Space in old Arab poetry through “Mufathaliet” and “Muaalaket” Construction, significance and reception

المكان في الشعر العربي القديم من خلال "المعلّقات" و"المفضّليّات"

البناء والدلالة والتلقّي

عمارة الجداري

جامعة سوسة تونس

amarajeddari@yahoo.fr

قدم للنشر في: 2018/10/08 قبل للنشر في: 2018/11/17

Abstract:

In old Arab poetry, space acquires its artistic dimension via two ways: the first is structural i.e, how it is formed and structured artistically; the second is functional related to the dimensions of this particular structure.

These two ways get open to important levels of reception.

In our study we will make use of “Mufathaliet” and “Mualakat” as references that hold an important position in the old arab poetry in terms of versification, choice, criticism….

Keys words: space - poetic structural - “Mualakat” “Mufathaliet”

الملخص :

يكتسب المكان في الشعر العربي القديم بعده الفنيّ من مجريين، الأوّل بنيوي يتمثل إجراءات التشكيل والبناء الفني والثاني وظيفي يتعلّق بأبعاد هذا البناء المخصوص. وينفتح هذان المجريان على مستويات مهمّة من التلقّي.

وسنتوسّل في دراسة ذلك بمدوّنتي "المفضّليّات" و"المعلّقات" وهما كتابا اختيار يكتسبان أهمّيّة بالغة في تاريخ الشعر العربيّ القديم إنشاءً ونقدا.

الكلمات المفاتيح: المكان– البناء الفنّيّ– المفضليّات–المعلقات

1– مدخل :

ما يزال الشعر العربيّ القديم مغريا بالبحث والدراسة رغم كثرة البحوث وتعدّدها. وما تزال كتب الاختيار فيه دافعة إلى الاهتمام شادّة إلى البحث. ولعلّ كتابيْن من المختارات الشعريّة القديمة مثل "المفضّليّات"[1] للمفضل الضبي[2] و"المعلّقات"[3] كفيلان بشفاء غليل الولع بالشعر القديم. وسنتوسّل بهما مقاربة بنية المكان الفنّيّة في الشعر العربيّ القديم.

1- المفضليّات مجموعة مختارة من أشعار العرب تعبّر عن فترة زمنيّة تمتدّ من بداية الإنشاء الشعريّ العربيّ حتّى منتصف القرن الأوّل الهجريّ. وتعدّ أقدم مجموعة صنعت في اختيار الشعر العربي إذ كان الروّاة قبلها يصنعون أشعار القبائل. ويرى الأستاذ مبروك المناعي أنها لم تحظ بدراسة شافية **[مبروك المناعي،1991، المفضليّات: دراسة في عيون الشعر العربي القديم، ط1، دار اليمامة للنشر والتوزيع تونس]، فقد وضعت ميّ يوسف خليف لها دراسة مهمّة [القصيدة الجاهليّة في المفضليّات، مكتبة غريب [د.ت]]**. وتحتوي "المفضليات" مائة وثلاثين (130)نصا بين قصيدة وقطعة **[تضمّ مائة وخمس عشرة (115)قصيدة وخمس عشرة (15)قطعة]**. بعد أن أضاف إليها المحقّقان أربعة نصوص من روايات مختلفة **[مقدّمة المفضّليّات، ص10]** مثل المفضلية الأخيرة التي تمثل إعادة للمفضلية الواحدة والثمانين. وقد اختلفت الرواية بالزيادة والنقص والتقديم والتأخير(مثل **الزيادة في الأبيات [3-7] و[11-15]**) ومثّل عدد نصوص "المفضليات "إشكالا إذ لئن صمت بلاشير عن ذلك وتحدّث بصفة إجمالية **"نصوص شعرية وردت أحيانا في شكل قطع وغالبا في شكل قصائد تبدو تامة"[بلاشير, ج1، ص 164]** فإن بروكلمان يرى أنّ **"المفضليّات مائة وست وعشرون أومائة وثمان وعشرون قصيدة" [بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجّار دار المعارف [د.ت].ج 1ص 73]** ويعني بالقصيدة النص بصفة عامّة وتواتر هذا الرأي في المؤلفات القديمة بداية من "الفهرست "لابن النديم **[ابن النديم، الفهرست، طبعة بيروت، ص68]** وهو أنّ المفضليات مائة وست وعشرون أومائة وثمان وعشرون قصيدة قد تزيد وقد تنقص تتقدّم فيها وتتأخّر بسبب الرواية عنه (المفضّل الضبّي) والصّحيحة التي رواها ابن الأعرابيّ وهي أشعار مختارة جمعها المفضّل للمهديّ **[مبروك المناعي، المفضليّات: دراسة في عيون الشعر العربي القديم، ص16-17]**.

2- **نجد ترجمات عدّة للمفضّل الضبّي :ابن النديم الفهرست، طبعة بيروت، ص102. وياقوت الحموي معجم الأدباء، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ج 7ص117 والمفضّل الضبيّ_هو أبو العبّاس بن محمّد بن يعلى بن عامر بن سالم الضبيّ، كوفيّ لغويّ أديب، له سير وترجمات تواترت في المعاجم والمؤلّفات النقديّة القديمة والحديثة . ورغم اختلاف هذه المراجع مجتمعة في تاريخ حياته الدقيق مولدا ووفاة فإنّها تطنب في ثقة روايته وعلمه بالشعر واللّغة. ولئن سكت المؤلّفون عن تاريخ مولده ووفاته، فإنّ خبر قدومه إلى البصرة وقصّة تعليمه للمهديّ يدفع إلى الإقرار بأنّه قد عاش فترة ما قبل نهاية القرن الثاني للهجرة ويمكن استصفاء تاريخ يقارب الدقّة لوفاته سنة 178هـ. غير أنّ أهمّ ما يمكن أن يتّفق عليه حول المفضّل الضبي, أنّه كان عالما بالنحو والشعر والقراءات وراوية ثقة إذ رغم معاصرته لحمّاد الراوية فإنّه لم يلق ما لقيه من اتهامات وقدح في الرواية ففضّل عليه لثقته وتبصّره**

ونقصد ببنية المكان المظهرَ العامّ لحضور الأمكنة متجلّية بمستوياتها اللغويّة (ظرف ومظروف) أو المعرفيّة (علم ومبهم) أو طرق التعبير (موصوفا مشكّلا للمعنى الشعريّ أو آليّة تعبير عن مجرّدات ومحسوسات) فتحقّقت البنية واكتسبت هيكلتها ومعقوليتها[4] من عمليّة وصفية للمكان باعتباره تصوّرا عامّا لما يمكن أن يتمثّله من فضاءات مختلفة. إلاّ أنّ هذه البنية وهذا التمظهر العامّ لا يتعيّن في ذاته فحسب بل بما يحقّقه في النصّ الشعريّ من وظائف فنيّة.

ونقصد بالفنيّ ما يمكن أن يسهم في النهوض بالفنّ[5] وما يجعله ينخرط ضمن هذه المنظومة والفنّ قد مرّ تحديده بمراحل مختلفة ليتحمّل في معجم لالاند Lalande الفلسفي معنيَيْن رئيسين، معنى عامّ يشير إلى مجموع العمليّات التي تستخدم عادة للوصول إلي نتيجة معيّنة، ومعنى جماليّ (أو استطيقي) يجعل من الفنّ كلّ إنتاج للجمال يتحقّق في أعمال (Œuvres) يقوم بها موجود واع أو متّصف بالشعور[6] فيقرّ من خلال هذا المعنى الثاني بأنّ الفنّ ما هو إلاّ عمليّة إبداعية تنحو نحو غايات استقطيقية ولعلّ هذا التحديد جعل كثيرا من الكتاب المحدثين يربطون بين مفهوم الفن ومفهوم الجمال[7] ويختلف تولستويTolstoï بنظرته إلى الفن بسحب فكرة الجمال والتركيز على الدور الذي يلعبه في حياة الإنسانية بصفة عامة[8] وسيّان كان الفن مقترنا بإنتاج الجمال في أعمال أدبيّة أو شكليّة... أو في دور التواصل الذي يحدثه الفنّان مع الأفراد فإنّه يقوم على مقوّمات أساسيّة تحقّق الجمال في العمل المبدع والتواصل في آن وبما أنّ المكان مقوّم رئيس في العمل الإبداعي فإنّه يحقّق إنتاج الجمال فيسهم في تعيين فنيّة العمل الإبداعي/النص إذ أنّ البنية الوصفيّة للمكان جملة خصائص فنيّة يكسبها الشاعر نصّه من بناء ولغة وتصوير لغاية التأثير في المتقبل. ومن خلال مقاربة المكان بمستوياته المختلفة نقف عند هذه الخصائص تبعا لاكتشاف أهميّة المكان من حيث الدور الذي يقوم به لتحديد فنيّة النصّ.

فكانت البنية الفنية للمكان ما يمكن أن ينهض به المكان فنيّا في النص. إذ يتأتّى المكان ظرفا مكونا فيه، ينهض بوظيفة فنيّة في نظام لغوي. وما هذا التشكيل اللغويّ إلاّ تشكيل لكيان النص. فتجلّت قدرة المكان ببعده الفنّ على الفعل الجوهريّ في مجمل البنى والسيرورات التي يتشكّل منها النصّ في قدرة المكان ببنيته ومستويات حضوره على استيعاب معظم الصور الشعريّة باعتبارها حادثا شعريا ووحدة شعورية تلتقي فيها كل عناصر التعبير. ويتجلّى البعد الفني للمكان في مجريَيْن أساسيّيْن يتشكّلان في صياغة النص، مجرى بنيوي يتمثل إجراءات التشكيل والبناء الفني ومجرى وظيفي يتعلّق بأبعاد هذا البناء وحضوره المخصوص.

2- المجرى البنيوي لتشكل المكان:

بالعلوم والأنساب. وما يزيده قيمة اهتماماته متنوّعة المواضيع وإن تعلّقت أغلبها بالشعر إذ تتّفق المعاجم القديمة على أنّ للمفضّل مؤلّفات أربعة إلى جانب المفضليّات منها ما هو مطبوع معروف مثل "أمثال العرب" ومنها ما هو مفقود غير موجود مثل "كتاب معاني الشعر" و"كتاب العروض" و"كتاب الألفاظ". وقد تنوّعت مصادر علم المفضّل فقد تعلّم على شيوخ علماء في اللغة والحديث والقراءات والتفسير مثل سمّاك بن حرب(ت123هـ) وأبي إسحاق السّبيعي(ت187هـ) وعاصم بن أبي النّجود(ت128هـ (ومجاهد بن رومي(ت154هـ) وسليمان بن مهران الأعمش(ت148هـ). وتتلمذ على يديه علماء وشرّاح شعر وروّاة مثل الكساني(ت 189هـ) والفرّاء(ت 207ه) وابن الأعرابي(ت231هـ) والجدري(ت231هـ)

3- المعلقات أو السبع الطّوال هي سبعة نصوص تنوّعت تسميتها بين المعلّقات

(ابن عبد ربّه العقد الفريد، ج 5ص269، وابن رشيق في العمدة ج 1ص61، وابن خلدون في المقدّمة ص 532) والقصائد السبع الطوال (ابن الأنباري وابن كيسان) والمذهبات (العقد الفريد ج5 ص269. والعمدة ج 1ص61. والسموط (أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب) والسبعيّات (القاضي أبو بكر الباقلاّني، إعجاز القرآن، طبعة عالم الكتب، ص42.

وشعراء المعلّقات سبعة: امرئ القيس وطرفة بن العبد وزهير بن أبي سلمى وعنتر بن شدّاد وعمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة ولبيد بن ربيعة، ويختار القرشي قصيدة النابغة ومعلّقة الأعشى مكان الحارث وعنترة. وقد أضاف لها التبريزي ثلاثة نصوص لتستقرّ معه عند عشرة. ويروي ابن الكلبي أنّ أشهر الشعر وأجوده يعلّق على ركن من أركان الكعبة وسمّيت بـ"المذهّبات" لأنّها كانت تكتب بماء الذهب حسب رواية ابن رشيق(ج1ص61). ولنن تنوّعت هذه الأخبار فإنّها تجمع على شهرة هذه المختارات وأهمّيتها إذ أنّه *"أنما كان يتوصّل إلى تعليق الشعر بها من كان له قدرة على ذلك بقومه وعصبيّته ومكانه في مصر"* (ابن خلدون، ص542) وتعليق الشعر بالكعبة وكتابته بالذهب يسهم في قداسة النّصّ وإكسابه مفاهيم أسطوريّة مختلفة تتجاوز علاقته بالرأي وقول الجنّ الشعر على ألسنة العرب (أبو زيد القرشي، الجمهرة، الجزء الأول، صفحة65) فكان "خبر تعليق الشعر بالكعبة أوضح في التذكير بالتقديس القديم للشعر" (محمّد نجيب البهبيتي، المعلّقات سيرة وتاريخا، دار الثّقافة، الدار البيضاء، [د.ت]).

4- زكريّا إبراهيم، مشكلة البنية، مشكلات فلسفيّة، مكتبة مصر [د.ت]، ص29. يعود بتعريف البنية في نظرة فلسفيّة إلى الإقرار بأنّ "البنية قانون تكوين ظاهرة تفسّر تكوين الشيء ومعقوليّته"

5- مرّ تعريف الفنّ بمراحل يمكن إجمالها في: نظرة أرسطو إلى أنّ غاية الفنّ تتمثّل بالضرورة في شيء يوجد خارج الفاعل ورؤية سانتيانا الذي يعتبر الفنّ مهارة في استحداث متعة و لذّة جماليّة ورؤية كانط في تفريقه بين الفنّ والمهنة واعتباره غاية الفنّ تحقيق المتعة الجماليّة ورؤية سوريو القائمة على اقتصار وظيفة الفنّ على إنتاج الجمال ونظرة تولستوي القائمة على اعتبار العمل الفنّيّ الإنتاج الرابط بين الإنسانيّة العامر بالعاطفة واعتبار رودان الفنّ عاطفة ورؤية مالرو أنّ الفنّ اكتساب لناصية الأحلام. وقد تناولت دراسات حديثة الفنّ باعتباره جملة المظاهر الإيقاعيّة والمعجميّة والبنيويّة والتعبيريّة فربطوا بين الفنّ والشعر.

6 -Lalande article « Art »p 77 . 78

7- زكريّا إبراهيم، مشكلة الفنّ، ص11:

"فكانوا يعرّفون الفنّ بأنّه القدرة على توليد الجمال أو المهارة في استحداث متعة جماليّة"

8- نفسه ص14: *"فكما أنّ الإنسان ينقل أفكاره إلى الآخرين عن طريق الكلام فإنّه ينقل إلى الآخرين عواطفه عن طريق الفنّ ومعنى هذا أنّ الفنّ لا يخرج عن كونه أداة تواصل بين الأفراد يتحقّق ضرب من الاتحاد العاطفي أو التناغم الوجداني فيما بينهم"*

ما البناء الشعريّ في أساسه إلاّ تنظيم علائقيّ بين العناصر ولكلّ عنصر شعريّ وظيفته في النصّ. فيكون البناء رصفا لجملة مكوّنات من ضمنها المكان ينهض بالمعنى الشعري سواء كان ذلك في تركيز البناء العام للتشكيل النصّيّ في الصورة الشعرية بلاغيّا أو في المشهد التصويري تعبيرا شعريّا مخصوصا.

2-1- الصورة :

تتحدّد الصورة وفق معطيات مسبوقة على اعتبارها بناء شعريّا وفعاليّة لغويّة في آن. أمّا اعتبارها بناءً شعريّا فمردّه إلى قيامها أساسا على بنية مخصوصة في أنماط بلاغيّة محصورة في المجاز. وقد شاع بين النقاد العرب أنّ الاستعمال المجازي هو الأساس وأنّ التشبيه نمط من أنماط الصورة البيانيّة. وأما اعتبارها فعاليّة لغوية فمردّه إلى "**إخراج أنظمة اللغة من بعدها الإشاريّ إلى بعد مجازيّ تصويريّ ورمزيّ بمعنى أنّها علاقة لغويّة متولّدة تتمتّع بخصوصيّتها من السياق والموضوع داخل النص المعالج**"[9] ولعلّ هذا التولّد اللغوي للصورة الشعريّة يجعل "**قدرتها على التواصل مع المتلقي واقعة ذات دلالة أنطولوجية**"[10] والدلالة الأنطولوجيّة يمكن أن يدعمها حضور الأمكنة بشكل مكثّف وعلى مستويات مختلفة فيتأتّى المكان عامّة مسهما في بنية الصورة متمثّلا في أحد أركانها البلاغيّة باعتبارها أساس عمليّة التشبيه فيحتوي العملية الشعريّة بيانا وإيضاحا وإسهاما في البناء الشعري. وقد ارتكزت الصورة عند العرب على التشبيه وقيست العمليّة الشعريّة بالقدرة على التشبيه[11] وانزاح ذلك مع المحدثين[12] في ميلهم إلى المجاز والاستعارة على حساب التشبيه الذي تحلّه نظريّة العمود الشعري المحلّ الأوّل لحفاوة شعراء الجاهليّة به.

2-1-1- بناء المكان وتشكيله للصورة :

يتشاكل الحضور المكانيّ مع البناء الشعري للصورة حيث يتأتّى ركنا من أركانها قائما على بناء التشبيه باعتباره أساس العمليّة الشعريّة عند القدامى وباعتباره "**أداة الشاعر الأثيرة**"[13] فكان المكان يتماهى مع هذه الحفاوة في الإنشاء متجليّا في مستويات يجري وفقها عنصرا بنيويّا سواء كان في محلّ مشبّه أو في محلّ مشبّه به.

2-1-1-1-* المكان مشبّها في الصورة:

يتنزّل المكان في محلّ مشبّه يسعى الشاعر إلى إيضاحه وتبيّن ملامحه وسماته في مواضع عديدة من الشعر العربي وخاصّة في وصف الفلاة والطريق سواء لغاية تبيّن صعوبته أو لإبراز صبر ناقته على الصعاب.

وكثيرا ما يكون صبر الراحلة تعبيرا عن صبر الشاعر. فيصف الفلاة بجعلها في محلّ مشبّه يسعى الشاعر إلى إلحاقه ببعض الصفات الحسيّة كما في قول سويد بن كاهل اليشكري [من الرمل]:

"وَفَلاَةٍ وَاضِحٍ أقْرَابُهَا * بَالِيَاتٍ مِثْلَ مرفَت القزَعْ"**[14]

فيشبّه الفلاة بعلاماتها المختلفة بما تبقى من الشعر في الرأس. ويشبّه الطريق بالحصير في استوائه كما في قول المخبّل السعدي [من الكامل] :

"وَمُعَبّدٍ قَلِقِ المَجَازِ كَبَا * رِيّ الصنَاعِ إكَامَهُ دُرْمُ"**[15]

9- مدحت الجيّار، جماليّات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور،[جماليّات المكان]، ط2،دار قرطبة الدار البيضاء 1988، ص34.

10- باشلار، جماليّة المكان، ترجمة راغب هلسا، ط1، ص18

11- جابر عصفور، الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي،ط3، 1982. يقول عن التشبيه: *"لقد لفت انتباه النقّاد لأنّه كثير الظهور عند الفحول من شعراء الجاهليّة أمثال امرئ القيس فلم يجدوا بدّا من عدّ التشبيه علامة على الشاعريّة ودليلا على براعة الشاعر"* ص 179.

12- وقد بالغ في ذلك مسلم بن الوليد وبشّار بن برد وأبو نوّاس وابن الرومي وأبو تمام الذي اريك نظريّة العمود باستعاراته التي اعتبرها القدامى بعيدة المأخذ ولعلّ ذلك كان سببا لدفع الآمدي إلى وضع مصنّفه الشهير: "الموازنة بين طائفتين أبي تمّام و البحتري".

13- جابر عصفور، الصورة الفنيّة، ص172

14- المفضّل الضبي، المفضّليّات، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام محمّد هارون, ط7, دار المعارف,[د.ت].المفضّليّة:40 (23) الأقراب: الخواصر/المرفتّ: المتكسّر/القزع: بقايا الشعر يشبّه بها علامات الطريق.

15- المفضّليّة:21 (22) الباري: الحصير/الإكام:النشر من الأرض/درم:كعب أدرم: واراه اللحم فلم يوجد له حجم.

فيتنزّل الطريق المعبّد الذي يصعب اجتيازه في محلّ مشبّه يستدعي الشاعر لوصفه الحصير الذي تستوي أطرافه ليبرز غياب علامات هذا الطريق ممّا يعسّر المرور به. ويحضر الطريق في تشبيه مختلف ليدعم صعوبته على الناقة إلاّ أنّها تجتازه وتصبر على صعابه كما في قول عبد الله بن سلمة [من الوافر]:

"وَنَاجِيَةٍ بَعَثْتُ عَلَى سَبِيلٍ * كَأنّ بَيَاضَ مِنْجَرِهِ سَبُوبُ"**[16]

فيشبّه معظم الطريق وجادّته بشقائق الكتان. ويحيل تنزّل المكان في محلّ مشبّه على ضربيْن من التواتر. يشير الأوّل إلى محاولة الشاعر تقديم المكان وإبرازه للمتلقي خاصّة وأنّ الفلاة مكان يسعى الشاعر إلى الإيحاء بصعوبته لأنّه يختزل المعاناة بوجوهها المختلفة. ويشير الثاني إلى البناء الشعريّ للصورة حيث يتشكّل المكان في هذا المستوى ركنا من أركان هذا البناء ناهضا بالبعد الشعري في النصّ بتقديمه للصورة في أبهى مجالات الشعر خاصّة أنّ التشبيه قد نال إعجاب النقاد ورأوا فيه جانبا من أشرف كلام العرب عليه يقاس تقدّم الشاعر وتأخّره.

2-1-1-2- المكان مشبّها به في الصورة:

كثيرا ما يجري المكان في محلّ مشبّه به يقدّم موصوفات الشاعر سواء كانت ماديّة حسيّة أو مجرّدة. فيتأتّى باعتباره المعلوم والمتعارف عليه الذي يسهم في كشف ما غمض من المشبّهات فينهض بدور معنويّ في قالب فنيّ يتجلّى من خلال دوره في إنشاء الصورة وبناء تشبيه يجاري النظرة النقديّة في دعوتها إلى المساواة بين عناصر التشبيه إذ أنّ **"تشبيه الشيء لا يكون إلاّ وصفا له بمشاركة المشبّه به في أمر"**[17] ويخالفها من حيث مدى تطبيق هذا الإجراء خاصّة على مستوى اشتراك عنصري التشبيه الأساسيّيْن المشبّه (موصوفات مختلفة) والمشبّه به المكان. والشاعر كثيرا ما ينزّل المكان مشبّها به ليقدّم موصوفه ويبرز ملامحه المميّزة خاصّة في وصف أجزاء الناقة، الصّدر والغارب والعلوّ، إذ يشبّه بشامة بن عمْرو صدرَ ناقته بالطريق في قوله[من المتقارب]:

"وَصَدْرٍ لَهَا مَهْيَعٍ كالخَلِيفِ * تَخَالُ بِأنّ عَلَيْه شَلِيلا"**[18]

ويشبّه المسيب بن علس غاربها بالجبل (المكان العالي) في قوله [من الكامل]:

"وَكَأنّ غارِبَها رَبَاوةُ مِخرم * وتَمدّ ثِني جَدِيلَهَا بِشِرَاع"**[19]

وكثيرا ما تشبّه النوق في علوّها بالقصور إذ يشبّه متمّم بن نويرة سراتها (علوّها) بقصر تطيف به النبيط في قوله [من الكامل]:

"بِمجَدّةٍ عنسٍ كَأنّ سَرَاتَهَا * فدنٌ تَطيفُ بهِ النبيطُ مُرَقّعُ"** [20]

ويشبّه عمرو بن الأهتم النوق بالقصور في قوله [من الطويل]:

"وقمْت إلَى البرك الهَواجِدِ فاتّقَتْ * مَقَاحِيد كوم كالمجادِلِ رُوقُ"**[21]

ويشبّه ثعلبة بن صعير الناقة بقصر ابن حيّة وقد شيّد بالآجر في قوله [من الكامل]:

"تضْحِي إذَا دَقّ المَطيّ كَأنّهَا * فدنُ ابن حيّةَ شَادَهُ بِالآجُرِ"**[22]

ويصف المزرّد أخو الشماخ عيون الخيل فيشبّهها بالنقر في الجبل يجتمع فيها الماء في قوله [من الطويل]:

"إذَا الخَيْلُ مِنْ غِبّ الوَجِيفِ رَأيْتُها * وأعْيُنُهَا مِثلُ القِلاتِ حَواجِلُ"**[23]

16- المفضّليّة:18 (13) الناجية:الناقة السريعة / منجر الطريق:معظمه / السبوب: ج. سبّ : شقائق الكتّان.

17- أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلميّة، لبنان بيروت 1987.

18- المفضّليّة:10(17) مهيع:واسع / الخليف: الطريق/ الشليل :كساء أملس يكون على عجز البعير .

19- المفضّليّة:11(11) الغارب : ما بين السنام والعنق/ رباوة مخرم:منقطع أنف الجبل /الجديل: الزمام

20- المفضّليّة:9(5): المجدّة : المسرعة/العنس : الصلبة/ سراتها : أعلاها.

21- المفضّليّة: 23(12): البرك : إبل الحيّ / الهواجد : النيام/ اتقت : تحاشت/ مقاحيد : سمان/ المجادل : القصور.

22- المفضّليّة: 24(8) : دق المطيّ : ضمر لطول السفر/الفدن : القصر .

23- المفضّليّة: 17(23) الوجيف: سير شديد دون عدو / عبّ : بعده بيوم فأكثر/ القلات : نقر يجتمع فيها الماء.

فيستدعي المكان على شاكلات مختلفة في النصّ الشعريّ يقدّ الصورة ويتجلّى باعتباره عنصرا أساسيّا من عناصرها القائمة على التشبيه سواء كان مشبّها أو مشبّها به ويثير هذا الحضور علاقة قائمة على التواتر تتمثّل في تقريب صورة بعمليّات تشبيه يحاول الشاعر من خلالها أن يفارق التقديم الاستعاريّ الحقيقيّ وأن ينأى عن التركيب الاستعاريّ التجريديّ والكنائيّ في تماه مع الرؤية النقدية التي ترى التشبيه **"دلالة على مشاركة أمر لأمر آخر في معنى لا على وجه الاستعارة الحقيقية أوالاستعارة بالكناية والتجريد"**[24] فيجري هذا الحضور المكانيّ على مستويات مختلفة وفق أركان التشبيه ويسعى إلى النهوض بالصورة وتشكيل بنائها الفني. وقد يتجاوز التعبير التصويري التصوير القائم على التشبيهات والتنظيم البيانيّ والبلاغيّ عامة فيضحى تعبيرا مشهديّا.

2-2- المشهد:

لئن تنزّلت الصورة في تركيب قائم على عمليّة مقاربة بين مشبّه ومشبّه به فإنّ المشهد يمثّل بناءً شعريّا قائما على تقديم أشياء مرصّفة بطريقة فنيّة وجماليّة بالأساس. فتبدو على شاكلة لوحة يقدّها الشاعر من مادّته الأوّلية الجاهزة مسبقا. وبما أنّ المشهد في النصّ الشعريّ مقدّ من كلمات ومن فضاء لغوي فإن ذلك يقتضي حضور الأمكنة باعتبارها تشكّلا لغويّا يسهم في إنشاء النصّ بإقامة بنية المشهد. والحضور المكانيّ في المشهد يمكن أن يتجلّى على مستويْن، يتشكّل الأوّل عنصرا مسهما في إنشاء المشهد ويجري الثاني باعتباره مشهدا في ذاته.

2-2-1- حضور المكان وتشكيله للمشهد:

يسهم المكان في إنشاء المشهد في عمومه. ويمكن أن يجري ذلك في أغراض مختلفة تتجاوز اعتبار المكان ذات المعنى ومكمنه وإنّما يتنزّل مسهما في بنائه وإثراء ممكناته بتقديم مشهد معيّن مثل تقديم صورة غزليّة تقدّها جملة عناصر يسهم في بنائها كما في قول الحادرة [من الكامل]:

"وَمقتلي حوراء تحْسَبُ طرْفَهَا * وَسْنَانَ، حرّة مُسْتَهَلّ الأدْمُع"**[25]

فيَجْرِي قولُه في التغزّل بحبيبته مبرزا صفاتها الكريمة، وفي هذا السياق يتنزّل **[مستهلّ الأدمع]** مكانا يسهم في جمال وجهها. ويتغزّل بطولها المصقول فيجعله غصنا غريضا طيّب المستنقع كما في قوله [من الكامل]:

"بِغَرِيضِ سارِيَةٍ أدْرتهُ الصبَا * مِنْ مَاء أسْجَرَ طيّبَ المُسْتَنْقَعِ**
ظلَمَ البِطاحَ لَهُ انْهِلالُ حَرِيصَة * فَصَفَا النطافُ لَهُ بُعَيْدَ المقلعِ**
لَعِبَ السيولُ بِهِ فاصْبَحَ مَاؤهُ * غُللا تقطع فِي أصُولِ الخُرْوَعِ"**[26]

يبْرُزُ مستنقعُ الماءِ مكانًا يجتمع فيه ماء صاف طيّب **"وكلّما كان الموضع من الأرض طيّبا طاب له الماء"**[27] وجعل البطاح بطن الوادي يسيل فيها ماء مطر في غير وقته. فتميّزت المواضع بصفاء الماء وطيّبه. وكلّما كانت الأماكن طيّبة ترويها الصبا وتلعب بها السيول كان نبتها طيّبا غريضا كناية عن قدّ الحبيبة وطولها الفارع فكان المكان مسهما في بناء مشهد غزليّ وناهضا بمعانيه الشعريّة.

ويصف متمّم بن نويرة الضبع وكيف لاقاها في الفلاة في قوله [من الكامل] :

"وَتظلُّ تُنشطُني وَتُلحِمُ أجْرِيًا * وَسَط العَرِينِ وَلَيْسَ حيٌّ يَدْفَعُ"**[28]

فيجعل لهذه الضّبع مكانا "العرين" تطعم فيها جراها وتنشط لحمه وتجذبه. ويمكن أن ينهض المكان بمشهد مختلف يصوّر فيه عبدة بن الطبيب حال خصومه بعد أن شتّتهم في حرب ضروس فجعل لعميدهم مشهدا يختزل هذا الحال في قوله [من الكامل]:

"فَرَجَعْتُهُمْ شَتّى كَأنّ عَمِيدَهُمْ * فِي المَهْدِ يَمْرُثُ وِدْعَتَيْهِ مُرْضِعُ"**[29]

24- محمّد علي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق رفيق العجم، ط1، مكتبة لبنان 1996.
وقد خصّص فصلا كاملا لأنواع التشبيه وأقسامه ومستوياته، صص 434-445.

25- المفضّليّة: 8(4) وسنان:به نعاس / مستهلّ: مجرى الأدمع.

26- المفضّليّة:8(8.7.6) غريض: الطريّ من كلّ شيء/أسجر: ماء به كدرة ولم يصف بعد/حريصة:مطر يقشّر الأرض/النطاف:المياه/ غلل: ما يجري في أصول الشجر /الخروع: نبات / المقلع : بمعنى الإقلاع.

27- المفضّليّات، الشارح، ص 44.

28- المفضّليّة:9(33) تنشطني: تجذب لحمي /العرين: مكان الضبع و خباءها.

فجعل لعميدهم مكانا مخصوصا، إذ كنّى عليه بالرضيع في المهد ليبرز ما فعله بهم من شتيت. فكان المكان مسهما في صورة سيّدهم الذي يعتمدون عليه.

إنّ المكان يرد مسهما في بناء المشهد والنهوض بمعانيه فيتماهى مع المعنى الأساسي الذي يرمي إليه الشاعر أو الغرض الذي يقوم عليه النصّ غزلا كان أو مدحا أو هجاءً.

2-2-2- حضور المكان وتشكّله مشهدا:

يجري المكان في هذا المستوى مشهدا في ذاته فتجتمع على بنائه وشدّ أركانه جملة عناصر تسهم في تكثيف حركته الشعريّة. وأبرز الأمكنة المتشكّلة مشهدا الفلاة والطلل باعتبارهما أكثر الأمكنة تواترا. أمّا الفلاة فتتأتّى مشهدا متميّزا بملامح تشكّل الصعاب المختلفة التي تعترض الشاعر في رحلته. أمّا الطلل فطريف في مراوحته بين الامّحاء والبقاء وقد بعثرت بقاياه السيول والرياح وغدوّه مرْتَعًا للوحوش حمرا وظباء.

إنّ الشاعر، حين يجري قوله في مكان يمثّل مشهدا، يسعى إلى تقديمه وفق ملامح وسمات تمثّل مقومات وُجُودِهِ وتعيّنه فيحقّق سبيلا لتكريس معنى شعريّ معيّن. مثلما يفتخر سلامة بن جندل السعدي بفرسان قومه ونجدتهم للفزع فيصف المكان الذي يحلّون فيه ويجعله مشهدا تُكَوِّنُهُ جملة عناصر تبعث فيه العجائبيّة والغرابة في قوله [من البسيط]:

"كُنّا نَحُلّ إذا هبّتْ شامِيَةٌ * بكلّ وادٍ حَطِيبِ الجَوْفِ مَجْدُوبِ**

شيبِ المبارِكِ مَدرُوسٍ مَدَافِعُهُ * هَابِي المَرَاغِ قَلِيلِ الوَدْقِ مَوْظُوبِ[30]**

فجعل هذا المكانُ المشهدَ قائما على الجدب وكثرة الحطب وبياض مباركه من الجدب والصقيع ودروس مجاري الماء لِبُعْدِ عهدها بالمطر وهباء مراغيه. فكان مكانا قفرا يقدّ مشهدا قائما على وصف المكان. وكان سبيلا للافتخار بقومه الذين يطرقون الأمكنة الصعبة لقوّتهم. وفي نفس السياق يصف الحادرة مكان إقامتهم وصفا مشهديّا في قوله [من الكامل]:

"ومَحْلٍ مجد لا يسْرَحُ أهلُهُ * يوم الإقامَةِ وَالحلُولِ لِمَرْتَعِ**

بِسَبِيلِ ثَغْرٍ لاَ يسْرح أهلُه * سقيمِ يشارُ لِقاؤهُ بِالإصْبعِ"[31]**

فيجعل الإقامة في مكان يصفه إقامة دائمة فإذا كانوا في جدب لم يتركوه ويرحلون في طلب الخصب رغم أنّ هذا المكان موضع مخافة يشار إليه بالإصبع لتجنّبه وأخذ الحذر منه.

إنّ الأمكنة تشكّل مشاهد موصوفة للنهوض بمعان شعريّة مختلفة تتماهى مع غرض النصّ الشعريّ. فكانت عمليّة الوصف والتشكّل سبيلا لإدراك مواقف الشاعر ومعانيه التي يرمي إلى تحقيقها. فدفعنا ذلك إلى الإقرار بأنّ المكان تشكّلٌ لغويّ يجري بمثابة تشكيل لكيان النصّ، وكانت إجراءات التشكيل تمرّ عبر الصورة والمشهد. فتمرّ هذه الإجراءات وهذا الحضور المكاني المخصوص بكيفيّات تتلوّن بصبغة المعنى الشعريّ وبخصائص المكان.

2-3- المكان، باعتباره تشكّلا لغويا، تشكيل فنّيّ للنصّ الشعريّ:

يتأتّى المكان تشكّلا لغويّا مقدّا من كلمات وعبارات يدعم به النص الشعري كيانه. وما احتواء النصّ للمكان إلاّ دليل على اعتباره تشكّلا لغويا. فيكون المكان والنصّ على تظافر يحيل على تنزّلهما تجربة قوليّة بالأساس فيحمّل ذلك المكان دورا فنيّا يتمثّل في تشكيل الوحدة الشعوريّة وتوحيد البنية العامّة باعتباره أحد العوامل الأساسيّة التي يقوم عليها النص.[32] وإن ردّت الأمكنة إلى ملامح واقعيّة سواء بالتحديد الجغرافي مثل الأعلام أو بالإحالة على مستويات مختلفة من التجارب الواقعية إلاّ أنّه يظلّ مفارقا للواقع متعيّنا باعتباره عنصرا من عناصر تكوين الصورة أو المشهد فـ"**لن يكون مكانا كالذي نعيش فيه يوميّا ولكنه يتشكّل كعنصر من العناصر المكوّنة للنصّ**"[33] فكان تبعا لذلك مسهما في بناء الصورة والمشهد

29- المفضّليّة:27(22) عميدهم : سيّدهم / يمرث: يمصّ/ الودعة:خرزة تعلّق لدفع العين.

30- المفضّليّة: 8(34-35) : شاميّة :ريح الشمال / حطيب الجوف: كثير الحطب / الودق:المطر/ موظوب: واظبت عليه السنون.

31- المفضّليّة8 (14و15) المرتع: مكان الرعي / الثغر: موقع المخافة / سقم : مخوف.

32- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي, ط2,المركز الثقافي العربي,الدار البيضاء,1990،ص20

33- نفسه ص101

باعتبارهما تجليّين رئيسيْن للتعبير التصويريّ في النصّ الشعريّ ومتماهيا مع خصائصهما المثلى ممّا أعطى أمكنة مخصوصة بسمات مفارقة للعادة. ومن ثمّ فإنّ الصور والمشاهد الشعريّة تستحضر الأمكنة لشدّ كيانها وتأثيث أركانها. فالشاعر يسعى في إنشاء الصورة والمشهد إلى اعتماد مقوّمات تزيد في ترتيب عناصرها وتحيل في ذهنيّة المتلقّي على علامات ومرموزات بعينها فيتبدّى لنا النصّ "**الذي يعمد أساسا إلى وضع "بصري" يقوم المكان فيه بدور كبير**"[34]. والمكان على هذه الشاكلة يجلو بفضل حسيّته عن عمليّة إدراك يتوسّل فيها الشاعر بما هو متعارف عليه ليقدّم جملة معانيه ودلالاته. فكان ذلك استجابة للنظرة النقديّة التي تدعو الشاعر إلى التنزّل بتشبيهاته في بيئته والارتباط بمآثر الجماعة وواقعهم الجغرافي والأخلاقيّ والحضاريّ[35]. ويعود المكان في تشكيله النصّ عبر مقوّمي الصورة والمشهد إلى مرجعيّات يوحي من خلالها بإنشاء شعريّ منفلت من التحديد وماثلٌ في حدود المكان الذي يبعث في مستويات الإنشاء من عجائبيّته "**ولا شكّ أنّ المكان متمتّع أساسا بمقادير كبيرة من العناصر الغريبة والعجائبية شكلت أرضيّة ومناخا وقبل كل شيء دافعا رئيسا لصنع التخييل**"[36] فالمكان يسبغ من غرابته وعجائبيّته على الصورة والمشهد فيبدوان أكثر إيحاءً. إذ أنّ حضور الأمكنة وتنوّعها سيشحن من هذا المجال بفضل التوسّع والتكثيف الذي يعمد إليه الشاعر باستحضاره أمكنة واقعيّة تشدّ التعبير التصويريّ وتسهم في بنائه وتردّده ومراوحته بين ضدّين واقعيّ متمثّل في مواضع تاريخيّة وأمكنة جغرافيّة وتخييليّ ينبني على تشبيهات معيّنة داخل الصور. فيتعيّن مأتى مختلف للجماليّة.

نخلص من المجرى البنيويّ للبعد الفني الذي يحقّقه المكان في النصّ الشعريّ إلى أنّ الحضور المكانيّ يجري على مستويين: يتمثّل الأوّل في اعتبار المكان آليّة تعبير يقتضيها النصّ ليشدّ كيانه ويبعث التظافر بين عناصره ومكوّناته. ويتمثّل الثاني في تجلّي المكان موضع التصوير والتعبير فيشحنه بمرجعيّاته العجائبيّة والمخيّلة في تحقيق شعريّة النصّ. فيقرّبنا من فهم مخصوص لأصول التعبير بالصورة أو المشهد ويسمح بفهم مخصوص للمسألة وتجاوز جملة قضايا مبحث التعبير التصويري بمختلف بنياته والتركيز على التفاعل مع العمليّة الإنشائيّة بالتركيز على بعض أسسه مثل الأشياء والموصوفات المختلفة. والأمكنة جزء من الطبيعة المرئيّة ومن البنية الاستعاريّة للخطاب الشعريّ ويمكن أن تفتح سبيل تقديم حدّ فاصل للصورة وبنيتها وقضاياها المثارة بالتركيز على جزئيّات مقوّمها الأساسيّ. ويمكن لهذا التجلّي الفنيّ للمكان وفق مجرى بنيوي أن يكشف لنا عن أبعاد وظيفيّة مختلفة.

3- المجرى الوظيفي:

يسهم المكان في إنتاج النصّ الشعريّ فنيّا وفق مجريات وظيفيّة يتعدّى فيها المكان الدور البنيويّ إلى مجالات أبعد يحقّق فيها التخييل. فيفارق الواقعيّ ويحقّق الإيضاح ويقارب الزمنيّ في جدليّة يلامس من خلالها النصّ الشعريّة[37]. ويوهم في جانب آخر بالواقعيّة فيوثّق الأحداث والموصوفات فتتشكّل علاقة تواصل مع المتقبّل تتحقّق باعتبارها أهمّ عنصر في المجرى الوظيفي.

3-1- جدلية التخييل والإيضاح في الأمكنة:

يمثّل التخييل خصيصة الشعر الرئيسة يميل إليها الشاعر في نصّه معدّدا من صيغه وتركيباته لتقديم صورة مثلى لما ينطبع في مخيّلته. غير أنّ هذه الرغبة في تحقيق صور منفلتة من التحديد تبقى مشدودة إلى الإيضاح فتتحقّق جدليّة بين التخييل والإيضاح في النصّ الشعريّ. فكان الشاعر لا يركب من الخيال إلاّ ما يتيحه حال الكتابة من أغراض ومواضيع. فعلى قدر ما يسعى إلى التخييل يميل إلى الإيضاح ويمكن أن يتجلى ذلك في مستويَيْ الأمكنة الواقعية والأمكنة المبهمة.

3-1-1- في الأمكنة الواقعية:

34- مدحت الجيّار، جماليّات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور ص34.

35- ابن طباطبا، عيار الشعر،دار الكتب العلميّة، لبنان بيروت 1982، ص48

36- جابر عصفور، الصورة الفنية، ص186.

37- تودوروف الشعريّة، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة , المعرفة الأدبيّة, دار توبقال للنشر, 1986: *"إنّ الشعريّة مبحث أرّق عديد الباحثين فكان الإقرار بأنّ العمل الأدبيّ, حسب المترجمين, في حدّ ذاته ليس هو موضوع الشعريّة فما تستنطقه هو خصائص من الخطاب النوعيّ الذي هو الخطاب الأدبي والشعريّة أو الإنشائيّة تسعى إلى تسوية المعنى و معرفة القوانين العامّة التي تنظّم ولادة كلّ عمل وبخلاف علم النفس وعلم الاجتماع تبحث هذه القوانين داخل الأدب. إنّ التأويل يسبق الشعريّة و يليها في الآن نفسه فمفاهيم الشعريّة ثمّ نحتها حسب متطلّبات التحليل الملموس ولا يستطيع التحليل بدوره أن يتقدّم خطوة واحدة إلاّ باستعمال الأدوات التي يصطنعها المذهب"* ص23

تمثّل الأمكنة الواقعيّة مجالا لجدليّة التخييل والإيضاح. إذ على قدر ما تقرّبنا من الواقع بتنزّل مسمّياتها في واقع تاريخي معروف تسهم بحسّ تخييليّ وبصورة مفارقة للواقع. وفي هذا الإطار يتنزّل وصف امرئ القيس للبرق والسحاب والمطر مستدعيا أمكنة واقعيّة تنهض بالمعنى الشعريّ وتظلّ على قدر سعيها إلى التخييل مبنيّة على الإيضاح [من الطويل]:

"أصاح ترى برقا أريك وميضه * كلمح اليدين في حبي مكمل**
قعدت له وصحبتي بين ضارج * وبين العذيب بعد ما متأمل**
علا قطنا بالشيم ايمن صوبه * أيسره على الستار فيذبل**
ومرّ على القنان نفيانه * وانزل منه العصم من كل منزل**
وتيماء لم يترك بها جذع نخلة * ولا أجما إلاّ مشدا بجندل**
كان ثبيرا في عرانين وبله * كبير أناس في بجاد مزمل**
كان درى راس المجيمر غدوة * من السيل والغثاء فلكة معزل**
وألقى بصحراء الغبيط بعاعه * نزول اليماني ذي العياب المخمل"**[38]

ذكر الشاعر– وهو يصف المطر– عشرة مواضع "**ضارج والعذيب وقطن والستار ويذبل والقنان وتيماء وثبير والمجيمر والغبيط**"[39] ساهمت في النهوض بالمعنى الشعري بتوضيح المشهد وتقريبه من المتلقي الذي يمكنه أن يتخيّل هول هذا السحاب وعظمته انطلاقا من المواضع التي احتوته وغطّاها. ويتوسّطها الموضع الذي راقبه منه الشاعر وصحبه.

ونهضت الأمكنة الواقعيّة في هذا الشاهد بدورين، إذ ساهمت في دورها الأوّل في تشكيل النصّ بإعطائه إيحاءً أكثر تنظيما وأكثر قابليّة للتحقّق. وقرّبت في دورها الثاني معاني النصّ من المتلقّي الذي يعرف الأماكن الواقعيّة وقد تحسّسها وتمرّس بها. لا سيّما أنّ "**تمعّن الشاعر بالظاهرة الحسّيّة جعله يمعن في إيراد أدقّ التفاصيل عن المادة التي يصفها ذلك لأنّه كالجاهلي عموما لصيق بها ليل نهار وحين عجز عن تغييرها وتلمس أبعادها راح يصفها ويدقق فيها**"[40]

وإذا جاءت هذه المادة موضّحة ومخيّلة أوحت بتشكيل معين في القصيدة أو في مشهد أقامتْه صورة تحمل بعدا تخييليا انطلاقا من ذكر أماكن واقعية ترفع عن الصورة غموضها وتسهم في بنائها وتشكلها وتقرّبها من المتلقي. ومن ثمة تتأتّى علاقة الصورة الشعريّة باعتبارها منظومة أو علامة لغويّة بالمكان الواقعيّ في النص وبالمتقبل خارجه وكأنّنا بالنص الشعري يتوسّل بما يدركه المتلقي من قبل– مثل الأمكنة الواقعية– لتنظيم بنيته ويحقّق بعده التخييليّ لأنّ المتقبّل "**إنسان يدرك العالم إدراكا بصريا وهي خاصية يترتب عليها أنّ الناس في معظم الأحيان يرجعون العلامات اللغوية إلى بعض الأشياء البصرية/المرئية المكانية، وهذه العملية تؤدي إلى إدراك معين للانسياق اللغوية**"[41].

إنّ الإنسان في حاجة إلى إدراك محسوس للأشياء وهو ما جعل البنية الشعريّة جامعة لأمكنة واقعيّة معروفة ولموصوف يصعب حصره–مثل البرق والسحاب– باعتبارهما عاملَيْن طبيعيّيْن يصعب حصرهما في مكان ووقت معيّنين لذلك كان من الضروري على الشاعر أن يلجأ إلى أمكنة واقعيّة ليسهّل على المتلقي عمليّة الإدراك.

وتزداد العمليّة وضوحا وجلاء في تقديم صورة مجرّد مثل "الحرب" يستحضر فيها عمرو بن كلثوم أمكنة واقعيّة لتوضيح الصورة وبعث الخيال فيها بتشبيهه الحرب بالرحى [من الوافر]:

"متى ننقل إلى قوم رحانا * يكونوا في اللقاء لها طحينا**

38- ابن الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليّات, تحقيق عبد السلام محمّد هارون طبّ دار المعارف, [د.ت].معلّقة امرئ القيس

39- سنخصّ المواضع والأمكنة العامّة بفهرس خاصّ نحدّد فيه تعريفها حسب ما ورد في المعاجم المختصّة.

40- أبو زيد القرشي، المجلّد الأوّل ص220 (في حديثه عن النابغة).

41- سيزا قاسم، مشكلة المكان الفني [جماليّات المكان]. ط2,دار قرطبة الدار البيضاء 1988 ص68.

يكون ثفالها شرقيّ سلمى * ولهوتها قضاعة اجمعينا"**[42]

يستلهم الشاعر صورة الرحى للتعبير عن هول الحرب مفتخرا بقوّة قومه وقدرتهم في الحروب. وليبرز قوّة هذه الحرب يتجاوز التشبيه بالرحى إلى تقديم صفات تنأى بالرحى عن صورتها العاديّة وسبيله في ذلك المكان الواقعي. فيكون ثفالها شرقيّ **"جبل سلمى"** وتمثّل كل **"قضاعة"** الحَبّ الذي يُرَادُ طحنه فيكون قد استعار لساحة الوغى **"الثفال"** وهو قطعة القماش أو جلد الشاة الذي يوضع تحت الرحى. ولأهل **"قضاعة"** اللهوة وهي غَرْفَةُ القمح التي تُصبُّ في قلب الرحى ليشاكل الرحى والطحين.

إنّ المكان الواقعيّ قد قرّب صورة الحرب والمجال الذي وطئته تماشيا مع عمليّة الفخر التي تميّز أسلوب عمرو بن كلثوم عامة. فوطّد بين الشاعر والمتلقّي علاقة تواصل واشتراك في إنتاج النصّ. وأسهم في بناء مخصوص للنصّ تتراءى فيه الثقافة الجمعيّة جليّة إذ أنّ تقديم صورة يكون فيها للمكان الواقعي جانب أثير مردّه إلى النأي بالنصّ عن الإغراب في علاقة بالمتلقي وسعي إلى بناء النصّ بناء جماليّا مخصوصا. إنّها جماليّة الإيضاح القائمة على تشبيهات معيّنة متأتيّة من حسن الصياغة والتفنّن في البناء وتقديم المعاني. فكان ضروريّا لهذه الجماليّة أن تستحضر بنية مكانيّة يقوم عليها النصّ الشعريّ "**إذ لا بدّ للعمل الفنيّ من بنية مكانيّة تعدّ بمثابة المظهر الحسيّ الذي يتجلّى على نحو الموضوع الجماليّ**"[43].

والشاعر بإنشائه المخصوص يسعى إلى إثبات متخيّلاته واقعيّا حتى يكرّس معناه الشعريّ في نصّ يتلاقى فيه متناقضان خياليّ وواقعيّ. ومردّ هذا التلاقي إلى محاولة شدّ المتخيّلات إلى الواقع. فتسير الناقة في يوم مسافة أيّام كما في قول بشامة بن عمرو [من المتقارب]:

"فمرّت على كشب غوة * وحاذت بجنب أريك أصيلا"**[44]

يجد الشاعر نفسه في هذا المشهد مجبولا على ما يشدّ خياله الجامح فإذا المكان الواقعيّ– الذي يدعم الخيال في إبراز المسافة الفاصلة وفي ذلك إغراب– يحتويها ليشدّها إلى الواقع. وتتعدّد هذه الصور خاصة في عمليّة الفخر في الحروب بكثرة الفوارس وبالقدرة على الكرّ كما في قول سنان بن أبي حارثة المري [من الكامل] :

"منا بشجنة وللذناب فوارس * وعتائد مثل السواد المظلم**

وبضرغد على السّديرة حاضر * وبذي أمر حريمهم لم يقسم"**[45]

فيذكر ستّة مواضع تملأ فيها فوارس قومه العين والصدر مثل "السواد المظلم" متوعّدا أعداءه فاحتاج إلى المكان الواقعي ليثبت إغراب المشهد المقدّ من العدد الهائل للفوارس شأن قول أوس بن غلفاء الهجيمي [من الوافر]

"جلبنا الخيل من جنبي أريك * إلى أجلى إلى ضلع الرخام**

بكلّ منفق الجرذان مجر * شديد الأسر للأعداء حام**

أَصَبْنا من أصبنا ثم فئنا * على أهل الشريف إلى شمام"**[46]

يصف الشاعر جيشا عظيما لقومه وليعطي نبضا واقعيّا خاليا من الإبهام والإغماض لهذا الجيش وقف عند المواضع التي سلكها وأخرج الجرذان من أنفاقها لشدّة وقعه. وهذه العظمة المتخيّلة تحتاج إلى نبض واقعيّ يعيّنها في التاريخ لذلك ذكر الشاعر خمسة مواضع تثبت هذه المعركة وتعيّن في الزمن انتصار قومه وهزمه الأعداء.

إنّ الشاعر يستحضر أشياء مقرّرة من قبل يشكّل بها صورا شعريّة. ولو قوربت هذه العمليّة عقليا لوجدنا أنّ التخييل "**لا يهدف إلاّ لمحض إيهام بمجموعة من الأشياء المقرّرة سلفا وهو يعتمد– فيما يعتمد– مقدّمات مشكوك في صوابها أو صحتها**"[47] ولعلّه الأمر الذي يجعلنا نقرّ بأنّ

42- ابن الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليّات ص369، معلّقة عمرو بن كلثوم وقد وردت بصيغة مختلفة "يكون ثفالها شرقيَ نجد** ولهوتها قضاعة اجمعينا".

43- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ص48

44- المفضّليّة: 10(18)

45- المفضّليّة: 100(4 - 5)

46- المفضّليّة: 118 (1 - 2- 3) مجر: جيش عظيم لا تبين حركته إذا سار /الأسر: الشدّ /منفّق الجرذان : مخرجها – نظرا لقوة الجيش تسمع الجرذان وقع الخيل فتظنّه السيل فتخرج هاربة .

الأمكنة الواردة في النصّ الشعريّ قد تتضارب مع الأمكنة المتجسّدة في الواقع والمعيّنة بأسمائها وإنّما يظلّ حضورها مرتبطا بمجرد الإيهام ببعض الملامح المسبقة التي تزيد الصورة أو المشهد إيضاحا وتخييلا في آن.

3-1-2- في الأمكنة المبهمة :

يجري الجدل بين الإيضاح والتخييل في اختيار الشاعر أمكنة غير معلومة واقعيّا وإنّما مؤثّثة من كلمات (Espace verbal). وتعكس هذه الكلمات ضربا من نسج يشكّل الأمكنة من خلال العناصر المكوّنة للمعنى في التجربة الشعريّة. والبحث في المكان المبهم وفي تركيبته يقتضي الكشف عن مضامين الكلمات والعلاقات فيما بينها.

وبما أنّ هذه الأمكنة لا توجد إلاّ من خلال اللغة ولا ترتسم إلاّ بالكلمات فيتشكّل باعتبارها عنصرا محكيّا له أبعاده الدلاليّة المتماهية مع الصورة الشعريّة فيخلقه الشاعر على الشاكلة التي يراها مناسبة للمعنى العام ومنه غرض القصيدة. والشاعر يحتاج في لغته -وهو يعبّر عن موضوع ما داخل الغرض العامّ للمقول- إلى تقوية الحدث الشعريّ بإضافة إشارات وعلامات إلى المكان أساسها إشارات لفظية. ولأنّ تشكّل فضاء من كلمات يجعله يتضمّن كل المشاعر والتصوّرات كان المكان المبهم قائما على متصوّر هو بمثابة حشد لجملة مشاعر تتماهى والحالة الشعريّة للشاعر. فالمكان المبهم قائم على اللغة ولا وجود له في الواقع إذ لم يكن مكانا جغرافيّا بذاته وإنّما هو نسج من خيال والشاعر في تحديد هذا المكان يتوسّل بالتخييل. والخيال الشعريّ بدوره يكون خادما للمعنى العامّ للقصيدة.

إنّ المكان المبهم بهذه الخصيصة تتأتّى مقاربته من خلال تقنيات الوصف والتصوير والتمثيل. وهي آليات -على قدر إسهامها في تعيين المكان المبهم/الشعري- يتوسّل بها النصّ لتأثيث كيانه باعتباره مثل الشعر عامّة وحسب عبارة الجاحظ "ضربا من النسج وجنسا من التصوير"

وخلافا للواقعيّ من الموصوفات والأشياء يكون المكان المبهم/الشعري (قياسا بالقصصي) أقرب إلى الشعر في جوهره وأيسر في تماهيه مع المعنى الشعري باعتبار أنّ "**الأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة.**"[48]

والمتخيّل أبدا مجبول على فراق الواقعيّ والمتوقّع. فكان تبعا لذلك حريّ بالمكان أن يحمل خصيصة معيّنة تميل إلى الاختلاف والامتلاء بصيغ التفرّد **فيكون ما لا يمكن لبقيّة الأمكنة أن تكونه"**[49]. فأثار بذلك جدلا بين المتخيّل والواقعيّ حيث تجتمع بعض السّمات العامّة الواقعيّة لتكون مكانا متعوّدا عليه وصورة تخييليّة تتجلّى في كون هذه الفلاة غير محدّدة واقعيا مثل قول المخبّل السعدي الذي يقدّم صورة فلاة تبيتها القطا قبل ورودها الماء لبعده عنها [من الكامل]:

"للقاربات من القطا نقر * في حافتيْه كأنّها الرقم**[50]

فالقطا تسكن هذا الطريق لأنّه مقفر. فتبيته وتسكنه وتضع به بيضها لأمان هذا المكان وقلّة حركته. فكانت صورة عن الفلاة قوامها مرئيّات ومحسوسات تعيّن قفرها ووحشتها من بعد عن الماء وأعشاش قطا فكان تصويرا واقعيّا يسعى من خلاله الشاعر إلى تقديم ما يعتمل في نفسه تجاه هذا المكان. فرسمه على الشاكلة التي تدعم المعنى ولا تتأتّى من رؤيته فحسب وإنّما يجعل للأصوات فيها دورا للتعبير عن وحشة المكان كما في قول الأسود بن يعفر [من البسيط] :

"مهامها وخروقا لا أنيس بها * إلاّ الضوابح والأصداء والبوما"**[51]

أو قول المرقش الأكبر [من الوافر]:

"وتسمع تزقاء من البوم حولنا * كما ضربت بعد الهدوء النواقس"**[52]

47- جابر عصفور، الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب, ط3, المركز الثقافي العربي ,1982، ص 64 .

48- عبد الرحمان بدوي، فنّ الشعر لأر سطو، دار الثقافة، بيروت [د.ت].

49- عبد الصمد زايد، المكان في رواية اللجنة لصنع الله إبراهيم، حوليّات الجامعة التونسيّة, ع29سنة 1988.

50- المفضليّة 21 (23)القاربات: تقرب من الماء، الرقم:الدارات: مواضع مستديرة من الرمل.

51- المفضليّة125(11) الخروق: الفلاة تتخرّق فيها الرياح، الضوابح: الثعالب.

52- المفضليّة47 (9) التزقاء: الصياح.

فتجمع هذه الفلاة الواقعيّ من أصوات ومحسوسات معروفة إلى المتخيّل في عدم تعيّنها واقعيّا في فضاء محدّد تاريخيّا وفي طريقة تصويرها من حيث الشبه (البوم والنواقس) فكان الجدل قائما في هذه الصورة بين ما هو متخيّل وما هو واقعيّ. وقد يصل هذا الجدل إلى حشد من الصور والأمكنة يسهم في تكثيف اللحظة الشعريّة بتركيز الصور والمعاني الكثيرة المتداعية. وعلى قدر هذا التكثيف يزداد حضور المكان المبهم فيبدو الوادي محلّ استكانة ويطنب الشاعر في تعديد أوصاف المكان وتأثيث أركانه كما في قول سلامة بن جندل السعدي [من البسيط]:

"كنّا نحلّ إذا هبّت شامية * بكل واد حطيب الجوف مجدوب**

شيب المبارك مدروس مدافعه * هابي المراغ قليل الودق موظوب"[53]**

يمدح الشاعر فرسان قومه ويعتزّ بهم. فيتعرّض إلى وصف المكان الذي يستكينون إليه إذا هبّت الريح ويقدّم في تصوير فريد هذا الوادي الحطيب الذي على صفاته المعيبة يقيم به الشاعر وقومه ويستكينون إليه رغم هذا الجفاف الذي يتشكّل من بياض مَبَارك الإبل وضياع آثار مجاري المياه فنستشفّ بعدا مخصوصا من التصوير على قدر ما يكون ترتيبا للمشاعر يكون ترتيبا للواقعة وللطبيعة في جدبها. فيكون متأثّرا بالمحيط الخارجي إلاّ أنّ ذلك يمكن أن يرتدّ إلى انفعالاته الوجدانية لأنّها أساس التجربة الشعرية.

إنّ المكان المبهم مكان خياليّ يتخذ أشكالا عديدة، إلاّ أنّه يحمل علامات يمكن أن تدلّ على المكان جغرافيّا إذ أنّ متقبّل النصّ يعرف أنّ الفلاة بعلاماتها المخصوصة موجودة في البادية وبإمكانه أن يحدّدها في الواقع وفق علاماتها النصّية وقد تتجلّى هذه المفارقة بين الفضاء متخيّلا وعلاماته واقعيّا في رسم الدار أو الطلل الذي يتفنّن فيه الشاعر وفق مخيّلته فيقدّه من ألفاظ وكلمات لها مرجعها في الثقافة الجمعيّة ومدلولها في الواقع. فتتأتّى التجربة على مستويين، مستوى ثابت عامّ عابر للنصوص ومستوى ذاتيّ يمثّل صورة الطلل فكان الطلل واحدا لكنّ صوره متعدّدة.

والمكان المبهم، سواء كان طللا أو فلاة...، وبإحالاته المعروفة يعدّ ظاهرة واقعيّة تقيمها موصوفات في واقع الجزيرة إلاّ أنّها ظاهرة عامّة لا تحدّد في موضع بعينه وتصويرها متفرّد من حيث الصياغة فكانت خياليّة من جانب ومتمثّلة للواقع من جانب ثان ممّا يشي بعلاقة انفعاليّة بين الشاعر والفضاء.

ما يمكن أن نخلص إليه من مقاربة جدليّة الخيالي والواقعي في المكان موضعا تاريخيا كان أو مكانا مبهما هو هذا الاختزال المفرط للمعاني الشعرية في مماهاة بين طرفيْ المعنى والمكان فإذا هما ينهضان معا في تداخل عديم الانفصال. فتتعيّن للشعر لغة إيحائية بالأساس. وهذا الإيحاء يمكن أن يبطن تكثيفا للّحظة الشعرية بتركيز المعاني والنهوض ببعديْ بعث التخييل وتعيين الشعريّ فيسهم في تأطير المعنى الأساسيّ للقصيدة ويخدم الغرض الذي من أجله قُدَّ النصُّ. فتكون للمكان بذلك إحالة على الطبيعة وظروفها وأحداثها المعيشة إلاّ أنّ ذلك لا يعطينا تعيينا مخصوصا وإنّما جملة إحالات وإيحاءات. ولغة الشعر بطبعها تقوم على الإيحاء فكان البحث في المكان بذلك رصدا للخصائص الفنيّة للنصّ من جهة ولجوانب خفيّة من حياة الجاهليّ وتعامله مع الفضاءات الخارجيّة من جهة ثانية. فينهض بتواصل مع المتلقّي وتجعله في تماه مع التجربة القوليّة وكأنّه يعايش تجربة واقعيّة تقدّ عناصرها من محيط وفضاء خارجيّين زمنيّين.

والشاعر باعتباره باثّا ينسج بالكلمات فضاء شعريّا قائما على التخييل يحرّك في المتلقّي جانبا من التصوّر ببعث التخييل وببناء المعنى الذي يرمي إليه. فيثير في ذاكرة المتلقّي جملة من التصورات المسبقة ليحدث الإغراب "**فلم يكن التخييل الشعريّ بهذا الفهم سوى عمليّة إيهام تقوم على مخادعة المتلقي وتحاول أن تحرك قواه غير العاقلة وتغلبها على أمرها... ومن هنا يذعن المتلقي للشعر ويستجيب لمخيّلاته"[54]**

إنّ المتقبّل يحمل في ذاكرته وفي لاوعْيِهِ جملةَ الأفكار والصور الذهنيّة الجامحة الطامحة إلى الانفلات من أغلال العقل فيحرّكها الشاعر بمقوله لتتداعى تلك الأفكار المسبقة أو تطفو على سطح الذاكرة مستجيبة للطرح التخييلي. فتتأتّى الصور الشعريّة والأماكن المبهمة مغربة في التخييل، إلاّ أنّ ذلك لا يخرج عن قدرات المتقبّل. فيقترن وفق ذلك التخييل بالإيضاح في النصّ الشعريّ. إذ على قدر الإطناب في التخييل يظل الشاعر على

53- المفضليّة22(34 - 35): شاميّة: ريح الشمال, حطيب الجوف: كثير الحطب, المجدوب: المعيب المذموم.

54- جابر عصفور، الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 63 .

ارتباط بالمحسوسات وينازعه في ذلك جانب من الإيضاح إذ "**أنّ قدرا من الغموض ضروري للشعر الجيّد على أنْ يكون غموضا شفافا**"[55] . وهو ما يجعلنا نقر بأنّ الخيال يسمح للشاعر بتصوير مفارق يتماهى مع خصيصة الشعر المثلى إلاّ أنّه يظلّ مرتبطا بجملة قيم ونواميس معيّنه تشدّ عملية الخيال مثل الأمكنة والإحالات على المرئيّات والموصوفات الواقعيّة فأعطى للشعريّة ميزة الانعتاق من التحديد فلم يكن الشعر خيالا محضا ولا متلبّسا بالواقع.

3-2- السعي إلى الإثبات الواقعيّ:

تحمل الأمكنة نبضا واقعيّا يهمنا بوقوع الحدث وإثبات المعنى. ولئن كانت الأمكنة المبهمة تحيل في بعض ملامحها على موصوفات واقعيّة فإنّ المواضع بأسمائها المعروفة متعيّنة في التاريخ فكانت تبعا لذلك أكثر إيهاما بالواقعيّة. والمكان الواقعيّ/الموضع مدرك من قبل المجموعة مسبقا سواء باسمه أو بملامحه العامّة لذلك يتأتّى التعبير بحضوره عن تجارب تكون على اتّصال بالواقع لتوسّلها بخصيصة واقعيّة مثل "المكان العلم" فينهض بالمعنى الشعري نهوضا تعيّنه الخصيصة الواقعيّة فيه، فكان الإيهام بالواقعيّة متأتيّا من العلميّة التي تسم المكان الواقعيّ فتسبغ على الأماكن المبهمة غير المعروفة وعلى المعاني الشعريّة، مثل التجارب الغزليّة ورحلة الظعائن، إثباتا وإيهاما بالواقعية.

3-2-1- إثبات مكان مبهم/طلل :

تحدّد الأماكن الواقعة الطلل-باعتباره مكانا مبهما غير متعيّن جغرافيا إلاّ ببعض الملامح والسمات العابرة للنهوض- من جهات مختلفة فتحوطه وتحدّده مثل قول امرئ القيس [من الطويل]:

"قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل * بسقط اللوى بين الدخول فحومل**

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها * لما نسجتها من جنوب وشمال"**[56]

تتعيّن هذه الأماكن الواقعيّة "**الدخول وحومل وتوضح المقراة**" باعتبارها جهات أربع معلومة وقف عليها الشرّاح وحدّدوها. وبين هذه الأماكن يوجد مكان دارس يقف عنده الشاعر "**بسقط اللّوى**" أي عند منحدر حيث يسترقّ الرمل. وهذا المكان لا يُحَدّدُ وَلا يُعْرَفُ له وجهة معيّنة إلاّ من خلال ما يحيط به من أماكن واقعيّة. فكان الوقوف بمكان لا يندثر لا سيّما أنّ الأماكن المحيطة به واقعيّة في الفضاء الجغرافي وفي الثقافة الجمعيّة وفي النصّ ذاته. فكان من تلقائها "سقط اللوى" ثابتا في الواقع وفي النصّ ثبات "توضح" و"المقراة" و"الدخول" و"حومل" وتأكّد بذلك تظافر التجربة الواقعية والتجربة الشعرية/القوليّة. وكان المنزل وذكرى الحبيبة ثابتين في النصّ مثلما تتأكّد الأماكن الواقعية/المواضع في النصّ وخارجه في الواقع.

إنّ ما نقش في الذاكرة يضاهي ما حدّد في التاريخ والزمن المعيش مثل المكان الواقعيّ، لذلك حرّك الواقعيّ(المكان) ما ترسّب في الذاكرة. فكانت الذكرى عنصرا أساسيّا يدعو للوقوف. وفي ذلك حديث عن عمليّة مزاوجة بين الوقوف والتذكّر ويعبّر المكان عن هذا الازدواج ويحقّقه في النصّ، فتبرز حينها صورة للمكان ماديّة قوامها دمن وبعر وأثاف ورماد ولا تحتاج إلى تأويل وتمحيص وطول بحث بل يكفي الإدراك المادّيّ بالعين المجرّدة. وإذا مرّت العمليّة بنصّ تقدّه جملة مقوّمات. فإنّنا نسعى إلى تجريدها وفصلها عن كونها قولا/نصّا لنستشفّ أثر المكان في تحريك الذاكرة. فتعيّن المكان بذلك باعتباره سبيلا إلى تحريك سواكن الذاكرة الحاملة للتجارب الإنسانيّة، وطرائف التجربة في التقاء الذات بمكان، فالمكان طلل والذات شاعر حمل -كالجاهليّ عامّة- ذكرى المكان في مغامرة يستحضرها عند حلوله بالفضاء فكان المكان المرجعيّ من المعارف الوسائل لفهم النصّ وكان "**المكان هو الذي يحدّد صورة أصحابه ويمنحنا العماد اللازم الذي يقتطعون مستقرّا لهم بأذهاننا**"[57]. فالمكان في هذا المجال يحدّد صورة الواقف باكيا أو شاكيا مؤثرا في المتلقّي فإذا بالتجربة وصاحبها راسخان في أذهاننا رسوخ المكان الواقعي الذي يسبغ واقعيّته على الطلل فيرفض أن يتحوّل مثل قول خراشة بن عمروالعبسي[من الطويل]:

55- عبد الرحمان محمّد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، عـ279دد، مارس2002، ص7.

56- ابن الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليّات ص 5، معلّقة امرئ القيس.

57- زايد عبد الصمد، المكان في رواية اللجنة لصنع الله إبراهيم، ص61 .

"أبى الرسم بالجونين أن يتحوّلا * وقد زاد بعد الحول حولا مكمّلا**

وبدّل من ليلى بما قد تحلّه * نعاج الملا ترعى الدخول فحوملا"[58]**

إنّ حضور الأمكنة الواقعيّة "الجونين" و"**الدخول**" و"**حومل**" يؤكّد وجود الرسم. فيتعالق وجوده مع واقعيّة المكان ليدعم صورة رفضه أن يتحوّل وقد بُدِّلَ ساكنوه بالبقر الوحشيّ. فالرسم آثار ساكن سابق يحقّق إثباته في الواقع بوجوده في أماكن واقعيّة لها مستقرّها في الواقع وفي اللاوعي الجمعيّ، وباكتسابها هذا الوجود الواقعيّ والنفسيّ تدعم وجود الرسم وتسبغ عليه نفسا واقعيّا فتنشأ وحدة شعريّة متناغمة تدعم كيان النصّ وتنهض ببعده الجمالي. فالمكان الواقعيّ المتعيّن جغرافيّا يتعلّق أساسا بإثبات الطلل الدارس وتأكيد وجود الآثار مهما بعدت مثل قول طرفة [من الطويل]:

"لخولة أطلال ببرقة ثهمد * تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد"[59]**

إنّ المقاربة في الصورة الحسيّة بين أطلال خولة والوشم ثم برقة ثهمد واليد تتجلّى أساسا في الرؤيا التي يبعثها المكان الواقعي "ثهمد" إذ أنّ بقاء المكان وثباته ومعرفة الجميع به يبعث في الطلل الدارس البقاء وإنْ مُنِي بالاندثار. فالمكان الواقعيّ يدلّ على أنّ الطلل مازال موجودا منقوشا عليه، فمَهْمَا طال الزمن تبقى آثاره ثابتة مداومة للزمن ثبات هذا المكان الواقعيّ ودوامه. وقيمة الأطلال في القصائد العربيّة القديمة في دوامها وعنادها للزمن.

إنّ الرسم الطلليّ يتحدّد وفق جملة معطيات يسبغها عليه المكان الواقعيّ فيسمه بجملة من الدلالات كالإحالة على مغامرة خلت وتكوين صورة الثبات والديمومة واكتساب الذاكرة قيمة لما تحتويه من ذكريات على وجه المقاربة بين الذكرى والمكان الواقعي، فيتحدّد وفق ذلك سبيل إلى الذات الشاعرة بإحساساتها تعيش آلام البعاد وتلمح الآثار من بعيد... فكانت الأقسام الطلليّة في حاجة إلى عنصر تشكيليّ مثل المكان الواقعي.

3-2-2- إثبات واقعي لرحلة الظعائن:

يرتبط وصف الظعائن بالرحلة والفراق. وتقوم صورة الظعن عامّة حول القبيلة راحلة من مكان إلى آخر[60] يتتبّعون المراعي والكلأ. فكان وصف الظعائن نابعا من بيئة الشاعر/الجاهلي المجبول على الرحيل دائما. وقد مثل مشهد وصف الظعائن مطلعا لمجموعة مفضّليات[61] لتغدو ذات أهميّة بالغة، إذْ تغطّي في بعض القصائد واحدا وعشرين بيتا[62] ممّا يشي بوعي معيّن عند الشعراء بهذا النوع من المطالع على المستويين الفنيّ والمعنويّ بناء على وظيفة المطلع في القصيدة من جانب وعلى المعاني الشعريّة التي يحتويها وتنهض بها جملة آليّات فنيّة يظلّ المكان واحدا من أهمّها نهوضا ببعض المعاني الشعريّة والأبعاد الجماليّة لا سيّما أنّه لم يخل مطلع في وصف الظعائن من الأمكنة والمواضع فالشاعر يقف في وصف الظعائن على زمن انطلاقها وعادة ما يكون مع إشراقة الصباح أو ارتفاع النهار ويتمعّن في رحيلها وربّما تبعها ليذكر المواضع التي مرّت بها في الطريق الذي سلكته كما في قول الممزق العبدي [من الطويل]:

صحا عن تصابيه الفؤاد المشوق * وحان من الحي الجميع تفرّق**

وأصبح لا يشفي غليل فؤاده * قطار السحاب والرحيق المروق**

لدن شال أحداج القطين غدية * على جلهة الوادي مع الصبح توسق**

تطالع ما بين الرجى فقراقر * عليهن سربال السراب يرمرق"[63]**

58- المفضليّة 121 (1-2).

59- الزوزني شرح المعلقات السبع الطوال دار صادر، ص58، معلّقة طرفة،

وقد ورد برواية أخرى مختلفة في رواية ابن الأنباري:

"لخولة أطلال ببرقة ثهمد**ظللت بها أبكي و أبكي إلى الغد".

60- يردّ ابن رشيق ذلك إلى ارتباطها بالرحلة التي كانت ظاهرة أساسيّة في حياة القبائل الجاهليّة.

61- المفضّليّات التي وردت فيها الظعائن مطلعا: المفضليّة 130(1-5)، 48(1-5)، 110(1-5)، 46(5-14) .

62- المفضّليّة 98(1-21).

63- المفضّليّة130(1-5).

يبدو المكان الواقعيّ في هذا الوصف لذات الشاعر وهي تودّع الظعائن على درجة من الأهميّة التي تعكس دوره على مستويين. يعيّن في المستوى الأوّل مسلك الظعن ويوهم بواقعيّة التجربة. ويتماهى في المستوى الثاني–شعريا– مع السراب فإذا ما نأت الظعائن ولاح السراب مرقرقا تاهت عن مرأى الشاعر. إلاّ أنّ المكان الواقعيّ يعطينا بعدا من الثبات ما يزال الشاعر من تلقائه على بيّنة من رؤية الظعائن وفي هذا الجدل نهوض بمعان شعريّة وبناء جماليّ مخصوص. والظعائن في رحلتها لا تسير إلاّ على هدى معلوم لذلك تمرّ بمواضع متعيّنة في التاريخ، أماكن واقعيّة توهم بصدق التجربة وواقعيّة النصّ لذلك نرى الشاعر يعدّد الأماكن والمواضع التي يمرّ بها الرحّل كما في قول المرقش الأكبر [من الخفيف]:

"لمن الظعن بالضحى طافيات * شبهها الدوم أو خلايا سفين**

جاعلات بطن الضباع شمالا * وبراق النعاف ذات اليمين**

رافعات رقما تهال له العـ * ـن على كل بازل مستكين**

أو علاة قد دربت درج المشيـ * ـة حرف مثل المهاة ذقون**

عامدات لخل سمسم ما ينـ * ـظرن صوتا لحاجة المحزون"[64]**

يقيم هذا المطلع حديثا عن الظعن تطفو فوق رمال الصحراء فيشي بحال الشاعر المجبول على الترحّل وعدم الثبات في مستوى أوّل وعلى خلق نصّ يحفل بالجمالية في مستوى ثان، وبين المستويْن يتأتّى المكان الواقعيّ رابطا بين التخييل الشعريّ، القائم على التشبيهات والاستعارات في تشبيه الظعائن والهوادج بالأشجار الضخام والسفن العظيمة وبين الواقعيّ المتنزّل في بيئة الجاهليّ مترحّلا ومتنقّلا وغير ثابت على حال من الأحوال. لذلك نرى الشاعر، ليخرج من حال الشعريّ ويحمّل نصّه البعض من معاناته وينفخ فيه من روح الواقعيّة، يلجأ إلى المكان الواقعيّ ويشحن به المسالك التي تمرّ بها الظعائن ويجعل إدراكه مصاحبا للقافلة. فتظلّ الذات مسافرة بإدراكها وأحاسيسها رغم الفراق الذي يتنزّل في إطار من الثبات والواقعيّة إذ كثيرا ما يقترن وصف الظعائن بفراق الأحبّة. والقافلة تسير بثبات مفرط تتبع الأودية والأمكنة المعروفة كما في قول المرقّش الأصغر[من الطويل]:

"تحمّلن من جوّ الوريعة بعدما * تعالى النهار واجتزعن الصرائما**

سلكن القرى والجزع تُحْدى جمالُهم * ووركن قوّا واجتزعْن المخارما[65]**

تتعدّد الأماكن الواقعيّة في مسير الظعائن لتسفر عن أبعاد من صدق حاديها وبصيرته النافذة وسيرها الثابت. وهو ما يبطن الترحّل الدائم فاتّباع المسالك المعروفة وعي بالقدرة من جانب وباعتبار الرحلة جزء من الهويّة من جانب ثان، إذ من عادة العرب الترحّل فتقْبِلُ الإماءُ على جمع الجمالِ وتزيّنها ويوشّينها بالأكسية المنقوشة وهذا الاحتفاء بالترحّل[66] يبطن أهميّته في الثقافة الجمعيّة.

إنّ تعدّد الأمكنة والمواضع في قسم رحلة الظعائن يمكن أن يشي بأبعاد مختلفة نجملها في ثبات التجربة وبصيرة الراحلين والكشف عن رغبة الشاعر في احتواء الفضاء إذ أنّ ذكر المكان ما هو إلاّ امتلاك له وإحساس مخصوص في التواصل معه.

3–2–3– إثبات واقعي لتجارب ومعان غزليّة:

ينهض المكان بالمعنى الشعريّ في إثبات واقعيّة التجربة الغزليّة وقيام بعد جمالي في النصّ، إذ كثيرا ما يصحب التعيين الواقعي للرسم الذي اتّسم بالخلاء والقفار دلالة تحسّر تبعثها عمليّة التذكّر المرتبطة بالمكان. والذكرى ذات أهميّة واسعة تقتلع قيمتها من ارتباطها بمكان معروف في ثقافة جمعيّة. ولا تتجلّى الذكرى في يوم يعيّنه المكان فحسب وإنّما في عهد تحدّده جملة مواضع إذ يقول الحارث بن حلّزة [من الخفيف]:

"بعد عهد لنا ببرقة شمّا * ء فأدنى ديارها الخلصاء**

64- المفضّليّة48(1-5).

65- المفضّليّة56(8-9)

66-المفضّليّة 120(1-8): تستعدّ القبيلة للرحلة فتقبل الإماء على جمع الإبل من المرعى وتزيّنها استعدادا للرحلة حتّى لتحسبها الطير لحما فتحلّق فوقها تحاول اختطافها:

ردّ الإماء جمال الحيّ فاحتملوا **** فكلّها بالتزيّدات محكـــوم

عقلا و رقما تظلّ الطير تخطفه **** كأنّه من دم الأجواف مدموم(3-4).

فالمحيّاة فالصفاح فأعنا * ق فتاق فعاذب فالوفاء**

فرياض القطا فأودية الشر* بب فالشعبتان فالأبلاء"[67]**

يبكي الحارث أسماء بعد رحيلها ويذكر عهده بها. وليتأكّد هذا العهد تتنوّع الأمكنة وتتعدّد (برقة ثمّاء والخلصاء والمحيّاة والصفاح وأعناق فتاق وعاذب والوفاء ورياض القطا وأودية الشربب والشعبتان والأبلاء) وبتعدّد الأمكنة الواقعيّة يزداد العهد تأكيدا في النصّ وفي الواقع.

ولعلّ أهمّ المعاني الغزليّة عامّة التغنّي بمحاسن الحبيبة التي قابلها الشاعر في لقاء معيّن أو مقابلة عابرة فيحضر المكان لينهض بالمعنى الشعريّ بإثبات اللقاء ومنه يتعدّى إلى إثبات محاسن الحبيبة مثل قول الحادرة [من الكامل]:

"وتزوّدت عيني غداة لقيتها * بلوى البنينة نظرة لم تقلع"[68]**

وقول عبد الله بن سلمى الغامدي [من الوافر]:

"ألا صرمت حبائلنا جنوب * ففرعنا ومال بها قضيب**

ولم أر مثل بنت أبي وفاء * غداة براق ثجر ولا أحوب"[69]**

يقترن المكان الواقعيّ بإثبات معنى شعريّ قد يكون سابقا بالكلمات إلاّ أنّ المكان الواقعيّ المتّصف بالثبات جغرافيّا في الفضاء الخارجيّ وذهنيّا في الثقافة الجمعيّة يسبغ عليه من ثباته وواقعيّته. فيتلوّن النصّ بواقعيّة التجربة ومنه واقعيّة المعنى الشعري. فيثبت موضع **"البنينة"** اللقاء وما تزوّدت به العين من نظرة ومحاسن أو ما أثبته **"قضيب"** من رحيل جنوب بنت أبي وفاء وما أثبته **"ثجر"** من محاسن لها يستحيل وجود مثيله وربّما احتاج الشاعر إلى مزيد من الإثبات فتجاوز المكان الواقعي إلى الكلمات فصرّح بعدم كذبه **"ولا أحوب"** فكان المكان الواقعي على علاقة بلقاء يمكّنه من تقديم صورة مثلى لمحاسن الحبيبة.

وتبدو مسألة إثبات المعاني والتجارب الغزليّة جليّة في إثبات البعاد الذي يعانيه الشاعر متغزّلا عن الحبيبة. وتنهض بالبعاد والبين معنى شعريّا جملة عناصر يضحى المكان الواقعيّ من أهمّها في الدور التشكيلي الذي ينهض به ومن أمثلة ذلك قول لبيد [من الكامل]:

مرّية حلت بفيد وجاورت * أهل الحجاز فأين منك مرامها**

بمشارق الجبلين أو بمحجر * فتضمنتها فردة فرخامها"[70]**

أو قول عنترة مبرزا بعاد عبلة عنه [من البسيط]:

"وتحلّ عبلة بالجواء وأهلنا * بالحزن فالصمّان فالمتثلم**

كيف المزار وقد تربع أهلنا * بعنيزتين وأهلها بالغيلم"[71]**

وقول ربيعة بن مقروم الضبي [من الطويل]:

"وحلّ بفلج فالأباتر أهلنا * وشطت فحلّت غمرة فمثقبا"[72]**

وقول الحارث بن ظالم [من الوافر]:

"وحلّ النعف من قنوين أهلي * وحلّت روض بيشة فالربابا"[73]**

67- ابن الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليّات ص 446، معلّقة الحارث.

68- المفضّليّة8(2)

69- المفضّليّة18(1-2)

70- ابن الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليّات ص 518، معلّقة لبيد

71- ابن الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليّات ص 303، معلّقة عنترة

72- المفضّليّة113(2)

73- المفضّليّة89(2)

يسهم المكان الواقعيّ في تشكيل معنى البعاد الذي يعانيه الشاعر لا سيّما أنّ المعرفة بفضاء الجزيرة أو الوعي بهذه المواضع –ولو حدسا– توحي ببعد المسافة بين المواضع ممّا يدعم المعنى الشعريّ ويساعد على فهم النصّ إذ أنّ المسافة بين الأماكن شاسعة. وقد وقف شرّاح مجمهرة[74] عنترة على المسافة بين **"الجواء"** و**"الصمّان"** و**"المتثلم"** أو**"بين العنيزتين والغيلم"** ويدعم هذه الحسرة وقسوة البعاد سؤال **"كيف المزار؟"** أو**"أين منك مرامها؟"** محدّدا بعد الحبيبة في مكان ينأى عنه وعن مخاطبه وليؤكّد هذا البعد يدقّق في تحديد المكان الواقعيّ النائي بمشارق جبليْ طي أجأ وسلمى أو بجبل المحجّر أو بجبل فردة ويزيد هذه الأمكنة دقّة وتحديدا أنّها جبال.

ونخلص من الحديث عن الواقعيّة[75] إلى أنّ الأماكن تتعدّد وتختلف فتسحب حسّها الواقعي على النصوص وتسهم بذلك في تركيز المعنى الشعري وتكثيف اللحظة الشعرية فيه. فترتدّ إلى رغبة الشاعر في إضفاء مزيد من الواقعية على نصّه فيكون المتلقي إزاء نبض من صدق التجربة من جانب وإزاء نصّ واقعيّ من جانب ثان. وواقعيّة النصّ تختلف عن واقعيّة التجربة إلاّ أنّ هذا الاختلاف لا ينفي تكامل جانبيْن في تقديم إبداع فنيّ يكون بمثابة التعبير عن نظرة جماليّة ضمنيّة تستوي وليدة بيئة ومحيط واقعيّ وتوجّه فكريّ مخصوص دون أن يتمثّل الواقع ويعبّر مباشرة عن الفِكَرِ والمواقف والتوجيهات. لذلك فإنّ الشاعر يستدعي سمات واقعيّة ليثبت متخيّله النصيّ والواقعيّة التي تتجلّى من خلال الحضور المكاني ما هي إلاّ واقعيّة النصّ وبمعنى ما إنّ غاية الشاعر من استحضار المكان الواقعيّ في التاريخ والواقع الإنساني العامّ أنْ يسحب هذه الواقعيّة على كيان النصّ وعلى المعنى الشعريّ الرئيس.

5– خاتمة

إنّ المكان يحقّق، بحضوره في النص الشعري، بعدا فنيّا يمثّل ما يمكن أن ينهض به فنيّا على مجريَيْ البناء والوظيفة. فيسهم على مستوى البناء في إنشاء النصّ ناهضا بالمعنى الشعري في الصور والمشاهد متنوّعة ويتنزّل عنصرا بنيويا في المقول الشعريّ.

وينهض في المستوى الوظيفي بضرب من الإنشاء المخصوص يهدف إلى تحقيق دور فني يتجلى في الحفاظ على الخصوصية المثلى للشعر باعتباره إحداثا تخييليّا. والتخييل لا يتشكّل من خلال مفارقة الواقعي مكانا علما أو مكانا ذا مرموزات تحيل على الواقع فحسب، وإنّما من خلال التصرّف في الأمكنة واستحضارها استحضارا شعريا مخصوصا، يقارب المتخيّل ويلامس الواقعيّ فيحدث إيهاما بواقعيّة تتماهى مع العنصر التخييلي فيتحدّد مفهوم مخصوص لواقعيّة النصّ الذي يحتوي أحداثا وموصوفات يدقّق في استعمال مرموزاتها موثقا ومدوّنا ومحقّقا تواصلا قائما على مغالطة مسبقا مع المتلقي.

إنّ المكان في حضوره الفنيّ يجعله معطى شكليا ومكمن المعنى ومضمونه في آن، إذ يصوّر علاقة الشاعر بالفضاء عامّة وتحمل رؤيته لأشيائه ومتعيّناته في الوجود، ويجري حضوره معبّرا عن حالات ومعان وموصوفات فجرى باعتباره آليّة شعريّة ومعطى شكليا شأن أطر النصّ وآليّاته. وكثيرا ما يتجلّى لوحة باعتباره فضاء بصريّا محسوسا ومسموعا وانطباعيا فيتجلّى باعتباره مضمونا يختزل المعاني والإحساسات. فكان الامتداد الفنيّ محقّقا لعلاقة وطيدة بين الشعر والمكان وقد تبدّيا تصوّرين ذهنيّين يتحقّقان في القصائد والفضاءات باعتبارهما التجسيد الماديّ لما هو متصوّر ذهنيا. والشعر –بهذا الاستحضار الماديّ للأمكنة وقد سبغت عليه من الغرابة والعجائبية– يحقق الفنيّة نصيّا والتأثير في المتلقي تواصلا. فتتأتّى أهميّة النصّ من حيث تفضيله قائما على المكان الذي ينهض بالمعنى ويسهم في جماليته ويؤثر في المتلقي فتكون لحضوره بنية مخصوصة تشدّ القول الشعريّ.

المصادر والمراجع:

المصدران:

– ابن الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الطبعة الخامسة.

– الضبّي (المفضّل)، المفضّليّات، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام محمّد هارون، ط7، دار المعارف، [د.ت].

74- يعتبرها القرشي مجمهرة على حين يجري اعتبارها معلّقة عند الشرّاح والجمّاع والرّوَاة.

75- إنّ الواقعيّة التي نتحدّث عنها ما هي إلاّ واقعيّة النّصّ أو ما يسمّى بالواقعيّة الفنيّة ولا تمتّ إلى الواقعيّة بما هي التيار الأدبي والفكري الذي ساد في القرن العشرين وقد أذاعه في المستوى الأدبي مصطلحا ومذهبا بلزاك في مقدمة مجموعته القصصيّة "الملهاة البشرية" سنة 1942 وبذلك فإن الواقعيّة التي نرمي إليها إنّما هي السمات والعلامات التي ينتج الواقع والتاريخ مثل الأماكن والمواقع والمواضع العامة.

المراجع:

عز الدين إسماعيل الأسس الجمالية في النّقد العربي، ط3 ,دار الفكر العربي,1974.

كوهين، بناء اللغة الشعريّة، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء، مطابع السجلّ العربي، القاهرة، 1985.

إبراهيم (زكرياء)، مشكلة الفنّ، مشكلات فلسفيّة,مكتبة مصر,[د.ت].

باشلار، جماليّة المكان، ترجمة راغب هلسا، ط1

بحراوي (حسن)، بنية الشكل الروائي, ط2,المركز الثقافي العربي,الدار البيضاء,1990

بدوي (عبد الرحمان)، فنّ الشعر لأر سطو، دار الثقافة، بيروت [د.ت].

بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجّار، دار المعارف، [د.ت]

البهبيتي (محمّد نجيب)، المعلّقات سيرة وتاريخا، دار الثقافة، الدار البيضاء، [د.ت]).

التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق رفيق العجم، ط1، مكتبة لبنان 1996.

تودوروف الشعريّة, ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة , المعرفة الأدبيّة, دار توبقال للنشر, 1986

الجيّار (مدحت)، جماليّات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور,,[جماليّات المكان], ط2,دار قرطبة الدار البيضاء 1988

الحموي (ياقوت)، معجم الأدباء، دار الكتاب العربي، بيروت،[د.ت].

خليف (ميّ يوسف)، القصيدة الجاهليّة في المفضليّات، مكتبة غريب [د.ت].

زايد (عبد الصمد)، المكان في رواية اللجنة لصنع الله إبراهيم، حوليّات الجامعة التونسيّة, ع29دد 1988

السكاكي (أبو يعقوب)، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلميّة، لبنان بيروت 1987.

ابن طباطبا، عيار الشعر، دار الكتب العلميّة، لبنان بيروت 1982.

عصفور (جابر)، الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي،ط3، 1982.

قاسم، (سيزا) مشكلة المكان الفني [جماليّات المكان], ط2,دار قرطبة الدار البيضاء 1988.

المناعي (مبروك)، المفضليّات: دراسة في عيون الشعر العربي القديم، ط1، دار اليمامة للنشر والتوزيع تونس،1991.

ابن النديم، الفهرست، طبعة بيروت، [د.ت].

Lalande article « Art » – Lalande article « Art »

amarajeddari@yahoo.fr