تداعيات المكان في القصيدة الجاهلية (معلقتي الحارث وطرفة نموذجًا)

محمد خلف مهني بدر
ماجستير في الأدب العربي القديم

مقدمة :

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن فاعلية المكان في المخيلة الجاهلية من خلال قراءة مكانية لمعلقتي الحارث بن حلزة وطرفة بن العبد ؛ ترصد تجليات المكان ودلالاته الفنية داخل القصيدة الجاهلية ، وقد اتخذ الباحث المنهج الفني وآلياته وسيلة للوفاء بهذا الهدف .

* * * *

إنَّ المتأمل في الشعرية الجاهلية يدرك أنها شعرية تخلقت في رحم المكان المتفلت من السيطرة البشرية تطويعًا له أوثبوتية فيه ، وهذا التفلت لم ينفرد العامل الجغرافي في إحداثه فهناك العامل الاجتماعي متمثل في التكوين القبلي ، والعامل النفسي متمثل في التمركز الحاد حول الذات القبلية بنزوعها الفردي الميال إلى محو الآخرالقبلي أكثرمن أحتوائه ، ولاريب أنّ تعاون هذه العوامل الثلاثة ينتج رؤية ذهنية للمكان تسيطر عليها الحركة غير الموجهة إذْ هي ساعية – غالبا– إلى غير هدى ؛ وهذا السعي الضال تكمن فضيلته الفنية في أنه يمنح المخيلة فرصة نادرة للتحرر من عالم الضرورة بعلاقاته المكانية المتباعدة قبالة التجوال الحسيس في غياهب النفس بعلاقاتها المكانية المتواشجة والمجهولة للوعي الحضوري ؛ وفي هذا ما يفسر لجوء الذهنية الجاهلية إلى ضبط تلك الحركة المنفلتة غير الموجهة بذلك النسق العروضي المقيد بثبوتية التشكيل الزمني المتكرر؛ ولنا هنا أنْ نعجب من فطنة الذهنية الجاهلية إلى تلك السنة الكونية التي لا تجاور بين المتضادات في نسق واحد وحسب وإنَّما أيضا تمزج بينها في تداخل قد لا نتبين من فرط انسجامة الحدود الفاصلة بين قطبيها ؛ نقول هذا لأن الشعرية الجاهلية نجحت بما اتخذته ما استراتيجية ضدية مع الواقع المعاين في إدراك ما يعتمل في الظاهرة المكانية من زمنية تشي بها الحركة ، وكذا ما يعتمل في الظاهرة الزمنية من مكانية يفرضها الوعي بإدراكه المتمكن لا محالة؛ وبذا تكون الرؤية التي يقدمها لنا الجاهلي ليست رؤية فنية تنحرف عن طابع المكان الجغرافي الثابت أو طابع الزمان المتحرك دوماً صوب الأمام وحسب وإنَّما رؤية أيضاً علمية لم نتبين مصداقيتها إلا بعد نيوتن[1] وهذا يؤيد ما نعتقده من كون الشعر الجاهلي

لم يكن معبرا عن ثقافة قوم بقدر ما هو خالق لها ؛ ويبدو أن القدامي كانوا أكثر وعيا بتلك الحقيقة فاعتدوا بالشعر كعلم[2] وليس كفن فقط ؛ وهنا يجدر بنا أنْ نضع ذلك ضمن أسباب الاصطفاء الالهي للذات الجاهلية ؛ إنَّ الله – سبحانه- كلم العالم من خلال هذه الذات ثم احتجت عنه إلى يوم البعث فكيف يتأتي لنا فهم هذا دون أن يكون – تعالى – منح الذهنية العربي آلية ما لفهم اللغة القرآنية هذه الآلية لا نتصورها إلا آلية الوعي الشعري.

إنَّ المخيلة الجاهلية تتراءى في قصيدها مسكونة بتداعيات المكان الحركي المنصرفة في جوهرها عن ثبوتية المكان الجغرافي وفراغه الطبيعي بتباعد علاقاته المكانية هذا بالنسبة لطابع الأنماط المكانية المشكلة للصورةالشعرية ؛ وكذلك بالنسبة للإطار العام الذي يجمع هذه الأنماط معا في إهاب القصيد الواحد والذي يشير إليه الانتقال المباغت من نمط إلى آخر في نسق قديشي بذهنية مفككة[3]، ولكننا لا نراه إلا دالة على وعي شعري متماس مع بيئته المكانية تماساً لم يتكرر غالبًا خارج الحقبة الجاهلية ؛ حيث إنَّ المكان الجاهلي كان عاجزاً عن احتواء أفراده كما أنَّ أفراده كانوا عاجزين عن تطويعه عاجزين عن تغييره بالانصراف عنه إلى أماكن الخصب ، وذلك نتج عنه أن الجاهليين كانوا مبعثرين في المكان تتداخل تجمعاتهم نفس تداخل الخصب والجدب كطابع عام للصحراء الجاهلية ؛ وبذا تكون طبيعة (التداخل) هي الغالبة على الظاهرتين الإنسانية والمكانية ولكنه (تداخل) غير مطمئن بسبب غلبة النزوع الفردي القبلي على النزوع الجمعي القومي ؛ وعلى هذا يكون جوهر المكان الجاهلي ذا طابع حربي متنازع عليه ومن ثمَّ فاقد السيطرة متفلت من قبضة الظاهرة الإنسانية ؛ وهذا ولا ريب مشكل لبنية الوعي الشعري الجاهلي يؤيد هذا أنَّ ذلك الوعي لم يستطع غالبا – الولوج إلى ظاهرة الحرب دون أن يتمثل (القلق المكاني) المسيطر على الأنماط المكانية في داخلها منفردة أو حتى في الهيكل العام الجامع لها ؛ وهذا الأمر لم يقتصر على نشاط المخيلة وهي على مشارف السياق الحربي وحسب بل وسم طابعها في غيره من السياقات .

إنَّ المخيلة الجاهلية لا تنشط إلا من خلال مكان دارس ؛ وانفتاح القصيدة الجاهلية بشعرية العفاء ينبئ بنزوع الذهنية الجاهلية إلى التأمل في نهايات الأشياء ومن ثمّ الانتهاء لحظة البدء ، واللافت للنظر هنا أنَّ تلك الذهنية لم تألف ثبوتية المكان وتتمثل فراغة تمثلا غنيًا بالملاء

المكاني الفني إلا بوصفه طللا وكأنها تتلاعب بطبيعة الزمان باخراجه من آنيته المتحركة صوب المستقبل بمجهوليته إلى ثبوتية عافية بيقينها ، فالمخيلة هنا تتعاطى مع ثبوتية المكان تعاطيًا ابتكاريًا في حالة واحدة وهي حالة اقتران المكان بالزمن المنصرم أما في غير هذا الاقتران فلا يكون تعاطيها إلا حضوريا يغلب عليه الفراغ والجدب الفني ؛ وهذا بالطبع يختلف مع تعاطيها مع حركية المكان كما سنوضح ، وبذلك تظهر العلاقة المترددة بين المتضادات المتداخلة التي لا نستطيع فهمها بالعامل الطبيعي الخارجي وحسب وإنَّما علينا الانصياع لمنطقها الخاص داخل الصورة في تشكيلها المكاني.

إننا لا نكاد نجد مكانًا يحتوى أفراده في هناءة وأنس داخل الشعرية الجاهلية مثلما نجد في المكان/ الطلل ، قد يكون ذلك حفاظًا على الهناءة من عاديات الزمن الآني أو هربًا من وحشة المكان الشاخص ، والملاحظ على هذ النمط المكاني أنه منجم لدلالتين : الثبات المادي ، والثبوت المعنوي ، أما المادي فلأنَّ الطلل مكانٌ عفا ودرست آثاره ومن ثمَّ فلا إمكانية لتغييره ، فالعفاء لا يعفو والبلاء لا يبلي ، وأما الثبوت المعني فالغالب أنَّ الجاهلي أحسَّ أنَّ الطلل مكان له جاذبية خاصة ، فهو مكان يحتوى سرًا من أسرار الوجود تماما مثلما نجد في جثمان الميت معنى أبلغ منه في حياته ، فالطلل مكان جوهري وما يراه الجاهلي من خصوبة ونماء في غيره إنما هو عرض زائل وهو ما يجعلنا نرى في الصورة الطللية جلالا مفعمًا بالحزن لكنه ليس ذلك القاتم وإنا هو حزنٌ مستشرقٌ آفاق المجهول.

هذا ولم يكن عبثًا أن ترتضي الشعرية الجاهلية المكان الطلل مفتتحا لقصيدها وأنْ يلتزم بذلك الشعراء غالبا في شبه تواتر ولا نقول تقيد ندرك هذا جيدًا عندما نقارن طلليات الجاهلية بما يناظرها في الحقبتين الأموية والعباسية حيث إنَّ المكان الطللي الجاهلي أكثر غني وتنوعًا فالمكان هنا فاعل مؤسس في تشكيل الصورة وأعتقد أنه ظل كذلك حتى هجر الأعراب البوادي إلى عواصم قارة أحادية النمط المكاني مما أدي إلى تراجع دور المكان المؤسسي في التشكيل الصوري ليحل محله الزمان بنسقه الموسيقي ، هذا ومن المعروف اعتداد الذات العربية منذ القدم بالفردية كما أثبتت دراسة د(زيعور)[4]وهذا كان نتيجته ما ألمح إليه د(الصاوي) من شعوره حيال كل شاعر جاهلي بضرب من النكهة الفردية والأصال الخاصة على الرغم من

تكرار النمط[5] ، فقد رأت الذات الطلل مكانًا ثابتًا يحتوي قيمة ثابتة هي الزوال والذي كان يتردد صداه في كل نفس لا كفكرة نظرية وإنما كواقع عملي ساعد المكان الحربي على معايشة كل فرد له في كل لحظة نظرًا لعدم وجود حد فاصل بين نمط الحياة المدنية ونمط الحياة العسكرية مثلما حدث في ظل الدولة الإسلامية ، بذلك نكون فهمنا سر قدرة المخيلة على تمثل العفاء في جدة وتنوع لا يميزان شاعرًا عن أخر وحسب وإنَّما بين نتاج شعري وآخر لنفس المبدع ؛ وهنا يبدو من الجيد التوسل بقوله (برديائيف) من كون المكان والزمان هما المصدر الحق للعزلة[6] ذلك أن الطلل مكان مثالي لتعاون الزمان مع المكان وتآمرهما لتغريب الذات.

هذا وقد عمد الباحث إلى بدء قراءته لتداعيات المكان داخل القصيدة الجاهلية بطللية (الحارث) والتي اكتفت المخيلة بها لتكون مفتتحًا لسياق حربي دون أن تنوع كثيرًا من أنماط الملاء المكاني ، وذلك أمر طبيعي لحالة الارتجال التي فرضتها تداعيات المكان الحربي في الخبر المشهور[7] وما يشغلنا منه معاينة طبيعة المخيلة المستنفرة دفعًا لجرم ارتكبته الذات البكرية بتسببها في إهلاك سبعين تغلبيًا عطشًا بمنعها إياهم السقيا ، وأهم ما يلاحظ على نشاط المخيلة هنا (الروية) بما قد يتضاد مع مقولة الارتجال – والتي جعلت معلقة (الحارث) ممثلة لما يمكن أن نسميه (شعرية الدهاء) ؛ ذلك أنَّ ملابسات السياق الحربي كانت كلها ضد البكريين فضلا عن انحياز الملك (عمر بن هند) إلى جانب التغلبيين لتطاول النعمان بن هرم – المتحدث الرسمي باسم البكريين – عليه بجانب اشمئزازه من برص الحارث[8].

يباغتنا (الحارث) بذلك التداعي المكاني الحر والمكثف المنبعث من نمط المكان /الطلل ؛ ذلك حيث يقول:

آذنتنا ببينها أسماء ... ربَّ ثاو يمل منه الثواءُ

بعد عهد لها ببرقة شما ... ء ، فأدنى ديارها الخلصاءُ

فمحياة فالصفاح فأعلى ... ذي فتاق ، فعاذب فالوفاءُ

فرياض القطا فأودية الشر ... بب فالشعبتان فالأبلاء

لا أرى من عهدت فيها فأبكى الـ ... ـيوم دلها وما يرد البكاء

وبعينيك أوقدت هندٌ النا ... ر أخيرًا تلوي بها العلياء

أوقدتها بين العقيق فشخصيـ ـن بعود كما يلوح الضياء
فتنورت نارها من بعيد بخزاز هيهات منك الصلاء[9]

إن أول ما يسترعى انتباه الباحث في هذا التشكيل المكاني الحركة المنتظمة التعادلية وبذا نفهم ما أشار إليه د(عثمان) من اعتماد الشاعر على تقارب التفعيلات المتناظرة لإحداث نوعا من التناسق الصوتي[10]على أنه نتاج لطبيعة هذه الحركة التخيلية ،والتي نعجب من تخليها عن التردد والتداخل بين المتضادات ؛ مما يدفعنا إلى الظن بأنّ هاجس الفراغ المكاني كناتج للحرج الذي يحتمه الظرف الحربي لم يترك للمخيلة الأريحية في تخليق شعرية للمكان أكثر اشتجاراً في علاقاتها، وما تكرار الأعلام المكانية التي تشي بالثبوت والامتلاء إلا محاولة حيري للتفلت من قبضة هذا الفراغ.

ولعلّ الذي سلب الحركة التخييلية نشاطها أنَّ دلالة الرحيل لم تشفع بالطاقة الحركية وإنَّما بالنذير الصوتي (آذنتنا) ؛ إنَّ حركة المد المتراخية تعاونت مع طبيعة الظاهرة الصوتية في تقريرما في دلالة الإخبار من سلبية ثبوتية يقع رهن مفعوليتها الشاعر والمتلقي معًا فـ(أسماء) لم ترحل إثرها المخيلة تتلمس بوحي منها حركة المكان وإنما هي (آذنت) بالرحيل موقعة بذلك الشعرية في أزمة فنية وقد وجدت نفسها حبيسة ثبوتية المكان الموضوعي ، ذلك الحبوس عبر عنه دلاليًا عجز البيت (ربّ ثاو يمل منه الثواء) ، وفنيًا خفوت الحركة وسيطرة الاسمية بسكونيتها ؛ وقد ساعد الفعلان (آذنتنا) ،(يمل) على إحكام هذه السيطرة ، لتعلق أولهما بالصوت المنصرم ، والآخر بالرهق النفسي المغتيب صاحبه بالبناء المجهول.

ثم يرتد (الحارث) إلى ثبوتية الماضي حيث الاستقرار المكاني والذي يبدو أنه لا يرحب كثيرا بالحضور الإنساني ؛ ذلك أنَّ (الفاء) عمدت إلى تتالي أعلام المكان دون أن يكون للمحبوبة صلة بها إلا ضمير الغائب ، ولو وجدت صلة صريحة تربط العلم المؤنث بالعلمية المكانية لأحسسنا بنوع من الحركة القلقة نظرًا لطابع الامتناع من الصرف المكتنف لـ(أسماء) ؛ وقد تعاون في انتفاء مثل ذلك الاحساس انعدام صلة الشاعر بكلتيهما (علمية المرأة ، علمية المكان) ولعلَّ المتلقي يلحظ انّ تجاور الأعلام المكانية لم يأت في إطار حركة صريحة وإنَّما حركة

خفية أطلقتها باقتضاب قولته : (بعدعهدلها) ؛ لكأني به مشغول بدلالة الإقامة والملازمة لهذه الأماكن أكثر من انشغاله بالرحيل منها او إليها.

إنَّ نسق التداعي الذي انتظم علمية المكان يوحي بأنَّ هذه الأماكن كانت مسرحا لأحداث كان يعيها العقل الجمعي عهدذاك ، فبمجرد ذكرها يُسْتَدْعَى ما حفلت به من وقائع ، وهنا تكون المخيلة قد جعلت الثبات المكاني مشتملا للحركة داخل الذهن لا في مرأي العين وذلك بتقريرها : (لا أرى من عهدت فيها فابكي) مما يعني أنَّ الرؤية البصرية القادرة على معاينة الحركة انتفت لتحل محلها الرؤية الذهنية والتي سيطر عليها عامل الزوال الثابت المتكرر ؛ فتكرر البكاء وتجدده لن يزيل ثبوتية الفقد وإنّما يعمل على استمراريته والملاحظ أنَّ المخيلة نحت إلى حصر الأعلام المكانية بين الإنذار بالرحيل (آذنتنا) وبين انتفاء الرؤية البصرية (لا أرى) مما يوحي بأنّ نفاذ فعل الرحيل ليس مرهونًا بالحركة الفاعلة وإنّما بمجرد الإخبار المقتضب ، وهذا يشي بشعور الجاهلي بعرضية وجوده المكاني إزاء جوهرية وجود المكان الطبيعي ، وقد يشير هذا إلى طرف من وثنية العقل الجاهلي في تعاطيه مع المكان ؛ والذي يظهر فنيًا في ميله إلى المجازالمقيَّد بعلاقة الشبهية اكثر من المجاز المنفلت من هذه العلاقة.

ثم يلح على المخيلة نسقٌ أخر من التداعي المكاني في قوله (وبعينك أو قدت هندٌ النار) قد نظلم هذ الإنسابية في التداعي إذا وسمناها بالاستطراد ؛ إذْ إنَّ الصورة بدأت في الانتعاش بسريان الحركة في تشكيلها المكاني ؛ نلحظ هذا في استبدال المخيلة (هند) ب(أسماء) فالعلم المؤنث الثلاثي ساكن الوسط أقدر على الايحاء بالحركة القلقة لما قد يعتريه من منع من الصرف أونقيضه ؛ ولذا ليس اعتباطًا أن تكون(هند) تلك المترددة في بنيتها الصرفية بين التمكن وعدمه دالة على التعاطي البشري الفاعل دون جدوى في المكان الطبيعي بُعيد دلالة (أسماء) ببنيتها الصرفية غير المتمكننة حتما على الامتناع البشري عن التعاطي مع المكان إلا بانصراف سلبي عنه لم يتفاعل حتي بالحركة ولعل افتقاد الحركة هنا هو ما دعا المخيلة إلى الازورار عن (أسماء) بفعل جواني حركته سلبية (وما يرد البكاء) .

لقد تسلل هاجس الزوال إلى المخيلة مُتمطيًا في الذهن مُعلنا سيطرته على المكان الإنساني مُشتملا الأحبة والبكاء فاستُدعيت (هند) إلى تلك العين الباكية لتحتلها مكانًا توقد به النار

وهنا تتقابل صورة (الماء) وصورة (النار) في تعادلية فريدة لا يطغى فيها طرف على صاحبه؛ فإنَّ ماء الدمع الذي نضب لعدم جدواه لا يمكن أن تكون النار بديلا له يطامن فزع الشاعر ويحقق له حركية المكان وينقذه من براثن الثبوتية الاعتيادية للمكان الجغرافي والذي تعاونت فيه ندرة الماء وشدة الحرارة على اجهاض فرصة التطويع البشري للمكان ، لكأنّ المخيلة بذلك تماهت مع معطيات المكان الصحراوي بلا جدوى بكائها لندرة الماء،وبسخريتها من عبثية الحرارة الشديدة؛إن النار التي (تلوي بها العلياء) لا تشير إلا إلى الوجود الغائب للمحبوبة فلا يمكن الوصول إليها أو الاصطلاء بنارها ، وبذا تكون المخيلة قد وفقت في جعل الماء والنار طرفين متعادلين في جدلية متوازنة الحضور/الغياب، فماء الدمع يبكي غياب المحبوبة في الحاضر في قبالة تحقيقه لحضورها في الماضي،كما أنَّ المكان يعمل على تغييب المرأة رمزالخصوبة بينما الزمان يبديها رمزا للفوت؛ وكذا النار تبديها في عين الذاكرة وأيضا تبددها في علياء المكان المتغلب ، وعلى هذا يكون النسق الفني لصورة المكان الطلل متوزعًا في تعادلية يطغى عليها الثبوت والتكرار ، متمثلة في حضور المكان الجغرافي وغياب المكان الإنساني؛ والملاحظ أنَّ نقلة المخيلة من نمط المكان الطبيعي ممثلا في (الطلل) إلى نمط المكان الحيواني ممثلا في (الناقة) لم تكن نقلة مباغتة كما يفرضه واقع الحال من انتقال السكون إلى الحركة وإنّما كانت نقلة انسيابية تكاد تعبث بتصوراتنا البديهية ؛ ذلك أنّ السكون الطللي كان يحمل في تشكيله المكاني إرهاصًا بالحركة لما اعتورته من حركية طفيفة انتظرت قوة دفع لتغدو حركة نشطة ، ولم تكن هذه القوة سوى قوله:

فتنورت نارها من بعيد بخزاز هيهات منك الصلاء[11]

لا غرو أنّ تداعي لفظة (خزاز) إلى المخيلة استفزّ نشاطها وذلك لما يتداعى عنها من ذكرى ذلك اليوم الذي تسيّدت بسببه (تغلب) على (بكر) بما يثبط أي فرصة للسيطرة على المكان وهو أمر يُلجئ المخيلة ويدفعها دفعًا إلى التوسل بالحركة لتنجو من براثن السقوط المكاني ؛ هذا التوسل يشي به قوله:

غير أني قد أستعين على الهـ ـمَّ إذا خف بالثوى النجاءُ

بزفوف كأنّها هقلةٌ أمُّ رئالٍ دويةٌ سقفاءُ
آنست نباة وأفزعها القنا صٌ عصراً وقدنا الإمساءُ
فترى خلفها من الرجع والوق ع منينا كأنه إهباءُ
وطراقًا من خلفهن طراقٌ ساقطات تلوي بها الصحراءُ
أتلهى بها الهواجر إذْ كل ابن همٍّ بلية عمياء[12]

إنَّ ما يؤهل(الناقة) لتكون نمطًا مكانيا تلجأ إليه المخيلة منسلخة من نمط(الطلل) ليس مجرد تمكنها الجسدي والذي يجعلها في كثيرمن الأحيان صورة أيقونية لما تمعن فيه المخيلة من تأمل في جماليات ذلك الجسد ؛ ولكن الذي يجعل (الناقة) نمطًا مكانيا بحق هو دلالتها على التمدد المكاني والذي يحكيه التشكيل الفني للرحلة ؛ وأحسب أنَّ لها شديد الأثر في تكوين شعرية المكان الجاهلي ، فقد تكون هي المسئولة عن تطاول القصيد لما نعلمه من اعتياد الجاهلي قطع الصحراء أيامًا طوالا متوزع النفس رهبًا وطمعًا ، الرهبة مخافة غارة تنهب حياته وماله أو قبيلة تنافسه على موضع الكلأ مزاحمة أو نفيًا والطمع رغبًا في مال الآخر أو مزاحمته أو طرده من مراعاه الخصيب.

وبذلك تكون شعرية الرحلة متماهية مع الوجود الموضوعي للذات الجاهلية فقد جاءت تلك الشعرية متوزعة مضطربة في الظاهر، منسجمة متوحدة توحد النفس الواحدة تعتمل فيها التعددية الخلاقة في الباطن ، والمتصور أنَّ (الرحلة) قد تسم الشعرية الجاهلية بتيمة (التمدد المكاني) وفي هذا السياق نتذكر رؤية د(إسماعيل) التي تنفي شعور العربي بالامتداد معتمدة في ذلك على أنَّ الجاهلي لم يكن عنده الطريق الممتد المحدد الجانبين والبداية والنهاية ولكن عنده دائما دائرة مُغلقة غير ممتدة بطبيعتها[13] ، إنّ هذا النفي مبنيٌ على تصور للصحراء مبالغٍ فيه ؛ فهي ليست أفقا دائريًا ثابت النمط وإنّما يعتورها التباين في مظاهرها الطبيعية ، ندرك هذا من تأملنا لوصف (ابن بطوطة) للطريق التي سلكها من المدينة إلى مكة حيث رأى فيها حدائق النخل المتصلة عند (بدر) ثم جبل الرحمة ، ثم وجد بها واديًا بين جبال مطروقة العيون ، فصحراء برية يضل بها الدليل حتى تسلمه إلى (وادي رابغ) ذي الغدران التي تحدثها المطر

وهكذا[14] فإذا ما أضفنا إلى تلك الحقيقة الجغرافية ما نتصوره من كون الحركة داخل الصحراء بطبيعتها الآنية حركة سهمية في عمق هذا الأفق الدائري إن الجسد المتحرك لا يدركها إلا هكذا نعم قد يكون د(إسماعيل) يقصد رؤية تلك الحركة من علٍ أو رؤيتها ذهنيًا فكلا الرؤيتين لا تراها إلا حركة دائرية ؛ ولكنَّ المخيلة الجاهلية في حساسيتها المباشرة تجاه جزئيات الواقع الفعلي للمكان كانت بعيدة عن مثل هذا الادراك.

ولكن هل يعني هذا أنَّ شعرية المكان الجاهلي عرفت ظاهرة الامتداد؟ هل كان بمقدور المخيلة الجاهلية إنشاء شبكة من الصور يتمدد المعنى من خلالها بشكل رأسي؟ أعتقد أنَّ (الرحلة) كفيلة بأنْ تضع أيدينا على طبيعة الامتداد المكاني في الشعرية الجاهلية ؛ وهو ما نحاول التعرف عليه من إعادة تأملنا في نص (الحارث) السابق.

إنّنا نلحظ من بدء المعلقة انصراف (الحارث) بأناه الفردية عن التواشج مع الحركة وذلك نفسره بسيطرة تداعيات المكان الحربي على مخيلته ومن ثم جاء نشاطها طيعا للتحدث بلسان الأنا الجمعية للقبيلة ؛ ومن ثم كان (الحارث) راصدا للحركة أكثر منه مشاركا اياها فضلا عن أن يكون محدثا لها ؛ وأيًا ما كان الأمر فإنَّ المخيلة نجحت في تنشيط الحركة من خلال (الناقة) تخلصا من الهم كمعادل لبطء الحركة المكتنف للمكان/الطلل ؛ وتبدأ معالم الحركة النشطة ب(ضفَّ) وهو جذر لغوي له دلالة الحلب بجماع الكف أو اجتماع الناس[15]وفي كليهما ايحاءٌ بتداعي الحركة وتواليها مما يشير إلى ذهنية مشغولة بفعل تراكمي يروم التمدد في المكان ؛ يؤيد هذا المعني أنَّ توسل المخيلة بالناقة لم يكن من خلال جسدها المتمكنن وإنما من خلال حركيتها المفرطة (النجاء – زفوف – هقلة – دوية – سقفاء) وقد أشار تكرار (الباء) إلى إلحاح المخيلة على هذه الحركية بجانب تقديمها المشتق (زفوف) بدلالته المغرقة في الحركية على الوصف بثبوتية الجملة الاسمية (كأنّها هقلة) والملاحظ أنَّ مقاربة (الناقة) بـ (النعامة) قد اعتمد على شبكة من المتضادات المتداخلة ؛ بدأتها المخيلة ب(الثوي) قبالة (النجاء) كإطار لصورة (النعامة) ثم بـ(زفوف) قبالة الجملةالاسمية (كأنّها هقلة أم رئال) إذ إنَّ النعامة ذات الفراخ يعتورها ضدان : السكون لملازمة صغارها والحركة المفرطة دفاعا عنهم أوهربًا بهم، ولا يبعد عن هذا (دوية) ذات الدلالة على الحركة النشطة داخل الأرض الواسعة ،قبالة (سقفاء)

ودلالتها على النعامة التي في رجلها انحناء مما يوحي بفتور الحركة؛ ثم تعمد المخيلة إلى الرغبة في التمدد المكاني نشعر بهذا في لفظة (آنست) غير المتجانسة مع سياق الفزع الذي روَّع (النعامة) ولكنَّ الذهنية هنا لا تكترث بالتوافق الدلالي قدر اكتراثها بالنزوع الحركي ؛ وهو ما أدَّاه التكوين الصرفي لـ(آنس) بنجاح لما فيه من تفاعلية تبادلية ، ثم تنكشف الرغبة في التمدد المكاني أكثر من خلال لفظة (نبأة) لدلالتها على مجهولية الصوت وخفائه مما يعني أنَّ الحركة ارتياعًا من هذا الصوت قد تتوزع على كل الجهات ، خاصة وأنَّ القناص في ترصده للنعامة قد تخير وقت جنوح الشمس إلى المغيب مما يعني أنَّ النعامة ستكون أكثر انتشارًا في المكان يدفها لذلك ما يصيب الطيور عادة من عجز تام عن الرؤية ليلا وكذا الفزع من الصياد ، ولكنّا نلحظ أنّ المخيلة قد تسلل إليها بطء الحركة يشي بهذا قوله : (وقد دنا الإمساء) لأنَّ حركة الشمس حركة سلحفائية فضلا عن دلالة ذلك على وقوع النعامة فريسة للقنص ، وكأنّ المخيلة بذلك قد غلبت عليها الذهنية المتأملة في نهايات الأشياء والمدركة بسبب من ذلك أن مآل التمدد المكاني داخل الصحراء هو السقوط حتمًا في براثن المكان الموحش وأنَّ فترة التمدد قصيرة فضلا عن افتقارها للفعل البنيوي المثمر.

ويؤيد هذا أنَّ الحركة العنيفة التي نحت إليها المخيلة هربًا من تداعيات الحركة البطيئة لم تأت متوحدة مع ذات المبدع أو ذات المتلقي وإنّما جاءت مؤطرة بالفعل (ترى) أي أنّ هناك مسافة فاصلة بين الحركة والإدراك الواعي لها وهي نفس المسافة بين نضج النظر العقلي الذي تمتع به الجاهلي والذي ظهرت ثماره بعد الاسلام وبين ممارساته المندفعة وقد تكون المخيلة متأثرة في هذا بمعلقة الخصم (عمرو بن كلثوم) ذات شعرية الحركة العنيفة فكأنّها تريد مطامنة نفسها بتمثل نظير تلك الحركة وهي تحت سيطرة نظرها العقلي المتزن ؛ يوحي بهذا الجرس الموسيقي الصاخب في (الرجع) و (الوقع) والغير متجانس مع أناة (الحارث) وهو أقرب إلى اندفاع الفتي الخصم (عمرو) وبذا نفهم سبب مقاربة المخيلة للغبارالذي أثارته النعامة/ الناقة بقوائمهما بصورة (الدخان) وهو ما يرمي إلى أنَّ تلك الحركة العنيفة لشعرية الخصم مهما كانت ظاهرة للعيان أنّها كثيفةإلا أنّها في حقيقتها حركة عارضة ما تلبث أنْ تزول زوال الدخان وتبدده في الفضاء العريض ؛ وقد جاءت هذه الدلالة صريحة في انفراد (الناقة) بالتشكيل في قوله:

(وطراقًا من خلفهن طراق) ففضلا عن ووقوع التشكيل تحت سيطرة النظر العقلي للذات ؛ فإنّ الغبار المتساقط من أخفاف (الناقة) إثر حركتها العنيفة على كثرته وجلبته تهزأ به الصحراء وتغيبه فلا يبقى له أثر تمامًا كما تغيب (العلياء) نارَ (هند) وكأنَّ المخيلة تدرك تعاون المكان العافي الساكن (الطلل) مع المكان الحي الحركي (الناقة) في إجهاض جدوى الفعل ؛ ومن ثمّ لم يكن غريبًا أنْ يُخْتَم التشكيل الفني للمكان / الناقة بتلك الصورة القاتمة (أتلهى بهاالهواجر) فالشاعر يدرك أنَّ حركة الناقة ليست ناجعة فهي مجرد (تلهي) قبالة (الهواجر) والتي تتجاوز كونها واقعًا زمنيًا مؤقتًا وعارضًا إلى كونها واقعًا مكانيًا جوهريًا موحشًا يعمل أخيرًا على توحدالإنسان مع الناقة ولكن ليس مع طابعها الحركي وإنَّما مع طابع السكون الميت (بلية عمياء) ؛وأيًا كان الأمرفإنَ تداعيات المكان الحربي المباشر التي كانت تُلح على ذهنية (الحارث) قبالة الملك (عمرو بن هند) أرهقت نشاط المخيلة لديه فلم تتسنى لها الأريحية في التمدد المكاني لشعرية الرحلة ؛ وهو أمر تحقق لدى شاعر آخر من شعراء (بكر) هو (طرفة بن العبد) وذلك حيث يقول :

لخولة أطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليدِ
وقوفًا بها صحبي عليَّ مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجلَّد
كأنَّ حدوج المالكية غدوة خلايا سفين بالنواصف مِنْ دد
عدولية أو من سفين ابن يامن يحور بها الملاح طورًا و يهتدي
يشق حبابَ الماء حيزومُها بها كما قسم التربَ المفايلُ باليد(16)

إنَّ (طرفة) يختلف عن (الحارث) في غلبة نزوعه الفردي على الجمعي ومن ثمّ كان أكثر قدرة على تمثل حركية المكان ؛ يبدو هذا جليًا في اقتضاب المخيلة تشكيل المكان/الطلل وكأنّ الصورة الطللية لا تعدو وأنْ تكون ارهاصًا للرحلة ، يشي بذلك لفظة (تلوح) كمدعاة للحركة الامتداديةالتي انطلقت سريعًا من جوانية الذات المكثفة بالحزن إلى حركة خارجية منتشرة متوزعة على المكان، وقد أمعنت صورة الماء في انسيابية ذلك الانتشار والتوزيع ، فالمخيلة ترقب ظعائن بني مالك صدر النهار وهي تتمدد على الرمال المنبسطة كتمدد السفن العظام في

عباب البحر، مما يشير إلى أنَّ حركة الإبل وحركة السفن كلتاهما حركة انزياح ؛ هكذا تبدو الحركة للمُراقب عن بُعد، مما يُثري رؤية الشاعر ويهيؤها للتوغل بالحركة أكثر في المكان الشعري ، والملاحظ أنَّ الحركة هنا متحفظة تدريجية ممتدة إلى أفق مجهول ، إذْ ليس لها مركز تدور حوله في ثبوتية متكررة كما في صورة المكان/الطلل والتي تشبه في تشكيلها المكاني رياضة الجري في نفس المكان ؛ وإنَّما الحركة هنا حركة سهمية تعمد دائمًا إلى تغيير النمط باكتشاف أماكن جديدة ، يشي بذلك قوله : (يجور بها الملاح طورًا ويهتدي) فالملاح حركته حرة متقدمة إلى آفاق متباينة ؛ لكنّها مع ذلك حركة متوجسة ، حيث إنّ السفن/الإبل تشق الماء/الرمال كما يشق صبية الأعراب رمال الصحراء بحثًا عن خبيئتهم في لعبتهم المعروفة عهدئذ.

وبذلك يكون (طرفة) قد استطاع من خلال عبقرية الصورة تقديم أهم إشكالات المكان الجاهلي ألا وهوامتداده المفرط امتدادًا تعجزمعه الذات عن السيطرة ؛ إذ هو امتداد غير واضح المعالم نتيجة لعامل الطبيعة الصحراوية وكذا عامل النزوع الفردي القبلي المتنزي دومًا للسيطرة على المكان لا يمنعه من ذلك جوارأوحلف أونسب ؛هذا ويبدو أنّ ذلك الامتداد غير الواضح المعالم قد تورط في تشكيل نفسية الجاهلي ، فهو أبدًا متوزع النفس لأنَّ الرؤية لديه دومًا غير مكتملة ومن هنا يمكننا فهم براعته في الأدب عن غيره من فنون التصوير الأخرى من جهة وبراعته في الشعرعن النثرمن جهة أخرى ، إذ إنَّ غلبة الفراغ على طبيعة المكان الجغرافي صرفت الجاهلي عن تصويره ماديًا بباعث من شعوره بعرضية هذا المكان في مقابل جوهرية مكانه النفسي والتي استفزت ملكاته في التعبير عنها بكلام له إيقاع موسيقى تابع لحركة دائرية تموج بها النفس في اعتيادية ثابتة .

ويبدو أنّ الجاهلي اعتمد على تلك الحركة العميقة المشكلة لبنية المكان الداخلي في التشكيل الحر لبُنَى المكان الخارجي والمضمن سلفًا داخل إطار البنية الموسيقية والتي هي نتاج طبيعي لحركة المكان الداخلي إنَّ هذه الاستراتيجية العامة أعطت المخيلة أريحية في التعاطي مع مفردات المكان في نمط دائري لا تلتزم معه بالتحرك بالتشكيل المكاني إلى مديات بعيد ، ويظن الباحث أنّه قد نشأ عن عدم الالتزام هذا : قصورُالمخيلة الجاهلية عن التفلت من أسر الغنائية إلى التعبير عن الصوت الغيري أو حتى القدرة على تخليق الصورة بشكل عنقودي ،

لأنّ ذلك يتطلب من المخيلة آلية التخطيط الموجه التي تمتلكها طبيعةالخيال الكلي وهو ما افتقرت إليه الذهنية العربية منذ القدم.

ولعلّ الجاهلي قد واجه الفراغ المكاني الذي يمتد به من مجهول إلى أكثرجهالة بحيلة الكلام المتزن زمنيا ثم فتت بين بنياته عناصر المكان فإنْ استطاع التمدد بها فتلك ، وإنْ لم يستطع فإنَّ الثراءالفني لصوره الجزئية والتشكيل الموسيقي المنسجم معها كفيلان بأنْ يُغنياه عن هذا التمدد ، وبالطبع شكل النثر بعدم تقيده بالنسق الموسيقي الشعري إرهاقا للفكر الجاهلي ؛ لأنّ عدم التقيد هذا يلزمه بالامتداد بالمعني من سياق إلى آخر مع تطويع نوعي له بحركة سهمية بنيوية وكيف يتأتى له ذلك والمكان المعيش يجهضه ، فقد كان غالبًا أمّا مكان إقامة مؤقته أو مكان رحيل عابر، وكلاهما تترصده ظاهرة الحرب فتسلم بذلك من وجه مقيت إلى وجه أكثر مقتًا ؛ مما يجعلني أشعركثيرًا وأنا بين يدى الصورة الجاهلية أنّ وراءها إنسانًا يريد اختزال العالم كله في دفعةواحدةوكأنه لا وقت لديه للتخطيط والبناء التراكمي والتمدد السهمي بالفكرة.

بناءً على ما تقدم يمكننا فهم سبب تداعي صورة (المفايل) إلى مخيلة (طرفة) حيث نراها جاءت لتقريب امتداد السفينة الناقة في الماء/الصحراءإلى الذهنية الجاهلية ولا تهدف المخيلة بذلك إلى تقريب مرأي الحركة وحسب وإنّما هي ترمي إلى أبعد من ذلك ؛ لكأني بها تريد أنْ تقول لنا : إن هذه الحركة السهمية حركة مُغامرة مُقامرة لأنَّها تسعى إلى أفق مجهول فالنجاح والفشل كلاهما يترصدها فلا سبيل لترجيح أحدهما على صاحبه ، إنّه المكان الجاهلي يعبث بالذات ويهزأ بها ولا يعطيها إمكانية التخطيط لاستثماره كما في البيئات الخصبة ؛ وهنا علينا أنْ نضع في حسباننا نشأة (طرفة) في (هجر) ناحية البحرين[17] وهي مدينة على ما يشير (الحموي) شديدة الحر سميت بذلك لهجرة البدو من باديتهم إليها أو لحرارتها[18] ، ومع كلٍ فإنّ الشاعر ارتحل عنها ورأي ما يناقض هذا المكان العابس العابث نظرًا لانتقاله مطرودًا إلى اليمن ثم تجاوزها إلى الحبشة ومن قبل ذلك تنقل بين الأحياء ثم أخيرًا عاد إلى قومه متصلا بملوك الحيرة[19] ولعلّ في ذلك ما يفسر اتسام شعرية المكان عنده بالامتداد لا يقيده في ذلك

نمط الرحلة وحسب وإنّما نجد قَصيدَه في الغالب أشبه برحلة ممتدة عبر مختلف الأنماط والصور ، يتأكد لنا ذلك عندما نتأمل غزليته والتي يبدأها بقوله :

وفي الحي أحوى ينفض المرد شادن مظاهر سمطي لؤلؤ وزبرجد
خذول تراعي ربربًا بخميلة تناول أطراف البرير وترتدي
وتبسمُ عنْ ألمي كأنَّ منورًا تخلل حر الرمل دعص له ندي
سقته إياه الشمس إلا لثاته أسف ولم تكدم عليه باءثمد
ووجه كأنَّ الشمس حلَّت رداءها عليه نقي اللون لم يتخدد(20)

مثلماامتد (طرفة) إلى حركة (الظعائن) المغامرة من رحم المكان/الطلل بلفظة(تلوح) نجده يمتد كذلك داخليًا إلى حركة مفتقدة مأمولة تتخلق من لا جدوى الفراغ الذي يكتنف الرحلة ، فيجعل حركتها مجهولة المآل معدومة القيمة إلا بتضادها الحيوي مع السكون ، وبذلك يعنُّ لنا فهم ازورار المخيلة عن الخطاب إلى السرد رغم غزلية الصورة وذلك لما نتصوره من كون السرد أقرب إلى طبيعة الرحلة والمرتحل مثلما الخطاب أقرب إلى طبيعة الغزل والمتغزل ، والمخيلة هنا مشغولة بالتمدد المكاني الأقرب إلى نمط الرحلة أكثر من انشغالها بطابع (الكمون) الأقرب إلى نمط (المرأة) المكاني .

إنَّ ذلك الانشغال بتيمة (التمدد) جعل (طرفة) يستطيع ببراعة أنْ يتسلل من شعرية المكان الخارجي إلى شعرية المكان الداخلي دون أن يتورط ذاتيًا في أي منهما، إنه يتلاعب بهما ببصرالقصاص وليس كعنصرمشترك فيهما فاعلا أو مفعولا ، وفي ذلك ما يشعر بعدم توافقه مع أي منهما إما لعبثية الطواف وإما لمثاليته المفرطة ، والرحلة هنا أقرب إلى المثالية يؤيد هذا وقوف المتلقي مشدوها أمام هذا المكان الذي تخلي عن طبيعته النمطية الموحشة إلى طبيعة خلابة فاتنة ،ولكي ندرك هذه الفتنة علينا تقديرتلك النقلةالنوعيةالحانية التي مثلت جسر امتداد بين مغامرة الحركة وبين مثاليتها ، هذه النقلة أحدثتهاواوالحال (وفي الحي أحوى) لترينا تمدد المكان بنفس عين الشاعر الداخلية يشي بهذا توالي الحرف الحلقي (الحاء) في بدء النقلة

(الحي ، أحوى) وكأنّ تداعيات الصورة المائية الانسيابية قد تفجر نبعها الداخلي من جديد من جوانية الذات الحلقية مثلما واكبت الرحلة من بدايتها خارجيًا.

وهنا نلحظ أنّ الصورةالمائية المترددة جدليًا بين الداخل والخارج قدآتت أكلها فنيًا : في تمكنن هذه الصورةالانسيابي والظاهرفي الحركة المتموجة الناجمة من تنويع الجمل وتداخلها وترددها بين الحركة والسكون وكذا في اعتماد صدور الأبيات وأعجازها على جدلية السبب/النتيجة ، لكأنّ عجزالبيت مصبٌ لصدره ، وكأنَّ الصورة غدت نهرًا متدفق الجريان لا بحرًا موسيقيًا سجينا بين ضفتين ؛ أما عن الحركة المتموجة التي أحدثتها انسيابية الصورة المائية في المخيلة فتبدو في تعاطيها مع المكان مشغولة بالتردد بين التقدم للأمام والتراجع للخلف وهي فيما بينها مترددة أيضا بين السرعة المباغتة والبطء المنحسر، نلحظ ذلك من إيحاء الجمل الاسمية (في الحي أحوى ،خذول ،كأنّ منورًا ،كأنّ الشمس ألقت) بملازمة المرأة للمكان ، ثم نفى هذا الايحاء عقب هذه الجمل مباشرة بالحركة المتجددة السريعةمن خلال الأفعال المضارعة(ينفض، تراعي،تناول،ترتدي،تخلل) ولكن هذ السرعة المتقدمة يتخللها بطء متراجع نلمحة في (أحوى،خذول، تبسم، ألمي ،سقته، ووجه...) ، إنّ تراجع(أحوى) عن شبه الجملة (في الحي) كشف عن قلقه المكاني بجانب امتناعه من الصرف فحركته متوزعة على المكان في غيرخطةواضحة تمامًا كموج البحروالذي يكاد يتراءي لنا الآن في تأملنا في مادة هذه اللفظة(أحوى) والتي تتسع لهذه الدلالات : التردد بين الحمرة والسواد ، الاستدارة ، الاحتواء ، اجتماع بيوت الناس على الماء، الانقباض، تداني جماعات الناس وتواليها[21]، وأيضًا دلالة : الاستخبار،وفي الحديث :وردت (توخَّه) أي أسرعَ إليه[22] ،إنّ هذه الدلالات يتردد فيما بينها وفي معانيها منفردة اعتمالُ الحركة الغامضة ؛ ولكنّ الغموض الذي يكتنف اللفظة (أحوى) في هذا السياق قد بلغ أشده لتردده بين التعلق بالمرأة فتكون الصفة حوة الشفتين وبين التعلق بالظبية فتكون الصفة اختلاط اللون الأبيض بالأسود في مظهرها الخارجي ، وايضًا لما فيه من تأثر بدلالة الاستدارة والاحتواء المنبعثة من مادة (أحوى) والتي شكلت مدعاة لاحتواءالبنى المكانية التي وردت في تشكيل الصورة،ولكنه احتواء أيضًا متردد ، وذلك لأنّ (أحوى) يدل على (الظبي) والسياق يدل على (الظبية) التي ترتع في مكان خصيب ، والمخيلة إذ تعدل عن

المذكر إلى المؤنث فما ذلك إلا لأنها وجدت الذكورية تتعامل مع المكان بعنف لا يتيح لها تطويعه وذلك لطبيعتها القلقة المراهقة المشغولة بالعرض ؛ يبدو هذا في الحركة العنيفة في (ينفض) وما توحي به (شادن) من تردد الظبي بين ملازمة الأم وتركها وكذا في (مظاهر) من تردد بين الظهور والخفاء، وأيضا (لؤلؤ) ، (زبرجد) من خفوت ولمعان البريق.

من أجل ذلك نحت المخيلة صوب الأنوثة في (خذول) إذا رأتها أكثر احتواء للمكان وأقدر على تطويعه وفي ذلك ما يدل على إدراك الذهنية الجاهلية فشل النظام الابوي القبلي في البناء الحضاري ؛ يؤيد هذا أنّ (طرفة) لم يستطع التمدد بالتشكيل من(أحوى) وتمكن من ذلك من(خذول)فها هي المرأة/الظبية لا ترعى وإنّما (تراعي) أي تنظر مراقبة قطيع البقر الوحشي (ربرب) تم ترعى (تناول) الأرض السهلة (خميلة) ؛ وكأنّ المخيلة تريد أن تنبهنا إلى أهم إشكاليات المكان الجاهلي بطابعه الحربي ؛ وهو أنّه يتجه صوب الفعل مباشرة دون أن يتحلى بروية النظر وأناته ولو قُدّر له ذلك لصارمكانًا يحتوي أفراده مثلما احتوت تلك الظبية أشياء المكان من حيوان ونبات وشمس ورمل.

والمخيلة هنا عمدت إلى الايحاء بأنَّ هذا الاحتواء بعيد عن طابع السيطرة الذكورية التي تنفي الآخروتتمركزحول الذات، وإنّما هو احتواء ديناميكي يتفاعل مع المكان أخذًا وعطاءً ، يوحي بذلك (تناول) و(ترتدي) فما كانت الظبية لتنعم برداء الأغصان إلا لأنَّها أحسنت الرعي بوضع يديها على ساق الشجرة ومد عنقها لتناول ما امكنها ؛ وكذا (ألمي)الذي ما كان ليظهر رواؤه إلا بفعل (تبسم) ومن ثم كانت مقاربته بصورة الأقحوان المتخلل كثيب الرمل الذي اسفله ماء ، إذ أن الماء عامل جمالي أساسي وضروري لكلتا الصورتين : شفاه المرأة/الطبية ، وشجرة الأقحوان ، ومن ثم تمضي المخيلة بالصورة المائية حتى جعلت (الشمس) ساقيةً تلك الشفاه، وكذا جعلت الوجه ما زال محتفظًا برواءه بعد أن ألقت الشمس عليه بهجتها وحسنها.

هكذا يكون تمددالمرأة في المكان تمددًا متفاعلا لا سلبيًا ومتناميًا لا مُرهَقا ، الأمر الذي يجعلنا ندرك قيمة المرأة بالنسبة لشعرية المكان الجاهلي، إنّها تمنحه خصوبة غير اعتيادية ، فالمكان الأنثوي في هذه الصورة ليس خصبًا وحسب وإنّما أيضًا واعدًا بالخصوبة والكفيلة بتغيير معالم

المكان الجغرافي ،كما قدر رأينا من احتمالية أن تستحيل عناصره إلى مفردات تتخللها مظاهر النماء (ربربًا ، خميلة ، البرير، ترتدي، منور، ندي ، سقته...) .

إلا أنَّ هذه الصورة الحلمية للمكان الخصيب لا تتمدد داخليا كثيرًا حتى ترتد إلى الخارج ، فمثلما جعل (طرفة) من المكان/الطلل إرهاصًا للرحلة التي امتد بها في قلب الجزيرة العربية باديها وحاضرها متوسلا بما يتوافق مع هذا التباين من ناقة وسفينة تجوبان (ثهمد ، النواصف ، دد) منسوبتان في ذلك إلى(عدولي)قريةبالبحرين أومتعلقتان برجل من هُجر(ابن يامن)[23] أقول:مثلما فعل ذلك نجده أيضًاجعل من خصوبة المكان المأمول إرهاصًا بالتمدد الارتجاعي خارجيًا إلى المكان الجديب، لكأنّي بالمخيلة تمسرح لنا المكان الجاهلي و لكن بعين المتفرج لا المؤدي فنراها تتنامى بالمكان من لحظة النهاية وقد غدا المكان طللا متعزية قليلا بذلك المكان الأنثوي في تنفسه الفاتن بريعانه الخصيب، ثم تردها الرحلة قسرًا إلى المكان الاعتيادي متعالية عليه بجعله دالة على تفرد الذات ، وذلك من خلال صورة الناقة ؛من ذلك قول طرفة:

وَإِنّي لأُمْضِي الهَمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ بِعَوْجَاءَ مِرْقَالٍ تَرُوحُ وتَغْتَدِي
أَمُونٍ كَأَلْوَاحِ الإِرَانِ نَسَأْتُهَا عَلَى لاحِبٍ كَأَنَّهُ ظَهْرُ بُرْجُدِ
جَمَالِيَّةٍ وَجْنَاءَ تَرْدِي كَأَنَّهَا سَفَنَّجَةٌ تَبْرِي لأَزْعَرَ أَرْبَدِ
تُبَارِي عِتَاقاً نَاجِيَاتٍ وأَتْبَعَتْ وَظِيْفاً وَظِيْفاً فَوْقَ مَوْرٍ مُعْبَّدِ
تَرَبَّعْتِ القُفَّيْنِ فِي الشَّوْلِ تَرْتَعِي حَدَائِقَ مَوْلِيَّ الأَسِرَّةِ أَغْيَدِ[24]

إنّ حركة الناقة المتئدة المنفردة في مقاساتها ويلات الرحلة يتواشج مع تعاظم وصف المخيلة لها ليرينا أنَّ الغالب على المكان الجاهلي إنما هو التبدي والتنقل وليس التحضر والاستقرار ؛ يؤيد هذا عدول (طرفة) عن السرد إلى الغنائية من خلال (الناقة) كذات مقنعة تعد قرينة همه يذكرها فيذكره، ومن ثمّ فلا مناص من الاستعانة بها عليه في تجاور لموقفين نفسيين متضادين وهما :الاغتراب والتفرد واللذان يتداخلان بشكل واضح ، فدلالة الصورة تحتملهما معًا، فطبيعة المكان المتبدي الغاشمة تدفع الذات إلى الاغتراب،ولكن أيضا قدرتها على المضي قدمًا في تلك المفازة التي يعتورها التهدد من قبل الآخرعلى اختلاف أنماطه تجعلها تتفرد.

هذا وقد نلمح في التشكيل المكاني للصورة أنّ مستوى الحركة آخذ في التزايد المطرد تشي بذلك كثرة الجمل الفعلية ذوات الأفعال الدالة على الحركة الديناميكية(تروح ، تغتدي ، نسأتها ، تباري ، يرتعي ، تتقي ...) ولكنّ الإطار العام لهذه الحركة التفاعلية يغلب عليه التدرج ، فهي تنتقل متمددة من معنى إلى آخر في تداع مكاني حر ومكثف ولكنه سلس لا يعرف تلك المباغته المترددة تقدمًا وتراجعًا التي رأيناها منذ قليل في تشكيل الظبية/المرأة ، فها هي الناقة/الذات تتوزع على المكان (تروح وتغتدي) وهي في ذلك كتابوت الموتى إرهاصًا بنهاية الرحلة الانسانية وعبثيتها والتي يقطعها الإنسان حاملا جثته على طريق الحياة اللاحبة ساعيًا ما وسعه السعي ، مزاحمًا غيره مثلما زاحمت تلك الناقة غيرها من الابل فأصابت رعيًا ، إلا أنّ القدر لم يدعها هانئة فراعها فارتاعت ، فها هو الفحل يهيبها ويعكر عليها صفو رعيها ؛ إنّ توحد الذات مع الناقة أعطى المخيلة فرصة للتخفي الذي تتمثل من خلاله المكان في تداعياته المتواشجة المثمرة والتي تتوق الذات إلى معايشتها موضوعيًا ولكنّ ظاهرة الحرب المتمثلة في (الفحل) تأبى عليها ذلك فتدفعها دفعًا إلى ترك الحركة المتدرجة البناءة والتي تساوقت في سياق متفرد كدالة على غلبتها على طابع المكان الجاهلي ،ويبدو أنَّ تداعي صورة الفحل/ الحرب المروع للناقة/ الذات كان إيذانا ببطء الحركة ومفتتحا لها ؛ إننا نلحظ أنّ المخيلة عمدت في ذلك الوصف المسهب للناقة إلى العدول عن أفعال الحركة ومشتقاتها العاملة إلى النعوت الاسمية وما توحي به من دلالات الاستقرار (منيف ، ممرد ، منضد ، مؤيد ، أفتلان) وهو استقرارمفتقد لطابع البناء التراكمي فهي بُنى مكانيةجزئية منفصلة ومتناثرة يسهل على المتلقي التصرف في ترتيبها وهو أمر امتد إلى أخر المعلقة ، فعلى الرغم من تميز (طرفة) في تمثل طابع المكان المتبدي الوثني بفلسفته الوجودية العدمية إلا أنّ سمة التمدد المكاني لم يستطع الانتقال بها خارج نمط الرحلة ؛ ويمكن تفسيرهذا بأنّ ذلك النمط يعدّ تحولا عن المكان وانصرافًا عن طابعه الجاف ومن ثم تداعت إلى المخيلة الصورة المائية مشفوعة بالمكان الأنثوي الخصيب ؛ هذه الصورة لم تستطع التعالق مع طابع التفرد المتوحد مع المكان الصحراوي بنشاطاته المختلفة رغم ما تخللها من ظهور للمرأة في سياق اللهو بها ؛ وذلك لأنّ المرأة هنا مثلت بنية مكانية ملازمة للمكان وليست متحولة عنه .

هوامش البحث وتعليقاته :

1. حيث اكتشف علم الفيزياء الحديث بعد (نيوتن) أن الزمان طرف أبدي في ثنائية مطلقة مع المكان أو أنه طرف في رباعية مع المادة والحركة والمكان،انظر: مصطلحات فكرية:سامي خشبة،المكتبةالاكاديمية،القاهرة ط1994،1م،ص322. .
2. نعرف ذلك من فطنة (الجاحظ) إلى إعتداد العقل العربي بالمعرفة التخيلية مما دعاه إلى إثبات علمية معارفه عن (الحيوان) بالمأثور من شعرية العرب وبالأخص الجاهليين يدرك هذا المتصفح لكتاب (الحيوان) بأجزائه الثمانية ، يرجى مراجعة فهرسة الكتاب ، انظر : الحيوان / الجاحظ ، ج8 ، تحقيق عبدالسلام هارون ، مكتبة البابي الحلبي ،القاهرة ، ط2 ، 1966م ص16 :62 .
3. ذهب كثير من الباحثين إلى اتسام الذهنية الجاهلية بالتفكك ، انظر: الجامع في تاريخ الأدب العربي(الأدب القديم) : حناالفاخوري ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،1986م ، ص 38 ،.41
4. انظر التحليل النفسي للذات العربية :د على زيعور، دارالطليعة، بيروت، لبنان، ط3 ، 1982 ،ص21.
5. انظر جدلية الصوت والفعل (قراءة في معلقة الحارث بن حلزة):د.كامل الصاوي، إصدارخاص من مجلة الآداب والعلوم الإنسانية ، كليةالآداب جامعةالمنيا ، مصر ، 1993م ، ص3.
6. انظرالعزلةالمجتمع:نيقولاى بردياثيف، ترجمة: د.فؤادكامل، مكتبةالنهضة، القاهرة،د.ط،1960م ص115.
7. انظرشرح المعلقات العشر: الزوزني، دارمكتبةالحياة ،بيروت ،د.ط ،1983م ،ص 258ومابعدها.
8. انظرالشعروالشعراء:ابن قتيبة ،ج1،تحقيق :أحمدمحمدشاكر،دارالمعارف،القاهرة،ط 2، 1967ص203.
9. شرح المعلقات العشر: الزوزني ، ص 263 ، 264.
10. انظر المعلقات دراسة أسلوبية: د.أحمد عثمان أحمد، دارطيبة،القاهرة،مصر،د.ط،2007م،ص115.
11. شرح المعلقات العشر: الزوزني ، ص264.
12. المصدر نفسه : ص 265 ، 266.
13. انظرالأسس الجمالية في النقد العربي :د.عزالدين اسماعيل،دارالفكرالعربي،القاهرة،1992م،ص228.
14. انظرمهذب رحلةابن بطوطة ،ج1تهذيب:أحمدالعومري،المطبعةالأميرية،القاهرة،د.ط،1933م،ص100.
15. انظرلسان العرب: ابن منظور،ج29 ،تحقيق:عبدالله الكبير،دارالمعارف،القاهرة،د.ط،د.ت،مادة(ضفف).
16. شرح المعلقات العشر: الزوزني ، ص 91 : 93 .
17. انظرالمصدرنفسه : ص81 .
18. انظرمعجم البلدان : ياقوت الحموي، ج5، دارصادر،بيروت، د.ط ، 1977م ، ص 393.
19. انظر الشعروالشعراء : ابن قتيبة ، ج1 ، ص185 .
20. شرح المعلقات العشر: الزوزني ، ص 93 : 95 .
21. انظر لسان العرب :ابن منظور ،ج12 مادة (حوا)
22. انظرتهذيب اللغة:الأزهري ،ج5،تحقيق:علي هلالي،الدارالمصريةللتأليف،القاهرة،د.ط،د.ت،مادة(حوى).
23. انظر شرح المعلقات العشر : الزوزني ، ص92 .
24. شرح المعلقات العشر : الزوزني ، ص 95 : 97 .

قائمة المصادروالمراجع :

1. **د.أحمد عثمان أحمد** :المعلقات دراسةأسلوبية ،دارطيبة، القاهرة، د.ط، 2007م.
2. **الأزهري** : تهذيب اللغة ، ج5، تحقيق : علي هلالي، الدارالمصرية للتأليف، القاهرة، د.ط ،د.ت.
3. **ابن بطوطة** :مهذب رحلةابن بطوطة ،ج1تهذيب:أحمدالعومري،المطبعةالأميرية،القاهرة،د.ط،1933م
4. **الجاحظ**:الحيوان،ج8، تحقيق عبدالسلام هارون ، مكتبة البابي الحلبي ،القاهرة ، ط2 ، 1966م ص16 :62.
5. **حنا الفاخوري**:الجامع في تاريخ الأدب العربي(الأدب القديم)،دار الجيل، بيروت، ط1 ،1986م ، ص 38.

6. **الزوزني** : شرح المعلقات العشر، دارمكتبةالحياة ، بيروت ، لبنان ، د.ط ،1983م .
7. **سامي خشبة** : مصطلحات فكرية ،المكتبةالاكاديمية، القاهرة ط1994،1م.
8. **د.عزالدين إسماعيل**: الأسس الجمالية في النقد العربي ، دارالفكرالعربي ، القاهرة ،1992م.
9. **د.علي زيعور** : التحليل النفسي للذات العربية، دارالطليعة، بيروت، لبنان، ط3 ، 1982.
10. **ابن قتيبة** : الشعروالشعراء، ج1،تحقيق :أحمدمحمدشاكر،دارالمعارف،القاهرة،ط 2، 1967م .
11. **د.كامل الصاوي** : جدلية الصوت والفعل (قراءة في معلقة الحارث بن حلزة)، إصدارخاص من مجلة الآداب والعلوم الإنسانية ، كليةالآداب ، جامعةالمنيا ، مصر ، 1993م .
12. **ابن منظور** : لسان العرب: ابن منظور،ج29 ، تحقيق:عبدالله الكبير، دارالمعارف ،القاهرة ،د.ط،د.ت .
13. **نيقولاي برديائيف**: انظرالعزلةالمجتمع، ترجمة: د.فؤادكامل، مكتبةالنهضة، القاهرة،د.ط،1960م .
14. **ياقوت الحموي** : معجم البلدان، ج5، دارصادر،بيروت، د.ط ، 1977م .