

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد لمين دباغين سطيف - 2-

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

أطروحة

مقدمة لنيل شهادة

دكتوراه العلوم

التخصص: أدب قديم

إعداد الطالبة: سديرة سهام

عنوان الأطروحة

مقطع الرحلة في القصيدة الجاهلية - دراسة سيميائية-

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ . د رابح دوب	أستاذ	جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة	رئيسا
أ . د محمد زلاقي	أستاذ	المركز الجامعي ميلة	مشرفا و مقررا
أ . د حسان راشدي	أستاذ	جامعة محمد لمين دباغين سطيف 2	ممتحنا
أ . د امحمد عزوي	أستاذ	جامعة محمد لمين دباغين سطيف 2	ممتحنا
د مبروك دريدي	أستاذ محاضر - أ	جامعة محمد لمين دباغين سطيف 2	ممتحنا

السنة الجامعية : 2015/2016

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

(يريد الله بكم اليسر ولا يريد بكم العسر)
سورة البقرة آية 85

شكر و تقدير:

أخص بالشكر الجزيل و الامتنان العظيم أستاذي و مشرفي :
الأستاذ الدكتور محمد زلاقي- الذي حباني من خلال تدريسه
لي في مرحلة الليسانس ، و إشرافه عليّ بعد ذلك - بالنصح
والإرشاد و التوجيه ، كما أمدني بأدوات البحث و ساعدني
بالمراجع المهمة ، و فضلا عن ذلك كان واعيا متفهما ، محفزا لي
على البحث و التقصي حتى تمام هذا العمل.

و الشكر الجزيل لأعضاء اللجنة الموقرة على كرم قبولهم قراءة هذا

العمل .

سهام سديرة

مقدمة :

يعدّ الشعر الجاهلي أساساً لكيان الشعر العربي، و تراثاً ضخماً في كمّه و نوعه ، وهو بمثابة حجر الأساس في صرح الأدب العربي ،استمدّ منه الأدباء و الشعراء في عصور تالية فيض معانيهم و صورهم وأخيلتهم،فهو زاخرٌ ومشحونٌ بالطاقات الإبداعية والدلالات الخيالية والأدوات الجمالية التي تغذّي خيال القارئ، و تثير نشوته . لذا اعتُبر النصّ الجاهلي نصّاً حيويّاً قابلاً للعطاء في كل زمان و مكان ، و ميداناً خصباً للباحثين والدارسين و حتى القراء وفق معطيات النقد الجديد وبمناهج حديثة ،و قراءات متعددة .ولو أنّ بعض الدراسات لا تؤمن بتطبيق هذه المناهج فإنّ هذه الدراسة المتناولة ، ستسعى إلى إثبات إمكانية و فعالية مقولات النقد الحديث ، وجعلها ملائمة و ناجحة في استنطاق النصّ الجاهلي ، و قراءته و فهم معانيه ودلالاته ، كونه نصّاً حيّاً جذاباً و نتائجاً إبداعياً يسمح بإعادة اكتشافه نظراً لغزارة دلالاته وعمق موضوعاته، إذ يفتح على آفاق قرائية رحبة .

وأجدني كلّما قرأتُ نصّاً جاهليّاً، وتأمّلت معانيه و دلالاته الرمزية القابعة فيه، أشعر بأنّي أخلق عبر حيّز الوجود لأعاش وجدان النصّ، معاشة فكرية و فنية وأطوف في صحراء الجزيرة مرتحلة بين فلواتها، مكتشفة أسرار هذه الحركة وهذا الترحال و التنقّل الدائم، فأشارك الشعراء رحلاتهم و صراعاتهم الدائمة بين الحياة و الموت و هي بدورها رموز للتحدي والمغامرة و رغبة جامحة في الانطلاق و الانسلاخ من آثار الحاضر .

فليس ادعاءً أن أقول إنني أُعجبتُ بهذا الشعر وشغفت بما فيه من المعاني الدّقيقة، لذلك أثرت أن أغامر وأخوض لجج النّص الجاهلي لأبرز أصالة هذا النص و تميّزه و الذي كان مرتعاً خصبا لاجتهادات و قراءات متجددة ، وقد وجدت في «مقطع الرحلة في القصيدة الجاهليّة» متنا مهماً لدراسة النص الجاهلي القديم،فهو مشبّع بالدّلالات المتعدّدة والمظاهر الجمالية الفريدة التي تأسر لبّ القارئ وتزيده إمتاعا .

إنّ «مقطع الرحلة في القصيدة الجاهلية» موضوع لطالما التزم به الشعراء الجاهليون في معظم قصائدهم الشعريّة بعد الوقوف على الأطلال واستيقاف الصّحب وذكر الأحبة، وقد أخذت الرحلة مكانتها البارزة في القصيدة العربية الجاهلية ، و رمزت إلى حياة الشاعر الجاهلي في تلك البيئة المكانية - الصحراء - بظواهرها الصامتة و المتحركة، فقد وظّف الشعراء مقطع الرحلة في القصيدة ، ليسجلوا من خلالها صورة الإنسان في صراعه الدائم والمزير مع الحياة .ولأجل هذا اهتمت إلى أن يكون موضوع بحثي بعنوان:«مقطع الرحلة في القصيدة الجاهلية-دراسة سيميائية-»

وقد تملّكتني رغبة عارمة في أن أسهم في الكشف عن الجوانب الخفية في الشعر الجاهلي ، و ما تزخر به من قيم فكرية و مظاهر جمالية و صور بنائية ، خاصة وأن جُلّ الدّراسات اتّسمت بالأفقيّة ومالت إلى الشرح والتفسير،بدل الغوص في عوالم النّص الشعري الجاهلي واكتشاف قيمه الفكرية والفنية،وتتمثل هذه الجوانب خاصة في روعة الشعر عندما يمتزج بالقصة .كما تسعى هذه الدراسة إلى إعادة قراءة هذا النص التراثي - الشعر الجاهلي-

لاستكشاف الجديد فيه من ناحية ، و لاختبار الإمكانيات التي يمتلكها المنهج السيميائي في تحليل هذه النصوص ، و استثمارها من حيث المستويات الدلالية من ناحية ثانية.

و من ناحية أخرى ، تحاول هذه الدراسة أن تموضع دراسة الشعر الجاهلي على مستوى من التحليل، يرتفع عن المستويات التاريخية والتعليقية والتوثيقية التي تتم عليها معظم الدراسات له الآن، كما تحاول أن ترتفع بالشعر الجاهلي إلى منحى أكثر جدية، وتجاوز به في آفاق تَوَاقب العصر. ولأنّ النصّ الشعري العربي القديم تراث حضاري وإنساني هام، فإنّ الدّارس له مدعو لأن يقف أمامه وقفة تأمل عميق تفتتح بتسجيل المعاني المباشرة له والاقتراب من رموزه ومضامينه، وهي رموز حين نتأملها يمكن أن تُثير لنا طريق الدخول إلى عوالمه الخفية والاطّلاع على ما يخفيه من قيم معرفية وفكرية.

وإذا كان النص الشعري الجاهلي نصّاً أدبياً، فإن العبرة ليست في التعرف على سمات النصّ الشعري بقدر ما هي محاورة النصّ و التفاعل معه ليسهلا للوقوف على طاقاته السيميائية، وما تثيره من تأويلات و دلالات ضمن هذا الخطاب الشعري الذي لا يفصح عن مكنوناته حتى عاودنا القراءة مرة بعد مرة وعندئذ يغدو «مقطع الرحلة في القصيدة الجاهلية» نصّاً أدبياً يحكي و يحاكي عن طريق الملفوظ أو اللغة ، بكل علاماتها اللسانية و أنظمتها الدلالية وامتداداتها السيميولوجية.

إنّ المتأمل في مقاطع الرحلة في القصيدة الجاهلية يجدّها مترابطة، متكاملة، تتآلف، تتشارك ، تتعاون لتطرح موضوعاً محدّداً من موضوعات الحياة وهي صراع الإنسان الجاهلي بين

البقاء والفناء، وهما ثنائيتان خاصيتان للحظة زمنية هي لحظة الألم والحزن، وفي هذه الحالة تسمح الدراسة السيميائية بالتمييز بين هاتين الثنائيتين الضديتين لتعبّر عن المحور العام لهذه الصيحة الشعرية، وتُفصح عن ذلك الحسّ المأساوي الذي يسكن الذات بحثاً عن مصير الإنسان الجاهلي الذي تحوطه المخاطر من كلّ صوبٍ وهو في طريقه للبحث عن مواطن العيش والحياة .

أما بخصوص الدراسات السابقة في هذا المجال فهي قليلة جداً ، لأنّ معظمها تتكبّر على النصوص الروائية أو النصوص الشعرية الحديثة ، إلّا ما وجدته في دراسة الطالبة راضية لرقم ، مذكرة ماجستير ، جامعة منتوري- قسنطينة - بعنوان : النص السردي عند الحطيئة و عمرو بن الأهتم دراسة سيميائية ، كذلك كتاب غريب اسكندر المعنون ب : الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي ، و كتاب محمد مفتاح بعنوان في سيمياء الشعر القديم .

ولقد حاولت في هذا البحث أن أقف عند جملة من التساؤلات، والاستفهامات، والتي تصبّ جميعاً في ميدان الشعر الجاهلي كنصّ موعّلٍ في القدم والسؤال المحوري هو :

-هل بإمكان النصّ الشعري القديم الإفادة من معطيات المناهج النّقدية الحديثة، وإلى أيّ مدى يستجيب لآلياتها الإجرائية ؟ .

- و هل يمكن للمنهج السيميائي بتعقيداته ورموزه من اكتشاف المكونات الجوهرية في الشعر الجاهلي وللبنى التوليدية فيه ؟ والأهم من ذلك :هل بإمكانه الوصول إلى نتائج علمية منطقية انطلاقاً من المقولات النظرية للسيميولوجيا ؟

هذه الأسئلة المنهجية و ما تنطوي عليه من مبادئ كانت الدافع و الموجه لهذه الدراسة التي تناولت قراءة في ضوء المنهج السيميائي لمشهد الرحلة في القصيدة الجاهلية و قد رسختها فناعة بدت لي مفيدة لإدراك طبيعة النص الشعري القديم و خصوصيته الخطابية والتعبيرية و الرمزية . كما كانت رغبتني ملحة في الكشف عن مجالات السيميولوجيا وتطبيق إجراءاتها على الشعر العربي الجاهلي .

تحاول هذه الدراسة أن تعطي تصوّراً جديداً للنص الشعري الجاهلي ، انطلاقاً من طروحات السيميائية السردية التي تولي للبنى النصية و دلالاتها أهمية ، بحيث تكشف عن تشكلات هذه البنى المؤسسة لهذه الدلالات و الرموز . كما أنّ القراءة السيميائية تسهم في إثراء النصّ الشعري القديم ، و تومئ إلى حقيقة الرّمز اللامتاهي في بنية النص الذي تشكّله اللغة بالدرجة الأولى .

كما تطمح هذه الدراسة إلى الكشف عن جوانب عدّة في النص الشعري القديم وفق إجراءات المنهج السيميائي ، هذا الأخير يتكوّن من آليات كالنموذج العاملي و المرتع السيميائي وهي في نظري تتسجم مع معطيات النصوص المدروسة كنص الطعائن ونصوص الحيوان الوحشي ، ما عدا نص النّاقة الذي أرى فيه عدم جدوى تطبيق هاتين

الآليتين لسطحية و محدودية الأحداث السردية في هذا النص لذلك وجدتُ نفسي أنصت في تعاملتي مع هذا النص إلى ما يمليه هذا الأخير و ما يتطلبه من قراءات و ليس إلى المنهج و إجراءاته .

و تأسيسا على هذاتبتيتُ المنهج السيميائي لمقاربة النص الجاهلي، و ذلك باستثمار المستوى العميق و المستوى العاملي ، لذلك لم أعتمد على هذا المنهج كلياً بل أخذت ما يلائم طبيعة النص الشعري القديم.

من هنا ارتأيت أن تكون دراستي مشتملة على مقدمة ومدخل،وموزعة على أربعة فصول وخاتمة :

استعرضت في المدخل مفاهيم السيمياء عند الغرب والعرب،فتوقفتُ عند الأصل اللغوي للفظـة "سيمياء"،ومعناها الاصطلاحي ،واتجاهاتها الثلاثة :سيمياء الدلالة ،سيمياء التواصل،وسيمياء الثقافة، كما أدرجتُ عنصراً آخر للسيمائية السردية .

والفصل الأول عنونته ب الرحلة مفهومها و أقسامها، تتبعتُ فيه مفهوم الرحلة كنص أدبي ، و خطاب حكاوي، وأقسامها، حيث تطرقت إلى رحلتي الطعائن ورحلة الشاعر الفردية على الناقـة .

أمّا الفصل الثاني فكان موسوماً ب سيميائية الطعائن وهو دراسة تطبيقية ركزت على ظعن مجموعة من الشعراء كامرئ القيس، زهير بن أبي سلمى، أوس بن حجر، الأعشى، طرفة

بن العبد، النّابغة الذبياني، و المثقب العبدى، حيث وظّفتُ البنية العميقة مستثمرة مربع «غريماس» في تحليل، نص الطعائن .

والفصل الثالث : موسوم بـ:سيمائية الناقة ،تناولت فيه :وصف الناقة، والبنية السردية في قصة الناقة ، حيث عرضتُ في هذا العنصر تجلّي السرد في قصة الناقة، واستنتجت ظاهرة الوصف كبرنامج سردي طاغ في رحلة النّاقة، إذ أشرت إلى مفهوم الوصف، أقسامه، الوصف كتقنية سردية ودورها في القصّة ثم خصصت سيميائية الوصف في مشهد النّاقة لأعالج فيها ناقة طرفة بن العبد، وأوس بن حجر والمثقب العبدى وامرئ القيس...

أمّا الفصل الرابع فتابعته فيه دلالات النّاقة من خلال قصص الحيوان الوحشي، فحلّلت كل قصص الحيوان الوحشي وفق النموذج العاملي «لغريماس» بدءًا بقصة الثور الوحشي فالبقرة المسبوعة، الحمار وآتانه وأخير الظليم والنعامة، وقد وجدت أن هذا الفصل يستجيب تمامًا لآليات النموذج العاملي، باعتبار أنّ كل النصوص هي نصوص قصصية .

و أنهيتُ البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها في هذه الدّراسة وهي نتائج تشجع على الاهتمام بدراسة الشعر الجاهلي، وفق مناهج حديثة .

ولا يخلو أي بحث يعتمد الدّراسات الحداثيّة من بعض الصّعوبات التي قد تواجه الباحث، ومن بين هذه الصّعوبات التي اعترضتني ندرة الدّراسات التي تناولت هذا الجزء المهم في القصيدة الجاهلية وهو «مقطع الرّحلة»، ومقارنته مقارنة تطبيقية بمناهج النقد الحديثة، فمعظم

الدراسات تتجه إلى دراسة المقدمة الطلّلية أو المقدمة الغزلية و الخمرية...وغيرها من المقدمات الأخرى، إلى جانب صعوبة تطبيق المنهج، فهذا الأخير لا يزال يعتبر غامضاً على الأقل في الجانب التطبيقي، وهناك صعوبات أخرى تتعلق بهذا المنهج من بينها اضطراب المصطلح و عدم فهمه بعمق و سوء استعمال الأدوات الإجرائية الخاصة بهذا المنهج ، إضافة إلى سوء ترجمة المصطلح السيميائي وعدم اتفاق الباحثين والنقاد على تبني مصطلح محدد. إضافة إلى أنّ النصوص المدروسة كنص الطعائن مثلاً تتسم بالقصر والسرعة و لعل ذلك يعود إلى محدودية أحداث هذه القصص ، و بالتالي كنت أطبق هذا المنهج بكل أدواته و آلياته متوخّية الحذر مراعية في ذلك خصوصية النص العربي .

لكن رغم هذه المعوّقات، فإنّي وجدت في بعض المراجع التي أفدت منها سنداً ومعيناً، ومن بينها : الرحلة في القصيدة الجاهلية، لوهب رومية، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية"الأسطورة والرمز" للدكتور: عمر بن عبد العزيز السيف، صوت الشاعر القديم لمصطفى ناصف وأيضاً كتابه الموسوم بـ : "قراءة ثانية لشعرنا القديم"، "الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي" لغريب اسكندر، "محاضرات في السيميولوجيا" لمحمد السرخيني... وغيرها

ولا يسعني في ختام هذه المقدمة إلا أن أكرر شكري وتقديري للأستاذ المشرف على هذه الرسالة الأستاذ الدكتور : **محمد زلاقي**، الذي كان عوناً بعد الله تعالى بالرأي والمشورة وتبادل وجهات النظر، ومساعدتي بالمصادر والمراجع، إلى جانب توجيهاته القيّمة رغم مشاغله ومسؤولياته الجسام في الإدارة، فله منّي جزيل الشكر والامتنان والتقدير .

أخيرًا ، نأمل أن يكون هذا البحث قد أضاف، ولو بالنّزر اليسير شيئًا إلى الدّراسات السابقة في مجال الشعر الجاهلي، و أن يكون حافزا لدراسات أخرى تبحث في نفس الموضوع وأن أكون قد وُفّقت إلى ما قصدته، فحسبي في هذا العمل النّية والقصد، والحمد لله الذي وفّقني إلى أنهي هذه الأطروحة ، نسأله أن يلهمنا السّداد قولاً وفكراً والإخلاص عملاً وتطبيقاً إنّه نعم المولى ونعم النصير .

المدخل: السيميائية المنهج والإجراء و المفهوم

1- تاريخها ومفهومها.

أ- المفهوم اللغوي

ب- المفهوم الاصطلاحي

2- الاتجاهات السيميائية.

أ- سيميائية الدلالة

ب- سيميائية التواصل

ج- سيميائية الثقافة

3- السيميائية السردية.

المدخل : السيمائية المنهج والإجراء

1- تاريخ السيمياء ومفهومها:

سجّلت لفظة سيميولوجيا أو سيميائية في ميدان النقد الأدبي حضوراً كبيراً ، وتصدّى المصطلح لكل زوايا العمل الأدبي، بل تعدّاه حتى صار بالإمكان التطرق إلى أي موضوع من وجهة نظر سيميائية، فغدت هناك سيميائيات وأصبح بإمكاننا الحديث عن « سيميائيات للصورة الفوتوغرافية وأخرى للإشهار، كما يمكن أن نتحدث عن سيميائيات للخطاب اليومي، وأخرى للخطاب السياسي، وثالثة للسرد، ورابعة للشعر»⁽¹⁾.

وإذا كانت هذه التصورات السيمائية شديدة التعقيد لتداخلها مع مختلف المباحث الفلسفية والمنطقية والأدبية والإعلامية وغيرها، فإنّ ما يميّز فرعها المتعدّد المشارب والأوجه هو ميلها إلى تركيز الاهتمام بالعلامات المختلفة «فالسيمياء ترصد الجوانب الشكلية العامة لجميع العلامات ومن ثمّ يرتسم طابعها الموسوعي الذي جعلها تكتسح جميع المجالات والعلوم»⁽²⁾. فهي بذلك علم ارتبط وتفاعل و اقتات من حقول معرفية متعددة كاللسانيات و علم الاجتماع والفلسفة والمنطق و الطب و الفن بشكل عام (المسرح ، السينما ، الفن التشكيلي) والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا ، و هذا التفاعل لا يتم إلا في إطار مشترك هو العامل السيميولوجي ، بدليل أنّ كل هذه العلوم تبحث عن دلائل العلامات و تأويلاتها.

^{1/} سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ط2، دار الحوار للنشر، 2005، ص12.

^{2/} عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، من أجل تصوّر شامل، ط1، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، 2010 ، ص31.

وتأسيساً على هذا ، فإنّ مجال السيمائية غير محدّد، ذلك أنه يتواشج مع مختلف العلوم والمعارف، إلى جانب استخدامه أدوات هذه العلوم ومفاهيمها الإجرائية، بيد أنّ تداخلها مع فصائل العلوم الأخرى لا ينفي انتماءها إلى مملكة النّقد الّلّساني وهي من خلال ذلك تطمح إلى أن تتشكل علماً للدّلالة يهدف إلى فهم سيرورات إنتاج المعنى من منظور تزامني* . وتهتم السيمائية بالعلامات على اختلافها لغوية وغير لغوية ، وأنّ ما يميزها بوضوح هو بلوغها حد الشمولية والموسوعية «فهي علم يدرس العلامات وهي في نفس الوقت أداة لكل العلوم»⁽¹⁾، ولذلك فقد شدّت انتباه الكثير من النقاد والباحثين في مجالات مختلفة، وأصبحت موضع اهتمامهم، لما وجدوا في هذا المنهج من حرية التحليل والتأويل والفهم. وسنحاول في هذا المدخل النظري أن نقف عند السيمائية لنعرّف بها وبأبرز مدارسها واتجاهاتها وآلياتها الإجرائية.

أ- المفهوم اللّغوي:

يشيع مصطلح «سيمياء» عند الغرب بمصطلحين ليعنيان علم العلامات وهما :
(sémiologie) و (sémiotique) « وهما كلمتان مركبتان تشتركان في سابقة واحدة هي (sémion) التي يعود أصلها إلى الكلمة اليونانية (sémeion) وهي تعني "السّمة" أو "العلامة"، لكنهما تختلفان من حيث الكاسعة "suffixe" في المصطلح الأول نجد (logie)

*/الدليل اللّساني: بحسبه صفة أخرى هي الخطية لأنه يعتمد على المظهر الصوّتي السّمعي، ومعنى الخطية: تعاقب مقاطعه زمنياً، كما هو الحال مع لوحة مرسومة أو حركات أشخاص متزامنة .
1/عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب ، ص33.

التي يعود أصلها إلى الكلمة اليونانية (logos) ، وهي تعني الخطاب، وتُطلق أيضا على العلم في سياق مقابلته بالأسطورة (mythos) ، وفي المصطلح الثاني نجد (tique) والتي يعود أصلها إلى اللغة اللاتينية، حيث تدل على النسبة الـديداكتيكية «¹»، (التعليمية) وقد يعود هذا الاختلاف في التعريف إلى الفروق في ترجمة المصطلح من اللغة الفرنسية، فقد ترجم بعض الباحثين العرب مصطلح (sémiologie) بـ: "علم العلامات" ومصطلح (sémiotique) "العلاميّة" ، واقترح آخرون ترجمة مصطلح (sémiologie) بـ"العلامية" أو "علم العلامات"، ومصطلح (sémiotique) بـ: "السيمائية" ⁽²⁾

و بالعودة إلى تراثنا العربي القديم ، نجد أن العرب القدامى - بلاغيينا و فلاسفتنا - و الثقافة العربية عموما قد خلّفت و تبنت أفكارا سيميائية ضمن ممارساتهم و أبحاثهم المختلفة ، و في أحضان علوم متنوّعة كعلم النحو ، و علم البلاغة ، و علم التفسير ، و علم التصوّف ... فهناك إنجهد عربي مهمّة تناولت المصطلح ومشتقاته، فمعاجم اللّغة العربية، تشير إلى أنّ لفظة "سيمياء" «مشتقة من الفعل (سَوَم) وهي العلامة التي يُعرف بها الخير والشر»⁽³⁾.

^{1/} المرجع السابق، ص 17 .

^{**/} الديداكتيكية: أحد الإجراءات المساعدة على اقتطاع المادة المعرفية من سياقاتها النظرية العامة، المتعلقة أساساً بالسيمائيات السردية، ودورها التربوي في القراءة المنهجية للنصوص، وباللغة الأجنبية: (didactic-didactique) أي: تعليمي: وهو إشارة إلى خطاب مباشر وتكراري يعتمد الأسلوب التربوي، لهذا كانت كتابات الأطفال والرواية التعليمية من علاماته في الأدب: ينظر: المعجم الموحد لمصطلحات سيميائية، الآداب المعاصر، ص 51.

^{2/} ينظر: فيصل الأحمر، الدليل السيميولوجي ط1، دار الألمعية للنشر والتوزيع الجزائر، 2011، ص 07.

^{3/} ابن منظور، لسان العرب ، مادة (سَوَم)، دار الجيل بيروت، دار لسان العرب بيروت، 1988، ص 245.

كما وردت مادة الفعل (سَوَم) في القرآن خمس عشرة مرة ما بين: سِيَمَاهُمْ ، مُسَوِّمَةٌ ، مُسَوِّمِينَ ،... وغيرها كقوله تعالى: ﴿وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيَمَاهُمْ﴾⁽¹⁾، وقوله أيضا: ﴿وَنَادَى أَصْحَابُ الْأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيَمَاهُمْ قَالُوا مَا أَغْنَىٰ عَنْكُمْ جَمْعُكُمْ وَمَا كُنْتُمْ تَسْتَكْبِرُونَ﴾⁽²⁾، وكقوله عز وجل: ﴿وَمِنَ الْمَلَائِكَةِ مُسَوِّمِينَ﴾⁽³⁾ وأيضا: ﴿سِيَمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ﴾⁽⁴⁾، وقوله تعالى أيضا في سورة محمد: ﴿وَلَوْ نَشَاءُ لَأَرَيْنَاكُهُمْ فَلَتَعْرِفَنَّهُمْ بِسِيَمَاهُمْ وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ الْقَوْلِ﴾⁽⁵⁾، وأيضا قوله تعالى في سورة البقرة: ﴿تَعْرِفُهُمْ بِسِيَمَاهُمْ لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِحْفَافًا﴾⁽⁶⁾، فتعرفهم بسيماهم أي بعلاماتهم التي ذكرها الله تبارك وتعالى في وصفهم .

و تشير أغلب المعاجم العربية إلى نفس المعنى ، حيث نجد لفظة "سيماء" تتمحور حول العلامات ، ففي المعجم الوسيط وردت مرادفا لكلمة "السِّمياء" حيث جاءت فيما يلي:

-سَام، سَوَمًا: ذهب على الوجه حيث شاء .

-فسَوَمَ فلان: أي اتَّخَذَ سمة ليعرف بها .

-السُّومة والسِّمة: العلامة، القيمة .

¹ سورة الأعراف : 46 .

² سورة الأعراف : 47.

³ سورة آل عمران : 125.

⁴ سورة الفتح : 29.

⁵ سورة محمد : 30.

⁶ سورة البقرة : 273.

-السيّما: العلامة⁽¹⁾

وفي الحديث الشريف قوله صلى الله عليه وسلم-«يَوْمَ بَذِرِ سَوْمُوا فَإِنَّ الْمَلَائِكَةَ قَدْ سَوِّمَتْ»
أي اعملوا لكم علامة يعرف بها بعضكم بعضاً»⁽²⁾.

وفي السياق نفسه يذكر "الفيروز آبادي" «السَّوْمَةُ بالضم والسَّيْمَةُ والسَّيْمَاءُ والسَّيْمَاءُ بكسرهن
: العلامة ، وسَوِّمَ الفرس تسويماً: جعل عليه سيمه فلانا ، خلاه ، و سَوِّمَهُ لما يريد و في
ماله حَكَمَهُ»⁽³⁾

كما جاءت بمعنى الحسن والبهجة ،وهذا ما ورد في معجم النفائس الوسيط «السيّما
والسيّمياء:العلامة،الهيئة،السيمه،السَّوْمَةُ،والسيما والسيمياء: العلامة والحسن والبهجة»⁽⁴⁾،
كما أوردها كذلك «الشاعر "أسيد بن عنقاء الفزازي":

غُلَامٌ رَمَاهُ اللَّهُ بِالْحُسْنِ يَافِعًا . لَهُ سِيْمِيَاءٌ لَا تُشَقُّ عَلَى الْبَصَرِ

والمعنى: يَسُرُّ من ينظر إليه وتحقيق معناه: أَنَّ لله قد وسمه بسيمياء حسنة مقبولة يلتذ
الناظر إليها»⁽⁵⁾

¹/إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مادة(سَوِّمَ)،ج1، الدار البيضاء، 2000، ص460.

²/ابن منظور، لسان العرب، مادة (سَوِّمَ) ، ص245.

³/الفيروز آبادي ،القاموس المحيط، مادة (سَوِّمَ)شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة و النشر و التوزيع ،
لبنان،دت ، ص 1443، 1444.

⁴/أحمد أبو حافة،معجم النفائس الوسيط،ط1، 2007، ص612.

⁵/بطرس البستاني، محيط المحيط،مج07، بيروت ، 2000 ، ص433.

أما إذا عدنا إلى المعاجم الأجنبية، فنذكر معجم "la rousse" لاروس الذي تناول هذه اللفظة "السيمائية" كنظرية عامة للدلائل (signes) وكممارسات دلالية (pratiques signifiantes) في مختلف مجالات التواصل، كسيمائية السينما، كما يشير إلى أن مصطلح السيمائية هو مرادف في بعض الأحيان لمصطلح «السيمولوجيا» المشتق من اليونانية "sémion" وأن السيمولوجيا هي العلم العام للعلامات التي تُنظّمها في ظل الحياة الاجتماعية⁽¹⁾ كما لا يختلف هذا المفهوم في المعجم الموسوعي "Hachette"، حيث يسجل أن مصطلح "sémiotique" يوافق معنى النظرية العامة للعلامات أو الدلائل ، وللأنظمة الدلالية اللغوية وغير اللغوية على حدّ سواء، وأبرز مثال أوضحه هو سيميائية الصورة (la sémiotique picturale) والتي هي تحليل للبنى الشكلية والدلالية للأعمال الفنية والرسومات⁽²⁾ .

من خلال ماسبق، يجوز القول بأن العرب عرفوا لفظ سيمياء واستخدموه ليلتقي في دلالاته ومعناه بالمفهوم الغربي للسيمولوجيا أو السيميوطيقا، وكلاهما يتفقان في معنى محوري ألا وهو ارتباط السيمياء بالعلامة سواء أكانت هذه العلامة لغوية أو غير لغوية ، فهي بالتالي تهتم بالمظاهر المختلفة للعلامة السيميائية سواء أكانت متّصلة بالوجه أم الصورة أم الأشياء المحسوسة و المدركة أم الهيئة أم الأفعال أو أيّ كائن في الذهن أو الأخلاق... مما يجعل السيميائيات هي: "علم العلامات" أو "علم الإشارات (الدلالات) ، بصورها الواسعة و مهما

¹/le petit larousse ,éditions bordas,paris,1997 , p:931.

²/hachette (le dictionnaire du français

) ,encyclopédique,spadem,adagp,editionalgerienne ,1992 ,p :1496.

كان نوعها وأصلها. فالعلامة الغربية تحتل موقفاً مُشابهاً للعلامة العربية على أساس أنّ "السيميا" هي العلامة ، وعلم العلامات هي السيميولوجيا أو السيميوطيقا .

ب- المفهوم الاصطلاحي:

لاشك في أنّ الدّراسات السيميائية شهدت منذ أكثر من نصف قرن من الزّمن تفرّعاً وتوسّعاً و تعميماً في كافة التوجّهات و المجالات دون إغفال أي مجال في إطار الفهم السيميائي ، فتفوّقت بعد جهد طويل ، و انفتحت على كل العلوم حتّى غدت كلّ المؤلفات الطروحات تبحث في العلامات وأصنافها و تغلب على بقية الأبحاث، وذلك بسبب اتساع وشمولية هذا العلم الذي أصبح يستوعب دراسات كثيرة ومجالات متعددة من زاوية سيميائية، حيث ظهرت محاولات وأبحاث في اللّغة والبلاغة وعلم الجمال والطب ، و علم الاكتشاف و العلم التطبيقي (1)، و غيرها تعتمد على هذا العلم. وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدل على أنّ السيمياء أصبحت علماً راسخاً له مكانته المتميّزة وسط العلوم و المناهج الأخرى ، و مشروعا ضخماً، و نظريّة واسعة قائمة على مفاهيم و أسس وقواعد معترف بها و يتميز بعدد من المنطلقات المنهجية يمكن تطبيقها والعمل بها في أيّ مجال من مجالات العلامات و تحديد ماهية هذه الأخيرة .

¹ / علم الاكتشاف : يهتم هذا الصنف بالرياضيات و الفلسفة و العلوم أما العلم التطبيقي فيعنى بالقضايا التطبيقية التي يتضمن الجزء الأكبر منها ما نسميه اليوم التكنولوجيا و تنقسم الفلسفة التي تنتمي إلى الصنف الأول إلى ما وراء الطبيعة ، ينظر: غريب اسكندر ، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي ، ص 26.

ظهرت السيمائية بوصفها علمًا منهجيًا جديدًا في بداية القرن العشرين (ق20) ، حيث تشكّلت مفرداتها و تحددت مناهجها على يد اثنين من العلماء ، أحدهما الفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندروز بيرس "charles sandres peirce" وهو الذي أطلق على هذا العلم اسم السيميوطيقا "sémiotics" و حاول تحديد ماهية العلامة و درس مقوماتها . والآخر هو اللساني السويسري فرديناند دي سويسير "ferdinand de saussure" الذي اصطلح عليه اسم السيميولوجيا "sémiology" و حاول هو الآخر التركيز على توظيف العلامة في عمليات الاتصال⁽¹⁾ .

والسيمائية عندهما هي العلم الذي يدرس الدلائل ، حيث كانت نشأة هذا العلم في أحضان اللسانيات ونظرية المعرفة ، وقد عمد هاذان المجالان المعرفيان إلى ربط هذا العلم بنظرية الأنساق⁽²⁾

وقد عرّفها دوسوسير بأنّها « العلم الذي يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية»⁽³⁾ ، حيث أشار بذلك إلى ولادة علم جديد يدرس العلامات في إطارها الاجتماعي ، أي داخل الحياة الاجتماعية، بمعنى جميع الوقائع الدالة في المجتمع ، و قد ربط هوية هذا العلم و انتمائه ، إذ هو جزء لا يتجزّء من علم النفس الاجتماعي ، هذا الأخير الذي يعدّ جزءا من علم النفس العام .

¹/ينظر: غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ص15.
²/نظرية الأنساق: هي مجموعة من الدلائل تنسج فيما بينها مجموعة من العلاقات الاختلافية والتعارضية للقيام بتأدية وظائف دلالية متميزة بين مرسل ومتلق. ينظر: المرجع نفسه ص 04.
³/ المرجع نفسه الصفحة نفسها .

لقد حاول " دوسوسير " أن يقف على ماهية تكوين العلامة اللغوية و اهتم باللغة في حدّ ذاتها ، و أراد التعرّف على كُنه الدلائل و تركيبها و ماهيتها و القواعد التي تتحكم بها والتي ستكون قابلة لأن تُطبّق على اللّسانيات و علم اللغة عموما . فقد ربّط السيميولوجيا التي تدرس حياة العلامات بنوعيتها (العلامات اللغوية وغير اللغوية) بالمجتمع وبالتالي وسّع "دوسوسير" السيميائية انطلاقا من اللسانيات ودفع بها نحو دراسة العلامات داخل الحياة الاجتماعية .

وفي المقابل نجد العالم الأمريكي "تشارلز بيرس" يُعرّفها انطلاقا من خلفيته الفلسفية ، بأنّها مرادفة للمنطق ، يقول «ليس المنطق بأوسع معانيه سوى مجرد اسم آخر للسيميوطيقا أو نظرية العلامات»⁽¹⁾، من هنا تتجلى بعض أفكار بيرس التي أدّت إلى تطوير الدرس السيميائي لديه والتي كان من أبرزها اهتمامه بدراسة الدليل اللغوي من وجهة فلسفية خالصة فإذا كان " سوسير" قد جعل هذا العلم قاصِرًا على دراسة العلامات في إطار دلالتها الاجتماعية فإن "بيرس" يطلقه على كل ماله ارتباط بنظرية العلامات العامة ، فالأول يركّز و يلحّ على الوظيفة الاجتماعية التي تقدم بها العلامات ، والثاني على الوظيفة المنطقية ، غير أنّ هذين المظهرين يتّصلان ببعضهما اتصالاً وثيقاً.

¹/محمد السّرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع الدار البيضاء، 1987، ص05.

والكلمتان "سيمولوجيا" و "سيموطيقا" تعطيان اليوم نظاماً (نظاماً سيميولوجيا)، و مفهوماً واحداً، والفرق في استخدام المصطلح فقط ، حيث نجد الأوروبيين يستخدمون المصطلح الأول ، بينما يستخدم الثاني كل الناطقين باللغة الانجليزية.

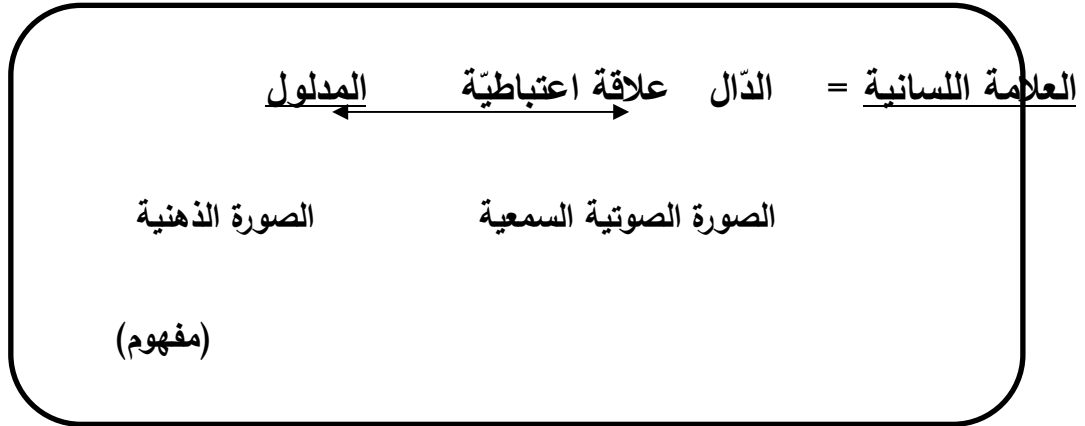
أما إذا عدنا إلى الجذور البعيدة لعلم السيمياء ، فإن "إيكو" يؤكد أنّ الرواقين هم السباقون في ميدان السيميولوجيا و أنّ العلامة تتكوّن من دال و مدلول و«السيمائيات المعاصرة ارتكزت في فلسفتها ، و بعدها الفكري على اكتشاف الرواقين («¹)

يستمدّ النقد السيميائي وجوده من أطروحات دي سوسير بفضائها الألسني فقد تطرق سوسير إلى العلامة وعناصرها ، حين جعل اللغة نظاماً علامياً و كيانا ثنائي المبنى يتألف من اتحاد دال (signifiant) (صورة صوتية سمعية) و التي لها علاقة بالحواس ، ومدلول (signifie) (صورة ذهنية) و للعلامة اللغوية صفة جوهرية هي " الطبيعة الاعتبارية " - أي علاقة اعتبارية - (arbitrariness) تجعل منها حقيقية ترابطية شبهها بوجهي العملة النقدية ، و هذا يعني أنّ المفهوم و الصورة السمعية متواشجان معا تواشجا وثيقا ، ويتطلب وجود أحدهما وجود الثاني. و معنى الاعتبارية بين الدال و المدلول ، هي اتفاق أمة ما فيما بينها مثلا على أنّ هذه المسميات هي لتلك الموجودات من غير وجود علاقة رابطة بين

¹/ قدور عبد الله ثاني ، سيميائية الصورة - مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في - العالم ، ط01 ، مؤسسة الوراق للنشر و التوزيع عمان ، الأردن ، 2008 ، ص 43.

الرواقيون : هم أصلا من العمال الأجانب في أثينا و بالتالي فهم دخلاء عليها . فأصلهم الحقيقي يعود إلى الكنعانيين الفينيقيين القادمين من أرض كنعان (من تخوم صيدا إلى غزّة فالبحر الميت) إلى شمال إفريقيا (ليبيا ، تونس ، الجزائر ، المغرب) و الذين انتقلوا إلى أثينا ، و مع هؤلاء ظهر لأول مرة في الحضارة الإغريقية ، أولئك الذين لا يتكلمون = اليونانية كلغة أصلية ، و هؤلاء حسب إيكو اكتشفوا أنّ الاختلاف في أصوات اللغات و حروفها أي شكلها الخارجي الذي يدعى بالدال ، و يصل إيكو إلى أنّ هؤلاء البرابرة (الذين يتكلمون اليونانية كلغة) قد سبقوا دي سوسير في اكتشاف الفرق بين الدال و المدلول ، ينظر المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

الدال والمدلول. « فالمدلول عبارة عن فعل شعوري نفسي ومجرد ، والدال هو البصمة النفسية للصوت المادي ، ولا يمكن تصور وجود علامة لسانية إلا باجتماع هذين الطرفين »⁽¹⁾



إن فالعلامة هي ما ينهض بين الدال والمدلول من علاقة وتأخذ عند دوسوسير شكل بنية أو عملية نفسية يرتبط فيها طرفان أساسيان هما: المفهوم أو التصور (**Concept**) والصورة السمعية (**Image acoustique**) التي هي عبارة عن الانطباع النفسي للصوت، تقوم على إقصاء الواقع الخارجي، إضافة إلى بنية اجتماعية تداولية، تحصر الوظيفة السيمائية لدراسة العلامة ، كآلية توصيل قائمة على نموذج لغوي ، يظهر من خلال علاقاته بالعلامات الأخرى داخل النظام ، وبهذا تكون السيمائية جزءاً من علم اللغة العام في إطار ما أسماه "دوسوسير" بالسيمولوجيا.

وبالتالي فإنّ حقل السيمائية أوسع و أشمل من حقل اللسانيات ، و هذه الأخيرة « ليس إلاّ قسمٌ من هذا العلم العام أي السيمولوجيا »⁽²⁾ و تدرس السيمائية العلامة اللغوية من حيث

¹/ عبد الواحد المرابط، السيميائية العامة وسيميائية الأدب، ص: 41.

²/ عبد الجليل مرتاض ، دراسة سيميائية ودلالية في الرواية والتراث ، منشورات ثالثة ، الجزائر 2005 ، ص 25.

العلاقات التي تحكمها والمكونات التي تشكلها والخصائص التي تتسم بها وكيف تظهر هذه العلامات في التركيب والسياق . إنها علم منظومات العلامات أي لغة العلامات التي تكون داخل النسيج النصي . لكن السؤال المطروح: هل يمكن للعلامة السيمائية أن تكون من غير الكلمات؟ وهل يمكن لها أن تحمل دلالة تواصلية إذا لم تتشكل من الكلمات؟

يقول "رولان بارت" (Roland Barthes) « سنفهم من كلمة (لغة) أو كلمة (كلام) أو كلمة (خطاب) كل وحدة أو توليف دلالي سواء أكان لفظياً أم بصرياً : سنعدّ الصورة الفوتوغرافية كلاماً بالقدر نفسه الذي نعدّ مقالاً صحفياً كذلك ، بل سيغدو بإمكان الأشياء نفسها أن تصبح كلاماً إن دلّت على شيء ما»⁽¹⁾

من هذا المنطلق تحقّق الأشياء الملموسة أو البصرية وظيفة تواصلية أو تقول كلاماً يُحقّق تواصلًا، وبهذا يمكن الحكم على أنّ حقل اللّغة واسع يضمّ حقل مجازات لا حدّ له ، ممّا جعل "دوسوسير" يُشير إلى أنّ حقل السيمائية أوسع بكثير من حقل علم اللّسانيات ، فهي منظومة إقامة تواصل بواسطة العلامة والعلامة ليست -حسب رأيه وخلافًا لما قاله بارت- حكرًا على اللغة وحسب ، بل تشمل أيضا أشكال الاتصال المختلفة مثل: الطقوس ، والاحتفالات ، والمجاملة ومنظومات العلوم المختلفة الإنسانية والطبيعية الأخرى . يقول بيرس « لم يكن بوسعي أن أدرس أيّ شيء سواء تعلّق الأمر بالرياضيات أو الأخلاق أو

¹ رولان بارت، الأسطورة اليوم، "مجلة بيت الحكمة" ، العدد السابع، الدّار البيضاء، 1988 ص52.

الميتافيزيقا أو الجاذبية أو الديناميكية الحرارية أو علم البصريّات أو الكيمياء أو علم التشريح المقارن أو علم الفلك ، أو علم النفس ... إلا من زاوية نظر سيميائية»⁽¹⁾

ونحن هنا لا نبتعد كثيرا عن التعريف الذي جاء به "بيار جيرو" (Pierre jeiro) ، حيث يقول: «السيمائية علم يدرس أنساق الإشارات ، لغات ، أنماط ، إشارات»⁽²⁾

فاللغة حسب "بيار جيرو" جزء لا يتجزأ من العلامة ، وأنّها تحمل في طيّاتها عدّة علامات ، والسيمياء عنده لا تقتصر على أنساق الإشارات والإشارات ، أي أنّ السيمياء تتناول دراسة أنظمة العلامة الألسنية وغير الألسنية ، ذلك أنّ المعنى الدقيق للسيمياء حسب مدلول الجذر اللغوي للكلمة يعني "علم العلامات والأنظمة الدالة" .

و يفنّد هذا الرأي "جورج مونان" (Jeorgemonan) ، إذ يقول : « السيميولوجيا هي دراسة أنظمة الأدلة بما في ذلك اللغات الطّبيعية »⁽³⁾

فالسيميولوجيا بهذا تشمل جميع العلامات بما في ذلك اللّغات الطّبيعية التي تحيط بالإنسان كالإشارات والحركات والممارسات الأخرى للإنسان وغير الإنسان ، وهو رأي فنّده اللّساني

¹/charlessanderspeirce , ecrits sur le signe , paris 1978(seuil)نقلنا عن سعيد بنكراد، السيميائيات

والتأويل، مدخل لسيمائيات ش س بورس، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2005، ص 13.

²/بشير تاويرت، محاضرات في مناخ النّقد الأدبي المعاصر، " مجلة جامعة محمد خيضر، بسكرة " ، الجزائر،

عدد2004، ص110.

³/رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي إنجليزي، فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، ط،

2000، ص174.

"لويس هيلمسليف" (L.H.slive) « حيث عدّ السيمياء لسانيات عامة تدرس جميع أنساق العلامات ، وذلك لما لاحظته من تشاكل بين الأنساق اللسانية وغير اللسانية »⁽¹⁾

وعلى أساس أنّ العملية التواصلية تتم عبر مجموعة من الإشارات اللغوية وغير اللغوية ، أي أنّ التواصل ممكن عن طريق أنساق ليست بالضرورة ذات طبيعة لسانية ، وهذا ما جعل مجال السيمياء يتّسم بطابع الشمولية والاتساع ، حيث تشمل جملة من العلوم « فإذا كانت السيمياء هي النظرية العامة للعلامات ، فكل فكرة هي علامة ، أدركنا اتساع النظرية السيميائية في شمولها لمختلف الحقول مثل: اللغة والفن والأدب والطب والاقتصاد ، والحيوانات والسياسة »⁽²⁾ . كما يتعدّى طابع الشمولية إلى المنهج السيميائي كذلك مقارنة بالمنهج الأخرى -المناهج النقدية المعاصرة - كالمنهج البنوي مثلاً ، حيث يتّضح أنّ المنهج السيميائي راح ينمو ويتّسع في الدراسات الأدبية والفنية ليشمل حقولاً متعددة ومختلفة الأمر الذي أهّله ليصبح أحد اتجاهات النقد العربي المعاصر⁽³⁾ . هذا بالإضافة إلى تفرّد هذا المنهج في تحليل النصّ الأدبي انطلاقاً من أن « موضوع السيمياء الأساسي هو دراسة الأدب ووسائل التعبير الخاصة بالنص »⁽⁴⁾، هذا الأخير الذي يُعدّ نسقاً من العلامات اللسانية.

¹/عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، ص34.

²/غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، ص09.

³/ينظر: المرجع نفسه، ص10،09.

⁴/أريج بومعزة، " من مظاهر إسهام مدرستي باريس والشكلايين الروس في تطور السيميائيات السردية "، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، عدد2002، جامعة محمد خيضر بسكرة، ص215 .

2- الاتجاهات السيمائية:

السيمائية -كما سبق- علم تَمُتْ ولادته الحقيقية بعد مخاضٍ تراثي عسير على يد العالم اللغوي السويسري "فردينا نديسوسير" والفيلسوف الأمريكي "تشارلز ساندرز بيرس" ، واشتغلت في حقلين معرفيين لا يناقض أحدهما الآخر حيث انصبَّ اهتمام "سوسير" على دور العلامة في المجتمع فكان مفهوم السيمائية عنده: هو ذلك العلم الذي يدرس حياة الإشارات في قلب المجتمع، وحاول "بيرس" تحديد ماهية العلامة ومكوناتها وأركانها ، وجعل السيمياء أساساً للدلالة الممكنة ، غير أن السيمائية في أطروحات "بيرس" تشغل «فضاءً أوسع من النطاق الذي تشغله النظرية السويسرية ، إنَّها نظرية سيميوطيقية، نظرية جمعية أشمل من الأولى، لأن صاحبها جعل فاعليتها خارج علم اللغة»⁽¹⁾، فهي إذن حسب "بيرس" «علم الإشارة» ، هذا الأخير الذي يشمل جميع العلوم الإنسانية والطبيعية الأخرى .

دون أن نغفل الاتجاه الآخر الذي تزعمته فئة من الباحثين الذين يمثلون اتجاه السيميائيات المادية و التي تبنتها علوم كثيرة كالأنثروبولوجيا و السوسيولوجيا ،التي تجاوزت دراسة الأنظمة و العلامات إلى اعتبار الآداب و الفنون البصرية وغيرها من الفنون الأخرى أشكال اتصال ، تأسست على أنظمة العلامات هذه الأخيرة التي صدرت بدورها عن أفكار ونظريات عامة للعلامة على نحو ما أكَّده " رولان بارت" و " جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva) ، ومهما يكن من أمر الاتجاهات السابقة فإنَّ السيمائية قد اتَّسع فضاءها

¹/بشير تاويرت، " أبجديات في فهم النقد السيميائي" ، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، عدد 2002، جامعة محمد خيضر بسكرة ، ص196.

المعرفي لتعقد بذلك «صلة جوهرية بينها وبين مختلف العلوم والمعارف ، وقد تجلّى ذلك في علاقتها وتواشجها مع الحقول اللسانية والأسلوبية والشّعريات والبنوية ، وعلم النفس ، إلى جانب إصرافها في استخدام أدوات هذه العلوم ومفاهيمها الإجرائية»⁽¹⁾ .

وبالرغم من كثرة الاتجاهات والتفريعات والمجالات المتسعة الأرجاء للسيمياء ، فإنّها تسير في ثلاثة اتجاهات تطوّرت انطلاقاً من مشروع "سوسير" و "بيرس" الشامل و المشترك في مجال دراسة العلامة ، وهي: الإبلاغ والدلالة والثقافة ، وهذا الأخير -سيمياء الثقافة - أضحى هو الآخر إجراءً يضع العلامة في إطارها الثقافي.

أ-سيمياء الدلالة: (Sémiologie de signification)

إذا كانت الأشياء تحمل دلالات ، وكانت للدلالات بمكوناتها و أبعادها التأويلية أهمية بارزة في الواقع ، فقد تأسّس و تحقّق في مجال السيميائيات اتجاه يبحث في هذا المجال ترأسه الفرنسي "رولان بارت" الذي أوضح أنّ جانباً هاماً من البحث السيميائي المعاصر يرجع في حقيقته إلى مُساءلة الدلالة ، و يبرز الوجه الأمثل لصورة الدلالة باللسان بمعنى أنّ الدلالة هي أحد العناصر السيميائية التي ينحصر همها في توضيح و التقاط وإنتاج المعنى ، حيث أنّ البحث في الأنساق الدالة يؤكد على أنّ إنتاج الدلالة يكشف عن تصوّر دينامي للمعنى وتحقيق فعل التواصل ، داخل دائرة الكلام ، وذلك بواسطة الأنساق السيميولوجية ذات الدلالة الإيحائية سواء أكانت لغوية أو غير لغوية - أي أن السيمياء قد تشتغل على مواد غير لغوية -

¹/المرجع السابق، ص197.

و قد وجد "رولان بارت" في الأسطورة مجالا رحبا للتقصّي عن عوالم الدلالة . أسند بارت مهمة نشاط التواصل إلى اللسان أي : أنساق اللغة - لأن اللغة تمثل النظام السيميائي تمثيلا نموذجيا - وإلى الأشياء كذلك على حدّ سواء ، على اعتبار أنّ اللغة بكل تكتلاتها و مستوياتها اللسانية و الكلامية هي مؤول كل الأنساق و القيم أيّا كان نوعها.

وانطلق "رولان بارت" في اتجاهه هذا من المقولة السوسيرية التي ترى أن اللسانيات ما هي إلا جزء من علم العلامات العام ، ليقرب و يعكس "بارت" هذه المقولة ويؤكد أنّ السيميولوجيا هي «العلم الذي يمكن أن نحدده رسميًا بأنه علم الدلائل ، واستمدّت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات»⁽¹⁾ ، فبدلا من أن تكون السيميائية هي العلم العام للدلائل ، كما جاء عند "دوسوسير" ، تكون عند "بارت" جزءا من اللسانيات . وقد اعتمد "بارت" على "هيلمسليف" و"ليفي سترأوس" (levistruauss) ومن خلالهما حاول أن يمزج بين اللغة كعلم قائم بذاته والأنظمة غير اللغوية، «محاوّل أن يؤسّس نظرية سيميولوجية تتجاوز اللسانيات النّسقية»⁽²⁾. يقول بارت مؤكّدا فكرة قلبه لأطروحة دوسوسير : « يجب منذ الآن ، تقبّل إمكانية قلب الاقتراح السوسيري ليست اللسانيات جزءا ، و لو مفضلا ، من علم العلامة العام ، و لكن الجزء هو علم العلامة باعتباره فرعاً من اللسانيات («⁽³⁾).

¹ رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر عبد السلام بن عبد العالي، ط03، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1993، ص20.

² عبد الجليل مرتاض، دراسة سيميائية ودلالية في الرواية والتراث، ص20.

³ عبد الله إبراهيم وآخرون، في معرفة الآخر " مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة"، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996، ص 96.

ولم يكتفِ "رولان بارت" بدحضه لأطروحة "سوسير" ، بل انتقد الجانب النفسي الذي غُفّت به العلاقة بين الدّال والمدلول ، ورفض التمييز بين الدّليل الذي يتوفّر على قصدية التواصل والأمانة التي لا تتوفر على ذلك، لأنّهما عند "سوسير" «يتحدان في دماغ الإنسان بصورة الدّاعي (الإيحاء) ، كما شدّد البعض الآخر على المبنى الثنائي للعلاقة عند سوسير وانغلاقها على نفسها»⁽¹⁾

وهكذا فإنّ "بارت" لا يشترط القصدية في عملية التواصل «فنحن نتواصل سواء توفّرت القصدية أم لم تتوفر ، بكل الأشياء الطبيعية والثقافية سواء أكانت اعتباطية أم غير اعتباطية»⁽²⁾ . واللّغة عنده لا تستنفذ كل إمكانيات التواصل وإن ارتكزت السيمياء على النموذج اللساني - لأنّ الدّلالة تهتم بأنظمة التواصل غير اللسانية أيضا .

وعلى هذا يبدو مفهوم "بارت" للسيمولوجيا فسيح المجال ، بحيث اتسع حتّى استوعب دراسة الأساطير على عكس فهم "سوسير" المحدود ، وهو بذلك يُعدّ أبرز من مثل اتجاه سيمياء الدّلالة على حدّ رأي بعض الدّارسين واللغويين⁽³⁾. فالبحث السيميولوجي عنده يتأسّس على دراسة الأنظمة والأنساق الدّالة ، لأنّ جميع الأشياء المادية المعقّدة والوقائع الرمزية والأنظمة اللغوية دالة ، أي تحقق بعدها الدّلالي ، و لا تستطيع أن تخرج عن إطار اللغفة هناك من يدلّ باللغة ، وهناك من يدلّ بغير اللغة المعهودة ، بيد أنّ لها لغة خاصة ،

¹/المرجع نفسه، ص77.

²/علي زغينة، " المنهج السيميائي، اتجاهاته وخصائصه " ، مجلة السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد 2002، ص266.

³/ينظر: عبد الواحد المرابط ، السيمياء العامة و سيمياء الأدب، ص72.

ومادامتا أنساق والوقائع كلّها دالة ، فيمكن تطبيق المقاييس اللسانية على الوقائع غير اللفظية أي الأنظمة السيميوطيقية غير اللسانية لبناء الطرح الدلالي⁽¹⁾ .

وهكذا فإنّ "بارث" يجعل أنظمة العلامات تتحدد بطابع ما فيها من دلالات، وهو بذلك يفيد مجال البحث في هذه الأنظمة .

وقد عارض اتجاه آخر الطرح البارتي ، إذ وُجّهت له عدّة انتقادات من قبل أنصار سيميولوجيا التّواصل الذين عدّوا ما أتى به "بارت" مجرد تجلّ بسيط ، غير أن هذا لا يُنقص من قيمة جهود "بارت" في دراسة الدلالة والأنساق السيميوطيقية ، وقد تابع تلاميذه وآخرون السّير في هذا الاتجاه وفتحوا الباب على مصراعيه أمام دراسة المظهر السيميائي للسان وونسقيته الدالة و انبهارهم بدلالية العلامات .

ب- سيمياء التّواصل: (Sémiologie de communication)

تقتضي عملية البث اشتراك قطبين أساسيين هما الباحث و المستقبل في علاقة تواصلية خطابية و إذا كانت وظيفة اللسان الأساسيّة هي التّواصل . فقد ظهر في هذا المجال اتجاه

¹ / ينظر: المرجع السابق، ص 71، 72.

يعنى بالتواصل و انكبّ اتجاه في السيميائيات العامة على تتبع الأنساق الدالة من وجهة تواصلية و تفعيل ما يسمى بسيمائيات التواصل التي تعنى -أساسًا - بالوظيفة الخاصة بالبنيات السيميوطيقية أي التواصل ، يُمثله كل من "بريطو" (prieto) و"جورج مونان"(jeorgmounin) و"بويسنس" (Buyssens) ، وغيرهم من أقطاب المدرسة الفرنسية أمثال "كرايس" (Krayss) و"أوستين" (Ausstine) . ولقد سُمي هذا الاتجاه بسيمياء التواصل، لارتكازه على الوظيفة التواصلية لعناصر البنيات السيميائية أو العلامات وهم يرون أن العلامة تتكون من وحدة ثلاثية المبنى الدال و المدلول (القصْد)⁽¹⁾ واستمد أصحاب هذا الاتجاه أفكارهم من مفاهيم اللسانيات التي جاء بها "سوسير" «حين تصوّر إمكانية تأسيس علم عام (السيمياء) يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية ، ومن هذه العلامات أبجدية الصم والبكم ، والكتابة والطقوس والرمزية وآداب السلوك»⁽²⁾ . واعتبر أصحاب هذا الاتجاه أنّ الدليل مجرد آلية تواصلية تؤدي دور الإبلاغ، وتحمل قصداً تواصلياً - فالمقاصد هي لب العملية التواصلية - على أساس أنه لا تواصل مالم يكن هناك تواطؤ بين المرسل (الباث) ، و المرسل إليه (المستقبل) ، إذ لا يمكن أن يكون هناك مسار سيميولوجي بدون علم أحد هذين الطرفين - الباث و المستقبل - و غاية المرسل في كل ذلك هي إفهام المرسل إليه ، لأنّ هناك صنف من العلامات لا ينجلي معناها إلّا من خلال قصد المرسل . فعنصر التواصلية الواعية هو الموضوع الرئيس في هذه السيميولوجيا، وخاصة التواصل

¹ / ينظر : عبد الله إبراهيم و آخرون ، معرفة الآخر ، ص 84 .
² / المرجع نفسه ، ص 65.

الإنساني. والتواصل هو « الفعل الذي عن طريقه يقوم شخص ما ، مدركا لواقعة قابلة للملاحظة ومرتبطة بحالة وعي ، بتحقيق هذه الواقعة ، لكي يفهم شخص آخر الهدف من هذا السلوك و يعيد في وعيه تشكيل ما حصل في وعي الشخص الأول («¹) و لابد أن يكون التواصل مشروطا بالقصدية و إرادة المتكلم في التأثير على الغير .

تحتل العلامات موقعا متميزا ضمن الحقل اللساني ، تتجلى أهميتها في كونها تحقق الوظيفة التواصلية أو الاتصالية ، فلا تواصل بدون نسق مكوّن من الدلائل ، ذلك بأنّ التواصل الإنساني -في جوهره - و الذي يتطلب الحضور غير النمطي للإنسان، إنّما هو النقاط و تبادل الدلائل أو العلامات بين بني البشر ، ضمن ما يسمى بالشبكة التواصلية.

من هذا المنطق، استلهم منظرو اتجاه سيميائ التواصل (بريطو، مونان، وإيريك بويسنس) تصوّرات "سوسير" السيميائية التي ترى أن العلامة إدارة تواصلية محكومة بقصد تواصل وإرادة المرسل ، وهي حسب رأيهم تعني دراسة أنساق العلامات ذات الوظيفة التواصلية⁽²⁾ ، ومفاد القصدية هنا هوأن يتوفر القصد في التبليغ لدى المتكلم ، وأن يعترف متلقي الرسالة بهذا القصد مع مراعات العناصر السياقية الأخرى و حتى يوجّه المرسل لاختيار استراتيجية الخطاب⁽³⁾ أي القصد من الكلام ، و إرادة المرسل في التأثير على الغير، وعلى المرسل إليه أن يفهم هذا القصد حتّى تتم الاستجابة وردّ الفعل ، لأنّ القصد يمثل ملمحاً مميزاً هو جوهر

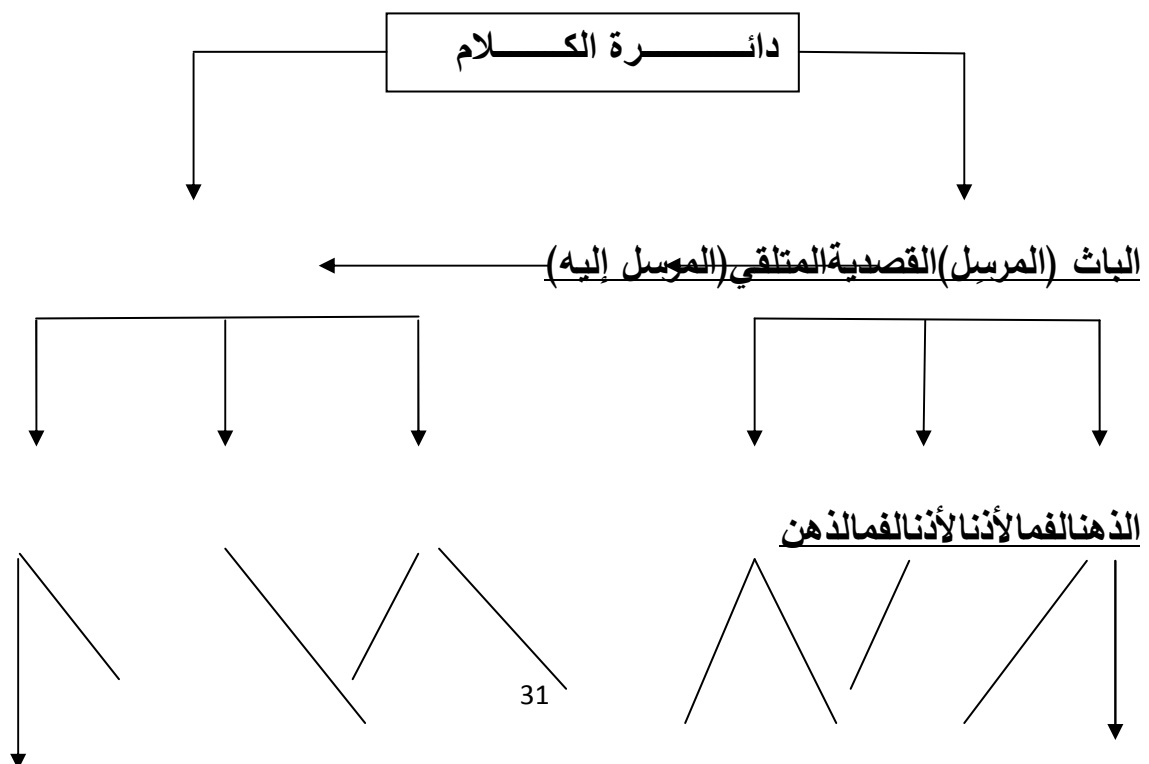
¹/ دليلة مرسل و آخرون ، مدخل إلى السيميولوجيا ، (نص - صورة) ، ترجمة عبد الحميد بورايو ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1995 ، ص 15 .

²/ ينظر: عبد الله ابراهيم وآخرون، معرفة الآخر، ص:84.

³/ ينظر دليلة مرسي و آخرون ، مدخل إلى السيميولوجيا ، (نص ، صورة) ، ص 16.

السيرورة التواصلية ، فهو عماد المعنى ، وبالتالي فالفعل الكلامي يشترط على الأقل طرفين :
 باث ومتلقي ، أو مرسل ومرسل إليه ، وبطبيعة الحال لابدّ من رسالة بين هذين الطرفين .

وهذا الشكل المُوالي يلخّص عملية التواصل عند أقطاب اتجاه التواصل :



الفهم
↓

المفاهيم

الاجابة(فهم القصدية)

تتم عملية التواصل بين طرفين: باث ومتلقي ، وهي تسمى كذلك بدائرة أو دورة الكلام «Circuit de la parole» ، وهي تفترض وجود فردين كحد أدنى ضروري لكي تكون الدورة كاملة ، ونميز في هذه الدورة «عملية نفسية توجد في دماغ المتكلم أو (المستمع) ، حيث ترتبط المفاهيم (concepts) بـ "الصورة السمعية" (images acoustiques) التي تؤدي وظيفة التعبير عنها ، أي أنّ المدلولات ترتبط بالدوال المطابقة لها ، كذلك عملية فيزيولوجية وتتمثل في الأعضاء الصوتية التي يجعلها دماغ المتكلم تُصدر أصواتا مناسبة للصورة السمعية الموجودة في ذهنه . كما تتمثل هذه العملية أيضاً في اختراق الأصوات كأعضاء المستمع (الجهاز السمعي) وعملية فيزيائية تتمثل في انطلاق الأصوات عبر الهواء من فم المتكلم إلى أذن المستمع»⁽¹⁾.

ويحدث التأثير في الأخير ، وهو شرط ضروري في العملية التواصلية باعتباره وظيفة أساسية للكلام في حقل السيميولوجيا ، وهو ضروري جداً إلى درجة أن الهدف الأساسي لسيميولوجيا التواصل هو الإبلاغ والتأثير على الغير عن وعي أو عن غير وعي . و يسمح شرط قصد

¹/عبد الواحد المرابط، السيميائية العامة وسيميائية الأدب، ص66، 67.

التواصل بالتمييز بين وحدتين أحدهما تتوفر على قصد التواصل و تسمى بالدلائل signes و الأخرى لا تتوفر عليه و تسمى أمارات indices أي أنه بالإمكان التأثير على الطرف الآخر دون إرادة ذلك . والتمييز بين هاتين الوحدتين هو ما ترفضه سيمياء الدلالة⁽¹⁾

أما "بلومفيلد" (Bloumfield) فقد طرح الفكرة من وجهة نظر سلوكية (المرجعية السلوكية) حول فعل الكلام «واستوحى أنصار سيمياء التواصل ، نماذج تواصلية أخرى لسانية وغير لسانية»⁽²⁾ انطلاقاً من رأي "بلومفيلد" الذي يرى بأن دائرة الكلام تقوم على جملة من المفاهيم والاستجابات العضوية الناتجة عن الحوافز « وتلعب اللغة دور الوسيط بين المثير (Stimulus) والاستجابة (réponse) »⁽³⁾ ، وتشكل عصبه الأساس ، حيث تتحول العلامة إلى كيان سلوكي أثناء عملية التواصل .

وبعد " بلومفيلد " قدم "شانون " (claudeshannon) و "ويفر" (warrenweaver) تصوّر آخر للتواصل وهو التواصل الآلي الإلكتروني ، الذي يركّز على الجوانب التكنولوجية لانتقال الخبر. فتولد بالتالي «اتجاه سيميائي تواصل يدرس العلامات انطلاقاً من معيار أساس هو الوظيفة التواصلية أمّا العلامات التي لا تستعمل في التواصل فلا يُدخلها في دائرة اهتمامه»⁽⁴⁾ وبهذا يُبعد أنصار سيميولوجيا التواصل أي نوع من السيميولوجيا التي تؤدي وظائف

¹ ينظر : دليّة مرسلّي و آخرون ، مدخل إلى السيميولوجيا ، ص 16.

² عبد الواحد المرابط ، السيمياء العامة و سيمياء الأدب ، ص 67.

³ المرجع السابق، الصفحة نفسها .

⁴ المرجع نفسه ، ص ، 69.

غير وظيفة التّواصل القائم على القصديّة ، ومن هذا المنطلق حصروا السيمائية فقط في دراسة أنساق العلامات ذات الوظيفة التواصلية .

ج- سيمياء الثقافة: (Sémiologie de la culture)

إلى جانب كل من الاتجاهين المتفرعين (سيمولوجيا التّواصل و سيميولوجيا الدلالة) ظهر اتجاه آخر يجمع إلى حدّ ما بين النوعين ، مع تفرّده بخصائص جعلت منه مجالاّ خاصّا آخر من مجالات الدراسات السيمائية ، وهو سيمياء الثقافة، مثّل هذا الاتجاه عدد من العلماء والباحثين السوفيّات « المعروفين باسم جماعة موسكو - تارتو ، والايطاليين خصوصاّ منهم روسي لاندي (Rossi landi) »⁽¹⁾ حيث استفادوا من فلسفة الأشكال الرمزية "لكاسير" ومن النظرية الماركسية في « كل من روسيا "يوري لوتمان" (youriloutmane) و"بوريس

¹/المرجع السابق، ص74.

أوسبينسكي (pourissouspensky) ، و "فيتشلاف" (viatchlove) و "إيفانوف" (Ivanov) ، و "فلاديمير تودوروف" (vladimirtodorov) ، وإيطاليا " امبرتو إيكو " (Amberto éco) ، و "روسي لاندي " «⁽¹⁾ .و يذهب أصحاب ومنظرو هذا الاتجاه إلى « أن العلامة تتكوّن من وحدة ثلاثية المبنى : الدال و المدلول والمرجع («⁽²⁾ ، كما كان لجاكوبسون اهتمام بسيمائيات الثقافة و الأدب إذ قدّم نموذجاً اتصالياً يُعنى بتحليل اللغة الإشارية الكلامية و الأيقونية ، و يتكوّن النموذج من (المرسل ، المتلقي ، السياق ، الرسالة ، الصلة ، الشفرة) «⁽³⁾

وينطلق اتجاه سيمياء الثقافة في تطبيقاته من اعتبار الظواهر الثقافية أنظمة دلالية ، تقوم بوظيفة اتصالية نوعية واضحة ، وباعتبار النص كذلك ظاهرة ثقافية مفتوحة على جميع أنساق الدلالة والترميز والتواصل داخل المجتمع و أن للعلامة دوراً آخر داخل إطار نظام الثقافة « ما سلوك الإنسان -حسب هذا الاتجاه - إلاّ تواصل داخل ثقافة معينة هي التي تعطيه دلالاته ومعناه «⁽⁴⁾

واعتباراً من أنّ حصيلة عمل الإنسان تكمن في سلوكيات لها معانٍ ، و تصدر بشكل قصدي و هذه السلوكيات تحمل في طبيّاتها إنجازاً لأدوار و برامج معينة . فعلى أساس من هذا تكون الثقافة ذات قيمة تقريرية و إيحائية فهي برامج و أنظمة وتعليمات تخلق محيطاً اجتماعياً

^{1/} غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي ، 53.

^{2/} عبد الله إبراهيم و آخرون ، معرفة الآخر ، ص 106.

^{3/} ينظر : أن إينو، ميشال أرفيه ، السيميائية، الأصول ، القواعد ، و التاريخ ، ترجمة رشيد بن مالك ، مراجعة وتقديم عز الدين المناصرة ، ط01 ، دار مجد لاوي للنشر و التوزيع عمان ، الأردن ، 2008 ص 43.

^{4/} عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة و سيمياء الأدب، ص75.

حول البشر و تتحكم في سلوك الإنسان ، باعتبارها نتاج هذا الإنسان في مقابل النتاج الطبيعي التلقائي ، ويكون السلوك الانساني تواصلاً، لأنّ التواصل لا يتحقق إلا بالاعتماد على بنية سلوكية إنسانية .

قدّم "إيفانوف" مفهوماً آخر لسيمائيات الثقافة في افتتاحية المؤتمر الذي انعقد في موسكو عام (1962) وفيه تأكدت عدة قضايا منها : أن الإنسان و كذلك الحيوان و أيضاً الآلات تلجأ إلى استخدام العلامات، غير أنّ العلامات التي يستخدمها الانسان تختلف عن العلامات الأخرى إذ تتميز بغناها و تعقيدها ، ومن هذا المنطلق يُقدم "إيفانوف" مفهوم النموذج والأنظمة المُنمّجة ، والنمّجة (typologie) ، و هي أسس لسيماء الثقافة التي أصبحت مفاهيم محورية في الدراسات السوفياتية كلّها « ومفهوم النموذج بحسب مدرسة تارتو يقوم على أساس وضع عناصر العالم الخارجي في شكل تصوّر ذهني هو نظام أو نموذج ، وهذان القسمان هما :

أ- الأنظمة المنمّجة الأولية : وهي الأنظمة اللغوية .

ب- الأنظمة المنمّجة الثانوية : وهي الأنظمة التي تشتق من الأنظمة الأولية ، وتصنّف ضمن الأنظمة الثانوية ، الدّين والأسطورة والأدب والفن وعموم الملامح المميزة للثقافة ⁽¹⁾، وفي نفس السياق يرى "سيزاقاسم" في كتابه «مدخل إلى السيميوطيقا» بأنّ الأنظمة السيمائية توصف « بأنها أنظمة مُنمّجة للعالم ، أي أنّها تضع عناصر العالم

¹/غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي ، ص54.

الخارجي في شكل تصوّر ذهني ، هو نسق أو نموذج ، وتتراوح الأنظمة المختلفة للعلامات في قدرتها على خلق نماذج ، فهناك أنظمة تصلح أكثر من غيرها لخلق هذه النماذج.. وأن اللغة هي النظام الأولي بالنسبة للأنظمة المشتقة منها ، ومنها الأساطير والأديان والفنون إلى غير ذلك من الأنظمة التي يعتبرها إيفانوف أنظمة ثانوية منمذجة «¹) وهكذا يصبح كل نسق ثقافي نسقاً تواصلياً طالما أنّ الموضوع الثقافي قد أضحا النظام القائم لأية عملية تواصلية ، ويعني ذلك أن قوانين التواصل تنشأ من النظر إليها على أنها قوانين ثقافية .

و إلى جانب هذا يؤكد إيفانوف « الجانب التوصيلي ، إلى جانب النمذجة في جميع أنظمة العلامات ، فلا تقتصر وظيفة هذه الأنظمة على قدرتها على تشكيل العالم فحسب ، بل تمتلك أيضا وظيفة أخرى هي نقل المعلومات («²) و هذا ما جعل أنصار سيمياء الثقافة يهتمون بقنوات الاتصال منطلقين من مفهوم الثقافة و التي هي مجموع أنظمة من العلامات.

ومن جهة أخرى ، نجد اتجاهاً آخر اهتم بالظواهر الثقافية بوصفها أنظمة ثانوية تدخل في صميم علمهم السيميائي ، وهو الاتجاه الإيطالي ، الذي كان من أبرز عناصره "روسي لاندي" و"أمبرتو إيكو"، وهذا الأخير لا ينظر إلى الأشياء في استقلاليته، وإنما ربطها بالسلوكات المبرمجة من طرف الأشخاص،و تأسيسا على هذا يُصبح كل نسق تواصلية يتبنى دورا أو وظيفة ما.

¹/سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا - مقالات مترجمة و دراسات - دار العالم العربي و دار الياس المصرية ، القاهرة دت ، ص 39.

²/ عبد الله إبراهيم و آخرون ، معرفة الآخر ، ص 107.

وهذه الأنساق الدالة منها العلامات اللسانية والعلامات السيمائية غير اللسانية .

وينتج عما سبق أن سيمياء الثقافة « تنشأ من النظر إليها على أنها مجموعة أنظمة من العلامات متنوعة ومتعددة وأيضاً متدرّجة ومتداخلة ومن ثمة فلا بُدّ من دراسة هذه الأنظمة من مناحٍ مختلفة منها النفسي والاجتماعي والاقتصادي والسلوكي والإيديولوجي»⁽¹⁾ .

وبالتالي فهي لا تعرف حدوداً بين عناصرها ومكوناتها ، كما أنها قد تقبل غيرها دون وعي منها أو رغماً عنها ، وهي بالتالي قد تقبل ما يصبح مقبولا داخل نظامها ، وترفض ما هو خارج ذلك إلى حين .

والموضوع الأساس الذي تُعنى به سيمياء الثقافة -كما أشرنا آنفاً - هو العلامة، فكل ظاهرة ثقافية هي عبارة عن وحدة دلالية و التي لا تكتسب دلالتها و أشكال تعبيرها إلا من خلال وضعها في إطار ثقافي ، أي أنّ العلامات تعبر بشكل أو بآخر عن ثقافة شعب من الشعوب و إيديولوجيته ، وذلك من خلال الكشف عن الوشائج المتاحة التي تربط الثقافة الواحدة و مراعاة خصوصيتها ، عبر تطورها الزمني أو بين الثقافات المختلفة، فقد تكون العلامات في ثقافة ما تشابه العلامات في ثقافة أخرى ، ولكن مقصديتها في كل ثقافة تختلف عن الأخرى ، وهذا ما يجعلها تأخذ طابعاً ثقافياً خاصاً يعبر عن شعب دون الآخر .

¹/المرجع نفسه، ص40.

3- السيمائية السردية :

يعني السرد بشكل عام قصّ أخبار أو أحداث ، سواء تعلق الأمر بالأحداث التي وقعت فعلاً ، أو بتلك التي ابتكرها الخيال ، ويقابل مصطلح السرد العربي "Narration" بالفرنسية « وهي العملية التي يقوم بها السارد أو الحاكي أو الراوي ، وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ القصصي والحكاية أي الملفوظ القصصي »⁽¹⁾

ويُعرفه عبد المالك مرتاض : « بأنّه الطريقة التي يختارها الرّوائي أو القاص وحتى المبدع الشعبي /الحاكي ، ليقدم بها الحدث إلى المتلقي ، فكأن السرد إذن هو نسيج الكلام ولكن في صورة حكي ، وبهذا المفهوم يعود السرد إلى معناه القديم ، حيث تميل المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النسيج أيضا »⁽²⁾، فالسرد يعتمد على أنماط الحكي بطرقه المتعددة، ذلك أن

¹/سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ط1، الدار التونسية للنشر، 1985، ص 77، 78.
²/عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص 84.

القصة يمكن أن تُحكى بطرق متعددة ، و عليه فإن السرد يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكى بشكل أساسي .

إنَّ السرد إعادة متجددة للحياة ، أو هو صياغة جديدة لها ، يؤكّد عطاءه و تواشجه وتكامله مع مختلف العلوم الإنسانية ، و حقق حضوره و تميّزه كونه موجود في كل مكان وزمان تجتمع فيه أسس الحياة من شخصيات وأحداث وما يؤطرهما معًا من زمان ومكان، تدخل في صراع يحافظ على حياة السرد ، وسيرورة الحكى وفق تعدد ثقافي ، لغوي وإيديولوجي وفكري .

ويعود الفضل في تناول هذا الموضوع للباحث "فلاديمير بروب" (Vladimir Propp) من خلال جرده للقصص العجيب، في كتابه الموسوم « مرفولوجية الحكاية العجيبة الروسية » « Morphologie du conte merveilleux Russ

« أراد بروب أن يستخلص نظرية من خلال جمعه لمائة حكاية روسية بُغية رصد البنيات الشكلية لها ، مُراعياً في ذلك أبعادها المنطقية مستغنياً عن صيرورتها التاريخية »⁽¹⁾ وقد استخلص "بروب" من مائة حكاية شعبية روسية ما أسماه «بالنموذج الوظيفي» ، أي أنّ المتن الحكائي الوحيد ، الثابت يتفرع منه عدد لا نهائي من الحكايات وإن كانت مختلفة التراكيب والأشكال ، والوظيفة هي فعل من أفعال الشخوص قد حُدّد من وجهة دلالة في سيرورة الحكاية ، أي أنّ الشخصية هي التي تنفذ الفعل و هذا الفعل غير مستقل عن

¹نادية بوشفرة، مباحث في السيمائية السردية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، دت ، دط ، ص20.

وضعيته ، في سير الحكاية . لقد أبعد "بروب" الشخصيات ومبرراتها النفسانية بوصفها قيما متغيرة أي في حالة تبدل من حكاية إلى أخرى لا تسهم في استنتاج القيمة الوظيفية ، واقتصر فقط على الأفعال-أفعال الشخصيات- ووظائفهم و الأحداث ، التي مهما تبدلت الشخصيات، وتغيرت تبقى ثابتة لا تتغير بتغير الشخصيات ، استطاع "بروب" حصرها في إحدى وثلاثين (31) وظيفة ، هذه الأخيرة يمكن عدّها مؤشرا علامتيا ، يفتح على دلالات متعددة تمثلها الأحداث التي أدرجها بروب تحت اسم كل وظيفة . تتفاوت الوظائف في الأهمية ، وليست مجتمعة في نص حكاية واحد، كما لا تخلو حكاية من هذه الوظائف ، وغالبا ما تأتي متتابعة تحوم حول غاية واحدة وهي إصلاح الإساءة ، أو تعويض الافتقار. يُعرّف "بروب" الوظيفة بأنها «فعل الشخصية المعرّف من وجهة نظر دلالاته في تطور مجمل الحكاية»⁽¹⁾ ، وشكّلت الوظيفة أساس مبدأ التحليل عنده ، وهي عنصر دائم وثابت مقارنة مع الشخصيات التي تكون عادة متحولة ، وتُعد بمثابة الأحداث الجوهرية في الحكاية « وعددها داخل الحكاية محدود إنّه لا يتجاوز واحداً وثلاثين وظيفة قد تنقص ولكنها لا تزيد أبداً ، ذلك أن هذا العدد لا يعني أنّ كل حكاية يجب أن تكون تحقّقاً كاملاً لواحدٍ وثلاثين وظيفة»⁽²⁾ ، ومن بين هذه الوظائف: وظيفة الغياب أو الرحيل والمتمثل في مغادرة أحد أفراد العائلة المنزل ، وفي الغالب « تبدأ الحكايات بضرر أو أذى يلحق بشخصٍ أو بالرغبة في امتلاك شيء ما ، ذهاب البطل من المنزل ، التقاؤه بالمانح الذي يقدم له وسيلة سحرية

¹/المرجع السابق، ص21.

²/سعيد بنكراد، السيميائيات السردية ، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2012، ص:23.

أو مساعدة سحرية تمكنانه من العثور على الشيء المطلوب، ثم تأتي بعد ذلك المبارزة مع الخصم»⁽¹⁾. إنَّ الوظائف هي مؤشرات سيميائية لأحداث وقعت في الحكاية ، و يمكن تعميمها على كل الحكايات الشعبية التي تروى عند كامل الأمم في العالم .

وتتوزع هذه الوظائف على سبع دوائر للفعل ، تتفتح على تأويلات عدّة لكن من جهة أخرى تحتفظ بالهوية نفسها في كل نص حكاوي خرافي ،تقوم بها الشخصيات ، يتمثل دورها فقط في تنفيذ تلك الوظائف، وتعني هذه الدوائر « إمكانية تجميع مجموعة من الوظائف وتصنيفها استنادًا إلى مضمون بعينه ، وذلك في أفق خلق دائرة فعل خاص بشخصية أو بمجموعة من الشخصيات»⁽²⁾ ، وتحتوي القصة على حقول للعمل التالية⁽³⁾:

1-دائرة فعل المعتدي (الشيرير) Agresseur.

2-دائرة فعل الواهب (المانح) Donateur.

3-دائرة فعل المساعد Auxiliaire.

4-دائرة فعل الأميرة (أو الشخصية موضوع البحث) Personne recherchée

5-دائرة فعل الموكل Mandateur.

6-دائرة فعل البطل Héros.

¹/آن إينو ، تاريخ السيميائية، ترجمة رشيد بن مالك، منشورات مخبر الترجمة والمصطلح، جامعة الجزائر، دط، 2004ص99.

²/سعيد بنگراد، السيميائيات السردية ، ص26.

³/ ينظر : المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

7- دائرة فعل البطل المزيف Faux héros.

تتكفل كل شخصية بتحريك الدوائر وتتفق كل شخصية مع حقل عملها ، وقد تتحمل شخصية واحدة مسؤولية القيام بدوائر فعل متعدّدة ، و « قد تتغير أسماء الشخصيات ، وقد تتغير تجليات الأفعال ، لكن المضمون المحدّد لكل دائرة سيظلّ واحدًا »⁽¹⁾ وهكذا تتوزّع مجموع الواحد والثلاثين وظيفة على «دوائر الفعل السبع» : المعتدي ، المانح ، المساعد ، الشخص المطلوب ، الموكل ، البطل والمغتصب أي البطل المزيف ، وكل وظيفة تتعلق بعدد هائل من الأفعال المختلفة والعكس صحيح .

وتأسيسًا على هذا العمل ، انطلق بعض الباحثين من منهج "بروب" مع محاولة إثرائه بإضافات قصد التعديل والتطوير، من بين هؤلاء "ألجيرداسغريماس" (GreimasAlgirdas) ، فمع مجيئه «شهدت نظرية العامل عدولاً آخر دون أن تتخلّص من تأثيرات "بروب" لقد عمل هذا الأخير على تقليص العوامل إلى حدّها الأدنى وضبطها بشكل مؤسس معرفيًا وبنائياً ، وهكذا احتفظ بستة عوامل رآها تُنظّم العوامل والأفكار والقيم عامة »⁽²⁾ كما عدّل في مشروع "بروب" و حقق نوعاً من التواصلية بين المشروعين ، وأصبحت أصداء نموذج "غريماس" تتردد في كل النماذج الأدبية المكتوبة عموماً بدل أن تنحصر في الحكاية الشعبية فقط .

¹/ المرجع السابق، الصفحة نفسها.

²/السعيد بوطاجين، الاشتغال العملي، دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عينة، ط1، منشورات الاختلاف، 2000، ص14.

هكذا إذا اجتهد "غريماس" في عملية مراجعة ما عرضه "بروب" في مرفولوجية الحكاية ، باستئصال مواطن الغموض في حقل المعرفة العلمية ، وتصويبها ببعض التصحيحات اللازمة والضرورية لرفع كل التباس ، ويمكن القول إن قراءة "غريماس" للمشروع " البروبي" كانت محاولة للاستفادة من قوته الإجرائية ، و فائدته تكمن في قابلية تطبيقه على الحكايات و كل النصوص السردية بشكل عام ، لذا فهو قد استفاد كثيراً من مشروع "بروب" أو لنقل: هناك استمرارية بين مشروع "بروب" بمحدوديته وبين مشروع "غريماس" في كل امتداده ، وهذا الأخير ما كان له وجود لولا وجود هذا العمل الجبار الذي قدّمه و أرسى قواعده "فلاديمير بروب"

اهتم "غريماس" بالوظائف ، ورأى «جوب اختزال عددها من إحدى وثلاثين وظيفة إلى عشرين باستعمال ازدواجي لها، وفي حدود مراعاة العلاقات المنطقية لها ، كأن تكون وظيفة «صراع» تستدعي «انتصار» ، ووظيفة «منع» تستدعي «خرقاً له» وغيره»⁽¹⁾ ، وإذا كان «رحيل البطل باعتباره شكلاً من أشكال النشاط الإنساني يُعدّ فعلاً أي وظيفة ، فإن «النقص» لن يكون كذلك ، ولا يمكن التعامل معه باعتباره وظيفة ، بل هو حالة تستدعي فعلاً»⁽²⁾ .

و من هذا المنطلق تأسست أبحاث "غريماس" السردية بالاستعانة النقدية من أبحاث بروب وأعاد النظر في بعض المفاهيم الوظيفية وصياغتها صياغة جديدة موسومة بالاختزال (التقليل)

¹/نادية بوشفرة، مباحث في السيمائية السردية ، ص24.

²/سعيد بنكراد، السيميائيات السردية ، ص41.

والتجريد الرياضيين ، و قد اعتمد غريماس في بلورة مشروعه السردى على الملفوظ السردى بدل الوظيفة ، و على العامل بدل دوائر الفعل ، ومن هذا المنطلق « لافائدة من البحث عن السردية ، في التابع الوظيفي ، كما فعل ذلك بروب ، بل يجب البحث عنها في ما هو سابق عنها ، وبعبارة أخرى يجب الاعتراف بأن السردية هي كيان منظم بشكل سابق عن تجليها في مستوى غير مرئي من خلال التجلي النصي »⁽¹⁾ ، فالملفوظ السردى « énoncé narratif » ، باعتباره منطلقات لسانية تشكل الخطابات السردية ، وبفحصها يتم التوصل إلى الآليات التي تتحكم في الدلالة النصية . وهكذا يغدو النص السردى المستمد من الإرث الشكلي مجالاً للتحليل و التأويل في ميدان السيمائية العامة، إذ أن النص الأدبي عند " غريماس " بكل أبعاده السيميوطيقية يمرّ عبر آليات منطقية دلالية تحكمها شبكة من المبادئ و القواعد التي تنطبق على النص السردى. ومن خلال هذا التصور نستشف بأنه لا يتم استخراج المعنى ، إلا بكشف التماسك الداخلي للمضمون النصي أي شبكة الترابطات والعلاقات القائمة داخل النص ، وحصراً بربط الأنساق السردية وفق الغايات القصوى التي يريد بلوغها .

و قد اعتمد غريماس في معالجته للقصة على تحليل مساراتها الخطابية المختلفة ، بما فيها المستويات المترابطة للخطاب كوحدة أساسية و كنسق دال بجميع مكوناته و طاقاته الإجرائية ، وأبعاده الدلالية العميقة ، وهذه العملية هي بمثابة ربط ظاهر النص بباطنه من

¹/المرجع السابق، الصفحة نفسها.

خلال مجموعة من الملفوظات المتتابعة المكوّنة من وحدات لغوية متعاقبة و متفاعلة ومتوالجة ضمن إجراءاتخطابية التيتعدّ مشروعًا منظّمًا يوميء بوجود عمليات دلالية كامنة في المستوى العميق . كما استفاد " غريماس " من " فلاديمير بروب " في استفلاء مفهوم العوامل ، ففي رأيه أن بروب أشار إلى مصطلح العوامل لكن دون أن يضع المصطلح نفسه، عندما وزّع الوظائف المتعددة على مستويات فعل الشخصيات أساسية هذه الشخصيات التي يعتبرها غريماس بمثابة عوامل . و خرج " غريماس " بخطاطة البنية العاملة ، و هي أكثر قربا إلى ماهية تكوين النص السردى .

وقد اعتمد غريماس في تحليله للنصوص القصصية على "التحليل المحيث" لعناصر المعنى، أي إيجاد آليات محايثة أساسية تهتم ببناء المعنى قبل كل شيء و التي تنتظم في مستويين سمّاهما بتسميتين متضادتين ألا و هما : البنيات العميقة والسطحية ، فتناول المعنى النصي من خلال المستوى السطحي الذي يتفرّع بدوره إلى مكونين :مكون سردي يعنى بتنظيم عمليات توالي الحالاتوالتحولات للفواعل ، و مكون تصويري « و مجاله استخراج الأنظمة الصورية المبنوثة على نسيج النص و مساحته (¹) كما يعمل على التحكم في المعنى .

ولمزيد من التوضيح ، نشير إلى ضرورة دراسة البنيتين السطحية والعميقة والعلاقات القائمة بينهما «فالبنية العميقة تستدعي البنية السطحية باعتبار جذور الدلالة لا تمرّ

¹ / محمد الناصر العجيمي ، في الخطاب السردى (نظرية غريماس)،الدار العربية للكتاب،تونس1993، ص 31.

بإنتاج الملفوظات وعلاقاتها بالخطاب ، بل هي موصولة في خطابها بالبنيات السردية المنتجة للخطاب المفصل إلى ملفوظات ، حتى إنّ البنية السطحية تستدعي هي الأخرى البنية العميقة ، لما تحمله من شفرات (codes) وإشارات (Indices) تقتضي حلّها دلاليًا من خلال عوامل للتقابلات الضدية الكامنة وراءها البنية السطحية»⁽¹⁾

ويتحدث "سعيد بنكراد" عن هذه التقابلات الضدية ، فيقول: « تُحيلنا الدلالة الأصولية على البنية الدلالية البسيطة باعتبارها محورًا دلاليًا لا يُمكن للحدّ الأول داخله أن يكشف عن مضمونه إلاّ من خلال وجود الحد المقابل وهو أمرٌ منطقي ، فنحن لا يُمكن أن نعرف الخير دون أن نربطه بما ليس هو ، أي بالشر ، فالخير في ذاته لا يُمكن أن يُوصف. وكذلك الأمر مع الشر»⁽²⁾

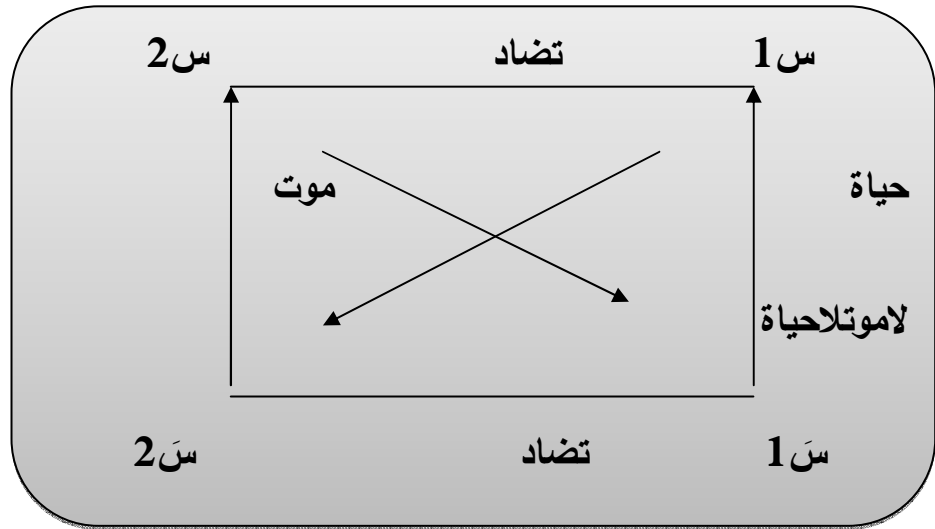
ويتضح نسق هذه العلاقات من خلال ما يسمّيه "غريماس" المربع السيميائي (le carré sémiotique) ، و يسميه البعض " النموذج التأسيسي " ، الذي يقوم على مبدأ التضاد ، و يندرج ضمن البنية العميقة .

¹/نادية بوشفرة ،مباحث في السيميائية السردية ،ص32.

²/سعيد بنكراد ،السيميائيات السردية، ص67.

والمربع السيميوطيقي « تمثيل مرئي للعناصر الأولية للدلالة وإيضاح التناقض (التضاد)، والتضمنين هو التعبير الطبيعي لأي مجموعة دلالية ⁽¹⁾ ، كما يتمثل دوره في الكشف عن منظومة المعنى و الشروط التي نتلقى بها المعنى.

ويمكن تمثيله وفق الترسيم التالية :



يتحدّد المربع السيميائي من خلال المعطيات التالية :

1- (س1 وس2) بينهما علاقة تعارض أو تضاد (**contrariété**) فالمصطلح الواحد يفترض الآخر واللذان يكونان نوعاً دلاليّاً معطى مثل حياة /موت . وهما في حالة تعارض أو بمصطلح آخر في حالة تضاد عن طريق النفي، و تمثل علاقة التضاد أكثر العلاقات تأثيراً في صوغ المربع على مستوى البناء الهيكلي .

¹أبرونوين ماتن، فليزيتياسرينجهام، معجم مصطلحات السيميوطيقا، ط1، ترجمة : عابد خزندار، المركز القومي للترجمة القاهرة، 2008، ص24.

2- (س1 و س2) :بينهما علاقة تناقض (contrdiction) وهناك أيضا علاقة تناقض بين س1 وس2: فحياة/لا حياة وكذا بالنسبة لموت/لاموت .

فليس بالإمكان طرح الوحدة المعنوية س1 دون تصور في آن واحد لنقيضها س1 ، ثم تتوحد بعد ذلك العناصر الجزئية، أو كما تُسمى "معانم" س1 مع س2 ، فيتم بلوغ الضد س2 من خلال التنقل عبر النقيض س1 ، وبلوغ الضد س1 عبر النقيض س2 ، ويبقى س1 وس2 في علاقة تضاد دائما .

3- هناك علاقة اقتضائية ، استتباعية (تضمين) (Implication) بين (لا حياة - موت ، لاموت - حياة) و هي علاقة ملتبسة ، فقد تقود اللاحياة إلى الموت ، و اللاموت إلى الحياة ، فهي عملية انتقال من النفي إلى الإثبات .

وعليه فالمرجع السيميوطيقي « أداة نافعة لتصوير الدلالة السيميوطيقية الأساسية أو المتضادات الموضوعية التي ينهض عليها النص ، كما أنه يُتيح لنا تعرّف الحركات النصية عن طريق تحديد المراحل الأساسية أو التحولات في القصة وأيضًا متابعة المسار السردى للذات «⁽¹⁾ ، كما أنه إلى جانب هذا يُجسد الجانب الشكلي للمعنى في مستوى أكثر عمقًا، يتميز بأنه ذو صبغة منطقية دلالية و يمكن أن يكون صالحا للتطبيق على عدد كبير من النصوص على اختلاف مرجعياتها الثقافية و الاجتماعية .

¹/المرجع السابق ، ص25.

و يكون توظيف هذا النموذج السيميائي (المربع) عن طريق تقطيع النص إلى وحدات معنوية صغيرة ، و من ثمة يطبق هذا النموذج على تلك المعانم المسيطرة على النص .

والى جانب المربع السيميائي ، تبني " غريماس " تصوّرًا نظريًا حول الحكي يُسمى «بالنموذج العاملي» (le modèle actantiel)⁽¹⁾ ، وينبني هذا النموذج على « ثلاثة محاور تستقطب جميع العوامل التي يقوم عليها الحكي ، وأول هذه المحاور هو " محور الرغبة (désir) ، الذي يتضمن عاملين (Actants) هما «الذات» الرغبة و «الموضوع» المرغوب فيه أو عنه»⁽²⁾ .

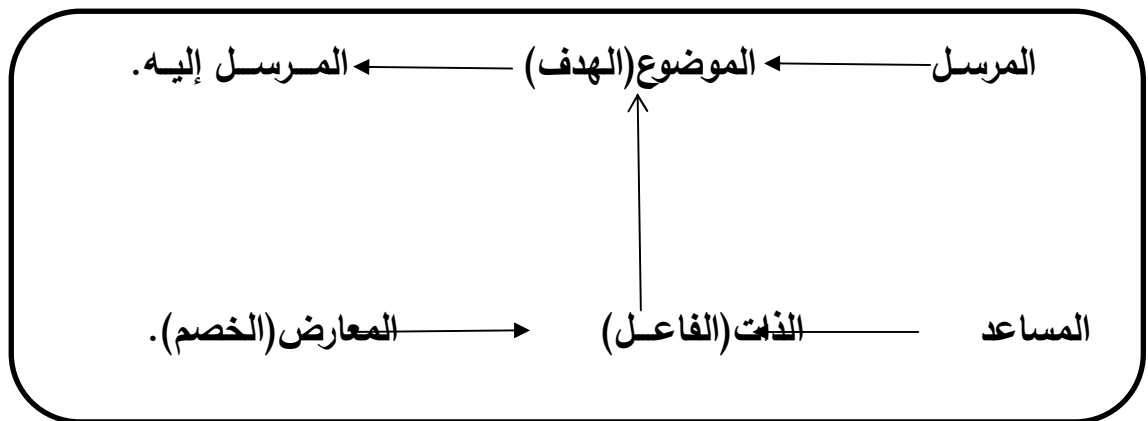
فعن طريق نوعية رغبة الذات في الموضوع يتحقق فعل الانفصال أو الاتصال بالموضوع أو الشيء ، فإذا كانت الذات في علاقة اتصالية بموضوعها ، فهي لابد أن ترغب في الانفصال عنه، والعكس صحيح . ومحور الرغبة « هو بمثابة العمود الفقري للنموذج العاملي وبالتالي لكل حكي ، وذلك لأنه بناءً عليه تتأسس الوحدة المفهومية الأساسية للحكي وهي البرنامج السردى (programme narratif) الذي يتكون من حالات (états) وتحولات (transformation) ، فالحالة تعكس طبيعة العلاقة الموجودة بين الذات والموضوع وتعبر عنها ب : «ملفوظ الحالة» (énoncé d'état) : (ذات ∩ موضوع) أو (ذات ∪ موضوع) ، وذلك بحسب ما إذا كانت هذه الحالة اتصالية أم انفصالية ، أمّا التحول فيُعبّر عن الانتقال من حالة إلى أخرى ، ويُمثّله ملفوظ الفعل (énoncé de faire) (ذات ∩ موضوع)

¹/ينظر: عبد الواحد المرابط، السيميائية العامة وسيميائية الأدب، ص155.

²/المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

«ذات ل موضوع أو (ذات ل موضوع) ← ذات ل موضوع) وذلك بحسب ما إذا كان الانتقال من حالة اتصالية إلى حالة انفصالية أو العكس»⁽¹⁾.

أما المحور الثاني فهو «محور الصراع» الذي يتضمن علاقة- علاقة صراع (Relation -de lutte) من خلال حصول علاقتي الوصل والتواصل وتحققها أو منع حصولها ، والعلاقة تكون بين عاملين هما : «المساعد» (adjuvant) والمعارض (L'opposant) «فالأول يقوم على مساعدة الذات في تحقيق رغبتها والثاني يضع الحواجز دون تحقيق هذه الرغبة»⁽²⁾ فالمساعد بهذا هو قوة مؤيدة للفاعل الذات . وأخيراً " محور التواصل" وهي العلاقة التي تجمع المرسل بالمرسل إليه ، وهي صلة بين الراوي والمروي له و التي تمر بدورها عبر علاقة الرغبة ، وقد لخص غريماس كل ذلك في الخطاطة التالية⁽³⁾ :



يتشكل هذا المخطط من ثلاث ثنائيات (tripartition) من العوامل وهي المرسل / المرسل إليه، الفاعل / الموضوع ، المساعد / المعارض ، تنتظم فيما بينها في علاقات ، فالمرسل يوجّه الذات نحو الموضوع برغبة معينة ، أي يحفزها و يدفعها في مطلبها من أجل الوصول

¹/المرجع السابق، ص156.

²/المرجع السابق، ص156.

³/برونوين ماتن، فليزتياسرينجهام، معجم مصطلحات السيميوطيقا، ص21.

إلى موضوع القيمة ، والمرسل إليه ومن ناحية أخرى يُظهر الصراع بين الذات في بحثها عن موضوع القيمة ، أو سعيها في امتلاك الموضوع وتحقيق الفعل ، وما يُصادفها من معوّقات ماديّة أو معنوية تشكل أدوات منع من قبل المعارض ، و هو المستفيد من الانجاز، والعلاقة التي تربط بينهما -الفاعل والموضوع- هي علاقة استتباعيّة (Relation.d'implication) ، أما الذات فهي التي تسعى من أجل الحصول على موضوع القيمة و يعينها في ذلك المساعد .وأخيراً يجب الإشارة إلى أنّ نظريات "غريماس" المتعلقة بالعامل جاءت مكّلة لما اقترحه كل من : " فلاديمير بروب" و "أ.سوريو" كونهما سبقاه إلى التفكير في مسألة الأنظمة العالمية ، وكيفية اشتغالها نصياً وتكمن أهميتها وفائدتها العلمية في قدرتها وقابلية تطبيقها على النصوص السردية .

وسأعمل على استثمار السيمائية السردية في تحليل نصوص الرحلة المختلفة: " رحلة الطعائن" و"رحلة النّاقة " ، وكذلك قصص الحيوان الوحشي ، وذلك بالتركيز على تمفصّلاتها النصيّة ، وأوجُها السيمائية، بمعنى الوقوف على الوحدات السيمائية أي : العلامات الدّالة التي استمدت في بناء النظام السردى ، وكانت مشحونة بشحنات دلالية ، وسأركّز في ذلك على البنية العميقة والسّطحية التي تتسجم مع نصوص «مقاطع الرحلة» كخطابات سردية .

الفصل الأول : الرحلة مفهومها و أقسامها

1- مفهوم الرحلة .

2- الرحلة خطاب أدبي.

أ- الحاكي (السارد).

ب- المحكي عنهم (الظعائن-النّاقة-الحيوانات الوحشية)

ج- الخطاب المحكي (الرحلة)

3- أقسام الرحلة.

أ- رحلة الظعائن.

ب- رحلة الشاعر الفردية (رحلة النّاقة)

الفصل الأول: الرحلة في القصيدة الجاهلية

1- مفهوم الرحلة :

ارتبط العربي ببيئته ارتباطاً وثيقاً ، حتى غدت قطعة من نفسه جزءاً من حياته ، ومصدراً من مصادر عيشه ، كما كانت مصدر إلهامه ، و منزل وحيه ، منها نشأ و في أحضانها ترعرع وارتبط ارتباطاً وجدانياً بها، وتأثر بها و انغمس فيها و نهل من صورها: صحرائها وكنبانها ووديانها وأنهارها ، جلبت فكره ونظره في حياته ، في راحته و شغله ، في نزاعه و أمنه ، في حله و ترحاله ، فلم تحجبه عنها حواجز أو أسوار ، و لا قصور. وقد كان الشاعر الجاهلي دقيقاً في أدائه الفني ، مبدعاً عالمه بتشكيل فنيّ ، حيث يجنح إلى وصف البيئة الصحراوية بكل ملامحها، فهي مكان لا متناهٍ و امتداد لا محدود، وهي صحراء جافة، قاسية ، مخيفة ، واسعة الأرجاء مترامية الأطراف ، تتشابك فيها المسالك ، لا يجرؤ على اجتيازها إلا العارف بطرقها ومعالمها . لكن و بالرغم من قسوتها فقد أقام فيها ، و ارتبط بها ارتباطاً وجدانياً فلا يتخيل رحلة ناجحة إلا في كنف بيئته الصحراوية ، فهي وسيلة لتوضيح مأربه ، و كأنها تشاركه معاناته . و استمدّ منها رموزه و تشبيهاته في تشكيل عالمه الشعري.

لقد أدرك الجاهلي أثر علاقته بالصحراء كمكان انتماء و إقامة ، فلذلك كان يُبدي شيئاً من التفاخر بالشجاعة و المروءة والتميّز كونه ينتمي إلى بيئته المكانية إلى درجة أن غدت من أهم

المصادر التي نهل الشعراء الجاهليون من صورها و شبّهوا بها و تشبّهوا بها واستعانوا بها على توضيح بعض معاني أغراضهم. لذا فإنّ الشعر الجاهلي « لم يسمُ إلى الذروة العليا التي بلغها الشاعر إلاّ لكونه صادقاً لبيئته الجاهلية »⁽¹⁾، التي كانت بمثابة مصدر إلهامه الذي انعكس بوضوح في تجربته الشعرية

تغنّى الشاعر ببيئته الطبيعية التي عاش فيها و سلك مسالكها ، فأنتج صوراً فنية غاية في الدقة و التفصيل ، حيث شغف برمالها و جبالها ، و حيواناتها ، فكانت متنفساً يتوصل عن طريقه إلى عرض مواقفه الفكرية و الشعورية من الوجود، فجاء هذا الشعر أصيلاً خالصاً من ناحية التصوير و التعبير و النتائج ، نابضا بالحركة و الحياة، معبراً عن الصحراء، بصورها المتميّزة وطوابعها ، حيث أغنت و أثّرت -الصحراء- اللّغة العربية بشتّى ألفاظ والصيغ والمفردات ،و التشبيهات و الصور الفنية ، التي وظّفها الشعراء في شعرهم، فكانت مدار اهتمامهم ومصدرا من مصادر صورهم وبخاصة أبناء البيئة الذين عاشوا حياتهم في رحم الصحراء، وارتبطوا بها ارتباطاً قوياً ، وهي ألفاظ كثيرة توحى بفاعلية المكان بالنسبة لهم فمنها ما يتصل بالحيوان والنبات، و منها ما يتصل بالسحاب والمطر والسيل ،و السرابوكّلها ألفاظ للطبيعة أو هي مظاهر الطبيعة الجاهلية التي أبدع الشعراء، في وصفها واستوحوا منها صورهم وإبداعاتهم ، فكانت عالماً منفتحاً على دلالات كثيرة فلقد اعتبروا امرأ القيس أشعر الشعراء لأنه أكثر من استغلّ مظاهر الطبيعة في شعره استغلالاً متميّزاً ، فهو « أوّل من

¹/مهدي ممتحن، "الأدب الجاهلي بين البيئتين الطبيعية والاجتماعية"، مجلة التراث الأدبي، جامعة آزاد الإسلامية، العدد 1388، ص 01.

لطف المعاني واستوقفَ على الطلول ، ووصف النساء بالطباء والمها والبيض ، وشبه الخيل بالعقبان والعصي ، و فرّق بين النسيب و ما سواه من القصيد، و قرّب مأخذ الكلام ، فقيّد الأوابد وأجاد الاستعارة و التشبيه «⁽¹⁾

يقول امرؤ القيس في وصف الطلل:⁽²⁾

لَمَنْ طَلَّلَ أَبْصَرْتُهُ فَشَجَانِي كَخَطِّ زُبُورٍ فِي عَسِيبٍ يَمَانٍ

ويقول:⁽³⁾

الْأَعْمُ صَبَاحًا أَيُّهَا الطَّلُّ الْبَالِي وَهَلْ يَعْنِي مَنْ كَانَ فِي الْعَصْرِ الْخَالِي

لقد كان الشاعر الجاهلي يفتتح قصيدته بذكر الأطلال و بكاء الديار ، ثم يذكر رحلته قصيرة كانت أو طويلة و أهمّ عناصرها ، و ما أحدثته في الحياة الاجتماعية و الفردية فيصف من خلالها كل ما يراه في طريقه، كما يصف المصاعب و الأهوال التي واجهها في رحلته بتصوير فني محض وكأنّ هذه الرحلة تجعله ينصهر في الطبيعة بكفاءة عقلية عالية لإتمام عملية الإبداع بدقة وحسنتصوير» ففقد الشاعر الفكرية وامتلاكه الحسي اللامحدود يجعله يصوّر الأشياء - بما فيه الرحلة - عبر معطيات الطبيعة ، بل و يتفوق أحيانا على ذلك

¹/ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده ، ط05 ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر و التوزيع و الطباعة ، بيروت ، ج01 ، 1981، ص94.

²/ امرؤ القيس، الديوان، شرح عبد الرحمان المصطاوي، ط2، دار المعرفة بيروت، 2004، ص158.

³/المصدر نفسه ، ص135.

مما يجعل المتصور و المتخيل لصورهم و نتاجهم خارج واقعه التأملي والخيالي ، ويرجع ذلك كله إلى رؤيتهم الفذة عن معالم الطبيعة⁽¹⁾ «

إنَّ الرحلة جزءٌ من البناء العام للقصيدة العربية التقليدية، أو هي أحد أركانها وعناصرها الأساسية ، يتخذها الشاعر كحلقة وصل بين المقدّمة و الموضوع ، فبعد أن يفرغ الشاعر من المقدمة الغزلية ، يُنهي قصيدته بحديث الرحلة . و يحاول بعض الشعراء الخروج بالرحلة من إطارها الخاص إلى إطار أكثر شمولاً فيختتم بها مقدمته الغزلية التي تلخص تجربته في عالم المرأة . و تتضمن الرحلة الانتقال والحركة والمسير، و هذه الحركة لا تختص بالجانب الجسدي أو الروحي فحسب ، و إنما بكليهما ، إذ لا بُدَّ أن تبدأ من مكان وتنتهي في مكان ما بحدود زمن معين ، خاصة وأنَّ الإنسان جبل على حبّ الانتقال والحركة بحثاً عن الرِّزق، الذي يكفل له العيش في الحياة. فارتباط الرزق بالانتقال والارتحال أمر بديهي ، يقول الله عزّ وجل ﴿فَامْشُوا فِي مَنَاكِبِهَا وَكُلُوا مِنْ رِزْقِهِ وَإِلَيْهَا النُّشُورُ﴾⁽²⁾.

كما ارتبط الارتحال بلهو الشباب و الاستمتاع بالنساء ، و بمباهج الحياة ، على نحو ما نجده عند الأعشى :⁽³⁾

أَجْدَكَ وَدَّعْتَ الصَّبَى وَ الْوَلَايِدَا وَصَبَحْتَ بَعْدَ الْجَوْرِ فِيهِنَّ قَاصِدًا

¹ / سعد الله عبد الرحمن البريفكاني ، الرحلة في شعر أبي تمام الطائي ، ط 01 ، دار غيداء للنشر و التوزيع ، عمان ، 2011 ، ص 25.

² / سورة الملك : 15 .

³ / الأعشى الكبير، الديوان، شرح : حنا نصر الحتي ، دار الكتاب العربي بيروت، 1992، ص 65.

وَمَا خِلْتُ أَنْ أَبْتَاعَ جَهْلًا بِحِكْمَةٍ وَمَا خِلْتُ مِهْرَاسًا بِلَادِي وَمَارِدًا

وهذا الكلام ينطبق مع واقع و بساطة الشاعر ، فهو هنا يؤكد أنه لا يستطيع التوقف عن اللهو و الاستمتاع بالنساء ، فهو يجتهد في خلق جو يمنحه الحياة ، و يؤكد وجوده الفعلي .
وقد يكون- الرحيل - لملاقاة الأحبة وهذا ما نجده عند " زهير بن أبي سلمى " ، إذ يقول:⁽¹⁾

تَأْوِينِي ذِكْرُ الْأَحِبَّةِ بَعْدَ مَا هَجَعْتُ وَدُونِي قُلَّةُ الْحَزَنِ فَالرَّمْلُ

فَأَفْسَمْتُ جَهْدًا بِالْمَنَازِلِ مِنْ مَنَى وَمَا سَحِقْتُ فِيهِ الْمَقَادِمُ وَالْقَمْلُ

لَأَزْتَحِلْنَ بِالْفَجْرِ ثُمَّ لَأَدَّابُنَالِي اللَّيْلِ إِلَّا أَنْيُعِجَنِي طِفْلُ

إِلَى مَعْشَرٍ لَمْ يُورِثِ اللُّؤْمُ جَدُّهُمْ أَصَاغِرُهُمْ وَكُلٌّ فَحَلَّ لَهُ نَجْلُ

و قد يكون الدافع الذي يحرك الشاعر للارتحال و تغيير المكان هو الهم بكل ما يحمله من دلالات القلق و الشقاء و الحيرة ... يقول زهير بن أبي سلمى⁽²⁾

دَعَهَا وَ سَلَّ الهمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ تَنْجُو نَجَاءَ الْأَخْدَرِيِّ الْمُفْرَدِ

¹ / زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرحه وقدم له: علي حسن فاعور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1988، ص83،84.

² / المصدر نفسه ص 46.

والرحلة في الشعر الجاهلي ، تكاد تكون متشابهة عند جلّ الشعراء ، و نصها لا ينتهي بانتهاء الرحلة، فهي تتضمن رحلة الشاعر الفردية علنا، التي تمثل له الأداة المثلى لمواجهة الحياة و همومها . و قد شبهها الشاعر بحيوان الصحراء من حمار الوحش وثور الوحش البقرة المسبوعة والظليم والتّعامة . ثم يغوصُ في وصف كل هذه الحيوانات لبيان قوة الناقة و سرعتها و جلدتها ، لذا فهو يستطرد في وصف هذه الحيوانات في قصص مستقلة بذاتها لها أطرها و مشاهدتها و عناصرها المكتملة، من شخوص وأحداث ومكان وزمان وعقدة وحلّ . وتتغير تفاصيل أحداثها تبعاً للغرض الأساس الذي تتناوله القصيدة ، وقد تكون رحلة طعائن ، وفيها يأتي الشاعر بخبر الرّحيل ، فيتأجج الحدث وينمو الصّراع ، فيصف معاناته الداخليّة ، ويذكر الأماكن التي يمرّ بها الطّعن . يتحدث " وهب رومية" عن ألوان الرحلة -رحلة الشاعر الفردية-(على الناقة) ورحلة الطعائن - فيقول : « شاعت في هذا الأدب حتى أوشكت أن تكون قسماً لمعظم أغراضه ، فعُني بها الشعراء، وصوّروها أجمل ما يكون التصوير ، ونعتوها أصدق ما يكون النّعت»¹ ، ونهج فيها الشعراء سبيلاً واحداً لا يحدون عنه، فقد تبدأ القصيدة بمقدمة ، وربما يتخلص الشاعر من مقدّمته منصرفاً إلى الطّعائن يرقبها أو إلى النّاقة يصفها.

¹ وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية ، ط3، مؤسسة الرسالة، بيروت للنشر، 1982، ص20.

أمّا موضع الرحلة في بناء القصيدة ، فيكون بعد مقدّمتي الطلّ والنّسيب ، و استمرت كذلك إلى العصر العباسي بقديسية عظيمة لابد للشعراء أن يحافظوا عليها ⁽¹⁾ ، فهكذابد الفراغ من الاستهلال الطللي، وبغرض رصد انفعالات الشعراء النفسية بأبعادها المباشرة ، وغير المباشرة يتحول الشاعر مباشرة إلى مشهد الرحلة «وهي مكوّن رئيس من مكوّنات القصيدة» ⁽²⁾ إلى جانب المقدّمات الشّائعة في قصائد الشعر الجاهلي، كالمقدمة الطللية والغزلية، ومقدّمة الشّيب والشباب . و الرحلة تمثّل تقليداً آخر احتلّ مكاناً ثابتاً أيضاً في القصيدة .

ونشير في هذا المقام إلى علاقة الرحلة بالأطلال ، فكلاهما بالنسبة للشاعر الجاهلي نتاجاً للبيئة أو الحياة الاجتماعية التي يحياها المجتمع آنذاك .

ولسنا ننكر هذا الأثر ، فالأدب أو الفن كان وما زال إفرازاً لحياة المجتمع ، وتقاليده السائدة ، ولا يمكن أن نفصل بينهما ، فالشاعر العربي القديم كان إنساناً أيضاً ومن هذه الناحية يُمكن له أن يعبر عن الهموم التي شغلته في كل زمان ومكان . ولا شك أن الشاعر الجاهلي كان يُعاني من مشكلة المصير، فلطالما شغله التفكير في الوجود و المصير، فيُعبّر عن هذه المُعاناة من خلال وقوفه على الطلل ، وكذا مقطع الرحلة الذي يرمز إلى رحلة الحياة بما

¹ / ينظر : سعد الله عبد الرحمن البريفكاني ، الرحلة في شعر أبي تمام الطائي ، ص 27.

² / عمر بن عبد العزيز السّيف، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية-الأسطورة والرمز-، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2009، ص113.

تُمثله من صراع في هذا الوجود، ومن هذه الزاوية لا يُمكن الفصل بين المقدمة الطللية و الرحلة لأنهما يلتقيان في فكرة الصراع⁽¹⁾ .

من هذا المنطلق ، تُعد الرحلة لبنة مهمة في بناء القصيدة العربية ، ترتبط باللوحة الطللية ، وتأتي مكّلة لها ، إذ بعد أن يقف الشاعر الجاهلي على الطّل ، ومفرداته ، وبيكي على أحبّته ، يُحاول أن ينتزع نفسه من عالم الذكريات ليواجه أرض الواقع من خلال لوحة الرحلة ، حيث يخوض وهو على متن ناقته مخاطر تحديات الصحراء وموجوداتها الغامضة المجهولة، حتّى إذا ما استوفى تفاصيل مشاهد الصحراء انفتح أمامه أفق لوحة الرحلة لاحتضان مشاهد مطاردة مرعبة يكون بطلها ثور وحش أو حمار وحش أو نعامة أو بقرة وحشية ، يجد كل منها طريقه إلى لوحة الرحلة من خلال تشبيهه الناقة بها . وتقوم بنية الرحلة « بتعميق كثافة النص عبر تفاصيل الرموز الحيوانية التي تعطي القارئ مساحة مناسبة وتفاصيل دقيقة تُتيح له قراءة الرحلة وفق دلالتها الرمزية والميثولوجية لا سيّما إذا تجاوز الرأي القائل بأن هذه الرموز الحيوانية مجرّد استطرادات لصورة الناقة »⁽²⁾، هذه الأخيرة التي وجد فيها الشاعر الجاهلي متعة ولذة فنية كونها جزءاً أصيلاً من تجربته الشعرية، ووسيلة لتفريغ همومه إن لم نقل : إنّ الرحلة عموماً تُعدّ منفذاً لإفراغ انفعالاته ، وما يُعانيه من احتقان داخلي . هذا وتنبّين لوحات الحيوان التي يوظّفها الشاعر في مشاهد الرحلة تبعاً لاختلاف التجربة الشعرية لكل شاعر .

¹/ينظر: مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1981، ص64.
²/عمر عبد العزيز السيف، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية ، ص113.

ومن هذا المنطلق لابد من التأكيد أنّ بنية القصيدة المكتملة هي التي تجعل من مقطع الرحلة جزءاً مهماً يتوسط الأجزاء الأخرى للقصيدة كالأطلال والنسيب والشيب والشباب ... ولعلّ أوضح قول في تفسير هذا الترابط العضوي في أجزاء القصيدة ، ماجاء في نص "البنقّية": «وسَمِعْتُ بعض أهل الأدب يذكر أنّ مُقَصِّد القصيد إنّما ابتدأ فيها بذكر الدّيار والدّمّن والآثار ، فبكاً وشكاً ، وخاطب الرّبع واستوقف الرقيق ، ليجعل ذلك لذكر أهلها الطّاعنين عنها ، إذا كان نازلة العمد في الحلول والطّعن على خلاف ما عليه نازلة المدر لانتقالهم عن ماءٍ إلى ماءٍ وانتجاعهم الكأ وتتبّعهم مساقط الغيث حيث كان ، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد و ألم الفراق وفرط الصّبابه والشّوق ، ليُميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه ويستدعي به إصغاء الأسماع إليه ، لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء ، فليس يكاد أحدٌ يخلو من أن يكون مُتعلّقاً منه بسببٍ ، وضارباً فيه بسهم حلال أم حرام ، فإذا علم أنّه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقّب بإيجاب الحقوق ، فرحل في الشّعْر وشكا النّصب والسهْر وسرى الليل وحرّ الهجير ، وإنضاء الرّاحلة والبعير ، فإذا علم أنّه قد أوجب على صاحبه حقّ الرّجاء ودمامة التّأميل ، وقرّر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة وهزّه للسّماح وفضّله على الأشباه وصغّر في قدره

الجزيل»⁽¹⁾.

فظاهرة الرحلة إذن ، تتوسط -حسب رأي ابن قتيبة- أجزاء القصيدة ، وتُعد عنصراً هاماً في بنائها ، لكن هذه الرحلة لا تتصل بالمقدمة الغزلية أو الطللية كما أشرنا سابقاً ، و إنما بالغرض المدحي لذلك جعل ابن قتيبة تلازماً بين الأطلال والرحلة والمدح عند الشعراء الجاهليين ، فالشاعر يربط افتتاحيات قصائده بالمقطع الثاني وهو الرحلة بروابط لفظية ، ويُفصل الصعوبات والمعوقات التي تصادفه في الرحلة ، واصفاً راحلته التي قطع بواسطتها الصحراء ، ليخلص بعد ذلك إلى غرض القصيدة وهو المديح -غالباً- في علاقات توحى بروابط الموضوعات و يشير ابن قتيبة أن : « الشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب و عدل بين هذه الأقسام («²)

إنّ تصوير الرحلة في الشعر الجاهلي لم يأت في إطار قصيدة مستقلة ، بل جاء ضمن قصيدة المدح- أحيانا - حيث يجعل الشاعر الرحلة بمثابة جسر ينتقل عليه إلى المدح أو طريقاً يقطعه إلى ممدوحه . و بالتالي يتخذ الشاعر من وصف الرحلة أسلوباً انتقائياً إلى الغرض المنشود، أي أنّ الشاعر يجمع بين لوحة الرحلة ، ولوحات الشعر الأخرى داخل البناء العام للقصيدة ، قد تطول وقد تقصر حسب مقدرة الشاعر الفنية والحالة النفسية له ، يقول : سعد الله عبد الرحمان البريفكاني: « الممدوح لا يرضى ما لم يكن الشاعر قد خاض

¹/ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر ج01 ، دار المعارف القاهرة، ص74،75.

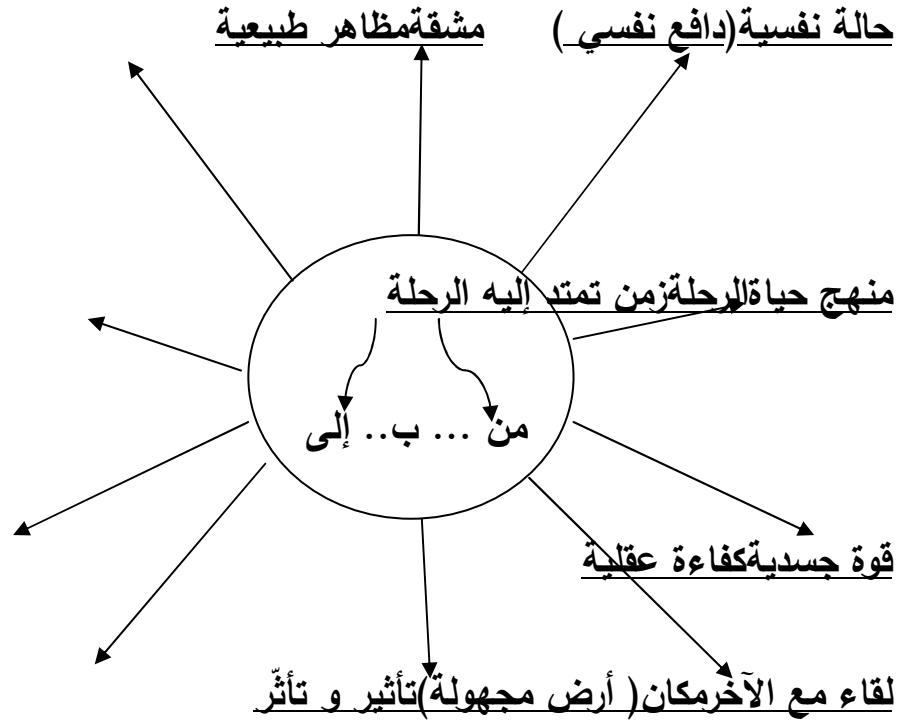
²/ المصدر نفسه، ص 75، 76 .

وقطع شوطاً من الزمن، ونال من التعب بما يكفي، واخترق دروب الفيافي وترك الأهل والوطن ومراتع صباه¹ فغاية الرحلة نيل العطاء وحسب ، وكأن الشاعر يعلن عن رحلته ويصور ما فيها من مصاعب ومشاق ليجزل له الممدوح العطاء ، أو بأسلوب آخر حتى يستحق عطاء الممدوح .

و قد تأتي الرحلة أحيانا عند بعض الشعراء كموضوع مستقل بذاته في القصيدة كأن تصبح محور فخر الشاعر ، حينما يبرز بطولته ، و شجاعته على اختراق الصحراء مشبهاً ناقته بحيوانات الصحراء ، و يستمر في الحديث حتى نهاية القصيدة .

وهناك عناصر عدة تتضافر جميعا في رسم صورة الرحلة وصياغة تشكيلا ، أبرزها : المكان بشقيه الطبيعي أو الصناعي ، والطبيعة بشقيها الحي والصامت فالإنسان والحيوان والطيور والنبات والصحراء...لها أثر عميق في صورة الرحلة ، وللعنصر المعنوي ، والعامل النفسي والمشاعر والأحاسيس الوجدانية أهمية لا تقل عن أهمية العناصر الأخرى . و يمكن تمثيلها في المخطط الموالي :

¹/سعد الله عبد الرحمان البريفكاني، الرحلة في شعر أبي تمام الطائي ، ص40.



إنَّ المكان الذي يُشكل صورة الرحلة عادة هو الصحراء القاحلة (مكان الصراع) بظواهرها السلبية التي تؤدي إلى الوحشة و الغربة إذ أنَّها مقفرة نائية ظلماء مدلهمة ناهيك عن كونها عالم لا متناهي من الكبر و السعة مسالكها وعرة تؤدي إلى التيه و الضياع فتضلل المرتحل و تنثر الرعب في قلوب الظاعنين ، أصوات الجنّ و عصف الرياح و شدة الحرّ ، لا يتحمّلها و لا يرتادها إلاّ الأبطال و الفرسان العالمين بمسالكها الوعرة و أرجائها الفسيحة ، يقول "إيليا حاوي" «كانت الصحراء بالنسبة للجاهلي ، بيئته الطبيعيّة ، لا ينفكّ يتجوّل فيها أو يتردّد إليها ، طالباً رزقه و متنازلاً بقاءه . و لا يجهل أحد صعوبة اجتياز الصحراء ، خاصّة في مفازاتها الموحشة المخيفة («¹).

¹ / إيليا حاوي ، فن الوصف و تطوره في الشعر العربي ، ط02 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1967 ، ص24.

وفي مشاهد الرحلة، صور الشعراء كل ما شاهدوه في تلك الصحراء الجرداء القاحلة الممتدة، المبهمة، الموحشة، المطموسة المعالم، و المتزامية الأطراف، ناهيك عن كونها تبعث على الخوف والفرع، تقول: "ثناء أنس الوجود" : « تبدو صورة الصّحراء -كزُقعة مكانية- في عين الشاعر أرضاً ممتدة ليست لها نهاية ، وإذا كان الضيق الخانق في المساحة يبعث على الرّعب ويُذكّر بالسجن والحبس ، فإنّ التّرامي اللانّهائي -هو الآخر- يُثير الهول والفرع في النفوس »⁽¹⁾ ، والذي ينبغي أن نشير إليه أنّه رغم هذه الصورة الموحشة للصحراء وما فيها من خشونة و قساوتو معاناة ، وخوف ورعب فإنّ الشاعر اقتحمها وتحدى مخاطرها طمعا منه في الوصول إلى مقصده ، وكأنّ الهدف هو البرهنة على استحقاقه عطاء الممدوح ، فهو يهول صورة الصحراء لتغدو فضاء طبوغرافيا مرتبطا بالمغامرة و المخاطرة و الموت ، فهي مكان قاتل للمتجربين على اختراقه ، و هنا تبدو الوظيفة الشعرية في مواجهة الطبيعة (الصحراء) في سياق المدح و الغزل ليبرز الغرض الرئيس من القصيدة ، فالشاعر بهذا يريد أن يُعمّق من هول الصعاب و شدّة العقبات التي تجشّمها في سبيل لقاء الممدوح ، وقد وظّف الصحراء في إبراز هذه الوظيفة المرجعية.

ومن هنا يمكن القول إن الشاعر استطاع أن يُوظّف بخياله الخصب صورة الصحراء المخيفة في وحدة متلاحمة مترابطة موظفا مفردات تنهلها من معين البداوة الأصيلو استقاها من تجواله الآفاق الواسعة ، فلم يخرج عن إطار الرمال و السراب لخدمة غرضه الأساس من القصيدة

¹/ثناء أنس الوجود، تجليات الطبيعة والحيوان في العصر الأموي-دراسة نصية في تحولات البنية والمضمون - ، منشورات مكتبة الشباب، القاهرة، دت ، دط، ص169.

وهو المدح ، و عموماً لم يخرج توظيف الصّحراء لدى الشعراء الجاهليين في أغلب الأحوال عن خدمة أغراضهم الشعرية سواء في مقام المدح أو الغزل أو الفخر ، حيث وُظِّفت في مقطع الرحلة سواء في رحلة الطّعائن أم في رحلة الشاعر الفردية ، إذ أنّ أحداث الرحلة جرت في مكان واحد هو الصحراء هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإنّ الشّاعرين الفلاة عاش فيها و تقلّب في رحمها وانطلق منها وتفاعل معها فكانت مدعاة لإلهامه و حاضرة في شعره، وصفها ، وصوّرها ، وبرع في تصويرها وتمثيلها . و كانت مصدراً مهماً من مصادر صور الشاعر الجاهلي ، يقول زهير بن أبي سلمى واصفاً ظُعن صاحبتة " أسماء " ، وهو يقطع الصحاري والفلوات الواسعة : ⁽¹⁾

يَقْطَعْنَ أَمْيَالَ أَجَوَاكِ الْفَلَاةِ كَمَا يَغْشَى النَّوَاتِي غِمَارَ اللَّجِّ بِالسُّفُنِ

يَخْفِضُهَا الْأَلَّ طَوْرًا ثُمَّ يَرْفَعُهَا كَالدُّومِ يَغْمِزُ لِلْأَشْرَافِ أَوْقَظِنِ

كما كانت الصحراء حاضرة في رحلة النّاقة ، فإذا ذكر الشعراء الصحراء ذكروا النّاقة ، فهي رمزٌ من رموزها ، وهم إذا تحدّثوا عن الحيوانات الأخرى فإنّهم يصفونها عرضاً من خلال ذكرهم لطبيعة الصحراء فحسب ، أمّا حديثهم عن النّاقة فإنّه وصفٌ من أجل النّاقة فحسب ، فهم يُبالغون في وصفها ، يقول امرؤ القيس : ⁽²⁾

وَأَصْبَحْتُ وَدَعْتُ الصَّبَاغِيرَ أَنَّنِي أَرَأَيْتُ خُلَاتٍ مِنَ الْعَيْشِ أَرْبَعًا

¹/ زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص129.

²/ امرؤ القيس ، الديوان، ص125.

ثم يذكر الشاعر من بين هذه الخلّات الأربع : ركوب الناقة والضرب بها في القفار والمهاملة الواسعة ، يقول : ⁽¹⁾

وَمِنْهُمْ نَصُّ الْعِيسِ وَاللَّيْلِ شَامِلٌ تَيْمَمَ مَجْهُولًا مِنَ الْأَرْضِ بَلَقَعَا

و ربط أيضا بشر بن أبي خازم الصحراء بالناقة ، حيث صوّر ناقتة القويّة و هي تجتاز المتاهات اللّافحة ، في الفلاة الواسعة الأرجاء ، يقول: ⁽²⁾

وَ حَرَقَتِ عَزْفُ الْجَنَانُ فِيهِ فَيَا فَيَهِيطِيرُ بِهَا السَّهَامُ

دَعَرْتُ ظَبَاءَهُ مُتَعَوِّرَاتٍ إِذَا أَدْرَعَتْ لَوَامِعَهَا الْأَكْمَامُ

فالشاعر تشغله الناقة ، ليُجسّد القوة والجسارة ، في مقابل مخاطر الصحراء وأهوالها ، لذلك فإنّ حديثه عن الناقة مرتبط في الغالب بالحديث عن مخاطر الصحراء ، التي تكون الناقة فيها سفينة النجاة . إنّ المرتحل في الصحراء يتعرّض للمخاطر والهلاك ، لهذا جعل هذه الناقة المنقذ والمخلص الوحيد من تلك الصحراء، فإذا كانت الصحراء تعني الموت والهلاك ، فإنّ الناقة تعني النجاة والسلامة .

كما كانت لمشاهد الصيد نصيبا من حديث الشعراء في مشهد الرحلة ، حيث صوّروا الصراع العنيف بين الحيوانات الوحشية و الكلاب أو الصيادين ، والغرض من ذلك هو إبراز

¹/المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

²/بشر بن أبي خازم ، الديوان ، ص ، 203، 204

قوة هذه الحيوانات ، و بالتالي قوة الناقة المشبه - المعادل الموضوعي - التي تنتصر في النهاية دائما ، بعد صبر و جهد كبيرين . كما مثّل مشهد الرحلة عنصر الزمان و ما يعكسه هذا الأخير من توتّر و اضطراب و قلق على ما كان و ما سيكون ، و ما دامت حياة البادية قائمة على التنقّل الدائم وراء مواقع الغيث و منابت الكلأ ، فإنّ امتداد الصحراء ومشقة الطريق يحيلان حتما إلى زمن شاق و ممتد ، و كثيرا ما تحسّس الشعراء الزمن بكل كيانه و استسلموا لهواجسه و تهيّأته صابرين متجلّدين أمام إرادته و سطوته و مصيرهم الذي حتمّ عليهم تجرّع الهم و مقاساة الحزن و شرخ القلب .

2- الرحلة خطاب أدبي :

مادامت الرحلة في أغلب الأحيان سعيّا لتجاوز الجفاف إلى الخصب من أجل ضمان استمرار الحياة وعبورًا للجبال والأودية والصحاري، و الأراضي المجهولة الصعبة التضاريس مع تجشّم للمشاق والمصاعب، في زمان قاسٍ مخيف ، فإنّ الشاعر يُعنى بتقديمها بلغة أدبية ممتعة يمتزج فيها السرد بالوصف ، وترتبط أجزاء الخطاب كعمار نموذجي في وحدة قصصية واحدة مكوّنة نص الرحلة ، و للشعر طبعاً لغته و بنيته. وعلى هذا فالرحلة في تجليها « حكاية وخطاب ، وهي حكاية لأنّها تعرض وقائعاً أي أحداثاً أنجزها ، أو تُجزّها شخصيات متفاوتة الشّابه بالإنسان ، ولأنّ أحداثها وشخصياتها محكومة بالمكان والزّمان

«⁽¹⁾ وهي كذلك خطاب تواصل «لأن لها سارداً يحكيها ومتخيلاً حقيقياً أو مفترضاً يقرؤها»⁽²⁾ ، وهي كما يُسميها الناقد "عبد الرحيم مودن" "خطاب الرحلة" أو "خطاب السفر" و هو خطاب إبداعى ينجزه مُرسِل وفق قواعد و غايات و خلفيات اجتماعية تمثل عقدا بين المرسل و المُرسَل إليه، فخطاب الرحلة إذن هو : «تلفيز لفعلا سفر»⁽³⁾، حيث يتماهى خطاب الرحلة في أبهى صوره و أوضحها و بوصفه فعلا كلاميا و فعلا إنجازيا يترجم إحساس الشاعر و موقفه من طعائن لمحها أو حيوانات أثرها ، ويسعى الخطاب الرحلي إلى مواكبتها من البداية إلى النهاية ، فيبدأ الخطاب -وهو عادة صوت الشاعر- من لحظة الخروج وينتهي لحظة الأوبة ، أي منذ أن يُرغم الشاعر على الرحيل ، راكبا مطايا متنوعة : الناقة ، الفرس ، مصورا لنا مظاهر وأحداث تلك الرحلة أو المغامرة التي عاشها، وبعض مشاهد الرحلة المؤثرة في نفسه : كذكر الطعائن ووصفها ، حتى عودته إلى أهله .

يؤكد هذا الخطاب- كفعل كلامي -الذي ينطلق من وعي الشاعر الذي يحكم بزمام الخطاب و ما يحمله من أبعاد دلالية و اجتماعية و نفسية ،مشهد الرحلة على اختلاف أنواعها: رحلة الطعائن ، رحلة الناقة ، وحتى الخطاب الذي يسرد قصص الحيوان الوحشي «البقرة المسبوعة ، الثور الوحشي ، الحمار الوحشي ، الظليم والنعامة » ، وأبرز ما يميز هذا الخطاب ، هو التنوع في الأسلوب الذي تتقاطع فيه عناصر التخيل و الرموز بالإضافة

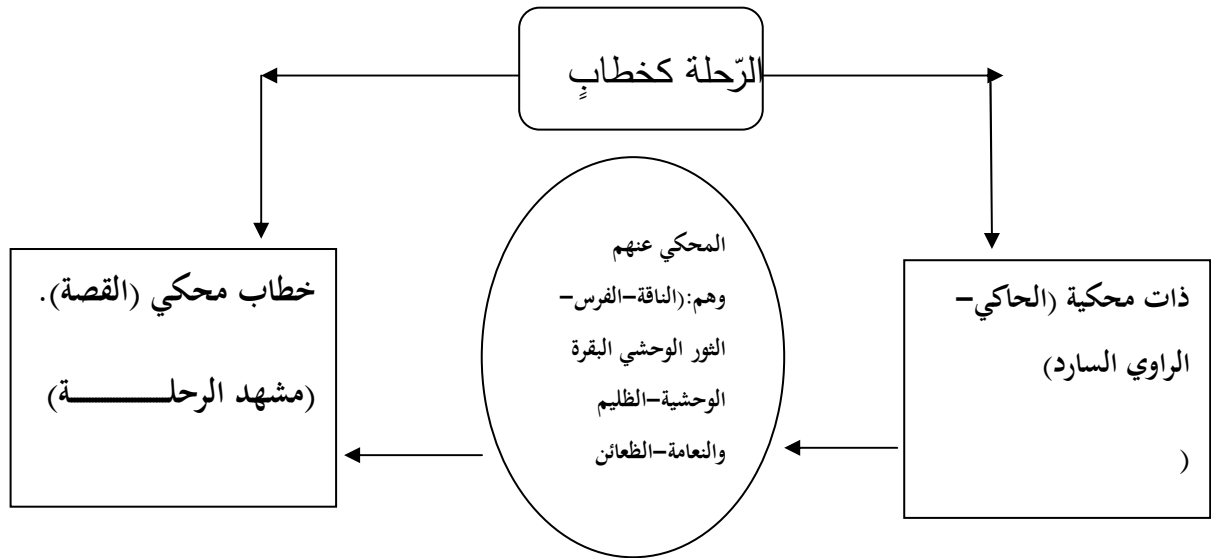
¹ عبد الوهاب الرقيق، هند ابن صالح، أدبية الرحلة في رسالة الغفران، ط1، دار محمد علي الحامي، تونس، 1999، ص08.

² المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ عبد الرحيم مودن، أدبية الرحلة، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء 1996، ص102.

إلى تجلّي السرد القصصي و الحوار و الوصف وغيره ، وكل هذه المستويات الفنية تمنح النص الشعري الجاهلي أبعاده التأويلية و الدلالية .

إنّه يمثل لونا أدبيّا فريداً يجمع بعض خصائص القصة ، ويفيد من أدوات فنية مهمة كالصورة والقصة ممّا يجعله ميدانا فنياً ثراً ، ويتيح له ذلك إيصال رسالته على اختلافها وتنوّعها ، وهذا تبدو الرحلة بكل مؤشرات المعروفة كخطاب حكّي، وكل حكي يستلزم وجود أطراف ثلاثة :



أ-الحاكي (السارد) : سنستعير المنهج و الآليات و الطرائق الذي تدرس به الرواية على أساس أنّ الرحلة هي جنس سردي روائي ، فالسارد هو الذات الشاعرة التي توكل لها مهمة السرد و الإخبار ، حيث تقوم بتلخيص المشاهد الرحلية وفق استراتيجية خطابية مناسبة يختارها هو ، فيحقق هدفه و يعبر عن قصده ، حيث يطلعنا على الأحداث المبنية على

الترحال، وتصطبغ الرحلة بصبغة مميزة إذ ترتبط بالواقع و تبقى الأحداث محافظة على خصوصيتها الواقعية ، مع بعض التشويق والإغراء ، تعمل على إشباع ميول الشاعر الخاصة ودفعه إلى الاستجابة الواعية وغير الواعية إذ هي «جزء أساسي من البحث عن حقيقة الحياة»⁽¹⁾ ، يصوّر الشاعر رحلته مركّزا على المكان " فضاء الصراع " و مؤكّدا على خطورته فهو ضارب في الفيافي ، و كلها مخاوف و مهلكات ، لذلك كانت العرب تطلق على الصحراء تسمية "مفازة" فكانهم بذلك يدعون لسالكها بالفوز و النجاة تأكيدا على وعورة هذا المكان ويبدو أنّ هذه القسوة في المكانو الحياة هي الدافع إلى التغيير، و مواجهة الفناء و الهلاك و الوقوف لهما بالمرصاد. إن رحلة العربي هي صراع دائم وتجاوز للواقع و تحدي للزمن الغاشم ، وهي رحلة شاقة مريرة ومغامرة نحو المجهول، تجسّد الصراع لأجل البقاء، و هو صراع بين الإنسان و الزمن ، خصوصا أن العقل العربي في العصر الجاهلي لطالما شغل بمشكلة الموت ، الذي يتجسد في الطلل الذي كان بالأمس دارا عامرة بالبشر وصنّاع الحياة. إذن هناك صراع بين الحياة والموت ، فالحياة في مواجهة الفناء والشباب في مواجهة الهرم ، والبقاء والاستقرار في مواجهة الحلّ والترحال .

و تأسيسا على هذا فإنّ أيّ نصّ سردي يقوم على راوٍ تنطلق رؤيته إلى عالم الأحداث فيتحدد دوره في سردها وتشكيل الأماكن ، وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها ، والتعبير عن

¹/مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة و النشر ، القاهرة ، ص201.

أفكارها و حالتها الشعورية و التحكم في أفعالها ، ووسيلته في ذلك هي اللغة على أساس أن أي خطاب لا يتجسد إلا من خلالها ، فهي الأداة المثلى التي تقرب بين المتكلم و المستمع.

ب- المحكي عنه (الظعان - الناقة - الحيوانات الوحشية) :

الرحلة شكل منفتح ومرتبطة بالحركة والتنقل، و قد كانت واقعا مألوفاً في حياة الإنسان العربي قديماً، إنها السفر الذي أنجزه الشاعر فعلياً في فضاء الصحراء، و يطيب له أن يصور مختلف مكونات الرحلة من سرد ووصف وأخبار وقصص ، كما أن قدرته الفكرية و« امتلاكه الحسي للامحدود يجعله يصور الأشياء - بما فيه الرحلة - عبر معطيات الطبيعة ، بل و يتفوق أحياناً على ذلك مما يجعل المتصور و المتخيل لصورهم و نتائجهم خارج واقعه التأملي و الخيالي («¹).

والرحلة التي يُحدثنا عنها الشعراء في تلك الصحراء المترامية الأطراف المحيطة بهم من كل جانب هي: « رحلة الحياة نفسها بما يختلف على المرء فيها ، من الأحزان والمخاوف والرضا والأمن والحنين والخيبة ، وسوى ذلك ، إنها شراع العمر المسافر صوب الضفة الأخرى ، تبعث به الريح حيناً وتعصف به وتجور حيناً آخر ، وتجري عليه صباً حيناً ثالثاً ، يتكرر له الموج أو يمدُّ يد المساعدة إليه ، وتتقلب عليه وحوش البحر وتطارده ، ويأنس ببعضها ، ويرقبها بعين راضية، تختلف عليه الشمس والمطر، وتتداوله الظلمة الصاخبة

¹ / سعد الله عبد الرحمن البريفكاني ، الرحلة في شعر أبي تمام الطائي ، ص 25.

ووجه النهار الجميل، ولكنه في أحواله جميعاً لا يكفّ عن الرحيل أو يتوقف، بل يُمضي
كارهاً أو مُحبباً، محملاً بالظنون والأمانى ويطوي مكاره الطريق ويحلم بعرائس البحر
الفاتنات»⁽¹⁾

هكذا إذن هو خطاب الرحلة ومشهد الارتحال، وتأثيره في نفس الشاعر من جزع وألم وحزن
على فراق الأحبة الذي لا مناص منه، ونخصّ بالذكر هنا الطعائن وما تتركه في نفس
الشاعر. وهو يصوّر الرحلة التي سلكتها الطعائن ، فتجيء الصورة عنده كاملة الأجزاء
مستوفية التفاصيل ، يمضي في سرد أحداثها و«قصة قومها في مشاهد الرحيل التي يلتقي
فيها سكون النفس الكئيبة للشاعر مع حركة الكون الذي لا يعرف هدوءاً من خلال فكرة البين
والفراق»⁽²⁾ . وأحياناً يسير الشاعر خلف هذه الطعائن على ناقته القوية الجسرة ، فإذا لحق
بها وقف على مقربة من نسائها وهنّ في كامل حسنهنّ، يُبادلهنّ الحديث، ويقول فيهنّ كلاماً
طيباً جميلاً مليئاً بالحب . فالحب عادة» يهب الإنسان شعوراً بالتماسك و الألفة ، والإنسان
الباحث عن الحب ، إنما يبحث عن نفسه المشتتة ، و رحلة الشاعر لا تخلو من قسوة عليه
و هو بعيد كل هذا البعد عن المحبوبة والأهل ، و بعيد في نفس الوقت عن الهدف الذي
يسعى إليه يطوي الفيافي و الفقار ، ويمر بأمّاكن لا عهد له بها ، فتتركه وينكرها . و هو
دائم التفكير فيما هو مقبل عليه ودائم التذكر للمحبة التي خلفها من ورائه»⁽³⁾ و هكذا

¹ وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية ، ص203.

² مي يوسف خليف، العناصر القصصية في الشعر الجاهلي، دار الثقافة، القاهرة، ص210.

³ عبد القادر عبد الحميد زيدان ، التمرد و الغربة في الشعر الجاهلي ، ط 01 ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندرية ، 2003 ، ص 89.

كانت علاقة الشاعر بالطعائن التي خلفها من ورائه ، فقد كان يعاني ويقاسي و يرى كأن النهاية ماثلة أمامه .

ونستطيع أن نلخص حديث الرحلة الطعنبة في المحاور الآتية⁽¹⁾:

-إعلان خبر الرحيل.

-مماشة الركب والوقوف عند معالم الطريق.

-وصف الطعائن (أي النساء المسافرات) والهوارج.

-ذكر النساء والتحدث عنهن .

-موقف الشاعر من الطعائن المتحملة .

أما الخطاب بالرحلي الآخر، فهو حديث الشاعر عن رحلته الفردية في عرض الصحراء الشاسعة (رحلته على الناقة)، يقول "حسين نصّار: «لم يتحدّث الشعراء عن رحلات الطعائن فقط، بل تحدّثوا عن رحلاتهم هم أيضا إذ كانت الرحلة على ناقة، الأمر الذي يلجأ إليه الشاعر ليُسري عن نفسه ما تحمل من هموم»⁽²⁾ . ولا شك أنّ علاقة الشاعر برحلته ليست علاقة سطحية كما يتوهم بعض الدارسين، فيحملونها على أنّها تقليد في القصيدة العربية، بيد أنّها كانت علاقة حُبّ وعشق لا يستطيع أن يتملّاها جيّدًا إلّا من عرف هيام

¹/وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص22.

²/حسين نصّار، أدب الرحلة، ط1، مكتبة لبنان الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان، القاهرة، 1991، ص101.

العربي براحلته، وتقديره لها، فلا غرابة بعد ذلك أن يرسم لها صوراً ذات أبعادٍ ودلالات وتفاصيل تختلف تجلياتها، وتتفق في صدورهما عن عاشق ملهم. وقد علّل " طه حسين" الاهتمام المبالغ للشعراء الجاهليين في تقدير رواحلهم بقوله: « وأنت يا سيدي مخطئ أشدّ الخطأ، حين تُظهر ما تُظهر من الضجر، وحين تأخذ في التبرّم بحديث الناقة التي يُكثر منه الشعراء القدماء، فليس شاعري حين يصف ناقته مثقلاً ولا مُملاً، وإن كان مطيلاً مكثراً، فناقته في حقيقة الأمر لاتعنيه إلاّ أنّها تستطيع أن تسليّه عن هجر الهاجر، وأن تُمضي به إلى حيث لا يطلب، فقدرتها على الإسراع و احتمال ما يفرضه السفر من الجهد والمشقة والهزال، هو أهم ما يعنيه من هذه الناقة »⁽¹⁾

من هذا المنطلق يصور الشاعر تفاصيل رحلته، مُحاولاً التأكيد على حاجته الداخلية للتحوّل ، فيصف المفازة التي قطعها و الناقة التي قطع عليها هذه الرحلة ، و التي ستقوم بدور البطولة ، فهي المحاطة بقدرة عجيبة و صبر غير متناه على الصمود وتخطي هذه المخاطر والصّعاب، ثم ينتقل بعدها إلى موضوع القصيدة. وقد «يستطرد وهو يصف ناقته إلى ذكر الثور الوحشي، أو إلى وصف قطيع من حُمر الوحش أو إلى وصف ذكر النّعام وأنثاه عائدين إلى موضوع بيضهما، وهذا الاستطراد مرتبط بإبراز قوّة النّاقة وسرعتها »⁽²⁾ ، وغالبا ما يكون الحديث عن هذه الحيوانات حديث صراع بين الحياة و الموت، فيربط الشاعر بين

¹/طه حسين ، حديث الأربعاء، ط15، دار المعارف القاهرة، 1998، ج 01 ، ص23.

²/فوزي أمين، الشعر الجاهلي ، دراسات ونصوص، جامعة الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية، دت، دط، ص26.

مصير الحيوان و موضوع القصيدة إذ غالبا يصوّر الشاعر هذه الحيوانات وهي غالبية منتصرة .

وبعد توضيح طرفي عملية الحكي في حكاية الرحلة، وهما: الذات الحاكية وموضوع الحكي، ننتقل إلى لبّ هذه العملية وقلبها، وهو الخطاب المحكي (القصة)، باعتباره قُطْبًا مهمًا في سيرورة الحكي:

ج: الخطاب المحكي (الرحلة):

وهو خطاب الرحلة، الذي يختطُّ له خطأً متميزاً، في اختيار الأسلوب و تقديم واقع الجاهلي في موطنه - الصحراء - في ثوب أدبي. إنّ خطاب الرحلة هو مُنَجَّرٌ فردي يكتسب شرعية وجوده من المعرفة اللسانية كونه سلسلة من النصوص تتحقق من خلال التلفظ و التأثير على الغير (وظيفة تواصلية) و المُخَاطَب هنا هو الذات الشاعر و الخطاب المحكي هو، مشهد الرحلة في القصيدة الجاهلية ، فمن المعلوم أنّ لكلّ خطاب- كلاماً لفظياً أم نفسياً - استراتيجيته الفعالة التي يسلكها في تكوينه و بنائه بما يتميز عن غيره من الخطابات الأخرى، ومادام موضوع خطاب الرحلة في الشعر الجاهلي هو الترحال ومعاناته و مشاقه بالنسبة للشاعر وناقته -حيث يشكو الشاعر النصب والسهر وسرى الليل وحرّ الهجير- فإنّنا نُقَرُّ

أنّها ليست كذلك دائماً، فالرحلة التي جاءت في إحدى قصائد النابغة الذبياني خالية من تصوير معاناة الشاعر أو ناقته، يقول: ⁽¹⁾

فَلَا بُدَّ مِنْ عَوْجَاءَ تَهْوِي بِرَاكِبٍ إِلَى ابْنِ الْجُلَاحِ سَيْرُهَا اللَّيْلُ قَاصِدُ

تَخُبُّ إِلَى النُّعْمَانِ حَتَّى تَنَالَهُ فِدَى لَكَ مِنْ رَبِّ طَرِيفِي وَتَالِدِ

وصور زهير بن أبي سلمى رحلة في معلقته التي مدح فيها "هرم بن سنان" و"الحارث بن عوف" لسعيهما بالصّلاح بين عبس وذبيان⁽²⁾، لكنّها كانت رحلة طعائن المحبوبة وصواحبها، و لكن بعفة و ترفع ، و بالتالي لم يكن غرضها الوصول إلى الممدوح، بل جاءت لوحة رحلة الطعائن عنده ناقلة لانطباعه الحسي ،و كأنه يعلن صراحة أنه في غاية في الراحة والاطمئنان والدعة والترف، دون أن يعلن بكلمة واحدة تدل على أنّ الحب مبرّح به ، أو أنّه متشوّق إلى رؤية محبوبته كما في طعائن الشعراء عادة ، يقول:

ظَهَرَنَ مِنَ السُّوبَانِ ثُمَّ جَرَعْنَهُ عَلَى كُلِّ قَيْنِي قَشِيبٍ وَمُقَامٍ

كَأَنَّ فُتَاتَ الْعِهْنِ فِي كُلِّ مَنْزِلٍ نَزَلْنَ بِهِ حَبَّ الْفَنَاءِ لَمْ يُحَطِّمْ

فَلَمَّا وَرَدْنَ الْمَاءَ زُرْقًا جَمَامُهُ وَضَعْنَ عِصِيَّ الْحَاضِرِ الْمُتَخَيِّمِ⁽³⁾

¹/النابغة الذبياني، الديوان، شرح وتحقيق كرم البستاني، دار صادر بيروت، ص45.

²/ينظر: زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص102.

³/المصدر نفسه، ص 104، 105.

أما المثقب العبدى، فجاءت رحلته خالية من الشكوى، إذ أفصح المثقب عما يجيش في صدره فهو قوي طموح، غير مهموم مطمئن، حازم أشد الحزم، وكذلك صور ناقلته صلبة سميكة وأمدتها بكل أسباب القوة ، يقول مصوراً ناقلته أثناء الرحلة: ⁽¹⁾

تَصْنُكَ الْجَانِبِينَ بِمُشَفَّتٍ رِلِّهِ صَوْتُ أَبْحٍ مِنَ الرَّبِّينِ

كَأَنَّ نَفِي مَا تُفْنِي يَدَاهَا قِذَافٌ غَرِيبَةٌ بِيَدَيِّ مُعِينِ

ويقول مصوراً ناقلته في آخر الرحلة: ⁽²⁾

فَأَبْقَى بَاطِلِي وَالْجِدُّ مِنْهَا كَذَّانِ الدَّرَابِنَةِ الْمَطِينِ

فَرَحْتُ بِهَا تَعَارِضُ مُسَبَّكِرًا عَلَى ضَحْضَاحَةٍ وَعَلَى الْمُتُونِ

هذا بالنسبة إلى بعض الرحلات الخالية من المصاعب والمشاق وإلى جانبها فقد صور هؤلاء الشعراء الكثير من الرحلات الشاقة في تلك الصحراء المترامية الأطراف فوصفوا الفلاة وهولوا من شأنها وأبرزوا معالمها المخيفة المُرعبة.

ومادامت الرحلات تبدأ كلها بخبر الانفصال عن المكان، مكان الأهل و الأحباب ، فإنّ الوداع يُمثل أحد مضامين لوحة الرحلة، فقبل الرحيل هناك لحظة الوداع التي تُعد جزءاً من الرحلة، قد تطول وقد تقصر، وهي بين الشاعر الراحل وأهله أو بين المحبين العشاق، وتُعد

¹/المثقب العبدى، الديوان، تحقيق وشرح وتعليق حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، 1971، ص178، 179 .

²/المصدر نفسه ، ص205.

من المواقف الإنسانية المؤلمة لما تُثيره من المشاعر والعواطف الجياشة، فما هو الأعشى
يودّع حبيبته "هريرة" قائلاً: ⁽¹⁾

وَدَّعْ هُرَيْرَةَ إِنَّ الرِّكْبَ مُرْتَحِلٌ وَهَلْ تُطِيقُ ودَاعًا أَيُّهَا الرَّجُلُ؟

ويقول طرفة بن العبد في مقام توديع: ⁽²⁾

قَفِي ودَعِينَا الْيَوْمَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ وَغُوجِي عَلَيْنَا مِنْ صُدُورِ جَمَالِكِ

ويتحدّث النابغة الذبياني عن وداعه لحبيبته قائلاً: ⁽³⁾

وَدَّعَا مَامَةَ وَالتَّوْدِيعُ تَعْذِيرٌ وَمَا ودَاعُكَ مَنْ قَفَّتْ بِهِ الْعِيرُ

ويقول في بيت آخر: ⁽⁴⁾

حَانَ الرَّحِيلُ وَلَمْ تُودَّعْ مُهَدِّدًا وَالصُّبْحُ وَالْإِمْسَاءُ مِنْهَا مُوعِدِي

يكون الوداع عادة بين المحبين، يترجم إحباط الذات أمام عالم الصراع و فعل الزمن ،وقد
أخذ حظاً وافراً لدى الشعراء، حتى أصبح طقساً روحياً مجسداً في فضاء الرحلة ،فقد تخيل
الشعراء المحبّون تخيُّلات قد تصل إلى المبالغة في تصوّراتهم في يوم الوداع، كما شكوا

¹ / الأعشى ، الديوان ، ص55.

² / طرفة بن العبد، الديوان ، ط1 ، اعتنى به: عبد الرحمان المصطاوي ، دار المعرفة بيروت، لبنان، 2003 ، ص67.

³ / النابغة الذبياني، الديوان ، 71.

⁴ / المصدر نفسه ، ص38.

الزمن لأنه يسعى إلى تفريق الأحبة، فالوداع وقفة لأبد منها عند المحب أثناء الرحيل، والذي لا يحظى بها هذا يعني له الخيبة والمرارة.

هكذا وصف الشعراء لحظة الوداع بكل جزئياتها وتفاصيلها التي هي جزء من الرحلة سواء أكان الباعث على القول فيها باعثاً واقعياً أم فنياً، مما عكس لنا نفسية الجاهلي الشفافة التّواقة إلى الاستقرار، ورفضها كل ما يدعو إلى الغربة والبعد عن الأحبة.

وتتخلل المسيرة السردية في الخطاب الرحلي محطات، تتوقف فيها حركة السرد لتمارس بقية المكونات دورها و اشتغالها ، فيوقف الراوي من وتيرة السرد ليّقدم معلومات ومعارف، كأن يصف الشاعر مثلاً بعض صوّر الحيوان وأصنافها: النّاقة والفرس والثور والبقرة الوحشيين، والحمار الوحشي وأنته، والظباء، وبعض الطيور كالنعام والقطاة، والعقاب... ويبالغ في وصف النّاقة خاصة لأنها من الحيوانات الأثيرة لدى الشاعر الجاهلي، فهي رمزٌ لفروسيته، وعنوان لسؤدده وعزّته، وهي تمنحه الحياة عندما تشاركه قطع الفلوات، وتقاسمه أحاسيسه ومعاناته، كما تمثل رحلة المصير، حيث تُقاوم الفناء والموت.

يتناوب السرد والوصف باعتبارهما نمطين خطابيين على طول الخطاب الرحلي، هذا الأخير الذي أصبح مجالاً خصباً يستوعب شهوة القص، بما يقدمه من متعة ذهنية كبرى شأنه في ذلك شأن النصوص السردية الأخرى، كالرواية و السيرة والقصّة الفنية ... و غيرها من أشكال التعبير السردية ، وقد يفوقها سحرًا، وجاذبية، لأنه ينطوي على حقائق واقعية، ولأنّ

راويها -الذات الشاعرة-» هو صاحبها ومجربها والعارف بأحداثها، المحيط بتفصيلاتها، لأنّه عاشها بجماع فكره وأحاسيسه»⁽¹⁾.

إنّ الرحلة في الشعر الجاهلي ظاهرة لا يغفلها الشاعر ، إنما يصرّح بها في نصّه مهما كان نوع الغرض المتناول ، و قد تجاوزت الرحلة عنده البحث عن الكلأ أو المكان القار ، أو إطفاء حرقه الشّوق إذ أصبحت رمزاً من الرموز التي تدور حول صراع الإنسان الدائم بين الحياة و الموت . و قد دعّم هذا الرأي الباحث " محمد بلوحي " حيث ساق لنا مفهوم الرحلة فيما يلي: ⁽²⁾

الرحلة هي:

- فرار صريح و سريع من كل معالم الموت و مؤشرات الإبادة التي تلاحق الفرد والجماعة .

- رغبة قوية و عارمة في الانسلاخ من آثار الحاضر القاتل للحياة .

- بحث يرنو به الشاعر للقبض على لحظات جديدة مغرية بالحياة ، مجرّدة من أفكار

الصراع و مشاعر القلق المصيري .

¹/فؤاد قنديل، أدب الرحلة في التراث العربي، ط2، مكتبة الدّار العربية للكتاب، 2002، ص13.
²/ محمد بلوحي ، بنية الخطاب الشعري الجاهلي في ضوء النقد العربي المعاصر ، بحث في تجليات المقاربة النسقية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2009 ص 20.

- استشراف يهفو الشاعر من ورائه الحصول على واقع قار مفعم بنفحات الأنس وهمسات الاستئناس .

فالشاعر في مقطع الرحلة يحاول أن يتجاوز شبح الموت المتربص له ، وإعلاء رغبته في الحياة ، متخطيا الهموم و الأزمات الداخلية بركوب ناقته إذا تعلق الأمر برحلته الفردية ، أو اللحاق بحبيبته الطاعنة إذا تعلق الأمر برحلة الطعائن ، حتى يعوّض ذاته عما استلبه الزمن منها ببثه لمناخ الحياة في علاقته مع محبوبته أو ناقته .

و تأسيسا على هذا يغدو خطاب الرحلة نصّا متماسكا لا يخرج عن إطار ثنائيتي الصراع و الوجود» مؤطرا و موجّها نحو الانفتاح و الحركة و الصراع و الوجود في أوسع معانيه هذا خصائص نوعية تنتظم الكلام الشعري و تعطي فضاء الرحلة شكلا خاصا»⁽¹⁾

3- أقسام الرحلة :

توصف الرحلة في الشعر الجاهلي بأنها نمطية موضوعية، يحتم عمود الشعر على الشاعر العربي أن تكون طريق المرور إلى أي غرض، مما يجعلها متشابهة تقريبا عند شعراء كثير. إذ انتهجوا نهجا موحدًا في ذلك .

¹ / حفيظة رواينية ، مقارنة فضاء الرحلة في النص الشعري العربي القديم ، مجلة التواصل في اللغات و الثقافة والآداب ، جامعة باجي مختار عنابة ، العدد 33 ، 2013 ، ص26.

وهي عموماً تتضمن: رحلة الشاعر الفردية على ناقته (رحلة الشاعر من الطلل أو إليه أو رحلته للصيد أو إلى الممدوح)، والتي يُشَبَّهها بحيوان الصحراء من حيوان الوحش وثور الوحش والظليم والنعام، إلى جانب رحلة الظعائن (و هي رحلة الحبيبة و حيّها من المنزل مكان الطلل إلى مواطن المياه و المرعى) . فقد كانت حياة الإنسان الجاهلي وما اتسمت به حياته من حلّ وترحال ، سبباً في تعدد المواقف والمشاهد، ومن أبرزها موقف الرحيل بما تضمّنهم أسى و ألم و شعور تولده الغربة و الوحدة و انقطاع الوصل والهجر بين الشعراء ومحوباتهم، لحظات مريرة صوّرها الشعراء بنبرة تحسّرية تعكس أبعادهم الذاتية المتشوقة والمنصهرة في الرحلة، والتي راح الشعراء يولونها عنايتهم ويتصدرون بها قصائدهم، فظهرت عند مُتقدّمهم، ومتأخريهم على حدّ سواء، ظهوراً تمثل في صوّر ولحظات حزن نابغة من حالة الانتفاء و اليأس التي يسببها البعد و النأي. إنّ حديث الشاعر عن الظعائن وعن النّاقة هُما المقصودان بقولنا: «الرحلة في القصيدة الجاهلية»، معنى هذا أن الرحلة ضربان:

1- رحلة الظعائن.

2- رحلة الشاعر الفردية على ناقته⁽¹⁾

وقد احتوى الأدب العربي القديم على هذين النوعين من الرحلات و انتشرت انتشاراً واسعاً «كانتشار القبائل في تلك الصحراء أو انتشار الآل والطلول، ومواطن النجعة»⁽²⁾ ، و هي

¹/ينظر: وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص18.

²/المرجع نفسه، ص19.

رحلات واقعية لا خيال فيها سجّل فيها الشاعر مشاهد مختلفة مرّت ببصره و هو يطوي الصحراء و يعبر دروبها .

أ: رحلة الظعائن :

يعد مشهد ارتحال الحبيبة و قومها عن مواطنهم و منازلهم ، و المعروفة ب "رحلة الظعائن " من اللوحات الفنية التي رسمها الشعراء في قصائدهم و نوّعوا في عرضها ،حتى أصبحت تقليداً فنياً ثابتاً في القصيدة الجاهلية ، تبين مقدرة الشاعر الفائقة في الإبداع والتصوير .

وقد كانت رحلة الظعائن من مقدمات القصيدة العربية المعروفة إذ كان الشاعر الجاهلي دائم الحضور أثناء هذه اللحظات المؤلمة التي تخلفها مواكب الظعائن المرتحلة ، فيمتلئ قلبه حسرة لهذا الفراق المؤلم الذي أملتته ظروف الحياة الصحراوية القاسية من هجر وترحال . و قد عني الشعراء برحلة الظّعائن فنعثوها و أكثرها من وصفها ، فصوّروها مشاهد حيّة نسمعها من نبضات قلوبهم ، و نحسّها من خلال فيض أشواقهم الدافقة . انتشرت في الشعر الجاهلي انتشار الظعائن نفسها في القفار ، و كأنّما أراد أولئك الشعراء أن يؤكدوا حقيقة حياتهم جميعاً في السلم و الحرب و في الإقامة و الظعن ، لذلك أضفوا على مشهد الرحلة - الظعائن - لمسة جمالية شفافة جعلت منها نصاً فنياً وظف فيه الشاعر عدة أساليب : كالاستفهام و ياء النداء و الوصف و الحوار ، مبسطاً الفكرة من أجل إيصالها للآخرين .

ولأن حياة العربي قائمة على الارتحال بحثاً عن مصادر العيش، و مصادر المياه في تلك الطبيعة الصحراوية الجافة ، فقد انعكست هذه الحياة على أشعار الشعراء، فاتخذوا من رحلة الطعائن وسيلة للتعبير عن هذا الرحيل الدائم في تلك البيئة الصحراوية. يصف الدكتور وهب رومية هذا النوع فيقول: «هذا لونٌ من أغاني الشعراء زاخِرٌ بالحبِّ والحزن والحنين، ترثُّه الأجيال جيلاً عن جيل، فتقرأ فيه قصّة العشق المُضنية وتحسّر النقاب عن وجه المعشوقة الأمّ القبيلة، وليس يصدّع القلب أمرٌ أكثر ممّا يُصدّعه عاشق تساقط نفسه حسرة وضِعفاً، خلف حبيبة واحدة صرّوم، تحملت بالذي وعدت وقد غلق الرّهن في يدها، فليست تقي بوعدّها، وليست تردّ قلبه عليه!! وإثر قبيلة صديق -أوقريب- جنحت لها الرّيح العداوة والخلف، فظعنّت وفي الطاعنين القلب صوب بلاد مجهولة أو معلومة تشقّ برحيلها رحماً سليمة وتقطع أصرة موصولة»⁽¹⁾، ويحكي الشعراء في هذا اللون «قصّة صغيرة ملمومة الأطراف شاخصة المعالم، فيها من الوصف أكثر ممّا فيها من القصص، حتى توشك أن تكون قصّة مصوّرة هي قصّة هذه الرحلة في طائفة يسيرة من المشاهد الصغيرة المتتابعة»⁽²⁾، وتبدأ هذه القصة بتحمّل القوم والاستعداد للرحيل، بينما يقف الشاعر وحيداً، أو في بعض صحبه، يرقب هذه الطعائن، وقد يُمضي معها إلى آخر المطاف، فيصوّر وصول هذه الطعائن

¹/المرجع السابق، ص 20، 21.

²/المرجع نفسه، ص 21.

إلى الماء وتخميمها عليه⁽¹⁾، وأحياناً حين ينطلق في إثرهم فيبلغهم يتجاذب أطراف، الحديث مع بعض النسوة، أو يخص واحدة فقط بالمحادثة.

تسير الظاعنات في الصحراء قاصدات مواضع المياه و هنّ يقطعن المسافات الشاسعة داخل هودجهنّ، وقد أكثر الشعراء من وصفها والتغني بجمالها، فهي تمثل دليلاً على الترف والنعمة والحسن، وأكدوا على جمالها ، و إظهار محاسنها - حيث وصفوا كل أعضائها وصفا دقيقا ركزوا على عينيها و ثدييها و ساقها و شعرها و ثغرها و ابتسامتها و صوتها ومشيتها ... - و حلاوتها و نعومتها و ترفها ، و أنوثتها لتكون متعة للعين ،ومسرة للنفس ، تبعث الراحة و النشوة في أرواح ناظريها ، وكل هذه الصفات محببة عند الشاعر الجاهلي. كما اهتموا بتصوير حمل الظاعنات ، و الحبيبات اللواتي يمتن شطر ديار نائية و خلفن قلوبا أرمضتها شمس الصحراء و أذهلتها لوعة الفراق.

ويمتزج حديث الظعائن في كثير من الأحيان بنوع آخر من المقدمات هي وصف المرأة والتغزل بها، وحديث الطلل، إذ تنتاب الشعراء في أثناء وقوفهم على الأطلال صراعات عنيفة بين الوهم والرضوخ إلى الأمر الواقع، فيكونوا أمام حاجة نفسية قوية لمخرج أو وسيلة تستوعب هذا الصراع النفسي، فإذا بلوحة الرحلة (رحلة الظعن) المتفّس الوحيد، ونقطة التحول من الخيال إلى الواقع فالرحلة بهذا امتداد طبيعي للطلل أو بتعبير آخر هي جزء لا

¹/ينظر: المرجع السابق، ص22.

يتجرأ من المشهد الطللي. يظهر فيها الشاعر براعته الفنيّة و قدرته الشعرية على التخيّل والتأمّل .

وفي مشاهد الظعن تتظاهر وحدات التجربة الأساسية في بنائه وهي (المكان-الزمان-الحدث) إضافة إلى الناقة والمرأة. أمّا المكان فهو مادّة الشعراء الأولى، يشحن مخيلتهم بإشراقه جمال الواقع الممتزجة بلوعة الفراق، والأمل باللقاء، وهو يمدّ الشعراء بخيالات خصبة تستثمر في تشكيل لوحة الظعن، لذا تبدو أسماء الأماكن في مقدّمة الطعائن بكثرة، لا لقيمتها الجغرافية، وإنما تحمل ملامح و دلالات و معاني نفسية، مرتبطة بالانتقال والخراب والجذب والخصب والتخيم والانطلاق والتوقّف، وهي عمومًا أماكن التقاء الأحبة واجتماعهم.

يعلن الشاعر عن انطلاق رحلة الطعائن، فيأتي خبر الرّحيل ويتأجّج الحدث وينمو الصراع، فيصف الشاعر معاناته الداخليّة التي تغشاها المرارة و يلفها الأسى و الألم، ويذكر الأماكن التي يمرّ بها الظّعن، وقد يتمكّن منه الشوق فيسير خلف «هذه الطعائن البائنة على ناقته المذكّرة الصلبة، فإذا لحق بها، وقف على مقربة من نسائها يُنازعهنّ الحديث ويقول فيهنّ ما يقول العشاق في محبوباتهم»⁽¹⁾ ويرتكز موضوع رحلة الطعائن حول المرأة الطاعنة أو الحبيبة المفارقة، التي تكاد تكون صورتها معروفة الملامح، فهي القطب السّطي لهذه اللحظة في كل ظاهرة ظعن لآنها تستثير فيض الحماسة عبر مشاهد الرّحيل، و لأنّها أدعى إلى استجلاء العاطفة من غيرها.

¹/المرجع السابق، ص22.

وعلى هذا يبدو الظعن خاصاً بالمرأة فقط رغم أنّ ظعنها ضمن القبيلة أيضاً، لكنّه أكثر تميّزاً من سائر القافلة لأنّ ما يهتمُّ الشاعر هو ظعن الحبيبة.

ويكثر التساؤل عن الظعن بشكل لافت للنظر، وقد اعتمد الشاعر الجاهلي من هذا التساؤل طريقة فنية لإعلان خبر الرّحيل، وإذاعته بين النّاس أو مدخل للحديث عن الظّعن⁽¹⁾، بصيغ استفهامية مختلفة من بينها:

-تبصّر خليلي هل ترى من ظعائن؟

-تبين خليلي هل ترى من ظعائن؟

-تأمل خليلي هل ترى من ظعائن؟

وقد أصبح هذا التساؤل الذي يتصدّر الطّعن من التقاليد الفنية الموروثة عبر العصور و«كانت واضحة عند الشعراء الجاهليين جميعهم، متقدّمهم ومتأخّريهم، فنحن نرى كثيراً من هذه التقاليد ثابتة راسخة عند عبيد بن الأبرص، الذي يُعدّ من الأوائل المتقدمين، كما نراها أيضاً عند غيره من الشعراء ممّن يمثلون شعراء الطّليعة، أو ممّن جاءوا بعده أو تأخروا كثيراً عنه مثل المرقش الأكبر، وبشر بن أبي خازم، والممّزّق العبدي وسلامة بن جندل، وطفيل الغنوي، وزهير بن أبي سلمى، والأعشى»⁽²⁾، كما اقترنت هذه الصيغ بفعل الرؤية بتوظيف الفعل المضارع " ترى " ، الدال على عمق التجربة و استشعارها من طرف الذات

¹/ينظر: المرجع السابق، ص23.

²/حسين عطوان، مقدّمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ط2، دار الجيل بيروت، 1987، ص150.

الشاعرة المحيطة و المدركة لأحداث الرحلة،و قد أشار الدكتور يوسف عليّات إلى دلالة هذه الرؤية فيقول:«الرؤية تكشف عن ذات مثقفة بصيرة بمجريات الحدث ، كما أنها تشخيص أمين للواقع السلبي ، وإعمال عميق للفكر في قضية التحوّل من الحياة / السلم إلى الموت/ الحرب»⁽¹⁾

وعلى أية حال فقد اختلف تصوير هؤلاء الشعراء لمنظر الظعن،وتفنّنوا في وصفه، فمنهم من وصف الإبل وهوادجها وألوانها، و الستائر التي تكللها، ومنهم من عني بوصف الاستعداد للرحيل، ومنهم صوّر الظعن وارتحال الحبيبة...وغيرها.

يقول طفيل الغنوي مصوّرًا منظر الرحيل،وقد رأى حدوج صاحبتة تُجلّلها ثياب موشاة:⁽²⁾

أَشَاقَتَكَ أَظْعَانٌ بَجَفْنٍ يَبْنُبَمِ نَعَمٌ بُكْرًا مِثْلَ الْفَسِيلِ الْمُكَمَّمِ

غَدَوْا فَتَأَمَّلْتُ الْخُدُوجَ فَرَاعَنِي وَقَدْ رَفَعُوا فِي السَّيْرِ إِبْرَاقُ مِعْصَمِ

فَقُلْتُ لِحَرَّاضٍ وَقَدْ كِدْتُ أَزْدَهِي مِنْ الشَّوْقِ فِي إِثْرِ الْخَلِيطِ الْمَيِّمِ

أَلَمْ تَرَ مَا أَبْصَرْتُ أَمْ كُنْتَ سَاهِيًّا فَتَشَجَى بِشَجْوِ الْمُسْتَهَامِ الْمُتَيِّمِ

أمّا قيس بن الخطيم،فيصطدم من مشهد هذا الرحيل الجماعي الحزين ،دون سابق إنذار،فالشاعر ينطلق من مأساة الفراق المبالغته التي أقلقته ،وحرمته من لحظة يكلم فيها

¹ / يوسف عليّات ، جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجاً ، ط01 المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، 2004 ص 122.

² / طفيل الغنوي، الديوان، ط1، تحقيق حسان فلاح أوغلي، دار صادر بيروت 1997 ، ص 99 ، 100.

صاحبه و يودّعها، ولكن الركب لاه عن رغباته و أمنياته وأحلامه، تلك الأمانى المتعلقة
بامرأة طالما حركت مشاعره و عواطفه ، مما جعله يبالغ في وصفها إنها طويلة القامة
شامخة بيضاء الجسم ، عفيفة : يقول: ⁽¹⁾

رَدَّ الْخَلِيطُ الْجَمَالَ فَاَنْصَرَفُوا مَاذَا عَلَيْهِمْ لَوْ أَنَّهُمْ وَقَفُوا

لَوْ وَقَفُوا سَاعَةً نُسَائِلُهُمْ رَيْثَ يُضَحِّي جَمَالَهُ السَّالِفُ

فِيهِمْ لَعُوبُ الْعِشَاءِ آسَةُ الدَّلِّ عَرُوبٌ يَسُووُهَا الْخُلْفُ

شَكُولُ النِّسَاءِ خَلَقَتْهَا قَصْدٌ فَلَا جِبْلَةً وَلَا قَضَفُ

تَعْتَرِقُ الطَّرْفَ وَهِيَ لَاهِيَةٌ كَأَنَّمَا شَفَّ وَجْهَهَا نَرْفُ

وفي نص آخر نجد زهير بن أبي سلمى يصف ظعن جيرانه وأحابيه و ما صاحبه فراقهم من
ألم و حزن وما خلفه هذا الموقف الحزين في نفسه من حسرة يقول: ⁽²⁾

بَانَ الْخَلِيطُ وَلَمْ يَأْوُوا لِمَنْ تَرَكُوا وَرَوْدُوكَ اشْتِيَاقًا أَيَّامًا سَلَكُوا

رَدَّ الْقِيَانُ جَمَالَ الْحَيِّ فَاحْتَمَلُوا إِلَى الظَّهِيرَةِ أَمْرٌ بَيْنَهُمْ لَبِئْ

مَا إِنَّ يَكَادُ يُخْلِيهِمْ لَوَجْهَتِ هَمَّتْ خَالَجُ الْأَمْرِ إِنَّ الْأَمْرَ مُشْتَرِكُ

¹/قيس بن الخطيم، الديوان، تحقيق ناصر الدين الأسد، دار صادر بيروت، 1967، ص 101 إلى 104.

²/زهير بن أبي سلمى ، الديوان، ص 78، 79.

ضَحُوا قَلِيلًا قَفَا كُتْبَانِ أَسْنَمَةٍ وَمِنْهُمْ بِالْقُسُومِيَّاتِ مُعْتَرِكُ

ثُمَّ اسْتَمَرُّوا وَقَالُوا: إِنَّ مَشْرِبَكُمْ مَاءٌ بِشَرْقِيٍّ سَلَمَى فَيَدُ أَوْرَكَكُ

يُغْشَى الْحُدَاةَ بِهِمْ وَعَثَ الْكَثِيبُ كَمَا يُغْشَى السَّفَائِنَ مَوْجَ اللَّجَةِ الْعَرِكُ

إنَّ الحديث عن الطعائن يوحي غالباً بعدم الاستقرار، و الغربة ،والرحيل دائماً فهي «شكل آخر لتجليات اللاوعي الجمعي الجاهلي، فالطعينة لها علاقة بالرحيل الجماعي فضلاً عن علاقتها بالانهدام الحضاري المتمثل بالطلل»⁽¹⁾. أمّا إذا انتقلنا إلى لوحة الطعن في معلقة لبليد بن ربيعة وجدناه يصف طعون الحيّ، وقد نأت تمضي جماعات جماعات والنساء في كامل حسنهنّ، ويصف المرأة الطاعنة مصرّحاً باسمها، فهي الغائبة الوحيدة التي يتذكرها من بين جميع الطاعنين، اسمها «نوّار»، يقول:⁽²⁾

شَاقَتْكَ طَعْنُ الْحَيِّ حِينَ تَحْمَلُوا فَتَكَنَسُوا قُطْنَا تَصِرُ خِيَامُهَا

مِنْ كُلِّ مَخْفُوفٍ يُظَلِّ عَصِيَّهُ زَوْجٌ عَلَيْهِ كِلَّةٌ وَقِرَامُهَا

زُجَلًا كَانَ نِعَاجٌ تُوضَحُ فَوْقَهَا وَظَبَاءٌ وَجَرَةٌ عُطْفًا آرَامُهَا

حُفَزَتْ وَزَايِلُهَا السَّرَابُ كَأَنَّهَا أَجْزَاعُ بَيْشَةٍ أَثْلَهَا وَرُضَامُهَا

بَلْ مَا تَذْكُرُ مِنْ نَوَّارٍ وَقَدْ نَأَتْ وَتَقَطَّعَتْ أَسْبَابُهَا وَرِمَامُهَا

¹/يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، وزارة الثقافة دمشق، 1976، ص:158.
²/لبليد بن ربيعة العامري، الديوان، ط01، اعتنى به: حمدوالمطامس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 2004، ص:108-109.

مُرِيَّةٌ حَلَّتْ بِفَيْدٍ وَجَاوَزَتْ أَهْلَ الْحِجَازِ فَأَيْنَ مِنْكَ مَرَامُهَا

ممّا تقدم ، تبين أنّ موضوعات الطعائن شتّى، فرحيل الأحبة، والتغني بمحاسن الحبيبة، وذكر الهودج كلّها مواضيع دأب الشعراء على التعبير عنها في المقدمة، وهم لشدة تعلقهم بالطعائن راحوا يُشبهونها بالنخيل تارة وبالسفن تارة أخرى، فهم «يتعارفون على فكرة السفن كما يتعارفون على فكرة النخيل»⁽¹⁾، يقول المسيب بن علس مُشبّها الطعائن بالنخيل:⁽²⁾

وَقَدْ أَرَى ظُغْنًا أُخِيْلُهَا تُحْدَى كَأَنَّ زُهَاءَهَا نَخْلٌ

فالإلى جانب السفن ارتبطت الطعائن بفكرة النخيل هذه الشجرة التي لاتقل أهمية عن الظعن، فالنخلة يبجلها العربي على باقي الأشجار الأخرى، لأنّها رمزٌ للحياة والنماء، كذلك الظعن، لأنّ الطاعنين ينتقلون إلى الأماكن التي بها حياة أفضل يقول بشر بن أبي خازم مؤكدا هذه الدلالة:⁽³⁾

كَأَنَّ حُمُولَهُمْ لَمَّا اسْتَقَلُّوا نَخِيلٌ مُحَلَّمٌ فِيهَا أَنْحَاءٌ

أما أوس فيقول:⁽⁴⁾

وَكَمَا ظُغْنُ الْحَيِّ مُدِيرَةٌ نَخْلٌ بِزَارَةٍ حَمْلُهُ السُّعْرُ

¹/مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص66.

²/المسيب بن علس، الديوان، تحقيق عزة حسن، وزارة الثقافة والإرشاد، دت، ص22.

³/بشر بن أبي خازم الأسدي، الديوان، تحقيق عزة حسن، وزارة الثقافة والإرشاد القومي سوريا، دمشق، 1960، ص44.

⁴/أوس بن حجر، الديوان، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، الجامعة الأمريكية، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، 1980، ص22.

أما عن علاقة الطعائن بالسفن فإن الشعراء «يتفقون على الربط بين الهودج على الناقة، وقد سارت في الطريق، وفكرة السفن تمضي في الماء»⁽¹⁾ ، يقول طرفة بن العبد:⁽²⁾

كَأَنَّ حُدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ غُدُوَّةً خَلَايَا سَفِينٍ بِالنَّوَصِفِ مِنْ دَدٍ

عَدُولِيَّةٌ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَامِنٍ يَجُورُ بِهَا الْمَلَأُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي

ويقول المثقب العبدى:⁽³⁾

وَهُنَّ كَذَلِكَ حِينَ قَطَعْنَ فَلَجًا كَأَنَّ حُدُوجَهُنَّ عَلَى سَفِينٍ

إنَّ الملاحظ على كُلِّ هؤلاء الشعراء أنهم يتفقون في ربط الطعائن بالسفن، فهناك علاقة بين حركة الإبل التي تحمل الهودج وحركة السفن في البحر، ومادامت فكرة الطعائن توحى بعدم الاستقرار فإنَّ «فكرة السفينة لا تنقل أهمية عن الطعائن، وربما يصحّ لنا أن نقول إن تخيل الطعائن في سفن ضرب من الرؤى الجماعية التي تدلّ على مخاوف الجماعة وآمالها حين تُفكر في الانتقال من طورٍ إلى آخر في الحياة»⁽⁴⁾

ب- رحلة الشاعر الفردية: (رحلة الناقة):

¹/مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم ، ص66.

²/طرفة بن العبد، الديوان، ص:26.

³/ المثقب العبدى، الديوان، ص :148.

⁴/مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص69.

تكون رحلة الشاعر الفردية-غالبا- إلى الممدوح، فبعد أن يترك الشاعر الطفل، وقد أشبعه وقوفاً، وترك النسيب بعد أن تحدّى الحبيبة و الهاجرة ،يبدأ صراعه مع الواقع من خلال لوحة الرحلة، وبطلة هذه الرحلة هي الناقة «ملاذ القوة الغريبة»⁽¹⁾، فما دور الناقة؟ وما مكانتها عند الشعراء؟ ولماذا الناقة؟

شغلت الناقة مكانة عظيمة عند العرب من حيث كونها وسيلة لتلبية ضرورات الحياة، يقول عز وجل ﴿وَالْأَنْعَامَ خَلَقَهَا لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَافِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ، وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ، وَتَحْمِلُ أَثْقَالَكُمْ، إِلَىٰ بَلَدٍ لَّمْ تَكُونُوا بِالْغِيَةِ إِلَّا بِشَقِّ الْأَنْفُسِ، إِنَّ رَبَّكُمْ لَرُؤُوفٌ رَّحِيمٌ﴾⁽²⁾. فهي الرفيق الذي لا يمل ولا يشكو ولا يضجر، وهي في كل ذلك ملهمة الصبر للإنسان البدوي في الصحراء الموحشة، تجوب به الصحاري الواسعة والمسافات الشاسعة، والأماكن النائية، فلا غرابة أن تحتل الناقة المكانة المرموقة في نفوس العرب الصحراويين.

ونظراً لما تتمتع به من مقومات كملاءمة جسمها وتأقلمه مع مواصفات الصحراء وبيئتها، فقد تحملت معه أعباء السفر، ومشاق الصحراء، بأطرافها الممتدة المتشعبة ورمالها المتحركة، وحرّها الشديد، وما يكتنفها من أسباب العناء والهلاك في كل الأوقات، دون شكوى رغم ما تعانيه من المشقة والإعياء، يصفها الدكتور: "سعد العريفي" فيقول: «فراكبها مازال

¹/المرجع نفسه، ص98.

²/ سورة النمل : 05 ، 07 .

منتصباً على ظهرها، وهي تحته تُقاسي أشد التعب والجهد، وقد حفي خفّها، ودمي منسمها، وجفّ حلقها، وفني سنامها دون أن يدفعها كل هذا التهدّم إلى رمي الشاعر عن ظهرها أو البروك معاندة له عن مواصلة الرّحيل»⁽¹⁾. وقد جذب شكل النّاقة المتكامل المنسجم مع بيئة الصحراء عقول الشعراء وقلوبهم، فعبروا بصدق عن ذلك الحب الذي يُكنّه العربي لهذه النّاقة، فكان الشاعر في وصفه محبّاً لها، مولعاً بها، ينعّتها بكل الخصال التي تحمل دلالات القدرة على التحمل، فهي أثناء الرحلة «صبورة، نشيطة تقطع الفيافي وتجوب الفلوات في حرّ الهاجرة وقرّ الشتاء، وتصل الليل بالنهار من غير ضجر أو كلل، أمّا بعد الرحلة فصوّرها نحيلة هزيلة، ضامرة تشكو لصاحبها الكلال والحفا»⁽²⁾.

سعى الشاعر إلى تصوير ناقته من خلال التقاطه لكل صفات القوة و الصلابة والقدرة على التحمل، وكأنه يتحدث عن ذاته، فالنّاقة القوية التي تتبدّى في الرحلة هي إرادة الشاعر في عنفوانها وقد تضامنت في درب الحياة.

تقطع النّاقة البيد والفيافي، تسلك فيها طُرُقاً وعرة، لذلك فهي تشتكى من طول الرحلة وسأم المسير وشدة الفتور والإعياء لكنها «تناضل من أجل تحقيق رغبتها الممكنة عن طريق رحلة العمل / الخلاص مندفعة بإرادة صلبة، حشدت لها الذات كل معاني القوة، وهذا النضال إلى

¹/سعد العريفي، نسيج القصيدة الجاهلية، ط1، مؤسسة الانتشار العربي لبنان، 2011، ص43، 44.

²/حنّا نصر الحتي، النّاقة في الشعر الجاهلي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2007، ص41.

الهدف لا يتحقق إلا من خلال الصّراع»⁽¹⁾ - الصراع الأبدي بين الذات و معادلاتها - والتي تختار عادة الناقة - النموذج الخارق- لمواجهة قوى الموت ، و البلوغ بها عالم الخلاص ، لذلك تختار الذات الناقة المؤهلة القوية و القدرة على تصديّ متاهات هول الزمن.

لقد وقف الشاعر أمام راحلته موقف المعجب المقدّر لها، فظهرت براعته و قدرته على التصوير المؤثر الموحى، فمنحها من شعره غير قليل من الثناء المسبوق بالوصف لتفاصيلها الدقيقة المتشعبة و أجزائها المختلفة ، فقد ذكرت الراحلة بأوصاف دلالية جمالية ، واحتلت موقعا مهما في خريطة القصيدة الجاهلية ،وليس غريباً أن يكون هذا الوصف وهذا الشمول، فلطالما كانت هذه الناقة وسيلة مهمة من وسائل الشاعر لمداخلة الهم ومضاضته، وهي بمثابة العلاج النّاجح لأشدّ آلام النفس حرقاً ومعاناة، كما كانت كذلك وسيلة للحاق بالأحبة، ووسيلة للتغلب على الهموم ،وقد وجدناها تحتل في نفوس الشعراء الرتبة الثانية بعد الحبيبة، فكأنّها معادل موضوعي للمرأة ، فهي الحبيبة الثانية التي يسلو بها الشاعر حبيبته الأولى - إذا هجرته أو حمله حبها هموما لا يطيقها - ،إن لم تفقها في بعض الأحيان،وقد يتحدّى الشاعر حبيبته الهاجرة، فيلجأ إلى الثّأر منها رغبة في نسيانها، فيعتمد إلى صرم حبال تلك المودة بركوب ناقته والتي يصفها بالقوة والجسارة لأنّها ملجؤه الأمين الحصين .

¹ إبراهيم خنداري جمعة، " رحلة الخلاص من النزوع إلى الفعل " ، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة الموصل، العدد 08، ص 19.

يصف طرفة بن العبد ناقتة في مقام تسليية الهم، فيقول: ⁽¹⁾

وَإِنِّي لَأُمْضِي الهمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ بِعَوْجَاءِ مِرْقَالٍ تَرُوحُ وَتَغْتَدِي

ويقول كذلك امرؤ القيس: ⁽²⁾

فَدَعُ ذَا وَسَلِّ الهمَّ عَنْكَ بِحَسْرَةٍ ذَمُولٍ إِذَا صَامَ النَّهَارُ وَهَجَّرَا

وفي المعنى نفسه يقول النابغة: ⁽³⁾

فَسَلَّيْتُ مَا عِنْدِي بِرَوْحَةٍ عَرِمَسٍ تَخُبُّ بِرَحْلِي تَارَةً وَتُنَاقِلُ

ويصفها الأعشى بقوله: ⁽⁴⁾

فَدَعَهَا وَسَلِّ الهمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ تَزِيدُ فِي فَضْلِ الزَّمَامِ وَتَعْتَلِي

أما النابغة الذبياني، فكانت الناقة وسيلته للحاق بالأحبة، وقطع الفلوات يقول: ⁽⁵⁾

فَلَأَيًّا بَعْدَ لَأَيِّ الْحَقَّتَنِي بِأُولَى الظَّغْنِ ذَغَبَةً أُمُونِ

زُفُوفِ الرَّحْلِ طَامِحَةً يَدَاهَا إِذَا اتَّقَدَ الصَّحَاصِحُ وَالصُّحُونِ

ويقول الأعشى: ⁽¹⁾

¹/طرفة بن العبد، الديوان ، ص 27.

²/امرؤ القيس، الديوان، ص 95.

³/النابغة الذبياني ، الديوان، ص 87.

⁴/الأعشى ، الديوان ، ص 355.

⁵/النابغة الذبياني، الديوان، ص 122.

وَفَلَاةٍ كَأَنَّهَا ظَهَرُ تَرْسٍ قَدْ تَجَوَّزَتْهَا بِحَرْفٍ لُغُوبٍ

عَرِمَسٍ بَازِلٍ تَخِيلُ بِالرَّدْفِ عَسُوفٍ مِثْلَ الْهَجَانِ السَّيُوبِ

كما تساءل " علقمة " عن مقدور ناقتة ، و هل تستطيع أن تلحقه بالظعينة التي رحلت بقلبه؟

يقول: (2)

هَلْ تُلْحِقَتِي بِأُولَى الْقَوْمِ إِذْ شَحَطُوا جُلْدِيَهُ كَأَتَانِ الضَّحْلِ عُلُومُ

أما لبيد بن ربيعة فإنه عمد إلى صرم حبال تلك المودّة مع حبيبته و هجرها بامتطاء

ناقته رغبة في النسيان و تحدياً للحبيبة التي فارقتة و هجرته، يقول : (3)

صَرَمْتُ حِبَالَهَا وَ صَدَدْتُ عَنْهَا بِنَاجِيَةٍ تَجُلُّ عَنِ الْكَلَالِ

عَذَابِرَةً تَقْمَصُ بِالرَّدَافِ تَخَوَّنَهَا نُزُولِي وَ ارْتَحَالِي

كما لجأ لبيد بن ربيعة إلى ناقتة لما أحسّ بالملل وهو واقف يتأمل أطلال منازل حبيبته ،

لينسحب من مواطن الأحزان و الآلام ، يقول : (4)

فَصَدَدْتُ عَنْ أَطْلَالِهِنَّ بِجَسْرَةِ عَيْرَانَةٍ كَالْعَقْرِ ذِي الْبُنْيَانِ

فَقَدَرْتُ لِلْوَرْدِ الْمُغْلَسِ عُذُوَّةً فَوَرَدْتُ قَبْلَ تَبَيُّنِ الْأَلْوَانِ

¹/الأعشى، الديوان، ص333.

²/ علقمة الفحل ، الديوان ، تحقيق لطفي الصقال و رية الخطيب ، ط01، دار الكتاب العربي ، حلب ، 1969، ص 57.

³/لبيد بن ربيعة ، الديوان ، ص 67 .

⁴/المصدر السابق، ص 133.

كان الشاعر الجاهلي دقيقاً في أدائه الفني، «فناناً في توظيف علامة الناقة بكل ما تحمله من دلالات للتعبير عن الإرادة والعزيمة»⁽¹⁾ وأحياناً يدفع بالشعراء الجاهليين وازع بيئي، يهيئ لهم فرصة المزاوجة بين الناقة رفيقة الشاعر في الصحراء، وصور الوحوش الثلاثة (الثور والحمار والنعامة) التي تُعد أضخم حيوانات الصحراء وأسرعها جرياً، وقد اتخذت الرحلة من تشبيه الناقة بهذه الحيوانات رمزاً للصراع من أجل البقاء، وأصبح تشبيه الناقة مجرد جسرٍ فني يرمز إلى قصة صراع له قيمة تختلف باختلاف نفسية الشاعر في توظيف هذا الحدث، وهذا الصراع، يُعبر عن مشاعر الخوف والقلق المحتدمة في نفس الشاعر نحو المستقبل المجهول. ولقد وجد الشاعر الجاهلي في حديثه عن الناقة في مشهد الرحلة متعة ولذة فنية كونها جزءاً أصيلاً من تجربته الشعرية، ووسيلة لتفريغ همومه، فإذا كانت المقدمة لم تستطع استيعاب مشاعره المتأججة، فإن الرحلة تُعد منفذاً ثانياً لإفراغ انفعالاته وما يُعانيه من احتقان داخلي.

¹/ محمد بلوحي، آليات النقد العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، بحث في تجليات القراءة السياقية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2004، ص 168.

الفصل الثاني: سيميائية الطّعائن.

- 1- البنية العميقة في طعينة امرئ القيس.
- 2- البنية العميقة في طعينة زهير بن أبي سلمى.
- 3- البنية العميقة في طعينة أوس بن حجر.
- 4- البنية العميقة في طعينة الأعشى.
- 5- البنية العميقة في طعينة طرفة بن العبد.
- 6- البنية العميقة في طعينة المثقب العبدى.

الفصل الثاني: سيمائية الطعائن.

تمهيد:

إذا تتبّعنا أشعار شعراء الجاهلية، منذ مرحلة التأسيس ، أمثال: امرئ القيس و علقمة، وصولاً إلى أواخرهم من المخضرمين كلبيد بن ربيعة و زهير بن أبي سلمى... و غيرهم نجد أنّهم صوّروا الرّحلة في قصائدهم بنوعيتها : رحلة الطعائن و رحلة الشاعر على ناقته. وكانت بمثابة تقليد فني، ثابت في القصيدة الجاهلية ،حرص هؤلاء الشعراء على تجسيده في قصائدهم ، لكن هذا التقليد الشعري لم يكن فقير الدلالة أو شحيح المضامين ، إنما كان يعبر عن مقاصد و حاجات أساسية وجوهرية في نفوس الشعراء .

و قد سلك الشعراء نهجا متشابهاً تقريباً في وصف الطعائن و تصويرها ، و أنّ الاختلاف فقط في موقع هذه الرّحلة داخل نصوصهم، فقد تكون مكّمة للافتتاح الطللي، لتعبر عن مقاصد و حاجات جوهرية في نفوس الشعراء ، و قد تتلو المقدمة الغزلية ، لتشابه اللحظات و المشاعر التي يعيشها الشاعر في المقدمتين معا : (كالصبر و التجلّد ، البكاء، التذكّر، الذكريات الجميلة الزّاهية ...) .

هكذا تناول الشعراء الجاهليون رحلة الطعائن ، و أطالوا وقوفهم عندها ، و قد اخترت في دراستي شعراء أمثال: امرئ القيس، زهير بن أبي سلمى، أوس بن حجر ، الأعشى ، طرفة بن العبد ، والمتقّب العبدى ، باعتبارهم نموذجاً متميزاً في نص الطعينة ، حيث صوّروا رحيل

الأحبة بأسلوب الوصف و السرد ، فعبروا عن معاناتهم النفسية و العاطفية . و لعل من بين مبررات اختياري لهؤلاء الشعراء ما يلي :

- عادة تأتي رحلة الطعن مكملة للافتتاح الطللي ، لكن هؤلاء الشعراء-النماذج محلّ

الدراسة - أعطوا أولوية و أهمية كبيرة لها مقارنة بالمقدمة الطللية ، فكانت مقدمة

مهمة بالنسبة لهم ، لدرجة تبدو و كأنها في شكل قصيدة مستقلة .

- أنّ قصص الطعائن عندهم مكتملة العناصر القصصية ، مقارنة بشعراء آخرين إذ

كانت رحلة الطعائن عبارة عن التفاتات قصصية قصيرة جدًا ، و هي في كلّ ذلك

محدودة الصور و الأحداث .

- أخذت رحلة الطعائن عند هؤلاء الشعراء شكلا متميّا، يُخالف بنيتها عند شعراء

آخرين ، بحيث اهتموا بتصوير الهواج و الثياب التي تكلّها ووصفوها بدقّة ، كذلك

اللّحاق بالطعائن، الصيغ التّساولية التقليدية ، فهم تقريبا ألّموا بكل مقومات رحلة

الطّعائن .

و لقد استثمرتُ منهج "غريماس" في تحليل هذه النصوص، بالوقوف على البنية العميقة لكل

نص من هذه النّصوص .هذا المنهج - بالرّغم من أنّه من النظريات الوافدة - إلا أنّ بعض

إجراءاته تثبت نجاعتها إذ تطبق على النصوص القديمة بما في ذلك النص الذي بين أيدينا

" نص الطعائن " .

1- البنية العميقة ، (la structure profonde) في طعينة امرئ القيس :

تعدّ لوحة الطعائن من المقدمات التي أجاد الشعراء في استحضار صوّرها، و حاولوا استيعاب وتطويع هذه اللوحة الرمزية كحالة من التنافس فيما بينهم ، أو اتخاذها تقليداً إبداعياً ، خاصة في سردها و بنائها ، و لعل الدافع الذي حذا بهؤلاء الشعراء إلى التعبير عن مشاهد الطعائن هو الواقع المألوف في حياة البدو التي كان يحياها الجاهلي في أعماق جزيرة العرب و الموسومة بالحل و الترحال، بحثاً عن مواطن النماء و الخصب ، والتي تكرّس مبدأ الصراع من أجل البقاء ناهيك عن صراع الإنسان الدائم مع البيئة الصحراوية التي تعكس صورة الخراب والموت، وعليه أن يتفاعل ويصارع من أجل إثبات حق الاستمرار و البقاء.

يعدّ وصف الطعن بالنسبة للشعراء الجاهليين مقدّمة لموضوع الغزل و رحلة الطعائن هي مفصل انفتح أفقه «لقصص توارثها الشعراء و تعارفوا على أطرها العامة حتّى لم يعد بوسعهم أن يغيروا شيئاً أو أن يتركوا بصمات خاصة إلاّ على تفاصيلها الداخلية»⁽¹⁾. والواقع أن ثمة قصائد كثيرة في ديوان امرئ القيس حفلت بمشاهد الطعن ، كجزء مكمل للوقفة الطللية التي تتضمن استذكّاراً لمشاعر عاطفية رقيقة ومن تلك النماذج قوله:⁽²⁾

1/ محمود عبد الله الجادر ، دراسات نقدية في الأدب العربي ، منشورات الجامعة بغداد، 1990 ، ص 82 ، 83 .

-السؤالك: الإبل تسلك فجاج الأرض، - النّقب: الطريق في الجبل. -شععب: ماء باليمامة لبني قشير.

- العقمة: ضرب من الوشي.- الجرمة: ما صرم من النخل وألقي في الأرض- المحصّب: المكان الذي ترمى فيه الجمار في منى.

2/ امرؤ القيس ، الديوان ، ص 74 ، 75.

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ طَعَائِنِ سَوَالِكَ نَقْباً بَيْنَ حَزْمِشَعْبَعِبِ
 عَلَوْنَ بِأَنْطَاكِيَّةٍ فَوْقَ عَقْمَةٍ كَجَرْمَةٍ نَخْلٍ أَوْ كَجَنَّةٍ يَثْرِبِ
 وَلِلَّهِ عَيْنًا مَنْ رَأَى مِنْ تَفَرُّقِ أَشَتْ وَ أَنْأَى مِنْ فِرَاقِ الْمُحَصَّبِ
 فَرِيقَانِ : مِنْهُمْ جَارِعٌ بَطْنِ نَخْلَةٍ وَآخِرُ مِنْهُمْ قَاطِعٌ نَجْدَ كَبْكَبِ
 فَعَيْنَاكَ غَرْبًا جَدُولَ فِي مَفَاضَةٍ كَمَرِّ الْخَلِيجِ فِي صَفِيحِ مُصَوَّبِ

إنَّ رحيل الطعن، يتَّخذ مكانة في قصيدة أمريء القيس ، ليشكل مفصلاً أساسياً فيها ، فهو في هذا المقطع يشرك رفيقه - وإن كان الخطاب قد يحمل على المجاز - في تأمل هذا المشهد الحزين الذي لا يجد الشاعر إزاءه إلا أن يسرد أحداثه بلغة مركزة ، تحاول الموازنة بين ثنائيتي " الرحيل " من جهة و تصاعد " مشاعر الحزن و الفراق " من جهة أخرى ، وهذا الرحيل ينجم عنه ملفوظ حالة (énonces états)⁽¹⁾، يتسم بالكآبة و المعاناة التي لم يعد سببها الافتقار إلى امتلاك الموضوع القيمي ، إنما الافتقار إلى الرحلة نفسها كقيمة اجتماعية ، إذ تحولت إلى موضوع بديل ، فانفصال الذات - الشاعر - عن الطعائن والتي عادة تحمل محبوبته ولّد انفعالا نفسيا له ، و داهمه شعور بالمرارة والغربة والانكسار. وبالتالي غياب

^{1/} ملفوظات الحالة : هي نوع من الملفوظات السردية تنتج عن ذات حالة (sujet état) ، و تتطور من خلال التحولات الحاصلة للذوات ، ينظر : رشيد بن مالك ، مقدمة في السيميائية السردية ، دار القصة ، الجزائر ، 2000 ، ص 103 . و ملفوظ الحالة كما عرفه محمد القاضي و آخرون ، أحد مكوني الملفوظ السردية و هو يتحدد من خلال العلاقة الرابطة بين ذات و موضوع ، إن الذات و الموضوع دوران أو فكرتان تحددان وضعين مترابطين لا وجود لأحدهما دون الآخر ، فالذات لا يمكن أن تكون إلا بموضوع يتصل بها و من خلاله تتحدد و ثمة ضربان من ملفوظ الحالة أي ضربان من ضروب العلاقة بين الذات و الموضوع : أولهما : ملفوظ الحالة الاتصالي conjonctif ، وتكون العلاقة فيه بين الذات والموضوع علاقة اتصال ، و الثاني ملفوظ الحالة الانفصالي disjonctif و تكون العلاقة فيه بين الذات و الموضوع علاقة انفصال ، ينظر : محمد القاضي و آخرون ، معجم السرديات ، ط01 ، دار محمد علي للنشر تونس ، 2010 ، ص 420 .

المحبوبة أحال كل شيء إلى ضده ، و لم يبق لهذه الذات - الشاعر - سوى ممارسة فعل التبصّر و التأمل " تبصّر خليلي " بمشاركة ذوات أخرى ، تسهم في تقريب الخلاص عبر خاصية (الرؤية) حتى لا يترك زمن الرحيل و الغربة يتغلغل في أحشائه ، متحديا الزمن ومعوّقاته.

و يمكن أن نرصد حركية مشهد الطعائن عند امرئ القيس ، من خلال استثمار نموذج " غريماس " الكاشف للتمفصلات السردية ، بتتبّع حالة الفاعلين ، و إنجازاتهم، و قبل كل ذلك يجدر بنا شرح هذه الرموز التي سنعتمد عليها طيلة هذه الدراسة .

ف-الفاعل (الشاعر)

م1- موضوع القيمة (الرحيل ، المرأة)

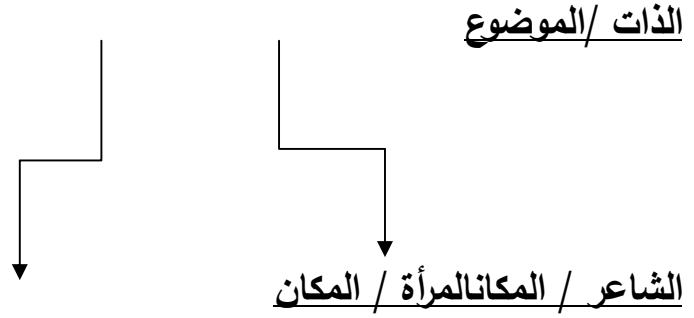
n- علاقة وصلة

U- علاقة فصل

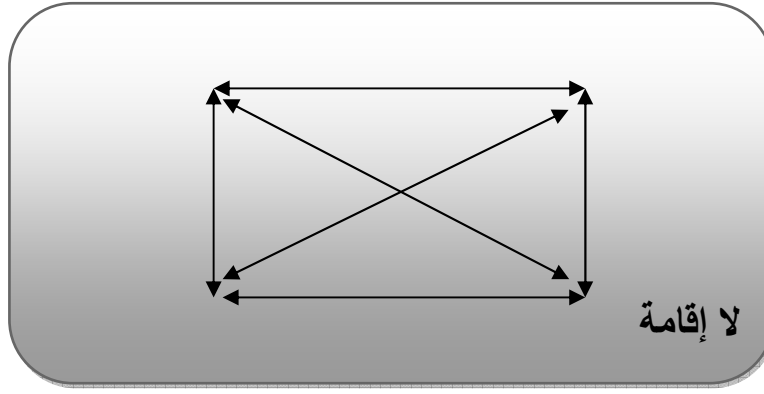
وقد تحققت علاقة الفصل وفق مايلي :

فم1 ————— فم1

يُحصل الانفصال بين الذات / الشاعر و الموضوع / المرأة ، والسبب في ذلك ، انتماء المرأة إلى الطعائن المرتحلة ، في حين ينتمي الشاعر إلى القبيلة المستقرة ، وبهذا تحتم على المرأة مرافقة الجماعة المرتحلة، في حين يلتزم الشاعر المكوث بالموطن الأول (المرتبّع):



إنّ الذات (الشاعر) مفصولة عن موضوعها (الحبيبة) وهي تسعى جاهدة للاتصال بالموضوع ، وقبل ذلك رسم الشاعر المعالم الأساسية لشخصية (المرتجل) فوصف هودج النساء بدقة ، وحاول أن يحدد معالم الطريق الذي سلكه الطعن بتدرج يعكس تنامي الحدث الخارجي من جهة و أثره النفسي من جهة أخرى ، ليظهر الفراق كخاتمة لحدث الرحيل . ولا يكتفي الشاعر بذلك ، بل يعود ليحدد معالم البعد المكاني لحدث الرحيل ، جاعلا من (بطنخلة) و (جبل ككب) مسارين منفصلين لجمع قد تشتت أفرادهم إلى فريقين لا يلتقيان ، على خلاف ما هو شائع ، حيث تقصد الطعائن عادة مكانا واحدا . يحاول الشاعر أن يتصدى لهذا الهجر و يرى أن الحل يكمن في الإقامة ليحقق الوصال المفقود و يرسّخه وبالتالي يمكن أن نمثل البنية العميقة من خلال المربع السيميائي الذي يساعد على تصور وأيقنة الكثير من الثنائيات السردية في هذا النص من خلال ثنائيتي (الإقامة / الرحيل) .



الإقامة تضاد الرحيل

تناقض

لارحيل ما تحت التضاد لا إقامة

إنّ الدلالة لا تستتبّط إلاّ من خلال الاختلاف و التقابل ، و هنا و بناءً على هذه الثنائيات تتشكل البنية الدلالية ، حيث تترجم هذه الثنائيات الصّراع النفسي الذي يعيشه الشّاعر في انفعاله المضطرب ، جرّاء ما أحدثه رحيل الأحبة من أسى و حزن ، و هو الآن يستتطق أعماق ذاته المشحونة بعذابات الواقع الأليم- و هذه عادة الشعراء المتيمّين الذين يبالغون في وصف ويلات الحب و مآسيه و همومه- ، ويعتقد أنّالحلّ يكمنُ في الإقامة و لا رحيل و كأنّ تجربته القاسية تريد أن تغيّر الواقع المحتم على المرتحلين - الطعائن - فنبات الطعائن يمثل الحياة بالنسبة للشاعر (الرغبة في العيش) و رحلة الطعائن تمثل الموت بالنسبة له(الرغبة في الانتهاء) . ثمّ إنّ الأسباب الحقيقية التي دفعت بالقبيلة إلى الترحال هي البيئة الصحراوية المجدبة التي تفرض الرحلة الدائمة أو بعبارة أخرى الحركة و التحول الدائم و الصراع من أجل مصادر الحياة ، فمن دون ترحال لا يكون هناك هدف للحياة إلاّ الموتفلطالما كانت الرحلة« محطة وجودية من المحطات التي تدور حول إشكال الصراع بين الحياة والموت »⁽¹⁾.

¹ / غيثاء قادرة ، "الثنائيات الضدية و أبعادها في نصوص من المعلقات" ،مجلة دراسات في اللغة العربية و آدابها ، جامعة تشرين ، اللاذقية سوريا العدد العاشر 10، 2012، ص: 36.

ومع مشهد رحيل الطعان دائما ، يستعيد الشاعر " امرؤ القيس " مشهد ارتحال الطعن في قصيدة أخرى ، يقول فيها :⁽¹⁾

سَمَّاكَ شَوْقٌ بَعْدَمَا كَانَ أَقْصَرَا وَحَلَّتْ سُلَيْمَى بِطَنْقَوْ فَعَرَعَرَا
كِنَانِيَّةٌ بَانَتْ وَفِي الصَّدْرِ وَدُّهَا مُجَاوِرَةٌ غَسَّانَ وَ الْحَيِّ يَعْمُرَا
بِعَيْنَيَّ ظَعْنُ الْحَيِّ لَمَّا تَحَمَّلُوا لَدَى جَانِبِ الْأَفْلَاجِ مِنْ جَنْبَتَيْمُرَا
فَشَبَّهَتْهُمْ فِي الْآلِ لَمَّا تَكَمَّشُوا حَدَائِقَ دُومٍ أَوْ سَفِينًا مُقَيَّرَا
أَوْ الْمَكْرَعَاتِ مِنْ نَخِيلِ ابْنِ يَامِنٍ دُوَيْنَ الصَّفَا اللَّائِي يَلِينَا الْمُشَقَّرَا
سَوَامِقَ جَبَّارٍ أَثِيثَ فُرُوعِهِوَعَالِينَ قِنُونًا مِنَ الْبُسْرِ أَحْمَرَا
حَمَتُهُ بَنُو الرَّبْدَاءِ مِنْ آلِ يَامِنٍ بِأَسْيَافِهِمْ حَتَّى أَقَرَّ وَأَوْقَرَا
وَأَرْضَى بَنِي الرَّبْدَاءِ وَ اعْتَمَ زَهْرُهُ وَأَكْمَامُهُ حَتَّى إِذَا مَا تَهْصَرَا

= - أقصر : ترك ، - قو و عرعرأ : موضعان - الطعن : الهوداج تحمل النساء و الطعن : الرحيل - الأفلاج - ج- فلج والفلج اسم موضع ، - السفين المقيبر: المطلي بالقار -المكرعات : النابتات في الماء ، -الصفاء و المشقَر : موضعان - سوامق : عاليات
-الأثيث : الملتف بعضه على بعض - البسر : ما أحمر من التمر - أقر : استقر - أوقر : كثر حملة ، - تهصر: تهدل - جيلان : عمال كسرى-، -القطاع : وقت انصرام النخل ، - الدمى : ج دمية : وهي الصورة من رخام أو خشب ، - المربرد:- البيدر - الساجوم : واد بجزيرة العرب - غرائر : غوافل لا تجربة لهن ، - الكن : ما يصونهن - الشذر : اللؤلؤ - مفقر: مثقوب ، - حقة : وعاء الطيب
-الأذفر: الذي سطعت رائحته.

¹ / امرؤ القيس الديوان ص : 93،94،95 .

أَطَافَتْ بِهِ جِيلَانُ عِنْدَ قِطَاعِهِ تَرَدَّدُ فِيهِ الْعَيْنُ حَتَّى تَحْيَرًا
كَأَنَّ دُمَى شَفَعٍ عَلَى ظَهْرِ مَرَمَرٍ كَسَا مَرِيدَ السَّاجُومِ وَشَيْئًا مُصَوَّرًا
غَرَائِرُ فِي كَنٍّ وَ صَوْنٍ وَ نِعْمَةٍ يُحَلِّينَ يَاقُوتًا وَ شَذْرًا مُفَقَّرًا
وَرِيحٌ سَنَا فِي حُقِّهِ حَمِيرٍ يَتَخَصُّ بِمَفْرُوكٍ مِنَ الْمِسْكِ أَذْفَرًا
وَبَانًا وَ أُلُويًا مِنَ الْهِنْدِ ذَاكِيًا وَرُنْدًا وَ لُبْنَى وَ الْكِبَاءِ الْمُقْتَرًا
غَلَقَنَ بِرَهْنٍ مِنْ حَبِيبٍ بِهِ ادَّعَتْ سُلَيْمَى ، فَأَمْسَى حَبْلُهَا قَدْ تَبَتَّرًا
وَكَانَ لَهَا فِي سَالِفِ الدَّهْرِ خُلَّةٌ يُسَارِقُ بِالطَّرْفِ الْخَبَاءَ الْمُسْتَرَّا
إِذَا نَالَ مِنْهَا نَظْرَةً رِيحَ قَلْبِهِ كَمَا ذَعَرَتْ كَأْسُ الصَّبُوحِ الْمُخَمَّرَا
نَزِيفٌ إِذَا قَامَتْ لَوَجْهِ تَمَائِلٍ تَتْرَاشِي الْفُؤَادِ الرَّخْصَ أَلَّا تَخْتَرَّا
أَسْمَاءُ أَمْسَى وَدُهَا قَدْ تَغَيَّرَا سَنُبْدِلُ إِنْ أَبْدَلْتَ بِالْوَدَّاءِ آخَرَا
تَذَكَّرْتُ أَهْلِي الصَّالِحِينَ وَ قَدْ أَتَتْنِي خُمْلَى خُوصِ الرِّكَابِ وَ أَوْجَرَا
فَلَمَّا بَدَتْ حُورَانُ فِي الْآلِ دُونَهَا نَظَرْتُ فَلَمْ تَنْظُرْ بِعَيْنِكَ مَنْظَرَا
تَقَطَّعَ أَسْبَابُ اللَّبَانَةِ وَ الْهَوَى عَشِيَّةَ جَاوَزْنَا حِمَاةً وَ شَيْئَرَا
بَسِيرٍ يَضُجُّ الْعُودُ مِنْهُ يَمْنُئُهُ أَخُو الْجَهْدِ لَا يُلَوِي عَلَى مَنْ تَعَذَّرَا

وَلَمْ يُنْسِنِي مَا قَدْ لَقِيتُ ظَعَائِنًا وَخَمَلًا لَهَا كَالْقَهْرِ يَوْمًا مُخَدَّرًا

رحلة الطعائن في هذه القصيدة هي سعي لطلب الخصب ، يمتدّ مشهد الرحلة عبر ثلاثة وعشرين بيتا ، حيث يصوّر الشاعر استقرار القبيلة إذ حطت رحالها عند جانب الأفلاج - أي الأنهار - و قد استعرض مجموعة من الأماكن الطبوغرافية التي اجتازتها الطعائن على طول الرحلة و هي " قوّ و عرعر و تيمّر " و تمتاز هذه الأماكن بخصوصيتها. ويخصّ الشاعر المرأة المحبوبة من سائر النساء إنّها " سليمي " الكنانيّة ، التي بانّت وانقطعت ، و هو الآن يصرّح بوّدها و شوقه ووصاله و لقائه بها ، و شدّة إحساسه بافتقاد حضورها ، عبر مؤشرات إسمية و فعلية فمثلا : (حلّت، كنانية، بانّت ودّها...) مستلهما لغة الحب العذري الذي يجمعه بسليمي و لغة الشّوق والحنين التي تترجم مشاعره وأحاسيسه من خلال التجربة التي يعيشها ، و يكتوي بلهيبها.مظاهر كثيرة عبر عنها الشاعر: عشق طاهر ، إفراط في الحب ، انفجار نفسي ، رغبة متأججة في الوصال ... وغيرها

و في إطار التّصوّر السيميائي ، هناك برنامج سردي محقق ، قائم بين الذات والموضوع ومن المؤكد أنّ النص قد رسم لنا و حدد وضعيّة الذات في هذا الخطاب و كيف تسعى جاهدة للحصول على موضوع القيمة :

الذات الفاعلة هنا هي : الطعائن ، الموضوع : المورد المائي (المكان) .

حقّقت الذات اتصالها بالموضوع ، و هوّ انجاز إيجابي ،أفضى إلى نجاح البرنامج السردي ، فالطعائن صرّنَ في حالة اتصال بالفضاء الجغرافي الخصب أو لنقل حقّقت الاتصال بالموارد المائي (الأفلاج و تيمّر) ، يبدو أنّ هذا الفضاء من الوجهة السيميائية مشحون بدلالات و قيم ترتبط بحياة الطعائن ، ففيه تنتظم حياتهم و تستقرّ و تحافظ على تماسكها و توازنها وتعايشها ، وهذا ما نتبيّنه في التعبير الرمزي الآتي: **ذف n م1 أي :** (الذات الفاعلة في حالة اتصال بموضوع القيمة).

وقد اتّضح اهتمام الشاعر بجزئية (المكان) باعتباره أحد معالم الصورة التي يريد نقلها، إذ وظّفه توظيفاً متميّزاً فهناك الكثير من المواقع التي استعرضها كما يبدو في مقدمته وبعضها كان يمثل محطات متتابعة في مسيرة الرحل التي يصوّرها الشاعر منزاويتين متلازمتين : الأولى خارجية ، يظهر فيها تنامي الحدث و اتصال مسيرته خطوة فخطوة ، والأخرى نفسية يتجسد فيها المكان ككيان فاعل يمكننا أن نتلمّس حضوره و استمراريته في نفس الشاعر و يتصاعد عبرها أنين الذات المبدعة .

و يقتصر وصف امرئ القيس لتنوعات المكان في مسيرة الرحل الطاعن على الملامح الخارجية لمحطاته كمكان طبيعي ، وهي أماكن تؤكّد الخصب و تدلّ على البقاء و الديمومة وبالتالي انتصار الحياة و سيادة الاستقرار، وهذا الاهتمام بالمكان لا يوازيه شمولية و حضوراً إلا اهتمام الشاعر بالشخصيات المحورية لقصة الظعن طبعها بلغة الحسن و الجمال فهنّ النساء اللّواتي وصفهن بقلة التجربة ،-العرائر العوافل عن الدهر وغير المجربات لأموه- كما

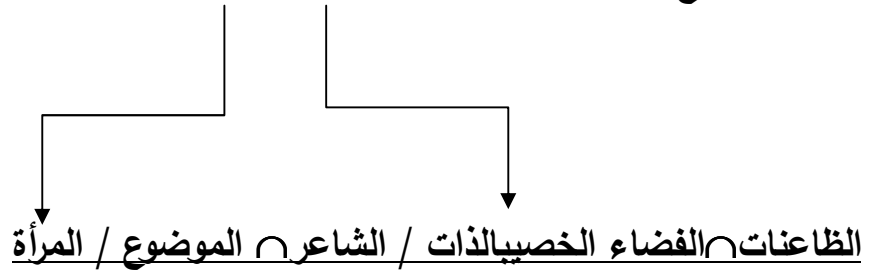
وصفهنّ بالطهارة و حسن الطلعة و البهاء المستور بالعفاف،و المفعم بالثراء و النعمة و الرفاهيّة ، و الحلاوة و النعومة ،وهذه قيمة جمالية للمرأة ، قد انساق إليها الشاعر من خلال صوره و تشبيهاته ، فطالما تنافس الشعراء برسم ظاعناتهم الفاتنة الجميلة ، فهنّ صاحبات نعمة و غنى ، مترفات رافلات في عزّ و سيادة و تيه ، ما يجعل من رحلتهم استعراضا زاخرا بألوان الجمال و التميّز و الرفاهيّة و حسن المنظر. و شبّه الشاعر النساء الطاعنات بأشجار الدّومالسامق أو أشجار نخيل" ابن يامن" الطويلة المخضرة المثمرة رغم فتوتها موظفا الفعل بصيغة المؤنث (يلين، عالين)،فصورة النخل و صورة النساء تتداخلان إلى حدّ التطابق في الخصب و العطاء و الحياة ، كما شبههن بالسفن السّود في الشموخ ،والتي تشقّ طريقها بتؤدة و أناة كما شبّهنّبالدّمي المنحوتة في المرمر تأكيدا على حسنهنّ وحسن زينتهنّ.

إنّ قراءتنا لهذه الصور تشعّرنّا كأننا رأينا تلك النساء و تدوّقنا عذوبتهنّ ، وانبهرنا بأطوالهنّ، و كل هذه الصّور منسجمة كل الانسجام مع الدلالة التي يسعى الشاعر إلى توضيحها ، فهي مشحونة بالعاطفة ، حيث تكشف لنا ملامح نفسية الشاعر المعجب بالنساء الطاعنات . أما حديثه عن " أسماء"المرأة التي منحها قلبه و عشقه ، لكنها في المقابل هجرته و طعنت مع الطاعنين ، فإنّه لم يعد يجد عندها وصلا أو بغية ، لذلك فهو يصرّح في هذا البيت عن عدم اكترائه بهاوسيحدث القطيعة بينه و بينها رغم أنّه-باطنيا- يكشف عن قلقه و تحسّره إزاء غياب " أسماء" يقول :

أَسْمَاءُ أَمْسَى وَدُّهَا قَدْ تَغَيَّرَا سَنَبْدُلُ إِنْ أَبْدَلْتِ بِالْوَدِّ آخَرَا

و تظهر حالة اتصال أخرى ، لكن هذه المرة اتصال الذات /الشاعر بالمرأة حسب الشكل
الموضَّح:

ذات الموضوع



حدّد الشاعر الفضاء الخصيب بمواقع وهي "بطن قو" ، وعزّز "

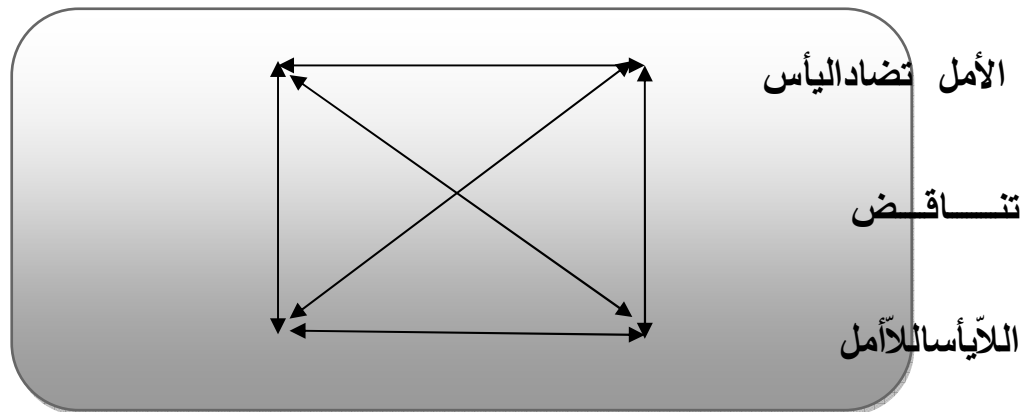
يقول الشاعر :

سَمَا لَكَ شَوْقٌ بَعْدَمَا كَانَ أَقْصَرَا وَحَلَّتْ سُلَيْمَى بَطْنَقَوْ فَعَزَّعَرَا

وهي أماكن تتركّز الخصب في بيئة جافة جدباء، تهدد بالتيه والموت ، و صورة هذه الأماكن تستمدّ رصيدها من خبرة الشاعر ببيئته . وبالموازاة ،تمثل المرأة الخصوبة التي تمنح الحياة استمرارها ، وقد تكبّدت نساء الطعائن جهداً كبيراً من أجل بلوغ مواطن الخصب، والغاية في ذلك هي الحفاظ على الحياة البشرية، وقد ركّز الشاعر على محبوبته " سليمان " من بين نساء الطعائن و خصّها بحبه ، ليعترف و يصرّح بشوقه إليها ، فقد رحلت و تركت في الصّدر حبها رغم تنقلها المستمر فمرة تجاوز " غسان " في اليمن و أخرى تجاوز "يعمر" من بني كنانة

وجهتها هي مواضع المياه ، و قد حددها الشاعر من الناحية الجغرافية، هذه الأخير التي ترمز إلى الثبات و الحياة ، لهذا فقد تكبدت الطعائن مشاق السفر و صعوبة الطريق من أجل بلوغها.

أمّا على مستوى البنية العميقة فتتضح لنا ثنائيتان هما (الأمل - اليأس) فبعد أن كانت الطعائن يائسة متوجهة نحو الفناء ، أبدت استعدادا نفسيا في شكل "رغبة" بموجبها عاد الأمل بوجود الفضاءات الخصبة و منابع الحياة ، كما يوضحه المربع السيميائي الموالي:



إنّ الطعائن متمسكة بالأمل ، وما زادها تمسُّكًا هو الشعور بالسعادة و الغبطة والنشوة لما حققت اتصالها مع الذات /الشاعر وكذلك اتصالها مع الفضاءات الخصبة فهي - الطعائن - تعتقد أن الحياة تكمن في الأمل و اللايأس ، حيث انتهى زمن اليأس ، وبدأت حياة الدعة و الأمل لاجتيازها فضاء القفر ، و اتصالها بالفضاء الخصب الذي يعد شرطاً أساسياً لاستمرار الحياة ، والذي قدم للأرض المجذبة الحياة بعد أن تلاشت أسباب الفناء ، أما بالنسبة للشاعر فالرحلة بلغت به مجاهل اليأس ، و بدأ هذا الأخير يتسرّب تدريجياً في نفسه

، لأنَّ حبه العظيم الذي يكتّه "لسليمى" قائم على الفراق أو البين ، هذا الفراق الذي يُفضي إلى اليأس و الانحسار النفسي و سوء العاقبة، ويرمي به في مهاوي الظلام ، لذلك صوّر رحلته و قد غشيتها المرارة والأسى ، إنّها صورة للحب الأبدى الذي كان يكنه لحبيبته و الذي لا يتغير و لا يتحول حتّى في عالم أساسه التشتت وعدم الاستقرار ، إنّّه حب محروم و قلب مشحون بصدق المشاعر و روعة العشق لا يتمنى و لا يبغى سوى نظرة يشفي بها غليله .

2- البنية العميقة في طعينة زهير بن أبي سلمى :

الإعلان عن الرحيل هو الخطوة الأولى التي يفتتح بها الشاعر حديث الأحبة الراحلين، وساعة الرحيل هي ساعة الفراق ، وفيها انقطاع لكل ما في الوصل من حلاوة و ما في آمال اللقاء من نشوة ، وزهير ينأى عن تخصيص الحديث عن امرأة واحدة ، و يعتمد إلى وصف مجموعة من النساء دون تخصيص امرأة معينة أو نعتها باسمها ، و بصفتها. هؤلاء الظاعنات نساء عربيات دفعتهن قساوة الحياة الصحراوية إلى هجر مراتب العشيرة ، و مواطن الصبا، لذلك فالشاعر يظهرهن بالصورة اللاتقة المقنعة ، نصيبهن كنصيب غيرهن في الفتنة والجمال الأنثوي الأخاذ والنعمة والغنى و الترف ، يقول الشاعر معلناً عن بداية الرحلة في هذه الطعينة: ⁽¹⁾

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظُعَائِنِ تَحْمَلْنَ بِالْعُلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثَمِ

جَعَلْنَ الْقَنَانَ عَنْ يَمِينِ وَ حَزَنَهُ وَكَمْ بِالْقَنَانِ مِنْ مُحَلٍّ وَ مُحَرَمِ

عَلَوْنَ بِأَنْمَاطٍ عِتَاقٍ وَ كِلَّةٍ وَرَادٍ حَوَاشِيَهَا مُشَاكَهَةَ الدَّمِ

ظَهَرْنَ مِنَ السُّوْبَانِ ثَمَّ جَزَعْنَ هُعْلَى كُلِّ قَيْنِي قَشِيبٍ وَ مُفَامٍ

وَوَرَّكْنَ فِي السُّوْبَانِ يَغْلُونَ مَتْنَهُ عَلَيْهِنَّ دَلُّ النَّاعِمِ الْمُتَنَعِّمِ

¹ زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص 103، 104، 105.

- تَحْمَلْنَ: ترحلن ، -العلياء : الأرض المرتفعة ، -جرثم: ماء لبني أسد ، -علون بأنمط : أي طرحوا على أعلى المتاع أنمطا و هي التي تفترش ، -العناق : الكرام ، -الكلة : ستر رقيق يكون تحت الانمط ، -الوراد : ج ورد و هو الأحمر أو الذي يضرب لونه للحمرة ، - حواشيتها : نواحيها ، -مشاكهة الدم : يشبه لونها لون الدم ، - السوبان : اسم واد في ديار العرب ، -جزعنه: قطعنه ، -القيني : رحل منسوب إلى بني القين و هم حي من اليمن تنسب إليهم الرحال، - القشيب : الجديد ، -المفام : الواسع ، -وركن : ركن أوراك الإبل ، -المتن : ما غلظ من الأرض و ارتفع.

بَكَرْنَ بُكُورًا وَاسْتَحَرْنَ بِسُخْرَةٍ فَهُنَّ وَوَادِي الرَّسِّ كَالْيَدِ لِلْفَمِ

و فِيهِنَّ مَلْهَى لِلطَّيْفِ وَ مَنْظَرٌ أَنْيَقُ لِعَيْنِ النَّاطِرِ الْمُتَوَسِّمِ

كَأَنَّ فُتَاتَ الْعِهْنِ فِي كُلِّ مَنْزِلٍ نَزَلْنَ بِهِ حَبُّ الْفَنَائِمِ يُحَطِّمِ

فَلَمَّا وَرَدْنَ الْمَاءَ زُرْقًا جَمَامُهُ وَضَعْنَ عَصِيَّ الْحَاضِرِ الْمُتَخَيِّمِ

تأتي طعينة زهير بن أبي سلمى لتعلن عن خبر الرحيل و تسرد وقائع الارتحال فهي كما يرى "محمد النويهي" «قصة ملمومة الأطراف شاخصة المعالم فيها الوصف أكثر مما فيها من القص حتى توشك أن تكون قصة مصورة في طائفة يسيرة من المشاهد الصغيرة المتتابعة»¹.

إنَّ علاقة الشاعر بالطعائن هي علاقة روحية حميمية ، لذلك نجده يتابع مسيرها ، واصفا حركتها وجمالها و حتى الأمكنة التي مرت بها ، يلتقي الشاعر بهذه الطعائن الآمنة المطمئنة ، فيرى فيها جمال الثياب التي تكسو الهودج و التي دقق فيها و في لونها الأحمر " وراد حواشيها مشاكهة الدم " يراقبها على امتداد طرق الصحراء حتى وصولها إلى نبع الماء الصافي ، حيث تبدأ الحياة و يبدأ معها الاستقرار و الأمن ، و تلك طبيعة الحياة التي كان يحياها الجاهلي ، و التي كانت دافعا اضطرارياً لأن يرتبط مصيره بالحلّ و الترحال و تعقّب منابع المياه و مساقط المطر و مواطن الخصب و النماء .يقول " فتحي أحمد عامر" واصفا

¹ / محمد النويهي : الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته و تقويمه ، دار القومية للطباعة و النشر القاهرة ، دت،

ظعائن زهير بن أبي سلمى قائلا : « هؤلاء أحبابه يرتفعون مع الجبال ، وينخفضون مع الأرض المنبسطة يجتازون أماكن له بها عهد قديم ، مرّ بها في أشهر الحلّ، و عرفها و مرّ بها في أشهر الحرم ، و أدرك ما فيها .. و على الطعائن ثياب رقيقة تغشى بها الهودج ، وهي حمر الحواشي كأنّها في لون الدم و قد ركبنا أوراك ركابهنّ في حال علوّهن الأرض المرتفعة ، و عليهنّ دلال الإنسان المرقّه المنعم الذي ألف الطيب والرّخاء («¹)

يردّد الشاعر مجموعة من الأمكنة التي سلكتها الطعائن ، أولاها اهتمامه وولع بذكرها وهي كثيرة رصّت في أبياته رصّا، وهي لا تحمل دلالاتجغرافية (الارتباط بالمرجع الواقعي) فحسبيل تحمل كذلك دلالات نفسية ، فزهير تعلق بالمكان و أحسّ بفاعليته فقد عدد أسماء كثيرة مختلفة ، تحمل رموزا دالة على الغياب والانتقال و الحلول و الهجر والفقد «نتلامح من ورائها أشباح الأحبة ، وقد فرقت بينهم النوى و شط بهم البين، فعاش والشعراء تراود أعينهم الفضاء الفسيح» («²) . إنّ هذه الأمكنة ظرف الحدث الذاتي والاجتماعي، هذا الحدث الذي يرتبط بالنفس و الوجدان ، لهذا فالمكان دائما يغدو مُهمّا في دلالاته الانسانية بشكل عام .

هي مسافات شاسعة ، و أماكن مختلفة قطعتها الطّاعنات ، وهذه الأماكن ذكرها الشاعر في النص و هي : (جُرثم ، العلياء ، القنّان ، السّوبان ، واد الرّسّ)

¹ / فتحي أحمد عامر ، في مرآة الشعر الجاهلي ، دار الاتحاد العربي للطباعة ، القاهرة ، 1974 ، ص 318 .
² / شكري فيصل ، تطور الغزل بين الجاهلية و الإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة ، دار العلم للملايين ،

بيروت ، 1986 ، ص 120.

وهي أماكن تحقق الاستقرار الذي تبحث عنه الطعن ، لكثرة موارد المياه فيها ، وقد عبر زهير بن سلمى عن هذا بقوله :

فَلَمَّا وَرَدَنَ الْمَاءَ زُرْقًا جَمَامُهُ وَضَعَنَ عَصِيَّ الْحَاضِرِ الْمُتَخِيمِ .

عيون الماء الصافية العذبة التي تعدّ سر الحياة و الخصوبة و دليل الاستقرار هي الملاذ الذي كانت من أجله كل الصراعات التي تنشب بين مختلف القبائل المتحالفة، حيث تغدو الرّمز الأكثر إحياءً و الأشدّ تعبيراً عن بعث الحياة و الخصوبة ،استجابة لغريزة المحافظة على الأنفس ، و قد تحدث "يوسف اليوسف" عن أهمية الماء بالنسبة للطعائن، يقول :« إن الجاهلي يفهم الماء على أنه أصل لا لكل حياة و حيوية فحسب ، بل على أنه منشأ الحضارات و هذا ما حدا بالشاعر المتطلع ضمنا نحو ازدهار حضاري إلى إقرار طعنه حول الماء («¹)، فالماء يتحكّم بالبدوي ، فمن أجله تلتقي القبائل و تعزّز أواصر المحبة بينهم ، لذلك كانت منابع المياه من أهم دوافع الرحلة .لتبدأ الحياة» وهي رحلة تُغيّر رحلة الحياة السابقة مغايرة واضحة ، وإنه لمّا يلفت النظر حقا أن نرى هذه الطعائن تتحول عن ماءٍ هو رمز الحياة القديمة إلى ماء آخر هو رمز الحياة الجديدة («²).

إنّ المكان في بنية الطعن ، لم يكن مكاناً أصمّاً ، بل إنّهُ مكان المشاعر الإنسانية واللوعة و الاشتياق و - زهير - في وصفه لرحلة الطعن كأنه يحاول تتبع أماكن قديمة يُشخصها محاولاً

¹ / يوسف اليوسف ، مقالات في الشعر الجاهلي ، ص 159

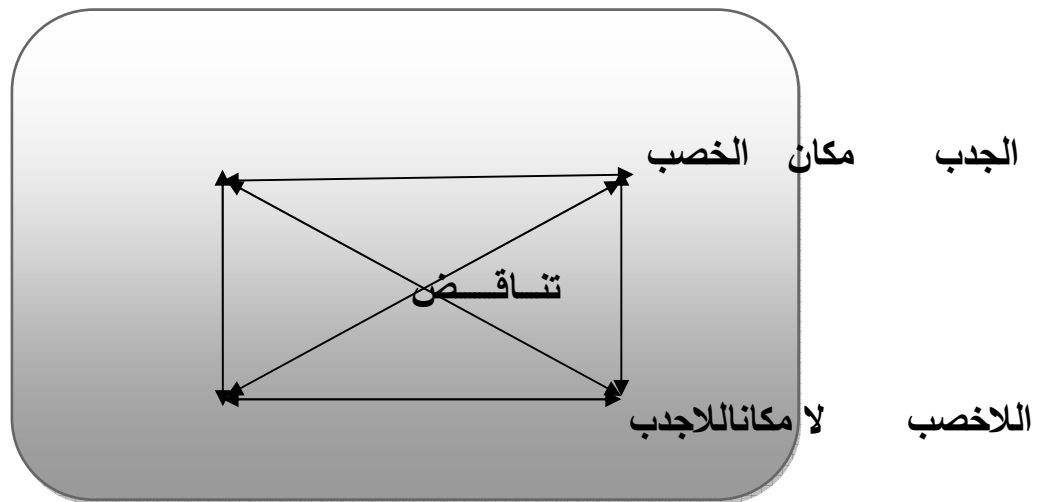
² / وهب رومية ، شعرنا القديم و النقد الجديد ، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ،

1978، ص 155 .

خلع ثوب جديد عليها ، فتبدو كأنها أماكن جديدة تملك قوة التجربة القديمة» وليس عبثاً أن تكون المياه التي وردتها الطعائن مياه لم يردّها أحد من قبل (1) .

ومن هذا المنطلق يبدو المكان في طعينة زهير بن أبي سلمى ذا خصوصية من عدة جوانب إذا ما اقترن حضوره ببيئة معينة ، وتداخل ليُشكل هوية تلك البيئة المستقرة الحاوية لكافة عناصر الحياة.

وإذا انتقلنا إلى المستوى العميق ، يوقفنا مشهد رحلة الطعائن على فضاءات حبلية بدلالات مؤسسة على نسقين ضديين هما ، **الخصب / الجذب** ، يحيل الأول على قيمة الحياة ، بينما يحيل الثاني على الموت « فالمكان هو المنطلق و هو المبتغى ، كان ثابتاً فتحول خاليا فاعتمر و تحول معه الإدراك. بدأ أرضاً جرداء ، قاحلة وانتهى أرضاً خصبة » (2) . ويمكن أن نمثل هذه الثنائيات وفق المربع السيمائي التالي:



³ / المرجع نفسه ، ص : 155

² / غيثاء قادرة ، "الثنائيات الضدية و أبعادها في نصوص من المعلقات " : ص 38 .

تظهر نوعية العلاقات القائمة بين أركان المربع السيميائي كآتي :

1- هناك علاقة قائمة بين "الجذب" و "الخصب" من جهة و مكان من جهة أخرى و هي تراتبية (relation hiérarchique)* وقد أقرّ نص الطعائن بوجود هذا القطب الفضائي الذي يجسّد هاجس التحوّل من الحياة إلى الموت ، و من النعيم إلى عُري المكان ، فالجذب عناد و عداء معلن ، و الإحساس بدنو الحثف يعادله الإحساس بدنو الجذب ، فهو فضاء ترتجف منه فرائص الطاعنين ، أمّا الخصب فهو حماية و دعة . ونفس العلاقة تؤسّسها ثنائية "اللاّخصب" و "اللاّجذب" من ناحية و "لا مكان" من ناحية أخرى، فالجذب يظهر في المكان الأول الذي كانت تعيش فيه الطعائن الذي هدد القوم و انهارت الحياة بسببه ما أدّى بهم إلى "الرحلة" أو "الانتقال" من أجل البحث عن مواطن العيش .

2- العلاقة بين "الجذب" و "الخصب" هي علاقة تضاد ، إذ يقابل أحدهما الآخر و يعاكسه، كما هو الشأن بالنسبة إلى "اللاّخصب" و "اللاّجذب". إذن يرتبط استمرار الحياة بوجود الماء و الخصب و يكون في غيابهما نهاية الحياة ، ففضاء الخصب يحيل إلى قيمة الحياة و التي تسعى الطعائن إلى تحقيقها ، بينما يحيل الجذب إلى العقم و الموت و التيه و الرعب . ولهذا لا يجتمع الجذب والحياة معا مطلقاً .

* - العلاقة الترابية : أو كما تسمى علاقة تدرجية تكون على النحو التالي: لنفترض وجود علاقة بين حياة وموت و فق الشكل الآتي :

حياة (د1) وجود(د) موت (د2) فالعلاقة القائمة من (د1ود) و بين (د2ود) و هي علاقة تدرجية تراتبية . فالحياة يترتب عنها الموت ، ينظر: نادية بوشفرة ، مباحث في السيميائية السردية ص : 98.

3- تقوم العلاقة بين "الجذب" و "اللاّجذب" على التناقض لأن الواحدة تنفي الأخرى ، وعلى النحو ذاته نجد العلاقة بين "الخصب" و "اللاّخصب".

4- العلاقة بين "اللاّجذب" / "الخصب" من ناحية و "اللاّخصب" و "جذب" من ناحية أخرى هي علاقة استتباع (implication) أي علاقة تضمين.

فالسيم "اللاّجذب" مثلاً يقتضي إلغاء الجذب و بالتالي فتح المجال لظهور السيم المقابل وهو "الخصب" . و قد كانت الصحراء كفضاء ترغم الجاهلي على الاستسلام لدعة المقيمين ، أو على الاستعداد لعناد الطاعنين. و لطالما كان المكان المجذب يثير رعب المرتحلين فيؤرقهم بما يشمله من عناصر التهويل ، فكانت الطعائن تمتلكها في هذا المكان هاجس الاجتياز، فترتحل قاصدة مواطن الخصب .

و ما دامت إرادة الشاعر في الحياة ظاهرة ، وتجاوز الصعاب بالوصول إلى المبتغى فارضاً نفسه ، فإن الاستقرار قد حصل إذ وصلت الطّاعنات إلى الماء ، وفي وصولها هذا تحققت الحياة ، و استمرت و تجددت في هذا المكان الجديد ، يقول "عبد القادر فيدوح" متحدّثاً عن علاقة الإنسان بالمكان : « إنّ الارتباط بالمكان الذي علق بذهنية العربي خلال هذه الفترة أمر مشروط في حياته ، فرضته طبيعة التكوين المادي المجسد في صراعه مع الطبيعة القاسية ، مما أعطى لديه استجابة مشروطة بين الذات في وعيها الفاجع من الفراغ الروحي و الشعور الداخلي بالطمأنينة و بين حقل الكون ضمن الواقع الخارجي الذي منح الانسان

إمكانيات التفرد و العزلة ، فأصبح تعلقه بالمكان أمراً محتوماً («¹) ، إذا التفتت بالبقاء هو ما كانت تسعى إليه الطعائن في مقاومتها المستمرة سعيها الدائم للبحث عن الأماكن التي تحقق لها العطاء و الحياة معا .

و في الحديث عن الطعائن دائماً يرسم زهير بن أبي سلمى صورة أخرى لهذه القبيلة المتحملة ، وقد اشتجر بينهما الخلاف في أمر الرحيل ، فعزم بعضهم عليه و تردد آخرون يقول :⁽²⁾

بَانَ الْخَلِيطُ وَ لَمْ يَأْوُوا لِمَنْ تَرَكُوا وَزَوْدُوكَ اشْتِيَاقًا أَيَّةَ سَلَكُوا

رَدَّ الْقِيَانُ جِمَالَ الْحَيِّ فَاحْتَمَلُوا إِلَى الظَّهِيرَةِ أَمْرٌ بَيْنَهُمْ لَبَكُ

مَا إِنْ يَكَادُ يُخْلِيهِمْ لِوَجْهَتِهِمْ تَخَالُجُ الْأَمْرِ إِنْ الْأَمْرَ مُشْتَرَكُ

ضَحُوا قَلِيلًا قَفَا كُثْبَانِ أَسْنَمَةٍ وَ مِنْهُمْ بِالْقُسُومِيَّاتِ مُعْتَرَكُ

^{1/} عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، ط01، دار صفاء للنشر و التوزيع ، الأردن ، 2010، ص 253.

^{2/} زهير بن أبي سلمى ، الديوان، ص 78-79.

- الخليط : القبيلة المرتحلة و التي تنتمي المرأة إليها أي الطعائن ، - لم يأووا : لم يرحموا - القيان : الجواري و الإماء ، - اللبك : المختلط ، - تخالج الأمر : اختلاف الآراء ، أراد أن اختلافهم في الرأي هو الذي حبسهم إلى الظهيرة ، - ضحوا : رعوا الضحاء ، والضحاء : الماشية ، بمنزلة الغداء للناس ، قفا كُثبان : خلفها و الكُثبان : واحدة كُثيب و هو التل المستطيل المحدود من الرمل ، - أسنمة : جبل بقرب طخفة و قيل قريب من فلج ، - القسوميّات : عادلة عن طريق فلجات اليمين ، وهي ثمد فيها ركايا كثيرة : - الثمد : ركايا تملأ فتشرب مشاشتها من الماء ثم ترده - - المعترك : المكان الذي نزلوا به و أناحوا ، - استمروا : أي استقام أمرهم ، - سلمى : أحد جبلي طيء ، - الحداة : الواحد حاد و هو سائق الإبل ، - اللجة : معظم الماء ، - العرك : الواحد عركي : النوتي : شبه حداة الإبل على صعب الرمل باقتحام الملاحين لجة البحر بالسفن.

ثُمَّ اسْتَمَرُّوا وَقَالُوا: إِنَّ مَشْرِبَكُمْ مَاءٌ بِشَرْقِي فَيَدُ أَوْ رَكَاكُ

يَغْشَى الْحُدَاةَ بِهِمْ وَعَثَّ الْكَثِيبُ كَمَا يَغْشَى السَّفَائِنَ مُوجَ اللَّجَّةِ الْعَرَكُ

يفتح الشاعر الطعينة "بظهور الخليط" الذي تنتمي إليه المرأة الراحلة ، في حين ينتمي الشاعر إلى القبيلة المقيمة المستقرة التي لم ترتحلرما لخصوبتها وتوفر ربوعها على الحياة الرغدة و العيش الكريم ، لذلك هم لا يرضون عنها بديلا.ولهذا تحتم على المرأة المحبوبة الابتعاد و الغياب ومراقبة الموكب الطعني، في حين يلتزم الشاعر بمضاريه.فرحلة الرّاحل عموما تستوجب طرفا آخر لثنائية وجودية ، تتمثل في استقرار المقيم .ويظهر الشاعر حسرته و ندمه و ألمه على فراق أهل محبوبته فالفراق قد وقع والحسرة أصابته .

إنّقرار الارتحال يشمل الجماعة كاملة (الخليط)لهذا كان عليهم أن يتفقوا على المقصد و المكان الذي يسرون إليه ،رغم أنهم ظاهريا متفقون على مكان جديد تتوفر فيه منابعالمياه. ظل الركب يعد العدة حتى الظهيرة، إلّا أنهم لم يحققوا مطلبهم و بالتالي الاستقرار و الاتصال به "تخالج الأمر بينهم"، أي أنّ اختلافهم في الرأي و اختلاط آرائهم و كثرتها أعاقهم على تحقيق المشروع السردى الأساسي ، و هي الجهة التي يقصدون المسير إليها وبالتالي مبدئيا نسل حالة انفصال بين الذات (الخليط) و الموضوع (المكان الجديد) وفق مايلي:U1م1 ، فمنهم من نزل بالمكان المسمى " أسمنة" و منهم من نزل "بالقسوميات"

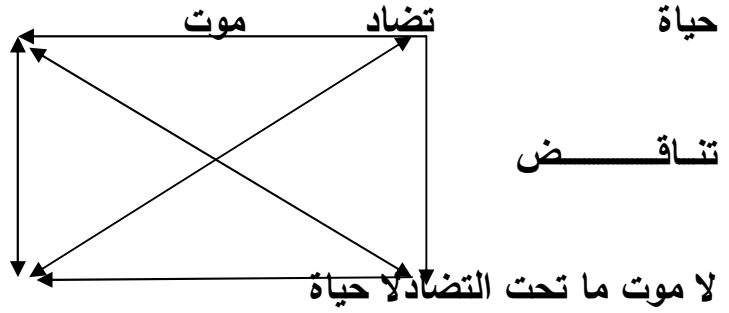
و بعد انقضاء الظهيرة «إلى الظهيرة أمر بينهم لبك»، تُحقق الذات مشروعها السردى، وتتصل بموضوع القيمة و ذلك بعد توحيد الجماعة و اتفاقها على مكان تخييمها .

ثُمَّ اسْتَمَرُّوا وَ قَالُوا : إِنَّ مَشْرَبَكُمْ مَاءً بَشَرَقِي سَلَمَى فِيدُ أَوْ رَكْكَ

في حين تبقى الفضاءات المرجعية الحاضرة في ذهن الشاعر و التي سلكتها الطعائن على طول خط المسير و المأخوذة من الطبيعة غير محددة من حيث خصبها و ثرائها أو جفافها ذلك أن الشاعر لا يشير إلى ذلك ، تاركا للقارئ فرصة تمثّل مواقعها، فالمكان « يتشكل من خلال التفاعل مع الكتل البشرية التي تودعه رغباتها و أحاسيسها و مصالحها، ولهذا تنشأ المعاني والدلالات المتنوعة و المختلفة للمكان »⁽¹⁾

و لهذا يفترض أن تكون الأمكنة التي لم يفصح الشاعر عنها جذباء خالية لا حياة فيها لأنها لو كانت خصبة لاستقرّت القبيلة بها ، وحققت بالتالي مشروعها السردى؟ وهكذا يرتبط استمرار الحياة بوجود الماء و الخصب ، ويكون في غيابهما نهاية الحياة أي: الموت . فنص الطعائن إذن مبني على ثنائية الحياة / الموت، تقابل نوعين من الأفضية ، هما فضاء الخصب / و فضاء الجذب إضافة إلى أن الذات الفاعلة / الخليط تسعى إلى الاتصال بموضوع القيمة، يصلها بمقوم الحياة و يفصلها عن الموت وفق ما يوضحه المربع السيميائي التالي :

¹ / فرحان اليحي : " تجليات المكان في أقاصيص جولانية ، دراسة نقدية بنيوية " ، مجلة الموقف الأدبي اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، العدد 409 ، 2005 ، ص 159 .



تظهر ثنائيات الصراع بين (الحياة والموت) بجلاء من خلال المربع السيميائي، و هذا الصراع يأخذ طابعاً حاداً ، إذ أن الشاعر يسترسل و ينساق مع هذه الأمكنة التي فرضت وجودها في النص ، فأماكن الجذب تدل على الموت أو الزوال و التلاشي ، في حين تدل أماكن الخصب على الحياة و التفاؤل . وهنا يظهر دور الثنائيات الضدية و المتناقضات في تأسيس جوهر النص و بوصفها دعامة بنائية و مقومة أسلوبية ، بما تحمله من دلالات تكشف عن عمق المكان و خصوصيته ، فلا يحصل اجتماع الجذب و الحياة معا مطلقاً، كذلك لا يكون الخصب رمزاً للموت في البيئة الصحراوية ، فالعلاقة التي تربطهما تبقى تناقضية ضدية .

3- البنية العميقة في طعينة أوس بن حجر :

يطرأ الرحيلدوما على موقف الإنسان ، فتأتي لحظات الوداع و الفراق، وما يصاحبهما من ألم و حزنٍ ، و يتغلب شعور الأسى و الإحساس بانكسار النفس أمام سطوة الحوادث ، و تقلب الأيام ، و هذا حال الشاعر " أوس بن حجر " ، فلطالما كان الرحيل بالنسبة له مؤثراً عدائياً و كثيراً ما طاردته لعنة الفراق في كل شيء حتى محبوبته "تماضر" فهاهو يبث شكواه و حزنه لفراقها ، و يُفصِح عن صراعه الداخلي الذي يعتلج في قلبه ، إنها لحظات

تستحقّ أن تسكب عليها العبرات و صورة للحب المحروم للانقطاع بين الحبيبين، والتّوق
الأبدي إلى تحقيق الوصال ، يقول : ⁽¹⁾

حَلَّتْ تَمَاضِيرُ بَعْدُنَا رَبَّابَا فَالْغَمَرُ فَالْمُرَيْنِ فَالشُّعْبَا
حَلَّتْ شَامِيَةً وَ حَلَّ قَسًّا أَهْلِي فَكَانَ طَلَبُهَا نَصَبَا
لَحِقْتُ بِالْأَرْضِ الْمُنْكَرِينَ وَ لَمْ تُمْكِنَ لِحَاجَةِ عَاشِقٍ طَلَبَا
شَبَّهْتُ آيَاتِ بَقِيْنٍ لَهَا فِي الْأَوَّلِينَ زَخَارِفًا قُشْبَا
تَمْشِي بِهَا رُبْدُ النَّعَامِ كَمَا تَمْشِي إِمَاءٌ سُرِبَلَتْ جُبَبَا

تعيش الذات - الشاعر - حياة متأزمة متوترة ،تحاول الكفاح من أجل أن تجد المعنى في
هذه الصيرورة العدمية للحياة ، في فضاء الدّهر الذي استلب كلّ شيء حتى المرأة الحبيبة
التي فارقت تاركة وراءها منزلها وقد أصبح خاليا استوطنه النعام . إنّ هذه الحالة المأساوية
المهيمنة على حاضر الشاعر ،تلقي ظلالها على ماضٍ زاهر متألّق ، نعم فيه الحبيبان معا
بالسعادة و الاستقرار ، لكن تقلّب الدهر على الحبيبين جعل التواصل بينهما مستحيلا بسبب

¹ / أوس بن حجر الديوان ، ص 05 .

- ريب: واد بنجد من ديار عمرو بن تميم و قيل من بلاد عذرة مما يلي الشام من وراء أيلة، - الغمر : غمر بن جذيمة
بالشام بينه و بين تيماء منزلان من ناحية الشام - المرين : مثنى مرّ و هما ماءان لغطفان ، - الشعب: ماء بين العقبة
والقاع في طريق مكة على ثلاثة أميال من العقبة، - قسّا : موضع ببلاد بني تميم ، - المنكرين : لعلها ج منكر وهو
الرجل الداهي الفطن .

- الريدة : لون بين السواد و الغبرة ، - الجيب : ج جبة : وهي نوع من الثياب .

الارتحال المحتم للمحبة . فلطالما كانت رحلة الطعائن رحلة حتمية وقسرية قهرية ، ليست بمحض الإرادة ⁽¹⁾

ثم ينتقل الشاعر إلى الحديث عن الأماكن التي ارتحلت إليها الحبيبة " تماضر " حيث كانت تنتقل من ماءٍ إلى ماءٍ و من وادٍ إلى وادٍ ، حتى استقرت "بالشَّعب" ، و نحن الآن نحسّ بحرارة الصدق ، و عمق الانفعال الوجداني في هذه الصورة الطعنبة ، يقول الشاعر:

حَلَّتْ تُمَاضِرُ بَعْدَنَا رَبِّبًا فَالْعُمَرُ فَالْمُرَيْنُ فَالشَّعْبُ

"فالْعُمَرُ و المُرَيْنَ و الشَّعْبُ " كلّها أماكن مرّت بها " تُمَاضِرُ " قبل أن تلحق بأرض "المنكرين" بالشام، وجهتها هي الأماكن الخصبة المغمورة بالماء . و قد اتخذت هذه الأماكن رمزيّتها خارج نطاقها الجغرافي ، لتصبح ذات أثر فعّال في النص و لتدل على مواطن الحياة التي تبحث عنها هذه الطعنة . فالطعائن تغير و تبدل الأماكن تبعاً لرغبتها في الحياة فهي تبحث عن الحياة في هذه الأماكن « فتجدد المكان أو تغييره إلى مكان آخر يتم عبر العمل لإشباع رغبة الروح » ⁽²⁾

و بالتالي من الوجهة السيمائية نسجّل حالة اتصال بين (الذات) " تماضر " و (موضوع القيمة) " موارد الحياة " ، و نرّمز إليها (ذ 1م 1)، و قد أكّد الشاعر هذا الاتصال بتكرار

^{1/} ينظر : يوسف عليمات ، جماليات التحليل الثقافي ، الشعر الجاهلي نموذجاً ، ص 122.
^{2/} عبد القادر الرباعي ، زهير بن أبي سلمى الصورة الفنية في شعره ، ط01، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع ، جدارا للكتاب العالمي للنشر و التوزيع ، عمان ، 2006 ، ص 186.

ثلاثة أفعال توحى كلها باستقرار الحبيبة و تخييمها في هذه الأماكن ، وهذه الأفعال هي (حَلَّتْ تماضر ، حَلَّتْ شامية ، حَلَّ قسًا) .

ومن جهة أخرى نسجل حالة انفصال بين الذات / الشاعر و موضوع القيمة و هي المرأة /تماضر و نرمر إليها(ذ2 U م2)

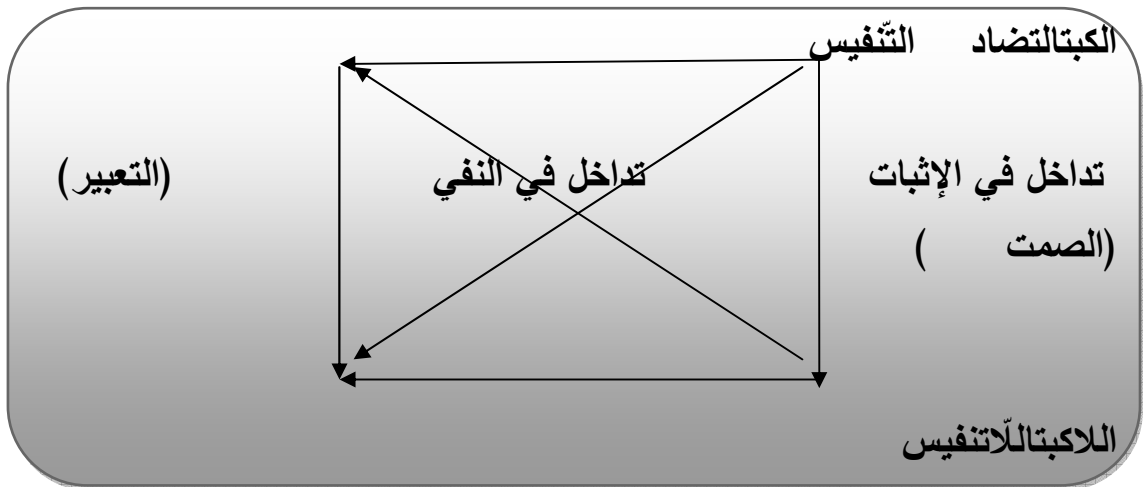
فقد نأت الحبيبة و احتلت مكانا بعيدا وهنا يفرض علينا مضمون النص التفكير في البنية الانفعالية ، إذ أنّ الشاعر يتحدث عن الحزن الذي ألم به ، الناتج عن ارتحال "تماضر" المرأة التي تؤكد في نظر الشاعر الخصوبة و الأمومة و الجنس ... و هي فوق كل ذلك رمزاً لاستمرار الحياة و يعلن الشاعر عن حزنه : توتّر دائم ، و جوانح متأجّجة ، لا يستطيع مقاومة هذا الحب . وعلى الرغم من أن هذا الحزن قد يأخذ إحياءاتوتجاوزات دلالية تبعده عن معناه القريب أو المألوف. لكن يبقى حزن الشاعر ماثلاً، يزداد حدّة من بداية النص إلى نهايته ، فالشاعر في هذا النص لم يركز على الطعائن بقدر ما ركز على توتّره الحاد و أحواله النفسيّة المتأزّمة الرافضة لكل مظاهر البعد و الفراق، فسحر " تماضر بمنزلة القوة المحتلّة التي أخضعت بتأثيرها تفكيره، فهو خاضعٌ و مسلمّ أمره لها ، لأنّ حبه لها حب تمادى في الحدّة ، فقد استولى على مشاعره وفكره ، إنّه إذا تذكرها اضطرب قلبه، وخبل عقله من شدة الهذيان ، يقول :⁽¹⁾

أَلَمْ خَيَالٌ مُوهِنًا مِنْ تُمَاضِرَا هُدُوءًا وَ لَمْ يَطْرُقْ مِنَ اللَّيْلِ بَاكِرَا

¹ / أوس بن حجر ، الديوان ، ص : 33.

وَكَانَ إِذَا مَا التَّمَّ مِنْهَا بِحَاجَةٍ يُرَاجِعُ هَتَرًا مِنْ تَمَاضِيرٍ هَاتِرًا

إنّهُ الفراق و لواحقه النفسية الذي يترجم مأساة الانسان الوجودية وصراعه الدائم مع الزمن ، فلطالما كان الفراق بين الحبيبين : « رمز لجور الزمن و صورة من صور تلاعبه بالإنسان وحياته و مصيره »⁽¹⁾ لذلك فالشاعر حائر بين لقاء قريب- أمنيات يتمنى عودتها ، أياما ماضية تمنى رجوعها - ، و فراق مؤلم ، فهو لشدة ولهه بمن يحب يمكن وصفه بأنه أصبح عبداً لمعشوقته ، فهو في بعدها لا يدرك راحته ولا استقرارا و لا صبرا ، ليزداد الحال سوءاً و تتقلب المواجه و الآلام حتى يهشّ هواه المكبوت في صمته و يُخَبِّل عقله إشعارا . إنّهُ الوداع المر يشجيه و يبكيه ، فتنقبض أنفاسه و يضيق صدره و تسيطر على نفسه أخايل الكآبة و الأسى ، وهنا من الوجهة السيميائية تنبني حالته النفسية على ثنائيتي (الكبت و التنفيس) مثلما يوضحه المربع السيميائي الموالي :

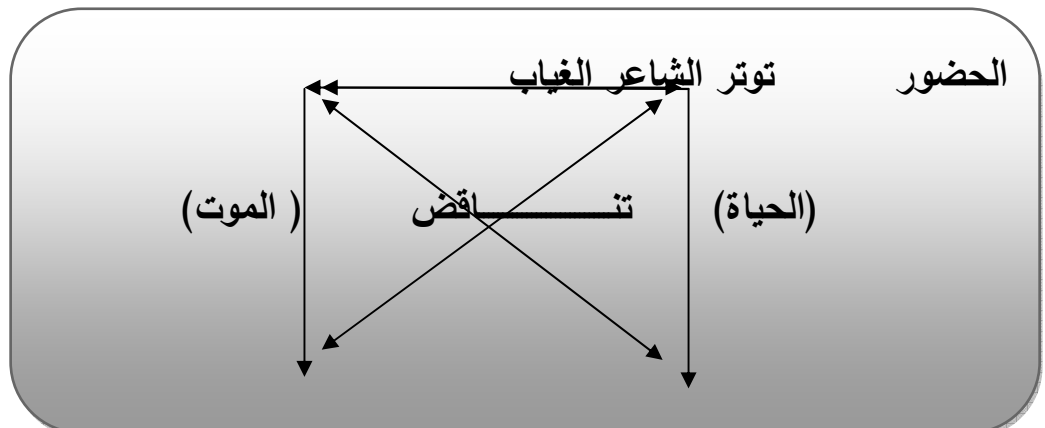


¹ ريتا عوض ، بنية القصيدة الجاهلية ، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس ، ط01، دار الآداب للنشر و التوزيع ، لبنان، 1992، ص 339.

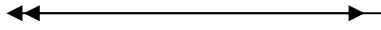
إنّ صمت الشاعر - أوس - واقع بين الكبت المفروض عليه و اللاتنفيس النابع منه بعلاقة التداخل في الإثبات ، وبين التنفيس و اللاكبت يقع التعبير بالتداخل في النفي ، بما يوافق حال الشاعر فقد عبّر عن مكنونات نفسه، في هذه اللحظات التي يشعر شعورًا صادقًا بالحبّ و الجوى ، و أنّه كان يحترق حقًا بالوجد الصادق ، و بلهيب الحزن و الأسفالصمت هو العلامة الوحيدة المهيمنة على ذات الشاعر في غياب المحبوبة لأنها أعادت للقلب ذكرى أيام انصرمت و لن تعود ، و لم يبق سوى الألم و اليأس كنوع من المواجهة ضد زمن السلب . و ما دام هدف الرحلة بالنسبة للشاعر هو الوصول إلى الحبيبة ، فإنه يتمنى لو يستطيع حلّ الأزمة و هذا العبء الثقيل ، وتحقيق مرامه ووصاله بحبيبته أو إيجاد البديل ، فشعاع من الأمل في صلب اليأس دليل على أنّ الشاعر لا يستسلم ، و لا يتنازل عن هذا الحب ، بل هو متشبث بالحياة ، فهو قوي النفس شجاع مازال يتمنى لو يحظى بفرصة لقاء بحبيبته تماضر، فيطوي الأشواق و يخمد نار المحبة التي تنبعث من قلبه الضعيف ، و ينهي عذاب الحب في داخله ، و يطوي زمن الشقاء و الألم و يستعيد زمن الوصال و البشر و السعادة.

كما تتجلى في هذا النص ثنائيتان هما (الحضور / الغياب) من خلال المربع

السيمائي التالي :



اللاغيا بالاحضور



يعيش الشاعر - أوس - في زمن يمكن أن نطلق عليه بـ : " زمن الصراع الذي ما فتىء يؤرقه و ينغص عليه حياته لذا فهو يعاني توتراً حاداً حتى وصل الأمر به إلى الهذيان ، و يعدّ الفراق و الرحيل أحد شعائر هذا الصراع . إنّ الشاعر يرفض الغياب (الغياب المفاجئ و المباغت الذي ولده رحيل المحبوبة) لأنّه هاجس يجسد الموت والانفصال ، و هو الآن يريد أن يؤكد الحياة من خلال الحضور لأن وصل الحبيبة و قربها منه يعني الحياة بالنسبة له و بعدها يعني التناهي و الفناء .

و يصف الشاعر الظعائن في نص آخر، وفيها يعلو صوت الحزن و الانكسار، يقول أوس بن حجر:⁽¹⁾

قَدْ قُلْتُ لِلرَّكْبِ لَوْلَا أَنَّهُمْ عَجَلُوا عَوْجُوا عَلَيَّ فَحَيُّوا الْحَيَّ أَوْ سِيرُوا
قُلْتُ لِحَاجَةِ نَفْسٍ لَيْلَةً عَرَضَتْ ثُمَّ أَقْصِدُوا بَعْدَهَا فِي السَّيْرِ أَوْ جُورُوا
غُرْغَرَائِرُ أَبْكَارٍ نَشَانَ مَعَا حُسْنُ الْخَلَائِقِ عَمَّا يُتَّقَى نُورُ
لِبَسْنِ رِيطاً وَ دِيْبَاجاً وَ أَكْسِيَّةً شَتَّى بِهَا اللَّوْنُ إِنَّهَا فُورُ
لَيْسَ الْحَدِيثُ بِنُهْبَى يَنْتَبِهَنَّ وَلَا سِرٌّ يُحَدِّثُهُ فِي الْحَيِّ مَنْشُورُ

¹/أوس بن حجر ، الديوان ، ص 40.

في هذا النص الظعائي، تحقق الذات -الشاعر- اتصالها بالموضوع -الظعن- قبل انطلاق الرحلة ، وبصبو الشاعر للحفاظ على هذه الصلة في قوله « لقد قلت للركب لولا أنهم عجلوا» وهذه الصلة تحققت في إطار مكاني هو أرض القبيلة - الوطن الأم - غير أن الشاعر لا يهتم بوصف المكان فجلّ اهتمامه للظعن المرتحلات ، والحب المهّد بالرحيل، فقد وصف الظاعنات وهنّ يختفين وراء أستار الهودج المغطاة بثياب جديدة حسنة المنظر ، جيدة النقش وهنّ يلبسن أنواعا من الرّبط و الدّيباج و أكسية الخزّ الزاهية الألوان، ولهذا كان دائما حريّ برجال القافلة « الأشداء و العارفين بمسالك الصحراء ومخاطرها أن يخفّفوا ما استطاعوا من مشقّة الرّحلة ووطأة السفر و لفح الشمس و حرارة الصحراء، بأن يتخذوا لها -الظاعنات- من ظهور الجمال العالية مكانا يقيها المشقة والعناء، وأن يبنوا لها الهودج المريحة الفخمة التي تغطى بالأستار و الكلل و تفرش بالآثاث الوثير ، و تُزوّد بالطعام و الشرّاب ، يقودها الحداة بلين و تودة و رفق حتى لا يصيبها الإجهاد الإعياء والنصب

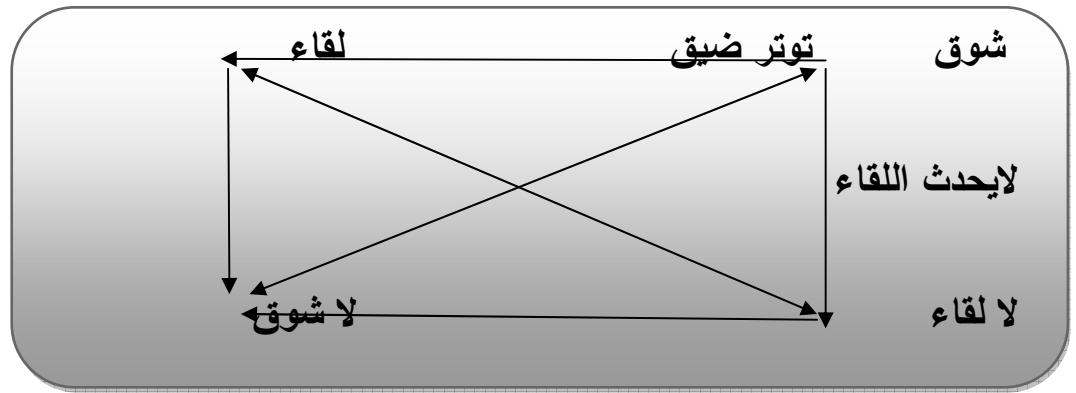
«⁽¹⁾.

إذن اتصال الذات بالموضوع قائمٌ، رغم أن الشاعر يدرك تمام الإدراك أن الركب في استعداد للرحيل و هو ما ينجم عنه انفصال الذات عن الموضوع

(1م n) — (1م)

¹/ فائزة يحي عاكف الخزرجي " الظاعنات و جمالية الوصف و الإبداع في شعر ما قبل الإسلام " ، مجلة كلية الآداب ، معهد المنصور لإعداد المعلمات المسائي ، حلب ، العدد 95، ص 128.

يتوقف الشاعر عند هذا الانفصال دون أن يذكر اتصال الطعائن بموضوع القيمة والمتمثل في الفضاء الخصب ، إذ أن العلاقة كانت قائمة بين الشاعر و الطعائن فقط ، حيث بنى الشاعر ركن خطابه على الفراق وما يتعلق به من انفعالات وجدانية كالشوق واللقاء ، وهما ثنائيتان تتجر عنهما أحاسيس وعواطف ومعاناة وفق ما يمثله المربع السيميائي:



موقف الشاعر من اللقاء واضح جدا في هذا المربع ، فاللقاء يستحيل ، ما دام الـركب قد قرّر الارتحال، إذن العلاقة قد حددت من قبل ، و النهاية بين الذاتين كشفت ، والتوتر يزداد شيئا فشيئا، و لذلك جاءت عباراته إخبارًا واضحًا لأنّه يعيش عالمه الشعوري و لن يتذوق طعم اللقاء (استبعاد زمن اللقاء) ، مادام الـركب قد بعُد و اختفى عن الأنظار و الظاهر أن الصراع النفسي الحاد الذي ولده (اللقاء) قد أثار عواطف الضيق و التوتر و الكآبة والانسداد و الإحساس بالهزيمة في الصراع مع الترحال (انتقال الذات من مستوى اللقاء إلى الفراق) .ثمّ إنّ لحظات الفراق و ما يصاحبها من ألم و حزن ، كانت أقوى و أشدّ على المفارق ، فربّما لا يكون لقاء إلاّ بعد أعوام ، أو لا يكون لقاء أبداً ، و لا يذعر الشاعر إلّا

علة واحدة و هي ألم الفراق و الشوق ، فالفراق بأوسع معانيه و حسب نظرة الشاعر هو حزن و ألم و ازدراء و نذير شؤم و دمار .

04- البنية العميقة في طعينة الأعشى :

إذا كان وصف الطعن المرتحل يتمحور دوما حول المرأة (أو النساء) ، و أنّ المرأة هي القطب السطحي لهذه اللحظة في كل ظاهرة طعنانية ، لأنّها رمز للحب و لخصب الحياة واستقرارها ، فهذا ما يتجسّد في طعينة الأعشى بجلاءٍ ، يقول :⁽¹⁾

¹ / الأعشى الكبير، الديوان ، ص 55 .

- غراء : بيضاء - فرعاء: كثيرة الشعر طويلته ، - العوارض: ما يبدو من الأسنان ، عند الابتسام ، - الوجي : الذي حفي قدمه أو حافره ، - الريث : البطء ، - الوسواس : صوت الحلي ، - العشرق : شجيرة مقدار ذراع فيها حب صغار إذا

وَدَّعْ هُرَيْرَةٌ إِنَّ الرِّكْبَ مُرْتَحِلٌ وَ هَلْ تُطِيقُ وَ دَاعَا أَيُّهَا الرَّجُلُ؟

غَرَاءُ فَرَعَاءُ مَصْفُولٌ عَوَارِضُهَا تَمْشِي الهُوَيْنِي كَمَا يَمْشِي الْوَجِي الْوَحِلُ

كَأَنَّ مَشْيَتَهَا مِنْ بَيْتِ جَارَتِهَا مَرُّ السَّحَابَةِ لَا رِيثُ وَ لَا عَجَلُ

تَسْمَعُ الْحَلِيَّ وَسَوَاسًا إِذَا انْصَرَفَتْ كَمَا اسْتَعَانَبِرِي حِشْرِي رَجُلُ

لَيْسَتْ كَمَنْ يَكْرَهُ الْجِرَانُ طَلْعَتَهَا وَلَا تَرَاهَا لِسِرِّ الْجَارِ تَخْتَلُ

يَكَادُ يَصْرَعُهَا لَوْلَا تَشَدُّدُهَا إِذَا تَقُومُ إِلَى جَارَتِهَا الْكَسَلُ

إِذَا تُعَالِجُ قِرْنًا سَاعَةً فَتَرْتِ وَاهْتَرَّ مِنْهَا ذَنْوُبُ الْمَتْنِ وَ الْكَفَلُ

صِفْرُ الْوِشَاحِ وَ مِلْءُ الدَّرْعِ بِهَكْنَةٍ إِذَا تَأْتِي يَكَادُ الْخَصْرُ يَنْخَزِلُ

صَدَّتْ هُرَيْرَةٌ عَنَّا مَا تُكَلِّمُنَا جَهْلًا بِأَمِّ خُلَيْدٍ حَبْلٌ مَنْ تَصِلُ

تعدّ مقدمة الطعائن « حلقة وسطى بين بكاء الطلل الذي يلتزم بذكريات أهل صاحبه،

ووصف ديارهم و آثارهم التي تركزها من نوي و آثاف ، فهي تتصل بهؤلاء الناس، و تتعلق

بتلك المشاهد الحركية التي تمتد فيها الأيدي مصافحة في لحظة الوداع ، وتبكي فيها العين

جفت فمرت بها الرياح تحرك الحب فيسمع له خشخشة ، - الزجل : الصوت الرفيع العالي ، - تختل : تتسمع استراقا ، -
قرنا : صاحبا ، - الذنوب : اللحتان التنتان في أعلى الفخذ من العجيرة ، - صفر الوشاح : دقيقة الخصر و الوشاح :
أديم عريض يرصع بالجواهر و تشده بين عاتقها و كسحيا - ملأ الدرع : كبيرة الأرداف و الدرع : القميص ، - بهكنة :
ضخمة الخلق - تأتي : أي تتأني و تترفق ، - ينحزل : ينبت و ينقطع .

من هول الفراق ، ففيها مجال الإفاضة عن طبيعة العواطف الانسانية التي قد يحملها الشاعر تجاه صاحبه . هكذا يتعلق موضوع الطعن أساسا بالفراق ، و من ثمَّ يبرز اهتمام

الشاعر بالمرأة الطاعنة حال الرحيل»⁽¹⁾

هكذا كان نص الأعشى ، إذ جمع أطراف الحديث عن حبيبته الراحلة -الطاعنة- التي أذاقته لوعة الفراق مصوّرا مراكب رحيلها معبرا عن هول ذلك المشهد ببراعة كبيرة ، تجعل المتلقي يعتقد أن كل هذا انسحب عليه واقعا .

يفتح الشاعر نصه باستفهام يفيد النفي و يحمل في ظاهرة شكوى و حيرة من نفسه ، فهل تقوى تحمل هذا الوداع ؟

و قد أبدى الخطاب في شكله السردى تواليا لكل أشكال الانفعالات النفسانية « التوتر، الحسرة، اليأس»، لذلك قبل أن نسجل حالة الانفصال بين الذات (الشاعر) ، و الموضوع (المرأة) نشير إلى حالة الذات - الشاعر - و هو في مقام توديع حبيبته (هُريرة) .

لقد ودّع الشاعر "هُريرة" علما أنه قد لا يلتقاها أبداً ، و كأنّي به يضع نهاية هذا الحب بيده ، لأنه بقي مكتوف اليدين في تلك اللحظة ، وسلّم أمره للفراق الذي عبث بآماله الكبيرة، ووأد أحلامه الوردية .

¹ عبد الله النطاوي ، قصيدة المدح العباسية بين الاحتراف و الأمانة ، دار قباء الحديثة للطباعة و النشر و التوزيع دط، دت ص: 178.

يبدو أن الشاعر عاش لقاء و فراقا ، لقاء قبل ارتحال الظعن ، و يمكن أن نصف هذا اللقاء بأنه قصير ، لأن الفراق حتما سيكون أبديا . لقد أثبت الشاعر الفراق لما يؤسس من حب ووصال حبيبته " هريرة " ، إذ هو متعلق بها ، وواقع في شراكها ، أما هي فتمارس لعبتها الذكية و الخطيرة معا في تسعير نيران الحب ، فكأنها بذلك تزرع الأمل في نفس الشاعر و في نفس الوقت متعلقة بحبّ سواه ، فهي متيمة بحب رجل آخر ، و أن المحبوب الآخر قد لا يحبّها ، لأنه متعلق بقلب امرأة أخرى ،و كأن الأعشى يعرب عن موقفه تجاه العلاقات التي تنشأ بين العشاق و تأكيد الجانب الآخر من حياة البشر جانب المشاعر والانفعالات الروحية وعلاقات الحب الفاشلة التي تحمل معاني السقوط و الانفصال و البعد، وتجارب الصدود والإعراض، الباعثة على الخيبة و اليأس يقول :⁽¹⁾

عَلَّقْتُهَا عَرَضًا وَ عَلَّقْتُ رَجُلًا غَيْرِي وَ عَلَّقَ أُخْرَى غَيْرَهَا الرَّجُلُ

وَ عَلَّقْتُهُ فَتَاءً مَا يُحَاوِلُهَا مِنْ أَهْلِهَا مَيِّتٌ يَهْذِي بِهَا وَهَلْ

وَ عَلَّقْتُني أُخْرَى مَا تُلَائِمُنِي فَاجْتَمَعَ الْحُبُّ حَبًّا كُلُّهُ تَبَلُّ

و من جهة أخرى لم يهتم الشاعر برحلة الظعن كأن يصف الهودج و الثياب التي عليه، أو تصوير الطريق في أثناء رحيل الأحبة ، بل كان مشغولا في نقل إحساسه الذي خلفه رحيل المحبوبة " هريرة " محاولا إظهار جمالها و مفاتنها التي تتمتع بها ، إنها حسناء فتية ناضرة الشباب، (غراء ، فرعاء)، صاحبة بشرة نظرة ، بيضاء وشعر كثيف مسترسل، و إذا

¹ / الأعشى، الديوان : ص 57.

تبسّمت شفت عن أسنان بيضاء ناصعة أضافت إلى حسننها إشراقا ، تخطر متمهّلة حين تمشي ، بطيئة متناقلة ، حتى يخيل إلى الناظر أنها تسير في أرض كستها الأوحال ، فهي مترفة مرهفة لا تكاد تحملها قوائمها تخشى الزلّ ، أو كأنها تشتكي ألما في بطن رجلها،توشك أن تتخلف عن مركبها « تمشي الهوينى كما يمشي الوجى الوحل »و حين تعود من بيت جارتها تمشي في تمهلّ و خفة و إغراء ودلال و رشاقة كأنها سحابة معتدلة تسيح في الفضاء على مهل « كأن مشيتها من بيت جارتها مر السحابة لا ريث و لا عجل » كما تتصف بالحياء و العفة و الدل و الدّثامة ، و هي إذ تمشي تسمح صوت و خشخشة حليّها ، و هذا تأكيد على ثرائها و رفايتها . إنّ هذا التتبع المفرط في وصف جسد وجمال هذه المرأة يكشف لنا عن فقدان الشاعر الارتواء من المرأة بشكل عام ، و الأعشى نموذج من العشاق الذين كان حظهم تعيسا في طلب النساء ، لكبره و هرمه ، و انقضاء أيّامه.هكذا كان الأعشى شغوبا بجمال أنوثة حبيبته وكان حسيا في شغفه ، لا يكاد يهمل جزءا من جسدها مدقّقا النظر في ذلك الجسد الطافح بالأنوثة و الرقة ، الباعث على التذوّق الجمالي ، كما أكّد و ألحّ على " هريرة " في أكثر من قصيدة غير هذه الطعنّيّة ، و هذا دليل على شدة ولعه بحب هذه المرأة ، هذا العشق العميق الذي تمكّن من قلبه ، و تسلّط على خياله ، يقول: ⁽¹⁾

هُرَيْرَةٌ وَدَّعَهَا وَإِنْ لَأَمَ لَائِمٌ غَدَاةً غَدٍ أَمْ أَنْتَ لِلْبَيْنِ وَاجِمٌ

¹ المصدر السابق ، ص 77.

لَقَدْ كَانَ فِي حَوْلَتَوَائِثِهِ تَقْضَى لِبَانَاتٍ وَ يَسْأَمُ سَائِمُ

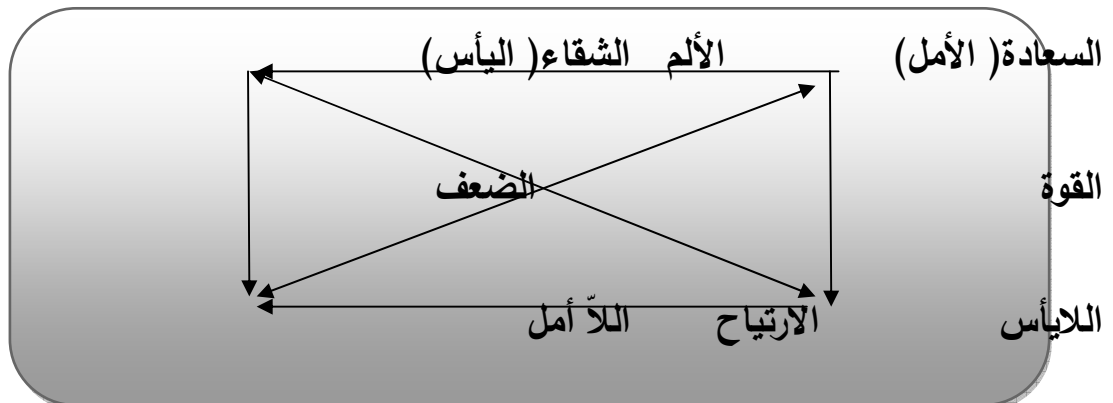
مُبْتَلَةً هَيْفَاءُ رَوْدُ شَبَابُهَا لَهَا مُقْلَتَا رِئِمٍ وَ أَسْوَدُ فَاحِمُ

وَوَجْهَتَقِي اللَّوْنِ صَافٍ يَزِينُهُ مَعَ الْحَلِيِّ لَبَّاتٌ لَهَا وَ مَعَاصِمُ

وَ تَضْحَكُ عَنْ غُرِّ الثَّنَائَا كَأَنَّهُ ذُرَى أَقْحَوَانِبَتُهُ مُتَاعِمُ

هِيَ الهمُّ لَا تَدْنُو وَ لَا يَسْتَطِيعُهَا مِنَ الْعِيسِ إِلَّا النَاجِيَّاتُ الرَّوَاسِمُ

و نعود مرة أخرى إلى إحساس الشاعر ، فمن الوجهة السيمائية يتوزع احساسه بين ثنائيتين هما: (اليأس / الأمل) : من جهة، يأسه من لقاء حبيبته ، لعدم اكترائها به وتعلقها بحب رجل آخر ، و من جهة أخرى حلمه برؤيتها مرة أخرى ، إذ هو لا يطيق غيابها وفراقها» و هل تطيق وداعا أيها الرجل ؟» استفهام يحمل في مضمونه أسئلة عن الوجود و المصير، و عن الزمن في رضاه و نفمته ، و من جهة أخرى اعتراف بحب هذه المرأة إته العشق الجامع للذة الحسية الجامحة ، و النشوة الروحية المنطلقة ، و كل هذا نوضحه في المربع السيميائي الموالي:



يبين هذا المربع توزيع المعطى الدلالي العام الذي يتجسد في مجالين دلالين متناقضين يؤسس لبنية التضاد الذي يظهر جليا بين « الأمل و اليأس » ، فالذات - الشاعر - تأمل من جهة في تحقيق الوصلة الغرامية بالمحوبة ، لكن من جهة أخرى تؤثر العلاقة بينهما وعدم اكترائها بحبه تحيل إلى يأس الشاعر مما أدى به إلى وضع حدّ لبرنامج اللقاء ، كما يوضح هذا المربع السيميائي التناقض العمودي بين « الألم و الارتياح » ليقوم مجالين دلالين : أحدهما ايجابي يجمع بين الأمل و اللا يأس ، و يحمل علامة الحياة و استمرارها و هذا ما ينسجم مع أمل الذات في تحقيق الوصل بالقيمة ، و سلبي يجمع أطراف التضاد والتناقض أي بين "اليأس و اللا أمل و الضعف " .

فالشاعر الأعشى متمسك بالأملو الدليل على ذلك ، القوة التي يتمتع بها حينما يعيش دور العاشق ، وهذا ما يحقق له ارتياحا و أمانا ، يؤدي إلى السعادة، لكن ومن جهة أخرى يواجه الأعشى «اليأس» لما عرضت له «هريرة» و أحببت رجلا غيره ،وفي هذا البيت علامات الإعراض و الصد واضحة:⁽¹⁾

قَالَتْ هُرَيْرَةُ لَمَّا جِئْتُ زَائِرَهَا وَيْلِي عَلَيْكَ وَ وَيْلِي مِنْكَ يَا رَجُلُ

ومن يخضع «لليأس» كحال شاعرنا ، فهو متألم ضعيف في مواجهة المحن ، و هذا مايؤدي به إلى « الشقاء» ، الأمر الذي من شأنه أن يجعل من كلامه ضربا من ضروب إثبات الذات أمام قهر و نوائب الدهر .

¹/المصدر السابق ، ص 57.

و يواصل الأعشى نقل أحاسيسه عبر قصيدة أخرى لكن هذه المرة يفتح بالحديث عن صاحبه " زينب " التي أمعنت في الهجر والصد و البعد يقول :⁽¹⁾

تَصَابِيَتْ أُمٌ بَانَتْ بِعَقْلِكَ زَيْنَبُ وَ قَدْ جَعَلَ الْوُدُّ الَّذِي كَانَ يَذْهَبُ

وَشَاقَتَكَ أَظْعَانُ لِرَيْنَبِ غُدْوَةً تَحْمَلُنَ حَتَّى كَادَتِ الشَّمْسُ تَغْرُبُ

فَلَمَّا اسْتَقَلَّتْ قَلْتُ نَخْلَ ابْنَ يَامِنٍ أَهْنُ أُمِ اللَّاتِي تَرَبَّتْ يَتَرَبُّ

عَلَوْنَ بِأَنْمَاطٍ عِتَاقٍ وَعَقَمَةٍ جَوَانِبُهَا لُونَانٍ وَرَدُّ وَ مُشْرَبُ

أَجَدُوا فَلَمَّا خِفْتُ أَنْ يَتَفَرَّقُوا فَرِيقَيْنِ مِنْهُمْ مُصْعِدٌ وَ مُصَوَّبُ

طَلَبَتْهُمْ تَطْوِي بِي الْبَيْدِ جَسْرَةَ شُوبِقْنَةَ النَّابِيْنِ وَ جِنَاءٌ ذِغْلِبُ

مُضَبَّرَةٌ حَرْفٌ كَانَ فُتُوْدَهَا تَضَمَّنَهَا مِنْ حُمْرٍ بَيَّانٍ أَحْقَبُ

وَفِي الْحَيِّ مِنْ يَهُوَى لِقَانَا وَ يَشْتَهِي وَآخِرٌ مِنْ أَبْدَى الْعِدَاوَةِ مُغْضَبُ

فَمَا أُنْسَ مِلَأَ شَيْءٍ لَا أُنْسَ قَوْلَهَا لَعَلَّ النَّوَى بَعْدَ التَّفَرُّقِ تُصْعَبُ

وَخَدًا أَسِيلاً يَحْدُرُ الدَّمْعَ فَوْقَهُ بَنَانٌ كَهْدَابِ الدَّمَقْسِ مُخْضَبُ

¹/المصدر نفسه، ص 201 .

= جسر : ناقة ضخمة ، - شقاً نابيه : طلع حده فهو شاقى و شوبقنة تصغيره للأنتى ، - وجناء : غليظة والوجين : ما غلظ من الأرض، - ذغلب: خفيفة ، - مضبرة: مكنزة اللحم ، - حرف: صلبة ، - بيان : موضع ، - حمر: ج حمار ، - أحقب : في حقوبه بياض ، - أتلت: رفعت رؤوسها .

يؤدي الشاعر مرة أخرى دور العاشق المتحقق من جهة والمنكسر من جهة أخرى بسبب فراق صاحبه "زينب" التي أمعنت في الهجر والصد والبعد ، و آذن ودُّها بالذهاب. فبالتالي هناك جانب عاطفي آخر ولدته ظاهرة الفراق والظعن ، هذه الظاهرة ولدت بالمفهوم السيميائي وظيفة ابتعاد⁽¹⁾ (Eloignement) للنجح (الطعائن) طلباً لأرض خصبة ، ومن ثم فالفاعل المنفذ الأول هو الفاعل الجمعي (قوم الحبيبة) و نرسم له ب {ف1} يفتح برنامجاً سردياً للتحويل من حالة فصلة التي لم يصرح بها إلى حالة وصلة بموضوع القيمة الأول و نرسم له ب {م1} أسباب الرزق .

نصوغ هذه الوضعية السردية بالصورة التالية:

ف1 (قوم الحبيبة) U في حالة انفصال م1 (موضوع القيمة) — (ف1U1م1)

غير أن هذا البرنامج السردى حقّق برنامجاً ضديداً⁽²⁾ بالنسبة للفاعل (ف2) ، وهو الشاعر في النص ، الذي كان في حالة وصلة بموضوعه - زينب - و برحيل النجع و اتصالهم بمكان الخصب ، يصبح هذا الفاعل الفرد في حالة فصلة مع موضوعه

(ف2م2) — (ف2U2م2) .

¹ / وظيفة الابتعاد : أو كما تسمى بوظيفة الرحيل ، هي إحدى وظائف بروب من أصل 31 وظيفة ، ينظر كتاب : أ حمد زغب ، الأدب الشعبي الدرس و التطبيق ط1، مطبعة مزوار الوادي ، الجزائر ، 2008، ص 73.

² / البرنامج الضديد : يفترض كلّ برنامج سردي وجود برنامج سردي - على الأقل - نقبض له ، منظور إليه من خلال تحولات مضادة ، فيمكن أن نروي حكاية نهايتها سعيدة أو في المقابل حكاية نهايتها حزينة ، و من ثم وجود تحولات ضديدة . ينظر: نادية بوشفرة ، مباحث في السيميائية السردية ، ص 56.

نفهم من هذين التحولين أن طلب الفاعل الجمعي لأسباب العيش يتناقض مع طلب الفاعل الفرد للوصال مع محبوبته (زينب) ، بحيث يؤدي اتصال الفاعل الجمعي بموضوعه إلى انفصال الفاعل الفرد بموضوعه الخاص به .

يسكت النص عن سبب عدم الجمع بين خصوبة الأرض بالنسبة للفاعل الجمعي (الطعائن) وخصوبة العلاقة بين الشاعر و حبيبته ، لكن قول الشاعر: (فلما خفت أن يتفرّقا) ، كذلك قوله: (طلبتهم تطوي بي البيدُ جسرًا) يدل على أن المرأة تنتمي إلى نجع غير الذي تنتمي إليه الذات الفاعلة (الشاعر) ، و هي قوة قمع على نفس الشاعر ، فلطالما كان الترحال ، و عدم الاستقرار يمثلان أحد شعائر البعد و الفراق عند الأعشى .

5-البنية العميقة في طعينة طرفة بن العبد:

تبدو لوحة الطعائن عند طرفة بن العبد صورة تعبيرية عن القلق و افتقاد الاستقرار،وهي بمثابة محطة وجودية، تدور حول إشكال الصراع بين الحياة و الموت ، و تستثير المرأة فيض الحماسة العاطفية عبر مشاهد الرحيل .

و قد أخذت رحلة الشاعر شكلاً جديداً ، و مساراً يخالف العرف الفنيّ و التقليد الذي مارسه الشعراء الجاهليون عندما شبهوا ظعن الحبيبة بأسطر النخيل أو شجر الدوم ،إذ تبدو طعائن طرفة وحدوج حبيبته الظّاعة سفناً تمخر عباب البحر . إنّ طرفة في سياق وصفه للطعائن

قد استرُفد عن طريق قناة الذاكرة صورة مخزّنة في ذاكرته رآها من قبل ، إنّها صورة البحر بعمقه و هيئته و عظمتة في مقابل الصحراء المترامية الأطراف الموحشة و المجدبة ، وبدت الناقة و قد تناضدت في سيرها كأنّها سفن صغيرة ، يقودها بحار متمرس ، اعتاد مجابهة المخاطر ، و اقتحام أعباب البحار «فالناقة في الصحراء كالسفينة في البحر كلاهما يُجمل وجه الحياة بتناسب عكسي»⁽¹⁾

يقول:⁽²⁾

كَأَنَّ حُدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ غُدُوَّةٌ خَلَا يَا سَفِينٍ بِالنَّوَاصِفِ مِنْ دَدٍ

عَدُولِيَّةٌ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَامِنٍ يَجُورُ بِهَا الْمَلَّاحُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي

يَشْقُ حَبَابَ الْمَاءِ حَيْزُومَهَا بِهَا كَمَا قَسَمَ التُّرْبَ الْمُفَايِلُ بِالْيَدِ

اختار الشاعر لفظة " الغداة " - أي باكورة النهار - تعبيرًا عن وقت الرحيل، و هو وقت انطلاق الظعائن (وهن نساء بني مالك) وهو ملفوظ حالة يُعبر فيه عن معاناته وإحساسه بالوحدة و الفراق، لاتساع المسافة بين الراحل و المتروك ، كما اهتم بتصوير عنصر الحركة على اعتبار أن هذا الأخير: «هو ديناميّة الرحلة اهتمّ به الشعراء وركّزوا عليه لتبيان أثر

^{1/} محمد صادق حسن عبد الله ، المعاني المتجددة في الشعر الجاهلي، دراسة و تحليل و نقد ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، 1994، ص 258.

^{2/} طرفة بن العبد، الديوان، ص 26.

-الحدوج:ج حدج وهو مركب النساء وراحتهم،-المالكية: التي انتسبت إلى بني مالك، وهم قبيلة من بني كلب، -الخلايا: وهي السفينة الكبيرة ،وهي إشارة إلى النوق العظيمة،-النواصف:ج ناصفة وهي الأماكن التي تكون واسعة في الأودية، وتصلح للعبور والسفر، دد: قيل هو اسم لواد -عدولية:نسبة إلى عدولي وهي قبيلة تسكن في البحرين -ابن يامن: = رجل من عدولي،- يجور:يحيد عن الطريق ويعدل عنه ونقيضه يهتدي -الطور:التارة والمرّة،-الملاح: قائد السفن، - حبابالماء:يريد بها الأمواج المتلاطمة التي تتناثر حبات مائها، -الحيزوم:الصدر،والضمير عائد على النوق .

جمال الرّكب أثناء سيره، وتأثيره على النفس لأتته العنصر الوحيد الذي يكشف عن التجدد والتولد والتغير»⁽¹⁾، ولهذا جعله طرفة مطلقاً في رحلته حينما صوّر حركة الهوادج في الصحراء بحركة السفن المتحركة تشقّ عباب الماء، يقول:

عَدُولِيَّةٌ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَامِنٍ يَجُورُ بِهَا الْمَلَّاحُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي

كما شبّه الشاعر «حركة ملاحها وهو يتخبط في ضلال طريقها وهدايته بحركة صورة حادي الإبل وسائقها وهو يضل ويهتدي في طريقه بسبب استمرارية الحركة المتواصلة، كما شبه حركتها وهي تمخّر عباب الماء بحركة الإبل وهي تشقّ الصحراء»⁽²⁾. أضاف إلى ذلك فإن البحر رمز يدل على معاني تتعلق بالذهاب و عدم العودة . مما يولد لدى الشاعر عمق الإحساس بالفقد .

وقد تميزت لوحة الطعائن عند طرفة ، بألفاظها الخاصة بها المعبرة عنها و التي تدخل في حقل دلالي واحد و هو البحر (سفين، الملاح ، الماء) ، شكلت صورة فنية ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بتجربته الذاتية في الرحيل .

ثمّ إنّ هذه الصورة تنقل الحركة النفسية للشاعر، حيث يبدو في حركة السفن نوعاً من التوتر، وهو توتر الشاعر، وصراعه النفسي الحاد، و صورة الجو النفسي العام عند طرفة لحظة فراق حبيبته و وداعها ، يتبيّن جلياً من حركة الملاح الذي مارس الفعل بصيغة المضارع

¹/ محمد صادق حسن ، المعاني المتجددة في الشعر الجاهلي، ص246.

²/ المرجع نفسه، ص246 .

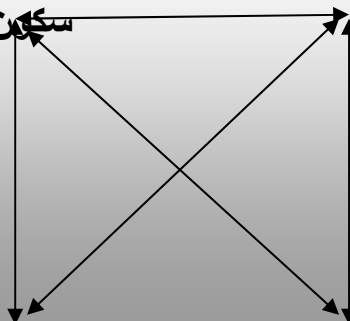
الدال على الاستمرارية في الزمن الآتي بتناوب وتضاد (يجور/يهتدي)، دالتان متضادتان متنافرتان تمثلان التلاشي وعدم الاستقرار، فطوراً يجور في حركته وطوراً يهتدي، دون استواء أو اهتداء، وبين هذين الحالين تتذبذب النفس بحدة وتتوتر. وكذلك يفعل حداة الإبل، فتارة يسوقونها على استقامة الطريق وتارة يميلونها عنها إلى مكان قريب. هكذا تشي الصورة بإيحاءات ودلالات تتعلق بانبتات وأصر الحب والتواصل، ليعلن الفراق رايته - فراق المرأة الطاعنة للشاعر - وانقطاع الأمل في الوصل.

وبهذا تتأسس بنية النص من الوجهة السيمائية على حركتين متشابهتينهما: حركة الهودج في الصحراء - أي موكب النساء في السفر على هودجهن - ، وحركة السفن في البحر - أي موكب السفن حينما تشقّ عباب الماء - ، في مقابل سكون الشاعر في مكانه دون اللحاق بالركب، مشكلتين ثنائيتين ضديتين هما: الحركة/السكون - لأن الرحلة دائماً تستوجب طرفاً آخر، يتمثل في استقرار المقيم - حيث تتخذ الحركة مؤشراً دلاليّاً على نفسية الشاعر المتذبذبة جزاء مشاهدة رحيل الركب، أمّا السكون، فهو مؤشر دال على استقرار حالة الشاعر فهو غير قادر على تجاوز مكانه واللاحق بالركب، فقد اكتفى بتصوير ركب الطعائن، وانتظار عودة محتملة، حسب ما يمثلها المربع السيميائي الموالي:

ع/تضادية

سكون (سكون الهودج - سكون الشاعر)

حركة الهودج حركة



الاستقرار

حركة السفن التذبذب

لاسكون تحت التضاد لا حركة

إنّ استثمار ثنائية الحركة/السكون التي نمّتها دلالات التقابل الضدّي يقود إلى توليد ثنائية أخرى جزئية هي التذبذب/الاستقرار، فالشاعر يجسّد لحظة الفراق حين كان القوم يتجهزون للرحيل، بينما هو في الطرف الآخر لا يبدي أيّة حركة فهو ثابت مستقر لا يتحرك، وفي المقابل فإنّ حركة السفن تشقّ عباب الماء لأبدٍ لها أن تستقر في النهاية لمّا تُشارف على الوصول، وحركة الهواج كذلك مستقرة لمّا تصل إلى مورد الماء.

إنّ استعراض هذا الصورة عند " طرفة " و إخراجها من إطارها الضيق إلى فضاء رحب مطلق لتستقرّ على هذا المستوى من الفن و الروعة و الجمال الكامن وراء هذه اللغة الناطقة، فالصورة إذًا هنا تشي بإيحاءات الدلالة وتؤكد خبرة الشاعر في فن الوصف ومهارته الفنية، في تشكيل أجزاء الصورة بعضها فوق بعض، فقد لجأ إلى تصوير الحركة تصويراً كاملاً توافقا مع توتره و انفعالاته النفسيّة في تجلياتها التي تناسب حركة الهواج من جهة، وحركة السفين من جهة ثانية.

أمّا اختيار فضاء البحر في مقابل فضاء الصحراء، و- هي أماكن نموذجية واقعية- فهو رمز فياض الدلالة على معاني الذهاب و الشتات والرحيل والغربة، بلا عودة، والاستغراق في عالم المجهول، لكن من جهة أخرى هو النافذة المفتوحة على أمل العودة، فهو -البحر-

«بجميع عناصره ومكوناته موائى ومراكب وسفن، ولون أزرق لا ينتهي إلا بغموض الرحلة، ومن بعده غموض المرحلة، فهو في الذاكرة الفردية والجماعية مصدر كل الاستفهامات، بل يتعدى ذلك إلى أن تخضع الذات لإرادة البحر، فنتوسل إليه إنهاء الرحلة وإنهاء المعاناة»⁽¹⁾، وكذلك كانت الصحراء فلطالما شحت الأرض وأقفرت وقلّت أسباب الحياة، ودفعت بذويها إلى الترحال، حتى تخفف من وطأتها وترطب من حدتها وجفافها.

وفي لوحة ظعنبة أخرى يتواصل تصوير الطعائن مع الشاعر -طرفة- ولكن هذه المرة يمزج بين نسيبه، ووصف رحلة «ابنة مالك» فلطالما مهدت الرحلة الطريق إلى «الغزل والانسياق في ركابه، فأخصبت مواهب الشعراء ليُجسدوا أوصافه ويُبينوا عن خصائصه، فألهتهم التّبصر في مفاتن الجنس اللطيف المتصل بذاتية المرأة ومفاتن جمالها»⁽²⁾

يقول طرفة بن العبد في وصف رحلة "ابنة مالك":⁽³⁾

قَفِي وَدَعِينَا الْيَوْمِ ابْنَةُ مَالِكٍ وَعُوجِي عَلَيْنَا مِنْ صُدُورِ جَمَالِكِ

قَفِي لَا يَكُنْ هَذَا تَعْلَةً وَصَلْنَا لَبِينِ وَلَاذَا حَظَّنَا مِنْ نَوَالِكِ

أُخْبِرْكَ أَنَّ الْحَيَّ فَرَّقَ بَيْنَهُم نَوَى غُرْبَةً ضَرَّارَةً لِي كَذَلِكَ

^{1/} محمد حلمي الريشة، ومراد السّوداني، شعراء فلسطين في نصف قرن 1950-2000، ط1، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، رام الله، 2004، ص33.

^{2/} محمد صادق حسن، المعاني المتجددة في الشعر الجاهلي، ص286.

^{3/} طرفة بن العبد، الديوان، ص67، 68.

-عوجي: أي اعفي وتحنني، -التعلة: كما ما يتلهى به، -النوال: العطاء، -النوى: العبد، -ضرارة: أي مسقمة، -شقني: أي أهزلي وجعلني نحيفاً -الوجد: من أشكال الحب، -ماوب: رحلات تتم في النهار، -العيس: الإبل البيضاء، -منسفات: ج منسف: أي مشرف، -تغير: أي تعيب وتنقص من قدر الشيء، -سوبحية: أي حيا غير حيه

وَلَمْ يُنْسِنِي مَا قَدْ لَقِيتُ وَشَفَّنِي مِنْ الْوَحْدِ أَنِّي غَيْرُ نَاسٍ لِقَاءِكَ

مَا دُونَهَا إِلَّا ثَلَاثُ مَا وَبَّقَدَرْنَ لِعِيسٍ مُنْصَفَاتِ الْحَوَارِكِ

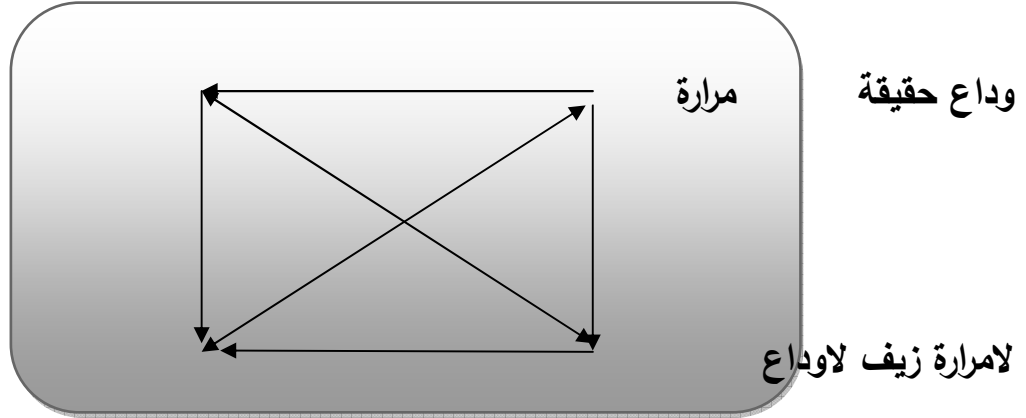
وَلَا غَرَوْ إِلَّا جَارَتِي وَسُؤَالَهَا أَلَا هَلْ لَنَا أَهْلٌ سُئِلَتْ كَذَلِكَ

تُعَيِّرُ سَيْرِي فِي الْبِلَادِ وَرَحْلَتِي أَلَا رَبُّ دَارٍ لِي سِوَى حُرِّ دَارِكَ

وَلَيْسَ امْرُؤٌ فَنَى الشَّبَابَ مُجَاوِرًا سِوَى حَيَّةٍ إِلَّا كَأَخِرِ هَالِكِ

يعدّ الوداع أحد عناصر اللوحة الطعنية ، و هو من المواقف الانسانية المؤلمة لما يثيره من المشاعر و العواطف الجياشة ، و الشاعر في هذا النص يودّع حبيبته " ابنة مالك " وداعا مريرا و قد تهيأ ركبها للرحيل ، فتتوزع العناصر المعجمية للنص بحسب توزع الحدث الشعري ، بين الوداع و ما يخلفه من يأس و الرجاء و ما يخلفه من أمل ، و قد وظف الشاعر معجما شعريا متشكلا من الأفعال - أفعال الأمر - " قفي ودعينا اليوم يا ابنة مالك " " عوجي علينا من صدور جمالك " ، " قفي لا يكن هذا تعلّة وصلنا " ، مجتمعة كلها حول محور (الخوف ، اليأس ، المرارة) فالفعل " قفي " مثلا يوحى بيقين الشاعر في فشل برنامجه السردى و المتمثل في محاولته إبقاء حبيبته ، وهذا ما يؤكد الفعل " ودعينا " ، كما توحى الأسماء الأخرى ك : " لقاءك " إلى أمه - الشاعر - في رجعة حبيبته ، وانبثاق الفجر بعودة ركب الطعن .

وعلى مستوى البنية العميقة خَلَفَ هذا الوداع المرارة في نفس الشاعر كما هو مبين في المربع السيميائي الموالي:



تسعى الذات الشاعرة للحصول على الموضوع "ابنة مالك"، لكن المخاوف وهواجس الرحيل والفرق تعترضها، لتتأكد الذات في النهاية من حتمية الفرق لأن موكب الطعائن، والفضاءات الخالية والخيام المضروبة المرفوعة العمدة هي دلالات ثابتة على تكريس صورة الهجر والانفصال و ترسيخ زمن الفرق ، ضف إلى ذلك التوديع الذي لا يخلف سوى المرارة، يصف الدكتور "سعدى ضناوي" مرارة الرحيل والفرق حينما يتعلق الأمر بفرق الأحبة، فيقول: «ترتسم أمام المودّع وأمام الرّاحل رؤيا المستقبل القاتمة ويكاد يئن بين أصابع اللوعة، والشوق يعتصر فؤاده، يغمره إحساس بالوحشة ويشعر بفراغ كبير، هناك ينسى ما يجبر نفسه عليه من صبرٍ وتجلّد، وهو إنّما يتبطنهما في مجتمع الرجال، أمّا مع الجنس الآخر، فهو ضعيف يفخر بضعفه، عاشق لا يأنف من ذكر عشقه، بل يتكلّفه إذا لم يخبره في الواقع وتبتعد الجمال تخبُّ رويدا رويدا متهادية متمائلة، وتتكاثف في سماء نفسه غيوم

العواصف العنيفة ثم لالتبث أن تتفجر دموعا تسحّ كأنما يُجرّها من عينيه نقفُ الحنظل
المُرَّ»⁽¹⁾

فمن المنظور السيميائي، وحسب المربع الغريماسييتعالق كل من (وداع/مرارة) على وجه
الحقيقة، ويرى الشاعر أن الزيف في التوسّط، وهي علاقات تفسّر علاقة الذات-الشاعر - مع
حبيبته "ابنة مالك" ، فهو يعيش المرارة و الأسى أمام التهدّم و فراق الحبيبة.

6- البنية العميقة في طعينة المثقب العبدى:

في مشهد رحلة الطعائن ، استثمر المثقب العبدى امكانيّاته الوصفية في تشكيل لوحة
الطعائن في قصيدته " النونيّة " و قد أقام الشاعر لموكب الطعائن صوراً جميلة زاهية
مفعمة بالحياة و الحيوية ، تختلط بها مشاعر الحبّ و الحزن، و تنبض بالحركة والانفعالات،
و يصف فيها منظر الطعن و جمالها و حسن و بهاء النساء المرتحلات، و بهاء هوادجهنّ
المكسوّة بأفخر الأثواب ، يقول: ⁽²⁾

¹ / سعدي ضناوي ، أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1993، ص209.
-ضبيب: موضع، -لحين: بعد حين وإبطاء، -شراف: من أعمال المدينة، -نكبن: نكب عنه بمعنى عدل وتنحى، -
الذرائح: موضع بين كاضمة والبحرين، -فلج: اسم بلد .
² / المثقب العبدى، الديوان، ص: من 142 إلى 164.

-البخت: من الابل، -الأباهر: الظهور وأصل الأبهر عرق في الظهر، -الشؤون: ج الشأن وهي شعب قبائل الرأس التي
تجري منها الدموع إلى العينين، -واكنات: مطمئنتات، -الرجائز: ضرب من مراكب النساء واحدها رجاة، -خذلن: نافر
عن القطيع، -تنوش: تتناول، - ذات ضال: موضع يكثر فيها الضال وهو شجر السدر، -الكلة: ما يرى على الهودج وهو
شبيه بالسنور، -الرقم: من ثياب اليمين تلبسه الهوداج، -سدلن: أرخين، -الوصاوص: البراقع، -الدبياج: الثياب المتخذة من
الإبريم وهو أحسن الحرير، -التريب: ج تربية وتجمع ترائب: وهو عظام الصدر موضع القلادة منه، -العاج: ناب الفيل،
-الغضون: تنني الجلد، -الدوائب: ج ذواية وهي الشعر المضفور من شعر الرأس ، -القرون: ج قرن وهي كل صغيرة من
ضفائر الشعر، -الزهن: رهنه هنا: هواه وقلبه، -أريش: راش السهم: ركب عليه الريش بمعنى: أريش حديثي أي ما يلهى به
وجعل الحديث كالسهم يقول: فأريش حديثي بما يزين للنساء، فيقع حديثي في قلوبهن متمكناً كتمكن السهم إذا ريش، -
المرشقات: الحديدات النظر، -تبذ: تسبق وتغلب، -القطين: الحزم، -رباوة: ما ارتفع من الأرض، -الغيب: ما اطمأن من

لِمَنْ ظَعْنٌ تَطَّلَعُ مِنْ ضُبَيْبٍ فَمَا خَرَجَتْ مِنَ الْوَادِي لِحِينِ

مَرَزْنَعْلَى شِرَافٍ فَذَاتِ هَجَلٍ وَنَكَبْنِ الذَّرَانِجِ بِالْيَمِينِ

وَهُنَّ كَذَاكَ حِينَ قَطَعْنَ فَلَجًا كَانَ حُدُوجَهُنَّ عَلَى سَفِينِ

يُشَبَّهْنَ السَّفِينِ وَهُنَّ بَخْتُ عَرَاضَاتِ الْأَبَاهِرِ الشُّؤُونِ

وَهُنَّ عَلَى الرَّجَائِزِ وَكِتَاتِقَوَاتِلِ كُلِّ أَشْجَعِ مُسْتَكِينِ

كَغَزْلَانٍ خَذَلْنَ بِذَاتِ ضَالٍ تَتَوَشُّ الدَّانِيَاتِ مِنَ الْغُصُونِ

ظَهَرْنَ بِكَلَّةٍ وَسَدَلْنَ رَقَمًا وَتَقَبَّنَ الْوَصَاوِصَ لِلْغُيُونِ

وَهُنَّ عَلَى الظَّلَامِ مُطْلَبَاتٍ طَوِيلَاتِ الدَّوَائِبِ وَالْقُرُونِ

أَرَيْنَ مَحَاسِنًا وَكُنَّ أُخْرَى مِنَ الدِّيْبَاجِ وَالْبَشْرِ الْمَصُونِ

وَمِنْ ذَهَبٍ يَلُوحُ عَلَى تَرِيْبٍ كَلُونِ الْعَاجِ لَيْسَ بِذِي غُضُونِ

إِذَا مَا فَتَنَهُ يَوْمًا بِرَهْنٍ يَعِزُّ عَلَيْهِ لَمْ يَرْجِعْ بِحِينِ

بِتَلْهِيَةٍ أَرِيشُ بِهَا سِهَامِي تَبْذُ الْمُرْشِقَاتِ مِنَ الْقَطِيبِ

عَلَوْنَ رِبَاوَةً وَهَبَطْنَ غَيْبًا فَلَمْ يَرْجِعْنَ قَائِلَةً لِحِينِ

الأرض -قائلة: أي نائمة مستريحة في القيلولة وهي الظهيرة ،-الرحل: مركب البعير والناقة،- قرونه: نفسه ، يقول لا تصحبني نفسي على ذلك ولا تطاوعني على الصَّرم.

فَقُلْتُ لِبَعْضِهِنَّ وَشَدَّ رَحْلِي لِهَاجِرَةٍ عَصَبْتُ لَهَا جَبِيْنِي

لَعَلَّكَ إِن صَرَمْتَ الْحَبْلَ مِنِّي كَذَاكَ أَكُونُ مُصْحَبَتِي قُرُونِي

وردت مفردات رحلة الحبيبة و الأحبة (ظُعن) والتي جاءت بصيغة الجمع دلالة على أن الرحلة جماعية ، تشمل القافلة كاملة ، يذكر الشاعر فيها مقصد الركب المرتحل، مسترسلا في وصف الأماكن التي تسلكها الطعائن، فكأنه يرسم في مخيلته خطَّ سيرهنَّ، إذ يتتبعهنَّ إلى أن يختفين عن ناظره،إنها طعائن يعرفها الشاعر وأحسَّ بها،فراح يصف المشهد مستفتحا كلامه باستفهام يحمل في طيَّاته معاني الإعجاب ، وقد حدد موطن سيرها و هي تنطلق من مكان يدعى " ضبيب " و تسلك طرقا عبر أوديته بتمهل ، يقول الشاعر :

لِمَنْ ظُعْنٌ تَطَّاعُ مِنْ ضَبِيبٍفَمَا خَرَجْتُ مِنَ الْوَادِي لِحَيْنٍ؟

ويهتم الشاعر بالطَّاعنات،فينعتهنَّ، و يؤكد على جمالهنَّ و إظهار محاسنهنَّ و مفاتنهنَّ ،ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، و قد كان يتذوق هذا الجمال تذوقا رفيعا ، يدلّ على دقّة في الملاحظة و رهافة في الشعور و رقّة في الإحساس ، وما هذا إلّا توصيف جمالي رائع « يشي بالكيفية التي يصبح فيها الجميل مطلبا ملحا و دالا في الوجود الإنساني »⁽¹⁾ . كما يستعذب الشاعر حديثهنَّ، ويتحرّق شوقا لرؤيتهنَّ، لكن الفراق حال دون ذلك،فسرعان ما تُحدّد الطَّاعنات وجهتهنَّ المحتومة،ولا خيار عند الشاعر سوى التحسر لأن الزمن الذي يأتي بعد فراقهن هو زمن يأس وشجن.

^{1/} يوسف عليّات ، جماليات التحليل الثقافي ، الشعر الجاهلي نموذجا ، ص 86 .

إذن من وجهة السيمولوجية نسجل انفصالاً (u) محتملاً، حيث تتفصل الذات الفاعلة (الطعائن) عن الموضوع (المكان الأصل-القبيلة -) بعد أن كانت متصلة به (n) وفق مايلي:

*الذات الفاعلة n المكان الأصلي (مكان الفقر) ← ذ ف n المكان (مكان الإساءة والافتقار).

*الذات الفاعلة u المكان ← ذ ف n (المكان الجديد) (مكان الإصلاح والتحسين) .

يتضح أنّ الذات الفاعلة تقوم ببرنامجين إجرائيين متقابلين، ومختلفين، فالأول مرتبط بمكان الإساءة والافتقار وهو المكان الفقر الذي انعدمت فيه أسباب الحياة، ممّا دفع بركب الطعائن إلى البحث عن مكان آخر، وهذا يعني أن الذات الفاعلة بعد أن كانت متصلة بموضوع الرغبة (المكان الأول الأصلي) سيتحوّل فعله إلى انفصال عن موضوع الرغبة (التحول إلى مكان آخر)، غير أنّه في برنامج سردي آخر "الإصلاح والتحسين" ستنتجز الذات الفاعلة برنامجاً قيمياً برغبتها في ذلك ، حيث تنتقل من مكان الانفصال (المكان الأصلي للطعائن) لتتصل بمكان آخر "إصلاح الافتقار"¹ وتحسيناً للوضع، وقد حدد الشاعر مجموع هذه الأمكنة ، و هي أمكنة يعرفها أشد المعرفة بفضاءاتها وحدودها و قد تكبّدت الطعائن جهداً كبيراً لبلوغها و هي : (ضبيب، الوادي، شراف، ذات رجل، الذرانح، فلج...) مُتتبعاً فيها مسالك ظعن أحبّته . و يبدو أنّ المسافة بين مكان الانطلاق وصولاً إلى المكان المسمّى "فلج" طويلة ، حتى يتسنى للمرتحلين الاستمتاع بالمناظر الطبيعية و التضاريس البيئية .

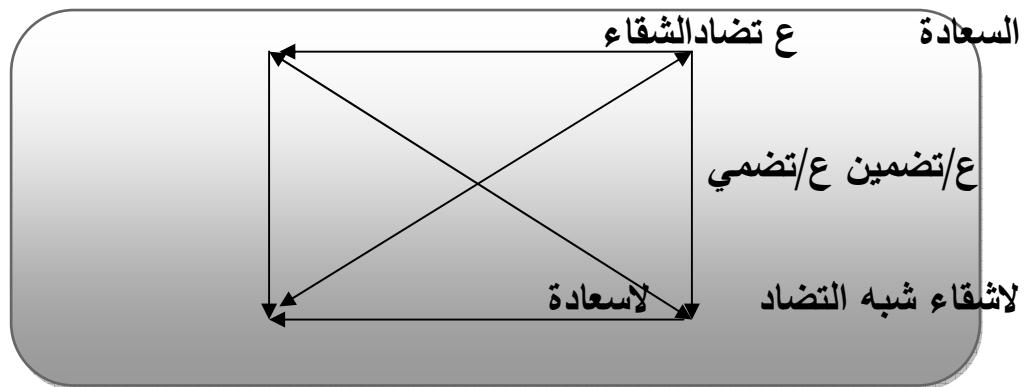
¹ / إصلاح الافتقار : الإصلاح أو تصحيح الوضع ، يمثل رغبة حقيقية لدى الفاعل البطل الذي يسخر كل ما لديه من طاقات لسدّ نقص أو مقاومة ظلم أو دفع عدوان ، نبيل حمدي الشاهد ، العجائبي في السرد العربي القديم ، مائة ليلة وليلة و الحكايات العجيبة و الأخبار الغريبة نموذجاً ، ط01، الوراق للنشر و التوزيع عمان ، 2012، ص 259.

ثم يرجع الشاعر إلى الحديث عن صاحبتة، التي ابتعدت فلم يعد يجد عندها وصلا ، لأنها أصبحت ضاعنة ،فيتمنى لو أنه يستطيع الظفر بها ليتخلص من هذا الأسر، وهذا الزّهان، و هذه الفتنة ، متازلا عن كبريائه ، مستجديا الوصل علما أنه على علم أنّ هذه المرأة تعبت به و لا تريده ، يقول :

إِذَا مَا فَتْنَهُ يَوْمًا بِرَهْنٍ يُعْزُّ عَلَيْهِ لَمْ يَرْجِعْ بِحِينٍ

بِتْلَهِيَّةٍ أَرِيشَ بِهَا سِهَامِي تَبْدُ الْمُرْشِقَاتِ مِنَ الْقَطِينِ

هذا يعني أن الذات الفاعلة (الذات الشاعرة) مازالت تتأرجح في إطار الفاعلية و الإنجاز بين السعادة والشقاء، ترسخهما رموز الواقع المر و رموز الجذب و التلاشي، تحاول الذات أن تقصح عن رغبتها في إنجاز السعادة ،وعليه فالمرجع السيميائي الذي يتحكم في هذا النص ينبنى على ثنائية ضدية وهي ثنائية السعادة/ الشقاء ويمكن توضيحها في الشكل الموالي:



انفتح النص على متواليتين مفتوحتين هما :السعادة/والاشقاء ،السعادة التي تصبو إليها الذات الشاعرة وتسعى إلى تحقيقها، لكن الفراق حال دون ذلك إذ تحدد الطّاعنات وجهتها إلى أماكن معلومة إنها لحظات انهيار عارمة فقد فيها الشاعر محبوبته ، فأضحى في عالم لا يحكمه

الزمن الوجودي ، عالم متسم باليأس و الإحباط و السّوداوية لعجزه عن وصله بحبيبته،فهو غاضب،عنيف، متوتر ضعيف في مواجهة المحن،وهذا ما يُؤدي به إلى الشقاء وقد عبّر عن هذا الشقاء بقوله : " مصحبتى قروني " و " هاجرة نصبت لها جبيني " فهاتين العبارتين تكشفان عن الشعور و العاطفة النابضة في قلب الشاعر ، فهو يمتنع عن الإفصاح عنها بلغة " أنا حزين " أو أنا " مهموم " . إنّ هاجس الغياب سيطر على الذات الشاعرة و هذا ما ترجمته المفردات التالية : (علون رباوة ، هبطن غيبا ، فلم يرجعن) فالظّاعنات قد اتخذت قرارها الصارم بحدث القطيعة، لذلك بدت حالة الشاعر كئيبة يائسة منكسرة.

وهو الآن يقطع وصله مع محبوبته إنّ هي أصرت على قطع الوصل، و هنا الشاعر يفصح عن انفعاله الكبير و صراعه النفسي المتأزم ، فما مر به ما هو، إلّا صور و ذكريات مخزونة ، متراكمة في عقله الباطن و ذكريات الماضي الذي جمعتة بحبيبته في مربع القبيلة.

الفصل الثالث: سيميائية الناقة

1- وصف الناقة

2- البنية السردية في قصة الناقة

أولاً: تجليات القص في رحلة الناقة

ثانياً: الوصف كبرنامج سردي

أ- مفهوم الوصف

ب- أنواع الوصف

ج- الوصف برنامج سردي

3- سيميائية الوصف في مشهد الناقة

أ- سيميائية الوصف في ناقة طرفة بن العبد

ب- سيميائية الوصف في ناقة أوس بن حجر

ج- سيميائية الوصف في ناقة المثقب العبدى

الفصل الثالث : سيمائية الناقة

1- وصف الناقة :

حين نتحدث عن وصف الرحلة في القصيدة الجاهلية، لا نقصد قصرها على رحلة الظعائن فحسب، فرحلة الشاعر الفردية، أو كما تسمى رحلة الناقة هي كذلك جزء مهم في الرحلة « إذ تبدو الناقة في هذه الرحلة رمزاً للإرادة الإنسانية التي تقتحم الأهوال من أجل تحقيق الآمال، ويحشد الشاعر للناقة كل صفات القوة والقدرة على التحمل ¹»، ففي كل القصائد الجاهلية التي وصف فيها الشعراء الرحلة تبرز الناقة قاسماً مشتركاً، اهتم بها الشاعر العربي بصورة قوية و هذا أمر طبيعي فالراحلة هي الحيوان الصحراوي الذي يشد عزمته، ويجدد همته، فيتغلب على كل المحن و الهموم والآلام في أرجاء الصحراء القاسية، كما هي مطيته ووسيلته الأولى بل الوحيدة في رحلاته و في حركاته الدائبة .

و قد كانت العرب قبائل رحلا و حياتهم قائمة على النجعة والرحيل، طلبا لموارد الخصب و النماء و سعيا وراء الكأ ، الذي يعدّ أساس حياتهم ، فكانت الناقة بالنسبة لهذه الحياة المضطربة هي مطية العزم و الشدة ووسيلة الخلاص من هذا الواقع ، والتي تجسر على اقتحام المجاهل و المفاوز على متنها يشدون الرحال ، و يجتازون الصحراء ، رغم طول المسافات و مشقات السفر كلما شحت الأرض وبخلت ، فتحمل على متونها أثقالهم ونساءهم وأطفالهم ، و يتخذون على ظهرها هودج يركبون فيها نساءهم. فهي الحيوان الوحيد في نظر

¹ نصرت عبد الرحمان، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأردن، 1976، دط ، ص168.

العربي الذي لا يكل و لا يملّ، وهي في كلّ ذلك تقاسمهم الآلام و الآمال فتحسّ برغباتهم و تطيع حاجاتهم.

وإذا كان للراحلة كل هذا الفضل على العرب في ذلك الوقت فإنّهم «لم يتركوا صغيرة ولا كبيرة مما يتعلق بها إلّا و وضعوا له اللفظ أو الألفاظ، فوضعوا الألفاظ لها ولحملها ونتاجها، ووضعوا الأسماء لأسنانها وأعمارها وحبلها ورضاعها وفطامها، ونعتوها في طولها وقصرها وسمانها وهزالها، وأصواتها وأوبارها، وعلفها واجترارها ورعيها وبروكها وأبوالها وحركة أذنانها وأنواع سيرها وريّاضتها، والرّحال وما فيها وكل ما يُشَدُّ عليها وقيودها ونزع قيودها وسماتها وعيوبها، وجربها وأمراضها وأدوائها... ولم يقتصروا على اللفظ الواحد للمسمى الواحد، بل وضعوا له الأسماء المتعدّدة»⁽¹⁾. لقد أسرف الشعراء الجاهليون في وصف الناقة وتفنّنوا في وصفها والتغني بها وبرعوا و أفاضوا في تصويرها بمجموعة من الصفات ، فوقّروا لها من الضخامة و الامتلاء و القوّة و السرعة و الصلابة ... حتّى أنّهم تشابهوا في الأوصاف وكأنّهم يؤدّون طقساً جماعياً يُصوِّرون فيه مشاهد مختلفة في كثير من التقصي والتفصيل والتماثل ، و ليس غريباً في ذلك فقد عاشوا في بيئة تشابهت فيها المرئيات و المحسوسات ، هؤلاء الشعراء يتشابهون في وصف نياقهم فرسموها ضخمة ، قويّة ، سريعة ، واسعة الصدر، أصيلة، قادرة على مواجهة الصّعاب لا تعرف التعب أثناء المسير لاعتيادها عليه ، طائعة لأمر صاحبها ، و قد استعملوا صوّراً حسية ماديّة إذ يشبهون كلّ عضو بصورة

¹ / أسية الهاشمي البلغيتي التلمساني، وصف الراحلة في الشعر الجاهلي، ط1، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2007، ص12.

عرفوها و ألفوها في حياتهم الاجتماعية . و عمومًا أعطى الشعراء للناقة صفات تدلّ على القوة و الصّلابة والضخامة والقوة والحركة، و القدرة على التحمّل و الجسارة ، و الجرأة ووحدة الطّبع والامتلاء والتفاؤل، ليعكسوا الصورة المثالية لها وحتى تكون الناقة على أهبة الاستعداد نحو غايتها و مواجهة مصيرها الشاق و الغامض ،الذي هو مصير الإنسان في هذه البيئة الصحراوية القاهرة بقيضها وهاجرتها، والتي يجب اجتيازها و مواجهتها بإصرار و تحدّ، و بإرادة قوية و همّة نفس عالية دون ضعف أو استسلام.

وعلى الرّغم من كثرة وصف الناقة عند الشعراء الجاهليين و تشابههم في ذلك ، إلّا أنّها تختلف من شاعر إلى آخر فكلّ له أسلوبه في المعالجة الفنية ، وكل واحد تحمل له ناقته شتى انفعالاته الحسية و دوافعه النفسية، فهناك تبادل للسلوك بين الشاعر وناقته و تداخلوا اتحاد في الخصائص و الأحاسيس واشترك في العواطف و الانفعالات، فهي بالرغم من أنّها تتشابه عند جُلّ الشعراء إلّا أنّه يمكننا أن نحكم بأن هذه ناقة "طرفة"، وتلك ناقة "امرئ القيس"، أو "المتقّب العبدى"... وهكذا.

فكل وصف نابع من سمات شخصية أو أمور نفسية أو أوضاع اجتماعية، فالشاعر القديم يُعبّر عن رؤاه من خلال صورة الناقة التي حملها كثيرًا من مشاعره أو حنينه وفرحه وحزنه «فصورة ناقة المتقّب العبدى «مطرقة القيون»، وناقة طرفة بن العبد «قنطرة الرّومي»،

والقائمة في ذلك تطول وتكبر، إذ ما من صورة للناقة في الشعر الجاهلي، إلا وهي قد تربعت على محور الأشياء الأثيرة عند أولئك الشعراء»⁽¹⁾

وليس جديداً أن نقول إنَّ وصف الناقة يكاد يكون جزءاً أساسياً في البنية التركيبية للقصيدة الجاهلية بشكل عام، يندر أن تخلو منه قصيدة أيّاً كان موضوعها مدحاً أو رثاءً أو فخراً أو هجاءً أو غزلاً ممّا يجعلها موضوعاً وعنصراً قوياً في تشكيل الصورة الكلية داخل القصيدة الجاهلية، و قد أدرج الشعراء حديث الناقة بحديثهم عن الرحلة والظعن، كما لجؤوا إليها ليسلّوا همومهم و يتغلّبوا و يتخلّصوا على أحزانهم، أمّا في قصائد أخرى فقد اتخذت الناقة صفة الشاعر ذاته، فهو المجهّد وهو المتعب وهو الذي يُلاقى المشاق في سفره أثناء حركة القوم واضطرابهم⁽²⁾.

وتتحوّل الناقة في حالات كثيرة عن طريق التشبيه إلى حيوانات الصحراء ، وكأنّما هي رمزٌ يستدعي سائر المخلوقات من جنسها، فقد وُظّف الثور لأنّه كان شبيهاً بالناقة، وكذلك البقرة الوحشية والحمار والنّعام وما سوى ذلك، فهي تبدو متمثلة في هذا الكل المُجمّع وهي الدّافع إلى نسج قصص متنوعة تُمثل صراع الحيوان في الطبيعة من أجل البقاء وتأكيد الذات .

^{1/} سعيد حسّون العنكي، "صورة الناقة في القصيدة الجاهلية بين الوظيفة الشعرية وإنتاج الدلالة الرامزة"، مجلة عالم المعرفة، الكويت، عدد أبريل 1998، ص386.

^{2/} ينظر : محمد بلوحي، بنية الخطاب الشعري الجاهلي في ضوء النّقد العربي المعاصر، بحث في تجليات المقاربة النسقية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009، ص63.

وفي هذا السياق ترد ناقة لبيد بن ربيعة صلبة قوية، مكتملة لا تتعب ولا تكل ، يشبه حالها بعد الرحلة بالثور الوحشي ، بعد رحلة مطاردة مع كلاب الصيد ، يقول : ⁽¹⁾

صَرَمْتُ حِبَالَهَا وَصَدَدْتُ عَنْهَا بِنَاجِيَةٍ تَجِلُّ عَنِ الْكَلَالِ

عُذَافِرَةٌ تَقْمَصُ بِالرُّدَافَى تَخَوَّنَهَا نُزُولِي وَارْتِحَالِي

كَعَفْرِ الْهَاجِرِيِّ إِذَا ابْتَنَاهُ بِأَشْبَاهِ حُذَيْنٍ عَلَى مِثَالِ

كَأَخْنَسٍ نَاشِطٍ جَادَتْ عَلَيْهِ بِبُرْقَةٍ وَاحِفٍ إِحْدَى اللَّيَالِي

أَضَلَّ صَوَارَهُ وَتَضَيَّقَتْهُ نُطُوفُ أَمْرُهَا بِيَدِ الشَّمَالِ

فَبَاتَ كَأَنَّهُ قَاضِي نُدُورٍ يَلُودُ بِغَرْقَدٍ خَضِلٍ وَضَالِ

فَبَاكَرَهُ مَعَ الْإِشْرَاقِ غُضْفٌ ضَوَارِيهَا تَخُبُّ مَعَ الرِّجَالِ

وهنا ربط الشاعر الناقة بالثور الوحشي و حقق تطابقاً بنيوياً بينهما إلى درجة أنه جعلنا نعتقد أنه يمتطي الثور متوحداً به لا راكباً ناقته، وهكذا مع الحيوانات الوحشية الأخرى.

وترمز الناقة في الشعر القديم إلى الصراع وهو صراع متشعب الأطراف ، متنوع الصور من أجل الحياة، و إثبات الذات و الانتصار على قوى القهر، وهي ترتبط بصاحبها ارتباطاً وجدانياً ، فلا يتخيل رحلة ناجحة في الحياة بدونها ، فهي تنتقل به من وضع إلوضع آخر

¹البيد بن ربيعة، الديوان ، ص 67،68.

أفضل ، كما « تُخَفَّف عن الشاعر من القلق والاكتئاب النفسي، فتحقق له الخروج من الجوّ الداخلي ومن المجال الساكن المستقر إلى المجال الحيوي المتحرك»⁽¹⁾. فطالما كانت الناقة العصاراة التي تختزن كل آلامه وآماله، ومن هذا المنطلق ليس أمام الناقة إلا أن تكون محصّنة بأسباب القوة فهي «الحرف والضامر، والوجناء والمجفّرة والرجيلة والولقى والحادر وهي العيهامة، والجسرة والدوسرة، والعنس، والقزواء، وهي الأدماء والعيرائة والعذافرة والجُماليّة والكنّاز وهي القلائص -ج قلوّص، والمخلّفة والجدليّة»⁽²⁾

يقول عبدة بن الطيّب معدداً أسماءها: ⁽³⁾

بِجَسْرَةٍ كَعَلَاةِ الْقَيْنِ دَوْسَرَةٍ فِيهَا عَلَى الْأَيْنِ إِرْقَالٌ وَتَبْغِيلٌ
عَنْسٍ تُشِيرُ بِقُنُونٍ إِذَا زَجَرَتْ مِنْ خِصْبَةٍ بَقِيَتْ فِيهَا شَمَالِيلُ
قَرَوَاءٌ مَقْدُوفَةٌ بِالْخَضِّ يَشْغَفُهَا فَرَطٌ لِلرَّاحِ إِذَا كَلَّ الْمَرَّاسِيلُ

ويقول الأعشى في وصف آخر: ⁽⁴⁾

طَلَبَتْهُمْ تَطْوِي بِي الْبَيْدِ جَسْرَةً شَوْيْقَتُهُ النَّابِينَ وَجَنَاءُ ذِغْلِبُ
مُضَبَّرَةٌ حَرْفٌ كَأَنَّ قُتُودَهَا تَضَمَّنَهَا مِنْ حُمْرٍ بَيَّانٍ أَحْقَبُ

^{1/} عصام محمد المشهراوي، " دلالات الوحدة في قصيدة الصيد الجاهلي " ، مجلة جامعة الأزهر، غزة، سلسلة العلوم الإنسانية، العدد 2010:02، المجلد 12، ص126.

^{2/} محمد صادق حسن عبد الله، خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، دراسة وتحليل ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، دت ، ص341.

^{3/}المفضل الضبي ، المفضليات، ط05 ، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف مصر ص133.

^{4/}الأعشى ، الديوان، ص :201.

وتأخذ الناقة مفهوماً آخر يرتبط بالأمومة التي ترمز للأمومة جيل - أمومة قبيلة برمتها- ومن أبرز القصص القرآنية التي تؤكد هذه الفكرة قصة ثمود، فقد كان قوم ثمود يشربون من حليب هذه الناقة فهي بالنسبة لهم رمز للأمومة، يقول الله عز وجل : ﴿كَذَّبَتْ ثَمُودُ بِطَغْوَاهَا، إِذِ انْبَعَثَ أَشْقَاهَا ، فَقَالَ لَهُمْ رَسُولُ اللَّهِ : نَاقَةُ اللَّهِ وَ سَقِيَاهَا ، فَكَذَّبُوهُ ، فَعَقَرُوهَا ، فَدَمْدَمَ عَلَيْهِمْ رَبُّهُمْ بِذُنُوبِهِمْ فَسَوَّاهَا فَلَا يَخَافُ عُقْبَاهَا ﴾ (1) وقد علق مصطفى ناصف قائلاً: « قد كانت الناقة أشبه الأشياء بالأمومة القويّة، ولذلك اقترنت بالنخلة في أذهان العرب، فالناقة لا بدّ أن تطرح وراءها كل المقاومة ولا بدّ -إذن- من حسن تصوّر هذه المقاومة التي تنهض بها الناقة على طريقة خاصة، فأمومة الناقة -إن صحّت هذه الفكرة-أمومة صابرة قادرة راغبة بطبعها في استمرار الحياة»(2). ولذلك يربط الشعراء دائماً الناقة بالبقرة المسبوعة والنعامة فهما يُمثّلان الأمومة في أحسن صورها، فالنعامة تميل وتضرب وتعدو لتترك البيض وتحتضنه وترعاه، والبقرة المسبوعة تكّل وتجزع، وتسعى بكل ما أوتيت من قوة وجهد، لكي تُدرك وليدها المفقود، إذن فكلاهما يعيش شعور الأمومة الصّابرة .

ويرد وصف الناقة في القصيدة الجاهلية -حسب ترتيب أجزاء القصيدة- في موضع طبيعي متميّز، بعد الوقوف على الديار والبكاء عليها، يقول "عصام محمد المشهراوي" « بعد أن ذرف الشاعر العبرات على الطلل الماضي، نهض إلى ناقتة أي الحاضر، وكأنّه يرفض أن

¹ سورة الشمس : 11، 15.

² مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم ، ص99.

يستمر في الوقوف، فالوقوف ثبات، والثبات موت، وإنما لجأ إلى الحركة لأنه لا يشعر بالحياة إلا من خلالها (1)

ف نجد مثلاً النابغة الذبياني، يبدأ قصيدته بالوقوف على الأطلال قائلاً: (2)

يَادَارَ مَيَّةً بِالْعُلَيَاءِ فَالسِّنْدِ أَقْوَتْ وَطَالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الْأَبَدِ

ثم يتبعها بوصف الناقة في البيت السابع من القصيدة: (3)

فَعَدَّ عَمَّا تَرَى إِذْ لَا ارْتِجَاعَ لَهُ وَانْمِ الْقُتُودَ عَلَى عَيْرَانِهِ أُجْدِ

أما عبيد بن الأبرص، فيبدأ قصيدته بقوله: (4)

أَقْفَرُ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبٌ فَالْقُطَبِيَّاتُ فَالذُّنُوبُ

ثم يردف الشاعر وصف الأطلال بوصف الناقة، والتي جاءت كمساند ومؤيد للشاعر في رحلته، يقول: (5)

قَرَبَ مَاءٍ وَرَدْتُ آجِنٍ سَيِّلُهُ خَائِفٌ جَدِيبُ

رِيْشُ الْحَمَامِ عَلَى أَرْجَائِهِ لِلْقَلْبِ مِنْ خَوْفِهِ وَجِيبُ

قَطَعْتُهُ غُدُوَّةً مُشِيحًا وَصَاحِبِي بَادِنٌ خُبُوبُ

¹ عصام محمد المشهراوي، دلالات الوحدة في قصيدة الصيد الجاهلية، ص126.

² النابغة الذبياني، الديوان، ص30.

³ المصدر نفسه، ص: 31.

⁴ عبيد بن الأبرص، الديوان، ط1، شرح أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، 1994، ص19.

⁵ المصدر نفسه، ص23.

كما يأتي ذكر الناقة بعد الظعن وهذا ما تؤكدُه أربع معلقات وهي : " معلقة طرفة بن العبد، معلقة لبيد، معلقة عنتره، معلقة الأعشى"، حيث نجد هؤلاء الشعراء معجبين أشد الإعجاب برواحلهم، فأطلقوا العنان لعواطفهم ومشاعرهم وأخيلتهم، وكل طاقاتهم الفنية، فجاءت الناقة مسلية لهمومهم مرة، ورفيقهم في رحلاتهم مرة أخرى، يقول طرفة بن العبد: ⁽¹⁾

وَإِنِّي لَأَمْضِي الهمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ بِعُوجَاءِ مِرْقَالٍ تَرُوحُ وَتَغْتَدِي

ويبدأ الأعشى قصيدته بالحديث عن ظعن محبوبته: ⁽²⁾

وَدَّعْ هُرَيْرَةً إِنَّ الرِّكْبَ مَرْتَحِلٌ وَهَلْ تُطِيقُ وَدَاعًا أَيُّهَا الرَّجُلُ

وتأتي الناقة عقب مشهد الظعن مرافقة للشاعر في رحلته فيقول: ⁽³⁾

وَبَلَدَةٍ مِثْلَ ظَهْرِ التُّرْسِ مُوحِشَةٍ لِلْجَنِّ بِاللَّيْلِ فِي حَافَاتِهَا زَجَلُ

لَا يَتَمَمَّى لَهَا بِالْقَيْظِ يَرْكَبُهَا إِلَّا الدِّينَ لَهُمْ فِيمَا أَتَوَاهَلُ

جَاوَزَتْهَا بِطَلِيحٍ جَسْرَةٍ سُوحٍ فِي مِرْفَقِيهَا إِذَا اسْتَعْرَضَتْهَا فَتَلُ

أما عنتره، فيتحدث عن فراق وظعن حبيبته بقوله: ⁽⁴⁾

إِنْ كُنْتُ أَزْمَعُ الْفِرَاقَ فَإِنَّمَا زُمْتُ رِكَابُكُمْ بَلِيلٍ مُظْلَمٍ

¹ طرفة بن العبد، الديوان، ص 27.

² / الأعشى، الديوان، ص 55.

³ / المصدر نفسه، ص 59.

⁴ / عنتره بن شداد، الديوان، ط 3، اعتنى به وشرحه حمدو الطماس، دار المعرفة، بيروت، 2007، ص 12.

مَا رَاعَنِي إِلَّا حُمُولَةُ أَهْلِهَا وَسَطَ الدَّيَارِ تَسْفُ حَبَّ الْخَمِمْ

ويردف بالحديث عن الناقة، فيقول: ⁽¹⁾

هَلْ تُبْلَغَنِي دَارَهَا شَدْنِيَّةٌ لُعِنْتُ بِمَحْرُومِ الشَّرَابِ مُصَرِّمٌ

خَطَارَةٌ غَبَّ السُّرَى زِيَاْفَةٌ تَطِيسُ الْإِكَامَ بِوَحْذِخٍ مَيْثِمٌ

وكانَّ الناقة بهذا ملاذ الشاعر الوحيد بعد رحيل المحبوبة ، وحتى يلحق بها و يبلغ دارها لابد له من وسيلة لائقة تعينه على التواصل بالمحبوبة وهي ناقتة التي وصفها بالخطارة و الزيافة ، ليجسد لنا حركتها المفعمة بالخفة و الحيوية و التدفق في الانطلاق إلى الأمام» فهو يُسرِع إلى الناقة عقب الشعور بالأسى والحرمان الذي لا يفصح عنه الشاعر»⁽²⁾ وتأتي بعد الظعن لمثل الغاية التي جاءت من أجلها بعد الوقوف على الطلل، وكأنها ملاذ قوة غريبة، تعبر عن الإرادة في مواجهة الآلام، والمشاق بما أوتيت من صبر وجلد ومقاومة وتحذُّ، فهي مؤهلة أكثر من غيرها لأن تنهض بهذه المهمة .

وقد تحدث "ابن قتيبة" عن شيء من علاقة الشاعر بناقته في قصيدة المدح، والتي أوضح فيها شيئاً من مشاركة الناقة لصاحبها في السعي من أجل الكسب والرزق إذ هي وسيلته إلى الممدوح فيقول : « فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر وسرى الليل، وحرَّ الهجير وإنضاء

¹/المصدر السابق ، ص14.

²/ اسماعيل محمد عبد العاطي، الأسطورة والرمز في الشعر العربي القديم، ط1، نهضة مصر للطباعة والنشر 2006، ص: 29.

الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وضميمة التأمل، وقرّر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح «⁽¹⁾ .

فالنّاقة حسب هذا الرأي ، أداة الشاعر التي يرحل بها إلى الممدوح ويستدرّ من خلالها عطفه وكرمه، وينال المكافأة، ويقتصر هذا على القصيدة ذات الغرض المدحي. فالشاعر يواجه تيه الصحراء و وحشتها ووعورة مسالكها بناقته القوية و المتحملة والصابرة نحو الممدوح أين يكتسب التميّز و الفخر و ينأى عن الهم و يأس الصبابة ، و الفخر الذي نتحدث عنه هنا هو افتخار الشاعر بشجاعته في اختراق الصحراء و « بشجاعته و مضائه وعزمه و بقدرته على التحمل رفقة ناقة هي الوسيلة المثلى للنّجاة »⁽²⁾

كان الجاهلي مرتبطا بناقته و متعلقا بها أشدّ التعلق وقد حاول بعض الباحثين العرب أن يُعلّلوا سر هذا التعلّق ، فربطها "الكفراوي" بحياة اللهو والصبّا ، إذ يطلق الشاعر الجاهلي العنان لعواطفه ومشاعره مستعيدًا ذكريات وأيام لهوه وشبابه، يقول "الكفراوي" : «أمّا ذكر الناقة والصحراء والراحلة والأسفار، فهو تصوير للمغامرات التي يستعيد الشاعر بذكرها عنصر المخاطرة والفتوة والشباب، فهذا الجزء إذن يُكمل الفاتحة الغزلية والطلّلية التي استنار

^{1/} ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ص 75.

^{2/} حسين الواد ، جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير ، ط01 ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ، 2001 ، ص 98.

بها الشاعر ذكريات الماضي «⁽¹⁾ . وقد عبّر الشاعر امرؤ القيس عن هذه المغامرات الشبّابية التي تدور حول محور واحد هو التصابي و اللهو و المتعة و المرح بقوله :⁽²⁾

وَأَصْبَحْتُ وَدَعْتُ الصَّبَا غَيْرَ أَنِّي أُرَاقِبُ خُلَاتٍ مِنَ الْعَيْشِ أَرْبَعًا

ومن هذه الخُلَات الأربع ركوب الناقة التي تجوب الفيافي والقفار يقول امرؤ القيس :⁽³⁾

وَمِنْهُمْ نَصُّ الْعَيْسِ وَاللَّيْلُ شَامِلٌ تَيْمَمَ مَجْهُولًا مِنَ الْأَرْضِ بَلَقًا

وحتى تُحقّق الناقة لصاحبها -الشاعر- هوايته، وتمكّنه من استعادة زمن المخاطرة، لابد، وأن تتمتع بصفات معينة ، متعارفٌ عليها بين الشعراء، وهي صفات تدل على القوة ، وضخامة البنية ، والحركة وحدّة الطبع، و سلامة الخلق ، والامتلاء والتفاؤل، إضافة إلى صفات أخرى ردّدها الشعراء في قصائدهم توضّح براعتهم في الوصف و منها « مقدّوفة، غُذافرة ، الوجنّاء، جُماليّة ، عِزْمِس ، العفْرَناء ، العنْثَرِيْس ، أسماء إمّا مأخوذة من حيوانات وهمية أو من أسماء الغيلان ، أو من عناصر الطبيعة »⁽⁴⁾

¹ / محمد عبد العزيز الكفراوي ، الشعر العربي بين الجمود والتطوّر، دط، دار النهضة، القاهرة، 1958، ص34.

² / امرؤ القيس ، الديوان ، ص 125.

³ / المصدر نفسه ، ص 125.

⁴ / عصام المشهراوي، دلالات الوحدة في قصيدة الصيد، ص127.

ولم يكتف الشعراء بهذه الأوصاف، حيث شبّهوها « بالسحاب والهلال والعقاب والفرس والنحل والقطاة والمطرقة والقوس والنخل ، والسيف والأرجوحة والآلام ، والهيكل العظمي، فلم يتركوا شاردة ولا واردة في بيئتهم إلاّ وشبّهوها بها »⁽¹⁾ .

إنّ هذه الصفات تجمع بين الحسية والمعنوية ، وهي من الكثرة ، بحيث نهج الشعراء نهجاً واحداً توخوا فيها المطابقة بين الوصف وصفته و حرصوا على إثبات صفات معينة بألفاظ معينة متعادلة متشابهة متقاربة، فقد ردّدوا مثلاً عبارة واحدة و هي (فسل الهم عنك). أما الصفات فهي كالآتي :

1- القوة :

ردّد الشعراء في قصائدهم ألفاظاً تنم عن خصوبة خيالهم وقوّة شاعريتهم توحى بقوة وشجاعة الراحلة، و صلابتها فالحرّف والشملة ، والعنّس والعذافرة والعنتريس ... وغيرها من الألفاظ التي تدخل في حقل دلالي واحد هو القوة ، وتتشابه الصفات والكلمات في إطار لغوي ضيق يتناولها الشعراء، وتدور هذه الصفات والألفاظ في شعرهم ، حيث تفتنوا في تنويع قصائدهم بها حتى أنّنا لا نكاد نعثر على شاعر قد أغفل هذه الصفات .

وتعد القوة واحدة من هذه الصفات ، التي حظيت بنصيب أوفى من حديث الشعراء ، و هي المعوّل عليها « تأتي شبه مطردة عند الشعراء الذين ذكروا الناقة »⁽²⁾ . و في قوة الناقة

¹ / أسية الهاشمي البلغيتي التلمساني ، وصف الراحلة في الشعر الجاهلي ، ص 39.

² / اسماعيل محمد عبد العاطي ، الأسطورة والرمز، ص 33 .

كان الجمال بارزا في الأهمية إذ كان جسد الناقة القوي مسقطا لقوة الشاعر الجسدية ومقدرته

.

و في جسد الناقة برز الجمال في قوتها و قوة متحولاتها - الحيوانات الوحشية - كالحمار

الوحشي و الثور الوحشي و البقرة المسبوعة ... يقول امرؤ القيس واصفا ناقته القوية: ⁽¹⁾

فَهَلْ تُسَلِّينَ الهمَّ عَنْكَ شِمْلَةً مُدَاخِلَةً صُمَّ الْعِظَامِ أَصُوصُ .

فَلَقَدْ أَجُوزُ الْخَرْقَ تَحْمِلُنِي وَالْفَضْلَتَيْنِ وَقَيْنَتِي غُنْسِي

أَجْدُ مُوثَقَةً كِنَازَ عِرْمَسٍ وَخَادَةَ فِي لَيْلَةِ الهمْسِ

وَوَخَرْقٍ بَعِيدٍ قَدْ قَطَعْتَ نِيَّاطَهُ عَلَى ذَاتِ لَوْثٍ سَهْوَةَ الْمَشْيِ مَذْعَانُ

وَقُمْتُ إِلَى حَرْفٍ كَأَنَّ قُتُودَهَا إِذَا دُقَّ أَعْنَاقُ الْمَطِيِّ عَلَى فَحْلِ

فالشاعر يؤكد في نصه صفات القوة التي تلائم ناقته لتدل على صلابتها وجسارتها ، فهي

الناقة الخفيفة السريعة ، و القوية ، و التي لم تحمل حتى تبقى شديدة ... و غيرها من

الصفات التي تدخل في معجم دلالي واحد، هو القوة " كالشملة ، الأصوص ، الموثقة ،

الكناز ، العرمس ، الوخادة ، المذعان ، الحرف ، ذات لوث " .

¹/امرؤ القيس ، الديوان ، ص117 و160.

أما الأعشى فقد أضفى على ناقته من صفات القوة ما يجعلها أهلاً للتحدي واجتياز القفار الموحشة حيث يتوهج القيظ ، ويرتفع الال ، لذلك فهو قد تعمّد أن يختار لرحلته مكانا صعبا و زمانا مرهقا قاسيا ، و ليلاً مخيفا ، لكنّها رغم ذلك تواصل السير دون كلال أو تعب، توصل الليل بالنهار في سيرها السريع الدؤوب ، يقول الشاعر :⁽¹⁾

وَبَلَدَةٍ مِثْلَ ظَهْرِ التُّرْسِ مُوحِشَةٍ لِلْجُنِّ بِاللَّيْلِ فِي حَافَتِهَا زَجَلُ

لَا يَتَمَنَّى لَهَا بِالْقَيْظِ يَزْكُبُهَا إِلَّا الَّذِينَ لَهُمْ فِيمَا أَتَوْا مَهَلُ

جَاوَزَتْهَا بِطَلِيحِ جَسْرَةٍ سُرْحٍ فِي مِرْفَقَيْهَا إِذَا اسْتَعْرَضَتْهَا فَتَلُ

فالشاعر يجتاز البيداء القاحلة الجرداء المخيفة، و التي لا يجرو على اقتحام قيظها إلا القوي الصابر، براحلته التي تعودت الأسفار. و قد دقق الشاعر في وصف مرفقي ناقته أثناء الجري ، فهي مفتولة إذا استعرضتها إذ تسهل عليها جريها و انطلاقها .

أما ليبيد بن ربيعة فإن ناقته لا تتعب ولا تكلّ يقول :⁽²⁾

صَرَمْتُ حِبَالَهَا وَصَدَدْتُ عَنْهَا بِنَاجِيَةٍ تَجَلُّ عِنْدَ الْكَلَالِ

عُذَافِرَةٌ تَقْمَصُ بِالرُّدَافِي تَخَوَّنَهَا نُزُولِي وَارْتِحَالِي

¹/الأعشى ، الديوان ، ص59.

²/ليبيد بن ربيعة ، الديوان ، ص67.

أما المثقب العبدى فقد أضفى عليها صفة تتكرر كثيرا لدى الشعراء الجاهليين وهي «عذافرة» كما وظّف التشبيه في قوله « كَمِطْرَقَةِ الْقُيُونِ » في قوتها وصلابتها ، حيث تشبه مطرقة الحدادين ما يجعل منها مطية قادرة على اجتياز المفازة ، و منتصرة على كل الحواجز، يقول: ⁽¹⁾

فَسَلَّ الهمَّ عَنْكَ بِذَاتِ لَوْثٍ عَذافِرَةٍ كَمِطْرَقَةِ الْقُيُونِ

فالشاعر إذا انتابته هموم أو أحزان ، ركب ناقته ، ليسليّ الهمّ ويتغلب على تلك الأحزان، فإذا عجز عن تحمل هذه الهموم فإنّ ناقته القويّة والتي وصفها "بذاتِ لَوْثٍ" تتغلب على ذلك إذ تتحمل أهوال السّفر والسير حتّى في الهاجرة ، فهي ناقة قويّة ، صلبة مُجدّة في السير، تجسر على الأهوال لحدّتها و نشاطها و قوتها .

2-الجسارة :

الجسارة مأخوذة من مادة "جَسَرَ" ، والجسرة هي التي تجسر في سيرها ، وهي صفة من الصفات التي ألحّ شعراء الجاهلية في شعر الراحلة على تكرارها ، لأنّ الناقة القوية على السير هي التي تتجح دائما في أداء مهماتها يقول امرؤ القيس: ⁽²⁾

فَدَعْ ذَا وَسَلَّ الهمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ دُمُولٍ إِذَا صَامَ النَّهَارُ وَهَجْرًا

ويوظّف المعنى نفسه عنتره بن شداد بقوله: ⁽¹⁾

¹/المثقب العبدى ، الديوان ، ص165.

²/امرؤ القيس ، الديوان ، ص95.

يَنْبَاعُ مِنْ ذِفْرَى غَضُوبٍ جَسْرَةٍ زِيَّافَةٍ مِثْلَ الْفَنِيقِ الْمُكَدَّمِ

ويقول بشر بن أبي خازم: (2)

وَلَوْلَا تُسَلِّيَ الْهَمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ عَيْرَانَةٍ مِثْلَ الْفَنِيقِ الْمُكَدَّمِ

ومثله يقول قيس بن الخطيم: (3)

فَهَلْ يُنْسِينِي حُبَّهَا جَسْرَةً مِنَ النَّاعِجَاتِ تُبَارِي الزَّمَامَا

فهكذا إذن تتكرر لفظة «جَسْرَةٍ» عند مجموعة كبيرة من الشعراء لتدل على السرعة في السير

والقدرة عليه، حتى أنهم بالغوا في اهتمامهم بسيرها، لدرجة أن وضعوا لكل نوع من أنواع

سيرها اسماً خاصاً كالوَحِيدِ ، والزَّفِيفِ ، والذَّمِيلِ ... وغيرها (4)

يقول النابغة الذبياني ، متحدّثاً عن بعض أنواع سير ناقته: (5)

فَسَلَّيْتُ مَا عِنْدِي بِرَوْحَةٍ عَرْمَسٍ تَحُبُّ بِرَحْلِي تَارَةً وَتُنَاقِلُ

مُوثَقَةً الْأَنْسَاءِ مَضْبُورَةَ الْقَرَا نَعُوبٍ إِذَا كُلُّ الْعِتَاقِ الْمُرَاسِلُ

فالنابغة يصف ناقته أثناء سيرها ، ويُصور لنا كيف تُحسن نقل يديها ورجليها، إذا اقتحمت

أرضاً وعرة كثيرة الحجارة ، وهي صورة ناطقة مميزة توحى بولع الشاعر بناقته .

¹/أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزّوزني ، شرح المعطّات السبع ، ط1، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص163.

²/بشر بن أبي خازم، الديوان ، ص179.

³/قيس بن الخطيم، الديوان، ص213.

⁴/أسية الهاشمي البلغيتي ، وصف الراحلة في الشعر الجاهلي ، ص41.

⁵/النابغة الذبياني ، الديوان ، ص87-88.

أما الأعشى ، فيصف ناقته ، وهي تجتاز الجبال، وقد أضرّ بها السّفر ونال منها الكلال بحركات الرّاقصات . والشاعر هنا يستحضر صورة تلك الرّواحل الرّاقصة على أرضية طريق « منى » ، يقول :⁽¹⁾

حَلَفْتُ بِرَبِّ الرَّاqِصَاتِ إِلَى مَنَى إِذَا مَخَرَّمْ جَاوَزْنَهُ بَعْدَ مَخَرَّم

ضَوَامِرَ خُوصًا قَدْ أَضَرَّ بِهَا السُّرَى وَطَابَقْنَ مَشْيًا فِي السَّرِيحِ الْمُخَدَّمِ

هذه الأوصاف جميعا تجعلنا أمام ناقة موثقة الخلق ، تشكّل رمزا للصلابة و القوة و التحديّ. و يضاف إلى هذه الصفات صفات أخرى توضّح قوّة و صلابة الناقة ، و هي :

3- السرعة :

حرص الشعراء على ترديدصفة - السرعة - هذه الأخيرة التي تؤهل الناقة لاجتياز الفلوات و طيّ المسافات الشّاسعة ، دون فتور أو تعب، رغم المهالك و المعاطب الكامنة في الصحراء ، (تيه ووحشة و مخاوف مجهولة) ، حتى أنّهم تفننوا في ذكر أنواع سيرها فعلى سبيل المثال : الخبب و النّجاء و الإرقال و المروّد و التخيود و الرسيم و الوجيف و الزفيف و الذميل ... وقد برع الشعراء في اختيار مشبّهاتها، فرأوها - الناقة- كالبقرة الوحشية أو كحمار الوحش المسرعين أو كالنعامة و ظليمها، وقد شبّه أوس بن حجر سرعة ناقته بسرعة انتشار الدّرر التي تقطّع سالك نظامها، فتساقطت

¹/الأعشى ، الديوان ، ص15.

مسرعة :⁽¹⁾

كَأَنَّ وَتَى خَانَتْ بِهِ مِنْ نِظَامِهَا مَعَاقِدُ فَارْفَضَتْ بِهِنَّ الطَّوَائِفُ

كَأَنَّ كُحَيْلًا مَعْقَدًا أَوْ عَنِيَّةً عَلَى رَجْعِ ذِفْرَاهَا مِنَ اللَّيْثِ وَكِفُ

وهي صورة مرئية تعكس سرعة هذه الناقة، فالدرر إذا انفرط عقد نظامها، تهاوت مسرعة، فإذا وقعت على الأرض اضطرب اتجاهها ذات اليمين وذات الشمال ، وكذلك تفعل الناقة إذا كَلَّت .

أما المثقب العبدى ، فيشبه حركة يديها بحركة يدي النائحة التي تندب الميت⁽²⁾،

يقول :⁽³⁾

كَأَنَّمَا أَوْبُ يَدَيْهَا إِلَى حِزْوَومِهَا حَصَى الْفَدَقِ

نُوحُ ابْنَةُ الْجُونِ عَلَى هَالِكٍ تَنْدُبُهُ رَافِعَةَ الْمَجْدِ

فناقة المثقب تحسن تقليب يديها ورجليها في السير بسرعة تشبه النائحة "ابنة الجوني" وهي « نائحة من كندة كانت في الجاهلية »⁽⁴⁾ ، فلطالما كانت الناقة رمز الشاعر أو الإنسان بصفة عامة .

¹/أوس بن حجر ، الديوان ، ص66 ، 67 .

²/ ينظر : أسية الهاشمي البلغيتي، وصف الراحلة في الشعر الجاهلي، ص44 .

³/المثقب العبدى ، الديوان ، ص 28- 29 .

⁴/ المصدر نفسه ، ص30 .

ومن أمثلة وصف الناقة ، ما نجده عند امرئ القيس، يقول:(¹)

فَدَعُ ذَا وَسَلِّ الهمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ ذَمُولٍ إِذَا صَامَ النَّهَارُ وَهَجَرًا

وَمُجَدَّةً نَسَأْتُهَا فَتَكَمَشَتْ رَتَكَ النَّعَامَةِ فِي طَرِيقِ حَامٍ

فالناقة الذمُول : هي السريعة ، النشيطة التي يكون سيرها سريعاً في اشتداد الحر، وركوب الشمس ، وهو الوقت الذي يفتر فيه سواها من الإبل .

أما الأعشى فقد جمع أربع صفات ، و هي تدلّ كلها على السرعة يقول : (²)

قَطَعْتُ بِرِسَامَةٍ جَسْرَةَ عَذَافِرَةٍ كَالْفَنَيْقِ الْقَطْمِ

أما ناقة زهير بن أبي سلمى فإنها لفرط نشاطها و سرعتها لا يحتاج إلى إخراج سوطه ، توصله إلى هدفه بكل صبر و عزيمة رغم صعوبة المكان و الزمان يقول : (³)

جُمَالِيَّةٌ لَمْ يُبْقِ سَيْرِي وَ رَحَلَتِي عَلَى ظَهْرِهَا مِنْ نِيَّهَا غَيْرَ مَحْفِدٍ

مَتَى مَا أَكَلَفَهَا مَفَاةً مِنْهُ لِفَتُسْتَعْفَ أَوْ تُنْهَكَ إِلَيْهِ فَتَجْهَدِ

تَرَدُّهُ وَ لَمَّا يُخْرِجِ السَّوْطُ شَأْوَهَا مَرْوَحُ جَنُوحِ اللَّيْلِ نَاجِيَّةُ الْغَدِ

كَهَمَّكَ إِنْ تَجْهَدَ تَجِدْهَا نَجِيَّةً صَبُورًا وَ إِنْ تَسْتَرْخِ عَنْهَا تَزِيدِ

¹/امرئ القيس ، الديوان ، ص 63 ، 157 .

²/الأعشى الديوان ، ص 37.

³/زهير بن أبي سلمى ، الديوان ، ص 37.

وَ تَنْضِحُ ذِفْرَاهَا بِجَوْنٍ كَأَنَّهُ عَصِيمٌ كُحِيلٌ فِي الْمَرَاجِلِ مُعْقَدٍ

كما نجد بشر بن أبي خازم يكتي عن سرعة ناقته بالنتوء الموجود في مرفقيها ، فهو دليل على سرعتها و قوة اندفاعها ، يقول :⁽¹⁾

وَ قَدْ أَمْضَى الْهُمُومَ إِذَا اعْتَرَتْنِي بِحَرْفٍ كَالْمَوْلَعَةِ الشَّنَاعِ

تَرَى فِي رَجْعِ مَرْفَقِهَا نُتُوءًا إِذَا مَا الْأَلُّ خَفَقَ لِازْتِفَاعِ

ومثلما وصف الشاعر الجاهلي قوة وصلابة ناقته و قدرتها على اقتحام الصحراء والنجاة بصاحبها ، وصف هزالها ، و تعبها ، و انهيار قوتها وسط الطريق الوعر الطويل ، و قد أتعبها السير ، و حسّ نفسها العطش ، وهذا ما يدعوها إلى رثاء حالها و « يدعوها إلى مزيد من التّصبر و التّحمل ، فالمحنة منجلية مضمونة الافضاء إلى فوز كبير »⁽²⁾ ،

يقول الأعشى واصفا تعب و هزال ناقته :⁽³⁾

وَ تَرَاهَا تَشْكُو إِلَيَّ وَ قَدْ آَلَتْ طَلِيحًا تُحْدِي صُدُورَ النَّعَالِ

نَقَبَ الْخُفِّ لِلْسُرَى فَتَرَى الْأَنْسَاعَ مِنْ حِلِّ سَاعَةٍ وَ ارْتِحَالِ

أَثَرْتُ فِي جَنَاحِنِ كَارَانَ الْمَيْتَعُولِينَ فَوْقَ عُوجِ رَسَالِ

لَا تَشْكِي إِلَيَّ مِنَ أَلَمِ النَّسْعِ وَ لَا مِنْ حَفَاً وَ لَا مِنْ كَلَالِ

^{1/} بشر بن أبي خازم ، الديوان ، ص 110.
^{2/} حسين الواد ، جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير ، ص 103.
^{3/} الأعشى ، الديوان ، ص 07.

لَا تَشْكِي إِلَيَّ وَ انْتَجِعِي الْأَسْوَدَ أَهْلَ النَّدَى وَ أَهْلَ الْفِعَالِ

يقول الشاعر إنه قد أضنى ناقته في أسفاره الكثيرة الدائمة في الفلوات المقفرة ، وقت اشتداد الهجرة ، و ارتفاع السراب ، و هي الآن تتأوه و تشتكي إليه ، وقد أعيا الإجهاد خفها المشقق المقروح . أما جسمها الضخم فقد نحل و هزل لكثرة ما شدّ بسيور الرّحال الحادة والمؤلمة ، أما عظام صدرها فأصبحت بارزة كالنعش الضخم المحمول فوق أرجلها الطويلة.

و يورد المعنى نفسه في قصيدة أخرى : ⁽¹⁾

فَكَانَتْ سَرِيَّتَهُنَّ التَّيْتَرُوقُ الْغُيُونَوُ تَقْضِي السَّفَارَا

فَأَبْقَى رَوَاحِي وَ سَيْرُ الْغُدُو مِنْهَا ذَوَاتِ حِذَاءٍ قِصَارَا

وَ أَلَوَاحِ رَهَبٍ كَأَنَّ النُّسُوعَبِيْنَ فِي الدَّفِّ مِنْهَا سِطَارَا

وَ دَأْيَا تَلَاخَنَ مِثْلَ الْفُؤُوسِ لَحَمَ مِنْهَا السَّلِيلُ الْفِقَارَا

فَلَا تَشْتَكِينَنَّ إِلَيَّ الْوَجَى وَ طُولَ السَّرَى وَ اجْعَلِيهِ اصْطَبَارَا

لَأَرْوَاحَ الْعَشِيِّ وَ سَيْرَ الْغُدُو يَدَ الدَّهْرِ حَتَّى تُلَاقِي الْخِيَارَا

¹/المصدر السابق ، ص 47.

فناقته كريمة صابرة ، و رغم ذلك فقد أتعبتها هذه الرحلة الممتدة الشاقة ، فأخافها قد براها السير لشدة الاحتكاك بالأرض ، و أضلّعها أبرزها الهزال ، و ظهرت عليها آثار السيور والحبال .

و أحيانا يضطرّ الشاعر للجوء إلى ضربها بالسّيّاط لتحفيزها على إكمال السير « و حثّا

على السرعة للوصول إلى الممدوح »⁽¹⁾، يقول الأعشى :⁽²⁾

غُضُوبٌ مِنَ السَّوْطِ زِيَّافَةٍ إِذَا مَا ارْتَدَى بِالسَّرَابِ الْأَكْمَ

هكذا صوّر الشعراء نياقهم ، وحشدوا لها الألفاظ الدالة على صلابتها وسرعتها ، وصبرها وتجلّدها ، وبالتالي طاعتها وامتنالها لهم ، كما أضفوا عليها من صفات البشر، فيصيّبها الهزال والضعف والتعب كما تحسّ وتشعر بصاحبها ، وهذه الصّور لم تقتصر على شاعر دون آخر، إنما وظّفها معظم الشعراء على اختلاف في الطريقة والتناول فأفردوا لها جزءاً لا يُستهان به في شعرهم ، وأجادوا في كل ذلك إجادة ملحوظة .

2- البنية السردية في قصة الناقة :

يحتل النص السّردى مكانة مرموقة ، لما يكتسيه من أهميّة على الساحة الأدبية ، وهو من بين النصوص التي تعتمد على العنصر الدرامي في تجسيد الأحداث ، لذا انكبّ عليها النقاد و الباحثون المشتغلون بالحقل السيميائي، و قد احتل نص " قصّة الناقة " مكانة ضمن

¹/محمد التونسي ، الأعشى شاعر المجون و الخمرة ، الشركة المتحدة للتوزيع ، حلب ، 1979 ، 259.

²/الأعشى ، الديوان ، ص 37.

النصوص السردية ، إذ أضفى الشعراء على قصائدهم روحا قصصية ، حيث أكسبوها كل مقومات القصة من شخصيات ومكان و زمان ووصف و حوار و تنامي في الحدث ... و السؤال المطروح : هل توجد ملامح قصصية في رحلة الناقة؟ .

أولا : تجليات القص في رحلة الناقة :

عرفت الأمم على اختلاف أجناسها و لغاتها فنّ القصة ، فقد وُجدت في بعض الحضارات على شكل ملاحم ، وتختلف تسمية هذه الملاحم من أمة لأخرى ، « فعند اليونان نجد الإلياذة و الأوديسا ، وعند الرومان نجد الإنياذة وعند الهنود نجد القيدا والمهابهارتا، وعند الفرس نجد الشاهنامة ، وتلك كلها ملاحم شعرية رائعة ، و بجانبها نجد قصص السمر الشعبي التي كتبت نثرا كتلك القصص التي أثرت عن مصر الفرعونية مثل مغامرات " سنوحي " و قصة "حُطام السفينة" و حكاية " الفلاح الساذج " ، و قد نشأت بعد ذلك في عصر متأخر عند اليونان و الرومان ، جميعا قصص الرحلات و المخاطرات و أخرى على ألسنة الحيوانات و لا ننسى كليلة و دمنة التي ترجع إلى أصل هندي «⁽¹⁾ وقد صيغت كلّها بأسلوب وقالب شعري . أمّا التراث القصصي في أدبنا العربي فهو ضارب في القدم ، متنوع في أساليبه ومضامينه ، فكان العربي « يُعبر عن حسّه القصصي من ناحية، ويستوعب طموحه لأن يحكي الأحداث ومن ثمّ يُسجلها وكأنّه يوثّقها ، من ناحية أخرى «⁽²⁾

¹ / شوقي ضيف ، في النقد الأدبي ، ط 09 ، دار المعارف القاهرة ، 1962 ، ص 225.
² / مي يوسف خليف ، بطولة الشاعر الجاهلي، وأثرها في الأداء القصصي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، 1998، ص 08 .

لقد وجدت القصة في الأدب العربي القديم ، ولم يكن الشعر الجاهلي خالياً منها ، إذ سجّلت دواوين الشعراء مختارات شعرية تكشف عن رغبة العربي في الحكى ، وفي السرد بشكل عام، فسجلوا قصصاً تعدّدت موضوعاتها وأنواعها ، بل هناك أشكال درامية اتخذت طريق القصّ الشعري بسرد حادثة ، أو حوادث مع وصف أو إفصاح عن شعور أو موقف أو رأي وقد أكّد الدكتور « علي عبد الحليم محمود » عن وجود هذا الفن في الشعر الجاهلي بقوله : « إنّ القصّة العربية عاشت في كل عصر من عصور الأدب العربي المتعارف عليها، وأنّها جاءت استجابةً طبيعياً لرغبة المعبرين باللغة في إطار هذا الجنس الأدبي ، وأنّ عصرًا من عصور الأدب العربي لم يخلُ أبداً من جنس القصة »⁽¹⁾

ومن أوضح الأمثلة على القصة في الشعر الجاهلي قصص الشعراء المتضمنة في مشهد الرحلة، كقصص الحيوان الوحشي « الثور الوحشي ، الحمار الوحشي ، البقرة المسبوعة والظليم والنعام » ، كما سرد الشعراء قصصهم مع الناقة في نماذج مطولة، تتضح فيها عنايتهم بالفن والأسلوب القصصي ، ويظل الوصف حارساً أميناً على الملامح القصصية ، كما يبدو بمثابة وسيلة لكشف أعماق نفسية الشاعر، والإبانة عن مستواه المعرفي ونزوعه إلى روح القص .

انطلاقاً ممّا سبق يمكن أن نوّكد حقيقة وهي أنّه لا ينبغي أن نتوقع بلوغ القصة الشعرية ما بلغته القصة النثرية من نضج واكتمال . وقد أكّد الدكتور "غنيمة هلال" هذه الحقيقة قائلاً:

¹ علي عبد الحليم محمود، القصة العربية في العصر الجاهلي، ط2، دار المعارف ، القاهرة، 1979، ص430 .

« وليس العنصر القصصي في الشعر الغنائي إلاّ قالبا عاما لا يصح أن يخطر في بال أن ننتظر فيه (أي في الشعر القصصي) نواحي نضج قصصي يُحاكي بها النضج الفني في القصة أو ما يُقاربه »⁽¹⁾

فالقصة الشعرية القديمة مهما بلغت أقصى درجات النضج ، فإنّها لا تحمل عناصر القصة ومقوماتها ، بشكل يضاهي القصة أو الرواية، فالعربي كانت له رغبة في الحكي «دون أن يعرف شيئا عن فن القصة أو الرواية ، ولا حتّى عن العناصر الدرامية التي عرفها فن المسرح لدى المجتمعات اليونانية القديمة »⁽²⁾ و هي حقيقة أكدها الأستاذ "محمد غنيمي هلال" ، إذ يرى أن فيفقر البيئة العربية من المناظر الطبيعية « تأثير في بساطة الخيال و ضحاكته ، و قلة الأساطير ، و سطحية معناها مما يهبط بالفهم عن التعمق والتشخيص في خلق القصص ، أو المسرحيات على نحو ما كان عليه عند اليونان »⁽³⁾

وإنّ مما يحسن ذكره هنا أنّ تجلي القصة في رحلة الناقة واضح حيث جاءت الحكمة فيها فطرية، بسيطة، يعرض الشاعر موضوعه من خلال سرد قصصي ، تتابع فيه الأحداث وقد يتردّد الحوار بين الشخصيات ، يكون عادة بين الشاعر وناقته، ويتخلّلها الوصف بشكل لافت للانتباه من خلال إيراد أوصاف دقيقة للناقة، ولكن في بساطة ويُسّر وفي غير تعقيد أو مبالغة ، وتأتي القصص في شكل مقاطع من قصيدة فهي ليست منفردة بذاتها . وقد علّق

¹ محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث، ط06 ، دار نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، 2005 ، ص430.

² مي يوسف خليف ، بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي ، ص11.

³ خالد أحمد أبو جندى ، الجانب الفني في القصة القرآنية ، منهجها و أسس بنائها ، دار الشهاب للطباعة و النشر والتوزيع ، باتنة ، 1983 ، ص 39.

الدكتور " وهب رومية " عن حديث الشعراء عن الرحلة في مقدمة القصيدة الجاهلية فيقول: « يحكي الشعراء في هذا اللون من الأغاني قصّة ملمومة الأطراف شاخصة المعالم ، فيها من الوصف أكثر ممّا فيها من القصّ »⁽¹⁾. فإذا هي قصة أحوال يتجلّى فيها الوصف أكثر من السرد أو الحوار، ففي رحلة الطعائن يقتصر الوصف على الشخصيات والأمكنة، وحتى الأحداث، فيصف الشاعر الحمل الطاعنات و الهودج الراحلات والنسوة والحبيبات والأماكن التي تقصدها الطعائن، ويصف حالته النفسية بعد رحيل الأحبة، أمّا في رحلة الشاعر الفردية - رحلة الناقّة - فيصف الناقّة ويصوّرها تصويراً عينياً يقتصر على التمثيل والتشبيه، مستقصياً أعضائها بالوصف، متتبّعاً حركاتها وسكناتها .

ولا يعمد الشاعر إلى التفنن و استثمار الممكن و المتاح من آليات القصص وحيل السرد المتميزة ، لأنّ الخطاب الشعري لا يسمح له لخصوصية الإيجاز والتكثيف التي تفرضها اللغة ونظام الصور المجازية ، بالإضافة إلى الإيقاع الموسيقي، و الكثافة الصوتية، كما أنّه لا يكثر بتسمية الشخصيات، وتعقيد الأحداث وإضاعتها، ولا يحفل بالزمان والمكان وأساليب القص، أو وضعية اللّغة السردية

يستعرض الشاعر قصّته وفق طرائق السرد البسيطة لأنّه يتعامل مع نص شعري بالدرجة الأولى فيسرد قصة « لها زمانها ومكانها وشخصياتها وأحداثها، ويتعيّن مع كل ذلك

¹ وهب رومية ،الرحلة في القصيدة الجاهلية ، ص21.

بدءً وانتهاءً، ووسط تتنابه علاقة بين الذات والموضوع ، تنمو وتتطور بحوافزها وصراعاها وتوترها «⁽¹⁾

تتفاعل الأحداث وتتحرك من خلال لغتي السرد والوصف ، كما تتفاعل الشخصية -الشاعر- مع مشكلات حياتها ، ومع هذا الصّراع الذي يعكسه الشاعر الجاهلي في قصصه الشعري، تظل قدرته واضحة، في رصد جزئيات الأحداث وفق تسلسل منطقي متوخياً في ذلك الصدق والواقعية في سرد الأحداث.

وقد أكّد الدكتور "وهب رومية" على ملامح السرد في مقطع الرحلة عموماً فقال: «إنّ السرد في فضاء الرحلة يرد في سياقين لا ثالث لهما ، هما سياق وصف الناقة وسياق الرثاء، وبكاء الشباب الغابر، وتختفي الناقة في هذا السياق، وتختلف إحداها عن الأخرى اختلافاً كبيراً، وعلى الرغم من هذا الاختلاف تتشابه في أسوار شتّى، فهي جميعاً تبدأ وتتفرّع من الحديث عن صفة واحدة من صفات الناقة هي صفة السرعة، ومهما تكرّر ورود هذه القصص وهو يتكرّر كثيراً، فإنّها تبدأ من هذه الصفة .

وفي السّياق الثّاني، سياق الرثاء وبكاء الشباب، تبدأ وتتفرّع دائماً ودونما استثناء من الحديث عن الدّهر والأيّام، وفي هذه القصص جميعاً وفي كلا السّياقين صراع مستمر لا يهدأ ولا ينطفئ بين الإنسان والحيوان الوحشي «⁽¹⁾

^{1/} أحمد مداس، " الفعل السردي في الخطاب الشعري، قراءة في مطولة لبيد بن ربيعة "، مجلة جامعة محمد خيضر بـسكرة، عدد جانفي + جوان 2012، ص34.

لقد سجّل الشاعر الجاهلي صراعه مع نمط حياته وبيئته، ووجد في مقدمات الشعر الجاهلي مجالا فسيحا لسرد و حكي تجاربه ، إذ ينتقل من مقدمة قصيدته (مقدمة طللية أو غزلية) إلى سرد رحلته على ناقته، و التي حظيت بالنصيب الأوفى من حديث الرحلة، انطلاقا من دوافع نفسية و بيئية ،إذ يتخذها سبيلا للتخلص من خلاله. بعد الفراغ من المقدمة باختلافها، وما تتركه من ألم و عذاب نفسي إلى سرد أحداث هذه الرحلة ، محاولا الخروج من دائرة الجوّ الحزين الذي يدور فيه ، ليجد عزاءه في الصحراء الفسيحة على الرغم من مشقة الطريق ووعورته ، واصفا قوة ناقته و رحلته عليها التي تتحد صورتها مع صور الحيوانات الوحشية من خلال تشبيه الناقة بها مستطردا في ذكر قصة كل واحد من هذه الحيوانات ، المشهود لها بالقوة ،وهذا الاستطرد و الإطناب مرتبط بإبراز قوة الناقة وقدرتها على تحمّل مشقة الرحلة ووعاء السفر و طول الطريق.

من هذا المنطلق واستنادا إلى ما سبق ، نصل إلى أن مشهد رحلة الناقة تبنّى فعلاً تقنيات السرد القصصي، وكانت القصة مرتبطة بموضوعات الشعر المختلفة، وقد أسهم الوصف في تشكيل البناء القصصي أو هو جزء من البناء القصصي، يتغلغل في ثناياه ، وكانت له وظائف سردية أثناء الحكي ، إلى جانب العناصر القصصية الأخرى كالحوار مثلا حيث « يظل تحريك الأحداث محكوماً بمناطق سردية وأخرى حوارية »⁽²⁾ ، و إلى جانب ذلك فالوصف و التصوير يقويان الدلالة الإيحائية ، فمشاعر و أحاسيس الشعراء الجاهليين

¹ وهب رومية ، شعرنا القديم، والنقد الجديد ، ص150.

² مي يوسف خليف، بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، ص67.

العاطفية نحسّها من خلال هذه الصور الإيحائية الدالة على تجاربهم في الصحراء وعلاقتهم بحيواناتها.

ثانيا : الوصف كبرنامج سردي :

يُعدّ الوصف إحدى التقنيات الهامة في بناء العمل الروائي وأحد الوسائل الأساسية في البناء السردى عموماً ، إذ يتمّ التلاقح بينه و بين السرد بصورة تداخلية ، إن لم نقل أنّه قد يكون أكثر ضرورة للنص السردى ، فلا يكون الوصف مستقلاً بذاته ، بل يأتي ضمن مقاطع سردية ، يتناوبان معا في أداء العمل القصصى، يرمز إلى دلالات محددة لها أهميتها في تطوّر الأحداث القصصية .

1- مفهوم الوصف :

الوصف نمط من أنماط أساليب التعبير و التشخيص الفنية و التعبيرية و الخطابية والتصويرية، يُعتمدُ عليه في الأعمال القصصية ، إذ تُؤسّس عليه نمو الأحداث وتطور المواقف، وتُبنى عليه الحركة الحكائية ، القصصية الدرامية، وهو في اللغة « وصف الشيء له وعليه وصفاً وصفة : حاله و الهاء عوض من الواو ، و قيل الوصف المصدر و

الصفة الجلية»⁽¹⁾، وفي تعريف المعجم الوسيط نجد أنَّ معنى وَصَفَ الشيء وصفاً وصفة، بمعنى نعته بما فيه ⁽²⁾ فالوصف بهذا مرادف للنعت ، لأنَّ الوصف ينعت المنعوت بصفات واضحة ، قد تكون مستقاة من أخيلتهم، أو ما وقعت عليه أعينهم .

وقد التزم الشعراء و الكتاب في شتى أنماط القول الأدبي بالوصف حيث كانت للأدباء قدرات فائقة و طاقات فنيّة في فن الوصف، فوصفوا كل ما وقع عليه حسّهم من مشاهد الطبيعة وسائر الحيوانات والنباتات ، و كل مظاهر الحياة التي يعيشونها . وارتبط الوصف لدى العرب القدامى بالشعر خصوصاً، لدرجة أنّه اعتبر غرضاً شعرياً ، و المتفحص للشعر الجاهلي « يجد فيه وصفاً للذاتيات، كما يجد فيه وصفاً للموضوعيات على اختلاف أجناسها وأنواعها، وتباين أشكالها ، وهيئاتها، و يجد فيه وصفاً للمعنويات والمدرجات العقلية والخيالية ، كما يجد فيه وصفاً للماديات والمدرجات البصرية والحسية »⁽³⁾ فالوصف في الشعر الجاهلي أداة مهمة من أدوات الإنشاء الفني مثلت مقدرة الشعراء الفائقة في استخدامه.

وهو -الوصف- يأتي في النصوص القصصية في مقدمة الخطابات جميعاً كأداة تزيينية وأسلوب تنميق يمنح الشيء الموصوف أبعاداً جماليةً و شكليةً و تكون اللغة هي أدواته في ذلك ، هذا من جهة و من جهة أخرى كمكوّن هامّ من مكونات الخطاب القصصي إذ ينهض بوظيفة دلالية معينة ، و يحافظ في الوقت نفسه على استقلاله و تفاعله ضمن هذا

¹ ابن منظور، لسان العرب ، مادة (وصف) ، 936.

² مصطفى إبراهيم ، حامد عبد القادر ، و آخرون ، المعجم الوسيط ، ط2، ج 02+01، مادة (وَصَفَ) مجمع اللغة العربية الإدارة العامة للمعجمات و إحياء التراث، 1960، ص 1094.

³ علي أحمد الخطيب، فن الوصف في الشعر الجاهلي، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ، 2004، ص13.

الخطاب ، و يحقق سلطته على حالة ما ، أو موضوع ما ، و القيام بممارسة تقنية الوصف في إطار جمالية الخطاب و إحياء الكلام و بلاغة اللغة . إن الوصف يقوم بفعل انجازي ، و يرتبط « بقوة إغرائية خاضعة بطبيعة الحال إلى السياق ، يقوم الوصف داخل النص الشعري بوظائف مختلفة لعلّ أبرزها تحقيق انسجام النص عبر اضطلاع به دور الوصل بين مختلف عناصر النص مما يرفع وتيرة بلاغة النص » ⁽¹⁾، هذا ويؤدّي الوصف أدواراً أخرى مهمة في ثنايا الخطاب و تفعيلها بشكل أفضل و أكثر حيوية ، إذ تكمن فاعليته في خدمة النصوص الشعرية و النثرية على حدّ سواء و باشتغاله السيميائي على الخطابات ذات الصلة بالسرد ، كيف لا و هو يرتبط بصنف خاص من الخطابات و هو الخطاب الأدبي بشكل عام .

ويتباين الوصف عند النحويين واللغويين والأدباء، يذكر "عبد العظيم علي القناوي" أنّ الوصف يُخالف معناه عند اللغويين بعض المخالفة فهو عند النحويين أعمّ وأشمل « إذ جعلوه يتناول المدح والذمّ والحسن والقبيح ، فيقال هذا فتى وسيم، وذاك رجلٌ ذميمٌ ، وفلان له أصل كريم ، والآخر له نسبٌ لئيم » ⁽²⁾

أمّا الوصف عند الأدباء ، يعني « تصوير الظواهر الطبيعية بصورة واضحة التقاسيم وتلوين الآثار الإنسانية بألوان كاشفة عن الجمال وتحليل المشاعر الإنسانية تحليلًا يصل بك

¹ / شيشتر رحيمة ، " الوصف و انجاز الفعل الأدبي " ، مجلة جامعة محمد خيضر ، كلية الآداب و اللغات ، بسكرة ، العدد 06 ، 2010 ، ص 07.

² / عبد العظيم علي قناوي، الوصف في الشعر العربي، ط1، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى الباني الحلبي وأولاده، مصر ج1، 1949، ص42.

إلى الأعماق ، إلى غير هاتيك العناصر ، التي قد يَحْتَاج وصفها إلى ذوق فني ، وتتطلب الإحاطة بنواحيها والسّمو إلى آفاقها وجدانًا شاعرًا وإحساسًا مرهفًا وذوقًا سليماً⁽¹⁾ فهو إجراء فني لا غنى عنه للأديب ، إذا أراد أن يصل إلى إنتاج أثر أدبي ناجح .

إنّ الوصف انفعال وجداني و هو أول ما نطق به الشعراء، حين تدفقت ألسنتهم بالشعر فوصفوا الطبيعة التي عاشوا فيها و كانت ميدان خيالهم، ومثار تأملاتهم، ووصفوا كل ما وقعت عليه أعينهم من شتى مكونات البيئة ، فوصفوا الصحراء الشاسعة المترامية الأطراف، القاحلة وحيواناتها كالخيل والناقة وحمار الوحش... وغيرها من الحيوانات الأخرى، كما وصفوا الجبال والوهاد، و مظاهر الليل و النهار ، والبحر والسفن، وسائر مظاهر الطبيعة من برق ورياح ومطرٍ ، فبالتالي كانت معظم مواد صورهم من المظاهر الطبيعية للحياة وأجادوا وتفنّنوا في وصفهم ، بذوق مرهف دون تكلف بالألفاظ .

إنّ البيئة التي كان يعيش فيها العربيّ تختلف عن باقي البيئات المجاورة في ملامحها وطبيعة الحياة فيها ، فبيئة الشاعر الجاهلي تختلف عن بيئة الشاعر العباسي مثلا ، «فهي صحراء جافة قاسية واسعة الأرجاء ، يحيط برمالها رمال ، وينهد في أواسطها حرّات وكتبان و جبال ، و قد تصادفه أزهار و أوراد ، و أشجار ، وغدران . و قد يلقي بعض الرياض والواحات⁽²⁾ » ، و قد رسمها الشاعر و تفنن بكل واقعية في وصفها و التباهي بها ،

¹ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

² محمد التونسي الأعشى شاعر المجون و الخمرة ، ص 243.

فوصفه نابع من بصيرته النافذة ، و حسن إدراكه ، وتدفق عواطفه ، كيف لا و قد نما بين أحضانها ، في أحسن أيامها خصوبة و نعيما ، وأشقى أوقاتها بؤسا و ضيقا .

ومن الشعراء الذين اشتهروا في الوصف : امرؤ القيس الذي اشتهر بوصف الخيل، والأعشى في وصف الخمرة ، وطرفة بن العبد الذي يُعد أفضل من وصف الناقة في معلقته، إلى جانب شعراء كثر كأوس بن حجر والمتقّب العبدىو كعب بن زهير و الشماخ وغيرهم⁽¹⁾. و يعدّ امرؤ القيس رائد الوصف في الشعر الجاهلي بلا منازع ، وصف الطلل و الحبيبة والفرس و الناقة و البرق و المطر ... ⁽²⁾، وهو بارع في تقديم الأفكار و استقصاء الجزئيات، « فلا يمرّ عليها مرور الكرام ، و إنما يتأملها تأمّلا عميقا ، و لا يكادُ يترك شيئا من سماتها إلّا و يعرض له بالرّسم و التصوير ،مكثرًا من التشبيهات الدّقيقة التي لم تتح لغيره من شعراء الجاهلية »⁽³⁾.

وصف الشعراء الناقة وصفا استعراضيا دقيقا، وأبدعوا في تصويرها ، في لوحات وصفية رائعة تعجز ريشة الفنان أن تأتي بأجمل منها أو أبدع، مع الدّقة في الوصف والصدق في الأداء و الجمال في التعبير، حتى أنّ بعض الشعراء أفردوا لها نصوصا طويلا، تستهل بمقاطع وصفية طويلة ، بألفاظ ذات دلالات تخفى على الخاصة و العامة ، ولمعرفتها لابدّ من الوقوف طويلا أمامها أو التفتيب عنها في المعاجم المختلفة، متتبعين في ذلك طرقا

^{1/} ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج02، ص296.

^{2/} ينظر : إيليا حاوي ، فن الوصف و تطوره في الشعر العربي ، ص 44.

^{3/} فتحي أحمد عامر ، في مرآة الشعر الجاهلي ،- دراسة فنية تحليلية مقارنة ، ص 141.

كثيرة في الوصف كالوصف المادي على نحو ما نجده عند علقمة بن عبده، عندما وصف ناقته بقوله: ⁽¹⁾

فَدَعَهَا وَسَلَّ الِهَمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ كَهَمَّكَ فِيهَا بِالرِّدَافِ خَبِيبُ

وَنَاجِيَّةٍ أَفْنَى رَكِيبَ ضُلُوعِهَا وَحَارَكَهَا تَهَجُّرُ فَدُؤُوبُ

وَتُصْبِحُ عَنْ غَبِّ السُّرَى وَكَأَنَّهَا مُوَلَّعةٌ تَخْشَى الْقَنَیصَ شَبُوبُ

تَعْفُقُ بِالْأَرْطَى لَهَا وَأَرَادَهَا رِجَالٌ فَبَذَتْ نَبْلَهُمْ وَكَلِيبُ

كما اعتمدوا على الوصف الوجداني، حيث لا يكتفي الشاعر بعنايته بالتجربة الحسية، إنما ينصرف إلى نفسه وشعوره وضميره و أعماق وجدانه فيصف تموجاته النفسية واهتزازاته العاطفية، وهمسات شعوره ولمحات و صراعاته النفسية عموماً وأفكاره ،يقول " إيليا حاوي":«إنَّ النزعة النفسية تغلب على الوصف الوجداني إذ يفيض بذات الشاعر على الأشياء ، حتى تطالعنا بأحداق وملامح انسانية تضحك و تبكي ، تطرب و تشقى ، تنتاجي و تشتكي ، تعاني وطأة الوجود و تغتبط به ، فكأنها إنسان متكامل سويّ ، أو كأن الشاعر

¹ / علقمة بن عبدة الفحل، الديوان ، ط01، شرح الأعلام الشنتمري ، تحقيق لطفي الصقال و رية الخطيب ، دار الكتاب العربي ، حلب ، 1969 ، ص37،38.

يصف ذاته من خلال الأشياء»⁽¹⁾، من ذلك قول المثقب العبدى يصف ناقته، وما قاسته من تعب ، و هنا تبدو نزعة الشاعر الداخلية و توغله في ذات ناقته واضحة ،يقول :⁽²⁾

إِذَا مَا قُمْتُ أَرْحَلُهَا بِأَيْلٍ تَأَوَّهَ آهَةً الرَّجُلِ الْحَزِينِ

تَقُولُ إِذَا دَرَأْتُ لَهَا وَضِيئِي أَهَذَا دِيْنُهُ أَبَدًا وَدِيْنِي

أَكُلُ الدَّهْرَ حَلًّا وَارْتِحَالَ أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وَمَا يَقِينِي

يسوقنا الشاعر في مشهد وصف الناقة إلى مصدر التوتر و تعميقه بينه و بين ناقته بعد أن كان قائما بينه وبين المحبوبة لما افتقدها وهو توتر يتبلور مع الرحلة الطويلة التي قضاها على ظهرها، ولكن في هذا المشهد يظهر التوتر على أنه سلب لقدرة الناقة التي أنهكها الشاعر، فصلابة الظهر و شموخ القوائم تتعرضان لحال من القهر، ولا طاقة لها على رده ولذلك لجأت إلى التأوه و الأنين وترديد الألم ، كلما أحست أن صاحبها يهمل باستنفارها . إذن مجمل القول إن الوصف هو الأداة الرئيسية في نص رحلة الناقة ، و لابد من التأكيد أنه مستوى من مستويات السرد على اعتبار أن الخطاب الرحلي للناقة هو حكي قصصي بالدرجة الأولى ، فضلاً عن كونه يسمح بإدماج قصص أخرى هي الحيوانات الوحشية التي شبهت بهم الناقة .

2- الوصف برنامج سردي :

¹ /إيليا حاوي ، فن الوصف و تطوره في الشعر العربي ، ص 12.

²/المثقب العبدى ، الديوان ،ص166.

لا يختلف اثنان في مدى أهمية الوقفة الوصفية (pause descriptive) في العملية السردية، حيث تسهم في إبطاء وتيرة السرد . وتترد في النقد الأدبي مرفقة بعدة مصطلحات، مثل : الوقفة، الاستراحة» وهي تقنية سردية على النقيض من الحذف* تقوم على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف كلياً عن التنامي مُفسحاً المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية على مدى صفحات وصفحات»⁽¹⁾

حيث يصل السرد إلى منعطف حكائي يتوجب إحداث وقفات استراحة، يقوم بها الراوي وحده بعد حصول كثافة عالية في الزخم السردية، و يقتضى الوصف عادةً انقطاعاً في السيرورة الزمنية فهو إذن: « حتمية لامناص منها، إذ يُمكن كما هو معروف أن نصف دون أن نسرد، ولكن لا يمكن أبداً أن نسرد دون أن نصف كما يذهب إلى ذلك جيرار جينات»⁽²⁾

وهنا يكمن الفرق، ويبدو واضحاً بين الوصف والسرد، فالتداخل يظهر بينهما جليا فلا سرد دون وصف، فهما متلازمان متمائلان رغم أن موضوعهما مختلف، ولو أخذنا أي نص سردي ، لوجدناه ينقسم إلى مقاطع وصفية وأخرى سردية .

يقول الباحث حميد لحداني : « كل حكي يتضمن بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغيير أصنافاً من التشخيص لأعمال أو أحداث تكون ما يوصف بالتحديد سرداً (Narration) هذا

* الحذف l'ellipse : هو تقنية من تقنيات التسريع في حركة السرد ، و فيها يقوم الكاتب بإسقاط فترة زمنية من زمن القصة ، وعدم الإشارة لما جرى فيها من وقائع و أحداث ، ويكتفي بتحديد العبارات الزمنية التي تدل على حذف الفترة ، ينظر : ديفيد لودج ، الفن الروائي ط01 ، تر ، ماهر البطوطي أ المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ، 2002 .

¹ عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة تنظيرية)، ط1، مطبعة الأمانة دمشق، 1999، ص170.

² عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردية، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، 1995، ص264 .

من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصاً لأشياء أو لأشخاص، وهو ما ندعوه في يومنا وصفاً (Description) «⁽¹⁾

إنّ كل عمل سردي يحتوي أحداثاً وصوراً تشكل ما يسمى بالسرد، كما يحتوي هذا العمل على صور من الأشياء والشخصيات وحتى الأمكنة وهذا ما نطلق عليه بالوصف .

و يمكن أن نميّز « بين الوصف و السرد في كون الوصف يهتم بتصوير الأشياء ، بينما السرد يصور الأحداث و لذلك يناقض الوصف السرد و يتعارض معه فيبطئ الوصف حركة المسار السردى »⁽²⁾ وتعمل الوقفة الوصفية كتقنية زمنية على إضاءة بعض من جوانب النص عبر ما توفره من مقاطع طويلة من الوصف يتم التركيز فيها على تصوير الأشياء والأماكن، ويصل في هذه الحالة إلى توقف زمني كامل لدرجة يبدو فيه السرد متوقفاً عن الحركة والتنامي « وفيه يكون زمن السرد أقل بكثير من زمن الحكاية »⁽³⁾ **زمن السرد** > **زمن الحكاية** ، مما يجعل المساحة النصية أكبر من المدة الزمنية في انتظار أن يستأنف السارد الحكى، عند انتهائه من عملية الوصف، ذلك أن الوصف يوقف صيرورة الحدث حيث يقوم بتقليص زمن القصة إلى حدّه الأدنى ، مقابل تمديد مساحة النص .

والى جانب كونه -الوصف- تقنية زمانية، فإنّه يؤدي وظائف جمالية ، فهو « مزوّد بطاقات هائلة من الجمال الأدبي الذي تكون غايته رسم صورة الغائب في صورة حاضرة »

¹ / حميد لحداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر و التوزيع، بيروت، 2000، ص78.

² / هيام شعبان ، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله ، دار الكندي للنشر و التوزيع ، الأردن ، 2004، ص 201.

³ / أمّنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1997، ص93.

¹ كما يقوم بعمل تزييني (**décoratif**)، يُدرجُ في نظام جمالي بلاغي ، ويُشكل استراحة في داخل الأحداث السردية، أمّا داخل المكان فهو الأداة التي تُشكل صورة ذلك المكان داخل القصة إلى جانب وظيفته التفسيرية الرّمزية (**explicatif et symbolique**)، عندما يكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات . و قد « أسهم الوصف الرمزي والتفسيري في تقوية الأشكال السردية ، مما يتيح إمكانات تشغيل الديناميكية الحكائيّة ، ممّا يزيد من بلاغة التعبير عن الموقف السردى » (²) . إلى جانب وظائف أخرى كالوظيفة الإخبارية (**la fonction informative**) و الوظيفة التّقييمية (**la fonction évaluative**) و الوظيفة التنظيمية التحويلية (**la fonction régulatrice – transformationnelle**) والوظيفة الموقّعية (**la fonction positionnelle**) (³) . و تعمل هذه الوظائف على التمثيل و الإيهام بالواقعيّة .

ولا يكون الوصف في إطار السرد و القصّ عموماً مجرد توسعة تؤدي وظيفة اللغة التصويرية فحسب أو مجرد نقل حرفي لا طائل منه للواقع، وإلاّ كان ضعيفاً مترهلاً، إنما يأتي المقطع الوصفي ثرياً ، متناسقاً و ضرورة فنية لا بدّ منها ، لذلك كان الشاعر حريصاً في وصفه دقيقاً في أدائه الفني يفكر بأحاسيسه وخياله ، فيأتي المقطع الوصفي بتناسب فني مرتبطاً بسياق

¹ عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد – عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، 1998 ، ص 246.

² عمر عيلان ، في مناهج تحليل الخطاب السردى ، ط1 ، دار الكتاب الحديث ، القاهرة ، 2012 ص 92.

³ ينظر : محمد نجيب العمامي ، في الوصف بين النظرية والنص السردى ، ط1 ، دار محمد علي للنشر ، صفاقس الجديد ، 2005 ، ص 180-181.

القصة، وما تتطلبه من إحياءات يقوم الوصف بإيضاحها وإبرازها تتجلى فيه مهارة الوصف في تجميل و إيضاح كلامه⁽¹⁾

أمّا في قصة الناقّة، فيحتل الوصف مساحة لا يُستهان بها، ليصبح أسلوبا مسيطرا على النص لكن دون أن يخل النظام العام للنص ، وظّفه الشاعر إلى جانب السرد، على اعتبار أنّ هذا الأخير من المقومات الجمالية في النصوص الشعرية، لا سيّما إذا استعرضه الشاعر مع الوصف . فالوصف «قيمة ثابتة مع أشكال الحضور القائمة لكل فعل أو حدث أو شيء ، بل قد نقول إن الوصف أكثر أهمية حتى عندما يتعلق الأمر بالتقييم العام»⁽²⁾ و كلاهما - السرد و الوصف - يقدمان صورة للتكامل و التي يجب أن يكون عليها النص القصصي و السردى عموما .

وقد حرص الشاعر الجاهلي على أن يشدّ لغته، استنادا إلى مجموعة من المكونات اللغوية و المعارف المتاحة ، ويُفجّر فيها من الطاقات التعبيرية ما يُمكنها من استيعاب رؤيته الشعرية، من خلال توغّله في توظيف فن الوصف، بحسن اختيار الألفاظ ، وخلق نص بلغة الحياة اليومية ، لدرجة أنه لم تعد هناك أحداث أو شخصيات تتفاعل ، إنّما هناك قصة نستطيع متابعتها من خلال تقنية الوصف ، فنحن إذن أمام نص وصفي بحت مستقل عن حركة السرد و نمو الأحداث ، و تقوم دراسة الوصف في هذه النصوص على أربعة محاور

^{1/} عمر عبد العزيز ، فصوص النصوص (مقاربات حول وحدة النصوص الكتابية والسمعية والبصرية)، ط1، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2007، ص134.

^{2/} عمر عيلان ، في مناهج تحليل الخطاب السردى ، ص 91.

هي : موضع الوصف في النص ، صيغ الوصف التعبيرية ، نظام الموصوفات ، ووظائف الوصف .

وفي مقطع الناقة يرتبط الوصف بنفسية الشاعر وتبدلاته الشعورية، فالهموم والأطلال والقفار تعبّر عن مأساة الشاعر وانكساره وخيبة أمله، و قد مثّلت الوقفات الوصفية القائمة على وصف الناقة نموذج ثراء منقطع النظير في رحلة الشاعر الفردية حيث كانت الناقة ، هي البديل لتداعيات الحزن والدموع، وهي المرآة العاكسة لانفعالاته الشخصية ومشاعره«فالشاعر عموماً بعد أن يفتتح قصيدته بالتشبيب والنسيب بمحبوبته، وبعد أن يذكر ديارها أو يصفها ويبكيها، يذكر رحيلها، ويصف ظعنهما وآخر لقاءٍ له معها أو ساعة وداعها، ولا يلبث أن يصف راحلته التي لاحق بها ركبها وسلّى همومه ووجدته وهيامه بالسفر على متنها، متوخياً الوصف الدقيق، مستقصياً صفاتها وعاداتها وخصائصها ومميزاتها»⁽¹⁾

لقد تجلّو وصف الناقة تقريباً في كل الدواوين الشعرية، إذ استثمر الشعراء هذه التقنية والاستفادة من قدراتها على التصوير والايحاء إلى جانب السرد، لكن يجب الإشارة إلى أنه ليس هناك سرد بكل معطياته في نص الناقة ، و إنما هناك لمحات سردية هي السبيل إلى تقصي الوصف، فكيف صوّر الشعراء الجاهليون الناقة؟ وماهي دلالتها؟ ولماذا الناقة بالتحديد؟

3- سيمائية الوصف في مشهد الناقة :

¹ / أسية الهاشمي البلغيتي، وصف الراحلة في الشعر الجاهلي ، ص20.

أطلق الشعراء الجاهليون العنان لعواطفهم، ومشاعرهم، فأغرقوا في وصف نياقهم، وسلخوا في وصفها نهجا واحداً، يكاد يكون متشابهاً، فتوحّدت نغمة الشعر لديهم، وتكرّرت على وتيرة واحدة، حيث أجمعوا على إبراز صفات الناقة، مستخدمين تشبيهات رائعة استقنتها أخيلتهم من صميم البيئة الصحراوية، فشبهوا الناقة بوحوش الصحراء، وتقصّوا جميع أعضائها بالوصف الدقيق.

وتطالعنا أسماء شعراء كُثُر أبدعوا في وصف الناقة، حتى أوحوا لنا أن الشعر العربي في معظمه هو وصف للناقة، و غدت نصوصهم لوحات وصفية متراسة، ومن هؤلاء الذين تقنّوا في وصف الرّاحلة: طرفة بن العبد، أوس بن حجر، امرؤ القيس، المنقّب العبدى... هؤلاء الشعراء - ولشدة ولعهم بنياقهم- أطلقوا العنان لعواطفهم و مشاعرهم فوصفوا رواحلهم بتفاصيل موسّعة ووقّوها حقها من الوصف بعد أن افتتحو قصائدهم بالنشيب والنسيب بمحبياتهم،و البكاء على الأطلال . وصفوا سرعتها و قوّتها و صبرها على المشاق، كما ثمن الشعراء بمهارة هذه الحلقات الوصفية، بحلقات حكائية قارنوا فيها الناقة بوحوش الصحراء المختلفة: الثور الوحشي و الحمار الوحشي و البقرة الوحشية و الظليم . وسنشرع في دراسة مشاهد الناقة مسلطين الأضواء على سيمائية الوصف على اعتبار أن هذا الأخير هو التقنية الوحيدة البارزة في هذه النصوص .

أ- سيمائية الوصف في ناقة طرفة بن العبد :

تظهر مهارة الشاعر طرفة بن العبد في وصف الناقة بمنتهى الدقة ، فكانت في كل بيت تظهر في هيئة جديدة و أجاد في كل ذلك إجادة ، و لذا نجد النقاد العرب قد « فضلوا طرفة على سائر الشعراء بإجادته وصف الناقة في معلقته »⁽¹⁾ حيث منح ناقته تميزها في سياق الحيوية والحركة و الجمال و جسدها رمزا للصلابة والرسوخ فهي في كل ذلك « رمز للتوحد في مقابل الانفصام »⁽²⁾

يقول طرفة في معرض وصفه للناقة :

وَإِنِّي لَأَمْضِي الهمَّ عِنْدَ اخْتِضَارِهِ بِعُوجَاءِ مِرْقَالٍ تَرُوحُ وَتَغْتَدِي
أُمُونٍ كَالْوُحِ الْأَرَانِ نَصَاتُهَا عَلَى لَا حِبِّ كَأَنَّهُ ظَهَرَ بُرْجِدِ
جَمَالِيَّةٍ وَجَنَاءَ تَرْدِي كَأَنَّهُا سَفَنَجَةٌ تَبْرِي لِأَزْعَرَ أُرْبَدِ
تُبَارِي عِتَاقًا نَاجِيَاتٍ وَاتَّبَعْتُ وَظِيفًا وَظِيفًا فَوْقَ مَوْرِ مُعَبَّدِ
تَرَبَّعَتِ الْقُفَيْنِ فِي الشَّوْلِ تَرْتَعِي حَدَائِقَ مَوَالِي الْأَسِرَّةِ أُغِيدِ
تَرِيحُ إِلَى صَوْتِ الْمُهِيبِ وَتَتَقِي بِذِي خُصَلٍ رَوَعَاتٍ أَكْلَفَ مُلْبِدِ
كَأَنَّ جَنَاحِي مَضْرَجِي تَكْنَفَا حِفَافِيهِ شُكَا فِي الْعَسِيبِ بِمَسْرَدِ
فَطَوَّرًا بِهِ خَلْفَ الزَّمِيلِ وَتَارَةً عَلَى حَشَفٍ كَالشَّنِّ ذَاوٍ مُجَدِّدِ

¹ / أحمد فلاق عروات ، تطوّر شعر الطبيعة بين الجاهلية و الإسلام ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ص 54.

² / كمال أبو ديب ، الروى المقتعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986، ص 405.

لَهَا فَخِذَانِ أَكْمَلَ النَّحْضُ فِيهِمَا كَأَنَّهُمَا بَابًا مُنِيفٍ مُمَرَّدٍ .

وِطْيَ مَحَالٍ كَالْحَنِيِّ خُلُوفُهُ وَأَجْرِنَنَّةٌ لُزَّتْ بِدَائِي مَنْضَدٍ

كَأَنَّ كِنَاسِي ضَالَّةٍ يُكْنِفَانِيهَا وَأَطَرَ قِسِي تَحْتَ صُلْبٍ مُوَيَّدٍ

لَهَا مِرْفَقَانِ أَفْتَلَانِ كَأَنَّهَا تَمُرُّ بِسَلْمِي دَالِجٍ مُتَشَدِّدٍ

كَقَنْطَرَةِ الرَّومِيِّ أَقْسَمَ رَبُّهَا لَتُكْتَنَفَنَّ حَتَّى تُشَادَ بِقَرْمَدٍ

صُهَابِيَّةُ الْعُثُونِ مُوجَدَّةُ الْقَرَا بَعِيدَةٌ وَخَدِ الرَّجُلِ مُوَارَةُ الْيَدِ

أُمِرَتْ يَدَاهَا فَتَلَّ شَرْرٌ وَأُجْنِحَتْ لَهَا عَضْدَاهَا فِي سَقِيفٍ مُسَنَّدٍ

جَنُوحٌ دِفَاقٌ عِنْدَلٌ ثُمَّ أَفْرِعَتْ لَهَا كَتِفَاهَا فِي مُعَالِيٍّ مُصَعَّدٍ

-الاحتضار: أي الحضور،-العوجاء: هي الناقة التي لا يستقيم لها سير لما بها من نشاط وحركة،- المرقال: صفة من الإرقال، وهو ضرب من السير بين المشي والعدو،-الأمون: الناقة التي يؤمن عثارها ،-الأران: هو التابوت العظيم،- نصاتُها: أي زجرتها،- البرجد: نوع من الثياب يكون عادة مخطط الرسوم ،- الجمالية: كل ناقة تشبه الجمل في شكلها،- الوجناء: التي اكتنزت باللحم حتى أضحى عودها صلبا،-تردي: تسير سيرا كسير الحمار، والرديان هو سير للحمار بين إربه متمرغه،-السفنجة: اسم للنعامه،- تيري: أي تعرض وتقف حائلا دون الشيء وقد أخذت من الانبراء،-الأزعر: كل ذي شعر قليل،-الأريد: ذو اللون الرمادي،-تباري: تغالبه في الأمر كأنهما في سباق،-العناق: جمع عتيق وهو الجواد الكريم،- التاجيات: اللواتي يسرعن في سيرهن،-الوظيف: الموضع ما بين الرسغ والركبة،-المور: الدرب،-معبد: أي مذل،- التربع: الإقامة بالمكان في الربيع للرعي،-القفان: مثنى القف وهو ما غلظ من الأرض وارتفع،-الشول: هي النياق التي نضب لبنها وجف ضرعها، وهي جمع مفردة شائل،-الحدائق: هي المراعي التي ارتفعت أطرافها وانخفض وسطها،- المولي: من الولي وهو المطر الذي يهطل مرة ثانية في السنة والأول اسمه الوسمي،- الأسرة: جمع سر ويطلق للوادي الذي يكثر كلؤه وخيره وعشبه ومراعيه وماؤه،- الأغيد: كل ناعم الشكل طريّ الملمس،-تريع: تسمع فترجع، - المهيب: الذي يدعو النوق لترجع عما تتقدم إليه من محظور،- تتقي: أي تجعل بينها وبين ما تود الابتعاد عنه حاجزا،- الخصل: جمع خصلة وهي المجموعة من الشعر،- الملبّد: هو الوبر في مؤخرة الدواب من نوق وبقر ونياح متلبّد بسبب البول والثلث وغيرهما ،- المضرحي: صفة للنسر العظيم ذي اللون الأبيض،-التكنف: أخذت من الكنف وهي ناحية الشيء،-الحفاف: جانب الشيء وطرفه،- العسيب: عظم الذنب،-المسرّد: والسراد سواء وهو المثقب أو كل ما يخرز لبه،- الزميل: المرادف،-الحشف: كل الأخلاف التي تجف ألبانها فتتشنج وهي جمع مفردة حشفة،-الشن: هي القرية الخلق،-الداوي: الذابل،- المجدد: الذي جد لبنة أي انقطع،-النحض: اللحم الأحمر،-المنيف: أي العالي وأراد بابي القصر المنيف فحذف الموصوف وأبقى الصفة بدلا منه.

= - المحال: جمع محالة وهي فقرات الظهر، - الحني: جمع حنية وهي القوس المنحنية، -الخلوف: أضلاع الصدر،- الأجرنة: جمع جران وهو باطن العنق،-لُزَّتْ: أي ضمت، - الدأي: هو خرز الظهر والعنق،-وهي جمع دأية، -التنضيد:

كَانَ غُلُوبَ النَّسْعِ فِي دَايَاتِهَا مَوَارِدُ مِنْ خَلْقَاءَ فِي ظَهْرِ قَرْدٍ
تَلَاقَى وَأَحْيَانًا تَبَيَّنَ كَأَنَّهَا بَنَائِقُ غُرٍّ فِي قَمِيصٍ مُقَدَّدٍ
وَأَتْلَعَ نَهَاظُ إِذَا صَعَدَتْ بِهَكَسْكَانٍ بُوصِي بِدَجَلَةٍ مُصْعَدٍ
وَجُمُجْمَةٌ مِثْلَ الْعَلَاةِ كَأَنَّمَا وَعَى الْمُتَلَقَى مِنْهَا إِلَى حَرْفٍ مَبْرَدٍ
وَحَدَّ كَقَرطَاسِ الشَّامِيِّ وَمُشْفَرٍّ كَسَبَتِ الْيَمَانِي قَدُّهُ لَمْ يُجَرِّدِ
وَعَيْنَانِ كَالْمَاوِيَّتَيْنِ اسْتَكْنَّتَا بِكَهْفِي حِجَاجِي صَخْرَةٍ قَلَّتِ مُورِدِ
طَحُورَانِ عَوَارَ الْقَدَى فَتَرَاهُمَا كَمَعْحُولَتِي مَذْغُورَةٍ أَمْ فَرَقْدِ
وَصَادِقَتَا سَمْعِ التَّوَجُّسِ لِلسُّرَى لِهَجْسٍ خَفِيٍّ أَوْ لَصَوْتٍ مُنَدَّدٍ
مُؤَلَّتَانِ تَعْرِفُ الْعِتْقَ فِيهِمَا كَسَامِعَتِي شَاةٍ بِحَوْمَلٍ مَفْرَدِ

النضد الشديد وهو الدقة من وضع الشيء إلى الشيء، -الكناس: جمع كنس وهو البيت الذي يتخذهُ الوحش في أصل الشجر، -الضال: ضرب من الشجر، -الأطر: الانعطاف والانحناء، -المؤيد: أي المقوى، -الأفل: صفة للمرفقين تدل على القوة والشدّة، -السلم: كل دلو لها عروة تستخدم للسقي، -الذالج: الذي يأخذ الدلو من البئر ويُفرغه في الحوض، -تكتنف: من الاكتناف أي الناحية، -القرمد: جمع قرمدة وهو الأجرة، -تشاد: أي ترفع، -العثون: هي مجموعة الشعرات التي توجد تحت لحى الخيل الأسفل، -الموجدة: من الإيجاد وهو التقوية، -الوخد: من وخذ وتعني الذميمة، -مواره: أي تذهب وتجيء من المور: أي الحركة جيئةً وذهاباً، -أمرت: أي أحكم فتلتها، -أجنحت: أي أميلت، -السقيف: السقف نفسه، -المسند: الذي أسند بعضه إلى بعض، -الجنوح: الميلان الشديد لشدة الجري، -الذفاق: المندفعة في السير من السرعة، -العنديل: ذات الرأس الكبير، -أفريت: أي جعلت تعلو معالي والتعليق سيان والمراد التصعيد ومثلها مصعد.

-علوب: ج علب وهو الأثر والعلامة، -النسع: ضرب من السيور كهينة العنان توثق به الأحمال، -الموارد: ينابيع الماء التي يرتوي منها، -خلقاء: أي ملساء، -القردد: هي الأرض الغليظة، -بنائق: أي مزينة ومتأنقة في الصنع، -غر: بيضاء، -الأتلع: ذو العنق الطويل، -النهاض: المبالغة من ناهض، -البوصي: نوع من السفن، -دجلة: نهر دجلة المعروف، -وعى: أي انضم هنا، -الحرف: طرف الشيء وناحيته، -المبرد: آلة البرد، -القرطاس: الدفتر أو الكتاب ويطلق على الصفحة منها أيضاً، -المشفر: وهو للبعير بمثابة الشفة للإنسان، -السبت: جلود البقر التي دبغت بالقرظ، -لم يجرد: أي لم تهذب أطرافه، -الماويتين: مثني ماوية وهي المرأة، -الحجاجا: جمع حجاج وهو العظم الذي يحيط بالعين ويحميها وعليه ينبت شعر الحاجب، -القلت: حفرة في الجبل يتجمع فيها الماء، -الطحور: من الفعل طحر أي الشديدة الطرح، -العوار والقذى: سياق وهما الوسخ الذي يتجمع لدى منبع الدمع في العين، -الفرقد: ولد البقرة الوحشية، -التوجس: التسمع، -السرى: المشي في الليل، -الهجس: الحركة الهادئة، -المندد: هو الصوت الرفيع قريباً كان أو بعيداً.

وَأَرْوَعُ نَبَّاضٍ أَحَدُ مُلَمَّامٍ كَمِرْدَاةٍ صَخَرٍ فِي صَفِيحٍ مُصَمِّدٍ

وَأَعْلَمُ مَخْرُوتٍ مِنَ الْأَنْفِ مَارِنٍ عَتِيقٌ مَتَى تَرْجُمُ بِهِ الْأَرْضُ تَزْدِدُ

وَأِنْ شِئْتُ لَمْ تُرْقِلْ وَأِنْ شِئْتُ أَرْقَلْتُ مَخَافَةَ مَلُويٍ مِنَ الْقَدِّ مُحَصَّدٍ

وَأِنْ شِئْتُ سَامَى وَاسِطَ الْكُورِ رَأْسُهَا وَعَامَتُ بِضَبْعَيْهَا نَجَاءَ الْخَفِيدِ

عَلَى مِثْلِهَا أَمْضِي إِذَا قَالَ صَاحِبِي أَلَا لَيْتَنِي أَفْدِيكَ مِنْهَا وَأَفْتَدِي⁽¹⁾

يعدّ طرفة بن العبد من الشعراء الذين استثمروا تقنية الوصف بشكل صريح مستلهما من معجم الصحراء ألفاظه ، حيث عرض لوصف أعضاء ناقته و« أشار إليها بإحكام و ألح في تأكيد هذه الأوصاف و الأعضاء إلحاحاً لم نجده عند غيره من الشعراء ، حتى أنّه لم يترك فيها عضواً إلاّ قابله بما وقع تحت بصره من أوجه الشبه الماديّة »⁽²⁾. و تأسيساً على هذا يفتتح الشاعر نص القصيدة بمرسّد قصصي سلّم مقاليدته إلى تقنية الوصفالذي نجد له حضوراً مجسّداً في قرائن صرّح بها الشاعر في نصّه، وقد اهتم باستقطابالفعل الوصفي، من خلال تسلسل الصفات بصور متلاحقة ، و تدقّقها عبر ملفوظات موجزة وأفعال بصيغة المضارع بدلالاتها الزمنية العميقة، تعلن عن حضور الراوي - الشاعر - مستعملاً السرد بضمير

¹ طرفة بن العبد، الديوان ، ص 27، 28، 29، 30، 31 .

-مؤللان: من الآلة والمعنى التدقيق في الشيء والتحديد، -العقيق:رمز للنجابة والكرم، -السامعتان:مثنى سامعة وهي الأذن، -حومل: اسم لموضع معروف وقد ذكر في شعر امرئ القيس في مطلع معلقته، -النباض: كثير النبض والحركة، -الأخذ: الخفيف السريع، -المرداة: هي الصخرة التي تكسر بها الصخور، -الأعلم: الذي شقت شفته العليا، -المخروت: من الخرت وهو الثقب، -المارن: الأنف اللين، -الإرقال: نوع من المشيء فوق السير ودون العدو ، -الاحصاد: هوالتوثيق والاحكام في الشيء، -المساماة: التباري في السمو والرفعة، -الكور: الراحلة وأداتها، -الواسط: مقدم الكور، -الضبع: كناية عن العضد، -النجاء: الاسراع، -الخفيد: الظليم أو ذكر النعام، -أمضي: أي أذهب .

² نوري حمودي القيسي ، الطبيعة في الشعر الجاهلي ، ط 01، الشركة المتحدة للتوزيع ، بيروت ، 1970 ، ص 282.

الغائب العائد على - ناقتة - و من أمثلة ذلك قوله : بعوجاء مرقال، تروح ، تغتدي،
أمون، جمالية وجناء ، تردي ، تبزي لأزعر ، تباري عتاقا، تربعت القفين ، ترتعي، تريع
إلى صوت المهيب ، تتقي بذى خصل، ... و غيرها . كل هذا يدل على موهبته الفنية في
نسج خطاب متماسك مستقل بموضوع واحد هو الناقة ، إذ ينهض الوصف بوظيفة تعبيرية
(Fonction Expressive) يقوم فيها « باختيار الموصوف والمنظور والمعجم ، وهذا
الاختيار بصمة من بصمات الذات الواصفة وأثر من آثارها ، ويؤدي المعجم دوراً أساسياً في
التعرّف على عواطف الذات الواصفة وأحاسيسها من فرح وحزن و إعجاب
واستكارو غيرها »⁽¹⁾ . فاختيار الشاعر لصفة " أمون " مثلاً ، لأنها تشكّل بعدا نفسيا
يشير إلى الإرادة والإقدام ، إذ كيف يؤمن المرء العثار ؟ و هو يسعى إلى التميّز في
الحياة؟ فتحقق الأمن النفسي كمطلب أساسي .

ومادامت الناقة هي الموصوف فإنّ الذات الشاعرة هنا هي المتلفظة وهي المعنية بموضوع
الوصف، ولذلك فهي تعبّر عن وجدانها بمختلف مستوياته ، اختار الشاعر الناقة الأنثى
وسيلة دفع الهم عند احتضاره، ووصفها في نصّ متّسع ممتد يُقدّر بـ : ثلاثين بيتاً ، يبدأ
بالهم و الأسى و التفتت و التّغير، وينتهي بصلابة النفس وتماسكها .

وفي هذا النص يمتزج الوصف بالسرد في جدلية فنية ، إذ تتكثّف الدلالات الإيجابية

¹ / محمد نجيب العمامي، في الوصف بين النظرية والنص السردى، ص200.

- غالبا -تعبّر عن جلال الناقة و قوّتها و صلابتها ، والتي هي في نفس الوقت إسقاطات لذات الشاعر السّاعية إلى تحقيق الانتصار والاستمرار في الحياة و إثبات مبدأ الخصب .

لكن نلاحظ هيمنة الوصف وسلطته على السّرد في نص القصيدة ، وكأنّ الوصف في موضع مواجهة مع السّرد ، فما إن يحضّر الوصف حتى يعلن السرد عن توقفه مراوفاً مكانه في انتظار فراغ الوصف من مهمته و يمكن اعتبار هذه اللحظة بمثابة استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه ، ويظل كذلك إلى أن يكتمل الوصف . فالوصف لا يأتي مستقلاً بذاته بل ضمن مقاطع سردية، على سبيل المثال قول الشاعر :

- وإني لأمضي الهمّ عند احتضاره
- تباري عتاقا ناجيات و أتبع
- تربعت الققين في الشّول ترتعي
- أمرت يداها قتل شزر و أجنحت
- و إن شئت لم ترقل و إن شئت أرقلت
- على مثلها أمضي إذا قال صاحبي

وهنا تتناوبُ التراكيب الفعلية الدّالة على السّرد والتراكيب النعتية الدّالة على الوصف على امتداد النص.

تجلي الوصف في النص :

المقطع الوصفي

يعلن المقطع الوصفي عن وجود و تجلي الوصف ، و يكون عادة مزوداً ببعض الإشارات التي تبين و تظهر للقارئ بصراحة و أكثر مباشرةً المتتاليات الملفوظية سيقّت في مفصل أو مقطع غلب عليه الوصف بالاستناد إلى وجود قرائن سياقية تحمل دلالة الوصف (ألفاظ، تراكيب لغوية) و هو- المقطع الوصفي - : « وحدة نصية يمكن أن تحدّ بصفاتها بنية أي بوصفها شبكة علاقات مترتبة ، حتما نصيا قابلا للتجزئة إلى أقسام مترابطة فيما بينها ومنشدة إلى الكل الذي تكوّنه ، و بوصفها في الآن نفسه كيانا مستقلاً نسبياً (relative autonomy) و متمتعاً بتنظيم داخلي خاص به »⁽¹⁾ ، و تقوم بدورها المنوط به إلى جانب مقاطع سردية فالانتقال يكون من السرد إلى الوصف أو العكس.

و القصيدة هنا تبدأ بمقطع سردي يقول فيه الشاعر : « إِنِّي لِأَزِيلُ هَمِّي وَغَمِّي وَأَنْفَذَ إِرَادَتِي بَامْتِطَاءِ نَاقَتِي » ، وكأنّ هذا تعويض من طرف الشاعر عن عجزه ويأسه وهو هنا يسليّ همه و يتغلب على أحزانه بركوب ناقته ، التي تجسر على تحمّل الأهوال ، و اقتحام الصعاب في الفلوات المقفرة ، و حتى في قيظ الهاجرة. أضف إلى ذلك أنّ الشاعر يسقط عليها خلاصة تجاربه في هذه الحياة . ثم يشرع في وصف هذه الناقة عبر وقفات وصفية مطوّلة، خاضعة لتنويعات نمطية أسلوبية و دلالية متعددة يُجريها في ثنايا كلامه دون أن

¹ / محمد القاضي و آخرون ، معجم السرديات ، ص 413.

يتكبد أي جهد أو عناء في ذلك ، تطغى في لحظات الاسترخاء والهدوء وتتمازج بنسب ضئيلة مع السرد في لحظات الاضطراب القصوى .

فتتناوب الجمل و التراكيب الفعلية باندفاع و كثافة - الدالة على السرد- والتراكيب النعتية الدالة على الوصف، لتوضح المبهم و تفصل المجمل ،حيثاشتمل النص على تسعة وثلاثين فعلاً وهي : أَمْضِي، تَرُوحُ، تَغْنَدِي، تَرْدِي، تَبْرِي، تُبَارِي، أَتْبَعْتُ، تَرَبَّعْتُ، تَرْتَعِي، تَرِيعُ، تَتَّقِي، تَكْنَفَا، شُكَّا، لُزْتُ، تَمَّرُ، أَقْسَمُ، تَكْتَفِنُ، تُشَادُ، أُمِرْتُ، أَجْنَحْتُ، أَفْرَعْتُ، تَلَاقَى، تَبَيَّنَ، صَعَدْتُ، يَجْرُدُ، اسْتَكْنَتَا، تَرَاهُمَا، تَعْرِفُ، أَعْلَمُ، تَرْجُمُ، تَزْدِدُ، شُنْتُ، تُزْقِلُ، أَرْقَلْتُ عَامَتُ، أَمْضِي، قَالَ، أَفْدِيكَ، أَفْتَدِي .

كما لازمت التراكيب النعتية الخالصة النص من بدايته إلى نهايته وهي :

عَوْجَاءَ/مِرْقَالٍ/أُمُونٍ كَالْوَحِ الْأَرَانِ/نَصَاتَهَا عَلَى لَاحِبٍ كَأَنَّهُ ظَهَرَ بُرْجَدٍ/جُمَالِيَّةٍ وَجَنَاءَ تَرْدِي/كَأَنَّهَا سَفْنَجَةٌ/عِتَاقًا نَاجِيَّاتٍ وَظِيْفًا وَظِيْفًا فَوْقَ مَوْرِ مُعَبِّدٍ/حِدَائِقِ مَوْلِي الْأَسْرَةِ أَغِيدَ/ذِي خُصَلٍ رَوَعَاتٍ أَكْلَفَ مُلَبِّدٍ/حَشْفٍ كَالشَّنِّ ذَاوٍ مُجَدِّدٍ/لَهَا فَخْذَانِ كَأَنَّهُمَا بَابًا مَنِيْفَ مُمَرَّدٍ/طِيٍّ مَحَالٍ/كَالْحَنِيِّ خُلُوفُهُ/دَائِي مُنْضَدٍّ/كَأَنَّ كَنَاسِي ضَالَّةً/أَطْرَقْسِي/صَلْبٍ مُؤَيَّدٍ/مَرْفَقَانِ أَفْتَلَانِ/سَلْمِيٍّ دَالِجٍ مُتَشَدِّدٍ/كَقَنْطَرَةِ الرُّومِيِّ/صَهَابِيَّةٍ الْعُثْنُونِ/مُوجِدٍ الْقَرَا/بَعِيدَةٍ وَخَدِ الرَّجْلِ/مَوَارَةِ الْيَدِ/سَقِيفٍ مَسْنَدٍ/جَنُوحٍ دِفَاقٍ عِنْدَ/مُعَالِيٍّ مُصْعَدٍ/عُلُوبُ النَّسْعِ/مَوَارِدُ مِنْ خُلُقَاءَ/ظَهَرَ قَرْدٍ/بَنَائِقُ غُرٍّ/قَمِيصٌ مُقَدَّدٌ/أَتْلَعَ نَهَاضٌ/سَكَانٌ بُوَصِيٍّ/خَذَّ كَقَرْطَاسِ الشَّامِيِّ مَشْفَرٍ كَسَبَتْ الْيَمَانِيَّ/عَيْنَانِ كَالْمَاوِيَتَيْنِ/طَحُورَانِ عَوَّارٍ الْقَذَى/كَمَكْحُولَتِي مَذْعُورَةٍ/صَادِقَتَا

سمع التوجّس للسرى/صوت مندّد/كسامعتي شاة/أروع نباض أخذ ململم/كمرداة
صخر/صفيح مصدّ/مخروت من الأنف مارن/عتيق/ القدّ المحصد .

اكتشف التحليل أنالبنية أو المقولات اللفظية فعلية، أمّا البنية الدلالية فهي وصفية بالأساس سواء ما تعلّق منها بالوصف المحسوس للناقة أو الوصف المعنوي، لتأتي على نمط خاص ، تبدو و كأنّ الشاعر يردّد قوالب جاهزة ، و يمسك بزمام سير الخطاب هو يكشف لنا عن جمال راحلته، في مقاطع وصفية ثابتة النسب إلى الناقة . و قد مزج الشاعر في وصفه بين الإدراك البصري و الفكري ، فهو لا يكتفي بتعداد الموصوفات إنّما يذكر خاصيّاتها مستخدماً معجماً يعكس البيئة الصحراوية التي يعيش فيها.

وقد اتّبع الرّاوي/الشاعر خطّة وصفية تمثّلت في المزاوجة بين الصفات الحسية، حينما تكون طرفا الصّورة ماديّة، فالشاعر « يصرّو كل ما تقع عليه عيناه في بيئته »⁽¹⁾ فيصوّر الظاهرة الجسمية الحسية ممّا يُدرك بالبصر، و يأتي بالأوصاف المعنوية التي تكون فيها الصورة حالة نفسية .

فمن الأوصاف الحسية والتي تصب في مجملها في محورين أساسيين هما القوة والصّلابة ثم محور السّرعة والنشاط، قول الشاعر:

وَإِنِّي لِأَمْضِي الْهَمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ بَعُوجَاءَ مِرْقَالٍ تَرُوحُ وَتَعْتَدِي

¹ / علي أحمد الخطيب ، فنّ الوصف في الشعر الجاهلي، ص15.

فناقة الشاعر - طرفة - سريعة، نشيطة، موثقة الخلق، يؤمن عثارها في سيرها وعدوها ،
قادرة على منافسة " العتاق الناجيات " بالإضافة إلى الصفات الحسية الأخرى مثل :

- ❖ عوجاء : الضمور و الصلابة .
- ❖ كألواح الإران / التابوت : العرض و المتانة .
- ❖ ذي خصل : غزارة الشعر في الذنب .
- ❖ الحشف : الضرع المتقبّض
- ❖ فخذان كأنهما بابا منيف ممرد : مثل بابا قصر مشرف .
- ❖ و طي محال كالحنى / موجدة القرا : فقرات الظهر قاسية محكمة .
- ❖ أجرنة لزّت : باطن العنق منضم بقوة .
- ❖ صلب مؤيد: ظهر قويّ .
- ❖ مرفقان أفتلان .
- ❖ عندل : ضخمة الرأس .
- ❖ أطلع نهّاض : العنق طويل مشرف .
- ❖ مثل العلاة : الجمجمة صلبة .
- ❖ خد كقرطاس الشامي : ملابس الخد .
- ❖ عيان كالماويتين : نقاء العينين
- ❖ مؤللان : الأذنان محددتان .

وَأَرْوَعُنْبَاضًا حَذْمَلَمْلَمٌ كَمَرْدَاةٍ صَخْرٍ فِي صَفِيحٍ مُصَمَّدٍ

↓ ↓ ↓ ↓

4 3 2 1

وهي ناقة ذكية ، حاذقة ، مُروّضة، دائمة الخوف من السّوط، فالراعي الذي يتعهدها بالراعية (المهيّب) صوته مسموع و أمره مطاع ، (تريع إلى صوت المهيّب) ، ولاشك أنّ هذا الإحساس الطّاغي بالخوف هو إحساس الشاعر نفسه، وليست هي في هذه الحال إلّا مُعادلاً موضعياً له . وهي أنثى مترفعة، عالية الهمة ، صلبة العزيمة ، لذلك فهي تتصدى لمحاولات الفحل ، كلما اقترب منها ، فلا تستجيب له ، متنازلة عن غريزة طبيعية في الحيوان ، حتى لا تحمل، و تبقى خفيفة نشيطة قوية محافظة على رشاقته على الدوام (تتقي بذي خصل روعات أكلف ملبد) . و من الأوصاف المعنوية الأخرى المذكورة في النص التي تعكس مدى صلابة الناقة ، ما يلي :

❖ أمون : الأمن من العثار .

❖ كقنطرة الرومي : التماسك و العلو .

❖ بعيدة وخذ الرجل : واسعة الخطوة .

❖ مؤارة اليد دفاق : سرعة الاندفاع .

❖ نباض: سلامة القلب.

ولقد جاءت المقاطع الوصفية بسيطة ، واضحة، صريحة و ليست ضمنية ، مختلفة قصرًا وطولاً واحتلت من النص مواقع مختلفة، في شكل وحدة نصية أو مفردة ،اعتمد فيها الشاعر على وصف كل ما تراه عيناه وما تتلقفه نظراته و ما يمليه عليه خياله،لأنه يحرص في وصفه على إبراز الموصوف،فالقارئ لا يتكبد أيّ عناء أو إعمال فكري توقع ظهوره و تمييزه عن باقي المقاطع الأخرى ، وفي التعرف إليه صراحة دون تعذر من جهة أخرى فهو يُدرج طبيعياً مستوفياً كل شروطه ، وفق آليات و طرائق فنية، تجعل الوصف فعالاً متماسكاً و ناجحاً لأنه مؤسس على حضور أشكال لغوية وبلاغية و قرائن مصاحبة ، تعد أساسية تسهم في تماسكه و انسجامه ، كما تخدم السياق .

ويمكن أن نلخص الأوصاف التي رصدها الشاعر لناقته الحسية والمعنوية في الجدول الموالي:

سرعتها	شعرها	فخذاها	إبطاها	عظامها	رأسها	عينها	أنفها	قلبها
-نشيطه	-شعر	-لها	-إبطيها	-وهي في	-عظيمة	-عينان	-أنفان	-قلبها
-يؤمن	ذنبها يشبه	فخذان	في سعتيها	ضخامة	الرأس	تشبهان	صادقتا	حساس

عثارها في	جناح نسر	أكمل	بيتان من	عظامها	تميل عن	مرأتين في	السمع	كثير
سيرها	أبيض	لحمهما	بيوت	وضخامتها	الطريق	الصفاء	سواء أكان	النبض
وعدوها		كأنهما	الوحوش	قنطرة رجل	لفرط	والنقاء	الصوت	-صلب
-يسوقها		بابان	-لها	رومي	نشاطها	والبريق	حركة خفية	تحيط به
بالعصا		لقصر	مرفقين	حلف	في السير	-كأنهما	في الليل	أضلاع
-مثل		عظيم	بائنين عن	صاحبها	-لها	كهفان	أم صوتا	قوية
النعامه في		طويل	جنبها	أن تبنى	جمجمة	غائران	مرتفعا	
سيرها		أملس	كأنهما	بالآجر	تشبه	-حاجباها		
وسرعة			سقاء حمل	-ظهرها	العلاء في	صخرة		
جريها			دلوين	قوي شديد	الصلابة	صلبة		
-تُباري			أحدهما		-خدها	-كأنهما		
إبلاً أصيلة			بيمينه		يشبه في	عيني بقرة		
مسرعة			والآخر		الانملاس	وحشية لها		
-تتبع			بشماله		القرطاس	ولد وقد		
وظيف						أفزعها		
رجلها						الصائد		
بوظيف								
يدها فوق								
طريق								
مذلل بوطء								
الأقدام								
والحوافر								

ويمكن أن نستنتج غلبة الصفات الحسية على المعنوية، فقد حرص الشاعر على الاهتمام بجزئيات ناقته بكل تناسق ، و الشاعر الجاهلي عموماً «يجنح إلى وصف الأجزاء و الأعضاء أكثر من عنايته بالوصف العام»⁽¹⁾ كما بالغ في وصفها وتعداد أعضائها، بالألفاظ ، توحى بمهارته اللغوية و هو يتصيد الألفاظ ليخرجها بشكل منمّق ، فجاءت الألفاظ مطابقة لمعانيه. و هذه المهارة تشي بمعرفته القوية بأحوال الصحراء وحيواناتها، كما توحى بجودة شعر هذا الشاعر وموهبته الفنية التي تجعلنا نحسّ معه بلذّة الشعر و جمال الوصف و الصوّر ، و روعة الأسلوب ، و عذوبة الألفاظ .

لقد تناول الشاعر كل الملامح الجزئية و الحسية لناقته بكل دقة و تفصيل ، فلم يغادر منها صغيرة أو كبيرة ، حيث يبادرنا بوصف فخذيه الممثلتين المتناسقتين (أكمل) ، والمكتنزتين باللحم و قد شبهها ببابي القصر العالي المملّس ، و هذا ما يزيد من جمال هيئتها و قوتها . ثم ينتقل الشاعر إلى جزئية أخرى ، و هي عظامها ، و خصص بالضبط ظهرها و عنقها ، ليأخذ صورة فوتوغرافية لفقرات الظهر ، وتراصفها و تداخلها على نحو محكم و متقارب ، ثم ينتقل إلى فقرات العنق و هي امتداد لفقرات الظهر، فهي متينة محكمة صلبة ، مما يزيد من قوة و عظمة راحلته .

ثم يتوجه إلى مرفقيها القوية النسج الشديدة المحكمة المتينة و التي تكشف عن هيئتها و هي سليمة من كل العلل والأدواء .

¹ محمد التونسي ، الأعشى شاعر المجون و الخمرة ، ص 245.

و بعد أن شكّل الشاعر كل هذه الصور التفصيلية لناقته (القوائم ، فقرات الظهر ، والبطن) أخذ صورة فوتوغرافية كاملة لتبدو فيها الناقة :

كَقَنْطَرَةِ الرَّومِ أَقْسَمَ رَبُّهَا لَتُكْتَفَنَ حَتَّى تُشَادَ بِقَرْمَدٍ

جسر بناه رجل رومي حاذق الصناعة ، متحمس لعمله ، حتى أنه أقسم أن يبنيه على نحو مخصوص و ذلك باتخاذة أقوى مواد البناء و أصلبها في ذلك العهد و هو القرمذ .

ثم يذهب بنا الشاعر إلى شعرها و بالضبط أسفل لحبيها ، ليشير إلى لونه الأحمر و كيف زاد من جمال ناقته ، ثم يرجع بنا إلى قوتها ، فيصف لنا صلابة ظهرها ، ووصف حركتها (حركة اليد و الرجل) نقل رجلها بعد يدها ، و تترك مسافة واسعة بين خطواتها على نحو يحقق سرعة السير و هي تذهب و تجيء بنشاط .

ثم تتوالى الأوصاف الأخرى التي تدخل في معجم دلالي واحد و هو القوة و الضخامة ، فهي ضخمة الرأس ، مرتفعة الكتفين ، أما جنبها فتشبه الصخرة الملساء في صلابتها ونعومتها .

ثم يدقق الشاعر الصورة في رسم حزام الرجل الذي يُشدُّ على بطنها ، فهو رغم متانته وحدته إلا أنه لا يترك أثارا على جلدها و جنبها.

عنقها يشبه مقدمة السفينة ، حين تجري فوق الماء ، و عكس تيار الموج ، ليظهر سامقا تالعا عاليا ، و هذا دليل على فرط طموحها و عزة نفسها.

و جمعتها صلبة كأنها السندان ، و خدّها قرطاس أبيض قد خلا من الشعر الذي يشين الخدود ، فكأنه لانصقاله و ملاسته قرطاس خبير شامي متمرس . عيناها صافيتان متألقتان، و هي في صفائهما كالمرأتين المصقولتين تلمعان مثل ماء القلت ، و كحلّهما كعيني بقرّة وحشية متوجسة خائفة فزعت من صائد يتربص بها أو بفرقدها.

ثم ينتقل الشاعر إلى أذنيها ، فهي رغم صغر حجمها إلا أنها صادقة السمع سواء ما كانت تسمعه صوتا خفيا أم عاليا ، فكأنها أذنا ثور وحشي في مكان موحش ، لأن هذا الأخير شديد الحذر دائما و هو في ذلك المكان الموحش ، و بالتالي فهو حديد السمع .

أما أنفها فهو في حركته المترددة التي تشبه تردد الأنفاس أو ضربات القلب مرهف حساس ، و هو أملس ، لين أشبه بحرية أو صخرة صلبة ، تدق بها الحجارة فتكسرها ، وهذا دليل على كرم الأصل الذي ترجع إليه هذه الناقة . أما قلبها فخفاق مرتاع ، لذلك فهي خاضعة خضوعا تاما لإرادة راکبها .

وأخيرا يوافينا الشاعر ببيت يقول فيه إنه على مثل هذه الناقة التامة التكوين ، الكاملة الأعضاء يقطع الصحراء و يتحدى المخاطر و المشاق ، و يخوض رحلة الحياة آمنا مطمئنا،فهو لا يركب أي ناقة لا تصل إلى هذه الدرجة من الكمال و التمام... "على مثلها أمضي" .

أدوات الوصف :

إنّ المتأمل في نص -طرفة- يدرك مجموعة من الأدوات والقرائن الدالة على الوصف، و التي تسهم في هيكلة و تشكيل المقطع الوصفي و الإعلان عنه وهي تظهر بدلالات شتى و مضاعفة في استهلال النص حيناً وفي ثانيا النص حيناً آخر، وحتّى عند اختتام المقطع الوصفي، مثلما يقتضيه سياق المقام ، و يبدو الحجم النصي المخصص للوصف بارزاً في شكل أبنية لغوية و أسلوبية و ملفوظات تحكمها الصرامة المنطقية ، ممتدة من بداية الخطاب و حيث منتهاه، تكون في العادة مزودة ببعض العلامات والتراكيب اللغوية المنسجمة مع أفكار القاص والتي تبين للمتلقى أن الملفوظ يندرج في مقطع يتجسّد ويتفاعل فيه الوصف، كأن يستقل المقطع الوصفي بجملة غالباً ما تكون متضمنة حرف التشبيه "كأن" و "الكاف"، فلطالما كان التشبيه عند الجاهلي «من مقومات الكلام الأساسية، و هو يعتمد عليه اعتماداً

، و يركز عليه ارتكازاً «⁽¹⁾ومن الأمثلة قول الشاعر :

❖ أمون كألواح الأران .

❖ على لأحب كإنه ظهر برجد .

❖ تردي كأنها سفنجة .

❖ كأن جناحي مضرحي .

❖ على حشف كالشن .

¹/ زكريا صيام ، الشعر الجاهلي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1984، ص 126.

❖ كَانَهُمَا بَابًا مَنِيْفٌ مُّمَرَّدٌ .

❖ طَيِّ مَحَالٍ كَالْحَنِيِّ .

❖ لَهَا مَرْفَقَانِ أَفْتَلَانِ كَأَنَّهُمَا نَمَرٌ بِسَلْمِي دَالِجٍ .

❖ كَقَنْطَرَةِ الرَّومِي .

❖ كَأَنَّ عُلُوبَ النَّسْعِ .

❖ كَأَنَّهَا بَنَائِقٌ غُرٌّ .

❖ كَسَكَانٍ بَوْصِيٍّ بِدَجَلَةٍ مُصْعِدٍ .

❖ وَجَمْعَةٌ مِثْلُ الْعَلَاةِ كَأَنَّمَا وَعَى الْمَلْتَقَى .

❖ وَخَذُّ كَقَرْطَاسِ الشَّامِي .

❖ وَمَشْفَرٌ كَسَبْتِ الْيَمَانِي .

❖ وَعَيْنَانِ كَمَاوَيْتَيْنِ اسْتَكْنَتَا .

❖ كَمَكْحُولَتِي مَذْعُورَةٌ .

❖ كَسَامَعَتَيَّ شَاةٍ .

❖ كَمِرْدَاةٍ صَخْرٍ .

ومن القرائن كذلك انقطاع وتيرة السرد، و توقف الأحداث عن السير و النمو و في المقابل تضخم المقطع الوصفي وفي هذه الحالة حلت الوقفة الوصفية محل السرد وعلقت به بصفة وقتية ، وبالتالي تخليصه من رتابته والعمل معه جنباً إلى جنب في تأدية وظيفته الحكائيّة، فتبدأ

القصيدة بمقطع سردي «إني لأَمْضِي الهَمَّ عند احتضاره» ثم يتواتر الوصف بالتسلسل على مدار القصيدة بأكملها ، وفي النهاية يختتم الشاعر نصّه بمقطع سردي عندما يقول :

عَلَى مِثْلِهَا أَمْضِي إِذَا قَالَ صَاحِبِي أَلَا لِيَتَنِي أَفْدِيكَ مِنْهَا وَأَفْتَدِي

وقد يكون التركيب جملة فعلية يأتي بعدها وصف دقيق مثل :

❖ تُبَارِي عِتَاقًا نَاجِيَات (فعل + وصف) .

❖ تَرَبَّعَتِ الْقَقِينِ فِي الشُّوْلِ تَرْتَعِي (فعل + وصف)

❖ تَرِيحُ إِلَى صَوْتِ الْمُهِيبِ وَتَتَقِي بَدِي خُضْل (فعل + وصف).

❖ لُزَّتْ بِدَائِي مَنْضَد (فعل + وصف)

❖ تَمَرَّ بِسَلْمِي دَالِجٍ مُتَشَدَّد (فعل + وصف)

❖ أَمَرَّتْ يَدَاهَا فِتْلَ شَزْرِ (فعل + وصف)

❖ تَبَيَّنَ كَأَنَّهَا بَنَائِقُ عُرٌّ فِي قَمِيصٍ مَقْدَد (فعل + وصف)

❖ تَرَاهُمَا كَمَكْحُولَتِي مَذْعُورَةٍ أَمْ فَرَقْد (فعل + وصف)

هكذا، بلغ طرفه باختياره لهذه الصفات- والتي تكون غالبا نمطيّة مألوفة عند الشعراء- الدلالة الشعورية التي حاول من خلالها حشد أوصاف ناقتة، إلى جانب اعتماده على الوقفات السردية التقريرية التي تتم عن طبيعة مُرهفة، وحسّ شعري ، ومتعة فنية تصل إلى المتلقي عن طريق السّماع، لأنّ تأثير الوصف على المتلقي كبير باعتباره وسيلة يوهّم بها

المتلقي بواقعية الأحداث ، يقول فيليب هامون : « لا يُمكن أن تستغني القصّة عن الوصف لأنّهما تستمدّ منه قُدرتها على التخييل وكذلك قُدرتها على الإيهام بالواقعية »⁽¹⁾

ب - سيمائية الوصف في ناقة أوس بن حجر :

¹ / Philippe Hamon , qu'est – ce qu'une description ? ، نقلًا عن الصادق قسومة ، طرائق تحليل القصّة، دار الجنوب للنشر ، تونس ، 2000، ص 168.

يبدأ الشاعر رحلته الصحراوية، متّخذاً من الناقة وسيلة لتسليّة الهمّ و التغلب على الحزن، وتبديد المشاعر المؤلمة، وجسراً يستطيع استخدامه للوصول إلى غايته بعد أن يجتاز المصاعب ويفتحم المخاوف، والشاعر أوس بن حجر من بين الذين أطالوا في وصف الناقة وكان من نُعَات الإبل إلى جانب طرفة وكعب بن زهير والشمّاخ⁽¹⁾، ومن قصائده التي أطال فيها تصوير الناقة ، قوله :

وَعَنْسٍ أُمُونٍ قَدْ تَعَلَّتْ مَتْنَهَا عَلَى صِفَةٍ أَوْ لَمْ يَصِفْ لِي وَاصِفُ
كُمَيْتٍ عَصَاهَا النَّقْرُ صَادِقَةُ السُّرَى إِذَا قِيلَ لِلْحَيْرَانِ أَيْنَ تُخَالِفُ
عَلَاةٍ مَنَازِلَ اللَّحْمِ مَا بَيْنَ خُفِّهَا وَبَيْنَ مَقِيلِ الرَّحْلِ هَوْلٌ نَفَانِفُ
عَلَاةٍ مِنَ النُّوقِ الْمَرَاثِلِ وَهَمَّةٍ نَجَاةٍ عَلَتْهَا كَبْرَةٌ فَهِيَ شَارِفُ
جُمَالِيَّةٍ لِلرَّحْلِ فِيهَا مَقْدَمٌ أُمُونٍ وَمُلَقَى لِلزَّمِيلِ وَرَادِفُ
يُشَيِّعُهَا فِي كُلِّ هَضْبٍ وَرَمْلَةٍ قَوَائِمُ عَوْجٍ مُجَمَّرَاتٍ مَقَانِفُ
تَوَائِمُ أَلْفٍ تَوَالٍ لَوَاحِقُ سَوَاهٍ لَوَاهٍ مُزِيدَاتٍ خَوَانِفُ
يَزِلُّ قُنُودُ الرَّحْلِ عَنْ دَايَاتِهَا كَمَا زَلَّ عَنْ رَأْسِ الشَّجِيحِ الْمَحَارِفُ
إِذَا مَا رِكَابُ الْقَوْمِ زَيَّلَ بَيْنَهَا سُرَى اللَّيْلِ مِنْهَا مُسْتَكِينٌ وَصَارِفُ

¹ ينظر : مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج3، 2000، ص95.

عَلَا رَأْسَهَا بَعْدَ الْهَبَابِ وَسَامَحَتْ كَمَخْلُوجٍ قُطْنٍ تَرْتَمِيهِ النَّوَادِفُ
وَأُنَحَّتْ كَمَا أُنْحَى الْمَحَالَةُ مَانِحٌ عَلَى الْبُئْرِ أَضْحَى حَوْضُهُ وَهُوَ نَاشِفٌ
يُخَالِطُ مِنْهَا لَيْنَهَا عَجْرَفِيَّةٌ إِذَا لَمْ يَكُنْ فِي الْمَقْرِفَاتِ عَجَارِفُ
كَأَنَّ وَنَى خَانَتْ بِهِ مِنْ نِظَامِهَا مَعَاقِدُ فَارْفَضَتْ بِهِنَّ الطَّوَائِفُ
كَأَنَّ كُحَيْلًا مُعَقَّدًا أَوْ عَنِيَّةً عَلَى رَجْعِ ذِفْرَاهَا مِنَ اللَّيْثِ وَاعِيفُ
يُنْقَرُ طَيْرًا الْمَاءِ مِنْهَا صَرِيفُهَا صَرِيفَ مَحَالٍ أَفْلَقَتْهُ الْخَطَاطِفُ
كَأَنِّي كَسَوْتُ الرَّحْلَ أَحْقَبَ قَارِبًا لَهُ بِجَنُوبِ الشَّيْطَيْنِ مَسَاوِفُ⁽¹⁾

هكذا صور الشاعر -أوس بن حجر- ناقته، وأبرز ملامحها الدقيقة وتفنن في صفاتها في حالات مطردة من التقصي والتفصيل ووظفها لتحمل شتى انفعالاته الحسية والنفسية، فلطالما كانت الناقة « جسر الشاعر الذي يعبر من خلالها إلى الضفة الجدية في الحياة، ليشرح معاناته ويحقق أغراضه، وبذلك كان يتلخص بواسطتها من مواقف حسية نفسية إلى

¹ / أوس بن حجر ، الديوان، ص : 64، 67

-العلامة: الناقة المشرفة، -التفانف: ج نفنف وهو كل شيء بينه وبين الأرض مهوى أي أن المسافة بين خفها وموضع رجلها بعيدة فكانها نفانف هائلة، -النوق المراسل: السهلة السير مفردها مرسال، -وهمة: ضخمة، - نجاة: سريعة، - الشارف من الإبل: المسر، - جمالية: ناقة وثيقة تشبه الجمال في خلقتها وشدها وعظمتها، - يُشيعها: يعينها على المشي، - مجمرات: أي قد صلبت أخفافها واشتدت واجتمعت، -مقاذف: أي سريعة أو هي في حركتها كأنها مقاذف السفينة، -الريذ: خفة القوائم في المشي، -خوانف: تهوي بأيديها إلى ضبعها، -القتود: ج قتد وهو خشب الرّجل، - الدأيات: فقار الكواهل في مجتمع ما بين الكتفين من كاهل البعير، - المحالة: البكرة وانحت الناقة إذا اعتمدت في سيرها على أيسرها، - العجرفية: أن تأخذ الإبل في السير بخرق نتيجة الكلال، -المقرف: الذي داني الهجنة من الخيل وغيره الذي أمه عربية وأبوه ليس كذلك، - الوئى: ج ونية وهي الذرة شبه الناقة في سرعتها بالدّر الذي خانها النظام فانفرطت، -الكحيل: القطران والعنية ضرب منه، -الخطاطيف: حدائق معقوفات تعقد بها البكرات، -الأحقب: الحمار الوحشي الذي في بطنه بياض، - قارب: حمار يعجل ليلة الورد .

مواقف فنية موضوعية كلّما وقعت به محنة فكانت هذه الناقة تشدّ عزيمته وتجدد همته ليتغلّب على ما ألمّ به من محن «⁽¹⁾ فتشاركه الشقاء في العيش و تقاسمه الآلام و الآمال دون أن يدركها تعب أو إرهاق .لذلك أوغل الشعراء في وصفها و تشبيهها بصور عرفوها وأفوها في حياتهم الاجتماعية .

ملاح الوصف في النص :

يُدرج السرد ضمن المقومات الجمالية للنصوص الشعرية، يظهر من خلال اللغة المتمفصلة المكتوبة أو الشفاهية ، و لا يبيح عن جمالياته إلا إذا وُظّف مع الوصف ، إذ يُمكن أن نعثر على سرد دون وصف لكن يصعب أن نجد وصفا خالصا دون سرد، فالسرد بكل عناصره الثابتة و المترابطة: (الحدث، المكان، الزمان، الشخصيات) هو السبيل إلى تقصي الوصف والمتتبع لنصوص الشاعر -أوس بن حجر- في وصف الناقة يُلاحظ أنّ الوصف يتخلّل نسيج موضوع الناقة، عن طريق وظيفته التصويرية مخترقا كل مستويات الخطاب الشعري، بحيث تتاح إمكانية التعرف إليه و تمييزه عن المقاطع الأخرى ، بحيث نجد المقاطع الوصفية تفتتح بعبارات و صيغ جاهزة ،تبدو نموذجا ثريا منقطع النظير في توجيه علاقات التفاعل البنيوي الداخلي في القصيدة، ولذا ذهب ابن رشيق القيرواني إلى القول « الشعر إلا أقلّه راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه »⁽²⁾

¹ / محمد صادق حسن، المعاني المتجددة في الشعر ، ص311.

² / ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص294.

وتأخذ البنية الوصفية مساراً محدداً متكاملًا في النص تلازمه من بدايته إلى نهايته على أساس أن البنية الأساسية للوصف تكشف عن « مفهوم ينطبق على ملفوظات وصفية تتراوح من المركب الجزئي إلى وحدات نصية، قد يبلغ حجمها لدى بعض الكتاب الصفحات »⁽¹⁾. وتترجم هذه البنية أشكال ورود الوصف داخل النص السردى - نص أوس بن حجر - والذي يتجلى كما يلي :

1: بنية الوصف المقطعية (البنية الفوقية): البنية المقطعية هي انتظام الوصف في شكل مقطع، في ذاته ولذاته ، أي دون النظر إلى علاقته بالمقاطع السردية ، أو المقاطع الحوارية مثلاً ، إذ ينهض من حيث المبدأ على أساس رصد حركية النص، و له امتيازه الخاص كعنصر مستقل نسبياً، و من حيث هو تقنية مخصصة لها تشكّلها الخاص، إذ يتمتع بتنظيم داخلي خاص ، و يسهم في تكوين بنية النص ، متلاحم الأجزاء ذا بناء نسيجي موحد، له حضور مميز و دلالات تسمح بالتعرّف عليه وفصله عن المقاطع السردية والحوارية وغيرها ، فهو تشكّل خطابي يبرز على مستوى العمل الابداعي⁽²⁾، ويمكننا التعرف على المقطع الوصفى من خلال كلمة واحدة (مفردة) أو كما يسمّى بالوصف المفرد ، أو مركب نحو جزئى موجز، و يسمى كذلك الوصف المركب ولا يجب النظر إلى هذا المقطع بأنه تقنية بسيطة مجردة من الدلالات ، فهو يثير أبعاداً وإحياءات ممتدة إلى ميادين يتعالق فيها الوصفى بالاجتماعى ... يحتاج إلى تأمل طويل يرصد

^{1/} محمد نجيب العمامي، في الوصف والنظرية والنص السردى، ص137.

^{2/} ينظر : فيليب هامون، النص الوصفى، ط2، ترجمة غالب هلسا ، مؤسسة النجاح للنشر والتوزيع، بيروت، 1995، ص81.

حركته انطلاقاً من معطيات و مستويات أدائه فضلاً عن قيمته الدلالية و دورها في نص القصيدة ، كما يوجب أن يكون مألوفاً و متقبلاً من طرف السامع/القارئ ، وهذا ما نقف عليه في المقاطع الآتية :

المقط	نوعه
-وعنسِ أُمُونِ	(مركّب نحوي)
-عصاها النّقر صادقة السّرى	(مركب نحوي)
-علاّة كِناز اللحم	(مركب نحوي)
-نجاة	(كلمة واحدة)
-هي شارفٌ	(كلمة واحدة)
-قوائِم عوج مُجمراتٍ مقاذف	(مركب نحوي)
-توائِمُ أَلّاف نوالٍ لواحقٌ	(مركب نحوي)
-سواهٍ لواهِ مريذاتٍ خوانفُ	(مركب نحوي)
-ناجيةٌ	(كلمة واحدة)
-وجناء	(كلمة واحدة)
-عيسورٌ	(كلمة واحدة)
-حرفٌ	(كلمة واحدة)
-مهجّنة	(كلمة واحدة)

وقد نقف عليه في شكل مقطع وصفي (وحدة نصية) مُكتملة قابلة للتجزئة ، حين يكون البيت الشعري بأكمله وصفاً، وتأتي الجمل في المقطع إسمية و فعلية على سبيل المثال قول الشاعر:

عَلَاةٌ كِنَازِ اللَّحْمِ مَا بَيْنَ خُفِّهَا وَبَيْنَ مَقِيلِ الرَّحْلِ هَوْلٌ نَفَانِفُ

↓
جملة إسمية

عَلَاةٌ مِنَ النَّوْقِ الْمَرَّاسِيلِ وَهَمَّةٌ نَجَاةٌ عَلَتْهَا كَبْرَةٌ فَهِيَ شَارِفُ

↓
جملة إسمية

و قوله أيضا :

عَلَا رَأْسَهَا بَعْدَ الْهَبَابِ وَسَامَحَتْكَمَ خُلُوجِ قُطْنٍ تَرْتَمِيهِ النَّوَادِفُ

↓
جملة فعلية

وَأُنَحَّتْ كَمَا أُنْحَى الْمَحَالَّةُ مَا نَحَّ عَلَى الْبُئْرِ أَضْحَى حَوْضُهُ وَهُوَ نَاشِفُ

↓
جملة فعلية

فكل هذه الأبيات الشعرية سيطر عليها الوصف، حيث كان الشاعر يُفرغ مخزونه الفني في هذه المشاهد منطلقاً من وصف الناقة، رابطاً بين إحساسه النفسي وشعوره الفني في هذه المقدمة الفنية رحلة الناقة- إذ عني الشاعر بتصوير ناقته واصفاً قوتها وضخامتها .

2- ازدواجية: سرد / وصف :

يلتحم الوصف بالسرد في وحدات متضافرة ، يلتقيان و يتعالقان في صيغ تناوبية : سرد- وصف- سرد، حيث تتحدّد المقاطع السردية، و المقاطع الوصفية على حد سواء ، ويسهمان جنباً إلى جنب في تأدية و تطوير الحدث، ولا ينهض الوصف إلاّ على أنقاض السرد ، فهما يتلاحمان و يتواشجان في وحدة عضوية داخل النص الشعري . يبدأ الوصف بهجومه و احتلاله النص ، ثم يتلوّه رد فعل السرد ليستعيد مكانته و تأكّيده في النص . ونصطلح على هذه العبارات السردية الوصفية التي تدرج في النص "بوصلات سردية وصفية" (Embrayeurs narrato – descriptifs) أما القارئ الدالة على كل منهما هي الصفات و الجمل الإسمية و الأسماء ، و النعوت بالنسبة للوصف ، والأفعال من جانب السرد .

يبدو أنّه لا يوجد سرد بكل معطياته في هذا النص، وإنّما هناك لمحات سردية تظهر في شكل مقاطع سردية ممثلة في ملفوظات سردية صيغت بطرق مختلفة، فقد تكون الأفعال مقرونة بضمير المتكلم أو الغائب وذلك ما نجده في قول الشاعر :

-قد تعلّلتُ متنها .

-يُشَبِّعُهَا فِي كُلِّ هَضْبٍ وَرَمَلَةٍ .

-يَزِلُّ قُتُودَ الرَّحْلِ عَنْ دَأْيَاتِهَا .

-كما زَلَّ عَنْ رَأْسِ الشَّجِيجِ الْمَحَارِفُ .

-إِذَا مَا رَكَّابُ الْقَوْمِ زَيْلَ بَيْنَهَا .

-عَلَّارُاسَهَا بَعْدَ الْهَبَابِ وَسَامَحَتْ .

-وَانْحَتْ كَمَا أَنْحَى الْمَحَالَةَ مَانِحٌ .

-يُنْفَرُ طَيْرًا الْمَاءِ مِنْهَا صَرِيفَهَا .

ونجد المقاطع السردية التي ينتشر فيها الوصف مطروحة في ثنايا النص الشعري، إذ يلتقط

الشاعر مشاهد سردية شغلت مساحة معتبرة من النص ، لكن الملفوظات الوصفية نالت حيزا

أكبر مقارنة بها، و أسهمت في إغناء النص دلاليا ، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

-وعنسي أُمُونٍ قَدْ تَعَلَّتُ مَتْنَهَا .

-بَيْنَ مَقِيلِ الرَّحْلِ هَوْلٌ نَفَانِفُ .

-عَلَاةٍ مِنَ الثُّوقِ الْمَرَّاسِيلِ وَهَمَةٍ .

-جُمَالِيَةِ لِلرَّحْلِ فِيهَا مُقَدَّمٌ .

-أُمُونٍ وَمُلْقَى لِلزَّمِيلِ وَرَادِفُ .

-تَوَائِمُ أَلْفٍ تَوَالٍ لَوَاحِقُ .

-سَوَاهِ لَوَاهِ مُرَبَّدَاتٍ خَوَانِفُ .

-كَأَنَّ كُحَيْلًا مُعَقَّدًا أَوْ عَنِيَّةً .

-عَلَا رَأْسَهَا بَعْدَ الْهَبَابِ وَسَامَحَتْ .

-كَمَحْلُوجٍ قُطْنٍ تَرْتَمِيهِ النَّوَادِفُ .

-يُخَالِطُ مِنْهَا لَيْنَهَا عَجْرَفِيَّةً .

-كَأَنِّي كَسَوْتُ الرَّحْلَ أَحْقَبَ قَارِيًا .

إنَّ اللَّافِتَ لِلانْتِبَاهِ فِي هَذِهِ النُّصُوصِ هُوَ مَزَاجَتُهَا بَيْنَ التَّرَاكِيِبِ السَّرْدِيَّةِ وَ الْوَصْفِيَّةِ، مَعَ هَيْمَنَةِ الْوَصْفِ الْمَطْلُوقَةِ عَلَى النَّصِّ، حَيْثُ يُوْظَفُ الشَّاعِرُ كَثَافَةً تَصْوِيرِيَّةً، وَصَفِيَّةً، تَتَدَاخَلُ وَ تَتَّالَفُ مَعَ الْخَطَابِ السَّرْدِيِّ ، يُمكنُ أَنْ نَعْتَبِرَهَا ضَرْبًا مِنْهُجِيَّةً، حَيْثُ يَمْتَزِجُ الْوَصْفُ بِأَفْكَارِ الْقَاصِ وَأَحَاسِيْسِهِ وَأَخِيلَتِهِ، لِأَنَّ كُلَّ الصُّوَرِ فِي مَشَاهِدِ النَّاقَةِ تَتَّبِعُ مِنْ أَعْمَاقِ نَفْسِهِ لِيُوْحِي بِمَا يُسَاوِرُهُ وَيُرَاوِدُهُ، فَيُعْبَرُ عَنْهَا تَعْبِيرًا يَتطَابَقُ وَحَالَتِهِ النَّفْسِيَّةِ .

2- الوصف النفسي :

يَأْتِي الْوَصْفُ فِي نَصِّ " أَوْسُ بْنُ حَجْرٍ " مُطَابَقًا لِلْحَالَةِ النَّفْسِيَّةِ بِمُضْمُونِهَا الشَّعُورِي وَالْانْفِعَالِي لِلذَّاتِ الشَّاعِرَةِ الَّتِي تَعَانِي الْإِحْبَاطَ وَ التَّأَزُّمَ ، وَ الشَّعُورَ الْحَادَ بِالْاضْطِهَادِ جَزَاءً

فعل الزمن ، و قوّة الدهر و حتمية الفناء الذي يهدد عمر الإنسان . و قد حفل الوصف عند الشاعر أوس بالإضافة إلى الخصائص الفنية السابقة بصوّر تلونها المشاعر والأحاسيس، تتّرجم دخائل الشاعر، وتنقل لنا صدى المرئيات في إحساسه الشعري، وفي مخيلته . إنّ الشاعر يرحل على ناقته ولكن إلى أين يتّجه في رحلته؟ هذا هو السؤال الذي ينبغي أن يواجه قارئ الشعر الجاهلي عامّة وشعر أوس بن حجر بخاصة، فالشاعر يرى الحياة كلّها رحلة في مفاز بعيدة وهي رحلة شاقّة تُفني كل حيّ وتزعزّع اللحم عن العظم، فتذرّه هيكلاً دون روح .

ومادامت الناقة رمز الحياة ، فإنّ الشاعر يحاول جاهداً أن يبحث لها عن معالم القوة التي تضمن لها طول البقاء وكأنّه يريد أن يراها قادرة على مواجهة كل عدوّ وكل نازلة، ولذلك حشد الشاعر للناقة كل أوصاف القوة فهي عنس أمون، أي قوية موثوقة يؤمن عثارها، وهي مع ذلك سريعة الاستجابة لأمر صاحبها ولذلك وصفها بقوله: (عصاها النّقر)، وهي ناقة (علاّة) أي عالية مشرفة مرتفعة عن وجه الأرض، وهي من النّوق المراسيل، أي السريعة السهلة، وهي ذلول منقادة لصاحبها وثيقة قوية .

ومن هذا المنطلق فإن ناقة أوس بن حجر ليست بالناقة الضعيفة الخائرة ، إنما هي ناقة صلبة قوية صابرة ترمز إلى النشاط و الكمال .

و ترتبط صورة الناقة بصور الحياة الانسانية و تغدو الامتداد الرمزي لذات الشاعر أو إلى نفس الإنسان بصفة عامة- المعادل الموضوعي - « فالناقة رمزٌ للإنسان الفاني ورمز

للدهر الباقي «⁽¹⁾ . ومن الأبيات التي كان لها نصيب وافر من الانطباع النفسي والتي تنطوي على الدلالات الإيجابية للناقة ، قول الشاعر :

وَعَنْسِ أُمُونٍ قَدْ تَعَلَّتْ مَتْنَهَا عَلَى صِفَةٍ أَوْ لَمْ يَصِفْ لِي وَاصِفُ

كُمَيْتِ عَصَاهَا النَّقْرُ صَادِقَةُ السُّرَى إِذَا قِيلَ لِلْحَيْرَانِ أَيْنَ تُخَالِفُ

عَلَاةٍ مِنَ النُّوقِ الْمَرَاثِيلِ وَهَمَّةٍ نَجَاةٍ عَلَّتْهَا كَبْرَةٌ فَهِيَ شَارِفُ

يَزِلُّ قُتُودُ الرَّحْلِ عَنْ دَأْيَاتِهَا كَمَا زَلَّ عَنْ رَأْسِ الشَّجِيجِ الْمَحَارِفُ

فقد كانت الناقة في نظر الشاعر وسيلة للرحلة عبر الزمن « فبعد أن ذرف العبرات على الطلل (الماضي) نهض إلى ناقتة أي (الحاضر)، وكأنه يرفض أن يستمر في الوقوف، فالوقوف ثبات، والثبات موت، وإنما لجأ إلى الحركة، لأنه لا يشعر بالحياة إلا من خلالها، ولذلك كانت الناقة هي التعبير الحقيقي عن فكرة الحركة، إذ أن الحركة هي عملية شحن وتنظيف، وحركة الناقة تخفف عن الشاعر من القلق والاكتئاب النفسي «⁽²⁾

ولهذا السبب وفر الشعراء للناقة كل صفات الصلابة و الضخامة و القوة ، والجسارة ، و الإقدام . و شبهوها بحيوانات الصحراء « وكأنهم بهذا الفعل يرغبون في أن تكون الناقة مستعدة لمواجهة مصيرها الغامض الشاق، مصير الإنسان في هذه البيئة التي يجب التسلح

¹ مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، ص242 .

² عصام محمد المشهوراوي، "دلالات الوحدة في قصيدة الشعر الجاهلي"، ص126.

فيها بكل عناصر القوة والطموح»⁽¹⁾. فالناقة عند الشاعر الجاهلي مطية العزم وأداة الإرادة، تشاركه الشقاء في العيش و تقاسمه الآلام و الآمال و تحس برغباته و تطيع حاجاته، لذا كان من اللازم في وصفها أن تكون قوية شديدة ، تستطيع أن تتحمل مشاق الرحلة وامتداد الطريق و حرارة الهاجرة .

ج - سيمائية الوصف في ناقة المثقب العبدى :

إذا كان الشعراء يتخذون من الناقة أحياناً وسيلة و مطية للحاق بركب المحبوبة لوصل ما انقطع من حبال مودتها، فليس بعيدا إذا ما ثاروا وغضبوا من عدم دوام الوصل أن يقطعوا اللبنة بركوب الناقة و الضرب بها في الفيافي و القفار الواسعة ، خروجاً و تهرباً من نكباتهم النفسية و إمعاناً في البعد عن فضاء تعاستهم وثأراً لكرامتهم، وتحدياً للحبيبة المفارقة أو

¹ / المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

الغادرة . وقد أدت ناقة المثقب العبدى هذا الدور فى ظرفه المتأزم لما هجرته و غادرته صاحبه ، فكان رد فعله قطع أسباب مودته مع حبيبته و هجرها بركوب راحلته تحديا لها من جهة و تحقيق ذاته وفرض وجوده من جهة ثانية . لقد أفاض المثقب فى وصف ناقته فحملها أعباء نفسه وأودعها خلاصة مشاعره و « كان هذا الاعتداد بوصفها جزءاً من الاعتداد بوصف شخصيته »⁽¹⁾، فبعد أن استنفذ الشاعر كل معاهد الرجاء، ويئس من حبه المصروم ووفائه المهجور، لجأ إلى ناقته لإعادة بناء ما تهشم منه « وهذه عادة الشعراء يُنفسون كربهم على ظهور نوقهم ويُقرونها أحزانهم »⁽²⁾ . فغالبا ما كانت الناقة المحور الرئيسى للشاعر الجاهلى التى يعول عليها نقل أحاسيسه و مواجهه ، و تصوراته و رؤاه ، لذلك اهتم و بالغ فى وصفها وصفاً دقيقاً ، لم يقف عند حدودها الجسمية فقط ، بل حاول أن يتعدى إلى جوهر طبائعها ، و خصائص سلوكها .

يحدثنا المثقب عن ناقته فيقول :

فَسَلِّهِمَ عَنْكَ بِذَاتِ لَوْثٍ عَذَابِرةً كَمِطْرَةِ الْقَيْوَنِ

بِصَادِقَةِ الْوَجِينِ كَأَنَّ هِرًّا يُبَارِيهَا وَيَأْخُذُ بِالْوَضِينِ

كَسَاهَا تَامِكًا قَرْدًا عَلَيْهَا سَوَادِي الرِّضِيحِ مَعَ اللُّجَيْنِ

إِذَا قَلِقَتْ أَشَدُّ لَهَا سِنَافًا أَمَامَ الزَّوْرِ مِنْ قَلَقِ الْوَضِينِ

¹ / محمد صادق حسن ، المعاني المتجددة فى الشعر الجاهلى، ص317.

² / سعد العريفي، نسيج القصيدة الجاهلية ، ص165.

كَانَ مَوَاقِعَ الثَّفَنَاتِ مِنْهَا مُعَرَّسُ بَاكِرَاتِ الْوَرْدِ جُورِ
 يَجْذُ تَنْفَّسُ الصُّعْدَاءِ مِنْهَا قُوَى النَّسْعِ الْمُحَرَّمِ ذِي الْمُتُونِ
 تَصُكُّ الْجَانِبِينَ بِمُشْفَتَرٍ لَهُ صَوْتُ أَبْحٍ مِنَ الرَّنِينِ
 كَانَ نَفْيٍ مَا تَنْفَى يَدَاهَا قِدَافُ غَرِيبَةٍ بِيَدَيِّ مُعِينِ
 تَسُدُّ بِدَائِمِ الْخَطَرَانِ جَثْلٍ خَوَابَةٌ فَرَجٍ مِقْلَاتٍ دَهِينِ
 وَتَسْمَعُ لِلذَّبَابِ إِذَا تَغَنَّى كَتَغْرِيدِ الْحَمَامِ عَلَى الْوُكُونِ
 وَالْقَيْتُ الزَّمَامَ لَهَا فَنَامَتْ لِعَادِنِهَا مِنَ السَّدَفِ الْمُبِينِ
 كَانَ مَنَاحَهَا مُلْقَى لِحَامٍ عَلَى مَغْزَائِهَا وَ عَلَى الْوَجِينِ
 كَانَ الْكُورَ وَالْأَنْسَاعَ مِنْهَا عَلَى قَزَوَاءَ مَا هِرَّةٍ دَهِينِ
 يَشْقُ الْمَاءَ جُوجُوهَا وَتَعْلُو غَوَارِبَ كُلِّ ذِي حُدَبٍ بَطِينِ
 غَدَتْ قَوْدَاءَ مُنْشَقًا نَسَاهَا تُجَاسِرُ بِالنُّخَاعِ وَبِالْوَتِينِ
 إِذَا مَا قُمْتُ أَرْحَلُهَا بَلِيلٍ تَأْوَهُ أَهْلَةُ الرَّجُلِ الْحَزِينِ
 تَقُولُ إِذَا دَرَأْتُ لَهَا وَضِيئِي أَهَذَا دِينُهُ أَبَدًا وَدِينِي
 أَكُلُ الدَّهْرَ حَلٌّ وَارْتِحَالٌ أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وَمَا يَقِينِي

فَأَبْقَى بَاطِلِي وَالْجَدُّ مِنْهَا كَدُ كَانِ الدَّرَابِنَةِ الْمَطِيرِ—

ثَنَيْتُ زِمَامَهَا وَوَضَعْتُ رَحْلِي وَنُفْرَقَةً رَفَدْتُ بِهَا يَمِينِي

فَرَحْتُ بِهَا تَعَارِضُ مُسَبِّكًا عَلَى ضَحَضَاحِهِ وَعَلَى الْمُتُونِ (1)

- ضبط المقاطع الوصفية في النص :

تظهر براعة الشاعر في المزوجة بين الصفات الحسية التي يكون طرفا الصورة فيها ماديين، و المعنوية وهي التي تكون فيها الصورة بين فكرة أو حالة نفسية، تتخلل نسيج موضوعاته بشكل صريح لتعبر عن حالة الشاعر العاطفية وانخراطه في عالم هذا الحيوان ، وتتسرب

¹ / المثقب العبدى، الديوان، ص : من 165 إلى 205.

-ذات لوث: ناقة ذات قوة واللثة القوة،- عذافرة: شديدة،- القيون: الحدادون،- الوجيف: ضرب من السير،- الوضين: حزام الرجل -يباريها: يعارضها،- تامك: سنام مشرف،- قَرْدُ: ملبد بعضه على بعض،- السوادي: القت والنوى،- الرَضِيح: نوعا يُدَق ويخلط بالخبث،- السَنَاف: للبعير كاللب للفرس،- الزَّور: الصدر،- الوضين: للرجل بمنزلة الحزام للسر،- الثغفات: واحدة الثغنة وهي من البعير والناقة،- باكرات: يعني القطا،- وجون: سود، يجذّ يقطع،- القوى: طاقات الحبل واحدها قوة،- النسع: سير تشدّ به النعال والجمع أنساع،- ذو المتون: ذو القوى،- تصكّ: ترمي،- غريبة: رحي اليد،- المعين: الأجير المستعان به،- دائمالخطران: يريد ذنبيها،- الجتل: الكثير الشم،- الفرج: حيائها،- مقلات: لا تلقح إلا بطيئا وهو مدح لها ،- الوكون: العششة،- الزمام: الخبط الذي يشده في الحلقة،- السدف: الضوء وهو ضدّ،- المَنَاح: الموضع الذي تترك فيه الإبل،- المعزاء: الأرض الكثيرة الحصى،- الكور: الرّحل،- قرواء: سفينة طويلة،- ماهرة: سباحة،- دهين: مدهونة،- الجوجو: الصدر،- الغوارب: الأمواج،- الحذب: ارتفاع الموج،- بطين: الواسع البعيد،- تجاسر: تسير،- الوتين: الشريان الرئيسي الذي يغذي جسم الانسان بالدم النقي،- درأته: أزله عن موضعه،- دينه ودأبه ودينه وهجيراه ومرنه: واحد وهو عادته،- وجدها: انكماشها في السير،- دكان الدرابنة: أراد دكان التوابين الواحد دربان وهو فارسي معرب،- ثنيت: جذبت،- النمرقة: الوسادة الصغيرة يتكى عليها،- رفدت: جعلت لها رفادة وهي الذعامة للسرّج والرجل ونحوهما ،- تعارض: تباري وتحاكى،- المسبكر: المسترسل وقيل المعتدل (بلد واسع)،- الضحضاح: الماء القليل يكون في الغدير وغيره .

في تضاعيف النص وتخرق كل مستويات الخطاب الشعري ، مختلفة قصرًا وطولاً. على أن الوصف في نص المثقب العبدى ينهض وحده بنسيج القصة و محيطا بمشاهدها الكبرى ، فلا يتوسل السرد إلا في القليل النادر ، حيث تصادفنا مقاطع خطابية، ذات قيمة جمالية ، جاءت بصورة عفوية و تلقائية ، مرتكزة على أساليب لغوية بلاغية تصرّح أكثر مما تضرر وتكاد تكون وصفاً خالصاً.

1-الوصف المادي: تقوم الصورة في هذا النوع من الوصف على وحدة التأثير النفسي ، بين فكرة في الذهن و مشهد في الحواس ، و قد يكون وصفاً عن طريق الكلمة أو التشبيه :

-الوصف باللفظة الواحدة(بالكلمة) : وهو وصف يكاد يكون عاماً عند كل الشعراء أمّا عند شاعرنا المثقب فإنه يصف الناقة بـ « ذات لَوْثٍ » أيملتئة كثيرة اللحم لذلك فهي صلبة قوية ، شديدة وهي «عذافرة»بمعنى أنها أمانة وثيقة ، صلبة صبورة و قوية .

-الوصف بالتشبيه: هناك علاقة وثيقة بين الوصف و التشبيه«فالوصف مناسب للتشبيه مشتمل عليه و ليس به»⁽¹⁾ إلى جانب أنّ التشبيه يمنح الوصف بعده الجمالي، و قد يستخدم التشبيه في توضيح الموصوف لذا اعتمد عليه الشعراء في التعبير عن معاناتهم أو مواقفهم، و هو من الوسائل البلاغية الأكثر حضوراً في نص الناقة و التي تدلّ على براعة الشاعر في التركيب اللغوي و حسن توظيف الصور ، و هو - التشبيه - من أجمل أساليب الوصف و أعمقها أثراً في النفس و من أبسط الأشكال البلاغية التعبيرية ، و هو أداة من

¹ / شيشتر رحيمة ، الوصف و انجاز الفعل الأدبي ، ص 04.

أدوات التصوير، و مصدر من مصادر جمال العمل الفني الذي يسهم في توضيح الصورة ،
و من أجل ذلك لا يستطيع أن يستغني عنه شاعر، و قد عرفه "ابن رشيق القيرواني" بقوله :
هو « ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما حتى يدني بهما إلى حالة
الاتحاد ، أو هو صفة الشيء بما قاربه و شاكله من جهة واحدة أو من جهات كثيرة لا من
جميع جهاته لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إيّاه »⁽¹⁾ ونجد التشبيه عند المثقّب العبدى
حيث تظهر براعته في قدرته على إيقاع الائتلاف بين شيئين مختلفين و اختيار مواد
الصورة بتناسب يجمع بين (الناقة و مطرقة الحدادين) فناقته «مطرقة القيون» ، في
جسارتها وصلابتها تشبه المطرقة التي يستخدمها الحدّادون . في القوّة و الشدّة لأنّ المطرقة
إذا ما ضرب بها الحدّاد نسمع لها صوتاً قوياً و كذلك تفعل الناقة فهي حينما تعدو
تُسَمِّعُصوت أخفائها حين تلامس الأرض ، وهي تشبه السفينة المدهونة وقد شقّ صدرها
الماء يقول:

فَسَلَّ الهمَّ عَنْكَ بِذَاتِ لَوْتٍ عَذَابِرَ كِمَطْرِقَةِ الْقُيُونِ

↓
(تشبه مطرقة الحدادين الصلبة القوية الشديدة الوقع)

بَصَادِقَةِ الْوَجِينِ كَأَنَّ هَرَّابِيَّهَا وَيَأْخُذُ بِالْوُضِيِّينِ

↓
(كثرة التلّفت و النشاط)

¹ ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج2 ، ص ، 286.

كَأَنَّ مَوَاقِعَ الثَّقَنَاتِ مِنْهَا مُعَرَّسُ بَاكِراتِ الْوَرْدِ جُونِ



التصاق الفخذ بالساق حتى يلامس الأرض (لفرط سرعتها)

كَأَنَّ نَفْيَ مَا تَنْفَى يَدَاهَا قَذَافُ غَرِيبَةٍ بِيَدَيِّ مُعِينِ



شبه الحصى التي ترميها يداها بالحجارة تقذف بها ناقة غريبة

كَأَنَّ مَنَاحَهَا مُلْقَى لَجَامِ عَلَى مَعَزَائِهَا وَ عَلَى الْوَجِينِ



شبه مواقع ركبتها إذا دحرجتها بمواقع اللجام إذا ألقى على الأرض

كَأَنَّ الْكُورَ وَالْأَنْسَاعَ مِنْهَا عَلَى قَرَوَاءَ مَاهِرَةٍ دَهِينِ



شبه رحلها بالسفينة الطويلة

وقد اعتمد الشاعر هنا على الوصف الحسي المادي ولاغرو في ذلك « لأنّ الشعراء يحتضنون الأشياء بخيالهم وحواسهم »⁽¹⁾ ، كما تمتاز هذه التشبيهات بالوضوح والدقة والواقعية و صبغت في معظمها بحالات نفسية عاشها الشاعر و هي مُحكمة إلى أبعد درجات الإحكام ،و يمكن أن نحكم عليها بأنها من أنجح أدوات التصوير، التي تربط بين عناصر الصورة عن طريق الحسّ و الخيال ، فيبدو النص يموج بالانفعالات و يختلج بالعواطف و بذلك تستكمل الحيوية عناصرها .

¹ مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم ، ص109.

-الوصف بالصفة : عبّر الشاعر عن الناقة بالصفة فقال: « فسلّ الهمّ بذات لَوثٍ » أي سلّي عن أحزانك بركوب ناقة قوية صلبة تجسر على تحمل أهوال الصحراء ويقول كذلك « كَسَاها تَامِكًا قَرْدًا » وهو يقصد سناما طويلا متلبداً ، ثم يقول في بيت آخر «تَصُكُّ الْجَانِبِينَ بِمُشْفَتَرٍ » أي أنّها لفرط نشاطها ترمي جانبيها بحصى متفرّق، ويقول « بصادقة الوجيف » أي أنّها نشيطة ، صادقة في سيرها. و يستمدّ الشاعر هذه الصور الفنية من عناصر البيئة لتبلغ بذلك درجة عميقة من الواقعية لتصل إلى وجدان المتلقي أو السّامع ويحمله على الاقتناع .

2-الوصف المعنوي (النفسي):

كل هذه الصفات تعكس مدى قوة الشاعر وصلابته في مواجهة الظروف القاسية التي لن تقهره، والأوصاف التي أسقطها على ناقته تكشف كلّها عن حالته النفسية وهي في ذروة تأزّمها وتوترها ، فهي تجسد الصراع الذي يدور في نفس الشاعر ، يقول المثقب : « كَأَنَّ هِرًّا يُبَارِيهَا » « أشدّ لها سنامًا » « تصكالجانبيين » ثم مازج بين حواس السّمع وحواس البصر ليصوّر ناقته حيث أنّها (ترجيء الحصى) في أثناء سيرها فتنتطير شظاياها حتى يصدر عنها صوت أبَحُّ مِنَ الرّنين «¹

يقول الشاعر :

تَصُكُّ الْجَانِبِينَ بِمُشْفَتَرٍ لَهُ صَوْتُ أَبَحُّ مِنَ الرّنين

¹ / محمد صادق حسن ، المعاني المتجددة في الشعر الجاهلي، ص 318.

يؤكد الشاعر التطابق الرمزي بين صورة الناقة و صورته الشخصية ، فمصير الناقة الغامض و الشاق هو مصير الشاعر في الحياة ، و قد عبر تعبيراً واضحاً على أنه مهموم مؤرق يقول : " فسلّ الهمّ عنك بذات لوث " ففي بداية النص لم يعين الشاعر نوع الهم و لا مصدره ، لكنه أفصح عنه في الأخير عندما يقول " أكلّ الدهر حل و ارتحال " ، و ليس له مناص من التحرر من همومه و مشكلاته إلا بناقته ، و ليس أمام هذه الناقة إلا أن تكون محصنة بكل أسباب القوة . و نلاحظ كذلك أنّ المثقب العبدى بدأ قصيدته بشكل يكشف عن أزمة نفسية حادة ، و التي سعى إلى تجسيدها ضمن معان متباينة (الهم ، الحزن ، الترحال) من خلال لوحة الناقة التي بنى صورتها بناءً محكماً حيث حشد لها من الألفاظ والصور التي تصبّ كلها في انفعال الشاعر .

تعرض الناقة على الشاعر و تلومه لكثرة ترحاله و طول أسفاره و لذلك فهي تبتّ شكواها و عذابها :

إِذْ مَا قُمْتُ أَرْحَلُهَا بِئِيلٍ تَأْوَهُ أَهْلَةُ الرَّجُلِ الْحَزِينِ

فهي بذلك تحمل دلالات نفسية الشاعر و رغباته ، كما تمثل الصدر الرحب الذي من الممكن أن يحرر بعض همومه و يخفف منها ، فعبارة مثلاً " فسلّ الهمّ عنك بذات لوث " ليست عبارة شكلية ، بل تحمل دلالات كثيرة توحى بتفجّر هموم الشاعر ، و ليس أمامه إلا أن يتخلص من هذه الهموم بناقته التي جعلها صلبة قوية رشيقة صابرة .

وبهذا يُصبح الوصف عند المثقّب صورة لغوية فنية اعتمد فيها على تجميع عناصر مختلفة في وضع متحرك نابض بالحركة والحياة فالوصف إخبارٌ وعملية نقل وتسجيل كما هو في الواقع لا يتطلب أيّ جهدٍ إلاّ جهدَ الانتباه وبراعة الحواس .

جمالية الوصف في النص :

إذا حلّلنا التشكيل الجمالي للصفات التي طبعت النّص نجد أنفسنا أمام الكلمة سواء أكانت اسماً أم فعلاً أم حرفاً، لأنّ الكلمة قد تحمل معنى، لكنها داخل السياق اللغوي أو الشعري تحمل معاني أخر وإيحاءات عديدة .

1- **الفعل:** تتردد الأفعال في نص مشهد الناقة بنسب عالية تقدر ب تسعة وعشرين فعلاً والفعل عند اللغويين و النحويين « ما دلّ على الحدث ، و ما يدلّ بنفسه على حدث مقترن وضعاً بأحد الأزمنة الثلاثة - الماضي و الحال والمستقبل - »⁽¹⁾ وهو يفيد التجدد والحدوث ويولّد السرد مقارنة بالأسماء. والشاعر هنا يستقصي أوصاف الناقة مستعملاً الأفعال الماضية والمضارعة، فناقته ذات صريف في أنيابها وشابه صريفها تغريد الحمام على الوكون يقول المثقّب :

وَتَسْمَعُ لِلذَّبَابِ إِذَا تَغَنَّى كَتَغْرِيدِ الْحَمَامِ عَلَى الْوُكُونِ

¹ السيد أحمد الهاشمي ، القواعد الأساسية للغة العربية ، ط05 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 2012، ص14.

مستعملا فعلين مضارعين هما: (تَسْمَع -تَغْنَى) وتكمن فاعلية الفعل المضارع في أنه يضيف على النص الحركة و الحيوية و الفاعلية، ويجعله يرصد الأحداث كما يسهم في رسم حيز النص و تشكيل لحنه ، فلا مجال للسكون و الرتابة إذ يعكس طبيعة النص القائم على كثرة الأحداث وتتوَّعها و التي تتجدد مع كل قراءة، فإذا ما كان الفعل في سياق التعبير عن المعاناة تصبح المعاناة مستمرة كما صوّر الشاعر سرعة ناقته وقوتها مستعملا الفعل (تصكّ) فهي حين تسير تصك الحصو تكسّره حتى يصدر عنها صوت أبحّ من الرنين يقول المتقّب:

تَصْكُ الْجَانِبَيْنِ بِمُشَفَّرٍ لَهُ صَوْتُ أَبْحٍ مِنَ الرِّينِ

ومرة أخرى يشبه ناقته بالسفينة المدهونة وقد شقّ صدرها الماء .

مستعملا الفعل (يشقّ) يقول :

يَشُقُّ الْمَاءَ جَوْجُؤَهَا وَيَغْلُو غَوَارِبَ كُلِّ ذِي حُدَبٍ بَطِينِ

أمّا الفعل الماضي فكان له حضور ضئيل في نص المتقّب، ومن خصوصيات الفعل الماضي: إيقاف وشلّ الحركة وإضفاء طابع السكون والثبات و الهدوء على الحدث وفاعله.

يصف لنا الشاعر قصة حزن الناقة ومرارة تجربتها وألم شكواها، فالدهر على حدّ تعبير الشاعر حلّ وارتحال « أَكُلُّ الدَّهْرِ حَلٌّ وَارْتِحَالٌ » ولذلك لجأت الناقة إلى التأوه وترديد الألم و الشكوى من ظلم صاحبها ، لذلك فهي تُظهِرُ نُفُورَهَا و رغبتها في الخلاص منه ، و قد

استعمل الشاعر ثلاثة أفعال ماضية تنم عن هذا النفور و هذا الرفض ، وهي (قُمتُ ، تَأوّه ، دَرَأْتُ) يقول الشاعر :

إِذَا مَا قُمتُ أَرْحُلُهَا بِلَيْلٍ تَأوّهَ أَهّةَ الرَّجُلِ الحَزِينِ

تَقُولُ إِذَا دَرَأْتُ لَهَا وَضِيئِي أَهَذَا دِيْنُهُ أَبَدًا وَدِيْنِي

كما تأخذ أفعال (الأنا) الشاعر موقعها المحوري في النص وفق سياق سينمائي درامي (القيثُ ، قُمتُ ، تَنَبَّيْتُ ، وَضَعْتُ ، رَفَدْتُ ، رُحْتُ ، دَرَأْتُ) لتدل هذه الأفعال على تلاحم الشاعر وناقته، فأوجاعها هي أوجاعه، وآلامها هي آلامه، فهي تعبر عن معاناته الذاتية إذ إنّها تمثل كيانا حيويًا وإنسانيًا مهماً في دائرة اهتمامات الشاعر النفسية و الشعورية .

2-الصفة (النعت): تعدّ الصفة تابع بغير واسطة يكمل متبوعه دالاً على معنى فيه⁽¹⁾ وهي توسعة يجوز حذفها أو زيادتها دون أن ينتج عن ذلك خلل تركيبى أو معنوي أمّا في الوصف فنقوم بدورٍ مهم- كوحدة إيحائية- إذ تأتي طرفاً أساساً مستحوذة على المقطع الوصفي و مقترنة به . وبالتأمل في نص المثقب نجد النعت يتلّون بتلون الاسقاطات النفسية للشاعر، فالموصوف هو الناقة والواصف هو ذات الشاعر المتدفقة بالأحاسيس والانفعالات يقول الشاعر واصفا الناقة :

فَسَلِّ الهمَّ عَنْكَ بِذَاتِ لَوْثٍ عَذَافِرَةٍ كَمِطْرَقَةِ الْقِيُونِ

^{1/} ينظر : إبراهيم ابراهيم بركات ، النحو العربي ، ط 01 ، دار النشر للجامعات ، مصر ، ج 05 ، 2007 ، ص 05.

الصفات هي: (ذات لَوثٍ - عُدَافِرَة - مطرقة القيون)

ويقول في البيت الموالي :

بِصَادِقَةِ الْوَجِيفِ كَانَ هِرًّا يُبَارِيهَا وَيَأْخُذُ بِالْوَضِينِ

والصفة هنا هي (صادقة الوجيف) ...

ويتواتر النعت على مدى النص كاملاً إذ نجد صفات كثيرة ك: (أَبْحُ - قِذَافٌ - غريبة -

جَثْلٌ - دَهِينٌ - مَاهِرَةٌ - بَطِينٌ - الْحَزِينُ - الْمُطِينُ)...

وتبدو القيمة التصويرية لهذه النعوت في انطلاق الدلالات الایمائية في اتجاهات مُتَشَبِعَةٍ، فضلاً عن أنها تظهر و بوضوح و مكتسحة مجال الخطاب الحالة النفسية للشاعر الذي يُحسُّ «بكدورة الحياة وعسر مطالبها فوجد في ناقتة خليلاً وأليفاً يستريح على أنفاسه، فتقاسمه شطراً من العذاب»⁽¹⁾ لذلك يسعى الشاعر إلى أن يقف موقفاً يرى أنه يعوّضه عما يشعر به من عجز أمام سلسلة الانطفاءات التي يشاهدها في حياته وهي أن يعمّق علاقته بناقتة ، الرفيق الدائم ، و يعترف بصحبتها ، لذلك فهو يشعرنا بقوة ناقتة و بطشها و رفعة منزلتها في نظره.

¹ / محمد صادق حسن، المعاني المتجددة في الشعر الجاهلي، ص320.

كما أنّ النّاقة رمز آخر في قائمة الرّموز التي تدور حول إشكالية الصّراع بين الحياة والموت وما حياة الشاعر إلّا « رحلة في مفاوز بعيدة »⁽¹⁾ وما هذه المفاوز إلّا تجسيدا لصراع الحياة والموت وعلى الشاعر أن يتغلب على هذه الصعاب والمثبطات والتي لا بد له أن يُداريها بأساليب مختلفة ومن هذه الأساليب ناقلته التي وظّفها لتحمل شتى انفعالاته النفسية والحسية.

وعموما يبرز أثر البيئة الصحراوية في الوصف و التصوير ، بحيث نرى مناخ البيئة العربية بحرّها و رياحها و نباتها و كلّ عناصرها و مظاهرها واضحا في كل النصوص التي وصفت الناقة خصوصا و أنّ الشاعر الجاهلي نما و ازدهر منذ طفولته في أحضان الطبيعة .

¹ / محمد بلوحي ، بنية الخطاب الشعري الجاهلي في ضوء النقد العربي المعاصر، ص20.

سيمائية الناقة من خلال قصص الحيوان الوحشي

- قراءة في البنية العاملة -

1- البنية العاملة في قصة الثور الوحشي.

2- البنية العاملة في قصة الحمار الوحشي.

3- البنية العاملة في قصة البقرة المسبوعة.

4- البنية العاملة في قصة الظليم والنعام.

الفصل الرابع : سيمائية الناقة من خلال قصص الحيوان الوحشي

البنية العاملية في قصص الحيوان الوحشي:

لأنه هدف من خلال هذا العنصر الذي سوف نطبق فيه بعض إجراءات المنهج السيميائي السردى على نصوص قصص الحيوان الوحشي إلى ولوج بُنى النص العميق والوصول إلى دلالاته الخفية وحسب، بل سنسعى فضلاً عن ذلك إلى إثبات منطقية السرد في هذه النصوص القصصية، التي تُمثّل فيه الناقة القطب الرئيس، فالرحلة عموماً اعتمدت على أسلوب السرد القصصي بالدرجة الأولى ، حيث نقل الشعراء الجاهليون تجاربهم المريعة واصفين لنا معاناتهم الممزوجة بعواطف الشوق و الحنين خاصة إذا تعلق الأمر برحلة الظّعائن ، أما في قصص الحيوان الوحشي فكانت الناقة جسراً يعبر منه الشاعر نحو الحديث عن حيوانات الصحراء، يسهب في وصف الناقة ، ثم يستطرد أثناء تشبيهها بالحيوانات الوحشية ، و يحرص الشاعر على سرد و تأليف قصص، لها معناها ومبناها، ولها عقدها ومغزاها . بالاعتماد على الاستطراد من الناقة إلى الحيوان الوحشي ، بغية بيان قوة الناقة و تحملها و سرعتها . و في الغالب تنتهي هذه القصص في إطار لوحة الرحلة بانتصار هذه الحيوانات في صراع مع الدهر أو إحدى رموزه .

ولاشك أن موضوعات هذه القصص مرتبطة بمحكيّ معين، وأن المحكي هو: «مجموعة من الأحداث أو من الأفعال المتسلسلة التي تصبو إلى تحقيق غاية ما، تتحدد وفق أبعاد زمنية

ومنطقية»⁽¹⁾، وأنّ تتابع الأحداث في المحكي يخضع لوحدة متكاملة ومنسجمة النظام، ومتجانسة التركيب، كون المحكي في المقام الأول «بنية معقدة يمكن تفكيكها، واستنباط العلاقات التي تربط بين مختلف وظائفها في مسار قصصي معين»⁽²⁾.

وعليه، يمكن اعتبار مضمون «قصص الحيوان الوحشي» محكيًا ذا بيئة معقدة، كان الشاعر الجاهلي فيه واقعيًا جدًّا، جديًّا في وصفه يفكر بالحواس لا بالخيال لأنّ أحداث القصة يعيشها الشاعر حقيقة، لذا فعنصر الخيال لا يدخل إلّا نادرًا، وهذا يؤدي -أحيانًا- إلى تفسير بعض العلائق الموجودة في البنية الكلية للقصيدة الجاهلية، وتتمثل بعض هذه الروابط أو العلائق في الاستطراد إلى الوصف، وتحقيق متعة الجمال الحسي والوجداني، فالشاعر الجاهلي «يصف الناقة استطرادًا للصحراء التي عبرها ووصفها، ويصف حمار الوحش استطرادًا للناقة، والبقرة الوحشية استطرادًا لسرعة فرسه أو ناقته، و يصف الصحراء استطرادًا لوصف الممدوح ... و هكذا»⁽³⁾

سنحاول في هذه القصص الاعتماد إلى تحليل موقع العوامل داخل التركيب السردية، ووظيفته في المسار القصصي، خاصة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أنّ العوامل تتمظهر من خلال مجموعة من القيم، كما أنّ العامل يتحدّد اعتمادًا على موقعه داخل التركيب و على تحديده الجبهي في هذه القصص على اعتبار أنّ النظرية السردية هي العوامل

¹ / نادية بوشفرة، مباحث في السيمائية السردية، ص26.

² / سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص23.

³ / محمد التونجي، الأعشى شاعر المجون والخمرة، ص246.

والأدوار العّامليّة وهي «بنية لها تجليّاتها الدّلالية وتشكل في كليتها طاقة لإجراءات واسعة الأفق فهي لا تقف عند حدود القصة وحسب، بل تطبق على كل ما يتّصل بالنصوص في مداها الثقافي الموازي لكل تفكير جدّي يلخّص الاستراتيجية النصيّة المولّدة للمحكي عموماً»⁽¹⁾.

وقد انصبّ اهتمام "غريماس" في «تناول المعنى النصي من خلال المستوى السطحي على زاويتين: الزاوية السطحية التي يتم فيها الاعتماد على المكون السردى، الذي يُنظم تتابع حالات الشخصيات وتحولاتها، والمكون الخطابى الذي يتحكم في تسلسل الصّور وآثار المعنى. وفي الزاوية العميقة ترصد شبكة العلاقات التي تنظم قيم المعنى حسب العلاقات التي تُقيّمها»⁽²⁾.

هذا وقد اشتغل "غريماس" على الوظيفة السردية، و كفاءات العرض السردى، حيث قدّم لنا ما يسمى «بالنموذج العّاملى» (**modèle actanciel**)، الذي يُعدّ «نظاماً قائماً كسائر الأنظمة على وحدات متعلّقة وثابتة»⁽³⁾، تتحكم فيها مجموعة من القوانين التي تُسيّرُها في طريق تحقيق برامجها السردية، وتتمثل هذه القوانين في العلاقات التي تُسيّرُ الأفعال والحركات و الأدوار، فتجعل منها نتائج لما قبلها وأسبابا لما بعدها حتى تنتهي بها إلى نقطة النهاية⁽⁴⁾.

¹ / نادية بوشفرة، مباحث في السيمائية السردية، ص 126.

² / آراء عابد الجرمانى، النقد السيميائي للرواية العربية، ط1، منشورات الضفاف والاختلاف، دار الأمان الرباط، 2012، ص 84.

³ / محمد الناصر العجمي، في الخطاب السردى (نظرية غريماس)، ص 46، 47.

⁴ / ينظر : ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية رواية جهاد المحبين لجرى زيدان نموذجاً)، ط1، 01، دار الآفاق الجزائر، 1999، ص 146.

وبالعودة إلى شخصيات القصص -قصص الحيوان الوحشي- نجد أنها قائمة بوظائف عدّة داخل السرد كما تكتسي أهمية بالغة داخل النص السردى ، بأبعادها الفنية ودلالاتها النصية و تربط بينها علاقات محددة تتمثل في:

-علاقة الرغبة (بين الذات والموضوع).

-علاقة التواصل (بين المرسل والمرسل إليه).

- علاقة الصراع (بين المساعد والمعارض)⁽¹⁾.

وهي علاقات سردية مشكلة لأي حدث سردي ، تنظم العوامل و الأفعال التي تتجزأ هذه العوامل ،و تؤدي هذه العلاقات إلى ملامسة البعد الصراعى على مستوى العمل السردى لتسهم في بناء الدلالة السيمائية للخطاب السردى نص يعتمد في بث رسالته إلى القارئ على النمط الحكائى أو القصصى الذى لم يعد مقتصرًا على النص النثرى،بل تعدّاه إلى النص الشعري كذلك،حيث ينتظم هذا النموذج العاملي في هذه العلاقات الثلاث-السالفة الذكر - سنصنع ضمنها مختلف الفاعلين في سردية قصة الحيوان الوحشي، والتي اختار الشاعر الجاهلي قصة لكل حيوان فيها: الثور الوحشي،البقرة المسبوعة،الحمار وأتانه،الظليم والنعامه،هذه القصص التي قال فيها وهب رومية:«كل هذه الحيوانات التي لا يمل شعراء

¹ / عبد الوهاب الرقيق ، في السرد دراسة تطبيقية، ط1، دار محمد علي الحامي تونس1998،ص151.

الجاهلية من القول فيها، وإعادة القول، يصلون الحديث بالحديث ويضمّون الخبر إلى الخبر لا يصرفهم عن ذلك شيوع هذه القصص وتشابهها»⁽¹⁾

يضع الشاعر الناقة جانبا ويذهب إلى تشبيهها بذلك الحيوان الذي استطرد في وصفه ويأخذ في الحديث عن المشبه به حديثا مطوّلا، متتبّعا في ذلك كل أوصافه عن طريق الوصف الخلاق بحيث يتجاوز» الطابع الحسي ليرقى إلى مستوى التخيل التمثيلي الملحمي أو الأسطوري، وذلك حين يتصوّر تحوّل الناقة إلى بقرة وحشية أو ثور وحشي أو أتان»⁽²⁾

وعليه تبدو الناقة متمثلة في هذا الكل المُجتمِع، وهي الحافز إلى نسج قصص مختلفة ومتنوعة عن صراع الحيوان في الطبيعة من أجل البقاء، وتأكيد الذات، يرمز بها الشاعر الجاهلي إلى نظريته» في هذه الحياة من جانب وجه الصّراع فيها، فكان يرى فيها صورة مطابقة للنواميس الكونية، كما تدور في خلده وتحتدم بفكره وتترأى لذهنه صوره من الجهاد المستمر، وقوة على تحمل المشاق وعزيمة لمواجهة تحدّيات هذه الحياة»⁽³⁾

فكيف صوّر الشعراء هذه الحيوانات، وماذا سردوا من أخبارها؟.

¹ وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص 97.

² حميد الحمداني، الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم (العصر الجاهلي)، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1997، ص 71.

³ محمد صادق حسن، المعاني المتجددة في الشعر الجاهلي، ص 346.

1- البنية العنصرية في قصة الثور الوحشي:

معلوم أن كل الشعراء الجاهليين قد سلكوا سبيلاً واحداً في تشبيههم للناقة بحيوانات الصحراء، ليّجسدوا صورة هذا الحيوان في أحواله المختلفة وقد تواترت التشبيهات عندهم على البدء بالحديث عن الناقة أولاً باعتبارها المحور الذي يدور الحديث حوله، و بعدها تظهر فاعلية الصور التشبيهية باتخاذ الحيوانات الوحشية مشبهاً به للناقة، وقد تعرّض الشاعر من خلالها إلى صورة الدهر و أبعاده الزمنية في لوحات الصراع الحيواني في القصيدة الجاهلية، إذ يدور هذا الصراع بين البقاء والفناء، و مواجهة الزمن الغاشم والصمود في وجه الموت و غيرها من الدلالات الرمزية التي تصورها لوحات الحيوان الوحشي في القصيدة الجاهلية، وهو تصوير رمزي يعبر عن رحلة الإنسان الحافلة بمواقف الصراع بين الحياة والموت، فالمعركة التي يصورها الشاعر في قصيدته تحقق رمزيته بكونها كيانا متفجراً بالحيوية تميزه شخصيات تتصارع فيما بينها و قد جسدت مبدأ الصراع اللامتناهي الذي لا يلين، هذا الصراع قائم بين الإنسان من جهة والزمن الغاشم من جهة ثانية. تتمظهر رموز الدهر في صور الكلاب المغرّة المدربة، تارة وصورة الصائد الذي يتابع الطريدة محاولاً اقتناصها بنباله ورماحه تارة أخرى، هذا وتلعب الطبيعة بعواملها التي لا ترحم دوراً بارزاً بما تسلط على الحيوان الوحشي من حرّ و برد و مطر غزير و رياح وعواصف و كوارث وبائية مختلفة .

أما الرّموز الإنسانية فتتمظهر في هيئة الثور الوحشي المنفرد و المستهدف و المهزول ، أو الحمار الوحشي المكدم، أو البقرة المسبوعة المفجوعة .

يصور الشعراء الصّراع القائم بين هذه الحيوانات وهو «الصراع الأبدي بين الموت والحياة»⁽¹⁾، يُحاول كل طرف تحقيق انتصاره و تأكيد وبقائه، وقد رأى الشعراء في لوحة الثور الوحشي «من الثراء الدلالي والعمق الرّمزي القادر على استيعاب مواقفهم ورؤاهم، فتأتي سلوكيات الثور وهواجسه تعبيراً حياً متحركاً عن الشاعر نفسه»⁽²⁾، فمصير الثور هو مصير الشاعر، ومصير الكلاب الضارية هو مصير الأعداء-أعداء الشاعر- فهناك رابطة من نوع ما بين الإنسان الجاهلي والحيوان وهي رابطة ذات بُعدٍ نفسي ووجداني ، و تكامل وتوحد ، لذلك كان الشاعر يسقط على الحيوان ما ينسجم مع طبيعة و سلوك الإنسان، و ما رحلة الحيوان و صراعه في الطبيعة إلا تعبيراً عن حياة الإنسان و صراعاته بين الحياة والفناء، فهناك تطابق بين صورة الإنسان و صورة الحيوان ، فكلاهما ينطلقان باتجاه الحياة.

وبذلك يكون الثور الوحشي و ما ينطوي عليه من دلالات رمزية معادلاً نفسياً للشاعر - أي إسقاط لذات الشاعر - الساعي إلى تحقيق الانتصار و مقاومته و تغلبه على الصعاب والمثبطات، وقد يكون الحيوان الوحشي عموماً رمزا شعرياً يعود بعد الإسقاط على صورة المرأة/الحبيبة أو على «صورة الجماعة البشرية وما تفرضه من التزام يعصف بكل قاعدة للحياة، وتتبدى البيئة العربية فيما تفرضه من جملة الصفات الحيوانية المرافقة للحيوان، والتي

¹ / عباس بيومي عجلان، عناصر الإبداع في شعر الأعشى، دار المعارف القاهرة، 1981، ص 214.

² / سعد العريفي، نسيج القصيدة الجاهلية، ص 135.

لا تصلح في الحقيقة إلا للإنسان»⁽¹⁾، وتأسيساً على هذا تكون لوحات الحيوان الوحشي في الشعر الجاهلي، ذات صلة بالإنسان و معانيها مشتقة من البيئة ، ترمز له و تعبر عنهمومه و قضاياها وهي صورة «من تأملات الإنسان ومشاعره، يُعبر بها عن مقاصده وأفكاره، كلما دعت الحاجة إلى ذلك»⁽²⁾

حاول الشعراء في مشاهد قصص الحيوان أن يحققوا نوعاً من الانسجام بين صورة هذا الحيوان و الإنسان و بؤرته الشعورية، فعقدوا مشابهة بين الإنسان والحيوان في كثير من المظاهر، و السلوكات ، إذ إنَّ الحيوان يحسّ ويشعر مثله مثل الإنسان فكلاهما يصارع ويكافح في هذه الحياة، التي يكون فيها البقاء للأقوى.

يصف الشعراء في قصائدهم الحيوان الوحشي، لكن دون أن يكون وصفاً خارجياً بحيث يركّز على الشكل أو اللون أو غيرها من الأوصاف، إنّما يأتي هذا الوصف في سياق معركة ضروس تسيل فيها الدماء، وتُنشَبُ فيه المخالب وتُهشَّم فيه القرون وتُخطف فيه النفوس. وفيها يثبت الحيوان الوحشي قدرته على التحدي والمقاومة و التحمل و الجلد لأن معركته تمثل الدفاع عن البقاء .

¹ / أحمد مداس، " الفعل السرد في الخطاب الشعري، قراءة في مطوّلة لبّيد " ، ص 43.
² / حسين جمعة، قصيدة الرثاء- جذور وأطوار- دراسة تحليلية في مراثي الجاهلية وصدر الإسلام، ط1، دار النمير، دار مهند دمشق، 1998، ص 225.

وحتى يُحقّق الشاعر كلّ هذا يوظّف السرد، حيث تتجلى في هذه القصص كل أشكال السرد وعناصره من مشاهد وصراع (أحداث) وزمان ومكان، حتى اتخذها الشاعر الجاهلي تقليداً لا يمكن التخلي عنه في مثل هذه المواضيع.

وتبدأ قصّة الثور الوحشي بتصويره فرداً وحيداً - غالباً - أو مع قطيعه لكن سرعان ما ينفرد ويستوطن واحدة من الرّوض المعشوشبة في فصل الربيع.

إنّه أبيض اللون، أسفع الخدين، طاوي الكشحين، كثير النشاط والذعر والتوجس، وهو وحيد في هذه القفار، يلجأ إلى شجرة الأرتى - كما هو معتاد في التقليد الشعري عند الجاهليين - ليتغلب على عوامل الطبيعة القاسية، بعدما باغته الليل بظلامه الدّامس وبرودته القارسة. يحفر الأرض بأظلافه أو بقرونيه الصلبة «لكنّ محاولاته تبوء بالفشل فهذر الطبيعة وزمهريرها وانصباب المطر يحول بينه وبين صنع الكناس، إذ ينهال التراب، فيما حفر فيمسك على مُواصلة الحفر، ويظل ساكناً معتصماً بشجرته، قلق النفس، متوجّس الفؤاد، يستعجل الصّبح أملاً في إشراق الشمس ليلتف بخيوط أشعتها الدّافئة»⁽¹⁾.

أو قد تتحقّق أحلامه وتزول محنه، وتنفرج كربه، لكن الصّبح كان يخبئ مالم يكن في الحساب، فالصيادون في انتظاره، وقد أعدّوا كلابهم الضامرة المدربة، والتي أطالوا تجويعها لتشتدّ في الطرد وتستमित في القتال.

¹ / سعد العريفي، نسيج القصيدة الجاهلية، ص 135.

ولما وقعت عين الثور على هذه الكلاب، عرفها لأته رآها من قبل، وكم عرف ضراوتها، وقوة مراسها، إنه يراها على مدى بعيد، ومن بعد سحيق، يعرفها حريصة على صيده طموحاً في قنصه، فولّى دونها مدبراً وقد أغبر جانباه، واكدر متناه من الغبار المنتشر من كره وفره، ومن شدة عدوه، وإذا وثق بنأيه عن الكلاب، وأيقن عدم قدرتهن على لحاقه، سار في تراخٍ وتباطؤ، كأنه يشمت بهن، ويسخر منهن، فهم يقطعون الأرض والمفازة مسرعون، أما هو، فيسير متمهلاً، تدنو منه الكلاب، لكنها لا تلحقه، وتقرب من مكانه ولا تدانيه حينما يزداد قربها منه، فهي رغم شراستها لم تدركه، وهو بعد ذلك ينطلق هارباً فإذا ما أبعد عنها، وقف ينظر إليها مطمئناً إلى قوته مغتبطاً بسبقه وتفوقه و نصره الكاسح.

إنّ هذا الثور ابن الصحراء وأخو المفايزات شديد الإحساس، متوقّر الإدراك فإذا ما أحس نأمة ذهب عدواً وإذا شعر بحركة راح راكضاً، فإذا هو عن الشر بعيد، ومن عدوان العدو أمين⁽¹⁾. لذا نجده يواجه المعركة بكل عزيمة، وبكل ما أوتي من قوة، إنها مسألة حياة أو موت، فها هي أصوات الكلاب الضامرة متجهة نحوه، وتريده، يُحاول الفرار إلا أنه يتوقف قليلاً ليُدبر حيلة لمواجهة هذه الكلاب «يلتفت على الكلاب فجأة يُعالجها بقرنيه المنتصبين على رأسه، فينجو عليها يطعن بها بئس وشدة، فتتساقط من حوله منهزمة هالكة غرقى في دمائها»⁽²⁾

أما هو، فينطلق مزهواً مسروراً بانتصاره.

¹ / ينظر : عبد العظيم علي القناوي، الوصف في الشعر العربي، ص 163.

² / سعد العريفي، نسيج القصيدة الجاهلية ، ص 135.

سنبدأ بدراسة هذه اللوحة، التي يكون بطل الصراع فيها هذا الثور الوحشي، والتي دخلت نسيج القصيدة بمناسبة تشبيه الناقة بها، فهي بالتالي متحولات عن الناقة، ونبدأ مع الشاعر النابغة الذبياني الذي يصف الثور الذي زُجَّ في غمار معركة قاسية، يشنّها رام مع كلاب مدرّبة، يقول:

كَأَنَّ رَحْلِي وَقَدْ زَالَ النَّهَارُ بِنَا يَوْمَ الْجَلِيلِ عَلَى مُسْتَأْنَسٍ وَحِدٍ
 مِنْ وَحْشٍ وَجَرَّةٍ مَوْشِيٍّ أَكَارِعُهُ طَاوِي الْمَصِيرِ كَسَيْفِ الصَّيْقِلِ الْفَرْدِ
 سَرَتْ عَلَيْهِ مِنَ الْجَوَازِ سَارِيَّةٌ تُسْجِي الشِّمَالُ عَلَيْهِ جَامِدَ الْبَرْدِ
 فَارْتَاعَ مِنْ صَوْتِ كَلَابٍ فَبَاتَ لَهُ طَوَعَ الشَّوَامِتِ مِنْ خَوْفٍ وَمِنْ صَرْدِ
 فَبَثُّهُنَّ عَلَيْهِ وَاسْتَمَرَ بِهِ صُمُغُ الْكُغُوبِ بَرِيئَانِ مِنَ الْحَرْدِ
 وَكَانَ ضُمْرَانُ مِنْهُ حَيْثُ يُوزَعُهُ طَعْنُ الْمُعَارِكِ عِنْدَ الْمُحْجَرِ النَّجْدِ
 شَكَ الْفَرِيصَةَ بِالْمِدْرِ فَأَنْفَذَهَا طَعْنُ الْمُبِيطِرِ إِذْ يَشْفِي مِنَ الْعَضْدِ
 كَأَنَّهُ خَارِجًا مِنْ جَنْبِ صَفْحَتِهِ سَقَوْدُ شَرْبِ نَسْوِهِ عِنْدَ مُفْتَادِ
 فَظَلَّ يَعْجُمُ أَعْلَى الرَّوْقِ مُنْقَبِضًا فِي حَالِكِ اللَّوْنِ صَدَقَ غَيْرَ ذِي أَوْدِ
 لَمَّا رَأَى وَاشَقَّ إِقْعَاصَ صَاحِبِهِ وَلَا سَبِيلَ إِلَى عَقْلِ وَلَا قَوْدِ

قَالَتْ لَهُ النَّفْسُ: إِنِّي لَا أَرَى طَمَعًا وَإِنَّ مَوْلَاكَ لَمْ يَسْلَمْ وَلَمْ يَصِدْ⁽¹⁾

في البداية سوف نتعامل مع النصّ وفق آليات لتجزئة المقاطع، والتي تُعدّ بمثابة فواصل أو وحدات سردية للانتقال من مرحلة إلى أخرى، حيث نجد المقطع الأوّل من النصّ يبدأ، برحيل الشاعر ساعة الزوال على ناقته الموثقة الخلق القوية القادرة على قطع المسافات الشواسيع، ثم يلج الشاعر إلى التشبيه من خلال الإشارة إلى متنها في قوله (كأنّ رحلي)، فالشاعر لا يضع رحله على أيّ متن، ولكن على متن قادر على تحمل مشاق الرحلة، فشبه ناقته بالثور الوحشي، وراح يتحدث عن قصّته، إنّه ثور وحشي «من وحش وجرة القليلة الماء، المعدومة الغذاء، وهو ضامرٌ كالسيف المصقول ليس له في صقله نظير، وهو إلى توجّسه وخوفه وظمئه وجوعه قد أسره إليه ليلة ضريرة النّجم مزنة شمالية لا تمل البكاء، ولا تترك النحيب، فهي تحمل إليه البرد وتسوق له معها الخوف والحذر والجوع والظّمأ»⁽²⁾

وينتهي هذا المقطع بهذا الوصف: إنّه ثورٌ منفرد وحيد ، لا يحتمي بقطيع أو قرين ، ضامر البطن مضطرب الحس، هلع النفس وهو ليس في الحال من الاطمئنان أو الارتياح، فهو

¹ / النّابغة الذبياني، الديوان، ص: 31، 32، 33.

- زالانهار: انتصف ، - الجليل: واد قرب مكة، - المستأنس: الذي ينظر بعينه لأنه أحس إنسيًا، - وحد: منفرد، - وجرة: مكان بين مكة والبصرة فيه وحوش كثيرة، - موشيا الأكارع: هو الأبيض في قوائمه نقط سود، - الطاوي: الضامر، - المصير: واحد المصران وكنّ به عن البطن، - كسيف الصيقل: أي يلمع، - الفرد: الذي لا مثيل له، - سرت: جاءت ليلاً، - الجوزاء: برج في السماء، - ارتاع: فزع، - الكلاب: صاحب الكلاب، - الشوامت: القوائم، - الصرد: شدة البرد، - بثّهن: فرّقهن، - استمرّبه: استمرت قوائمه به، - الصّمع: الضوامر، الواحد أصمع، - الكعوب: الواحد كعب: المفصل من العظام، - الجرد: استرخاء عصب يد البعير من شدّ العقال، - استعارة للثور لأنه لا يُشدّ بعقال، - ضُمران: اسم كلب للصيد، - يورّعه: يُغريه، - المحجر: الملجأ، - النجد: الشجاع، - شك: أنفذ، - الفريضة: بضعة في مرجع الكتف إلى الخاصرة، - المدري: القرن، - المبيطر: البيطار، - العضد: داء يأخذ في العضد، - الصفحة: الجانب، - والسفود: حديدة يشوى عليها اللحم، - المتأد: موضع النار الذي يشوي فيه.

² / عبد العظيم علي القناوي، الوصف في الشعر العربي، ص156.

خائف حذر إن لم نقل يائس من النجاة متيقن من الهلاك . فلا يكف عن فرط الحركة اليقظة

.

أما المقطع الثاني، فيبدأ من سماع الثور لصوت الكلاب «جاء يغزوه في عُقر داره، ويطارده في فلاته بقوانصه، ولكنه قدر أن الله منحه أكارع ملساء، وقوائم جرداء، قد برئت من العيب وسلمت من الحرد فهي كفيلة بأن تدفع عنه هذه الكلاب المطاردة»⁽¹⁾

وفي المقطع الثالث يصف الشاعر المعركة الحامية الوطيس، فيها اندفاع وقفز ووثب، ومداورة، ومراودة ومخادعة ومخاتلة «طعن فيها الثور ضمران في شجاعة ونجدة، طعنة أنفذ بها قرنه في بطنه، فكان كأنه بيطار يشق عن داء ليغسله بالدواء، وظهر القرن من الجنب الآخر مضرّجاً بدم الكلب، كأنه سفود تركه فوق النار جماعة الشاربين، فاحمر واشتعل فصار كأنه عمود من النار، وأخذ الكلب في ثورة ويأس يعضّ أعلى القرن الحالك الأسود، القوي الصلد، المستقيم الممتد، ومتقبّض الجسم مكفهر الوجه، مما يشعر به من آلام الجراح والأوجاع»⁽²⁾

أما في المقطع الأخير: فيرى الكلب واشق ما حلّ بأخيه ضمران - رمز الشر - «من هزيمة وبوار، وانحدار وانكسار، دون أن يحكم له أحد بدّيه يودي بها أو قصاص يقتص به من عدوّه الفاتك، حدّثته نفسه ، وقد استولى عليها الفزع، ونزل بها الجزع أنّه لا يرى في ذلك الثور

¹ / المرجع السابق، الصفحة نفسها .

² / المرجع نفسه ، ص 156، 157 .

مطمعاً، ولا يرجو من وراء مُنازلته مغنماً، فعليه أن يرضى من الغنيمة بالإياب، فهذا هو سيده يعود وقد خسر خسارة فادحة دون أن يكسب شيئاً»⁽¹⁾

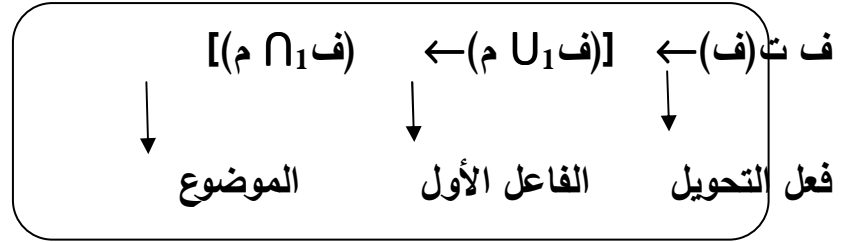
يُمكن أن نبسّط هذا التحليل السردى في شكل برنامج سردي، أطلق عليه "غريماس" تسمية: «النموذج العاملي» (le modèle actantiel) حيث ينتظم هذا النموذج في علاقات ثلاث سنصّغ ضمنها مختلف الفاعلين (الممثلين) في سردية قصة الثور الوحشي:

1- علاقة الرغبة (بين الذات والموضوع) (sujet et objet) وتجمع هذه العلاقة بين الرّاعب (الذات) والمرغوب (الموضوع)، وهذه الذات إمّا أن تكون في حالة اتصال أو في حالة انفصال عن الموضوع، فإذا كانت في حالة انفصال فإنّها ترغب في الاتصال والعكس صحيح.

فدور الفاعل في قصة الثور الوحشي عند النابغة الذبياني هو السعي إلى امتلاك موضوع القيمة، وهو البحث عن النجاة من الموت الذي يُخول له العيش بسلام، وبهذا استطاع العامل الذات-الثور الوحشي- إقامة تحويل اتصالي بموضوع القيمة (النجاة من الموت)، مع أنّه في البداية يبدو منفصلاً عنه، بعد هجوم الصياد وكلابه في غفلة منه، وهنا تتجسّد وظيفة (الكلاب و الصياد) في إنتاج تجليات الموت ، و هما علامتان سيميائيتان تكشفان عن صراع عنيف و هلاك منتظر و متوقّع ، و المكان يمكن عدّه كذلك ف (وجرة) مكان ممتد مخيف يصعب العيش فيه ، يقول الدكتور صلاح رزق : وجرة هي « فلاة ممتدة بين

¹ المرجع السابق ، ص 157.

مكة و البصرة ، يقال إنّ فيها ستين ميلا ليس بها مكان يصلح للنزول والإقامة ، لانتفاء الماء و المرعى ، ومن ثم غلب على وحشها شدة التوجّس من كل حركة أو صوت (¹) ويمكن أن نصوغ هذا البرنامج السّردي القاعدي رمزيًا كالآتي:



تتيح لنا قصة الثور بعد ممارسة القراءة المستمرة والمتكررة لها أن ننظر إلى عنصر الكفاءة (la compétence) لدى الفاعل من خلال قدرته البدنية التي يتمتع بها، إذ لا يُمكنها أن تُقاس بالنسبة إلى قدرة الكلاب ذات البنية الضعيفة الخائرة القوى، فالشاعر قد ركّز على عناصر القوة ، و مقومات البطش . وعلى صعيد العامل المساعد، فإنّ كل الظروف والملابسات في صالحه، فقوته وصبره وسلاحه الخاص المتمثل في قرونيه كلّها عوامل تُسهم في تحقيق وجوب الفعل (devoir-faire)، فالثور يتصدّى كعامل ذات- بكل ما أوتي من قوة إلى هذه الكلاب الضارية والتي تقف حائلا بينه وبين موضوع رغبته، وهو جانب إيجابي في المسار السّردي للقصة.

ثم يأتي العامل المعارض: «وهو من يكون عائقا دون تحقيق الرغبة»⁽¹⁾ أي يعمل دائما على عرقلة و تثبيط جهود الذات من أجل الحصول على موضوع القيمة.

¹ / صلاح رزق ، المعلقات العشر ، دراسة في التشكيل و التأويل ، ط01 ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، ج 1 ، 2009 ، ص 557.

ويتمثل هنا في مطاردة الكلاب، وشخصية الصياد «فما إن يتولى الليل إلا ويستقبل الثور خطراً أشدّ مما كان فيه، فالفاء في (فارتاع) دالة على المباشرة فقد انتفض فؤاده خوفاً من نبأ التقطتها مسامعه تحذره من قانص يسوق كلابه»⁽²⁾، مما جعل الثور يفرّ لكثرة المهاجمين (واستمرّ به صمع الكعوب البريئات من الحرد) أي أنّ هذا الثور يعدو بسرعة ، مدفوع بعوامل داخلية و خارجية إلى استنفار أقصى قدراته ، و ساعده في ذلك قوائمه القوية على مواصلة العدو أمداً طويلاً. ثم يأتي الإنجاز (performance) ليثبت كفاءة الفاعل من خلال المعركة التي اختار لها أسلحتها وأعدّها لها عتادها وهي: الشكّ، والفرائص، والمدري، والروق، والبيطر، والعاضط والسفود والمفتأد «ثم رأى أنّ الصلح الشريف غير مستطاع، فلا دية ولا قود، فأبي أفاظ ميدان تنقص وصف ذلك الميدان؟ وأي صورة للمعارك أدنى من تلك الصورة التي أعدّها ألوانها وهيأ لها ميدانها؟»⁽³⁾، ثم إنّ استعمال الفاعل - الثور - للحيلة أدّت به إلى انتزاع حقّه وتحقيق الانتصار وهنا- وقبل أن يحقق هذا النصر- انفصل الفاعل عن موضوع القيمة مؤقتاً مفتقداً إيّاها جرّاء ظهور العامل المعارض وهذا ما يُمكن صياغته رمزياً كالآتي:

$$ف \text{ ت } (ف) \leftarrow [(ف \cap_1 م) \leftarrow (ف \cup_1 م)].$$

¹ / عبد الوهاب رقيق ، في السرد ، ص153.

² / سعد العريفي، نسيج القصيدة الجاهلية، ص141.

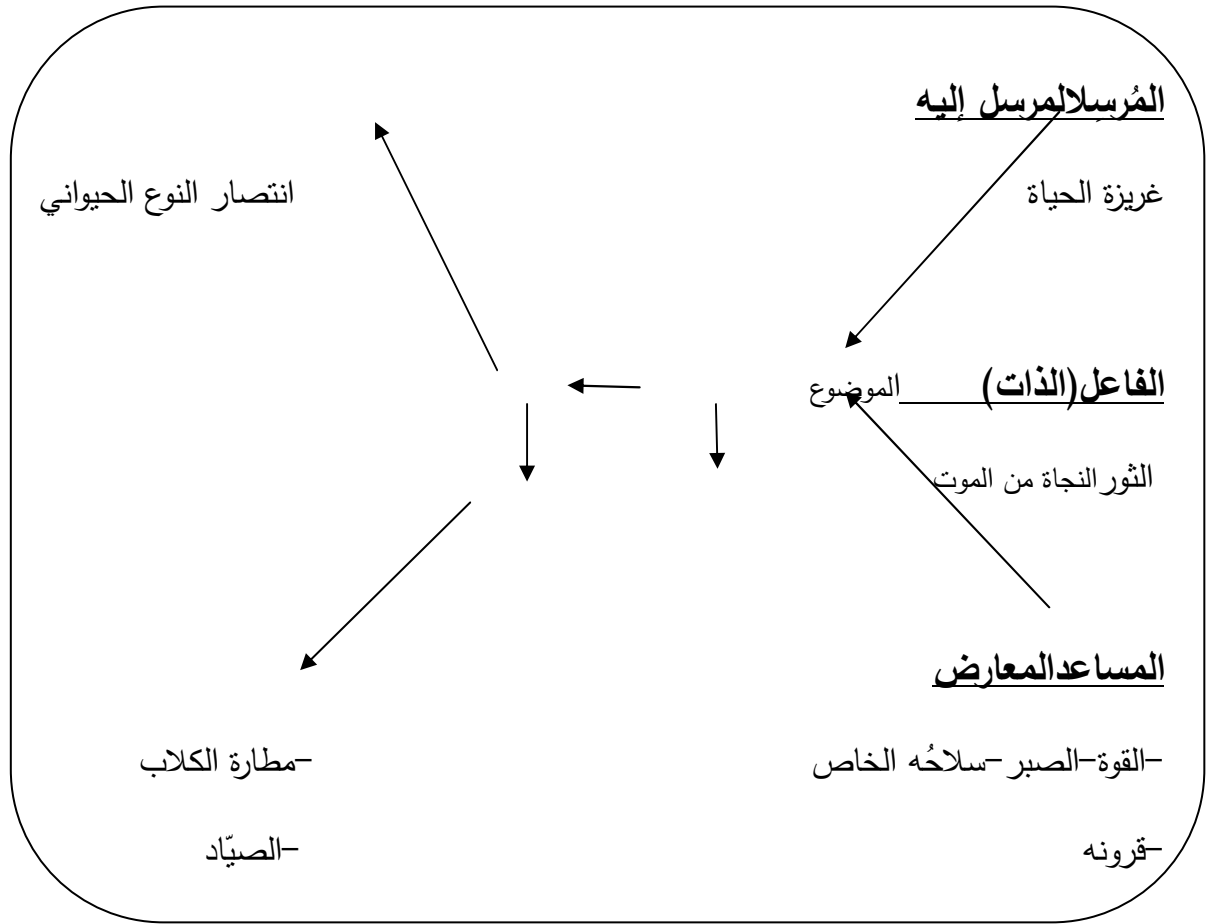
³ / عبد العظيم علي القناوي ، الوصف في الشعر العربي، ص157.

وعلى صعيد العامل المرسل يُمكن أن نمثله بغريزة الحياة، وهي الحياة التي ترمز إلى رحلة الإنسان المُضنيّ أبداً، الساعي والطامح إلى تحقيق آماله وهي التمتع بحياة هادئة وادعة يملؤها الحب والاطمئنان وتكوين عائلة بمنأى عن منغصات الدهر المستمرة ، وتحقيق حلم الإقامة و عودة الاستمتاع .

أمّا على صعيد المرسل إليه، فيمكن أن نمثله بانتصار النوع الحيواني فالثور في قصته هذه حطّم الشعور بالخوف والفرح من أجل تحقيق الانتصار والفوز، حيث أدرك الثور الذي يرمز إلى - الذات الشاعرة - حقيقة الصراع والمواجهة، بعد أن أدبر هارباً، لكنّه أيقن فجأة أنّ عليه أن يتحدّى وأن يواجه. تحتدم المعركة بين الثور و الكلب " ضمران " و هو رغم أنه من بين كلاب الصياد شراسة و جرأة و شجاعة ، إلّا أنه استسلم أمام هذا الثور الذي استجمع كل قواه في الدفاع عن حياته ، ليطعن باحتراف و بقرنيه الحادتين كتف الكلب طعنة نافذة ، وبكل دقة ومهارة، وقد انتظم القرن في عضده ليفصل الرأس عن الجسد ، ويلقى الكلب ضمران في الأرض متخبطاً في دمه معلناً نهايته ، و لافظاً لأنفاسه الأخيرة في ساح الوغى. أما الكلب الآخر " واشق " فإنه كان يشاهد و يرقب الأحداث و هو متوجس ، مذعور مما حصل لأخيه ، لذلك رأى أنه من الحكمة أن ينسحب و ينجو بنفسه و أن لا يجازف بإلقائها في معركة متيقن من خسرانها (فلا سبيل إلى عقل و لا قود) فقد اعتبر أنّ الرجوع و التراجع حياة له فلا يلقي بنفسه إلى التهلكة .وتنتهي المواجهة بتحديد مصير الثور (معادل موضوعي للشاعر) فالشاعر قد يتعرض لمن يترصّ به و يوقعه للأعداء افتراء و حقداً

،ومصير الكلاب الضارية الجائعة -الأعداء أو الدّهر- و تلاشى زمن الموت و انقلبت صورة المأساة إلى متعة . وبناءً على توزيع كل هذه الوظائف السردية في هذه القصة يمكننا

ترسيم الأدوار العامليّة على النحو التالي:



أما لوحة الثور الوحشي عند الشاعر -امرئ القيس- فتأخذ طابعا آخر، حيث وظّف حروفاً وكلمات، وصيغاً من شأنها أن توحى بهذه الحركة، وتنقل الإحساس بالعزلة والضياع والغربة، فالشاعر يختار من الصفات التي تتلاءم و نفسيته و موضوعه ، كما عني الشاعر بوصف الثور،وصفاً دقيقاً أثناء المعركة وبعدها،وخصّه ببعض الحديث في نهاية الصّراع.

يقول امرؤ القيس:

كَأَنِّي وَرَحْلِي فَوْقَ أَحْقَبَ قَارِحٍ بِشُرْبَةٍ أَوْطَاوِ بَعْرَنَانِ مُوجِسِ
تَغَشَّى قَلِيلًا ثُمَّ انْحَى ظُلُوفَهُ يُثِيرُ التُّرَابَ عَنْ مَبِيتٍ وَمُكْنَسِ
يَهِيلُ وَيَذْرِي ثُرْبَهَا وَيُثِيرُهُ إِثَارَةَ نَبَاتِ الْهَوَاجِرِ مُخْمِسِ
فَبَاتَ عَلَى خَدٍّ أَحْمَ وَمُنْكَبٍ وَضَجَعْتُهُ مِثْلَ الْأَسِيرِ الْمُكَرَّدِسِ
وَبَاتَ إِلَى أَرْطَاةٍ حَقَفَ كَأَنَّهَا إِذَا أَلْتَقَتْهَا غَبِيَّةٌ بَيْتُ مُعَرَّسِ
فَصَبَحَهُ عِنْدَ الشَّرَوقِ غُدِيَّةٌ كِلَابُ ابْنِ مَرٍّ أَوْ كِلَابُ ابْنِ سِنْبِسِ
مُغَرَّثَةٌ زُرْقًا كَأَنَّ عُيُونَهَا مِنَ الدَّمْرِ وَالْإِحْيَاءِ نَوَارِ عَضْرَسِ
فَأَذْبَرَ يَكْسُوهَا الرَّعَمَ كَأَنَّهُ عَلَى الصَّمَدِ وَالْآكَامِ جَذْوَةٌ مُقْبِسِ
وَأَيَّقَنَ إِنْ لَأَقَيْنَهُ أَنَّ يَوْمَهُ بِذِي الرَّمْثِ إِنْ مَاوَتْنَهُ يَوْمَ أَنْفَسِ
فَأَذْرَكْنَهُ يَأْخُذْنَ بِالسَّاقِ وَالنَّسَا كَمَا شَبَّرَقَ الْوَلْدَانُ ثَوْبَ الْمُقَدَّسِ
وَعُورَنَ فِي ظِلِّ الْعَصَا وَتَرَكَنَهُ كَقَرَمِ الْهَجَانِ الْفَادِرِ الْمُتَشَمِّسِ⁽¹⁾

¹ / امرؤ القيس، الديوان، ص 110، 111.

- الأحقَب: الحمار الوحشي الأبيض الحقوين، - القارح: التام، - عرنانوشربة: موضعان يوصفان بكثرة الوحش، - الطاوي: الثور الوحشي، - تعشى: دخل أول الليل، - الظلوف: الحوافر، - المكنس: مولج الوحش من الظباء، - يهيل: يفرق التراب، - نبات الهواجر: الذي يُزيل التراب وقت الهاجرة، - الأحم: الأسود، - المكردس: المجتمع بعضه على بعض، - الأرطاة: شجرة، - الحقف: ما اوج من الرمل، - ألتقتها: بلتها، - المعرس: الباني، - غديّة: أول النهار، - ابنمروسنبس: صائدان معروفان بالصيد وهما من طيء، - المغرّثة: المجوعة، - العُضرس: نبات من البقول زهره أحمر، - الرغام: التراب، - الصمد: ماصلب من

ترتّب على هذا الخطاب-قصة الثور الوحشي عند امرئ القيس- برنامج سردي متميّز بـ"ملفوظات الحالة"، حيث تكون الذات الأولى هي ذات الحالة * (**Sujet d'état**) وملفوظات الفعل (**Enoncés de faire**) والتي تتمثل في ذات الفعل (**Sujet de faire**) «هذه الملفوظات لا تعمل على تغطية جمل النص، بقدر ما تعمل على إعادة النظام تحت الكلمات والتعابير والجمل المتجلية في أشكال متعددة»⁽¹⁾

مبدئياً نسجّل سيرورة البرنامج السردى الذي يتموقع في كل قصة بنفس الشكل، حيث تكون الذات الفاعلة في علاقة انفصال عن موضوع رغبتها فيحدث التحول الاتّصالي بالموضوع القيمي بفضل مؤهلاتها و كفاءتها، وتغلبها على العراقيل التي اعترضتها، فتنتقل الوضعية البدئية المتسمة بالتوازن إلى وضعية متسمة بالتوازن في وضعها النهائي. لكن في قصة الثور الوحشي هل ترسو على حالة متزنة نهائية؟ هذا ماسوف نجيبُ عنه في تحليل هذه القصة.

بالنظر إلى بنية هذه القصة نلاحظ أن مسارها السردى لا يخلو من أطوال سردية مركبة لأن الذات الفاعلة في مسعاها، صادفت ذواتاً ضديدة ممّا صعب عليها الاتصال بموضوعها

الأرض،- جذوة: شعلة، - ايقن: أدرك، -النسا: عرق في الساق، -شبرق: مزق، -المقدس: الراهب- غورن: دخلن، - كقرمالهجان: كالجمال الضروب، - الفادر: الذي ترك الضراب.

* **ملفوظ الحالة**: يجسد وضعية كل عنصر في علاقته بالعنصر الآخر من خلال عملية الصلة المعززة في طرفين بقابلية الوصل بين الفاعل والموضوع، لنحصل على ملفوظ حالة متصل (**Enoncé d'état conjonctif**)، ويرمز إليه: **ف-م**: ينظر نادبة بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، ص: 52.

* **ملفوظ الفعل**: في مقابل للحالة، نجد التحويل الذي يقلب مجرى الأحداث في النص السردى بانتقال حالة أولى إلى حالة ثانية مُغايرة، أي تعبر الحالة من شكل إلى شكل آخر (تحويل منفصل) ويرمز إليه: **ف-م** (**Enoncé d'état disjonctif**) (تحويل متصل) ويرمز إليه: **ف-م** (**énoncé d'Etat conjonctif**): ينظر: نادبة بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، ص: 52.

¹ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المستهدف، و بالتالي تحقيق مشروعها السردي . في البداية لما أراد الثور الاحتماء في مكان يضمن سلامته، وهو في تلك الصحراء المقفرة. وقد اختار الشاعر مكانين هما: «شربة وعرنان»، ليصوّر لنا مشهد الثور في دقة متناهية فهو يبدو مذعورا خائفا، متوجّساً، منهمكاً في حفر مكنسه، وهو في كل ذلك وحيد منفرد ، كما أنّ طريقة حفر الثور بمكنسه كانت تُثير إعجاب الشاعر، فهو يهيل التراب ويرميهِ في عصبية، لأنّ الليل قد أقبل والظلام قد خيم وعليه أن يُسرّع في الحفر في حركة مدّ وجزر، وبهذا فإن الذات -الثور- تعيش حالة ضغط و حصار نفسي بصفقتها ذاتاً انفعلت وتفاعلت، وتأثرت بمجموعة من الظروف الطبيعية والنفسية السلبية ، بسبب عدم إتمامها مشروعها السردي ، وهو في نظرها يعدّ إخفاقاً، يعطينا الشاعر صورة واضحة عن أغوار نفسها القلقة، وهي تبحث عن مأوى يُنجيها من ظلمة الليل، و بالمفهوم السيميائي : تطمح للحصول على موضوع القيمة المثمن ، يقول الشاعر :

تَعَشَّى قَلِيلًا ثُمَّ انْحَى ظُلُوفَهُ يُثِيرُ التَّرَابَ عَنْ مَبِيتٍ وَمَكْنَسٍ

يَهِيلَ وَيَذْرِي ثَرَبَهَا وَيُثِيرُهَا ثَارَةَ نَبَاتِ الْهَوَاجِرِ مُخْمَسٍ

فَبَاتَ عَلَى خَدٍّ أَحَمَّ وَمَنْعَبٍ وَضَجَعْتُهُ مِثْلَ الْأَسِيرِ الْمُكَرَّدَسِ

نسجل في البداية حالة اتصال -اتصال الذات (الثور) بموضوع القيمة- (الاحتماء في المكس) بعد أن واجه الثور الوحشي الطبيعة القاسية ، رياح و مطر متجمّد ، و قطع الثلج الصغيرة التي تسقط من السماء .

ويمكننا تمثيل هذه التحولات في قصة الثور على الشكل التالي:

ف ت (ف) ← [(ف U م) ← (ف ∩ م)].

و بالتالي: وفق البرنامج السردى نجد الذات الفاعلة أنجزت فعلاً لإحراز الموضوع الذي ترغب، من خلال عملية الانتقال من حالة الافتقار إلى تعويضه (حالة إيجابية تؤشّر على الحصول على الموضوع) عن طريق الاتّصال بموضوع القيمة.

إن العلاقة المعروضة بين الذات والموضوع تتخذ مساراً غالباً مانجد الذات في بدايته لا تملك الموضوع، فهي منفصلة عنه، وفي النهاية تكون متصلة مع الموضوع، هذه العلاقة تتمظهر من خلال الملفوظ سردي (Enoncés Narratif)، ونميز في هذه الملفوظات نوعين: ملفوظات الحالة (Enoncé d'état) و«الذي يستعمل للدلالة على العلامات الموجودة بين الفاعل وموضوع القيمة صِلَات (وصلات وفُصَلَات) الفاعل ب/ عن الموضوع»⁽¹⁾، وهنا تبرز السلوكيات السلبية للثور، المثقلة بالرّموز و المشحونة بمعانٍ القلق والتوجّس ، والذعر فهو طاوي الكشح، أو لأنه قارحٌ وطاوي الكشح معاً وهو قبالة عين ماء لا يسكن ولا يهدأ، فهو

¹ / رشيد بن مالك، المكوّن السردى في النظرية السيميائية، منشورات فيلادلفيا الثقافية، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية دت، ص90.

خائف ضعيف متوجس، حذر متربص، وحيد لم ينل الطعام في أمسيته ما يسدّ جوعه أو يُمسك صلبه، وهو في ضجته الهادئة كالأسير المقيد لا يُبدي حركة، ولا يحدث ضجيجاً في ذلّ وخضوع وإحساسٍ بالضّياع والظلم والانفراد، والغربة. وفي هذا السياق يُمكننا تقدير شدة الأثر النفسي الذي أحدثه الشعور بالخيبة والأسف في الذات الرّغبة امتلاك موضوع القيمة (موضوع القيمة هنا هو الحصول على الماء، والبحث عن مكان يأويه من قهر الطبيعة).

وهناك ملفوظات الفعل (Enoncés du faire) حيث تستمد علّة وجودها من «التحويل وتشتغل ضمن مسارٍ سردي يبدأ بوضع أولي يُفضي إلى وضع نهائي. يضمن الفعل في هذا السياق الانتقال من حالة إلى أخرى وفق التتابع والاختلاف. إنّ التحويل بوصفه انتقالاً من حالة إلى أخرى يأخذ شكلين متميزين:

أ- التحويل الوصلي: يحقق الانتقال من حالة يكون فيها الفاعل منفصلاً عن موضوع القيمة إلى حالة يدخل فيها في وصلة به .

ب- التحويل الفصلي: ينتقل فيه الفاعل من حالة وصلة بالموضوع إلى حالة فصلة عنه⁽¹⁾، ويسمى "غريماس" تتابع الحالات والتحوّلات برنامجاً سردياً (programme narratif)، وهنا في قصة الثور الوحشي يتحقق هذا البرنامج السردى، بتأسيس الذات - الثور - لرغبة في إقامة وصلة بالمكان - الماء - ولا ترغب بالاتصال بالماء فحسب، إنما باتخاذ

¹ المرجع السابق، ص 90.

شجرة الأرطى كناساً لها (شجرة الأرطى هي معنم سيميائي دال على الأمن)، حيث صرّح الشاعر ، بهذه الرغبة قائلاً:

وَبَاتَ إِلَى أَرْطَاةٍ حِقْفٍ كَأَنَّهَا إِذَا أَلْتَقَتْهَا غَبِيَّةٌ بَيْتُ مُعَرَّسٍ

يتواصل الاتصال بالمكان المرغوب فيه، والذي لا ترضى الذات به بديلاً حتى أنّ الشاعر نجده قد كرّر الفعل (بات) ايحاءً باستقرار الثور في ذلك المكان، وحُلُمه بعيش جميل بين أهله، يقول الشاعر:

فَبَاتَ عَلَى خَدٍّ أَحْمَمٍ وَمَنْكِبٍ وَضَجَعْتُهُ مِثْلَ الْأَسِيرِ الْمُكَرَّدَسِ

وَبَاتَ إِلَى أَرْطَاةٍ حِقْفٍ كَأَنَّهَا إِذَا أَلْتَقَتْهَا غَبِيَّةٌ بَيْتُ مُعَرَّسٍ

وتأسيساً على هذا، يمكن أن نلاحظ أنّ الفاعل -الثور- وموضوع القيمة -المكان- يعتبران عنصرين أساسيين في تشكيل البرنامج السردى في هذه القصة ، لكن هل سيبقى الفاعل على حالة وصل دائمة بالموضوع؟

إنّ البرنامج السردى القادم، والمتمثل في تحقيق الوصل مع المكان يتغير بتغيّر الحالة التي تكون فيها الذات، حيث تفقد هذه الأخيرة موضوع الرغبة من جديد، فبانفراج الصبح تُصَبِّحُه كِلَابٌ مدربة على الصيد وهي في ضراوتها ودُرَيْتِها كـ"كلاب ابن مرّ أو كلاب ابن سنبس".

يقول سعد العريفي: «إنّ الثور دائماً في نصوص الشعراء يُواجه شكلين من العدوان، الأول من قبل الطبيعة عبر الزّيح والبرد والمطر، والثاني من قبل شخصها عبر القانص

والكلاب»⁽¹⁾، وبالتالي تظهر شخصية ثانية في هذه المقطوعة بعد الثور وهي كلاب الصيد- العامل المعارض أو الضديد- حيث تبدو في أبشع صورها فهي مُغرّثة، أطال الصياد تجويعها، جلودها زرقاء قد برز حملاق عيونها بعد رؤيتها للفريسة، ممّا أفزع الثور، حيث أدرك أنّها معركة بين الحياة والموت ، و لابد له أن يثبت تفوّقه و يؤكد هيمنته ، لذلكفّر هارباً مسرعاً يثير التراب لشدة جريه وطلبه للنجاة، يقول الشاعر:

مُغَرِّثَةٌ زُرْقًا كَأَنَّ عُيُونَهَا مِنْ الذَّمِّ وَالْإِحْيَاءِ نَوَارُ عَضْرَسٍ
فَأَذْبَرَ يَكْسُوهَا الرِّغَمَ كَأَنَّهُ عَلَى الصَّمَدِ وَالْآكَامِ جَذْوَةٌ مُقْبِسٍ
وَأَيَّقَنَ إِنْ لَأَقَيْنَهُ أَنْ يَوْمَهُ بِذِي الرَّمْثِ إِنْ مَاوَتْنَهُ يَوْمَ أَنْفُسٍ

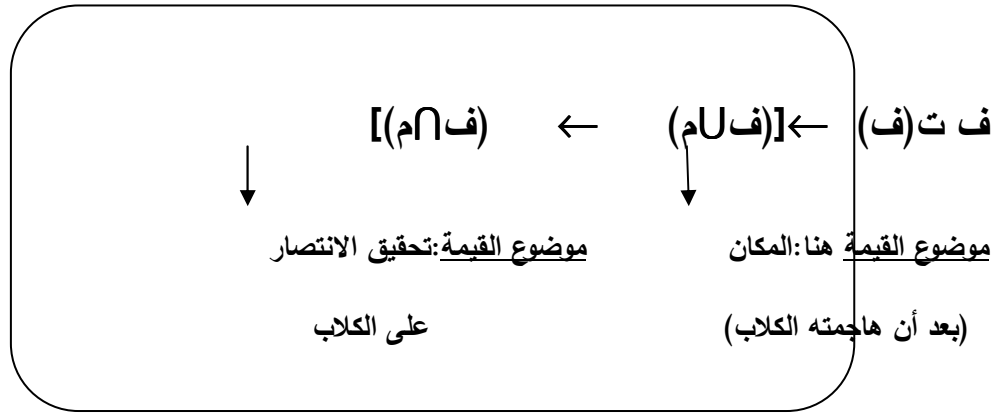
وعلى الصعيد السردى يسعى الثور إلى امتلاك موضوع قيمة جديد وهو تحقيق الانتصار على الكلاب بعد الوضع المتأزم الذي آل إليه وهذا يتطلب كفاءة من جهة وإرادة في الفعل من جهة أخرى، فهو مضطر لاجتياز الاختبار الحاسم ومواجهة المعركة والصراع.

ثم ينتقل الشاعر إلى تصوير الصراع الذي دار بين الثور والكلاب وهو الصراع الأبدي بين الموت والحياة ، فالكلاب تُدرك الثور وتُمسك بالساق والنساء، وقد شبّهها الشاعر بالصبيان التي تمسك بثوب راهب زار بيت، المقدس، التماساً للبركة وطلباً للمغفرة، هذه الكلاب سرعان ما تتعب، فتلجأ إلى ظل أشجار الغضا، بعد أن يئس من لحاقه، وأيقن عدم القدرة على إدراكه،

¹ / سعد العريفي، نسيج القصيدة الجاهلية، ص168.

تركه قويًا نشيطًا لم يمسه نصب أو لغوب فهو كالفحل الهجان المنفرد في حضيرته الشموس لا يقوى أحد على مواجهته⁽¹⁾

ويمكن أن نصوغ التحويل الفصلي والوصلي في الشكل الموالي:

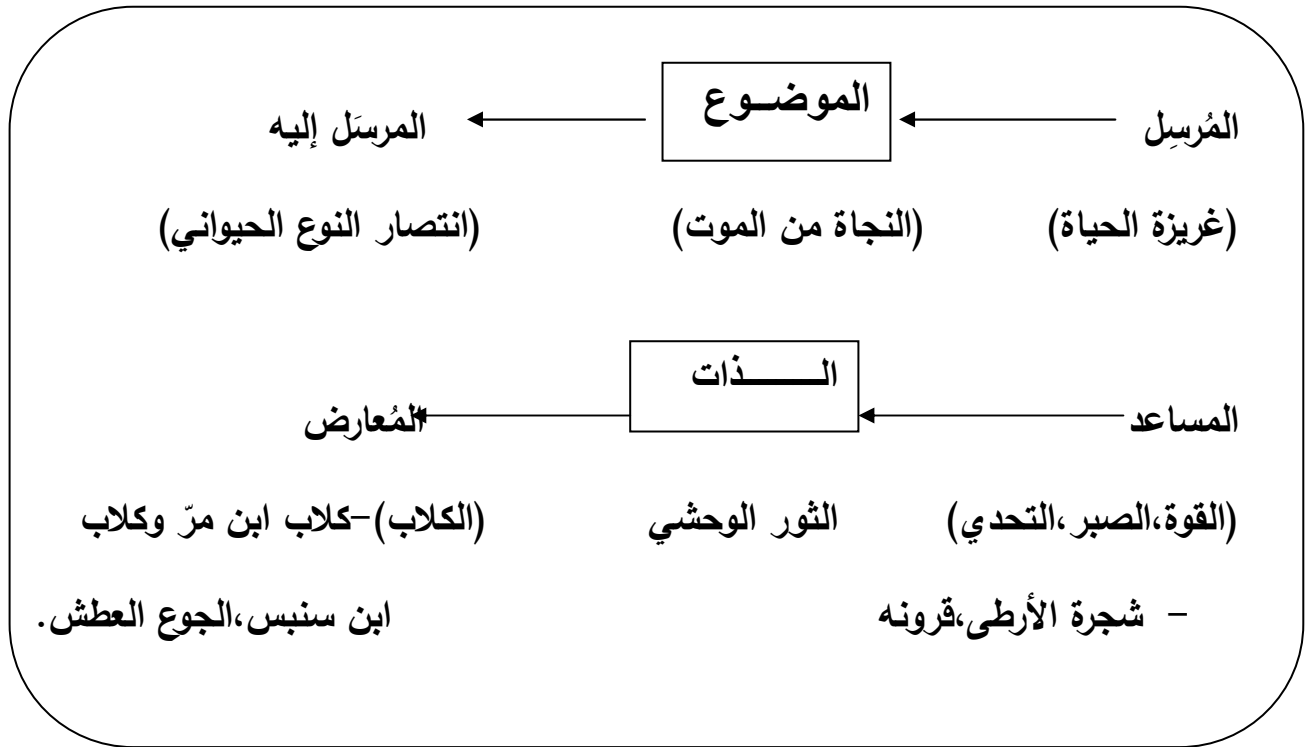


وقد صور الشاعر في هذه القصة الثور منتصرًا محققًا موضوع قيمته، وهو أمر نكاد نجده عند أغلب الشعراء الجاهليين كتقليد شعري سائد فعندما «يشبه الشاعر ناقته بثور وحشي فذلك لأن الثور كان مقدسًا وكان رمزًا للخصب واستمرار الحياة، كما كانت الناقة، ومن ثم نراه يُحافظ على حياة الثور في صراعه مع الكلاب والصائد حرصًا على حياة الناقة وتمسكه بالحياة واستمرارها»². ولأن الصراع الذي يواجهه الثور الوحشي مع الكلاب هو الصراع الذي يعيشه الإنسان الجاهلي-عموماً- ويعيشه الشاعر خاصة، فعلى الثور أن يثق بنفسه و يتطهر من الشعور بالخوف والفرع و يمارس دوره على أكمل وجه دون إخفاق و من أجل

¹ / ينظر: عبد العظيم علي القناوي، الوصف في الشعر العربي، ص166، 167.

² / مصطفى عبد الشافي الشوري، الشعر الجاهلي، تفسير أسطوري، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة 1996، ص109.

تحقيق الانتصار والفوز، وبالتالي تحقيق السعادة في الحياة ، ويمكن تلخيص هذه المعركة في الخطاطة التالية:



2- البنية العامليّة في قصة الحمار الوحشي وأتانه:

تشابهت صور الحمار الوحشي عند الشعراء في إطارها العام، حتى غدت أن تكون وفق نمطٍ واحدٍ ثابت، وقد ردّدوا أوصافاً متشابهة للحمار الوحشي وأتته تكاد أن تكون واحدة في مظهرها، ويكون هذا الحمار بديلاً عن هذه الناقة التي تحمّلت هي الأخرى المشقة والإعياء و

قاومت الحياة وواجهت مخاطرها و أمواجه العاتية. وغالبًا ما تجيء لوحة الحمار الوحشي حافلة بالمشاهد والأحداث مقارنة باللوحات الأخرى، تلف المشاهد صور الخصب الغامر، و الحياة اللاهية إذ غالبًا ما يصوره الشعراء في سياق الخصب - مكان مطمئن من الأرض (روضة نديّة) و ماء دافق ، و عشب يانع و راحة بال و أنثى سمحج مُطاوعة ، يداعبها في حيوية و نشاط، و يمرح و يتسابق معها ، وهو فوق كل ذلك مكتمل الهيئة و البنية ، عارم القوّة و النشاط. ومن حيث الترتيب تأتي لوحة الحمار الوحشي سابقة للوحة الثور أو البقرة الوحشيين في القصيدة الجاهلية. يقول "وهب رومية": «تبدو هذه القصة أحيانًا أرحب من شقيقتها - قصة الثور- وأقدر على التعبير عن حالة الشاعر النفسية وصورة الحياة في نفسه»⁽¹⁾، لكنها لا تختلف كثيرًا في مضمونها عن قصّة الثور «فشخصية الثور تتميز من شخصية الحمار في ملامحها وفي همومها و وظيفتها، فالثور مهموم بهمّ أبعد من الهم الشخصي أو الاجتماعي إذ يبدو مضطّلعًا بمهمة كونية تتعلق بإقامة طقوس الخصب واستئصال المطر، ويواجه من أجل ذلك قوى خفية تحاصره بالجن وبقوى الطبيعة الحيوانية ذات الطاقة غير المكبوحه وبالليل وبالوساوس، وبطبيعة غاضبة وبعاصفه رعديّة مدويّة»⁽²⁾، ولا تختلف صورة الحمار الوحشي عن صورة الثور إلا في نزوع الحمار للعيش مع قطعان و في العادة مع أُنثاه ، عكس العزلة والتقرّد الذين يتميز بهما الثور الوحشي.

¹ / وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص 242.

² / إسماعيل محمد عبد العاطي، الأسطورة والزّمز في الشعر العربي القديم، ص 152، 153.

أمّا أبرز ما يُميز قصّة الحمار الوحشي، فهو اتّساع زمن الرحلة وامتداد مغامرتها وطول مسافة الطريق، وكأنّها تجسّد رحلة الإنسان في الحياة الساعي إلى تحقيق اطمئنانه واستقراره في كنف حياة ناعمة .

وقد وردت قصّة الحمار الوحشي مفصّلة عند أغلب الشعراء، غير أنّ النهاية تختلف بين شاعر وآخر، حسب طبيعة كل شاعر وموج نفسيته التي تتولى رسم أحداث هذه اللوحة، فقد ينجو الحمار من خطر عدوّه-الرامي - وسهامه في بعض الأحيان، وقد يُصيب القانص بسهمه الحمار فيقتله وقد يغيب الصياد، وسهامه من المشهد، ويتّفق الشعراء في تقديم نفس الحدث في هذه القصص وهو أن الحمار يثابر و يُجاهد في سبيل الوصول إلى مكان آمن يحتمي به رفقه أتنه، وهي الغاية المعادلة للذات الإنسانية التي تناضل حتى تتفوّق على الزمن و الدهر المتحوّل المنكسر، فجوهر قصص الحيوان عموماً هو الصراع ، فهي ذات بنية درامية .

وتبدأ قصة الحمار الوحشي«في فصل الربيع،حيث غزارة الماء وكثرة النبات يرتع الحمار في هذا النعيم ولا شيء يُكدره،تحيط به أتنه أو أتانه في الغالب التي قارع الفحول الأخرى للسيطرة عليها، وحمايتها حتّى بدا أثر عراكه ذاك على صفحة جسده،فلا يذكره الشعراء إلّا وهوّ مُكدّم مغضّضٌ قد ظهرت عليه آثار طرد الفحول وضربها وكدامها. وهذا الربيع الذي ينعم فيه الحمار لا يدوم كثيراً، إذ تبدأ رايات الصيف تلوح لهذا النعيم، وما إن يتحقق وصول هذا الجيش المدمّر إلّا و يتصرم الربيع،ويصوح النبت،وتنشّ الغدران،وينزع عن الأرض ذلك

المعطف الفاتن المكسو بالخضرة، وألوان الزهر، فيلبسها لهيب الصيف وسمومه الحارة رداءً آخر قد نسجته إبرة القيظ، فبدأ شاحباً مغبراً لا أثر فيه لخضرة ولا حياة.

وعند هذه المرحلة العصبية التي يتهدد فيها بقاء الحمر، تنشط حركة الشخص وتقع كامل المسؤولية على الحمار الوحشي قائد القطيع لإيجاد مخرج من هذه الأزمة»⁽¹⁾

وقد عجز و ضعف هذا الحمار من بعد قوة ونحل جسمه وهزل بعد انتعاش ، وبذلك تكون الطبيعة أول من يقهر هذا المخلوق ويؤذيه. إنها صورة الجذب بعد الخصب ، فبعد أن جادت الطبيعة بخيراتها ها هي الآن تهدد بالجذب و التوحش مع مجيء فصل الصيف، ثم تبدأ الرحلة المضنية المليئة بالشقاء والمصاعب، رحلة يحدها الأمل باجتياز هذا القحط والوصول إلى غدير الماء ، و بالتالي تحقيق الانتصار و إثبات مبدأ الخصب .لذلك لابد لهذا الحمار أن يتسلح بكل أسباب القوة فلا يضعف و لا يتهاون و إنما يصمد في وجه الموت و يخاطر و يتجاوز كل المعوقات ، لأن حياته الآن متعلقة بالماء أهم عنصر في الحياة.

وبوصوله إلى موطن الخصب المكتمل أين يتواجد فيه مورد الماء، يدخل في صراع آخر مع الإنسان ، إنه خطر الصياد المتربص، الذي ينتظر بفارغ الصبر مجيء الحمار وقطعانه إلى أماكن تجمع الماء ، وهو يأمل بوجبة صيد يعود به إلى أولاده يسكت به جوعهم و«بمجرد رؤية الصائد الذي يمثل الموت، يتراجع الحمار عن الورود، ويقرر النجاة بحياته، فلا

¹ / سعد العريفي، نسيج القصيدة الجاهلية، ص73.

سبيل للمواجهة، حيث إن القوى غير متكافئة، ومن ثم يهرب الحمار قانعاً راضياً بحياته بعيداً عن المواجهة»⁽¹⁾ مجتازاً كل المخاطر المحدقة به ، و هنا تنتهي قصته بنجاته.

أما القانص، فيجمع سهامه الخائبة بحزن وحسرة، وهنا -كما قلنا سابقاً- تختلف النهاية، وذلك تبعاً لموضوع القصيدة وسياقها العام.

سنحاول أن نختار نموذجاً شعرياً، متعاملين في ذلك مع القصة وفق إجراءات النموذج العاملي، مستثمرين مقتضيات وإجراءات السيميائية الغريماسية «التي تضع في صلب اهتمامها الرئيس دراسة شكل الدلالة في كل الخطابات السردية بحثاً عن المعنى»⁽²⁾، وما دامت قصة الحمار الوحشي سرداً خالصاً، فإننا سنسعى إلى استثمار المفيد في تحليل هذا النص السردية، بالتركيز على تمفصلاته النصية و أوجهه السيميائية، وإدراك آليات إنتاج المعنى في هذا النص. والبدائية ستكون مع نصّ للشاعر أوس بن حجر الذي تقنّن في وصف الحمار الوحشي بالوقوف عند أدق صفات الحمار الوحشي وطبائعه يقول:

^{1/} اسماعيل محمد عبد العاطي، الأسطورة والرمز في الشعر العربي القديم، ص154.
^{2/} عبد المجيد العابد، "سيمائيات الخطاب الروائي"، مجلة أفان العدد 18، 1431، ص11.
 - الأحقب: الحمار الوحشي الذي في بطنه بياض، - قارب: حمار يعجل ليلة الورد، - الشيطان: بتشديد التحتية: موضع، - مساوف: يقول قد بالت حميره فهو يشم أبوها والسوف: الشم ومنه السيفاء، - القيدود: الأتان الطويلة، - يقلبها: يصرفها يمينا وشمالا، - سراتها: ظهرها، - يُقلب: أي يصرف أتاناً حقباء أي بموضع حقيبتها بياض، يقول عجيزتها مثل الحقب يصرفها حيث يشاء والسّمحج: بقاء مهملة ثم جيم: الطويلة على وجه الأرض، - الندب: بفتحيتين الأثر بضم الهمزة يقال = نذب وجرح، - مناسف: ينسفها بفيه، يقال زره يزره: إذا عضّه وزره بالرمح إذا طعنه، وقيل نسفها بنابه، والمناسف: الاحتراق بالأسنان، - وقط: حفرة في الجبل يجتمع فيها ماء السماء، - حلاًها: طردها، وأصله المنع عن الماء، - احنقت: ضمرت ولزق بطنها بظهرها، - الشراسف: أطراف الأضلاع، - خبالسفا: ارتفع وطال وهي بمعنى جرى أيضا، - القرين: جمع قري وهو سيل الماء، - الأصالف: هو المكان الذي لا ينبت أو الصلب من الأرض فيه حجارة، - القارات: ج قارة وهو جبيل مستندق ملموم في السماء، - الستار: علم على جبل كثيرة منها جبل بأجأ، - الربينة: الطليعة التي تتقدم الجيش لتعس الخبر، - نارالمهول: كانوا يحلفون بالنار وكانت لهم نار فيقال إنها كانت بأشراف اليمين لها سدنة فإذا تقافم الأمر بين القوم فحلف بها، - غمازة: بئر معروف بين البصرة والبحرين، - الزخارف: ذباب صغير تطير فوق الماء وزخارف الماء: طرائقه، - الثأد: الثرى والندى نفسه والتراب، - الجعد: هو الندي اللين، - القراطف: ج قرطفة وهي الطيفة المخملية =

كَأَنِّي كَسَوْتُ الرَّحْلَ أَحْقَبَ قَارِبًا لَهُ بِجَنُوبِ الشَّيْطَيْنِ مَسَاوِفُ

يُقَلِّبُ قِيدُودًا كَأَن سَرَاتِهَا صَفَا مُدْهِنٍ قَدْ زَحَلَتْهُ الزَّحَالِفُ

يُقَلِّبُ حَقَبَاءَ الْعَجِيزَةِ سَمَحَابَهَا نَدَبٌ مِّن زَرِّهِ وَمَنَاسِفُ

وَأَخْلَفَهُ مِّن كُلِّ وَقْطٍ وَمُدْهِنٍ نِطَافٌ فَمَشْرُوبٌ يَبَابُ وَنَاشِفُ

وَحَلَّاهَا حَتَّى إِذَا هِيَ أَحْنَقَتْ وَأَشْرَفَ فَوْقَ الْحَالِبِينَ الشَّرَاسِفُ

وَحَبَّ سَفَا فُرْيَانِهِ وَتَوَقَّدَتْ عَلَيْهِ مِنَ الصَّمَانَتَيْنِ الْأَصَالِفُ

فَأَضْحَى بِقَارَاتِ السَّتَائِرِ كَأَنَّهُ رَبِئَةُ جَيْشٍ فَهُوَ ظَمَانٌ خَائِفُ

يَقُولُ لَهُ الرَّاوُونَ هَذَاكَ رَاكِبٌ يُؤَيِّنُ شَخْصًا فَوْقَ غُلْيَاءِ وَاقِفُ

إِذَا اسْتَقْبَلَتْهُ الشَّمْسُ صَدَّ بِوَجْهِهِ كَمَا صَدَّ عَنِ نَارِ الْمُهَوَّلِ حَالِفُ

تَذَكَّرَ عَيْنًا مِنْ غُمَاةٍ مَاؤُهَا لَهُ حَبَبٌ تَسْتَنِّ فِيهِ الزَّخَارِفُ

لَهُ ثَأْدٌ يَهْتَزُّ جَعْدٌ كَأَنَّهُ مُخَالِطٌ أَرْجَاءِ الْعُيُونِ الْقَرَاظِفُ

فَأَوْرَدَهَا التَّقْرِيبُ وَالشَّدُّ مِنْهَلًا قَطَاهُ مُعِيدُ كَرَّةِ الْوَرْدِ عَاطِفُ

فَلَاقَى عَلَيْهَا مِنْ صُبَاحٍ مُدْمَرًا لِنَامُوسِهِ مِتْنِ الصَّفِيحِ سَقَائِفُ

صَدَّ غَائِرُ الْعَيْنَيْنِ شَقَقَ لَحْمَهُ سَمَائِمُ قَيْظٍ فَهُوَ أَسْوَدُ شَاسِفُ

أَرْبُ ظُهُورِ السَّاعِدِينَ عِظَامُهُ عَلَى قَدَرٍ شَشْنُ الْبَنَانِ جُنْدِفُ
 أَخُو قُتْرَاتٍ قَدْ تَيَقَّنَ أَنَّهُ إِذَا لَمْ يُصَبْ لَحْمًا مِنَ الْوَحْشِ خَاسِفُ
 مُعَاوِدُ قَتْلِ الْهَادِيَّاتِ شَوَاوُهُ مِنَ اللَّحْمِ قُصْرَى بَادِنٍ وَطَفَاطِفُ
 قَصِيٍّ مَبِيتِ اللَّيْلِ لِلصَّيْدِ مُطْعَمٌ لِأَسْهَمِهِ غَارٍ وَبَارٍ وَرَاصِفُ
 فَيَسَّرَ سَهْمًا رَاشَهُ بِمَنَاجِبِ ظَهَارٍ لُؤَامٍ فَهُوَ أَعَجَفُ شَارِفُ
 عَلَى ضَالَّةٍ فَزَعٍ كَأَنَّ نَذِيرَهَا إِذَا لَمْ تُخَفِّضْهُ عَنِ الْوَحْشِ عَازِفُ
 فَأَمَّهْلَهُ حَتَّى إِذَا أَنْ كَانَتْهُ مُعَاطِي يَدٍ مِنْ جَمَّةِ الْمَاءِ غَارِفُ
 فَأَرْسَلَهُ مُسْتَبِقِينَ الظَّنَّ أَنَّهُ مُخَالِطُ مَا تَحْتَ الشَّرَاسِيفِ جَائِفُ
 فَمَرَّ النَّضِيَّ لِلذَّرَاعِ وَنَحْرِهِ وَلِلْحَيْنِ أحيانًا عَنِ النَّفْسِ صَارِفُ
 فَعَضَّ بِإِبْهَامِ الْيَمِينِ نَدَامَةً وَلَهْفَ سِرًّا أَمَّهُ وَهُوَ لَاهِفُ
 وَجَالَ وَلَمْ يَعْمَمْ وَشَيَّعَ إِنْفَهُ بِمُنْقَطِعِ الْغَضَرَاءِ شَدُّ مُوَالِفُ
 فَمَا زَالَ يَفْرِي الشَّدَّ حَتَّى كَانَمَا قَوَائِمُهُ فِي جَانِبَيْهِ الزَّعَانِفُ
 كَأَنَّ جَنْبَيْهِ جَنَابَيْنِ مِنْ حَصَى إِذَا عَدُوَّهُ مُرًّا بِهِ مُتَضَايِفُ
 تَوَاهَقَ رِجْلَاهَا يَدَيْهِ وَرَأْسَهُ لَهَا قَتَبٌ فَوْقَ الْحَقِيبَةِ رَادِفُ

يُصَرِّفُ لِلأَصْنَواتِ وَالرَّيْحُ هَادِيًّا تَمِيمَ النَّصِي كَدَحَتْهُ الْمَنَاسِفُ

وَرَأْسًا كَدَنَّ التَّجْرَ جَابًا كَأَنَّمَا رَمَى حَاجِبِيهِ بِالْحَجَارَةِ قَاذِفُ

كِلَا مَنْخَرِيهِ سَائِفًا أَوْ مُعَشَّرًا بِمَا انْفَضَّ مِنْ مَاءِ الْخِيَاشِيمِ رَاعِفُ⁽¹⁾

يخضع النموذج العاملي لقصة الحمار الوحشي لنظام "التقابلات" بتشكيل ثلاث ثنائيات من العوامل وهي: المرسل/المرسل إليه، الفاعل/الموضوع، المساعد/المعارض، تنتظم فيما بينها وتتفاعل في علاقات تُثبت صلاحية الصلة المكوّنة للنموذج من تعارض واتصال .

أما ثنائية : الفاعل/الموضوع، فتظهر الذات الفاعلة في القصة والمتمثلة في الحمار الوحشي، وقد أسقط الشاعر عليه مجموعة من الصفات الإنسانية فهو مستبد برأيه، عنيد، يتحكم بأمر أتانته، يسيطر عليها و يقودها ويقلبها كيف يشاء فتستجيب له بلا التواء، فهي ضعيفة غير قادرة على مجازاة الحمار، تلوذ دائما بالذكر طلبا للأمن و الحماية .

أما الموضوع: فيتمثل في البحث عن منابع الحياة، والعلاقة بين الفاعل والموضوع تُمثّل «بؤرة النموذج العاملي، بل تمثل العنصر الحيوي فيه، لأن هذه العلاقة تستقر في وضع غائي موافق لعمل القدرة على فعل الفاعل في امتلاك الموضوع المرغوب فيه»⁽²⁾، وعلى هذا الأساس

¹ / أوس بن حجر ، الديوان، ص 67، 73.

- أوردتها التقريب: أي أوردتها الحمار بالتقريب والشّدّ منهلا، - قطاه: معيد كَرّة الورد، - عاطف: أي لا تأتي مرة وتذهب أخرى، يقول: أوردتها منهلا لا يخلو من الماء، - شَدْمُوْالف: جري يجمع بين الألف ولا يدعها تنفرد، - يفرى الشد: يعمل الجري، - كَانَقُواْنْمِهْزْ عَانَف: أي معلقة لا تمس الأرض من سرعته، - الجناب: الصف، - الرادف: من ردف الشيء إذا صرت خلفه، - نَضِيَالسَهْم: عوده قبل أن يراش، - كدحته: غضضته، - الجاب: الغليظ، - عشر الحمار: تابع النهيق عشر نهقات - ووالي بين عشر ترجيعات في نهيقه، - راعف: سائل، - سائفا: أي يشتم أبوالها.
² / نادية بوشفرة، مباحث السيمائية السردية، ص 49.

تتولد الرغبة في الاتصال بالموضوع -موضوع القيمة- استنادا إلى دوافع فطرية طبيعية، فالحمار يواجه صراعاً مع الطبيعة القاسية المجذبة، لأنّ موسم الصيف يبعث معه الجفاف و يتسبّب في نضوب المياه ، و ذبول النباتات التي يقتات منها ،وتبدأ معاناة الحمار وأتانه،لهيب الحر و لفح القيظ من جهة والجوع والعطش من جهة أخرى،فيصاب الحمار بحال من الفزع والتوجس والخوف و الاختناق، فهو يعايش الشعور بالخطر الذي مصدره القحط و الجفاف ،وهذا ما دفع به إلى هجر تلك الأمكنة بحثاً عن مورد الماء والوصول إليه لتحقيق استمرارية الحياة.اعتلى الحمار أعلى مكان من الأرض،وراح يتلفت و يتأملويدقق النظر و يرمي بعينه في كل الاتجاهات «كأنه ربيّة جيش»، وهو في أشد الحرص،يتربّب المكان و يتّقي شر مجهول ما أو خطر ما،فما حاله هذه إلّا انعكاسا لما ابتلته الطبيعة- القوة المدمرة - به من جوع وظمأ وحرّ وجفاف،إنّ هذا الظمأ هو الرابط المتسبب في تتابع أحداث الحكاية، ودفع الحمار للانطلاق عدوا في اتجاه بحث عن مورد ماء يبيل به ظمأه وأنشاه.وقد استعمل الشاعر عبارة(مِنْ كُلِّ وَقْطٍ وَمُدْهَنٍ) للدلالة على تردد الحمار على كل هذه الورود التي كانت مظنة لوجود الماء فيها،مخاطراً بحياته في سبيل الوصول إليها ، لكنه لم يجده في أي مكان من الأماكن التي قصدتها لشده الحرارة في الصحراء القاحلة،وقد أكدت عبارة«وَحُبُّ سَفَا قُرْيَانِهِ وَتَوَقَّدَتْ»على شدة الحرارة وما فعلته بالحمار وأتانه،كل هذا ينعكس على تشكل وتكوين ذلك المكان الذي يجول فيه هذا المخلوق البائس، فالأرض جافة توحى

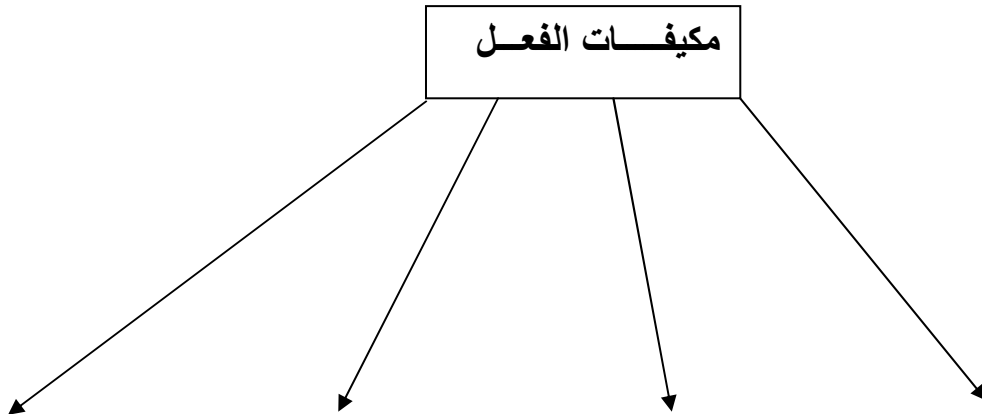
بالافقرار والتهدم والموت. وكل هذه العوائق التي فرضتها الطبيعة تحول دون تمكين الذات الفاعلة من العيش بهدوء وسلام و بالتالي تحقيق موضوع القيمة .

وينتقل الشاعر إلى أحداث أخرى، يمكن أن نقول من خلالها إنَّ الحمار قد نجح في إظهار فحولته، و ممارسة مسؤوليته، إذ يبدو التفاؤل باديا على ملامح الذات التي تسعى جاهدة بإلحاح وإصرار شديدين من أجل تحقيق موضوع القيمة (الموضوع المرغوب فيه)، فالرغبة في الحياة و عدم الاستسلام للموت والخروج من هذا الواقع المتأزم، أعادت إليه ذاكرته التي كاد العسر أن يمحوها، ليتذكر منبع ماء يضمن فيها وجوده، ويتوسم فيها الفرج والخلاص من الشدة، إنها (عين غمزة)، هناك لا أحد يُكدر شربه يقول الشاعر:

تَذَكَّرْ عَيْنًا مِنْ غُمَاةٍ مَآوُهَا لَهُ حَبَبٌ تَسْتَنُّ فِيهِ الزَّخَارِفُ

و تتميز (عين غمزة) عن غيرها من منابع المياه بطيب مائها فمآؤها له حَبَبٌ تَسْتَنُّ فِيهِ الزَّخَارِفُ تأكيداً على عذوبة مائها.

ويمكن أن نوجز أفعال الذات في هذا المخطط :



القدرة على الفعل	الكفاءة للفعل	وجوب الفعل	الرغبة في الفعل
------------------	---------------	------------	-----------------

يرغب الحمار الوحشي - يجب على الحمار الحصول - صفة التذكر منحت له - أصبح الحمار بهذه

في الحصول على الماء على الماء لأنه بالنسبة الكفاءة اللازمة لذلك المقدرات قادرا على

إليه وأتانه يمثل الحياة تحقيق رغباته

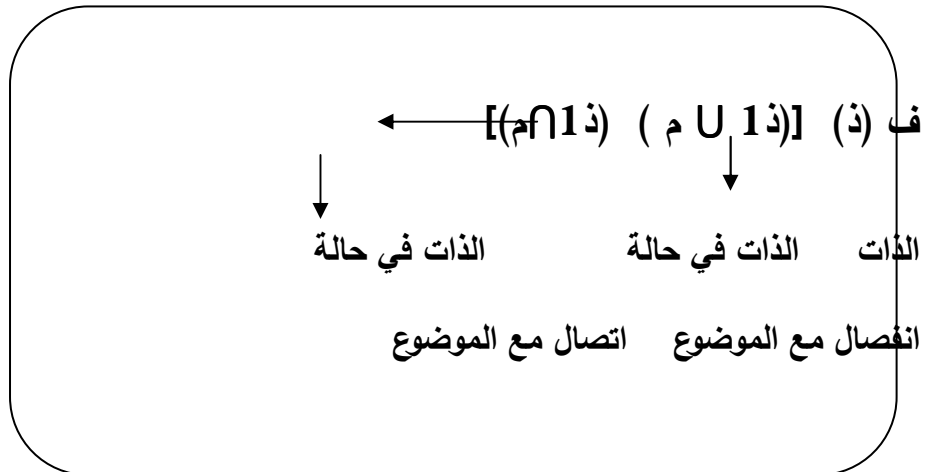
يصل الحمار إلى مورد الماء، رغم سلوك الآتان السلبي المتمثل في (معاندة وإحجام)

(فأوردها الشدّ والتقريب منها)، وبعد أن تردّدا إلى غير موضع بحثا عن الماء ، و قد

استهلكا قدرًا كبيرًا من طاقتيهما ، وقد اختار الشاعر عين (غمازة) التي تتميز بوفرة

الماء، فالحياة عندها دائمة مستقرة و هادئة ، وهنا تظهر علاقة اتصال جديدة، بعد أن حققت

الذات الفاعلة برنامجها السردى وفق المعادلة التالية :



لكن السؤال المطروح: هل شرب الحمار و أتنه في أمن و اطمئنان وراحة بال من نبع الماء حتى ارتويا؟ أم أن لحظة الشرب ليست لحظة سكون و هناء و ارتواء ؟ أو قد تهددهما مجهول ما فكد ر عليهما لذة المورد؟

في المكان الذي حقت فيه الذات رغبتها، تظهر شخصية مضادة للحمار و بالمفهوم السيميائي (عامل معارض)، يؤدي نجاح أحدهما في تحقيق برنامجه إلى فشل الآخر، ترى أن إينو " (Anne hénault) أن «الذات يمكن هي نفسها أن تعتبر القطب الإيجابي للصنف المقابل العادي أين السلب (القطب المعاكس) هو الذات المضادة»⁽¹⁾

بمعنى أن الذات تفترض دوما ذاتا مضادة، فيكون الجانب الذي تحتله هذه الأخيرة قطبا سلبيا بالنسبة للقطب الإيجابي الذي تحتله الذات، وعليه فإن شخصية الصياد في قصة الحمار الوحشي هو الذات المضادة للحمار، التي تحاول إجهاض المشروع السردي للذات الفاعلة، إنه يمثل الخطر الذي طالما كان يخشاه من دون أن يعرف ماهيته، هو المجهول الذي كان يحذر منه من دون أن يدرك مصدره. يلتقي كل من الصياد والحمار في مكان واحد وهو مورد الماء، فالحمار ورد «الماء طلبا للحياة، وللغاية نفسها ورده القانص، الحمار يريد الماء، والقانص يريد الحمار، فالمورد نقطة جذبٍ انساق إليها الطرفان حُبًا للحياة، وتعلقًا بها»²، يصوب الصياد سهامه مُضمراً الشر والأذى للذات الفاعلة، يقول الشاعر:

¹/Anne hénault ,narratologie ,sémiotique générale,les enjeux de la sémiotique2,press univer- sitaires de france 1^{ère} édition, 1983,p :50.

² / سعد العريفي ، نسيج القصيدة الجاهلية ، ص80.

فَلَاقَى عَلَيْهَا مِنْ صُبَّاحٍ مُدْمَرًا لِنَامُوسِهِ مِنَ الصَّفِيحِ سَقَائِفُ

وقد اعتنى الشاعر بالوصف الدقيق للشخصية الضديّة-شخصية الصائد- والأسباب التي دفعتها إلى التريص بالحمار، هذا الصياد شاحب ، متعب ، ضامر انهكه التعب و العطش وعلامات الجوع و الفقر بادية عليه ، وهو في تلك الصحراء القاحلة ينتظر الفريسة فهو نحيف، ضئيل الجسم ، أسود شاسف ، غائر العينين من الضر و شدة الحال مشقق لحمه من القيظ ، يبست في الخلاء باحثا عن الصيد ، يقول الشاعر:

صَدَّ غَائِرُ الْعَيْنَيْنِ شَقَّاقَ لَحْمِهِ سَمَائِمُ قَيْظٍ فَهُوَ أَسْوَدُ شَاسِفٍ

وهو رجل لا يهتم مظهره ولا زينته بقدر ما يهتم توفير القوت لأولاده، حتّى يضمن بقاءه واستمرار حياته. فليست له مهنة غير مهنة الصيد ، ومن جهة أخرى فهو خفيف في متابعة طريدته محترف و خبير ، متمرس في شؤون الصيد (أخو قترات) .

وهكذا وبعد أن أصبح مورد الماء هو الموضوع القيمي بالنسبة للحمار ينفصل مرّة أخرى عنه بسبب ظهور الذات المضادّة(الصيد) وفق الترسمة التالية:

$$ف(ذ) \leftarrow [(ذ_1 \cap م) \leftarrow (ذ_1 \cup م)] .$$

إنّ جدلية الصراع بين الطرفين «الذات الفاعلة والذات المضادة» تحتم انتصار أحدهما وخسران الآخر، تظهر شخصية الصياد مستعدة للصيد ماهرة في القنص، مؤمنة برغبتها في

الحصول على موضوع القيمة ، فليس لها مصدر للرزق سوى حرفة الصيد، وهذا ما رسّخ نية القتل عندها ، وهذا الأمر يؤكد مدى قوّة الخطر المحدق بالحمار .

يسعى الصياد إلى إبعاد الحمار عن موضوع القيمة ، فيعمل على إلحاق الأذى والعدوان بالحمار وسلاح الصياد هو أسهم تخيّر أحسنها و بالغ في الاهتمام بها، و إعدادها و تهيئتها فبراهها و جعل نصابها صلباً محكماً ، و وترها مشدوداً إلى أقصى حدّ، حتى يكون السهم في غاية السرعة والمضاء و يأخذ مكانه المناسب عند إطلاقه ، يقول الشاعر :

قَصِي مَبِيتِ اللَّيْلِ لِلصَّيْدِ مُطْعَمٌ لِأَسْنَهُمْ غَارٍ وَبَارٍ وَرَاصِفٌ

أمّا الحمار، فيتحدى الخوف و يقتحم المخاطر، و يسعى جاهداً إلى امتلاك موضوع قيمة جديد وهو النجاة من الموت والأذى، وقد وصف الشاعر حالة الحمار بما فيه من تعبٍ ومشقة وخوفٍ وقلقٍ، وتوترٍ وحذرٍ، وهاجس الموت و القتل يطارده ، والأهم من ذلك النضال والسعي المُجهد في سبيل البقاء .

إذن كل من الصياد والحمار على استعداد وثقة من تحقيق الغاية يصل الحمار إلى منبع الماء بعد أن قطع مسافات طوال برفقة آتانه، أما الصياد فكان في كامل استعداده، يتربص اللحظة المناسبة ليطلق سهامه ويحظى بهذا الصيد الوفير الذي يؤمنه من الجوع.

يمهل الحمار حتى يدخل الماء و يغترف الغرفة الأولى ،وكأنّه بذلك يُريد أن يزرع الأمل والتفاؤل والسعادة، في نفسه لتكون ضربته أشد ألماً و عمقاً عندما يخطفها منه على حين

غفلة، ليرسل بسهمه نحو الحمار و هو على يقين تام بإصابة الهدف لكنشاءت الأقدار أن تكون محاولته خاسرة، فرغم هذا الاستعداد والتهيؤ والإقدام، أخفق الصائد في إصابة الهدف، مع أنه يمتلك أسباب النجاح، وكان الانتصار من نصيب الحمار، الذي كتبت له النجاة، حيث فرّ هارباً، مُسرعا في عدوه مشيعاً أمامه آتانه غير مفرط فيه ، قاطعاً مسافات طويلة، حتّى استقر به المقام إلى مكان آمن، فيحصل بذلك الحمار على موضوع القيمة الجديد أو (موضوع الرغبة) و كما ترى "آن إينو" (Anne hénault) فإنّ الموضوع السيميائي يُحدد تحديدا بعلاقته الوحيدة بالذات: الموضوع هو نقطة التقاء لتوتر تكون لها الذات كمنبع، وبالعكس الذات ليست كذلك إلا في حالة كونها مستقطبة ناحية الموضوع⁽¹⁾

إنها تتكرر أي وجود للذات خارج دائرة الموضوع، كما ترفض أي تحديد للموضوع، لا تكون فيه الذات منبعاً له، وبعبارة أخرى الموضوع هو الشيء الذي ترغب و تسعى الذات لامتلاكه طيلة مسارها السردى والسيميائي، و في إطارها العاملي، وترغب في تحقيقه و هنا قد حققت الذات «الحمار» اتصالها بالموضوع المتمثل في النجاة من شباك الصياد، ويُمكن أن نستنتج المعادلة التحويلية التالية:

$$f \leftarrow [(f \cup_1 m) \leftarrow (f \cap_1 m)]$$

إذاً فنحن أمام انتصار محقق وواضح لحمار الوحش وآتانه من مصير مفعج كان يترصدهما وخسارة بانئة للصيد الذي ندم على فوات الطريدة ، وانقبض فؤاده حسرة، وهذا كلّهُ

¹/Anne hénault, narratologie, sémiotique générale, les enjeux de la sémiotique 2, p :48.

يعكس رغبة الحمار الزّامز إلى الإنسان الشامخ و المتفوّق و الذي يسعدّ للعيش بسلام، وتكوين عائلة بمنأى عن هجمات الوجود و الزمن التدميرية، و الانتصار على الموت ، وهذا ما نلخصه في الترسّيمة التالية :

المرسل	الموضوع	المرسل إليه.
- غريزة الحياة	- النجاة من الموت	- انتصار النوع الحيواني
	- مورد الماء	
المساند	الذات	المعارض
- الصبر، صفة التذكر، سرعته - الحمار الوحشي		- الصّائد

3- البنية العّاملية في قصّة البقرة المسبوعة :

مضمون قصّة البقرة الوحشية:

تبدأ قصّة البقرة المسبوعة -كما وردت عند الشعراء- بتقديم البقرة وسط مكان خصيب، ترعى لتدخّر اللبن لصغيرها، ولكنها في غمرة هذا الانشغال تغفل عن صغيرها الذي تأخّر عنها، وتدرّك بعد حين أنّه لا بد من مراجعته وتفقدّه، فتعود صوبه مسرعة، غير أنّها تفاجأ

بمأساة مريرة، حيث تلتقي بجثته وقد استحالت إلى قطع وأشلاء متناثرة من الجلد، بعد أن استخلصت السباع لحمه، و تنازعت شلوه ، فأصابها اليأس وزلزلت الصدمة الفاجعة قلبها، تنتقل المأساة إلى طورٍ آخر، تُطالعنا فيه صورة البقرة المفجوعة هائمة على وجهها حزينة وخائفة مذعورة تنظر في كل الاتجاهات، وتتوقع الخطر في كل مكان، إنه الخطر المجهول الذي تتوجس منه شراً، وتصبح بذلك فريسة الخوف والدعر، وأكثر ما يتجسد هذا الخطر في الرماة الذين اعتادت أن يتربصوا بها محاولين قنصها⁽¹⁾. فالبقرة لا تكاد تستقر نفسها وتركن إلى شيء من السكينة ، حتى تعود من جديد إلى مواجهة الخطر وكأنها موكلة بالتعب وقلة الراحة ، فحالتها لم تستقر مذ قتل صغيرها .

هذا ما يميز مشاهد قصة البقرة الوحشية، ويجعلها أكثر إثارة للتوتر والتعاطف والإشفاق، فهي تجسد صراعا متأزما مع قوى الشر التي تتجلى في صورتين ، الصورة الأولى الفرير الذي افترسته السباع ، و الصورة الثانية حالة البقرة الوحشية و هي تتغلب على ضعفها وتتجو من الرماة و الكلاب ، وسنبداً الدراسة ببقرة زهير بن أبي سلمى التي تمثل مأساة الفقد والموت، يقول :

كَخَنَسَاءِ سَفْعَاءِ الْمَلَاظِمِ حَرَّةٍ مُسَافِرَةٍ مَزُودَةٍ أُمَّ فَرْقَدٍ

عَدَتْ بِسِلَاحٍ مِثْلَهُ يُتَّقَى بِهِ وَيُؤْمِنُ جَاشَ الْخَائِفِ الْمُتَوَحِّدِ

وَسَامِعَتَيْنِ تَعْرِفُ الْعِتْقَ فِيهِمَا إِلَى جَذْرِ مَذْلُوكِ الْكُغُوبِ مُحَدَّدِ

¹ / ينظر: حميد الحمداني، الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم، ص72، 73.

وَنَاطِرَتَيْنِ تَطْحَرَانِ قَدَاهُمَا كَأَنَّهُمَا مَكْحُولَتَانِ بِإِثْمٍ
 طَبَاهَا ضَحَاءٌ أَوْ خَلَاءٌ فَخَالَفَتْ إِلَيْهِ السَّبَاعُ فِي كِنَاسٍ وَمَرْقَدٍ
 أَضَاعَتْ فَلَمْ تُغْفَرْ لَهَا خَلَوَاتُهَا فَلَاقَتْ بَيَانًا عِنْدَ آخِرِ مَعْهَدٍ
 دَمًا عِنْدَ شَلْوٍ تَحْجَلُ الطَّيْرُ حَوْلَهُ وَبِضْعٍ لِحَامٍ فِي إِهَابٍ مُقَدَّدٍ
 وَتَنْفُضُ عَنْهَا غَيْبَ كُلِّ حَمِيلَةٍ وَتَخْشَى رُمَاةَ الْعَوَثِ مِنْ كُلِّ مَرْصَدٍ
 فَجَالَتْ عَلَى وَحْشِيَّهَا وَكَأَنَّهُمَا مُسَرَّبَلَةٌ فِي رَازِقِيٍّ مُعْضَدٍ
 وَلَمْ تَدْرِ وَشَكَّ الْبَيْنِ حَتَّى رَأَتْهُمْ وَقَدْ قَعَدُوا أَنْفَاقَهَا كُلَّ مَقْعَدٍ
 وَثَارُوا بِهَا مِنْ جَانِبَيْهَا كُلِّيهِمَا وَجَالَتْ وَإِنْ يُجْشِمْنَهَا الشَّدُّ تَجْهَدِ
 تَبْذُ الْأَلَى يَأْتِيْنَهَا مِنْ وَرَائِهَا وَإِنْ تَتَقَدَّمُهَا السَّوَابِقُ تَصْطَدِ
 فَأَنْقَذَهَا مِنْ غَمْرَةِ الْمَوْتِ أَنَّهَا رَأَتْ أَنَّهَا إِنْ تَنْظُرُ النَّبْلَ تُقْصَدِ
 فَجَاءَ مُجْدٌّ لَيْسَ فِيهِ وَتِيرَةٌ وَتَذْبِيْهُهَا عَنْهَا بِأَسْحَمِ مِذْوَدِ
 وَجَدَّتْ فَأَلَقَتْ بَيْنَهُنَّ وَبَيْنَهَا غُبَارًا كَمَا فَارَتْ دَوَاخِنُ غَرْقَدِ
 بِمُتَتِمَّاتٍ كَالْخَذَارِيفِ قُوبِلَتْ إِلَى جَوْشَنِ خَاطِيِ الطَّرِيقَةِ مُسْنَدِ

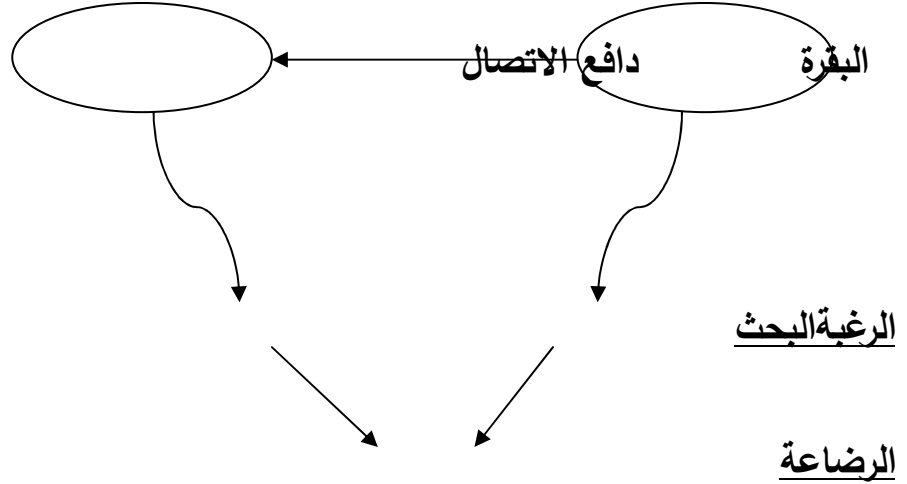
كَأَنَّ دِمَاءَ الْمُؤْسِدَاتِ بَنَحَرِهَا أَطْبَبَهُ صِرْفٍ فِي قَضِيمٍ مُصَرَّدٍ⁽¹⁾

تتجلى البنية السطحية لقصة البقرة المسبوعة في أنها تبدأ بانفصال سلبي، (قضية عدم الالتزام بالمسؤولية) ، وهو انفصال الأم عن فريرها، فقد صوّر لنا الشاعر البقرة وقد استجابت لتلبية حاجتها من الغذاء، واستغراقها في متعة الكأ و الراحة و الأمان و الرعي فانساقّت مع القطيع، وهذا ما جعلها تغفل عن ابنها إذ انها ابتعدت كثيرا عن كناسها حيث يرقد صغيرها وحيدا، و الآن تحاول البقرة الاتصال بابنها، فتنتطلق بسرعة ، مندفعة ، تتابع الرّكض إلى أن تصل إليه (استجابة فطرية) ، ويمكن أيضا أن نقول إنّ البقرة الوحشية تحاول الاتصال بابنها بعد امتلاء ضرعها باللبن الذي استدعى الإرضاع، فدافع الاتصال هو الرّضاعة.

¹ / زهير بن أبي سلمى ، الديوان ، ص : 37، 39.

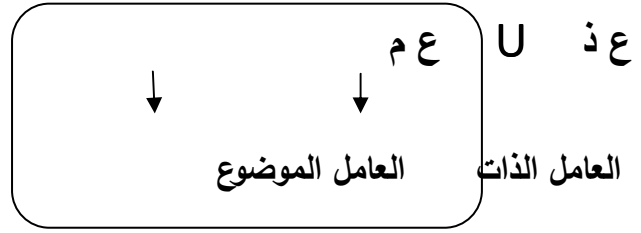
- الخنساء: البقرة القصيرة الأنف، وقد شبه بها الناقة لنشاطها، - السفعاء: السوداء في حمرة، - الملاطم: الواحد ملطم: الخدّ، - المزوودة: المذعورة، - الفرقد: ولد البقرة، - غدت: خرجت غدوة، - السلاحهنا: ما تتسلح به البقرة وهو القرون، - يؤمنجأشالخانف: يهدّي من روعه ويُرّيل خوفه، - المتوحد: المنفرد، - العتق: الكرم، - المدلوك: الأملس، - الجذر: الأصل، - الكعوب: عقد العصا، - المّحدّد: المسنن الرأس يريد أن كعوب القرن مدلوكة، - الناظرتان: العينان، - تطحرانالقدى: ترميانه والقدى: مايقعفي العين من تبنه وغيرها، - الإثمّد: الكحل، - طباهها: دعاها، - الضحاء: الرّعي عند الضحى، - الخلاء: الخلوة، - خالفتاليه: أي أتت إلى الولد بعد ذهاب أمه، - السباع: هنا الذئب، - الكناس: بيت البقرة الوحشية، - المرفد: موضع الرّقود، - أضاعت: تركت ولدها وغفلت عنه، - الشلو: بقية الجسد، - تحجلالطيرحوله: أي أكل الذئب منه ماأكل وبقي شيء تحجل الطير حوله، - الإهاب: الجلد - المقدّد: المخرّق المشقوق، - تنفض: تنظر هل ترى فيه ما تكرم أم لا، - الغيب: كل ما استتر عنك، - الخميّلة: الرملّة فيها شجر، - الغوث: قبيلة من طيء، - المرصد: مكان يرصد فيه، - الوحشي: الجانب الأيمن، - المسربلة: التي تلبس سربالا وهو القميص، - الرّازقي: الثوب الأبيض، - المعضد: المخطط وقد شبه البقرة به في بياضها وتخطيط قوائمها، - وشكالبين: أي سرعته، - الأنفاق: المخارج والطرق، يريد أن الرماة سدّوا عليها المفارق والطرق، - ثاروابها: وثبوا عليها، - جالت: أكثرت من الدوران والطواف، - يجشمنها: يكلفنها ويحملنها عليه، - الشد: الجري، - تجهد: تسرع، - تبذ: تسبق، - السوابق: ما سبق منها أي الكلاب، - غمرة الموت: شدته، - النجاء: السرعة، - الوتيرة: الطريقة، - التذبيب: الدفاع عن النفس، - الأسحم: الأسود، - الغرقد: شجر له شوك، - الملتنمات: القوائم، - الخذاريّف: التي يلعب بها الصبيان واحدها خذروف، - الجوشن: الصدر، - الخاطي: المكتنز اللحم، - الطريقة: اللحمّة على أعلى الظهر، - المسند: في مقدمه ارتفاع، - المؤسّدات: الواحد مؤسد: المغري بالصيد ، - الأطبة : الواحدة طبابة : و هي السير و الطريقة ، - الصرّف : الصبغ الأحمر و أراد به الجلد الأحمر ، - القضيّم: الجلد الأبيض و الصحيفة أيضا ، - المصرد : المثقب المقطع .

وعليه فالذات -البقرة- تُصر على الاتصال بالفريز، و هذا ما جعلها تبحث عنه طيلة النهار وهو ما يوضحه المخطط التالي:



تصطدم البقرة بواقع أليم، عندما تعود إلى كناسها، لتجد الفريز ملقى على الأرض ، قد قُضي عليه ولم تجد منه إلاّ بضع لحام وشلوٍ قد تحجل الطير حوله، ففجعت الأم لما شاهدت صغيرها وقد افترسته السباع المتوحشة، وسبلت أمومتها دون سابق إنذار. و بالتالي موت الفريز يوحي بعدم تحقيق الرغبة -رغبة الذات الأم- و الذي أسهم تلقائياً إلى فشل في إنجاز الفعل و بالتالي فشل البرنامج السردى (programme narratif) وعدم حصول العامل الذات-البقرة الوحشية- على موضوع القيمة- الابن- و من جهة أخرى نسجل انجازا إيجابيا على مستوى السّباع إذ حققت رغبتها في افتراس ابن البقرة الوحشية (الوليد) و في المقابل نشير إلى إحباط على مستوى الأم (البقرة) التي فقدت ولدها . بنية النص إذن قائمة على تفاعل بين ثلاث وحدات (الفقد، الافتراس، البحث) .

وهذا ما نمثله بالصياغة التالية :



بعدها تأخذ القصة منحى آخر تُطالعنا فيه صورة البقرة الوحشية مذعورة متوجّسة، تترقّب كل الاتجاهات، لأنها تتوقع الخطر في كل الأماكن، (صراع جديد)، هذا الخطر المحدق بها من كل صوب ،يتمثل في (رماة الغوث) أي : الصياد و كلابه الذين اعتادت أن يتربّصوا بها محاولين افتراسها ، يقول الشاعر :

وَتَنْفُضُ عَنْهَا غَيْبَ كُلِّ خَمِيلَةٍ وَتَخْشَى رُمَاةَ الْغَوْثِ مِنْ كُلِّ مَرَصِدٍ

تبدو البقرة قلقة خائفة مضطربة، لأنها أيقنت أن الموت يتربّص بها، فالرماة والكلاب يُحيطون بها من كل اتجاه وقد حاصروها مشكّلين سدّا مانعا يحول دون نجاتها و انتصارها. ومن هذا المنطلق تحوّل العامل الموضوع من البحث عن الوليد المفقود إلى الرغبة في النجاة من الموت «وما يجعل هذا التحويل مقبولاّ هو الإخبار منذ البداية بأنّ البقرة اخنُطف وافتُرس وليدها في غفلة منها، وأنها يئست من العثور عليه بعد الأهوال التي لقيتها، ولم يبق أمامها سوى النّجاة بجلدها»⁽¹⁾

وحتّى تتمكن البقرة من تحقيق وصلها بالموضوع، ركز الشاعر على إبراز صفاتها الجسدية المميزة، التي لا بد لها أن تستخدمها بحنكة ، فالوصول إلى تحقيق الانتصار والحرية يستلزم القوّة ، (تصعيد الصراع) .

¹ / حميد لحداني ، الواقعي والخيالي ، في الشعر العربي القديم، ص81.

وهي تملك سلاحاً ملازماً لها ، فعالاتهاجم به ، و تدافع عن نفسها به ، و له أثر كبير في طرق باب القوة والوجود من خلال استخدامها وقت الحاجة فبالإضافة إلى قرونها القوية الحادة، لها سامعتان مرهفتان ، تستطيعان استشعار أدق الأصوات، وناظرتان بعيدتا المرمى، بالإضافة إلى الإرادة القوية و همّة النفس العالية ، التي تزيدها حصانةً و متانةً وصلابةً. سلاح متعدد يتوحد كله على إعانتها و خدمتها ، وقد ركّز الشاعر على إبراز صفاتها الجسدية، لأنها ستكون معيناً لها في تخطي المحنة ومواجهة الأزمة . كما استمدت صلابتها كذلك من صلابة الصحراء ، وعنفوان المكان ، فباتت قوية منيعة ، و باتت الإرادة لا تقهر و النفس منيعة لا تقتر ، يقول الشاعر:

عَدْتُ بِسِلَاحٍ مِثْلُهُ يُتَّقَى بِهِ وَيُؤْمِنُ جَاشَ الْخَائِفِ الْمُتَوَحِّدِ

وَسَامِعَتَيْنِ تَعْرِفُ الْعِتْقَ فِيهِمَا إِلَى جِذْرِ مَذْلُوكِ الْكُغُوبِ مُحَدِّدِ

وَنَاطِرَتَيْنِ تَنْظُرَانِ قَذَاهُمَا كَأَنَّهُمَا مَحْضُولَتَانِ بِإِثْمِـ

تبدأ المواجهة بين البقرة والكلاب، هذه الأخيرة يُمكن عدّها عاملاً مضاداً، تحاصرها من كل جانب فتقلّ فرص النجاة والإفلات، وفي خضم هذا الحصار المفروض على البقرة نجد أنّ « غريزة الدّفاع عن النفس والحرص على الحياة تغلب غريزة الأمومة والحزن على الطفل

الوليد»⁽¹⁾

¹ مصطفى ناصف، صوت الشاعر القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1992، ص66.

إذ تبدأ الذات الفاعلة -البقرة- في إعداد نفسها من أجل الحصول على موضوع القيمة -
النجاة من الموت- أو الحياة ويكون العامل المساعد -سلاحها الخاص- والمتمثل في
قرنيها الحادتين، فالبقرة تحاول توظيف كامل طاقتها وكل ما تملكه من وسائل دفاعية لردّ
المفترسين عنها ، و بالتالي تأكيد انتصارها.

وما دامت الرغبة هي العلاقة التي تربط بين الذات وموضوع القيمة، فإنّ الذات ستكافح
ساعية إلى الاتصال به، وقد تُنجز برنامجها، وتُنفذ مشروعها السردى و تتجاوز النقص
"manque" أو تفشل في ذلك بحسب قدرتها التأهيلية وقدرتها كذلك على إنجاز الفعل. وهُنا
تبرز رغبة البقرة في الحياة والانتصار لأنها الوحيدة في هذا الصراع التي عاشت مأساة الفقد
و خسران الابن ، و الآن خسران حياتها، وهذا ما يشي به تقدمها على الكلاب في الجري
والعدو، وفي هذه اللحظة تتيقن البقرة أنه لا بد لها من الإصرار و التحديفائيّ تباطؤ منها
سيقودها إلى الهلاك من طرف الرّماة، وستنتهي حياتها على يد سهامهم التي لاتخفق في
الرمي، فالنجاة مقرونة بالمواجهة و الإقدام و خوض الصّراع . و هنا حددت البقرة الهدف، و
هو وجوب القضاء على الكلاب . يقول الشاعر :

فَأَنْقَذَهَا مِنْ عَمْرَةِ الْمَوْتِ أَنَّهَا رَأَتْ أَنَّهَا إِنْ تَنْظُرَ النَّبْلَ تُقْصِدِ

لذلك تُسَنِّهْزُ غريزة الدّفاع عن النفس في البقرة، وتُصِرّ على البقاء والمقاومة، ولا بد لها إذن
من الإقدام و خوض الصراع ، ناضلت حتى انتهى بها الأمر إلى الفرار من الأعداء ، و
النجاة بجلدها ، بعد أن تركت أعداءها مضرجين بدمائهم ، وبالتالى أنقذت نفسها من مصير

الموت المحتوم، وحققت وصلها بموضوع القيمة (انجاز). ويمكن صياغة البرنامج السردى وفق الحالة التالية:

$$ذ \leftarrow (ذ \cup م) \leftarrow (ذ \cap م)$$

ففي هذا البرنامج السردى نجد الذات الفاعلة بكفاءتها و حسن أدائها قد حققت امتلاك الموضوع المرغوب فيه، من خلال تحقيق الموضوع و تعويض الافتقار أي الانتقال من حالة الافتقار إلى تعويضه عن طريق الاتصال بموضوع القيمة، وقد سخرت الذات الفاعلة كل ما تملكه من طاقات وكفاءات لإنجاز برنامجها السردى. هذا الأخير يقوم أساساً على رسم أو تمثيل سردي (schéma narratif) يسعى على تجسيده عبر المتن الحكائي يعمل على تتابع وتعاقب الملفوظات و تسلسلها في شكل أطوار أربعة ترتبط فيما بينها ارتباطاً منطقياً وثيقاً ، و تقوم داخلها علاقات بين الأدوار و بين العوامل المحققة للحالات والتحويلات ،وهي:

الإيعاز (Manipulation)، الكفاءة (Compétence)، الانجاز

(performance)، والتقويم (Sanction) و يكون ذلك الارتباط خاضعاً لمبدأ التدرج والافتراضات المنطقية .

1- الإيعاز (Manipulation):

أو كما يسمى بالتحفيز أو فعل الفعل، و التحريك ،و يتضح « بالفعل الذي يفعله المرسل في الفاعل ، و هو فعل إقناعي بالدرجة الأولى ، فيحمله على تبني مشروع معطى و تنفيذه

مشيرا في ذلك إلى المعوقات التي قد تعترض سبيله و حلولها المتوقعة ، و طبيعة الصراع الذي سيواجهه و المساعدات التي يلقاها («¹) إنّ الذات الفاعلة هنا والمتمثلة في البقرة الوحشية تسعى إلى الاتصال بموضوع القيمة وفق تحقيقها لبرنامجها السردى، بناءً على طلب من المرسل المتمثل في الإيعاز، حيث أنّه يعمل على بثّ رغبة القيام بالفعل في الذات، وبالتالي إنجاز فعل التحوّل.

2-الكفاءة(Compétence):

وتسمى أيضا القدرة أو كينونة الفعل، وهي تُعدّ عنصرا مهما لتحقيق الإنجاز، وشرطا ضروريا للفعل و : « تتشكل كفاءة الفاعل المنفّذ بامتلاكه لشروط بدونها يتجمّد النشاط المقيد في بداية التحريك و الفاعل المنفّذ يجد نفسه هنا في علاقة مع القدرة على الفعل ومعرفة الفعل ، يعني ممتلكا للوسائل التي تمكنه من القيام بالفعل («²) فالبقرة الوحشية قبل أن تنتقل إلى مرحلة الإنجاز المتمثلة في القيام بالفعل الذي يؤدي إلى اتصالها بموضوع القيمة، يجب أن تتحدد على مستوى الكفاءة، أي لابدّ أن تملك كفاءة ، وقد سبق وأن بينا الخصائص الجسدية المميزة للبقرة الوحشية، والتي مكنتها من الدفاع عن نفسها، وتحقيق وصلها بموضوع القيمة وهو الحرية والنجاة من الموت ، و التفوق على الأعداء .

أما العناصر التي تكوّن وتُشكل الكفاءة فإنها تتكون من:

¹ / رشيد بن مالك ، البنية السردية في النظرية السيميائية ، دار الحكمة الجزائر ، 2001 ، ص 27 ، 28 .
² / أن إينو ميشال أريفيه ، السيميائية ، الأصول ، القواعد ، و التاريخ ، ترجمة : رشيد بن مالك ، مراجعة و تقديم : عز الدين المناصرة ، ط01 ، دار مجد لاوي للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، 2008 ، ص 236 .

أ- معرفة الفعل **Savoir faire**

ب- واجب الفعل **Devoir faire**

ج- إرادة الفعل **Vouloir faire**

د- القدرة على الفعل **(pouvoir faire)¹**.

هذه الشروط، تمكنت الذات من تحقيقها، حيث حققت الانتصار على الكلاب والرّماة .

3- الانجاز: (performance):

أو فعل الكينونة والإنجاز و يسمى كذلك بالأداء :«هو كل عملية تُحقق تحوّلًا لحالة، وهذه

العملية تقتضي عاملاً (Agent) وهو الفاعل الإجرائي (Sujet opérateur)»⁽²⁾

وبالتالي فإنّ الذات تقوم عن طريق فعل تحوّل (ف ت) بالانتقال من حالة إلى أخرى .

والذات هنا -البقرة- قد انتقلت من حالة الانفصال عن موضوع القيمة إلى حالة اتّصال به

ويمكن أن نرمز لهذا الانتقال كما يلي:

ف ت (ذ) ← [(ذ U م) ← (ذ ∩ م)].

¹ / ينظر: عبد المجيد العابد، سيميائيات الخطاب الروائي، ص22.

² / ينظر: نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، ص67، 68.

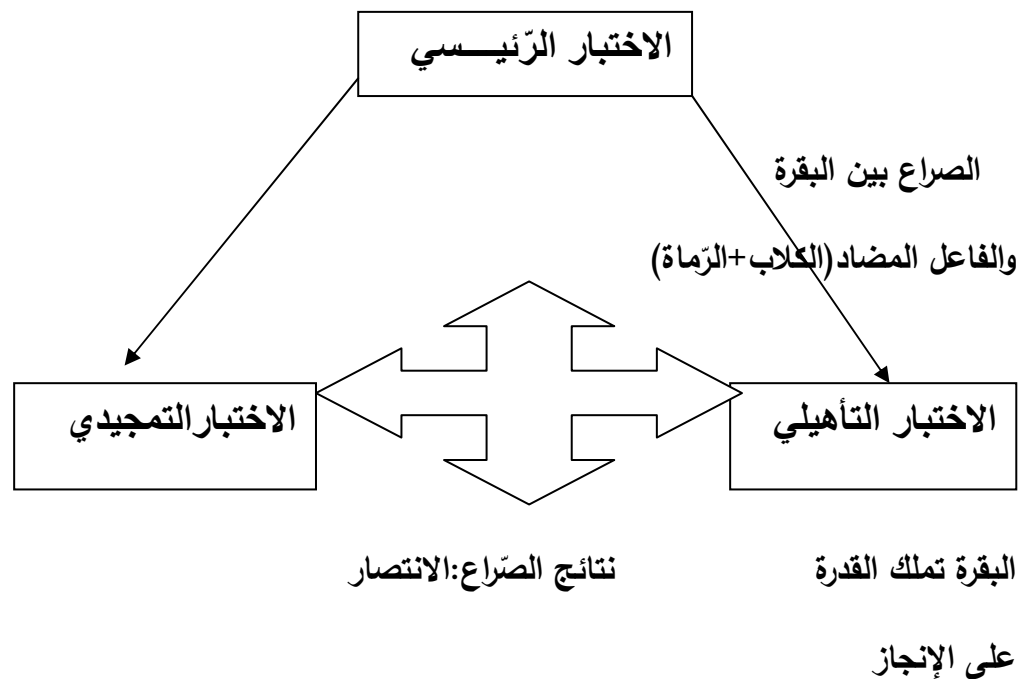
ولكي تُحقّق الذات رغبتها، تمرّ من خلال سعيها نحو الاتصال بالموضوع القيمي بثلاثة اختبارات وهي:

1-الاختبار الترشيحي (épreuve qualifiante)

2-الاختبار الحاسم أو الأساسي (épreuve décisive au principale)

3-الاختبار التمجيدي (épreuve glorifiant) ⁽¹⁾

وهذا ما نمثله في المخطط التالي:



4-التقويم (Sanction):

¹ المرجع نفسه ، ص22.

الجزء أو (كينونات الكينونة): ويُعرف التقويم: « بأنه صورة خطابية بالتحريك إذ فيها نُقِّمُ النتائج المُفضية إلى نهاية البرنامج السردى»⁽¹⁾. وقد يكون التقويم أو الجزء إيجابيا أم سلبيا تبعا للتقييم الإيجابي أو السلبي، و هو المرحلة النهائية التي يتوج بها الرسم السردى . وهنا في قصة البقرة المسبوعة، حققت نجاحا في فعلها، حيث ابتدأت منفصلة عن موضوع القيمة في البداية، لكن في النهاية حققت الوصل، ويُمكن أن نحكم على هذا التقويم أنه ايجابي . فالقصة تدور حول بنية دائرية تبدأ بالصراع (افتراس السباع المتوحشة الفيرير) وتنتهي بالصراع (صراع البقرة مع الكلاب) ، وتكون الترسيمية العاملية كالتالي:

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

- غريزة الأمومة - وليدها المفقود - انتصار النوع الحيواني

- غريزة الحياة - النجاة من الموت

المساعد ← الذات ← المعارض

- قوتها، صبرها، عزمها - البقرة الوحشية - المطر الغزير

على البحث عنه. - الظلمة الحالكه

- سلاحها الخاص - قرونها - غياب المخبأ الواقى

- الرضاعة - وعورة المسالك

- تسلط الرماة - مطاردة الكلاب

¹ / المرجع السابق، ص73.

4- البنية العاملة في قصة الظليم والنعام:

مضمون القصة :

تعد لوحات الظليم والنعام -مقارنة مع لوحات الحيوان الأخرى في الشعر الجاهلي- «قليلة، شاحبة، باهتة، فهي لا تُضارع اللوحات المرسومة في الحمار الوحشي أو الثور الوحشي من حيث الكم أو حيوية اللوحة أو نبض الأحداث أو التوتر وضيق المواقف أو كذلك عدد الشخصيات»⁽¹⁾، وقد تناولها القليل من الشعراء الذين استثمروا القصة بصورتها الكاملة أو بإغفال بعض عناصرها، كما روى القيس، وقيس بن الخطيم وبشر بن أبي خازم،

¹ / سعد العريفي، نسيج القصيدة الجاهلية، ص 172.

وعنتره وزهير وعلقة الفحل، «وإذا أخرجنا قصيدة علقة من معرض الشعر لم يبق من لوحات الظليم شيء ذوبال فكأن الشعراء قد حافوا بغنائهم عن هذا الضرب من الحيوان، أو أنّ هذا الحيوان لم يُتَح الفرصة لهم لتأمله ونحت صورته»⁽¹⁾، كما أن مشهد لوحة الظليم لا يُتيح للشعراء أفقاً ممتدة للتعبير عن الصراعات الإنسانية العنيفة، ضف إلى ذلك أنّ الظليم لا يبعث على التأمل والتفكير بقدر ما يخلق في النفس الهدوء والطمأنينة، وقد تكون فصيلة هذا الحيوان نادرة في أرض الجزيرة فلا ترى إلا قليلاً، فضلاً عن اختفاء عنصر الإثارة والمفاجأة والتشويق مقارنة بقصص الثور الوحشي أو البقرة المسبوعة أو الحمار الوحشي والتي تجيء في سياق الصراع الضاري الذي تسيل فيه الدماء، وتُتشب في المخالب وتُهشم فيه القرون وتُخطف فيه النفوس، إذ أنّ لوحة الظليم لا تظفر بلحظة فزع أو موقف يتهدد البقاء، إلا ما كان في لحظات العدو في الليل تخفياً من ظلمته فالقصة باختصار نهايتها دافئة سعيدة «تبعث في النفس حبّ الاقتراب منها، ولكنها ليست ثرية أو خصبة»⁽²⁾ يسلكها الشاعر عند حديثه عن الناقة وأوصافها، فيُشبهه سرعة الناقة بسرعة الظليم وأثناه .

أما عن مضمون القصة كما رسمها الشعراء الجاهليون، وأخصّ بالذكر "علقة" الذي كان ذا مذاق خاص ، فاق الشعراء جميعاً في اكتمال اللوحة فقد استطاع أن يتابع الظليم في حركاته و سكناته ، في نظراته و لفتاته ، في شكله و هيئته و يصوّر الظليم منذ بدء رحلته حتى

¹ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

² وهب رومية ، الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص154.

عودته إلى أسرته متغلغلا في نفسية هذا الظليم وفي غريزته -غريزة الأبوة- فهو مهما واجهته الطبيعة بقساوتها إلا أنه يعدو وأثناء عدوًا شديدًا من أجل إنقاذ بيضاته أو فراخه.

تبدأ القصة بظهور الظليم وأثناءه في المرعى، مشغولين بوجبة ربيعية دسمة ، وقد اتسع وطاب «فينفقان ما يحلو لهما، ويظلان كذلك حتى يتملآن، فتخضر أنوفهما، من كثرة الأكل، ناعمين في ذلك بطمأنينة، وسكون لا يتوجسان شرًا من قانص أو سبع، حتى إذا بدأ الليل ينسج شراعه في الأفق، بادر الزوجان العودة إلى عشهما، قبل أن تجلّلهما الظلمة، فيظلان الطريق، فينطلقان بعدو بالغ السرعة، وكأنهما يتنافسان في الجري، فطورًا تسبق النعامة الظليم، وطورًا يسبقها، حتى إذا وصلا إلى أدحيهما بادرت الأم أو بادر الأب إلى البيض بشوق ولهفة، فتتشر جناحيها أو ينشر جناحيه، عليه ليمدّانه بالدفع ويمنحان أنفسهما من ملامسة البيض أقساطًا من الراحة والطمأنينة»⁽¹⁾

إنّ هذا الظليم بعد أن هاجه المطر في يوم ملبد بالغيوم ، تذكر بيضه فانقبض قلبه خوفا عليه من رذاذ المطر، و ها هو يسرع دون أن يلوي على شيء ، لا يسأم دوام الزفيف و لا طول التزّيد ، بل يبقى مندفعًا في سرعة متناهية ، دون أن يسأم السير ، فعدوه أسرع من عدو الإبل ، إذ كان حريصا أشدّ الحرص في أن يبذل أقصى ما يملك من جهد ، إلى أن بلغ أدحيه هو و نعامته ، و لا يتسرّع بالدخول إلى أدحيه ، و إنما كان يطوف حوله مرتين تأكيدًا على حرصه الشديد ، و بعد الاطمئنان على بيضه و فراخه يعلن عن حبه بإيماء

¹ / محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ص345.

وإشارة و إنقاص و نقنقة و تراطن ، يتكلم لها بصوته الخاص ، و تفهم هي لغته و حديثه بصوتها الأنثوي ، فيه تنعيم و ترنيم ، حيث تبادله هي الأخرى الشعور و الود .

يقول علقمة الفحل في معرض حديثه عن الظليم وأنثاه :

كَأَنَّهَا خَاضِبٌ زُعَرَ قَوَائِمُهُ أَجْنَى لَهُ بِاللَّوَى شَرِيٌّ وَتَتُّومٌ

يَظَلُّ فِي الْحَنْظَلِ الْخُطْبَانِ يَنْقَفُهُ وَمَا اسْتَنْطَفَ مِنَ التُّومِ مَخْدُومٌ

فُوهُ كَشَقِّ الْعَصَا لَأَيًّا تَبَيَّنَهُ أَسْكُ مَا يَسْمَعُ الْأَصْوَاتَ مَصْلُومٌ

حَتَّى تَذَكَّرَ بِنِضَاتٍ وَهَيَّجَهُ يَوْمَ رَذَاذٍ عَلَيْهِ الرِّيحُ مَغْيُومٌ

فَلَا تَزِيدُهُ فِي مَشْيِهِ نَفَقٌ وَلَا الزَّفِيفُ دُوَيْنَ الشَّدَمَسِ نُوومٌ

يَكَادُ مَنْسِمُهُ يَخْتَلُ مُقَاتَتَهُ كَأَنَّهُ حَاذِرٌ لِلنَّخْسِ مَشْهُومٌ

يَأْوِي إِلَى خُرْقٍ زُعَرَ قَوَادِمُهَا كَأَنَّهُنَّ إِذَا بَرَكْتَ جُرْثُومٌ

وَضَاعَةُ كَعَصِيٍّ الشَّرْعِ جُوجُوهُ كَأَنَّهُ بِنَتَاهِي الرُّوضِ عُجُومٌ

حَتَّى تَلَاقَى وَقْرُنُ الشَّمْسِ مُرْتَفَعٌ أُدْحِي عَرَسَيْنِ فِيهِ الْبَيْضُ مَرْكُومٌ

يُوحِي إِلَيْهَا بِانْقَاصٍ وَنَقْتَقَةٍ كَمَا تَرَاطُنُ فِي أَفْدَانِهَا الرُّومُ

صَغْلٌ كَأَنَّ جَنَاحِيهِ وَجُوجُوهُ هُبَيْتٌ أَطَافَتْ بِهِ خَرْقَاءُ مَهْجُومٌ

تَحْفَهُ هِقْلَةُ سَطْعَاءٍ خَاضِعَةً تُجِيبُهُ بِزَمَارٍ فِيهِ تَرْيِيمٌ⁽¹⁾

يُعد النموذج العاملي «بنية قارة جامعة لحركة العلاقات بين العوامل باختلاف

أنواعها»⁽²⁾. حيث التحوّلات المتتالية والمتغيرات الملحقة بها على إثرها، يكون العامل هو

«ما يقوم بالفعل أو يخضع له، وقد يكون إنساناً أو حيواناً أو فكرة»⁽³⁾، وقد يكون مذكوراً أو

يستنتج من الحكي، ويعد الظليم وأنثاء عاملاً في هذه القصة إذ يتلقى التحفيز من طرف

المرسل (غريزة الحياة)، ويسعى لتحقيق الشيء المرغوب فيه وهو الموضوع (تحقيق الوصل مع

فراخه)، ونجد أنّ العلاقة التي تربط بين المرسل والمرسل إليه «تتأى إلى قيادة المرسل

للمرسل إليه وتبوءه سلطة الزعامة وتمثيله القدرة على إصدار الأوامر والأحكام»⁽⁴⁾

من خلال قدرة المرسل على توجيه المرسل إليه، ومن هنا جاءت فكرة ضبط مجموع العوامل

السردية في قصة الظليم والنعامة كالتالي :

أ- التحريك (La manipulation):

^{1/} علقمة الفحل، الديوان ، ص58، 63.

- الخاضب: الظليم الذي أكل الربيع واحمرت قوائمه وأطراف ريشه، - الزعر: القليلة الريش، - أجنى: أنبت له الثمر، - اللوى: ما التوى من الرمل وهو هنا موضع بعينه، - الشري: شجر الحنظل، - التئوم: نبت، - الخطبان: من الحنظل، - أسك: أراد أسك الشيء الذي يسمع الأصوات، - المصلوم: المقطوع الأذن، - التزيد: فوق المشي، - النفق: الذهاب المنقطع، - الزفيف: دون العدو، - الشد: العدو الشديد، - المسووم: المملول، - يأوي إلى خرَق: أي يأوي هذا الظليم إلى فراخ، - زعر قوادمها: أي ريش القوادم لم ينبت بعد لصغرها، - الجرثومة: أصل الشجرة، - وضاعة: ضرب من العدو، - الشرع: أوتاره واحده شرعة، - الجوجو: الصدر، - تناهي الروض: حيث ينتهي السيل ويستقر، - العلجوم: الليل وقيل جبل الليل، شبه الظليم به لسواده، - حتتلافي: أي تدارك، - العرسين: الظليم والنعامة، - المركوم: الذي ركب بعضه بعضاً لكثرتة، - الاتقاص والنقطة: صوته، - تراطن الروم: لا يفهم من كلامهم وإنما أراد أن الظليم يكلم النعامة بما لا يفهم غيرهما، - الأفدان: ج فدن وهو القصر، - الصعل: الرقيق العنق الصغير الرأس، - الخرقاء: المرأة التي لا تحسن العمل وهي ضد الصنّاع، - المهجوم: التساقط المهذوم، - تحفه هقلة: وهي النعامة، - السطعاء: الطويلة العنق، - الزمار: صوت النعامة، - العرار: صوت الظليم.

^{2/} نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية ، ص49.

^{3/} محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ط03، المركز الدار البيضاء المغرب، 2006، ص169.

^{4/} نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية ، ص51.

هو برنامج سردي» لا يتم بمحض إرادة الفاعل، إنما يتدخل المرسل المحرك (Manipulateur) في علاقة بالفاعل و الذي يمثل و الحالة هذه دور المرسل إليه المحرك (Le manipulé) و السبيل إلى تلك العلاقة وجود فعل إقناعي (faire persuasif) ، والذي يأخذ أحد أشكال الفعل المعرفي ، بمعنى الفعل الذي يأتي نقيضا للفعل العملي الذي يحرك موضوعات القيمة ⁽¹⁾ .

و هنا تبدو علاقة الانفصال بين الذات (الظلم) والموضوع (بيضاته،أو فراخه) عند خروج الظلم وأنثاه إلى المرعى،وقد طاب واتسع كل شيء لهما،فالأرض معشوشبة يزدهم فيها الشرب والنثوم والحنظل، وهو مقيم فيها إقامة لا يُعَصُّها كدر أو توجس،واستمر الظلم كذلك(حتى تذكر بيضات)، وكأن طيب الخصب، قد أذهله عن أهم شيء لديه وهو النتاج، بالإضافة إلى المؤشر الآخر الدال على تذكر الظلم لبيضه و قد حدده الشاعر ب : " يوم رذاذ " أي أن سقوط المطر سوف يقضي على البيض ،يُحاول الظلم تحقيق وصله بالبيض، ليدخل في دوامة الصراع مع الطبيعة برياحها وأمطارها وغيومها،والتي تقف حائلاً بينه وبين فراخه (هيجه يوم رذاذ عليه الريح مغيوم) فبواذر الرذاذ أخذت تشير إلى قرب المطر ، و بالتالي يمكن عدّها عاملاً مضاداً . وحتى تتمكن الذات من تحقيق رغبتها والوصول إلى موضوع القيمة لا بُدّ لها أن تكون مؤهلة.

ب-الأهلية (La compétence) :

¹ المرجع نفسه ، ص:71

و هي الكفاءة التي يمتلكها الفاعلون "المحققون لجملة من التصرفات المبرمجة ، هم في حاجة إلى امتلاك أو اكتساب كفاءة ضرورية لتحركاتهم" ⁽¹⁾

تتمتع الذات (الظليم) بقدرات وتطمح إلى تحقيق غايتها ، تتمثل هذه الكفاءة في سرعة العدو، فالظليم حيوان مشهود له سرعته و خفة حركته ، و قدرته إلى الوصول على المبتغى بسرعة قصوى ، و انقياد قويّ ، حيث يصف الشاعر «عدوه السريع وصفًا يوحي ببذله أقصى جهد في العدو، حيث إنّ ظُفره يكاد يُصيبُ عينه لشدة جريه» ⁽²⁾، و قد وصف الشاعر عدو الظليم بأنه يتفنن في الجري "فلا تزيّده في مشيه نفق" ، " دوين الشّد " يكاد منسمه يختل مقلته " إلى جانب امتلاكه لكفاءة أخرى وهي شجاعته القوية التي واجه بها يوم الرذاذ و خبرته الطويلة بأحوال الصحراء «فلم يُضيع وقتًا بل أسلم للريح ساقيه وانطلق في عدو شديد متلاحق لا يُبالي بتعبه، موسّعًا من خطاه، وقاذفًا برجليه إلى الأمام مُحاولًا أن يدرك بيته قبل حلول الظلام» ⁽³⁾ و قد وظّف الشاعر أفعالاً تجسّد عملية تنامي الصراع، وهي : (تذكر ، هيجّه ، يأوي ، تَلأفى ...) لتدلّ على التهيؤ و الاستعداد ، كما تقابلها أفعال نفسية ، تصف حالة الظليم : (يوحى ، تحفّه ، تجيبه) ، و هي أفعال تحمل دلالات متنوّعة : القوة ، الشجاعة ، الأمومة ، حالة الصراع و هو جزء من الوجود .

ج- الإنجاز (La performance) :

¹ / المرجع السابق ، ص 60،59

² / سعد العريفي، نسيج القصيدة الجاهلية، ص187.

³ / محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، ص346.

أو كما يسمى بالأداء و هو يشكل « الوجه الآخر المرتبط بالكفاءة و يقصد به : فعل إنساني ، نؤوله كفعل الكينونة ، حيث نعطيه العبارة التقنية للبنية الموجهة ، المؤلفة من ملفوظ الفعل المسير لملفوظ الحالة » ⁽¹⁾. و قد حققت الذات وصلها بموضوع القيمة، حيث وصل الظليم إلى أدحيه الذي خشي على ما فيه من البيض أن يفسد من المطر، لم يأمن الظليم غيلة الأيام حتى بعد رؤيته عرسه وبيضه، حيث باشر التطواف حول الأدحي، خشية أن يكون قد تعرّض ساعة غيابه لسوء:

يَأْوِي إِلَى خُرْقٍ زُعِرٍ قَوَادِمُهَا كَأَنَّهُنَّ إِذَا بَرَكْنَ جُرْثُومُ

وَضَاعَةُ كَعَصِيٍّ الشَّرْعِ جُوجُوهُكَأَنَّهُ بَتْنَاهِي الرُّوضِ عُلْجُومُ

حَتَّى تَلَاقَى وَقْرُنُ الشَّمْسِ مُرْتَفَعٌ أَدْحِيَّ عَرَسَيْنِ فِيهِ الْبَيْضُ مَرْكُومُ

ثم يصور الشاعر السعادة المتحققة من التئام الشمل بعد اطمئنانه على سلامة صغاره، في هذا الحوار بين الظليم وزوجه، والذي ينطوي على لون من السعادة، حيث أخذ يناجي زوجته المحبة السعيدة بعودته وأخذت تُجاوبه مناجاته في انفعال شديد:

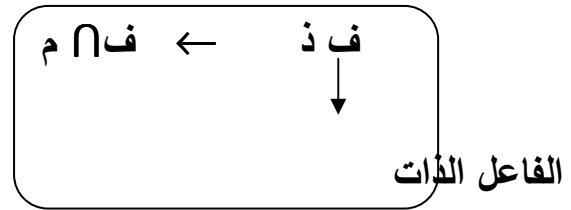
يُوحِي إِلَيْهَا بِإِنْقَاصٍ وَنَقْصَةٍ كَمَا تَرَاظُنْ فِي أَفْدَانِهَا الرُّومُ

تَحْفُهُهَقْلَةً سَطْعَاءَ خَاضِعَةٍ تُجِيبُهُ بِزَمَارٍ فِيهِ تَرْنِيمُ

د-الجزاء:(La sanction):

¹ /نادية بوشفرة ، مباحث في السيمائية السردية ، ص: 66

يرتبط الجزء بنهاية البرنامج السردى، وبعملية التأويل، فالظلم قد حقق وصله، ونجح في الوصول إلى أدحيه، قبل تمام غروب الشمس (حتى تلافى وقرن الشمس مرتفع)، وهو يطوف بالأدحي لا مرة واحدة بل مرتين علّه يجد وحشاً مفترساً قد دخله، وهو بعيد عنه، فيؤكد قبل أن يدخل الأدحي، حتى إذا دخل أقبل على فراخه الصغيرة العاجزة، ونشر عليها جناحيه وضمّها إلى صدره، ويؤكد أن نشير إلى هذا النجاح في البرنامج السردى وفق الصياغة الآتية :



الأدوار:

هي الأدوار العاملة و الوظائف التي تؤديها الذات ضمن المسار السردى .و ضبط تجليات البنية العاملة في قصة الظلم، سيكون وفق تحديد الذات والموضوعات المرغوب فيها، ناهيك عن بقية العوامل المشاركة في تبلور وحدات المعنى، ممّا يستدعي ذلك الوقوف على أهم العلاقات التي تنتظم بين هذه العوامل، وإبرازها ، ولكي نتمكن من ذلك وجب علينا تعيين موضع الافتقار وحالة النقص التي تطمح الذات الفاعلة القضاء عليها وتعويض ذلك النقص الحاصل لديها عن طريق امتلاكها ما كانت تفتقده.

يشير البيت الشعري :

حَتَّى تَذَكَّرَ بِنِضَاتٍ وَهِيَجَهُ يَوْمَ رَذَاذٍ عَلَيْهِ الرِّيحُ مَغْيُومٌ

إلى افتقار الذات (الظلم) لموضوعها (الفراخ)، والظلم ليس «من أنواع الحيوان التي يقتصر اهتمام الذكر فيها بالأنثى على ساعة الاتصال الجنسي ثم يتركها وحدها تعنى بالبيض والأفراخ، فالظلم وأنثاه يتناوبان حضن البيض»⁽¹⁾

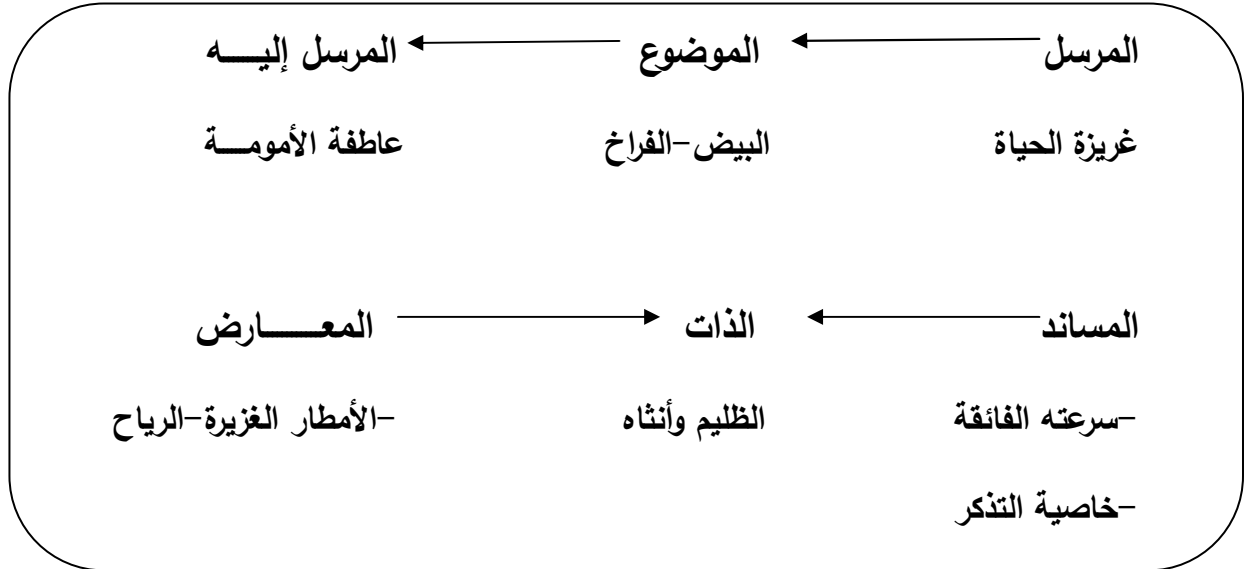
وهنا نحس بهذا الافتقار، وهذا الدَّعر الذي أصاب الظلم عند هبوب العاصفة، وسبب إسرعه المرعوب إلى أذنيه، فهو إلى جانب خوفه من أجل أسرته، يشعر بالخزي، وتأنيب الضمير لإهماله هذا، ممّا يدفعه إلى الرغبة الجامحة في الاتصال بالموضوع القيمي، وبالتالي فإنّ الظلم في البداية كانت تجمعه علاقة فصله مع الموضوع القيمي، ولكي يُحقق علاقة وصل به لا بد أن يتمكن من القضاء على الوضع المضطرب الذي يُعانيه ويبحث عن حل لتعويض النقص الحاصل لديه .

إنّ الذات لا تتوانى برهةً عن بلوغ هدفها نحو البحث عن سبيل للاتصال بموضوع رغبتها، وهذا سبب إسرار الظلم محاولاً بلوغ الأذني قبل تمام غيوب الشمس، وفعلاً تنجح الذات في الأخير عن طريق كفاءتها التي أهلتها لتحقيق الوصل بالموضوع القيمي، ويتمظهر ذلك من خلال وصول الظلم إلى صغاره، إذ أوى إليها يحتضنها ويبسط عليها كتفه وحمايته .

¹ محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ص 381.

وهكذا تنتهي الذات من تحقيق رغبتها و إنجاز برنامجها السّردي وفق معرفتها الطبيعية وكفاءتها التي أهلتها للتحدي و بالتالي تنفيذ مشروعها وتعويض عنصر الافتقار وتحقيق التوازن .

ولتوضيح العوامل المكونة لهذه البنية العاملة، نعتمد على هذه الترسيمية العاملة التالية :



تبرز هذه الترسيمية العاملة وجود عوامل وأدوار حاملة لرموز معنوية لا تقبل التشخيص كغريزة الحياة، عاطفة الأمومة... وعليه يكون توزيعها كآلاتي :

أ-العامل المرسل/المرسل إليه :

تُعدّ غريزة الحياة وعاطفة الأمومة والأبوة حافزين دفعا الذات (الظلم) وأقنعاها بوجوب الحصول على الموضوع القيمي، حيث أوعزا إليها أداء واجب حماية نسلها، وبثّا فيها الرغبة

في إنجاز هذا الفعل، فاعمل المرسل يتمظهر كعامل غير مشخص، أما المرسل إليه، فيتمثل في كونه المستفيد الأكبر من الموضوع القيمي الذي ترغب الذات الاتصال به وهو في هذا الموضوع ممثلاً بـ «غريزة الأمومة والأبوة» .

ب- الذات / الموضوع :

يحدد العامل الذات في النموذج العاملي بأنه ذات ترغب في موضوع أو ترغب عنه، وتجتمع هذه الذات (الراغب) والموضوع (المرغوب)، في علاقة الرغبة، هذه الذات «إمّا أن تكون في حالة اتصال أو في حالة انفصال عن الموضوع»⁽¹⁾، بمعنى أن هناك توقاً و نزوعاً من الذات نحو الحصول على موضوع ذي قيمة ، و هي لا تحصل على هذا الموضوع إلا إذا أدّت فعلاً قد يكون عسير التحقيق أو يسيراً ، و عادة تكون مدفوعة بحوافز تدفعها للقيام بالفعل .

والذات في هذه الترسّمة تتمثل في الظليم والذي يسعى إلى تحقيق رغبته الموجهة نحو الاتصال بالموضوع المرغوب فيه (الوصل مع فراخه) .

¹ / دقياني عبد المجيد، " دلالات السيميائية السردية في القصيدة الشعبية "حيزية لابن قيطون نموذجاً"، محاضرات الملتقى الدولي الخامس السّيميائية والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، دار الهدى للطباعة، عين مليلة، ص187.

ج-المساند /المعارض:

وجود العامل المساعد، يعني بالضرورة أن الذات ستحصل على موضوعها المرغوب فيه ، وفي هذه الترسيمية يتضح العامل المساند غير مشخص ، حيث يتمثل العامل الأساسي المساند للذات في تحقيق هدفها وهو الخاصية المميزة للظلم، وهي القدرة على العدو السريع مما مكنه من الوصول إلى الأذحي قبل تمام غروب الشمس أمّا العامل المعارض، فيتمثل في السحب والبرق والمطر والريح وغيرهما من عوامل الطبيعة التي تقف عارضاً في طريقه، لكن رغم ذلك يُصرّ الظلم وأنثاه جاهدين على مواصلة السير في رحلتها نحو الحياة، فهما، يتابعان السير دون ملل أو تعب لإنقاذ الفراخ والفوز بحياة منتظرة جديدة وتحقيق الاتصال بالموضوع القيمي، وبالتالي تحقيق البرنامج السردى بنجاح .

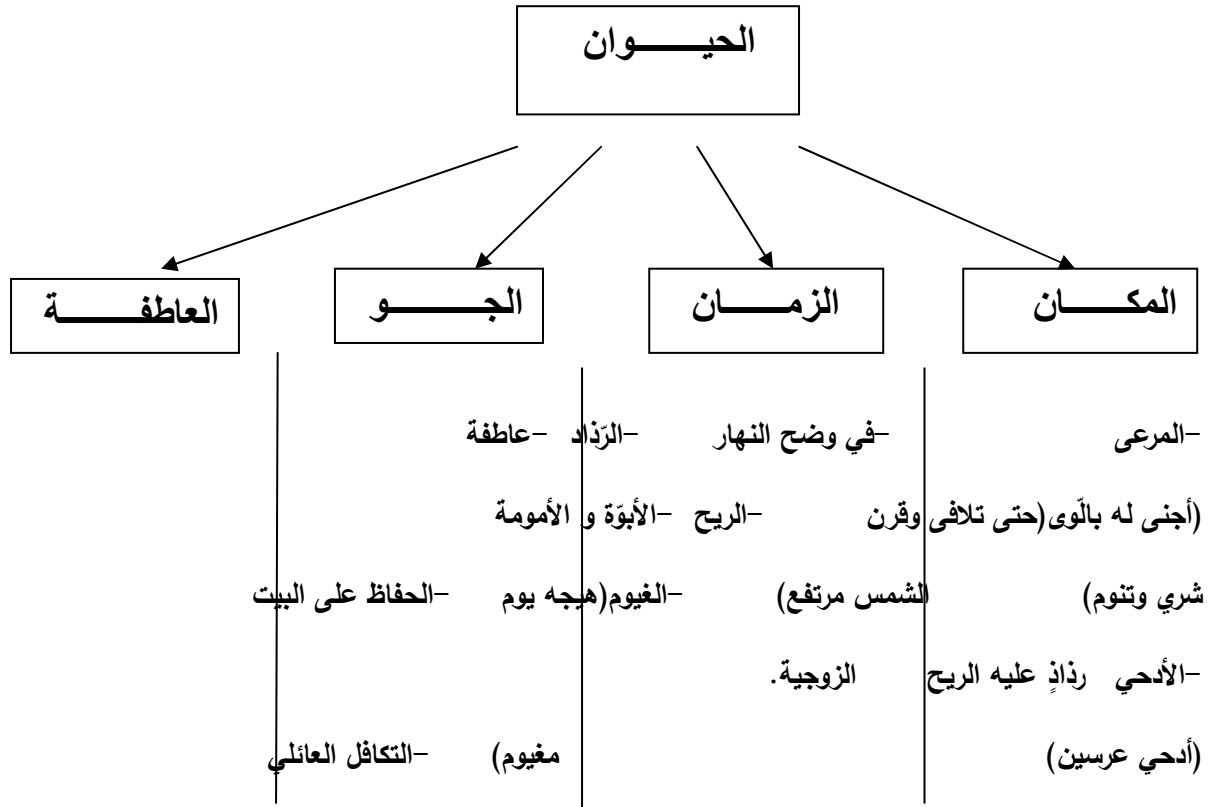
المكوّن - المفهوم - التصويري :

المفهوم التصويري هو «مكون تشمله الدلالة الخطابية و هو المكون التصويري ، و يرتبط هذا المكوّن بأول عنصر و هو الصورة («¹) ، هذه الصور تتخذ موقعا خاصا داخل المسار التصويري مترابطة فيما بينها وفق تسلسل نوعي يستند إليها السارد في تصوير خطابه القصصي .

-الصور والوحدات المعجمية في النص :

¹ / عبد المجيد نوسي ، التحليل السيميائي للخطاب الروائي - البنيات الخطابية ، التركيب الدلالة - ، ط01 ، شركة النشر و التوزيع ، المدارس ، الدار البيضاء ، 2002 ، ص 171.

الوحدات المعجمية هي المفردات التي تحكم نمو النص و تنتظم بولوجها داخل المسارات التصويرية الخطابية ،وهي من الممكن أن تعيننا على توضيح وإبراز دلالة النص القصصي،وسنقوم برصدها وتصنيفها وفق مجموعة من المقولات الدلالية التي تستند إلى تعيين معنى أو دلالة كل مفردة يتم استخراجها انطلاقاً من معناها السياقي والمبينة في الترسمة التالية :



تحيل هذه المفردات المعجمية المصنّفة في المخطط إلى المقولات الدلالية ، المتمثلة في وحدات ،والتي إذا انتظمت و استثمرت وتضافرت مع بعضها البعض شكّلت الإطار الجمالي المتحقق لمضمون القصة، و أعطته بعدا دلاليا ، ضمن مساراتها التصويرية فمثلا المفردات

الآتية (الحيوان - المكان - الزمان) تمثل الإطار الأساسي لقصة الظليم والنعامة فخانة الحيوان تشير إلى الشخصيات الحيوانية التي حرّكت أحداث القصة ممثلة في الظليم وأنثاء النعامة، أمّا خانة المكان فتبرز الإطار المكاني الذي تجري فيه الأحداث (المرعى الأدحي)، وخانة الزمان توحى بزمن وقوع الأحداث والتي تتحدد بالنهار، والشخصيات في إطار قيامها بتحريك الأحداث تُعاني من قسوة الطبيعة ومن تذبذب الجو (الأمطار الغزيرة - الرياح - الغيوم) وهذا ما تبرزه الوحدات المعجمية المتضمنة في خانة الجو .

وقد جاءت القصة حاملة لمشاعر الحب و دفق الحنان و عامرة بمشاهد التّضحية إنها أسرة وادعة تظللها سعادة وارفة ، سياجها الأب ، و روحها الأم ، توقظ فينا شعور الإنسان ، وهذا ما كان مُمثلاً في خانة العاطفة .

و في نهاية هذا الفصل يمكن القول ، إنّ الشعراء أقاموا معارض جماليّة في وصفهم لنياقهم، حيث صوّرها في مشاهد مختلفة وفي حالات مطردة من التقصّي والتفصيل والتماثل، فافتخروا بها وصوّرها أحسن تصوير وشبهوها بسائر الحيوانات الوحشية التي تقوم حياتها على الصّراع من أجل البقاء في تلك البيئة الصحراوية .

ويُعد السرد الأداة التي يُسير بها الشاعر خطابه الشعري، فهو مكّون رئيس في قصص الحيوان الوحشي، حيث يؤدي الشّاعر مهمة السرد فهو الرّاي الذي يقص أحداث القصة، ويكون معه من يؤدي هذا الدور من الشخصيات التي تحوي الأحداث القصصية .

بالإضافة إلى الأحداث التي هي أساس الفعل السردي، وهكذا يتكامل البناء الفني القصصي داخل النص الشعري مشكلاً بنية .

ونستنتج من تحليلنا لنصوص قصص الحيوان الوحشي ما يلي :

-حضور كل تقنيات السرد(المكان والزمان والحدث والصراع)مع غياب الشخصيات البشرية في قصص الحيوان الوحشي، عدا شخصية الصياد ،فالشاعر الجاهلي ينطلق من الإنسان، و هذه الحيوانات هي رمزٌ للإنسان في الحياة التي يواجه صعابها فإذا انهزم الثور مثلاً أو مات،فهو انهزمٌ لصراع الإنسان في دراما هذه الحياة،ثم يسبغ الشاعر على أفعال الحيوانات سلوكاتها من القيم والأخلاق ما يجعلها تمثيلاً لصورة أكبر من الحيوان نفسه لا يتوقف مداها إلا مع الإنسان .

-يبدو أن السارد -الشاعر-يعرف كل شيء ويحكي الحوادث بكثير من الثقة والترتيب المنطقي،خبير بأحوال الصحراء،فهو يعرف طبائع كل الحيوانات،وكل ظروف البيئة الصحراوية.

-نؤكد على وجود المعادل الموضوعي في الشعر الجاهلي الذي يعكس انفعالات الإنسان من خلال تصرفات الحيوانات .

-وأخيراً كلّ النصوص المدروسة لقصص الحيوان الوحشي تستجيب لقراءات المنهج السيميائي، لاتساع المادة السردية فيها ،فالشعر بنية سردية فيها حكي وتقنيات سردية،

وبالتالي فإن المنهج "الغريماسي" مناسب في قراءة هذه النصوص .إضافة إلى أنّ النموذج
العاملي قد أثبت جدارته في إطار الخطاب السّردى ، إذ شكّل مجموعة من المفاهيم التي
يمكن بواسطتها الكشف عن تحقق المعنى و عن مساراته.

الخاتمة

كانت صُحْبتي مع الشعر الجاهلي ممتعة شيقّة على الرّغم ممّا اكتتفها من جهد عظيم وقلق كبير سبّبها الصعوبة التي تكتنف الشعر الجاهلي من جهة، والمنهج المعتمد في الدّراسة من جهة أخرى، وهي نتيجة طبيعية وحتمية لمن يتجشّم عناء التعامل مع النّص الشعري القديم ،ولا سيّما إذا تمثّل ذلك التّعامل في متابعة جزء مهم في القصيدة وهو «مقطع الرحلة»، الرحلة بنوعها رحلة الشاعر الفردية على ناقته و ضربه في الأرض المجهولة بحثًا عن حبيبته ، أو تسلية هم أو غيره ،ورحلة الطعائن و القوم المتحمّلين معها .

ولأنّ الدّراسة تتأسس على مقارنة النص وفق المنهج السيميائي فلا بد من الإشارة إلى أنّ علم السيميائ نظرية متشعبة الجوانب ، و المفاهيم ، مختلفة التطبيقات ،و واسعة المجالات ، شاملة في مفاهيمها و أدوات التحليل فيها ، لذلك استثمرتُ السيميائية السردية "لغريماس" باعتبار أنّ مشهد الرّحلة هو نص قصصي مكتفي بذاته و منتظم وفق نسق خاص،يقوم على مجموعة من الأفعال من خلال عملية السرد،تتعدّد فيها البرامج السردية،وتتشعب فيها العناصر السردية المتمثلة في الزمان والمكان والأحداث ، و في هذه الحالة أبدت السيميائية السردية مرونة كبيرة في قدرتها على مساءلة هذا النص الشعري القديم .

و لابد من الاعتراف بأنّ النصوص الشعرية القديمة هيّ نصوص ذات بُنى مراوغة ثائرة على سلطة المنهج ، فهي لا تكشف عن نفسها بسهولة فقد تحجب ما تريد و تظهر متى

تريد، و هنا تظهر مهمة المنهج السيميائي في كشف خبايا هذه النصوص و تأويل دلالاتها و استنتاج معانيها العميقة .

و قد تمخّضت الدراسة على مجموعة من النتائج ، هي :

- تبدو علاقة السيميائي كمنهج نقدي بالمناهج الأخرى واضحة ، دون المساس بخصوصيتها فهى تختلف في كثير من منطلقاتها عن البنيوية وطروحاتها، إذ تشترك معها و تكملها ، إذ لا يوجد منهج مكثف بذاتها خاصة و أنّها تبلورت على أيدي البنيويين أنفسهم كسويسر و رولان بارت ، و الفرق فقط بين المنهجين هو انفتاح المنهج السيميائي في تحليلاته على مستويات الخطاب كافة بكل تصوّراته التطبيقية ، أما المنهج البنيوي فهو منغلق على نفسه حيث يقف في حدود النص ولا يتعدّاها إلى خارجه .

- يتفق كل من العرب والغرب في المفهوم اللغوي والاصطلاحي للسيميائي، إذ تحتل العلامة الغربية موقعاً متشابهاً للعلامة العربية، فالسيميائي هي العلامة وعلم العلامات هي السيميولوجيا أو السيميوطيقا .

- السيميائية هي العلم الذي يدرس الدلائل، وكانت نشأة هذا العلم في أحضان اللسانيات ونظرية المعرفة ، لكن بالرغم من ذلك لا يزال مشروعها بحاجة إلى جهد حثيث و بحث عميق و رؤية فكرية جديدة .

- هنا خلاف قائم بين الفيلسوف الأمريكي "تشارلز ساندرز بيرس"، الذي أطلق على تسمية هذا العلم: بالسيميوطيقا "**Semiotics**" واللساني السويسري "فرينانديسويسر" والذي أطلق على تسمية هذا العلم بالسيمولوجيا "**Sémiology**" وهذا الخلاف يُعتبر مركزياً انعكس على أتباعهما، هذا الصراع الذي حدّده "غريماس" فيما بعد فطور مقولات "بيرس" و"سوسير" و كذلك "جورج مونان" كمواجهة بين أنصار سيميائ التواصل وسيميائيات المعنى.

- اتّسع فضاء السيميائية المعرفي، لتتقاطع مع علوم أخرى و تعقد بذلك صلة جوهرية بينها وبين مختلف هذه العلوم وقد تجلّى ذلك في علاقتها وتواشجها مع الحقول اللسانية والأسلوبية والشعريات والبنوية، وعلم النفس و الفلسفة و الرياضيات إلى جانب تركيزها في استخدام أدوات هذه العلوم ومفاهيمها الإجرائية

-تسير السيميائ في اتجاهين اثنين هما: الإبلاغ والدلالة أو كما تسمى بسيميائ التّواصل وسيميائ الدلالة، دون أن ننسى اتجاه سيميائ الثقافة الذي أضحى هو الآخر يضع العلامة في إطارها الثقافي .

- تتميز نظرية "غريماس" بأنها مرحلة مغايرة لتلك التي عاصرها كل من " بيرس" و"سوسير" في كونها إجراء لدراسة النص السردى عبر مستويين (سطحي و عميق)، إذ تنتم بشموليتها، كما تتميز بقدرتها على معانقة خطابات أخرى غير الحكايات الشعبية أو النصّ السردى بصفة عامة، والدليل على ذلك استثمارها بشكل جلي في هذه الدّراسة .

- يصلح تطبيق المنهج السيميائي على دراسة النصوص السردية أفضل من غيره من المناهج الأخرى ، لأنه المنهج الوحيد الذي استمدّ إجراءاته الأولى من دراسة السرد و الأَقدَر على معالجة السرد ، و لاسيما في نظرية العامل .

-تعدّ الرّحلة عنصرا من عناصر بنية القصيدة العربية الجاهلية و هي محطة مهمة لا يتجاوزها الشاعر بل و يصفها في قصيدته و يتفنّن في وصفها ، وهي لم تقتصر على رحلة الشّاعر الفردية فحسب، بل تعدّتها إلى رحلة الطّعائن كذلك .

-خرجت الرّحلة عن كونها مجرد تقليد شعري ساقه الشّاعر إلى بنية قصيدته، فأصبحت تلبي حاجة نفسية كأنّ تُعبّر عن هموم الشّاعر الجاهلي الذي كان يُعاني من مشكلة المصير، ويُعبّر عن هذه المعاناة من خلال لوحة الرّحلة، إذ ترمز هذه الأخيرة إلى رحلة الحياة بما تمثّله من صراع وجودي ، تتماهى فيها صورة الإنسان بالحيوان - الناقة " رمز القوة و التحدي " و الحيوانات الوحشية - إلى مستوى يصعب فيه إقامة حدود فاصلة بين الوجهين .

-رحلة الطّعائن ورحلة الشّاعر الفردية هي الجزء الهام الذي يلي المقدمة الطللية في معظم الأحيان، وبهذا يكون مشهد الرّحلة في موقع القصيدة بعد المقدمة الغزلية والطللية، وهو موقع متميّز .

-ملح السرد أو القص واضح في مشاهد الرحلة وهو أمر تفرضه طبيعة الرحلة، وما يتخللها من حوادث ومواقف تستحث الشاعر المبدع على تسجيلها، وصياغتها في أسلوب قصصي، يعتمد على الإثارة والتشويق .

-هيمنة الوصف على السرد في مشهد الناقة، إذ يصبح الوصف خلّاقاً حينما يتجاوز الشاعر الطابع الحسي، ليرقى إلى مستوى التخييل التمثيلي الملحمي أو الأسطوري، خاصة إذا تحدّث الشاعر عن تحوّل الناقة إلى بقرة وحشية أو ثورٍ وحشي أو أتان، أو ظليم...

-اعتماد الدلالة في قصص الطعّان تُقام على صراع القيم من خلال الثنائيات التقابلية التي تحدّد البنية العميقة (La structure profonde).

-يُعد "مربع غريماس" (Le carré sémiotique) النموذج الأمثل في دراسة نصّ الطعّان لقيامه على ثنائية التضاد (contrariété)، والتي تعتبر إحدى الاستراتيجيات المحورية للقراءة والتفسير .

-نستنتج أنّ المربع السيميائي يُجسد ذلك الجانب الشكلي للمعنى، وهو مؤسّس على علاقات منطقية استدلالية بها "غريماس" قصد التنظير لاستقراء عقلائي للدلالة، وفاعليته تكمن في عمق النصّ السردية .

-استجاب النصّ الشعري القديم لإجراءات المربع السيميائي إلى حدّ ما ، حيث أمكننا إيجاد علاقات التناقض والتضاد والاستتباع على الصعيد التّحتي العميق ممثلة على الصعيد

الفوقي -البنية السطحية- و هذا دليل على أنّ النصّ الشعري القديم مشبّع بالدلالات والرموز، ومكتنز بالطاقات الإبداعية. و عليه يمكننا القول إنّ المربّع السيميائي نموذج فعّال في ضبط العلاقات القائمة في نصّ الطعائن ، باعتباره بنية سرديّة تتأسّس من خلاله الدلالة من خلال مبدأ الاختلاف، و بحسب التشاكل و التباين و علاقات الوصل والفصل.

-يُعدّ الوصف عمود الشعر وعماده، وهو أوّل ما نطق به الشعراء، واصفين -لا مفتخرين ولا راثين- وهو واضح جلي في رحلة النّاقة حيث ينتقل الشّاعر من وصف إلى وصف مستطرداً متتابعاً، وقد بلغ الوصف في معلقة طرفة بن العبد عند وصف النّاقة ثمانية وعشرين بيتاً، وهو قدر لم يبلغه شاعرٌ سواه . و يصف الشاعر الجاهلي النّاقة قوية صلبة قادرة على اقتحام الصحراء ، كما يصفها هزيلة متعبة نال الاجهاد منها كل منال .

- صفات عامة ، أجمع عليها الشعراء في رحة النّاقة تكاد لا تختلف إلا في صيغ العبارات و الجزئيات ، وتبدو علاقة الوصف بالسرد جلية في مشهد النّاقة، إذ ينصرف الوصف إلى تصوير المشاهد الحسية و الخارجية ، منتقلا من حواسه إلى نفسه ، دون تدخّل في سياقها القصصي، أمّا السرد فيكتفي بذاته و مكانته في الميدان، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بصياغة المشروع القصصي وتتابع الأحداث و أسلحته في ذلك هي الأفعال . و الصفات و النعوت بالنسبة للوصف .

-لوصف امتيازاه الخاص في قصّة النّاقة كعنصر تشبيدي،محافظا على استقلاله و تفاعله المستمر إذ كان الشّاعر الجاهلي لا يتجشّم عناء الوصف بقدر ما يؤديه أداءً مرتجلا عن

طريق تأدية وظيفته التصويرية التي تعدّ العنصر الحاسم في عملية الوصف ، إذ تتاح إمكانية التعرف عليه و تمييزه عن المقاطع السردية.

- كل أنماط الوصف تخلّلت نسيج الموضوعات المتعدّدة، وتسرّبت في تضاعيفها واخترقت كل مستويات الخطاب الشعري مختلفة قِصرًا وطولاً، فنجد الوصف المادي و الحسي ، الوصف المعنوي(النّفسي) .

- أثبت النموذج العاملي مدى فاعليّته في محاورة نصوص " قصص الحيوان الوحشي"، وفهمها من منظور تحليل موضوع الرّغبة، الذي يسعى الفاعل لأجله والذي يتحدد في موقع للتواصل بين المُرسِل والمُرسل إليه، وفق إسقاطات المساعد والمعارض ، و قد يكون العامل في النموذج العاملي فكرة أو حدثاً أو جماداً ، و ليس فقط شخصية انسانية .

- تضمّنت قصص الحيوان الوحشي صراعاً بين الحيوانات، وهو الصراع الذي يعيشه الإنسان الجاهلي عموماً، ويعيشه الشاعر بوجه خاص - الصراع بين الحياة و الموت -وعليه أن يُحطّم الشعور بالخوف والفرع من أجل تحقيق الانتصار. وعلى الصعيد السيميائي حرص الشاعر على تجسيد علاقات الصراع و الرغبة من خلال هذه النصوص التي اتخذت طابعا شعرياً قصصياً يجسّد حالات الهزيمة و الانتصار و الحرمان و الفقد بين هذه الحيوانات الوحشية .

-تكون النهاية في الغالب هي انتصار النّاقة بعد كل ما تلاقيه من هُول الرّحلة والصحراء،وتوصل الشّاعر سالمة إلى غايته،كذلك الأمر بالنسبة إلى كل الحيوانات الوحشية إذُ تنتصر هي الأخرى على أعدائها،بعدما تتخطّى كل الاختبارات الصعبة.فكلاهما يصل إلى غاية مرجوة ، وهي كلها إسقاطات نفسية لذات الشاعر و تجربته الانسانية ، فالانتصار هو انتصار الذات على قوى الموت ، لتستمرّ في حضورها و قوّتها و سبقها .

- تتجلّى قضية الصراع بين قوى الموت ، و مقوّمات الحياة في القصيدة الجاهلية ، و هو تصوّر متميّز ، يشير إلى وعي يطرح القضايا الكبرى عند هؤلاء الشعراء (الوجود ، الحياة، الموت ، الإنسان) ، كما يعكس تجاربهم في الحياة ، و ما تطرحه هذه التجارب من صراع لقوى الفناء المتمكنة في رؤيتهم المأساوية للوجود و الإنسان معاً. و ما مشهد الرحلة إلا واحد من هذه الصور الفنية التي عبّر بها الشاعر الجاهلي عن معاني الحياة و قوّة الصراع .

أخيرا لا بد من التأكيد أن مقطع الرحلة في القصيدة الجاهلية موضوع هام ، و أساسي، يسهم في تشييد فضاء القصيدة الجاهلية ، و يشكل مع العناصر الأخرى معمار القصيدة النموذجي الذي يستدعي فضاء الصحراء كفضاء محمّل بدلالات شتى ، مرتبطة بأبعاد اجتماعية و ثقافية و أدبية .

الملخص

الملخص:

ما زال الشعر الجاهلي يُعنى من قبل الدارسين و الباحثين عموما . واهتماما مني بهذا النص المتميز و خدمة لتراثنا الأدبي الذي يشكّل بجدارة روائع الأدب العربي الأصيلا الذي يزخر بالقيم الفكرية، و المظاهر الجمالية ، واستجابة لرغبتني الجامعة ، في التعامل مع هذا النص، نشأ هذا العمل الذي يتمحور حول «مقطع الرحلة في القصيدة الجاهلية»، والذي شغل مساحة واسعة وأهمية كبيرة ، تعرض لها الكثير من النقاد و الكتاب . الأمر الذي شجّعني لتتبع الرحلة في الشعر الجاهلي بمنهج سيميائي، حيث وجدت هذا النص - الشعر الجاهلي - مشبعا بالرموز اللغوية المحكمة و المتضافرة ، والدلالات المتعددة والقيم الجمالية ، التي تثير نشوة القارئ وتزيده امتاعا و تأثيرا.

إن «مقطع الرحلة في القصيدة الجاهلية» موضوع لطالما التزم به الشعراء الجاهليون في معظم قصائدهم الشعرية بعد الوقوف على الأطلال و ذكر الأحبة ، و لأجل هذا اهتديت إلى أن يكون موضوع بحثي موسوما ب : «مقطع الرحلة في القصيدة الجاهلية . دراسة سيميائية . »، و قد تملكنتني رغبة عارمة في أن أسهم في الكشف عن الجوانب الخفية في الشعر الجاهلي خاصة و أن جل الدراسات اتسمت بالأفقية ، و مالت إلى الشرح و التفسير بدل الغوص في عوالم النص الشعري و اكتشاف قيمه الفكرية ، و الفنية ، إضافة إلى أن هذه الدراسات متشابهة و تكتفي بالنتائج السابقة دون أن تفكر في أساليب مغايرة تستشرف الجديد الذي يكمن في مظان هذا الخطاب الشعري.

و قد اخترت المنهج السيميائي لمقاربة النص الجاهلي ، لكنني لم أعتمد على هذا المنهج كلياً ، بل أخذت ما يلائم طبيعة النص الشعري القديم.

و سعياً إلى ملامسة أهداف البحث ، و تغطية مجاله ، انتهجت خطة تتكون من أربعة فصول و مدخل، بالإضافة إلى مقدمة و خاتمة .أما المدخل ، فتناولت فيه مفاهيم السيمياء عند الغرب و العرب ، و اتجاهاتها الثلاثة : سيمياء الدلالة، سيمياء التواصل ، سيمياء الثقافة و توقفت عندالسيميائية السردية باعتبارها السيمياء المعتمدة في هذه الدراسة . إذ أشرتُ فيها إلى أهم مفاصل السيميائية السردية و هي النموذج العائلي و المربع السيميائي،وقد تطرقت في الفصل الأول الذي عنوانته ب: الرحلة في القصيدة الجاهلية ،إلى مفهوم الرحلة باعتبارها خطاباً ، كذلك أقسام الرحلة ، حيث تحدثتُ عن رحلة الطعائن و رحلة الشاعر الفردية.و قد خلصتُ إلى نتائج من بينها :

- اقتران مشهد الرحلة بالمقدمات الأخرى و خاصة المقدمة الطللية ، و قد أشار ابن قتيبة إلى ذلك التلازم .

- الرحلة هي لازمة من لوازم القصيدة الشعرية الجاهلية ، حيث يصور فيها الشاعر معاناته في الصحراء الموحشة كما يصور ناقته ، و يصف الطعائن ، حيث ارتبطت الرحلة في كل ذلك بـنفسية الشاعر و فكره .

كما اقترنت رحلة الشعراء أحياناً بالمدح ، حيث جعلوا الرحلة وسيلة إلى المدح .

أما الفصل الثاني ، وعنوانه «سيمائية الطعائن» ، فهو دراسة تطبيقية لسيمياء الطعائن، ركزت فيه على البنية العميقة في طعن مجموعة من الشعراء كامريء القيس، زهير بن أبي سلمى، أوس بن حجر، الأعشى ، المثقب العبدى، طرفة بن العبد، و النابغة الذبياني. و قد تبين أنّ النموذج التأسيسي (المربع السيميائي) قائم على تنظيم الدلالة و المعنى في النص انطلاقاً من مقولات التناقض و التضاد و التلازم

و الفصل الثالث هو الآخر تطبيقي عنوانه: « سيمائية وصف الناقة » ، فتدرج ضمنه مجموعة من العناصر هي: وصف الناقة، البنية السردية في قصة الناقة، تجلي السرد في قصة الناقة ، الوصف كبرنامج سردي ، سيمائية الوصف في مشهد الناقة ، حيث طبقت على نصوص مجموعة من الشعراء هم : طرفة بن العبد، أوس بن حجر، المثقب العبدى، امرؤ القيس. وكان من لزاما في هذا الفصل ، التعامل معه بما يلائم طبيعته فتناولت ظاهرة الوصف لأنها المادة الأساسية لنص الناقة وهي أساس الفعل السردى ، فالنص مرتبط بما يجب وصفه من مكونات الفعل السردى. لذلك لا مجال لتعقب أثر النموذج العاملي والمربع السيميائي ، لأنّ السرد يكاد يندمج في هذا النص لطغيان الوصف .

و الفصل الرابع: الذي عنوانه «سيمائية الناقة من خلال قصص الحيوان الوحشي» ، فطبقت النموذج العاملي على هذه القصص ، إذ تحدثت في أول عنصر عن تشبيه الناقة بالحيوان الوحشي ، ثم عالجت البنى العاملة في نصوص قصص الحيوان الوحشي: قصة الثور الوحشي، البقرة المسبوعة، الحمار و أتانة ، الظليم و النعامة. و انتهيت إلى أنّ قصص

الحيوان الوحشي تحوي بنية سردية ، غنيّة بالتحوّلات لذلك فإنّ النموذج العاملي هو الطريقة الأنسب في تحليل هذه النصوص.

بعد ذلك توصلتُ إلى نتائج أبرزها نقطة تدعم الرحلة كظاهرة أزلية عرفها الإنسان منذ خلقه و تكوينه ، هذه الأخيرة الحاضرة المتأصلة في الضمير الجمعي الإنساني الدائمة و التي لا تتوقف إلاّ على تخوم الأبدية ، كما أنّ الارتحال أو السفر كحدث يتعرض إلى جميع نواحي الحياة التي عاشها الإنسان في ذلك الوقت . فالمرتحل يتعرض لوصف كل ما يراه عبر وقفات دقيقة تمثل رغبات الإنسان النفسية و الروحية ، فالتفتلكان فرصة لاكتشاف الآخر وإثارة الرغبة في الطموح و السيادة بين أفراد المجتمع الواحد.

Le résumé :

La poésie préislamique demeure un thème très étudié par les chercheurs en générale ; et à partir de cette considération, je me suis focalisé sur l'étude de le texte. Exceptionnel pour valoriser notre patrimoine littéraire, composé de choeudoeuvre littéraires arabe. Qui contient des valeurs spirituelles. Et des curages esthétique ; et afin d'assouvir.

En a faim cognitive. Dans l'étude de ce texte le travail c'est focalisé sur « la partie du voyage dans le poème pré-islamique » .

En utilisant la méthode sémiotique.

Etant donné que ce texte est si riche par les symboles linguistique liées, et par des divers signifiants, et des valeurs esthétique qui aiguise la curiosité du lecteur et le plaisir de la lecture.

Le voyage dans la poésie préislamique est le sujet adopté par les poètes préislamiques dans la plus part de leurs poèmes en évoquant leurs aïeux et surtout leur bien-aimés.

Ce qui m'a poussé à intituler mon sujet : « le voyage dans la poésie préislamique : étude sémantique » afin d'éclaircir les côtés cachés dans la poésie préislamique puisque toutes les études étaient horizontales et explicites au lieu de s'approfondir dans les textes poétiques et découvrir leur valeurs intellectuelle et artistiques, et cela en usant de méthodes et de modes différents qui supervisent l'originalité qui existe dans la construction du discours poétique.

Donc, j'ai opté partiellement pour la méthode sémantique pour l'approche du texte préislamique en choisissant la méthode adéquate au ancien texte poétique.

Mon étude comporte quatre chapitres, une préface une introduction et une conclusion.

La préface porte sur les concepts de la sémantique chez les penseurs arabes et occidentaux, avec ses trois courants : la sémantique significative, la sémantique communicative et la sémantique culturelle.

Puis j'ai évoqué la sémantique narrative, avec ses principaux composants qui sont : le modèle actanciel et le carré sémantique.

Le premier chapitre s'intitule : le voyage dans le poème préislamique ou j'ai donné la signification du voyage en étant un discours , les composants du voyage :

Le voyage collectif, le voyage du poète seul avec sa chamelle .

Ce chapitre a abouti à considérer le voyage et les autres introductions telle : l'introduction des ruines par ben – kotayba puisque évoquée

Le voyage est une nécessité dans le poème préislamique ou le poète relate sa souffrance dans le désert, et qualifie sa chamelle le voyage collectif

Donc, tous les voyages du poète est lié à son état psychique et à la complémentarité.

Le deuxième chapitre est une étude pratique sur la sémantique le voyage collectif ou j'ai insisté sur la structure profonde dans

le déplacement d'un groupe des poètes tel : imrou- kais ,zohair ben abisalma , aous ben hajar , aacha, el- moutakab el abdi , tarafa ben abd , et annabigha – doubiani .

Dans ce chapitre, j'ai constaté que le modèle actancielle ou le carré sémantique se base sur l'organisation sémantique et le sens dans le texte à partir de la contradiction, l'opposition et l'attachement.

Le troisième chapitre s'intitule : la sémantique dans la description de la chamelle.

C'est un chapitre pratique qui comporte plusieurs élément : la description de la chamelle, la structure narrative dans cette description en étant un programme narratif, et la sémantique de la description appliquée chez certains poètes tel : Tarafa ben- alabd ,aous ben hajar , El mouthakab el abdi , et omrou El kais.

La description domine dans ce chapitre puisque c'est l'élément essentiel dans le texte de la chamelle du moment que l'acte narratif dépend de ce qu'on peut décroire d'où l'absence du modèle actancielle, et le carré sémantique car la narration est quasi absente dans ce texte au dépend de la description.

Enfin le quatrième chapitre ou j'ai appliqué le modèle actantielle sur les histoires des animaux sauvages en comportant la chamelle a un animal sauvage , ensuite j'ai traité

les structures fonctionnelle sur les textes narratifs de l'animale sauvage en commençant par le bœuf sauvage , la vache sauvage, l'âne et l'ânesse et loutruche male et lautruche femelle.

Enfin, j'ai déduit que les histoires des animaux sauvages se caractérisent par une structure narrative, riches par les transformations ce qui nécessite l'utilisation du modèle actantielle le mieux adapté à l'analyse de ces textes.

Et en finale l'étude a aboutita des résultats, la plus importante est celle qui démontreque le voyage est un phénomène éternel que l'homme a connu.

Le voyage est Lau jours présent dans la conscience collective éternelle et qui ne cesse qu'après la mort de l'individu.

Tout en sachant que le voyage comme fait et norme qui caractérise la société préislamique.

Le voyageur touche et fait discrèption de tout ce qu'il voit, rencontre et cela dans une profondeur psychique et spirituel .a partir de cela le voyage est comme une opportunité pour découvrir l'autre. et aiguiser une curiosité dans les attentes et se faire valoir au sein du groupe social.

قائمة المصادر و المراجع

ثبت المصادر و المراجع

القران الكريم (حفص)

المصادر

01- الأعشى الكبير

الديوان ، شرح حنا نصر الحتي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1992.

02- امرؤ القيس

الديوان ، شرح عبد الرحمان المصطاوي ، ط2 ، دار المعرفة بيروت ، 2004.

03- أوس بن حجر

الديوان ، تحقيق و شرح محمد يوسف نجم ، الجامعة الأمريكية ، بيروت ، دار بيروت للطباعة و النشر ، 1980.

04- ابن رشيق القيرواني

العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، ط 05 ، ج 01- 02 ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، 1981.

05- زهير بن أبي سلمى

الديوان ، شرحه و قدم له علي حسن فاعور ، ط1 ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، 1988.

06- طرفة بن العبد

الديوان ، ط01 ، اعتنى به عبد الرحمان المصطاوي ، دار المعرفة بيروت ، لبنان ، 2003.

07- طفيل الغنوي

الديوان ، ط01 ، تحقيق حسان فلاح أوغلي ، دار صادر بيروت ، 1997.

08- عبيد بن الأبرص

الديوان ، ط01 ، شرح أشرف أحمد عدرة ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1994.

09- علقمة الفحل

الديوان ، ط01 ، شرح الأعلام الشنتمري ، تحقيق لطفي الصقال و رية الخطيب ، دار الكتاب العربي ، حلب ، 1969.

10- عنتر بن شداد

الديوان ، ط03 ، اعتنى به و شرحه حمدوالمطاس ، دار المعرفة بيروت ، 2007.

11-ابن قتيبة

الشعر و الشعراء ، ج1، تحقيق أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة .

12- قيس بن الخطيم

الديوان ، تحقيق ناصر الدين الأسد ، دار صادر ، بيروت ، 1967.

13- لبيد بن ربيعة

الديوان ، ط 01 ، اعتنى به حمدوالماس ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، 2004.

14- المثقب العبدى

الديوان ، تحقيق و شرح و تعليق حسن كامل الصيرفى ، معهد المخطوطات العربية، 1971.

15- المسيب بن علس

الديوان ، تحقيق عزة حسن ، وزارة الثقافة و الإرشاد .

16- المفضلالضبى

المفضليات ، تحقيق أحمد شاكرو عبد السلام هارون ، ط5، دار المعارف مصر .

17- النابغة الذبباني

الديوان ، شرح و تحقيق كرم البستاني ، دار صادر بيروت .

المعاجم و القواميس

1 - ابراهيم مصطفى، حامد عبد القادر و آخرون

المعجم الوسيط ، ط02، ج 01+02، مجمع اللغة العربية الإدارة العامة للمعجمات و إحياء التراث، 1960.

2- أحمد أبو حافة

معجم النفائس الوسيط ، ط1 ، 01 ، 2007.

3- ابن منظور

لسان العرب ، دار الجيل بيروت ، 1988.

4- بطرس البستاني

محيط المحيط ، مج 07 ، بيروت ، 2000.

5- رشيد بن مالك

قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص ، عربي ، انجليزي ، فرنسي ، دار
الحكمة ، الجزائر ، 2000.

6- الفيروز آبادي

القاموس المحيط، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة و النشر و التوزيع ، لبنان
، دت .

المراجع

01-إبراهيم ابراهيم بركات

النحو العربي ، ط1 ، دار النشر للجامعات ، مصر ، ج 05 ، 2007.

02- ابراهيم صحراوي

تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية) رواية جهاد المحبين لرجي زيدان
نموذجاً، ط1، دار الآفاق ، الجزائر ، 1999.

03- أحمد زغب

الأدب الشعبي الدرس و التطبيق ط1، مطبعة مزوار الوادي ، الجزائر ، 2008.

04- أحمد فلاق عروات

تطور شعر الطبيعة بين الجاهلية و الإسلام ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر.

05- اسماعيل محمد عبد العاطي

الأسطورة و الرمز في الشعر العربي القديم ، ط1 ، نهضة مصر للطباعة و النشر، 2006.

06- آسية الهاشمي البلغيتي التلمساني

وصف الراحلة في الشعر الجاهلي ، ط1، مطبعة المعارف الجديدة ، الرباط ، 2007.

07- آراء عابد الجرمانى

اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية ، ط1، منشورات الضفاف و الاختلاف ، دار الأمان ، الرباط ، 2012.

08- آمنة يوسف

تقنيات السرد في النظرية و التطبيق ، ط1، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سوريا ، 1997.

09- إيليا حاوي

فن الوصف و تطوّره في الشعر العربي ، ط02 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1967.

10- ثناء أنس الوجود

تجليات الطبيعة و الحيوان في العصر الأموي ، دراسة نصية في تحولات البنية و المضمون ، منشورات مكتبة الشباب ، القاهرة .

11- حسين جمعة

قصيدة الرثاء جذور و أطوار ، دراسة تحليلية في مراثي الجاهلية و صدر الاسلام، ط1 ، دار النمير ، و دار مهد دمشق ، 1998.

12- حسين عطوان

مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي ، ط2، دار الجيل ، بيروت ، 1987.

13- حسين نصّار

أدب الرحلة ، ط1، مكتبة لبنان الحديثة ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان، القاهرة ، 1991.

14- حسين الواد

جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير ، ط01 ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب.

15- حميد لحمداني

بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ط3 ، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، 2000.

16- الواقعي و الخيالي في الشعر العربي القديم (العصر الجاهلي) ط1، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء 1997.

17 - حنا نصر الحتي

الناقة في الشعر الجاهلي ، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 2007.

18- خالد أحمد أبو جندي

الجانب الفني في القصة القرآنية ،منهجها و أسس بنائها ، دار الشهاب للطباعة و النشر و التوزيع ، باتنة ، 1983.

19- رشيد بن مالك

البنية السردية في النظرية السيميائية ، دار الحكمة الجزائر ، 2001.

20-المكوّن السرد في النظرية السيميائية ، منشورات فيلا دالفيا الثقافية ، مركز البحث العلمي و التقني لتطوير اللغة العربية .

21 - ريتا عوض

بنية القصيدة الجاهلية ، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس ، ط1، دار الآداب للنشر و التوزيع ، لبنان ، 1992.

22- زكريا صيام

الشعر الجاهلي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1984.

23- سعد العريفي

نسيج القصيدة الجاهلية ، ط1، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، 2011.

24- سعد الله عبد الرحمان البريفكاني

الرحلة في شعر أبي تمام الطائي ، دار غيداء للنشر و التوزيع ، الأردن ، 2011.

25- سعي ضناوي

أثر الصحراء في الشعر الجاهلي ، ط1، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، 1993.

26- سعيد بن كراد

السيمائيات السردية ، ط1، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سوريا ، 2012.

27-السيمائيات مفاهيمها و تطبيقاتها ، ط2 ، دار الحوار للنشر ، 2005.

28-السيمائيات و التأويل ، مدخل لسيمائيات ش س بورس ، ط1، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، 2005 .

29- السعيد بوطاجين

الاشتغال العاملي ، دراسة سيميائية " غدا ليوم جديد لابن هذوقة " عينة ، ط 1 ، منشورات الاختلاف ، 2000.

30- سمير مرزوقي ، جميل شاكر

مدخل إلى نظرية القصة ، ط1، الدار التونسية للنشر ، 1985.

31- السيد أحمد الهاشمي

القواعد الأساسية للغة العربية ، ط05 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 2012.

32- سيزا قاسم ، نصر حامد أبو زيد

مدخل إلى السيميوطيقا - مقالات مترجمة و دراسات - دار العالم العربي و دار الياس العصرية ، القاهرة دت.

33- شكري فيصل

تطور الغزل بين الجاهلية و الإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1986.

34- شوقي ضيف

في النقد الأدبي ، ط7 ، دار المعارف ، القاهرة .

35- صلاح رزق

المعلقات العشر ، دراسة في التشكيل و التأويل ، ط01 ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، ج1 ، 2009.

36- طه حسين

حديث الأربعاء، ط15، دار المعارف القاهرة، 1998، ج 01.

37- عباس بيومي عجلان

عناصر الإبداع في شعر الأعشى ، دار المعارف ، القاهرة ، 1981.

38- عبد الجليل مرتاض

دراسة سيميائية و دلالية في الرواية و التراث ، منشورات ثالة ، 2005.

39- عبد الرحيم مودن

أدبية الرحلة ، ط1، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، الدار البيضاء ، 1996.

40- عبد العالي بوطيب

مستويات دراسة النص الروائي (مقارنة تنظيرية) ، ط1، مطبعة الأمنية ، دمشق، 1999.

41- عبد العظيم علي قناوي

الوصف في الشعر العربي ، ط1 ، شركة مكتبة و مطبعة مصطفى الباني الحلبي و أولاده مصر ، ج01، 1949.

42 - عبد القادر الرباعي

زهير بن أبي سلمى الصورة الفنية في شعره ، ط01، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع ، جدارا للكتاب العالمي للنشر و التوزيع ، عمان ، 2006.

43 - عبد القادر عبد الحميد زيدان

التمرد و الغربة في الشعر الجاهلي ، ط 01 ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندرية ، 2003

44- عبد القادر فيدوح

الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، ط01، دار صفاء للنشر و التوزيع ، الأردن ، 2010.

45- عبد الله ابراهيم و آخرون

في معرفة الآخر " مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة " ، ط02 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1996

46- عبد الله التطاوي

قصيدة المدح العباسية بين الاحتراف و الأمانة ، دار قباء الحديثة للطباعة و النشر و التوزيع .

47-أبو عبد الله الحسين أحمد الزوزني

شرح المعلقات السبع ، ط01 ، بيت الحكمة للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 2010.

48- عبد المجيد نوسي

التحليل السيميائي للخطاب الروائي - البنيات الخطابية ، التركيب الدلالة - ، ط01 ، شركة النشر و التوزيع ، المدارس ، الدار البيضاء ، 2002.

49- عبد الملك مرتاض

ألف ليلة و ليلة ، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1993.

50- تحليل الخطاب السردي ، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة

لرواية زقاق المدق ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1995.

51- في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، عالم المعرفة المجلس الوطني

للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، 1998.

52- عبد الواحد المرابط

السيمياء العامة و سيمياء الأدب من أجل تصور شامل ، ط1، منشورات الاختلاف،

و الدار العربية للعلوم ناشرون ، 2010.

53- عبد الوهاب الرقيق ، هند ابن صالح

أدبية الرحلة في رسالة الغفران ، ط1، دار محمد علي الحامي ، تونس ، 1999.

54- عبد الوهاب الرقيق

في السرد - دراسة تطبيقية - ط1، دار محمد علي الحامي ، تونس ، 1998.

55- علي أحمد الخطيب

فن الوصف في الشعر الجاهلي ، ط1، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، 2004.

56- علي عبد الحليم محمود

القصة العربية في العصر الجاهلي ، ط2، دار المعارف القاهرة ، 1979.

57- عمر بن عبد العزيز السيف

بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية ، الأسطورة و الرمز ، ط01 ، مؤسسة الانتشار

العربي ، بيروت ، 2009.

58- عمر بن عبد العزيز

فصوص النصوص (مقاربات حول وحدة النصوص الكتابية و السمعية و البصرية)، ط1، دائرة الثقافة و الإعلام الشارقة ، 2007.

59- عمر عيلان

في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ط01 ، دار الكتاب الحديث ، القاهرة ، 2012.

60- غريب اسكندر

الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي ، المجلس الأعلى للثقافة ، 2002.

61- فؤاد قنديل

أدب الرحلة في التراث العربي ، ط2 ، مكتبة الدار العربية للكتاب ، 2002.

62- فتحي أحمد عامر

في مرآة الشعر الجاهلي ، دار الاتحاد العربي للطباعة ، القاهرة ، 1974.

63- فوزي أمين

الشعر الجاهلي ، دراسات و نصوص ، جامعة الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية .

64- فيصل الأحمر

الدليل السيميولوجي ، ط1، دار الألمعية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 2011.

65 - قدور عبد الله ثاني

سيمائية الصورة - مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم ، ط01 ، مؤسسة الوراق للنشر و التوزيع عمان ، الأردن ، 2008.

66- كمال أبو ديب

الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986.

67- محمد بلوحي

آليات النقد العربي الحديث في مقارنة الشعر الجاهلي ، بحث في تجليات القراءة السياقية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2004.

68-بنية الخطاب الشعري الجاهلي في ضوء النقد العربي المعاصر ، بحث في تجليات المقاربة النسقية ، دار اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2009.

69- محمد التونجي

الأعشى شاعر المجون و الخمرة ، الشركة المتحدة للتوزيع بيروت ، 1978.

70- محمد حلمي الريشة و مراد السوداني

شعراء فلسطين في نصف قرن 1950- 2000 ، توثيق أنطولوجي ، ط01 ، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي ، رام الله ، 2004.

71- محمد السرغيني

محاضرات في السيميولوجيا ، ط1 ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، الدار البيضاء ، 1987.

72- محمد صادق حسن

المعاني المتجددة في الشعر الجاهلي ، دراسة و تحليل و نقد ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1994.

73- محمد صادق حسن

خصوصية القصيدة الجاهلية ، و معانيها المتجددة ، دراسة و تحليل و نقد ، دار الفكر العربي ، القاهرة .

74- محمد عبد العزيز الكفراوي

الشعر العربي بين الجمود و التطور ، دار النهضة القاهرة ، 1958.

75- محمد غنيمي هلال

النقد الأدبي الحديث، ط06 ، دار نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة

76- محمد مفتاح

دينامية النص (تنظير وإنجاز) ، ط03، المركز الدار البيضاء المغرب، 2006.

77- محمد الناصر العجيمي

في الخطاب السردى (نظرية غريماس) الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1993.

78- محمد نجيب العمامي

في الوصف بين النظرية و النص السردي ، ط1 ، دار محمد علي للنشر ، صفاقس
الجديد ، 2005.

79- محمد النويهي

الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته و تقويمه ، دار القومية للطباعة و النشر ،
القاهرة.

80- محمود عبد الجادر

دراسات نقدية في الأدب العربي ، منشورات جامعة بغداد ، 1990.

81- مصطفى صادق الرافعي

تاريخ آداب العرب، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج3، 2000.

82- مصطفى عبد الشافي الشوري

الشعر الجاهلي ، تفسير أسطوري ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة ،
1996.

83- مصطفى ناصف

دراسة الأدب العربي ،الدار القومية للطباعة و النشر ، القاهرة .

84-صوت الشاعر القديم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 1992 .

85-قراءة ثانية لشعرنا القديم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1992.

86- مي يوسف خليف

بطولة الشاعر الجاهلي و أثرها في الأداء القصصي ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، 1998.

87-العناصر القصصية في الشعر الجاهلي ، دار الثقافة ، القاهرة

88- نادية بوشفرة

مباحث في السيميائية السردية ، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع ، تيزي وزو.

89-نبيل حمدي الشاهد

العجائبي في السرد العربي القديم ، مائة ليلة و ليلة و الحكايات العجيبة و الأخبار الغريبة نموذجاً ، ط01، الوراق للنشر و التوزيع عمان ، 2012.

90- نصرت عبد الرحمان

الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، مكتبة الأردن ، 1976.

91- نوري حمودي القيسي

الطبيعة في الشعر الجاهلي ، ط01 ، الشركة المتحدة للتوزيع ، بيروت ، 1970.

92- هيام شعبان

السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله ، دار الكندي للنشر و التوزيع ، الأردن ، 2004.

93- وهب رومية

الرحلة في القصيدة الجاهلية ، ط3، مؤسسة الرسالة ، بيروت للنشر ، 1982.

94- شعرنا القديم و النقد الجديد ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1996.

95- يوسف عليّات

جماليات التحليل الثقافي ، الشعر الجاهلي نموذجا ، ط01 المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 2004.

96- يوسف اليوسف

مقالات في الشعر الجاهلي ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1976.

المراجع المترجمة

01- آن إينو

تاريخ السيميائية ، ترجمة رشيد بن مالك ، منشورات مخبر الترجمة و المصطلح ، جامعة الجزائر ، 2004.

02- آن إينو، ميشال آريفييه

السيميائية ، الأصول ، القواعد ، و التاريخ ، ترجمة رشيد بن مالك ، مراجعة و تقديم عز الدين المناصرة ، ط01 ، دار مجد لاوي للنشر و التوزيع عمان ، الأردن .2008

03- برونوين ماتن ، فليزيتاسرينجهام

معجم مصطلحات السيميوطيقا ، ط01 ، ترجمة عابد خزندار ، المركز القومي للترجمة القاهرة ، 2008.

04- دليلة مرسللي و آخرون

مدخل إلى السيميولوجيا ، (نص - صورة) ، ترجمة عبد الحميد بورايو ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1995.

05- رولان بارت

دروس السيميولوجيا ، ط3 ، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1993.

06- فيليب هامون

النص الوصفي ، ط2 ، ترجمة غالب هلسا ، مؤسسة النجاح للنشر و التوزيع ، بيروت ، 1995.

المراجع بالأجنبية

1 – Anne Hénault

Narratologie ، sémiotique générale ، les enjeux de la sémiotique 2, paris universitaires de France ، 1 ère édition ، 1983.

2 – Hachette (le dictionnaire du Français) encyclopédique ، spadem ، ada gp ، edition Algérienne ، 1992.

3- le petit Larousse , bordas , 1997.

الدوريات و المجلات

- 01- أفنان ، العدد 18 ، 1431 هـ .
- 02- بيت الحكمة ، العدد 07، الدار البيضاء ، 1988.
- 03- التراث الأدبي ، جامعة آزاد الاسلامية ، العدد 03 ، 1388هـ.
- 04- التواصل في اللغات و الثقافة و الآداب ، جامعة باجي مختار ، عنابة ، العدد33، 2013.
- 05- السيميائ و النقد الأدبي ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، العدد 2002.
- 06- عالم المعرفة ، الكويت ، عدد أبريل ، 1998.
- 07-مجلة جامعة الأزهر ، غزة ، سلسلة العلوم الانسانية ، العدد 02 ، 2010 ،
المجلد
- 08- مجلة جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، عدد 2004.
- 09- مجلة جامعة محمد خيضر ، كلية الآداب و اللغات ، بسكرة ، العدد06 ،
2010.
- 10- مجلة دراسات في اللغة العربية و آدابها ، جامعة تشرين ، اللاذقية ، سوريا ،
العدد10 ، 2012.

- 11- مجلة كلية الآداب ، معهد المنصور لإعداد المعلمات المسائي ، حلب ، العدد95.
- 12- مجلة كلية الآداب و اللغات ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، العددان ، 11، 12 ، 2012.
- 13- مجلة اللغة العربية و آدابها ، جامعة الموصل، العدد 08 .
- 14- محاضرات الملتقى الدولي الخامس السّيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، دار الهدى للطباعة ،عين مليلة.
- 15- محاضرات الملتقى الوطني الثاني ، السيمياء والنص الأدبي ، عدد 2002، جامعة محمد خيضر بسكرة .
- 16- الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، العدد 409.

فهرس المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
- شكر و تقدير	
- الإهداء	
- مقدمة	أ-ح
المدخل: السيميائية المنهج و الإجراء	10
01- تاريخها و مفهومها	10
أ- المفهوم اللغوي	11
ب- المفهوم الاصطلاحي	16
02- الاتجاهات السيميائية	24
أ - سيمياء الدلالة	25
ب - سيمياء التواصل	29
ج - سيمياء الثقافة	35
03- السيميائية السردية	40
الفصل الأول : الرحلة مفهومها و أقسامها	55
01- مفهوم الرحلة	55
02- الرحلة خطاب أدبي	70
أ -الحاكي (السارد)	72
ب - المحكي عنهم (الطعائن، الناقة، الحيوانات الوحشية)	74
ج - الخطاب المحكي (الرحلة)	78
03- أقسام الرحلة	84
أ - رحلة الطعائن	86
ب - رحلة الشاعر الفردية (رحلة الناقة)	96
الفصل الثاني : سيميائية الطعائن	103

105	01- البنية العميقة في طعينة امرئ القيس
118	02- البنية العميقة في طعينة زهير بن أبي سلمى
130	03- البنية العميقة في طعينة أوس بن حجر
139	04- البنية العميقة في طعينة الأعشى
148	05- البنية العميقة في طعينة طرفة بن العبد
156	06- البنية العميقة في طعينة المثقب العبدى
163	الفصل الثالث : سيميائية الناقة
163	01- وصف الناقة
185	02- البنية السردية في قصة الناقة
186	أولا : تجليات القص في رحلة الناقة
192	ثانيا : الوصف كبرنامج سردي
192	أ - مفهوم الوصف
194	ب -أنواع الوصف
199	ج - الوصف برنامج سردي
204	03- سيميائية الوصف في مشهد الناقة
205	أ - سيميائية الوصف في ناقة طرفة بن العبد
225	ب - سيميائية الوصف في ناقة أوس بن حجر
237	ج - سيميائية الوصف في ناقة المثقب العبدى
251	الفصل الرابع : سيميائية الناقة من خلال قصص الحيوان الوحشي
256	01- البنية العاملة في قصة الثور الوحشي
278	02- البنية العاملة في قصة الحمار الوحشي
293	03- البنية العاملة في قصة البقرة المسبوعة
306	04- البنية العاملة في قصة الظليم و النعامة
323	الخاتمة
322	الملخص باللغة العربية و الفرنسية

341	قائمة المصادر و المراجع
	فهرس الموضوعات

الملخص:

ما زال الشعر الجاهلي يشغل الدارسين و المهتمين بالفن عموما ، واهتماما مني بهذا النص المتميز الذي يشكل بجدارة الأصول الأولى للفن الشعري العربي الأصيل الذي يزخر بالقيم الفكرية، و المظاهر الجمالية ، واستجابة لميولي ، نشأ هذا البحث الذي يدور حول « مقطع الرحلة في القصيدة الجاهلية»، الذي شغل مساحة واسعة و أهمية كبيرة ، تعرض لها الكثير من النقاد و الكتاب . الأمر الذي شجعتني لتتبع الرحلة في الشعر الجاهلي بمنهج سيميائي، حيث وجدت هذا النص – الشعر الجاهلي – مشبعا بالدلالات المتعددة والجماليات الفريدة ، تأسر لب القارئ و تزيد امتاعا.

إن «مقطع الرحلة في القصيدة الجاهلية» موضوع لطالما التزم به الشعراء الجاهليون في معظم قصائدهم الشعرية بعد الوقوف على الأطلال و ذكر الأحبة ، و لأجل هذا اهتمت إلى أن يكون موضوع بحثي موسوما ب : « مقطع الرحلة في القصيدة الجاهلية . دراسة سيميائية . » ، و قد تملكنتني رغبة عارمة في أن أسهم في الكشف عن الجوانب الخفية في الشعر الجاهلي خاصة و أن جل الدراسات اتسمت بالأفقية ، و مالت إلى الشرح والتفسير بدل الغوص في عوالم النص الشعري و اكتشاف قيمه الفكرية ، و الفنية ، إضافة إلى أن هذه الدراسات متشابهة و تكتفي بالنتائج السابقة دون أن تفكر في أساليب مغايرة تستشرف الجديد الذي يكمن في مظان هذا الخطاب الشعري.

و قد اخترت المنهج السيميائي لمقاربة النص الجاهلي ، لكنني لم أعتمد على هذا المنهج كليا ، بل أخذت ما يلائم طبيعة النص الشعري القديم.

Le résumé :

La poésie préislamique demeure le centre d'intérêt de tous les chercheurs, et les intéresses , par cet art en général .

C'est pourquoi je m'intéresse à ce texte qui est la première source de l'art poétique arabe riche par ses valeurs intellectuelles et esthétiques à partir de ce thème intitulé : « voyage dans la poésie préislamique » .

Qui est d'une grande importance chez les écrivains et les critiques, ce qui m'a encouragé à poursuivre le voyage dans la poésie préislamique avec une approche sémantique.

D'autant que celle-ci est nourrit et regorge d'argumentations et d'une esthétique unique , ce qui anime le lecteur d'un profond sentiment de plaisir .

Le voyage dans la poésie préislamique est le sujet adopté par les poètes préislamiques dans la pus part de leurs poèmes en évoquant leurs aïeux et surtout leur bien-aimés.

Ce qui m'a poussé a intitulé mon sujet : « le voyage dans la poésie préislamique : étude sémantique » afin d'éclaircir les côtés cachés dans la poésie préislamique puisque toutes les études étaient horizontales et explicites au lieu de s'approfondir dans les textes poétiques et découvrir leur valeurs intellectuelle et artistiques, et cela en usant de méthodes et de modes différents qui supervisent l'originalité qui existe dans la construction du discours poétique.

Donc, j'ai opté partiellement pour la méthode sémantique pour l'approche du texte préislamique en choisissant la méthode adéquate au ancien texte poétique.