مقاربة فضاء الحيوان في المقدمة الطللية

أ د حفيظة رواينية

جامعة عنابة

الملخص

يشكل الحيوان في العتبة الطللية تمظهرا فضائيا نصيا ، يرتبط بتصور ناتج عن تجربة الإنسان العميقة في علاقته بفضائه ، ويلتـــزم بشروط اجتماعية وتقاليد شعرية تؤطر الفعل الشعري ، وتمنحه خصوصيته وحيويته التي تنبثق من الانخراط في عمليـــة تواصـــلية مكثفة مع أشياء عالمه وفضاءاته ، تأسيسا لوجوده ، وحرصا على استثمار لحظاته الهاربة وأشيائه المتشظية في المكان (الصحراء) ، لهذا نزع الشعراء – إلى استدعاء الحيوان للمقدمة الطللية ليكون شاهدا – مرة – على قوة الحياة ومقاومة الموت والتلاشي الذي مورس على المكان (الطلل) ، و – مرة ثانية – على شدة وطأة الإحساس بالفقد والخراب وضياع المكان.

الكلمات المفاتيح : الطلل ، الأشياء ، الفضاء ، الوحش ، الشعر.

المـــــقدمـــة

يقول سعيد الغانمي " لابد من استثمار أي شيء متاح للدفاع عن الحياة " [1] ، وهي مقولة تدعونا لتقييم الأشياء من حولنـــا ، والاحتفاء بها ، كونها من رحمها يتخلق شموخ الحياة ؛ في حلم ورغبة في امتلاك التجربة ، ومنها امتلاك الحيـــاة بكـــل زخمهـــا وعنفوانها وصيرورتها . لأن " لعبة الحلم " هي التي تجعل الحياة خصبة ومغرية ومرتجة وبديعة .

من هنا تكون التجربة الشعرية الجاهلية محملة بعرامة الحلم في مقابل عرامة الفضاء الذي يُسكن فيه الشاعر هذه الأحلام ، خاصة وأنه فضاء أجرد أمرد لا تكاد الأشياء أن تتفاضل فيه ؛ إلا بقدر ما تقدمه من وظيفة أو منفعة ، هذا الفضاء هو الطلل المستنبت في فضاء الصحراء ، وهما فضاءان نفذ من خلالهما الشعراء إلى فهم أو جعل الأشياء (من بقايا الديار المرتحل عنـــها والحيـــوان المتوالد فيها) من أهم الممكنات التي تخبر وتقول عنهم وعن معاناتهم ومكابداتهم وأحلامهم أيضا .

ولهذا تعطى لها قيمة كبيرة ، ومسوغا لتزوع الشعراء إلى الاحتفاء بكل أشياء الطلل مهما كانت عديمة الجدوى ، ذلك لأن الشاعر يريد أن يجعل منه (أي الطلل) مكانا حميميا ، يستدعي من خلال مفرداته وأشيائه المتناثرة أغوار النفس البعيـــدة في حلمهـــا وتحديها ومقاومتها وإرادة القوة فيها ، . ولذلك يلجأ إلى الملء – ملء الطلل – بكل معانيه – أي معاني الملء – ليتجاوز الفراغ والشحوب وحطام الأشياء " ويدعونا للانخراط في هدوئه " فيما يشبه الممارسة الطقوسية .

مقاربة فضاء الأشياء في المقدمة الطللية

تملأ الأشياء النص الجاهلي وتحديدا العتبة الطللية ، أين تستقر الأشياء فيها وتدل أو تقول الحياة والموت والقوة والضعف والصمود والاستسلام ، وتكون مؤشرات على التفاعل بين اللغة والعالم ، حيث تحيا أشياء العالم وأشكاله في لغة الشعر ، ممتزجة بالمشـــاعر والذكريات والوعي واللا وعي ، في تفاعل قوي " هو الذي يجعل كلا من اللغة والعالم ركنين متضامنين يسد أحدهما مسد الآخر ويكمله " [2] ، ويفضي في النهاية إلى تكون المعنى / أو الدلالة الشعرية التي تكون ملتقطة بكيفية منظمة بعد عملية إدراكية تأليفية انتقائية غير منعزلة عن الدينامية التي تولد من انضمام الأشياء إلى بعضها بعض ، ذلك أن العلاقات الفضائية محور هذه الدينامية ، وتلعب فيها الأشياء أدوارا مختلفة تبدو شدتها وإشعاعها في اختلاف النصوص الأدبية عن بعضها ، إذ الشيء يعد كائنا حيا في لغة الشعر أو " هو ذاته لغة تتحدث وتحدث أي أنه محاور كفء للذات ، ممتلك لصوته في زخم تعدد اللغات " [3]

تحضر الأشياء حضورا واقعيا ، مرئيا ينقله الشعراء عبر صيغ تحيل على فضاء العين أو نسق البصر ، أين يقتضي تثبيت مجال الرؤية على الشيء من حيث كونه موجودا قائما بذاته ، وكينونة متحققة في العالم الخارجي وفي النص الشعري ، حيث يتعالق في العمل الشعري ضمن كون من الأشياء ، تتكامل فيما بينها محتفظة بسماتها الخاصة ، مؤدية أدوارها بحسب النسق الذي وضعت فيه داخل النص الشعري ،

وتكون الرؤية هنا (بصرية أو قلبية) مجالا للمعرفة وبناء التصورات ومطية لولوج عوالم لا تكون إلا في الشعر أو الأدب أو ... ، ولذلك ربط بعضهم التفكير والإدراك بمجال الرؤية قائلا : " فلكي أري يجب أن أفكر وليس هناك ما أفكر فيه إن كنت لا أراه " [4] ؛ وهذا يؤكد خاصية التلازم والاقتضاء بين البصر / الرؤية وبين الإدراك والتصور ، تبدو بموجبه الأشياء واقعة في مركز التعيين والضبط ، حاضرة فيما هو حسي من الألفاظ

وبذلك يكون تحديدنا للأشياء ذات التمظهر الفضائي ، يقوم على تحديدات حاسة البصر لأبعاد وأحجام المواد التي تقع تحت النظر والتي تملأ /أو يتكون منها فضاء الطلل ، من هذه الأشياء ما يتوجه إلى الإنسان ويرتبط بعالمه ، ويمثل ذاكرته في المكان ، مشكلة قطبا جاذبا يولد الرغبة في معرفتها لدى الجاهلي ، ويكون الاتجاه نحوها ، والانغماس في فضائها رغبة من الشاعر – أيضا – في ملء المكان ، ونقلا لأشياء الخارج إلى الداخل ، وإحداث الحركة فيه ، وإبداعا مؤسسا على التأمل والحلم والتخييل .

إن وجود الأشياء (الجامدة الميتة والحية) في العتبة ، ينطلق من تحديد وضع خاص للطلل قبل تحديد أشيائه ، ولكي يحقق الطلل فضائيته التي تنبني عليها قيمتي الرسوخ والثبات ، يقوم الشعراء بإسناد المكان إلى عون قار ، وفاعل على مستوى الداخل والوجدان ، هذا العون هو " المرأة " ، ولا يكاد هذا العون يتغير في جل العتبات الطللية إلا نادرا ، فيغدو الطلل عندئذ فضاء تخييليا ينطلق بناؤه من أشيائه المادية ومن استدعاء ذكرياته وماضيه ، حيث يتماهى الفضاءان ويحيل كل منهما على الآخر ، يكون للأشياء فيه دور المنشط والمحرك لحركة الشعور باتجاه البحث عما هو موجود في الذاكرة وغائب في المكان ، وهنا تصبح أبسط الأشياء " مشعة وحبلى إحالات ، إذا أحسن المتأمل استكشاف بواطنها " [5] خاصة وأنها ذات صلة بالمرأة والاستقرار في المكان ، وضجيج الحياة في القبيلة ، وتداخل الوظائف والقيم والأعراف ؛ إن هذه " الأشياء محملة بالذكريات لأنها جزء من قصة المنزل وأهله مع الكون ، فهي إذن ليست باردة ، محايدة ، ولم توجد اعتباطا أو صدفة ... فهي جزء من رؤية كاملة " [6] للحياة عند الجاهلي ، لذلك فهي تقع في الداخل في منطقة الذات ، حيث يعاد صهرها، وحيث تحتفظ بحرارتها وحيويتها في مقابل وجودها في حالة موت وبرود وجمود في الخارج ، وليحدث ذلك يعمد الشعراء إلى الانتشار في فضاء العتبة بحثا عن الوجود الأنثوي في الأشياء المتناثرة في المكان ، ثم الوجود الاجتماعي القبلي وصولا إلى الوجود الكوني ، أين تتماهى الأشياء في كل وجودي لا يحمل إلا بصمة واحدة هي الاحتفاء بالوجود كوجود ، فتبدو بذلك أبسط مظاهره في تكرار الوقوف على نفس المواد والأشياء والموجودات في العتبات الطللية صغيرة كانت أم كبيرة كما تكون ـــ هذه الأشياء المرجعية ـــ " علامات طريق " [7] من خلالها نستدل على مقصد النص وعلى العالم الشعري الجاهلي ، وهذا ما يتعين علينا الوقوف عليه من خلال رصد اشتغال مشهد الحيوان كشيء في العتبة الطللية .

فضاء الحيوان في المقدمة الطللية :

يكشف هذا فضاء عالما بانوراميا يختلف كل الاختلاف عن فضاءات المواقد والأثافي والأحواض والثمام ...الخ من حيث كونه فضاء حيا ، متحركا ، يملأ المكان ، يدعو الشعراء إلى الدخول فيه والانغماس في يومياته بمتعة ومشاركة ، والجاهلي صياد متع ، ينقلك من عالم الحجارة والنيران المنطفئة والآل المهدم المتدلي ، والرماد الراكد الهامد والأثافي الجاثمات بلا حراك ، إلى فضاء يهتز بالحركة في كل الاتجاهات وبالأصوات والزمزمات ، وأجيال من الأحياء تمارس حياتها بعفوية وانسياب انسجاما مع إيقاع الحياة العام ، تفرض تسلسلها ونظامها على الشاعر فينخرط فيه في متعة وفتنة تنسيه – في كثير من المشاهد – مشاعر الحزن والألم التي تنتابه وهو يقف على مشاهد الخراب والدمار ، وتكفكف دموعه التي انسابت من قبل ، لتبدأ صورة أخرى مقابلة للموت والدمار

، وهي صورة للحياة بكل معناها ، تجسدها مشاهد الحيوانات التي تملأ فضاء الطلل ، وقد اختار الشعراء استحضار الحيوان للطللية لما له من دلالة تنطلق من الاسم (حيوان) ، فهو صنو الحياة ، " وهو والحياة وإن كانا بمعنى واحد ، فإن في بنائه زيادة معنى ليس في بناء الحياة ، فمجيئه على فعلان مبالغة في معناها ، وفي بناء فعلان من الاضطراب ما فيه كالنزوان وما إليه ، في الحيوان الحياة الدائمة حتى لقد سمى الله عز وجل الآخرة حيوانا من أجل ذلك فقال (وإن الدار الآخرة لهي الحيوان)* " [8] ، وهنا ترتسم علامة استفهام كبيرة أمام هذه المفارقة التي يجسدها تلاقي مشهدين متناقضين هما مشهد حيواني حي غاية في الحركة الدائبة النشيطة ، ومنظر ميت لأشلاء الطلل غاية في السكون والجمود والشحوب ؛ يدفعنا إلى الإنصات للنص وتبرير هروب الشعراء من مشهد الموت إلى مشهد الحياة في لحظة واحدة هي اللحظة الطللية ؛ وكأن الشاعر الجاهلي بتقديم هذه المشاهد طازجة يقدم وعيه بالاشتجار الحتمي بين قطبي هذه الثنائية (الموت والحياة) ، وأنه لا يوجد قطب إلا وهو متعالق مع نقيضه فيكون حضور التفاصيل المشهدية مبررا لاشتغال قطبي الثنائية ، وهيمنة قطب على آخر ، وفي هذا الفضاء تعطى الأولوية للحظة الحاضرة ، للحياة بكل ما فيها من زخم وضجيج ، يختار الشعراء لحظة الحياة الطبيعية المتفجرة في مشاهد الحيوان ، لتمثل لحظة البدء ، ولحظة البعث الحقيقية للمكان الضامر ، فينغمس فيها مطوحا بالذكرى والماضي خارج المشهد – ولو إلى حين – وبالوحدة والوحشة حال انكشاف المشهد أمامه ، والتسلل إلى نفسيته في براءة ويسر وسحر ، وبذلك ملأ مشهد الحيوان المكان ونفس الشاعر في الآن نفسه .

لم يقدم الشعراء فضاء الحيوان على شكل واحد أو هيأة واحدة ، و لم يقتصروا على حيوان بعينه وإنما جاء هذا الفضاء في شكل حضيرة حيوانية منفتحة على بعض أجناس الحيوان والطيور ، منغمسا في الحياة بكل تلونها وتغيرها ، فضاء له طعمه ولونه ورائحته وأحجامه وأشكاله وتنظيمه الخاص . مشكلا إيقاعا خاصا يوحي بقوة هذا الفضاء ووجوب حضوره متجاورا ومتضايفا مع فضاء الدمار ، يحول العين ومن خلالها المشاعر عن مشهد الخراب ، لتظل الطللية في مد وجزر بين القطبين ، أي بين دمار / وعمار ، هذا التأرجح نراه في كثير من الخطابات الواصفة التي استهدفت الطللية ، وجعلت من هذه الثنائية بؤرة للتحليل .

هكذا يكون مشهد الحيوان جزءا من فضاء الطلل أو متحدا به ، جعل من حيواناته كائنات نصية لا تكاد تخلو منها طللية .

ولقد وقفنا في هذه المقاربة على شكلين مختلفين تمثلهما الشعراء في عرض الحيوان داخل فضاء الطلل وهما :

أ- أن الحيوان لا يقصد لذاته ، ولا يشتغل منفصلا عن العناصر الأخرى في الطللية ، فهو مادة من مواد الطلل تقوم بدور المنشط بين الفضاء الواقعي (المهدم) والفضاء النفسي أو فضاء الذات المتأزمة أمام انهيار المكان / الطلل ، تتلبس به معاني سلبية تتمحور حول الخراب والاستيحاش وانتهاك المكان . ومن الأبيات التي تمثل هذا الصنف نجد :

قول عبيد بن الأبرص :

دِيَارُهُمْ إِذْ هُمْ جَمِيعٌ فَأَصْبَحَتْ ** بَسَابِسَ إِلاَّ الوَحْشَ فِي البَلَدِ الخَالِي [9]

ويقول أيضا :

إِنْ بُدِّلَتْ أَهْلُهَا وُحُوشًا ** وَغَيَّرَتْ حَالَهَا الخُطُوبُ [10]

ويقول امرؤ القيس :

دَارُ قَوْمٍ بُدِّلَتْ مِنْ بَعْدِهِمْ ** سَاكِنَ الوَحْشِ وَلِلدَّهْرِ عُقَبْ [11]

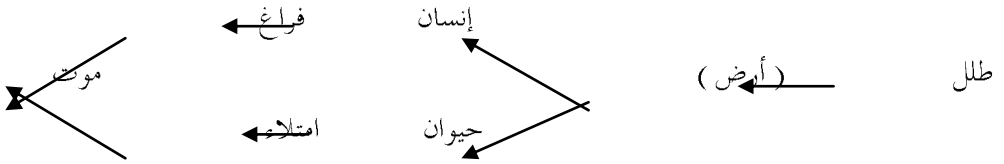
يمثل الوحش في هذه الأبيات الحد الفاصل بين فضائين متباعدين أحدهما ينتمي للماضي والآخر ينتمي للحاضر ، وأكثر ما يقوم عليه هو إحلال صورة الموت في المكان كـ " حقيقة صلبة " [12] لها نظامها وسلطتها على الأشياء والمكان من خلال تقديم صورة قاتمة عن الفضاء الموجود الذي تبدلت صورته وتغيرت ملامحه وفقد إيقاعه الإنساني ، يبلغ من خلاله متصور الخراب وحس الاستيحاش الذي يتجلى في ضياع الصورة المألوفة المشحونة بمشاعر الأنس والراحة والنمو أقصى تخومه :

" بدلت أهلها "

" دار قوم بدلت "

" ديارهم .. أصبحت ← بسابس "

وبذلك يتبدد حلم الشاعر بتبدد صورة المكان ، وتحول الأرض من فضاء صالح للإقامة ،كان يجمع قومه ويمنحهم الحياة ، إلى فضاء يجوب فيه الوحش ، فضاء سقطت عنه صفته الإنسانية وذهبت معالمه العمرانية والمعمارية (الخاصة بالإنسان) مما تبينه هذه الخطاطة :



أي أن وجود الحيوان في الفضاء ، يسهم في تعميق دلالة الخراب والدمار والوحشة وفقدان خصائص المكان المعيش المتمثلة في الألفة والحماية والاطمئنان . كما يشكل حضوره جوا شعريا يتجاوز مجرد الانفعال بالمكان إلى مؤشر يخضع لنظام العتبة الطللية والدور الذي يقوم به داخل استراتيجيتها التي تقوم على جدليات متعددة ، تنطلق من ثنائية الموت والحياة وتمتد إلى ما لا يعد منها ، لأن الموت إذا انمحى من الحياة الاجتماعية حسب رؤية ــ ريجيس دوبري ــ غدت الصورة ، أقل حيوية [13] باعتباره فضاء نوعيا يقيم وشائج وترابطات بين مجموع الفضاءات المكونة لفضاء الأصل / الطلل " فطالما ثمة موت فهناك أمل جمالي " [14] .

نستنتج من هذا أن وجود الوحش هنا ــ أي في الأبيات الثلاثة السابقة ــ لم يكن مقصودا لذاته ، و لم يكن موضوعا للوصف أو فضاء للرؤية لدى الشعراء ، وإنما مثل معبرا للفضاء الداخلي الذاتي المشحون بالحزن والأسى على المكان المنتهك والمفقود ، وهي الدلالة التي تحاول فضاءات العتبة إنتاجها وخلقها ، ويتجلى ذلك في استثمار زمن الفعل ونسبة الفعل لقوة المجهول العاتية:

" بدلت أهلها "

" بدلت من بعدهم "

" أصبحت بسابس "

وهذا يعكس التضافر القوي بين الفضاء كتجل مادي والزمن الذي يمثل القوة المدمرة المتعاقبة على المكان والمحولة لملامحه وخصائصه ، فتستحيل أشياء العالم إلى أدوات تنظيم وعرض ولغة لها حمولتها ، وذات صلة خاصة بالفضاء بكل أبعاده .

" البسابس ــ الخالي ــ الخطوب ــ وللدهر عقب "

" الوحش ، الأثافي ، الأحواض ، الأنآء ... "

وهي بالشكل الذي تحضر به والدور الذي تؤديه تثبت " أهمية العالم بالنسبة إلى اللغة والخيال " [15] ، أي أهمية الأشياء كمادة خام أمام التجربة الفنية / الشعرية خاصة وأن بعض الاتجاهات تحرص على التعامل التلقائي مع أشياء العالم لإنتاج الوضع الأسمى والإحساس الأمثل أي " العودة إلى الظاهرة الخالصة التلقائية " [16] عند الظاهراتيين من خلال " الارتباط بعناصر الطبيعة وموادها [كـ] شرط أساس يحقق به حلم اليقظة امتداده الطبيعي في الأثر الأدبي... ويصبح هذا الشرط شعرية خاصة تكسب الأثر الفني خصوصيته وفرادته ... " [17]

من هذا الموقف نرى أن الوحش فضاء مشحون بالموت الذي لا يبقي ولا يذر ، يتأسى لرؤيته الشعراء ، فهو هنا ؛ عامل إلغاء لذاكرة المكان وقطع صلاته بماضيه ، وفرض نظام جديد على المكان يجعل فضاء الطلل ينغلق في مستوى النص ، من خلال تقلص فضاء العين الرائية والاكتفاء بتمظهره كعلامة سالبة يتشاءم من حضورها ، وهذا ما نراه صريحا في بيت لزهير بن أبي سلمى حين يقول :

فَلَمَّا أَنْ تَحَمَّلَ أَهْل لَيْلَى ** جَرَتْ بَيْنِي وَبَيْنَهُمْ الظِّبَاءُ

حيث تقوم الظباء بفتح المسافة بين الشاعر وهدفه وجعلها شاسعة وممتدة ، لأن " الظباء لا تسكن الأرض إلا إذا كانت فسيحة وممتدة ... " [18] ، فيكون للشساعة معنى الفقد وضياع الأمل وعدم تحقق الرغبة ، وبذلك تكون الظباء علامة على الخراب واندراس المكان ويكون حضورها فيه مدعاة للتطير والتشاؤم .

وشعراء الجاهلية كثيرا ما يكتفون في العتبات الطللية بالرؤية اليسيرة العابرة للأشياء ، لأن ثمة منطق يسود داخلها وهو الاحتفاء بالأشياء البسيطة المتبقية في المكان ، والتي تتمفصل فيما بينها على نحو يبرز التماسك والتناسق والتفاعل داخل بنية الطللية ، ولذلك نرى الشعراء في هذا الصنف من الأشعار التي وقفنا عندها ينصرف اهتمامهم إلى تأطير الطللية بالمواد المكونة لها ، وتعيين بنية مختزنة في الذاكرة تقوم عليها العملية الوصفية [19] ، التي تتقصد فضاء الطلل وتستحضر المفردات المكونة لمعجمه والتي من بينها الحيوان ، وقد قام الشعراء ـــ أحيانا ـــ باختزال كل أصناف الحيوان إلى اسم الجنس أو ما جرى مجراه مثل " الوحش " وقذفه إلى فضاء الطلل كشيء أو مادة من مواده ، وعنصر مكون لمعجمه ، دون أن يشكل حجما خارج تيمة الخراب والوحشة والتشاؤم والفقد .

هذا يوقفنا على بنية متناقضة كامنة في " فيزياء المعنى " وذات بعد نووي في الطللية ، طرفاها الموت والحياة ، ومسرحها الفضاء / الطلل ، وآلتها الحيوان ، حيث تنصرف إرادة الشعراء فيها إلى تغليب قوى السلب والتدمير على قوى الإيجاب والخصب والحياة ، مما يجعل الحيوان علامة من علامات الخراب والفوضى والغربة التي تحل بالمكان / الطلل ، وهذه العوامل تجعل منه فضاء مفتوحا معاديا مفتقدا للأمان . وهي معاني تستجلي عالم الذات المشحون بعواطف الحنين والشوق من جهة ، والأسى والحزن من جهة ثانية ، كونها تجربة شعورية وشعرية في نفس الوقت ، والتجربة في نظر كوهين " هي دائما دعوة للحياة أو للحياة من جديد ، واللغة التي توضحها هي أيضا لغة معاشة في لحظة وجود " [20] ، وأن العالم وأشياءه يرى من مرشح الذات ووعيها بما حولها . ولذلك يقول ميرلوبونتي " الواقع محمل بأحكام بشرية " [21] ، وهو قول يبوئ التأويل مكانة عالية ، ويجعل عناصر الواقع وأشياءه مواد لا تحيا ولا ترى إلا داخل سياق ما .

ب- ينزع الشعراء في نمط آخر من لوحة الحيوان إلى تقديم إمكانات جديدة لرؤية فضاء الطلل عبر صور وصفية أو مشاهد حية للحيوانات التي ترتاده أو تستوطنه وتقيم فيه ، و يمكن إجراء توزيع لهذه الصور في ثلاث مجموعات أو مسارات نصية :

مساران منها يتحقق من خلالهما نزوع الشعراء لمراكمة أشياء الطلل دون الوقوف طويلا عندها والبحث عن خصائصها ، على اعتبار أنها ثوابت نصية وذخيرة مشتركة بين الشعراء ومتلقيهم الجاهليين ، يتوخى من خلالها الشعراء التأكيد على فقد المكان و تقويض ملامحه.

و مسار ثالث تعبر عنه الصور الوصفية الاستطرادية والمشهدية المشدودة إلى الزمن الحاضر،و في كل هذه المسارات يظل الدرامي كامنا لا تسقطه حركة الحيوان وتوالده في فضاء الطلل ، و هذا ما سنقف عليه في الإبان.

أولا : يقوم الشعراء في المسار الأول بتعيين حيوان بعينه كالحمام وأنواع الظباء والنعام والغربان والنعاج...الخ ، مما هو متاح – عادة – في الفضاءات الخربة ، والأماكن المهدمة الموحشة . و قد جاءت الإشارة إليه عابرة ولا يعدو الوصف فيه أن يكون لفتة سريعة يقتنص من خلاله الشعراء معلما فضائيا ، له علاقة بنسيج العتبة الطللية ؛ تتأطر بنيته ضمن فضاء نصي يتميز بضيق المساحة و الاكتفاء بومض الأشياء ، و عنصر يكاد يكون راسخا فيها ، خاصة وأن الوسط الصحراوي عموما يضن بالأشياء، و لا يتميز بالكثافة مما يجعل الأشياء تفقد تراتبيتها وتبدو باذخة ولها حضور قار ، وهذا يجعل الشعراء يلتقطون كل ما تقع عليه أعينهم دون انتقاء ، ودون أن يحتل الاهتمام بالموصوف حيزا كبيرا أو يشكل وصفه مقطعا متكاملا ، يمكنه أن يغير المجرى الشعري في الطلل أو يخرق أفق انتظار السامع ، ذلك أن أبعد تخوم الوصف في هذا المسار لا يتجاوز حدود الصورة التشبيهية أو الاستعارية ، التي تتيح بعض صور التعارض الدلالي مع فضاء الطلل أو أشيائه الأخرى انطلاقا من التعارض بين الإنسان والحيوان ، و حلول هذا الأخير

محل الإنسان ، ليوفر ذلك تقابلا بين كل جزئيات هذه الثنائية ، ويكون لحضور الحيوان فضائيا ميزة الخلخلة لرتابة الطلل وجثوم الأشياء فيه ؛ توضحه هاتين الخطاطتين:

- الخطاطة الأولى :

النعام ← كالإماء (شكل/عاطفة)

حمامة ← دعو حماما(صوت/عاطفة)

نعاما ← خضبات ← رئال (شكل/عاطفة)

ظباء ← أباريق لجين (شكل /عاطفة)

الحمر الأوالف ← (الألفة/عاطفة)

هذا الفضاء يقدم /أو يقوم عليه تقاطبا آخر تظهره الخطاطة الثانية و المتمثلة في:

الحركة / السكون

الأصوات / الخرس

النضارة / الشحوب

التوالد والتجدد/ العقم والموت.

أي أن الإيجاب يكون ميزة المشهد الحيواني ، و يكون دلالة على وعي الشعراء بهذه القطبية التي يتم تسييجها في تلاوين الحيوان في الخطاطة الأولى ، فيؤكد الفضاء نفسه كمسافة تقع على بعد من الطلل ، على الرغم من أنها مستنبتة فيه ، ومعناه أن الحيوان داخل فضاء الطلل، يظل ذاته أي لا يتم نفيه أو تغييبه ويكون دالا من موقع المساحة و الفردية التي يحتلها.

وهنا يتحول وجود الحيوان في العتبة الطللية إلى لفتة فنية وجمالية تعمق الشعور بالأشياء في العالم والحياة ، استجابة لمقولة أن"كل صورة جيدة ، إذا عرفنا كيف نستعملها"[22] ، والحيوان صورة من بين صور العتبة ومادة من موادها ، يقع على حافة المتخيل وله بنيته وتشكله الشعري في فضاء العتبة ، وهو ما يجعله مكونا أساسيا من مكونات المعجم الشعري للمقدمة الطللية ، يحوّل من خلاله الشعراء حركة النفس من الدلالة السلبية للأشياء ،كونها جامدة تبعث على الوحشة والكآبة ومحملة بدلالات الموت ، إلى الاندفاع نحو الحركة وبعثها وتنظيمها ، ويمثلها الحيوان الذي يهتم الشعراء بنقل مشهده إلى الطللية وفق استراتيجية شعرية تخضع لشروط مقامية (الفضاء النصي للقصيدة) ، لها علاقة بتجربة الشكل النموذج ، ومرتبطة بمفهوم النسق الفضائي داخل العتبة الطللية ، ونزعة الشعراء إلى " جعل الفضاء الفارغ مرئيا " [23] وهذا يعني أن ثمة منطقا داخليا تقوم عليه العتبات الطللية ، يجعل التركيز على الأشياء الخارجية ذات صبغة تشكيلية تبئر الدلالة العامة للطللية وتسمح بقيام مشاهد تكميلية تتمفصل فيها الأشياء ، وتؤدي الواحدة منها إلى الأخرى ، كون " الأدب [عموما] فضاء متجانس وعكوس حيث الخصوصيات الفردية والحضور الكرونولوجي لا تنقضي " [24] ، فتحقق بذلك الاستجابة المتوقعة من كل التجارب المستعادة ، ويصبح الحيوان مثيرا مبرمجا يحظى بنسق خاص يشكل تعارضا داخل بنية فضاء الطلل ، ينقل السيرورة الفضائية ، والأشياء المتموضعة في الواقع إلى حقل دينامي متصل بتحويلات إسقاطية وسيرورات تكوينية ، تنتهي إليها بنية العتبة ، وهذا ما يفسر حضور / أو هيمنة حيوانات بعينها في المقدمة الطللية كالظباء بأنواعها والبقر وأصنافه والنعام وجنسه ، بينما تضمحل / أو تغيب حيوانات أخرى في هذا الفضاء مثل النمور والأسود والضباع والثعالب والذئاب .

في هذا المسار تقصد الشعراء حيوانات بعينها ، مفردة ومنفردة هي النعاج والظباء والغربان كعلامات للإخبار عن حالة المكان ، وكمستوى من مستويات تكثيف الشعور تجاهه في شكل الاحتكام للسرد الشعري ، وهو ما نجده في الأبيات التالية :

- يقول لبيد بن ربيعة :

فَنَبْعٌ فَالنَّبِيعُ فَذُو سُدَيرٍ ** لآرَامِ النِّعَاجِ بِهِ سِخَالُ [25]

- ويقول في بيت آخر :

لاَ تُنْشَدُ الخُمْرُ الأَوَالِفُ فِيهِمْ ** إِذْ لاَ تُرَوِّحُ بِالعَشِيِّ هَامُ [26]

- ويقول عبيد بن الأبرص :

أَوْطَنَتْهَا عُفْرُ الظِّبَاءِ وَكَانَتْ ** قَبْلُ أَوْطَانَ بُدَّنٍ أَتْرَابِ [27]

- كما أشار إلى ذلك الحارث بن حلزة في قوله :

حَتَّى إِذَا التَفَعَ الظِّبَاءُ بِأَطْـ ** رَافِ الظِّلاَلِ وَقِلْنَ فِي الكُنْسِ [28]

إن الأبيات لا تعيد الحياة للمكان ، أو ليس ذلك من استراتيجيتها كونها تنفي الحركة في الطلل ، كما يخلق الحيوان توترا متناقضا يجعل الحركة جمودا والدينامية الكامنة في بنيتها ركودا ، وبذلك يسهم في خلق تجانس بين الخلفية الفضائية للطلل والصورة الحيوانية المرئية التي لم تزعزع سكونية المكان وجموده .

فالظباء ← قلن في الكنس (لا حركة)

أوطنتها ← الظباء (الإقامة = لا رحلة ← لا حركة)

الحمر ← الأوالف (إقامة ← لا حركة)

آرام النعاج ← مع السخال (إقامة ← لا حركة)

من هنا يكون الحيوان نموذجا آخر من الأشياء يعمق من خلاله الشعراء صور التحول ، ويعلن عن النهاية السلبية للمقطع الطللي خاصة وأننا نرى في البيت الأول للبيد بن ربيعة أن الحيوان يذكر بعد سلسلة من الأماكن الطللية الخربة ، حيث تنغلق بـــذكره ليكون آخر حلقة في دمار المكان ، ويكون حضوره في هذا السياق مبعثا لتشاؤم الشعراء من وجوده وليس العكس .

وهذا يعني أن لوجود الحيوان في العتبة بنية متناقضة تحدد سياقين مختلفين، يتجه أحدهما لتعميق معنى الحياة وهو ما يظهر في سياق المشاهد الاستطرادية للحيوان مما سنقف عليه لاحقا ، ويتجه الثاني نحو تعميق معنى الموت من خلال تعميق دلالة السلب والرفض (رفض المكان الطللي) ، ومن ثمة يصبح حضور الحيوان ذا دلالة قدحية أي لا يدل على الحياة أو الجمال أو الخصب بقدر ما يدل على تدهور حالة المكان ، وانعكاس ذلك في سكونية الأشياء المتناثرة فيه بما فيها الحيوان ، وتتعمق هذه الدلالة في البيت الثـــاني للبيد بن ربيعة حيث يجعل الحمر الأوالف غير منشودة ولا مستهدفة في قومه ، وقد جاء البيت خارج سياق الطلل ، أي في إطار الفخر بالقبيلة ، ولكنه يتموقع على حدود بين الطلل والفخر، مما يشكل علامة تتداخل مع أشياء الطلل وتؤدي وظيفتها ضـــمن السياق الموضوعي لبنية الفضاء الطللي وعناصره المؤثثة والدالة في نفس الوقت .

يتعمق هذا الإحساس بالتحول المكاني أكثر في بيت عبيد بن الأبرص، حيث يستحضر من بين أنواع الظباء : العفر منها ، ليكون التعارض حادا بين الصورتين ، ذلك أن عفر الظباء تسكن القفاف أي الأماكن والأراضي الصعبة الغليظة التي " لا يخالطها مـــن اللين والسهولة شيء "[29] ؛ تتراكب حجارتها وتتداخل وتتراص بعضها فوق بعض ، فيزيد ذلك من صعوبتها وغلاظتها . بينما النساء الجميلات الترائب البدينات (بدن أتراب) يسكن الأماكن اللينة والمنقادة السهلة ، وبذلك يصبح البيت دليلا على خيبة أمل الشاعر ؛ وعفر الظباء علامة كيفية ترتبط بالخاصية المكانية النسبية المتعلقة بالتجانس بين الشيء وفضائه ، فتكون أشد إيحاء بالوحشة ودمار المكان مقارنة مع الآرام أو الغزلان أو الأدم ، وهذا يقتضي ذرف الدموع وإظهار مشاعر الحزن والأسى والتشاؤم ، ولذلك ينتخب لها الشعراء طائرين شديدي الإيحاء بها هما ا: لحمام والغراب ليظهرا خصوصية اللحظات الفضـــائية ، ويكونـــا موضوعا للنشاط الوجداني وقادحا له ، وهذا ما نراه عند عنترة بن شداد الذي يفضل البوح بشجونه من خلالهما يقول:

أَفَمِنْ بُكَاءِ حَمَامَةٍ فِي أَيْكَةٍ ** ذَرَفْتِ دُمُوعَك فَوْقَ ظَهْرِ المحمَلِ [30]

ويفرد للغراب مساحة خاصة في شعره ، فيوصل من خلاله المكان الحي إلى الموت ؛ وإذا كان المكان الحي كما يقول بروست هو " أن يكون ما لا يمكن لبقية الأمكنة أن تكونه " [31] فإن الوصف نفسه يمكن أن نطلقه على المكان الميت ، فمكان يحل فيه الغراب لا يمكن أن يكون حيا بالمعنى الذي نريده للمكان ، يقول عنترة :

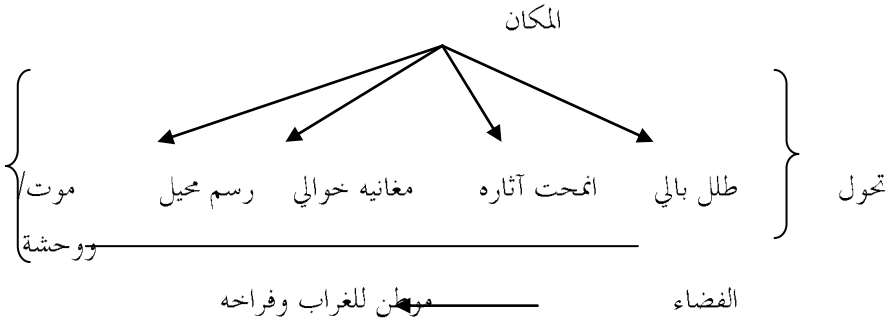
إِذَا صَاحَ الغُرَابُ بِهِ شَجَانِي ** وَأَجْرَى أَدْمُعِي مِثْلَ اللآلِي

وَأَخْبَرَنِي بِأَصْنَافِ الرَزَايَا ** وَبِالهِجْرَانِ مِنْ بَعْدِ الوِصَالِ [32]

فيكون الغراب صورة خارجية مستقطبة لحركة القصيدة كاملة والتي تتجه إلى الخارج تظهرها :

- رحلة فتاة بني قراد
- تجمع أصناف الرزايا
- ظهور غراب البين
- البوح ← هيام القلب
- الضرب في الأرض
- عذاب الجسد والنفس
- الفراق والانهزام أمام الحب

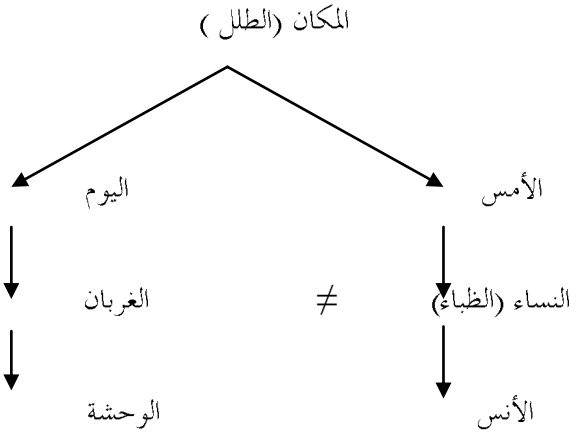
فيتحول الطلل هنا إلى حالة شعرية يتشكل فضاؤها من خلال اللقطات المتتابعة لصورة الغراب المنتحب وتجاوب الذات مع غنائه ، وتكون صورته (الطلل) شرطا ضروريا لتحقق وجود الغراب الذي يشغل الفضاء ؛ هذا الفضاء تظهره الخطاطة التالية :



ويعاود الغراب الظهور في نفس السياق كاشفا نسق الوحشة التي تقابل الأنس في بيته :

بِالأَمْسِ كَانَ بِكِ الظِّبَاءُ أوَانسًا *** وَاليَوْمَ فِي عَرَصَاتِكِ الغِرْبَانُ [33]

ليعمق التقابل بين الأنساق الفضائية انطلاقا من تحديد التداعيات الإيجابية التي يمثلها ماضي المكان ، وصولا إلى التنحي عن المكان وإحلائه لأصناف الحيوانات والطيور وعلى رأسها الحمام والغربان :



ويختلف الحمام والغربان عن أشياء الطلل الجامدة باعتبارها مؤشرات غير ساكنة ، بإمكانها أن تقدم معرفة عن حالة الطلل ، إذ بإدخالها إلى عالم الشعر تكتسب خصائص جديدة ، وتحمل أبعادا مختلفة [34] ، خاصة وأنها رمز باذخ لأشكال التحول والرفض ، تيسر الكشف عن دواخل الشعراء ومشاعر الحزن والتشاؤم التي تنتابهم ، ويكون كل من الحمام والغراب محاورا كفئا للشاعر يسأله فيجيب ، وهذا يناط بفعالية داخلية يظهر من خلالها التركيب والنظام للصور المرئية ، فيجعل بعضه خلفية لصور أخرى أو إبرازها إلى الأمام مجتمعة ، وهذا ما رأينا الجاهلي يقدم عليه في تعيين الأشياء الفضائية في العتبات الطللية مركزا على حاسة البصر لتقوم بدور المؤطر لحقل الرؤية داخل فضاء الطلل ، وتجعل الأشياء " تتكامل في تصور مترابط للمكان الذي يكتنف الأشياء كلها " [35] فتبرز مجتمعة متجاورة ، الجامدة منها التي تلوذ بالصمت والسكون ، أو الحية التي تسأل فتوهم بالجواب ، يقول عنترة بن شداد عن الغراب :

أَسَائِلُهُ عَنْ عَبْلَةَ فَأَجَابَنِي ** غُرَاب بِهِ مَا بِي مِنَ الهَيمَانِ [36]

أما النعام فقد لفت انتباه طرفة إليه من خلال هيأته وسيره في شكل قطيع متضام كثير ، يقول :

لاَ أَرَى إِلاَّ النَّعَامَ بِهِ ** كَالإِمَاءِ أَشْرَفَتْ حُزَمُهْ [37]

وهي كثرة تهيئ لانفتاح الفضاء / الطلل أمام الحيوان وانغلاقه التام أمام الحضور الإنساني ، هذا التمظهر الفضائي للحيوان يخفي فضائية عميقة تتعلق / أو تشير إلى ما يربط هذه الفضاءات بالإنسان ، كونها جميعا تؤكد على الفضاء المتاه الذي تتساقط فيه الحياة الإنسانية [38] وتذوي ، مخلفة وراءها أشتاتا فضائية يراكمها الشعراء ويقيمون عليها متخيلهم الشعري الذي يتمدد من خلاله فضاء الطلل ، ولهذا تبدو الصور المجازية في وصف الحيوان غير مستقلة عن المشهد العام للطلل وإن أبدت نوعا من معارضة الواقع وتجاوزه مثل : تشبيه النعام بالإماء كصورة إطارية لكل التفاصيل المسكوت عنها : مثل التبختر والتمايل ، والحركات الرشيقة ، واختيار هيأة النساء وهن تحملن حزم الحطب (شكل بصري حركي) .

وعلى الرغم من ذلك فإن الحيوان هنا لا يعدو أن يكون مادة من مواد تشكيل العتبة الطللية دون أن يتضمن تفاصيل واستطرادات تمكنه من أن يصبح تيمة قارة في الفضاء الطللي لا يمكن حذفها ، وإنما يلجأ الشعراء إليه أحيانا لتأكيد الدمار والخراب وليس لإلغائه أو إحلال الحياة في الطلل محل الخراب .

ثانيا : يترع الشعراء في هذا المسار (وهو المسار الثاني) إلى إعلاء مبدأ المشاركة حيث لا نرى الحيوان إلا وهو رديف حيوان آخر ، يدعوه الشعراء إلى العتبات ليتحول إلى نافذة نطل من خلالها على رغبات الشعراء في تجاوز حقيقة المكان ، والبحث عن أشكال أخرى لها حجم قابلة لأن تستلهم وتدرك دلاليا وسياقيا ، وقد تخير الشعراء منه ما ينسجم مع الخلفية الفضائية الجاهزة والتي يستهلها بتعيين أنماط الحيوانات الطللية ، وهي ـــ عادة ـــ حيوانات لينة الطباع ، على قدر كبير من الجمال والدماثة وتشترك في رموز كثيرة ، حيث نجد الاقتران بين :

النعاج والآرام ، في : " تمشي النعاج بها مع الآرام " [39] .

العين والآرام ، في : " بها العين والآرام يمشين خِلْفَة... " [40] .

الثور والبقرة ، في : " بها كل ذيال وخنساء ترعوى " [41] .

العين والظلمان والعفر ، في " فلاة ترتعيها العين فالظلمان فالعفر "[42]

النعام والأدم والحمام " تبدلت ....نعاما ترعاها وأدما تراثكا "[43]

الأنثى والذكر من الحمام " بكاء حمامة تدعو هديلا "[44]

يبدو من خلال هذه الصور المكان الإنساني وقد تحول إلى فلاة ، بلا حواجز أو عوائق ، والأرض سقطت عنها هويتها (فلاة) ، لذلك تمشي بها النعاج والآرام وترتعيها العفر والظلمان والعين ، وتكون فضاء لنمو أحاسيس حيوانية يجسدها انجذاب البقرة الخنساء لثور الوحش ، وهو ما أبرزه بيت النابغة الذبياني:

بِهَا كُلُّ ذَيَالٍ وَخَنْسَاءَ تَرْعَوِي ***إِلَى كُلِّ رَجَّافٍ مِنَ الرَّمْلِ فَارِدِ [45]

ويحافظ الشعراء على هذه الحركة في الصور على الرغم من تغير أجناس الحيوانات ، ليبقى التبدل والخراب والوحشة خاصية حاضرة وملازمة لصورة الحيوان .

وقد نقل الشاعر المشاعر التي تنتابه إثر وقوفه على الطلل من ذاته إلى ذوات أخرى ليجعل الإحساس مرئيا ويجعل المستمع / المتلقي يرى ويشعر في الوقت نفسه ، فـ " ينشأ ضرب من الفضاء الذي تتراءى فيه الأشياء على طبيعتها اللا مستقرة " [46] ملتحما بفضاء نفسي ضمن تجربة حسية معاشة أو متخيلة ، تفسح المجال أمام الصورة الفضائية المشبعة بألم الفقد ، حيث يتاح للفضاء مخاطبة الروح والحساسية بمصطلحات مختلفة ، تمنح للمتلقي / السامع أو القارئ الانطباع بأن أفقا حرا ينفتح أمامه . وهذا السحر يفترض استعدادا بصريا مسبقا لدى كل من الشاعر والقارئ [47] ، وفي هذا المعنى يستحضر عبيد بن الأبرص طائر الحمام واصلا بين مشاعره وهذا الطائر في أبياته القائلة :

تَبَدَّلْنَ بَعْدِي مِنْ سُلَيْمَى وَأَهْلِهَا ** نَعَامًا تَرَاعَاهَا وَأُدْمًا تَرَائِكَا

وَقَفْتُ بِهَا أَبْكِي بُكَاءَ حَمَامَةٍ ** أَرَاكِيَّةٍ تَدْعُو حَمَاماً أَوَارِكَا

إِذَا ذَكَرَتْ يَوْماً مِنَ الدَّهْرِ شَجْوَهَا ** عَلَى فَرْعِ سَاقٍ أَذرَتِ الدَّمْعَ سَافِكَا[48]

كما يندرج أيضا بيت النابغة الموالي في هذا المعنى :

بُكَاءُ حَمَامَةٍ تَدْعُو هَدِيلاً ** مُفَجَّعَةٍ عَلَى فَنَنٍ تُغَنِّي [49]

فتكون الحمامة علامة على تكثيف الشعور بانهيار الداخل والخارج على حد سواء ، وتغدو هي والغراب اختيارا مناسبا لتعميق الصلة بينهما ، وفضاء جزئيا يلحق بالقوى المدمرة للطلل والمتمثلة في : الرياح والسيول والزمن ، التي تتفاوت ــ لا محالة ــ في حدتها ودرجتها ، ولكنها جميعا تمثل قوى فاعلة في الفضاء ، ويكون الطلل حقلا لهذه القوى بتعبير الديناميين ــ أي المهتمين بدينامية العالم الطبيعي ــ *champ de forces* [50] ، مما ينعكس على البنى التخييلية ويكون لحضورها في النصوص الأدبية عامة دلالة ومعنى .

ثالثا – المشهدية وإعادة تشكيل المكان :

تقدم لوحة الحيوان في المسار الثالث تجل آخر لعنف الصراع القائم في الطللية ، يجليه الشعراء عن طريق عناصر غير سكونية تضع ثنائية الموت والحياة في حقل دينامي واحد ، فتقر تبعا لذلك بتضايف الأشكال المتناقضة ، والصور المتعارضة وتجاورها ، وتكون صورة الحيوان بنية معمارية خارجية متعارضة مع البنية المعمارية الإنسانية ، من حيث انجذاب البنية الثانية إلى الداخل في حين تنجذب البنية الأولى إلى الخارج ، والخارج ذو خصائص عدائية ــ في أغلب الأحيان ــ مكتفيا بذلك لحظة الألم والفقد المستشفتين من التعادل والتماهي القائمين في صور عديدة ــ بين فضاء الداخل وفضاء الخارج ، ولهذا فإن مشهد الحيوان هنا لا يمثل شكلا مستقلا عن سيرورة الفعل واشتغال بقية عناصر العتبة وإنما هو نافذة تفتح في الطلل ، ليراكم من خلالها الشعراء صور الدمار والخراب والانهيار التام للمكان ، ويشيد تفاصيل لفضاءات تتداخل فيها صورة المكان بالزمان عبر سيرورة مغلقة بمشاهد وصفية توهم بتجاوز التحولات العنيفة في الفضاء ، وتقوم المؤشرات البلاغية بإيحاء فني تنظيمي يفضي إلى مسرحة الخواء [51] ، يتمظهر ذلك في :

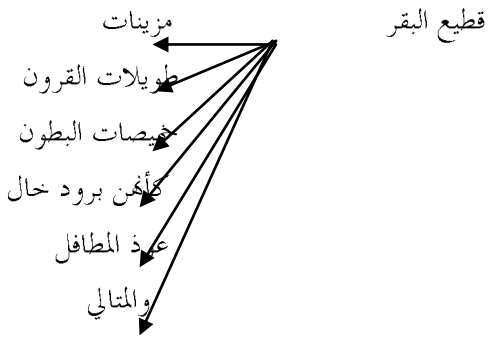
الظباء ← كأنهن أباريق لجين

النعام ← ضبات فاتنات في أبيات عبيد بن الأبرص القائلة :

بُدِّلَتْ مِنْهُمُ الدِّيَارُ نَعَامًا ** خَاضِبَاتٍ يُزْجِينَ خَيْطَ الرِّئَالِ

وَظِبَاءً كَأَنَّهُنَّ أَبَارِيـ ** ـقُ لُجَيْنٍ تَحْنُو عَلَى الأَطْفَالِ [52]

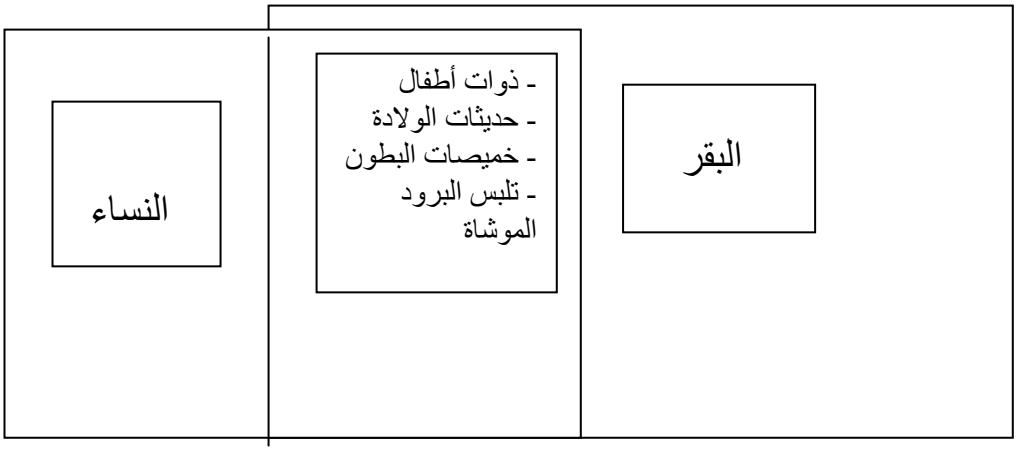
كما يلح النابغة في مشهد الحيوان أيضا على تقديم فضاء مجازي مملوء بالتلاوين يكون مقابلا لفضاء الواقع الأجرد وذلك من خلال اختياره لـــ :



وذلك في الأبيات التالية :

أَثِيثٌ نَبْتُهُ جَعْدٌ ثَـــرَاهُ ** بِهِ عُـــوذُ المَطَافِـــلِ وَالمتَـــالـــي
يُكَشّفْنَ الأَلاَءَ مُزَيِّنَـــاتٍ ** بِغـــَابٍ رُدَيْنَةَ السُّحْمِ الطِّـــوَالِ
كَأَنَ كُشُوحَهُنَّ مُبَطّنَاتٌ ** إِلَى فَوْق الكِعَـــابِ بُرُود خَـــــالِ
فَلَمَّا أَنْ رَأَيْتُ الدَّارَ قَفْرًا ** وَخَالَفَ بَالَ أَهْلِ الدَّارِ بَالِـــي (53)

حيث تقدم الأبيات صورة فضائية أمامية لخلفية أنثوية حانية ، لا نراها إلا في شكل حرمان عاطفي أنثوي يقوم المشهد الحيـــواني بتعبئته بعد تأطيره عبر العين الحالمة المحبة ، وهو ما تبرزه الأوصاف التي تعد قاسما مشتركا بين البقر والنساء ، وتمثله هذه الخطاطة



وقد يحل البقر محل النساء – في مقاطع أخرى – مما يجعله فضاء لحفظ توازن الذات ، يُجتزأ داخل الأطلال لتتحرك الذات ضمنه في اتجاهين مختلفين ، يمثل الأول التعامل مع الفضاء الرحب وصور الحياة والحركة والحلم التي تملأ مشهد الحيوان ، ويمثل الثـــاني الفضاء الذاتي المغلق المتأزم (خالف بال أهل الدار بالي) ، وكلاهما يؤدي إلى تحقيق الانتقال خارج فضاء الطلل ؛ عبر وسيط له حضور قوي في الفضاء الصحراوي وهو الناقة التي يبدأ دورها – عادة – بعد المقطع الطللي .

وفي مستوى آخر نرى مواجهة عنترة لتحول المكان وانسراحه بالانكفاء على الذات وإظهار المعاناة ، يقول :

يَا مَسْرَحَ الآرَامِ فِي وَادِي الحِمَى ** هَلْ فِيكَ ذُو شَجَنٍ يَرُوحُ وَيَغْتَدِي
فِي أَيْمَنِ العَلَمَيْنِ دَرسُ مَعَالِم ** أَوْهى بِهَا جَلَدِي وَبَـــانَ تَجَلُّـــدِي
مِنْ كُلِّ فَاتِنَةٍ تَلَفَّتَ جِيدُهَا ** مَرحًا كَسَالِفَـــةِ الغَـــزَالِ الأَغْيَـــدِ (54)

مما ينجم عن ذلك تقابلا بين فضاء الذات أي الفضاء الضيق ، ويجسده ضيق صدر الشاعر في (أوهى جلدي وبـــان تجلـــدي) وفضاء الخارج المتسع والمتجسد في (مسرح الآرام) .

ليظل المد والجزر قائما بين الفضائين يعلي الشاعر تارة من فضاء الذات، فيزداد ضيقا وتوترا (يا عبل كم يشجي فؤادي باللوى) ، وتارة يقيم فضاء الخارج ليزيد من قتامة الفضائين معا الداخلي والخارجي ، (يروعني صوت الغراب الأسود) ، وهذا يخلق دينامية فضائية تجعل صورة الحيوان مشدودة إلى هنا والآن ، مستجلية البعد الرابع للفضاء وهو الزمن ، جاعلة منه موضوعا يسهم في بلورة الزاوية المنظور من خلالها إلى الفضاء ومؤكدة على استبداد الزمن الكرونولوجي بالفضاء وجريانه دون توقف ، كون مشهد الحيوان في الطلل يقوي النظام الفضائي القائم على الوجود والحركة في المكان ، ولا حركة بدون زمن كون " الزمن أداة الحياة " [55] ، وهو ما يرتسم في تكرار الحضور الحيواني بكل أنواعه في العتبات الطللية ، كونها عناصر فضائية تختزل مفهوم الزمن ، وتكون نموذجا للتحول المستمر والزمن المتعاقب ، لما حدث ويحدث إذ تمتلك في ذاتها إمكانيات فضائية وزمانية تكون كفيلة بالإيحاء بصيغهما ، وهذا ما يجعل العنصر الفضائي فيها مركزيا ينجذب إليه الشعراء للوقوف على فعالية الزمن ؛ نجد ذلك مجسدا في بعض الأشعار منها قول النابغة الذبياني :

عَهِدْتُ بِهَا حَيًّا كرامًا فَبُدِّلَتْ ** خَنَاطِيلَ آجـــال النَّعَـــامِ الجَوَافِـــلِ
تَرَى كُلَّ ذَيَّالٍ يُعَارِضُ رَبْرَبًا ** عَلَى كُلِّ رَجَّافٍ مِنَ الرَّمْـــلِ هَائِـــلِ
يُثِرْنَ الحَصَى حَتَّى يُبَاشِرْنَ بَرْدَه ** إِذَا الشَّمْسُ مَجَّتْ رِيقَهَا بِالكَلاَكِلِ [56]

فالمعنى الفضائي التصويري في الأبيات لا يعارض السكون والهدوء فقط بل يعمق الاتجاه إلى تقديم الحركة في أعنف صورها ، والصور من خصائصها ـــ كما يرى باشلار ـــ أنها لا تعرف السكون [57] ، وذلك عبر انتقال اشتغال الصيغ النحوية بين زمني الماضي والحاضر لتصب في النهاية في بؤرة الحاضر ، الذي يهيمن على مشاهد الحيوان كونها تقع تحت عين الشاعر الفاحصة ، فالمشهد حي ، آني ، يسلط عليه النظر (ترى ، ولا ترى إلا) ولهذا يقع في دائرة الحركة (تعقب العين له) فتنتخب له الأفعال المضارعة لتحافظ على حركيته، وهذا ما نراه في أغلب مشاهد الحيوان مثل (يكشفن ، تذرى ، يشمن ، يطارد ، يرش ، تحنو ...) ، كما تتمظهر هذه الحركة الدائبة المتدفقة التي لا تتوقف في مشاهد الحيوان المتموضعة في العتبات ، من اشتغال المقطوعات على المستوى المعجمي لمعاني الكلمات اللغوية ، وذلك في الصور التالية :

جماعات النعام (الجوافل) ← قوة الحركة .
ذيال (يعارض) ربربا ← (مواجهة ، مدافعة / حركة) .
(رجاف) من الرمل (هائل) ← حركة مستمرة .
(يثرن) الحصى ← حركة .

وعلى الرغم من المساحة النصية المقيدة لهذه المشاهد الحيوانية والتلقائية التي تبدو عليها ، والأوصاف المألوفة التي توصف بها الحيوانات ، فإن هذا الوضع ينبه الوعي و يمنعه من الخدر –بتعبير باشلار [58] – كونها مقحمة ومستنبتة في فضاء نبذ لأنه لا يمتلك وسائل الجذب و يفتقر لأسباب الحياة . أي أنه فضاء للموت و ليس للحياة ، واقتضاء مفارقته تكون ملزمة لجمع الكائنات . فيصبح وجود الحيوان (الحياة) في الطلل (الموت) مفارقة تدعو للبحث عن المعنى المفقود ، أو البحث عن اللا مرئي من خلال المرئي (الحيوان) الذي يظل حاضرا في أغلب مقاطع النص الجاهلي كفضاء يهرب إليه الشعراء ،ويستعيدون من خلاله توازنهم النفسي ولذلك يتميز بالكثافة ، وهو ذو صلة قوية بمعمارية القصيدة الجاهلية ؛ والحيوان – عموما – يعد تيمة من بين تيمات النص الجاهلي به يتم الدخول إلى أو الخروج من المقاطع الشعرية داخل البنية الكلية للقصيدة الجاهلية والأمثلة على ذلك كثيرة منها مثلا: نرى النابغة يخرج من وصف المشهد الحيواني بإستدعاء حيوان آخر وتمثله الصيغة التالية :

"و ناجية عدّيت في متن لا حب" [59]

و يقول أيضا :

"نهضت إلى عذافرة صموت..." [60]

فيحافظ على نفس الإيقاع المتحرك الذي يخلق امتدادا في الفضاء وتجددا مستمرا له ، لأن معاودة الوجود لا تتم إلا بالانسياح في الأرض" باتجاه المكان /النهر مخلفا وراءه المكان / الرماد " [61] . وحين يعلو الحس المأساوي لمشهد الحيوان يكون منظره مدعاة للتشاؤم و التّطير –كما أسلفنا عند زهير بن أبي سلمى – وهذا يعني أن مشهد الحيوان عنده وما يتميز به من تقديم خاص لم يلغ هذا الوضع / أو الحس ، و لم يكن بديلا عن الموت كما يريد النويهي أن يوحي بذلك في عبارته القائلة " الروح المرحة المتفائلة التي يدخلها زهير فجأة في نسيبه قاطعا بها نغمة الذكرى الحزينة التي كان قد أثارها في نفسه " [62] ، وهو المعنى نفسه الذي يقلبه محمود عبد الله الجادر عندما يعرض لصورة الحيوان في الطلل ، ولا يرى فيها إلا الوجه المتفائل و المرح الذي يدل على دخائل النفس و أعماق الذات ، و لذلك يجعلها رموز حياة مقابل رموز الفناء في الطلل [63] .

إن مشهد الحيوان وقفة شعرية تلفتنا إلى أنها تُري ما لا يُرى في المشهد ، وتدعونا إلى عدم الاجتزاء به عما هو من صميم مأساة الطلل ، و هذا يعني أن المشهد الحيواني زَهْوٌ ظاهريا، أو وقفة تأملية ،مفترضة خالصة في التجريد ، يتوسل إليها بالأدوات البسيطة (ويعد الحيوان واحدا منها) ، وإلا كيف نقارب نص امرئ القيس الذي يحشد فيه أنواع الحيوانات والطيور – بعيدا عن متصور الانتحال – جاعلا من الطلل حظيرة حيوانية بامتياز يقول :

وَفِيهِ القَطَا وَالبُومُ وَابْنُ حَبَوْكَلٍ *** وَطَيْرُ القَطَاطَى وَاليَلَنْدَدَ وَالحَجَلْ
وَعُنْثَلَةٌ وَالخَيْثُوَانُ وَبَرْسَلٌ *** وَفَرْخُ فَرِيقٍ وَالرِّفَلَّةُ وَالرِّفَلْ
وَهَامٌ وَهَمْهَامٌ وَطَالِعُ أَنْجُدٍ *** وَمُنْحَبِكُ الرَّوْقَيْنِ فِي سَيْرِهِ ميلْ
وَفِيلٌ وَأَنْيَابٌ وَابْنُ خُوَيْدِرٍ *** وَمُنْحَنِيَ الرَوْقَيْنِ فِي سَيْرِهِ ميلْ
"فلما عرفت الدار بعد توهمي" [64]

يتميز هذا المقطع بالنزوع إلى مخالفة السائد في وصف الحيوان حيث نرى تأليفا بين متناقضات كثيرة ترتبط بجنس الحيوان و نوعه و طباعه ،كالتأليف بين:

القوة / والضعف
السرعة / البطء
الضخامة / والضمور
الطيران / السير

حيث يقوم الوجود الحيواني في هذا المقطع على عاتق التسمية ؛ فنرى تراكما بينا لأنواع الحيوان وانخفاضا في مؤشرات البوح ، مما يجعل مشهد الحيوان ينخرط في صيرورة الحياة ، يبنى باللغة داخل كون شعري هو فضاء العتبة الطللية، والنصوص الأدبية – عموما – تولد من اللغة وباللغة [65] ، ولذلك تقوم كثافة المشهد السابق على استدعاء الألفاظ التي تقع خارج التداول الخطابي مثل : (عنثلة ، والخيثوان ، وبرسل) ، مشكلا فضاء متخيلا قائما على الحس والشعور ومنفلتا من منطق الواقع ، على الرغم من الإيهام بأن مصدره ومرجعه هو الواقع والطبيعة والمكان ، مما يمنح أفقا واسعا للمشهد كي يقدم نفسه ، ويفصح عن اندماج الحسي بالموضوعي مشيرا إلى العبث الذي يكتنف الوجود والموجود ؛ تسجله خاتمة الأبيات :

فقلت لها يا دار سلمى وما الذي *** تمتّعت به لا بدّلت يا دار بالبدل

وهكذا يتم إسقاط " ديمومة الشيء " [66] بتعبير نيتشة حيث تكمن بذرة التغيير فيه ، ففي النهاية ينهار المكان بكل ما فيه ، ويكون تصوير مشهد الحيوان موقعا من مواقع مساءلة الوجود والزمن في العتبة الطللية ، يرتبط بمحاولة صنع الكينونة والبقاء ، وملء المكان قبل أن ينسحب منه ، ليصير مبدأ الشاعر في القصيدة هو البحث السفر والحركة ، ينسج من خلالها الزهو والفرح الذي تعطل في اللحظة الطللية ، وهو ما عناه هلال جهاد بقوله " ولهذا كان الشعر في إحدى ماهياته نسخا للوجود الكينوني الزائل في وجود خالد روحي ، هو الوجود الشعري " [67] فالذي يبني وينظم وينمذج و يصنع الأشياء هو اللغة / الشعر ، لأن "

العالم ينفتح للإنسان من خلال اللغة [...] فهي تجل وجودي للعالم " [68] ، يقوم الشعراء من خلالها بالقبض على الأشياء والصور ،محتفظين بحرارتها ونبضها كرموز حية فاعلة تجتلي رؤيا الشعراء ومواقفهم ولهذا نرى هولدرلين يعلي من قيمة الشعر باعتباره مؤسسا للوجود في قوله " لكن ما يبقى ؛ الشعراء هم الذين يؤسسونه " [69]، كونه مصاغ بطريقة فنية تراعي النفاذ إلى جوهر الأشياء/ العمق ؛ الممتلكة لخصائص الموضوع الجمالي ذي المواصفات الخاصة التي تجعل منه شعرا أو عملا فنيا ، أي أن هذه اللوحات الوصفية والمشاهد الحية هي نوع من الارتقاء بفضاء الطلل ، من خلال تقديم تفاصيل نوعية محملة بالمعاني القريبة التي تدرك في مستواها العادي ، وفي الوقت نفسه هو إطار للحياة والموت على حد سواء يعزز من خلاله البقاء و الاستمرار و التغير و التحول ،ويدعو باستمرار إلى التأمل في الحياة المتمثلة في المتناقضات الحافة بالطلل . فالمشاهد بقدر ما تقدم الحياة ممثلة في الحركة والتنوع فهي تقدم أيضا تساقط الحياة الإنسانية واضمحلال الأشياء و سلبيتها في المكان / الطلل ، حيث تتنزل في سياق توتر فضائي جوهره الصراع بين الأقطاب المتناقضة ، باعتبار الطلل فضاء سلبيا مدمرا لا تزكو فيه الأشياء بل تتلاشى وتتهاوى ويتهاوى معها الأمل في نهوض المكان الإنساني من جديد.

و هو نفس السياق يتنزل فيه مشهد الحيوان عند زهير الذي يقول :

فَذَرْوَةُ فَالجِنَابُ كَأَنّ خُنْسَ النِّـــ *** عَاجِ الطّاوِيَاتِ بِهَا المُلاَءُ
يَشِمْنَ بَرُوقَه وَيَرُشُّ أَرْيَ الـــ *** جَنُوبِ عَلَى حَوَاجِبِهَا العَمَاءُ
كَأَنَّ أَوَابِدَ الثيران فِيهَـــــا *** هَجَائِنُ فِي مَغَابِنِهَا الطِّـــلاَءُ
فَلَمّا أَنْ تَحَمَّلَ أَهْلُ لَيْـــــلَى *** جَرَتْ بَيْنِي وَبَيْنَهُمْ الظِّبَـــاءُ
جَرَتْ سُنُحاً فَقُلْتُ لَهَا أَجِيزِي *** نَوًى مشْمُولَةً فَمَتَى اللِّقَاءُ ؟ [70]

يحاول زهير من خلال الأوصاف التي قدمها للحيوان ، و المرح المتلبس بالصورة (يرش على حواجبها العماء) أن يميز الفضاء الطللي بأن يخلق فيه شيئا حيا يبقيه ، ولذلك ينعكس الإشعاع على فضاء الطلل- إلى حين – يبرز فيه المكان وقد نفض عنه لون الرماد و تراخي الزمن . ولكنه يظل غير مشبع لعواطف الشاعر ، وعندها يتحول الحيوان الجميل الذي تشبه به المرأة عادة (وهو الظبي) إلى شؤم و علامة سالبة ، يحيل حضورها على امتداد المسافة وانقطاع الحلم .أما لبيد فله مشهدان :

- الأول وهو:

لَيْسَ فِيهَا مَا إِنْ يُبَيِّنُ لِلْسَـــا *** ئِـلِ إِلاَّ جَـآذِرٌ وَرِئَـالُ
وَالعَوَاطِي الأُدْمُ السَّوَاكِنُ بالسُلاَّن *** مِنْهَا الآحَـادُ وَالآجَـالُ
وَشَتِيمٌ جَوْنٌ يُطَـارِدُ حُـولاً *** أَخْدَرِيٌّ مُسَحَّجٌ صَلْصَـالُ
وَقنـَاةٌ تَبْغِي بِحَرْبَـةَ عَهْـداً *** مِنْ ضَبُوحٍ قفًى عَلَيه الخَبَالُ
نَظَرَتْ عَهْدَهُ وَبَاتَـتْ عَلَيْـه *** بَينَ فَلْجٍ وَاللَّوْذِ غُبْسٌ بِسَالُ
فَابْتَعَثْهُ بِالرَمْلَتَيْنِ ثَلاَثـــاً *** كُلَّ يَوْمٍ فِي صَدْرِهَـا بَلْبَالُ
ثُمَّ لاَقَتْ بَصِيرَةً بَعْـدَ يـَأْسٍ *** وَإِهَاباً فِي بَعْضِهِ أَوْصَـالُ [71]

حيث يفتتح المشهد بصيغة القصر التي تحيل المكان إلى قطب الحيوان ، ينتشر فيه بكل أنواعه (جاذر،رئال، العواطى الأدم، الحمار الوحشي والأتان، البقر،) ، في صورة استطرادية تتراوح بين المشهدية والوصف لينتهي المشهد بلحظة درامية حزينة ، تجعل الفضاء ينغلق على تعميق حس المعاناة بمعناه المطلق (ثم لاقت بعد يأس اهابا) ، وتكون الأداة بقرة مفجوعة عثرت – بعد بحث و انتظار- على شلو ولدها.

- المشهد الثاني و هو :

فَعَلاَ فُرُوعُ الأَيْهُقَان وَأَطْفَلَتْ*** بِالجَلهَتَين ظِبَاؤهَا وَنَعَامُهَا

وَالعِيْنُ سَاكِنَةٌ عَلَى أَطلائِهَا *** عُوذَا تَأَجَّلُ بالفَضَاءِ بِهَامُهَا [72]

وهنا نرى التشاكل أو التعادل بين الحركة و السكون وذلك من خلال اختيار الأعوان المساعدة على تحقيق الفعل ، فبالإضافة إلى اختيار الحيوانات المسالمة ، كما هو الشأن في أغلب الأطلال ، ركز على حالة هذه الحيوانات فهي "كلها" ذوات أطفال وحديثات الولادة :

الظباء ← أطفالها

النعام ← صغاره

العين ← أطلاؤها

هذا الاختيار دعم بالإخبار عن سكون هذه الحيوانات في لفظ (ساكنة) وهو حالة ليست متناقضة أو مضادة لفعل الحركة تدخل في تجانس مع عناصر الطلل الأخرى ، وقد تم تأطيرها وفقا لإستراتيجية قائمة على جعل المكان كثيفا وحيويا يسمو من خلاله المشهد عن التلقي الانفعالي إلى الوقع الجمالي القائم على التنظيم المحكم لبنية الفضاء النصي من خلال مظاهر التوحد والتكتل التي نمت في المكان وامتدت في فضائه ، وهذا ما رأيناه في تركيز لبيد على مشهد أمومي حاني بعيدا عن العنف الذي ملأ مشهد النابغة السابق (الجوافل، الرجاف ، يعارض ، يثرن) ، فحين ركز النابغة على الحركة السريعة والعنيفة ركز لبيد على الحركة البطيئة ، وهذا يعود إلى اختلاف الاستراتيجية التي قامت عليها القصيدتان وطبيعة العلاقة التي تربط أو تقوم بين الشاعر وفضاء الطلل . فصورة الحيوان ومشاهد توالده وحركته في المكان عند لبيد مصدر للانبثاق و التفجر الداخلي ، وموقف تجاه الفضاء يرتبط بوقائع فعلية جرت لقبيلته في الماضي ، أي مرتبطة بالانكسارات المتوالية في ماضي قبيلته بني عامر ، مما جعل المكان واقعا شديد الوطأة على الشاعر ، يتحول إلى حلم ورغبة في تفجير المكان بالحياة ، والبحث في أشياء الخارج عما يلم شتات النفس ، مقدما بذلك صورة إيجابية لفضاء الطلل تبدو ملتحمة – ظاهريا – بمعنى الحياة ومشيدة لها في بعدها الأنطولوجي . فيتشكل البعد المكاني للمشهد وذلك حين يقيم الشاعر حاجزا بين فضائين متضادين يتميز الأول بالخصب والتوالد والحياة ، ويكون الثاني فضاء للاتساع والامتداد والفراغ والتيه، ويعبر عنه لبيد بلفظ " الفضاء"، ولذلك فإن لفظ " الفضاء " لم يأت في مشهد الحيوان عند لبيد صدفة وليس "مسرحا للحياة الجديدة " كما يقول كمال أبو ديب [73] ، وإنما الامتداد والاتساع فضاء للرعب والوحشة والضياع والموت"مشبعا بالمخاطر" [74] ، يقع على طرفي نقيض مع مصطلحات العمران الأخرى ، وهذا يجعله متناسبا مع وجود الحيوان كرمز ليس لتجدد الحياة في المكان فحسب ، وإنما لتقويض المكان الإنساني واستباحته أيضا ، كما يكون ذا شكل فضائي يثير مشهده الإحساس بمعمار جديد يقوم داخل الطلل ، وهذا ما نراه في أغلب المشاهد الحيوانية .

المصادر

1-الأعشى الكبير ، ميمون بن قيس ، الديوان ، شرح وتعليق ، محمد محمد حسين ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط7 ، 1983

2- امرؤ القيس ، الديوان ، شرح وتحقيق حنا الفاخوري ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1989 .

3-الحارث بن حلزة ، الديوان ، ت . إميل بديع يعقوب ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1991 .

4-زهير بن أبي سلمى ، الديوان ، صنعة أبي العباس ثعلب ، ت. فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط1 ، 1982

5-طرفة بن العبد ، الديوان ، تحقيق وتحليل ونقد ، علي الجندي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، د.ت.

6-عبيد بن الأبرص ، الديوان ، دار بيروت ، بيروت

7-عنترة بن شداد ، الديوان ، دار صادر ، بيروت ، د.ت .

8-لبيد بن ربيعة ، الديوان ، تحقيق إحسان عباس ، وزارة الإرشاد والانباء ، الكويت ، 1977 .

والمراجع :

09-إيميل نويل وآخرون ، الزمان والمكان اليوم ،ترجمة . محمد وائل بشير الأتاسي ، دار الحصاد للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق- سورية ، ط1 ، 2002 .

10-ابن منظور ، لسان العرب ، دار المعارف ، القاهرة .

11- جان بول سارتر وآخرون ، معنى الوجودية ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، 1967 .

12- جوزيف . إ . كسنر ، شعرية الفضاء الروائي ،ترجمة . لحسن احمامة ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، 2003.

13- جون كوهين ، النظرية الشعرية ، ترجمة أحمد درويش ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، 2000 .

14- رشيد نظيف ، الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي ، شركة النشر والتوزيع ، المدارس ، الدار البيضاء ،ط1 ، 2000 .

15- ريجيس دوبري ، حياة الصورة وموتها ، ترجمة . فريد الزاهي ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، 2002 .

16- سعد حسن كموني ، الطلل في النص العربي ، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت –لبنان ، ط1 ، 1999 .

17- سعيد الغانمي ، ملحمة الحدود القصوى ، المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 2000 .

18-صلاح الدين بو جاه ، الشيء بين الوظيفة والرمز ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1993

19-صلاح الدين بو جاه ، الشيء بين الجوهر والعرض ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1993.

20- عبد الباسط الكراري ، دينامية الخيال ، مفاهيم وآلياتالاشتغال ، منشورات إتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، ط1 ، 2004 .

21- عبد الصمد زايد ، المكان في الرواية العربية ، الصورة والدلالة ، دار محمد علي للنشر ، كلية الآداب ، منوبة ، ط1 2003

22-عبد العزيز بومسهولي ، الشعر والتأويل ، قراءة في شعر أدونيس ، ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، بيروت 1998 .

23- عبد العزيز بومسهولي ، الشعر ، الوجود والزمان ، رؤية فلسفية للشعر ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، بيروت ، 2002

24- عبد القادر الرباعي ، تشكيل المعنى الشعري ونماذج من القديم ، مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الثاني ، يناير ، فبراير ، مارس .

25- غاستون باشلار ، جمالية المكان ، ترجمة غالب هلسا ، دار الجاحظ للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1980.

26- كمال أبو ديب ، الرؤى المقنعة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1986.

27- لطفي عبد البديع ، الشعر واللغة ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط1 ، 1969 .

28- لطفي عبد البديع ، عبقرية العربية في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب ، مكتبة نهضة مصر ، القـــاهرة ، ط1 ، 1976 .

29- محمد شفيق شيا ، في الأدب الفلسفي ، مؤسسة نوفل ، لبنان ، ط2 ، 1986.

30- محمد الناصر العجيمي، الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، ج 1،2 منشورات سعيدان-سوسة ، تونس ، جوان ، 2003 .

31- محمد نجيب العمامي، في الوصفي ،بين النظرية والنص السردي ، دار محمد علي للنشر ، ط1 ، 2005.

32- محمد النويهي ، الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه ، ج 1،2 ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، د . ت .

33- عبد الله محمود الجادر ، شعر أوس ورواته الجاهليين ، دار الرسالة للطباعة ، بغداد ، 1979

34- هلال جهاد ، فلسفة الشعر الجاهلي ، دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربي ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، 2001 .

35- *Micheline Tison- Braun, Poétique du paysage ,librairie A- G .Nazet , Pari ,1980.*

الهوامش

[1] سعيد الغانمي ، ملحمة الحدود القصوى ، المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط1 ، 2000 ، ص 15 .

[2] – عبد الباسط الكراري ، دينامية الخيال ، مفاهيم وآلياتالاشتغال ، منشورات إتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، ط1 ، 2004 ، ص 214 .

[3] – عبد العزيز بو مسهولي ، الشعر والتأويل ، قراءة في شعر أدونيس ، ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، بيروت 1998 ، ص 45 .

[4] – عبد القادر الرباعي ، تشكيل المعنى الشعري ونماذج من القديم ، مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الثاني ، يناير ، فبراير ، مارس ، 1984 ، ص 56 .

[5] – صلاح الدين بو جاه ، الشيء بين الجوهر والعرض ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، ط1 ، 1993 ، ص 146 .

[6] – عبد الصمد زايد ، المكان في الرواية العربية ، الصورة والدلالة ، دار محمد علي للنشر ،كلية الآداب، منوبة ، ط1 2003 ، ص 380 .

[7] – صلاح الدين بو جاه ، الشيء بين الوظيفة والرمز ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1993 ، ص 120 .

[8] – لطفي عبد البديع ، عبقرية العربية في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب ، مكتبة النهضة المصرية ، ط1 ، القاهرة ، 1976 ، ص 141 . * سورة العنكبوت ، الآية 64 .

[9] – الديوان ، ص 117 .

[10]– الديوان ، ص 24 .

[11] – الديوان ، ص 402 .

[12] – محمد شفيق شيا ، في الأدب الفلسفي ، مؤسسة نوفل ، لبنان ، ط2 ، 1986 ، ص 165.

[13] – ريجيس دوبري ، حياة الصورة وموتها ، ت. فريد الزاهي ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، 2002 ، ص 15 .

[14] – المرجع نفسه ، ص 30 .

[15] – عبد الباسط الكراري ، دينامية الخيال ، ص 213 .

[16] – جون كوهين، النظرية الشعرية ، ترجمة أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ، 2000 ، ص 390 .

[17] – عبد الباسط الكراري ، دينامية الخيال ، ص 306 .

[18] – محمد النويهي ، الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه ، ج 2 ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، د . ت ، ص 466-467 .

[19] – محمد نجيب العمامي ، في الوصفي ، بين النظرية والنص السردي ، دار محمد علي للنشر ، ط1 ، 2005 ، ص 144 .

[20] – جون كوهين ، النظرية الشعرية ، ص 408 .

[21] – المرجع نفسه ، ص 390 .

[22] – غاستون باشلار ، جماليات المكان ، ص 65 .

[23] – جوزيف .إ .كسنر، شعرية الفضاء الروائي ، ترجمة . لحسن احمامة ، إفريقيا الشرق، المغرب، 2003 ، ص 200 .

[24] – المرجع نفسه ، ص 197 .

[25] – ديوان لبيد بن ربيعة ، ص 267 .(سخال) = ج سخلة ، وهي ولد الشاة من المعز والضأن .

[26] – الديوان ، ص 288 . (بهام) = أولاد الغنم الضأن والمعز .

[27] – الديوان ، ص 41 .

[28] – ديوان الحارث بن حلزة ، ص 49 .

[29] – ابن منظور ، لسان العرب ، (قف) .

[30] – ديوان عنترة ، ص 56 .

[31] – عبد الصمد زايد ، المكان في الرواية العربية ، ص 248 .

[32] – ديوان عنترة بن شداد ، ص 187 .

[33] – ديوان عنترة ، ص 229 .

[34] – صلاح الدين بوجاه ، الشيء بين الوظيفة والرمز ، ص 16 .

[35] – جوزيه مورابيس ، إدراك المكان والزمان ، ضمن : الزمان والمكان اليوم ،مجوعة من المؤلفين ،ترجمة . محمد وائل بشير الأتاسي ، دار الحصاد للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق- سورية ، ط1 ، 2002 .ص 134 .

[36] – ديوان عنترة ، ص 227 .

[37]– ديوان طرفة بن العبد ، ص 148 .

[38] – لطفي عبد البديع ، الشعر واللغة ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط1 ، 1969 . ص 105 .

[39] – ديوان امرؤ القيس ، ص 249 .

[40] – زهير بن أبي سلمى ، المعلقة .

[41] – ديوان النابغة الذبياني ، ص 137 . (ترعوي) = تأوي نحوه ، (فارد) = المنقطع من الرمل .

[42] – ديوان طرفة بن العبد ، ص 193 .

[43] – ديوان عبيد بن الأبرص ، ص 100 .

[44] – ديوان النابغة الذبياني ، ص 125 .

[45] – ديوان النابغة ، ص 137 .

[46] – محمد الناصر العجيمي ، الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم ، ص 84 . (الترائك) = المتروكة ، (الأراكيـــة) = نسبة إلى الأراك : شجر ، (اللأواركا) = ج. آركة من أرك الجمل : أكل ورق الأراك وربما أراد بها الواقفات على شجر الأراك ، (الأدم) = الظبية السمراء ، (الآرام) = الظباء الخالصة البياض .

[47]– Micheline Tison- Braun, Poétique du paysage, librairie A- G .Nazet, Pari,1980.P 86.

[48] – عبيد بن الأبرص ، الديوان ، ص 100 .

[49] – النابغة الذبياني ، الديوان ، ص 125 .

[50] – عبد الباسط الكراري ، دينامية الخيال ، ص 190 .

[51] – محمد الناصر العجيمي ، الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم ، ص 336 . (العوذ) = الحديثات النتاج ، (المطافل) = التي معها أولادها ، (المتالي) = التي تتلوها أولادها .

[52] – عبيد بن الأبرص ، الديوان ، ص 113 .

[53] – النابغة الذبياني ، الديوان ، ص 149 .

[54] – عنترة بن شداد ، الديوان ، ص 136 .

[55] – ج . إ . كسنر ، شعرية الفضاء الروائي ، ص 215 .

[56] – النابغة الذبياني ، الديوان ، ص 141 .

[57] – غاستون باشلار ، جمالية المكان ، ص 72 .

[58] – المرجع السابق ، ص 34 .

[59] – ديوان النابغة الذبياني ، ص 141 .

[60] – المصدر نفسه ، ص 149 .

[61] – سعد حسن كموني ، الطلل في النص العربي ، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت –لبنان ، ط1 ، 1999 . ص 20 .

[62] – محمد النويهي ، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، ج2 ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، د . ت . ص 463 .

[63] – محمود عبد الله الجادر ، شعر أوس ورواته الجاهليين ، دار الرسالة للطباعة ، بغداد ، 1979، ص 275- 277 .

[64] – ديوان امرؤ القيس ، ص 472 .

[65] – صلاح الدين بوجاه ، الشيء بين الوظيفة والرمز ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1993 .ص 102 .

[66] – عبد العزيز بومسهولي ، الشعر ، الوجود والزمان ، رؤية فلسفية للشعر ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، بيروت ، 2002 .ص 151 .

[67] – هلال جهاد ، فلسفة الشعر الجاهلي، دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق ، 2001 ، ص 179 .

[68] – عبد العزيز بومسهولي ، الشعر و التأويل، قراءة في شعر أدونيس ، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت 1998، ص 26 .

[69] – عبد الرحمن بدوي ، الوجودية والشعر ، ضمن : معنى الوجودية ، جان بول سارتر وآخرون ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، 1967 ، ص 93 .

[70] – ديوان زهير بن أبي سلمى ، ص 52 .

[71] – ديوان لبيد بن ربيعة ، ص 269 .

[72] – ديوان لبيد ، المعلقة ، 297 . (الأيهقان) = نبات بري ، (الجلهتان) = جانبا الوادي ، (عوذا) = حديثات النتاج .

[73] – كمال أبو ديب ، الرؤى المقنعة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1986 ، ص 60 .

[74] – رشيد نظيف، الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي، شركة النشر والتوزيع ، المدارس، الدار البيضاء ،ط1 ، 2000 ، ص 270 .