جمالُ الرّياضِ في الشّعرِ الجاهِليّ بينَ الوَثائقيّةِ والتَّخييل

أ. م. د. عبد الكريم ضاهر
قسم اللغة العربيّة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة إدلب

الملخّص:

إنّ التعبيرَ الشعريَّ هو التعبيرُ الفنيُّ الإبداعيُّ الذي يفرضُ نفسَه على الشاعر للتعبير عن لحظةٍ نفسيّةٍ انفعالية، وحالةٍ وجوديّة، وموقفٍ جماليٍّ معيّن، وهو يعبّرُ عن ذلك كلّه في حالة من الانسجام والتناغم، والشاعر المُبدّع في أثناء ذلك لا يُجلّي لوحاتِه الفنيّةَ أمامنا كما هي في الطبيعة والواقع تماماً، بل غالباً ما يُدخِلها في شبكة جديدة من العلاقات، ومن ثمَّ يغدو تعبيرُه الجماليّ تعبيراً عن الذّات والوعي الجمالي في مرحلة من مراحل تطور هذا الوعي مُعتَمِداً على الوثائقيّة والتخييل معاً. وإذا اشترك الشعراء في ثروة الواقع لأنّ أدواته واحدة فقد اختلفوا في التّخييل؛ فالتّخييلُ هو ما يكسِبُ النّصَّ الخصوصيّةَ المُمَيّزة، وتعود هذه الخصوصية إلى اختلاف اللحظة الشعورية التي تُحدِّد مسار التخييل بما ينسجم تماماً مع الموقف النفسيّ والحالة الشعوريّة والموقف الجماليّ للشاعر، ورغبته في إثارة انفعال المتلقي، وجرّه إلى أُتون حالته الشعورية. وقد كانت الرّياض الجميلة مثالاً مُمَيَّزاً وميداناً خصباً لتوضيح هذه القضيّة، إذْ كان الشاعرُ الجاهليّ ينتقي من واقعه ما يناسبُ موقفه الجماليّ وحالته الشعوريّة، ثم يستلهمُ من خياله، ويَبتَكِرُ، ويُؤَلِّفُ، ويَجمَعُ، ويُنَظِّمُ، وهو في أثناء ذلك ينسجُ معطيات الواقع الوثائقيّة والخيال نسجاً متناغماً في لوحة واحدة متضافرة متكاملة للتعبير والتأثير.

الكلمات المفتاحيّة: الرياض، الوثائقيّة، التخييل.

The Beauty of Gardens in Pre-Islamic Poetry Between Reality and Imagination.

Dr. Abdulkareem Daher

Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Humanities
Idlib University

Abstract:

Poetic expression is a creative artistic form compelled upon the poet to articulate a psychological moment of emotion, an existential state, and a specific aesthetic stance. It conveys all these elements in a harmonious and unified manner. The innovative poet, in doing so, does not present his artistic scenes exactly as they appear in nature or reality. Instead, they often weave them into a new web of relationships, This turns the aesthetic expression into a depiction of self and aesthetic consciousness at a particular stage of its development, relying on both documentation and imagination. Though poets share the wealth of reality since their tools are similar, they differ in their imagination. Imagination is what grants a text its distinctive uniqueness, which is rooted in the variations of the emotional moments that define the course of imagination in complete harmony with the poet's psychological stance, emotional state, aesthetic position, and their desire to evoke the audience's emotions, drawing them into the poet's emotional realm. The beautiful gardens served as a remarkable example and fertile field to elucidate this matter. The pre-Islamic poet would select aspects from reality that suited their aesthetic stance and emotional state, then draw inspiration from their imagination, innovate, compose, gather, and organize. Meanwhile, they harmoniously intertwine the documentary reality with imagination into an integrated painting for expression and influence.

Key words: Gardens, Reality, Imagination.

المقدّمة:

لعلّ بدايةَ التفكيرِ في موضوعِ الوثائقيةِ والتّخييلِ في الشّعر العربيّ تنطلقُ من العبارةِ المشهورة: "الشعر ديوان العرب"[1]، ومن أقوالٍ مُماثلة تردّدت على ألسنةِ النقّاد والدّارسين كقول ابنِ سلّامٍ الجُمَحِيّ (ت: 232هـ): "وكانَ الشّعرُ في الجاهلية عند العرب ديوانَ علمِهم، ومنتهَى حِكَمِهِم، به يأخذون، وإليه يصيرون. وقال: قال عمر بن الخطاب (رض): "كان الشّعر علمَ قومٍ لم يكن لهُم علمٌ أصحّ منه"[2]. وهذا الكلامُ على صِحَّتِهِ كلامٌ عام، وهو ينطلق من مُعطياتٍ ومُستندات، أوّلها: أنّ الشّعر هو التعبيرُ الثقافيّ العام للعرب قبل الإسلام وحتّى وقت متأخّرٍ، وثانيها: أنّ العَرَبَ كانوا قريبين في أشعارهم ممّا يُسَمّى بالواقعيّة. بَيدَ أنّ الدّراسةَ الفنيّة المتأنيّةَ لا تَقِفُ عند هذه الحدود الوثائقيّة الضّيّقة؛ فإذا كان الشّعر هو العَمَلِيّةُ المُهَيمنةُ على حساب تَهميش الفنون الأخرى في ذلك العصر فإنّ الشاعرَ يستخدمُ أدواتِه الفنيّة كلّها، ومن بينها التَّخييل؛ ومن هنا تنبعُ أهميّة مناقشة هذا الموضوع، وهذا يدعونا لطرحِ مجموعةٍ من الأسئلة المهمّة، مثل: ما هي حدودُ الواقعيّة في هذا الشّعر؟ وما هي حدود التّخييل؟ وما الغايةُ من التّخييلِ وتَغييرِ الواقع؟ ومن هنا جاءَ هذا البحثُ محاولاً الإجابة على بعض هذه الطّروحات، وتبيان أهميّتها في ذلك الشّعر من خلال لوحات الرياض الجاهلية الجميلة.

هدف البحث: يهدفُ هذا البحثُ إلى توضيحِ مُصطَلَحَي الوثائقية والتخييل، وإبرازِ أهميتِهما في الشّعر، وتوضيحِ أهميةِ التّخييلِ في لَوحَةِ الرّوضةِ الجاهلية، ونَفْيِ الواقعيةِ المحضّةِ في هذه اللوحة، ومحاولةِ تَوضيحِ حُدودِ الواقعيّة والتخييل، وتحديدِ الغايةِ من التّخييلِ وتَغييرِ الواقعِ.

منهج البحث: يعتمدُ البحثُ في أغلبِه على المَنهج الوصفيّ التحليليّ. والدراسة نصّيّة تحليلية، تستعينُ بأدواتٍ من مناهج الدرس الأدبي رغبةً في تحليل لوحة الروضة تحليلاً جيداً، والوصول إلى تحقيق هدف البحث.

الدّراسات السّابقة: لا توجد دراسة تطبيقيّة خاصة بالحديث عن الوثائقية والتخييل في الشّعر العربي عموماً والجاهليّ منه خاصة، ولا في لوحةِ الرياض الجاهلية، ولكن يوجد دراسات عامة عن الصورة الفنية، ومن بين تلك الصور صورةُ الروضةِ، أو صورة الرياضِ في الطبيعة والشعر. ويوجد دراسةٌ عن الروضة الغزلية بوصفها طرفاً للتشبيه بالمحبوبة[3]، ويوجد دراسات نقدية وبلاغية تنظّر للخيال والتخييل، لكنها مختلفة عن جوهر هذا المقال.

الصّعوبات: تتمثل الصّعوبات في عدم وجود دراسات تطبيقية تناولت الوثائقية والتخييل في الشعر، إضافة إلى صعوبة الفصل بين حُدود الوثائقية وحدود التخييل في الشعر الجاهلي.

1. الرّياض في اللغة والطبيعة:

الرّياض: جمع رَوضة، والرَّوْضةُ هي الأَرض ذاتُ الخُضْرةِ، والموضِع يجتمعُ إِليه الماء، يَكْثُر نَبْتُه. والروضة عُشْب وماء، ولا تَكُونُ رَوْضةً إِلا بماء معها أَو إِلى جنبها[4].

والروضةُ أرضٌ جميلةٌ، يسيلُ إليها ماءُ السّيول، فيستريضُ فيها، فتُنبتُ ضروباً من العشبِ والبقول، ولا يُسرِعُ إليها الذّبول، فإذا أعشبت الرّياض، وتتابَعَ عليها الغيثُ ربَعت العربُ بخيرها، وتمتّعوا بجمالها، خاصّة إنْ كانت تسيلُ فيها جداولُ الماء الصّغيرة، وقد سُمّيت بهذا الاسم لاستراضةِ الماءِ فيها[5].

والرّياضُ هي المكانُ الأكثرُ جمالاً في الشعر العربي القديم، وهي تُشَكّلُ مساحاتٍ لا بأس بها في جزيرة العرب، ففيها من الرّياض ـ كما يذكر ياقوت في معجمه ـ مائة وستّ وثلاثون روضة[6].

2. الوثائقية:

الوثائقية: مصدرٌ من الوثائق، ويُراد به الحقيقة كما هي في الواقع من دون زيادة أو نقصان، ومن ذلك توثيق العقود نفياً للتزوير والتغيير، وجاء في لسان العرب: "وثقت الشيء توثيقاً، فهو مُوَثَّق"[7]. وتعني كلمةُ الوثائقيّةِ عموماً الواقعيةَ المحضة، والحقيقةَ الخالصة.

3. التخييلُ في اللّغة والفَنّ:

التّخييلُ مصدرٌ على وزن تفعيل، جاء في لسان العرب: "وتخيّل الشّيء له: تَشَبَّهَ. وتخيّل له أنّه كذا، أي: تشبّه وتخايلَ؛ يُقال: تخيّلتُه فَتَخَيّل لي، كما تقول تصورّته فتصّور، وتَبَيَّنتُه فَتَبَيّنَ، وتحقّقته فتحقّقَ[8].

والملاحظُ أن الدلالاتِ اللغويةَ للتّخييل تشيرُ في غالبها إلى ما يُطلَقُ عليه في النقد المعاصر "الصورة الذهنية" التي تتطرق إلى المادة التي يعتمد عليها الخيال في تشكيل لوحاته، لا على الخيال وحدهِ بوصفه قدرة ذهنية، وتقوم اللغة بدور خاص في تركيب هذا التكوين[9].

والتّخييلُ تشكيلٌ فنيٌّ قائمٌ في أكثر جوانبه على الخيال، أي: هو تشكيلٌ يجمعُ بين الخيال الفنيّ الذي يُشكّل الصورة، وبعضَ جوانب الواقع (المحاكاة)، وهو انتقاءٌ وتشكيلٌ وتأليفٌ وإظهارٌ، هدفُه التعبيرُ والتأثير، ودافعُه أن مفرداتِ الواقعِ الحقيقيّ الرّاهن عاجزةٌ عن التعبير الدقيق عن موقف الشاعر الجمالي وحالته الشعورية، إضافة إلى الرغبة في إحداث التأثير في المتلقي.

والتّخييلُ أشبهُ بترتيب الزهور المناسبَة للمناسَبة، إذ ينتقي المبدعُ ما يناسبُ الموقفَ الجماليّ، والحالة الشعوريّة، والرسالة المُرادة، والتأثر المنشود. وكلما تطوّرت الحياة، وتطور الشاعرُ ووعيُه الجماليّ، وتعمّقت تجاربُه، زادَ مخزون جُعبتِه الخيالية.

ومصادرُ التخييل التي يستندُ إليها الشاعر عموماً هي المرئيّ والمسموع، وكلّ ما هو كائن في المخزون الذهنيّ.

والعلاقة بين الخيال والتّخييل كالعلاقة بين الصّبر والتَّصبير، والكُره والتَّكريه، والنشاط والتنشيط؛ الأول مصدر عام، والثاني مصدرٌ ناتجٌ عن توظيفِ المصدر الأول.

والخيالُ حالة معنوية عامة، أما التّخييل فهو نشاطٌ مقصودٌ بذاتِه، يقومُ بتوظيف الخيالِ في شبكةِ علاقاتٍ جديدة، وإظهارِ هذه العلاقات إلى الوجود في لوحةٍ متكاملةٍ للتعبيرِ عن موقف جمالي أو حالة عاطفية أو شعورية أو لغاية من الغايات التي كانت أحد أسباب التخييل كالتأثير في المتلقي، والتأثير في مشاعره، وإثارة انفعاله العاطفيّ.

والتّخييلُ في الفنّ نشاط ذهني يقوم على التوليف بين الخيال والواقع للتعبير والتأثير؛ فالخيال يبتكر ويؤلف ويجمع وينظّم.

وإذا كانت الصورة الفنيّة خيالية محضة لا تمتُّ للواقع بأيّة صِلة فهذا هو الوهم المحض؛ وكلّما كان التخييل أقرب للواقع كلّما أوهم المتلقي بِصِدقِهِ وإمكانية حدوثه. قال جلّ وعلا: {قَالَ بَلْ أَلْقُوا ۖ فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِن سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَىٰ} [طه:٦٦] فلشدّة إتقانِ السَّحرةِ عمليةَ التّخييل أوقعوا المتلقي في الوَهم الناتج عن الشّبَه الكبير، فظنَّ ما يراه واقعاً أو كالواقع. فهو هنا مرتبطٌ بالوهم والسّحر لكنّه قريبٌ من الواقع جداً، وهنا تكمنُ قوّةُ السّاحر. وهذا ما نراه في الشّعر الذي يصعب فيه أحيانا فصل مادته الواقعية عن الخيال، إذْ نسجهُما الشاعر نسجاً متناغماً في لوحة واحدة متضافرة متكاملة، وأتى فيها بما يعبّر عن حالته الشعورية وموقفه الجماليّ، ولنا في لوحة الروضة الجاهلية خير مثال على ذلك.

وبالعودة إلى التعريف اللغوي وتأصيل مصلح التّخييل في الفن والشّعر يبدو لنا أنَّ التخييل ليس بالضرورة أن يكون وهماً محضاً فقد يكون شبيهاً أو خيالاً أو وهماً. فالتخييل قد يكون شبيهاً وقريباً من الواقعية، فإذا تصوّر الفنان أو الأديب منظراً طبيعياً مؤلفاً من وادٍ ونهر، وجبال وغابات تحيط بهما، ثم رسم هذا المنظر بريشته أو كلماته، عُدَّ عملُه من قبيل التّخييل، لأنه لم يأت بصورة تختلف عناصرها الأولية عما يوجد في الطبيعة، وإن لم تكن موجودة كما هي في الواقع لكنّها قابلة للتحقّق. أمّا إذا تصوّر هيئةً غريبة لا مثالَ لها بين المخلوقات، أو مشهداً لا نظيرَ له في الواقع، وغير قابل للتحقيق، عُدّ عملُه هذا من قبيل الوَهم المحض لا الخيال، ومثال ذلك قصّة الشاعر الجاهليّ تأبط شرّاً مع السِّعلاة (الغول)، وقد ادعى أنه قتلها. فالخيال قابل للتحقق بخلق الظروف المناسبة، أمَّا الوهم فهو ما لا يصح واقعاً[10]، ولذلك ذهب بعض النقاد والدراسين إلى أنَّ الإيهام لا يطابق الواقع، وينتج عنه ابتكار عوالم خيالية[10].

وقد أصبح مصطلحُ التّخييل قريناً لعمليات المُخادعة والإيهام والكذب، ومرادفاً للأقاويل الباطلة والكاذبة، ومشوباً بالتّهمة وسوء الظّنّ نتيجة تأثُّرِ البلاغيين والنقادِ بآراء فلاسفة اليونان والمسلمين، مما جعلَ النُّقادَ العربَ الأوائلَ يحصرون مفهومَ الشّعر في أربعة عناصر، هي: اللفظ والمعنى والوزن والقافية[11]. وقد ذهب الدكتور صلاح عيد إلى أنّ التخييل مرتبطٌ بالوهم والكذب دائماً، ويريد بذلك إيهام الناس، أي: خِداعَهم، وإيقاعَ الوَهْم

في نفوسِهم، وإقناعَهم بأنَّ ما هو مرسومٌ في الذهن حقيقةٌ معرفيةٌ محضةٌ واقعةٌ كما هي، وهي في الحقيقة ليست كذلك، وهذا لا يناقض جوهرَ حديثنا عن التخييل[12].

وقد "ظهر مصطلح التّخييل لأول مرة في القرن الرابع الهجري عند أبي نَصرٍ الفارابيّ (ت: ٣٣٩)، ومرَّ هذا المصطلح بمراحل من المعاناة حتى استقام معناه، وقد تناولَ البُعدين الأساسيَّين لفنّ الشعر وهما الدلالة والموسيقا، وارتكزَ في الدلالة على المحسوسات التي تقوم عليها الصّور التي تَرسمها ألفاظُ الشّاعر وحدَها في ذهنِ المتلقّي، أمّا الموسيقا فتقوم على حروف ذلك الشّعرِ وحدَها[13]. وقد بسط الفارابي نظريته متفرقةً في كتبِه: إحصاء العلوم، وجوامع الشعر، والموسيقى الكبير، إضافة إلى رسالته في قوانين صناعة الشعراء.

وظهر التّخييلُ عند حازم القرطاجنّيّ في أثناء حديثِه عن الخيال والتّخييل، وأهميتهما في العملية الشعرية، وكان تركيزُه على المتلقي بوصفه طرفاً مهمّاً وفاعلاً في استقبالِ العمل الشعري والحُكمِ عليه، وحتى في بنائه، لذا كان المتلقي عنده غايةً منشودة. فحدوثُ الانفعالِ الشعوريّ المنشودِ عند المتلقي مرتبطٌ ارتباطاً كبيراً بجودة العمل الفنيّ، ومدى براعةِ الشاعر في نسَج صورِهِ نسجاً مختلفاً ومُبتَكَراً، لكنه، وفي الوقت ذاته، أشار إلى الحالة الشعورية والنفسية التي يكون عليها المتلقي في أثناء استقباله العمل الفنيّ، فحدوثُ التلاؤم بين ما هو مقدَّم وما يعتري السّامع من مشاعر أدعى إلى جعل الاستجابة لتلك الأقوال المخيلَّة أكثرَ قوةً وظهوراً[14]. والخيالُ عند حازم هو القدرةُ على تركيب الصور المُتخيّلة بطريقة مُميّزة قد تكون مغايرة للأصل وذلك للتأثير بالمتلقي وإثارة انفعالاته[15].

والخيالُ هو الدعامة الأساسيّة في عملية التخييل، وله أهميّة كبيرة في تشكيل الصورة الشعرية، "وله قيمة فاعلة في إدراك الجزئيات المتناثرة من الأفكار وربطها في تشكيلِ وحدةٍ فنيةٍ متكاملةٍ ندخلُ في رسم اللوحة الشعرية المنسجمة والمتآلفة"[16].

والخيالُ مصطلحٌ فلسفيٌّ انتقلَ إلى مجال الأدب، وهو عند الفارابي يكمن في الربط بين المتباعدات، والربط بين الصور المتنافرة. ورأى أنّ مرادَه هو إحداث الانفعال والتأثير لدى المتلقي، وهو عند ابن سينا نوع من التشبيه لكنّه ليس كما هو في الواقع. وقد ربط عبدالقاهر الجرجاني الخيال الأدبي بقضية اللفظ والمعنى، ورأى أنّ الخيالَ الشعريَّ يتمثّل في التشبيهات والاستعارات والمجاز، وكذا المؤالفة بين المتباعدات، وهذه القدرةُ الشعريّةُ هي ما يميّز الشاعرَ البارعَ من غيره، وتُحدِث الدهشةَ والانفعالَ والخيالَ لدى المُتَلَقّي[17].

والخيالُ عند النقاد والدّارسين هو "الفضاء الذي يتنقل الفكر خلاله بحرية واسعة ليلتقط أطراف ما يبتكره من صور، فيضم متناثرَها، ويُعمِل فيها يدَه الفنية حتى تعود خَلْقاً جديداً، فيه من صفات الأم . الطبيعة. مثلما فيه من صفات الأب: الفنّان"[18].

وبقدر ما يكون الخيالُ حرّاً فإنّه يعطي العملَ الفنيّ قوّةً إيحائيّة أكبر. وحريّة الخيال هنا لا تعني انفلاتَه وفوضويته وابتعادِه عن التجربة والواقع؛ فالخيال في قوتِه الحرّة ليس عمليةَ فصلٍ للواقع، لكنّه طاقةٌ ترتادُ المجاهِلَ، وتمتلكُ قدرةً فائِقةً على إعادةِ صياغة العالم بإنجازٍ جماليّ ساحر بعيدٍ عن الاضطهاد الذي تمارسُه الخبرةُ الواقعيةُ الوثائقيّة[19]. فالخيالُ قُوَّة باطنيَّة ذهنية، وهو محرّكُ التصورات ومركزها، والتخييل هو القدرة على توظيف الخيال في الخَلْق والابتكار والتأليف. وقد "رَبَطَت الدّراساتُ النَّقديَّة بَينَ تَشكيلِ الصّورةِ وبَينَ الخَيالِ على اعتبارِهِ مبدأً أساسِيّاً في كُلِّ إدراكٍ، وضَرورةً في كُلِّ مَعرفَةٍ إنسانيَّةٍ"[20]. "فلم يَعُد الخَيالُ مُجرَّدَ تكوينٍ مُدرَكٍ ذِهنيٍّ مِمَّا لَيسَ ماثِلاً أمامَ الحَواسِ، فكولردج يرى أنَّ الخيال ينقسم إلى مستَوَيَين، المستوى الأول: هو الخيال الذي يشترك فيه الناسُ جميعاً، والمستوى الثاني: وهو الخيال الفنّي، وَذلك ما دعاهُ (كانت) بالخيال الجماليّ، ولهُ عندً كولردج وَظيفةُ تحليلِ الأشياء أو التَّأليفِ بينها، أو توحيدها والتَّسامي بها لِيَخْرُجَ من كُلِّ ذلك بخلْقٍ جديد. وفي هذا النَّوع من الخيال تتجلّى القُوَّة العُليا على تمثيل الأشياء إذ إنَّهُ يتَّخذ مادة عملِهِ مِمَّا يصدر عن الخيال الأول من مُدركات، فيُحَوِّلَها إلى تَعابيرَ بمثابةِ تَجسيمٍ للأفكار التَّجريديَّة والخواطر النَّفسيّة التي هي في أصلها مدركات عقليَّة مَحضة"[21]. فالخيال "يجمع بين الأفكار والصور المتناسبة التي تنتهي إلى أصل عاطفي واحد صحيح"[22]. وهو قوة فاعلة تروم الهدم والتدمير، لإعادة البناء والتشكيل، هدمَ السائد والمألوف والرتيب، وبناء المفترض والممكن والغريب، إنّه يخرج من حالة الجمود والواقعيّة الثقيلة إلى حالة إمكانية التحقّق والوجود[23].

والإنسانُ مضطرٌّ إلى الخيال بطبعِه، لأنّه من غذاءِ روحِه ونفسِه وقلبِه، وهو لا يزالُ يلجأُ إلى شعورِهِ للتعبير، فيدفعُه الشعورُ إلى الخيالِ ليعبّر عنه، فيترنّمُ بأفراحِها وأتراحها، جائشاً بكلّ ما لها من فكرٍ وعاطفة، ومن ضجّة وسكون وغير ذلك من المشاعر، فاللغة وحدَها ـ مهما بلغت من القوة والحياة ـ لا تستطيع التعبير عن أعباء الشعور كلّها من دون

الخيالِ، وخلجاتِ النفوسِ الإنسانيّة وأفكارِها، وأحلامِ القلوبِ البشريةِ وآلامِها، وكلِّ ما في الحياة من فكرٍ وعاطفةٍ وشعور[24].

وإذا تأملنا الموادَ التي تتكون منها الذاكرة، والتي يستعرضُها الذهنُ نجدها نَوعَين، أحدهما؛ تلك الآثار التي تتركها المحسوسات الخارجية والتي وقع عليها الإحساس، فنقلها من واقعها الخارجي من دون تغيير أو تحريف إلى الذاكرة، وظلّت كما كانت في الواقع الخارجي من ترتيب في المكان والزمان والماهية، فهذه المواد والصور ما هي إلا صور عقلية تطابق الواقع وتعبر عنه. أمّا المواد الثانية فتمثّل جانباً مما تحملُه الذاكرة، وهو تلك الأفكارُ والتصوراتُ التي كوَّنها الإنسان داخلَ عقلِه، فهي لم تأتِه من الخارج في صورها الكلية أو الإجمالية كما هي في الواقع، بل هي مزيج مُصطَنع بتفكيرنا، وهي جديدة في تركيبها وترتيبها المكاني والزماني[25]. وهذا يعني أنَّ الخيال ليس مجرد تصور أشياء غائبة عن الحسّ والواقع الوثائقيّ، إنما هو حدث معقّد ذو عناصر كثيرة متنوّعة، وأنَّ الوحدة التي تسيطر على العمل الخياليّ تعني التلاؤم والتوافق التام بين القلب والعقل، بين الملاحظة الحسيّة الصادقة والملكَة المعنويّة المُتخيّلة[26]. "وبهذا فإنّ التخييل يرتبط بالذّهن والنفس في الوقت نفسه. فحين يتمثّل ذهن المتلقي الصور تنفعل نفسه إمّا بالانبساط أو الانقباض، وهذا بسبب ما حواهُ الأداءُ الشعريّ من جمال وتميّزٍ لغويّ"[27].

وبهذا فالتخييل "أحد الدعائم التي يبنى عليها الشعر ذلك لأنه يجعل النفس تنفعل له انفعالاً نفسياً غير فكريّ، سواء أكان صادقاً أم غير ذلك، ويحدث للنفس تلقائيّاً من غير اختيار أو رويّة"[28]. وهو "عملية إيهام موجّهة تقوم على مخادعة المتلقي، وتحاول أن تحرّك قواه غير العاقلة، وتثيرها إثارة مقصودة، فتجعلها تسيطر أو تخدّر قواه العاقلة، وتغلبها على أمرها، ومن هنا يذعن المتلقي للشعر ويستجيب لمخيلاته"[29].

وإذا كان مفهوم المحاكاة ينطلق من مقاربة الحقيقة والأصل، وهو الهدف الأوّل لنظرية المحاكاة عند أفلاطون، لبيانِ تراتبية مستويات الخَلَف، وكشفِ درجةِ قربها من عرش الحقيقة التي هي مقياس هذا التّراتب [30] فإنَّ التخييل الفنيّ يهتم بالقدرة الشعريّة على تقديم اللوحات الفنيّة بطريقة مُعبّرة ومؤثّرة تجمع بين الوثائقيّة والخيال.

والمُخيّلة تنتخبُ من العناصرِ ما يليقُ بالغرضِ، فتتصرّف فيها بالتأليف إلى أن تنتظمَ منها صورة مُستطرفة، ويُسمّى هذا التصرّف تخييلاً إبداعياً أو اختراعياً[31].

وكلما كان المُبدعُ متفوقاً كلما كان تخييله مُميَّزاً، ويعبّرُ من خلاله عن موقفه الجماليّ، وحالته الشعوريّة، ويُحدث الانفعال المنشود عند المتلقي.

4. لوحة الرّياض في الشعر الجاهليّ بين الوثائقية والتخييل:

تُعدُّ الرّياض الجميلة مثالاً مُمَيَّزاً وميداناً خصباً للحديث عن الوثائقيّة والتخييل، إذْ كان الشاعرُ الجاهليّ ينتقي من واقعه ما يناسبُ موقفه الجماليّ وحالته الشعوريّة، ثم يستلهمُ من خياله، ويَبتَكِرُ، ويُؤَلِّفُ، ويَجمَعُ، ويُنَظِّمُ، وهو في أثناء ذلك ينسجُ معطيات الواقع الوثائقيّة والخيال نسجاً متناغماً في لوحة واحدة متضافرة متكامِلة للتعبير والتأثير.

إنَّ البُعدَ التخييليّ الجَماليّ الذي قدّمه شعراءُ الجاهليّة في لوحات رياضهم أهمّ بكثيرٍ من البُعدِ الجُغرافيّ الوثائقيّ الجامد؛ فقد أخذت صورة الرياض الجميلة شكلَها وأبعادَها وقيمتَها الجماليّة بعلاقاتها مع قلوبِهم وذواتِهم ومواقفِهم الجماليّة، وبعلاقاتِها المُشحونةِ بالشعور الإنسانيّ.

والشاعر العربيّ لم يكن مُهتمّاً بتوثيق الواقع كما هو، ولم يَكتفِ بتصوير مظهره الخارجيّ وتوثيقه، بل كان يغوصُ في عمق المظاهر والظواهر، ويغوص في عُمق مشاعره وأحاسيسه[32]. وهو في أثناء ذلك يستعين بخياله الفذّ، ثم يُقدِّمُ لوحاتِهِ حَيَّةً تتناسب وموقفه الجماليّ وحالته الشعوريّة مُعتمداً على الواقع ومعطيات الخيال.

إنَّ تصوير جمال المكان ـ الرياض ـ فنيّاً هو عملية إبداعية مُركبة: واقعيّة وتخييلية معاً، يتجاوز فيها الشاعرُ الحسّ الظاهريّ والمكان الجغرافيّ إلى آثارِهِ في النّفس، وإلى رحابة الإبداع والحريّة والتعبير والبناء الجماليّ. والشاعرُ كصانع الفخّار؛ فهو يستخدمُ موادَّ الطبيعة، ولكنّه يعمل بإحساسه، فتغدو لوحاته، بمكوّناتها الطبيعية، تعبيراً عن حالته النفسيّة ومواقفه الجماليّة[33].

وقد تفاعل الشاعرُ الجاهليّ مع العالم المحيطِ به وظواهرِه، وحوّل المكانَ الطبيعيَّ الواقعيّ إلى مكانٍ نفسيّ جماليّ، وجعله حاملاً لعواطفه ومشاعره ومواقفه الجمالية. ولم تكن مهمّة الشاعر أن يصوّر الطبيعة ومعالمها كما هي، بل مهمته أن يعبّر عنه، أو يعبّر عن ذاته من خلالها، فيغدو الواقعُ طريقةً تعبيريّةً عن المواقف الجمالية للشاعر الذي يبدع وفقاً لمقاييسَ وقواعد متنوّعة، إنّه يبدع بحسب قوانين الجمال[34].

وقد قدّم الشاعر العربي لوحاتِ الرياض الفنيّةَ مشحونةً بمشاعرِهِ الإنسانيّةِ، ولم يقدّمها كما هي في الطبيعة تماماً، بل كان يشكّلها تشكيلاً يتناسب وحالته الشعورية، وموقفه الجماليّ، وغايته في إحداث الانفعال المنشود لدى المتلقّي. وهي، وإن بَدت وثائقيّة في ظاهرها، لكنّها غير وثائقية تماماً، أي: ليست هي ذاتها في بيئة الشاعر، أو في شبه الجزيرة، فقد كان يقوم بتشكيلها بما يتناسب مع حالتِه الشّعوريةِ وموقفِهِ الجَماليّ، ومرادِهِ الانفعاليّ، وهي أشبهُ بلوحة "الفنان الذي يحاكي الطبيعة في مكوناتها فهو يرسم لوحةً لمنظر طبيعيّ يختار موضوعَه من داخله، وصورتُه لا توجد في الطبيعة بكلّ حذافيرها، لا في الشكل ولا الحجم ولا المكان ولا الزمان ولا الموضوع"[35].

ومن هذا القبيل تصوير قيس بن العَيْزارَةِ الهُذليّ[36] رياض هُذيل في قصيدته العينيّة، فقد قدّم لنا رياض هُذيل بصورة أقرب إلى الجمال المثاليّ، وهو في ذلك يعتمد في تشكيل لوحته الفنيّة على الوثائقيّة والتخييل بما ينسجمُ وموقفَه الجماليّ وحالته الشعوريّة ورغبتَه في إثارة الانفعال العاطفيّ والتأثير النفسيّ الذي ينشدُهُ لدى المتلقّي؛ إنَّه يحنّ إلى ربوع هُذيل ورياضِها بعدَ أن أسرتْهُ فَهْم، وتَمكَّنَ مِن الإفلاتِ مِنهم[37]، يقول:

سَقى اللهُ ذاتَ الغَمْرِ وَبْلاً ودِيْمَةً وجادَتْ عليــهِ البارات اللّوامِـعُ
بِما هــي مَـقْناةٌ أنيــقٌ نَباتُــها مَـرَبٌّ فَنَهْواها المَخاضُ النَّوازِعُ
وإنْ سالَ ذو المَاوَيْنِ أمْسَت قِلاتُهُ لها حِبَـبٌ، تَسْـتَنُّ فيه الضَّفادِعُ
إذا حَضَرَت عَنْهُ تَمَشَّتْ مَخاضُها إلى السِّرِّ، يَدْعُوها إليهِ الشّـفائِعُ
لها هَـجَلاتٌ سـَهْلَـةٌ ونِـجادَةٌ دَكادِكُ، لا يُؤْبِي بِهِـنَّ المَراضِـعُ
كــأنَّ يَلَنْجُوجــاً ومِسْــكــاً وعَنْبَـراً بِأشْــرافِـهِ طَلَّتْ عليــهِ المَرابِـعُ[38]

إنَّ لوحة رياض هُذيل التي يقدّمها قيس بن عَيْزارَةِ الهُذليّ جميلة جدّاً، وهو يجمع فيها كثيراً من مقوّمات جمال الرياض من زهر كثير مُتنوّع الأشكال والألوان (أنيق نباتها)، وعشب نضير، وسواقي ماء، وغيث سحاب، وبرق لامع (البارقات اللوامع)، ويكثرُ فيها الماء، وتسبح الضفادع في مسايلها (تستنّ فيها الضفادع)، ويُتْئِمُ فيها النّبت (الشفائع)؛ وصورة النّبت الذي يُتئِم في الروضة الجاهلية دلالةٌ على كثرة الكلأ والخير والنماء والجمال، فقد نبت فيها النّبتُ زوجين زوجين، ومن هذا القبيل قول صخر الغَيّ الهذليّ في وصف روضة نضيرة النبّت، كثيرته، تنعمُ بالخير الوفير:

ولا عِلجــانِ ينتابــانِ رَوْضــاً نضيــراً نَبْتُــهُ عُمّاً تُؤاما[39]

ولا يكتفي قيس بن عَيزارة بوصفه السّابق، بل يوسّع فضاء لوحته، ويزيدُ من جمالها الذي يُعجِب كلّ ناظر؛ فأراضيها مُتنوّعة الأشكال والهيئات؛ فهي بطون لَيّنة (هَجَلات)، وهضاب جميلة، وتلال تفيضُ بماءٍ لا ينقطع عنها (دكادك لا يؤبي بهنّ المراضع). وتفوح منها رائحة النّبت والزهور الطيّبة، وتنتشرُ رائحة المسك والعنبر (يَلَنْجُوجاً ومِسْكاً وعَنْبَراً)، ويزيد من انتشارها هطول الغيث الدائم عليها، فهي طيبة الرائحة أبداً. ويزداد جمالها أكثرَ فأكثر في شهر الربيع، (طَلَّت عليه المرابعُ)، وهو شهرُ الجمال والنبات والأزهار، فيزاد النّبت نماءً، ويزاد الزّهر بهاءً، فيزكو النّبت، وتزكو رائحته الطّيبة أكثر فأكثر، وتفوح رائحةُ المِسك والعَنبر أكثر فأكثر من كلّ أرجاء هذا المكان.

ومما لا شكّ فيه أنَّ لوحةَ هذه الروضةِ التي يقدّمها الشاعرُ تَنسجمُ تماماً وحالتَه النفسيّة، وموقفَه الجمالي، فهو في شوق كبير إلى ربوع بلاده بعدَ أن أفلت من القتلِ المُحَتَّم، وهو يعتمدُ في تشكيلها على الوثائقيّة والتخييل؛ فقد استحضر أماكن واقعيّة (ذات الغمر، ذو الماوين) ليجعل منها أرضيّة واقعيّة فنيّة، ثم قصدَ إلى زيادة جمالية المكان من خلال التخييل؛ فحَشْدِ كثيراً من مقوّمات الرياض الجميلة في لوحته، إذْ إنَّ "الصور المتخيلة في شعر أي شاعر تعتمد من بين أشياء كثيرة على ملامح بيئته ومشاهدها، فتختزنُ ذاكرتُه تلك الملامح والمشاهد ثم تخلق قوة التخييل فيه صوراً جديدة منها"[40].

ولسنا ننفي وجودَ أماكن تشبه هذه الأماكن في بعض مناطق جزيرة العرب، ولكننا ننفي وجودها كما وردت هنا تماماً لاسيما في منازل هُذيل، وآية ذلك أنَّ منازل هُذيل كانت حولَ مكّة، وهي في تهامة، سوى أفخاذٍ من القبيلة سكنت سراةَ الطائف الغربية وفي سفوحها المنحدرة إلى تهامة في الجنوب الشرقيّ من مكّة [41]، وتقتحم الصحاري إقليمَ الحجاز الذي تسكنه هُذيل، فهو بقاع جرداء إلى جانب بعض المناطق الخِصبة، ويُعدّ المطر أهمّ ما يحتاج إليه هذا الإقليم، وقد تحتبس الأمطار لبضعة أشهرٍ، فيتعرّض الإقليم كلّه للقحط والجدب والإقفار، وربّما اقترن هذا القحط بريح السّموم. وتسكن هذيل كثيراً من الجبالَ العالية، ويوجد في مناطقهم أغوار موغلة في العمق، تتميّز بالحرارة المرتفعة، وتخترق بلادَهم قِفارٌ وعساء الرّمال دقيقةُ الحصى[42].

وقَيسَ بن عَيزارة ههنا لا يُقدّم لنا مكاناً وثائقيّا بعينه كما هو تماماً، فهو لم ينشغل بالانسياق وراء التشكيل الواقعيّ الوثائقيّ، بل انساقَ وراء التشكيل الفنيّ، فقدّم ربوع هُذيل كما هي في قلبِه وعينِه ونفسِه وروحه، لا كما هي وثائقيّة في الواقع، وقد حرص في أثناء ذلك على ذِكر أماكن وثائقيّة موجودة في بلاد هُذيل (ذات الغَمْر، وذا الماوَين) لتكون الأرضية الوثائقيّة التي ينطلق منها، ويحنّ إليها، ويبني عليها، وهو يهدفُ أيضاً إلى إحداث التأثيرَ النفسيّ والعاطفيّ، وفتحِ أبوابَ الذّاكرة المرتبطة بالمكان ـ الوطن وعلاقاتِه الإنسانيّةَ المشحونة بالمشاعر. ولذلك كان من الطبيعيّ أن يقوم الشاعرُ الجاهليّ بالتخييل عندما يكون المكان الفقير طرفاً في تشبيه الجميل، فالرمال والفيافي والقفار وبعض رياض الصحراء لا تفي بالغرض المنشود تماماً.

ومن هذا القبيل قولُ الأعشى الكبير ميمون بن قيس في معلقته، في حديثه عن جمال صاحبته هُرَيْرَة التي تعلّق قلبُه بها:

إذا تَقـومُ يَضـوعُ المِسْـكُ أَصـوِرَةً والزَّنبَـقُ الوَردُ مِـن أَردانِـها شَـمِلُ
ما رَوْضَةٌ مِن رِياضِ الحَزْنِ مُعشَبَةٌ خَضراءُ جادَ عَلَيها مُسْـبِلٌ هَطِلُ
يُضاحِكُ الشَّمسَ مِنها كَوكَبٌ شَرِقٌ مُـؤَزَّرٌ بِعَميـمِ النَّبْـتِ مُـكـتَهِـلُ
يَومـاً بِأَطيَـبَ مِنـها نَشْـرَ رائِحَـةٍ ولا بِأَحسَـنَ مِنها إِذْ دَنـا الأُصُـلُ[43]

إن الروضةَ التي يرسمُها الأعشى هنا بعيدةٌ كُلَّ البعد عن الصّحراء وبيئتها المُقفرة، فهي روضةٌ مُميّزة بكلّ تفاصيلها، تقع في مكان مرتفع (رياض الحزن) تأكيداً على بُعدها عن العابثين، ومن المعلوم أنَّ رياض الحَزن أحسنُ وأزكى من رياض السَّهل والخفوض، وهي خضراء نضرة تُبهج العين والنفس (مُعشَبَةٌ خَضراءُ)، رواها غيث هَطل لا يكاد ينقطع عنها (جادَ عَلَيها مُسْبِلٌ هَطِلُ)، أزهارها متفتحة نَضِرَة مُشرقة كأنّها تبتسم للشمس (يُضاحِكُ الشَّمسَ مِنها كَوكَبٌ شَرِقٌ) بعد أن غمرتها بِضيائها اللطيف، وتبدو الشمس هنا لطيفة بخلاف شمس الصحراء الحارقة التي تُلهب الرمل، وتشوي الحصى. وإلى جوار هذا الزّهر المشرق نَبْتٌ في غاية الاكتمال (مُكتهل) فكأنَّ هذه البيئة قد وَفّرت له كلّ أسباب الكمال. وأنّى لبيئة الصحراء القاسية أنَّ توفّر مثل هذا؟

وإلى جانب جمالها الشكليّ الذي يجذب البصر والقلب والنفس تفوح رائحتُها العَطِرَة، وتزداد رائحتها قوةً وتأثيراً بعد العصر، وهو وقتٌ مثالي لتجلّي حُسنُ الرّياض وطيبُ رائحتها؛

والشاعرُ في هذا الوصف يؤكّد جمالَ مَحبوبَتِه الذي يختلف عن غيره من الجمال، يؤكّد نضارتها وإشراقها، وتفرُّده بها، إضافة إلى طيب أنفاسها.

ومن الطبيعيّ أنَّ مكونات الصحراء الوثائقيّة، لا تفي هذه المرأة حقها، بل سيكون هناك فَرقٌ واضحٌ في التشبيه، وبُعدٌ عن المُراد إنْ أراد الشاعرُ أن يعبِرَ عن مراده بالرمال والحصى ونبات العوسج وأشواك الصحراء وبمكونات الرياض الوثائقية التي تختلف عن صورتها في شعرهم، ولذلك جاء تخييلُه استجابةً طبيعيّة لموقفه الجمالي وحالته الشعوريّة ورغبته في التعبير الدقيق والتأثير المنشود.

ولا تختلف روضة عنترة كثيراً عن روضة الأعشى إلا في بعض الجوانب التخييليّة التي فرضها الموقف الجمالي للشاعر؛ فحاجة عنترة إلى تأكيد نقاء محبوبته وطهارتها جعلته يلُحّ في التأكيد أنَّ الماء لا ينقطع عنها، فهو يغسلها دائماً[44]. وهذه لَمحةٌ تخييليّة مُميّزة قصدَ إليها الشاعرُ للتعبير الدقيق عن مرادِه، بالإضافة إلى بعض اللمحات الفنيّة الأخرى، وهي تتناسب وموقفه الجماليّ وحالته الشعوريّة ورغبته في التأثير الانفعالي لدى المتلقي، قال عنترة العبسيّ في معلقته يصف محبوبته:

أَوْ رَوْضَةً أُنُفاً تَضَمّن نَبْتَهَا غَيْثٌ قَليلُ الدِّمْنِ ليـسَ بِمَعْلَمِ
جَادَتْ عَلَيْـهِ كُـلُّ بِكْـرٍ حُـرَّةٍ فَتَرَكْـنَ كُـلَّ قَـرَارَةٍ كـالـدّرْهَمِ
سَـحّاً وَتَسْكاباً فَكُـلَّ عَشِـيّةٍ يَجْرِي عَلَيهَا الْمَاءُ لَمْ يَتَصَرّمِ
وخَلا الذبابُ بها فليسَ بِبارِحٍ غَـرِداً كَفِعلِ الشـاربِ المُتَرَنّمِ
هَـزِجـاً يَحـكُّ ذِراعَـهُ بِذِراعِـهِ قَدْحَ المُكِبِّ على الزِّنادِ الأجذَمِ[45]

يشبّه عنترةُ محبوبَتَه بالروضة، وهي روضةٌ مثاليّة تتمتع بكثير من الخصوصيّة، ويؤكّد أن جمال محبوبته يتفوق عليها تلك. وهي تقعُ في مكان مرتفع؛ فلا يستطيع أنْ يصل إليها أحد (أُنُف)، بل هي في مكان مجهول (ليس بمعلم)، وجعلها في مكانٍ مجهول تأكيداً على أنّها مصونة لا يعرفُها غيرُه، فهو بها ضنين على غيره، وهذه صفة من صفات العاشقين؛ فهي مصونة لا يصلها البشر، ولا تَطَؤها الدواب؛ فينقص ذلك من نُضرتها وطيبِ رائحتها. وهذه الروضة يرويها الماء، بل لا ينقطع عنها أبداً (يَجْرِي عَلَيهَا الْمَاءُ لَمْ يَتَصَرّم، جَادَتْ عَلَيْـهِ كُـلُّ بِكْرٍ حُرَّةٍ)، فهي مرتوية قد راض الماء في أرضها كأنّه دراهم لامعة (فَتَرَكْنَ كُلَّ قَـرَارَةٍ كالدّرْهَمِ). ويستحضر عنترة موسيقا تصويريّة ليكتمل جمال هذا المشهد الرائع؛

فاستحضر صوتَ الذباب، فقد خلا الذبابُ بهذه الروضة، فهو لا يغادرُها، ويغنّي فيها، ويترنّم تَرنُّمَ شارب الخمر حين يغنّي، ويبدو الذباب وهو يصوّت عِندَ حكّه إحدى ذراعيه بالأخرى مثلَ قَدْحِ رجلٍ يقدح ناراً.

ويبدو لنا من خلال تفكيك صورة هذه الروضة أنها غير وثائقيّة بهذه التفاصيل في صحراء العرب، ولاسيما في ديار عبس وما حولها. ومن المعلوم أنَّ القبائل العربية كانت تخوض ضدّ بعضها بعضاً حروباً طاحنة من أجل عين ماء أو مرعى، فأنّى لهذه الروضة النَّضِرة التي لا ينقطع عنها الماء أن تختبئ عن عيونهم؟!

إنَّ الحاجةَ النفسيّة للشاعر دفعته إلى التخييل، فليس بإمكان رمال بني عبس وتلالها القاحلة أن تعبّر عن نضارة هذه المرأة وجمالها وإشراقها، وهي لا تتناسب وما تضجّ به نفوسُهم من جمال وإشراق تتميّز به محبوباتهم، ولذلك لجؤوا إلى التّخييل في رسم تلك اللوحات التي أرادوا من خلالها وصفَ تلك الأنثى التي رأوا فيها الحياة التي يحبونها، فواقعُهم الوثائقيّ لم يكن قادراً على أن يَفيَ محبوباتهم وصواحبَهم وربوع بلادهم المتمكنة في قلوبهم حَقّهنّ بوصفهن بالجمال اللائق، إضافةً إلى أنَّ النّفس لا تنبسطُ إلا بمثل هذه الصّور المُفعمة بالخُضرة والإشراق والحياة المُتجدّدة، ولهذا يستحضرُ الشاعرُ العُشبَ الأخضرَ الجميل، ومسايل الماء، وتنّوع الزّهر، وكثيراً من مفردات الجمال الذي تنبسط فيه نفوسهم، وتنزع إليها أرواحهم، وهي ركائز أساسيّة في حياة الجاهليّين واستقرارهم، لتكون صوراً مكافئة لأنثى أحبّها أو أُعجِبَ بها، ورأى فيها الحياة التي يحبّها، أو وطناً عَشقه وتعلّق به، وحملهُ في قلبه أنّى كان.

وكان لخيال الشاعر الإسهامُ الأكبرُ في التّعبير الفنيّ، فللخيال أهميّة كبيرة في إبداع الصورة الشعرية، وله قيمةٌ فاعلةٌ في إدراك الجزئيات المتناثرة من الأفكار وربطِها في تشكيلِ وحدةٍ فنيةٍ متكامِلَةٍ متناغمة تدخل في رسم اللوحة الشعرية المنسجمة والمتآلفة[46].

إنَّ رسم لوحات المكان الجميل ولاسيما الرياض عملية إبداعية مركبة؛ واقعية وتخييليةّ معاً، يتجاوزُ الشاعر في أثناء رسمها سطحيّة المشاهد الواقعيّة الجغرافيّة إلى آثارِها في قلبِه ونفسِه وروحِه، فينطلق إلى رحابة الإبداع، فيغدو المكان امتداداً لروحه ومشاعره ومواقفِه الجمالية وفضائِه الشّعريّ.

خاتمة البحث:

إنَّ تصوير جمال الرياض في الشعر الجاهلي عمليةٌ إبداعية مُركبة: وثائقيّة وتخييلية معاً، تجاوز فيها الشاعرُ الحسّ الظاهريّ والمكان الجغرافيّ إلى آثارِهِ في النّفس، وإلى موقفه من موضوعه، وإلى رحابة الإبداع والحريّة والتعبير والتشكيل الجماليّ.

وقد آثر الشاعر الجاهليّ البُعدَ الجَماليّ في تشكيل لوحات الرياض على البعد الجغرافيّ الوثائقيّ الماديّ، فلم تكن لوحاتُ الرياض، التي كانت غالباً وطناً ومحبوبة، امتداداتٍ جغرافيةً وثائقيّةً كما كانت في الواقع بالضبط، بل كانت لوحاتٍ فنيّةً مثاليّة للجمال الذي تعلّقت به قلوبهم، وامتدادات نفسيّة وروحيّة، فتجلّت صورة الرياض أمامنا مشحونة بالشعور الإنسانيّ، وأرادوا من خلالها التعبير عن موقفهم الجمالي وحالتهم الشعوريّة، والتأثير في المتلقّي، ولم يكن يتسنى لهم ذلك بالتوثيق الجافّ الجامد وحدَه، فلجؤوا إلى التخييل، فأبدعوا في رسم تلك اللوحات الخالدة.

الحواشي:

[1] انظر: جلال الدين السيوطي (ت ٩١١ هـ): الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٣٩٤ هـ - ١٩٧٤م،67/2. قال ابنُ عباس: الشِّعرُ دِيوَانُ العَرَبِ، فإِذَا خَفِي علينا الحرفُ من القرآن الذي أنزَلَهُ اللَّهُ بِلُغَةِ العَرَبِ رَجَعْنا إِلى ديوانِها فَالْتَمَسنَا مَعرِفَةَ ذَلِكَ مِنْهُ. ثُمَّ أَخرجَ من طَرِيقِ عِكْرِمَةَ عن ابنِ عَبَّاسٍ قَالَ: إِذَا سَأَلْتُمُونِي عن غَرِيبِ القرآنِ فَالْتَمِسُوهُ فِي الشِّعرِ فَإِنَّ الشِّعرَ دِيوَانُ الْعَرَبِ.

[2] ابن سلّام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1974، 24/1.

[3] انظر: عبدالكريم يعقوب: الروضة الغزلية في قصائد قديمة، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (27)، العدد (1)، 2005م.

[4] انظر: ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1412هـ،1992م، (روض).

[5] انظر: المصدر السابق، (روض)، ود. نوري حمودي القيسي: الطبيعة في الشعر الجاهلي، دار الإرشاد، بيروت، ط1، 1390هـ، 1970م، ص 37. واستراض: استنقع فيه الماء.

[6] انظر: ياقوت الحموي: معجم البلدان، دار صادر، بيروت، 1374 هـ، 1955م، 840/2.

[7] ابن منظور: لسان العرب، (وثق).

[8] المصدر السابق، (خيل).

[9] انظر: رشيدة كلاع: الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني بين النظرية والتطبيق، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005م، ص3. وسمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 1421هـ، 2001م، ص71.

[10] انظر: أحمد بسام ساعي: الصورة بين البلاغة والنقد، دار المنارة، ط1، 1404هـ 1984م، ص18. وإبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، دار التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، ط1، 1986، ص412. وجبور عبدالنور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص295.

[11] انظر: جابر عصفور: الصورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 1992م، ص72. وسعيد سفيان: مفهوم الخيال

الأدبي بين النقاد والفلاسفة، "دراسة نقديّة"، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، الجزائر، 1439 هـ، 2018م، ص30.

[12] انظر: صلاح عيد: التخييل . نظرية الشعر العربي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1993م، ص 23 -26.

[13] انظر: المرجع السابق، ص٧.

[14] انظر: رشيدة كلاع: الخيال والتخييل عند حازم القرطاجنّي بين النظرية والتطبيق، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005م، ص228.

[15] انظر: سعيد سفيان: مفهوم الخيال الأدبي بين النقاد والفلاسفة، "دراسة نقديّة"، ص41.

[16] هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، أبو ظبي، دار الكتب الوطنية، 2010، ص21.

[17] انظر: سعيد سفيان: مفهوم الخيال الأدبي بين النقاد والفلاسفة، "دراسة نقديّة"، ص59 ـ 60.

[18] أحمد بسام ساعي: الصورة بين البلاغة والنقد، ص17.

[19] انظر: محمد صابر عبيد: الخيال الشعري الحر، أسلوبية البناء، أسلوبية التعبير، مجلة ثقافات، البحرين، العدد (6)، 1 أبريل، 2003م، ص 34 . 35.

[20] مصطفى ناصف: الصَّورة الأدبيّة، مكتبة مصر، القاهرة، 1958، ص22.

[21] أحمد السَّعدَني: نظريَّة الأدب، مكتبة الطليعة، أسيوط، مصر، ط1، 1979، 107/2. وانظر: مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص19.

[22] أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية ط8، 1972، ص217.

[23] انظر: محمد الديهاجي: الخيال وشعريات المتخيّل بين الوعي الآخر والشعرية العربية، منشورات محترف الكتابة المكتب المركزي، فاس، ط1، 2014م، ص84.

[24] انظر: أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1415هـ، 1995م، ص30 ـ 31.

[25] انظر: الحسن الحايل: الخيال أداة للإبداع، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1408هـ، 1988م، ص 8 -9.

[26] انظر: مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص16- 18.

[27] سعيد سفيان: مفهوم الخيال الأدبي بين النقاد والفلاسفة، "دراسة نقديّة"، ص39.

[28] فاطمة سعيد أحمد حمدان: مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، أطروحة دكتوراة في النقد والبلاغة، جامعة أم القرى، المملكة السعودية، 1410 هـ،1989م، ص 69.

[29] جابر عصفور: الصورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 1992م، ص66. وانظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، مكتبة الأسرة المصرية، 2005، القاهرة، ص196.

[30] انظر: سعيد الغانمي: فاعلية الخيال الأدبي، مكتبة الفكر الجديد، منشورات الجمل، بيروت، ط1، 2017م، ص 228 ـ 229.

[31] انظر: محمد الخضر حسين: الخيال في الشعر العرب، ودراسات أدبية، دار النوادر، لبنان، ط1، 1431هـ، 2010م، ص19.

[32] انظر: فؤاد المرعي: الوعي الجماليّ عند العرب قبل الإسلام، دار الأبجدية للنشر، دمشق، 2001م، ص96 ـ 97.

[33] انظر: عبدالكريم ضاهر: جماليات المكان في شعر قبيلة هُذيل حتّى نهاية صدر الإسلام، دار نقش، إدلب، ط1، 1445هـ، 2024م، ص39.

[34] انظر: فؤاد المرعي: الجمال والجلال ـ دراسة في المقولات النقدية، دار طلاس، دمشق، ط1، 1991م، ص30.

[35] الحسن الحايل: الخيال أداة للإبداع، ص 26.

[36] قيس بن عَيزارة: قيس بن خُويلد بن كاهل بن الحارث بن تميم بن سعد بن هُذيل، ويُنسَبُ إلى أُمِّه العيزارة، من شعراء هُذيل في الجاهليّة. انظر له: (أبو سعيد السّكّريّ: شرح أشعار الهذليين، تحقيق: عبد الستار أحمد فرّاج، راجعه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1384هـ، 1965م، 589/2. وأبو سعيد السّكري: ديوان الهذليين، دار الكتب العلمية، مصر، ط2، 1995م، 72/3. والمرزباني: معجم الشعراء، تصحيح وتعليق: الأستاذ الدكتور ف. كرنكو، مكتبة القدسي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، ١٩٨٢م، ص326. والزبيدي: معجم تاج العروس في جواهر القاموس، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مطبعة حكومة الكويت، الكويت 1385هـ، 1965م، مادة: عزز).

[37] انظر: السُّكري: شرح أشعار الهذليين، 589/2 ـ 590. والسّكريّ: ديوان الهذليين، 76/3.

[38] السكري: شرح أشعار الهذليين 2/ 592 ـ 595. والسكري: ديوان هُذيل، ص 79 ـ80. وعبدالكريم ضاهر: جماليات المكان في شعر قبيلة هذيل حتى نهاية صدر الإسلام، ص135 ـ 136.

ذات الغمر: اسم موضع. بارقات: سحائب فيها برق. لوامع: تلمع بالبرق. مَقناة: موافقة لكلّ مَن نَزَلَها وَمُلازمة. أنيق: مُعْجِب. مَرَبّ: مَجمَع. مخاض: إبل حوامل لستّة أشهر، قد تمخّض حَملُها في بطونها. النوازع: تنزع إلى أوطانها. ذو الماوين: موضع. القِلات: جَمعُ قَلْت، وهي مناقعُ ماءٍ

تكون عظيمة. الحِبَب: طرائق الماء. يَستنّ: يمضي لا يثنيه شيء. السِّرّ: مَشْرَبٌ، وأراد: بطن الوادي ووسطه وأكلام موضع فيه. الشّفائع: توائم النبات، اثنين اثنين، وهي أيضاً: ما يشفع لها هذا الموضع، فتأتيه، فَتَرعى فيه، أي: كأنّ في ذلك النبت شيئاً يَشفَعُ لها إليه. الهَجْل: بطنٌ من الأرض لَيّن. النِّجاد: شَرَفٌ غَليظٌ يَلْقاكَ مُعتَرِضاً. دكادك: ليس بالمرتفع كالجبل. تُؤبى: تنقطع، ولا تؤبي: لا ينقطع ماؤها. المراضِع: السَّحاب. اليَلَنجوج: العُود، شَبَّهَ طيبَ النَّبْتِ بهِ. طَلَّتْ: نَدِيَتْ. المرابع: سحائب تُمطِرُ في الرّبيع.

[39] السكري: شرح أشعار الهذليين 289/1. عِلجان: حماران وحشيّان. عُمٌّ: طويل. تُؤام، أي: فيه من كلّ صنف اثنان، فهو حَسَن جميل كثير الخير.

[40] عبدالجبار المطلبي: الشعراء نقاداً (دراسات في الأدب الإسلامي والأموي)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1986، ص165.

[41] انظر: أسماء عبد المطلوب نوري السّيّد: النزعة القصصيّة في شعر الهذليّين، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، مكّة المكرّمة، 1424هـ، ص 3. وعبدالكريم ضاهر: جماليات المكان في شعر قبيلة هُذيل حتى نهاية صدر الإسلام، ص 51.

[42] انظر: جوستاف لوبون: حضارة العرب، ترجمة: عادل زعيتر، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2012م، ص182، وأحمد كمال زكي: شعر الهذليين في العصرين الجاهليّ والإسلاميّ، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1389هـ، 1969م، ص11.

[43] التبريزي: شرح القصائد العشر، تحقيق: عبد السلام الحوفي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1418هـ، 1997م، ص 232 ـ 233. والزوزني: شرح المعلقات السبع، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، جامعة حلب، د. ت، ص 315 ـ 316. وديوان الأعشى الكبير: محمد حسين، مؤسسة الرسالة، ط2، 1388هـ، 1968م، ص 107. وديوان الأعشى الكبير: محمود الرضواني، وزارة الثقافة، قطر، ط١، ٢٠١٠م، ص 207 ـ 208. أردان: جمعُ رُدن، وهي أطراف الأكمام. شَمِلُ: شامِل. الحَزْن: هو المكان المرتفع، ورياض الحزن: رياضٌ في أرضٍ مُرتفعةٍ صَعبَةٍ خَشِتَة، وهي أحسنُ من رياض السَّهل والخفوض. يُضاحِكُ الشمس: يدورُ معها حيثما دارت. كوكبُ كُلّ شيء: مُعظَمُهُ، والمراد هنا الزَّهر. مُؤزر بعميم النبت، أي: صارَ النباتُ له كالأزرار. مُكتَهِل: انتهى في التّمام. الأُصُل: جمع أصيل، وهو من العصر إلى العِشاء.

[44] عقد الدكتور فؤاد المرعي مقارنة سريعة بين روضة عنترة وروضة الأعشى أوضح فيها الفرق بين اللحظة الشعوريّة والموقف الجماليّ بينهما. انظر: فؤاد المرعي: الوعي الجمالي عند العرب قبل الإسلام، ص 80 .81. وتحدّث الدكتور عبدالكريم يعقوب عن روضتي الأعشى وعنترة في

حديثه عن الروضة الغزلية كطرف للتشبيه بالمحبوبة. انظر: عبدالكريم يعقوب: الروضة الغزلية في قصائد قديمة، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (27)، العدد (1)، 2005م. وقد تحدثت عن هذه الرياض من زاوية التصوير الفني واللحظة الشعوريّة في كتابي: دراسات فنيّة في الشعر الجاهليّ، مطبوعات جامعة إدلب، 1446هـ. 2024م، ص 139 ـ 141.

[45] شرح القصائد العشر، ص 219 ـ 222. وشرح المعلقات السبع، ص 238 ـ 240. وديوان عنترة: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، 1970م، ص 197. 198، برواية: فَتَرَى الذباب بها يغنّي وحده... هَزِجاً، غَرِداً يسنُّ .... فِعلَ المُكبّ. روضة أُنُف: لم تُرعَ بعد. البَكر من السحاب: السحاب السابق مطره. الحرّة من السحاب: الخالصة من البرد والريح. والحُرُّ من كل شيء: خالصه وجيده. لا يتصرّم: لا ينقطع، فهي: مروية مغسولة بالمطر الجود صبّاً وسكباً، فكل عشيّة يجري عليها ماء السحاب، ولم ينقطع عنها. البراح: الزّوال. التغريد: التصويت، والفعل غَرَّدَ، والصفة غَرِد. التَّرنُّم: ترديد الصوت بِضَربٍ من التلحين. هَزِجاً: مُصَوّتاً. المُكبّ: المُبل على الشيء. الأجذم: الناقص اليَد، وقيل: هو الزّناد وهو قصير يشبه ذراع الذباب.

[46] انظر: هديّة جمعة بيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، أبو ظبي، دار الكتب الوطنية، 2010م، ص 21.