينَ حِجَّةً فَلَأياً عَرَفتُ الدارَ بَعدَ التَوَهُّمِ

أَثافِيَّ سُفعاً في مُعَرَّسِ مِرجَلٍ وَنُؤياً كَجِذمِ الحَوضِ لَم يَتَثَلَّمِ[2]

إنّ الشك الذي يتسلل إلى جوف الشاعر، وهو يخاطب الأطلال والدِمَن والديار بقدرة الزمن على إعفائها جعل زهير بن أبي سلمى يسلك طريقة للإبقاء على الطلل متخذا من الوشم أنجع وسيلة يمكنها تحقيق ذلك، ولعل التشبيه الذي ساقه الشاعر في هذه

1- طرفة بن العبد، شرح المعلقات السبع، شرح الزوزني، دار الآفاق، الجزائر، (د.ت)، ص.35.

2- زهير بن أبي سلمى، المعلقات السبع، الزوزني، دار الآفاق، الجزائر، د.ت، ص.55-56.

الأبيات باستخدام الأداة "كأن" فيه من التأكيد على أن الطلل ماكث رغم ما دخله من تغيير، وسيبقى الأمن والأمان من صفاته ومعالمه، وما الحيوانات التي تسرح به إلا دليل على ذلك والوشم الذي مورس على يدي المرأة لا يختلف عن الوشم الذي اتخذ من الطلل، فهما يتماثلان «فالتشبيه خدم الوصف خدمة فنية جمالية، إذ كانت له يد طولى في الإبانة عن المعاني الكثيرة بالألفاظ القليلة واستلهم قوته هنا من الصور الحسية التي اعتمدها، كما أنه تدخل في رسم صورة جميلة للطلل الدارس الممحي، والقاطن الجديد الذي حل به واستطاب وصغاره العيش فيه، وللنفسية المتكسرة والمتوجعة للواقف على ربوعه»[1]، كلها معاني يتدخل التشبيه في توليدها بأقل الألفاظ ولتدخل هنا الصورة الشعرية في خدمة الشعر و«لو أدركنا هذه الحقيقة إدراكا واعيا لتكشف لنا سر تلك العملية السحرية التي يقوم عليها الشعر، والتي نسميها بالخيال، والتي تظهر أوضح ما تكون من خلال الصورة الشعرية»[2]، التي لن تستغني عن الخيال الذي هو جزء من أجزاء توليد الصورة وبعثها في أذهان المتلقين، إنه إجراء فني إبداعي يتخذه الشاعر مسارا للإبقاء على تلك الدينامية الذهنية المتوقدة خلال ذلك الوقوف الظرفي أما هذه الأطلال، فتتداعي حينئذ صور الماضي الماكثة في مستودع الشاعر، فلن تكون هذه الوقفة مجرد عبور جسدي مادي بهذه الأماكن، بل الأمر يتعداه إلى غير ذلك، فالشاعر يحاول أن يخطو خطوات من الماضي إلى الحاضر ثم المستقبل وفق صيرورة زمنية متتالية ومتعاقبة، محاولة بعث حياة جديدة في هذه الأطلال «فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات

1- عبد الكريم الرحيوي، جماليات الأسلوب في الشعر الجاهلي، دار كنوز، الأردن، ط.01، 2014، ص.22.

2- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط.3، 1993، ص.197-198.

الطفولة»[1] المتوارية في أتون المعاني المتخلى عنه، لأنه لم يعد هذا المكان بإمكانه حماية القبيلة بصفة عامة، ومحبوبة الشاعر بصفة خاصة.

ويبدو ذكر الوشم في المقدمة الطللية، قد ارتبط ببعض الطقوس الجماعية التي كانت تتردد عليها المجتمعات القديمة، ومنها المجتمع الجاهلي الذي انغمس انغماسا كبيرا في هذه الممارسات، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى «وجود رموز تتكرر عبر حضارات متعددة وأزمنة مختلفة، عرفها بكونها قوى نفسية هاجعة في اللاوعي الفردي في تجاوزه تجارب الفرد الشخصية إلى الموروث الإنساني العام»[2] ما يحمل أكثر من دلالة على أن ارتباط الوقفة الطللية ببعض المعتقدات ،عامل أساسي في خضوع الشعراء إلى سلطة الضمير الجمعي، لذلك ألفينا الالتزام من أولويات الشعراء إلا من بعضهم ، فهؤلاء خرجوا عن القاعدة،ولم يعد بإمكانهم السير وراء هذا التقليد.

1-2- تشبيه الطلل بالخطوط والكتب:

إن الحياة الجاهلية التي اتسمت على تقديم الجانب الحسي على الجوانب الأخرى بدت فيها بعض التشبيهات تتسم بالبساطة، إذ مارس الشعراء ألوانا كثيرة منها، فطفقوا يرددون بعض الألفاظ المرتبطة ارتباطا كليا بمعجمهم الشعري، وما الخطوط والكتب التي وردت في بعض القصائد إلا دليل على ذلك، فالمعجم الشعري هو من صنع الشاعر وعصره في حد ذاته، فما كان إلا أن ترسخ في أدبيات الشعراء، وأضحى يمثل صورة فنية غلب عليها الجانب الجمالي، فتشبيه الطلل بالخطوط والكتب في لحظة آنية اعتمد فيها

1- غاستون باشلار، جمالية المكان، تر: غالب هلسا.المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع .بيروت.ط5 2000.ص150

2- ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرؤ القيس، دار الآداب، ط.01، بيروت، د.ت، ص.176.

على حاسة البصر التي «يستخدمها ليحقق من خلالها أكبر قدر ممكن من جماليات المكان الموصوف»[1].

إن المنطلق الذي رسمه الشاعر لهذه الديار يرتبط بمدى قرب تلك الأطلال الماثلة كالكتاب الذي رسمت فيه حروف وخططت عليها كلمات، لا يندثر، بل تبقى قائمة على تلك الصفحات، يقول لبيد بن ربيعة:

فَمَدَافِعُ الرَيّانِ عُرِّيَ رَسْمُهَا خَلَقاً كَمَا ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلاَمُهَا

فالوحي وهو الكتاب في هذا البيت، يبرز بأن الشاعر حاول التخلص من بعض الأدران التي علقت بفؤاده، ولعل أبرزها الخوف، كما أنه لم يتخذ هذا اللفظ للدلالة على أن الأطلال مكان فقد فيه كل معاني الحياة، فالأمر لا يتوقف على تلك التحليلات والتأويلات، وإنما «الشاعر يعمل على رسم صورة التحول داخل هذا المكان والتي ارتسمت في قرارة نفسه من خلال هذه العناصر المادية المشاهدة والتي لا تنفك عن صفة التحول»[2]، الذي يُخَلِّفُ وراءه الغموض والضبابية فينتج عن ذلك القلق المتزايد على حياة الشاعر، لأن ما بدا من تغيير وتحول سلطة كونية لا يتحكم فيها، وإنما عنصر الزمن هو الفاعل الأول لهذا البعث بهذه الأطلال.

إن استدعاء الكاف وتوظيفها في التشبيه المرسل ينمُّ عن حاسة بصرية فائقة الدقة اتخذها الشاعر ملاذا للتعبير عن معاناة تولدت عن واقع غيرته السنون، وأضحت العامل الأول الذي يتحكم في هذه الديار.

1- سعيد محمد الفيومي، فلسفة المكان في المقدمة الطللية، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، المجلد الخامس عشر، ع.02، يونيو 2007، ص.247.

2- المرجع نفسه، ص.250.

يقول زهير بن أبي سلمى:

دَارٌ لِأَسماءَ بِالغَمرَينِ مَاثِلَةٌ كَالوَحيِ لَيسَ بِهَا مِن أَهْلِها أَرِمُ[1]

اعتمد الشاعر على استخدام التشبيه المرسل الحسي لأنه مقتنع بضرورة الرجوع إلى كل ما التقطته العين المجردة، فالأمر ماثل للعيان لا مكان للخفاء هنا «وحسبنا هنا الجمال البياني الأخاذ الذي قرّب الصور إلى الأفهام وأخرجها من الخفاء إلى التجلي»[2]، لتتضح معالم الصورة وتعرف مقاصد الشاعر، لأنه في هذه الحالة يحتاج إلى إبلاغ السامعين وإفهامهم بأن المكان الطلل أيقونة زمنية غابرة، لم يعثر فيه على إجابة ورد، إنه مكان غدر بأهله، وأضحى لا يؤتمن الإقامة عنده، فالبقاء تحت سلطته خير من البحث عن إجابات لهذه التساؤلات، وما تشبيهه بالكتاب إلا دليل على دوام وبقاء تلك الديار المهدمة والدارسة فوق تلك الأماكن والأراضي، وبالتالي فإن الشاعر يدعم رؤيته لهذه الأطلال من خلال بواطن حسية استهدفتها العين وحولتها إلى ملفوظ «إن الصورة الحسية هي المصدر الأساسي للصورة الشعرية، وتتجلى عبقرية النص في إعادة تشكيل الصورة المادية إلى صورة شعرية تثير الدهشة»[3]، فبقدر تعميق الشاعر لنظرته ورؤيته للأجسام المادية، فإن ذلك ينعكس انعكاسا كليا على الصورة الشعرية التي تستمد عمقها من تلك الرؤية، وهنا لا بد لهذه الصورة أن تكون أكثر امتدادا مع تلك المعطيات الواقعية «هذه الظاهرة تبرز في عدد هائل من الصور في الشعر العربي عبر تاريخه بشكل يسمح بتقديم فرضية مبدئية تقرر أن

1- زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرح: د. عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، (د.ت)، ص.78.

2- عبد الكريم الرحيوي، جماليات الأسلوب في الشعر الجاهلي، دار كنوز، الأردن، ط.01، 2014، ص.27.

3- عدنان محمود عبيدات، جماليات اللون في مخيلة بشار بن برد الشعرية، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد80، ج.02، 2006/2005، ص.336.

الشاعر العربي عبر العصور كان لديه اهتمام جذري بالأبعاد الهندسية للوجود والمعطيات الحسية لأشيائه ليس المادية فحسب، بل المجردة إذا كان الشاعر يلجأ في حالة المجردات إلى منحها أبعادا حسية تبرزها بحدة وسطوع»[1]، الأمر الذي يؤكد أن السير وراء الموجودات الحسية وتصويرها والتقاط وجوهها المادية، قد يساهم في تركيب الصورة بأبعادها المتباينة والمختلفة، ومن ثم يفرغ فيها شحنته النفسية، فيترتب عن ذلك دفع مقومات الجانب الخارجي الذي اكتوى به الشاعر ليندرج في سياق العوامل الداخلية للنص، فيقع المعنى الحقيقي في البنية العميقة التي لن يجد لها الشاعر حلا إلا باستدعاء المتلقي الذي يسعى بكل قدراته الفنية والإبداعية أن ينفذ إلى العالم الداخلي للنص من أجل مشاركة الشاعر الصورة بأبعادها، واكتشاف دلالاتها الذاتية والموضوعية «من الواضح أن التأكيد هنا تأكيد على دور المتلقي فمشاركة المتلقي في فعل التحديد النهائي لبنية الصورة وحدودها أساسية ويطلب أن تكون حيوية وكاملة... فالمتلقي مدعو لا إلى الاستجابة فقط بل إلى الخلق»[2]، وعند الحديث على الصورة، لا يقتصر الفعل على أحد طرفيها المتناقضين الإيجابي أو السلبي، وإنما «في فاعليتها على المستوى النفسي، لا تستغل الترابطات والاستجابات الإيجابية فقط، وإنما تركز أيضا على الاستجابات السلبية... لكن ثمة صورا توحد بين النمطين وتستغل التفاعل بينهما عبر ما يمكن أن يسمى بفاعلية التضاد»[3]، فالشاعر يكون مضطرا إلى الجمع بين نمطين في صورة واحدة، فالرسم والديار التي وقف عندها وبدت وتبادرت إلى ذهنه أنها كتب مسطورة، فإنه يختزلها في كون تلك الإيجابية تقع في استدعاء

1- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط.03، 1984، ص.28.

2- المرجع نفسه، ص.43.

2 - كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط.03، 1984 ، ص.49.

الذكريات السعيدة التي ما تزال راسخة في بواطن النفس، لا يقدر على نسيانها، أما النمط الثاني والمتعلق بالجانب السلبي، فالأمر بتعلق بالهدم الذي نال الجزء الأكبر من فضاء تلك الأطلال.

يقول الأعشى:

لِمَيثاءَ دارٌ عَفا رَسمُها فَما إِن تَبَيَّنُ أَسطارَها

وَريعَ الفُؤادُ لِعِرفانِها وَهاجَت عَلى النَفسِ أَذكارَها

دِيارٌ لِمَيثاءَ حَلَّت بِها فَقَد باعَدَت مِنكُمُ دارَها[1]

إن شدة الموقف المتراءى أمام الشاعر والمتصل أساسا بالتحول الذي نال القسط الأكبر من هذه الأطلال قد دفعه إلى البحث عن أدنى علامة ترشد إلى أن المكان الذي يقف أمامه مكان استقطب اهتمام القبيلة ومن ثم أقامت فيه مدة، إلا أن ظاهرة اللااستقرار والترحال كانت تمثل علقما وسما قاتلا، وبالتالي فالصورة التي رسمتها الأطلال لم تتغير، فالوشم والكتاب والسطور، كانت أهم التشبيهات التي استنجد بها الشاعر، وظلت النواة التي خلق فيها إبداعا منقطع النظير، إذ تجلت بقايا تلك الأطلال في رمال ناعمة غيرت من طبيعتها الرياح، وهنا يتصور الشاعر، قوافل الموت التي باغتت أهله، وظن أن الموت ملاقيه، رغم ذلك فالشاعر قد يخلق صورة مضادة «فعلى الرغم من أن الديار قد أقوت بعد أن مر عليها وقت طويل، وعلى الرغم من أن السائل لهذه الديار لا يحظى بجواب من أحد، على الرغم من ذلك فإن حسا بالحياة يشي بإمكانية استعادة هذه الحياة وبعثها من جديد»[2].

1- الأعشى، الديوان، شرح: د. يوسف فرحات، دار الجيل، بيروت، ط.2005، ص.137.

2- علي مراشدة، بنية القصيدة الجاهلية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط.01، 2006، ص.235.

يقول النابغة الذبياني:

يا دارَ مَيَّةَ بِالعَلياءِ فَالسنَدِ أَقْوَتْ وَطَالَ عَلَيهَا سَالِفُ الأَبَدِ

وَقَفتُ فيها أُصَيلاناً أُسائِلُها عَيَّتْ جَواباً وَمَا بِالرَبعِ مِن أَحَدِ

إِلّاَ الأَوارِيَّ لَأياً ما أُبَيِّنُها وَالنُؤيَ كَالحَوضِ بِالمَظلومَةِ الجَلَدِ

رَدَّت عَلَيهِ أَقاصيهِ وَلَبَّدَهُ ضَربُ الوَليدَةِ بِالمِسحاةِ في الثَأَدِ[1]

بات على الشاعر لجوءه إلى هذه المتناقضات لأجل تسيير مرحلة تميزت بوجود حالتين مختلفتين: «الحالة الأولى حالة من الحزن ومن المأساوية، إذ يتحقق الشاعر من أن الذين أحب غادروا الزمن طويل، وأن الديار التي حفلت بالحيوية تقبع الآن مدمرة خربة، والحالة الثانية حالة من الحضور الجمالي، إنها تجربة جمالية كلية تعبق باللذة الجمالية والترف الذوقي»[2]، وهي من دلائل الخطاب الموجه من قبل الشاعر إلى تلك الأطلال كي لا تتكبد نفسيته المهزوزة دمارا آخر، وإنما الشاعر في هذه الحالة يحاول المزج بين الموقف المأساوي، والجانب الجمالي حتى لا يتلقى مزيدا من التراجيديا المكانية، وبالتالي «فيمكن التناقض أن يكتسب دلالة جديدة في حالة واحدة فقط هي أن نؤمن بأن الشاعر أمام الأطلال لم يجرب الحزن والأسى، وإنما حاول أن يخلق الحياة فيها والحيوية في محاولة للتغلب على الفناء»[3] للخروج من معضلة ألمت به وبقومه، من هنا بقيت تلك التناقضات والثنائيات الضدية بؤرة لغوية متشعبة الأبعاد أوجدها الشاعر لتخفف من وطأة الألم الذي حل بكيانه «هذه الفاعلية الغريبة للصورة تتبلور حين يتناول الخيال الخلاق الأشياء بما هي رموز

1- شرح المعلقات العشر، شرح وتقديم: مفيد قميحة، دار الهلال، بيروت، ط.1997، ص.397.

2- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط.03، 1984، ص.30.

3- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 30.

مباشرة، مدركة، تستشير حقلا من الانفعالات والاستجابات والدلالات في وضع ثقافي معين، لط طبيعة محددة تقريبا ثم يهز الأشياء التي يقتلعها، ينفض عنها حقلها الخاص المدرك»[1]، في هذه الحالة يرفع الشاعر من وقع الصورة على المتلقي، ومن ثم يسعى إلى توسيع دلالتها حتى يتسنى تقريب الدلالة التوصيلية (المعنوية)، «الصورة هكذا، تحيل بفعل الكشف والإدهاش، ليس موضوعي الصورة فقط، وإنما المتلقي ذاته إلى مراكز حساسة لم تعرف، ويفاجأ المتلقي بأنه وهو في تماس مع الصورة مليء بالحيوية، بحاجة إلى قراءة العمل الفني كله، وتركه يَنْحَلُّ من جديد في الذات»[2]، حتى يُجلي ذاك الغموض والضبابية وليكشف عن مستور الذات الي طغى عليها فعل التساؤل، حينئذ يمكنه إجلاء معاني ودلالات البنية العميقة التي لن تنفتح إلا إذا اهتزت وربت من قبل القارئ والمتلقي.

إن الصورة التي ميزت الوقوف على الأطلال جنح فيها الشاعر إلى نقل معاناة ومآسي من جهة، وأما الوجه الآخر للأطلال فهو الأمل في عودة الحياة إليها، وبالتالي فالجانب السلبي والإيجابي هما الأرجوحتين اللتين ارتكز عليهما الشاعر ليجعل من ذلك المنظر قبلة للمتلقين، حيث شحنوا هممهم وإجراءاتهم لاستقراء مكانة هذه الأماكن، والبحث في بواطنها حتى تتهاوى ضبابية المشهد، وتنكشف الأجوبة عن تلك الأسئلة الملقاة في أطر الأطلال، ولن يتم ذلك إلا إذا كسب المتلقي قدرة تخييلية تستطيع أن تجعل هذه الصورة مجردة بعيدة عن الحس «وإذا تركنا الحس الظاهر وانتقلنا إلى قوى الإدراك

1- المرجع نفسه ص.45.

2- المرجع نفسه، ص.45.

الباطن رأينا درجة التجريد تزداد شيئا فشيئا ووجدنا أن القوة المتخيلة تجرد الصور تجريدا، أشد من تجريد الحس»[1].

إن القصيدة الجاهلية، التي اختار لها الشعراء البدء بالمقدمة الطللية، ووصف ما أعاق هذه الأماكن من تطور لفعل الزمن الذي أحكم قبضته على تلك الديار، وصارت لا تتحدث إلا بتغيراته التي طالت هذه الأمكنة، وبلغة تمثلت في صور الموت المنبعثة من كل جهة ،في خضم ذلك التوتر الذي علا نفسية الشاعر التزم الشعراء بتصوير المشهد بصريا حتى يكون للصورة بعدا تأثيريا، يفتح الباب أما القارئ لتقصي فاعلية الخطاب الذي استحدث تلك الصورة، ومن ثم القبض على صيرورة العمل الفني التصويري وفك طلاسمه، والصورة الشعرية التي قام عليها الوقوف على الأطلال تنبض حركة دءوبة ودائمة ، ذلك أن الشاعر يحرك صور الحيوانات وهي تنتقل داخل هذه الأطلال مؤكدا على أن الحياة متواصلة، ولن تنطفئ بعد أن غمرت المكان في البداية صور الموت المتدفقة عليه.

يقول طرفة بن العبد:

لِخَولَةَ أَطلالٌ بِبُرقَةِ ثَهمَدِ تَلوحُ كَباقي الوَشمِ في ظاهِرِ اليَدِ

وُقوفاً بِها صَحبي عَلَيَّ مَطِيَّهُم يَقولونَ لا تَهلِك أَسىً وَتَجَلَّدِ

كَأَنَّ حُدوجَ المالِكِيَّةِ غُدوَةً خَلايا سَفينٍ بِالنَواصِفِ مِن دَدِ[2]

إن المكان صار كالوشم الذي تتزين به المرأة لتبدو أكثر بهاء، ومنه لم يتوان الشاعر في اعتبار الموضع الذي يتحدث عنه قريب من هذا الوشم، لأن أمد التحول قد طال،

1- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط.03، 1993، ص.35.

2- الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار الآفاق، الجزائر، د.ت، ص.35.

والبيت أصبح يتغير باستمرار دون أن تستطيع يد الإنسان أن توقف هذا الزحف الطللي الذي بلغ مداه، ولكن الشاعر أراد أن يجعل من ذلك الوشم صورة حقيقية لوقف هذا الزحف، وإن كان يعلم أن المكان ذاهب إلى الانحلال، ومستمر في زواله، بل يدرك أن الموت ملاقيه ولا يشك في هذا الأمر أبدا، وإنما هدف الشاعر الخروج من دائرة الموت الذي صادفه ويصادفه في كل حال وارتحال، بل سعيه يصب في «توحد الهوية بهذه الطريقة يولد الصرخة التي تقرب بين الاستجابة للموت والاستجابة للحياة»[1].

إن بؤر ثنائية الموت والحياة لتكاد تصطحب الشعر الجاهلي منذ بدايته إلى نهايته، والوقوف على الأطلال قد حكم على القصيدة منذ بدايتها على الجمع بين هاتين الثنائيتين، وما الصورة التي علقت بهذه الأماكن إلا دليل على ذلك، إذ أن الشاعر قد قصد الجمع بين المتناقضين الحياة والموت، لمراعاة الجانب النفسي المحتاج إلى معادلتين تخففان عنه وطأة الحياة الجاهلية القاسية، فالشاعر وهو ينوع بين العنصرين السابقين في المقدمة الطللية فيها محاولة لتقريب النظرة التخييلية للمتلقي، وشحن ذلك بصور متعددة تبرز الصراع والصدام الدائر في هذا المكان بين صور الموت والحياة.

ولا يتوقف الشاعر في النظر إلى الأطلال من خلال ثنائيتي الموت والحياة، بل يستدعيه ظهور بعض الملامح إلى وصول صور أخرى تنكشف ذلك البصر الذي ألمح الخراب الممتد بين أسوار الطلل، ثم ينفي عنها ذلك الخراب، يقول:

قِف بِالدِيارِ الَّتي لَم يَعفُها القِدَمُ بَلى وَغَيَّرَها الأَرواحُ وَالدِيَمُ

لا الدارُ غَيَّرَها بَعدي الأَنيسُ وَلا بِالدارِ لَو كَلَّمَت ذا حاجَةٍ صَمَمُ[2]

1- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط.03، 1984، ص.66.

2- شرح المعلقات العشر، شرح مفيد قميحة، دار الهلال، لبنان، ط.1997، ص.

بَـيَن الشـاعر تـداخل نقيضـين في هـذه الـديار «فبعضـنا أمـام الـديار مباشـرة (قِـف بِالدِيارِ) ليرسم لنا صورة تتردد بين الخراب (بَلى وَغَيَّرَها الأَرواحُ وَالـدِيَمُ)، وبين عـدم الخـراب (لا الدارُ غَيَّرَها بَعدي الأَنيسُ)»[1]، حيث يستخدم حاسة البصر ليحقق من خلالها أكبر عدد ممكن من جماليات المكان الموصوف، فعلى الرغم من قِفَارِ هذه الديار من أصحابها فإنه يراها لا تزال حية ولم تتغير، وما أمر المكان الذي طاله العفاء إلا كلمح البصر، لذلك يضـطر الشـاعر إلى مقاضـاة هـذا العفـاء، وهـذا الخـراب بتقـديم وجـه آخـر خفـي نقـيض للجانـب السلبي، وكأنه يتفـادى الوقـوع في مسـتنقع الفنـاء والـزوال، ومنـه حـاول نقـل ذلـك المشـهد من أرض خربة إلى مكـان يشـهد قيام حياة ولم يصـب بـالبلى، إنه عـالم المتناقضـات بكـل أشـكاله والـذي طبـع حيـاة الجـاهلي، وتركـه في صـراع محتـدم لم يجـد لـه حـلا، ولعـب الجانـب البصري للشـاعر دورا في الانتقـال من صـورة واقعية ارتبطت بـالخلاء واختفـاء شـكل البيت وانهيار أجزائه، إلى صورة متخيلة رفع فيها بنيان الدمار، وأقامها بصورة طبيعية، وهنا حـاول الشـاعر أن ينتقـل من الجانـب البصـري الحـي إلى النظرة الخياليـة المتمثلة في اسـتحواذ هـذه الصـور، لموقـع داخـل مخيلـة الشـاعر حاملـة معهـا بنـاءه المرصـوص السـابق والـذي مثـل مرحلة هامة جسَّد فيها وجوده وأتبعه بالعلاقات الاجتماعية الضـاربة في أعمـاق المكـان بين جميع أفراد القبيلة، والمرأة في مقدمة هذه العناصر التي يتولى الشاعر فيهـا البحـث عـن بـدائل تكفيـه تعـويض حرقـة المكـان والحنـين إلى كـل مـن وطـأ هـذه الأرض، وأودع فيهـا حكيـا وقصصا لا تنتهي.

1- محمد سعيد الفيومي، فلسفة المكان في المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، المجلد15، ع.02/2007، ص.247.

وفي صورة الأطلال يكاد يتكرر مشهدان، فالأول متعلق بحيثيات هذه الديار وما لحقها ووصلها من دمار تكاد العين لا تصدق ما جرى لأن الفترة التي تغيرت فيها الأحوال، وانقلب الزمن يَدُكُّ البيوت والديار دكا، بحيث أصبحت أثرا بعد عين، وأما المشهد الثاني فيختلف اختلافا كليا عن ذلك، إذ يسبق الحديث عن هذه الأطلال وصف ما يحتويه المكان من حيوانات موحشة، ليذكر الشاعر أن الحياة يمكنها أن تقوم في أية لحظة وما رعي تلك الحيوانات إلا دليل على ذلك.

يقول لبيد بن ربيعة:

وَجَلا السُيولُ عَنِ الطُلولِ كَأَنَّها زُبُرٌ تُجِدُّ مُتونَها أَقلامُها

أَو رَجعُ واشِمَةٍ أُسِفَّ نُؤورُها كِفَفاً تَعَرَّضَ فَوقَهِنَّ وِشامُها[1]

لقد مثل الشاعر تلك الطلول بالزبر والكتب، فهي قائمة رغم أن عجلة الزمن دارت بسرعة، ومع ذلك فإن الاستمرارية والبقاء قد حاز قسطا وجزءا من فصول المتغيرات التي طغت على هذه الأماكن، وما يثير الانتباه في هذه الأبيات أن الصورة المكانية للأطلال لم تتجسد في ظاهرة العفاء والزوال اللذان مارسا قواعد التحكم والسيطرة على كافة زوايا المكان، ولكن البقاء أضحى سمة ارتكازية استوطن في أتون هذه الديار «ما يبقى هو الأطلال نفسها فقط لكنها مرة أخرى ليس الخط الدلالي المسيطر خط العفاء والزوال، إذ أن الطلول تضاء عبر صورة للبقاء والكينونة الأبدية المتجسدة في الكتابة وخلود ما يكتب»[2].

1- شرح المعلقات العشر، شروح وتقديم: مفيد قميحة، دار الهلال، لبنان، ط. 1997، ص.192.

2- كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ص.1986، ص.61.

والشاعر رأى في استخدام الأفعال في زمن الماضي أمر لا يجلب له السعادة ولا يجني منه شيئا، فاختار وضع حركية زمنية للفعل "تجد" بدل "جددتها" التي يتوقف فيها الزمن دون رجعة، الأمر الذي أنبأ الشاعر أن هذا الفعل "تجد" جوهري الصورة، فالأقلام ستجد الكتابة، وهنا لا يريد أن يتحمل المزيد من صور الجمود والزوال، إذ ظهر جليا أن الاستمرارية والحركية يترتبان عنهما التجديد الذي يسعى الشاعر فيه التخفيف من أضرار عنجهية الزمن الدائر والملتف حول أسوار المكان.

وفي ظل حديث الشاعر عن الاستمرارية والحركة أتاح له ذلك استدعاء "واشمة" ونسب إليها صراحة فعل الديمومة، فتحريكها لهذا الوشم، وإعادة رسمه مرة بعد مرة حتى لا يمحى، عملية فيها إعادة خلق وتشكيل وصياغة مع الإقرار بثبات شيء كان موجودا من قبل وسيكون، وبالتالي أقر الشاعر أن الزمن لم يدمر ويمح و«صورة الواشمة تجدد وشمها ونؤورها تشير إشارة باهرة إلى ما يقال هنا، ذلك أن الوشم يتشكل في حلقات ودوائر مغلقة، ويتحرك كل شيء هذه الحركة حتى الزمن يتحرك حركة دائرية، معيدا الخلق مجددا ومؤكدا من جديد»[1].

إن تشبث الشاعر بالواشمة لما تعرفه هذه المرأة من تجربة كبيرة في تثبيتها للرسومات والنقوش على مستوى الجسم، وإعادة بعثها كل مرة دليل قاطع على أن هذا الوشم يكون حصنا منيعا أمام تلك الضربات التي يمارسها الزمن على أعقاب الجمود الماكث في أسوار المكان الطللي، وما الدلالات القائمة في القصيدة، والموظفة من طرف الشاعر إلا نتاج لصيرورة انفعالية غائرة في أعماق الذات حددها لتكون محور الخطاب الدلالي، والذي يرجو من خلاله إبراز معاني كثيرة ومنها معنى الحياة بالدرجة الأولى «فالصورة تتحدد بكل معانيها

1- المرجع نفسه، ص.61.

الممكنة باعتبارها مجموعة من الطبقات الدلالية المنتظمة، ويأتي الخطاب بوصفه تشكلا دلاليا ليستغل إمكانية من إمكانياتها، ويحقق بذلك مظهرا من مظاهرها»[1]، إنها محاولة من طرف الشاعر أردف فيها إعطاء بعض الدلالات قوة تأثيرية على فعل الزمن الجامد مما جعله يحرك الحياة الجاهلية الراكدة في صور الموت، «ففي الأطلال يبحث الشاعر عن رموز حياتية جديدة»[2]، فالألفاظ التي شكلت بناء قصيدة الشاعر في الوقفة "كتجد، رجع واشمة" إنما جاءت لتخفي ما ناء الشاعر على تحقيقه أمام تلك الديار المهدمة، والتي عاث فيها الزمن فسادا، فأضحى الشاعر ينبت تلك الألفاظ في قصيدته درأ للاجتياح الزمني الذي بات يقلقه، وللانفلات والتملص من قبضة الزمن، اختار هذا المنفذ تمهيدا لعودة الحياة لهذه الأماكن المهجورة.

إن حالة المكان الموروثة عن زمن أدخل في جوفه التغيير وأطاح بكل قواعد البيت حتى اتخذ الشاعر طرقا بدائية ناتجة عن ممارسات يومية، فراح يعلق هذه الأماكن ويثبتها في صور مختلفة، أهمها الكتب، السطور، والوشم، فاهتداؤه لهذه الطريقة كان تعبيرا عن قلقه من قوة التغيير التي فرضها الزمن إلا أن تشبث الشاعر بأمل الحياة أرغمه على السير وفق ذلك المخطط، لعله يصطاد النجاة ويخرج ذاته من ألم الفراق وحسرة الغياب ولوعة الانفصال.

يظهر من خلال وقوف الشاعر أمام الطلل حركة تعاقبية على الرسوم التي لم تكن مجرد أماكن خالية، وإنما قدرته على الإبداع، وبعث رسالة إلى المتلقي دفعاه إلى وضع صورة

1- راضية لرقم، الخطاب السردي في الشعر العربي القديم، دار التنوير، الجزائر، ط.01، 2013، ص.87.

2- علي مراشدة، بنية القصيدة الجاهلية، دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط.01، 2006، ص.187.

مثالية وجمالية اختار فيها بعض الدلالات لتكون جسر تواصل بين الشاعر والمكان والنص؛ إذ أخذ على عاتقه رسم تفاعل تحاوري بين هذه العناصر الثلاثة، ومن ثم خلق توازن انفعالي يتحدى به الشاعر واقعه المضطرب والمقلق فأنتج خيالا منقطع النظير، خاض به معركته السرمدية ضد الواقع المرير؛ حيث استطاع إلى حد ما أن ينقل هذه الصور بكل تفاعلاتها إلى أرض الواقع ويحدد بها البؤر (*Les focalisations*) المتناقضة والمتضادة على مجرى سطح الأحداث والنص الشعري معا، وبطبيعة الحال «فإن أشكال الأهمية تتباين، وأن القضايا الكبرى ذات الأهمية المتجاوزة حدود المكان والزمان (القضايا الإنسانية) من شأنها أن تُثري القصيدة وأن تضمن لها التجدد في الذاكرة العامة»[1]، ومن هنا لن يكون لهذا المكان إلا مواقف متباينة جمعت بين البطولة والغزل والرحلة إضافة إلى صور أخرى متعددة أهمها الماء، العزة والذلة إلى غيرها من الصور والمعاني المتولدة عن الرؤية الجاهلية لهذه الأماكن، والتي لم يكتمل بناؤها إلا «بتشكيل الحركة والحركة المضادة»[2]، فهي مفتاح التراكمات الدلالية للأمكنة في النصوص الشعرية الجاهلية.

يلتمس الشاعر حين يفتقد المكان وابلا من الصور المختلفة المنثورة في حيثياته ووسطه، ولعل الفاجعة التي ألمت به وهو يقلب البصر ذات اليمين وذات الشمال مع فقدانه السيطرة على هذا الموقف، وما البكاء الصادر عن الشاعر إلا لشدة الحرقة التي نزلت على قلبه «وهنا نجد لحاسة البصر التقدم على غيرها من الحواس، بل نكاد نرى انفرادها دون غيرها من الحواس، ودون غيرها مما وراء الحواس»[3]، هكذا تلعب حاسة البصر دورا

1- ينظر: نسيمة راشد الغيث، النص الشعري العربي القديم، مقاربات وإضافات، دار جرير، الأردن، ط.2001، ص.262.

2- كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ص.1986، ص.449.

3- يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللغوي، دار المعارف، مصر، (د.ت)، ص.13.

مفصليا في إخراج صورة المكان بكل معطياتها ومراحلها، حتى أن الشاعر عند التساؤل المطروح عن الخراب الذي انتهى بعدم معرفة المكان في البداية ليحول الأطلال إلى إنسان يضم إليه بعض الصفات الإنسانية كالصم، الكلام، محاولة شكلت فيها الصورة البصرية أهم الإمدادات التي خلقت ذلك التجسيد والأنسة، «وتجسيم المعنوي وبث الحياة في الجوامد بطرق التشبيه والاستعارة والتمثيل في شكل صورة بصرية»[1].

دلالة المكان ووظيفته في المعلقات العشر:

استقطب المكان في الدراسات النقدية المعاصرة أنظار الدارسين والناقدين لما ينطوي عليه من أبعاد نفسية واجتماعية ولغوية في فضاء الشعر أو الرواية، حيث تنوعت تلك الدراسات وكل واحدة تحاول أن تستنطق مكوناته الدلالية والاستيطيقية.

وإذا كان المكان قد لاق عند الفلاسفة اهتماما كبيرا من خلال فكرة الاحتواء والحسية «سواء أكان المكان حاويا للشيء أو محيطا بالجسم أو أن الجسم مستقر عليه، فكل هذه التصورات عن المكان حسية مرتبطة بوجود أشياء محسوسة»[2]، لتتطور بعد ذلك الدراسات النقدية للمكان، وتوليه عناية من خلال البحث في تشكلاته ومضامينه، ولأن المكان مركز وجود الإنسان، فبدونه لا تتحقق أمانيه وآماله واستقراره، والغياب عنه يعد مرارة وخسارة، لذلك ألفينا الكثير من الشعراء سواء في العصور القديمة أو الحديثة والمعاصرة يسرعون إلى مناجاته سواء كانوا في المنفى أو في أوطانهم الأصلية.

1- المرجع نفسه، ص.13.

2- حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية وبنية الشعر العالم، عالم الكتب الحديثة، عمان، ط.01، 2006، ص.19.

وإذا كان المكان ملجأ يحتمي به المرء من أذى الطبيعة وعنفوانها ويقيه من التشرد والابتعاد، فإن ما يخفيه من أسرار وخفايا في أحيان كثيرة يؤكد بما لا يدع مجالا للشك أن ما يؤديه من وظائف داخل النص الشعري يعتبر تمكينا لأحقيته في المتابعة والدراسة وتثبيتا لمرجعيته الدلالية والبلاغية في ثنايا النص، وكلما «تعددت العناصر اللغوية والعاطفية والمعرفية والاجتماعية والنفسية وغيرها، فإن وظيفته تتعدد بتعدد هذه العناصر»[1]. وبالتالي فالشاعر يلبي تلك الرغبات التي تعاظمت عنده ويستجيب لنداءات الضمير والانتماء والحالات الشعورية واللاشعورية التي أرغمته على تبن معاني مختلفة لوظائف المكان، و«لعل الشعر الجاهلي يمثل بكثرة أمكنته ظاهرة تستحق الدراسة، إذ يبدو الشاعر في إلحاحه على تحديد الأمكنة صورة مصغرة لقبيلته التي لا تتوقف عن تحديد فضائها الأمني»[2]، وهو بذلك مرغم على تتبع كل الأماكن وتصنيفها انطلاقا من الانتماءات القبلية، حيث كان كل شاعر، يلجأ إلى تعديد الأماكن التي تمتلكها القبيلة، وظلت تمثل فضاء لصيرورة الحياة فيها.

يتخذ المكان أبعادا مختلفة ومتنوعة وذلك بالنظر إلى الأقطاب التي يمكن أن تلتمسها دلالته من أوجه متعددة «في أن المكان هو المكان الملموس، والخيال هو خيال الأديب الذي تكون لديه عبر تاريخ طويل تحت وقع الظروف الاجتماعية والنفسية والسياسية والدينية، أما المكان لغويا فهو المكان المرسوم باللغة سواء كانت شعرية أم نثرية»[3]، وكثيرا ما يلعب الوعي دورا هاما، فهو الإطار الذي على إثره يتم تعيين موقع المرء في المكان، «مما

1- عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.01، 2009، ص.218.

2- رشيد نظيف، الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 2000، ص.17.

3- حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية وبنية الشعر العالم، عالم الكتب الحديثة، عمان، ط.01، 2006، ص.25.

يجعله يحدد أطره وأبعاده، ويرسم جمالياته»[1]، وبذلك يبقى المكان وسط النص الشعري ،بمثابة البوصلة التي ينطلق منها القارئ لتحديد وضبط نوع العملية التفكيكية والتحليلية للنص، من خلالها يمكنه استخدام الوظيفة الأنسب لاختراق أبعاد المكان في النص الشعري «فإذا كانت الحياة متعددة الوظائف فإن الشعر كذلك»[2]، مما يسمح له بتكثيف علاقاته بالعالم الخارجي، إذ يستقر به ذلك من استبصار كل ما يحيط يه من قضايا إنسانية هامة، «فالأمر بالنسبة للشاعر ينظر إلى كل الحياة»[3].

وهكذا يكون للشعر غايات يسعى إلى تحقيقها للحفاظ على ديمومة الأحداث والبنى الداخلية داخل النص الشعري «فالديمومة هي امتداد لانهائي للزمان في الماضي والحاضر والمستقبل»[4]، لأن حضور هذه العناصر جملة واحدة قد يزيل ذلك الفاصل الزمني، وهو ما يساهم في استكمال بنية النص الشعري.

ولا تبدو الأمكنة التي يسعى الشاعر إلى تمثيلها وتوظيفها داخل نصه الشعري ،بمعزل عن خدمة أغراض دلالية وثقافية واجتماعية، «كما أن الأمكنة حين نتحدث عنها تعلن عن دلالتها الأسطورية والتاريخية والنفسية»[5]، إن كثافة هذه الأماكن وتنوعها يخلق دلالات «التي تساهم في شحن النص الشعري ببديهيات يمتلكها المتلقي فتوهمه بكل ما تشع به اللفظة الدالة على المكان»[6]، وخلال ذلك رأى الشاعر الجاهلي أن ذكر أماكن القبيلة تحرر

1- حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية وبنية الشعر العالم، ص25.

2- عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.01، 2009، ص.218.

3- المرجع نفسه، ص.218.

4- المرجع نفسه، ص.224.

5- Group U. Rethorique général Edition seuil paris P.194.

6- Gustave Nicolas Fischer2: la psychosociologie de l'espace E. P. U. F. 1981.

من عبودية المكان التي فرضتها أماكن بعينها، وبقاء واستمرار لوجودية القبيلة المتحصنة بهذه الأماكن خوفا من مغادرتها طوعا وكرها أمام ذلك ،فقد تبنى خطابا مكانيا حرص فيه على التشبث بإرث دلالي قبلي تنازعت عليه القبائل العربية منها من تريد الذود عنه ومنها من تريد السيطرة عليه، وفي كل الأحوال يبقى المكان في الشعر الجاهلي موضعا وحقلا للتزاوج والجمع بين الحضور الوظيفي والدلالي، «فالمكان موضع حرب وقتل ودماء»، فيشتغل في خضم ذلك الصراع، وتشتد الصدامات، مما قد يسقط فوق ترابه الكثير من الفوضى ليشهد بذلك على الدموية التي تطبعه.

الدلالة القبلية للمكان في الشعر الجاهلي:

والحق أن إغفال الدراسات الحديثة القائمة على أسس النقد الأدبي ليس بالأمر الصائب إنما الأصل أن ينال من الدراسات القديمة والحديثة جنبا إلى جنب لخدمة الإبداع الشعري الجاهلي واكتشاف أسراره، فاخترقت مجالاته وأسواره هادفة إلى استنباط واستنتاج المعاني الكبرى للبنية العميقة، مُتَرَصِّدَةً عوالم الداخل مستنطقة مدلوله اللغوي «ولعل شعراء الجاهلية واعون بهذه الدلالات عند استعمالهم للأعلام الجغرافية مثلما استعملوا الأشكال الطبوغرافية، مع الإشارة إلى أن النوع الأول يتميز بغناه الدلالي في حين يكاد النوع الثاني يقتصر على دلالته الجغرافية»[1]، ومن هذا المنطلق تتعدد دلالات المكان في الشعر الجاهلي، وتظل رافدا من روافد الحركية التي تطبع مضمون النص وتُسهِمُ في إدراك مراميه وتتبع مقاصده، لذلك ألفينا بعض الشعراء يلجئون إلى ترديد أماكن في كثير من المواضع «فأما ظاهرة الأماكن الخفية فإنها تمثل في التأملات الشعرية التي ارتبطت بمفاهيم وفضاءات دلالية

1- رشيد نظيف، الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 2000، ص.47.

أخذت من المكان تصورات الإقامة، اللجوء والحميمة والألفة، كما أنها تلبي الرغبة في استعادة المكان على مستوى ذاتي»[1].

إن المواقع التي تنتمي إليها القبيلة، أضحى التعامل معها منطلقا من الانتماء الذي صار علامة شعرية جاهلية لامراء فيها، وهو ما يعطي الانطباع أن الشاعر يريد القبض والحصول على كل ما يمت بصلة إلى القبيلة حتى لا تصبح عرضة للنسيان، «فليس الطلل أحجارا أو رمادا وملعبا للبهم عن هجرة الحبيبة، وإنما هو كُوَة تُطل على الأيام الخوالي وهنيهات الهناء وخُيْلاَءِ الشباب»[2]، لقد تطابق المكان مع الشباب الذي بدون شك يرمز إلى القوة والفتوة، مما يعكس ويبين أن الفترات التي يقضيها الشاعر وسط هذه البيئة لا يمكن بأي حال من الأحوال نُكْرَانُها، لأنها سجل وتمازج لأحداث مهمة ومختلفة، لذلك يصعب فقدان هذه الصور في أي ظرف من الظروف، وتبقى ذاكرة الشاعر بهذه الأماكن كلما مر عليها أو تذكرها، فهو في هذه الحالة يسعى إلى تَمَلُّكِهَا خاصة إذا رأى فيها أنها مكان يجمع دلالات جغرافية كثيرة كارتباطه بالخصب ووفرة المياه والسيول.

اللّوى:

ونظرا للمكانة الخاصة التي تميز بها المكان الخصب عن غيره من الأماكن جعله قبلة لنزول القوافل للاستقرار فيه، فمكان "اللّوى" الذي ذكر عند الكثير من الشعراء يمتاز بخاصية سهولة التحديد، ومنه يرى أن "اللّوى" أرض صلبة صالحة لإقامة الخيام.

يقول امرؤ القيس:

1- عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط.01، 1997، ص.63.

2- المرجع نفسه ،ص63.

قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَمَنزِلِ بِسِقطِ اللِوى بَينَ الدَخولِ فَحَومَلِ[1]

يقول زهير بن أبي سلمى:

إِلى هَرِمٍ سارَت ثَلاثاً مِنَ اللِوى فَنِعمَ مَسيرُ الواثِقِ المُتَعَمِّدِ[2]

وقد يحيل "اللّوى" إلى دلالة غزلية، لأن من متطلبات الغزل والحب هو وجود عناصر للاستقرار والماء والغيث، فحين إذن فذكره عند الشعراء يرتبط بمناسبات غزلية هامة.

يقول طرفة بن العبد:

مُؤَلَّلَتانِ تَعرِفُ العِتقَ فيهِما كَسامِعَتَي شاةٍ بِحَومَلَ مُفرَدِ[3]

وقد تنقلب مميزات المكان الإيجابية من خصب واستقرار وماء إلى ظواهر تنذر بانتشار هاجس الجذب والعطش، وهكذا تتغير ملامح المكان لتنبئ أصحابها بالرّحيل، ومن هنا يتشكل بناء هذا المكان على ثنائية الاستقرار/ الرحيل، فيدفع ذلك الشاعر إلى تغيير خطابه، يتبنى الدموع في مرحلة تالية كتعويض لغيث مفقود، وانتظارا منه للحبيبة، وفي هذا الإطار تبدو الدموع كمعادل موضوعي للمطر الغائب عن أرض اللّوى.

وتبدو في بعض الأحيان التفاتة الشعراء إلى هذه الأماكن بعينها مفتاح لرؤية معرفية انبسطت لدى الشاعر ليؤسس أبعاد تاريخية وقبلية، يتخذ من هذا المكان ظاهرة اجتماعية استوطنت في مخيلة الجاهلي، «أما السبب العام فإنه كامن في جوهر التصور العربي لوظيفة الشعر، وهذا التصور قد تأسس منذ الجاهلية على أن الشاعر لسان القبيلة والمدافع عن

1- امرؤ القيس، الديوان، شرح وتحقيق حجر عاصي، دار الفكر العربي، لبنان، ط.01، 1994، ص.09.

2- زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرح عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، (د.ت)، لبنان، ص.26.

3- شرح المعلقات العشر، تقديم: مفيد قميحة، دار الهلال، لبنان، ط. 1997، ص.111.

أحسابها ووجودها»[1] لقد أثبتت لفظ اللّوى الدالة على الرمل الناعم بعد أن لوت ريح الجنوب تربة هذه الأرض على أن موقعها يمثل أكثر من دلالة، بحيث أضحى مكانا تحيط به أماكن أخرى ليبصم على أهميته الخاصة عند العرب، الأمر الذي استنبطه الشاعر الجاهلي، فحرَّك وجدانه وأظهر تمسكه الشديد به، لأنه تعلُّقَه يُمَثِّلُ مَقَرًا قبليا يتطلَّب حمايته والذود عنه في كل لحظة، ولعل توالي التساؤلات في بداية القصائد عند الشعراء الجاهليين مردّه أولا إلى التغيير الذي طال كل أرجاء الديار، وتحولها إلى مركز للعبث والنكران والنسيان حين تطأها أقدام الحيوانات، مما يدفع الشعراء إلى إطلاق صرخة للاستغاثة من أجل إنقاذ ما يمكن إنقاذه لدى الذات الإنسانية الجاهلية، أما السبب الثاني فراجع إلى «توال ذكر المواضع والأمكنة في مطالع الاستفهام والأبيات التي تليها، أمارات وأدلة على تعرّف المسؤول عنه وسبق عبوره أو الاستقرار فيه مع الإلف المهاجر، تماما مثلما هي توثيق تملكي لجغرافيا القبيلة ومساحات تنقلها ورعيها، حماية من نزوح غيرها اتجاهها، ولأجل ذلك قد توقَدُ شرارات الحروب منافحة ودفاعا عن تلك المواضع»[2]، التي أقرَّها ملجأً وموطناً لا ينبغي لأي مغامر أو عدو أن يمسها بسوء، لأن هذه الأماكن تمثل هوية قبلية.

يقول زهير بن أبي سلمى:

لِمَنِ الدِيارُ بِقُنَّةِ الحِجرِ أَقوَينَ مِن حِجَجٍ وَمِن شَهرِ[3]

1- نسيمة راشد الغيث، النص الشعري العربي القديم، مقاربات و إضاءات، دار جرير، الأردن، ط.01، 1432هـ/ 2011م، ص.16.

2- عبد الكريم الرحيوي، الشعر الجاهلي في ضوء الدرس اللغوي الأسلوبي الحديث، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط.01، 2015، ص.198-199.

3- زهير بن أبي سلمى، الديوان.ص29

لِمَن طَلَلٌ بِرامَةَ لا يَريمُ عَفا وَخَلا لَهُ حُقُبٌ قَديمُ[1]

دارٌ لِسَلمى إِذ هُمُ لَكَ جيرَةٌ وَإِخالُ أَن قَد أَخلَفَتني مَوعِدي[2]

لقد اتضحت ملامح ذلك المكان الذي عُدَّ منطقة قبلية تتطلب الاعتناء به وممارسة الطقوس القبلية عليه، ومن ثم يبقى مرجعا تاريخيا للقبيلة، وهو سجل وتوثيق لأهم الأحداث التاريخية.

إن المكان عند القبيلة مُقَدَّسٌ، لذلك وجب الوقوف أمام كل محاولة تريد أن تبسط وجودها، وتنشر العبث وعدم الاستقرار فيه، إذ غدت القبيلة دون مكان تساوي التشتت والتفرق، وسيطرة الأحزان ،لذلك تضافرت الجهود عند الشعراء، إذ أباحوا إطلاق العنان لخيالهم حتى لا يفقدوا هذه الأماكن القبلية، ولتستمر بواعث الماضي في هذه الأماكن ومن ثم تتعادل موازين القوى بين الماضي والحاضر، وليصنع مكان القبيلة أفقا ابستومولوجيا يغني الشاعر تبعات تلك الديار الدارسة والبيوت المهدمة «فكل بيئة كانت تمدّ الشاعر بروافد طللية تبعا لمسميات أمكنتها التي أودعها خلاصة ذكرياته، فأثرت فيه حتى أسقط عليها نفسه ووجدانه، لأنه يريد أصحابها، لذلك أسرف في ذكرها لأنها متنفس عواطفه وأحلامه، كما كان لهذه الأمكنة في المقدمات الطللية دلالات قبلية»[3]، الأمر الذي يوحي بأن الشاعر أراد استبدالها بتحقيق أبعاد فنية تكون بمثابة المزيح والمطهر لتلك الأدران النفسية التي قد تصيب فؤاد الشاعر كالقلق والخوف، فبات الانفصال الكلي عن المكان في ظل

1- زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص.82

2- المصدر نفسه، ص.94

3- ينظر: بوجمعة بوبعيو، جدلية القيم في الشعر الجاهلي، رؤية نقدية معاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط. 2001، ص.40.

توالي الهزات النفسية والاندثار الجسدي الذي غدا حديث الشعراء، فهم تبنوا على عاتقهم حمل القضايا الكبرى لمجتمعهم عبر قناة خطابية تستدعي من المتلقي التعاطف مع ذات الشاعر، ليتم ذلك الانصهار النفسي المفقود في بداية المقدمة الطللية، ما يعطي الانطباع أن الشاعر فتح حيزا نفسيا في قرارة نفسه، ليتسنى للمتلقي ملءُ ذلك الفراغ النفسي الذي أحدثته عملية استرداد الماضي في ذلك المكان «الذي تطابق مع ذات الشاعر فيما يستحضره من صور لمدركاته الخارجية الماثلة في لوحة الأطلال، والمرتبطة بالتجربة الزمنية، هو ما أدى بالشاعر إلى اشتراك المتلقي همومه حين الإصغاء إليه»[1]، وحتى يكمل مشروعه الكبير والمتمثل في وحدة الذات مع وحدة الجماعة، مُتَخِذًا منه الملاذ الأكبر لتوطيد الصلة بينه وبين المكان الذي راهنت عليه القبيلة من أجل تحقيق الاستقرار، «ومغزى ذلك كله أن تجارب الشاعر الجاهلي قد اختلطت بتجارب الجماعة القبيلة التي ينتمي إليها، وفي عبارة أوضح، إنه راح يرى ذاته من خلال ذات القبيلة، ويعبر عن نفسه من خلال التعبير عنها»[2].

فتحرك الآلة الإبداعية للشاعر ضاربة بجذورها في ثنايا النص الأدبي باحثة عن دلالات بإمكانها أن توطن المكان للقبيلة، وإن كان يحمل في طياته بذور الفناء والزوال إلا أن ذلك لن يمنع الشاعر والقبيلة من التمسك به، يقول عبيد بن الأبرص:

أَقفَرَ مِن أَهلِهِ مَلحوبُ فَالقُطَبِيّاتُ فَالذَنوبُ

فَراكِسٌ فَثُعَيلِباتٌ فَذاتُ فِرقَينِ فَالقَليبُ

1- عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار الصفاء، الأردن، ط.01، 1998، ص.245.

2- ينظر: عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار الصفاء، الأردن، ط.01، 1998، ص.262.

فَعَردَةٌ فَقَفا حِبِرٍّ لَيسَ بِها مِنهُمُ عَريبُ

وبُدِلَت مِنْهُم وُحوشاً وَغَيَّرَت حالَها الخُطوبُ

أَرضٌ تَوارَثُها شُعوبُ وَكُلُّ مَن حَلَّها الخُطُوبُ[1]

ولم تكن تلك الرؤية الجاهلية للمكان قد خضعت خضوعا كليا إلى المصير الذي عض بأنيابه على حياة الشعراء، «فالإنسان في كل زمان يسأل عن وجوده ومصيره ونهايته... لقد ملأ التفكير في الوجود والمصير على الشاعر الجاهلي حياته، غير أنه لم يكن تعبيرا صادرا عن تشاؤم؛ وإنما كان حافزا يحفزه على الحياة، واستئناف الرحلة بروح وندية»[2].

لقد كشفت تجربة الشاعر المكانية أن لا خلاص من بؤرة الزمن التي ألمت به في الحيز المكاني إلا بتكثيف الوجود الإنساني داخلها، لأن التغلب على هيمنة الزمن التي أرخت بسدولها على المكان، أضحى من الشاعر تقريب الجماعة إلى ذلك المكان وما استدعاؤه للذكريات المستوطنة في غياهب الماضي إلا لدفع عجلة الزمن إلى الوراء من أجل تثبيت هيمنة الجماعة على المكان، ومن ثم هيمنة الماضي على الحاضر.

إن السجال الدائر بين الشاعر والمكان من جهة والزمن من جهة أخرى يدفع إلى التساؤل، هل كان المكان يُجْزِعُ الشاعر أم الزمن؟ أم أن بوادر القحط والجذب التي دبت في المكان قد دفعت الشاعر إلى مهادنته؟

1- شرح المعلقات العشر، قَدَّم لَهُ وشرحه: د. مفيد قميحة، دار الهلال، بيروت، ط. 1997، ص.431.

2- ينظر: عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار الصفاء، الأردن، ط.01، 1998، ص.250.

إن القبائل العربية حين وطدت علاقتها بالمكان كان من أجل التقرب من مواضع الماء والكلأ، فالطبيعة الصحراوية القاسية لشبه الجزيرة العربية ساقت العرب إلى الترحال، إذ لم يعد الاستقرار السّمة البارزة في حياتهم، ولذلك فوجود الماء أضحى يجلب إليه أنظار الجاهليين، لذلك تشد الرحال إلى هذه الأماكن لتحقيق البقاء والإقامة.

إن المكان في الشعر الجاهلي قد ارتبط بالماء في أحيان كثيرة، فإذا اندثر الماء وزال عنه فقدت القبيلة هيبتها ،يضطرها إلى البحث عن مواقع أكثر خصبا وأوفر ماء، لذلك فقطب المكان/ الماء دلالتان حفظها الشعر الجاهلي عبر مدونته لتُبرز أن حديث الشاعر عن المكان تداخلت فيه معطيات كثيرة من أهمها الماء، حيث يبدو هذا العنصر موطِئَ خطاب دلالي بالغ الأهمية.

يقول زهير بن أبي سلمى:

تَبَصَّرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعائِنٍ تَحَمَّلنَ بِالعَلْياءِ مِن فَوقِ جُرثُمِ[1]

فالرحلة التي صوَّرها الشاعر انطلقت للبحث عن أماكن توفر الماء للقبيلة من أجل التغلب على مصاعب الحياة وقساوة الطبيعة، فجرثم الذي يمثل ماء بعينه[2]، كان هدفا للقبيلة من أجل وروده وبالتالي الإقامة فيه.

فَلَمّا وَرَدْنَ الَماءَ زُرقاً جِمَامُهُ وَضَعْنَ عِصِيَّ الحَاضِرِ المُتَخَيِّمِ[3]

1- شرح المعلقات العشر، قَدَّم لَهُ وشرحه: د. مفيد قميحة، دار الهلال، بيروت، ط. 1997، ص.152.

2- المرجع نفسه، ص.152.

3- المرجع نفسه، ص.153.

إن المأساة التي طالت أرجاء المكان بغياب أهم مورد طبيعي للإنسان الجاهلي ألا وهو الماء، قد ألقى بظلاله على الحياة الإنسانية الجاهلية، «إنها مأساة الانهيار الحضاري الذي حول الحياة الدينية والمستقرة إلى حياة بدوية رعوية قاسية، إنها مأساة الجذب والتصحر الذي ابتلع الخصب وقضى عليه فأسقط في يد الإنسان الذي ابتلي بالترحل وعدم الاستقرار»[1].

لقد شاقت الشاعر معضلة الوجود المرتبط بتوفر أسباب من أجل نسيان ذلك الخوف والقلق الذي غزا نفسيته، فالقبيلة تبحث عن سبل البقاء والعيش الكريم، ولا يتم ذلك إلا بالتخندق في مكان ينقذ الإنسان الجاهلي من اللااستقرار «إن تملك القبائل للأمكنة سواء أكانت من أهل المدر

أو من أهل الوبر يعني وجود أوطان قبلية مستقلة داخل إطار المدى الجغرافي الواحد الذي تعيش فيه تلك القبائل، ويعني أيضا شيوع الاستقرار السكاني في العصر الجاهلي، فالقرار في الحاضر الزراعية والتجارية والسياسية أمر مسلم به»[2]، ولذلك يبقى المكان بالنسبة للقبيلة سجلا تاريخيا يؤرخ للفترات الزمنية السابقة التي يتزامن وجوده في هذه الأراضي. إن القبيلة تسعى بكل ما تملك إلى الاستيطان في مكان، يرجع لها هيبتها ويحميها من كيد الكائدين الذين يتربصون بالقبيلة للانقضاض عليها وتجريدها من أملاكها، وبالتالي فمكان القبيلة يمثل هويتها التي تفتخر بها أمام الأعداء: «إن الارتباط بالمكان الذي علق بذهنية العربي خلال هذه الفترة أمر مشروط في حياته فرضته طبيعة التكوين المادي المجسد في

1- ينظر: إسماعيل أحمد العالم، موضوعات الصورة الشعرية في شعر طرفة بن العبد، مجلة جامعة دمشق، المجلد18، ع.02، 2002، ص.91.

2- فاروق أحمد سليم، الانتماء في الشعر الجاهلي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط. 1998، ص.196.

صراعه مع الطبيعة القاسية»[1]، أمر مما لا شك فيه ألزم القبيلة على مجاراته والبحث عن أطر وآليات تستطيع بفضلها التقرب أكثر من أسوار المكان.

إن العلاقة بين القبيلة والمكان لا تنحصر في إطار المكوث حول أرض أباد الزمن فيها الديار وتركها عرضة للحيوانات وهجرة جماعية تخلت فيها القبيلة عن ماضيها، وإنما «الذات المفردة في توحدها مع الذات الجماعية، تعكس الواقع الاجتماعي على أن يتجاوز هذا التصور انعكاس المرآة للواقع الخارجي إلى محاولة تشكيله ضمن ما يتفق مع معطيات الذات الجماعية»[2]، وقد يتغير المكان من موضع يحتمي به ثور الوحش من البرد وقساوته، وملاحقة الصياد وكلابه، إلى معقل وملجأ للمنهزمين من الأعداء للاحتماء به.

يقول عمرو بن كلثوم:

وَنَحنُ الحابِسونَ بِذي أُراطى تَسُفُّ الجِلَّةُ الخورُ الدَرينا[3]

عاد ذو الأرطى مكان مشترك بين ثور الوحش والمنهزمين، ولذلك يعد هذا المكان دلالة للاحتماء من بطش الآخر، ومنه يمكن القول أن ذو الأرطى صار قبلة للمعدومين والباحثين عن الأمان وهو ما يشكل أيضا دلالة على الفقد والضعف.

ولا يتوقق تعلق الشاعر الجاهلي ببعض الأماكن دون غيرها، فإذا كانت قد شغلت بال الجاهلي، فذلك راجع لا محالة إلى مدى التبعية التي خلفتها في نفوس الجاهليين، فغدت الأماكن تخفي في أحيان أخرى خصوبتها «وهو نعت يفضي دون شك إلى الدلالة

1- عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار الصفاء، الأردن، ط.01، 1998، ص.252.

2-المرجع نفسه، ص264

3- شرح المعلقات العشر، قدّم له وشرحه مفيد قميحة، دار الهلال، لبنان، ط. 1997، ص.244.

القبلية»[1]، فكثيرا ما تعلقت قلوب الشعراء بها، لأنها تمثل ملاذا آمنا يلتحق به الشاعر إذا ما الدهر غدر به، فضرغد مكان تعاطف معه طرفة بن العبد لأنه استمل على بعض المواصفات التي تليق بالمكان المبحوث عنه من قبل القبيلة.

فَذَرني وَخُلقي إِنَّني لَكَ شاكِرٌ وَلَو حَلَّ بَيتي نائِياً عِندَ ضَرغَدِ[2]

إن الشاعر وهو يقف عند المكان "ضرغد" استنتج أهميته بالنسبة للقبيلة، إذ بإمكانها القيام فيه، لأنه يتوفر على بعض خصوصيات المكان أهمها: الخصب، وبالتالي فالإقامة فيه لن تكون مهددة.

لقد أثبتت الدلالة القبلية للأماكن على الالتزام غير المحدود بها، فهي مواضع تحيا بها القبيلة، وتعد جزءا لا يتجزأ من وجودها وكينونتها، وهي إن تغادرها فتكون مضطرة مرغمة لدواع طبيعية مرتبطة بشح المساء والجذب والقحط الذي قد يصيب هذه الأراضي. ومهما يكن فإن المكان لدى القبيلة إرث لا يتوارى، اتخذته ملاذا من بطش الدهر والأعداء، واعتبر دليلا على أن النشاط الإنساني لا تستقيم له استقامة إلا بوجوده، ومهما بُدِّلَ المكان وغُيِّرَ فالإنسان يبقى متعلقا ومتصلا دائما بالمكان الأول مكان الولادة ومهد الطفولة، الأمر الذي ألفينا فيه الشعراء الجاهليين يسارعون في مقدمتهم الطللية إلى محاولة تثبيت الأماكن كما يثبت الوشم على الأيادي، مما يبرز مدى تعلق الإنسان الجاهلي بالمكان الذي عُدَّ فضاءً يسمح للشاعر إيقاد تجربته الشعرية للتخلص من وطأة الغربة وفعل الزمن.

1- رشيد نظيف، الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي، المدارس، الدار البيضاء، ط.01، 2000، ص.89.

2- شرح المعلقات العشر، قدّم له وشرحه مفيد قميحة، دار الهلال، لبنان، ط. 1997، ص.118.

يقول طرفة بن العبد:

لِخَولَةَ أَطلالٌ بِبُرقَةِ ثَهمَدِ تَلوحُ كَباقي الوَشمِ في ظاهِرِ اليَدِ[1]

لقد تأكد أن غياب المكان عند القبيلة يماثله ويقابله غياب الوطن، حيث لن يمكنها من حِفْظِ موروثها الذهني والتاريخي، فستظل القبيلة مجرد مجموعة من الأفراد تتطاير هنا وهناك، فالمكان بإمكانه أن يخلق ذلك التواشج، المبحوث عنه دوما من قبل الشاعر الجاهلي والذي يقيه دوما من متغيرات الزمن، «فكل بيئة كانت تمدّ الشاعر بروافد طللية تبعا لمسميات أمكنتها التي أودعها خلاصة ذكرياته، فأثرت فيه حتى أسقط عليها نفسه ووجدانه، لأنه يريد أصحابها، لذلك أسرف في ذكرها، لأنها متنفس عواطفه وأحلامه»[2]، فاستوطنت في مخيلته، وأضحى نسيانها أضغاث أحلام، ليظل المكان سرا يخفي أخبارا وأحداثا متنوعة ومختلفة للقبيلة، وبالتالي التخلي عنه يمثل مغامرة غير محمودة العواقب، إلا أن صروف الدهر قد تجعل الجاهلي يتخذ موقفا مغايرا، حيث قد يدفع به ذلك إلى تركه، ومن ثم يلج إلى موطن آخر يمكن أن يكون غير آمن، لتبقى ظاهرة اللااستقرار السمة الظاهرة في حياة الجاهليين، والتي أرَّقَت بالفعل يومياتهم، وسار السَّجَالُ بين البقاء والرحيل من الثنائيات التي سيطرت بوجودها على المتن الشعري الجاهلي، «والعربي إن فقدها او فقد إحداها لسبب بيئي كالسيل، أو ذاتي كالحروب والنزاعات، أو غيرها من عوامل الزمن التخريبية –السالبة– انتابه الحزن فرثاها مثلما يرثي رحيل عزيز، وبكاها كما يبكي هَجْرَ حبيب»[3]، الأمر الذي يوحي على العلاقة الوطيدة التي ربطت الجاهلي بالمكان، وفقدانه

1- شرح المعلقات العشر، قدّم له وشرحه مفيد قميحة، ص.105.

2- بوجمعة بوبعيو، جدلية القيم في الشعر الجاهلي، رؤية نقدية معاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط.2001، ص.40.

3- عبد الكريم الرحيوي، جماليات الأسلوب في الشعر الجاهلي، كنوز المعرفة، الأردن، ط.01، 2014م، ص.18.

رمز على فقدان الحبيب، لذلك ليس بالسهولة استبدالها أو مغادرتها لأن فيها «حياته المليئة بالفرح والصخب والحركة والشبكة الاجتماعية في أمكنته، لكنه ربما لم يكن يحس قيمة هذه الأمكنة وهو يعايشها إلا أنه لما ارتحل عنها أو رُحِّلَ عنها، خطرت للشاعر الفنان فبكاها ورثاها بحس مرهف شفاف، طلب لها الحياة والسقيا»[1]، فهو خاضع لتأثيراتها وتحولاتها، لذا يتطلب الوقوف أمام الأماكن المهدمة والمخربة رباطة جأش، وهو ما لا يستطيع فعله، لأن تقادمها أرغمه على البكاء، ويتضح في الابتداء بالسؤال عن المكان المندثر وتعديد الأمكنة في تلك المطالع توطيد لجغرافيا القبيلة، «فتوالي ذكر المواضع والأمكنة في مطالع الاستفهام والأبيات التي تليها أمارات وأدلة على تعرف المسؤول عنه وسبق عبوره أو الاستقرار فيه مع الإلف المهاجر تماما مثلما هي توثيق تملكي لجغرافيا القبيلة ومساحات تنقلها ورعيها، حماية من نزوح غيرها اتجاهها، ولأجل ذلك قد توقد شرارات الحروب منافحة ودفاعا عن تلك المواضع»[2]، عندئذ تبقى القبيلة بحاجة إلى أمكنة تحفظ بها وجودها، وتحميها من التنقل والارتحال وتحقق لها الاستمرارية والبقاء في موطنها الأصلي، وبالتالي يبقى المكان أحد الرموز الأساسية في تشكيل الهوية القبلية وتجسيد مبادئها.

الدلالة الغزلية:

إذا كان المكان قد ولد الحب لساكنيه ينتج عن ارتباط الإنسان بالمكان حبا لا يمكن له أن يبدله موضع آخر، لأن فيه تَعَلَّمَ، واكتسب معارفه الأولى الخاصة بهذه الحياة .وحب المكان إذا كان لا يفارق أي إنسان لأن فيه مولده ونشأته وموته، فإن هذا الحب قد يشترك

1- ينظر: عبد الكريم الرحيوي، جماليات الأسلوب في الشعر الجاهلي، ص.18.

2- المرجع نفسه، ص.199/198.

فيه الكثير كالعائلة أو المرأة، إذ أن هذه العلاقة التي تُنسجُ بين كل هذه الأطراف، تولد ذلك التلاحم، فإذا انقطع وصل من أوصال هذه العلاقة، سيؤدي لا محالة إلى اختلال التوازن، وبالتالي تشتد اللوعة بين هذه الأطراف، وخاصة العلاقة الممتدة بين الرجل والمرأة.

إن المتبصر للشعر الجاهلي يستنبط تلك العلاقة التي سادت بين المكان والإنسان الجاهلي و التي ما هي إلا قصة حب علقت في أذهان الجاهليين، وأضحت وثيقة تاريخية يذيب بها الشاعر ما علق به من حرقة الزمن الذي أفسد طعم ولذة هذه الحياة، حينئذ يلجأ الشاعر إلى إعادة حكايتها وقصّها ليجلي الهموم والأدران التي تهاوت على فؤاده، عندئذ أراد الشاعر أن يوقف عجلة الزمن المدمر بتذكر العلاقة الحميمية التي دارت بينه وبين من أحب، فلجأ إلى اختبار عالمه الداخلي المتكون أساسا من العواطف والأحاسيس يضطلع على مدى القوة والوقوف الدائم الذي لا يكدره مثل هذا الفراق، وليبرهن على أن هذه العلاقة الغزلية ستبقى خالدة في تاريخ البشرية ما دام الشعر قائما، ومنه رام بعث رسالة مؤداها أن ألحت دلالة أبدية لا دخل للزمن في إزالتها وإذابتها.

وتعاور الشعراء الجاهليون على حديثهم عن الأماكن التي دلت على جودتها وخصوبتها، فانتقوا أشعارا لامسوا فيها طبيعة المكان الذي استوفى شروط العيش والهناء فيه، لأنه تَوَفرَ على مواصفات جعلت الشعراء ينشدون الاستقرار فيه، «فالدلالة الغزلية تنطلق من خصوبة "قو" ومن مواصفاته الطبيعية التي تجعله حربا بسياق الغزل وبإقامة صاحبة الغزل»[1]، فتبعه ذلك إقامة الشاعر بهذا الموضع آملا في أن تبقى العلاقة وطيدة بينه وبين

1- بشير نظيف، الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي، دار المدارس، المغرب، ط.01، 2000، ص.107.

محبوبته، فها هو امرؤ القيس يقرّ بأن "قو" هيأ الجو المناسب لتلجأ إليه سليمى وتقيم فيه، بعد أن غادرت أماكن غير قادرة على توفير شروط البقاء والإقامة.

سَما لَكَ شَوْقٌ بَعْدَما كَانَ أَقصَرا وَحَلَّت سُلَيمى بَطْنَ قَوٍّ فَعَرعَرا[1]

إن مميزات "قوٍّ" الإيجابية قد طفت على سطح حياة الشاعر ومحبوبته، فاستوجبا منهما ذلك إقامة علاقة غزلية تتناسب والموضع الذي ساق حياة فيها خصب ونماء، لينتشل الشاعر من ضياع وموت محققين بعد أن فقدت الأماكن السابقة عوامل البقاء والاستقرار.

لقد تفتقت الحياة أمام الشعراء بعد أن أدركوا تلك الأماكن الخصبة وبات همهم الوحيد هو سؤال البقاء أما هذه الأمكنة، لأن آلة الدمار ستلاحقهم سواء بالموت أو الجذب الذي لن تكون نتيجته إلا المغادرة.

يلاحق الشعراء بأشعارهم المناطق والأماكن الواسعة إذ ألفيناهم يتقربون إليها ويتوددون بها، ويدنون منها، لأن ما تحتويه من اتساع وخصوبة ألزمتهم على ذكرها وترديدها، ومن بين هذه الأماكن: "الجوّ" الذي أوردته المعاجم العربية على أنه المكان الذي حوى على الأودية المتسعة، وكل ما انخفض من الأرض واتصف بالاتساع.

يقول عبيد بن الأبرص:

أَوَيَكُ أَقفَرَ مِنها جَوُّها وَعادَها المَحلُ وَالجُدوبُ[2]

1- امرؤ القيس، الديوان، شرح وتحقيق حجر عاصي، دار الفكر العربي، بيروت، ط.01، 1994، ص.45.

2- عبيد بن الأبرص، شرح المعلقات العشر، شرح مفيد قميحة، دار الهلال، لبنان، ط. 1997، ص.432.

إن عبيد بن الأبرص وهو يتذكر هذا المكان بخصائصه الإيجابية الماضية ، قد علا ذاته، الخوف والفزع مما حل به من جذب، وهي معضلة كابدها الشاعر الجاهلي، وأمام هذا المِحْلُ الذي يترك الأرض أثرا بعد عين،و تفقد الأرض مكوناتها وطبيعتها الخلابة،يسارع إلى التخفيف من وطأة هذه الحالة النفسية .

ولم يمر "الجوّ" مرور الكرام على بعض الشعراء لما فيه من مزايا تكاد الأمكنة الأخرى لا تحويها، فعنترة يشهد على هذا المكان بغزليته لأن فيه يتذكر عشيقته "عبلة"، وهو يعلم أن الخصب والنماء لهذا الموضع قد يحمل معه تلك المرأة التي أحبها، فالماء والخصب لهذا المكان والمرأة عنصران لا يفترقان، فالجو مدعاة لحياة رغيدة، إن لم يصبه الجذب والجفاف.

يقول عنترة بن شداد:

يَا دَارَ عَبْلَةَ بِالجَوَاءِ تَكَلَّمِي وَعَمِي صَبَاحاً دَارَ عَبْلَةَ وَاسْلَمِي[1]

وإذا كان هذا المكان يحوي شروط الحياة من خصب ونماء فإن النزول فيه ظل حتمية لا مناص منها، فبعد نزول محبوبة عنترة أضحى الإقامة فيه والمكوث على أرضه من طرف قبيلة عنترة هدفا منشودا، لأن ما يميز "الجوّ" من خصوصيات هامة كالماء والكلأ، يغري الشاعر بأن ينشد أفضل الأشعار لمحبوبته مبديا تعلقه الشديد بها.

وَتَحُلُّ عَبلَةُ بِالجَواءِ وَأَهلُنا بِالحَزنِ فَالصَمّانِ فَالمُتَثَلَّمِ[2]

1- عنترة بن شداد، شرح المعلقات العشر، شرح وتقديم، مفيد قميحة، دار الهلال، لبنان، ط. 1997، ص.275.

2- شرح المعلقات السبع، شرح الزوزني، دار الآفاق، الجزائر، (د.ت)، ص.104.

يتحرك وجدان الشاعر نحو هذه الأماكن لنقل تجربة شعرية تداخلت فيه أيام غلب عليها الحزن أحيانا، لأنها فقدت معالمها، وأحيانا أخرى امتازت بثراء سطحها وبواطنها حتى أصبحت هدفا للأعداء من أجل غزوها، أو مكانا يلتقي فيه الشاعر مع محبوبته، وأمام هذا الأمر تكونت لدى الشاعر تجربة شعرية حتى «أن بعض الباحثين ممن يجتهد في إقناع القارئ بصدق تجربة الشاعر النفسية والمكانية، وربما تجربته الواقعية حين يذهب إلى أن الشاعر الجاهلي سجل تجربته من خلال تلك الأمكنة التي أتى على ذكرها بعد أن ألفها وعاشها»[1]، من هذا المنطلق يكون الشاعر قد حرص الوقوف أمام هذه الأماكن، انطلاقا من معطيات سابقة، أنتجتها مخيلة الشعراء، وأُلزم التابعون على متابعتها والسير على خطاها، كما أن بواطن الذات استدعت الخوض في غمار الحديث عن هذه الأماكن للإفصاح عن مكنوناتها وللتعبير عن جوهر العلاقة التي برزت للوجود بين الإنسان والمكان، الذي تحول في غالب الأحيان إلى مسألة البحث عن الوجود وتثبيته، فألفينا في بعض المرات حوارا، رام فيه الشاعر إلى جعله إنسانا يعي ويحس بما يعانيه الشاعر، لذلك ارتأى إلى استعمال وتوظيف بعض الألفاظ الدالة على هذه الأماكن ليؤكد على سلطته اللغوية، «فاللغة الشعرية على أية حال، هي مجلى الغموض ومظهر الاستبطان الذاتي المرتبطان بمفهوم الكلية من جهة وانفتاح الدلالة من جهة أخرى»[2]، إنها محاولة تخطي ذلك القلق الذي طغى على حياتهم، ففقدان المحبوبة في مكان ما حاول الشعراء أن يردوه ويعوضوه من خلال بحثهم الدءوب عن أماكن الخصب التي تتناسب وذكر المرأة المتغزل بها، ليصنعان مشهدا استطيقيا، يشهد على العلاقة التي دارت بين الشاعر والمرأة في هذا المكان بالذات،

1- ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، تونس، ط. 1977، ص.39.

2- يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية، دار الكتب العلمية، لبنان، ط.02، 2008، ص.185.

فخصوبة الأرض يقابلها عند الشاعر خصوبة المرأة وقدرتها على إنجاب الأولاد، وبالتالي فالمعادلة متوازنة بينهما، وهو الهدف الذي يصبو الوصول إليه، فما المرأة إلا عنوان لمكان شهد تقاربا عاطفيا كبيرا، وتخليدا لقصص غرامية كان المكان السبب الأول في بروزها وولادتها.

لم يقتصر الشعراء الجاهليون على ذكر الأماكن السابقة فقط، بل تعدى ذلك إلى حديثهم عن مواضع أخرى أثبتت التجربة أنها تبقى ملتقى للمغرمين، وبهذا ترد المرأة وتؤكد حضورها في مجموعة من الأماكن أغلبها تمتاز بغزارة مياهه ما يشد الانتباه إلى أن غياب الماء يقابله غياب الحبيبة، ومن الأماكن التي وردت في الشعر الجاهلي "عنيزة" التي تعني في اللغة الهضبة السوداء، وردت أنها ابنة عم امرئ القيس، ومهما يكن فإن الكلمة بصيغة التثنية أو بالجمع لأنها تجمع وتشمل مواضع وأسماء وأماكن كثيرة.

يقول عنترة بن شداد:

كَيفَ المَزارُ وَقَد تَرَبَّعَ أَهلُها بِعُنَيزَتَينِ وَأَهلُنا بِالغَيلَمِ[1]

فحبيبة عنترة أقامت بهذا المكان لما حل به من ماء، لذلك ألقت التواجد ومن ثم مرت قبيلة عنترة، فهذا «الموضع يتردد بدلالته الغزلية عند غيره من الشعراء، فهو مكان إقامة الحبيبة»[2]، فهذا الموضع يعتبر حالة إيجابية تَلِجُ إلى وجدان الشاعر لأنه جمع بين عنصرين هامين، المرأة والماء، وبالتالي يحاول عنترة التودد بهذا المكان لأنه عرف فيه الحب

1- شرح المعلقات العشر، شرح وتقديم، مفيد قميحة، دار الهلال، لبنان، ط. 1997، ص.277.

2- رشيد نظيف، الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 2000، ص.93.

والاستقرار، ويسعى امرؤ القيس إلى الاستيطان عند عنيزة، لأن ما وجد فيها من ماء لا يتطلب منه المغادرة، فيقول:

تَراءَت لَنا يَوماً بِجَنبِ عُنَيزَةٍ وَقَد حانَ مِنها رِحلَةٌ فَقُلوصُ[1]

أثبتت الأيام والسنون أن الأماكن التي يقربها الجاهليون هي بمثابة أوطان مؤقتة لا يكاد الشعراء أن يغادرونها بمجرد وجود أوطان أخرى توفر لهم شروط الحياة من ماء وكلأ، وحبيبة تبادلها وتبادله شعورا صادقا، وإذا تغيرت هذه المعطيات فلا مجال إلا للبكاء، «وهو بكاء الوطن المتنقل، هذا الوطن الصغير الذي يمثل جزءا من حياة الجاهلي، ولكن سرعان ما يستبدله بوطن آخر حين يعز الماء والكلأ»[2].

إن الشاعر في هذه الأماكن الخصبة يريد أن يطوي الأماكن الجذبة طيا، ومن ثم يفتح صفحة جديدة مع واقع تتغير فيه الأحوال ولا تبقى على صورة واحدة، لذلك نرى الشاعر يفعل كل شيء من أجل أن تبقى تلك الديمومة التي ملأت المكان من مرأة متغزل بها ،وخصب ساد وجه هذه الأرض، وما السؤال الذي يملأ جوف هذه الأطلال إلا لأنه شاهد على مرحلة عامرة من مراحل حياة الشاعر الجاهلي.

لقد أبدى الشعراء الجاهليون ردة فعل مختلفة على المواقع والمواضع التي تباينت فيها مميزات المكان، فيصاب باليأس والقلق إذا غابت الحبيبة وغاب الماء، ثم سرعان ما ينتشي بعودة الأمل إلى الحياة من خلال الوصول إلى أماكن برزت فيها علامات الحياة وقل فيها الموت، وهو ما يعكس تلك الجمالية الشعرية المكانية التي حفل بها النص الشعري الجاهلي

1- شرح المعلقات العشر، تقديم مفيد قميحة، دار الهلال، ط.1997، ص.69.

2- بوجمعة بوبعيو، جدلية القيم في الشعر الجاهلي، رؤية نقدية معاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط.2001، ص.60.

«الذي يتوفر على مجموعة من متنوعة من الوظائف، إلا أن الوظيفة الجمالية تبقى مهيمنة عليها»[1]، إنها لعبة الحياة الجاهلية التي شد حبلها الشاعر الجاهلي مختارا بين تقبلها أو رفضها ممررا لرسالة إلى القارئ مفادها: أن هذا الواقع غير قابل للرفض، بل هو أمر لا مفر منه، يتطلب اللجوء إلى وسائل دفاعية تقيه حر هذه اللعبة، ومن بينها استخدام لغة شعرية تزيل الغموض عن نواميس هذه الحياة، وتلقي الضوء على مستودع الحياة الذاتية والجماعية للجاهليين.

الوظيفة الشعرية للمكان:

بدت في عالم اللغة للشاعر الجاهلي خفايا هامة، وإن كانت في الكثير من الممرات تبدو مبهمة بالنسبة للقارئ والمتلقي، فإن الوافد إلى معجم الشاعر اللغوي يفتح زاوية إضاءة على تلك الخفايا التي ألمت بالنص، وظلت حجر عثرة عصية الإزالة، ويتم ذلك عن طريق الإحاطة بدلالة الألفاظ والمعنى المستوطنة والمتموضعة في النص الشعري، بتحليل أيقونتها وتحرير الدلالة من درن الغموض الذي أصاب ثنايا النص، لقد علَّقَ على هذا الرهان آمالا كثيرة من أجل الخروج عن قوانين اللغة الشعرية التي اعتاد عليها للتملص من الصدمة النفسية القابعة في ثنايا الذات الإنسانية الناتجة عن الآثار الجانبية التي تركتها الأمكنة على المستوى الاجتماعي والفكري، فابتدع الشاعر نظاما لغويا استند فيه إلى بعض المقومات اللغوية التي ما فتئت تشكل قوة استطيقية قادرة على مقارعة الزمن وفعل الطبيعة بكل أشكالهما

1-الوظيفة الجمالية :

1- يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية، دار الكتاب العلمية، لبنان، ط.02، 2008، ص.185.

يقودنا الحديث في الشعر الجاهلي، إلى التأكيد على ما طفا النصوص الشعرية من جماليات

دلالية أو أسلوبية أو إيقاعية تلف شعرية الخطاب، ومنه تتجلى تلك الإنشائية التي غارت في أعماق النص الأدبي وبنيته السطحية، «فالجمال الأدبي يتجلى في كل النص لا في جزئية من جزئياته ،أو أحد عناصره المتعددة والمتنوعة ،وهو محصلة التجربة والفكرة والأسلوب و الصورة و الإيقاع واللغة"[1]لأن الأبعاد النفسية و الاجتماعية تكون دافعا للجوء الشاعر إلى ترك بصماته الجمالية على النص الأدبي ،فهو يسعى في الكثير من الأحيان إلى نقل حقيقة عن واقع حمل الكثير من التغيرات ، وبذلك"ستبقى القراءة الجمالية،النقدية،المتعددة المناهج،الهادفة إلى الوصول إلى حقيقة النص هي الهدف الأسمى للعملية النقدية ،وللشعر الذي يحاول الشاعر من خلاله إقناع القراء باختلاف الأزمنة والأمكنة"[2] فالرؤية تكاد تخفي جلالة الموقف الذي بات يصنع يوتوبيا الشاعر،فالمأساة والسعادة أمران لا يمكنهما إلا تصوير عمق التجربة التي طبعت صيرورة إنتاجية النص الأدبي "ومن ثمَّ فلا غرابة أن تتباين القيم الفنية و الجمالية لتلك النصوص ،و نظرة القراء والنقاد إليها"[3] إن إبداعية النص تنكشف انطلاقا من الصور التي لجأ الشاعر إلى توطينها ،وأعقبها ذلك تصورا ثانويا من قبل القارئ ،الساعي إلى تجديد قراءته التي تمتاح من فسيفساء الصور التي على إثرها يقوم بعملية استقراء الجمالية المترتبة عن القراءة التشريحية للنص الأدبي . ولعلّ اللوحات التي رسمها الشعراء الجاهليون انطلاقا من لوحة الأطلال، قد أبرزت أن انفعال هؤلاء بكل ما

1- محمد الصالح الخرفي:دلالة المكان في الشعر الجزائري المعاصر،أطروحة دكتوراه.جامعة قسنطينة 2006/2005 ص16

2 -المرجع نفسه، ص23

3- المرجع نفسه، ص102 .

كان يحيط بهم من أحداث، استطاعوا أن ينقلوه ويحركوه بصور تركيبية وخيالية غاية في الجمال، اعتمادا على الصور البيانية، كالتشبيه والاستعارة ،ما يوحي بأن "الشاعر إذا أحسن اختيار موضوعه فإن الفرصة وحدها و منطق النفس وأحوالها ستلهمه ضروبا من التعبير يقوم بعضها على الفن البلاغي قياما لا تكلف فيه ،و إن الشعر الجيد بأسره ما كان فيض المشاعر القوية من تلقاء نفسها"[1]. فيحدث ذلك الانسجام المنشود بين اللفظ و المعنى الذي يحكم النسيج اللغوي للنص ،إذ أن الدلالات المستخدمة والناتجة عن الانتقاء الحسن لها تصنع للنص جمالية ،تترك للمتلقي حرية غوص أعماق النص لمطاردة الصور الغائرة في جوفه و منه التماس الجمالية التي طبعت أركان القصيدة.

خاض الشاعر الجاهلي صراعا مأساويا أمام تنامي ظاهرة الغياب الكلي لكل ما يرمز للحياة، خاصة الأماكن التي كانت عامرة ، فإذا استقبل تلك المواقف و المشاهد بنوع من الخوف، ترقى إلى الاندثار الكلي الممارس من طرف الزمن ،الذي يفتح باب الانطولوجيا المفقودة ،فإن الشاعر يتحلى بالإبقاء على الوعي الذي يتطلبه الموقف المعاش ،فالذات المقبلة على استعادة ما ظل عالقا بالزمن ،ألمت بها الفاجعة "ومبعث هذا التوتر أن الطلل رمز يفيض بمعان متداخلة أولها أنه يستمد حضوريته المطلقة من حضورية الوعي ،لكنه بالنسبة إلى ذاته ليس إلا غيابا مطلقا ،فهو خال إلا مما يشير إلى الغياب"[2] لقد تسامت عظمة الحياة لدى الشاعر ،فحاول دفع المنية إلا أن "الروح المأساوية ، التي يلحُّ كلّ الشعراء على توفيرها في الطللية ،هي التي تفعل فعل جهيزة ،إنها توفّر علينا الفضول ، وتؤكد أن الطللية ليست مجرد وقوف على الدّمن و الرسوم .وإنّما هي في الوقت نفسه وقوف على الشخصية الإنسانية المقهورة ،و رثاء للحضور الإنساني المقهور ، ورثاء

1- يوسف حسين بكار:بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس .(د.ت) ص90.

2- هلال الجهاد:جماليات الشعر العربي، مركز دراسات الوحدة العربية.بيروت، ط.1، 2007، ص.145.

للحضور الإنساني الذي هزمته البيئة في نهاية الأمر".[1] فغدا استحضار المكان ،عملية مونتاجية يتم من خلالها الولوج إلى عوالم أخرى ،فاستفتاح القصيدة بذكر الأماكن فيها قهر للذات و الجماعة و هو ما يتجسد في المقدمة الطللية "حيث أن الفكرة الكلية التي يرمز إليها الطلل هي الانفصال بين الوعي الجماعي و الوعي الذاتي و أن مصدر الأسى و الفجيعة هو استحالة تحقق الاتصال بينهما بسبب انتماء الذات الجماعية للدهر وخضوعها له ، و الوعي الشعري يعيش هذا التأزم الحاد و الانفصالية وأمامه أن ينتمي إلى الذات الجماعية فينتهي إلى مصيرها"[2]، هكذا يعيش الوعي الشعري حياة مأساوية يكتنفها الكثير من الغموض ،فالزمن المكاني هو الذي أصبح يحدد ماهية البقاء والاستمرار .

يقول طرفة بن العبد :

لخَوْلَةَ أَطْلاَلٍ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ تَلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ اليَدِ

وُقُوفاً بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ يَقُولُونَ لاَ تَهْلَكْ أَسًى وَ تَجَلَّدِ[3]

2-جماليات التشكيل المكاني :

أفضت علاقة الإنسان بالمكان إلى تحرير أحاسيس لاحدود لها ،فأطبق ذلك على ذاته أبعادا نفسية و اجتماعية، مثلت حركة فعلية اقترنت بالحضور أو الغياب ،فالانفعال باسط كفه على كل فعل يصدر سواء بالسلب أو الإيجاب ، فيتيح ذلك خلق نموذجا شعريا و جماليا تعبيرا عن "أنه الوطن الذي كانت جماعة بشرية ما تهيمن عليه ،و تضفي

1- أحمد محمود خليل:في النقد الجمالي،دار الفكر. دمشق. ط.01، ص. 147.

2- هلال الجهاد:جماليات الشعر العربي،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط.1، 2007، ص.145.

3- لبيد بن ربيعة، الديوان، ص.35

عليه جمال الحياة"[1]. فالقاعدة الأساسية التي يتمحور حولها المكان ، تكمن في الترابط الذاتي و الجماعي بين العناصر الثلاثة ومدى نجاح التجربة في إعادة تشكيل المكان ، بعد تدخل أي عامل خارجي في محاولة إبعاد أي عنصر من هذه العناصر و فرض هيمنته عليها .

طفت في الشعر الجاهلي ظاهرة الانفصال و الاتصال بالمكان، عبر دورة الحياة التي رسمها الشاعر الجاهلي في عامل الزمن "ومع المضي أو تجرم الزمن يتغير المكان و لا يعود صالحا للارتباط"[2]. إلا إذا تحققت فيه شروط البقاء.

يقول لبيد :

عَفَتِ الدّيَارُ مَحَلُهاَ فَمُقَامُهَا بِمِنًى تَأَبَدَغُولُهَا فَرِجَامُهَا

فَمُدَافِعُ الرِّيَانِ عري رَسْمُهَا خَلْقًا كَمَا ضمن الوحي سلامها

دمن تجرم بعد عهد أنيسها حجج خلون حلالها و حرامها[3]

ينطلق الشاعر من فعل العفاء الذي مسَّ أرجاء المكان ،و أمام هذا الاندثار الكلي ،فلا سبيل أمامه إلا بإعادة تشكيله "إن المضي يكتنف المكان و الجماعة أيضا ، حتى بعد تحولها إلى مكان آخر لتجعله مقوما لوجودها .فيما تظل الذات معزولة منفصلة عبر هذا السياق ،لكنها تحيا هذا المضي في وعيها ووجودها ،وذلك ما يدفعها إلى إعادة تشكيل

1- أحمد محمود خليل:في النقد الجمالي،دار الفكر.دمشق.ط1996.1

2- هلال الجهاد:جماليات الشعر العربي،مركز دراسات الوحدة العربية.بيروت.ط2007.1، ص.155.

3- شرح المعلقات العشر:شرح وتقديم مفيد قميحة.دار الهلال.بيروت.ط1997، ص.ص.191-192.

الطلل"[1]. إن الزمن قد طوى المكان و الأهل طياً،وتسارعت عجلة الدوران و بلغ الهدم مداه ولم تتضح معالم الطريق للشاعر ،فاتخذ عملية التشكيل الجمالي للمكان منطلقا لإعادة ترتيب ما بعثره الزمن و الطبيعة "هنا نصل إلى ظاهرة غاية في الأهمية و هي أن تأسيس العالم الشعري جماليا يبدأ غالبا من الخراب،من الطلل و تأويل هذه الظاهرة ينبغي أن يتعمق في بنية الوعي الشعري و تكوينه المعرفي و الوجودي و ضرورته التاريخية"[2].و بديهي أن يعود الوعي الشعري إلى معارضة الواقع الذي رسم صورة قاتمة عن وضعية نفسية متأزمة،فرامت الانسلاخ و التمرد عن ذلك الواقع متبنية إعادة إحياء ما أتى عليه الزمن و الطبيعة من عفاء و دمار "إن وعي القصيدة يبث الحياة و الخصب و الأمن في الطلل و هذا ما يناقض العفاء الذي يكتنفه في مطلع القصيدة،و ما ذلك إلا محاولة لاستحضار الجماعة من غيابها بعد توفير مقومات وجودها في المكان الذي غادرته"[3]. ففيض الماضي المدجج بالآلام، دفع الشاعر إلى محاولة الإنقاص من أوجاعه الممتدة في فضاء القصيدة و خصوصا في المقدمة الطللية.

يقول لبيد بن ربيعة:

رُزِقْتُ مَرَابِيعَ النُجُومِ و صَابَهَا وَدْقُ الرَّوَاعِدِ جَودُهَا فَرِهامُها

مِنْ كُلِّ سَارِيَةٍ و غَادٍ مُدْجِنٍ وَعَشْيَةٍ مُتَجَاوِبٍ إرْزَامُهَا

فَعَلاَ فُرُوعِ الأيهُقَانِ و أَطْفَلَتْ بِالجَهْلَتَينِ ظِبَاؤُهَاوَنِعَامُها

1- هلال الجهاد:جماليات الشعر العربي، مركز دراسات الوحدة العربية.بيروت.ط2007 ، ص.155.

2- المرجع نفسه، ص329

3-المرجع نفسه، ص156

و العَينُ سَاكِنَةٌ عَلى أَطْلاَئِها عُوذًا تَأَجَّلُ بِالفَضَاءِبِهَامُها

وجَلاَ السُيُولُ عَنِ الطُلُولِ كَأَنَها زُبُرُ تُجِدُّ مُتُونَها أَقْلاَمها[1]

تسامت الجمالية في المكان من خلال الرؤية التدميرية التي بثها الخراب في صورة الطلل،فهنا كان لزاما على الشاعر أن يتخذ موقفا مغايرا، يتسم ببناء و تشكيل أسس جديدة للمكان قائمة على البعد الخيالي الذي اتخذ الارتكاز والاعتماد على بعض المنطلقات التصويرية هدفا لتحقيق التوازن النفسي.

1- شرح المعلقات العشر: شرح و تقديم مفيد قميحة،دار الهلال،بيروت ط 1998

خَاتِمة

خاتمة :

إن تتبع الشعر الجاهلي، لمعرفة ما احتواه من لغة شعرية راقية، التي عبرت بصدق عن تفوق لغوي عربي إبداعي بامتياز، لهو أجل أمر إذ يفتح الباب على مصراعيه للولوج إلى بواطنه، من أجل استجلاء معالمه و عوالمه ،فهو يدخل الباحث في عالم مليء بالمغامرات ،يتطلب منه ذلك توفير كامل الأدوات الإجرائية للغوص في أعماقه و سبر أغواره إنه لتحد صعب يجعلك تبذل جهودا كبيرة ومضنية لكشف عوالمه الباطنة والمجهولة لكن حين تشتد الصعوبات فإن ذلك يزيدك إصرارا على مضاعفة الجهد وإذ يكاد ينتهي البحث فتأمل أن تتواصل الدراسة و المغامرة حتى تتوصل إلى نتائج اكبر و أهم .وعليه فإن البحث الذي ركبت قاربه لاستقراء تحولات المكان في النص الشعري الجاهلي وبخاصة المعلقات العشر قد أفضى إلى بروز نتائج عديدة أهمها:

1. أن مسار الشعرية الذي قطعته منذ بروزها على مجرى الأحداث وانطلاقا من مفاهيم أرسطو الذي شدّ وثاقها بالمحاكاةِ ،نجد أن المعرفة و المفاهيم عند جل النقاد قد تعاورتها الكثير من الرؤى والأفكار بحيث أن الخوض في تحديد مفهوم الشعرية أهي علمٌ للأدب أم علم للشعر؟ تساؤل شهد اختلافات متفاوتة بين منظريها؛ فمنهم من يلتمس المفهوم في قرب الشعرية من الشعر ،ومنهم من يقف موقفا مغايرا إذ يرى أن الشعرية تدنو من الشعر والنثر بحثا عن إنتاج للمعنى و المعرفة معا ،وترصدا للقوانين العلمية والأدبية التي رانت على النصوص الأدبية ،الأمر الذي خلق انقسامات مختلفة ،إذ انطلق بعض المفكرين إلى الاعتماد على وجهة نظر شعرية ارتبطت بمفاهيم انطلقوا منها لتحريك النظم والأنساق الدلالية الإبداعية ،التي تداعت على النصوص. من هنا يمكن القول إن الاختلافات دبت في الشعرية

خاتمة

فتولدت مجموعة من المفاهيم و النظريات يحمل كل منظر أو مفكر لواء مبادئها مستقلا عن مقولات مفكر آخر فظهرت شعرية أرسطو وشعرية حازم القرطاجني وشعرية جاكبسون وتودوروف إلى جانب شعرية جان كوهن ،وبالنظر لتلك المقولات التي رانت على النقد أضحى النص تتجاذبه مجموعة من المرجعيات النقدية المتصلة بالشعرية ،كل تعطي الاعتبار لقوانينها و مفاهيمها.

2- غياب الاستقرار العلمي لمصطلح المكان خاصة في النقد العربي، حيث غلبت سمة الاضطراب على هذا اللفظ ،إذ تقلبت استعمالاته بين الفضاء المكان الحيز ،وهذا نتيجة إقبال النقاد العرب على المصطلحات الواردة من النقد الغربي دون وضع إستراتجية موحدة تتبنى وضع مصطلحات قارة، فاصطدمت بمجموعة من الدلالات تأرجحت بين استخداماتها النثرية والشعرية دون أن يكون ضبط في توظيفاته ،حيث لجأ بعض النقاد إلى الانجرار في استخدام مصطلحي المكان و الفضاء معا ،دون أن يحددوا بدقة أولوية مصطلح على الآخر بالرجوع إلى مرجعياته المختلفة. وإن كانت الدراسات في الخطاب الروائي قد اختارت مصطلح المكان للبحث عن تمظهراته و تمفصلاته في النص النثري و خاصة منه الروائي ،فإن الدراسات في الخطاب الشعري عرفت جدبا إلا نزرا قليلا من المقالات أو الكتابات التي تناولت هذا المصطلح وبالتالي فهذا المدلول ارتبط ارتباطا وثيقا بالدراسات المتعلقة بالخطاب الروائي واستمر المصطلح يجر وراءه تعدد المفاهيم ،حتى أضحت تُقرأُ من وجهات نظر متعددة ومختلفة دون تمييز.

3- سعى الشاعر الجاهلي إلى تأطير المكان و تحديده خوفا من ضياعه و زواله و ما ذكره للنؤي والأحجار والأثافي إلا دليل على ذلك إذ إلفينا جنوحه إلى هذه الألفاظ كلما اقترب من الطلل ووقف أمامه.

4- إن اشتداد أزمة المكان وتعلق الشاعر العربي الجاهلي به، أدخل جميع الشعراء إلى تبن خطاب واحد، فأنتج ذلك وجود ألفاظ متناصة بين هؤلاء الشعراء جميعا ،فالقضية التي جمعت بينهم وألّفت بين قلوبهم تمسهم جميعا، فالتمسك بالمكان والحديث عن ذكرياته مشكلة إنسانية ومصير مشترك اصطف حوله جل الشعراء الجاهليين، فتناثرت ألفاظ مثل الدِمَن البيت الطلل الدار، و هي كلها توحي بان الشعراء رأوا في تغيير و تدوير هذه الألفاظ نمطا دلاليا يبعد شؤم المكان.

5. تغيرات الزمن داخل المكان والقصيدة قد عمَّ أرجاءهما ،فحيث ولى الشاعر وجه إلا وقابله برؤية و حركة ماضية تمثلت في الزمن الجميل الذي قضاه الشاعر مع أهله و محبوبته ،ومن ثم استخدام شعرية التأويل الاسترجاعي *Poetecite reotrepective de linterpretation* لاستذكار ما فات ،وزمن الحاضر الذي انطوى على تفقد الطلل وانسلال الموت إلى ذات الشاعر ،و رؤية مستقبلية ارتبطت بالرحلة ومحاولة الشاعر الخروج من تيه المكان والبحث عن آفاق واسعة توفر الأمن والاستقرار.

6- يلجأ الشاعر إلى أنسنة المكان ،و هي خاصية نابعة من غياب وفقدان الاتصال بالأهل فهو يختار هذا الاتجاه رغبة منه في الاستئناس به، كما أنها تعد طريقة في إحياء كل ما غاب عنه من حركة.

خاتمة

7-يتغير المكان وفق بعض الثنائيات التي تتجاذبه، أولها أنه يتشكل عبر قناة خيالية حيث تستوطن في مخيلة الشاعر صورا ذهنية عن الأحداث التي عاشها في كنف القبيلة وهي مجتمعة ،وأين كان المكان يحتفظ بكل خصوصياته دون أن يفقد من معالمه شيئا ،وهو بالتالي قد دخل في نطاق ممارسة ذهنية أرخت بسدولها على الجانب النفسي للشاعر الجاهلي ،الذي مافتئ يتشبث بصور واقعية استوطنت في عالم الخيال وأضحت قطبا ذهنيا ،ويكون الشاعر في هذا الإطار مضطرا إلى خلق بؤرة يستجمع فيها البناء السليم للمكان.إضافة إلى ثنائية المكان المغلق/ المفتوح حيث أن الأول يجد فيه الشاعر نفسه بين أطلال تهاوت قواعدها وأضحت نسيا منسيا ،يتحرك فيها بحذر مصورا ما أنتجه الزمن و الطبيعة من تغييرات، ويبقى حبيس هذا المكان لا يرتد إليه طرفه ،خصوصا أن عامل الزمن تركه يَعُدُ الخسائر التي أعقبت تغيراته ،وهو في هذه الحالة لا يمكن له أن يتصور شيئا آخر غير هذا الخلاء الذي أوقعه فيه الزمن لا يعلم المصير، من هنا بقي الشاعر أسير هذا الواقع حيث أن دائرة الزمن مغلقة مما ولد كينونة مغلقة لدى الشاعر

8- أفقدت الترجمة المعاني الحقيقية للمصطلح النقدي، الذي فاضت دلالاته دون أن تضيف لذلك الحقل الأدبي مرتكزات مفاهيمية بإمكانها تطعيم مجاله المعرفي ومن ثم تحرير الدلالة الاصطلاحية من اعتباطية المفاهيم المتراكمة و المبتذلة ،والتي لم تزد المصطلح إلا بعدا عن حقوله المعرفية .

9-إن الخطاب الضمني للمكان،أخفى بين أصواره ودفتيه مجموعة من العناصر،أهمها المرأة حيث يقترب الشاعر بخطابه إلى التأكيد على أن لا نفصال بين المرأة والمكان ،فهما يكملان بعضهما البعض،فأينما ولى وجهه الشاعر إلا وأشار بطريقة غير مباشرة إلى وجود خطاب

خفي ،أراد من خلاله أن يبرز مدى استحالة خروج المرأة عن المكان ولو كان حضورها ضمنيا ،لأن بها يزداد المكان جمالا ،الأمر الذي قد يُنسي الشاعر هموم الهدم الذي حلَّ وطال المكان.

10-يلجأ الشاعر إلى مخاطبة الطلل من وجهة نظر جماعية،فالمعاناة التي يقاسيها تهم الجميع ،و الفناء المقبل الذي لايُبقِي ولا يَذَر، مسألة جماعية ومصير مشترك يشترك فيه القاسي والداني،فالنداءات القادمة من فضاء القصيدة والمكان مصدرها الضمير الجمعي ،والنحن هو سيد الآهات المنبعثة من تخوم النص الأدبي.

11-بدت في المكان مجموعة من الصور، التي من خلالها رأى الشاعر أنها مفتاح الإبقاء على كينونته، ومن ثمَّ المحافظة على إرث مكاني يمثل هوية فردية وجماعية، لا يمكن التفريط فيه،فتطلب ذلك الاستعانة بالصور البيانية منها التشبيه الحسي المرسل الذي كشف عن اتصال مباشر بين الموضوع والذات،وآثر الشاعر إدخال حاسة البصر حتى يكون هناك ربط شديد بين المكان وصوره ،يترك للقارئ تأويل الوقائع و الأحداث،كما يفتح له المجال للمشاركة في مقاسمة المعاناة التي اكتوى بها الشاعر،وألفينا استخدامه لبعض الألفاظ الدالة على معتقدات أسطورية كالوشم والرسم والكتب، ما يوحي بأن المكان أضحت قداسته لا تثير أي شك.

12-يحمل المكان في طياته الكثير من الدلالات، منها الدلالة القبلية التي أَثْرَتْ فضاء المعلقات العشر، فهي أماكن تمثل انتماء وملاذا للقبيلة ،تتحصن فيها من الأعداء و كيد الكائدين ،أما الدلالة الغزلية فشكل فيها الخصب و المرأة أهم أيقوناتها ،فالشاعر لا يذكرها إلا لأنها حركت مشاعره ،و غدت موقعا للاستقرار و الإقامة الحلقة المفقودة في حياة الشعراء.

خاتمة

13-إن أبرز ما يسجل في النص الجاهلي و خاصة المعلقات العشر، هو نظام الثنائيات الذي طغى على أجزاء هامة من القصيدة، وخاصة في المقدمة الطللية،حيث استوقفنا الشاعر أمام حركة ذهنية استأثر مرجعيتها في حضوره وغياب الأحباب عن موقع الحدث،فهو ملتزم بهذا النظام لأن بناء القصيدة يتطلب منه ذلك ،فالبدء بهذه الثنائية الضدية محاولة من الشاعر لجذب أكبر عدد من المتلقين ليتفاعلوا معه في هذه الأوضاع الصعبة.

14- مثل المكان تراجيديا متواصلة لايعلم نهايتها الشاعر، الذي غابت عنه الحلول ،فالهدم والفناء مستمران لا يمكن أن يوقفهما أي حاجز ، فالانمحاء الزمني و الطبيعي بلغا مداهما ،فامتد هاجس الخوف من الدمار القادم إلى ذات الشاعر الأمر الذي تولد عنه كينونة متسمة بالدهشة الثابتة على أفئدة الشعراء

15-يرتقي المكان بعد الهدم إلى موضع قابل لإعادة التشكيل جمالياً،فكلما ازداد الخوف لدى الوعي الشعري، قابله ذلك بتأسيس رؤية جمالية، فيها إحياء وبعث للذات والجماعة و مكونات المكان ،فإذا كان الطلل مدخلا للخراب،الذي أتى على كل شيء،فالشاعر لا يتقبل ما طفا على ذلك السطح من تغييرات ،الأمر الذي يدفعه إلى خوض تجربة شعرية ،أساسها خلق فضاء استيطيقي يشق من خلاله مواطن الدمار و الفناء.

تبقى موضوعات الشعر الجاهلي عالما واسعا ،يخفي الكثير من الأسرار، ولعل الكشف عن خفاياه أمر يحتاج إلى الكثير من الصبر و الأناة، فالمخزون المعرفي الذي يكتسبه غير مرئي و بلوري، لذلك يتطلب تحضير أدوات وإجراءات تتناسب مع العلاقات التفاعلية للمدونة الشعرية الجاهلية ،فالمكان الذي استوطن فيه أو قام بتغييره ،أنشد فيه الشاعر تجربة شعرية

خاتمة

غاية في الجمال رغم ما قاسه من معاناة متواصلة .ويبقى المكان في الشعر الجاهلي، ذا أبعاد ودلالات أرصى دعائمه في منظومة العلاقات الشعرية و البنائية في النص العربي القديم.

مَكْتَبَةُ ٱلْبَحْثِ

مكتبة البحث

- القرآن الكريم برواية حفص

1- المصادر والمراجع العربية:

1. إبراهيم خليل. بنية النّص الروائي .الدار العربية للعوم لبنان ط1 2010.
2. إحسان عباس. تاريخ النقد الأدبي عند العرب .دار الثقافة لبنان ط2 1978.
3. أحمد جواد مغنية. الغربة في شعر محمود درويش، دار الفارابي. بيروت. ط1 2004 .
4. أحمد حزم. من شعرية اللّغة إلى شعرية الذّات. صامد للنشر والتوزيع. تونس، ط.1. 2010 .
5. أحمد محمود خليل. في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي.دار الفكر. سوريا ط.1. 1996 .
6. أدونيس. الشعرية العربية.دارالآداب.بيروت. ط5. 2000
7. أسماء شاهين. جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا.
8. الأصمعيات.تحقيق وشرح عمر فاروق الطباع.دار الأرقم.بيروت.(د.ت).
9. اعتدال عثمان. إضاءة النص. قراءة في الشعر العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط1 1998 .
10. الأعشى، الديوان، شرح: يوسف فرحات، دار الجيل، بيروت، ط.2005.
11. امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: حجر عاصي، دار الفكر العربي، لبنان، ط.01، 1994.
12. أمية بن أبي الصلت. الديوان.شرح وتحقيق،سجيع جميل الجبيلي.دار صادر .بيروت.ط1 1998
13. بشير نظيف، الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي، دار المدارس، المغرب، ط.01، 2000.
14. بوجمعة بوبعيو، جدلية القيم في الشعر الجاهلي، رؤية نقدية معاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط.2001.
15. جابر عصفور .الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب .المركز الثقافي العربي.المغرب ط3 1992.
16. الحارث بن حلزة، الديوان.صنعه:مروان العطية،دار الإمام النووي ،دمشق،ط1. 1994
17. حبيب مونسي. فلسفة المكان في الشعر العربي. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر ط2011 .
18. حسن البنا عبد العزيز، الكلمات و الأشياء. التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي. دار المناهل. لبنان. ط1 1989.

19. حسن البنا عز الدين. الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي و النظرية الشفوية.عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية. مصر. ط.1. 2001.

20. حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء، بيروت. ط1 1990.

21. حسن عباس خصائص الحروف العربية ومعانيها.اتحاد الكتاب العرب . دمشق ط 1998.

22. حسن مسكين. الخطاب الشعري الجاهلي. رؤية جديدة. المركز الثقافي العربي.المغرب. ط1 2005.

23. حسن ناظم مفاهيم الشعرية،دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم،المركز الثقافي العربي لبنان ط1 1994.

24. حسن نجمي. شعرية الفضاء المتخيل الهوية في الرواية العربية. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب ط1 2000

25. حسنة عبد البديع. أحلام الخيال الفني مستويات الدلالة في شعر ذي الرمة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر. ط 1998.

26. حسني عبد الجليل يوسف.أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي. مؤسسة المختار للنشر و التوزيع. القاهرة ط 1 2001.

27. حمو الحاج ذهبية.لسانيات التلفظ و تداولية الخطاب. دار الأمل. تيزي وزو.

28. حميد لحميداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط1 1990.

29. حنان محمد موسى حمودة الزمكانية وبنية الشعر المعاصر.عالم الكتب الحديثة الأردن ط1 2006.

30. راضية لرقم، الخطاب السردي في الشعر العربي القديم، دار التنوير، الجزائر، ط.01، 2013.

31. رشيد نظيف. الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي. المدارس. الدار البيضاء. ط1 2000.

32. ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرؤ القيس، دار الآداب، ط.01، بيروت، د.ت.

33. زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرح عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، (د.ت)، لبنان.

34. سعد حسن كموني. الطلل في النص العربي. دار المنتخب العربي. لبنان ط1 1999
35. سعيد العريفي. نسيج القصيدة العربية. دار الانتشار العربي. لبنان . ط1 2011
36. سميح دغيم. موسوعة مصطلحات عل الكلام الإسلامي. مكتبة لبنان ط1 1998.
37. الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار الآفاق، الجزائر، (د.ت).
38. شرح المعلقات العشر.شرح وتقديم ، مفيد قميحة، دار مكتبة الهلال بيروت 1997.
39. صلاح عبد الحافظ. المكان والزمان وأثرهما في حياة الشّاعر الجاهلي. دار المعارف .مصر ط1 1983.
40. طرفة بن العبد .الديوان :شرح وتقديم ،مهدي محمدناصر الدين.دار الكتب العلمية .بيروت.ط3 2002 .
41. عاطف أحمد الدرابسة. النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل. عالم الكتب الحديث. الأردن ط1 2006.
42. عامر الحلواني. شعرية المعلقة.امرؤ القيس ـ لبيد بن ربيعة ـ زهير بن أبي سلمى. كلية الآداب و العلوم الإنسانية وحدة البحث في المناهج التأويلية. مطبعة التفسير الفني. تونس ط 2007.
43. عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط.01، 1997.
44. عبد الرحمن بدوي. الموسوعة الفلسفية. ج2 المؤسسة العربية للدراسات و النشر. بيروت ط1 1985.
45. عبدالرحيم حزل ،(مجموعة مقالات مترجمة) الفضاء الروائي إفريقيا الشرق.الدار البيضاء.ط1
46. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، تونس، ط. 1977.
47. عبد العزيز محمد شحاتة. الزمن في الشعر الجاهلي. دار الكندي. الاردن.ط1 1995.
48. عبد العظيم حقي. مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية.الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ط 1987.
49. عبد الفتّاح محمد أحمد. المنهج الأسطوري في تفسير الشّعر الجاهلي. دار المناهل. لبنان. ط1 1987.

50. عبد القادر الرباعي .شاعر السمو. زهير بن أبي سلمى.الصورة الفنية في شعرية.عالم الكتب الحديث، الأردن ط1 2006.

51. عبد القادر الرباعي. جماليات المعنى الشعري. التشكيل و التأويل. دار جرير. الأردن. ط1 2009.

52. عبد القادر المازني. الشعر غاياته ووسائطه. تح. فايز نرجيسي. دار الفكر اللبناني لبنان ط2 1990

53. عبد القادر فيدوح. دلائلية النص الأدبي. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ط 1993.

54. عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار الصفاء، الأردن، ط.01، 1998.

55. عبد الكريم الرحيوي، الشعر الجاهلي في ضوء الدرس اللغوي الأسلوبي الحديث، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط.01، 2015.

56. عبد الكريم الرحيوي، جماليات الأسلوب في الشعر الجاهلي، دار كنوز، الأردن، ط.01، 2014.

57. عبد الله العشّي. أسئلة الشّعرية. بحث في آلة الابداع الشّعري. منشورات الاختلاف. الجزائر. ط1 2009.

58. عبد الملك مرتاض : نظرية النّص الأدبي. دار هرمة الجزائر ط2 2010.

59. عبد الملك مرتاض. المعلقات السبع مقارنة سيميائية أنثربولوجية لنصوصها.منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق ط 1999.

60. عبد لله محمد العضيبي. النص و إشكالية المعنى. الدار العربية للعلوم. بيروت. ط1 2009.

61. عبيد بن الأبرص. الديوان.تحقيق كرم البستاني.دار صادر.بيروت.(د.ت).

62. عقاب بلخير. نسقية المصطلح و بدائله المعرفية. دار الأوطان، الجزائر، ط.1، 2011.

63. علي آيت أوشان. السياق و النص الشعري. من البنية إلى القراءة. دار الثقافة. الدار البيضاء. المغرب ط1. 2001.

64. علي عبد المعطي. قضايا الفلسفة العامة و مباحثها. ج2. دار المعرفة الاسكندرية. (د.ت).

65. علي مراشدة. بنية القصيدة الجاهلية. دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني. عالم الكتب الحديث. الأردن. ط1 2006.

66. عمارة ناصر. اللغة والتأويل. منشورات الاحتلال الجزائر. ط1 200

67. عميش عبد القادر شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر. منشورات دار الأديب، وهران. د.ت.

68. فاروق أحمد سليم، الانتماء في الشعر الجاهلي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط. 1998.

69. فايز القرعان تقنيات الخطاب البلاغي عالم الكتب الحديث الأردن .ط1 2004.

70. فتحي المسكيني. الهوية و الزمان. تأويلات فينومينولوجية لمسألة النّحن. دار الطليعة. بيروت. ط1 2001.

71. فتحية كحلوش. بلاغة المكان. قراءة في مكانية النّص الشّعري. دار الانتشار العربي. لبنان. ط1 2008.

72. كمال أبو ديب. الرؤى المقنعة. نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر. 1986.

73. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط.03، 1984.

74. لبيد بن ربيعة. الديوان.اعتنى به.حمدو أحمد طماس.دار المعرفة.بيروت.ط1. 2004

75. محمد أبو زيان و حربي عباس عطيبو. دراسات في الفلسفة القديمة و العصور الوسطى. دار المعرفة. بيروت. ط 1 1997

76. محمد أبو موسى. قراءة في الأدب القديم مكتبة وهبة القاهرة ط2 1998.

77. محمد إسماعيل قباري. علم الاجتماع و الفلسفة.ج2. دار الطلبة. بيروت ط1 1968.

78. محمد الخليل الخلايلة. بنائية اللغة الشّعرية عند الهذليين.عالم الكتب الحديث. الأردن. ط2004.

79. محمد بن سلام الجمحي، طبقات نحول الشعراء، تحقيق محمد شاعر(مطبعة المدني)القاهرة1974ج1.

80. محمد عبد العظيم. في ماهية النص الشعري.إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي. المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع. لبنان. ط1 1994.

81. محمد مفتاح . تحليل النّص الشعري (استيراتيجية التّناص) المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء ط3 1992.

82. مرشد أحمد. أنسنة المكان في روايات محمد عبد الرحمن منيف. دار الوفاء. الإسكندرية 2002.

83. مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية .الجزائر – عاصمة الثقافة العربية – الجزائر ط 2007.

84. مها نقدي . تحليل النص الشعري . تر. محمد أحمد فتوح. النادي الأدبي الثقافي. السعودية. ط1 1999.

85. مصطفى السعدني. التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقاتالأدبية. منشأة توزيع المعارف مصر د.ت.

86. موسى سامح ربابعة. تشكيل الخطاب الشعري. دراسات في الشّعر الجاهلي. دار جرير. الأردن ط2 2005.

87. موسى سامح ربابعة. الشعر الجاهلي مقاربات نصية. دار الكندي الأردن ط2002.

88. النابغة الذبياني.الديوان شرح وتقديم عباس عبد الساتر.

89. نسيمة راشد الغيث، النص الشعري العربي القديم، مقاربات وإضاءات، دار جرير، الأردن، ط.01، 1432هـ/ 2011م.

90. نوارة ولد أحمد ،شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدّس.دار الأمل.الجزائر.(د.ت).

91. نور الدين السد. الشعرية العربية .دراسة في التطوّر الفني للقصيدة العربية .ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2007.

92. هلال الجهاد:جماليات الشعر العربي،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،ط1. 2007

93. وهب أحمد رومية .شعرنا القديم والنقد الجديد عالم المعرفة الكويت ط1 1996.

94. يوسف اسكندر. اتجاهات الشعرية .الأصول والمقولات .دار الكتب العلمية بيروت ط1 2008.

95. يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللغوي، دار المعارف، مصر، (د.ت).

96. يوسف حسين بكار،بناء القصيدة في الشعر العربي القديم، دار الأندلس،بيروت،(د.ت)

- المصادر والمراجع المترجمة:

1. تودوروف، رولان بارت، أمبرتو إيكو، مارك أنجيتو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر.أحمد المديني، الميون. الدار البيضاء.
2. جان كوهن، لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط.03، 1993.
3. رولان بارث. لذّة النص.تر. فؤاد صفا و الحسين سبحان.دارتو بقال. المغرب. ط1 1988.
4. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط.1988.
5. ريناته ياكوبي. شعرية القصيدة العربية الجاهلية. تر. موسى برابعة .دار جرير الأردن ط1 2011.
6. غاستون باشلار، جمالية المكان، تر: غالب هلسا.المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ط5
7. مجموعة مقالات. الفضاء الروائي،تر:عبد الرحيم حزل.إفريقيا الشرق.الدار البيضاء.ط1 2002.
8. ميشال غوفار .تحليل الشعر . تر محمد محمود المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع لبنان ط1 2008
9. هنري ميشونيك. راهن الشعرية. تر.عبد الرحيم خزل. منشورات الاختلاف. الجزائر ط1.

3- الرسائل المخطوطة:

1. جمال مجناح. دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر.أطروحة دكتوراه. جامعة باتنة. 2008/2007
2. الرحموني بو منقاش .الشعرية بين أرسطو طاليس وحازم القرطاجني . رسالة ماجستير. جامعة باتنة.
3. سعيد عكاشة : سيميائية الشعر.مقاربة في شعر الهذليين .أطروحة دكتوراه.جامعة سيدي بلعباس 2010-2009.

محمد الصالح الخرفي :دلالة المكان في الشعر الجزائري المعاصر،أطروحة دكتوراه،جامعة قسنطينة.2006/2005 .

فاديا رضا العويشي:جماليات المكان في شعر ذي الرمة،رسالة ماجستير،جامعة البعث،دمشق 2010.

4- الدوريـــات:

1. إسماعيل أحمد العالم، موضوعات الصورة الشعرية في شعر طرفة بن العبد، مجلة جامعة دمشق، المجلد18، ع.02، 2002.
2. سعيد محمد الفيومي، فلسفة المكان في المقدمة الطللية، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، المجلد الخامس عشر، ع.02، يونيو 2007.
3. عدنان محمود عبيدات، جماليات اللون في مخيلة بشار بن برد الشعرية، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد80، ج.02، 2006/2005.
4. محمد سعيد الفيومي، فلسفة المكان في المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، المجلد15، ع.2007/02.

5- المعاجم والقواميس:

1. ابن منظور. لسان العرب،دار صادر،بيروت ط2003
2. جميل صليبا. المعجم الفلسفي. دار الكتب اللبناني. بيروت. 1979 .

6- المراجع الأجنبية:

1. ***Gérard Genette. Figures II. Seuil. 1969. Paris.***
2. ***Group U. Rethorique général Edition seuil paris.***
3. ***Gustave Nicolas Fischer2: la psychosociologie de l'espace E. P. U. F. 1981.***
4. ***Henri Le Febvre. La production de l'espace. Antropos. Paris.***
5. ***Roland Barther. théorie du texte, in encyclopédie universalise.***

فهرس

فهرس الموضوعات

المقدمة:..... أ– ط

مدخل: المهاد التاريخي للشعرية

الشعرية في النقد القديم 02

معالم الشعرية عند أرسطو 04

منهج القراءة الشعرية عند حازم القرطاجني (الشعرية المتكاملة) 05

شعرية الشكل والمضمون عند الجاحظ 07

الشعرية في النقد المعاصر..... 08

مفاهيم الشعرية عند الشكلانيين والروس..... 08

الشعرية عند رومان جاكبسون 14

مفهوم الشعرية عند جان كوهن..... 16

الشعرية وعلاقتها بالعلوم الأخرى..... 19

الشعرية والسيميائيات..... 24

الشعرية والأسلوبية..... 27

الفصل الأول:"المكان" جدلية المفاهيم وإشكالية المصطلح في النقد المعاصر

إشكالية توظيف المصطلح في النقد المعاصر 29

المكان والمصطلحات المجاورة له: (الفضاء، الحيّز)..... 29

الترجمة وإشكالية المصطلح 34

الجذر اللغوي للمكان 36

حدود المكان و الفضاء في الخطاب النقدي 41

الفصل الثاني: شعرية المكان في المعلقات العشر

شعرية الحضور والغياب 55

المكان المحدود 62

المكان الواقعي/ المكان الخيالي 67

المكان المفتوح و المكان المغلق 69

تراجيديا المكان المحبوب 73

المكان تثبيت للتّجربة الشّعرية 78

المكان زمن الموت و الحياة 81

سؤال الطلل 83

المكان المفتوح و سلطة الذكرة 90

المكان من هوية الأنا إلى النّحن 91

الزمن وتغيرات المكان 94

المكان الوجداني 100

من الطّلل إلى البيت 108

المكان و نفي الوطن 109

شعرية التّشخيص المكاني 112

ثنائية البقاء و الرحيل 117

الخطاب الضمني للمكان 123

الفصل الثالث: التناص والتشكيل الإيقاعي للمكان

مفهوم التناص 130

التناص اللفظي للمكان 136

التكرار الصوتي للفونيم في الأماكن 136

تكرار الحروف 162

الفصل الرابع :صورة المكان ودلالته في المعلقات العشر

الصور التشبيهية للمكان في المعلقات العشر 169

تشبيه المكان بالوشم 169

تشبيه المكان بالرسوم والكتب 174

دلالة المكان و وظيفته في المعلقات العشر 188

الدلالة القبلية 199

الدلالة الغزلية 203

الوظيفة الشعرية للمكان 210

الوظيفة الجمالية 210

جمالية التشكيل المكاني. 213

الخاتمة 218

مكتبة البحث 225