الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

MAG-811-23/05

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد

كلية الآداب و العلوم الإنسانية و العلوم الاجتماعية

قسم اللغة العربية و آدابها

سجل تحت رقم 1394
بتاريخ 31 ماي 2008
الرقم

مذكرة لنيل شهادة الماجستير
في الأدب العربي القديم

جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان
كلية الآداب و العلوم الإنسانية و العلوم الإسلامية

- الموضوع -

المكان في القصيدة الجاهلية

- دراسة لموضوع الصحراء-

إعداد الطالبة :
شهيناز يسمة بن زرقة

إشراف الأستاذ:
د. محمد مرتاض

السنة الجامعية 2001/2000

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء :

إليك هذا التجلي الثاني من رحلتنا التي اخترنا أن نخوضها معا في أفق البحث عما يبقى ، لأن ما يبقى يؤسسه الشعراء .

إلى مراد و حجوح في بياض الأقاصي ، و أبد الغياب.

إلى والدي في صبرهما الجميل .

إلى كل من علمني حرفا .

شكر وتقدير

أتوجه بالشكر الجزيل إلى أستاذي الفاضل الدكتور محمد مرتاض لثقته الكبيرة في ، و للمجهودات التي بذلها في مساعدتي .

و إلى كل من ساعدني بالكلمة الطيبة ، و الملاحظة الذكيـــــة ، و التشجيع المفيد .

إلى كل هؤلاء خالص امتناني

المقدمة

أثار الشعر الجاهلي ، و مازال يثير إشكالات عويصة في قراءتـه و تحليل بنياته الدلالية ، و أبعاده الرمزية و التأويلية ، لأنه نابع من فترة سحيقة في القدم ، ، وهو المدونة الوحيدة تقريبا ، الحاملة لميراث الأمة العربية قبل الإسلام . و لا شك أن السجالات النقدية البارزة التي ساهمت في تطوير الأدب العربي دارت في فلك هذا الشعر و أفقه ، منذ قضية الإنتحال و التدوين التي أثارها النقادُ القدامى خاصة مع ابن سلام الجمحي في كتابه "طبقات فحول الشعراء" و حتى العصر الحديث مع المستشرقين ، أو مع الدارسين العرب من أمثال طه حسين.

و المتأمل في هذه السجالات يستكشف أنها نابعة في جوهرها من قضايا ترتبط بما يسميه النقد الحديث بصراع التأويلات ، لأن مصدر حيوية أي نص ، و سر خلوده و بقائه يكمن في قابليته لأن يكون مفتوحا على قراءات متعددة ، تتجدد بتجدد الأطر المعرفيـــة و السياقات التنظيرية ، التي تسهم فيها التحولات التي تعرفها المجتمعات و الأفكار في تاريخ انتقالاتها . فالشعر من هذا المنظور أثبت قدرته الكامنة على أن ينفتح على الأسئلة الدائمة ، و المناهج المتغيرة .

من ناحية أخرى نرى أن استمرار الإهتمام بهذا الشعر ، بالإضافة لثرائه الأدبي ، و قيمته الجمالية الرفيعة ، يصدر عن صراعات المقدس في بنية الخطاب الفكري و الديني الإسلامي . ذلك أن الشعر عند الجاهليين كان يرتفع إلى مستوى النص المقدس لأنه تضمن

التراث الروحي و العقدي للعـرب ، و كان بمثابة نص تأسيسي (texte fondateur) للأمة العربية . و بعد مجيء الإسلام ظهر نص تأسيسي آخر هو القرآن الكريم . فكان هناك نوع من الصراع بين النصين ، انتهى إلى أخذ القرآن المكانة الأولى و حلول الشعر في منزلة الهجران حتى عند بعض الذين كانوا يمارسونه ثم تركوه كلبيد و غيـره .. و بذلك حدث تحول هام في مسار المرجعيات المؤسسة لكيان الأمة العـربية و الإسلامية ، و بدأ ما يمكن أن نسميه هوان الشعر و الشعراء . هذا الهوان ليس مرتبطا بممارسة الشعر كتقليد أدبي و جمالي ، و لكن كتجربة معرفية لأن الشعر عند الجاهلي كان يرقى إلى مستوى المعرفة و بمجيء القرآن الكريم أصبح للعربي مصدر آخر للمعرفة .

و من هنا نشأ نوع من المسكوت عنه و اللامفكر فيه في التعامل مع الشعر . حتى وصل في بعض الأحيان إلى التحريم حسب بعض التأويلات الخاطئة للقرآن . على الرغم من أن المفسرين استندوا في فهم القرآن حين يتحدث عن جاهلية العرب ، إلى الشعر ، و على الرغم من أن اللغويين واصلوا استشهادهم به. لكن أغلب الدراسات القديمة كانت تتوقف عند الشرح اللغوي أو البلاغي لهذا الشعر مكتفية بتناول أبيات منتثرة ، لا نصوص كاملة ، معتبرة هذا الشعر انعكاسا للواقع ، و تصويرا فوتوغرافيا له ، يظهر عدم قدرة العربي على التخييل . و منذئذ خضع الشعر الجاهلي لسلطة المعرفة الإسلامية في قراءته و تأويلـه ، و بقي شأنه كذلك في العصر الحديث .

فبظهور حقول معرفية جديدة كالأنتروبولوجيا و علم الأديان و بتطور النقـــــد و اكتشاف مناهج جديدة أعادت للنص سلطته بعد أن أغفلتها المناهج الكلاسيكية ، استرد الشعر الجاهلي مكانته ، و دخل بعد فترات غياب طويلة إلى ساحة البحث النقدي المؤسس . و لا شك أن الكشوفات المرتبطة بالأساطير و الطقوس و الممارسات السحرية، و النظر إليها باعتبارها مكونا هاما لشخصية الإنسان و المجتمعات ، لا مجرد انعكاس لمرحلة طفولة البشرية و تخلفها كما كانت ترى المركزية العرقية الأوربية و بعض من سار في فلكهما من النقاد العرب الذين جنوا على الثقافة القديمة برؤيتهم هذه . لا شك أن هذه الكشوفات أعادت الإعتبار للشعر الجاهلي حيث وجدنا الباحثين منذ طه حسين يحاولون إعادة مساءلة هذا الشعر و فهمه في ضوء الجديد المعرفي . فكانت دراسات كل من مصطفى ناصف و علي البطل و أدونيس و ريتا عـوض و كمال أبو ديب و يوسف خليف . . . و غيرهم آفاقا مفتوحة لرؤية هذا الشعر بعين جديدة . و ما زال هذا الشعر مفتوحا على قراءات أخرى لأنه يكتنز كل علامات النصوص العظيمة و الخالدة ، و خاصة في نماذجه الرائعة .

هذه التصورات كلها شكلت دوافع موضوعية محفزة لنا لاختيار الشعر الجاهلي موضوعا لدراستنا . و بالإضافة إلى هذا هناك ذلك الأثر الذي تركته فينا مصاحبتنا لهذا

العمل الخالد ، و قراءتنا له ، إذ شكل لنا مرجعا تأسيسيا لتذوقنا للشعر و لتجربتنا الجمالية .

و عندما انبثقت فكرة دراسة هذا الشعر ، وقفنا حائرين أمام عائق نعده خطيرا .فهذه مغامرة صعبة قد لا تكون لنا القدرة الكافية لخوض غمارها . و واجهنا سؤال ملح : ماذا سندرس في هذا الشعر و قد بحث فيه الكثيرون و لم يتركوا لنا شيئا ؟ لكن بعد قراءتنا لبعض المراجع الهامة رأينا أن ندرس قضية جوهرية في هذا الشعر تحدث عنها الكثير ، لكن بدون أن نجد تعمقا في فهم أبعادها و دلالتها ، هذه المسألة هي تجربة الصحراء في القصيدة الجاهلية . فمعظم الذين تعاملوا مع الشعر الجاهلي اكتفوا باعتباره انعكاسا للبيئة التي كان يعيش فيها العرب ، و تعبيرا عن مظاهرها سواء أكانت جمادات كالرمال و الجبال و النجود ... أم كائنات حية كالحيوانات و البشر الذين سكنوا هذا المكان . و حتى عندما نأخذ بعض الدراسات التي تعاملت مع المكان في الشعر الجاهلي، نجد أنها وقعت في خطأ التصنيف الموضوعاتي للأماكن ، و الإكتفاء بالمظهر السطحي ، دون التعمق في الأبعاد الفلسفية و الوجودية لهذا الشعر ، و لا ريب أن ذلك نابع مما سبق أن أشرنا إليه ، و المتمثل في تلك النظرة التي تعتبر أن الجاهلي لم تكن لديه فلسفة عميقة للوجود . و هذا خطأ جليل ، فنحن نعرف أن أغلب تصورات العالم و الوجود بدأت في الشعر و الأساطير ، و حتى الفلسفة الإغريقية التي أعجب بها العرب قديما سبق تشكلها

كمنظومات ، ورودها في شكل مقاطع شعرية مع الفلاسفة ماقبل السقراطيين ، خاصة عند أهمهم : هيراقليطس .

من هنا رأينا أن دراسة المكان في القصيدة الجاهلية لابد أن يصدر عن تصور يجمع بين الطرح الفلسفي و الرؤية النقدية . من جانب ثان ، رأينا أن بعض الدراسات التي تناولت المكان اعتمدت في الغالب الأعم على دراسة باشلار "جماليات المكان " فقط . و التي أصبحت مرجعا كلاسيكيا ، لأن ما تناوله هذا الناقد لم يتجاوز ظاهراتية المكان الأليف . لهذا حاولنا أن نقارب المكان من خلال بعض الطروحات التي استفادت من باشلار ، و أضافت إليه ، كأطروحة "بورغوس" و"جلبار دوران" و"بير جوردر" و غيرهم.

و لكي يكون حقل دراستنا أكثر تحديدا و ضبطا ارتأينا أن نتناول تجليات الصحراء في القصيدة الجاهلية . لأن فهم دور الصحراء في تشكل تجربة الإنسان الجاهلي كفيل بفتح الأبواب أمامنا لفهم الشعر الجاهلي ، و محاولة التعمق فيه ، إذ إن الغوص في أعماقه ، و إدراك معانيه تفضي بنا إلى التعمق في روح أسلاف ابتعدوا في بيت القصيدة، و اعتبروها مسكنهم الرمزي ، هم الرحالون الدائمون في تحولات المكان ، و في عزيف الريح التي ترقص رمل الأقاصي ، و توقع أنشودة الشجن بغنائية تراجيدية .

و انطلاقا من إدراكنا أن هذا الشعر عرف في تاريخ هجراته و تأويلاته مقاربات كثيرة ، و متناقضة في بعض الأحيان . و صراع التفسيرات التي واكبت انتقاله من

مرحلة تاريخية إلى مرحلة أخرى ، حملت معها بصمات جراح رمزية ، فكان النص ضحية في أحيان كثيرة لقراءات أيديولوجية وظفته لتصفية الحساب مع المرحلة الجاهلية ، حاولنا أن نفسح المجال للنص كي يتكلم ، فاتحا أفق انتظاره الخاص ، وابتعدنا ما أمكن عن الأحكام الجاهزة و المسبقة ، معتبرين هذا الشعر مجالا بكرا مازال في حالة وجود بالقوة ، في انتظار العبور إلى الوجود بالفعل .

إن أهم ما حاولنا أن نقاربه في هذا البحث هو تناول الشعر الجاهلي في أفق السؤال الفلسفي المرتبط بمسألة المصير الإنساني، و الرغبة الجامحة للإنسان في الثورة على شرطه . و رأينا أن الصحراء ليست مجرد مكان ، و لكنها مصدر كل وجود الإنسان الجاهلي إنها الأم ، الرحم ، المآل ، الفردوس ، الجحيم . . . إنها نبض الإنسان .

و قد تطلب الوصول إلى بناء منسجم للأفكار السابقة أن قسمت بحثي إلى مقدمة، و أربعة فصول ، و خاتمة ، و قائمة للمصادر و المراجع ، و فهرس للموضوعات. فالفصل الأول خصصته لدراسة مفهوم المكان بما أنه هو حجر الأساس في بحثنا ، فارتأينا أن نقاربه في تعريفه الفلسفي أولا ، ثم استعمالاته الأخرى . فحددنا مفهومه كبعد هندسي و علاقته بالحيز و الفراغ و الخلاء. ثم تناولنا دلالاته عند بعض النقاد و الفلاسفة المعاصرين الذين أدخلوه إلى ميدان الأدب و الشعر . فتوقفنا عند يوري لوتمان الذي يعد من أهم الذين درسوا المكان ، و نقلوه من الحقل الفلسفي إلى الحقل السيميولوجي ، وهو من

الأوائل الذين عرفوا المكان الفني ، بعد ذلك حللنا المكان في ظاهراتية باشلار ، الذي نقل مفهوم المكان من التجريد النظري إلى التجربة الإنسانية الحميمية مع المكان. في أفق علاقة "الأنا" بمخزوناتها من الأحاسيس و الثقافات مع المكان الذي لا يصبح مكانا عاما ، و لكن مكانا خاصا ، أو ملكية خاصة تنتمي لمتخيل الإنسان و نبضه . و بذلك نقل المكان إلى مستوى التجربة النفسية و هذا عمل مهم . كما أنه أدخل المكان إلى فضاء الأدب و الشعر

و في المسار الذي فتحه باشلار واصلنا البحث في جهود الذين جاءوا بعده من مثل "جون بورغوس" و "جلبار دوران" اللذين نعدهما من أهم الباحثين في هذا المضمار. فالأول استطاع أن يحدث ثورة في قراءة المكان في الشعر من خلال تطويره لمفهوم الصورة و المتخيل ، بحيث لم تعد مجرد انعكاس للواقع ، بل بناء يحول الواقع و يكثفه داخل رمزية عميقة هي من خصوصية الشعر الذي يخلق عوالم جديدة ، و بذلك فصورة المكان في الشعر لا تحدث مجرد حالة نفسية عند القارىء، لأن هذا يتشابه مع كل صورة أدبية، سواء أكانت شعرا أم نثرا. و لكن دور بناء المكان في الشعر هو المهم ، و هو ما يميزه . كما أن المكان عند "جلبار دوران" انتقل إلى الأفق الأنتروبولوجي ، حيث ربطه بالأساطير و الطقوس و الرموز الجماعية ، و بذلك فتجربتنا مع المكان تعكس لا شعورنا الجمعي المليء بالآثار الرمزية. و لا شك أن أثر "بورغوس" و "جلبار دوران" يكمن في إعطائهما أهمية خاصة لمفهوم المتخيل .

بعد التحديدات النظرية للمكان، انتقلت في الفصل الثاني إلى دراسة الصحراء و دورها في تجربة الشاعر الجاهلي، فتناولت خصائصها الطبيعية ، و كيف أثرت في الشاعر الجاهلي ، و حددت أفقه المرجعي ، و مساره الوجودي المتميز بالحس التراجيدي، و عدم الاستقرار ، و الوحدة و الانعزال و الدفق الغنائي .

تناولت بعد ذلك في الفصل الثالث ما اعتبرته يشكل أهم تجل لتجربة الصحراء ، و هو المكان الطللي . و رأيت أنه يتشكل داخل جدلية الحضور و الغياب . لأن الشاعر الجاهلي هو دوما بصدد مطاردة مكان ضائع و مفقود .هذا المكان إذا وجده و عاد إليه ، فلا يجد من يسكنه.لهذا نقله إلى الذاكرة و إلى اللغة .فأصبح الشعر هو البيت /المكان ، لأن الشاعر يحمله في أعماقه . و درست نموذجين تطبيقين مختلفين أحدهما لأمرئ القيس و الآخر للبيد من خلال المقدمة الطللية .

و تطرقت في الفصل الرابع إلى الرحلة و تجربة اختراق المجهول فرأيت أنها محور حركة الجاهلي لأنه لم يكن يستقر بمكان ، فهو دائم الرحيل ، و الرحلة لم تكن مجرد مطلب معيشي، بواسطتها ينتقل إلى أماكن الماء و الكلأ ، و لكنها تعبير عن تجربة وجودية ، تمثل رغبة في فهم الوجود و الإرتباط به، و التعبير عن الأسئلة العميقة ذات البعد التراجيدي. و هي تتجلى بشكل رائع في معلقة طرفة بن العبد التي اخترتها نموذجا تطبيقيا .

أما المنهج الذي اعتمدته في هذا البحث ، فهو منهج وصفي تحليلي ، إذ كان هو الأنسب لتناول النصوص ، و الوقوف عند كثير من الآراء التي كانت تتطلب نقدا أو تحليلا، و لا أنكر مع ذلك تأثري بمناهج أخرى أسهمت كلها في بلورت هذا البحث المتواضع .

هذا ، و قد واجهتني في هذا البحث صعوبات جمة ، لا شك أن أهمها قلة المراجع المتخصصة التي تناولت الشعر الجاهلي بجدية و روح ابتكار ، لهذا ركزت على أعمال رأيت أنها فعلا جديرة بالسير في أفقها ، و هي "الرؤى المقنعة" لكمال أبو ديب ، و "بنية القصيدة الجاهلية" لريتا عوض ، و "قراءة ثانية لشعرنا القديم" لمصطفى ناصف ، و "كلام البدايات" و "مقدمة للشعر العربي" لأدونيس ، و غيرها .

و هناك إشكال آخر يمكن أن نعده من باب الصعوبة ، و هو سباقي مع الزمن لإنهاء هذا العمل في آجاله المحددة مما أوقعني في بعض الإختصار في مواقع كان يمكن أن أتوسع فيها ، و حرمني من الإعتماد على أطروحات منهجية و نظرية مهمة يتطلب استيعابها ، و إدخالها في بناء إجرائي ، كثيرا من الوقت .

لكن مع ذلك حاولت و غامرت و ما يشفع لي أخطائي هو رغبتي في البحث في ميدان شائك أصبح طلبة الأدب ينفرون منه بسبب الصعوبة اللغوية التي تتطلب صبرا جميلا . و رجائي في ذلك هو ربط حاضرنا بماضينا و حداثتنا بتراثنا من أجل النهوض بالأدب العربي على قواعد صلبة .

و أخيرا ، فإن ماقدمته في هذا العمل إنما هو جهد المقل ، و لكن حسبي أني اجتهدت ، فإن وفقت فمن الله سبحانه و تعالى ، و إن كان غير ذلك فمن نفسي .

الفصل الأول

شعرية المكان

و بنيات المتخيل

1-مفهوم المكان في التصور الفلسفي

اختلف التعامل مع المكان، بحسب السياقات المعرفية التي تستخدمه، و بحسب الحمولات الدلالية التي تنسب إليه. لذلك نجد أنه من الصعوبة بمكان محاصرة هذا المفهوم . لهذا سنقاربه في المجالات التي نراها قريبة من تناولنا، و سنهمل بعض ما نراه بعيدا عن السياق الذي نريده .

و في البداية، لا بد من ملاحظة أن هناك كلمات تلتقي في شبكة دلالية واحدة أو متقاربة ، و تستعمل عادة باستبدالات قد تعني الشيء نفسه ، أو تنزاح عنه قليـــــــلا و هذه الكلمات : المكان ، الحيز ، المجال ، الفضاء،الفراغ . . .

1- 1

يورد التهناوي تعريفات مختلفة للمكان ، و يحاول أن يحدده انطلاقا من مواقع معرفية متنوعة ، فالمكان "في العرف العام ما يمنع الشيء من النزول ، فإن المشهور بين الناس جعل الأرض مكانا للحيوان، لا الهواء المحيط به. . ."[1]

و يحدد المكان عند الفلاسفة من أرسطاطاليس حتى الفارابي ، فيقول :" المكان هو السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر ، من الجسم المحوي."[2]فالمكان إذا ، يتحدد في العلاقات التي تربط بين الأشياء و مواقعها ، عبر علاقات التمـاس

---

(1) التهناوي – كشاف اصطلاحات الفنون – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان –ط1 –1998–المجلد 4ص –50 .
(2) نفس المرجع و الصفحة .

الإحتواء ، كما أن بعض الحكماء يرى أن المكان هو "السطح مطلقا ."[1] و عند ه " المكان هو البعد المجرد الموجود ، وهو ألطف من الجسمانيات ، و أكثف من المجردات ، ينفذ فيه الجسم ، و ينطبق البعد فيه على ذلك البعد في أعماقه و أقطاره ، فعلى هذا يكون المكان بعدا منقسما في جميع الجهات، مساويا للبعد الذي في الجسم بحيث ينطبق أحدهما على الآخر ساريا بكليته."[2] و عند المتكلمين، المكان ، "بعد موهوم سيشغله الجسم و يملأه على سبيل التوهم ، و هو الخلاء ، و قال بعضهم : "إنه الصورة الجسمية ، لأن المكان هو المحدد للشيء الحاوي له ، بالذات ، و الصورة كذلك."[3]

ما نلاحظه من هذه التعريفات على اختلاف مصادرها ، هو أنها تتفق على اعتبار المكان إمتدادا، إما مشغولا أولا، وهو بعد متوهم ، و لابد أن نفهم "متوهم" هذا ، كما كانت مستعملة عند الفلاسفة القدامى ، أي : كتخيل ، و بذلك فهذه التعريفات لا ترتكز على المكان كمعطى ملموس فقط، بل كتصور ذهني ، وهذا ما يقربها للتعريفات الفلسفية الحديثة ، بل إن التهناوي ، يعطي تعريفات لمفاهيم قريبة من المكان هي : الحيـــز و الخلاء . فالحيز " في اللغة الفراغ مطلقا سواءا كان مساويا لما يشغله ، أو زائدا عليه ، أو ناقصا عنه"[4] ، بل إنه يذهب إلى أن "الحيز و المكان واحد ، عند من جعل المكان السطح ، أو البعد المجرد المحقق. . . إلا أنه بمعنى البعد المتوهم."[5] و يعلق أحد الشراح

---

(1) المرجع السابق ، ص50.
(2) نفس المرجع ، ص51
(3) نفس المرجع ، مج 1 ، ص401
(4) نفس المرجع ، مج1 ، ص407
(5) نفس المرجع و الصفحة

على هذا التعريف مظهرا أن "الحيز أعم من المكان ، لأن الحيز هو الفراغ المتوهم الذي يشغله شيء ممتد أو غير ممتد"[1] ، و في الشروح التي تناولت علاقة المكان بالحيز ، حاول البعض ربط المكان بالمتمكن ، كالأرض للسرير ، في حين أن الحيز هو الفراغ المتوهم المشغول بالمتحيز الذي لو لم يشغله لكان خلاء كداخل الكوز للماء ، فالحيز هو الفراغ المتوهم على اعتبار حصول الجسم فيه أو عدمه . و المكان هو الفراغ المتوهم مع اعتبار حصول الجسم فيه ، و الخلاء هو الفراغ المتوهم الذي من شأنه أن يكون مشغولا بالحيز.[2] إذن هذه المفاهيم كلها (المكان–الحيز–الخلاء–الفراغ) تلتقي في إيجاد علاقات بين أشياء الوجود كما هي معطاة ، سواء أكانت جمادا أم هواء ، أم نباتا . . . و علاقتها بالمتخيل الإنساني الذي ينقلها إلى المستوى التوهمي . و هنا يكمن دور الإنسان في وعي هذه الظواهر و فهمها . و لا شك أن هذه التعريفات التي يستمدها التهناوي من حقول معرفية متنوعة و أهمها –الفلسفية – نجد لها أصداء و امتدادات في التعريفات الحديثة .

2-1

يعرف "لالاند" المكان فيقول : "هو وسط مثالي ، متميز بظاهرية أجزائه ، تتمركز فيه مداركنا PERCEPTS ، و تاليا يتضمن كل الفضاءات المتناهية" .[3]

---

(1) المرجع السابق ، ص407

(2) المرجع نفسه ، ص408

(3) أندري لالاند ، موسوعة لالاند الفلسفية ، مج 1 ، تعريب خليل أحمد خليل ، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1996 ، ص362.

فالمكان معطى ملموس ، لكن لا قيمة له إلا من خلال إدراكنا له ، أي تعاملنا معه ، ذلك "أن المكان بمجمله بوصفه وسطا ، بيئة ، ليس شيئا و لا إحساسا ، بل هو إنتاج أو بناء فكري : إنه تجريد".[1] و قدرة الإنسان على نقل هذا المكان من الملموس إلى المتصور أو التجريدي ، هو الذي يحول المكان من معطى جغرافي حسي ، إلى بناء فكري ، و بذلك لا يعود حياديا ، ماديا ، ولكن يصبح تخيليا و حدسيا : "إن المكان كما يتصوره الحدس يمتاز بكونه مؤتلفا (فالعناصر التي يمكن تمييزها فيه فكريا ، غير قابلة للتمييز نوعيا) ، متجانسا (لكل الإتجاهات فيه ، خصائص واحدة) ، متواصلا و غير محدود ، إنما هذه خصائص عامة جدا ، تضيف إليها الهندسة التحديدين التاليين :

أولهما : للمكان ثلاثة أبعاد . ثانيهما : أنه متشابه الأشكال ."[2]

إذن هناك مواصفات المكان و طرق إدراكه و تحويله، و المكان ليس كَمّاً مهملا ، و لكن يرتبط بأشياء الوجود التي تملأه ، إذ "كل الأشياء في العالم الخارجي تشغل مكانا ، أي أنها ذات امتداد ، و بين بعضها و بعض مسافات ، و لا يتداخل بعضها في بعـــض و من هنا اتصف المكان بالمواصفات التالية :

-أنه ذو امتداد في ثلاثة أبعاد هي الطول و العرض و العمق.

-عدم قابلية النفوذ : فلا تتداخل الأشياء بعضها في بعض في المكان الواحد الخاص بها .[3]

---

(1) المرجع السابق ، ص362.
(2) نفس المرجع و الصفحة .
(3) عبد الرحمن بدوي ، موسوعة الفلسفة ، من ش إلى ي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1984 ، ص461

إن هذه التحديدات الفلسفية للمكان ، مرتبطة بإشكالات مختلفة ، و انحدرت من سياق التطورات العلمية التي حدثت منذ المراحل القديمة إلى آخر الكشوفات ، لذلك نجد أن التصورات الكلاسيكية التي كانت تتعامل مع المكان في حدود التصور المادي ، أي استخدام LIEU/PLACE ، كانت تتعامل مع كل أنواع المكان ، و ذلك قبل أن يظهر معنى الفراغ بمفهومه الحديث ، لهذا نجد في توظيف مفهوم المكان اختلافات لا مجال للخوض فيها ، لكن كخلاصة يمكن أن نعد المكان :

"مساحة ذات أبعاد هندسية أو طبوغرافية،تحكمها المقاييس و الحجوم و يتكون من مواد ، و لا تحدد المادة بخصائصها الفزيقية فحسب . . . و المكان كذلك لا يقتصر على كونه أبعادا هندسية و حجوما ، و لكن فضلا عن ذلك نظام من العلاقات المجردة ، يستخرج من الأشياء المادية الملموسة ، بقدر ما يستمد من التجريد الذهني،أو الجهد الذهني المجرد[1] .

إذن المكان يوجد داخل وعينا به ، و إدراكنا له ، فهو حتى و إن كان امتدادا ماديا معطى إلا أنه لا يأخذ دلالاته ، إلا بنقله من المستوى الحسي إلى المستوى التجريدي ، و ليس هذا و حسب ، بل إلى المستوى الثقافي الذي يربطه بمنظومات قيم ، و باللغة التي تشحنه بالمتخيل البشري ، الذي قد يختلف من مرحلة تاريخية إلى أخرى ، و من منطقة إلى أخرى . إن هذه التحديدات الأولية للمكان ليست إلا مدخلا للعبور إلى تناولات أخرى ، لها أهميتها ، خاصة حين ربطت المكان بالمستوى السيميولوجي عموما ، و بالفن كنظام

---

[1] إعتدال عثمان ، إضاءة النص ، دار الحداثة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1988 ، ص5.

إشاري ، و هنا لابد من وقفة خاصة عند عالم السيميولوجيا "يوري لوتمان"، لأنه من أهم من تناول المكان.

2-المكان و دلالاته عند يوري لوتمان :

يعرف يوري لوتمان المكان بأنه مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو الحالات ، أو الوظائف ، أو الأشكال المتغيرة . . .) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة /العادية ، مثل الإتصال ، المسافة . . . إلخ[1]

إن أهمية تعريف لوتمان ، تكمن في أنه ينقل المكان من الأفق التنظيري (الفلسفي) الملتبس إلى المجال السيميولوجي ، حيث أن أهم ما يحدد الأشياء فيما بينها هو نظام العلاقات التي تقوم بينها ، والتي تخضع لتغيرات مختلفة في الأشكال و الوظائف . فأشياء العالم لا تأخذ قيمتها في وجودها المنتشر و العادي في العالم، ولكن من خلال العلاقات التي تربط فيما بينها ، و تأخذ أبعادا ثقافية ، و قيمية: "إن لغة العلاقات المكانية وسيلة من الوسائل الرئيسية لوصف الواقع ، و ينطبق هذا حتى على مستوى ما بعد النص ، أي على مستوى النمذجة الإيديولوجية الصرف، فإذا نظرنا إلى مفاهيم مثل : (أعلى ، أسفل) ، أو (يسار ، يمين) أو (قريب ، بعيد) أو (محدد ، غير محدد) أو مجزأ ، متصل) نجد أنها (أي

---

(1) يوري لوتمان ، مشكلة المكان الفني (المكان و دلالاته) ، ترجمة سيزا قاسم ، مجلة ألف ، عدد6 ، 1986 ، ص89

المفاهيم) تستخدم لبنات في بناء نماذج ثقافية لا تنطوي على محتوى مكاني، فتكتسب هذه المفاهيم معاني جديدة مثل "قيم –غيرقيم" أو "حسن–سيء" أو "الأقربون–الأغراب."[1]

إن الإنسان عبر اللغة باعتبارها نسقا رمزيا من الدوال و عبر المنظومات الثقافية (القيمية و الإيديولوجية) ، شحن المكان بدلالات مختلفة تتناسب مع مرجعيات محددة، فعندما تقال كلمة "يساري" في بلد إشتراكي يقصد بها المدح ، أما إذا أطلقت في بلد رأسمالي فيقصد بها الذم . فلا عيب في اليسار و اليمين بحد ذاتهما ، ولكن النظرة القيمية هي التي تضفي عليهما صفات القبح أو الحسن ، و قس على ذلك الدلالات التقديسية للمكان كما حللها الأنتروبولوجين ، وعلماء الأديان كدلالات المركز و المكان العالي* ، "إن نماذج العالم الإجتماعية و الدينية و السياسية و الأخلاقية العامة التي ساعدت الإنسان– على مراحل تاريخه الروحي– على إضفاء معنى الحياة التي تحيط به ، نقول إن هذه النماذج تنطوي دوما على سمات مكانية"[2] ، إذن المكان كان مرجعية الإنسان الأولى ليبني منظوماته ، كما أنه ركيزته الأساسية في التعامل مع الوجود ، لأنه وسطه الحيوي ، و مجال حركته ، فالمكان الذي يعيش فيه البشر مكان ثقافي ، أي أن الإنسان يحول معطيات الواقع المحسوس و ينظمها ، لا من خلال توظيفها المادي لسد حاجياته المعيشية فقط ، بل من خلال إعطائها دلالـة و قيمة.[3] و هنا تأخذ اللغة أهميتها الكبيرة ، لأنها المقابل

---

[1] يوري لوتمان ، المرجع السابق ، ص89

* راجع بهذا الصدد : ميرسيا إلياد ، المقدس و الدنيوي ، ترجمة نهاد خياطة ، دار العلم ، دمشق ، سوريا ، ط1 ، 1987

[2] يوري لوتمان ، نفس المرجع و صفحة .

[3] سيزا قاسم ، المكان و دلالاته ، مجلة ألف ، عدد6 ، ص84.

اللامحسوس للعالم المحسوس ، وهي نظام من العلامات ينوب عن الواقع ، بل ينقل الأشياء من المجهول إلى المعلوم ، لأن الأشياء حتى و إن وجدت ، و لم تكن مسماة ، فهي من قبيل المجهول أو العدم ، ففعل التسمية تكمن خطورته في أنه يعطي الوجود لما هو غفل ، و هذه التسمية تشحن الشيء بدلالات إيجابية أو سلبية من خلال إدراجه في منظومات ثقافية : "إن المكان حقيقة معاشة ، و يؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه ، فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي . و يحمل المكان قيما تنتج من التنظيم المعماري ، كما تنتج من التوظيف الإجتماعي ، فيفرض كل مكان سلوكا خاصا على الناس الذين يلجون إليـــــه ، و الطريقة التي يدرك بها المكان تضفي عليه دلالات خاصة"[1] ، فالملعب يتعامل معه الناس في طقوسهم بطريقة تختلف عن طريقة تعاملهم مع المسجد ، لأن لكل مكان خصوصياته .

يمكن في ضوء تعامل لوتمان مع المكان ، أن نقسم المكان إلى : المكان الواقعـــــي و المكان الفني ، وهذا المكان (المكان الفني) ، من صفاته أنه متناه ، غير أنه يحاكي موضوعا لا متناهيا هو العالم الخارجي ، الذي يتجاوز حدود العمل الفني[2] ، فالنص الفني بمختلف أنواعه ، سواء كان لوحة تشكيلية أو قصيدة شعرية ، أو قطعة موسيقية أو ومضة سينمائية ، فإنه ينقل تجربة مكانية ، تكثف المكان المادي و تحوله ، "هكذا يمكن القول أن بنية النص ، تصبح نموذجا لبنية مكان العالم ، و تصبح قواعد التركيب الداخلي لعناصر

---

(1) سيزا قاسم ، المرجع السابق ، ص83
(2) يوري لوتمان ، المرجع السابق ، ص88

النص الداخلية ، لغة النمذجة المكانية"[1] ، فالنص الفني يرتبط بالمكان من خلال عناصره الداخلية ، التي تجسد الخارج ، وهو يعبر و ينصهر في العالم الباطني للفن ، حيث أن "النص ليس محاكاة لنسق معين ، ولكنه ينتظم طبقا للدلالات التي يتطلبها النص ، سواء كانت هذه الدلالات تتماشى مع النسق أو لا تتماشى."[2] فالنص ليس انعكاسا لمكان واقعي بطريقة آلية ، بل هو تحويل للمكان ، وخلق لمكان تخييلي يخضع للتجربة الفنية أكثر من خضوعه للواقع ، كما يتجسد ذلك مثلا في الفنون التشكلية الحديثة ، خاصة مع بيكاسو و سلفادور دالي .

و يرى لوتمان أيضا أنه "تنتظم البنية المكانية للنص، بالإضافة إلى مفهوم "العلو –الإنخفاض"، سمة أساسية هي التضاد : "مغلق–مفتوح" ، و يجسد المكان المغلق في النصوص ، و في شكل صور مكانية مختلفة مألوفة مثل : الدار و المدينة و الوطن ، و تتصف هذه الصور بصفات معينة مثل : "الألفة" أو "الدفء" ، أو "الأمان" ، و يتعارض هذا المكان المغلق مع المكان "الخارجي" المفتوح ، و مع سماته ، منها "الغربة" ، و "البرود" ، و "العدوانية".[3]

إن لوتمان يقسم المكان إلى ثنائيات:المغلق /المفتوح ، الداخل / الخارج ، الأليف / الغريب ، العالي / المنخفض . . . إلخ ، و هذا في ضوء التجربة الإنسانية ، إذ هناك أماكن الألفة أين يشعر الإنسان بالراحة و الأمـــان ، و الأماكن المقفرة ، أين يشعر الإنسان بالخطر .

---

(1) يوري لوتمان ، المرجع السابق ، ص89
(2) نفس المرجع ، ص98
(3) نفس المرجع ، ص101

و في تحليلها لدلالات المكان عند لوتمان ، تتوسع "سيزا قاسم" لتحدد أنواع المكان انطلاقا من تقسيم "مول" و "رومي" إلى أربعة ، حسب السلطة التي تخضع لها هذه الأماكن :

-"عندي" : و هو المكان الذي أمارس فيه سلطتي ، و يكون بالنسبة لي ، مكانا حميما و أليفا .

-"عند الآخرين" : و هو مكان يشبه الأول في نواح كثيرة ، و لكنه يختلف عنه من حيث أنني ، بالضرورة أخضع فيه لوطأة سلطة الغير ، حيث أنني لابد أن أعترف بهذه السلطة .

-"الأماكن العامة" : و هي أماكن ليست ملكا لأحد معين ، ولكنها ملك للسلطة العامة النابعة من الجماعة .

-"المكان اللامتناهي" : و يكون هذا المكان ، بصفة عامة خاليا من الناس ، فهو الأرض التي لا تخضع لسلطة أحد ، مثل الصحراء ، هذه الأماكن لا يملكها أحد ، و تكون الدولة و سلطاتها بعيدة ، بحيث لا تستطيع أن تمارس قهرها ، و لذلك تصبح أسطورة نائية . . و كانت تمثل استعارة ديناميكية في الحضارة البشرية : فكانت المغامرة و الحرية ، والإنطلاق و الإكتشاف ، و الإفلات من سطوة السلطة ، و ابتكار القيم الجديدة ، و امتحان قدرات الذات ، إلى آخر هذه المعاني التي ارتبطت بمثل هذه الأماكن.[1] إن تحديدات المكان في هذه التقسيمات، تأخذ بعين الإعتبار دلالات المكان ، و علاقته

---

[1] سيزا قاسم ، المرجع السابق ، ص81-82

بالسلطة الفردية و الجماعية ، و أيضا علاقته بالألفة و الحميمية بمقابل البرودة و الجفـــاء و الضياع، فالمكان الأليف هو فضاؤنا الخاص الذي نمارس فيه حريتنا دون تدخل الآخرين، و مكان الآخرين هو الذي ننتقل فيه إلى ملكية الغير التي نتعامل فيها بقواعد مضبوطة ، قد تمليها سلطة ما ، حتى لو كانت خفية .و هناك الأماكن العامة التي تمارس فيها السلطة حضورها الكثيف ، أما النوع الأخير ، فهو المكان "اللامتناهي" ، و هو المقفر ، الفارغ من الناس ، غير الخاضع لأي سلطة ، كالصحراء ، وهو ما يهمنا . و إطلاق كلمة "اللامتناهي" عليه يجعله حيزا للحرية الأنطولوجية ، و للإنفتاح على تجربة الكائن ، و بحثه عن التجذر في مكان حر ، و بصمه بحضوره الشخصي ، و استقلاله فيه عن الآخرين ، و في الوقت نفسه ، مكان العبور و الخطر .

إن هذه التعريفات التي أوردناها، تتراوح بين التحديدات الهندسيـــة ، و الجغرافية للمكان ، و بين التحديدات الفلسفية و الثقافية و القيميـــة و الإيديولوجية له ، و حتى يوري لوتمان يتحدث عن المكان الفني عموما . و رغم أهمية هذه التحديدات ، إلا أننا يجب أن ننتقل إلى أفق الشعر ، و نرى كيف يتعامل مع المكان ، و كيف يحول المتخيل الشعري المكان ، من مجرد فضاء جغرافي ، إلى تجربة جمالية .

3- ظاهراتية المكان عند باشلار :

يدرس باشلار "المكان في الأفق الذي تفتحه الظاهراتية (الفينومينولوجية) ، باعتبارها فلسفة تركز على تجربة وعينا بالوجود و أشيائه ، و هو يبحث في تجليات المتخيل الشعري ، من خلال الصور التي يبدعها الشعراء كتعبيرات عن أعماق نفسية ، وتجارب حدسية يتقاطع فيها وعي القارئ مع وعي المبدع ، ليعمق حضور الإنسان في الوجود ، و يكثف الإستجابات . و ما الأحلام و التأملات الشاردة ، و التذكرات و الرؤى إلا تجسيدات لحياة الأعماق . فهو في كتابه "جماليات المكان" يرى أن هذه الدراسة تستحق أن تسمى"طوبوفيليا" "topophilia" أو : هوس المسح الشامل.[1]

و هو يرى "أن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال ، لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ، ذا أبعاد هندسية و حسب . فهو مكان قد عاش فيه بشر ، ليس بشكل موضوعي فقط ، بل بكل ما في الخيال من تحيز" .[2]

فالمكان ليس معطى هندسيا موضوعيا فقط ، و لكنه تجربة يعيشها الإنسان بخياله و حدسه ، و ينقلها عبر اللغة و الصور ، ومن هنا تأتي قيمة الشعر . و تشكل الصورة البؤرة المركزية ، التي ينبني عليها النسق المكاني ، هذه الصورة التي على القارئ أن لا يعتبرها "كشيء أو بديلا عن شيء ، بل أن يقتنص حقيقة خصوصيتها ."[3]

---

(1) غاستون باشلار ، جماليات المكان ، ترجمة غلب هلسا ، المؤسسة الجامعية للنشر ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1984 ، ص31

(2) غاستون باشلار ، نفسه ، الصفحة نفسها

(3) غاستون باشلار ، المرجع نفسه ، ص19

إن هذه النظرة ترفض اعتبار الصور الشعرية انعكاسا لأشياء العالم ، إذ "أن الصورة الشعرية هي انبثاق من اللغة ، فهي على الدوام تعلو قليلا على لغة التواصل العادية ، و لهذا حين نعيش الأشياء التي نقرأها ، فإننا نعيش تجربة الإنبثاق المنعشة . و لكن أفعال الإنبثاق تتكرر ، و بهذا يضع الشعر اللغة في حالة انبثاق ، حيث تبدو الحياة مرئية عبر حيوية اللغة المنبثقة."[1] و تكمن أهمية طرح باشلار و منهجه الظاهراتي ، في أنه قادر على تناول الصورة الشاعرية في كينونتها الخاصة،منقطعة عن كينونة سابقة."[2]فالمتخيل الشعري إذن ، يلغي الظاهرة المكانية،من حيث كونها ظاهرة هندسية ، و ينقلها إلى أفق الظاهرة اللغوية الرمزية ، التي هي تجل للنشاط النفسي و الميتافيزيقي للإنسان ، و هذا الجانب اللاواعي من الذات هو الجانب المهم ، لأنه يحول و ينوع أشياء العالم . و الواقعة الموضوعية عندما تمر عبر الصورة الشعرية تتوغل في المناطق البعيدة للكائن حيث تتراكم التجارب و الذكريات، و من هنا ، فالشعر هو كتابة بالجسد و الروح ، و توغل في الأقاصي . و حتى و إن كان باشلار يركز في عمله على المكان الأليف ، فإنه يتناوله ضمن تصورات نسقية تطرح المكان الأليف مقابل المكان المعادي ، و مكان الراحة و العزلة مقابل مكان الخطر ، لهذا فهو يحلل جمالية البيوت و الأقبية و الزوايا و الأعشاش، و القواقع، ضمن ثنائيات الأعلى /الأسفل ، المنفتح / المغلق ، و المتناهي في الصغر / المتناهي في الكبر ، و جدل الداخل و الخارج ، و ظاهراتية الإستدارة ، و يحاول أن يربط هذه البناءات النسقية بالتجربة الإنسانية

---

(1) غاستون باشلار ، المرجع السابق ، ص25

(2) غاستون باشلار ، شاعرية أحلام اليقظة ، ترجمة جورج أسعد ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1991 ، ص7.

و الثقافية ، من خلال الأعمال الشعرية و الأدبية و من خلال التخيل ، لذلك يجب أن نفهم "أهمية تحديد ظاهراتية المخيلة ، حيث التخيل موضوع في مكانه، في المنزلة الأولى ، كمبدأ إثارة مباشرة للصيرورة النفسانية. إن التخيل يحاول فبركة مستقبل له . . . سنرى أيضا أن بعض التأملات الشعرية الشاردة، هي فرضيات عن حياة أخرى ، توسع نطاق حياتنا ، بإعطائنا في هذا الكون ، يتشكل عالم في تأملاتنا ، عالم هو عالمنا ، و هذا العالم الذي نحلم به ، يقدم لنا إمكانيات توسيع كيوننتنا في هذا الكون الذي هو كوننا ."[1]

و يذهب باشلار بعيدا في ربط أشياء الوجود، فمن خلال العناصر الأربعة :الماء –الهواء– النار – التراب ، يحاول صياغة علم أحلام المواد و السوائل . فهو كخيميائي قديم يسكن في اللاوعي ، و يختبر عمل المخيلة ، و يحركه في ذلك ، أنه لا معنى لأشياء الوجود دون أن تعبر الخيال الإنساني ، و هو يرى أن أسمى تجليات هذه الحميمية الموجودة بين الإنسان و العالم ، تتجسد في الشعر ، إذ فيه يظهر النشاط الفعال و حيوية المخيلة.

إن باشلار يؤسس لكوجيتو الإنسان الحالم ، و يحاول من خلال ربط المكان بالزمان ، أن يجد موقعا صلبا لبناء شعرية متميزة ، ذلك حتى و إن كنا "في بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن ، في حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان ، و الذي يود حتى في الماضي ، حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة أن يمسك بحركة الزمن. إن المكان في مقصوراته المغلقة الـــتي

---

(1) غاستون باشلار ، شاعرية أحلام اليقظة ، ص11

لا حصر لها ، يحتوي على الزمن مكثفا . هذه هي وظيفة المكان."[1] إن الزمن لا معنى له خارج ارتباطه بالمكان ذلك أن استعاداتنا للأمكنة التي سكناها وسكنتنا ،تنقذ الزمن من خطيته وتدخله في الأبدية . و هذه هي مهمة الشعر ، ذلك " أن الشعر هو ميتافيزيقا لحظوية(instantanée) ، ففي قصيدة قصيرة ، عليه أن يقدم رؤية للكون ، و سر روح ما ، و الكائن و الأشياء كلها في وقت واحد ، و إذا كان يتبع فقط زمن الحياة ، فهو أقل من الحياة ، ولا يمكن أن يكون أكبر من الحياة إلا بتحفيزها ، و العيش في المكان جدلية الأفراح و الآلام . إن الشعر منذ ذلك هو مبدأ التناظر الجوهري أين يقتحم الكائن الأكثر تشتتا و تفرقا وحدته. "[2]

المكان عند باشلار لا يصبح منذ ذلك مجرد تضاريس ، و أشياء ، إنه يدخل في مصهر المخيلة ، و يتفتح في الذاكرة التي تضفي عليه تهويمات الخيـال ، و نبضات الكائن الإنساني ، من خلال اللغة التي تذوب الواقع في الرمـز ، و "الشاعر يعيش حلم اليقظة يقظا ، و لكن ما هو أهم من هذا ، أن حلم يقظته يظل في العالم ، يواجه مشكلات إنسانية ، إنها تجمع الكون كله حول و في شيء . "[3]

إن أهم ما يمكن أن نخرج به من تأملات باشلار في المكان ، هو أنه ينأى به عن مجرد كونه بعدا هندسيا ليحوله إلى ظاهرة فينومينولوجية، للوعي الإنساني دوره في تحويله ،

---

(1) غاستون باشلار ، جماليات المكان ، ص39

(2) Gaston Bachelard, l'intuition de l'instant, et Gonthier, Paris, France, 1966, p103

(3) غاستون باشلار ، جماليات المكان ، ص96

و هو يربطه بفاعلية الخيال و نشاطه ، و بالصور التي يبدعها الإنسان من خلال نشاطه النفسي أو نشاط أعماقه . و يرى باشلار أن الشعراء هم الذين يملكون إحساسا خاصا بأشياء الوجود ، لأن فعالية الخيال عندهم حيوية بشكل خارق . كما أن باشلار يجعل من قراءة الشعر تجربة يلتقي فيها أفق انتظار القارئ لحظة القراءة – و التي تعتبر حالة حلم يقظة – مع تجربة الشاعر الذي أبدع هو أيضا نصوصه في لحظة حلم يقظة.

إن تصورات باشلار هذه ، فتحت المجال واسعا لمن جاءوا بعده ، ليطوروا طروحاته و يتعمقوا فيها ، و لولا هذا العمل الهام ، لما استطاع "جلبار دوران" أن يكتب كتابه الهام " البنيات الأنتروبولوجية للمتخيل" الذي يوسع فيه مفاهيم باشلار ، كما أن "جون بورغوس" أشاد كثيرا بباشلار في كتابه "من أجل شعرية للمتخيل"

4- المكان و شعرية المتخيل : أطروحة جان بورغوس

يقدم بورغوس في كتابه "من أجل شعرية للمتخيل" طروحات ، تنقل دراسة الشعر من المشترك العام إلى خصوصيات خفية في هذا النوع الأدبي ، فهو يقدم عرضا واسعـــا و مفصلا للنظريات التي درست الشعر ، و يحاول أن ينقدها ، ليؤسس لبدائل يراها مهمة ، و هو في ذلك يتحرى دقة الباحث الصارم ، حيث يظهر أخطاء الدراسات التي تناولت الشعر ، فاعتبرته إما مجرد خطاب لغوي متميز عن الخطاب العادي ، مثل ما يذهب إليه الألسنيون بعامة ، أو مجرد تعبير عن المكبوتات ، مثل ما يراه التحليل النفسي . و الباحث

حتى عندما يقدم طروحات ، يرى أنها قاربت الشعر في أعماقه، خاصة أعمال الشاعريين و على رأسهم "بول فاليري" و "باشلار"، أو الأنثروبولوجيين كـ"جيلبار دوران"، أو علماء النفس كـ"يونغ" و "بياجي" ، إلا أنه يتحفظ في أخذ آرائهم و يحاول أن يكيفها مع طرحه. و هذا الطرح يذهب في البحث عن شعرية للمتخيل من خلال عمل الصورة ، لا في عمقها النفسي فقط و لكن في اشتغالها النصي ، و يحاول أيضا أن يتعامل مع المكان النصي ، أي البعد الكاليغرافي و الهندسي للكتابة أو الجمع بين فعل الكتابة و الفن التشكيلي عند بعض الشعراء الرسامين كـ"هنري ميشو". و أول ما يفتتح به كتابه ، هذه العبارات الجميلة : "إن الصورة تفتن لأنها تسمح بالرؤية و الحياة حيث لا نتوقعها . بهذه الفتنة ، مهما كانت منابعها ، و مهما كانت غاياتها ، يلعب النص . بل تحدد هذه اللعبة الوظيفة الشعرية ، خارج مسالك الأدب المطروقة."[1] إذن الصورة الشعرية تفتن و تعمل على مستوى الإدهاش و الغرابة، حيث لا تنقل ما هو موجود، بل تحول و تكثف . فالصورة "تدفع على الأرجح لا إلى محاولة إيجاد واقع خارجي في النص ، لا يوجد إلا فقيرا و مشوها في مرآة الكلمات. و لكن تدفع إلى متابعة التجلي المتطور للواقع الذي يؤسس علاقة جديدة بين الكلمات و الأشياء و يتطلب أن يعاش للمرة الأولى."[2]

إن الصورة الشعرية تؤسس لعلاقة جديدة بين الكلمات و الأشياء ، و هنا تكمن قيمتها . فشعرية الصورة لابد أن تؤسس كتعارض لنظرية عامة للأدب ، لا تهتم إلا بذاتها على

---

(1) Jean Burgos, pour une poétique de l'imaginaire, ed Seuil, Paris, France, 1982, p09
(2) ibid. , p 11

حساب الواقع الذي تخلقه الكتابة . و هنا تكون الأفضلية للصورة بقدرتها على الإنحراف عن الوظائف التمثيلية للغة ، "إن هذه الشعرية تقترح أن نرى كيف يتم تكثيف الكلمة/الصورة ، و بشكل أهم أن تكشف حقل الواقع الجديد المفتوح من خلال هذا التكثيف ، و تتفحص هذا الواقع اللغوي مع واقع العالم و الأشياء ."[1] و يستند بورغوس في تصوره لشعرية المتخيل إلى مرتكزات منهجية، أهمها التعريف الذي يعطيه يونغ للصورة ، و الذي جاء فيه : "إنني عندما أتكلم عن الصورة لا أقصد مجرد النسخة النفسية لشيء خارجي ، و لكن نوعا من التمثيل الفوري الموصوف على نحو ملائم من خلال اللغة الشعرية ، التي ليس لها مع إدراك الأشياء ، إلا علائق غير مباشرة ، وهي بالأحرى نتائج النشاط التخيلي للاوعي ، تتجلى للوعي بطريقة ، هي إلى حد ما مفاجئة ، كرؤيا ، أو كهذيان لا علاقة بالخصيصة المرضية . . .و بتعبير آخر ، لا تحتل أبدا مكان الواقع : فالذات تمايزها باستمرار عن الواقع الحسي لأنها تدركها كصورة داخلية ."[2]

إن يونغ يخرج الصورة من الدائرة المغلقة التي أدخلها فيها التحليل النفسي الذي اعتبرها انحرافا مرضيا ، ليربطها بالفاعلية التخيلية و الرمزية للإنسان . و من ناحية أخرى ينتصر بورغوس ل"جلبار دوران "بتحفظ إذ "إن الإنطلاق بين الكلمة و الصورة، الذي ينجز بشكل سيء عند باشلار، حيث تبقى الكلمة دليلا في النص، و لا تصبح صورة إلا في نفسية القارىء وحدها : هو أمر لاحظه جيدا "جلبار دوران" الذي يستعيد المشكل،

---

(1) Jean Burgos , ibid ,p11.
(2) ibid , p74.

ليحيط به أحسن على مستوى اللغة."[1] و هنا يوضح بورغوس أن عمل باشلار على أهميته في تحليله للصورة ، لم يلتزم بوجود هذه الأخيرة داخل نص ، و تعبيرها عن حقيقة لغوية ، و لكنه ربطها أكثر بالجانب النفسي للقارىء، و تهويماته الناشئة من استعداداته و ذكرياته . ف "جلبار دوران " يتابع الصور في تحولاتها، وانقلاباتها ، و في طريقة تكوكبها و انتظامها الديناميكي ، إنه لا يعرف الإكتفاء بملاحظة أن "ضرورة عميقة،هي تمثل ذاتي ، تسبق تسلسل الصور : إنه يريد أن يعرف مصادر وصيغ هذا التسلسل ، و أن يكشف ، انطلاقا من أشكال بناء الصور في وسط أنظمة أسطورية و تكوكبات ثابتة ، بعض المراسم المعيارية للتمثيلات المخيالية ، المعرفة جيدا و الثابتة نسبيا ، والمجتمعة حول ترسيمات أصلية يسميها بنيات."[2] فمع إفادة "جلبار دوران" من باشلار إلا أنه يتعمق في اكتشاف قوالب تبنينها في الأنساق الخرافية و الأسطورية . إن تجميـــع " بورغوس " لحقول معرفية متنوعة لمحاصرة مفهوم المتخيل الشعري ، ينبع من بحثه عن الوقوف على خصوصية الخطاب الشعري ، مع البحث عن إدراك المسكوت عنه في هذه الحقول ، و المتمثل في علاقة الصورة بالنص . لهذا فهو يلتقي مع هؤلاء و يفترق عنهم، إذ "تؤدي دراسة الصور في وظائفها الرمزية، وتنظيمها التركيبي المهتم بالشعرية إلى الإنفصال عن الأنتروبولوجي لتحليل متخيل الكتابة ، لا في داخل الصور ، و لكن فيما وراءها، و بالطريقة نفسها تؤدي به دراسة فضاء النص للإنفصال عن السيميائي لدراسة هذا الفضاء ، لا في تحققه

---

(1) Jean Burgos , ibid , p48-49.
(2) ibid , p48.

actualisation ، الذي يغلقه على نفسه ، و لكن في ممكناته التي تفتحه على ما وراءه. "[1]

في كل هذه التصورات النظرية التي قاربناها ، نستنتج أن مفهوم المتخيل هو البؤرة التي يتبلور داخلها مفهوم المكان بدلالاته المختلفة ، وهذه المواقع النظرية باختلاف مرجعياتها الممتدة من الفلسفة إلى الأنتروبولوجيا ، إلى علم النفس،إلى الدراسات النقدية ، تحاول أن تشكل نسقا مفهوميا يحاصر إشكالات المكان في الحقول المختلفة ، و ضمن نشاطات الإنسان الخلاقة. لذلك فإن " عالما متخيلا، هو مجموع متناسق، و شكل متميز ، و ليس تشكيلة من المواضع. هذا يعني أنه ليس للمكان من معنى إلا من خلال ما يعطيه من الشكل: حدوده، ومن خلال تفاعل مختلف أجزائه . .إن المكان المتخيل هو بنية. "[2] و بذلك فالعالم المتخيل لا يعرف الإنبثاق العفوي . إنه مكون من أجزاء من الوقائع ، أو بدقة أكبر ، إنه تشكل من خلال القيام بعمل تحويلي و تقاطعي مركب انطلاقا من معطى "ليس مكونا فقط من الواقع كما يظهر في كتب الأطلس و الموسوعات ، و لكن أيضا من الأساطير و الخرافات ، و كل العوالم المتخيلة الموجودة قبل ذلك . من هذه المواد تنشأ مجموعات جديدة تمثل بشكل بديهي تقريبا ملمح قرابة مع أصلها . "[3]إن عمل المتخيل هو صهر هذه المعطيات ، و تحويلها من خلال عمل اللغة ، و هذا الإنتقال بالأشياء من وجودها العادي

---

(1) Jean Burgos , ibid ,p90.
(2) Pierre Jourdre , Géographies imaginaires , ed , josé corti , paris , France , 1991 , p81.
(3) ibid , p223.

إلى الأفق الجمالي عبر العمل الأدبي هو الذي ينقلها من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل . لذلك فالأثر الأدبي كتركيب أصيل لمعطى ما ، يظهر فردانيته . و البحث عن التشابـــه ، و الصعود إلى الأصل ، و إلى نبع الخلق لا يستلزم الكشف عن تقليد أو محاكاة خالصة ولكن لإظهار، كيف أن الأثر الأدبي ، عبر اللعب المعقد بالمرجعيات يتموقع بالنظر للواقع . و إذا لم يكن هذا الموقع هو المعنى ، فإنه على الأقل محور كل دلالة ، لأن "المكان المتخيل هو مكان مدخلن (interiorisé) إنه المجال الخاص أين يصبح كل شيء ملكا، بمعنى أنه يدخل في شبكة علاقات مضبوطة ، و يكون له منزلة محددة و معنى."[1]

إن التجربة الشعرية (الأدبية) تجعل المكان حالة خاصة ، فردانية ، تخضع لخصوصية و حميمية ذات ، لها ملامحها و طباعها و ثقافتها الخاصة ، كما لها منظومة قيم و مفاهيم تنتمي إليها ، و تقاليد أدبية و إبداعية تلتزم بها ، و من هنا ، فالمكان في المتخيل الشعري يتشكل داخل حساسية كل مبدع ، إذ يكون لسيرته الشخصية ، و رؤيته للعالم ، و تجربته الوجودية ، الدور الحاسم في علاقته مع المكان .و هذه التصورات التي حاولنا أن نقف عليها في تحديد المكان و بلورة متخيل شعري ، ستكون سندنا النظري في فهم تجربة الصحراء في الشعر الجاهلي.

---

(1) Pierre Jourdre , ibid , p289.

الفصل الثاني

تجربة الصحراء

عند الشاعر الجاهلي

بصمت الصحراء كمكان جغرافي حياة العربي ، و أثرت في كل سلوكاتـــــــه و تصوراته للعالم . و لا شك أن محاولة فهم إبداع الإنسان العربي لابد أن تمر بفهم أثر هذه البيئة الصحراوية ، و دورها في فرض نمط من العيش أهم صفاته : عـدم الإستـقـــرار، و الترحال المستمر ، و شظف العيش ، و المزاج الحزين الغنائي ، و الشعور بهشاشة الكائن أمام عظمة الصحـراء و قسوتها .

إن جزيرة العرب تتكون في أغلبها من أراض مقفرة لا تصلح للزراعة، يقسمها بعض العلماء إلى : "1-الحرار ، أو الأرضون البركانيـة : و قد تكونت بفعل البراكين ، و يشاهد منها نوعان : نوع يتألف من فجوات البراكين نفسها ، و نوع يتكون من حممها ."[1]

ثم "2-الدهناء : هي مساحات من الأرضين تعلوها رمال حمر في الغالب."[2]

و "3-النفوذ : هي صحراء واسعة ذات رمال بيض أو حمر تذروها الرياح فتكون كثبانا مرتفعة ، و سلاسل رملية متموجة."[3]

و تتخلل هذه الصحراء بعض المناطق التي تعرف الخصب في بعض الأحايين، فتتشكل فيها واحات . كما أن هناك تشكيلات الجبال و الأنهـار و المناطق الخصبة. لكن الغالب على هذه البيئة هو الطابع الصحراوي الجاف ، فالعرب "كانوا يسكنون بقعة صحراوية تصهرها الشمس ، و يقل فيها المـاء ، و يجف فيها الهواء . و هي أمور لم تسمح

---

(1) جواد علي ، المفصل في تاريخ العرب قبيل الإسلام ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، مكتبة النهضة ، بغداد ، العراق ، ط1 ، 1976 ، مج1 ، ص145

(2) نفسه ، ص150

(3) نفسه ، ص152 ، للتوسع أكثر يراجع المرجع السابق ، ص140-293

للنبات أن يكثر ، و لا للمزروعات أن تنمو ، إلا كلأ مبعثرا هنا و هناك ، و أنواعا من الأشجار و النباتات مفرقة ، استطاعت أن تتحمل الصيف القائظ و الجو الجاف ، فهزلت حيواناتهم ، و نحلت أجسامهم . . ."[1] و هذا المآل الذي وصلت إليه هذه المنطقة، حصل بعد تحولات مناخية و بيئية ، إذ هناك من يرى أن هذه المنطقة كانت خصبة و خضراء، و يكفي أن فردوس عدن كان فيها . و نتيجة غياب المطر في أغلب الأوقات ، و قلة المراعي الخصيبة فقد "قذفت الطبيعة بالأعراب في كل مكان من أمكنة الجزيرة ، حتى زاد عددهم على الحضر . و الصفة الغالبة عليهم ، أنهم لا يرتبطون بالأرض ارتباط المزارع بأرضه ، و لا يستقرون في مكان ، إلا إذا وجدوا فيه الكلأ و الماء ، فإذا جف الكلأ و قل الماء ، ارتحلوا إلى مواضع جديدة . و هكذا حياتهم حياة تنقل و عدم استقرار، لا يحترفون الحرف على شاكلة أهل الحضر ، و لذلك صارت حياتهم حياة قاسية ، يتمثل مجتمعهم في القبيلة."[2] إن الصحراء بلهيبها فرضت على العربي الترحال ، و نمط العيش المبني على الصيد و الرعي ، و عدم الإستقرار هذا ، لا ريب أنه ينعكس على طبائع الإنسان و عاداته و تقاليده ، و خاصة على نفسيته "فابن الصحراء يقابل الطبيعة وجها لوجه ، لا شيء يحول دون التفاتته إليها ، تطلع الشمس فلا ظل ، و يطلع القمر و النجوم فلا حائل ، تبعث الشمس أشعتها المحرقة القاسية فتصيب أعماق نخاعه ، و يسطع القمر فيرسل أشعته الفضية الوادعة فتبهر لبه ، و تتألف النجوم في السماء فتملك

---

(1) أحمد أمين ، فجر الإسلام ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ط10 ، 1969 ، ص45. يراجع أيضا ، المفصل ، ص213 -214 .
(2) جواد علي ، المرجع السابق ، ص219.

عليه نفسه ، و تعصف الرياح العاتية فتدمر كل ما أتت عليه . . . و لعل هذا هو السر في أن الديانات الثلاث التي يدين بها أكثر العالم –و هي اليهودية و النصرانية و الإسلام–نبعت من صحراء سيناء و فلسطين و صحراء العرب."[1]

إن هذا الإتساع الممتد ، و هذه الرمال المتحركة و المتحولة ، وهذه الشمس القاسية تعطي للإنسان إحساسا بالرهبة ، و تسكنه بالعزلة و التأمل في الصفاء الساطع لزرقة السماء ، و الوضوح المستفز للجهات المفتوحة على كل شيء ، و على كل الإحتمالات . من هنا يأتي ذلك الإحساس عند العربي باللانهائي و المطلق و اللامحدود الذي يشكل المحفز الأول لأي تجربة دينية . و لا ريب أن عدم ارتباط الإنسان العربي بمكان واحد يقيم فيه ، و يألفه ألفة مقيمة هو ما أعطاه ذلك الإحساس الفياض بالحرية ، لكن أيضا بالشجن . و هذه البيئة هي التي أثرت على طبع العربي إذ "للصحراء موسيقى ذات نغمة واحدة متكررة ، موسيقى عابسة ، رهيبة عظيمة ، فلا عجب أن ترى أهلها قد استولى عليهم نوع من انقباض النفس أو الكآبة أو الوجد ، أو ما شئت فسمه . و لا عجب أيضا أن يتغنى شعراؤها بنوع واحد من القول و نغمة واحدة ، لأن الصحراء توقع على نفوسهم صوتا واحدا ، فيشعرون –كما تلقوا – شعرا واحدا."[2] إذن للبيئة الطبيعية و البيئة الإجتماعية دور في تشكيل الذهنيات الإنسانية ، و هناك نظريات قائمة

---

[1] أحمد أمين ، المرجع السابق ، ص45.
[2] نفسه ، ص46.

على هذين العنصرين تفسر تشكل الطبائع و الأمزجة.[1] و هناك من يرى أن أهم ظاهرتين تميزان البيئة العربية هما الصحراء و الحرارة ، و هاتان الظاهرتان تفسران لنا في الحياة الروحية ظاهرتي الثبات (على التقاليد) و التكرار[2]. إن الصحراء "تفسر الشعور باللامحدود ، و باللانهائي ، و هو خاصة جوهرية في الفن الإسلامي ... و تفسر التكرار و هو خاصة جوهرية أيضا في الفن الإسلامي و في الشعر . و نضيف هنا أننا نستطيع أن نفسر في ضوئها كذلك نشأة الوحدة في العمل الفني ، الوحدة البسيطة أو المعقدة المتشابكة العناصر ، المستقلة عن غيرها من الوحدات ، التي لا يربطها سوى الإمتداد الزماني أو المكاني."[3] إن هذه العناصر يمكن ملاحظة تجلياتها في القصيدة الجاهلية ، ذلك أننا نشعر بوجودنا أمام نص لانهائي مفتوح على اتساع الأمكنة ، وعلى الإحساس الدائري بالعالم ، فالصحراء تعطي الإحساس لكائناتها بأنهم في دائرة كبيرة، لا امتداد مستقيم هناك ، و لكن التشابه المرعب ، و التكرار الرتيب للمناظر ، و من هنا نشأ ذلك الحس المتاهي عند شاعر الصحراء ، حتى إن امرأ القيس يشبه المكان بجوف الحمار الوحشي. يقول :

وَ وَادٍ كَجَوْفِ العِيرِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بِهِ الذِّئْبُ يَعْوِي كَالخَلِيعِ المُعَيِّلِ[4]

---

(1) يراجع في هذا الصدد : عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية للنقد العربي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر ، ط2 ، 1968 ، ص260.
(2) نفسه ، ص264.
(3) نفسه ، ص266.
(4) امرؤ القيس ، الديوان ، ضبطه و صححه مصطفى عبد الشافي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ص118.

و حتى بنية القصيدة الجاهلية تتشكل ضمن الدوائر كما يرى ذلك بعض النقاد فـ"هذا الإحساس بالدائرة الخالدة هو الذي انطبع في نفس العربي،فكانت كل وقفة له تحوطها دائرة ، و يتحرك فتتجدد وقفاته و تتجدد معها الدائرة ، فإذا بكل موقف له دائرتـه الخاصـة. و على هذا النحو كانت رحلة تتعدد فيها المواقف ، و لكل موقف إطار خاص يدور حوله ، أو لنقل كانت مجوعة من الأبيـات . و كان كل بيت دائرة مستقلة (وحدة) تتضمن موقفا بعينه (معنى أو شعورا أو صورة.)"[1] و هناك من النقاد من يذهب أبعد من ذلك عندما يربط بين النزعة التجريدية في الثقافة العربية شعرا و فنا ، وأثر الصحراء في ذلك ، و عوض ربط بنية القصيدة الجاهلية بالمكان كانعكاس جغرافي ، يتم الذهاب أبعد بطرح نظرية التشابه بين التشكيل الشعري للمكان في الشعر مع الفنون التشكيلية ، حيث يطرح مفهوم البعد الثالث ، و مفهوم التجاور ، بحيث لا تكون بنية القصيدة خطية ، و بذلك لا تطرح مسألة الوحدة العضوية و الموضوعية ، وهذا ضمن طرح واسع لمفهوم الصورة الشعرية يقدم مبادئ أساسية تجلو خصائص المنطق الفني الموجه للتعبير الشعري في التراث العربي "هذه المبادئ الفنية من مكانية النص الشعري ، و وحدة الوزن و القافية في القصيدة الواحدة ، و الوحدة البنائية لا العضوية ، و لا شخصية القصيدة و شخصية الغرض الشعري ، و الإرتباط الوثيق بالتراث الأدبي ، تعبيـرا عن فلسفة جمالية هي وليدة موقف

---

[1] عز الدين إسماعيل ، المرجع السابق ، ص264.

من الواقع و توجه فكريي و وجودي. "[1] و يؤكد هذا التوجه ما ذهب إليه كمال أبو ديب في تحليله للشعر الجاهلي ، عندما تعامل بطريقة الدوائر في دراسة هذا الشعر .

إذن للصحراء دورها في تحديد جمالية خاصة ميزت الحضارة العربية و الإسلامية، و أبدعت شكلا جماليا خاصا يتمثل في الميل إلى التجريد و التكرار و هذا ما نجده في فن الأرابيسك . بالإضافة إلى هذا نجد في مستوى السؤال الوجودي أن الصحراء هي مكان الغياب شبه الكلي للحياة . يقف فيها الكائن أمام العدم ، هذا العدم المحفز الذي يدفعه إلى غيابه الداخلي . إن المتأمل للصحراء يشعر بعجز الشعور الذي لا يجد موضوعاته و أشياءه ، هو المفرغ .إن النظر إلى الصحراء معناه النظر إلى الفراغ. إذ ليس هناك موضوع للنظر ، هناك النظر فقط في عزلته. الصحراء هي مكان المتخيل، و هي رحم الأحلام . إنها مكان الإنتظار ، و غياب الحدود و التخوم .

---

[1] ريتا عوض ، بنية القصيدة الجاهلية (الصورة الشعرية لدى امرئ القيس) ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1992 ، ص113 و للتوسع في هذه النقطة يراجع الفصل الثاني من الكتاب : رمزية الشعر الجاهلي ، الصورة المتكررة عنصر بنيوي في التراث الشعري

تقارب المكان في القصيدة الجاهلية ضمن مسار يعيد مساءلة المنجز النقدي العربي،و يحاول الإستفادة من تجارب مضيئة في قراءة الشعر الجاهلي ، ذهبت في العمق القصي لطبقاته الخفية ، و تجاوزت بعض الأحكام القيمية التي انغلقت داخل السياج الدوغمائي ، و لم تدرس الشعر إلا كأداة أو ذريعة لمظاهر أخرى ، فأغفلت البعد الوجودي فيه ، و طمست معالم تجربة نراها أوليـة و أساسية في فهم رؤية الإنسان الجاهلي للعالم .

و لا شك أن دراسة المكان في الشعر الجاهلي لا تعني فقط الوقوف على مظاهر البيئة كجغرافيا بسيطة بصمت الإنسان بميسمها ، و لكن التوغل فيه كتجربة تتجاوز المظهر السطـحي إلى العمق الوجـودي الذي يجعل من المكان بؤرة التوتر في حـركة الإنسـان ، و التجلي الهام لرؤيته لا كواقع فقـط و لكن كمتخيل ، إذ إن الشاعر الجاهلي يحمل صحراءه داخله ، حتى و لو عاش في الفردوس ، وحتى لغته تحمل هذا التجريد الذي يميز الصحـراء ، و الذي يمكن في ضوئه فهم القصيدة الجاهلية .

من هنا نرى أن تعامل الشاعر الجاهلي مع المكان نابع من تجربته الوجودية و رؤيته للعالم . فعندما نلاحظ أن ما كان يحرك الشاعر الجاهلي هو إحساسه بالهشاشة و الفناء و الزوال داخل التغير الذي يفعل فعله بقوة الزمن. و عندما يعيش في مكان متحرك برماله ، و غير مضياف ، ديدنه القسـاوة و الجدب و القحط ، لا شك أنه سيحاول تأكيد وجوده عبر عمليات تحويـل و ترحيل للمكان إلى اللغة ، و ترويضه في البيت الشعري لأنه المسكن

الرمزي للكائن . لهذا لابد من قراءة إشارية جديدة "تكشف الطبيعة التخييلية للمكان كما كشفت الطبيعة التخييلية للتجربة بأكملها . و من هذا المنظور لا يعود ثمة معنى للبحث عن المكان الجغرافي في وجوده الفعلي ، و تغدو التحديدات المكانية بجميع صورها مكونا من مكونات المكان من حيث هو تعبير عن الهاجس الجذري في الشعر الجاهلي الذي ينبثق في صور تجسد حس الثبات و الرسوخ و التأطير المحدد الدقيق منتصبة في وجه الزوالية و الهشاشة و التغيـر و التلاشي التي تولدها فاعلية الزمن في العالم . . ."[1]

الشاعر الجاهلي يواجه حس التلاشي بالإستناد على البحث في المكان عما يجسد الصلابة و الديمومة، و هو لهذا يحتفي في شعره بهذه الرغبة في التحول إلى حجر على لسان تميم بن مقبل :

مَا أَطْيَبَ العَيْشَ لَوْ أَنَّ الفَتَى حَجَرٌ تَنْبُو الحَوادِثُ عَنْهُ وَ هوَ مَلْمُومُ[2]

إن حس التشيؤ نابع من إدراك الإنسان الجاهلي لفعل التغير الذي هو صنيعة الزمن . لهذا لا يمكن فهم المكان في القصيدة الجاهلية دون ربطه بالزمان. "لذلك يصبح المكان و الإنسان محوري نبض الشعر الجاهلي بالحياة و بؤرة فيضه . المكان يجسد عبـور الزمـن عليـه و الإنسان يجسد عبور الزمن عليه. و لأن المكان والإنسان بعدان من أبعاد الزمان فقط فإننا لا نراهما إلا بوصفهما موضوعا للتغير ، فهما لا يتجليان إلا في لحظة التغير أو في عملية

---

(1) كمال أبو ديب ، الرؤى المقنعة ، نحو منهج بنيوي لدراسة الشعر الجاهلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1986 ، ص613

(2) أدونيس ، ديوان الشعر العربي ، الكتاب الأول ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1964 ، ص202

التغير ، هكذا يبرز المكان حين يكون طللا ، أو لحظة رحيل الجماعة عنه، و يبرز الإنسان حين يسجل التغير سماته عليه ، أي في حالة الشيب و الإنفصام عن الآخر."[1]

المكان عند الجاهلي رحال يتحرك في صيرورات لا تعرف الإنقطاع ، يتقاطع مع الزمن ليكون الإنسان الجاهلي لعبتهما ، في رحاهما الفاجعة يتحرك لينقذ عبوره السريع من النسيان بفعل التسمية "لأن الإجراء الأول للإنسان أمام واقعة مجهولة هو أن يسميها ، فما نجهله هو ما لا نستطيع تسميته"[2] . فالتسمية تنقل المجهول و تحوله إلى معلوم ، و تجذر تجربة الحضور عبر التفاصيل التي يولع بها الشاعر الجاهلي مقابل حالة الغياب . إن التسمية توجد المكان "إذ إن إطلاق الإسم معادل لعملية الخلق . فالأشياء لا توجد إلا حين يستوعبها الإدراك البشري ، و يتم ذلك حين يتدخل الوعي الإنساني لتسميتها ، فتدخل في سياق الوعي اللغوي للإنسان."[3] إن الشاعر الجاهلي يدرك أنه لا يملك المكان ، إذ هو يطارد مكانا مستحيلا ، لا يقيم إلا في رحيله ، و لا أثر له إلا في صلابة الحجر و الجبال لهذا يذكرها كثيرا، و يركز على الأماكن لينقذها من الإندثار ، و تنقذه من حس الإقتلاع ، و المنفى الكبير . و "تسمية الأماكن ليست من قبيل ما يسمى بولع الشاعر الجاهلي بالتفاصيل أو التزامه بما يطلق عليه اسم الواقعية، و ليست تطويلا بلا فائدة و ضربا من العي كما قال الباقلانـــي و النقد الأدبي لا يعنيه إن كانت تلك الأماكن قد وجدت في الواقع

---

(1) كمال أبو ديب ، المرجع السابق ، ص324

(2) Octavio Paz , l'arc et la lyre , tr Roger munier , Gallimard , 1965 , p33

(3) ريتا عوض ، المرجع السابق ، ص189

أو لم توجد ، لأن الشاعر يسبغ عليها دلالات جديدة ، فيكون اختيار اسم بعينه أو تحديد مكان أمرا ذا دلالة."[1] لهذا نفاجأ عندما نجد الشاعر الجاهلي يميل إلى إيراد أسماء الأماكن و المواضع و الإلحاح عليها ، و وصفها وصفا دقيقا ، إذ هي المعالم التي تثبت علاقته مع فضاء ما ، و هي ما يبقى له بعد أن تندثر علاقات الحيوية و الإمتلاء .

واجه الشاعر الجاهلي المكان/الزمان بدفق الحيوية ، وحمله إلى قصيدته بكائناته و متاهاته ، ورأى في الفروسية و البطولة و الكتابة و الوشم على الجسد و الحجارة، وفي الطلل المرتبط بذكرى امتلاء آل إلى فراغ تحرسه الصحراء ، هذه الساهرة على حوار الشاعر مع قساوتها و حنانها ، مع عداوتها و حبها . رأى في كل هذا وسيلة الصمود في وجه الإندثار الذي يتهدده . لهذا نجد أن "للمكان عند الشاعر الجاهلي وجهان : وجه يجذب ، ففي المكان وحده ترتسم تحققات الفروسية و أبعاد الفارس . و وجه يخيف ، إذ من المكان تأتي مفاجآت السقوط."[2] فالمكان ليس معطى ثابتا ، و ليس فضاء متجانسا ، لكنه منصهر في الحالات النفسية للشاعر الذي يلتقط أشياء المكان في حركتها . يحاول أن يحركها هو ، قبل أن تتحرك بقوة التغير ، القوة الغفل ، المجهولة . هكذا يعارض الزمن الأفقي الحدثي بزمنه العمودي النفسي . و في هذا ما يضيئنا لكي نفهم الواقع و معنى الحياة ، عنده ، بشكل أفضل"[3] فهو عبر اللغة ينقذ المكان كلحظة ، أو كومضة سريعة

---

(1) ريتا عوض ، المرجع السابق ، الصفحة نفسها
(2) أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1979
(3) أدونيس ، كلام البدايات ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1989

في حالات التغير ، مثلما تحفظ لنا الصور الفوتوغرافية ذاكرة الأمـــاكن في لحظة ثابتـــة ، و تنقذها من الإندثار .

لكن يغلب على استحضار المكان في الشعر الجاهلي ذلك الميل إلى تصويره في حالات الجدب فالشاعر "لا يعرف حاضر الحيوية إطلاقا ، و لا يعرف المكان و هو في لحظة ازدهاره و خصبه بل يعرفه فقط حين يتحول هذا الإزدهار و الخصب إلى ماض . الإزدهار و الخصب حالة للمكان ، لكن الشعر لا يرصد هذه الحالة في حضورها ، بل في غيابها فقط أو منفصلة عن الإنسان (حين تسكن الحيوانات المكان المهجور و يملأه النبات) ."[1]

إن المكان بعد خلوه من البشر ، مرادف ، في نظرة الجاهلي ، للوحشة، و معاكس لمكان الألفة . فما يعطي له حيويته هو ارتباطه بالذات الإنسانية . بذلك نجد أن المكان الموحش يدل على حالة الطبيعة كما يحددها "ليفي ستراوس"، و هو المكان المهدد ، المجدب، و مصدر الخوف و المخاطرة ، و أشياؤه تؤكد ذلك . و نجد أن المكان الأليف يدل على حالة الثقافة ، و هو المكان المسكون بالبشر، خاصة المرأة، إذ حضورها مرتبط بالخصب و النماء ، كما أنه مرتبط بوجود القبيلة الحامية التي تعطي للإنسان الأمان .

إن الشاعر الجاهلي عندما يقف على الطلل فما يتحسر عليه هو غياب البعد الثقافي (الحضاري) عن المكان مجسدا في الإنسان . لهذا يستحضر الرموز التي تدل عليه

---

[1] كمال أبو ديب ، المرجع السابق ، ص324

كالوشي و الوشم و الكتابة و الآثار الباقية كعلامات حضارية . و هو في تجربة الطلل كأنما يعلن أن الحضاري مهما كان ، ينتهي بفسح المجال للطبيعي الذي ينتصر عليه . و القوى الموجودة فيه أقوى من عناصر الحضارة التي يحملها الإنسان،و التي تهدد صنيعه باستمرار . فالصحراء تتسع و تلتهم الإنسان و إبداعه . كل شيء يغرق في الرمل ، لهذا كي ينقذ الجاهلي وجوده فهو يفعل ذلك بقوة الكلمة كفعل سحري ، فهي تعويذته ضد إحساس الضياع و الإختفاء . نلاحظ أيضا أن مغامرة الإنسان في المكان الموحش ترادف نوعا من تجربة التأهيل للإنتصار على النفس ، و امتحانها . فهي تجربة ذهاب في المجهول ، و خروج من الفضاء الأليف إلى فضاء الوحشة مع كل ما يصاحب ذلك من أخطار للوصول إلى استحقاق الوجود بجدارة . و تجربة الرحلة في القصيدة الجاهلية توضح ذلك .

لابد من تأمل تجربة الشاعر مع الصحراء في ذلك البعد الذي يجعل الصحراء كتابة.الجاهلي لا يكتب على الورق ، إنه يدخل الصحراء ، ينكتب فيها ، يدون في أشيائها متاهه ، و يجازف بالمعنى . هو لا يقول ، إنه يحيا . يحمي ذاته من العدم ، و يتوحد مع الحيوية المتوحشة، و مع القسوة الصارخة . لهذا نصه لا يباغت الآتي ، لا يستشرف ، لكنه يحن كأنه فقد مستمر ، توحد فجيعي مع ما يتحول ، مع الصيرورة التي لا تنتهي من التشكل ، مع الإشتغال المقيم للرمل و هو يرقص معانقا الريح . و مقولة هيراقليطس : نحن لا نعبر النهر مرتين . يقولها الجاهلي بشكل آخر : نحن لا نعبر الرمل مرتين .

هنا تدفع الصحراء الجاهلي إلى تلك النقطة المتحولة : المركز و الهاوية ، و تدخله في الدائرة المغلقة للتكرار الأبدي . كأن الجاهلي يدخل في لحظة الأبدية خارج الزمن المدمر ، و المكان المتحول . فـ"الصحراء ليست أيضا لا الزمان ، و لا الفضاء ، و لكن فضاء بلا مكان و زمان . بلا حدوث (engendrement). هناك ، يمكن فقط أن نتوه ، و الزمان الذي يمر لا يترك شيئا وراءه ، إنه زمان بلا ماض، و بلا حاضر ، زمان وعد ليس واقعيا إلا في فراغ السماء و قحط أرض عارية حيث الإنسان ليس أبدا هناك ، لكن دائما في الخارج . إن الصحراء ، هي هذا الخارج ، حيث لا يمكن أن نقيم ، بما أن الوجود فيها هو دوما الوجود مسبقا في الخارج."[1] و بذلك تكون "الكتابة هي لحظة الصحراء كلحظة انفصال."[2] فالإنسان الجاهلي لكي يتجاوز وطأة الزمن، و وحشة المكان الذي هو بعد من أبعاد الزمان ينفصل عنهما مشكلا في المتخيل الشعري زمكان آخر يستحضر فيه بتكثيف عميق رؤيته الممجدة للحياة و الفناء، يحاول جعل النهائي لا نهائيا ، و الآتي مطلقا ، من خلال مبدأ اللذة ، و إغراق الحواس في متع الحياة . لذلك نجد أن القصيدة الجاهلية تبدأ غالبا بالطلل لتصور مآل كل رموز الحياة الفانية . ثم ينتقل إلى تصوير الحيوية سواء عن طريق وصف الرحلة أو الصيد أو أشكال أخرى من الإمتلاء ، لتخلص عادة إلى تأكيد الرؤيا الفنائية في الأخير .

---

(1) Maurice Blanchot , le livre a venir , ed Gallimard , Paris , 1995 , p111

(2) Jaques Derrida , l'écriture et la différence , ed Seuil , 1967 , p104

إن ما يحرك الشاعر الجاهلي إحساس عميق و مرهف برعب التلاشي و الزوال ، هو المتنقل في رمل الصحراء ، و ليل الشعر ، لا يجد إلا ماضيه ليسكنه لأنه أبْدَهُ في البيت الرمزي . أما الحاضر فهو انهيار فاجع ، و المستقبل مجهول لا يؤمن به ، خاصة عندما نعلم أن الجاهلي كان لا يملك إدراكا ميتافيزيقيا للعالم . لهذا كان يقوم بما يسميه أدونيس "التعالي الأرضي" إذ "ليس له غير الأرض –يخلص و يخضع لإيقاعها . و الإخلاص للأرض دخول في العمل و الحركة : فهو فروسية و بطولة ، من جهة، و هو، من جهة ثانية ، يفترض الإتجاه للخارج لفهمه و السيطرة عليه . الصحراء هنا هي الخارج."[1] فالشاعر الجاهلي لا يهرب من الطبيعة إلى عالم غيبي أو مثالي ، و لكن يعجن نفسه بها ، و يتوحد مع تحولاتها ، منتبها إلى عناصر البقاء ، إنه ينصهر في أفق البحث عن شحن لوجوده في الطبيعة بالإمتلاء و الحيوية ، إذن "يبدو الولع بالمكان و تأطيره و إبراز حدوده تجسيدا لهاجس مواجهة الزمن و فاعليته التدميرية التي تعفو و تمحو و تلغي . و يتبلور هذا الهاجس في النص في خلق نقيض للإندثار و الإمحاء يحدث توازنا مضادا لفاعلية الزمن عن طريق الإبراز الناصع للمكان في حلة من الثبات و الصلابة و الديمومة و الوجود الجغرافي الذي يعجز الزمن عن إلغائه لأنه صلب أولا ، و لأنه مرتبط بالإنسان ثانيا (بقبيلة أو امرأة محددة) ، أي أن هذا الهاجس يتجلى في تثبيت المكان كحركة مقاومة لمحوه و إلغائه من قبل الزمن العابر المدمر."[2]

---

(1) أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، ص14-15
(2) كمال أبو ديب ، المرجع السابق ، ص421

الفصل الثالث

المكان الطللي

بين جدل الحضور و الغياب

الـــدلالات الـــلـــغـــويـــة للـــطـــلـــل

يعرف ابن منظور الطلل في "لسان العرب" فيقول : "الطّلل : ما شخص من آثار الديار ، والرسم ما كان لاحقا بالأرض . و طلل الدار يقال إنه موضع من صحنها يهيّأ لمجلس أهلها . و طلل الدار كالدكّانة يجلس عليها . و الإطلال : الإشراف على الشيء . تطالّ : أي مدّ عنقه ينظر إلى الشيء يبعد عنـه . و طلل السفينة : جلالها (جلال السفينة = الشراع) . و في حديث أبي بكر أنه كان يصلي على أطلال السفينة ، هي جمع طلل و يريد بها شراعها ."[1]

إن المعاني اللغوية تحيلنا على البروز و الظهور و الإشراف ، مما يتيح للطلل البقاء رغم عاديات الزمن ، ثم هو يدل أيضا على مكان اجتماع الأهل للأكل والمسامرة ، و من دلالته أيضا الحصير أي مكان الألفة ، و ما يبقى في الذاكرة ، إذ أن استحضار المكان يتم عبر الحواس التي تنشطها الذاكرة بطريقة التداعي ، و نحن لا نتذكر المكان بعد أن نهجر منه و نعود إليه فارغا ، لكن نربطه بالذين نحبهم ، لأن البيوت تموت ، إذا غاب سكانها . وحتى دلالة (جلال السفينة أو شراعها) فهو أعلاها وأظهرها ، و بذلك هو ما يمكن رؤيته حتى بعد أن تبتعد . و دلالة الأطلال تظهر الشاعر كأنه يتأمل رحيل الظاعنين ، مادّا عنقه بالحسرة والخوف من هذا الرحيل .

---

(1) ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1994 ، ص406-407.

الطلل في النقد الأدبي العربي القديم

لم تستأثر ظاهرة الطلل في النقد العربي القديم بوقفة خاصة متأمّلة ، ولكن إيرادها كان يندرج ضمن الحديث عن مواضيع أخرى ، كالكلام الفني على ابتداءات الأشعار بعامة ، أو بناء القصيدة بأكملها .

يقول ابن قتيبة : "سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيدة إنما ابتدأ فيه بذكر الديار و الدمن و الآثار فبكى و شكا ، و خاطب الربع و استوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها ، إذ كانت نازلة العمد في الحلول و الظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر ، لانتقالهم من ماء إلى ماء و انتجاعهم الكلأ ، و تتبعهم مساقط الغيث حيث كان ، ثم وصل ذلك بالنسيب . . . "[1]

إن رأي ابن قتيبة و إن كان يندرج ضمن اهتمامه بصياغة منهج عام لقصيدة المدح بصفة خاصة ، و التي يرى أنها تتكون من ثلاثة أقسام : المقدمة ثم الرحلة ثم الموضوع الأساسي و هو المدح ، إلا أن أهميته تكمن في كونه يجعل سبب الابتداء بذكر الديار هو المقتضى النفسي الذي يدفع الشاعر إلى تذكر الراحلين والحسرة على الماضي الجميل الذي يعيد تركيبه عبر الذاكرة بشجن .

و يعلّل ابن رشيق سبب الابتداء بذكر الديار بقوله : " كانوا قديما أصحاب خيام ينتقلون من موضع إلى آخر ، فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار ، فتلك ديارهم ،

---

[1] ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء ، تحقيق محمد أحمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، 1966 ، ج1 ، ص10-15.

و ليست كأبنية الحضر ، فلا معنى لذكر الحضري الديار إلا مجازا ، لأن الحاضرة لا تنسفها الرياح ، و لا يمحوها المطر ، إلا أن يكون ذلك بعد زمان طويل لا يمكن أن يعيشه أحد من أهل الجيل."[1]

وما يستوقفنا في رأي ابن رشيق هو ربطه لظاهرة الطلل بحياة الإنسان الجاهلي ونمط عيشه ، المبني على الترحال و عدم الاستقرار ، و يحاول أن يبين أن أهل الحضر لا يحتاجون لمثل هذه الوقفة ، و هو هنا يواصل بشكل ما رأي ابن قتيبة الذي فرق بين نازلة العمد و نازلة المدر،و هو إذ يفعل هذا إنما يتعامل مع ظاهرة الطلل في مستواها السطحي ، ولا يتعمق في أبعادها المرتبطة بنزوع الإنسان إلى التعلق بالأماكن التي تحمل ماضيه و ذاكرته، و هذا ما أثبتته الدراسات الحديثة التي حللت المكان .

من هنا نلاحظ أن المكان الطللي في نظرة النقاد القدامى ارتبط من جانب بتقاليد بناء القصيدة الكلاسيكية ، و من جهة أخرى بنظام حياة الترحال الذي كان يتصف به الإنسان الجاهلي . لكن العمق الوجودي لهذه التجربة لا نجد له ذكرا ، لأن همّ هؤلاء النقاد كان منصبا على تقعيد الشعر و وضع عموده أكثر من انصبابه على التجربة الشعرية في أبعادها العميقة.

---

[1] ابن الرشيق ، العمدة ، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط5 ، 1981 ، ص226.

الـطـلـل فـي الـنـقـد الـحديـث

استوقفت ظاهرة الطلل الباحثين و النقاد المعاصرين ، و إن تناولوها من مواقع مختلفة . فأدرجها بعضهم ضمن النظرية القديمة التي تعتبرها مجرد مقدمة في بناء القصيدة الجاهلية والتقليدية . يقول بروكلمان " القصيدة الجاهلية المؤلفة على نظام دقيق ينبغي استهلالها بالنسيب و الحنين إلى الحبيبة النائية ، ذلك الحنين يعتري الشاعر عند رؤيته أطلالها الداثرة و هو راكب في القفار."[1] فهو هنا لم تستوقفه ظاهرة الوقوف على الأطلال ، و إنما تحدث عنها في ضوء كلامه على القصيدة ، و بذلك تبقى ملاحظته غير ذات قيمة متميزة .

و من آراء المستشرقين الملفتة للانتباه ، و التي تعتبر فاتحة لتعامل جديد مع الشعر القديم ، و ربطه ، بالرؤية الفلسفية ، نجد رأي المستشرق الألماني فالتر براونه الذي نشر مقالة بعنوان " الوجودية في الجاهلية سنة 1963"[2] ، حيث خصّ ظاهرة الطلل بوقفة ذكية ، و نقد آراء القدامى ، خاصة ابن قتيبة الذي ربط المقدمة الطللية بحاجة الشاعر ليميل نحوه القلوب ، و وضح أن " القطع التي تطالعنا في صدور القصائد الجاهلية ليست وسيلة إلى غاية أبعد منها ، و إنما هي غاية في نفسها"[3]

---

(1) كارل بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، ترجمة عبد الحليم النجار ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، 1950 ، ج1 ، ص59.
(2) فالتر براونه ، الوجودية في الجاهلية ، مجلة المعرفة السورية ، السنة 2 ، العدد4 ، حزيران ، 1963.
(3) المرجع نفسه ، ص161-165.

وهو بذلك يعتبر من الأوائل الذين خصّوا ظاهرة الطلل باستقلاليتها ، وحاول أن يربطها برؤيا الشاعر الجاهلي للوجود ، و أنه من خلالها يكتنه سرا ما مفلتا في عمق العلاقة المتوترة بين الإنسان الجاهلي ومصيره التراجيدي . و هو يرى أن هذه المقدمة الطللية تتمحور حول فكرة واحدة هي " اختبار القضاء و الفناء و التناهي "[1] و قد استنتج هذه الفكرة من ترداد الشاعر الجاهلي لعبارات مثل " عفت الديار ، درست الدمن ، امحت الرسوم ، الحياة تفنى تحت جبر القضاء و ظلم المنية ، الموت القريب ، تحت صروف الدهر العاتي ، وما أرهب الحياة"[2]،و هذا ما يفسد الإحساس الفجيعي للشاعر الجاهلي تحت عبء التهديد المستمر بالفناء و الزوال ، و الهشاشة التي تسكنه ، ممّا دفعه إلى الرغبة في تجديدها و لو بعبثية،لهذا ينتقل في أغلب الأحيان من وصف الطلل إلى الرحلة . يشير براونه إلى " أن الشاعر الجاهلي ، هو رجل مجدد فإنه بعد ما نظر إلى تهديد الوجود بجرأة أكيدة ، اكتسب نشاطا جديدا ، عزما قويا . إن العزم على الحياة و العمل ، ليس ممكنا إلا إذا أدرك الإنسان أن وجوده محدود متناه و أن كل إمكانات العمل تقع في هذه الحدود . و الإنسان ملزم بتحقيق هذه الإمكانات ، هذا هو ما أراه في أبيات القدماء ، ولذلك أعتقد أن هذا الشعر المهدد بالنسيان ، شاهد على ما يحرك تاريخ الإنسان."[3]

(1) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
(2) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
(3) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

إن الشاعر الجاهلي لا يستسلم لعنف الوجود ، و لا يذهب في التشاؤم ، و لكنه يتحدّى شرطه و ينغمس في الحياة بحيويتها ، و يستأنف الرحلة .

كان لوجهة النظر هذه صداها عند بعض النقاد العرب المحدثين ، فقد حاول عز الدين اسماعيل في إطار منهجه النفسي أن يعيد عرض آراء المستشرق براونه ، إذ يوجه هو أيضا نقدا لابن قتيبة ، إذ يرى أن المقدمة الطللية ليست موجهة إلى الخارج ، و إنما هي توغل في الدخيلة النفسية للشاعر ، و ذهاب في الخلوة إليها ، و تأمل في الحياة و الموت . يقول : " إن قطعة النسيب التي كانت تتصدر القصيدة الجاهلية ، كانت تقوم على عنصرين أساسين هما : الوقوف على الأطلال ، و ذكر المحبوب ، و أن الشاعر لم يجمع بينهما عبثا و اعتباطا في موقف واحد ، أو صورة واحدة ، بل جمع بينها ليرمز إلى الحياة و الموت. "[1] فهو هنا يدخل من خلال علاقة الرجل بالمرأة التي نظر إليها الشاعر الجاهلي باعتبارها سرّ الحياة و استمرارها ، البعد الوجودي لرؤية الشاعر الجاهلي للحياة و الموت : الطلل كموت / المرأة كحياة . و هو يذهب أبعد من ذلك عندما ينظر إلى مقدمة النسيب في القصيدة الجاهلية ، بصفة خاصة على أنها كانت تعبيرا عن أزمة الإنسان في ذلك العصر،عن موقفه من الكون و خوفه من المجهول. "[2] فهو يدعو إلى النظر إلى المقدمة الطللية و البحث فيها خاصة و اكتناه البعد

---

[1] د. عز الدين اسماعيل ، القصيدة الجاهلية ، مجلة الشعر ، العدد 2 ، السنة 1 ، القاهرة ، 1964.
[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

العميق من خلالها ، لعلاقة الشاعر بالوجود ، و هذه النظرة لا تختلف كثيرا عن رأي براونه .

يأتي بعد هذه الآراء رأي له أهميته الخاصة من حيث إفراده مقدمة القصيدة الجاهلية ، و مقدمة الأطلال في القصيدة الجاهلية بدراسات مستقلة[1]، إذ رفض التفسيرات السابقة ، و حاول أن يفهم هذه المقدمات في ضوء نمط العيش الذي كان يطبع حياة القبيلة التي تتميز بالبساطة ، و الحركة ، لأنها مجتمع صيد و تجارة و غزو و ذلك ما يساعد على توفر أوقات الفراغ فيها .

" لم تكن حياة القبيلة في داخل حماها حياة معقدة، و إنما كانت حياة . بسيطة قليلة الأعباء و التكاليف . فهي حياة مرتبطة بالطبيعة ارتباطا مباشرا تعتمد عليها اعتمادا أساسيا ، وتنحصر أخلاق العيش فيها في الرعي و الصيد و الغزو و شيء يسير من التجارة ، و من هنا لم يكن سكان البادية القدماء في مجموعهم، مشغولين بالحياة شغلا يملأ عليهم كل أوقاتهم ، وإنما كانت حياتهم تتخللها أوقات فراغ كانت تطول في بعض الأحيان"[2]

---

(1) د. يوسف خليف ، مقدمة القصيدة الجاهلية ، محاولة لتفسيرها ، مجلة المجلة ، العدد98 ، فبراير 1965.
- مقدمة الأطلال في القصيدة الجاهلية ، دراسة موضوعية و فنية ، مجلة المجلة ، العدد1000 ، أبريل 1965.
- ثم جمعت هاتان الدراستان في كتابه "دراسات في الشعر الجاهلي " ، دار غريب ، القاهرة ، مصر ، بدون تاريخ .
- الأولى من ص115- 120 ، و الثانية من ص121-144 بالإضافة إلى مقالة أخرى ، صورة أخرى من المقدمات الجاهلية من 145-170.

(2) يوسف خليف ، دراسات في الشعر الجاهلي ، ص110.

إن الباحث يوسف خليف يؤكد أن الطابع الرتيب لحياة الجاهلي ، و المكرر في وسط الصحراء القاسية ، و طريقة معيشته جعلت وقت الفراغ كبيـــرا ، و لابد من أن يملأ "و حددّت ظروف البيئة و الحضارة في المجتمع الجاهلي وسائل حل هذه المشكلة مشكلة الفراغ في ثلاثة اتجاهات أساسية : الخروج إلى الصحراء للرحلة أو الصيد ، و الالتقاء بالرفاق لشرب الخمر أو لعب الميسر ، و السعي خلف المرأة طلبا للحب والغزل"[1]. لكن هذه المرأة سرعان ما يغير أهلها مضاربهم بحثا عن الماء و الكلأ ، و عن مراعي خصيبة مّما يدفعهم للرحيل ، مخلفين حرقة كبيرة في قلب العشاق ، و "على هذه الصورة كانت البداية الطبيعية لهذه الظاهرة في المجتّمع الجاهلي ، و من هذه البداية استّلهم الشاعر الأول المجهول المقدمة الطللية الأولى في الشعر العربي، و هي مقدمة ضاعت كما ضاعت أولية هذا الشعر"[2]. إذن للرحيل المستّمر ، و بقاء الآثار فقط ، دوره في نشأة المقدمة الطللية ، و للمرأة كمحفّز حيوي دورها أيضا .

و الصورة العامة للمقدمة الطللية أنها "تدور عادة حول الحديث عن الأطلال أطلال ديار الحبيبة الراحلة ، التي عفت و أقفرت بعد رحيلها ، و ما يراه صاحبها فيها عن آثار الحياة الماضية التي كانت تدّب فيها أيام كانت

---

(1) المرجع السابق ، الصفحة نفسها ..
(2) المرجع نفسه ، ص113.

آهلة بأصحابها ، قبل أن تتحول بعدهم إلى مجرد أطلال مقفرة موحشة ، تسعى عليها الرمال فتحجبها و تخفي معالمها ، وتهب عليها الرياح فتكشفها و تبدي رسومها ، و أسراب الحيوان الوحشي تسرح في ساحاتها آمنة مطمئنة ، حيث لا إنسان يفزعها أو يثيرها"[1] . و في أثناء ذلك يتذكر الشاعر صاحبته البعيدة النائية ، فيصف جمالها و حسنها ، ويستعيد إلى خياله ذكرياته معها ، فيحن إليها ، وي تحسّر على أيامه معها ، و يصور حبه وغرامه ، و آلامه و أحزانه ، و يأسه و حرمانه ، فيذرف الدموع و يسفح العبرات.

و يرى يوسف خليف أن المقدمة الطللية تمثل القسم الذاتي في القصيدة الجاهلية التي دارت في فلك القبيلة عبر ظاهرة العقد الفني بين الشاعر الجاهلي و قبيلته . إذ تنقسم القصيدة في تصوره إلى قسمين أساسيين : " قسم ذاتي يتحدث فيه الشاعر عن نفسه ، و يصور فيه عواطفه و مشاعره و انفعالاته ، من وصف الرحلة و الصحراء ، و القسم الآخر غيري يتحدث فيه الشاعر عن قبيلته وفاءا بهذا العقد الفني بينه و بينها ، أو يعرض فيه للمدح أو الاعتذار على نحو ما نرى عند محترفي المدح وهواته من أمثال النابغة و الأعشى و زهير "[2]،و هو يلاحظ أن التقاليد الفنية أتاحت

---

(1) المرجع السابق ، ص125.
(2) المرجع نفسه ، ص117.

للشاعر الجاهلي ، من خلال المقدمة الطللية ، وما يتصل بها من وصف الرحلة و الصحراء ، هامشا ليفرغ إلى نفسه ، و يحقق وجوده الضائع في زحمة الالتزامات القبلية ، دون أن يخل بالعقد الفني بينه و بين قبيلته ، لذلك حرص عليها الشعراء .

و يميز يوسف خليف بين المقدمة الطللية ، و مقدمات الغزل ، أو الفروسية أو غيرها . . .[1] و قد مرّت المقدمة الطللية من وجهة نظره دائما بثلاث مراحل هي مرحلة التأسيس ، و مرحلة الصقل و التجويد ، و المرحلة التقليدية.[2]

و يلاحظ أن هذا التقسيم أخذ بعين الاعتبار الشكل الفني للمقدمة بمعزل عن علاقته بالمضمون ، مما جعل هذه النظرة تكون سطحية ، كما لاحظ ذلك بعض النقاد[3] ، لكن الملاحظة الجديرة بالاهتمام هي أنه رغم كل ما يمكن أن يقال عن تصورات يوسف خليف ، إلا أنه ركز في طرحه على الجانب الاجتماعي و أثره في نشأة التقاليد الفنية ، و أيضا مشكلة المكان الصحراوي الذي كان يعيش فيه الجاهلي و الذي نتج عنه مشكل الفراغ ، مما دفع الشاعر الجاهلي إلى أن يتحايل في بناء قصيدته فيكون له جزؤه

(1) المرجع السابق ، ص145-170 ، صورة أخرى من المقدمة الجاهلية .
(2) المرجع نفسه ، ص145-144.
(3) سعد حسن كموني ، الطلل في النص العربي ، دار المنتخب العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1999 ، ص32.

الشخصي(الذاتي) و الجزء الخاص بالقبيلة. لكن ربط بنية الشعر الجاهلي كله بالفراغ و حسّ الضياع يعتبر مبالغا فيه ، و إنقاصا من عمق نظرة الإنسان الجاهلي ، إذ نجد يوسف خليف يقول : " و معنى هذا أن ارتباط حديث الحياة بحديث الموت الذي يشكل تناقضا ظاهريا في بعض قصائد الشعر الجاهلي ، إنما هو في حقيقة أمره نتيجة طبيعية للإحساس بالضياع."[1]

و يقول : "فهذا القسم الذاتي من القصيدة الجاهلية : مقدماته باتجاهاتها المتعددة ، و ما يتصل بها من حديث الصحراء دائما هو ، في حقيقة أمره محاولة لإثبات وجود الشاعر الجاهلي أمام مشكلة الفراغ في حياته.[2]

كما أن التمييز بين المقدمة الطللية و المقدمات الأخرى يبقى تمييزا يمكن مناقشته ، لأن كل المقدمات تنبني على الروح الطللية ، حتى و إن لم تذكرها بشكل مباشر.

نجد أن تلميذ يوسف خليف ، حسين عطوان يسير في كتابه " مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي[3] على خطى أستاذه ، فيعطي التقسيمات نفسها للمقدمة الطللية و سائر المقدمات ، و لا يأتي بجديد .

---

(1) يوسف خليف ، المرجع السابق ، ص157.
(2) المرجع نفسه ، ص119.
(3) حسين عطوان ، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، 1970.

إلا أن الباحث يوسف اليوسف يبدي بعده رأيا متميزا في الظاهرة الطللية ، إذ يراها " تجسد برهة التحول من الماضي إلى المستقبل ، إذ هي تختزن الماضي كنقيض مباشر للحاضر ، و مطابق صميمي للمستقبل المأمول. "[1]

و يرى أيضا أن "عقدة العقم في الطبيعة و الحضارة و الإنسان ككائن متوالد هي أسس الطللية و نواتها التي تتمحور حولها و تتنامى بالانبثاق عنها. "[2]

فالحاضر هو العقيم و هو سبب الذكرى ، و الماضي هو الممثل للخصب و الحيوية ، و يصل يوسف اليوسف بملاحظاته إلى درجة المبالغة حيث يعطي للقهر الجنسي دورا أساسيا ، إذ يقول : " عبر الموقف الطللي يحتج الشاعر الجاهلي على تقليد يحظر عليه إتيان الفعل الجنسي ، بل يكبح سلوكاته الجنسية بكافة قوى القمع الممكنة و ينطوي احتجاجه ، انطواء إضماريا على حجة منطقية مستقاة من المعاش ، مفادها أن هذا القهر الجنسي لا يشبه إلا قهر الطبيعة للحضارة .و أن مآل العرق إلى الاندثار كالطلل تماما ما استمر هذا الحظر على العشق. "[3]

---

(1) يوسف اليوسف ، مقالات في الشعر الجاهلي ، دار الحقائق ، بيروت ، ديوان المطبوعات الجانعية ، الجزائر ، 1980 ، ص134-135.
(2) المرجع السابق ، ص141.
(3) نفسه ، ص142.

و نحن نعرف أن العصر الجاهلي عرف علاقات كلها حرية و انطلاق مع المرأة ، و من هنا لا يمكن أن نبني على هذه الملاحظة طرحا دقيقا ، إلا إذا أخذنا بعض النماذج الممثلة له . و قد بلغ الأمر بالشاعر الجاهلي إلى درجة أنه نظر إلى المرأة باعتبارها تكتنز طاقة سحرية . و لا بد من الإشارة إلى أن العرب "يميزون بين الحب و الجنس أو الاشتهاء الجنسي ، فالحب لا ينطوي على تعلّق بالجسد ، إنما هو توق إلى المجهول ، فاللقاء بين الحبيبين يفسد الحب ، لذا ترى العاشق الحقيقي ، إذا ما بانت حبيبته تصبح أكثر جمالا و أرقى بهاء في مخيلته ، و إذا ما التقاها صدمت الصورة العيانية ذلك المثال."[1]

نأتي بعد هذه النظرة إلى تصور آخر لناقد مهم هو مصطفى ناصف ، ففي إطار منهجه الذي يستقي من علم النفس و التحليل الأسطوري تفسيراته ، يرى هذا الناقد أن ظاهرة الوقوف على الطلل ليست فردية و لكنها جماعية، "ليس هذا الفن - إذن - ضربا من الشعور الفردي الذي يعول في شرحه على بعض الظروف الخاصة بشاعر من الشعراء . وإنما نحن بإزاء ضرب من الطقوس أو الشعائر التي يؤديها المجتمع أو تصدر عن عقل جماعي."[2]

---

[1] سعد حسن كموني ، المرجع السابق ، ص37.

[2] مصطفى ناصف ، قراءة ثانية لشعرنا القديم ، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1981 ، ص53.

وهو هنا تحركه آراء يونغ في اللاشعور الجمعي ، حيث لا يبدو الإبداع تعبيرا ، عن الذات الفردية فقط، و لكن تجليا من تجليات الذات الجماعية ، التي تعبر عن نفسها بطريقة الرموز ، و هو يواصل في مكان آخر "و لذلك يجب ألا يغيب عن الذهن أن الأطلال – و الشعر الجاهلي كله – يثير التأمل في معنى الانتماء و سلطان اللاشعور الجمعي، فالشاعر الجاهلي لا يتصور الفن عملا فرديا بل يتصوره نوعا من النبوغ في تمثل أحلام المجتمع و مخاوفه وآماله "[1] ، و هذا الرأي على وجاهته ، يبالغ في الإعلاء من البعد الجماعي على حساب التجربة الفردية ، و يحاول أن يجد مسوّغا لما نجده في الشعر الجاهلي من تشابه و تكرار بين التجارب ، بفكرة اللاشعور الجماعي الذي يبدع تقاليد فنية و جمالية تعتبر "نداء المجتمع لنفسه أو نداء فرد تقمص روح المجتمع بحذق و مهارة "[2] ، و هو يرى هذه المسألة في الطلل فـ " كل شاعر يذكر الدمن و الأطلال و الرسوم و هي بقايا الماضي "[3] ، و هو بذلك يعلي من شأن التذكر و الذاكرة ، باعتبارها وسيلة إنقاذ الوجود المهدد بالمحو ، فبواسطة الذاكرة يبعث الشاعر الحياة في المكان و ينقذ الماضي بإحيائه ، و لكن هذا غير حقيقي ، فالشاعر حينما ينهض لكي يتذكر

---

(1) المرجع السابق ، ص53-54.
(2) المرجع نفسه ، ص53.
(3) المرجع نفسه ، ص55.

الأطلال يجد الماضي حيا لا يزول[1] ، و يجسد انبعاث الحياة في الطلل من خلال رموز : 1) الوشم .

2) الكتابة الباقية على الحجر .

3) الظباء و الأطلاء التي انتشرت في الطلل

4) السيول و الريح[2]

و يذهب مصطفى ناصف بعيدا في تأويله عندما يربط ذكر الأماكن في الطلل بفكرة تعويذها من الشر،"إن الشاعر يبدو كأنه يعوّذ الأماكن من الشر. ذكر الأماكن ضرب من الرقي و إلحاح الشاعر عليها يمكن أن يفهم على أنه نوع من توقي فكرة الشر."[3]

و يستمر في تحليل بعض الرموز في ضوء منهجه الذي يجمع بين القراءة الأسطورية و الرمزية ، فيرى أن ما يعده الشاعر طللا يصبح بعد قليل ظعائن تمشي و تتحرك و تلم بمواضيع معينة ، فالظعائن مظهر الحياة الجديدة تسير و كأنها ولدت من الطلل نفسه ، فالطلل أشبه بفكرة الأم الولود التي ينبثق عنها أبناء كثيرون[4] ، أما عن تشبيه الظعائن بالسفن فيرى مصطفى ناصف أنه ضرب من الرؤى الجماعية التي تدل على مخاوف الجماعة

---

(1) المرجع السابق ، ص56.
(2) المرجع نفسه ، ص59.
(3) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
(4) المرجع نفسه ، ص61-64.

و آمالها حين تفكر في الانتقال من طور إلى آخر في الحياة."[1] و هو يرفض تفسيرها بصفتها تشبيها بسيطا لعظمها . و لمصطفى ناصف رأي طريف عندما يعتبر الوشم تعويذة في سبيل الإبقاء على الطلل " إن الطلل قرين الأرواح الشريرة فكيف يعتصم الشاعر من تلك الأرواح دون أن يخلق لنفسه تعويذة ، تعويذة الوشم هي الخطوة الأولى في سبيل الصراع ضد الطلل الشاخص."[2]

إذن هذه هي قراءة مصطفى ناصف لبعض الرموز التي تتجسد في تجربة الطلل و قد وجه إليه نقد من طرف البعض ، فهو رغم قوله " أن الشعر الجاهلي كله يوشك أن يكون ضربا من الطقوس أو الشعائر التي يؤديها المجتمع أو تصدر عن عقل جماعي لا عن عقل فردي أو حالة ذاتية و لكنه على الرغم من ذلك لا يستطيع الإنفلات من هذه الفردية في تناوله ، فهو يختار قصائد بأعيانها ."[3]

و يعرض كمال أبو ديب[4] تصورا مغايرا للدراسات السابقة قديمها و حديثها ، مستفيدا في ذلك من توظيفه لمناهج البحث الجديد المأخوذة من حقول معرفية متنوعة كتحليل الأساطير في أنتروبولوجيا كلود ليفي ستروس،

---

(1) المرجع السابق ، ص69.
(2) المرجع نفسه ، ص159.
(3) عبد الفتاح محمد أحمد ، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي ، دار المناهل ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1987. ص
(4) كمال أبو ديب ، الرؤى المقنعة.

و تحليل الحكاية الخرافية عند فلادمير بروب ، و مناهج تحليل الأدب المتشكلة في إطار معطيات التحليل اللغوي و الدراسات اللسانية و السيميائية و البنيوية ، و تحليل عملية التأليف الشفهي في الشعر السردي و دور الصيغة في آلية الخلق كما طوره " ملمان باري " و " ألبرت لورد . "[1]

و أوّل ما يلفت الانتباه في تعامله مع ظاهرة الأطلال هو اعتبارها تجربة تخييلية ، ذلك أن الشاعر في لحظة الخلق و التكوين الشعري ليس واقفا في الحقيقة على الأطلال ، بل إنه على مسافة زمنية ما منها ، و قد تمثل هذه المسافة فترة زمنية قصيرة ، أو مرحلة زمنية طويلة تقاس بالسنين.و يوحي وجود هذه المسافة بأن تجربة الأطلال لم تكن واقعية يكون فيها الشاعر واقفا فعلا على الأطلال ، بل تجربة تخيلية (خيالية) إبداعية ، قد تكون إعادة خلق و استحضارا لتجربة ماضية شخصية ، لكنها قد تكون أيضا فعل خلق تخيليا صرفا ، بدلا من أن تكون تمثيلا لحدث وقع بالفعل و قام الشاعر بتسجيله ببساطة كما رآه ، و هو بذلك ينقد طرحا ساد لزمان طويل كان يعتبر الشاعر واقفا فعليا على الطلل لحظة النظم ، و لا شك أن وجهة نظر كهذه هي نتيجة لتطور مفاده أن كتابة الشعر تتم ارتجالا ، و يطرح كمال

---

[1] المرجع السابق ، ص06.

أبو ديب قضية لا تقل أهمية عن القضية الأولى ، تتمثل في تصوره أن الشاعر لا يقف على الأطلال فقط كتقليد للسابقين ، و لكنه يختار رؤيته الخاصة و موقعه المتميز . " كان الشاعر رغم أنه ينتج ضمن تراث من التقاليد الصارمة ، ما يزال يمتلك القدرة و القوة على اختيار حقل من الخصائص التي يتمتع بها كائن أو ذات معينة ، دون حقل آخر ، و لذلك فإن فعل الإختيار الذي قام به بذاته ، لابد أن يمتلك دلالات خاصة ، و أن كون الشعراء المختلفين يضفون على الأطلال خصائص مختلفة ، و يختار أحدهم أن يحكم تصوير ملمح معين أو ذات معينة بتفصيل وتدقيق بينما يمر على ملمح آخر مرورا لمحيا ، فيما يختار شاعر آخر التركيز على مجموعة أخرى من الصفات و الملامح لحقيقة مهمة"[1] فالشاعر هنا يتراوح بين التراث و الموهبة الفردية، فهو يخلص للتقاليد الفنية التي أنتجتها رؤية حضارية ، ولكن يبصمها بميسمه الشخصي ، فالأطلال ، إذن لا تتشابه من شاعر إلى آخر إلا في الظاهر ، لكنها في العمق تختلف بالنظر إلى رؤية وموقف كل شاعر ، و هذا ما وقف عليه كمال أبو ديب . في تحليل معلقة لبيد (القصيدة المفتاح) ، و معلقة امرئ القيس (القصيدة الشبقية) و كيف تختلفان فيما بينهما .

---

(1) المرجع السابق ، ص63-64.

و هو في إطار تأسيسه لمشروعه البنيوي المبني على الثنائيات الضدية يرى أنه " يتخلل حركة الأطلال كلها ، و يتحرك عبر لحمتها ، عدد من الثنائيات الأساسية : الجفاف و الجدب / النداوة و الخصب ، السكون / الحركة ، الصمت / الصخب ، الظلام / النور / التغطية و الإخفاء / الجلاء و الكشف ، و جميع هذه الثنائيات ثنائيات أساسية لا في القصيدة (معلقة لبيد وحدها) "بل في الشعر الجاهلي بشكل عام"[1]. الطلل إذن يتراوح بين قطبين أو دائرتين فيهما يواجه الإنسان العوامل التي تدمره ، فهو يتحرك في زمن مضاد للإنسان و الطبيعة معا . هذا الزمان الذي يفني و يفجّر الإحساس بالهشاشة ، هشاشة المكان الذي يسحقه الزمان ، "لأن المكان و الإنسان بعدان من أبعاد الزمن فقط ، فإننا لا نراهما إلا بوصفهما موضوعا للتغيير فهما لا يتجليان إلا في لحظة التغيير أو في عملية التغير."[2] و الشاعر بذلك يحاول أن ينتصر على الزمن بتأبيده ، بجعله ممتدا ، فهذا الماضي الجميل يحاول أن يجعله يمتد إلى اللحظة الحاضرة و إلى المستقبل. "تشير القصيدة في وحدة الأطلال و في وحدة الرحيل دائما إلى أحداث وقعت في ماضي بعيد . و الماضي بهذه الطريقة ، يشير إلى زمن غير قابل للإنعكاس ، و رغم ذلك ، فإن اللحظة الحقيقية لهاتين الوحدتين ليست

---

(1) المرجع السابق ، ص63.
(2) المرجع نفسه ، ص324.

زمـــنا لأنهـــا تمتد إلى لحظـة القصيدة نفسها حيث يبتدئ الزمن الحاضر و تفرض شكل هذا الحاضر و تصوغه ، و هذه اللحظة هي أيضا لحظة متكررة ."[1]

إن الشاعر الجاهلي لا يسكن إلا في ماضيه ، لأن الحاضر و المستقبل لا يحملان أي أمل ، إنها رؤية تراجيدية للزمان ، "يبدو الشاعر الجاهلي مهووسا بالحاضر ، لكنه حاضر ذو وجه واحد و ذو بعد واحد ، إنه حاضر التفتيت والإنحلال و التغيير الفاجع ، الحاضر لا يحمل في ثناياه وعدا بمستقبل أزهى و أخصب و أكثر ثراء ، إنه دائما حاضر قاتم مأساوي ، و الإستجابة لهذا الحاضر . لا تتمثل في بحث عن مستقبل أفضل أو في عالم الحلم بالممكن الأجمل ، أي أن المستقبل لا يشكل الحركة المضادة للحاضر المتفتت المنهار ، بل تتمثل في استعادة الماضي"[2] ، كأن الشاعر الجاهلي و بالتالي الإنسان الجاهلي مسكون بالحنين إلى الماضي ، لأنه لا يملك أن يسيطر على الحاضر ، حتى عندما يحاول أن يملأه بالبطولة أو الحب أو المغامرة فهو يدرك أنه آيل إلى زوال و إلى عودة للمكرورية و الرتابة ، و ما فيض الحيوية إلا ومضة أو لمحة سرعان ما تنتهي ، لهذا فهو لا يملك إلا التداعي الذي يجعله يستفيد دائما عن طريق الذاكرة ، الزمن المفقود ، زمن

---

(1) المرجع السابق ، 108.
(2) المرجع نفسه ، ص326.

الخصب و الهناء . كأن الشاعر الجاهلي مسكون بحنين فردوسي يعود به ، إما إلى جنة عدن الأولى ، أو إلى الخصوبة التي كانت تعرفها صحراؤه التي تحولت إلى قفر و هو هنا يستعيد عبر اللاوعي الجماعي تجربة الإقتلاع القاسية و ما التقاليد الفنية ، بما فيها الوقوف على الأطلال خاصة ، إلا تعبير عن هذا الإحساس الفاجع.

لكن المكان الطللي و زمنه ليسا مغلقين كما يرى ، بل إنهما ينفتحان على أشكال للإنتصار على الجدب والفناء و غياب الحيوية ، إذ يكشف تحليله عن "روح المقـــاومة الكامنة في جوهر الموقف الإنساني من الزمنية و من عملية التغيير ، و عن التجلي البنيوي لهذه الروح في حركة مضادة تبتعث في سياق الأطلال و الدمار صور الخصب و النمو ، أي الوجه الآخر لفاعلية الزمن : وجه إبداع أشكال الحياة و تنميتها و الاحتفاء بها ."[1]

و تجسد المقدمة الطللية للبيد في معلقته هذا الشكل ، إذ فيها يصور انبعاث الحياة من خلال المطر و كيف أصبحت الظباء ذات أطفـــال (أطلاء) . لكن ليس هذا هو الشكل الوحيد للإنتصار إذ هناك علاقة الطلل بالكتابة ، هذه العلاقة التي نجد أغلب النصوص الشعرية الجاهلية تحتفي بها بطريقتها الخاصة ، و التي فسّرت بأشكال مختلفة."تحفل نصوص

---

[1] المرجع السابق ، ص321.

أخرى عـديـدة بصورة الأطلال / الكتابة ، و يلتقي في بعضها بعد الكتابة بما هي رمز للديمومة بالكتابة ، بما هي خلق للأناقة و التنميق ، و في هذا التـــــــجلي ، تجمع الصورة بين الحس الجماعي . . . و بين حس الديمومة و الإستمرارية. "[1]

هنا نجد الكتابة تجسيدا للصمود في وجه الزمن و الإستمرار عبر الفعل الحضاري ، كأن الكتابة كتعبير عن الثقافة التي تقابل الطبيعة ، تبين كيف ينتصر الإنسان على قساوتها ، و أيضا تمثل الإنتصار عن طريق التجربة الجمالية و الفنية التي تكفل البقاء للإنسان و الخلود .

يفتح أدونيس في مساءلاته للتراث الشعري الجاهلي أفقا يسكنه بالقلق المعرفي ، و يذهب في خلخلة الثابت ليكشف عن رماد القراءات الكثيرة جـمـر لهب الشـعر الجاهلي ، و هو في استناده إلى رؤية فلسفية عميقة ، و حدس شعري كشاف ، يختبر هذا الشعر في ضوء أنه "كان معنى في مستوى الوجود ذاته ، فهو رؤيا أولى ، و رؤية أولى ، و تأسيس معرفي . فالشعر وفقا لحدسه الأول بالإنسان و العالم و لممارسته اللغوية - الفنية ، هو الفاعلية المعرفية - الكشفية الأولى."[2] و حين يتعامل مع المكان الطللي يحاول أن يحلله في البعد الميتافيزيقي و الوجودي للإنسان الجاهلي ،

---

(1) المرجع السابق ، ص649..
(2) أدونيس ، كلام البدايات ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1989 ، ص15.

عابرا من الكائن في النص الشعري الجاهلي إلى الممكن في مجهول الدلالات المتفتحة على حرقة الإنسان المطحون بإحساس الهشاشة " لهذا ليس الرسم (الطلل) شكلا ، أو سطحا ماديا بقدر ما هو عمق . و معنى النص كامن في ما يشير إليه الكلام ، أو في بعده الرمزي . أو يبدو كأنه ، بتعبير آخر ، كامن في نص ثان هو النص الذي نستشفّه خارج النص الذي نقرؤه . الذكرى – المكان هي النص الثاني. "[1] فالشاعر الجاهلي يخلق في متخيل القصيدة المكان الطللي ، و يعبر بنا من مجرد عكس الطلل الواقعي إلى إبداع طلل رمزي يأخذ بعد الظاهرة الإنسانية أو الكونية التي تحمل أسئلة الإنسان في ذلك الحنين للمنازل الأولى ، و لمكان فردوسي مشحون بدفء الذاكرة ، و هواجس الذات ." الطلل مجاز – لقاء بين ما درس ، بوصفه شيئا ماديا ، و ما لا يزال باقيا بوصفه مادة نفسية . إنه الجدل بين الغياب والحضور . هو رماد ، لكنه في الوقت نفسه جمر . و هذا النص يقول حضور الغياب . ذلك أن المنزل (الطلل) غائب عن المكان ، لكنه حاضر في النفس – نفس الشاعر . فالطلل ماض استقبالي – يملأ الحاضر بذكراه. "[2] .

إن الشاعر/ الإنسان الجاهلي معلق بين لحظتين ، لحظة الماضي كامتلاء يعيش معه الشاعر علاقة حنين ، و هو غائب في الواقع ، حاضر في

---

(1) المرجع السابق ، ص41.
(2) نفسه ، ص41-42.

الذاكرة التي تحن، و لحظة المستقبل كمجهول لن يضاهي الماضي في بهائه ، أما الحاضر فهو بؤرة الفقد ، و أوج القلق والانكسار " البكاء يرينا أثر الطلل الذي كان فرحا ، لذلك يكشف البكاء عن غيابنا الحاضر بالقوة – الكامن في حضورنا . و يكشف البكاء أيضا عن أن الطلل نهاية ، و لكنها لا تنتهي ، كأن الطلل رمز أو أسطورة."[1] إن البكاء على الطلل ، بكل أبعاده الرمزية ، يصعد الإحساس بالنهاية التي لا تنتهي ، بالذكريات التي فيما تستعاد يعاد ابتكارها ، لتأخذ الآثار المستحضرة من الماضي الذي لا يمضي تفاصيل الأشياء التي تنقذ الأمكنة الرّحالة / المتغيرة من النسيان "هذا النص يصف الأشياء المتغيرة – الزائلة أو بالأحرى ، يتحدث عنها من حيث أنها حركة تغير وزوال ، لذلك يمتلئ كلامه عليها بحساسية الفجيعة و المـــــوت . لا شيء يمنع الغياب."[1]

ترى ريتا عوض أن الوقوف على الأطلال في الشعر الجاهلي هو تعبير عن مأساة جماعية تقول : " أصبح الوقوف على الأطلال و البكاء عليها تقليدا راسخا لأنه يستجيب إلى حاجة ملحة في الذات العربية قبل الإسلام ، و يعبّر عن مأساة حضارية جماعية في الوقت ذاته . إنها مأساة الانهيار الحضاري الذي حول الحياة المدنية و الزراعية المستقرة في كثير من مناطق

---

(1) المرجع السابق ، ص42.
(1) نفسه ، ص43.

شبه الجزيرة العربية إلى حياة بدوية رعوية قاسية . إنها مأساة الجدب ، و التصحر الذي ابتلع الخصب و قضى عليه ، فسقط في يد الإنسان الذي ابتلي بالترحيل و عدم الإستقرار."[1]

إنه إذن تعبير عن التحول الذي حصل في الجزيرة العربية التي تحولت من فردوس إلى صحراء قاحلة غيرت حياة الإنسان فيها ، و أصبحت هذه الفجيعة تمثل نوعا من الرثاء لزمن جميل . و هي تلاحظ مثل بعض الذين سبقوها أن الوقوف على الأطلال ليس مسألة و اقعية ولكنها تخيلية ، وهي تربطها بأسطورة الأرض اليباب "و قد بيّنا أن الوقوف على الأطلال في الشعر الجاهلي ليس وصفا مباشرا لحدث واقعي ، بل صورة شعرية يؤكد تكرارها ما تحمله من أبعاد رمزية . فالديار العامرة التي خلت من أهلها الذين ارتحلوا ابتغاء الماء و الكلأ فدرست معالمها و عفت آثارها ، صيغة من صيغ أسطورة الأرض اليباب المجسدة موت الأرض و تراجع الحيوية و انحسار مظاهر الحياة من كل كائن حي [2] "، و هذا الرأي يندرج ضمن مسارها النقدي المتأثر بأسطورة الموت و الإنبعاث مع كل امتداداتها في المسيحية ، و التراث الأسطوري الإنساني إذ ترى أن صورة الأطلال في الشعر الجاهلي " ليست رمزا لغلبة الموت و استفحال الدمار فحسب فهي تعبر عن تفجّر

---

[1] ريتا عوض ، بنية القصيدة الجاهلية ، در الآداب ، بيروت ، لبنان ، 1992 ، ص187.
[2] نفسه ، ص341-342 كذلك ص356..

الحياة من قلب الموت ، فيكون الموت سبيلا لعودة الحياة و انتصارها و نيل الإنبعاث و الحياة الأبدية المكتسبة بالموت. "[1]

و هذا الإنبعاث يتم بالفعل الإنساني الحضاري المحوّل "و قد حقق الشاعر الجاهلي ذلك بتحويل فعل الزمن المدمّر إلى فعل إنساني مبدع ، أو باكتساب الطبيعة بعدا حضاريا و استعارة الفعل الإنساني لتلك الطبيعة."[2]

و لا شك أن غياب المرأة كعنصر محضّر في الحضارات القديمة بكل الدلالات الرمزية المرتبطة بالخصب التي أصبغت عليها هو الذي يسبب الجدب و الفناء " لذلك ارتبطت صورة الأرض المخصبة بصورة المرأة و كانت للعلاقة الجنسية معها صلة دلالية رمزية بإخصاب الأرض و عودة الحياة إليها بعد عقم و جفاف . لعل هذا يفسر ارتباط الطلل ، من حيث كونه رمزا للجدب و العقم و اليباب بصورة غياب المرأة المتصل بزوال الديار و سكون الأرض الخالية و حلول الموت محل الحياة "[3] ، و بغياب المرأة و حلول الجدب يتحول الوقوف على الأطلال إلى طقس بكاء جماعي لأن الشاعر لا يقف وحده بل يشاركه آخرون في هذا الفعل الإجتماعي ، فالطلل صورة للزمن الذي يسلب الحياة من الإنسان و الحيوان و الأرض ، وتجسيد للرعب و الرجاء

---

(1) المرجع السابق ، ص342.
(2) نفسه ، ص342.
(3) نفسه ، 324.

" كأن البكاء على الأطلال تعويض عن الماء الذي حبسته السماء و رفضت أن تروي الأرض المجدبة ، إنه صيغة أخرى من صيغ الإستسقاء . فإن لم يكن بمقدور الشاعر أن يلزم الطبيعة بأن تجود بالماء فليفجر الماء من عينيه استمطارا للسماء و برهانا على أنه يملك زمام نفسه على الأقل ، و لو وقف عاجزا أمام الطبيعة"[1] ، و لا يرد الإنسان الجاهلي على صورة الجدب بالبكاء فقط كتعويض عن غياب المطر ، لكنه يؤكد صمود الإنسان عن طريق الفعل الحضاري ، الذي لا شك أن الكتابة هي أسمى تجلياته " لذلك كانت الأطلال بما هي صورة شعرية ، مرتبطة بصورة الكتابة ، بصورة الإبداع الإنساني الأكبر الذي يمنح الإنسان هويته الإنسانية و يؤسس الحضارة التي يحقق فيها العنصر البشري تواصله وتسبلغ بها الإنسانية الخلود ، إنها الرد الإنساني الأعظم على الزمن ، على الذبول و الموت ولفناء."[2]

و هي من خلال تحليلها لشعر امرئ القيس تقف على رموز الكتابة في الصورة الطللية ، خاصة حين يشبهها امرؤ القيس بكتابة الرهبان في قوله:

أَتَتْ حِجَجٌ بَعدِي عَليها فأصْبَحَت كَخَطِّ زَبُورٍ فِي مَصَاحِف رُهْبَان[3]

---

(1) المرجع السابق ، ص187.
(2) نفسه ، ص344.
(3) نفسه ، ص342.

و تحاول أن تجد فيها رموزا للكلمة الإنجيلية المؤكدة الإنبعاث مع ما فـي ذلك من مبالغة كما نرى ، و تحلل أيضا رمز الريح في " و هبّت الريح " فتكتسب "الريح هنا وظيفة حضارية ، فالصبا و الشمال تحافظان على اشـــتعال الجمر و على استمـــــرار النهاية ، كما نسجت الريح الشمالية و الجنوبية الأطلال في مستهل المعلقة ، فغدت رداء تلبسه الأرض فتخرج من توحشها و تكتسب صيغة حضارية"[1] . و هي تجعل هنا من النار التي تؤججها الريح رمزا حضاريا ، و الدلالات الحضارية للنار معروفة ، إذ بواسطتها انتقل الإنسان من النّيئ إلى المطبوخ كما يرى ليفي ستروس ، و بذلك من الطبيعي إلى الثقافي .

و هي بعد كل هذا تنظر إلى القصيدة كبنية واحدة ، يشكل الطلل عنصرا في بنائها ، و تختلف وظيفته باختلاف الرؤية التي يحملها كل شاعر و كل قصيدة."ليست صورة الطلل أو صورة المرأة مجرد تقليد شعري مجاني، بمعنى أن الشعراء جميعا ملزمون باستهلال قصائدهم بالبكاء على الأطلال من غير اعتبار لطبيعة التجربة الشعرية أو لمضمون القصيدة أو بنيتها الفنية ، و إنما هي تقليد شعري بنيوي يعود إليه الشاعر حين تقتضي بنية

---

[1] المرجع السابق ، ص349.

القصيدة ذلك فتكون صورة الطلل و ما يرتبط بها من صورة المرأة ، حجر الزاوية في البناء الشعري و ليست مجرد زخرفة خارجية نافلة. "[1]

إن ريتا عوض بهذه الآراء تلتقي كثيرا مع بعض من سبقها خاصة كمال أبو ديب ، و تتكامل رؤيتها مع الرؤى الأخرى لتعطي فكرة متكاملة للمكان الطللي في القصيدة الجاهلية .

لاحظنا من خلال إيرادنا لهذه التصورات المختلفة ، التي قاربت المكان الطللي في القصيدة الجاهلية ، أن كلا منها أخذت مواقع نظرية متنوعة ، و نبعت عن مرجعيات معرفية متعددة . فمنها ما وقف عند حدود البناء الفني للقصيدة القديمة . و منها ما ربط تجربة الطلل بحياة الإنسان الجاهلي في الصحراء و ترحاله الدائم ، أو بالإحساس بالفراغ و الضياع ، و منها ما قاربها في العمق محاولا اعتبار تجربة الطلل رمزا لأسئلة الإنسان الجاهلي و رؤيته للعالم ، لكن كلها تؤكد أن المكان الطللي في القصيدة الجاهلية ظاهرة متميزة، و تقليد جمالي شخص البيئة الصحراوية و حضورها في لا شعور الشاعر ، الذي يعبر عن روح الجماعة و معتقداتها و يكثف تعاملها مع المكان .

و نحن بإيرادنا لهذه المقاربات ، حاولنا أن نستوعب دلالات المكان ، و صدوره عن تجربة الصحراء ، فوجدنا أن الطلل هو تجل من تجليات جدل الحضور و الغياب ، لأنه

---

[1] المرجع السابق ، ص350.

لا يمثل تصويرا واقعيا لمكان جغرافي محدد ، و لكن بنية تخيلية تكثف رؤية الإنسان الجاهلي للوجود ، و إحساسه المؤلم بالزوال و التلاشي .

و الطلل يجسد بامتياز علاقة الإنسان الجاهلي مع الصحراء التي أملت عليه استجابات معينة ، و ضبطت إيقاعه و تصوراته ، فعندما يصور الشاعر الجاهلي دروس الأشياء و زوالها ، و يسعى لرثاء الحيوية التي تلاشت ، و يحاول الإبقاء على وهج ما ، من خلال الذكرى ، أو من خلال العلاقات الدالة على شكل من أشكال المقاومة و الإستمرار ، كالآثار و الرموز (الوشم-الوشي-النسج...) فإنما يجسد رغبة في الإنتصار على الزمن أو مقاومته .

دراسة تطبيقية

و سنرى من خلال نموذجين تحليليين تجسد التصورات النظرية التي طرحناها ، إذ سنأخذ المقدمة الطللية لمعلقة امرئ القيس ، و المقدمة الطللية لمعلقة لبيد بن ربيعة ، و نرى كيف ترسمان تجربة الصحراء ، لكن من موقعين مختلفين .يقول امرؤ القيس:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَ مَنْزِلِ ... بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

فَتُوْضِحَ فَالمِقْرَاة لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا ... لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَ شَمْأَلِ

تَرَى بَعَرَ الآرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا ... وَ قِيعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ

كَأَنِّي غَدَاةَ البَيْنِ لَمَّا تَحَمَّلُوا ... لَدَى سَمُرَاتِ الحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلِ

وَ إِنَّ شِفَائِي عَبْرَةٌ مُهْرَاقَةٌ ... وَ هَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلِ

كَدَأْبِكَ مِنْ أُمِّ الْحُوَيْرِثِ قَبْلَهَـــا وَجَارَتِهَا أُمِّ الرَّبَابِ بِمَأْســـــلِ

فَفَاضَتْ دُمُوعُ الْعَيْنِ مِنِّي صَبَابَةً عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَّ دَمْعِي مِحْمَلِي [1]

عندما نتأمل المقدمة الطللية لهذه المعلقة التي استوقفت الشـراح و النقـاد قديما و حديثا ، و نحاول أن نحللها في ضوء ما أشرنا إليه في تناولنا للمكان كتجربة تخيلية ، ليست بالضرورة واقعية ، و إن استحضرت عناصر الواقع ، نستفيد من الدرس النقدي الحديث الذي يرى أن اللغة الشعرية ليست عادية ، مادامت تخرج من الدلالة المعجمية المباشرة إلى الأبعاد الإيحائية ، التي يسميها عبد القاهر الجرجاني معنى المعنى ، فمن خلال المنحى الإشاري لهذه اللغة لا يكون الخطاب الشعري انعكاسا للواقع ، و لكن انزياحا نحو مستوى رمزي يؤسس لرؤية للعالم تأخذ مظهر التقليد الفني و الجمالي ، و هذا ما سها عنه الشراح القدامى .

فعندما يبدأ الشاعر معلقته بـ"قفا" و هو فعل أمر في صيغة المثنى ، لا يقصد بالضرورة مخاطبة صديقين اثنين ، أو صديقا واحدا ، بقوله: قف ، قف ، فتكون التثنية بدلا عن تكرار الفعل، و إن كان هذا ما افترضه الشراح القدامى . إلا أننا نجد لهذه الكلمة "دلالات متجذرة في التراث الثقافي ، ذات أبعاد أنتروبولوجية و طقسية ، و لا يستبعد أن تكون دينية ، إن كلمة "قفا" تفترض وجود حركة يرى الشـاعر أن يوقفـها ، و كأنه يرمي إلى إيقاف الزمن ، و هو حركة و سيرورة ، ليحقق انتصاره الفني عليه ،

---

[1] امرؤ القيس ، الديوان ، شرح الأعلم الشنتمري ، تحقيق ابن أبي شنب ، الشركة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط1 ، 1974 ، ص60

فيجمده في لحظة إبداعية تتخطى فعله المدمر . . . و كلمة "قفا" تعني الوقوف ، بالإضافة إلى التوقف ، و الوقوف فعل طقسي ينطوي على الشعور بالرهبة والإحترام ، فالانسان يقف أمام القوى الخارقة التي يعبدها أو يخافها ."[1]

إن الشاعر بدعوته لإيقاف الزمن يصبو إلى تأبيده ، و إلغاء مفعوله المدمر ، و تعليق تأثيره قليلا ، مستدعيا حضورا جماعيا ، لأنه لا يستطيع أن يواجهه بمفرده ، و من هنا يأخذ الوقوف بعدا طقسيا ، يجعل الشاعر ممثلا للجماعة في حربها مع الزمن ، و تكون هذه الكلمة تعويذته التي يشهرها ليبطل مفعول الزمن . و هو بذلك يعبر عن مأساة جماعية تتحسر على التصحر الذي أصاب المنطقة في زمان أصبح أسطوريا ، و حادث مؤسس ربما للبكاء على الطلل كتقليد جمالي و فني .

و دعوة الشاعر للبكاء هنا، هي تعويض لغياب المطر، و حنين للخصب و النماء ، و تضرع للإستسقاء ، تعبيرا عن الصمود في وجه الجدب و القحط . ثم يدخل بعد التداعي ، و تشظي الزمن ، من زمن آني ميقاتي إلى زمن الذاكرة ، حين يبكي من ذكرى/ حبيب و منزل، إذ يرتبط الحنين عنده بالمرأة كرمز للخصب ، و بالمنزل أيضا كرحم أمومي، و هما رمزان حضاريان . و غياب الحبيب سببه غياب الماء و المطر ، وبذلك غياب البعد الإنساني/الثقافي عن المكان الذي يتحول إلى مكان موحش ، و الشاعر هنا يبكي المكان الرحال ، المنزل الذي لا يستقر من انتقال إلى انتقال ، و يقف عند آثار المكان قبل

---

[1] ريتا عوض ، المرجع السابق ، ص185

أن يندثر ، أي عند الآثار الحضارية ، كعلامات على وجود ما اضمحل . و ما بقي هو سقط اللوى –الدخول –حومل ، و في المعاني اللغوية ، نجد أن "سقط اللوى" هو منقطع الرمل ، حيث يلتوي و يرق[1] ، و هو الدال على الصلابة ، ذلك أن العرب لم تكن تنزل إلا في المكان الصلب ، و حتى هذه الصلابة لا تسلم من البلى ، إذ بغياب المطر ، تصبح حياة الترحـال و الإنتقال هي المآل ، و هنا تتعرض العلاقات الإنسانية للإنقطاع و الهـشاشـة ، و يتحول الإحساس إلى إحساس متاهي ، لا يدله إلا مواطن الماء و الكلأ ، أي مواطن الخصب المؤقتة .

و يحاول الشاعر أن ينتصر على الجدب ، من خلال تسمية المكان ، حيث التسمية هي خلق و إيجاد،و تدل على ذلك معاني كلمتي "الحومل" التي تعني السيل الصافي، و "المقراة" و تعني ما جمع فيه الماء ، فيقال قريت الماء إذا جمعته . فالشاعر هنا بإطلاق كلمات من معانيها الـمـاء ، يريـد أن يبعث الحياة في الطلل ، و يستبدل الجدب بالنماء ، و الجفاف بالخصب ، مستثمرا بنية ثنائية ضدية يطورها في كل القصيدة ، حيث يقابل بين دلالتين للمكان ليجعل من المتخيل الشعري و الوعي النفسي معبرا لهما .

بعد ذلك يمر الشاعر إلى التأكيد أنها (لم يعف رسمها) ، أي لم ينمح رغم مرور الريحين الجنوبية و الشمالية ، و يشرحها الزوزني بقوله : "و نسج الريحين اختلافهما عليها ، و ستر أحدهما بالتراب ، و كشف الأخرى التراب عنها ، و قيل : بل معناه لم يقتصر

---

[1] يراجع في هذه المسألة : الزوزني ، شرح المعلقات السبع ، تحقيق محمد عبد القادر أحمد ، مكتبة النهضة ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1987 ، ص106

سبب محوها على نسج الريحين بل كان له أسباب منها هذا السبب ، و مر السنين و ترادف الأمطار و غيرها ، و قيل : بل معناه لم يعف رسم حبها من قلبي ، و إن نسجتها الريحان و المعنيان الأولان أظهر من الثالث".[1]

إن هذا المقطع الذي اختلف حوله الشراح ، يفسح للتأويل آفاقا ثرية ، إذ نجد في شرح الزوزني الذي أخذه عن الأنباري ، ما يربط اشتغال الريح بالمكان (الخارج) و بقاء الأطلال جلية رغم الريح و أسباب أخرى، و ما يجعل الرسم موجودا في القلب (الداخل) ، أي رغم مرور الزمن مازال حبها متمكنا . لكن لا نجد وقفة خاصة عند كلمة "ينسج" التي ترى ريتا عوض أنها : "صورة صهرت الطبيعة و الحضارة ، فغدا هبوب الريحين المتعارضتين ، الشمـال و الجنوب ، فعلا إنسانيا حضاريا ينسج الأطلال ، فانتفى تعارضهما و تكامل دورهما ، و تجسد فعلا خالقا مبدعا ، محملا بالدلالات الإيجابية ، هذا الفعل الحضاري يثبت الذكرى بحفظه رسوم الديار،و يتحدى الزمن المحطم كل شيء ، و الماحي حتى الأثر ، فيبدع للإنسان زمانه الخاص ، فيسود الإنسان عليه بدلا من أن يخضع له ، و تصبح الأطلال رداء تلبسه الأرض فتخرج من توحشها و تأنس ، فتكتسب صيغة حضارية ثقافية . ."[2]

إن ربط الريح بالنسج ، يؤكد بالإضافة إلى ما ذكرته ريتا عوض بعدا آخر ، نرى أن له أهمية كبيرة ، فالمكان هنا لا يتحدد كخارج فقط ، و لكن كجسد أيضا ، حتى و لو

---

(1) الزوزني ، المصدر السابق ، ص108.
(2) ريتا عوض ، المرجع السابق ، ص190.

كان جسدا غائبا ، و نحن نجد الكثير من الصور في الشعر الجاهلي تشبه جسد المرأة بالكثبان الرملية، فكأن الريح بمحافظتها على الرسوم جلية ، و بدلالة الخصوبة التي تحملها ، يستحضرها الشاعر في علاقته بالمرأة التي تشكل مكان الخصوبة التي تحملها القصيدة /الكتابة ، و لنا في شهادة رولان بارط[1] عن تصور العرب للمتن /النص ، كجسد ، و ما يستعمل الآن حول نسيج النص/الجسد ، ما يدعم مذهبنا ، فيصبح إذن المكان = الجسد(المرأة) .و تكون الريح علامة الإخصاب و رمزا له ، و يؤكد هذا ، تطور القصيدة باستحضار التجارب الجسدية التي تمثل حيوية الإنتصار على الجدب و القحط ، أو على الأقل تحاول تحقيق التوازن الذي يدل على الإمتلاء و الحيوية ، و يعيش الشاعر بين زمنين هما الماضي الذي يدل على الإمتلاء و الحيوية ، و الحاضر الذي يؤكد الجدب و التلاشي ، و بين حالة الحضور و الغياب. و حتى في دلالات المكان نجد هذه الثنائيات : حبيب/منزل – الدخول/حومل – توضح/مقراة – جنوب/شمال -عرصات/قيعان ، و ما يهمنا نحن هنا خاصة ، الثنائيات المكانية ، فإذا كانت حبيب/منزل تحيل إلى ما هو حي/ما ليس حيا ، فإن الثنائيات الأخرى تدل على الإنغلاق و الإنفتاح، و أيضا على الحركة و الثبات .و يتأكد صمود الإنسان/الشاعر في وجه الزمن ، و هنا يتقابل زمنان ، زمن الإمتلاء بحضور المرأة ، و زمن النضوب حين تغيب ، لكن آثارها المتجددة تعطي أملا بانبثاق جديد لهذه الحيوية ، إذا عادت المرأة إلى الظهور ، و بهذا يبقى عمل الريح

---

[1] رولان بارط ، لذة النص ، ترجمة فؤاد صفا و الحسين سبحان ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1988 ، ص24.

الناسجة ينطوي على رمز حضاري هام ، و المتخيل الشعري يكون بؤرة لمحاولة الإنتصار على الزمن .

يرسم الشاعر بعد ذلك صورة تدعم الصورة السابقة ، حين يجعل الآرام أيضا تهجر المكان ، و تترك فقط آثارها (بعر الآرام) . و عندما نعلم أن الغزل في العصر الجاهلي كان يشبه المرأة بالظبي ، نجد أن العلاقة بين المرأة و الرئم تذهب في نفس السياق ، سياق التوق إلى التجدد ، و الأمل في الإنبعاث. و الشاعر إذ يشبه بعر الآرام بحب الفلفل ، فكأنما يؤكد لا شعوريا على فكرة انبعاث حياة جديدة ، أي على "الحَب" الذي من دلالاته "البذور" ، و الذي يمثل رمزا حضاريا للخصب ، فالشاعر يواجه حالة الطبيعة التي تظهر فعل قوى التدمير و الإفناء،بحالة الثقافة أو الحضارة التي تمثل صمود الإنسان ، خاصة الأنثى سواء كانت إنسانا أو حيوانا ، لأنها رمز الخصوبة و الإستمرار .

ثم يواصل الشاعر في البيت الرابع ، تشكيل صورته الكلية ، ليعود ليوم الرحيل و الحالة التي كان فيها ، و ما يلفت الإنتباه هنا ، هو ذكر "سمرات الحي" التي تكثف رمز المرأة و دلالاته ، خاصة لما نعلم أن هذه الشجرة (السمرة) ترتبط بدلالات الخصب ، "و توحي تسميتها بأم غيلان بأن العرب عادلوا بينها و بين المرأة الأم ، و العلاقة بين المرأة و الشجرة معروفة في التراث الديني العربي قبل الإسلام ، فقد كانت الإلهة العزى شجرة بموضع يقال له:نخلة. . . و قد روى الكلبي أن العزى كانت لها ثلاث سمرات ببطن

نخلة . . . "[1] إن بقاء السمرات الدالة على المرأة ، وتصوير الشاعر لنفسه يوم الرحيل ، بناقف الحنظل ، أي الذي يشق الثمر ليعرف الناضج منه فيقطفه ، يدل على أنه لا يقطف إلا الثمر المر المذاق، و لا يعني إلا الحسرة و المرارة ، و كل هذا يحيلنا على العلاقة الموجودة بين المرأة و السمرة في بعد الخصوبة . و رحيل المرأة حتى و إن بقت السمرات ، لن يؤكد إلا المأساة التي يحياها الشاعر في فراغه المقيم . و هنا تتجسد لنا ثنائية الخصوبة/العقم ، من خـــلال السمرة/الحنظل ، إذن ما تخلفه النساء بعد رحليهن هو آثار الخصوبة المنتهية و المرارة العميقة ، و هنا يزاوج الشاعر بروعة بين تحولات المكان و حالاته النفسية ، بطريقة مبدعة في التصوير . ثم يعود في البيت الخامس إلى جعل الوقوف جماعيا ، طارحا بذلك صورة المأساة الجماعية ، أين يحاول صحبه تخفيف حزنه ، و حثه على الصبر ، في حين لا يملك هو سوى دمعه يسكبه تعبيرا عن الألم ، هذا الدمع المهرق يمكن أن نعتبره بديلا للمطر ، ذلك أن البكاء هو استدرار و استدعاء الغيث ، و الشاعر بعودته للبكاء الذي بدأ به معلقته ، و تكرار اللازمة : قفا نبك ، وقوفا بها صحبي ، إن شفائي عبرة ، يدخلها في جو طقوسي يمثل التجربة الجماعية في الصلاة ليسقط المطر و يعيد الحياة إلى الأرض الظمآنة ، لكن الإستفهام الإنكاري في هذا البيت ، يضع الفعل الإنساني في دائرة المحاولة التي قد لا تجدي ، و يؤكد الهشاشة المستوطنة ، و الحس بالتلاشي و الزوال الذي هو مصير الإنسان ، إذ لحظات الفرح و الحيوية هي لحظات خاطفة سرعان ما تنتهي . و يستمر

---

[1] ريتا عوض ، المرجع السابق ، ص191

الشاعر في أسلوب التداعي الذي يكثف حضور أزمنة مختلفة ، من خلال استحضار صور النساء اللواتي أحبهن و رحلن هن أيضا ، كأنما يريد من خلال استعمال (كدأبك) ، إظهار سطوة الزمن و الرحيل هازم اللذات و مفرق الأحبة ، كأن الشاعر يريد أن يبين أن الصحراء هي الرحيل المستمر ، إذ لا إقامة ، و لا أواصر و روابط تبقى ، فالعيش في هذا المكان هو ذهاب في الخسارات،و هو من خلال المكان الطللي النمطي يصور تجربة الفقد ، لكن حتى هذه اللحظة يخلص الشاعر للصورة الكلية التي رسمها منذ البداية ، أي صورة المرأة/الخصب كرمز ، فالمرأتان اللتـــان يستحضرهما لا يذكرهما باسميهما بل بكنيتيهما ، و هما : أم الحويرث و أم الرباب ، "و لهذا الإختيار مغزاه ، إن الإمرأتين متزوجتان و أمان لأولاد ، و الشاعر يعرفهما لا باسم كل منهما بل بصفتهما أما لولد ، موحيا بأهمية مرورهما بتجربة الزواج و الإنجـــاب و الأمـومـــة ، و يلحظ أيضا دلالات اسمي الحويرث و الرباب ، فاسم الحويرث تصغير "الحارث" يوحي بفعل الحرث و الزراعة و يؤكد صور الخصـب و الحصاد ، و أما الرباب فهو السحاب الأبيض ، و به سميت المرأة الرباب ، وهو يوحي بالطهر و المطر و الإخصاب . . ."[1] و عندما يحدد الشاعر ديار هاتين المرأتين، يعين لنا مكانا ما ، له إيحاءات بعينها ، ذلك أن الأسل ، هو نبات له أغصان كثيرة ، دقاق مستوية و طويلة ، و يرى الزوزني أنه "ماء بعينـه."[2] و هو ما يجسد صورة أخرى من صور الخصب .

---

[1] ريتا عوض ، المرجع السابق ، ص193
[2] الزوزني ، المصدر السابق ، ص111

و في البيت الموالي تتأكد فعالية التداعي ، واستعادة لحظات التوفز و الحيوية ، من خلال عمل الحواس ، التي لها هي الأخرى ذاكرة ، إذ يحاول الشاعر البحث عن زمن مفقود من خلال عمل الذاكرة ، بوصفه للمرأتين اللتين يتضوع عطرهما إذا قامتا كنسيم الصبا إذا جاءت بعرق القرنفل ، و هذا ما يعيدنا إلى الريح في البيت الثاني و دلالاتها الحضارية ، فنسيم الصبا هنا ، تؤكد مرة أخرى على بعد الخصوبة .

ثم يعود الشاعر في البيت الثامن إلى البكاء الذي يأخذ مدة أكبر ، حتى إنه يبل محمل سيفه ، و إذا ابتعدنا هنا عن الصورة الواقعية ، و حاولنا فهمها في بعدها الرمزي ، يمكن أن نربطها بعجز الشاعر الذي يواجه عدوا لا يستطيع هزمه،إذ يبقى سيفه في غمده ، لأن عدوه ليس ندا (إنسانا) ، و لكنه الزمن القوي المدمر . و استحضار البكاء في هذه الوحدة الأولى (المكان الطللي) ، و اعتباره لازمة طقسية سيتكثف في آخر المعلقة التي تنتهي بسيل عارم هو التجلي العظيم للطوفان .

إن ما يمكن الوقوف عنده ، بعد تحليل المكان الطللي في معلقة امرئ القيس ، هو هذا الحضور المتميز للمكان كتجل للحالة الداخلية للشاعر ، و هذا المكان الذي يتجسد عبر تجربة جدل الحضور و الغياب ، ضمن بنية ثنائية ، طورا تكون مزدوجة ، وطورا آخر تضادية ، إذ نجد أن المكان هنا لايشكل بعدا جغرافيا محددا ، و لكن بنية تخيلية تعيد ترتيبه في الأفق النفسي للشاعر ، ليعبر عن حالة وجودية تمثل بكاء طقوسيا على

مكان فردوسي تحول إلى الجدب و القحط ، و في الوقت نفسه تشكل رثاء جماعيا لهشاشة الإنسان و تلاشيه . إن المكان هنا ، هو الصحراء المتحولة ، برملها الرحال الذي يمحو و يكتب ، يقسو و يحن ، ينسى و يتذكر ، هذا المكان الذي يؤثر في بنية العلاقات الإنسانية ، إذ يفرض حالة الترحال و التيه ، مما يصبغ على كل الأشياء صفة المؤقت ، فالمكان هو وحده السيد الذي لا يهزم ، هو الذي يعيد ترتيب مسرحه و شخوصه ، و جهد الإنسان داخل هذه المتاهة هو محاولة ترك آثار عبوره السريع ، و كما أن المكان متحول ، فإن المسكن الشعري هو وحده الشاهد على عبور الإنسان في بيئة غير مضيافة ، فالشاعر الجاهلي يغني لوحشية المكان . و يغلب على تصوير المكان في المقدمة الطللية لامرئ القيس بعد الجدب و القحط المسيطر ، فرغم وجود ملامح الخصوبة و الحيوية، إلا أنها تجسد ذكريات زالت و انقضت، مادام المآل في الصحراء هو التلاشي ، و الرمل سيغرق كل شيء ، و هذه الرؤية للعالم ، تجسد تجربة امرئ القيس المبطنة بمرارة مأساوية ، ترى أن كل شيء يسير إلى زوال :

أَرَانَا مُوضَعِينَ لِأَمْرِ غَيْبٍ ... وَ نُسْحَرُ بِالطَّعَامِ وَ بِالشَّرَابِ

عَصَافِيرٍ ، وَ ذِبَّانٌ ، وَدُودٌ ... وَ أَجْرَأُ مِنْ مُجَلَّحَةِ الذِئَابِ

إِلَى عِرْقِ الثَّرَى وَ شَجت عُرُوقِي ... وَ هَذَا المَوْتُ يَسْلُبُنِي شَبَابِي [1]

---

[1] امرؤ القيس ، الديوان ، ص222-223

و هي تجربة مختلفة ، كما سنرى ى، عن تجربة أخرى لشاعر آخر ، هو لبيد بن ربيعة ، الذي يقول في مطلع معلقته :

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَـلُّهَا فَمُقَـامُهَـا ... بِمِنًى تَأَبَّدَ غَوْلُهَا فَرِجَامُهَا

فَمَدَافِعُ الرَّيَّانِ عُرِّيَ رَسْمُهَـا ... خَلَقًا كَمَا ضُمِّنَ الوحيُّ سِلَامُهَا

دِمَنٌ تَجَرَّمَ بَعْدَ عَهْد أنيسِهَـا ، ... حِجَجٌ خَلَوْنَ ، حَلَالُهَا وَ حَرَامُهَا

رُزِقَتْ مَرَابِيعَ النُّجُوم ، وَصَابَهَا ... وَدقُ الرَّوَاعِدِ ، جُوْدُهَا فَرِهَامُهَا

مِنْ كُلِّ سَارِيةٍ وَ غَادٍ مُدْجِنٍ ، ... وَ عَشِيَّةٍ مُتَجَاوِبٍ إِرْزَامُهَا

فَعَلَا فُرُوعَ الأَيْهُقَانِ ، وَ أَطْفَلَتْ ... بِالجَهْلَتَيْنِ ظِبَاؤُهَا وَ نَعَامُهَا

و العِينُ سَاكِنَةٌ عَلَى أَطْلَائِهَـا ... عُوذًا ، تَأَجَّلَ بِالفَضَاءِ بِهَامُهَا

وَ جَلَا السُّيُولُ عَنِ الطُّلُولِ كَأَنَّهَا ... زُبَرٌ تُجِدُّ مُتُونَهَا أَقْلَامُهَـا

أَوْ رَجْعُ وَاشِمَةٍ أُسِفَّ نُؤُورَهَـا ... كَفَفًا ، تَعَرَّضَ فَوْقَهُنَّ وِشَامُهَا

فَوَقَفْتُ أَسْأَلُهَـا ، وَكَيْفَ سُؤَالُنَا ... صُمًّا خَوَالِدَ مَا يَبِينُ كَلَامُهَا

عَرِيَتْ ، وَكَانَ لَهَا الجَمِيعَ ، فَأَبْكَرُوا ... مِنْهَا ، وَ غُودِرَ نُؤْيُهَا وَ ثَمَامُهَا[1]

ما يلفت الإنتباه في تصور لبيد بن ربيعة للمكان الطللي ، في مقدمة معلقته، عندما نقارنه مع مقدمة معلقة امرئ القيس، هو غياب أي حدة انفعالية ، كأن الشاعر يقرر واقعة حدثت ،وهو يتأملها ، و من ناحية أخرى ، نجد على خلاف امرئ القيس ، تعاملا مع

---

[1] الزوزني ، المصدر السابق ، ص246-253

المكان الطللي ، لا في بعد الجدب و القحط ، و لكن في أبعاد الخصوبة و الحيوية ، و هذا ما يشكل رؤية مختلفة للشاعرين ، و موقفين متمايزين من الأطلال ، و هذا ما سيتضح من خلال التحليل :

يبدأ الشاعر معلقته بفعل ماض صارم في تقرير واقعة و وصفها واضعا بذلك مسافة بينه و بين الحدث ، إذ فعل(عفت الديار) يثير امحاءها و دروسها و بلاها ، سواء كانت مكان النزول المؤقت (محلها) ، أو مكان الإقامة (مقامها) ، و هو هنا يفتح بنية ثنائية ضدية، ستكون عماد القصيدة كلها ، و لها دورها في بلورة رؤية الشاعر ، الذي يعين مكانا جغرافيا هو "منى" ليحدد بعده مباشرة و بمفارقة ، ما يتضاد مع "عفت" و هو "تأبد" الذي يعني "توحش" ، أي خلا من الإنسان و هجر ، أو تعني أنه أصبح مكانا للوحش ، و قد يعني في مستوى آخر ، يهمنا أكثر ، الدوام ، أي دوام غولها و رجامها (مكان منخفض – مكان مرتفع) ، و بذلك تتجلى الثنائيات الضدية في البيت الأول ، المجسدة لفعل الزمن و محاولة الإنتصار عليه ، بين ما هو هش يرتبط بالإنسان ، و ما هو صلب يرتبط بالطبيعة .

و في البيت الثاني ، تبرز صورة أخرى تكثف الرؤية ، إذ يذكر "مدافع" و يربطها بالريان ، المأخوذة من الري ، و هو الماء ، فحتى و إن كانت الإشارة لهذا المكان في حالة الجدب ، إلا أن ذكر الري يذكر بالماء في حضوره ، و تصبح الصورة أكثر غموضا

بعد ذلك ، إذ وقف أمامها الشراح مندهشين ، فمنهم من قال : "و توحشت مدافع جبل الريان لارتحال الأحباب عنهـا ، و احتمال الجيران عنها ، ثـم قـال : و قـد توحشت و غيرت رسوم هذه الديار ، فعريت خلقا ، و إنما عراها السيول و لم تنمح بطول الزمان ، فكأنه كتاب ضمن حجرا . شبه بقاء الآثار لقدم الأيام ببقاء الكتاب في الحجر . . . ."[1] ، لكن هناك من النقاد من يرى أن هذه الصورة إذا قرئت بسطحية قد تحمل تناقضا "إذ تضاء عملية سلبية عبر عملية إيجابية : و كلا العمليتين تنبع من حركة الزمن و مروره- الزمن في مروره يجرد الأشياء و يعريها ، لكنه في الوقت نفسه يخلد الأشياء و يمنحها الديمومة ."[2]

لكن عندما نقرأ هذه الصورة في أفق آخر ، حيث لا نعتبرها تصويرا فوتوغرافيا للمكان ، نجد أنها تؤكد دلالة الماء و رمزيته باعتباره عنصر حياة ، و بعدا حضاريا ، فرغم غياب الإنسان عن المكان ، و هذا سبب جدبه و عفائه إلا أن أثر الإنسان مازال حاضرا ، و قد يجدد بعث الحياة فيه ، خاصة عند ما نقارن بين مستويين : عمل الطبيعة = السيول التي عرت الرسم و أبقت حضوره ، و حمته من الإندثار ، و هنا يكون لها بعد إنقاذ صنيع الإنسان ، كما تنقذ الكتابة المنقوشة على الحجر أثر الإنسان .

هذا الطلل مضت عليه سنون طويلة منذ رحيل أهله عنه ، لكن ما يلفت الإنتباه هو ذكر (حلالها و حرامها) ، حيث يكشف الشاعر حضور الثنائيات الضدية ، التي تدل

---

(1) الزوزني ، المصدر السابق ، ص246.
(2) كمال أبو ديب ، المرجع السابق ، ص58.

في البعد الرمزي و الأنثروبولوجي على سلوك الإنسان الجاهلي الذي كان يقسم السنة إلى أشهر حلال و أشهر حرام ، أشهر الحرب و الغزو ، و أشهر للسلام و للرحيل ، بحثا عن الكلأ و الماء . . . أي أن الإنسان مسكون بالرحيل سواء بسبب الحرب مع الآخر ، أو بسبب قسوة الطبيعة ، ففي كل الأحوال ، مكره هو على الرحيل . و هنا يمكن أن نجد تلميحا لعلاقة خفية بين المقدس و المدنس ، أي أن الإنسان خاضع لقوى أكبر منه تدفعه إلى الرحيل ، و خاضع لقـــوى أعـــدائه أيضا . لكن فجأة يدخل المطر المشهد ، و يبعث العشب و الحياة في هذا الطلل ، حيث تلد الظباء و تبيض النعام ، و ينبثق من التربة الأيهقان ، و هو الجرجير كما يرى الزوزني[1] و هو نبات بري يستطيع أن يأكله الإنســـان و الحيوان. و هذا الإنفجار للحيوية تجسيد للقدرة على التجدد ، و على بعث الحياة من الجدب و القحط ، و يزين الشاعر المسرح بالبقرات الوحشية و أطلائها ، و ما يلاحظ هنا هو غياب الإنسان عن هذا المشهد ، و غياب الوحوش المفترسة ، فالحيوانات الموجودة هي أمهات مع أطفالها ، كأن الشاعر يريد أن يجسد بعث الحياة من الموت عن طريق الأمومة المتجددة ، و صبغ حالة من الهدوء و السكينة على الصحراء التي "صارت مغنى الوحوش بعد كونها مغنى الإنس."[2]

ثم يعود الشاعر بعد ذلك إلى الطلل ، كأنما ليظهر أن هذه الحيوية عابـرة و زائلة ، فالمطر كشف الطلول و جدد ظهورها كما تجدد الأقلام كتابة الكتب ، و الفعل الذي

---

[1] الزوزني ، المصدر السابق ، ص249
[2] الزوزني ، المصدر السابق ، ص351

يستعمله الشاعر هنا هو (تجد) المضارع الذي يدل على الإستمرارية و هنا نجد أن العلاقة بين الكتابة و المطر لها دلالاتها الحضارية ، فالمطر هو علامة الخصب و الحيوية و البقاء ، و هو كتابة على الأرض ، و له أبعاد جنسية أيضا ، كما أن القلم، كتابة على البياض، و له هو الآخر دلالات جنسية ، و كلاهما يشكل عنصر بقاء و استمرار ، فبواسطة المطر تزهر الطبيعـــة و تستمر و تنتصر على الجدب ، و بواسطة القلم تتجدد الكتابة و تبقى. و الكتابة رمز حضاري يدخل الإنسان بعد أن غاب عن الأبيات السابقة ليجسد العنصر الحضاري المحول ، و هذه الديمومة تحدث أيضا بواسطة الواشمة التي تعيد الوشم مرة بعد مرة و تجدده . و الوشم كتابة على الجسد ، و دخول العنصر الأنثوي هنا يدعم أبعاد الخصوبة و الإستمرارية للإنتصار على فعل الزمن ، و ما يربط بين هذه العناصر الثلاثة هو التحويل و التغيير الذي يحصل :

فالمطر يحول الأرض (و الأرض رمز للمرأة المخصبة)

و الكتابة تحول المتون(و من دلالات المتن (الجسد/الجسم)

و الوشم يحول الجسد .

و لكل هذه العناصر دلالات جنسية[1] يريد الشاعر من خلالها أن يجسد تجربة الإنتصار على الجدب و القحط و التلاشي ، بالعناصر الحضارية سواء تجسدت في دفق الطبيعة و عالمها الوحشي ، أو الإنسان و إبداعه الحضاري ، و حتى لو أخذنا الدلالات

---

[1] يراجع بهذا الصدد كتاب : سطوة النهار و سحر الليل ، الفحولة و ما يوازها في التصور العربي ، عبد المجيد جحفة ، دار توبقال للنشر ، دار البيضاء ، المغرب ، 1999

الأسطورية للكتابة و الوشم كتعاويذ تنقذ الطلل و تجدد فيه أمل الحياة ، نكون قريبين من النظرية الإحيائية التي ترى أن لكل شيء روح ، و أن روح الإنسان تبقى عالقة بأشيائه حتى بعد أن يرحل عنها ، لكن الشاعر يعود بنا في البيت الموالي إلى البداية ، حيث يسأل الأطلال ، لكنه يكتشف عبث سؤال الصم التي لن تزد عليه ، فقد عريت و رحل عنها أهلها مبكرين ، و لم يتركوا إلا آثار النؤي : نهير صغير يحفر حول البيت ، لينصب إليه الماء من البيت ، و الثمام : ضرب من الشجر يسد به خلل البيوت."[1]

إن الشاعر بإنهائه لوحدة الطلل بهذا الشكل يؤكد أن الحيوية التي تحدث عنها سريعة الزوال و التلاشي ، فهي سرعان ما تنطفئ ، فالصحراء ينتصر فيها الجدب و القحط على الحيوية ، و ما جهد الإنسان إلا مقاومة عبثية للمصير البائس الذي هو الإندثار ، و بذلك فالشاعر يصبغ حالة تأملية تبدأ بالسكون(الجدب)، كأننا في بنية دائرية تشكل الحلقة المفرغة التي يدور فيها الإنسان ، و قد جسد ذلك من خلال ثنائيات ضدية طورا ، و مزدوجة طورا آخر ، مظهرا أن المكان هنا أيضا يحمل دلالات السكون حينا و الحركة حينا آخر و الإنخفاض و الإرتفاع. و القيم التي ترتبط بالمحل و المقام هي : الحلال – الحرام.

إن المقارنة بين التجربة الطللية عند امرئ القيس و لبيد،تطرح نقاط تقاطع و نقاط اختلاف ، فجوهر تجربة الطلل يكمن في جدل الحضور و الغياب إذ هناك لحظة

---

[1] الزوزني ، المصدر السابق ، ص253.

قصية كانت تجسد الحيوية و النماء بسبب حضور المرأة رمز الخصوبة و اللذة ، و بغيابها حل الجدب و الفناء ، لكن رؤية كل من الشاعرين تختلف ، ففي الوقت الذي تكون فيه المرأة عند امرئ القيس تجسيدا لمبدأ اللذة فقـــط ، كوسيلة للإنتصار على حس التلاشي و الزوال،و ذلك بومضة الدفق الجنسي الذي يخطف لحظة امتلاء و لا يهمه المآل بعد ذلك ، و هذا ضمن تجسيد ما يسميه كمال أبو ديب : الرؤية الشبقية إذ الشاعر لا يهمه أن يكون هناك إخصاب و ولادة حتى و إن تحدث عن نساء أمهات في شعره ، فطريقة التجدد الوحيدة بالنسبة له ، هي اللذة و المتعة ، و هذا ما لاحظناه في شعره .

أما لبيد فرؤيته مختلفة ، إذ أن الإنتصار عنده على الجدب لا يتم إلا بالمرأة الأم ، التي تمنح الحياة ، و غيابها سبب حالة القحط ، و هو في مقدمته الطللية عندما يرى انبعاث الحياة في الطلل بواسطة المطر يكون التجسيد الأمثل لها في فعل الولادة ، لكن ما يلفت الإنتباه أن المقابلة التي يضعها الشاعر بين حالة الطبيعة و حالة الثقافة مهمة ، إذ الوحيد الذي يعطي المعنى للوجود هو الإنسان لأنه حامل الحضارة و التغيير للمكان ، لهذا يقابل بين المكان الأليف (عندما يسكنه الإنسان) ، و المكان الموحش عندما يرحل عنه الإنســـان ، و تسكنه الوحوش.

و يظهر الشاعران كيف يملي المكان الصحراوي على الإنسان نمطا معيشيا معينا ، يكون فيه البقاء مغامرة بالنسبة للإنسان الذي يحاول أمام هذا الشرط الوجودي القاسي أن

يتشبث بعناصر الصلابة و الديمومة ، و هو يعلم في عمقه أن التلاشي هو النهاية الحتمية ، لكن الصمود أطول مدة هو أمله ، لهذا يستحضر الجبال و الأحجار كرمز للقوة.

الفصل الرابع

الرحـــلة و تجربة

اختراق المجهول

تشكل الرحلة في القصيدة الجاهلية محرقا هاما لرصد تجربة الإنسان الجاهلي ، سواء فيما يتعلق بمسوى الرؤيا أو التشكيل .فهي على صعيد الرؤيا تبرز ذلك القلق الذي كان يحياه الشاعر داخل القبيـــلة ، و الضغوطات التي تكبـــت حريته ، و تحد من انطلاقـــه و تدخله في حالة الخضوع لأعراف لم يخترها ، و لولاءات تثقل كاهله . لهذا كانت الرحلة تحررا للكائن فيه، و كانت مجالا لتحقيق الذات، و لمحاورة الطبيعة و الأشياء ، والخلوة مع الأعماق للإصغاء لنشيد الصحراء و حركتها الدؤوبة . و هي أيضا الملجأ الوحيد لتأمل هشاشة الوجود ، و مساءلة الزمن المتشظي و تحولاته . و هي على مستوى تشكيل القصيدة و بنائها تمثل قسما مهما ضمن التقاليد الفنية و الجمالية للقصيدة الجاهلية . لهذا سنتناول الرحلة في هذين المستويين ، و نحاول فيما بعد مقاربة نموذج و تحليله .

يرى ابن قتيبة أن الرحلة تعتبر قسما من أقسام البناء الفني للقصيدة القديمة ، فهو بعد أن يتحدث عن الوقفة الطللية ثم النسيب ، يقول عن الشاعر : "فإذا علم أنه استوثق من الإصغاء إليه ، والإستماع له ، عقب بإيجاب الحقوق ، فرحل في شعره و شكا النصب و السهر و سرى الليل و حر الهجير ، و إنضاء الراحلة و البعير."[1] لكن هذه الأقسام الأولى ليست ، في نظره ، إلا تمهيدا للقسم المهم و هو المدح ، لكننا نعرف من خلال قراءة الشعر الجاهلي أن الرحلة تكون أيضا في قصائد لم يكن غرضها المدح ، و بذلك فهي تستقل كتقليد فني له أهميته في بناء القصيدة الجاهلية التي تنقل لنا تجربة الشاعر الجاهلي مع

---

[1] ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء ، ج1 ، ص21-22.

الوجود . "فإذا كانت المقدمات تمثل تقليدا فنيا من تقاليد القصيدة الجاهلية ، فإن الرحلة تمثل تقليدا آخر احتل مكانا ثابتا أيضا في القصيدة الجاهلية ، و هي ظاهرة ترجع إلى دوافع نفسية و بيئية. "[1] فالشاعر بعد أن يعبر عن حزنـه و اكتئابه في المقدمة الطللية ، و هو يرى عوالم الذبول و الفناء و السكون في المكان الذي هاجر منه أهله ، وهو يعيش تداعي الذكريات و غياب المرأة في هذا العالم القاسي ، لا يجد من وسيلة للإنتصار على هشاشة الوجود ، سوى الحركة و الحيوية باستباق الآتي ، و المبادرة لملء المكان الرحال بالبطولـة و عناصر الدفق و التحول ، التي لا شك أن الرحلة تجسد تمظهرها الأكثر دلالة لأنها تعبر عن ثورة الجاهلي على شرطه الإنساني "فالرحلة بعد الوقوف على الديار هي السبيل الوحيد للتعزية عما يصيب الشاعر من هم ونصب نتيجة الرحلة الدائبة التي فرضتها عليه ظروف البيئة ، فهو دائما يفتش عن المـاء و الكلأ ، و كما هو معلوم أن الماء سوف ينضب و الكلأ يدب فيه الفنـاء ، و بذلك يتحول نبض الحياة إلى سكون ، وعندها لا يجد الجاهلي مفرا من الارتحال إلى مكان آخر بحثا عن إكسير الحياة و صـونا لحياتـه مـن الموت. "[2] إن ما يحرك الجاهلي ، و يدفع به إلى الترحال ، هو الدافع الوجودي العميق الذي يستجيب لمؤثرات مختلفة ، بعضها يتعلق بالبيئة الصعبة و القاسية التي كان يحيا فيها . هذه الصحراء التي تشح في أحايين كثيرة بمائها و عشبها فتقذف بإنسانها في متاهاتها للبحث عن

---

[1] مي يوسف خليف ، القصيدة العربية في المفضليات ، دار غريب ، القاهرة ، مصر ، 1999 ، ص203.

[2] حسين الحاج حسن ، أدب العرب في العصر الجاهلي ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1997 ، ص61-62.

مراع جديدة، و موارد ماء سرعان ما تنضب . و هناك مؤثرات أخرى ناتجة عن طبيعة العلاقات التي يفرضها هذا المكان ، والتي تتأسس داخل شروط الإقامة و الرحيل ، بكل انعكاساتها على الأواصر العائلية التي تعرف هي الأخرى ضعفا و توترا بسبب القلق الدائم، إذ أهم ما يميزها هو الإخفاقات الكثيرة سواء في علاقة الرجل بالمرأة أو القبيلة ، مما ينعكس على الحالة النفسية المتميزة بالتوتر و القلق و الشعور بالخيبة داخل علاقات يغلب فيها الغياب على الحضور ، لتتحول الرحلة مطلبا وجوديا ، إذ إن حركة الإندفاع إلى الصحراء ليست "مجرد حركة تقليدية يزرعها الشاعر في النص لأنه يتعامل تعاملا لا واعيا مع مكونات تقليدية جاهزة بل تنتمي إلى مستوى من مستويات الوجود الإنساني تكون فيه لتجربة الإندفاع الصحراوي و المغامرة الحسية فاعلية يمكن أن تسمى "تطهيرية" أو ، بلغة فرويدية ، مثلا فاعلية إعادة لتوازن مفقود أو تجاوز للإنهيار و التفتت و التمزق في عالم الإنسان اليومي أو الميتافيزيقي."[1] و عادة لا يكون رحيل الشاعر الجاهلي مع جماعة ، إذ لا نجد حضور الآخر ، لكن هناك دائما حضور للحيوان كرفيق رحلة ، و تكون الناقة في الغالب هي الحيوان ، و أحيانا يكون الحصان ، لكن طبيعة حضورهما مختلفة .إذ أن "الظاهرة التي يحسن تسجيلها لأنها تطرد في كل أحاديث الرحلة على اختلاف أشكالها و اتجاهاتها –فيما عدا رحلات الصيد –هي اهتمام الشعراء بوصف الناقة ، ففي كل القصائد التي وصف فيها الشعراء الرحلة تبرز الناقة قاسما مشتركا يتكرر في كل رحلة ،

---

[1] كمال أبو ديب ، المرجع السابق ، ص395

و يستأثر باهتمام الشعراء بصورة قوية . و هي ظاهرة طبيعية ترتبط بطبيعة الحياة التي كان العرب يحيونها في باديتهم ، و التي قامت على الحركة ، و التي كانت الناقة فيها وسيلتهم الأساسية بل الوحيدة في حركتهم الدائبة في أرجاء الصحراء في كل رحلة يقومون بها لمزايا أودعها الله فيها تجعلها قادرة على رحلات الصحراء و الصبر على مشقاتها ، أما الخيل فلم تكن وسيلة العربي في رحلاته ، و إنما كانت وسيلته للصيد من ناحية ، وعدته في الحرب من ناحية أخرى."[1] الناقة تجسد بديلا للشاعر عن فشل العلاقات الإنسانية ، خاصة العلاقة بالمرأة ، و هي تأخذ أبعادا رمزية و أسطورية تتمظهر فيها مواصفات القوة و الصلابة و الحيوية ، لأنها تنتقل بالشاعر من طور السكون و الذبول الممثل في المقدمة الطللية إلى الصخب و الحركة ، و هنا لابد من لفت الإنتباه إلى أن التراث البشري كله ، خاصة الميثولوجي منه ، نجد فيه حديثا عن الرحلة و دورها ، و رمزيتها التي تمثل التحول و التدرج في منازل الوجود ، و الإنتقال من طور إلى آخر ، و هي عادة تكون مواكبة بالأخطار و المهالك التي يواجهها البطل وحده غالبا . و بذلك فالرحلة ليست مجرد تقليد فني في بناء الشعر ، ولكنها مظهر حيوي لسؤال وجودي ، يمثل الرغبة الواعية أو اللاواعية للإنسان في اكتشاف أعماقه ، واختبار مجاهل جديدة ، و أماكن غريبة ، و هي على صعيد آخر امتحان للكائن أمام نفسه ، و اختبار لقدراته ، و قد حاول بعض الدارسين ربط مفهوم الرحلة في القصيدة الجاهلية بطقوس العبور و مراحل التأهيل ،

---

[1] مي يوسف خليف ، المرجع السابق ، ص210.

و لا شك أن عمل "سوزان ستتكيفيش" في هذا المجال هام جدا ، خاصة في مقالتها المعنونة: "القصيدة العربية و طقوس العبور ، دراسة في البنية النموذجية"[1] حيث وظفت فيه مفهوم الباحث الأنتروبولوجي "فان قينب" لطقوس العبور ، وهي الطقوس التي تعبر عن انتقال شخص أو مجموعة من مكانة إجتماعية إلى مكانة إجتماعية أخرى ، فهي تتم عند كل نقطة تتغير فيها المكانة كالولادة و الزواج و الموت .

و يرى هذا الباحث أن أطوار التأهيل للفرد لينتقل من مرحلة الطفولة إلى البلوغ هي ثلاثة : الفراق (séparation) و الهامشية (marginalité) و العتبية (liminalité) أي الوجود خارج المجتمع ، وطور الإنتقال و إعادة الإندماج. و تنقل الباحثة هذا النموذج إلى القصيدة العربية فترى أنها مبنية على شكل ثلاثي مكون من النسيب و الرحيل و الفخر و المديح .[2] و ترى "سوزان ستتكفيش" في عفاء الأطلال و تأبد الديار و فشل الخصب في كل من معلقتي لبيد و امرئ القيس ما يشير إلى انقطاع الشاعر عن مرحلة سابقة يعبر عنها بتوحش الحضارة في فراق الظعن و اندماجهم في عالم الطبيعة أو توحش الديار ، ثم يحدث القلب المتناسق بتحضر الطبيعة حين تمارس عملها بفعلي الكتابة و الوشم أو بفعل النسج ، وترى الكاتبة الشاعر يعبر عن الضدية الثنائية بين النيء و المطبوخ أي بين الطبيعة و الحضارة (توحش الحضارة × تحضر الطبيعة) بما يشير إلى انقلاب النظام الإجتماعي أو الخروج من المرحلة الأولى و يقابل الفراق في طقوس العبور ، و تشير صورة الأطلال إلى

---

[1] مجلة مجمع اللغة بدمشق ، المجلد 60 ، الجزء 1 كانون الثاني ، 1985 ، ص55-81

[2] من أجل عرض لهذه الرؤية تراجع ، ريتا عوض ، المرجع السابق ، ص33

ماض مفقود أو إلى عصر ذهبي ، تاريخيا كان أم أسطوريا . أما الرحلة في معلقة لبيد فهي طور انتقال بين مرحلتين ، ليس الشاعر في مكان ثابت ، بل هو يقطع قفرا متوحشا تهدده فيه أخطار و متاعب ، و هو أثناء ذلك يلح على وصف ناقته و قدرته على رحلة الإنتقال من الأطلال إلى مواطن القبيلة ، أي من الطفولة إلى الرجولة ، و تلك الرحلة تشير في رأي الكاتبة إلى مرحلة الهامشية من طقس العبور ، وتأتي المرحلة الأخيرة في معلقة لبيد مثلا بالفخر حيث يحتفل الشاعر بالحياة الجماعية و تحمله للمسؤولية فيها و إعادة روابط الحياة الإجتماعية."[1]

ما يهم إذن في قراءة "سوزان ستتكفيش" ، بالإضافة لاعتبارها أن للشعر بعدا شعائريا ، هو تناولها للرحلة باعتبارها مرحلة الهامش ، إذ فيها يتجرد الشاعر من حضور الجماعة ليواجه مصيره وحيدا، و هو في هذا ينتقل بالفعل من طور الحضارة إلى طور الطبيعة . كما أنه يكابد في هذه الرحلة عذابات داخلية نتيجة القلق و التوتر ، و عذابات خارجية في مواجهة للصحراء و قساوتها ، والرحلة هنا هي تطهير للكائن ، و تجربة لقدرته على الموت و الإنبعاث ، فهو عندما ينتصر على أهوال الصحراء ، فإنه يثبت جدارته من أجل الوجود . إن الرحلة هي حركة مضادة لسكونية الطلل ، " ويمكن أن توصف تجربة الإندفاع إلى الصحراء في حسيتها و حدتها و خشونتها و قذفها للمندفع في خضم من التجارب الحسية المجرحة بأنها تجربة الجسدية التي يصبح فيها الجسد باحتكاكه

---

[1] عبد الفتاح أحمد محمد ، مرجع سبق ذكره ، ص219-220

الخشن المخرش العنيف بالعالم سبيلا إلى تحقيق توازن للإنفعالات الحادة (التوتر ، القلق ، التمزق ، الزمنية) . . . بهذه الصيغة الجديدة ، يمكن أن تعاين الحركة المضادة بتجلياتها هذه بوصفها وضعا للكثافة و الحدة الحسية و الجسدية مقابل القلق النفسي و الروحي الذي تعانيه الذات. "[1]

إن الرحلة في هذا المنظور هي تجاسد مع المكان ، فغياب المرأة أو الإخفاق في الوصول إليها ، يستبدل بالإحتكاك بالصحراء ، بالرمل الذي يشبه به جسد المرأة عادة ، و هنا تصبح الصحراء أنثى الشاعر التي تفتح له ذراعيها لينتصر على مرارة الخيبة . و يمكن صياغة هذا التصور في إطار ثنائية محورية في الشعر الجاهلي هي ثنائية النفس /الجسد كما يرى كمال أبو ديب ف"كل تمزق وتشتت و قلق و توتر تتشكل في الداخل ، على صعيد نفسي عميق ، تستثير استجابات حادة ، خشنة ، حركية على صعيد الجسد ، استجابات ذات طبيعة حسية خالصة ، كما أن كل تمزق و تشتت وقلق و توتر ذات منابع جماعية –أي نابعة من كينونة الفرد في سياق الجماعة و الآخر (المرأة بشكل خاص) تستثير اندفاعا نحو تفرد و توحد مطلق بالنفس و مع النفس (و بصحبة حيوان) في سياق مكاني "صحراء" معزول عن الجماعة و الآخر بشكل خاص"[2] و هذه الإستجابات لها وظيفة هامة هي تجاوز التوتر الأصلي و تتجسد في صورتين : الأولى مباشرة تتمثل في دخول الذات الفردية نفسها في خضم الحسية والجسدية ، والثانية رمزية

---

(1) كمال أبو ديب ، المرجع السابق ، ص395
(2) كمال أبو ديب ، المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

تتمثل في خلق "معادل موضوعي" محوره الأساسي تجربة موازية ، هي غالبا تجربة حيوان وحشي مطارد : حمار الوحش ، أو النعامة ، أو الثور الوحشي . فالشاعر عندما يتوحد بالصحراء يأخذ المكان هنا بعد الرمز اي الأرض الخصبة التي تنتظر البذار كما تعبر عنه الأساطير التموزية . و هذا التوحد يحيل على الرموز الرحمية . وبذلك ترتسم علاقة الشاعر بالصحراء و الرحلة في ثنائية ضدية هي ثنائية المغلق /المحرم و المفتوح المخترق ، ثنائية الخروج (من الأطلال ، القبيلة ، الزمن المشوه الحاضر) و الولوج إلى الجسد ، الطبيعة الصحراء ، الخصم)[1] .إن الشاعر الجاهلي يغامر في المكان الصحراوي ، و يبتعد في المتاهة التي تأخذ شكل الأعماق ، معتبرا أن "هناك داخل كل واحد منا نوع من التزهد يكون جانب منه موجها ضدنا ، إننا صحارى ، لكننا معمرون بقبائل و حيوانات و نباتات ، و نقضي وقتنا في ترتيب هذه القبائل و إعادة وضعها ، و في تنحية بعضها و إغناء البعض الآخر ، و كل هذه الحشود و هذه الأفواج لا تتعارض مع الصحراء التي هي زهدنا ذاته،بل العكس،إنها تسكنه و تمر عبره و فوقه."[2] ففي عزلة الكائن الأشد بؤسا ، في الخسارة التي يكابدها الشاعر الجاهلي ، في غياب الآخر أو نكرانه لا يكون هناك من آمال إلا المغادرة الموطنية ، أي ذلك الذهاب في اللاعودة حيث تنفرد الذات بآلامها و كوابيسها ، وحيث يتم الخروج من الزمن الحضاري إلى الزمن الطبيعي،لا وجود للإنسان ،

---

(1)- كمال أبو ديب ، المرجع السابق ، ص397

(2) جيل دولوز -كلير بارني ، حوارات ، ترجمة عبد الحي أزرقان و أحمد العلمي ، دار افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1999 ، ص21

إنها مواجهة عزلاء للمصير، وامتحان للكائن أمام صحرائه الداخلية و الصحراء الجغرافية ، والحيوان هنا ، سواء كان ناقة أو فرسا أو حمارا وحشيا أو ثورا . . . إنما يمثل المعادل الموضوعي لتجربة الشاعر و حالته النفسية ، وبذلك تنطبق مقولة دولوز عن الرحل على الشاعر الجاهلي ، إذ يرى أن "السهب و العشب و الرحل شيء واحد . ليس للرحل لا ماض و لا مستقبل ، لديهم صيرورات فقط ، صيرورة –امرأة ، صيرورة –حيوان – فرس : أي فنهم البارع في الإهتمام بالحيوانات ، لا تاريخ للرحل ، لديهم فقط جغرافيا ."[1] أي لديهم هذا الإتساع المتوحش الذي يمثل الأقاصي الساهرة على شقائهم ، و خساراتهم، والحيوان يمثل هنا الرمز المؤلم للأنا و هي تتناظر مع نفسها و تواجهها ، وحين يحاور الشاعر الحيوان ، خاصة (الناقة) فهو يحاور أناه ، كما أنه يعيش من خلال الحيوانات التي يرى في هلاكها أو انبعاثها تجربة المواجهة مع القدر ومع الإنهيار الذي يمثل نهاية كل شيء .

و سنرى ذلك من خلال هذا النموذج التطبيقي.

لِخَولةَ أَطْلالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ ... تَلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ في ظَاهِرِ اليَدِ

وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ ، ... يَقُولُونَ : لَا تَهْلِكْ أَسًى وَ تَجَلَّدِ

كَأَنَّ حُدُوجَ المَالِكِيَّةِ غُدْوَةً ... خَلَايَا سَفِينٍ بِالنَّوَاصِفِ مِنْ دَدِ

عَدَوْلِيَّةٌ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابنِ يَامِنٍ ... يَجُورُ بِهَا المَلَّاحُ طَوْرًا وَ يَهْتَدِي

يَشُقُّ حَبَابَ المَاءِ حَيْزُومُهَا بِهَا ... كَمَا قَسَّمَ التُّرْبَ المُفَايِلُ بِاليَدِ

---

[1] جيل دولوز ، المرجع السابق ، ص42.

وَ فِي الحَيِّ أَحْوَى ينفُضُ المَرْدَ شَادِنٌ ... مُظَاهِرُ سِمْطَي لُؤْلُؤٍ وَ زَبَرْجَدِ

خَذُولٌ تُرَاعِي رَبْرَبًا بِخَمِيلَةٍ ... تَنَاوَلُ أَطْرَافَ البَرِيرِ وَ تَرْتَدِي

وَ تَبْسِمُ عَنْ أَلْمَى كَأَنَّ مُنَوَّرًا ... تَخَلَّلَ حُرَّ الرَّمْلِ دِعْصٌ لَهُ نَدِي

سَقَتْهُ إِيَاةُ الشَّمْسِ إِلَّا لِثَاتِهِ ... أُسِفَّ وَ لَمْ تَكْدِمْ عَلَيْهِ بِإِثْمِدِ

وَ وَجْهٍ كَأَنَّ الشَّمْسَ حَلَّتْ رِدَاءَهَا ... عَلَيْهِ ، نَقِيُّ اللَّوْنِ لَمْ يَتَخَدَّدِ

وَ إِنِّي لَأَمْضِي الهَمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ ... بِعَوْجَاءَ مِرْقَالٍ تَرُوحُ وَ تَغْتَدِي

أَمُونٍ كَأَلْوَاحِ الأَرَانِ نَصَأْتُهَا ... عَلَى لَاحِبٍ كَأَنَّهُ ظَهْرُ بُرْجُدِ

جَمَالِيَّةٌ وَ جْنَاءُ تَرْدِي كَأَنَّهَا ... سَفَنَّجَةٌ تَبْرِي لِأَزْعَرَ أَرْبَدِ

تُبَارِي عِتَاقًا نَاجِيَاتٍ ، وَ أَتْبَعَتْ ... وَظِيفًا وَظِيفًا فَوْقَ مَوْرٍ مُعَبَّدِ

تَرَبَّعَتِ القُفَّيْنِ فِي الشَّوْلِ تَرْتَعِي ... حَدَائِقَ مَوْلِيِّ الأَسِرَّةِ أَغْيَدِ

تُرِيعُ إِلَى صَوْتِ المَهِيبِ ، وَ تَتَّقِي ... بِذِي خُصَلٍ ، رَوْعَاتِ أَكْلَفَ مُلْبِدِ

كَأَنَّ جَنَاحَيْ مَضْرَحِيٍّ تَكَنَّفَا ... حِفَافَيْهِ شُكَّا فِي العَسِيبِ بِمَسْرَدِ

قَطُورًا بِهِ خَلْفَ الزَّمِيلِ ، وَتَارَةً ... عَلَى حَشَفٍ كَالشَّنِّ ذَاوٍ مُجَدَّدِ

لَهَا فَخِذَانِ أَكْمَلَ النَّحْضُ فِيهِمَا ... كَأَنَّهُمَا بَابَا مُنِيفٍ مُمَرَّدِ

وَ طَيُّ مَحَالٍ كَالحَنِيِّ خُلُوفُهُ ، ... وَ أَجْرِنَةٌ لُزَّتْ بِدَأْيٍ مُنَضَّدِ

كَأَنَّ كِنَاسَيْ ضَالَةٍ يَكْنِفَانِهَا ، ... وَأَطْرَ قِسِيٍّ تَحْتَ صُلْبٍ مُؤَيَّدِ

لَهَا مِرْفَقَانِ أَفْتَلَانِ كَأَنَّهَا ... تَمُرُّ بِسَلْمَيْ دَالِجٍ مُتَشَدِّدِ

كَقَنْطَرَةِ الرُّومِي أَقْسَمَ رَبُّهَا ... لَتُكْتَنِفَنْ حَتَّى تُشَادَ بِقَرْمَدِ

صُهَابِيَّةُ الْعُثْنُونِ مُوجَدَةُ الْقَرَا ... بَعِيدَةُ وَخْدِ الرِّجْلِ مَوَّارَةُ الْيَدِ

أُمِرَّتْ يَدَاهَا فَتْلَ شَزْرٍ وَ أُجْنِحَتْ ... لَهَا عَضُدَاهَا فِي سَقِيفٍ مُسَنَّدِ

جَنُوحُ دِفَاقٌ عَنْدَلٌ ثُمَّ أُفْرِعَتْ ... لَهَا كَتِفَاهَا فِي مُعَالًى مُصَعَّدِ

كَأَنَّ عُلُوبَ النَّسْعِ فِي دَأَيَاتِهَا ... مَوَارِدُ مِنْ خَلْقَاءَ فِي ظَهْرِ قَرْدَدِ

تَلَاقَى ، وَ أَحْيَاناً تَبِينُ كَأَنَّهَا ... بَنَائِقُ غُرٍّ فِي قَمِيصٍ مُقَدَّدِ

وَ أَتْلَعَ نَهَّاضٌ إِذَا صَعَّدَتْ بِهِ ، ... كَسُكَّانِ بُوصِيٍّ بِدَجْلَةَ مُصْعِدِ

وَ جُمْجُمَةٌ مِثْلُ الْعَلَاةِ كَأَنَّمَا ... وَعَى الْمُلْتَقَى مِنْهَا إِلَى حَرْفٍ مِبْرَدِ

وَ خَدٌّ كَقِرْطَاسِ الشَّآمِيِّ وَ مِشْفَرٌ ... كَسَبْتِ الْيَمَانِيِّ ، قَدَّهُ لَمْ يُجَرَّدِ

وَ عَيْنَانِ كَالْمَاوِيَّتَيْنِ اسْتَكَنَّتَا ... بِكَهْفَيْ حِجَاجَيْ صَخْرَةٍ قَلْتِ مَوْرِدِ

طَحُورَانِ عُوَّارَ الْقَذَى ، فَتَرَاهُمَا ... كَمَكْحُولَتَيْ مَذْعُورَةٍ أُمِّ فَرْقَدِ

وَ صَادِقَتَا سَمْعِ التَّوَجُّسِ لِلسُّرَى ... لِهَجْسٍ خَفِيٍّ أَوْ لِصَوْتٍ مُنَدَّدِ

مُؤَلَّلَتَانِ تَعْرِفُ الْعِتْقَ فِيهِمَا ... كَسَامِعَتَيْ شَاةٍ بِحَوْمَلَ مُفْرَدِ

وَ أَرْوَعَ نَبَّاضٍ أَحَذَّ مُلَمْلَمٍ ... كَمِرْدَاةِ صَخْرٍ فِي صَفِيحٍ مُصَمَّدِ

وَ أَعْلَمَ مَخْرُوتٍ مِنَ الْأَنْفِ مَارِنٍ ... عَتِيقٍ مَتَى تَرْجُمْ بِهِ الْأَرْضَ تَزْدَدِ

وَ إِنْ شِئْتُ لَمْ تُرقِلْ وَ إِنْ شِئْتُ أَرْقَلَتْ ... مَخَافَةَ مَلْوِيٍّ مِنَ القَدِّ مُحْصَدِ

وَ إِنْ شِئْتُ سَامَى وَاسِطَ الكُورِ رَأْسُهَا ... وَ عَامَتْ بِضَبْعَيْهَا نَجَاءَ الخَفَيْدَدِ

عَلَى مِثْلِهَا أَمْضِي إِذَا قَالَ صَاحِبِي : ... أَلَا لَيْتَنِي أَفْدِيكَ مِنْهَا وَ أَفْتَدِي

وَ جَاشَتْ إِلَيهِ النَّفْسُ خَوْفًا ، وَ خَالَهُ ... مُصَابًا وَ لَوْ أَمْسَى عَلَى غَيْرِ مَرْصَدِ

إِذَا القَوْمُ قَالُوا مَنْ فَتًى خِلْتُ أَنَّنِي ... عُنِيتُ فَلَمْ أَكْسَلْ وَ لَمْ أَتَبَلَّدِ

أَحَلْتُ عَلَيْهَا بِالقَطِيعِ فَأَجْذَمَتْ ... وَ قَدْ خَبَّ آلُ الأَمْعَزِ المُتَوَقِّدِ

فَذَالَتْ كَمَا ذَالَتْ وَلِيدَةُ مَجْلِسٍ ... تُرِي رَبَّهَا أَذْيَالَ سَحْلٍ مُمَدَّدِ

وَ لَسْتُ بِحَلَّالِ التِّلَاعِ مَخَافَةً ... وَ لَكِنْ مَتَى يَسْتَرْفِدِ القَوْمُ أَرْفِدِ

فَإِنْ تَبْغِنِي فِي حَلْقَةٍ تَلْقَنِي ... وَ إِنْ تَقْتَنِصْنِي فِي الحَوَانِيتِ تَصْطَدِ

مَتَى تَأْتِنِي أَصْبَحْكَ كَأْسًا رَوِيَّةً ... وَ إِنْ كُنْتَ عَنْهَا ذَا غِنًى فَاغْنَ وَازْدَدِ

وَ إِنْ يَلْتَقِ الحَيُّ الجَمِيعُ تُلَاقِنِي ... إِلَى ذِرْوَةِ البَيْتِ الرَّفِيعِ المُصَمَّدِ

نَدَامَايَ بِيضٌ كَالنُّجُومِ ، وَ قَيْنَةٌ ... تَرُوحُ عَلَيْنَا بَيْنَ بُرْدٍ وَ مَجْسَدِ

رَحِيبٌ قِطَابُ الجَيْبِ مِنْهَا ، رَقِيقَةٌ ... بِجَسِّ النَّدَامَى ، بَضَّةُ المُتَجَرَّدِ

إِذَا نَحْنُ قُلْنَا : أَسْمِعِينَا انْبَرَتْ لَنَا ... عَلَى رِسْلِهَا مَطْرُوقَةً لَمْ تَشَدَّدِ

إِذَا رَجَّعَتْ فِي صَوْتِهَا خِلْتَ صَوْتَهَا ... تَجَاوُبَ أَظْآرٍ عَلَى رَبْعِ رَدِيِّ

وَ مَا زَالَ تَشْرَابِي الخُمُورَ ، وَ لَذَّتِي ... وَ بَيْعِي وَ إِنْفَاقِي طَرِيفِي وَ مُتْلَدِي

إِلَى أَنْ تَحَامَتْنِي الْعَشِيرَةُ كُلُّهَا ... وَأُفْرِدْتُ إِفْرَادَ الْبَعِيرِ الْمُعَبَّدِ

رَأَيْتُ بَنِي غَبْرَاءَ لَا يُنْكِرُونَنِي ... وَلَا أَهْلُ هَذَاكَ الطِّرَافِ الْمُمَدَّدِ

أَلَا أَيُّهَذَا اللَّائِمِي أَحْضُرُ الْوَغَى ... وَأَنْ أَشْهَدَ اللَّذَّاتِ ، هَلْ أَنْتَ مُخْلِدِي؟

فَإِنْ كُنْتَ لَا تَسْتَطِيعُ دَفْعَ مَنِيَّتِي ... فَدَعْنِي أُبَادِرْهَا بِمَا مَلَكَتْ يَدِي

وَلَوْلَا ثَلَاثٌ هُنَّ مِنْ عَيْشَةِ الْفَتَى ... وَجَدُّكَ لَمْ أَحْفِلْ مَتَى قَامَ عُودِي

فَمِنْهُنَّ سَبْقِي الْعَاذِلَاتِ بِشَرْبَةٍ ... كُمَيْتٍ مَتَى مَا تُعْلَ بِالْمَاءِ تُزْبِدِ

وَكَرِّي ، إِذَا نَادَى الْمُضَافُ ، مُحَنَّبًا ... كَسِيدِ الْغَضَا ، نَبَّهْتُهُ ، الْمُتَوَرِّدِ

وَتَقْصِيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ وَالدَّجْنُ مُعْجِبٌ ... بِبَهْكَنَةٍ تَحْتَ الطِّرَافِ الْمُمَدَّدِ

كَأَنَّ الْبَرِينَ وَالدَّمَالِيجَ عُلِّقَتْ ... عَلَى عُشَرٍ ، أَوْ خِرْوَعٍ لَمْ يَخَضَّدِ

كَرِيمٌ يُرَوِّي نَفْسَهُ فِي حَيَاتِهِ ، ... سَتَعْلَمُ ، إِنْ مُتْنَا غَدًا ، أَيُّنَا الصَّدِي

أَرَى قَبْرَ نَحَّامٍ بَخِيلٍ بِمَالِهِ ... كَقَبْرِ غَوِيٍّ فِي الْبَطَالَةِ مُفْسِدِ

تَرَى جُثْوَتَيْنِ مِنْ تُرَابٍ عَلَيْهِمَا ... صَفَائِحُ صُمٌّ مِنْ صَفِيحٍ مُنَضَّدِ

أَرَى الْمَوْتَ يَعْتَامُ الْكِرَامَ وَيَصْطَفِي ... عَقِيلَةَ مَالِ الْفَاحِشِ الْمُتَشَدِّدِ

أَرَى الْعَيْشَ كَنْزًا نَاقِصًا كُلَّ لَيْلَةٍ ... وَمَا تَنْقُصُ الْأَيَّامُ وَالدَّهْرُ يَنْفَدِ

لَعَمْرُكَ إِنَّ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْفَتَى ... لَكَالطِّوَلِ الْمُرْخَى وَثُنْيَاهُ بِالْيَدِ

فَمَا لِي أَرَانِي وَابْنَ عَمِّي مَالِكًا ... مَتَى أَدْنُ مِنْهُ يَنْأَ عَنِّي وَيَبْعُدِ

يَلُومُ وَ مَا أَدْرِي عَلَامَ يَلُومُنِي ... كَمَا لَامَنِي فِي الحَيِّ قُرْطُ بْنُ مَعْبَدِ

وَ أيأَسَنِي مِنْ كُلِّ خَيْرٍ طَلَبْتُهُ ... كَأَنَّا وَضَعْنَاهُ إِلَى رَمْسِ مُلْحَدِ

عَلَى غَيْرِ ذَنْبٍ قُلْتُهُ غَيْرَ أَنَّنِي ... نَشَدْتُ فَلَمْ أُغْفِلْ حُمُولَةَ مَعْبَدِ

وَ قَرَّبْتُ بِالقُرْبَى ، وَجَدِّكَ إِنَّنِي ... مَتَى يَكُ أَمْرٌ لِلنَّكِيثَةِ أَشْهَدِ

وَ إِنْ أَدْعَ لِلجُلَّى أَكُنْ مِنْ حُمَاتِهَا ، ... وَ إِنْ يَأْتِكَ الأَعْدَاءُ بِالجَهْدِ أَجْهَدِ

وَ إِنْ يَقْذِفُوا بِالقَذْعِ عِرْضَكَ أَسْقِهِم ... بِكَأْسِ حِيَاضِ المَوْتِ قَبْلَ التَّهَدُّدِ

بِلَا حَدَثٍ أَحْدَثْتُهُ ، وَ كَمُحْدِثٍ ... هِجَائِي وَ قَذْفِي بِالشَّكَاةِ وَ مُطْرِدِي

فَلَوْ كَانَ مَوْلَايَ امْرَأً هُوَ غَيْرُهُ ... لَفَرَّجَ كَرْبِي أَوْ لَأَنْظَرَنِي غَدِي

وَلَكِنَّ مَوْلَايَ امْرُؤٌ هُوَ خَانِقِي ... عَلَى الشُّكْرِ وَ التَّسْآلِ أَوْ أَنَا مُفْتَدِي

وَ ظُلْمُ ذَوِي القُرْبَى أَشَدُّ مَضَاضَةً ... عَلَى المَرْءِ مِنْ وَقْعِ الحُسَامِ المُهَنَّدِ

فَذَرْنِي وَ خُلْقِي إِنَّنِي لَكَ شَاكِرٌ ... وَ لَوْ حَلَّ بَيْتِي نَائِيًا عِنْدَ ضَرْغَدِ

فَلَوْشَاءَ رَبِّي كُنْتُ قَيْسَ بْنَ خَالِدٍ ... وَ لَوْ شَاءَ رَبِّي كُنْتُ عَمْرُو بْنَ مَرْثَدِ

فَأَصْبَحْتُ ذَا مَالٍ كَثِيرٍ ، وَ زَارَنِي ... بَنُونَ كِرَامٌ سَادَةٌ لِمُسَوَّدِ

أَنَا الرَّجُلُ الضَّرْبُ الَّذِي تَعْرِفُونَهُ ... خَشَاشُ كَرَأْسِ الحَيَّةِ المُتَوَقِّدِ

فَآلَيْتُ لَا يَنْفَكُّ كَشْحِي بِطَانَةً ... لِعَضْبٍ رَقِيقِ الشَّفْرَتَيْنِ مُهَنَّدِ

حُسَامٌ ، إِذَا مَا قُمْتَ مُنْتَصِرًا بِهِ ... كَفَى العَوْدَ مِنْهُ البَدْءُ ، لَيْسَ بِمِعْضَدِ

أَخِي ثِقَةٍ لَا يَنْثَنِي عَنْ ضَرِيبَةٍ ... إِذَا قِيلَ : مَهَّلًا قَالَ حَاجِزُه : قَدِي

إِذَا ابْتَدَرَ القَوْمُ السِّلَاحَ وَجَدْتَنِي ... مَنِيعًا ، إِذَا بَلَّتْ بِقَائِمِهِ يَدِي

وَ بَكْرٍ هَجُودٍ قَدْ أَثَارَتْ مَخَافَتِي ... بَوَادِيَهَا ، أَمْشِي بِعَضْبٍ مُجَرَّدِ

فَمَرَّتْ كَهَاةٌ ذَاتُ خَيْفٍ جُلَالَةٌ ... عَقِيلَةُ شَيْخٍ كَالوَبِيلِ يَلَنْدَدِ

يَقُولُ ، وَ قَدْ تَرَّ الوَظِيفُ وَ سَاقُهَا : ... أَلَسْتَ تَرَى أَنْ قَدْ أَتَيْتَ بِمُؤْيِدِ

وَ قَالَ : أَلَا مَاذَا تَرَوْنَ بِشَارِبٍ ... شَدِيدٍ عَلَيْنَا بَغْيُهُ ، مُتَعَمِّدِ

وَ قَالَ : ذَرُوهُ إِنَّمَا نَفْعُهَا لَهُ ، ... وَ إِلَّا تَكُفُّوا قَاصِيَ البَرْكِ يَزْدَدِ

فَظَلَّ الإِمَاءُ يَمْتَلِلْنَ حَوَارَهَا ... وَ يَسْعَى عَلَيْنَا بِالسَّدِيفِ المُسَرْهَدِ

فَإِنْ مُتُّ فَانْعَيْنِي بِمَا أَنَا أَهْلُهُ ، ... وَ شُقِّي عَلَيَّ الجَيْبَ يَا ابْنَةَ مَعْبَدِ

وَ لَا تَجْعَلِينِي كَامْرِئٍ لَيْسَ هَمُّهُ ... كَهَمِّي وَ لَا يُغْنِي غَنَائِي وَ مَشْهَدِي

بَطِيءٍ عَنِ الجُلَّى ، سَرِيعٍ إِلَى الخَنَى ... ذَلُولٍ بِأَجْمَاعِ الرِّجَالِ مُلَهَّدِ

فَلَوْ كُنْتُ وَغْلًا فِي الرِّجَالِ لَضَرَّنِي ... عَدَاوَةُ ذِي الأَصْحَابِ وَ المُتَوَحِّدِ

وَ لَكِنْ نَفَى عَنِّي الرِّجَالَ جَرَاءَتِي ... عَلَيْهِمْ وَ إِقْدَامِي وَ صِدْقِي وَ مَحْتِدِي

لَعَمْرُكَ ، مَا أَمْرِي عَلَيَّ بِغُمَّةٍ ... نَهَارِي ، وَ لَا لَيْلِي عَلَيَّ بِسَرْمَدِ

وَ يَوْمٍ حَبَسْتُ النَّفْسَ عِنْدَ عِرَاكِهِ ... حِفَاظًا عَلَى عَوْرَاتِهِ وَ التَّهَدُّدِ

على موطن يخشى الفتى عنده الردى ... متى تعترك فيه الفرائص ترعد

وَ أَصْفَرَ مَضْبُوحٍ نَظَرْتُ حِـــوَارَهُ عَلَى النَّارِ وَ اسْتَوْدَعْتُهُ كَفَّ مُجْمِدِ

سَتُبْدِي لَكَ الأَيَّامُ مَا كُنْتَ جَاهِلاً وَ يَأْتِيكَ بِالأَخْبَـــارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّدِ

وَ يَأْتِيكَ بِالأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تَبِعْ لَـــهُ بَتَاتاً ، وَلَمْ تَضْرِبْ لَهُ وَقْتَ مَوْعِدِ

سنحلل الرحلة و تجربة اختراق المجهول في ضوء معلقة طرفة بن العبد لأنها تمثل تجربة فريدة في الشعر الجاهلي إذ تؤسس لرؤية أبيقورية للعالم، قوامها مبدأ اللذة ، لكن في عمقها نجد مرارة الفناء ، وتراجيدية المصير المرعب للإنسان، و تمثل الرحلة في المعلقة حلقة فاصلة بين المقدمة الطللية ، التي تجسد لحظة السكون و الذكرى المجسدة ببقايا الوشم في البدء ، ثم بحركة خافتة للراحلين ممثلة نقيض العفاء و الجفاف ، أين تبدو هوادج النساء الراحلات كسفن ضخمة تشق حباب الماء ، تذهب في تجربة ضياع إذ يجور بها الملاح طورا و يهتدي . و لا شك أن تشبيه الهوادج بالسفن ، و الصحراء بالبحر يحمل دلالات الضياع و التيه . و حتى قول الشاعر (ابن يامن) مأخوذة من اليمن،أي أن هذه الكلمة هي كتعويذة تحمي الهوادج من المجهول و الضياع . ويؤكد الإحساس بالقلق و التوتر ، حين يرى الشاعر هذه الهوادج/السفن تشق بحيزومها الماء كما يقسم المفايل الترب باليد . و"الفيال ضرب من اللعب ، و هو أن يجمع التراب فيدفن فيه شيء ، ثم يقسم التراب نصفين و يسأل عن الدفين في أيهما هو ، فمن أصاب قَمَر ، و من أخطأ قُمِرَ"[1] إذن هي لعبة حظ و صدفة ، وهي مراهنة بالمصير ، حيث الربح و الخسارة ممكنان . و الشاعرعندما يبدأ

---

[1] الزوزني ، المصدر السابق ، ص191

قصيدته بهذا الرهان التراجيدي فإنما ليؤسس لرؤية أهم مميزاتها حضور الموت كحقيقة ساطعة تنتصر على كل شيء ، و حتى عندما ينتقل فيما بعد إلى وصف جمال المرأة و نضارتها ، إذ يشبهها بشادن يرعى في انسجام مع الطبيعة ، فإن هذه الحيوية تنتمي إلى زمن الذكرى ، ليبدأ الشاعر بعد ذلك لحظته الحاضرة بقساوتها ، إذ إن هذا الجمال لا يلغي الهم لأن صاحبته رحلت فيمن رحل . و هنا تبزغ الناقة و الرحلة ، فالشاعر يطرد الهم بالانتقال والحركة و الرحيل في الصحراء ، و هنا يبدو حضور الناقة كثيفا إلى درجة تحويلها إلى رمز طقسي إذ هي "أسلوب من أساليب التعويذ لأنها تجسد الحركة المستمرة . و الناقة أو الإنسان يريد أن يطأ كل مكان حتى يتأكد من سلامة الأرض و بقائها و صلاحها"[1] و حتى طبيعة حركة الناقة تنحو إلى القلق و السرعة لأنها عوجاء أي "الناقة التي لا تستقيم في سيرها لفرط نشاطها "[2] ، و مرقال هو "بين السير و العدو"[3] و هي تروح و تغتدي . لكن ما يفاجئ في البيت الموالي هو أن هذه الناقة على الرغم من حركتها اللائبة فهي أمون أي يؤمن عثارها كألواح الإران ، أي خشب التوابيت الذي يصنع للسادة ، فهل يريد الشاعر هنا تشبيه الناقة أو عظامها بألواح التوابيت ، و بذلك يصور صلابتها و قوتها كما يرى بعض الشراح ، أم أن الصورة التشبيهة هنا تكتنز أبعادا أسطورية أو طقوسية ، فالرحلة التي يخوضها الشاعر تأخذ أبعاد الموت والانبعاث، و حضور الموت

---

(1) مصطفى ناصف ، المرجع السابق ، ص169
(2) الزوزني ، المصدر السابق ، ص174
(3) الزوزني ، نفسه

هنا يؤكد حس الخطر و المغامرة ، و الشاعر كأنما يجعل من الناقة تعويذته ضد الموت الذي يصارعه،و هو يهيب بها أن تعدو في طريق واضح كأنه ظهر برجد،أي الكساء المخطط ، كأن الشاعر و ناقته هنا (التابوت) يخاطان إلى الأرض كما في بيت أبي العلاء الشهير :

جَسَدِي خِرْقَةٌ تُخَاطُ إِلَى الأَرْضِ فَيَا خَائِطَ العَوَالِمَ خِطْنِي

حيث تتحول الصحراء إلى كفن تضم جسد الشاعر المنتشر فيها ، و الداخل في أحضانها ، لكن الناقة في الوقت نفسه هي رمز الإنبعاث ، فالشاعر ذاهب في تجربة الموت الحاضر بكثافة في المعلقة ، ولكنه يحاول أن يتشبث بعناصر البقاء و الديمومة ، و ما يؤكد هذا هو استمرار الشاعر في وصف الناقة بعناصر الحيوية ، إذ هي جمالية أي تشبه الجمل ، و جناء : مكتنزة اللحم أو العظيمة الوجنات تعدو كأنها نعامة تعرض لظليم لونه رمادي ، و هي تباري إبلا سريعة واصفا حركة تتابع وظيف رجلها ووظيف يدها فوق طريق ذلول، وهذه الناقة تتراوح الأوصاف التي تضفى عليها بين الواقعية و الأسطورية ، حيث تنفصم من سياق الزمنية لتأخذ بعد الحضور الأبدي ، و تحال إلى وجود طقسي، فهو تارة يربطها بالنسر العظيم ، إذ يشبه شعر ذنبها بجناحي نسر (البيت17) ، و تارة يشبه فخذيها بباب قصر منيف (البيت19) بكل ما في ذلك من حس الضخامة و العظمة . و لها فقار منطوية متراصفة ، متداخلة كأن الأضلاع المتصلة بها قسي (البيت20) كما يشبه إبطها في السعة ببيتين من بيوت الوحش (البيت21) ليصل إلى تشبيهها بقنطرة

الرومي، وهي الرمز المكتمل للبقاء ، و الإنتصار على الزمن ، و هي رموز انتصار الحضارة على الطبيعة ، و هي بهذا "تبدو كالملجأ الأمين الذي يقي من كثير ألم تر أن هناك صورا تعبر عن الوقاية و الإحتماء مثل الباب المنيف الممرد ، و بيوت الوحش في أصول الشجر ، و قنطرة الرومي ، و جناحي النسر ... و قد توحي إلى القارئ المشغوف بحالة الشاعر النفسية أن طرفة يعاني من الخوف".[1] الشاعر إذن في رحلته القاسية في الصحراء لا يملك من ملجأ إلا ناقته ، فهي مكانه الرحال في مواجهة المهالك ، وهي سنده الثابت و الصلب في الرمال المتحركة.و هي الشيء الوحيد الذي يشعره بالأمان في ظل عالم مهدد و مرعب.

بعد أن أضفى الشاعر رموز القوة و الثبات و الصلابة ، ينتقل بها إلى حركية مندفعة ليزاوج بين رموز الصلابة و الحركة في الأبيات الموالية ، لأن الجمود معناه غياب الحركة أي الموت يقول : كأن آثار السير في ظهر الناقة و جنبيها نقر فيها ماء من صخرة ملساء . و جعل خلقها في الشدة و الصلابة كالأرض الغليظة"[2] ثم يشبه طول عنقها بأنها مثل سفينة في دجلة تصعد، و هو هنا يعود لرمزية الماء و حضوره ، وربط الناقة هنا بحركة ناقة الظاعنين في بداية المعلقة . ثم يعود ليشبه الناقة بالمبرد الحديدي و العلاة و هي السندان ، و بعد ذلك يشبه وجهها بقرطاس الشامي ، و المشفر بجلود البقر المدبوغة ، وهذه رموز حضارية تقابل الرموز الطبيعية . و العينان يشبههما بمرآتين و بكهفين في غؤرهما و يشبه

---

(1) مصطفى ناصف ، المرجع السابق ، ص163

(2) الزوزني ، المرجع السابق ، ص184.

حجاجيها بالصخرة في الصلابة (البيت32) . ثم يشبه هاتين العينين بعيني بقرة وحشية لها ولد أفزعها صائد أو غيره (البيت33) و بذلك يدخل الناقة في حالة الخوف و التوجس ، إذا لها أذنان مرهفتان صادقتا الإستماع في سرى الليل ، تنتبهان لأبسط هجس خفي أو صوت منده (البيت34) . و هما في تحديدهما و تدقيقهما كأذني ثور وحشي مفرد و خائف (البيت35) ، كما أنه يواصل مسار التوجس و الخوف و الممثل للإنشراخ الجزئي المقابل للصلابة حيث يصف قلبها بأنه أروع نباض كمرداة صخرة في صفيح مصمد . (البيت36) بكل دلالات المبالغة في الرعب و النبض كصخرة تكسرها الصخور ، إذ هنا يجمع بين رموز الهشاشة و الصلابة و الحركة الصاخبة . و الشاعر بهذا يشير إلى أن هذا الهيكل المنيع الصلب هو أيضا مسكون بالضعف و الخوف و الهشاشة . و يذهب الشاعر بهذا المسار إلى أوجه عندما يدخل ذات الشاعر التي كانت غائبة منذ البيت11 في البيت 38 أين يكون هو الذي يهيب بها لتسرع أو تتمهل . ثم تتكثف القصيدة بالغة درجة من الغموض في البيت40

على مثلها أمضي إذا قال صاحبي : ألا ليتني أفديك منها و أفتدي

فعلي هذه الناقة يمضي الشاعر في أسفاره ، لكن الخوف الذي تسرب إلى القصيدة في الأبيات السالفة الذكر ، يطبع التجربة بإحساس تراجيدي أين يدخل الآخر (الصاحب) الذي يشجيه ذهاب الشاعر و رحيله في المسالك المهلكة ، و في المصائر اللعينة فيريد أن

يفتديه من (ها) هذه الهاء التي تبدو كلغز في القصيدة. فهناك من يرى أنه يقصد بها الصحراء (الفلاة)[1] و هناك من يرى أنها مشقة السفر، و هناك من يرى أن طرفة "يريد أن يفتدي نفسه من الناقة ذاتها . و الظاهر إذن أن الناقة مجمع الرحمة و العذاب . مجمع الأمن و الخوف ، باقية كاملة و لكن معالم الفناء تبدو من حولها ."[2] و هناك من يرى "أنها لا تشير إلى اسم صريح ، بل إلى ما يبدو قوة خفية سرية كانت تتخلل النص بأكمله خلال تنامي حس الصلابة و المكانة و الرسوخ ، و هكذا تبلور "الهاء" فعلا الهواجس العميقة التي كانت قد بدأت تتسرب إلى صورة الناقة و إلى وجود الذات الشاعرة ، ابتداء من البيت 32 على الأقل"[3] و يعمق (البيت41) حالة الخوف و التوجس ، إذ إن صعوبة هذه الفلوات جعلت الشاعر يظن أنه هالك ، لكن فجأة يعود إلى تأكيد حس الإنتماء إلى القبيلة ، كأن رحلة التيه و الضياع آن لها أن تنتهي إلى مستقر ، أو أن الشاعر يستدعي حس الإنتماء هذا ليظهر بطولته ، فإذا نادته القبيلة لم يتردد و لم يتكاسل (البيت 42) . ليذهب بعد ذلك في الحيوية من جديد ، كأن هذا البيت هو مفصل هام فلا نعرف هل هو يواصل الرحلة حيث يقول أنه أقبل على الناقة يضربها بالسوط فأسرعت في السير خلال سراب طرفي النهار ، في مكان يخالط ترابه حجارة و حصى . كما أنه يحاول الإنتصار على لحظات الإنشراخ و الهشاشة التي ظهرت في الأبيات الأخيرة من وصفه

---

(1) الزوزني ، المصدر السابق ، ص188.
(2) مصطفى ناصف ، المرجع السابق ، 163.
(3) كمال أبو ديب ، المرجع السابق ، ص302.

للناقة، بتشبيهه لها بالمرأة في (البيت44) حين يقول : إنها تبخترت بعد أن ألهبها بسوطه كما تتبختر جارية ترقص بين يدي سيدها فتريه ذيل ثوبها الأبيض الطويل . و نلاحظ أن الشاعر يمهد لوصف الناقة و الرحلة بوصف المرأة الشادن التي تزخر بالجمال و الحيوية ، و هو يختم هذا الوصف بتشبيه الناقة بالجارية التي تتبختر و ترقص . فهل الجمال هو ومضة سرعان ما تزول ، و الناقة و رحيل الشاعر عليها تعبير عن بحث محموم عن رموز البقاء و الإستمرارية . الناقة إذن هي رفيقة رحلة الشاعر الباحث عما يدوم ، هي فداؤه عن المرأة المفقودة و المستحيلة . و الرحيل هو هروب من مرارة الفقد و التلاشي ، و ذهاب في المتاهة الواسعة للذات و الصحراء ، فالشاعر لا يقوم بسفر فقط في المكان الجغرافي ، و لكن يسافر أيضا في جغرافيته الباطنية ، في قلقه العميق ، و إحساسه المأساوي ، و الناقة في أفق آخر هي تعويض عن فقده للمرأة ، و عن إخفاق الشاعر في علاقته مع الآخرين الراحلين ، لأنها الصديقة الوفية ، التي ترافقه في خوضه للمجهول بصخب حضورها في الأبيات الموالية (45-53) فهذه ليست إلا تجل للتداعيات التي يعيشها الشاعر في رحلته ، فكأنما لا شعوره ، و هو يخترق بناقته المجهول هو الذي يحرك فيه استحضار زمن ماض كان فيه متوافقا مع قبيلته ، لأن الرحلة كما رأينا في طقوس العبور تمثل لحظة الهامش ، فهو عندما يستحضر زمن توافقه مع القبيلة أين كان يعيش نشوة الصبا في مجالس الشرب بين علية القوم أين يكون حضور المرأة/القينة باهرا ، و تجسيدا لحسية

عالية ، فإنما يستسلم للذكرى لأن الحاضر مسكون بالضياع . و سرعان ما يحدث الشرخ بعد هذه الحيوية ، إذ تلفظ القبيلة الشاعر بسبب خروجه على قيمها ، و تفرده كإفراد البعير الأجرب (البيت54)، ليذهب مع الصعاليك و الفقراء الذين لا ينكرونه(البت55)، و هنا يعود إلى الناقة كرمز من رموز العزلة و الهامش ، و كبديل عن فشل العلاقات الإجتماعية . و يلاحظ أن الشاعر على مستوى بناء القصيدة ، يقدم لحظات الإمتلاء ، و يوصلها إلى ذروتها ليزرع فيها بعد ذلك الشرخ و الصدع ، فكأنه يريد أن يقول أن الحيوية برهة زائلة ، و إشراقة سريعة في عالم الضياع و الموت . فالشاعر المسكون بالفجيعة يرى أن بذرة الفناء تسكن في كل شيء ، و ما احتماؤه بالصحراء و الناقة إلا لتأجيل هذا الموت و التلاشي . و بخروجه على نظام القبيلة ، و سكونية الإستسلام يريد أن يواجه الموت و يذهب إليه ، و يعيش حياة النشوة كأنها أبد ، لهذا نجده يرد على من يلومه لحضوره الحرب بهذا الصوت النبوئي و التراجيدي :

ألا أيهذا اللائمي أشهد الوغى و أن أحضر اللذات هل أنت مخلدي ؟

إذن هو يريد استباق الموت بالبطولة و اللذة ، و ثلاثة أشياء هي التي تمنح الإمتلاء و المعنى للحياة ، و لولاها لما أبه الشاعر للنهاية و هي : مباكرته بشرب الخمر قبل انتباه العواذل ، و كره بخفة الذئب إذا نبهته استغاثة أحد ، فهو يسرع لنجدته، و استمتاعه بالمرأة الجميلة . إذن هناك متعة الجسد خمرة و جنسا ، و هناك متعة البطولة و هو تجسيد لمبدأ اللذة

الأبيقوري ، و استمرار لتجربة فتاة الحان في ملحمة جلجامش التي تدعوه بعد موت صديقه أنكيدو إلى أن لا يموت عليه حزنا و شجنا ، و أن يستمتع بالحياة على الرغم من وجود الموت. وهذا الإندفاع الذي ينهب الحياة لا يهم صاحبه أولائك الذين يكنزون المال ، لأن الموت هو مآل الجميع . و هذا الإحساس هو تعبير عن نزعة عدمية تمثل البذور الأولى لرؤية فلسفية عميقة للوجود عند الجاهلي . فالموت يعادل بين البخيل و بين الضال (البيت 64) ، فالشـاعـــر يساوي بين المتناقضات ، و يذهب في المفارقة إلى درجة السخرية ، و يكشف الحس التراجيدي بهذيان المسكون بلعنة الموت ، إذ ما يبقى من الإنسان هو مجرد جثوة : كومة من تراب فوقها حجارة صلبة لا نميز الجثة التي تحتها لمن كانت ، و يصل التكثيف أوجه في الأبيات الموالية ، فالعيش كنز ناقص ، ينفذ ليلة بعد ليلة ، و ساعة بعد ساعة ، إلى أن يسقط في هاوية الموت. و يبلغ الشاعر قمة التراجيدية في هذا البيت الرائع :

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى لكالطول المرخى و ثنياه باليد

فالإنسان أمام الموت هو كالبهيمة التي يرخي لها صاحبها الحبل ، و متى شاء جذبها ، كذلك الموت يضع في أعناقنا حبله و يرخيه لنا لكنه متى شاء قادنا إلى الهلاك . و يجسد الشاعر هنا قمة غياب الحرية ، و انعدام الإرادة الإنسانية ، وقمة الإحساس المتاهي الدائري في صحراء الوجود . الإنسان في الصحراء كالبهيمة /الناقة التي تترك سارحة

تدور في فراغ الجهات ، لكن سرعان ما يدركها صاحبها ، و هذا يذكرنا بالصورة الرائعة للنابغة ، و التي تأتي في سياق آخر . لكنه هل يقصد الملك أم الموت .

فإنك كالليل الذي هو مدركي و إن خلت أن المنتأى عنك واسع

و هـذه الناقة التي كانت رمزا للمنعة و القوة هي الأخرى ستذبح و تشوى (البيت93) هي و وليدها الذي ينزع من بطنها كالشاعر الذي يلفظ من القبيلة حين يصرخ :

وظلم ذوي القربى أشد مضاضة على المرء من وقع الحسام المهند

و في موت الناقة و وليدها ، وانفصال الشاعر عن القبيلة ، أي موته بشكل من الأشكال، و ذهابه في التيه و الضياع، تصعيد للأجواء الطقوسية و الأسطورية . و يختم الشاعر قصيدته بانفتاح على المجهول الذي يفاجئ ، و يغني التجربة ، و يخبئ دائما ما لا نعرفه ، و ينفتح على علاقات أخرى مع الآخر ، الذي ليس بالضرورة من القبيلة ، كأن الشاعر يؤكد انفصاله عن قبيلته بشكل نهائي.

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا و يأتيك بالأخبـار من لم تزود

و يأتيك بالأخبار من لم تبع لـه بتاتا و لم تضرب له وقت موعد

إن معلقة طرفة بن العبد تجسد نموذجا فريدا لتجربة الشاعر الجاهلي ، وهو يخوض غمار التمرد على شرطه الوجودي ، و على هشاشة الإنسان المسكون بالموت . و يواجه الصحراء ، و يبتعد في متاهها . إن الشاعر يقدم لنا تكثيفا عميقا لتجربة الذهاب

في مجهول النفس و المكان ، و يعبر من مجرد تصوير الأشياء و الكائنات إلى مستوى تحويلها إلى رموز . و هنا يكمن سر خلود هذه المعلقة و بقائها .

الخاتمة

إن مغامرتنا مع الشعر الجاهلي ، و محاولتنا دراسة بعض تجلياته في أفق البحث النقدي و الفكري المعاصرين ، كانت محفوفة بالمخاطر ، و لا شك أن أهمها هو خشيتنا من عدم إيفاء الموضوع حقه من الإضاءة و الفهم .

و هذه المقاربة هي واحدة من مقاربات كثيرة ممكنة ، لأن النص الجاهلي نص مفتوح ، يتضمن خصائص القابيلة للقراءات المتعددة ، كما أن ما يمكن أن يشكل خلاصة لهذا البحث و نتائج له هو أن تحدد الأدوات الإجرائية و تنوعها يمكن أن يفسح مجالا خصبا للعبور بقراءة الشعر من مجرد الإنطباع إلى التأسيس النظري و المنهجي .

و ما يمكن أن نشير إليه هو أننا توقفنا عند بؤرة هامة في هذا الشعر ، هي مصدره و مداره ، إنها الصحراء بعظمتها ، بقسوتها و حنانها . و رأينا كيف تتجلى هذه الصحراء في شعر الإنسان الجاهلي ، شامخة بروعتها .

كما أننا وقفنا على دورها في إعطاء هذا الشعر خصوصية متفردة ، فهو شعر مسكون بتفاصيل المكان الصحراوي و جزئياته ، لا لتصويرها فقط و لكن للعبور بها إلى مستوى تجريدي و رمزي يكثف الرؤية و الرؤيا الوجودية .

كما أن هذه الصحراء قد أضفت على الإنسان الجاهلي ذلك الحس الغنائي التراجيدي ، الممجد للحياة ، و على الشاعر هشاشتها و تلاشيها في الوقت نفسه . هذا الحس الممتلئ بالدفق و الحيوية، و بالخوف و الرعب و القلق من النضوب و الفراغ جميعا .

هذه الصحراء هي التي أوجدت الطلل ، رمز الخراب و الفقد ، إنه كالشاهدة التي تدل على موتى لم يموتوا ، أو أنهم ماتوا أكثر من مرة في الحياة. إنه جدارية الشاعر الجاهلي عليها يملي رثاءه لنفسه و للكائنات التي شردتها الصحراء . لهذا رأينا أن هذا الطلل يجسد جدل الحضور و الغياب .

كما أن الرحلة هي تعبير عن تمرد الإنسان على شرطه و رغبته في تغيير الوضع الذي أوجده الطلل ، و حالة السكون و الموت و التلاشـي . و تعويضها بالحيوية و المغامرة و البطولة . و رأينا أن الحيوان /الناقة في هذه الرحلة هو المعادل الموضوعي "لأنا" الشاعر الجاهلي ، و الرحلة ليست مجرد ذهاب في المكان الجغرافي ، و لكنها سفر في الأعماق السحيقة للنفـس ، و مواجهة عنيدة معها .

و هي تأخذ دلالات الرحلة الأسطورية و التأهيلية في التراث الميثولوجي الإنساني، كما أنها تمثل من ناحية أخرى رغبة الشاعر في الإنفصال عن قبيلته ، و التعبير عن أسئلته الخاصة حول الوجود و المـوت و الحب . . .

و لاحظنا أن تعامـل الشاعـر مع المكان لا يتم بمجرد عكسه و نقله إلى الشعر ، و لكن هو تجربة تخيلية أكثر منها واقعية . فالشاعر لا يقف على الطلل فعلا ، و لكنه يتعامل معه كتقليد أدبي و جمالي ، و في الوقت نفسه كتجربة تمثل اللاشعور الجمعـي ، و الأمر نفسه بالنسبة للرحلة . و رأينا من خلال النماذج التطبيقية التي تعاملنا معها أن

لكل شاعر تجربته الخاصة ، فعلى الرغم من وجود تقاليد مشتركة فإن التجارب متفردة ، تخضع لرؤية كل شاعر ، فالطلل عند لبيد ليس هو نفسه عند امرئ القيس ، و هذا بالرغم أن مظاهـــره واحدة ، لأن لبيدا كان يصدر في نظرته عن إحساس بالإنسجام مع قبيلته و بالإنتصار لقيمها ، لهذا غلبت عليه الرؤية التفاؤلية . في حين أن امرأ القيس كان يعيش في انفصال مع قبيلته و مـع قيمها ، لهذا غلب عـلى تصويره للطلل الإحساس بالـعقـم و الخراب.

فالمكان في القصيدة الجاهلية إذا محرق هام لفهم تجربة الإنسان الجاهلي ، لكن بشرط أن لا يؤخذ في معانيه المباشرة ، و دلالاته الواقعية ، ليرقى إلى مسـتوى رمـزي و أسطوري .

و الصحراء هنا تتحول إلى أفق مفتوح يجسد تجربة الكائن مع العدم و الموت ، و مع القلق المسكون بالأسئلة المصيرية العظيمة . لهذا رأينا أن النص الشعري الجاهلي ليس نصا بسيطا ساذجا ، يكتفي بتصوير حياة العرب الرحل في الصحراء في جاهليتهم . لكنه نص عميق ، فيه أسئلة فلسفية عميقة ، و رؤى هامة تجسد الإحساس التراجيدي و الروح الفجيعية لهذا الإنسـان ، و إدراكه لشرط الكائنات التي ستصير كلها إلى هاوية الموت و الزوال.

و لا بد من الإشارة أخيرا بأن هنالك أسئلة لا تزال قائمة لم يكن باستطاعة هذا البحث المتواضع أن يعالجها إذ إن الشعر الجاهلي بحر عميق ، و صحراء واسعة لا يمكن إلا أن نقف على ضفافها و مداخلها ، دون أن نتوغل في مجاهلها و حسبنا أننا حاولنا .

قائمة المصادر و المراجع

أ/ العربية و المترجمة

1) ابن الرشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط5 ، 1981 .

2) ابن قتيبة(أبو عبد الله) ، الشعر و الشعراء ، تحقيق محمد أحمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، 1966 .

3) ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين) ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ط3 ،1994 .

4) أبو ديب(كمال) ، الرؤى المقنعة ، نحو منهج بنيوي لدراسة الشعر الجاهلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ط1 ، 1986

5) أحمد(عبد الفتاح محمد) ،المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي ، دار المناهل بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1987

6) أدونيس(علي أحمد سعيد) -ديوان الشعر العربي ، الكتاب الأول ، المكتبة العصرية صيدا ، بيروت ، ط1 ، 1964

-كلام البدايات،دار الآداب ، بيروت ، لبنان ،ط1 ،1989

- مقدمة للشعر العربي ، دار الآداب ، بيروت،لبنان

ط1 ، 1979

7) إسماعيل(عز الدين) ، الأسس الجمالية للنقد العربي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ،

مصر ، ط2 ، 1968

8) أحمد (أمين) ، فجر الإسلام ، دار الكتاب العربي ، بيروت،لبنان،ط1969،10

9) بارط(رولان) ، لذة النص ، ترجمة فؤاد صفا و الحسين سبحان ، دار توبقال ،

الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1984

10) باشلار(غاستون) -جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية

للنشر ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1984

- شاعرية أحلام اليقظة ، ترجمة جورج أسعد ، المؤسسة

الجامعية للنشر ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1991

11) بدوي(عبد الرحمن) ، موسوعة الفلسفة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،

بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1984

12) بروكلمان(كارل)، تاريخ الأدب العربي ، ترجمة عبد الحليم النجار ، دار المعارف ،

القاهرة ، مصر ، ج1 ، 1950

13) التهناوي (محمد علي بن علي بن محمد) ، كشاف اصطلاحات الفنون ، دار الكتب

العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1998

14) جحفة(عبد المجيد) ، سطوة النهار و سحر الليل (الرجولة و ما يوازيها في التصور العربي)، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغـرب ، ط1 ، 1999

15) حسن (حسين الحاج) ، أدب العرب في العصر الجاهلي ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1997

16) خليف(مي يوسف)، القصيدة العربية،دار غريب، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1999

17)خليف(يوسف)،دراسات في الشعر الجاهلي،دارغريب،القاهرة ، مصر ، بدون تاريخ

18) دولوز(جيل و كلير بارني) ، حوارات ، ترجمة عبد الحي أزرقـان و أحمد العلمي ، دار إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1999

19) الزوزني(أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين) ، شرح المعلقات السبع ، تحقيق و دراسة عبد القادر أحمد ، مكتبة النهضة ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1987

20) عثمان(اعتدال) ، إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1988

21) عطوان(حسين)، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، 1970

22) علي(جواد) ، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان /دار النهضة ، بغداد ، العراق ، ط1 ، مج 1 ، 1976

23) عوض (ريتا) ، بنية القصيدة الجاهلية ، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس ، دار

الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1992

24) القرشي(أبو زيد محمد بن أبي الخطاب) ، جمهرة أشعار العرب ، دار بيروت ، بيروت ، لبنان ، 1984

25) القيس(امرؤ) ، -الديوان ، شرح الأعلم الشنتمري ، تحقيق ابن أبي شنب ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 1974

-الديوان ، ضبطه و صححه الأستاذ مصطفى عبد الشافي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، د.ت

26) كموني(سعد حسن)، الطلل في النص العربي، دار المنتخب العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1999

27) لالاند(أندري) ، موسوعة لالاند الفلسفية ، تعريب خليل أحمد خليل ، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان /باريس ، فرنسا ، ط1 ، 1996

28) ناصف(مصطفى)، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1981

29) اليوسف(يوسف)، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت ، لبنان ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1980

ب/المراجع الأجنبية

1-Bachelard (Gaston), l'intuition de l'instant, ed Gontier , Paris, France, 1966

2-Blanchot (Maurice), le Livre a venir , ed , Gallimard , Paris ,1995

3-Burgos(Jean) , pour une poetique de l'imaginaire , ed , Seuil ,Paris , France , 1982

4-Derrida (Jaques) , l'écriture et la différence , ed Seuil , France , 1967

5-Jourdre (Pierre) , géographies imaginaires , ed José corti , Paris , France , 1991

6-Paz (Octavio), l'arc et la lyre, traduction Roger munier , Gallimard, 1965

ج/المجلات

1/إسماعيل(عز الدين) ، القصيدة الجاهلية ، مجلة الشعر ، العدد الثاني ، السنة الأولى ، القاهرة ، 1964

2/براونه(فالتر) ، الوجودية في الشعر الجاهلي ، مجلة المعرفة السورية ، العدد الرابع ، السنة الثانية ، حزيران ، 1963

3/قاسم(سيزا) ، المكان و دلالته ، مجلة ألف ، عدد6

4/لوتمان(يوري) ، مشكلة المكان الفني ، ترجمة سيزا قاسم ، مجلة ألف ، عدد6

فهرس الموضوعات

المقدمة.....أ

الفصل الأول :

شعرية المكان و بنيات المتخيل

1-مفهوم المكان في التصور الفلسفي.....2

2-المكان و دلالاته عند يوري لوتمان.....7

3-ظاهراتية المكان عند باشلار 13

4-المكان و شعرية المتخيل(أطروحة جون بورغوس).....17

الفصل الثاني :

تجربة الصحراء عند الشاعر الجاهلي.....24

الفصل الثالث :

المكان الطللي بين جدل الحضور و الغياب

1-الدلالات اللغوية للطلل.....39

2-الطلل في النقد العربي القديم.....40

3-الطلل في النقد الحديث.....42

4-دراسة تطبيقية 68

الفصل الرابع :

الرحلة و تجربة اختراق المجهول

1-دلالات الرحلة في الشعر الجاهلي.....88

2-دراسة تطبيقية – معلقة طرفة-.....96

الخاتمة.....115

المصادر و المراجع.....119

فهرس الموضوعات.....125