أثر المكان ودلالته في الذات الفاعلة في الشعر العباسي

د. هادي عبد الحسن لعيبي.
اللغة العربية/ أدب ونقد عباسي

ملخص البحث:

تكشف الدراسة عن أثر المكان ودلالته على الذات الفاعلة في الأدب العباسي ذلك الأثر شكل في تنافره وتجاذبه، تجلس تجليات النص الشعري المنتج عبر مقاربات فنية تمثل البؤر المكانية وتنوع اشكالها، التي تباينت لتجمع بين فعل الحكي وفلسفة الذات وعمق تجربتها، ونظرتها الابداعية التي تتخطى التفصيلات الحياتية الظاهرة، وصولاً الى النظرة الدلالية العميقة، حتى تتجاوز ابعاد المكان الصادية المرسومة، بألفاظها التعبيرية الموحية عن مكنونات الذات، وانثيالاتها الشعورية المتولدة من طبيعة الأثر المترتب عليها من المكان الموصوف لحظة انتاج النص، وهنا يخرج الفضاء من موضعته المتعارف عليها –كونه ذو ابعاد هندسية– إلى فضاء شعري دلالي، محققاً حضوراً خلاقاً بعيداً عن حدود المادة وسماتها، ومنتجاً بنية فنية ذات ترميز خاص، ترسم للمتلقي كينونة الذات التي انبثقت صورتها من أثر المكان على اللحظة الشعرية الابداعية، فتغدو جزءاً من الفضاء المرسوم، فهي مبدعة للنص ومنطلقه من اعماقه في الان نفسه.

توطئة

يمثل المكان الاطار العام الذي يضم مجموعة من العناصر السردية، التي يشخصها المبدع، لبناء عالمه الحكائي؛ اذ تتمظهر فيه الذات الفاعلة بفعلها وحركتها ونشاطها؛ وتنصهر معه حتى يشكل كلٌ منهما الآخر، ويضم الاحداث التي تنهض بها الذات لتحرك عالم النص، فضلاً عن عنصر الزمن(١)، بالفاظه الدالة وتجلياته المؤثرة؛ لذا كسب اهمية خاصة في المنجز الأدبي، ولاسيما الادب السردي، اذ عدّ من الابعاد الجوهرية المهمة التي تشكل اثراً في الذات الفاعلة، والمتلقي في الآن نفسه.

وسجل المكان حضوراً واضحاً في الادب العربي القديم، ولاسيما الشعر منه، اذ لاحظ النقاد والدارسون بصمته في النتاجات الشعرية القديمة (٢)، منذ امرئ القيس(٣)، مروراً بابن أبي ربيعة (٤)، وصولاً الى بشار (٥) وابي نواس(٦)... وغيرهم من الشعراء، الذين وقفوا على الاطلال وتأملوا ذكرياتهم فيها، ووصفوا الحانات، وكل ما وقعت عليه اعينهم وأثّر في نفوسهم.

وقد نالت تقنيات المكان مساحة واسعة وقسطاً وافراً من العناية في الدراسات النقدية وعلى الصعيدين الفلسفي والفني؛ ولاسيّما في الدراسات النقدية الحديثة الغربية والعربية منها، بيد ان نقطة التحول فيها كانت على يد الفيلسوف الفرنسي (جاستون باشلار) ضمن اطروحته (جماليات المكان)(٧)، مما فتح الباب على مصراعيه للاهتمام به وبطرق دراسته، حتى اكتشفت مجالات عديدة له ولآثاره في حياة الانسان، فاصبح محط نظر الدراسات الانثربولوجية ومجال عنايتها(٨)، وهذا دليل على العلاقة التفاعلية الخاصة بينه وبين الانسان، كون الانسان يختزل عبر وعيه وادراكه مجمل الامكنة التي تحيط به وهذا مدعاة الى إن تشكل دلالة المكان ايقونة شاخصة للعيان (٩)، وذلك لما تتركه من اثر في الذات الفاعلة/المبدع، ولاسيما عندما تخرج اللفظة الدالة عليه من معناها الحقيقي الى معنى مجازي، وتصبح ذات ترميز خاص يحمل شيئاً كبيراً من شخصية المبدع، حينئذ ترقى اللغة

النصية بوظيفتها، إذ تبتعد عن السذاجة والبساطة، وتحمل طاقة دلالية عالية بمجازيتها، وبين الحقيقة والمجاز تتولد دلالة الفضاء)[١٠]، بسلطتها المؤثرة التي اطلق عليها يان مانفليد بالدلالية (Semanticization) او سطوة الدلالة المكانية [١١].

تمظهرات الذات بين تجليات المكان وفعل الحكي

على وفق المنظور السابق يعكس المكان افعالاً ابداعيةً ترسم حدود الصفات الانسانية بما يمليه تنوعه وتلونه من ظروف ثقافية واجتماعية وسياسية، اذ يتبادل الانسان معه الاحاطة والشمول، فهو يحيط بالمبدع بابعاده الهندسية ويحيط به المبدع بادراكه ووعيه وتشكيله له [١٢]، واذا كان الفعل متبادلاً بينهما، فهذا يعني ان الذات بقدر ما توجد داخل المكان يوجد المكان فيها، فهو يتحرك بروح حية في المنجز الادبي، فيصبح كل منهما انعكاساً للاخر، ومرتبطاً به ارتباطاً عميقاً، ودالاً عليه، من هنا سجل حضوره الفاعل والمتميز في المشهد الشعري.

وفي احايين كثيرة يعمد المبدع الى التلميح بالدلالة المكانية والاشارة الجغرافية، ليشكل من خلالها زاوية نظر، ونقطة انطلاق بغية تنشيط ذهن المتلقي، وتحفيز خياله لاكبر قدر ممكن من الصور المكانية المكتشفة[١٣]، التي (تكسب اهمية خاصة في علاقاتها بالمبدعين الذين ينفتحون على حساسية الامكنة وجمالياتها وشعريتها ويتوغلون في مجاهيلها بحثاً عن اسرارهم الابداعية)[١٤].

من هنا يمكن لنا إن نتصور دلالة الصلة الحميمة بين الفضاء النصي وفعل الحكي من جانب وبينه وبين الذات الفاعلة من جانب اخر تلك الصلة التي تشكل في تجاذبها وتنافرها أخراج النص عبر تقنات تمثل المكان وتنوع اشكاله، التي تباينت لتجمع في تمظهراتها أو تجلياتها بين فعل الحكي، وفلسفة المبدع ورؤاه الثقافية وعمق النظرة ودقتها الى المكان تلك النظرة الخلاقة التي تتجاوز حدود سمات المادة وابعادها الطبيعية؛ لتكشف الانثيالات الشعورية المتولدة من ماهية

العلاقة الفاعلة بينهما (المبدع–الفضاء النصي)، عن طريق فعل الحكي فلا يبقى الفضاء موضوعاً شعرياً فقط، او مجموعة الفاظٍ تستحضر في قوام النص المنتج، وانما حضور ابداعي يتجاوز حدود الماديات، تعكسه العاطفة؛ ليرسم لنا كينونة الذات الفاعلة التي انبثقت صورتها من سكب الفيض الشعوري على ماهية المكان، واذا بالنص يصبح بنية فنية، متأثرة في اخراجها بهندسة فضاء المنتج واحكام نسيجه وتشكيله.

التشكيل الشعري بين سلطة المكان وسيرورة الذات الفاعلة

ومما لاشك فيه ان الذات الفاعلة في ملفوظ ما لا تعد ذاتاً فاعلة الا اذا حققت انجازاً او تحولاً [١٥]، سواء أكانت تصف نفسها وتعبر عن شخصيتها، او تصف ذاتاً اخرى لها دورٌ في بلورة الاحداث وصياغتها.

وإن الحديث عن المنجز الادبي لا يكون بعيداً عن الذات، التي تظهر غالباً على نحو مشاعر، وعواطف تترجمها مجموعة كلمات نابضة بالحياة، فتشكل في تمثلها بالنص (المركز البؤري الاساس والجوهري الذي يجب فحصه ومعاينته وتأويله حين يتعلق الامر باي اجراء قرائي يناور ويغامر باقتحام عالم القصيدة)[١٦]، ذلك العالم الذي يكون حضور المكان فيه، على نحو غير اعتباطي ألبته، وانما حضور مقصود، بدوافع وبواعث مخصوصة، يحكم رسمها المبدع فتصبح عالمه الجديد حين اخراج النص.

ومدار البحث هو الفضاء النصي، بابعاده الهندسية المعروفة، الذي تخرجه اللغة بما تشتمل عليه من صور مرسومة، وليس الفضاء الذي تشغله الكتابة، إنما المكان الذي يقدمه فعل الحكي اطاراً لمضامينه، ويعد العنصر الاهم، والاكثر ارتباطاً بالذات الفاعلة، كونه (الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الانسان ومجتمعه)[١٧]، ويشكل نوعاً من السلطة على الذات الفاعلة، وذلك من

خلال تجاوزها النظرة البسيطة الساذجة واعتمادها النظرة الدقيقة والكاشفة عن ماهيته.

من هنا ارتبط البحث عن هوية الذات وتجلياتها، بالكشف عن اسرار المكان ومعرفة كينونته، فـ(الذات الانسانية لا تكتفي بحدود ذاتها ولا تكتمل داخل سياجها، بل تتجاوز هذه الحدود حيث الفضاء الذي يمكنها إن تتفاعل معه)[١٨]؛ ليمثل عنصراً تنتظم فيه افعالها واسرارها، ويكون معياراً لعلاقاتها الاجتماعية والثقافية ومقياساً لوعيها ونشاطها، ومن ثم تحقق رسالة خاصة يشعر بها المتلقي لحظة قراءة النص.

وقد حضر المكان في نتاجات الشعراء العباسيين على نحو واضح، اذ تنوعت اشكاله وتباينت انماطه، ونتيجة لهذا التباين والتنوع تعددت صوره عند المبدعين واختلفت اساليبهم في رسمه ووصفه.

كان للتطور الحضاري دورٌ بارز في جذب شهية الشعراء على وصف الامكنة فضلاً عن المحن والفتن التي شكلت عنصراً حافزاً لعبقريتهم الشعرية، ولاسيما ما مرت به –بغداد والبصرة وسر من رأى– من نكبات واحتلال وصراع سياسي على السلطة، مما جعل قسم كبير من الشعراء ينطلقون في تجاربهم، وفيضهم الشعوري من البؤر المكانية، إلى المتلقين بنصوص ابداعية ذات دلالات فنية شكل فيها المكان مرتكز العملية الابداعية.

وقد شكل الاضطهاد والتسلط وجور الحكام باعثاً لظهور اكثر من نموذج مكاني، كالسجن والقبر، إذ شكل السجن محلاً للمعارضين والرافضين لسياسة قسم من الحكام ومثل القبر، نتيجة حتمية لوقوع الحروب حيث الموت والدمار، فمثل كل منهما –السجن/القبر– ايقونة مكانية ماكثة في ضمير المبدعين اجادوا في وصفها وتعمقوا في اخراجها بعبقريتهم الشعرية، فاخذت تتسع تارة لتشمل المدينة، وتنحسر تارة اخرى لتشمل السجن والقبر، مع تميز (تفرد) في الرؤية الابداعية

الواصفة لتجاربهم الشخصية من هنا وجد الباحث في هذه الامكنة –المدينة، السجن، القبر– مطابقاً اجرائياً لما ذهب إليه البحث وما يريد أن يتوصل إليه.

وسوف نتناول ثلاثة انماط من الأمكنة لما لها من حضور واضح واثر فاعل على المبدعين ومنجزاتهم الشعرية هي (المدينة، السجن، القبر).

الذات بين اتساع المكان ومتوالية الفعل الحكائي

اولاً: المدينة أنموذجاً :

تعد المدينة المكان الرحب، الذي يسكب فيه الانسان رحيق مشاعره حزناً وفرحاً، يتاثر بها ويؤثر فيها، فهي تمثل موطن صباه ومنزل احلامه، يعيش بين جنباتها ويرتبط بها جسدياً وروحياً، إذ تعني له اجمل الذكريات واسعد لحظات والاماني، والقول في حب الناس بأوطانهم أقنع منهم بارزاقهم؛ ولذلك قال ابن عباس: (لو قنع الناس بارزاقهم قناعتهم بأوطانهم ما اشتكى عبدٌ الرزق، وترى الاعراب تحن الى البلد الجرب والمحل القفر والحجر الصلد وتستوفم الريف)[١٩]. وفي بعض الاحايين تغدو المدينة قبلة احزانه ومنبع الامه، لما تعرضت له من تدمير وخراب، او ما جرى فيها من احداث مؤلمة ومواقف حزينة.

وقد نجح دعبل الخزاعي، في توظيف ذلك، عن طريق الالفاظ المعبرة عن ماهية المكان الموصوف؛ الذي يشكل محور الحضور الوظيفي والاداء النصي داخل منجزه الشعري، واذا به يعمد الى حياكة نسيج لغوي ثري بافكاره ودلالة ألفاظه، وجمله المتعالقة الناتجة من طبيعة التلاقح المتخلق من بواعث القول للمخيلة الشعرية، بعد أن ذابت الذات روحياً بخصوصية المكان /كربلاء، فغدت كأنها ترميزٌ خاص في بوحها العاطفي وانثيالها الشعوري؛ لتشكل ثنائية خاصة متعالقة، دعبل/كربلاء الطف، اذ يقول [٢٠]:

أأسبلت دمع العين بالعبرات وبت تقاسي شدة الزفرات
وتبكي على اثار آل محمدٍ وقد ضاق فيك الصدر بالحسرات
الا فابكهم حقا واجر عليهم عيوناً لريب الدهر منسكبات
ولا تنس في يوم الطفوف مصابهم بداهية من اعظم النكبات
سقى الله اجداثا على طف كربلاء مرابع امطار من المزنات
وصلى على روح الحسين وجسمه طريحاً لدى النهرين بالفلوات
فقل لابن سعد–ابعد الله سعده– ستلقى عذاب النار بالشبهات
ساقنت طول الدهر ما هبت الصبا واقنت بالآصال والغدوات

فالمفردات والتراكيب تشكلان مزيجاً تنبعث منه رائحة المكان، على نحو تسيطر فيه على مشاعر الذات الفاعلة، وتدل على اسلوبية عقدية خلفها فضاء المنجز الابداعي، واسهم في اخراجها البوح العاطفي؛ ليتآزرا معاً في اخراج النص المنتج، فيظهر اثر المكان واضحاً في رسم سمات الذات الفاعلة، واخراجها للمتلقي الذي يشعر بمدى التعالق بينهما (الذات/المكان)، وفي ذلك دلالة على أن حضور الذات الفني تتحقق من ارتباطها بالمكان وعلاقتها به، تلك العلاقة التي رسمت ايدلوجية خاصة لم تقف فيه الذات عند محيطها/بيئتها، وانما ترنو الى فضاء تستطيع أن تمارس فيها فعل الحياة، على نحو عام ثم تعود لتستوطن فيه، وتتجذر حتى تكون لها هويتها التي تعكس كيانها، وتمثل ماهيتها التي لا تنفصل عن كربلاء/المكان.

يبدو أن الذات تستمر في تحركها حول البؤرة المكانية/كربلاء؛ لتؤلف منها وجهة نظر مشحونة، بمتوالية فعلية غذَّتْ الفضاء بانفاس حياتية، وحركة ديناميكية شاخصة للعيان، ومحفزة لذهن المتلقي للتفاعل مع النص، والاندماج به حين القراءة، اذ ينتقل بالمتوالية الفعلية على النحو الآتي:

أأسبلت ← دمع العين

بتَّ ← تقاسي ←شدة الزفرات

تبكي← على آثارهم

ضاق ← الصدر بالحسرات

فابكهم واجر ← عيونا منسكبات

حتى يصل تدريجياً الى قمة التأزم العاطفي الداخلي؛ ليعيش في اعماق المكان "ولا تنس في يوم الطفوف...احداثاً على طف كربلاء" فيظهر الفعل الحكائي بلون منسجم مع البنية المكانية/طف كربلاء، التي صلى الله عليها (وصلى على روح الحسين)، وعلى الجسد المذبوح فيها، صلاة قدسية مخصوصة بعد أن سقاها مرابع امطار (سقى الله)؛ لتبقى الذات، من السقيا الألهية سرمدية البقاء مدى الدهر في قنوتها الملكوتي (سأقنتُ طول... واقنت بالآصال والغرات)، طالما ترنو بعين الحزن والألم الى أرض كربلاء.

ودعبل الخزاعي عاش في فضاء حياتي يعد معقلاً للشيعة، مما انعكس على سلوكه وتربيته [٢١]، فغدت ذاته تحاور نصوصها من خلال الفضاء الذي شكل بؤرة ناشطة وفاعلة تدفع بالمبدع الى التواشج الظاهري، والباطني بمحيطه المكاني، الذي طفق يعانق نصوصه بعوامل بدت للمتلقي نقطة اشعاع لافكاره ومفتاحاً لمعرفة اسراره، فضلاً عن ميله العقدي الذي افصح عنه عند تعامله مع المكان شعرياً، اذ يقول[٢٢]:

مدارس آيات خلت من تلاوة ومنزل وحي مقفر العرصات
لآل رسول الله بالخيف من منى وبالركن والتوحيد والجمرات
ديارُ على والحسين وجعفر وحمزة والسجاد ذي الثفنات
ديارٌ لعبد الله والفضل صنوه نجي رسول الله في الخلوات

منازل وحي الله ينزل بينها على احمد المذكور في السورات
منازل قوم يهتدى بهداهم فتؤمن منهم زلة العثرات
منازل كانت للصلاة وللتقى وللصوم والتطهير والحسنات
منازل جبريل الامين يحلها من اللهِ بالتسليم والرحمات
منازل عفاها جورُ كل منابذ ولم تعف للأيام والسنوات

عمد المبدع الى جعل المنازل والديار الواردة في النص، في محل دلالي ذي بُعد مستقبلي خاص يتضمنها جميعاً، وبقاسم مشترك وجامع مؤتلف وهو الهدم والفناء، انطلاقاً من البؤرة صفر في التسلسل ديار علي الى كربلاء ذات التسلسل غير المتناهي في ذهن المتلقي لاسيما أنها التي تشكل عمقاً تأريخياً واستشراقاً مستقبلياً سرمدياً؛ عمق به الجراح وضاعف به سورة الألم، بالرغم من محاولته الافلات من شعوره المحبط لحظة الرؤية العينية الراصدة للمنازل والديار، وهي تتهاوى بين براثن الحقد والبغض السفياني.

النص المنجز يقدم مستويين: الاول المستوى الفضائي المؤلف من الديار والمنازل، (بالخيف من منى...بالركن والتعريف والجمرات)، التي تشكل بؤرة علامية ماكثة، يفصح عنها توالي النسيج الشعري، والبناء النصي، (منازل للصلاة وللتقى وللصوم.. والتطهير...)، والمستوى الثاني: المستوى الترميزي الشخصاني المتولد من تأويل العلاقة (الشخصية/المكان)، أي حضور الذات داخل الحاضنة المكانية، إذ عمد المبدع في هذا المستوى، الى نقل الدلالة الى ابعد نقطة في ذهن المتلقي؛ لادراك ماهية سر العلاقة بين المستويين والتي حضرت في النص على نحو:

(ديار ← على والحسين وجعفر وحمزة والسجاد)

(ديارٌ ← لعبد الله والفضل)

(منازل ← قوم)

(منازل ← وحي الله)

(منازل ← جبرائيل)

فتكرار لفظ المكان/ (ديارٌ، ومنازل)، رصن المنطقة الشعرية بطاقة دلالية متنوعة، ومنح المبدع لوناً تعبيرياً خاصاً، حتى اخذ يدور بين ابوب الديار والمنازل باحثاً عن اشعاعٍ روحي يستوعب مشاعره وانفعالاته.

والفضاء الشعري لسعته استوعب الابيات جميعها، والاحساس العالي بحضوره في عالم المبدع (الباطني والظاهري)، خلق منه كياناً متمظهراً للعيان وفاعلاً في الاذهان، وجعل من اللحظات الشعورية ماثلة دلالياً واسلوبياً؛ لتولف عالمها الخاص داخل خصوصية المشهد المكاني، (فياورثي علم النبي وآله... عليكم سلامٌ دائم النفحات) في لقطة بانورامية، تكاد تنفصل فيها الأنا عن ذاتها لتندمج بالصورة بسيرورة سرمدية ناطقة بالانتماء الى الفضاء الموصوف كربلاء الحسين (عليه السلام).

ونتيجة لتنوع الامكنة في النصوص الشعرية المنجزة، تباين مقدار اثر المكان ودلالته، اذ يعمد كل مبدع الى اختيار الفاظ مخصوصة، تناسب طبيعة المكان الموصوف، فينتج عن ذلك نمط معين واسلوب خاص في بناء النص واخراجه، وعلى نحو يتناسب مع مقدار الانثيال العاطفي والدفق الشعوري، الذي يخلقه وصف المكان، وشيئاً فشيئاً يصبح المبدع انعكاساً فضائياً وممثلاً مكانياً، فيغدو امام المتلقي مرآة مكانية شاخصة بانتمائها للحيز الموصوف، حتى تشكل تلك اللحظة –أي لحظة الالتصاق والتأثر بالمعطى المكاني– ايقونة فارقة بين مبدع واخر يمكن للمتلقي أن يفك شفرتها، ويفهم ماهيتها، ويفسر رموزها بالقراءة الدقيقة الفاحصة.

من هنا يمكن أن نلحظ الفرق بين المعطى الدلالي لكربلاء/الطف عند دعبل الخزاعي، وبين "سر من رأى، وبغداد" عند الحسين بن الضحاك، فكل ترميز

مكاني له ترنيمه خاصة ورسم معين وأفق مميز، وبناء يتوافق مع ذات المبدع/الفاعل.

فالحسين بن الضحاك يصف (سامراء، وبغداد) العشق والحياة وروح اللهو والمرح، حيث تسكن ذاته في عمق المكانين واذا بالمعطى المكاني قد منح المبدع أفقاً شعرياً خاصاً، فاخذت الألفاظ تطوف حول بؤرته الحكائية؛ لتشكل صورة وجدانية انفعالية، يتناغم فيها الفضاء مع المشاعر محاكياً ذهن المتلقي، اذ يقول(٢٣):

على (سرّ من را) والمصيف تحية مجللةٌ من مغرمٍ بهواهما
أَلاَ هَلْ لمشتاق ببغداد رجعةٌ تقرُّ من ظليهما وذراهما
محلان لقى الله خير عباده عزيمة رشدٍ فيهما فاصطفاهما
وقولا لبغداد اذا ما تنسمت على اهل بغداد جعلت فداهما
أفي بعض يومٍ شقَّ عيني بالقذى حرورك حتى رابني ناظراهما

يشكل المكان في النص المنتج منطلقاً واقعياً، وبؤرة شعرية منتجة لمعانٍ وقيم تصويرية، تنتشر على طول مساحة النص، وثمة هدف قصدي واضح ومحدد يطمح الى تحقيقه المبدع من المكان/ سر من رأى وبغداد، اذ ارتبط معهما في اكثر من مستوى تاريخي وثقافي، فضلاً عن المستوى العاطفي، الذي تجلى من اللهفة والاشتياق والحلم بالرجوع الى الماضي السعيد ولحظاته الجميلة.

يتجاذب المبدع محلان، يتمظهر الأول من (سر من رأى) عينه التي ترنو الى بالتحية والسلام (تحيةٌ مجللةٌ من مغرمٍ) من قلب ملؤه اللهفة والغرام فتشكل جسراً تواصلياً الى المحل الثاني (بغداد)، حلم العودة والذكريات الجميلة (هل لمشتاق ببغداد رجعة)، وبجامع الاشتياق العاطفي والعشق الوجداني، تبرز الدلالة المكانية على سطح النص؛ فتكون نقطة مضيئة تفصح عن عمق دائرة الاشتياق، وتعكس حجم المعطى المكاني (سر من رأى/بغداد)، الذي يأخذ بعواطف المبدع ومشاعره تدريجياً، فيمتزج المكانان معاً في بوتقة التعبير النصي، ليشكلا حيزاً مشتركاً

(محلان لقى الله خير عباده)، ويمارساً ضغطاً نفسياً على الذات الفاعلة، التي اخذت توسع من افقها الفني ونظرتها الى المكان.

ويرتبط ابو حكيمة وجدانياً بـــ المكان/بغداد–الكرخ، وتتحرك مشاعره فيستعرض لنا –وعلى نحو تقريري– جوانب الأسى في داخله، بعد أن تجافت عن الرقاد عيونه، فغدى سقيماً، تقطع نياط قلبه الشجون والآهات من فعال ثلة من الناس، قادهم العمى والضلالة لتخريب البلاد؛ اذ امتدت مواشطهم تنهش جانب الكرخ، ولاسيما بعد أن اضاعوا منهاج الشريعة واتبعوا الشهوات، اذ يقول [٢٤]:

تجافت بي الاحزان عن كل مرقدِ وأمرضني بالكرخ أمةُ احمد
عجبت لقوم لا يعافون منكراً ولا يهتدي منهم الى الحق مهتدي
أناس اضاعوا الدين واتبعوا الهوى فما منهم الا ظلوم ومعتدِ
وقد نصبوا حرباً تحرق بينهم بكل رقيق الشفرتين مهندِ
تقودهم فيها الظلالة والعمى الى مصدر صعب المراس ومواردِ

نلحظ ان الذات الفاعلة تلتحم مع الشخصية النصية واقعياً، فينتمي الاثنان الى النص معاً، وتظهر العملية الابداعية، التي اسهم في اخراجها الوعي الشعري، بيد انها تشعر–أي الذات– بالتأزم النفسي منذ المطلع (تجافت بي الاحزان)؛ بسبب الرؤية الخاصة للمكان والموقف الانتمائي له، فيتجلى الكرخ على نحو نفسي وشعور داخلي عميق الاسى (أمرضني بالكرخ)، لتهيج ثورة الحزن في داخله وتتمظهر بصورة احساسٍ باطني وفوران عاطفي، يتحرك على سطح النص بحزمة افعال (وأمرضني، لا يعانون ولا يهتدي، أضاعوا، واتبعوا، نصبوا، تحرق، تقودهم...) استعان بها المبدع لبث الحركة في النص، وتجاوز الجانب السكوني في محاولة لاستقطاب المتلقي وتحريك مشاعره، فضلاً على توجيه الفعل الحكائي، المنطلق من "قوم لا يعافون منكراً" وهم في فعلهم (لا يهتدي منهم) الى الحق احدٌ، إذ يقودهم الحقد الاعمى الى النزاع حتى (اذا نصبوا حرباً) قام السيف بينهم، فيبلغ القتل ذروته، وهنا يصل المبدع الى قمة التأزم العاطفي، وبؤرة الفعل

الحكائي، حيث (الحرب)، التي حطمت جدران قلبه، والقت بمشاعره في قاع الحزن، وهو يرى ما حصل للكرخ/المكان- من خراب اسهم في خروج الذات متأزمةً نفسياً ومحبطة شعورياً، فكانت صورتها انعكاساً لصورة الفضاء النصي الموصوف.

اما ابن الرومي فيرسم ملامح شخصيته، وهو يمر على مدينة البصرة، واصفاً حالها، وقد عبث بها الزنج، واذلوا اهلها وعصفوا بمنجزاتها الحضارية سنة ٢٥٧هـ [٢٥]، اذ يقول [٢٦]:

لهف نفسي عليك أيها البصـــ رة لهفا كمثل لهب الضرام
لهف نفسي عليك ياقبة الاســـــ لام لهفا يطول منه غرامي
كم أخ قد رأى أخاه صريعاً ترب الخد بين صرعى كرامي
كم رضيع هناك قد فطموه بشبا السيف قبل حين الفطام
كم فتاةٍ مصونةٍ قد سبوها بارزاً وجهها من غير لثام
صبحوهم فكابد القوم منهم طول يوم كأنه الفُ عامٍ

يتمركز الفضاء النصي، في القصيدة منذ البيت الشعري الاول، بوصفه حاضنة لاستقبال الومضة الشعرية (لهف نفسي عليك أيها البصرة)، ثم تتكرر الصورة بين يدي المبدع في الشطر الاول من البيت الثاني وبترميز خاص (لهف نفسي عليك ياقبة الاسلام)، وبهذا التقابل تنفجر مشاعر الحزن، وتنطلق حكاية القصيدة:

فضاء حقيقي
↓
أيها البصرة
لهف نفسي ←——— كمثل لهب الغرام
↓
ترميز
↓
لهف نفسي ←——— لهفاً يطول منه غرامي
ياقبة الاسلام

وما تحتويه جملة (لهف نفسي)، من طاقة حزن فضلاً عن ايقاعها التكراري الضاغط ولغتها المتوترة صيرت الذات الفاعلة صوتاً مهيمناً، ومفسراً في الان نفسه، لجوانب صورة الفضاء المتجلي في اللوحة الشعرية الثانية، ولاسيما بعد ان شعرت بخسران الجزء المشرق، والمتعالي من الفضاء (إيها البصرة لهفاً).

ثم يرفد النص بتكرار لفظي يرد خمس مرات على نحو:

كم أخ ← ترب الخد

كم أب ← عزيز بنيه... يعلي بصارم

كم رضيع ← فطموه بشبا السيف

كم فتاة ← قد سبوها... بارزا وجهها

فالتكرار جاء على نحو عميق؛ ليتمظهر منه الحزن في اصرار واضح من منطقة روح المبدع، التي تتجول بين زوايا الفضاء المظلم؛ لتصدح بصوت متعالٍ، وبلغةٍ انتمائية، وعاطفة متجذرة، وهاجس شعري عميق حتى تتجلى ماهية المكان المتشظي، في ذهن الذات بدلالة وترميز خاص، لتأخذ بخواطر المتلقي وتستحوذ على تفكيره لحظة القراءة، فيستغرقان معاً في رسم الصورة الذهنية – المبدع/المتلقي– اذ يرسم المكان الموصوف صورة المبدع منكسراً محبطاً، ويتحول المتلقي الى صورة المبدع حين القراءة، فيكون مثيلاً له في الانكسار والاحباط فيعيشان معاً في عالم واحد وينصهران معاً في بوتقته.

بين تشظى الذات وانحسار المكان

السجن انموذجاً:

اذا كانت المدينة فضاءً رحباً، ومنطلقاً لطموحات قسم من المبدعين، ومختبراً لفحص مشاعرهم، فقد شكّل السجن صخرة توقفت عندها الآمال، وذابت فيها الاحاسيس، فبين الجدران لوعةٌ واسى، وخلف القضبان حسرة وألم، يفيض بها المبدع على المتلقي؛ ليجعل منه مشاركاً في رسم الصورة المنبعثة من اعماق الآه.

والشعر بين قضبان السجن، يرسم آهات صاحبه، ولوعة اشواقه ونار جوانحه إذ يخرج من نفس مكلومه، اكثفت من لغتها لتكون اكثر قدرة على تصوير المعاني في أوجز كلام.

وقد عاش قسم من الشعراء مرارة تجربة السجن، فانطلقوا من دهاليزه المظلمة يرسمون صوراً شعرية تعكس قنوطهم ورعبهم وتصف امانيهم الواهية امام صخرة المستحيل فكثير منهم ذاق مرارة الوحشة والغربة، كالمتنبي الذي اوهن رجليه ثقل الحديد، حتى اخذ يستعطف الحاكم لتحقيق مبتغاه لأن (أفضل صناعات الرجل الأبيات من الشعر يقدمها في حاجاته يستعطف قلب الكريم ويستميل بها قلب اللئيم) فوضع مقاربات نصية خاصة في قصيدة التي نظمها لهذا الشأن؛ لأمله الكبير بالخلاص والحرية، فلما سمع الحاكم أبياته استتابه، واطلق سراحه[٢٧]، بمجموعة من الابيات الشعرية نظمها لهذا الشأن، يقول فيها [٢٨]:

دعوتك عند انقطاع الرجاء والموت مني كحبل الوريد
دعوتك لما براني البلاء واوهن رجلي ثقل الحديد
فمالك تقبل زور الكلام وقدر الشهادة قدر الشهود
فلا تسمعنَّ من الكاشحين ولا تعبأن بمحك اليهود
وكن فارقاً بين دعوة اردت ودعوى فعلت بشأو بعيد

تؤلف المنظومة الفعلية (دعوتك)، بتكرارها صوت المبدع، من داخل اعماق اليأس؛ لتفصح عن لهفتها بالسؤال حين (انقطاع الرجاء)، فجاءت الدعوة عند الشعور بفقدان الأمل، بعد أن خيم اليأس الخانق، والسكون المرعب على انفاسها مما جعلها تشعر باقتراب الاجل المحتوم (والموت مني كحبل الوريد)، ثم كرر تشكيل اللفظة (دعوتك) داخل السياق الشعري؛ لينقل عزلته الساكنة القابضة على روحه الى ديمومة شعرية، من تفاعل الطرف الاول:

دعوتك ← والموت مني كحبل الوريد

والطرف الثاني:

دعوتك ← واوهن رجلي ثقل الحديد

ومن جدلية صوت الانا في البيتين تتمظهر صورة شعورية على نحو:

الموت مني كحبل الوريد ← من علة اوهن رجلي ثقل الحديد

ويطمح المبدع في البيتين إن يحقق رسالة تواصلية بانتظار قارئ خبير، وافق تلق مدركٍ، يعي معنى المعادلة، ويستقرئ التجربة على نحو شامل، بعد أن قدّم له البيتان مستوىً قرائياً، عمق من عملية استيعاب شعرية الاداء النصي.

إنّ الاشارة الضاغطة من المنظومة الفعلية (دعوتك عند انقطاع الرجاء) و(دعوتك لما براني البلاء)، وبتكرارها العالي، ألفت فضاءً استثنائياً للعزلة (فما لك تقبل زور الكلام)، واسهمت بتشكيلها اللفظي، في بناء معمارية المكان، والوصول الى بؤرة الاداء النصي؛ لينطلق بعدها وبصوت خافت من الرجاء الى التلميح بمسوغات السجن(وقدر الشهادة قدر الشهود).

وبعد أن شرّع في تأسيس كيان العزلة، بزاوية شعرية ضيقة، عاد ليفصح عن أناته الكامنة خلف القضبان (فلا تسمعن من الكاشحين)، وكأنه يخاطب قسيمه المنتمي الى النص (وكن فارقاً...)، مبرراً فعلاً وقع (دعوة اردت... ودعوى فعلت) حتى يؤدي بذاته الابداعية الى غياب تام، ويدفع بها الى التجرد، فتصبح العزلة والتجرد دافعاً ومصدراً لقوة المحتوى الدلالي، وتعزيزاً لسلطة المكان على الذات الفاعلة.

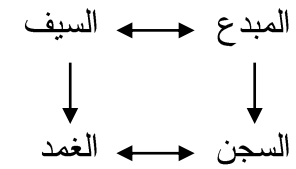
فالسجن محيط مكاني ذو تجربة ثرية للمبدعين، الذين امتحنوا به على مر العصور، فكان باعثاً لفيضهم الشعوري، ونتاجهم النصي، ناطقاً بالمحن والهموم، ومعبراً عن تجاربهم الحياتية الواقعية، إذ وصفوا تلك اللحظات، وعبروا عن همومهم وجراحاتهم، مثلما فعل علي بن الجهم الذي عاش تجربة السجن، مما أثر في الفاظه واسلوبه وصوره الشعرية، من ذلك قوله:

قالت حبست فقلت ليس بضائرٍ حبسي وأيُّ مهند لا يغمد
أو ما رأيت الليث بألف غيله كبراً وأوباش السباع تردد
والشمس لولا أنها محجوبة عن ناظريك لما أضاء الفرقد

والغيث يحصره الغمامُ فما يُرى الا وريقه يراح ويرعد
والنارُ في أحجارها مخبوءةٌ لا تصطلي إن لم تثرها الأزندُ
ولكل حالٍ مُعقِبٌ ولرُبما أجلى لك المكروه عمّا يحمد
لا يؤيسنك من تفرج كربةٍ خطب رماك به الزمان الانكدُ
كم من عليل قد تخطا الردى فنجا ومات طبيبه والعودُ
صبراً فإنّ الصبر يُعقب راحة ويدُ اللهِ لا تطاولها يدُ
والحبس ما لم تغشه لدنيةٍ شنعاء نعم المنزل المتوردِ
بيت يجدد للكريم كرامة ويزارُ فيه ولا يزور فيحقد

عند تأمل الأبيات، والنظر إليها بدقة، نلحظ ان المبدع سلك أوضح السبل وأيسرها لتأدية المعنى، فهي تمثل بوح داخلي آتي لا يحتاج إلى تأني وتأمل كونه يعيش بين احضان التجربة المؤلمة لذا كانت الآه هي التي تنطلق على لسانه فلم يلجأ إلى فنون القول البلاغية، لترميز الصورة الشعرية، وإن حضرت فمن دون قصد أو عمد، فيشعر المتلقي أن حضورها يمثل الحالة الشعورية للمبدع المتأثرة بماهية طبيعة المكان.

أستهل المبدع النص باسلوب حواري بفعل القول (قالت حبست)، في محاولة منه مشاركة الآخر تجربته الخاصة، ونقلها من الخاص الى العام، فجاء الجواب يحمل بين مفرداته معنى الاباء، ورفض الاستعطاف (فقلت ليس بضائرٍ...)، فتحقق الذات وجودها الأنوي الرافض للذل، ولكي يستقيم المعنى في ذهن المتلقي جاء بحسن تعليل لقضيته/ السجن (وأيَّ مُهندٍ لا يُغمدُ)، وهي صورة ترميزية مكثفة ذات أفقين متقاربين دلالياً، يجمعهما الاحتواء والشمول من جانب (السجن/الغمد) والتجلي والظهور من جانب المبدع/ السيف



ومع توالي الأبيات يشعر المتلقي بالتشظي الفكري والذهني، الذي تظهره سلطة المكان/ السجن على المبدع، ولاسيما حين يعمد الى ترصين النص بمقاربات، يحاول من خلالها خلق زاوية نظر توسع أفق تجربته، وتحقق لذاته الحضور خارج حدود الاحتواء المكاني، لينتقل الى افكار الآخر، فتظهر على نحو.

الليث ← يألف غيله ← وأوباش السباع تتردد

الشمس ← لولا انها محجوبة ← لما أضاء الفرقد

والغيث ← يحصره الغمام ← وريقه يرعدُ

والنار ← مخبوءة ← إن لم تثرها الأزند

وبذكاء وفطنةِ مقرونة بموهبة فذة يعود لتبئير الذات، في عمق النص وتمركزها فيه، فيأتي بتحليلات وتعديلات عقلية لقضايا واقعية، سعى لأن يواشج بينها وبين مدركاته الذهنية المتولدة من أثر طبيعة المكان/ السجن، على لحظة الابداع الفني، في كينونته الشعرية وفيضه العاطفي الشجي "لكل حال معقب، لا يؤيسنك من تفرج كربة، عليل تخطاه الردى... ومات طبيبه والعود، الصبر يعقبه راحة، يد الله لا تطاولها يد...).

وبعد تبأر الذات وتمركزها في قلب النص، عاد لينطلق، من أفق المبدأ، والأنا المتأبية على تحمل القهر والضيم، وبصوت هادئ يعلن معنونة الذات (والحبس ما لم تغشه لدنيةٍ...) قسراً وقهراً ومن دون ارادة فهو (نعم المنزلِ المتورد) حيث الكرامة التي تجلبب ثيابها المبدع، فكان محط انظار العيون وموضع عناية القلوب، حتى انه (يزار... ولا يزور فيحقد).

اما ابو فراس الحمداني فقد عاش مرارة السجن ولوعة الحبس، ويمكن أن نلمس ذلك في روملياته، التي تمثل ابياتها (معاناة صادقة، ترفدها تجربة شعرية مريرة، منبعثة من فؤاد مكلوم ونفس هدها الحزن وانهكها الالم)[٢٩]، فغدت سلطة المكان/السجن تفرض نفسها باعثاً للقول، بما تحمله من الدلالات والترميز ويسهم،

في رسم شخصية المبدع، وهي تعيش لحظة الغربة والوحشة بين جدران صماء، فنراه يقول (٣٠):

مصابي جليل والعزاء جميل وظني بأن الله سوف يذيل
جراحٌ تحاماها الأساة مخوفةٌ وسقمان بادٍ منهما ودخيلُ
واسرٌ اقاسيه، وليل نجومه ارى كل شيءٍ غيرهن يزول
تطول بي الساعات وهي قصيرةٌ وفي كل دهرٍ لأسرك طول

لو انعمنا النظر في المعجم اللغوي للنص المنتج؛ لوجدنا حشداً من الوحدات اللغوية، التي تفضي الى جدلية محتومة بين الذات الفاعلة، وبين الفضاء الموصوف/السجن، جدلية بين عواطف المبدع، والمثير او المحفز المكان/السجن، فالمفردات الدالة (مصابي جليل، العزاء جميل، جراحٌ، مخوفةٌ، تحاماها الأساة، سقمان بادٍ... ودخيل واسر اقاسيه، تطول بي الساعات...) تتلاقح فيما بينها وصفيا على مستوى الكتابة فوق الورق، وعلى صعيد طاقتها الدلالية لتنتج صورة شعرية للذات المتقلبة في وحشة السجن يستقيم مشهدها داخل الاطار المكاني/ السجن على أنها ذاتٌ مكانية.

وقام البحر الطويل، والقافية الموحدة مع حرف الروي (اللام)، فضلاً على المضمون العاطفي، الذي تحمله اللغة والطاقة الدلالية الكامنة فيها، على تشكيل لوحة حزن متكاملة الجوانب تتناسب مع اجواء المكان، وطبيعة المكوث القسري فيه (واسر اقاسيه)، مما أفرز آهات موغلة في العمق الوجداني (وليل نجومه.. غيرهن يزول) حتى يبدأ اثر الرؤيا مرسوماً في ضمير الذات وروحها؛ لتعيش شعوراً خاصاً متفرداً، بليلها سرمدي، ونهارها ابدي (تطول بي الساعات)، فيغدو قطبي الانا الظاهري والباطني يتبادلان المحاورة والحديث وصولاً الى أن (كل دهر لأسرك طول).

وتظل صورة الألم والحزن منبعثة من داخل اعماق النص، اسيرة لخصائص المكان وسماته، وتمثل استدعاء للذات الفاعلة، ولاسيما أنها تصف ما حولها من جزئيات ودقائق بعمق ودقة، فالمشاعر غارقة في بحر اليأس، كونها خاضعة لنير

الالم، وعذاب الاسر، ومرارة الاغتراب، التي قضاها مصفدا بين الجدران، حتى اخذت عواطفه بالتسامي لتتجاوز حدود جدران السجن، وتبعث رسالة شكوى الى من يحب، معبأة بكتلة من المشاعر والاحاسيس، يفصح بها عن حالته المأساوية وعجزه واستسلامه المطلق، لسلطة المكان/السجن، اذ يقول [٣١]:

أبيت كأني للصبابة صاحب وللنوم مذ بان الخليط مجانب
وكم من حزين مثل حزني وواله ولكنني وحدي الحزين المراقب
ولست ملوماً إن بكيتك من دمي اذا قعدت عني الدموع السواكب

واذا كان السجن الذي عاشه ابو فراس الحمداني سجناً واقعياً، ذا ابعاد حقيقية، تتقلب فيه الذات بين الحزن والسهر، حتى هدَّ مضجعها الاشتياق، فاستجارت بدمعة الفراق؛ لتؤنس وحشتها، فانه عند ابي العلاء تجاوز حدود الواقع المادي ليشمل الجانب الباطني، فغدت ذاته حبيسة جدران الجسد والنظر والبيت، فهي داخل متوالية من الظلمات، تقبض بانفاسه شيئاً فشيئاً حتى تلقى بها في بحر اليأس والقنوط التام، اذ يقول [٣٢]:

أراني في الثلاث من سجوني فلا تسأل عن النبأ النبيث
لفقدي ناظري ولزوم بيتي وكون النفس في الجسم الخبيث

لعلنا لا نجافي الحقيقة، حينما نقرر أنّ ابا العلاء عاش سجناً حقيقياً عميقاً/ فقدان البصر، فكان داخل جدران صمّاء موحشة، لم يخرج من جنباتها البتة؛ لذا صار كل شيء عنده في تصور واعتقاد وظنون، فالذهن يعمل، والعين تعجز بيد انه يصر بالمستهل، على النقيض (أراني)، بصوت ينطلق من اعماق اليقين، وليس البصر، إذ يمثل نداءً ينقل رسالة (في الثلاث من سجوني)، الى متلقٍ افتراضي ولسؤال محتمل عن (النبأ النبيث)، فيأتي الجواب منكسراً محطماً للامال (فقدي ناظري)، أي فقدان جوهر عملية الابداع والانشاء، فمع فقدانه البصر، انعدمت عملية الابداع الوصفي المتأتية من الرؤية العينية، مما اضطره للدخول في السجن الثاني (لزوم بيتي)، ليشكل منطلقاً لحديث الروح الداخلي، ونشاط الذهن واعتماد الخيال في انتاج النصوص، بعد أن حاور نفسه من سجن لا ارادي/فقدي ناظري،

واخر ارادي/لزوم بيتي، وتتشظى الذات اكثر حينما تهبط؛ لتستقر في سجنها الثالث (إن النفس في الجسم الخبيث...)، فتشكل السجون الثلاثة آصرة مكانية ذات سلطة محكمة، وعميقة تلون لوحة الذات بسطوتها ومقدار تأثيرها، حتى تبدو الصور الشعرية ذات طابع مكاني يحيط باسرار الذات الفاعلة ويفضي بها الى المتلقي.

بين انفعال الذات ومحدودية المكان

القبر انموذجاً:

شكل الموت حقيقة مرعبة للانسان، ومصيراً حتمياً لابد منه، ويعد القبر المرحلة الانتقالية الاولى التي شغلت ذهن البشرية جمعاء، اذ يشعر الانسان بالشلل لحظة التفكير به.

وقد عاش قسم كبير من الشعراء هذا الشعور؛ لفقدهم الاهل والاحبة، فضاق عليهم المكان/القبر بابعاده، واتسع في نصوصهم فاستوعب مشاعرهم واحاسيسهم، حتى شكل باعثاً لتجاربهم الشعرية، ولعل في ديك الجن خير مثال على ذلك، فقد كان اديباً حاذقاً وشاعراً لبيباً، كانما تنطق قريحته بالرقة واللطافة، عشق جارية فتزوجها وبسبب الوشاية عمد لقتلها(٣٣)، فاخذ يبكي عليها بابيات ملؤها الحزن والأسى، مناجياً إياها من خلف القبر ليته يسمع صوتاً يخترق جدار الحقيقة المؤلمة؛ ليبلسم به جراحات، شجها سيف النفاق والغدر، إذ يقول(٣٤):

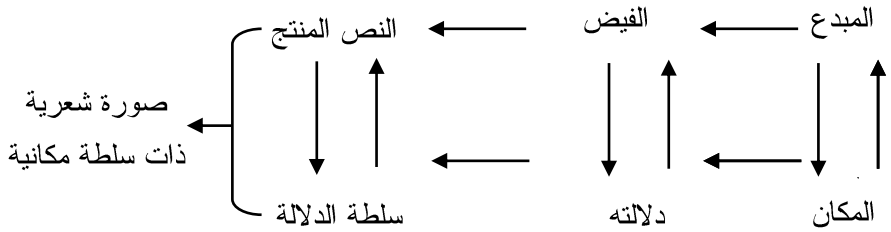
أساكن حفرة وقرار لحد مفارق خلةٍ من بعد عهد
أجبني ان قدرت على جوابي بحق الود كيف ظللت بعدي
واين حللت بعد حلول قلبي واحشائي واضلاعي وكبدي
اما والله لو عاينت وجدي اذا استعبرت في الظلماء وحدي
وجد تنفسي وعلا زفيري وفاضت عبرتي في صحن خدي
اذن لعلمت اني عن قريب ستحفر حفرتي ويشق لحدي

تكشف الانا الشاعرة عن حقيقة المعادلة في طرفيها المتناظرين، والمنفصلين في الان نفسه، المعشوقة/داخل القبر والذات الفاعلة/ خارج القبر، في دعوة بائسة

لمغادرة السكوت المطبق على انفاسه (أساكن حفرة)، حيث المحل السرمدي، فجاء بصيغة النداء، محاولة منه استنطاق الصوت الاخر، والغاء الصمت (اجبني ان قدرت على جوابي)، وتتولد رغبة شديدة، وشعور عميق في اعادة حلم الأنا العاشقة الحلم/الحياة مع المعشوقة، حيث الانسجام والمشاهدة الوجدانية التي انهارت في لحظة شك قاتلة، (واين حللت بعد حلول قلبي)، والاعلان عن لحظة التوهج العاطفي، التي يقف عندها، بل يتجاوزها ليتوسع في الدلالة، فيظهر مستوى تغلغل العشق في جميع جوانب الجسد، (واحشائي واضلاعي وكبدي)؛ ليعيش لحظة استسلام تامة مع الاخر، ممزوجة بتأنيب ويأس من تناقض ازدواجية الشعور والفعل (العشق–القتل).

ويبدأ صوت المبدع بالتماهي التدريجي، لينطلق من اعماق حفرة القبر التي خطها بسيفه، فيرسم صورته المذنبة، التي لا تملك سوى الاماني، واسترجاع الذكريات، ويصبح –في اللوحة الثانية– اذناً صاغية، حيث نراه في الابيات (٤، ٥، ٦) مبدعاً، ومتلقياً في الان نفسه (اما والله لو عاينت وجدي)، فعل معبأ بالحزن يكون جسراً لنزيف من الالم (اذ استعبرت)، فيشعر المتلقي بمستوى تدفق انفاسه المتوالية التي فتحت باب الوحشة والغربة (في الظلماء وحدي)، فيسير الهوينا الى حيث قمة التأزم الروحي والحبكة العاطفية، فيبدأ الانثيال الوجداني والدفق الشعوري ينهمر من خلال متوالية فعلية (وجد تنفسي... وعلا زفيري... وفاضت عبرتي)، بعدها يتمظهر الاتحاد والالتحام بالاخر الحي (وجدانياً)/ الميت (مادياً) (اني عن قريب) فينكشف المكان (ستحفر حفرتي)، وتتشظى معطياته، ويتضاعف اثره على الذات الفاعلة، حيث الزفير والانين، والتوسد في التراب (ويشق لحدي)، وصولاً الى الالتصاق والمكوث التام (ستحفر حفرتي ويشق لحدي)، حيث السكون المرعب، والنوم الابدي الذي عاشه لحظة التجول في ارجاء المكان.

وبين ماهية المكان ومشاعر المبدع، ترسم مفردات اللغة صورة النص المنتج، وتفصح عن نفسها الذات الفاعلة، ويتمظهر المعطى الدلالي على نحو يتوافق مع طبيعة العلاقة بينهما.



وهذا ما يمكن ان نلحظه عند كثير من الشعراء، منهم اسحاق الموصلي، اذ جسدت سلطة المكان بترميزها ودلالتها ظاهرة الانثيال العاطفي والفيض الشعوري لديه عندما ذاب قلبه لفقدان والده، اذ يقول [٣٥]:

أقول له لما وقفت بقبره عليك سلام الله ياصاحب القبر
أيا قبر ابراهيم حييت حفرةً ولا زلت تسقى الغيث من سبل القطر
لقد عزني وجدي عليك فلم يدع لقلبي نصيباً من عزاء ولا صبر
وقد كنت ابكي من فراقك ليلة فكيف وقد صار الفراق الى الحشر

يدخل الحزن عنصراً فاعلاً، في النص المنتج –بين الانا والاخر–، مما يدعم انشطار الذات الفاعلة داخل عالم النص، فما أن ينطلق صوت الذات الفاعلة من العتبة النصية، (اقول له...)، حتى تبدأ رائحة الحزن بالانبعاث، وتتخلى العتبة عن جملة من سماتها، ويصبح الاخر مهيمنا، (لما وقفت بقبره)، يتحكم بالمتن بسهولة ويسر (عليك سلام الله)، فالوقوف والسلام واداء التحية باستسلام محض جعل الاخر (ياصاحب القبر... إيا قبر ابراهيم)، يتبأر تدريجياً داخل جسد النص ويهيمن على معطياته.

ويخلق التنوع في الخطاب ذهولاً وحيرةً للذات داخل النص (حييت حفرة)(ولا زلت تسقي الغيث) وبالافق الزمكاني على النحو الذي يشير الى الحزن سيميائياً (عزني وجدي... فلم يدع لقلبي نصيباً... وصار الفراق الى الحشر)، مما يفصح عن الوجه الاخر للانا الفاعلة في تمظهرها داخل نسيج النص، وبيان حركتها وفاعليتها، ولاسيما انها عمدت الى الغاء الحدود، والمسافات المادية في محاولة

منها ان تشي بقدرٍ عالٍ من الانتماء، الى الكينونة العميقة داخل القبر، فضلاً عن اظهار مقدار الفيض العاطفي والانثيال الشعوري، في مشهد سردي شعري شكلت فيه البؤرة المكانية/القبر مركز الاتصال والتفاعل مع الذات.

ويمكن ان نلحظ هذا المشهد عند دعبل الخزاعي، الذي اتخذ من الاخر محاور متخيلاً في الذهن؛ لكشف الحدود المرسومة على ذاته من أثر المكان ودلالته المقدسة، إذ يقول [٣٦]:

أفاطم لو خلت الحسين مجدلاً وقد مات عطشانا بشط فرات
اذن للطمت الخد فاطم عنده واجريت دمع العين بالوجنات
أفاطم! قومي يابنة الخير واندبي نجوم سموات بارض فلاة
قبور بكوفان واخرى بطيبة واخرى بفخ نالها صلواتي
وقبر بأرض الجوزجان محله وقبرٍ بباخمرا، لدى الغرباتِ
وقبرٍ ببغداد لنفسٍ زكية تضمنها الرحمن في الغرفات
فاما الممضات التي لست بالغاً مبالغها منى بكنه صفات
نفوسٌ لدى النهرين من ارض كربلاء معرسهم فيها بشط فرات
توفوا عطاشا بالفرات فليتني توفيت فيهم قبل حين وفاتي

عند النظر الى المنظومة اللغوية لابيات دعبل الخزاعي، نرى انها تزدحم بالبؤر والمرتكزات المكانية الصالحة لفعل الحكي، ونشاطه، وهي ذات صلة بمناطق خارجية تحمل دلالة اشتغالية مقاربة في حسابها لمناطق داخلية عميقة.

فقد عمد المبدع الى ترصين الابيات الثلاثة الاولى بمتوالية فعليه على نحو (لو خلت الحسين ← مات عطشانا ← للطمت الخد ← واجريت دمع العين ← افاطم قومي... ← واندبي)؛ لخلق مساراً نصياً يتضمن الجانبين الحسي والمعنوي.

حيث يتمظهر الجانب المعنوي ذهنياً -عند الذات الفاعلة-، لحظة توجه الخطاب الى مقام الزهراء (عليها السلام) بدلالة قوله (قومي... واندبي...)، ويدرك

الجانب الحسي حين يرنو بعينه الى المتلقي؛ ليجعل منه مشاركاً وجدانياً ومن خلال الأثر المترتب من فعل الحكي على مرتكزات الفضاء النصي.

ومن التلاقح الدلالي بين مضمون الافعال، والفضاء النصي، عاش المبدع حبكة عاطفية، اظهرها التأزم الشعوري وصولاً الى الانفجار الوجداني الحاد (قومي واندبي)، ماذا؟ قبورٌ، اين محلها بـــ(كوفان... وطيبة... وفخ...)، حيث كانت محلاً للصلاة والدعاء، ولا يكتفى حتى تتعاضد الرؤية التامة مع سطوة المكان في بؤرة مركزية (ارض كربلاء)؛ لتشكل ممضا وقرحاً نازفاً لروحه، وامنية بالموت قبل وفاته.

وفي بعض الاحايين تمس دلالة الفضاء النصي اطراف رداء المبدع وتأخذ به تدريجياً نحو كينونته، فيسير معها الهوينا، حتى تدركه سلطة المكان من حيث لا يشعر، فنراه يعتمد ايقاعاً خاصاً، ليرتل انشودته الشعرية، مثلما فعل البحتري، وهو يرثي القائد حميد بن محمد الطوسي وولده يوسف، بفيض من الحزن والاسى إذ يقول (٣٧):

تدانت مناياهم بهم وتباعدت مضاجعهم عن تربك المتنسم
فكلٌ له قبر غريب ببلدةٍ فمن منجد نائي الضريح ومنهم
قبور باطراف الثغور كأنما مواقعها منها مواقع انجسم
مضوا يستلذون المنايا حفيظةً وحفظاً لذاك السؤدد المتقدم
ولما رأو بعض الحياة مذلةً عليهم، وعز الموت غير محرم
ابوا ان يذوقوا العيش والدم واقع عليه وماتوا ميتة لم تذمم

يمثل المبدع صوت الاخر المنبعث من اعماق القبر؛ ليؤلف الحكاية، فيشرح، ويفسر مستعينا باستهلال فعلي، وطباق بلاغي (تدانت- تباعدت) ثم تأخذ لتلك العتبة بالهبوط الزمني الاسترجاعي (مضوا يستلذون.. لما رأوا بعض الحياة... ابوا ان يذوقوا العيش... وماتوا ميتة لم تذمم)، حتى يفعل الحكي في سردية النص وقصصيته، ويخرج المبدع بأنويته الناطقة من فضاء التداخل مع الاخر، الذي هيمن على منطقة اليقظة في ذهن الذات الفاعلة، وهذا ما جعل صورة الاخر تبقى

طاغية، عبر تفعيل دلالة سلطة المكان "قبر غريب ببلدة... قبور باطراف الثغور" وتوسيع مدياتها الترميزية (كأنما مواقعها... مواقع أنجم)، ثم تشرع الأنا بتصعيد شغلها الفعلي باتجاه تسيّد المشهد، وتغليب فضاء الابطال المحتوم (وماتوا ميتة لم تذمم)؛ ليصعد من حركة النص وحساسية المكان لاستثمار الحلم/ الرؤية المتاحة وهي تخضع لعبقرية المبدع الفنية.

النتائج:

سجل المكان حضوراً ملموساً في الادب العربي ولاسيما الشعر منه، إذ لحظ النقاد بصمته في النتاجات الشعرية منذ القدم، وقد نالت تقناته وآلياته مساحة واسعة وقسطاً وافراً من العناية في الدراسات النقدية على المستوى الفلسفي والفني، وقد توصلت الدراسة الى ما يلي:

إن المكان بوصفه باعثاً نفسياً يعكس افعالاً ابداعية، ترسم حدود الصفات الانسانية بما يمليه تنوعه وتلونه من ظروف ثقافية واجتماعية، فهو يحيط بالمبدع بابعاده الهندسية ويحيط به المبدع بادراكه ووعيه وتشكيله له، أي المبدع حين يتحرك فيه يمثله ويستبطنه ويعمل فيه؛ لذا فان الفعل متبادل بينهما، فكل منهما يوجد في الآخر ويحتويه؛ أي انه يتحرك بروح حية في المنجز المنتج ويؤثر في الذات الفاعلة المبدعة حتى يغدو كلٌ منهما انعكاساً للآخر ومرتبطاً به ارتباطاً عميقاً ودالاً عليه.

اثبتت الدراسة أن حضور المكان في المنجر الأدبي، ولاسيما الشعري منه لا يكون على نحو اعتباطي، وانما حضور خلاق بدوافع مخصوصة وبواعث مقصودة، يحكم رسمها المبدع؛ لتصبح عالمه الجديد، بعد أن خضعت عواطفه ومشاعره لحظة الابداع لسطوة المكان وسلطته الدلالية.

ونتيجة لتباين الامكنة في النصوص الشعرية المنتجة يتباين اثرها ودلالتها، وهذا حري بكل مبدع ان يميل الى استعمال الفاظ مخصوصة تتناسب مع طبيعة ماهية المكان الموصوف ومما يؤدي الى خصوصية في الاسلوب وتفرد في بنائية

النص واخراجه فنياً على نحو يتناسب مع الانثيال العاطفي، ويتناغم مع خصوصية التجربة الشعرية وشيئاً فشيئاً يصبح المبدع انعكاساً للمكان وممثلاً لصفاته.

الهوامش:

(١) ينظر: مغامرات الكتابة في تمظهرات الفضاء النصي: ١٧٧. والمصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث، د. احمد رحيم كريم، دار صفاء للنشر، عمان، ط١، ٢٠١٢: ٤٣١.

(٢) وهنا يمكن ان نلمح الى رأي ابن سلام بأثر المكان على المبدع وتقسيمة الشعراء الى شعراء القرى العربية وهي حمص، المدينة، ومكة، والطائف، واليمامة، والبحرين. ينظر: طبقات فحول الشعراء: لابن سلام الجمحي، شرجه: د. محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٨٠: ٢١٥/١.

(٣) ديوان امرئ القيس، تقديم وتعليق: د. اسماعيل عقباوي، مصر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧: ص٣٣، ص٥٩، ص٦٩، ص٧٢، ص٧٦، ص٩٠.

(٤) ديوان عمر بن ابي ربيعة، دار صادر، بيروت، ط٢، ٢٠١٠: ١٩ و٢٠ و٤٣.. وغيرها.

(٥) ديوان بشار بن برد، شرحه: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠١٠: ٤٥ و٤٨ و٦٩ وغيرها.

(٦) ديوان ابي نؤاس، دار صادر، بيروت، ط٣، ٢٠١١: ١٢، ٢٣، ٤٥، ٥٥ وغيرها.

(٧) ينظر: جماليات المكان، جاستون باشلار، ت: غالب هلا، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط٣، ١٩٨٧: ٣١.

(٨) ينظر: موسوعة علم الانسان- المفاهيم والمصطلحات الانثربولوجية، شارلوت سميث، تحقيق واشراف: محمد الجوهري، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ٣٥١، وشعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، حسن نجمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٠: ٥.

(٩) ينظر: فضاء المكان الروائي في الادب المعاصر، صلاح صالح، دار شرقيات، ط١، ١٩٨٧، ١٢.

(١٠) ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٣: ٦٠.

(١١) ينظر: علم السرد- مدخل الى نظرية السرد-، يان مانفليد، ١٦٧.

(١٢) ينظر: مكنونات الخطاب السردي- مفاهيم نظرية-، د. الشريف صبيلة، عالم الكتب الحديث، اربد، الاردن.

(١٣) ينظر: بنية النص السردي-من منظور النقد العربي-، ٥٤.

(١٤) السيرة الذاتية الشعرية -قراءة في التجربة السيرية لشعر الحداثة العربية-، د. محمد صابر عبيد، الشارقة، الامارات، ١٩٩٩،

(١٥) ينظر: معجم السرديات، اشراف: محمد القاضي، دار الفارابي، لبنان، ط١، ٢٠١٠: ١٩٣.

(١٦) رؤيا الحداثة الشعرية، محمد صابر عبيد، عمان، ٢٠٠٦: ٤٥.

(١٧) البنية المكانية في القصيدة الحديثة، مجلة الاداب، ياسين النصير، ٣ك، ع٣٤، س١٩٨٦.

(١٨) فن القصة في النظرية والتطبيق، د. نبيلة ابراهيم، مكتبة غريب، دار قباء مصر، (د.ط) (د.ت): ١٤٠.

(١٩) الحنين الى الاوطان، لابي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٢: ١٠.

(٢٠) الديوان: ٦٠.

(٢١) ينظر: نظرات ادبية، د. محمد رجب البيومي، مطبعة الزهراء، مصر، ١٩٧١، ١٠٠/٢.

(٢٢) الديوان: ٦٨.

(٢٣) الديوان: ١٥٨.

(٢٤) الديوان: ٢٦-١٢٧.

(٢٥) ينظر: الكامل في التأريخ، لابن الأثير، راجعه وصححه: محمد يوسف الدقاق، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٥، ٢٠١٠: ٢٣٠/٦.

(٢٦) الديوان: ١٣٧.

(٢٧) ينظر: في النص الادبي العباسي، العصر العباسي الأول-دراسة تحليلية نقدية، د. محمد حسين حماد الدمام، السعودية، ط١، ٢٠٠٥: ١٠٥.

(٢٨) شرح ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٣٨: ٦٧/٢.

(٢٩) الادب العربي في العصر العباسي، ناظم رشيد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ١٩٨٩، ٢٤٩.

(٣٠) الديوان، شرح وتقديم: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٥، ٢٠٠٣: ١٣٥.

(٣١) الديوان: ٣٥.

(٣٢) اللزوميات، ٢٤٩/١.

(٣٣) ينظر: الاغاني، لأبي الفرج الاصفهاني، تحقيق: حسان عباس ود. ابراهيم السعافين، دار صادر، بيروت، (د.ط)(د.ت): ٣٥/١٤-٣٦.

(٣٤) الديوان: ٣٣.

(٣٥) الديوان: ١٣٠.

(٣٦) الديوان: ٥٤-٥٥.

(٣٧) الديوان، دار صادر، بيروت، ط٣، ٢٠١٢: ٩٨.

ثبت المصادر

١- الادب العربي في العصر العباسي، ناظم رشيد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ١٩٨٩.

٢- البنية المكانية في القصيدة الحديثة، مجلة الاداب، ياسين النصير، ٣ك، ع٣٤، س١٩٨٦.

٣- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٣.

٤- جماليات المكان، جاستون باشلار، ت: غالب هلا، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط٣، ١٩٨٧.

٥- الحنين الى الاوطان، لأبي عمرو بن بحر الجاحظ، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٢.

٦- ديوان ابن الرومي، شرح الأستاذ أحمد حسن بسج ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط٣ ، ٢٠٠٢م.

٧- ديوان أبي العلاء.

٨- ديوان أبي حكيمة، راشج بن اسحاق، تحقيق: محمد حسين الاعرجي، بغداد، ط٣، ٢٠٠٧.
٩- ديوان أبي فراس الحمداني، شرح وتقديم: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٥، ٢٠٠٣.
١٠-ديوان ابي نؤاس، دار صادر، بيروت، ط٣، ٢٠١١.
١١-ديوان اسحاق الموصلي، جمعه وحققه: ماجد احمد العزي، بغداد، ١٩٧٠.
١٢-ديوان البحتري، دار صادر، بيروت، ط٣، ٢٠١٢.
١٣-ديوان الحسين بن الضحاك، تحقيق: د. جليل العطية، بغداد، ط١، ٢٠٠٥.
١٤-ديوان المتنبي، وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتب العربية بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٣٨.
١٥-ديوان امرئ القيس ، تقديم وتعليق : د. اسماعيل عقباوي ، القاهرة ، مصر، ط١، ٢٠٠٧م.
١٦-ديوان بشار بن برد، شرحه ورتب قوافيه وقم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠١٠.
١٧-ديوان دعبل الخزاعي، تحقيق: د. ابراهيم الافيوني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٨.
١٨-ديوان ديك الجن الحمصي، جمعه وشرحه: عبد امعين الملوحي ومحيي الدين الدرويش، (د.ط)، (د.ت).
١٩-ديوان عمر بن ابي ربيعة، دار صادر، بيروت، ط٢، ٢٠١٠.
٢٠-رؤيا الحداثة الشعرية، محمد صابر عبيد، عمان، ٢٠٠٦.
٢١-السيرة الذاتية الشعرية -قراءة في التجربة السيرية لشعر الحداثة العربية-، د. محمد صابر عبيد، الشارقة، الامارات، ١٩٩٩.
٢٢-شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، حسن نجمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٠.

٢٣-علم السرد- مدخل الى نظرية السرد-، يان مانفليد، ترجمة: أماني ابو رحمة، دمشق، سوريا، (د.ط)، ٢٠٠٠.
٢٤-فضاء المكان الروائي في الادب المعاصر، صلاح صالح، دار شرقيات، ط١، ١٩٨٧.
٢٥-فن القصة في النظرية والتطبيق، د. نبيلة ابراهيم، مكتبة غريب، دار قباء مصر، (د.ط) (د.ت).
٢٦-في النص الادبي العباس، العصر العباسي الأول-دراسة تحليلية نقدية، د. محمد حسين حماد الدمام، السعودية، ط١، ٢٠٠٥.
٢٧-المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث، د. احمد رحيم كريم الخفاجي، دار صفاء للنشر، عمان، ط١، ٢٠١٢.
٢٨-معجم السرديات، اشراف: محمد القاضي، دار الفارابي، لبنان، ط١، ٢٠١٠.
٢٩-مغامرات الكتابة في تمظهرات الفضاء النصي.
٣٠-مكنونات الخطاب السردي- مفاهيم نظرية-، د. الشريف صبيلة، عالم الكتب الحديث، اربد، الاردن، ٢٠١١.
٣١-موسوعة علم الانسان- المفاهيم والمصطلحات الانثربولوجية، شارلوت سميث، تحقيق واشراف: محمد الجوهري، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩٨.
٣٢-نظرات أدبية، د. محمد رجب البيومي، مطبعة الزهراء، ١٩٧١.

Self-actors between spatial connotation of power and succession Gall act

Dr. Hadi Abdul Hassan Laibi
Faculty of Lmam Kadhim (AS)

-Abstract-

The study reveals The intimate Link in flaenes of the an thority of the place and do storytelling by and between self – actors of the last of those valeting to that form in side paper poetic text cross product approaches and comparisons represent the place and the diversity of its forms, which ravied for the pool in seventh abayll act of self Gaove lsvh and visions cultural and depth of experience and accuracy out look to the place overtaking add to their wording and expressions in details the phenomenon of surface features and the adoption of insight vttakty the limits of Article natural attributes and set dimensions and reveal A anthialata of the nature of The relationship between them through. The act of storytelling does not become poetic only but a presence creative beyond the limits of Article.

Paints for our self – image that come out of feelings on the place to be pirt of the essence of the decree and then be recorded creative presence of the text and flying from his cove.