OPEN ACCESS
Received: 22 -06 -2024
Accepted: 11- 09-2024

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

The Theme of the Body in the Poetry of Thieves: Between the Self and the Other

Dr. Amal Bint Muhaysin Al-Qathami Al-Otaibi *

Amal.g@tu.edu.sa

Abstract:

This study investigates the theme of the body in the poetry of thieves from the early Islamic and Umayyad periods. The prominence of this theme in their poetry stems from their lifestyle, which was centered on looting and plundering, activities that required physical strength, courage, endurance, and heroism. Utilizing a thematic analysis, the study delves into the texts to uncover the various body-related connotations. To fulfill the research objectives, the study examines the theme of the body and its representations in the poetry of thieves, structured into an introduction and two main sections. The first section addresses the poet's self-body, focusing on various representations such as the heroic body, encompassing the attributes of bravery, strength, endurance, and superhuman abilities. Additionally, it explores the image of the tormented and suffering body, illustrated through depictions of the imprisoned, captive, wounded, and sick body. The study also traces the representation of the alienated body, which is portrayed as estranged physically, socially, and psychologically. The second section investigates the relationship between the poet's self-body and the Other, with the body theme manifested in the depiction of women, as well as in the discourses of praise, satire, and elegy. The study concludes that the body theme in the poetry of thieves is deeply intertwined with social meanings and is rich with cultural imagery and symbolism.

Keywords: Poetry of Thieves, Body, The Other's Body, Woman's Body, The Praised.

* Associate Professor of Literary and Critical Studies, Department of Arabic Language, Taif University, Saudi Arabia.

Cite this article as: Al-Otaibi, Amal Bint Muhaysin Al-Qathami. (2024). The Theme of the Body in the Poetry of Thieves: Between the Self and the Other, *Arts for Linguistic & Literary Studies*, *6*(4): 225 -269.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2024/06/22م
تاريخ القبول: 2024/09/11م

ثيمةُ الجَسد في أشعارِ اللصوصِ بين الذَّاتِ والآخر

د. أمل بنت محيسن القثامي العتيبي *

Amal.g@tu.edu.sa

الملخص:

يُعنى هذا البحثُ بتتبع ثيمة الجسد في أشعار اللصوص المخضرمين والأمويين؛ إذ تمايزت أشعار اللصوص بظهور هذه الثيمة بشكلٍ ملحوظ يعود إلى طبيعة حياتهم المرتبطة بالنهب والسلب التي تحتاج إلى قوةٍ جسدية وشجاعة وصبر وبطولة، وقد استعان بالمنهج الموضوعاتي لمقاربة النصوص وسبر مواطن الدلالات المتصلة بالجسد، وتحقيقًا لأهدافِ البحث تمت مدارسة ثيمة الجسد وتمثُّلات حضورها في أشعار اللصوص وفقًا لمقدمة ومبحثين: المبحث الأول يختصُّ بمناقشة ثيمة جسد الذات الشاعرة عبر تمثلاتٍ متعددة؛ منها: صورة الجسد البطولي مشتملًا الجسد الشجاع والقوي والصابر والجسد الخارق، كما ناقشنا صور الجسد المعذَّب والمتألم عبر مدارسة الثيمة في الجسد المسجون والأسير والمعطوب والمريض. وتتبع صورِ الجسد المغترب، فحضرت ثيمة الجسد في الأجساد المغتربة مكانيًّا واجتماعيًّا ونفسيًّا. واهتم المبحثُ الثاني بمناقشة جسد الذات الشاعرة والآخر فظهرت ثيمة الجسد عبر حضور المرأة وعبر خطاب المدح والهجاء والمراثي. وأفضتِ الدِّراسة إلى أنَّ ثيمةَ الجسد في أشعار اللصوص غنيَّةٌ بالدلالات الاجتماعية، وزاخرةٌ بالصور والترميزات الثقافية.

الكلمات المفتاحية: أشعارُ اللصوص، الجسدُ، الجسدُ الآخر، جسدُ المرأة، الممدوح.

* أستاذ الدِّرَاساتِ الأدبيَّةِ والنقديَّة المشارك - قسم اللغة العربيَّة - جامعة الطائف – المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: العتيبي، أمل بنت محيسن القثامي. (2024). ثيمةُ الجَسد في أشعارِ اللصوصِ بين الذَّاتِ والآخر، *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، *6*(4): 225-269.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
DOI:https://doi.org/10.53286/arts.v6i4.2183

المقدِّمة:

الجسدُ هو إحدى بداهات وجودنا الإنساني نعيش ونموت به، ونبني به ومعه علاقاتنا مع الآخرين (مارزانو، 2012، ص 11)، وعبر تلك العلاقات استطاع الجسد اختراق الثقافة وصناعة تاريخ من المعتقدات والأفكار والقيم، وهو متعالقٌ مع مرجعيات فلسفيَّة ودينيَّة وطبيَّة وإبداعيَّة متسعة الفضاء. إلا أنَّ الفضاءَ الأكثر اتّساعًا لمعاني الجسد هو الشعر، من حيث قدرته على حمل الدلالات وتكثيف التصورات؛ لذلك وجدنا في مضمارهِ الكثير من الترميزات الجسدية والإشارات والعلامات الكاشفة عن معتقداتٍ وأفكارٍ ومضامينَ مضمرة، وأخرى جليَّة متصلة بالجسد.

وبما أنَّ لأشعار اللصوص ميزة عن غيرها في خطابها الشعري من حيث اقترانها بالجسد؛ لاعتمادهم في النهب والسرقات على قوتهم البدنيَّة، ارتأيت تتبع ثيمة الجسدِ في مدوَّنتهم حيث اعتمدتُ في دراسة نصوص اللصوص على كتاب "أشعار اللصوص وأخبارهم" جمع وتحقيق: عبد المعين الملوحي، واستعنت بكتاب "ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي" لمحمد طريفي. عبر مناقشة جملة من الأسئلة؛ من أهمها:

أين تجسَّمت ثيمة الجسد في أشعارهم؟

ما أبرز تمثلات الجسد في خطابهم الشعري؟

ما آلياتهم في توظيف الجسد؟

ما أبرز الدلالات التي كشفت عنها ثيمة الجسد في نصوصهم؟

وبالنظر في الإشكالات السابقة وبعد استقراء مدوَّنة الشعراء اللصوص، وجدنا أن نعتمدَ على المنهج الموضوعاتي في مدارسة ثيمة الجسد، فهو مهتم بالأفكار على اعتبارها مظاهر للوعي وانفتاحه على علم النفس والتاريخ والثقافة والأساطير (لحميداني، 2014، ص 32)، وهو المعنيُّ بالكشفِ عن الثيمات واستكناه بنيتها الداخلية ومرتكز الدلالات، فهو منهجٌ يبحثُ في أغوار النص ويتتبع سيرورة المعاني الناتجة عن تكرار الصورة الشعرية، كاشفًا عن مقاصد اللاشعور النَّصي عند المبدع وأبعادها (حمداوي، 2016، ص 292).

وقد وجدنا أنَّ الإحاطة بثيمة الجسد في أشعار اللصوص بشكلٍ مجمل يستوجب مدارستها في مساقين: مساق يتصلُ بذات الشاعر، والمساق الآخر يختصُّ بتعالق الذات مع الآخر. وقد دار المساقُ الأول حول الجسد البطولي وما يتصل به من هيئات جسدية كالجسد الشجاع والقوي والصابر والخارق، فيما قاربنا الجسد المتعذِّب والمتألم من خلال الوقوف على ثيمة الجسد المسجون والأسير والجسد المعطوب والعليل والجائع. واستكمالًا للمساق الأول قاربنَا صور الجسد المغترب المتمحور حول الجسد المغترب مكانيًّا ونفسيًّا واجتماعيًّا.

أمَّا المساق الآخر في المبحث الثاني فقد اختصَّ بدراسة حضور جسد المرأة في نصوص الشعراء اللصوص بكلِّ تمثُّلاتها التي تجسَّدت في حضور الجسد المادي المحسوس المقرون بالأبعاد الاجتماعية، والجسد المقترن بالطيف والخيال. وفي موطنٍ آخر من المبحث وقفنا على حضور الجسد في خطاب المهجو والممدوح وفي شعر المراثي.

وفيما يخصُّ الدِّراسات السابقة، فإنَّ هناك العديد من الدراسات والبحوث العلمية الرصينة التي ناقشت الجسد ولغته ودلالاتهما في الخطاب الشعري والسردي، ولعل أهمها في سياق الشعر القديم دراسة آمال النخلي" شعرية الجسد في الشعر العربي القديم"، ودراسة غيثاء قادرة الموسومة بـ "لغة الجسد في أشعار الصعاليك تجليات النفس وأثرها في صورة الجسد".

ومن الدراسات الأخرى "شعرية الجسد في الشعر الجاهلي- السفور الأنثوي والاحتجاب الذكوري"، وعمل أمل الزمر: "سيميائية الجسد في الشعر الجاهلي"، بالإضافة إلى دراسة مريم الحارثي " هوية الجسد في الشعر العربي القديم"، إلا أنَّنا لم نجد -على حدِّ علمنا- دراسةً أو بحثًا استهدفَ مدارسة الجسد في أشعار اللصوص.

علمًا بأن جميع الشعراء الذين أُدرجت لهم شواهد في الدراسة، والذين بلغ عددهم ما يقارب الثلاثة والعشرين شاعرًا، هم من الشعراء المخضرمين، ومن شعراء العصر الأموي، ما عدا الحارثي المري؛ فهو فتاك جاهلي، وهم- وفق ما ورد في كتابَي الطريفي والملوحي- شعراء لصوص، وإن رأى بعض الدارسين أنهم شعراء صعاليك.

ولتقاطع بحثنا مع بحث "لغة الجسد في أشعار الصعاليك تجليات النفس وأثرها في صورة الجسد" ارتأينا أن نستعرض مواطن الالتقاء والاختلاف بينهما؛ لنشير إلى أن كتاب "لغة الجسد في أشعار الصعاليك" ناقش في الفصل الأول: لغة الجسد المحروم، ويشمل: الجسد الجائع والمعذَّب والغريب، وفي الفصل الثاني تعرَّض الباحث للجسد الفاني، والذي شمل مظاهر تهديد الجسد بالفناء والهرم والشيخوخة، والتهديد والوعيد، وفناء الجسد عضويًّا وزمانيًّا، ومواجهةً وقتالًا، أو في المطاردة، أما الفصل الثالث فكان الباحث معنيًّا بالجسد القوي، وأثره في النفس، وتطرَّق فيه إلى الجسد الفتيّ واليقظ والصابر والمنيع والثائر، وأما الفصل الرابع والأخير فاختص بلغة الجسد الجميل، وأثره في النفس، وفيه ناقش لغة جسد الرجل والمرأة والحيوان.

وبالرجوع لمدونة الكتاب- بحسب المراجع- نرى أن الباحثة اعتمدت على دواوين الشعراء البارزين في الصعلكة، وهم: عروة بن الورد، والشنفرى، والسليك بن السلكة، وتأبَّط شرًّا، مع الاستناد على كتب نقدية

اهتمت بالصعاليك وغيرهم: من مثل: كتاب الشعراء الفرسان، وكتاب الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، والشعراء السود، وأشعار اللصوص وأخبارهم، وديوان الهذليين.

في حين نهض هذا البحث على مبحثين، الأول: الجسد وذات الشاعر، وعني بمدارسة الجسد البطولي المنيع، من خلال: الجسد الشجاع والخارق والصابر المكافح، والجسد المنتشي بأصوله ودمه ولون جلده وسرعة سيره. كما نافش البحث الجسد المعذَّب، وشمل: جسد الأسير والمسجون، والجسد المعطوب، والجسد العليل والجائع الفقير، وتطرَّق البحث أيضًا للجسد المغترِب، من خلال عرض الغربة المكانية والنفسية والاجتماعية. أما المبحث الثاني فكان عنوانه: الجسد وذات الآخر، وقد اهتم هذا المبحث بحضور جسد المرأة والمهجو والممدوح والمرثي.

ويظهر من خلال عرض مباحث الدراستين مدى اختلاف المدونة، وقد ترتَّب عليه اختلاف المباحث، وإن تقاطعت في مواطن قليلة، مثل الجسد الجائع والصابر، ولكن الشواهد الشعرية مختلفة تمامًا.

مدخل:

انبثقت حركة اللصوص في المجتمع الجاهلي والإسلامي والأموي من نفوسٍ قد "استشعرتِ الظلم والاضطهاد، وذاقت مرارة الحرمان والفَقْدِ، وأحسَّت بانعدام المساواة الاجتماعية؛ لذلك آثرَ أصحابُها الثورة والتمرّد على الجبنِ والاستكانة" (طريفي، 2004، ص 21)، مدفوعين باعتقادٍ داخلي بأنَّ ما في الفضاء المادي حولهم ليس ملكًا لأحد، فهو مُلْكٌ للجميع يتشاركونه مع غيرهم بأفعالهم وكدِّهم وشجاعتهم في سلب الأموال، كما أنَّهم يؤمنون بقدرتهم على ردِّ الظلمِ وحفظِ ماء الوجهِ من سؤال الآخرين، وتعرُّض وجوههم للإهانة والذل، يقول أحدهم رافضًا أن تخلو يده من المركب فيضطر للسؤال (مجموعة من الشعراء، 1992: 1/ 97):

و إنّي لأَستَحيي مـن الله أنْ أُرَى أُجـرّرُحـبلاً ليـس فيـهِ بعيرُ!
وأنْ أسـألَ المـرءَ اللئيمَ بعيـرَهُ وبعـرانُ ربّـي في البـلادِ كثيرُ!

ويُعزِّز تلك الاعتقادات قول لوط الطائي الذي يرى أنَّ أفعالهم الجسدية في ملاحقة الإبل وسرقتها أجدى من سؤال الناس والتسول، فهم قادرون على النهب والقتال؛ وبذلك يُجنِّبون وجوههم الذل، وسؤال الأخ السيئ وخذلان عشيرتهم (مجموعة من الشعراء، 1992: 1/ 14):

إِنَّـا وَجَـدْنَا طَـردَ الهَوامِـلِ وَالمشـيَ في البركَـةِ وَالمَراجِـلِ
خَيـرًا مِـنَ التَأنـانِ وَالمَسـائِلِ وَمِـن أَخي سـوءٍ وَمَـولى خـاذِلِ

ثمة في مدونة اللصوص ما يشيرُ إلى حثِّهم على النهب والسلب مدفوعين باعتقاداتهم، يطلبون من الأصحاب والشباب السرقة والنهب وعدم البقاء في أماكنهم وبجوارهم الإبل والنعيم والغنى، معتمدين على قوتهم الجسدية ومهارتهم البدنيَّة (مجموعة من الشعراء، 1992: 1/ 101)؛ لذلك رفضوا الانصياع للحياة

الاجتماعية الجديدة وتمسَّكوا بذواتهم، ونقموا في المقابل على قبائلهم التي تمَاهَت مع تغيُّرات المجتمع، لاسيما في موقف الثأر وقبول الديات فنقموا على القبائل التي امتثلت لمبادئ الدين والدولة الجديدة (المناعي، 1998، ص 459)، وظهر هذا الموقفُ في قول القتال الكلابي (مجموعة من الشعراء، 1992: 3/ 521):

عَلَيهِم مِنَ الحوكِ اليَمانِيّ بِزَّةٌ عَلى أَرحَبِيّاتٍ طِوالِ الحَوارِكِ
قِصارُ العِمادِ لا تَرى سَرَواتهُم مَعَ الوَفدِ جَثّامونَ عِندَ المَبارِكِ

إنَّ معجمَ الأبيات يكشفُ عن جسدٍ متخاذلٍ، يلبسُ منسوجَ الثيابِ، جاثمٌ لا يتحرك في موضع يستوجب حركة الجسد وطلب الثأر.

والشاعر اللص يرى جسده سيفًا صارمًا قويًّا، وأنَّه قاطعٌ وحازمٌ، كما أنَّه يصف نفسه بالمحارب القوي والشجاع في الغزو (طريفي، 2004: 76/2)، الماهر في الطعن باليد والرمي بالرمح. ورغم ما عُرِفَ عن الشعراء اللصوص الشجاعة والبطولة والقوة فإنَّ جسدهم يظل جسدا إنسانيا يخافُ ويكبر ويمرض، فنرى في نصوصهم علامات دالة على ذلك، ومنها تصوير العنبري للخوف الذي سرى بجسده في لحظةٍ ما (مجموعة من الشعراء، 1992: 2/ 217):

لَقَد خِفتُ حَتّى خِلتُ أَن لَيسَ ناظِرٌ إِلَى أَحَدٍ غَيري فَكِدتُ أَطيرُ
وَلَيسَ فَمٌ إِلا بِسِرّي مُحَدِّثٌ وَلَيسَ يَدٌ إِلا إِلَيَّ تُشيرُ

ظهر سكون الخوف بقلب العنبري في مشهدٍ وصفي وظَّفَ فيه الجوارح " العين، الفم، يد"؛ بغية إيصال شدة فزعه؛ ممَّا أحدث أثرًا على تصوير حركة الجسد و إبراز المعنى العميق للفزع من خلالها، فبدأ من العين فهي الحاسة الأولى اللاقطة للحركة حول جسده " ليس ناظر" فهو يخال أنَّ كلَّ نظرةٍ إليه، ثم أردفها بالفم الدال على مصدر الصوت الذي تلقطه الأذن في حيزٍ صامتٍ مخيف، فالأفواه هناك تُدوي حتى تصلَ إلى قاعِ قلبه، وحين يتوسَّع الخيال بجوارحه تأتي اليد مكملةً لمشهد الخوف، فبدافعٍ منه يرى كلَّ يدٍ في محيطه متقصدة لقتله، وكأنَّه بهذا التسلسل لذكرِ الجوارح يُؤكِّد بأنَّها سلاحه اليَقظ ضد الشرور التي تواجهه، وبأنَّها بؤرة الجوارح المدركة للخطر والمنبّهة عليه.

كما عكست التراتبية لأعضاء الوجه سيرورة رعشة الخوف في جسده فهي تبدأ من أعلى حاسة في الرأس (العين)، وتمرُّ بالفم مصدر الإفصاح، وتقف عند اليد لتختم السيرورة بمركز قوة الجسد (اليد) وموطن الدفاع ومصدر الهجوم في آن واحد.

المبحث الأول: الجسد وذات الشاعر

أظهرت مدونة أشعار اللصوص أنساقًا متعددة للجسد، كان أبرزها: الجسد المنيع والجسد المتألم والجسد الغريب والمتمرّد، والجسد الصابر والجسد الخارق، ويمكن مدارستها على النحو الآتي:

1- الجسدُ البطولي /المنيع

إنَّ أكثر ما تمَيز به شعر اللصوص، هو فخرهم وحديثهم عن بطولاتهم وثوراتهم وشجاعتهم النادرة وقوتهم البدنيَّة على تحمل حياة التشرد في فضاءٍ صحراوي قاس، وتجسَّم ذلك في شواهد عدة حملت صورًا لذلك الجسد البطولي المنيع؛ منها:

1-1 الجسدُ الشجاع

الشجاعة علامةٌ رئيسةٌ من علامات شخصية الشاعر اللص تبدَّى ذلك في لغة أجسادهم وفي فخرهم بمواجهة العدو ببسالة، ومواجهة أهوال الحروب والمطاردات والأسر والسجون وأهوال الطبيعة، فها هو الخطيم العكلي يخاطبُ أم مالك مفصحًا عن جسدٍ شجاع مِقدَام في مواجهة العدو:

و إنّي لماضي العزم لو تعلمينهُ ... وركّاب أهوال يخافُ بها الرَّدى
ومسعرُحربٍ كنتُ ممَّن أشَبَّها ... إذا ما الجبانُ النَّكْس هَابَ وعَرَّدا
وأزدادُ في رغمِ العدوِّ لجاجة ... وأمْكِنُ من رأس العَدُوِّ المُهندا

إنَّ حديثَ الشاعر عن شجاعة جسده بارزٌ منذ دار خطابه مع أم مالك حول الهم الذي يلاقيه، متخيرًا ملفوظ "لو تعلمينه" ليتركَ مساحةً لتخيل ما يكابده الجسد من مصاعب وأوجاع، عاضدًا فضاء التخييل بوحدة معجمية تُظهِرُ بسالة الجسد "ركّاب أهوال"، ولا يُخفي أهمية انتخاب صيغة المبالغة لإفادة الكثرة، فجسدُه معتادٌ على ركوب المصاعب ومواجهة الأهوال وتجاوزها.

وتتجلَّى الشجاعة في هيئة "حركة الجسد" عبر ملفوظ "مسعر حربٍ -أشَبَّها-"؛ حيث لا يكتفي بإظهار إقدامِهِ في الحروب المستعرة فحسب؛ وإنَّما المبالغة في تهيجها على العدو، فالجسدُ يسعى من جهة التكثير إلى إظهار مدى شجاعته في اندفاعه نحو الحروب المندلعة، وتتكامل جرأته في خوض الحروب حين يُسلِّطُ الضوء على الحركة المعاكسة لجسدِ العدو "هَابَ وعرَّدا"، ففي انتخاب ملفوظ "عرَّدا" الذي يفيد التراجع والهروب، ما يُفصحُ عن جبن جسد العدو ويُعزِّزُ بشكلٍ ضمني شجاعة جسد الشاعر المِقدَام.

وإمعانًا في تعزيز شجاعته ختم افتخاره بجسده المحارب بلفظ "أزدادُ"، بحمولته التضعيفية قاصدًا تعميق فعل الازدياد المقرون بإرغامِ وإذلالِ العدو، بما فيه من إيحاء واضح بأنَّ إذلالَ وإكراهَ العدو أمرٌ واقعٌ بالفعل ولكنه يسعى لتناميه واتّساعه، ويؤكد ذلك وصف فعل الازدياد بـ" اللجاجة" فهناك إلحاحٌ على إذلال الخصم، وقد أثبت عجز البيت فعل مقصدية التوسع في إذلال الخصم بتوظيف مفردة " الرأس" فهو يُمثل من الجسد " قمة الهرم القيمي...،وموقعُه من الجسد يشكل علامةً تمثل الطبقة العليا من المجتمع...، علامةً تعريفية بالهوية والانتماء القبلي" (الزمر، 2021، ص 221).

وهو ما تُثبته المعاجم اللغوية؛ فالرأسُ في لسان العرب له معنى الارتفاع والمنعة والعُلو والترؤس، فرأسُ كل شيءٍ أعلاه، يقال للقوم إذا كثروا وعَزُّوا: هم رَأْسٌ، وفلانٌ رأسُ القوم ورَئيس القوم، رَأَسَ القومَ: صار رئيسَهم ومُقَدَّمَهم (ابن منظور، د.ت، الفراهيدي، د.ت:294/7)، وكلها حمولات ترمز إلى المنعة والقوة والقيادة وفي كسرها والانتصار عليها، وتمكينُ السيف منها ما يُدلِّل على شجاعة جسد المحارب وجسارة قلبه، فضلًا عما فيها من إشارة إلى إهانة وتهميش جسد العدو باستقصاد الرأس دون الجوارح الأخرى.

وأكثر ما تظهر جسارة جسد المحارب اللص في المعارك والحروب، فها هو عبيد الله الجعفي يتحدثُ عن وقعة تكريت التي قُتِلَ فيها أكثر أصحابه مصورًا صلابته أمام العدو (مجموعة من الشعراء، 1992: 2/ 286):

فـإن تَـكُ خَيلي يَـومَ تَكريـتَ أحجَمَـت ... وَقُتِّـلَ فُرسـاني فَمـا كُنـتُ و انِيَـا
وَمـا كُنـتُ وَقَّافًـا وَلَكِـن مُبـارِزًا ... أُقـاتِلُهُم وَحـدِي فُـرادى وَثانِيَـا
دَعـانِي الفَتى الأَسـدِيُّ عَمرُو بنُ جُندَبٍ ... فَقُلـتُ لَـهُ: لَبَّيـكَ لَمّـا دَعَانِيَـا
وَ أُقسِـمُ لَـو فُودِيتُـهُ لَفَدَيتُـهُ ... بِـأَهلي وَمـا جَمَّعـتُ كَهـلاً وَناشِـيَا
لَعَمـري لَقَـد طاعَنـتُ دونَـكَ بِالقَنـا ... وَجالَـدتُهُم لَـو أَنَّ لِلحَتـفِ و اقِيَـا

تكشف الأبيات عبر مستوياتٍ بنائيةٍ عن بطولة الشاعر المتجسدة في أنساق المعنى الخفي، والتي بدأت مع العبارة الشرطية في مفتتح النَّص "إن تك ... فما كنت"؛ حيث أظهرَ التركيبُ ثبات الجسد في موقف إحجام الخيول وقتل الفرسان، عبر ملفوظ "وانيَا" فجسدُه لم يتزحزح ولم يُقصِّر أو يتأخر في القتال، حتى في أحلكِ الأوقاتِ وأصعبها على المحارب حين يفنى الجميع حوله في المعركة ويبقى وحيدًا يُقاتل، دلَّ على ذلك حذف نون " تكن" المُشيرة إلى هول المعركة وعجلة الموقف الذي صمد فيه وحيدًا. وفي مقابل إظهار ثبات الجسد وشجاعته جاء بفعل "قُتِّل" مبنيًّا للمجهول لصنع مفارقة تُظهر مدى احتقاره لجسد العدو، فتجاهَلَ القاتلَ علامة على عدم الاكتراث به في ساحة الحرب وصناعة الانتصار والبطولة.

وفي نسقٍ مساندٍ للعبارة التصريحية في المستوى البنائي، يستخدمُ الشاعر في البيت الثاني الأسلوب الخبري واصفًا لحظة صمت الأجساد الأخرى التي ظلت واقفة من الجبن والخوف ما عداه، مركزًا على نفي الثبات الجسدي الذي لا يحتمله الموقف الزمني في الحرب " ما كنت واقفًا" مثبتًا من خلال النفي "حركة الجسد الغطريف" نحو المبارزة، جاعلًا -من خلال الترابطية النظامية في جملة النفي للجسد "أصوات متعددة" بعبارة الناقد أوزفالد ديكرو (المبخوت، 2009، ص 11)- صوتَ صمت جسد العدو الواقف مذهولًا من صمود الشاعر وقتاله وحيدًا مع صوت أجساد أصحابه القتلى الصامتة، في مقابل صوت حركة جسده " مبارزًا – أقاتلهم"، الموصوف برباطة الجأش في قوله: " وحدي فرادى وثانيا".

ولتعزيز مشاهد أصوات الجسد في النَّص استدعى الشاعر في مستوى بنائي أعمق صوت جسد صديقه "عمرو بن جندب" طالبًا الاستغاثة، فجاء الردُّ عبر لغة الحوار مسفرًا عن حركة الجسد السريعة " فقلت: لبيك"؛ ممَّا أضفى على مشهد صوت الجسد توترًا نفسيًا عاليًا، فالحوار يُسهم في خلق حركةٍ صوتية بين الأجساد، علاوة على أنَّه يكشفُ الطاقة التعبيرية في القول فتساعدُ على نمو الحدث واكتمال صورة المشهد النفسي والجسدي (الركابي، 2016، ص 19).

إنَّ تلك الصورة الجسدية للشاعر والدالة على شجاعته في الحرب هي الدافعُ على تقديم النفس فديةً لأصحابه المقاتلين، فالشجاعةُ جسرٌ بين النفس والجسد، وهي عربونُ محبة تُقدَّمُ مؤطرة بالقسم الصادق "وأقسم"؛ ولأنَّها كذلك عزَّز القسم بقسمٍ آخر "لعمري" عبر معطيات لفظية متصلة بالجسد "طاعنت- جالدت"، وهذا من شأنه أن يخلقَ لغةً تواصلية عبر جوارح الجسد تُوثق شجاعته وبطولته.

2-1 الجسدُ القوي

احتاج الشاعر اللص في مجتمعه القاسي والقاتل إلى أن يرسلَ لعدوه رسالةً إشهارية تدل على أنَّ فردانيته لا تعني الضعف، وأنَّ خروجَه لفضاءٍ موحشٍ لا يعني خواره، نرى ذلك منعكسًا على خطابه الشعري من جهة حديثه عن جسده القوي، فالجسدُ يُنتج أنظمةً دلاليةً عضوية تتخذ من الأعضاء وحركاتها رسالة لها مقاصد تواصلية مع الآخرين (أبو زيد، 2020، ص 16).

وعلاوةً على ذلك فإنَّ قوته البدنيَّة في الواقع كانت هي الأخرى موعزةً لذات الشاعر اللص، للحديث عن مغامراته الجسدية واستعراض قوته وصلابته، ومساعدة من يحتاجه، وقد حملت الروايات والأخبار قصصًا تُؤكد ما ذهبنا إليه، ومنها حكاية الشاعر ابن الحرّ مع غداف الحبشي والتي قال فيها مفصحًا عن قصته البطولية (مجموعة من الشعراء، 1992: 278/2):

إنّـي رَأَيـتُ بِـوادٍ مُقفِـرٍرَجُـلاً	مِثـلَ الهِزَبـرِإذا مـا سـاوَرَ الـبَطَلا
ضَخمَ الفَريسَـةِ لَـو أَبصَرتَ قِمَّتَـهُ	وسـطَ الرِّجـالِ إذا شَـبَّهتَهُ جَمَـلا
سـايَرتُهُ سـاعَةً مـا بـي مَخافَتُـهُ	إلا التَلَفُّـت حَـولي هَـل أَرى دَغـلا
دَهدَهتُـهُ بَـينَ أَنهـارٍوَأَودِيَـةٍ	لا يَعلَمُ الناسُ غَيري عِلمَ ما فَعَلا
يُدعى الغِـدافُ وَقَـد مالَـت عَلاوَتُـهُ	إنَّ الغِـدافَ وَرَبّـي و افَـقَ الأَجَـلا
أَنشَـأَ يُسـائِلُني عنـهُ وَأَطعَنَـهُ	فَخَرَّيَهوي عَلى الخُرطومِ مُنجَدِلا

يدير الشاعر نصه على شكل حكايةٍ بطولية لجسدٍ فتيٍّ إلا أنَّ منطق القوة البدنيَّة لا يكمن في لقاء اللص الآخر فحسب؛ وإنَّما تتكاشف رمزية البطولة الجسدية في لقاء الجسديْن معًا، إذ يخلقُ مفارقة ضمنية حين يعقد الصراع بين جسدٍ قوي وآخر أقوى، ففي التوازي البطولي بين الأجساد ما يُشير إلى أحقيَّة

الانتصار وحقيقتها، ويعضدُ الرؤية التي أراد الشاعر إيصالها لمتلقيه والمتجسدة في إظهار جسد الذات الشاعرة قويًّا منيعًا على الانهزام والارتعاد، وقد افتتح نصه في نسقِ صراعِ الجسديْن بجارحة العين " أنَّي رأيتُ"؛ لتكون الحركة البَدْئية للقتال منطلقة من بصيرته التي ساعدته على كشف ماهية الجسد الآخر.

واختيارُ العينِ جاء ليفتحَ باب الحديث عن قوة جسد العدو، فحين رآه وَجَده جسدًا قويًا؛ لذلك شبَّهه بـ"الهزبر/ الأسد" لما في حمولاتها اللغوية من دلالاتٍ ذات صلة بالقوة والصلابة والمناعة، وإمعانًا في إظهار قوة جسد عدوه وصفه بـ"الضخامة"، كما أنَّه لجأَ في سياقِ الوصف للفت الانتباه أكثر لذلك الجسد، حين عَاوَدَ الاتكاء على جارحة العين مستخدمًا مفردة "أبصرتَ" مسبوقة بـ"لو" مخاطبًا بها متلقيًا افتراضيًا، ليشاركه رؤية جسد العدو محددًا له مكان الإبصار في الجسد "قمَّته" أي: رأس العدو، ويمثل الرأسُ هنا علامةً مرتبطةً بالقيمة والمكانة والعزة والحماية، لارتباطه بالوجه، الجزء الأكثر خصوصية في الرأس (لوبروتون، 1993، ص 41)، مضيفًا لتحديد العضو / الرأس، جملة أخرى "وسط الرجال" كي يعمق قيمة هذه الجارحة، فهي لا تُقيم بعيدًا عن الأجساد الأخرى المماثلة في القوة.

ولعل إضافتها مهد الخطاب لربط المقارنة بجسدٍ آخر عُرِفَ بالقوة والضخامة والتحمل وتموضع في مفردة "الجمل"، وهو بهذا الصنيع الانتقائي بيّن تكثيف الفعل الرؤيوي لحاسة البصر "رأيتُ وأبصرتَ"، وبين عين الأنا وعين/المخاطب، وبين مقارنة جسد العدو بجسد الأسد والجمل يضمن إقناع المتلقي بقوة جسد العدو، وفي ذلك مقصدٌ دلالي عميقٌ يُفصح عنه المشهد الثاني من حكاية قوته الجسدية المتصل بوصف جسد ذات الشاعر " سايرته، دهدهته، التلفت".

وهي وحداتٌ معجمية دالة على مرونة وحرفيَّة الجسد، ففي حركة العين المتلفتة ما يُفيد الحذر والفطنة والحرص، وقد نجم عمَّا أوحت به تلك الصفات الجسدية في معركة صراع الأجساد القوية أفعال جسدية حدَّدت مسار الانتصار "أطعنه، فخرَّ"؛ حيث يدل فعل الطعن على قوة اليد التي حوَّلت جسد الجمل الضخم إلى جسدٍ ساقطٍ على الأرض يخور.

ولا تخفى هنا العلاقة الترابطية بين اختيار ضرب الرأس بعلوه وبين لفظة "خرّ" الدالة على السقوط، فهناك رمزية على كسر المكانة والعنجهية التي صاحبت سيرة غداف؛ فضلًا عن الانتصار وإعلان القتل، يؤكد ذلك انتخاب لفظة " الخرطوم"، فالخرطومُ في اللغة هو الأنف في الإنسان، ومنه قوله تعالى: ﴿إِذَا تُتۡلَىٰ عَلَيۡهِ ءَايَٰتُنَا قَالَ أَسَٰطِيرُ ٱلۡأَوَّلِينَ ١٥ سَنَسِمُهُۥ عَلَى ٱلۡخُرۡطُومِ ١٦﴾[القلم: 16] أي: ضربُه على أنفه الّذي هو محلّ الأَنفة والكبرياء والعنجهيّة.

وما نخلصُ إليه في حكاية صراع الجسديْن أنَّ الشاعرَ أثبتَ من خلال توظيف جملة من ملفوظات الجسد وحركاته، بطولته وقوته البدنيَّة التي امتازَ بها الشعراء اللصوص حتى أنَّهم أثاروا الرعب في

المجتمعات التي حولهم، فأحاطهم "بهالة من الرهبة والإعجاب والإكبار وأصبحوا أمنية القبائل، تتمنى كل قبيلة أن يكون من أبنائها من بين هؤلاء الفتيان الأقوياء العتاة الذين ترتعدُ منهم فرائص البادية، ويرنُّ صدى ذكرهم في طول الجزيرة العربية وعرضها" (البشير، 2010، ص 8).

3-1 الجسدُ الخارق

على الرغم من تميز أجساد الشعراء اللصوص بالقوة والشجاعة، فإنَّا نجدُ صورًا أخرى تتكامل معها وتتجاوزها إلى غير المألوف عن الأجساد الطبيعية؛ حيث تحضر في نصوصهم صورًا لأجساد تتآخى مع الجن وتتحالف مع الوحوش، وتصحب الذئاب وتقاتل النمور والليوث، وتأنس بالغول، خارقة بذلك الطبيعة البيولوجية للجسد الإنساني، ومن تلك النماذج قول الشاعر عبيد العنبري كاشفًا فيه عن عقد تحالف مع الوحوش والذئاب والغول (مجموعة من الشعراء، 1992: 2/217، 218):

وَحالَفتُ الوُحوشَ وَحالَفَتني ... بِقُربِ عُهودِهِنَّ وَبالبِعادِ
وَأَمسَى الذِّئبُ يَرصُدُني مِخَشًّا ... لِخِفَّةِ ضَربَتي وَلِضَعفِ آدي
وَغولا قَفرَةٍ ذَكَرًا وَ أُنثى ... كَأَنَّ عَلَيهِما قَطعَ البِجادِ

وقد أخبرَ الشاعرُ في موطنٍ آخر عن خروج جسده من حيزه البشري إلى حيز الجن، معللًا التحول الذي أصابه بطول الصحبة التي أدَّت لتحالفهم وتشابههم (مجموعة من الشعراء، 1992: 1/225):

أَخو فَلَواتٍ حالَفَ الجِنَّ وَ انتَفى ... مِنَ الإِنسِ حَتَّى قَد تَقَضَّت وَسائِلُه
لَهُ نَسَبُ الإِنسِيِّ يُعرَفُ نَجرُهُ ... وَلِلجِنِّ مِنهُ شَكلُهُ وَشَمائِلُه

وحالة تحوُّل الجسدِ والتحامه بغير البشري هي حالة تسكنه؛ لذلك تتوالى في أشعاره نصوصٌ تؤكد ذلك؛ منها قوله (مجموعة من الشعراء، 1992: 2/222):

عَلامَ تَرى لَيلى تُعَذِّبُ بِالمُنى ... أَخا قَفرَةٍ قَد كادَ بِالغولِ يأنَسُ
وَأَضحَى صَديقَ الذِّئبِ بَعدَ عَداوَةٍ ... وَبُغضٍ وَرَبَّتهُ القِفارُ البَسابِسُ
فَلَيسَ بِجِنِّيٍّ فَيُعرَفُ شَكلُهُ ... وَلا أَنسِيٍّ تَحتَوِيهِ المَجالِسُ

فالشاعر " يصورُ نفسَه على أنَّه مخلوقٌ فريدٌ من نوعه، له صفاتٌ مختلفةٌ تمامًا عن الإنس ولا تشبه الجن....، عَمِدَ فيه إلى إظهار بطولةٍ وشجاعة في تخطي المجاهيل والتحديات والضغوط التي يتعرَّض لها من خلال تصويره لذاته المتناغمة، فهو صديق الغول، وندٌّ قويٌّ للذئاب والسباع ...كل هذه التعابير يمكن عدّها إسقاطات تعكس ما يخفيه من ألم" (الدليمي، 2020، ص36).

ولقد جعل العنبري في قوله (مجموعة من الشعراء، 1992: 2/218):

أَراني وَذِئبَ القَفرِ خِدنَينِ بَعدَما ... تَدانى كِلانا يَشمَئِزُّ وَيُذعَرُ

إذا ما عَوَى جاوَبتُ سَجعَ عوائِهِ بِتَرنيمِ مَحزونٍ يَموتُ وَيُنشَرُ
تَذَللتُهُ حَتّى دَنا وَأَلِفتُهُ وَأَمكَنَني لَو أَنَّني كُنتُ أغدِرُ
وَلَكِنَّني لَم يَأتَمني صاحِبٌ فَيَرتابُ بي مادامَ لا يَتَغَيَّرُ

جسده القوي المنيع صديقًا حميمًا للذئب مستعينًا بـ"واو المعية" لربط صورة الصحبة غير المألوفة بين الجسدين، مبيّنًا أنَّها علاقة بُنِيت على علاماتٍ أوليَّة من الجسد لضمان الأمان "، تدانى/ كلانا "، وفيها ما يدل على التقرُّب ومحاولة كسر مسافة الخوف بين الأجساد، معززًا حركة الجسد بحركة مساندة ذات صلة بالسمع " إذا ما عَوَى" وهي الردُّ على صوت الذئب، فالفمُ يستجيبُ للعواء " جاوبتُ سجع عوائه" لتنهضَ الجارحتان "الأذن والفم" بمهمةٍ كبيرة في توطين الصداقة بينهما.

وتأتي لفظة "تذلّلته" بحمولاتها المعجمية الدالة على اللين والتواضع؛ لتُشير إلى حركة أخرى صادرة من الجسد كعلامة على السلام وبث الاطمئنان في جسد الذئب، وقد كانت ذات فاعلية في صفقة الصداقة نجدها تتجسَّد في تعبيره " دنا وألفته". تلك الحِوَاريّة التي سبقت الصداقة بين الشاعر والذئب نهض بها الجسد وجوارحه بشكلٍ تعبيري متقن.

واستكمالًا لتصوير بطولة الجسد الخارق لم يقف العنبري عند وصف صداقته بالذئب فحسب؛ وإنَّما أردفَ وصفه مباشرةً بمشهدٍ آخر غير مألوف لعلاقة جسده مع الغول، مصورًا تناغمًا بين ذاتين متباينتيْن أحداهما للأسطورة أقرب منها للواقع، فاتحًا بذلك مشهدًا عجائبيًّا يخرجُ بالنص نحو الخيال والغرابة، مثيرًا الدهشة، وكاسرًا الثبات وخارقًا للمألوف (الجلبي، 2017، ص 11)، يقول الشاعر كاشفًا عن رفقته للغول (مجموعة من الشعراء، 1992: 218/2):

فَلِلَّهِ دَرُّ الغولِ أَيُّ رَفيقَةٍ لِصاحِبِ قَفرٍ خائِفٍ يَتَسَتَّرُ
تَغَنَّت بِلَحنٍ بَعدَ لَحنٍ وَأَوقَدَت حَوالِيَّ نيرانًا تَبوحُ وَتَزهَرُ
أَنِستُ بِها لَمّا بَدَت وَأَلِفتُها وَحَتّى دَنَت وَاللَّهُ بِالغَيبِ أبصرُ
فَلَمّا رَأَت أَلا أُهالَ وَأَنَّني وَقورٌ إِذا طارَ الجَنانُ المُطَيَّرُ
دَنَت بَعدَ ذاكَ الرَّوعِ حَتَّى أَلِفتُها وَصافَيتُها وَاللَّهُ بِالغَيبِ أَخبَرُ

تبدأُ العلاقة بينهما بمكاشفةٍ جسدية تمثَّلت في البيت الأول، حين أفصحَ الشاعر عن خوفه من البشر موحيًا من خلال لفظة " يتسترُ" بمدى توتر جسده وقلقِهِ، فهو في هذه الصحراء يعيشُ بجسدٍ خائفٍ يختبئُ من بني جنسه البشر ويستتر عنهم، ولكن جسده يتحوَّل من التوتر إلى السكون ويتبدل من الخوف إلى السكينة بفعل ردَّات جسد الغول التي كشف عنها كثافة الأفعال في النَّص " تغنَّت وأوقدت وبدت، دنت، رأت، ودنت"، فالغول حين رأته "تغنَّت".

ولأنَّ جسد الشاعر اللص واقع في دائرة التوجس وجد صعوبة في الانقياد مباشرة لصوت الغناء؛ لذلك بيَّن أنَّ الغولَ بادرت بتكرار الغناء " بلحنٍ بعد لحن"، ولم تكتفِ بذلك بل تحرَّكت وأوقدت النيران حول جسده، وفي مشهد الغناء والإيقاد نلحظ تعالق فعل تكرار الغناء بما يحمله من علوٍ وهبوطٍ في صوت اللحن بفعل إيقاد النيران التي " تبوح وتزدهر" أي: تعلو وتنخفض، وتخمد وتخبو وتعود للعلو والارتفاع. كل تلك التعالقات دالة على جسد ذات الشاعر وما يحمله من خوفٍ وتوترٍ يعلو ويهبط تبعًا لردَّات فعل الغول، ولكونها حركات إيجابية وفاعلة نتج عنها في المقابل فعلٌ ترحيبي وقبولٌ جسدي " أنست"، وهو اختيارٌ معجمي دالٌ على انبساطٍ في الفعل أكَّده فيما بعد ملفوظ "أهال".

فالجسدُ لم يفزع ولم يتحرك هربًا وإنَّما وصفه بالوقار " وقورٌ" أي: أنَّه بعد التستر وصل برؤية الغول إلى السكون، ولم تقف علاقة حركات الأجساد حدّ التقارب وإنَّما كشفت الأبيات بتكرار لفظة " ألفة" عن محبة وألفة وصداقة غير معهودة بين الجسدين.

والعنبري حين يُفصح عن علاقته القوية بالذئب والغول والقوس في النص السابق، كأنَّه يحاول أن "يُضفي على ذاته نوعًا من القوة والرهبة التي تثيرُ في نفس السامع الرعب والخوف، وربما يحاول أن يثبتَ لنفسه قبل الآخرين أنَّه قوي، فالاحتماء بالأَقوى نوعٌ من اكتساب القوة والدفاع عن النفس ضد المخاطر الخارجية التي تُحيط بها"(الجلبي، 2007، ص 73).

4-1 الجسدُ الصابر/ المكافح

اهتمَّ الشعراءُ اللصوصُ بوصف ما يدور في أعماقهم وبما يدور حولهم، فاتَّسمت أشعارهم بالإفصاح عن المشاعر الفكرية والنفسية، في موضوعات قابلة لحمل هذه الأحاسيس (محمود، 2003، ص 39)، منها: الحديث عن تحمل أجسادهم للكثير من الصعوبات والآلام المتجسدة في قلة النوم، والتعرض للضرب والجلد والفقر والجوع.

ومن أوجه الشواهد في سياق معاناة الجسد مع **قلة النوم** قول عبيد العنبري (مجموعة من الشعراء، 1992: 226/2):

قليـلٌ رقـادُ العـينِ تـرّاكَ بلـدة إلى جـوزِ أخـرى لا تبـين منازلـه
على مثلِ جفنِ السيفِ يرفعُ آلـةً مصاصات عتقٍ وهـو طاوٍ ثمائلـه

لقد أظهرت الصورة الكنائية "قليل رقاد العين" حالة الخوف والحذر التي يعيشها الشاعر ومدى الإنهاك الذي أصاب جسده وجسد ناقته (نزيهة، 2019، ص 262)، وأظهر الملفوظ "ترّاك" من خلال صيغة المبالغة قسوة الترحل على الجسد الذي لا يستقر ممَّا أثَّر تباعًا على هدوئه النفسي والذهني والجسدي

فأصبح "كجفن السيف"؛ لتُعزِّز هذه العبارة باتصالها بلوازم العين "الجفن" -الذي يُعَدُّ غطاءً للعين وحاميًا لها- عمق العلاقة بين الترحل والنوم وذبول الجسد الذي جفَّ بغياب النوم وقلته.

وجسدُ الشعراء اللصوص؛ نظرًا لتشرّدهم ومطاردتهم اعتاد على قلة النوم وخفته، وقد صوروا ذلك في مشاهد مترشحة بالألم والقلق في مقابل ثبات الجسد وصبره ومقاومته (مجموعة من الشعراء، 1992: 310/2، 311):

وَالسَيفُ بَيني وَبَينَ الثَوبِ مَشعَرُهُ أَخشَى الحَوادِثَ إِنّي لَم أَكُن وَكَلا

مـا نِمـتُ إِلا قَلـيلاً نِمتُـهُ شَـئِزًا حَتّى وَجدتُ عَلى جُثماني الثِقَلا

إنَّ حديثَ الشاعرِ عن جسدِه عبر وصفِ كيفيات نومِهِ ومدته يكشفُ عن قلقه واضطرابه، فالجسدُ لصيقُ السيف، والنوم مؤطر بملفوظ "شئز" الدال على القلق والتوجس، وعلى الرغم من هذا فإنَّ الحذرَ صنع جسدًا قويًّا صابرًا ومكافحًا، يقول مرار الفقعسي مصورًا قلة نومه (مجموعة من الشعراء، 1992: 356/2):

تَقَلَّبْـتُ هَـذا اللَّيـلَ حَتّى تَهَـوَّرَتْ إِنـاثُ النُّجـومِ كُلّهـا وَذُكورُهـا

لقد صوَّر الشاعرُ عبر الملفوظ " تقلَّبتُ" ما اشتجر بداخله من تعبٍ ناجمٍ عن قلة النوم، فالجسدُ متوترٌ طيلة الليل حتى غابتِ النجوم.

ومن مظاهر الجسد الصبور المكافح، صبرهم على الظلم، ومن ذلك قول أبي الطمحان القيني (مجموعة من الشعراء، 1992: 78/1):

يـا ربّ مَظلَمَـةٍ يَومًـا لَطِيـتُ لَهـا تَمضـي عَلَيَّ إِذا مـا غَـابَ نُصـاري

حَتّى إِذا مـا انجَلَـت عَنّي غَيابَتُهـا وَثَبتُ فيها وثوبَ المخدرِ الضَّارِي

يظهرُ في وصفه مدى قدرة جسده على ضبط ردة فعله في غياب نصرة الآخر له في مظلمته، وما بعد ردة الفعل المُجسَّدة في الملفوظ (وثبتُ) من ثبات وبطولة، فجسده عاد كالأسد قويًّا مقاومًا.

ومن صور تحمُّلِ جسد اللصوص تحمُّلهم الضرب والجلد والمطاردة، فقد اعتَادَ الشعراء اللصوص على مطاردة السلطة لهم وهروبهم من الأحكام التي عليهم واختبائهم من الثأر والأعداء ودخولهم في الحروب، وقد عبَّر عن ذلك الشقاء الجسدي محمد الأسدي في قوله بعد أن هرب من مصعب بن الزبير:

بغَـــانِي مصـــعب وبنُـــو أبيـــه فـــأينَ أَجِيـــدُ مـــنهم لا أَجِيـــدُ

شَـقِيتُ بهـم علـى طُـولِ التَّنَـائِي كمَـا شَـــقِيَتْ بأحمُرِهـــا ثمـــودُ

الأبيات تضمر ضربًا من الشقاء الجسدي الذي عبَّر عنه بتكرار لفظ الشقاء المتصل بحركة الجسد، الذي يحاول به أن يتجنبَ عدوه، فيبتعد عنهم في الصحراء، مختبئا بجسده عنهم، إلا أنَّ تباعد الأجساد لم

يمنع من ظهور مشاعر الخوف التي أكملت مشهد تأثيره على الجسد بالتشبيه " كما شقيت بأحمرها ثمود"، والانفتاح على المعنى القرآني، ليوازنَ بين شقائه وشقاء قوم ثمود، فما حصل لجسده من القلق المستمر والإرباك الدائم، يُوازي في حجم ألمه ما حلَّ بأجساد أولئك القوم من عذاب (الوطيفي، 2022، ص 55).

وقد عمد الشاعرُ قتال الكلابي في قوله (مجموعة من الشعراء، 1992: 3 /500):

نَعـــرضُ للطعَـــانِ إذا الْتَقَيْنَـــا وُجُوهَـــا لَا تعـــرضُ للســـبَابِ

إلى الكشف عن جسدهم الوظيفي وحركته في الحرب، فهم يبذلون أجسادهم للطعنِ والضربِ والمجالدة حماية لوجوهم من السبِّ والشتم، وهذا ما أوضحه التبريزي في شرحه للبيت: حين قال: يقصد الشاعر " أَنَّنا من فرسَان الْحَرْب نعرضُ وُجُوهنَا الْكَرِيمَة لَهَا ونُظهرها فَلَا نَخَافُ من الْقَتْل لشجاعتنا، وَهَذِه الْوُجُوه الَّتِي عرضناها للحربِ لَا تتعرضُ للسبَابِ وَلَا للشتم"(التبريزي، 2001: 1/ 298)، ونلحظُ استثمار الشاعر لتقنية المقابلة بين فعلين كلاهما متعلقٌ بجارحة الوجه كعلامةٍ رمزية على الجسد، فحين تُجبر وجوهم على الحرب يندفعون لها بكل شجاعةٍ حتى لا يُعيرون بالجبن فيظلُ وسمًا على وجوههم هجاءً وسبًّا .

وقد كشف مرّة السعدي ما يلاقيه جسد الشاعر اللص من الضرب والجلد في قوله (مجموعة من الشعراء، 1992: 115/1):

عمـدتُ فعَاقبـتُ امـرأً كـان ظالمًـا فألهـبَ في ظَهـرِي القبـاغُ وأوقـدَا

سـياطًا كأذنـابِ الكـلابِ وشـرطةً مقـاليسَ رَاعُـوا مسـلمًا متهـوّدَا

حيث تحيل عبارة "ألهبَ في ظهري" المترشحة بالتوجع والألم إلى صورة من العذابات التي يلاقيها الشاعر اللص، تجسَّمت في تحديده للآلة المستعملة في المعاقبة "سياطًا" للتوافق مع عضو الجسد / الظهر. وتعميقًا للألم حضر التشبيه في عبارة "كأذناب الكلاب" موسعًا للمعنى بعبارة ابن جني (ابن جني، د.ت: 2/ 442)، وساندًا العبارة لبلوغ مداها التأثيري على جسد الشاعر المتألم.

5-1 الجسدُ المنتشي

إنَّ تفرُّد أجساد الشعراء اللصوص من حيث الطول وسرعة العَدو ونحول الجسد واللون المصطبغ بلون الصحراء، والنسب العريق، وصفاء الدم دفعتهم إلى التغنّي بأجسادهم وأجساد قبيلتهم والانتشاء بتميزها، معتبرين تلك الميزات حبوة ترفعهم فوق غيرهم؛ ومن الصور الدالة على ذلك:

- **الانتشاءُ بجارحة اليد**

يفخرُ الشاعر عبيد الله الجعفي بطول يده التي أكملت نقص السيف القصير، كاشفًا أنَّ طول اليد التي حظيَ بها تُغطي على تقصر صانع السيف، فحين يُقصر الصانع ذراع السيف لا ينتابه قلقٌ؛ لأنَّ طولَ يده تُكمل النقص فيستطع هزيمة العدو بميزة بَاعِه الطويل (البغدادي، 1997: 7/ 31):

إذا أَخَذَت كَفّي بِقائِمِ مُرهَفٍ وَكانَ قَصيرًا عادَ وَهوَ طَويلُ.

وفي فعل " الأخذ" المضافة للمتكلم/ اليد استحضارٌ للقوة والبطولة والشجاعة، ففي الأخذ "إمساكٌ ومواجهة" إلا أنَّ المعنى الساكن في الفخر تموضع في التباهي بطول اليد، وتأكيدًا للمراد حضر الطباق " قصيرًا وطويل" لتثبيت الابتهاج وتقويةً للمعنى.

ويفخرُ ابن الحرّ بنفسه عبر التغنّي بقوة جارحة يد قومه المشهود لهم بالبطولة، فهم " لا يضربون الأعداء إلا على رؤوسهم، وإذا ما طعنوا فإنَّهم رابطو الجأش لا ترتعشُ أكفهم" (دهمان، والحربين، 2002، ص65):

الضَّـاربون مـن الأقـوامِ هَـامهم بحيث يفـرعُ عـن هاماتهـا الصـلعُ

والطـاعنون ولـم تـرعش أكَّفهـم إذا العَـوالي بأيـدي القـومِ تختـرعُ

ويفخرُ الشاعرُ اللص بعرضِ منكبيه وغلظهما (مجموعة من الشعراء، 1992: 3/ 500):

أَتتـكَ المنايَـا مـن بـلادٍ بعيـدة بمنخـرقِ السِّـربالِ عبـل المناكـبِ

وقال منتشيًا بطول أيديهم وأجسادهم (مجموعة من الشعراء، 1992: 529/3):

ولاقـي مـن نَفَاثـة كـلّ خـرق أشـمّ سـميدع مثـل الهـلالِ

كـأنَّ سـلاحَه فـي جـذعِ نخـلٍ تقَاصَـرَدونـه أَيـدي الرجـالِ

فالسميدع الذي يُوصي الشاعر محبوبته بملاقاته، هو البطل " السيد الكريم الجميل الجسيم" (مجموعة من الشعراء، 1992: 529/3) إلا أنَّ البطولة الجسدية تكون فاعلة أكثر باستدعاء اليد ووصف طولها ، فهي علامةٌ "غنيةٌ بمضامينها التواصلية والإفهامية والإبلاغية" (المساعيد، 2015، ص 114)، فالطولُ في الأيدي يمثل امتدادًا لسجايا الجسد الحاضرة في البيت الأول فعلًا وأثرًا؛ حيث يقترنُ الطول بقيمةٍ بطولية دلَّ عليها مجاورتها للفظة "سلاح"، ففيها قدرةٌ جسديةٌ على التحمل والقتال والشجاعة، وهي صفاتٌ تتكامل مع الكرم وظرف الخلق.

وتحضرُ اليد محملة بمضامين ثقافية واجتماعية كما في قول القتال الكلابي (مجموعة من الشعراء، 1992: 3/ 512):

وَلا يَفِـرّونَ وَالمَخـزاةُ تَقـرَعُهُم حَتّى يُصـيبوا بِأَيـدٍ ذاتِ أَظفـارِ

فاليدُ الممدوحة موصوفة بأنَّ أظفارها غير مقلمة وتلك علامةٌ دالة على استعداد الجسد/ اليد للقتال، ففي شكل الأظفار اتصالٌ بالسلاح من حيث طولها وحِدتها، وقد عبَّر عن ذلك النابغة الذبياني حين قال مفتخرًا (النابغة الذبياني، 1996، ص 87):

وبنـو قعـين لا محَالَـةَ أنَّهـم آتَـوكَ غيـر مُقَلِّمـي الأَظفَـارِ

فالأظفارُ "تتضمن نوعًا من التمثيل الأيقوني للسلاح الذي يمثلُ مؤشرًا يُنبّهُ إلى إعداد العدة وكيفية المجيء...، وطولها يحيل إلى الاهتمام بها حتى أصبحت أداةً قتالية تزيد من قوة الأيدي امتدادًا لها، تنشب في الخصم وتمزقه" (الزمر، 2021، ص 102).

وعلاوةً على ذلك تستدعي صورة الأظفار الطيور الجارحة والسباع التي تنقض على فريستها بسرعةٍ وعلى غفلة من الفريسة؛ ممَّا يتشاكلُ مع صورة نفي الفرار المحملة ضمنيًّا بحركة الجسد وسرعته مع الثبات والقوة الناجمة عن الضرب باليد.

- **النسبُ وصفاءُ الدم**

يُعَدُّ القتال الكلابي من أكثر الشعراء اللصوص تعصبًا لصفاء النسب " وهو مسرفُ الإيمان بنقاء الدم، شديد المقت للإماء وأولادهن، كثيرُ التمدح بسلامته من هذا الوباء" (مجموعة من الشعراء، 1992: 2/ 494).

ومن نصوصه في هذا السياق قوله:

أَنـــا ابـــنُ أَســـماءَ أَعمَـــامِي لَهـــا	وَ أَبـي إِذا تَرامَـى بَنـو الإِمـوانِ بِالعَـارِ
أَمَّـــا الإِمـــاءُ فَمـــا يـــدعونَني	وَلَـدًا إِذا تُحُـدِّثَ عَـن نَقضِي وَإِمـراري
لا أَرضَـعُ الـدَهرَ إِلّا ثَـديَ واضِـحَةٍ	لِواضِـحِ الجـد يَحمي حَـوزَةَ الجَـارِ
طِـوالُ أَنضِـيَةِ الأَعنـاقِ لَـم يَجِـدوا	ريـــحَ الإِمـــاءِ إِذا راحَـــت بِأَزفـــارِ

الارتقاء بالجسد فخرًا يتمركز في جانبه المعنوي؛ حيث الأنا الشاعرة تُعلن أصالة نسبها الموروث عن الأب والأعمام المعروفين بالاسم والهيئة، مُحدِّدة موطن الابتهاج والتفاخر بـ "إذا" المقترنة بفعل الكلام " الترامي والتراشق بالعار؛ "، ففي موقفِ الانتقاص من أجساد أبناء الأمَة المملوكة والرقيق يقف جسد الكلابي منافحًا عن أصالته مُبعِدًا العار عنه.

ويربطُ الكلابي صفاء الدم بشجاعة الجسد عبر جملة كنائية " نقضي وإمراري" في موطنٍ متعلق بفعل الكلام أيضًا "إذا تُحُدِّث"، فجسده جسد مقاتلٍ ومحاربٍ غير جبان لا يخذل قومه ولا يخونهم، هذه الصفات والسلوك مرتبطة بالحر لا يفعلها العبد المملوك أو الذي بدمائه بعضٌ منها؛ لذلك عَاوَدَ الكلابي في البيت الآتي للفخر بجسده الخالص في النسب عبر انسجامٍ استعاري: " لا أَرضَعُ الدَهرَ إِلّا ثَديَ واضِحَةٍ " . فالمضمونُ الذي تبلغه الجملة بكيفية غير صريحة" (البوعمراني، 2016، ص 251)، تمثل في الإفصاح عن نسبِ أمه السليم.

وقد عَاوَدَ الكلابي في آخر القصيدة -في سياق مدح قومه- التفاخر بصفاء دم قومه، نافيًا عنهم اتصالهم "بريح الإماء"، وضمن سياق النفي جاء بمؤكداتٍ أخرى على نقاء الجسد تمثَّلت في التقابلية بين

الجملتين "طِوال أنضية الأعناق" و"راحت بأزفار"؛ حيث تمايز قومه بانتصاب الرقاب وطولها، فالنضيُّ هو منتصبُ العنق (زكريا، 1979، ص 437)، في دلالة على علو مكانتهم ورفعتهم وكرمهم، في مقابل أنَّ رقاب الإماء منخفضة خُلقت لرفع الأثقال وحمل القرب.

وارتباط النسب العريق بالجسد واضح في أبيات الكلابي، ولاسيما حين يعقد كلامه على أفعال الجسد والوظائف التي يقوم بها، نتبيَّن ذلك -على سبيل الشاهد- في قوله (مجموعة من الشعراء، 1992: 2/ 536):

لَقَـــد وَلَـــدَتني حُـــرَّةٌ رَبعيَّـــةٌ مِنَ اللاءِ لَم يُحضِرنَ في القَيظِ دِندِنا

مفتخرًا بعبارة صريحة أنَّ أمه معروفة النسب والحسب فهي من بني ربيعة، مُحيلًا التصريح الاعترافي لمشهدٍ تصويري مليء بحركة الجسد، فأمه من النساء اللواتي لم يجمعن الخشب اليابس القديم، أي: لم يحملن الحطب، وحدَّد عمل جسد النساء بوقت الظهيرة في القيظ فهو أدل على الشقاء الجسدي، وهو بهذا المشهد يعتمدُ على التصوير الذي يكسو المعنى وظائف عدة جمالية وتوجيهية وإيحائية ودلالية(أبوز، 2020، ص233)، موظفًا نقاء الدم توظيفًا دلاليًّا، موجهًا القارئ نحو بُعدٍ اجتماعيٍّ متصلٍ بعلوِ الجسد ورفعته، والذي يعلو في المجتمع ببُعده عن الرقيق ويهبط إذا ما اتّصل به.

- **لونُ الجلد**

ومن صور الفخر عند الشعراء اللصوص المتصل في بُعدٍ من أبعاده بتمجيد النسب الأصيل إشارتهم للون الجلد (مجموعة من الشعراء، 1992: 516/3):

وَرِثْنَـا أَبَانَـا حُمـرَةَ اللَـونِ عـامِرًا وَلا لَـونُ أَدنـى لِلهِجَـانِ مِـنَ الحُمـرِ

وبما أنَّ" لون البشرة لجسد ما يُحدِّد موقعه الاجتماعي"(حيمدوش، 2022، 31-44)، فإن الشاعر يتغنَّى بلونه الأبيض عادلًا عن استخدامه إلى اللون الأحمر على عادة العرب في كلامهم، فهم يقولون: "الأَحمرُ للأَبيض: تَطَيُّرًا بالأَبرص، يقال: أَتاني كلّ أَسود منهم وأَحمر، ولا يقال: أَبيض.. والعرب لا تقول: رجلٌ أَبيض من بياض اللون، إِنَّما الأَبيضُ عنده الطاهر النقيُّ من العيوب، فإِذا أَرادوا الأَبيضَ من اللونِ قالوا: أَحمر" (ابن منظور، د.ت، ص317).

وقد يكون اختيارُ الشاعرِ للون الأحمر ناجمًا عن رغبته في إكساب أجسادِهم معنى القوة وتحمُّل المشقة والشدة، فهو لونٌ متصلٌ بهذه المعاني، وفي ذلك، قال ابن الأَثير: وقيل: كنَّى بالأَحمر عن المشقة والشدة، والعربُ إذا ذكرت شيئًا بالمشقة والشدّة وَصفَته بالحُمْرَةِ (ابن الأثير، 1979: 5/ 439).

- **الأنف**

يحضرُ الأنف في أشعار اللصوص ممثلًا لقيمٍ اعتبارية وثقافية واجتماعية، ودالًا في سياق الفخر على الكرامة والقوة والرفعة والعزة والشجاعة، ومن ذلك قول الحارث المري، كاشفًا طريق حماية الذات من الظلم بأسلوبٍ شرطي (البياتي، 1972، ص 377):

متى تملكِ القلبَ الذكي وصارمًا و أنفًا حميًّا تجتنبْك المظالمُ

إنَّ الشرطَ في جملة "متى ...تجتنبك" يضع خطاب حماية النفس من الظلم في ثلاثة أمور: القلب الذكي والجسد الصارم والأنف الحمي"، فالشاعر مدفوعٌ بشجاعته يرفضُ الظلم فجاء بجارحة الأنف الموصوفة بالحمية علامة على القوة فملفوظُ "الحمية" له حمولات المنعة والأنفة والعزة. أي: أنَّ الأنف حضرَ معزِّزًا بطولة الشاعر وشجاعته التي يفخرُ بها، فهو علامةٌ على المنعة والرفعة والقوة، فيما كَسْرُه أو جدعُه يدل على الذلة والضعف والإهانة؛ ولذلك فالمرار الفقعسي يُوظف جارحة الأنف ليؤكد شجاعته ومنعته (مجموعة من الشعراء، 1992: 2/ 363):

إنّي لو افرُ معشري أعراضهم إنّي وهذا الأنف غير مؤبسِ

فالأنفُ يعد ممثلًا جزئيًّا مجاورًا يحيل على الكل/ الجسد، ومع هذا فقد حرص الشاعر على محورة الحديث حوله وكأنَّه جسدٌ آخر مستقل عنه، أو موازٍ له فأفردهُ بالإشارة في جملة اسمية صريحة بعد أن سبقه بمفردة " الأنا"، وفي ذلك دلالة على أهميته في خطاب الفخر بحماية شرف القوم، وكأنَّه أصبح ممثلًا آخر لقومه ومكملًا لمعنى الدفاع عنهم، كما حملت دلالاته رفض الضعف والذل وحماية النفس والقبيلة.

ويرتبطُ الأنف بالعزة والأنفة؛ لذلك يختاره المرار ليؤكد أنَّه نشأ على الرفعة والعلو، قال (مجموعة من الشعراء، 1992: 2/ 366):

إليكم يا لئامَ الناسِ إني نُشعتُ العزَّ في أنفي نُشوعَا

فالأنفُ وإن جاء في سياقٍ واقعي له علاقة بالشم/ نشعت، إلا أنَّه صوَّر فخر الشاعر بشجاعته وأَنَفَتِه التي تخلَّلت رئته ومسامه ووصلت لنخاعه بفعل السعوط.

- **كثافةُ الشعر وطُوله**

وفي ذلك يقول القيني (طريفي، 2004، ص 311):

وَبالحيرَةِ البَيضاءِ شَيخٌ مُسَلَّطٌ إذا حَلَفَ الأَيمانِ بِاللهِ بَرَّتِ

لَقَد حَلَقوا مِنّي غُدافًا كَأَنَّهُ عَناقيدُ كَرمٍ أَينَعَت فَاسبَكَرَّتِ

فَظَلَّ العَذارى يَومَ تُحلَقُ لِمَّتي عَلى عجلٍ يَلقُطنَها حَيثُ خَرَّتِ

إنَّ مشهد حلقِ شعر الشاعر -الذي جاء عقابًا له لشُربه الخمر- لا يخلو من حسِّ الابتهاج والفخر بالشعر المحلوق لاسيما في وصفه لشعره بأنَّه ناعمٌ مسترسلٌ كثيفٌ، وفي تشبيهه لحركة الخصلات التي تتساقط من رأسه بعناقيد العنب، وعلاوة على ذلك يُذيّل بيته الأخير بمشهدٍ آخر يؤكد ما ذهبنا إليه، تمثَّل في تصوير تحلق الفتيات الصغيرات حوله رغبة في التقاط هذا الشعر كلفًا به، فهن يتسابقن ويتنافسن عليه. وقد أسهم المعجم الشعري في الأبيات على وصل الانتشاءِ بالجسد من خلال ما نتجَ عن حركة حلق

الشعر، ففي (التحلق والالتقاط) ما يُوسِّع وظيفة النَّص نحو تعزيز قيمة الشعر وأهميته لدى ملتقطه والشاعر.

- **سرعةُ السير**

ويفخرُ الشاعر بحركة جسده أثناء السير بغية التأثير على متلقيه والتفاعل معه؛ ممَّا يُكسبه صلابةً نفسيةً، فحين يقول حُرَيْث بن عنَّاب الطائي (مجموعة من الشعراء، 1992: 2/ 150):

إذا نحـنُ سِـرنا بـين شـرقٍ ومغـربٍ تحـــرِّك يقظـــانُ التـــرابِ ونائمُـــه

نلمسُ " شدة اعتداده بنفسه ورفاقه فإذا به يثيرُ التراب حين يسير عليه، فيُحرِّك يقظانَه ونائمَه... فأيُّ بأسٍ يتمتع به ذلك الشاعر اللص لكي يستطيعَ تحريك التراب اليقظان والنائم. فليس الترابُ اليقظانُ والنائمُ هو المؤثر. إنَّ المؤثر حركة الشاعر فوق التراب، تلك الحركة الجسدية التي تُوقظ الغافي في الأرض لشدتها. وعلى هذا يكون التراب اليقظان والنائم رسولاً يُوصل رسالة من الشاعر، تعبر عن صلابته، وقوته، وتمسكه بمبدئهِ " (الديوب، 2007، ص 22).

2- الجسدُ المعذَّب/ المتألم

لقد عانى الشعراء اللصوص من المرض والجوع، ومن أسرِ القبائل لهم والرمي بهم في السجون، وعبَّرُوا عن ذلك الألم الذي مسَّ أجسادهم بضروبٍ من المعاني المترشحة بالوجع والشجن.

2-1 جسدُ الأسير

يصور عطارد بن قُرّان في قوله (مجموعة من الشعراء، 1992: 1/106):

خَليلَـيَّ مِـن عَلِيـا نِـزارٍ سُـقيتُما وأُعفِيتُمـــا مِـــن سَـــيِّئِ الحَـــدَثانِ
لَقَـد هَزِئَـت مِنّي بِنَجـرانَ أَن رَأَت قِيـــامِيَ فـــي الكَبلَـــينِ أُمُّ أَبـــانِ
كَـأَن لَـم تَـريْ قَبلي أَسـيرًا مُكَـبَّلاً وَلا رَجُـــلاً يُرمـــى بِـــهِ الرَجـــوانِ
كَـأَنّي جَـوادٌ ضَـمَّهُ القَيـدُ بَعـدَما جَـرى ســابِقًا فـي حَلبَـةٍ وَرِهـــانِ

يصور العذاب والألم الذي حلَّ بجسده حين أُسِر، يظهرُ ذلك في ثلاثة مواطن نسقيَّة، بدأها الشاعر منذ مفتتح القصيدة بخطاب نداءٍ لصاحبيه: "خَليلَيَّ" كاشفًا بحواريته معهما وجعه النفسي، فمن خلال حديثه يبرز انشطار الذات التي تتخذُ الحوار مع الأصدقاء عن الطلل والظعائن شكلًا من أشكال البوح فتتجرّد الذات لتخاطبَها وتحاورها حول موقف ما (ربايعة، 1995، ص 737) يشغل وعيها، وهو هنا موقفُ " الأسر"، فقد حتّم العذاب الذي سكن الشاعر في أسره لاستحضار المكان الذي نشأ به وأحبه، متسائلًا عن سلامة هذه الأمكنة التي سكنته، وهي تتعرضُ كلَّ يومٍ للحوادث، وكأنَّه بهذا التساؤل يخلق معادلًا موضوعيًا

للذات، فالمكان جزءٌ منه وهو بجسده في مكانٍ آخر وكلاهما يتعرض للحوادث والمصائب، ولكنهما وفي ظل انشطارات الزمن ونوازله القوية ما زالا صامدين بصمتِ المعذَّب.

ويختار الشاعر بعد أن كاشَفَ أصدقاءَه بتساؤلاته عن دياره وأحوالها أن يُغيّرَ صوت مواجهة ألم فقدان المكان إلى ألم الجسد في الأسر عبر صوت المرأة الساخرة " هَزِئَت مِنّي بِنَجرانَ"، واستدعاء الساخرة في حالة الأسر هو تقليدٌ شعري غايته مواجهة تهكم الأعداء والتحرز من العيب والعار الذي قد يلحق بالشاعر جرَّاء فعل الأسر، كما أنَّه يستطيع عبر سخرية المرأة أن يُعيدَ بناء ذاته من جديد بما يُقدِّمه عن نفسه (الثبيتي، 2014، ص82)؛ ولأجل الدفاع عن موقف جسده المكبل في الأسر استعان الشاعر بلوازم العين " رأت "؛ إذ أطَّر ألمه النفسي وعذاباته في مشهدِ الرؤية المتصل بالجسد المربوط، وفي القيود التي تعرقل حركة قدمه وتعيق وقوفه بشكلٍ سوي. فالساخرة حضرت حاملة قضية الأسير ومبئرة لوضع جسده الراهن الباحث عن حلٍّ للنجاة.

وتقوية للدفاع عن الجسد الأسير المكسور في القيود جاء في البيت الثالث بصورةٍ مناظرة متعجبًا من سخريتها "كأن لم تريْ قبلي أسيرًا مكبلًا" محاججًا لخطاب السخرية بأنَّه ليس أول رجلٍ شجاعٍ قوي وُضِعَ في هذا الموضع، كما أنَّه دفع فعل السخرية عبر استثمارها للتعبير عن انفعالاته المكبوتة، إذ إن في دفاعه وحديثه عمَّا رأته الساخرة " رجلًا يُرمى به الرجوان"، ما يشير إلى عذابه الجسدي فهو في الأسر يشبه الدلو الذي يُستسقى به فيُرمى بأطراف البئر وفي أرجائه، أي: أنَّ الأعداء حين أسروه استهانوا به فأخذوا برمي جسده هنا وهناك، " فأراد أنَّه طُرِح في المهالك، فهو لا يستطيع أن يستمسك" (طريفي، 2004، ص 369)، أو يردَّ عن جسده عذاب العدو، وكل هذا دال على سقوط قيمته وقلة حيلة جسده فاستثمر الساخرة للتنفيس عن ذاته المتأزمة.

والموطن الأخير في القصيدة الذي عبَّر الشاعر من خلاله عن عذابه الجسدي والنفسي جاء مكملًا للمشاهد السابقة؛ حيث أعقبَ السخرية ببيتٍ جمع بين الفخر بالذات والوصف لواقعه الحالي، فهو يُشبِّه نفسه بالخيل المقيدة التي لا تستطيع الجري، فحركةُ جسدها معطلة بفعل القيد؛ وبهذا تفقدُ قيمتها في مضمار السباق والمنافسة، بعد أن كانت سابقًا تخوض غمار السباق ويراهن على قوتها الأبطال، وهو مشهدٌ لا يخلو من التوتر النفسي والتأزم الجسدي الذي يعيشه الشاعر في الأسر.

2-2 جسدُ المسجون

حفل ديوان الشعراء اللصوص بكثيرٍ من النصوص التي قالها الشعراء داخل السجن، كاشفين عن معاناتهم مع السجن والسجَّانين والحراس، ومن ألم وعذاب الحبس في مكانٍ مغلقٍ بعيدًا عن الأهل والوطن؛ ومن تلك الشواهد، قول العكلي: (1/1: ص 36):

لَقَـد جَمَـعَ الحَـدَّادُ بَـينَ عِصـابَةٍ تَسـاءَلُ في الأَسـجانِ مـاذا ذُنوبُهـا
مَقَرَّنَـةُ الأَقـدامِ في السِجنِ تَشـتَكي ظَنابيـبَ قَـد أَمسَـت مُبينًـا عُلوبُهـا
إِذا حَرَسِـيٌّ قَعقَـعَ البـابَ أُرعِـدَت فَـرائِصُ أَقـوامٍ وَطـارَت قُلوبُهـا

تُوحي الأبيات في مفتتحها بالألم والعذاب النفسي الذي يشعر به المسجون؛ حيث يقيم بداخله أفراد لم يرتكبوا أي ذنبٍ ومع ذلك فأرجلهم مصفدة، والعكلي هنا يكشفُ عن ألم جسده من خلال فعل حداد السجن الذي يقوم بتقييد أكثر من قدم في سلسلةٍ واحدة، وهو مشهدٌ يحمل عذابات الجسد التي لا تتوقف داخل جدران الحبس.

وتوسيعًا للصورة يكمل الشاعر مشهدَ الجسد المتألم من الأصفاد؛ حيث يشيرُ مرةً أخرى إلى " قرن الأقدام"، ولكنه يُمعن في تعميق العذاب حين يُحدِّد مكان تجمع الوجع في القدم " ظنابيب"، وهو حرفُ الساق اليابس، ولأجل إظهار عِظَم نكد السجن وألمه على الشاعر أنسنَ القدم وجعل لها لسانًا يشتكي من الوصب، معززًا الشكوى بإظهار جرم السجانين، فقد ضربوه ضربًا قويًّا حتى صار الجسد في حالة مزرية، ظهر ذلك على جلدهم وجسدهم، فآثار الضرب محفورة تظهر للعين.

ولا يقف العكلي عند وصف الجسد المعذب، بل استمرَّ في نقل مشهد العذاب من خارج الجسد إلى داخله مصورًا القلق الذي يعيشه المسجون، فإذا قرقع الباب طارت قلوبهم خوفًا من أن يُساقوا للتعذيب أو القتل، وقد كشف معجم الجسد في البيت " القلب والفرائص" عن مدى عمق الألم والعذاب الذي يسكنهم، فالقلبُ والعضلةُ التي بين القلب والصدر هما المحركان للجسد، وتحركهما في فزعٍ يُضعف البدن ويُقرِّب الموت.

ويقول قتال الكلابي في سياقٍ مشاكل (مجموعة من الشعراء، 1992: 2/524):

وَلَمّا رَأَيتُ البابَ قَد حِيلَ دونَهُ وَخِفتُ لِحاقًا مِن كِتابٍ مُؤَجَّلِ
إِذا قُلتُ: رَفِّهني مِنَ السِجنِ ساعَةً تَدارَك بِها نُعمى عَلَيَّ وَ أَفضِلِ
يَشُدُّ وِثاقي عابِسًا وَيَتُلُّني إِلى حَلَقاتٍ في عَمودٍ مُرَمَّلِ

يأتي هذا النص المجتزأ من قصيدة طويلة على شكل قصة مؤلمة لجسدٍ يتعذَّب داخل السجن؛ حيث أخبر الكلابي أنَّه شَعرَ بأنَّ جسده يحتضر فخاف أن يموتَ وهو مسجونٌ؛ لذلك حاول الفرار منه بقلبٍ شرس وقوي، يشبه السجن في قسوته.

وقد جسَّم الشاعر عذاب جسده في مشهدٍ حكائي مقتضب بينه وبين حارس السجن عامدًا للحوار كي يوسِّعَ " حركة المتن الحكائي، ويغني الشخصيات والأحداث عبر إيجاد أبعادٍ داخلية معمقة فيها، تمنح طاقة على الإيغال في إثراء المتن الحكائي" (عبد السلام، 1999، ص 279)، إذا يطلبُ منه بجملة صريحة أن يسمح له بالتنزه ساعةً واحدة وسيكون له الفضل واليد عليه، فلم كان جوابه كلاما، وإنَّما كان أفعالا: "إذا

قلت له: ...يشدُّ وثاقي ويتلني"، ففي مقابل صوت جسد المسجون يأتي فعل جسد السجان قويًّا وصارمًا متركزًا في التعذيب "، الشد والتل"، فالفعلان يرمزان إلى الاضطهاد والجور والشطط، أكدها التصوير في عجز البيت؛ حيث التل إلى أعمدة مرملة، أي: ملطخة بالدم وهي ترميزاتٌ تشير إلى التعذيب والقتل والتنكيل.

2-3 جسدُ المعطوب

في الأخبار والروايات عن الشعراء اللصوص نلحظ تكرار الحديث عن عطب أعضائهم وقطع أيديهم وجدع أنوفهم، إلا أنَّ النصوص الشعرية الموثقة عنهم لا تُظهر ذلك، فلم نجد غير نصٍّ واحدٍ لطهمان الكلابي يشكو فيه لعبد الملك بن مروان قطع يده ويطلب الدية، وهو قوله (مجموعة من الشعراء، 1992: 3/ 466):

يـدي يـا أميـر المـؤمنين أُعيـذها	بعفـوك أن تُلقـى بملقـى يُهينهـا
فقد كانت الحَسنَاءُ لو تمَّ شبرها	ولا تعـدمُ الحسـناءُ عابًـا يشـينها
و إنَّك مسـؤولٌ بحكمك في يـدي	علـى حالـةٍ مـن ربنـا سـتكونها
تشـدُّ حبـالُ الرحـلِ في كـلِّ منـزلٍ	إلـيَّ شـمال لا يمـين تعينهـا
دعت لبني مروان بالنصرِ والهدى	شـمال كـريم زايلتهـا يمينهـا
وإنَّ شـمالًا زايلتهـا يمينهـا	لبـاقٍ عليهـا فـي الحيـاةِ حنينهـا

يضع الشاعر جارحة اليد في خطابه الشاكي بإطارٍ زمني، معتمدًا على التحولات والتبدلات التي أصابت جسده جرَّاء بتر يده، مفتتحا أبياته بمفردة "اليد" مضافةً لياء الملكية ليؤكدَ أهمية التصاقها به، مذكرًا بأنَّها جزءٌ مهمٌ منه، كما أنَّه قدَّمها على ندائه لأمير المؤمنين" يدي يا أمير المؤمنين"، وفي تقديمها وتأخير المخاطب رغم سمو مكانته وعلو منزلته ما يرمز إلى أنَّ يد الشاعر ذات قيمةٍ أكبر ولا شيء ينازعها مكانتها في نفسه، علاوة على " ما للتقديم والتأخير في اللغة من وظائف ينعقدُ عليها الكلام، منها إخراج اللغة من حالة الجمود إلى الحركة" (عليبي، 2017، ص 35).

وإخراج التشكي والاستعطاف بجموده إلى تحريك عواطف المخاطب يحتاج إلى تقديم ملفوظ " اليد" المنسوبة للمتكلم، وقد نجح الكلابي في ذلك، ولاسيما حين أردفَ التقديم بجملة " أُعيذها بعفوك" الموحية باستعطاف الآخر وتحريك عاطفة الحمية العربية بداخله، فالعربُ تقول حين الحاجة للحماية والمنعة: " عذتُ بحقوه" أي: استجرت بِهِ وَاعْتَصَمت. وهي جملةٌ مقصودةٌ؛ لأنَّ الشاعر فيما بعد يلحُّ على فكرة المجاورة والاعتصام والحماية بين أعضاء الجسد.

وبعد أن هيَّأ الكلابي مخاطبة/ الأمير وبيَّنَ هدفه النصي حول اليد التي فَقَدَها، لجأ إلى لفت انتباهه إلى تأثير فَقْدِ اليد عليه، والتحول الذي أصاب جسده عبر تصويرٍ مجمل " فقد كانت الحسناء" رامزًا لليد

المبتورة بالمرأة الجميلة المكتملة، ولكن جمالها وحسنها لم يكتمل بفعل القطع " كانت...ولم تعد تكن"، وفي الإشارة للصيرورة التي أصابت يده -فقد كانت حسناء تعمل وأصبحت غير فاعلة ومعطوبة- غاية كشفها مجاورة الجملة لملفوظ " تم شبرها"، والشبر ما بين أعْلَى الإبْهامِ وأعْلَى الخِنْصَرِ، وفيها ترميزٌ لقصر العمر، فالعرب تقول: قصر الله شبرك، أي: قصرَّ الله عمرك وطولك (طريفي، 2004: 353/1).

فخلقَ بهذا التصوير المُجمل حالة لجسده المتبدل بعد قطع اليد وفيه ما يُوحي بأنَّ ما حدث ليده كان كفيلًا بأن يجعل عمره قصيرًا، وزمنه الذي يعيش به تعيسًا.

ونلحظُ في تراتبية شعرية بعد أن قدَّم الشاعر اليد على خطابه للأمير لإشعاره بقيمتها، أنَّه عاد في البيت الثالث ليُقدِّمَ خطاب الأمير على يده، وقد استُدعِي المعنى ذلك، فالمسؤول والمنقذ هنا هو الأمير "، وإنَّك مسؤول بحكمك في يدي"، وثمة ما يؤكد في الجملة أنَّ الكلابي أَخّرَ "جارحة اليد" لغاية تحميل جسد الآخر مصير ما سيحلُّ به؛ و"لكي يقولَ ويعبّرَ ويدينَ ويتحررَ ويعلنَ ويشير وينطلق من كمونه الصنمي في إنجاز وظيفته التشكيلية" (عبيد، 2007، ص9).

وينقل الشاعر خطاب فقدِ يده من الإبلاغ إلى مرحلة أعمق للألم الذي يسكنه مستعطفًا المخاطب عبر صورة عجز الجسد الذي لا يمكنه التنقل ولا الرحيل ولا شدَّ " حبال الرّحل"؛ بسبب فقد يده وهنا يبرز دور تحديد أي يدٍ بُتِرت؛ حيث يصرُّ الشاعر في أكثر من بيتٍ على تحديد اليد المعطوبة وهي اليمين، ودافعه في ذلك توضيح فداحة المُصاب فاليمين ليست كالشمال؛ حيث "تحظى اليدُ اليمنى بكل التشريفات والإشارات المادحة والاختيارات، فهي تتحرك، تفعل، تأمر، وتأخذ، في حين أنَّ اليد اليسرى بالمقابل ممقوتة، ويقصر دورها المساعد المخلص : فهي لا تأخذ شيئًا من تلقاء نفسها، وإنَّما تساعد، تلعب الدور الثانوي" لوبروتون، 2014، ص 132).

وفي سبيل إظهار فداحة خسارة عضو اليد اليمين وفقدها ذكرها الشاعر في ثلاثة أبيات متتالية وفي سياقات متنوعة، بدأها بذكر فقد اليمين في حالة العمل ومع حركة الجسد اليومية والتنقل والترحل مذكرًا بوظيفتها البيولوجية فهي تعاون اليد الأخرى، وفي ملفوظ التعاون والتكامل ما يعيدُ الذهن لصورة الحسناء التي نقص جمالها ببتر يدها.

أمَّا الحالة الثانية فحضرت في سياقٍ ديني فاليد حين اتّجهت بالدعاء لبني مروان بالنصر كان حضورها مؤلمًا غير مكتمل الصورة؛ حيث لم يستطع الشاعر أن يضمَّ الكفوف للدعاء فقد أُزيلت اليمنى وبقيت اليسرى مكسورة في حالة سكونٍ روحاني، هذه الصورة مليئة بالحزن وألم الفَقْدِ.

وحضرت الصورة الثالثة في سياق المشاعر والعواطف، فجسدُ الشاعر وتحديدًا يده الشمال تشتاق لأختها وتحنُّ لها وكأنَّها إنسانٌ له قلبٌ يرق، وهو بهذا التصوير يُؤنسنُ اليد بإضفاء صفات الإنسان على

المغاير له فيزيزلوجيًا ومحاولة عقلنته (الأسعد، 2021م، ص 16)؛ بغية زيادة التأثير على مخاطبة وإعلاء لوصف عمق الألم الذي يسكن جسده.

2-4 جسدُ العليل

عانى جسدُ الشاعر اللص من الأمراض وضعف الجسد والكبر؛ بسبب عيشهم في المناطق النائية والجبليَّة والفيافي وبُعدهم عن السكون والاستقرار، وقد بدا ذلك في حديثهم عن معاناتهم، ومن ذلك قول الطهمان (مجموعة من الشعراء، 1992: 3/465):

وما زَالَ صرفُ الدهرِ حتى رأيتُني أطل على سهوان فهو مريعُ
لدى حارثيات يُقلبن أعظمي إذا نأطتْ حُمّاي بين ضُلُوعي

فالشاعر يكشف أنَّ جسده ما زال يلجُ في الحياة ويُعاني منها، ويقابل النوائبَ والمصائب بصمودٍ حتى رأى نفسَه مريضًا منهكًا على رأسِ جبل "سهوان"، وعلى الرغم من خصوبة الجبلِ وجمال موضعه فإنَّ جسَدَهُ العليل لم يتحرك للنظر فيمن حوله وظل هامدًا بفعل الحمى، معزِّزًا صورة المرض برسم مشهدٍ لجسده يتقلب بين يدي النساء "الحارثيات".

ولأنَّ العبارات تعملُ بتأثير من تجربتنا مع أجسادنا (قريرة، 2015، ص 91)، وأنَّه من خبرةِ الجسد يُنقل المعنى إلى متلقيه، فإننا نجد في قول الطهمان ما يُؤكد صلة الجسد بالتجربة، فهو يصلُ بالوصف إلى قمة استحضار الألم، حين يستقر في "العظام"، مستمرًا في إيصال تعبِ الجسد عبر ذكر الأحشاء، ففي وصفها ما يدل على عمق العلة، فالأحشاءُ علامةٌ على عمق الشيء، وجملة: "بين ضلوعي"، تكمل وتيرة مشاعر الجسد المريض، وتفصحُ عن تألمه.

وكعادة الشاعر العربي يقرنُ الشعراء اللصوص المرض بالحبِّ، يقول مرار الفقعسي (مجموعة من الشعراء، 1992: 2/ 377):

ومنتظري صمتًا فقال: رأيته نحيفًا فقد أجزي عنِ الرجلِ الصتمِ
رأت رجلًا قصدًا دعائم بيته طوال وما طولُ الأباعرِ بالجسمِ
خليليَّ إنَّ الدَّارَ غَفْرٌ لِذِي الهَوَى كَمَا يَغْفرُ المَحموم أَو صاحِب الكَلْمِ

إنَّ رؤية الأطلال ورسومها كان لها أثرٌ على جسد الشاعر، فحين نظر بعينه لمساكن الحبيبة انتكس وعَاودَه المرض، وفي انتخاب مفردة من الأضداد "غَفَر" (ثعلب، السنة: 2/ 16) ما يشي بأنَّ هذا الجسد مُعتادٌ على تكرار المرض والشفاء منه ثم العودة له، وقد حضر البيت بعد أن تحاوَرَ الشاعر حول جسده مع شخصٍ آخر كان يتوقع أن يراهُ بجسدٍ ضخمٍ وغليظ إلا أنَّه رآه نحيفًا، وهذه من صفات جسد الشاعر

اللص التي يفخرُ بها الشاعر؛ لذلك جاء ردُّه على القول واضحًا بأنَّ الرجولة والشجاعة ليستا بالأجسام، وإنَّما تُؤخذان بالكرم " طويل العماد" رابطًا بعد ذلك نحَافته ومرضه بحبِّ المكان.

2-5 الجسدُ الجائع /الفقير

ومن الشواهد على جوع الشعراء اللصوص وفقرهم، قول القتال الكلابي واصفًا جسده في ليالي الصحراء المظلمة (مجموعة من الشعراء، 1992: 2/498):

إذا هَـمَّ هَمًّـا لَـم يَـرَ اللَيـلَ غُمَّـةً عَلَيـهِ وَلَـم تَصـعُب عَلَيـهِ المَراكِـبُ

إذا جَـاعَ لَـم يَفـرَح بِأَكلَـةِ سـاعَةٍ وَلَـم يَبتَـئس مِـن فَقـدِها وَهـوَ سـاغِبُ

فقد وصفه بأنَّه جلْدٌ وقوي يركب الأسفار في الليالي المعتمة ويتحمل جسده الجوع ولا يبتئس بفقره وجوعه، وحتى إذا توفَّر لجسده الطعام لا يفرح كثيرًا؛ لأنَّه اعتَادَ على حالة العسر، وأنَّه بفعل التغرُّب لا يبطره اليسر ولا يبئسه فعل العسر.

وقال أحيحة بن الجلاح كاشفًا عن الفقر الذي يمرُّ به:

وَ إِنّـي لَأَسـتَبقي إِذا العُسـرُ مَسَّـني بَشاشَـةَ نَفسـي حـينَ تُبلَـى المَنـافِعُ

وَأُعـرِضُ عَـن أَشـياءَ لَـو شِـئتُ نِلتُهـا حَيـاءً إِذا مـا كـانَ فيهـا مَقـاذِعُ

فهو يقابلُ العسر وفقر الحال بوجهٍ بشوشٍ ونفسٍ راضية، فيما تُبيَّن حركة جسده الإعراضية كثيرا من الأشياء التي ليست في متناول يده، ولكنه يتركها حياءً وكرمًا للآخرين.

والشاعر اللص اعتَادَ الفقر؛ لذلك حين عيَّرته امرأةٌ بفقره لم يستنكر وإنَّما حاججها بوجوده وقوته الجسدية على النهب (مجموعة من الشعراء، 1992: 1/ 100):

تُعيّرنـي الإعـدام والبـدو معـرض وسـيفي بـأموالِ التجـارزعـيمُ

3- الجسدُ المغترب/المبتعد

1-3 الغربةُ المكانية

بفعل نأي أجساد الشعراء اللصوص عن موطنهم وقومهم نشأت بداخلهم غربة متضافرة مع المكان ومتصلة بالجسد الشاسع، تجسَّمت في الشوق للمكان والخوف منه، ومن صور الغربة المكانية التي وظَّف بها الشاعر حاستي البصر والسمع لإبراز غربته كقول الشمردل البجلي (مجموعة من الشعراء، 1992: 2/ 587):

فيا ليتَ شِعري هل أَرَانِي وصُحبَتِي نجـوبُ الفَـلا بالنَّاعِجَـاتِ الضَّـوامرِ؟

وهل أهبطنَّ الجزع من بطنِ شَوقب وهل أسمعن مَن أهله صوت سامرِ؟

تُبيّن الأبيات مقدار شوق الشاعر للمكان الذي غَادَره من خلال أسلوب التمنّي المقرون بالنظر، فمفردة " أراني" ذات دلالة صريحة على ألمِ غياب المكان، مدعومًا برغبة الاقتراب منه عبر تجسيد الأمنية في فعل " نجوب" الدال على حركة الجسد.

فالعينُ تتوقُ لرؤية جسد /الأنا على الناقة، ويكشف الشاعر اعتمال فعل الغربة بداخله عبر حاسة السمع حين بثَّ تساؤلاته وجسّدها في استحضار مشهد غناء السمر؛ ولأنَّ للجسد دورًا في إزاحة الغربة عن النفس وثَّق تمنياته عبر الفعل " أهبط" الدال على حركة الجسد. واختيار مفردة " الهبوط " جاء، للكشف عن رغبة الشاعر في تقريب المكان، ففيها ما يُوحي بالالتصاق بالأرض والقُرب منها، وقد قوَّى تحديد اسم المكان " بطن شوقب" اتصال الجسد الهابط بالأرض محبًّا وتوقًا.

ويكتسبُ التكرار في الاستفهام " هل أهبطن، وهل أسمعن" طاقةً تعبيرية تناغمية حرَّكت العاطفة الشعورية نحو مزيدٍ من الإحساس بفقد المكان؛ حيث إنَّ تردُّدَ الصور الصوتية في الشعر يحقق وظيفة جمالية ودلالية (بكار،2009: 23/1).

إنَّ الشاعر اللص بفعل غيابه عن موطنه غيابًا قسريًّا ما يفتأ يذكر الأماكن ويحنُّ لها، مفصحًا عن ذلك بذكر البكاء واهتياج القلب، وفي عينية المرار الفقعسي ما يُؤكد ذلك فحين قال (مجموعة من الشعراء، 1992: 364/1):

أَأَن هَـــبَّ علـــوي يُعَلِّـــلُ فِتيَـــةً ... بِنَخلَـةَ وَهنًـا فـاضَ مِنـكَ المَـدامِعُ

فَهـاجَ جَـوىً في القَلـبِ ضُـمّنهُ الهَـوى ... ببينونـــة يَنـــأى بِهـــا مَـــنْ يُـــوادِعُ

وَهـــاجَ المعنـى مِثلمـــا هَـــاجَ قَلبـــهُ ... عَلَيـكَ بِنُعمـانَ الحَمـامُ السَّـواجِعُ

لِنَفسـي حَـديثٌ دونَ صَحبي وَأَصبَحَت ... تَزيـدُ لِعَينَـيَّ الشُّـخوصُ السَّـواجِعُ

كشف عن حنينٍ جارف إلى موطنه عبر توظيف صورة "فيضان المدامع" والفيضان فيه إشارة لمحاولة موازنة جفاف النفس وألمها بماء العين، فحين يعطش الجسد يحاول أن يرتويَ بماء العين عبر استحضار المكان وذِكره اسمه " علوي، بنخلة".

ولاستكمال صورة الغربة والشوق للمكان وأثرها على جسد الشاعر، حضر " القلب" فاتحًا المعنى نحو فاعلية الجسد / القلب في صناعة موقف الغياب الذي هيّج القلب نحو "بينونة"، وهو مكان المحبوبة والسكنى والسمر. ولا يقف الجسد المغترب عند البكاء وهيجان القلب تعبيرًا عن الشوق للمكان فحسب، وإنَّما يرسمُ الشاعر بالجسد صورةً أخرى في البيت الثالث ناعتًا نفسه بـ"المُعنى"، وهي مفردةٌ ذات حمولات نفسية تشير إلى المحبِّ المهموم الذي كرَّر وصف " القلب" بالهيجان" رامزًا في ذلك التصوير المتكرر إلى عدم

استقرار نفسه، فالهيجانُ فعلٌ دال على الثورة والحركة والتوتر وهو ما يتناسب مع شوقه الجسدي وغربته المكانية.

ويلجأ الشاعر في نسقٍ تعبيري إلى استجلاب جسدٍ آخر يتقاسم معه هيجان القلب وماء العين "الحمام السواجع"، فالحمامةُ حاضرةٌ كـ"رمزٍ لتفريغ شحنة عاطفية عارمة يُعبر من خلالها عن حنينه وشوقه إلى أهله ووطنه" (التميمي، 2015، ص 399).

ويعضد صوت هديل الحمام في البيت الذي يليه صوت سواجع الشخوص، وقد كشف الشاعر عنها عبر الملفوظ "تزيد لعيني" المتصل بالهديل، وفي اختيار فعل الزيادة ما يُشير إلى تماشيها مع هيجان القلب وحركته وفيضان الماء، وكأنَّ في داخل جسد الشاعر ألماً كبيرا، وقسوة تحتاج للغمر، من خلال استحضار المكان وأهله.

2-3 الغربةُ النفسية

إنَّ حياة التشرد والانتقال والنهب والمطاردة انعكست بلا شك على نفسية الشاعر اللص، فتركت وسمها على جسده فكان الخوف والقلق والاضطراب والتشاؤم والحنين والشعور بالظلم والتخلي من أبرز علامات الغربة النفسية.

وقد كشفت رائية الأحيمر السعدي عن توتر الذات النفسي وأثر التخلي والخذلان على جسده المغترب، فحين قال (مجموعة من الشعراء، 1992: 1/ 98، 99):

وقد كنتُ ذا قربٍ فأصبحتُ نا	زحًا بكرمان، مُلقى بينهن أدورُ
ونُبِّئتُ أنَّ الحيَّ سعدًا تخاذلوا	حماهم، وهم لو يعصبون كثيرُ
أطاعوا لفتيان الصباح لئامهم	فذوقوا هوان الحرب حيث تدورُ
نظرتُ بقصر الأبرشية نظرةً	وطرفي وراء الناظرين بصيرُ
فردَّ عليَّ العين أن أنظرَ القرى	قرى الجوف نخلُ معرضٍ وبحورُ
كفى حزنًا أنَّ الحمارَبن بحدلٍ	عليَّ بأكنافِ الستارِ أميرُ
و أني أرى وجَهَ البُغاةِ مُقاتلًا	أُدَيْرةً يسدي أمرنَا ويُنيرُ

فإنَّه واجه أزمته النفسية الحاضرة التي يتألم بها الجسد باستحضار الزمن الماضي "قد كنت". إنَّه "يجعل الزمن في مواجهة الزمن، حين يستذكر ماضيه، ويمحو به لحظات آنية يرى فيها الذات ثاوية بلا عمل، وهذا -بطريقةٍ فنية غير مباشرة- إبعاد لزمنية التوتر لصالح مرحلة القوة" (المرازيق، 2023، ص 15).

فالشاعر يعيشُ في لحظة خذلان من قومه الذين أنكروه، بل خلعوه وهو فارسهم وكبيرهم وأبدلوه بمن هم أقل منه شجاعةً وحكمةً وحُبًّا لهم؛ لذلك قبل أن يخاطبهم استحضر بطولاته الجسدية برهانًا على

قوته وقُربه منهم، مذكرًا إيَّاهم بذلك الزمن، ثم ما لبثَ أن أدارَ خطابه المُعاتب نحوهم، مستخدمًا أفعالًا تدل على ضعفهم"، تخاذلوا، أطاعوا"، وهو توظيفٌ يُعزِّزُ -من طرفٍ آخر- قوته الجسدية، فلو أنه كان بينهم، فـ"لن يذوقوا هوان الحرب".

ولضغط الموقف وصعوبته على جسد الفارس المخذول من قومه لجأ الشاعر إلى تقوية موقفه عبر معجم مكثف متصلٍ بالعين: "نظرت، نظرة، الناظرين، العين، أنظر"، فهو، لحظةَ مغادرته لقومه، وجَّه نظره نحو " قصر الأبرشية" المكان الذي مارس فيه قيادته رامزًا بذلك لانهيار سلطته وقيادته، وعلى الرغم من أنَّ قومه يقابلون النظرة بالنظرة (وراء الناظرين)، فإنَّ نظرته مؤطرة بالوصف "خبير"، وانتخابه لنظرة الخبير فيها تذكيرٌ بحكمته وخبرته في القيادة التي سيخسرها قومه بمغادرته. وعلى الرغم من قوة خطاب النظرة وتحميلها لمشاعر الخذلان والألم فإنَّ هناك عينا أخرى ترفض عين حكمته "فردَّ عليَّ العين".

هناك كسرٌ لتواصل العين بموقع السياسة والسلطة، فحين كان ينظر لقصر الأبرشية ويتأمل ويدير عقله نحو ما يمكن إصلاحه بحكمته جاء سريعا، ووجَّه النظرة إلى المفازات الرامزة إلى التيه والامتداد نحو المجهول، وكأنَّه بتوظيف حركة العين وأطرافها بين ماضيه وهو حاكم، ثم سرعة تحوُّلها نحو فضاءٍ مجهول آخر، يُحذر قومه ممَّا سيقع من المهالك، حين تخلَّوا عنه وعن العصبية والقبيلة والتفوا حول فتيان لا يملكون خبرة الفارس، كما أنَّ الشاعر في سياق غربته النفسية وألمه الجسدي وظَّف جسد الآخر الذين نُصِّبُوا عوضًا عنه، ليكشفَ عمق خسارته، مختارًا الوجه كي يُعزِّز موطن السخرية منهم "أرى وجه البغاة" ناعتًا لهم بالحمير وبائع البغل والبغاة، وكلها جاءت في معرض رفضه لتبديل القائد الشجاع بقادات أقل شأنًا منه، وهذا الموقف أظهر مدى الألم النفسي الذي واجهه الأحيمر في غربته.

وتبرزُ على جسد العنبري الغربة النفسية، ففي قوله (مجموعة من الشعراء، 1992: 1/ 225):

ولو كنتُ لا أخشَى سوى فردِ معشرٍ لقــرَّفــؤادي واطمأنــت بلابلــهْ
وســرتُ بأوطــاني وصــرتُ كــأنَّني كصــاحبِ ثقــلٍ حــطَّ عنــهُ مثاقلــهْ

تتجسَّمُ مشاعر الخوف التي تعكسها أُمنيته "لو"، فخوفه وعدم اطمئنانه وأفكاره التي تملأُ رأسه جميعها مرهونة بعودته للوطن وسكون جسده بقربه من عشيرته، وقد عزَّز المعجم هدوء النفس، فالفعل "سرتُ" المتصدر أمنية الشاعر للسير في وطنه بلا خوفٍ يكشفُ مدى سكون الجسد الخائف الذي كان ينتفض، فهو يشعر بأنَّ أحدًا يتتبع خطواته ويراقبه، فصار بعد أمن جسده يسير كمن رمى عن كتفه الأثقال، فاستقام الجسد في سيره بعد أن كان التلفت واستراق النظر يُتعبان خطواته ويكسران هيبة جسده.

يُعمِّقُ هذا المشهد النفسي اختيار الوحدة المعجمية "قرّ، أطمئن، بلابل"، ففي ملفوظ "قرَّ" ما يدل على الاستقرار والسكون الذي يوازي حركة الجسد المستقيمة، و"اطمئنان البلابل" لها حمولاتٌ تقابل

حمولات الجسد، فحين يتخلص الرأس من الوساوس والفكر والحزن يتخلص الجسد من حركة التلفت والتلصُّص فيسكن ويُكمل خطواته في سكون. أي: أنَّ هناك تعالقًا بين المشاعر والعواطف النفسية وبين حركة الجسد، "فالمشاعرُ والأحاسيسُ والعواطفُ الدفينة لن تظهر على السطح، ولن تتعمق فتؤثر في نفوس المتلقين إذا لم يتم تجلِيَتها جسديًّا " (علواني، 2019، ص 247).

إنَّ تخلِّي القبيلة عن الشاعر اللص وهو في سجنه ومحاولة استعطافهم لمساعدته تُعَدُّ من أقسى صور الغربة النفسية عليه ولها أثرها على جسده، يقول الخطيم المحرزي في هذا السياق (مجموعة من الشعراء، 1992: 168/1):

بني محرزٍ أن تكنسَ الوحش بينكم ... وبيني ويبعدُ من قبوركم قبري
فقد كنتُ أنهى عنكم كُلّ ظالمٍ ... وأدفعُ عنكم باليدينِ وبالنحرِ
معنّى، إذا خصم أدلّ عليكم ... بني محرزٍ يومًا شددتُ له أَزْرِي
بحدِّ سنان يُستعَدُّ لمثْله ... ورقمِ لسان لا عييٍّ ولا هذْرِ

تُظهر الكناية في الأبيات "تكنس الوحوشُ" مدى الوحشة والفُرقة التي بينه وبين قبيلته بسبب تخليهم عنه؛ ممَّا كان له أثرٌ نفسي على الشاعر وزاد وتيرة الألم بداخله غربته وسجنه؛ ولأنَّه أُصيب بخيبةٍ فيهم عمد إلى تذكيرهم بمكانته وأهميته لديهم موظفًا الجسد لكشفِ دوافعه ومبتغاه التعبيري؛ حيث عبر عن حمايته لهم من خلال جملة "أدفعُ عنكم باليدين وبالنحر" متخيرًا اليدين لقوتهما في حمل السلاح والنحر للدلالة على شجاعته فالبطل يُقدِّمُ ويواجه الأعداء بصدره، مدعمًا دفاعه عنهم بتصوير الجسد المتأهب في إزاره "شددتُ له أزري"، و يتعالق مع حركة الجسد في شدِّ ملابس الحرب حركة اليد في "حدِّ سِنان"، فكلاهما أفعال تتكئُ على الجسد القوي المحارب وتكشف مدى دقته وشجاعته في المواجهة.

ولا يكتفي في سبيل تذكيرهم بأفعاله الجسدية التي حمتهم من الأعداء وإنَّما يعمدُ إلى توظيف عضو " اللسان" كعلامةٍ أخرى دفاعية عنهم؛ حيث نقش تاريخهم بقصائده ودافعَ عنهم بهجائه لأعدائهم.

3-3 الغربةُ الاجتماعية

تتجسدُ الغربةُ الاجتماعية في "شعور الفرد بالانفصال عن جانبٍ أو أكثر من جوانب المجتمع، كشعور الانفصال عن القيم والأعراف والعادات السائدة في المجتمع، إضافة لما يصاحب ذلك من إحساسٍ بالألم والحسرة، أو بالتشاؤم واليأس والسخط والتمرد" (المبيضين، 2017، ص24)، وكما يمثلها حنين الشعراء اللصوص إلى مجتمع البداوة وتمسكهم بما سمَّاه فيشر "الحنين إلى المجتمع الجماعي القديم" (فيشر، 1965م، ص 50) وقوانينه، فهم يحنون إلى طورٍ اجتماعي عتيق كانت القبائل تحمي فيه أبناءها مهما جنوا من جنايات. أي أن الجسد أصبح متصلا بالعلاقات الاجتماعية ويتغير بسببها، (شلنج، 2009،

ص261)، وقد أثَّرت الغربة الاجتماعية في سلوك الشاعر مقاتل بن رباح حين قال ناصحًا لسارق الإبل (مجموعة من الشعراء، 1992: 2/596):

إذا أخذتُ إبلًا من تغلبِ
فلا تشرق بي ولكن غرِّبِ
وبعْ بقرحى أو بحوض الثعلبِ
وإن نسبت فانتسب ثم أكذبِ
ولا ألومنّك في التنقبِ

ففي النصيحة يبدو أثر الغربة الاجتماعية على جسد اللص حين أمره بأن يُغيِّرَ نسبه إذا ما سُئِل، وأن يُغطِّي وجهه ويتلثم وينتقب، أي: لا يترك من وجهه الذي هو علامة على هويته غير عينيه كيلا يُعرف.

وقد شعر العنبري بسبب تخلّي القبيلة عنه وطرده وإقصائه بأنَّه غريبٌ منبوذٌ؛ مما انعكس على جسده فأصبح ضعيفًا ونحيلًا وبلا قيمة؛ حيث شبَّه جسده بالسهم الذي لم ينصل فتحوَّلَ إلى عصا في قعر الكنانة بلا فائدة (مجموعة من الشعراء، 1992: 2/ 224):

وأصبحتُ مثل السهمِ في قعرِ جبة نضيًّا نضًا قد طال فيها قلاقله
وأصبحت ترميني العِدى عن جماعة على ذاك رامٍ من بدت لي مقاتله

إنَّ حركةَ الجسدِ الضعيفة البادية في صورة السهم الوحيد في كنانة الرامي، تؤكد أنَّ الجسدَ مصدر الإشارة في جلاء المعنى المبتَغَى لدى الشاعر، وأنَّ اللغةَ في الجسدِ متركزةٌ على السلوك الخارج من الذات (سليمان، 2022، ص 31- 35)، وعبره ينتقلُ الألم والحزن كاشفًا عن عمقِ الغربة التي يعيشها الشاعر.

ويظهر في نصّ السمهري بن بشر الغربة التي يتقاسمها مع صديقه ابن أبيض بعد أن طردته عشيرته لسوءِ أفعاله (مجموعة من الشعراء، 1992: 1/ 46-47):

أعني على برقٍ أُريكَ وميضَهُ يَشوقُ إذا استوضَحت بَرقًا يمانيًا
أرقتُ لـه، والبرقُ دون طَميَّةٍ وذي نَجَبٍ، يا بُعدَهُ من مكانِيَا!
أَلَمْ تَرَ أَنِّي و ابنَ أبيضَ قَدْ حَفَتْ بنا الأرضُ إلا أن نَؤُمَّ الفَيافِيَا
طَرِيْدَيْنِ مِنْ حَيَّيْنِ شَتّى أَشَدّنا مَخافتُنا حَتَّى عَلَلنا التَصافِيَا

تجلَّت في الأبيات صورة معاناة جسد الشاعر من غربته الاجتماعية عبر أساليب متنوعة أولها نسق البدء بالشوق للوطن، فالتصريحُ بفعل "الأَرق" يرمزُ إلى مكابدةِ الجسد بحركة تقلُّبه واتصاله بالسهرِ وعدم النوم توقًا للمكان، وعزَّز ذلك تحديد أسماء المكان " طمية وذي النجب"؛ فالذاكرةُ لا تفتأ تُذكِّره بموطنه وأهله وعشيرته. مردفًا ذلك باستحضار مخاطب غائب غير حاضرٍ في المكان " أعِنّي" تخفيفًا على نفسه من

ثقل وطأة الغربة، مجردًا من جسده جسدًا آخر لمحاورته ولاقتسام الألم ومعاناة الغربة الاجتماعية معه على طريقة الشعر العربي، فالتجريدُ هو "إخلاصُ الخطاب لغيرك، وأنت تريدُ به نفسك، لا المخاطب نفسه" (ابن الأثير، د.ت: 1/ 147)؛ ولأنَّه قصد ذاته استعمل الجملة الإنشائية الطلبية؛ حيث طلب "الإعانة"، وفيها علامة على عمق الحزن الذي يتلبّس جسدَه المغترب المحتاج في غربته للإنقاذ والمساعدة.

واستمرَّ الشاعرُ في تكاشفيَّةٍ مدروسة في تغييب جسده ومحاورة جسد رفقيه الغائب، متكأً على جارحة العين " ألم ترَ" ليفتحَ باب حكايته مع الغربة، وهنا يقرن الرؤية بالاستفهام ليضيفَ إليها عمقًا دلاليًا وقوةً للتأثير على خطابه.

ومكمن النظر هو عمق الغربة والذي تمثَّل في شرح وضعه الآني مع صديقه" ابن الأبيض" بعد أن طُرِدَا فهما يمشيان في الفيافي، ولكن مشيتهما تختلف عن مشية غيرهما، فحركة جسدهما حركة مقصودة من حيث المشي بتؤدَة وهدوء، والإشارة للمشية دالٌ على فعل الحذر الذي فرضته عليهم الصحراء والبُعد عن الأهل، وهذا جزءٌ من التعبير عن غربة الجسد الاجتماعية.

وفي مستوى آخر يعترفُ الشاعر للجسد الآخر / المخاطب بأنَّه وصديقه " طريدين"، وهي لفظةٌ دالةٌ على وضعهما الاجتماعي، مبيّنًا من خلالها أنَّ بُعده عن عشيرته جعله يتمسك برفقة ابن الأبيض المشارك له في اللصوصية والنهب والهروب والمطاردة.

ونخلصُ من مشهدِ المحاورة إلى أنَّ البُعد الدلالي المتمثل في المعجم الجسدي المتصل بالرؤية "أريك، استوضح، ترى" والمتصل بحركة تفاعل الجسد "أرق، خفت، نؤم" مسكون بتمثلات الجسد، فالرمزُ وسيلةٌ من وسائل التواصل باعتماد الإيماءات والإشارات والحركات للدلالة على أحداثٍ اجتماعية وأحوالٍ عاطفية وشعورية مختلفة (الزناد، 2014، ص 246).

المبحث الثاني: الجسدُ وذات الآخر

1- المرأة

يحضرُ الجسدُ في سياق الحديث عن المرأة بسياقاتٍ متنوعة، منها ما هو ماديٌّ محسوس كأن يتغزل الشاعر بالعين أو الوجه والخد، ومنها ما هو معنويٌّ كرفيقة له في سجنه وأنيسة له في وحدته. وقد حضر جسد المرأة في السياق الاجتماعي كعلامةٍ على الثأر والدفاع عن الشرف، فها هو ابن الحرّ يُهدد المختار وأصحابه بالقتل بعد أن أسروا زوجته ووضعوها في السجن (مجموعة من الشعراء، 1992: 1/ 262):

أَلَـــم تَعلَمـي يـــا أُمَّ تَوبَـــةَ أَنَّنـي ... عَلَـى حـــدثانِ الـــدَّهرِ غَيـــرُ بَليـــدِ
هُـمُ هَـدَموا دَارِي وَقـادُوا حَليلَتـي ... إِلـى سِـجنِهِم وَالمُسـلِمونَ شُـهودِي
وَهُـم أَعجَلوهـا أَن تَشُـدَّ خِمارَهـا ... فَيَـا عَجَبًـا هَـلِ الزَّمـانُ مُقيـدِي

فَمـا أَنـا بِـابنِ الحُـرِّإِن لَـم أَرُعهُـمُ بِخَيـــلٍ تَعَـــادَى بِالكُمـــاةِ أســـودِ

فالشاعر يفتتح القصيدة بمخاطبة زوجته "أم توبة" تأكيدًا لأهميتها في سياق القصيدة التي جاءت مُجلِّيَة سبب الهجوم على العدو ومحاربتهم؛ حيث ذكر الشاعر قبل أن ينتقلَ لتهديدهم أنَّ أفعالهم في التعدِّي على داره هي الدافع لإعلان الحرب عليهم. وقد بيَّنت الأفعال " هدمُوا قادُوا، تشدُّ" المتصلة بجسد المرأة على انتهاك جسد المرأة والتعدِّي عليه؛ لذا جاء خطاب الشاعر لإعادة الجسد وصونه وحمايته من الآخر، فهو في العُرفِ الاجتماعي رمزٌ لقوة الشاعر وقبيلته ومنعتها وعزّتها، وتركها في السجن هو كسر لكرامتهم. ويقترنُ ملفوظ "الخمار" اقترانًا وثيقًا بستر الجسد، وإضافة جملة " هم أعجلوها" فيها ما يُومئ إلى سقوط الستر عنها. وهذا دافعٌ للشاعر لإشهار الحرب وإظهار قوته.

وفي سياق الحديث عن المرأة قد يغيبُ الجسد المادي في حيّز القيمة الجمالية، فينوبُ عنه بدائل جسدية ذات دلالات حسية كالثوب والخلخال والمسواك والخمار أو بدائل مجرَّدة غائبة، وهي "البدائلُ التي لا تعتمد على وسيطٍ حسّيٍّ من الجسد المرغوب، وإنَّما تسعى إلى استحضار صورته بما يتوفّر لدى الجسد الراغب، فيتّخذُ الجسد أحيانًا صورة الطيف والخيال يجرّدهما من المخيلة" (النخلي، 2012، ص 336) عامدًا إلى الكشف عن الجسد الخفي، من خلال الحلم وتمثيلاته، فيأتي جسدُ المرأة زائرًا أو طارقًا أو نازحًا أو ساريًا للشاعر يُوقظه من نومه ويقاسمه أرقه، ولاسيما في سياق السجن، حيث تُعَدُّ ظاهرةً واضحة؛ إذ نلحظُ تعدُّد سياقات استحضارها فتأتي تارةً طارقة، أو زائرة وساخرة، وتارة عاذلة، وأخرى محبوبة، أو زوجة. وعلى سبيل الشاهد، يقول السمهري (مجموعة من الشعراء، 1992: 40/1):

أَلا طَرَقَـــت لَيلَـــى وَســـاقي رَهينَـــةٌ بِأَســـمَرَ مَشـــدودٍ عَلَـــيَّ ثَقيـــلُ
فَمَا البَينُ يا سَلْمَى بِأَن تَشحَطَ النَّوى وَلَكِـــنَّ بَينًـــا مـــا يُريـــدُ عَقيـــلُ
فَـإِن أَنـجُ مِنهـا أَنـجُ مَـن ذي عَظيمَـةٍ وَإِن تَكُـــن الأُخـــرى فَتِلـــكَ سَـــبيلُ

يستدعي الشاعر طيف محبوبته ليخلعَ الخوف الذي بداخله جرَّاء قُرب موته على ذلك الطيف، مصرحاً بمواجعه، فهو بين أمرين لا يلتقيان: إمَّا حياة / أنجو، وإمَّا موت/ القتل؛ ولأنَّه في ذروة الخوف استحضر طيفها ليكسرَ المكان المغلق حوله ويتجاوز مأزق التفكير في نهاياته التعيسة، ورغبةً في الاتصال بالأمل فهي تمثلُ العالم الخارجي والحرية والانطلاق التي يتوقُ لها السجين.

ويظهر تأثيرُ جسد المرأة الحسي على جسد الشعراء اللصوص في سياق الحبِّ على شكل صورٍ متعددة من مثل: نحول الجسد والمرض وتلف الكبد وألم العين، ومن صور ذلك قول الشاعر (مجموعة من الشعراء، 1992: 2/ 433):

صَـــدَّت فَأَمســـى لِقاؤُهـــا حُلُمًـــا وَاســـتَبدَلَ الطَـــرفُ بِالـــدُموعِ دَمًـــا

وَسَـــلَّطَت حُبّهـــا عَلـــى كَبِـــدي فَأَبـــــدَلَتني بِصِـــــحَّةٍ سَـــــقَمَا
وَصِـــرتُ فَـــردًا أَبكـــي لِفُرقَتِهـــا وَ أَقـــرَعُ السِـــنَّ بَعـــدَها نَـــدَمَا

فجسد الشاعر يظهر معطوبًا بفعل جسد حبيبته التي صدَّت عنه، فما كان منه إلا أن تحوَّلت العين إلى جمرةٍ كالدم، وأضحى الجسد بفعل تلف الكبد ناحلًا مريضًا، والنفسُ في ندمٍ مستمر، دلَّ عليها استعمال الكناية " أقرعُ السنّ".

واستعمال انعطاب الكبد بفعل الحبِّ وصدِّ المحبوبة يتكرر في أشعارهم، ومن ذلك قول ابن النطاح (مجموعة من الشعراء، 1992: 427/2):

فَـلا كَبِـدي تَبلَـى وَلا لَـكِ رَحمَـةٌ وَلا عَنـكِ إِقصـارٌ وَلا فيـكِ مَطمَـعُ

وإن كان صدُّ جسد المحبوبة له تأثيرٌ مدمرٌ على جسد المحبّ، فإنَّ الشوقَ والقُربَ يتركان علامة على الأجساد (مجموعة من الشعراء، 1992: 411/2):

قالَـت عَنـانُ وَ أَبصَـرَتني شـاحِبًا: يـا بَكـرُمـا لَـكَ قَـد عَـلاكَ شُـحوبُ
فَأَجَبتُهـا يـا أُخـتُ لَـم يَلـقَ الَّـذي لاقَيـــــتُ إِلّا المُبتَلـــــى أَيّـــــوبُ
قَـد كُنـتُ أَسـمَعُ بِـالهَوى فَأَظُنُّـهُ شَـــيئًا يَلَـــذُّ لِأَهلِـــهِ وَيَطيـــبُ
حَتّـى اِبتُليـــتُ بِحُلـــوِهِ وَبِمُـــرِّهِ فَـــالحُلوُ مِنـــهُ لِلقُلـــوبِ مُـــذيبُ

تُبرِزُ الأبيات جسد الشاعر شاحبًا مريضًا كردة فعلٍ على تغلغل الحبِّ بقلبه، وتضخيمًا لمشهد الألم الذي أصاب جسده، فاستحضر تجربة جسد آخر مُقدس هو "أيوب" عليه السلام مع المرض، وعلى الرغم من اختلاف التجربتين فإنَّ الشاعر نجح في توظيفها كرمزٍ على هلاك الجسد والصبر على ذلك، فهو يرمزُ من خلال توظيف جسد النبي أيوب إلى وصوله بفعل جسد المحبوبة لمرحلة الابتلاء والمرض، والصبر على ذلك حُبًّا.

وقد وصف الشعراءُ اللصوص أجساد محبوباتهم بأجساد الظباء والقطا والمها، وربطوا جمالهن الحسّي بالشمس والنباتات الرطبة بشكلٍ مباشر وآخر ضمني، ومن ذلك قول الشاعر (مجموعة من الشعراء، 1992: 536/2):

أعـالي مـا شـمسُ النهـارإذا بـدت بأحسـن ممَّـا تحـت بُرديـك عاليَـا

إنَّ تفوق نور جسد المحبوبة على نور الشمس الكونية مؤشرٌ على وظيفة الجسد بقلب الشاعر، فهو ينهض بقهر الظلمة بداخل قلبه ويبعث الحياة والدفء والسكون. إنَّ المقارنة بين النورين ما هي إلا إشهارٌ بالاستئناس والبهجة في حضور جسد المرأة.

2- المهجو

يُوظِّفُ الشعراء اللصوص الجسد بأعضائه في سياق الهجاء بدافع التندر أو التنكيل والازدراء والاستنقاص من المكانة، ومن ذلك استعمال الأنف في الهجاء لصلته العلاماتية بالعزة والرفعة والمكانة، وإذا عُيِّر المهجو بجدعه فإنَّ في ذلك اختراقًا لمنعته وإسقاطًا لهيبته، وفي ذلك يقول عبيد الجعفي (مجموعة من الشعراء، 1992: 271/2):

أَتـاني وَعيـدُ ابـنِ الزُبَيرِ فَلَـم أُرَع وَمـا مِثـلُ قَلبـي بِالوَعيـدِ يُـرَوّعُ
فَـلا تَرمِيَنّـي بِالوَعيـدِ فَـإِنَّني سَـأَترُكُ مـا تَهـوى وَ أَنفُـكَ أَجـدَعُ

ساخرًا من وعيده، ومؤكدًا بأنَّه لا يخاف، مستحضرًا "القلب" لمجاورته العلاماتية للخوف ومستقصدًا جارحة الأنف هدفًا لتهديده بالجدع، ويحمل ملفوظ الجدع رمزيةً عالية لما فيه من إشارة لعجز الجسد الذي اخترقه الخصم وشوَّهه وكسر عزته وحصانته بقطعه.

وكانت الشفة المشقوقة وقصر العنق واليدين مثار هجاء عند الشعراء اللصوص، فها هو الكلابي يهجو عليَّة الكلبية ويُعيِّرها بأجساد أبنائها (مجموعة من الشعراء، 1992: 513/2):

يـا قَـبَّحَ اللهُ صِـبيانًا تَجـيءُ بِهِـم أُمُّ الهُنَيبِـرِ مِـن زَنـدٍ لَهـا واري
مِن كُلِّ أَعلَمَ مُنشَقٍّ مَشافِرُهُ وَمُؤدَنٍ مـا وَفـى شِـبرًا بِمِشـبارِ

فالشاعر يهجو الكلابية، بأنَّها تنجب أولادًا ضعفاءَ، مُكنيًّا بأسلوب التلطف عن "رحمها" بلفظ "الواري" مُشبِّهًا لها بالضبع، وموظفًا الشكل الخارجي للوجه لزيادة الإقذاع؛ حيث يُعيِّرها بشفة ابنها المشقوقة وبقصر عنقه وضيق منكبيه مع قصر ألواح يديه.

واتصالًا بالفم يهجو حريث الطائي بني ثعل بلكنتهم وطريقة حديثهم (مجموعة من الشعراء، 1992: 149/1):

بني ثعـل أهـل الخنـا مـا حـديثكم لكـم منطـقٌ غـاد وللنـاس منطـقُ
كـأنَّكم معـزى قواصـح جـرةٍ مـن العـي أو طيـر بخفـان ينعـقُ

منتقصًا منهم مشبهًا طريقة كلامهم "بمعزى تجتر، أو طير بخفان تنعق، يعني: بالطير الغراب، ليكون أشأم، والقلوب من ذكرها أنفر"(المرزوقي، 1424، ص33).

ولأنَّ اللحية جزءٌ من الرجولة والشرف والبطولة، اتخذها بعض الشعراء غرضًا للنيل من المهجو واستلاب الفضائل النفسية منه (الشمري، 2015، ص 86)، ومن ذلك قول عبيد الله بن الحر (مجموعة من الشعراء، 1992: 280/1):

ألم تَرَ قَيسًا قيسَ بن عَيلانَ برقعت لِحَاهـا وباعَـت نبلهـا بالمغـازلِ

على أنَّهم شمط كأنَّ لحَاهَم لحاءَ تيوسٍ حَلِئت عن مناهلِ

ويظهر الازدراء من خلال صورة الِّلحى المبرقعة، ففيها صلة بتغطية الوجه كالنساء، قاصدًا بقاءهم في البيت وجبنهم حتى بلغ فيهم الجبن أن باعوا نبالهم وبدلوها بالقطن، ويستمر ابن الحر بتوظيف اللحية في الهجاء مشبهًا لحاء القوم بلحاء التيوس، إشارة إلى عدم فائدتها وبطلان مفعولها في سياق البطولة والرجولة والقوة، وزيادة في التحقير كرّر مفردة " اللحية" في عجز البيت رابطًا لها بمشهد ذل حين تطرُّ تلك التيوس من مورد الماء، وهو مشهدٌ يومئ إلى الذل والمسكنة التي وصلوا إليها. وكأنَّ اللحى التي يملكونها لا قيمة لها إذا حضروا مع الرجال الشجعان.

وفي ذم البخل نلحظ توظيف الشعراء اللصوص للبطن أو اليد، ومن الشواهد على ذلك قول فضالة بن شريك (مجموعة من الشعراء، 1992: 585/2):

إذا جئته تبغي القِرى باتَ نائمًا بطينًا وأمسى ضيفه غير نائمِ

أناسٌ إذا ما الضيف حلَّ بيوتهم غدا جائعًا عميان ليس بغانمِ

فالشاعر بغية الإشهار ببخل المهجو جسَّده على هيئة رجلٍ ممتلئ البطن، يبيت بطينًا حتى التخمة مقابل جسد الضيف الجائع العطشان، وفي المقابلة بين الجسديْن رمز إلى البخل؛ ولأن الجسد يمثل مكمن القوى الفاعلة وقادر على اكتشاف الدواخل النفسية من خلال الأفعال والتصرفات (الصالحي 2014، ص 289) اختار الشاعر وصف جسد الضيف بالجوع وعدم الإكرام فكان الهجاء منطويا على وصفه بالدناءة والخسة.

3- الممدوح

باستقراء نصوص الشعراء اللصوص تبيَّن أنَّ أكثر عضوٍ من الجسد ورد في سياق المدح هو " اليد" لعلاقتها بالكرم والعطاء والسخاء، وهي من القيم التي اعتادت الذهنية الشعرية على استحضارها في الممدوح مقرونة باليد. ومن تلك الصور، قول بكر بن النطاح (مجموعة من الشعراء، 1992: 423/2):

لهُ راحَةٌ لَو أَنَّ مِعشارَ جودِها عَلى البرِّ صارَ البرُّ أَندى مِنَ البَحرِ

مبتدأ خطابه بانتخاب لفظ الراح لما فيها من الإيحاء بالسخاء وباتّساع العطاء، وفي سبيل إثبات كرم الممدوح حدَّد النسبة " معشار" على صيغة مبالغة؛ تزيُّدًا في وصف كرمه، ولإقناع متلقيه ومحاججته بهذه النسبة الكبيرة جاء بأنَّ لتوكيد جُوده الذي سيغيّر طبيعة الأرض ويحوّلُها بندى الكرم إلى بحرٍ رطب.

واليدُ رمزٌ للكرم في قول العنبري (مجموعة من الشعراء، 1992: 233/2):

جَادَت بها عندَ الوَداعِ يمينُه كلتا يدي عمرٍ الغَداة يمينُ

لقد حدَّد الشاعر اليد " اليمين" في وصف العطاء؛ لما لليد اليمين من فضائل وتمايز عن الشمال في الثقافة العربية، ثم عَاوَد وصف اليدين باليمين، مغايرًا للطبيعة، قاصدًا بالتحول إلى تعميق معنى الكرم مع إضافة سمت التواضع عليه، وكأنَّه يشير إلى أنَّ الممدوح يُعطي بيمينه دون أن تدري شماله؛ لأنَّ لا شمال له، فالعطاءُ رغبةً في العطاء لا للتباهي، والعطاء في لحظة "الوداع" أكثر تأثيرًا في خطاب المدح بالكرم، فحين يُعطي ناقتَه وهو مغادرٌ وفي أمسِّ الحاجة لها فإنَّ ذلك دالٌ على أصالة نفسه وتأصل الكرم بداخله.

وقد يعبرُ عن اليد بجزءٍ منها كقول الشاعر (مجموعة من الشعراء، 1992: 430/2):

كَـريمٌ إذا مـا جِئـتَ لِلخَيـرِ طالِبًـا حَبـاكَ بِمـا تَحـوي عَلَيـهِ أَنامِلُـه

وَلَـو لَـم تَكُـن في كَفِّـهِ غَيرُ نَفسِـهِ لَجَـادَ بِهـا فَليَتَّـقِ اللَهَ سـائِلُه

وقد يصلُ وصف الكرم بوساطة اليد المدماة إلى حدِّ أن يصلَ إلى الأعداء كما قال الكلابي (مجموعة من الشعراء، 1992: 499/2):

رجـالٌ بأيـديها دمـاءٌ ونائـلٌ يكـادُ علـى الأعـداءِ أن يتحلَّبَـا

فاليدُ موصوفةٌ بالكرم، فـ"النائل" المراد به العطاء؛ ولأنَّه كرمٌ غير معهودٍ تجاوز به إلى الأعداء متخيرًا لفظة " التحلُّب" لوصف مقدار الإحسان وغزارته الذي لا تحدُّه الحدود، فاليدُ يجري بها السخاء سيلًا. والوصف بالكرم لا يقف عند استعمال جارحة اليد وإنَّما في الجسد ما يمكن أن يدلل على ذلك، ولاسيما إن اتّصل الأمر بالإطعام والأكل؛ حيث نجد من الشعراء من يصف بطون الممدوح بالطيان، أي: أنَّها بطون جائعة تؤثر الناس بطعامها وشرابها.

ويحضر الوجه في سياق المدح منيرًا ومضاءً (مجموعة من الشعراء، 1992: 74/1) رامزًا بذلك لطهارة النفس وزكاء الأصول (مجموعة من الشعراء، 1992: 741):

أَضـاءَت لَهُـم أَحسـابُهُم وَوُجـوهُهُم دُجَى اللَيـلِ حَتّى نَظَّـمَ الجَـزعَ ثاقِبُـه

وإمعانًا في وصف نقاء أصولهم وصفاء أحسابهم جعل نور الوجه قويًّا حدّ أن يضيءَ دُجُنة الليل، وكفيلًا بأن يحققَ للناظم رؤية ثقب الخرزة الصغيرة.

كما يُوظِّف الوجه للمدح بعراقة النسب (مجموعة من الشعراء، 1992: 61/1):

أتـى عهـدُ الإمـارةِ مـن عقيـلٍ أغـرَّ الوجـهِ رُكـب فـي النّواصـي

والوجهُ دالٌ شعري على الكرم (مجموعة من الشعراء، 1992: 376/2):

يُعْطي الجَزيـلَ وَلا يُـرى في وَجهِـهِ لِخَليلِـــــهِ مَـــــنٌّ وَلا شَـــــتْمُ

واستجلاب الوجه لأجل إظهار جُود الممدوح قام بوظيفة جمالية؛ حيث عكس سخاء المُعطي وأريحيته من خلال ملامح وجهه التي لا يُرى عليها أثر المنِّ أو الشتم أو الامتعاض، فالوجهُ يختزل كمال الجسد وكمال العطاء.

ويمدح الشاعر اللص قومَه بالفصاحة موظفًا عضو اللسان للدلالة على ذلك (مجموعة من الشعراء، 1992: 80/1):

لكـم نائـل غمـروأحـلام سـادةٍ وألسـنةٌ يـوم الخطـابِ مسالـقُ

فاللسان بحمولاته الثقافية كشف عن قوة قومه في الدفاع عن أنفسهم في أيام الخطوب فهي حادة وقوية، لها أثرٌ على جسد الأعداء قبل النفس.

4- المرثي

قصائد الرثاء قليلة في شعر اللصوص، وعليه؛ فإنَّ حضور الجسد بات قليلا إلا أنَّ هناك بعض النماذج التي ظهر فيها الرثاء متعالقا بالجسد، ولاسيما قصيدة مالك بن الريب الشهيرة في رثاء نفسه (مجموعة من الشعراء، 1992: 1/ 80) التي كشفت عن جسدِ مغتربٍ وحزين قلق خائف، فمن خلال تكثيف أفعال متصلة بالجسد " التفتُ، تقنعت، يبكي، جراني" نلمس فجيعة الجسد وخوفه من الموت في الغربة وحيدًا.

كما يتسع صوت الجسد الجنائزي حين تتكئ القصيدة على العين، من خلال ترديد مشهد البكاء عبر صورة بكاء السيف والرمح ثم بكاء فرسه، مستحضرًا في صيغة استفهامية مشاعر زوجته الباكية والتي يطلبُ منها فيما بعد زيارة جسده الثاوي في القبر. ويمتدُّ البكاء ليصلَ إلى السماء التي ستمطر بعينٍ غزيرة عليه، مواصلًا استحضار العين الباكية من خلال مشهد النسوة البواكي منهن: أمه وأخته وخالته وبقية النسوة اللاتي يعرفنه. وفي استجلاب "بكاء العين" في مواطنَ كثيرة قام الشاعر يُوظِّفها من أجل " أن يُشكلَ لنفسه صورة نقية تمسحُ الماضي الذي يعجُّ بالنهب والفتك واللصوصية، يريد أن يستقبلَ الموت بصورةٍ تليق به: رجلًا شجاعًا، شهيدًا" (باقازي، 1987، ص 96).

وحين رثى المرار الفقعسي أخاه بدر بن سعيد وصَفَه ببشاشةِ الوجهِ وتهلّله، يقول في ذلك (مجموعة من الشعراء، 1992: 383/2):

إذا سـلَّم السـاري تهلَّـل وجهُـه على كل حـالٍ مـن يسـارٍومـن عُسـرِ

وعلى المعهود في الرثاء استكمل الشاعر توظيف الجسد عبر استحضار البكاء (مجموعة من الشعراء، 1992: 383/2):

إذا خَطَرتْ مِنَه على النفسِ خَطْرةٌ مَـرَّتْ دمـعَ عَيْني فاسـتَهلَّ على نَحْـري

وماكنتُ بكَّاءً ولكنْ يهيجني على ذِكرِه طيبُ الخلائقِ والذكْرِ

ثمة نصوص رثائية للشاعر بكر بن النطاح يرثي فيها أصحابه، حضر فيها الجسد موطنا للمديح، فالوجه كالبدر واليد كريمة في العطاء والعين تسحُّ بالدمع، ومن نصوصه الأخرى (مجموعة من الشعراء، 1992: 434/2):

يا عَينُ جُودي بِالدموعِ السِجام عَلى الأَميرِ اليَمَنِيِّ الهُمامِ
لا تَدخري الدَمعَ عَلى هالِكٍ أَيتم إِذ أَودى جَميعِ الأَنامِ
طابَ ثَرى حُلوانَ إِذ ضمنَت عِظامُهُ سَقيًا لَها مِن عِظامِ

وفي رثاء فضالة بن شريك ليزيد بن معاوية كان خطاب الفقد متصلًا بجسد النساء؛ حيث ركز على صورة النساء البواكي من خلال وصف ضرب الخدود ولطم الوجوه (مجموعة من الشعراء، 1992: 2/ 580):

و إنَّكَ لَو رَأَيتَ بُكاءَ هِندٍ وَرَملَةَ إِذ تَصُكّانِ الخُدودا
فَرَدَّ شُعورَهُنَّ السودَ بيضًا وَرَدَّ وَجوهَهُنَّ البيضَ سودَا
بَكيتَ بُكاءَ مُعولَةٍ حَزينٍ أَصابَ الدَهرُ واحِدَها الفَقيدَا

ويظهر مدى عمق الفَقْدِ في الطباق بين صورة التحولات على جسد المرأة ولاسيما الوجه الذي خصَّه بالبكاء، فضلًا عن وصف تحوّل لونه من الأبيض المشرق إلى السواد المعتم، رامزًا بذلك لشدة الحزن الذي بلغنَه. وقد جسَّد فجيعة الفَقْدِ بالتركيز على اللون، فالوجه تحوَّل من البياض إلى السواد في مقابل تحوَّل الشعر من السواد للبياض وكأنَّ لون الجسد هو العاكس الحقيقي للون المصاب، قاصدًا بذلك إظهار مدى مكانة المرثي وعمق الألم الذي أصاب من حوله بغيابه.

النتائج:

تتبعنَا في هذا البحث ثيمة الجسد في أشعار اللصوص بمساقيْن: أحدهما خاصٌ بالجسد والذات الشاعرة، وقفنا فيه على أبرز التمثُّلات للجسد، منها: الجسد الشجاع وفيه اتضح أنَّ الشاعر اللص يفخر بجسده الشجاع الذي يواجه به العدو وأهوال الحروب والمطاردات والأسر والسجون وأهوال الطبيعة ببسالة، موظفًا اليد والعين والقوة البدنيَّة والثبات النفسي كي يعزّزَ صورته أمام متلقِّيه. وفي مضمار دفاع الشاعر اللص عن نفسه من خلال إرسال رسالة إشهارية لأعدائه حضر الجسد القوي في نصوصه كعلامةٍ واضحة على بطولته.

وإن تمايزت أجساد الشعراء اللصوص بالقوة والشجاعة فإنَّا نجدُ صورًا أخرى تتكامل معها وتتجاوزها إلى غير المألوف عن الأجساد الطبيعية؛ حيث تحضر في نصوصهم صورًا لأجساد تتآخى مع الجن

وتتحالف مع الوحوش، وتصحب الذئاب وتقاتل النمور والليوث وتأنس بالغول، خارقة بذلك الطبيعة البيولوجية للجسد الإنساني.

وفي مساق سيرورة الجسد أظهرت أشعار اللصوص صورةً أخرى لبطولة أجسادهم تمثَّلت في تحملهم للكثير من الصعوبات والآلام المتجسِّدة في قلة النوم والتعرض للضرب والجلد والفقر والجوع. وفي ظل الاحتفاء بالجسد البطولي نجدُ الشعراء اللصوص يفخرون بالطول وسرعة العدو ونحول الجسد واللون المصطبغ بلون الصحراء، والنسب العريق وصفاء الدم.

وأظهر تتبع ثيمة الجسد أنَّ الشعراء اللصوص قد عانوا من المرض والجوع، ومن أسرِ القبائل لهم والرمي بهم في غياهب السجون، وعبَّروا عن ذلك الألم الذي مسَّ أجسادهم بضروبٍ من المعاني المترشحة بالوجع والشجن. فنجد وصفًا عميقًا لأجسادهم المعذَّبة وعليها آثار الدم والضرب في السجون والأسر، ونجدُ من اشتكى عطب يده وبترها، فأثَّر ذلك على حياته ونفسيته. علاوة على ذلك أظهر تتبع ثيمة الجسد معاناتهم من الأمراض وضعف الجسد والكبر.

كما أنَّ الجسد المغترب هو أحد أهم صور الأجساد في مدونة الشعراء اللصوص؛ حيث عانوا بفعل الغربة والابتعاد عن ديارهم من الغربة المكانية والغربة النفسية والاجتماعية.

أمَّا المساق الثاني في البحث فتموضع في مدارسة الجسد والآخر؛ إذ ظهرت صورة جسد المرأة جليّة عبر حديثهم عن الحبِّ والتغزل بعين المرأة أو نحرها وخدودها وجمالها الذي يشبه جمال الظبي والشمس، كما ظهر في سياق الحديث عن جسد المرأة استحضارٌ للطيف والخيال لاسيما في أشعارهم التي قِيلت في السجن.

وفي خطاب المهجو حضر الجسد بدافع التندر أو التنكيل والازدراء والاستنقاص من المكانة، ومن ذلك استعمال الأنف في الهجاء لصلته العلاماتية بالعزة والرفعة والمكانة، ووظَّفَ الشعراء اللحية والوجه للانتقاص من مكانة المهجو وشجاعته، وذم بخله.

في استقراء نصوص الشعراء اللصوص تبيَّن أنَّ أكثر عضو من الجسد ورد في سياق المدح هو " اليد" لعلاقتها بالكرم والعطاء والسخاء. وأمَّا في خطاب المراثي فإنَّ الشعراء يستحضرون جارحة العين وملحقاتها كالبكاء والنظر أكثر من أي عضوٍ آخر. كما يُوظفون الوجه للتعبير عن الشوق للمرثي.

المراجع

ابن الأثير، ضياء الدين. (د.ت). *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر* (محمد محي الدين عبد المجيد، تحقيق). المكتبة العصرية.

ابن الأثير، مجد الدين. (1979). *النهاية في غريب الحديث والأثر* (محمد محيي الدين عبد الحميد، تحقيق؛ ط.1). المكتبة العلمية.

الأسعد، حكمة شافي. (2021). *الأنسنة في شعر ما قبل الإسلام* (ط.1). مركز أبو ظبي للغة العربية.

باقازي، عبد الله. (1987). *رثاء النفس في الشعر العربي* (د.ط)، مكتبة الفيصلية.

البشير، إيمان. (2010). *الشعراء اللصوص في العصر الجاهلي دراسة وصفية تحليلية* [رسالة ماجستير غير منشورة]. جامعة أم درمان.

البغدادي، عبد القادر. (1997). *خزانة الادب ولب لباب لسان العرب* (عبد السلام هارون، تحقيق؛ (ط.4). مكتبة الخانجي.

بكار توفيق. (2009). *شعريات عربية* (ط.2). دار الجنوب للنشر.

البوعمراني، محمد. (2016). *استعارة القوة في أدب جبران خليل جبران مقاربة عرفانية* (ط.1). مكتبة علاء الدين.

البياتي، عادل جاسم. (1972). الحارث بن ظالم المري جمع نصوصه. *مجلة الآداب*، (15)، 343-390.

التبريزي، يحيى بن علي. (2001). *شرح ديوان الحماسة* (محمد عبد الحميد، تحقيق؛ ط.1). دار القلم.

التميمي، فاضل. (2015). البنية المجاورة الرمزية وأبعادها في شعر الصعاليك والفتاك حتى نهاية العصر الأموي. *مجلة ديالي كلية التربية للعلوم الإنسانية*، (66)، 387- 410.

الثبيتي، خلف سعد. (2014). *صورة المرأة في شعر الأسر والسجن* (ط.1). مطبوعات السروات.

ثعلب، أحمد بن يحيى. (1948). *مجالس ثعلب* (عبد السلام هارون، تحقيق؛ ط.2)، دار المعارف.

الجلبي، آن تحسين. (2007). الجن والغول في شعر عبيد بن أيوب العنبري. *مجلة التربية والعلم*، *14* (4)، 61 – 75.

الجلبي، آن تحسين. (2017). *العجائبي في الشعر العربي القديم* (ط.1). دار غيداء.

ابن جني، عثمان. (د.ت). *الخصائص* (محمد علي النجار، تحقيق (ط.4). الهيئة المصرية العامة للكتاب.

حمداوي، جميل. (2016). *نظريات النقد الأدبي والبلاغة* (ط.1). دار النابغة.

حيمدوش، لينا. (2022). العلاقات الجسدية والصورة عند رولان بارت. *مجلة جامعة تشرين كلية الآداب والعلوم الإنسانية*، *44* (6)، 31- 44.

الدليمي، جمانة محمد. (2020). المهمش في شعر عبيد بن أيوب العنبري. *مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية*، (37)، 32-41.

دهمان، أحمد، والحربين، عبيد الله. (2002). *أناشيد البطولة وآلام الندم دراسة نقدية* (د.ط). اتحاد الكتاب العرب.

الديوب، سمر. (2007). جماليات التصوير الفني عند الشعراء اللصوص في صدر الإسلام والعصر الاموي. *مجلة مجمع اللغة العربية الأردني*، *31*(73)، 11- 45.

ربايعة، موسى سامح. (1995). ظاهرة التجريد في نماذج من الشعر الجاهلي. *مجلة الدراسات "العلوم الإنسانية*، *22*(2)، 735-760.

الركابي، فليح. (2016). *التشكيل الدرامي في الخطاب الشعري العربي* (ط.1). دار أمل الجديدة.

زكريا، أحمد بن فارس. (1979). *مقاييس اللغة* (عبد السلام هاروون، تحقيق)، دار الفكر.

الزمر، أمل. (2021). *سيميائية الجسد في الشعر الجاهلي* (ط.1). مؤسسة أروقة للدراسات والنشر.

الزناد، الأزهر. (2014). *اللغة والجسد* (ط.1). دار نيبور.

أبو زيد، أشرف أمين. (2020). سيمياء الجسد في شعر الفرسان الجاهلية. *مجلة الأزهر حولية كلية اللغة العربية بجرجا*، *24*(8)، 7745-7798.

أبوز، زوليخة. (2020). الصورة الإشهارية من حدود التعيين إلى انفتاح التأويل، في حسن مسكين، تحرير، *التحليل السيميائي للخطاب الإشهاري*، ص ص 230، 233، دار شهريار.

سليمان، بسمة. (2022). *الجسد والسرد من الإيروسي إلى الموبيوسي* (ط.1). دار الخريف للنشر.

شلنج، كرس. (2009). الجسد والنظرية الاجتماعية (منى البحر، ونجيب الحصادي، ترجمة؛ ط.1). دار العين.

الشمري، ثائر. (2015). هجاء اللحى في العصر العباسي. *مجلة كلية التربية للعلوم التربوية والإنسانية*، (24)، 86- 106.

الصالحي، هجران. (2014). *فكرة الجسد من الموروث الحضاري إلى فلسفة نيتشة* (ط.1). دار الفرقد.

طريفي، محمد نبيل. (2004). *ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي* (ط.1). دار الكتب العلمية.

عبد السلام، فاتح. (1999). *الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته* (ط.1). المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

عبيد، محمد صابر. (2007). شعرية الحجب في خطاب الجسد (ط.1). المركز الثقافي العربي.

علواني، أحمد. (2019). *الجسد بين المُتخيل السردي والنسق الثقافي* (ط.1). دار النابغة.

عليبي، رضا عبد الله. (2017). *شعرية الذات: آليات إنتاج المعنى في الشعر العربي* (ط.1). دار زينب.

الفراهيدي، الخليل بن أحمد. (د.ت)، العين (مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي تحقيق؛ ط.1). دار ومكتبة دار الهلال.

فيشر، أرنست. (1965). *ضرورة الفن* (ميشال سليمان، ترجمة (ط.1). دار الحقيقة.

قريرة، توفيق. (2015). *الشعرية العرفانية مفاهيم وتطبيقات على نصوص شعرية قديمة وحديثة* (ط.1). دار نهى للطباعة.

لحميداني، حميد. (2014). *سحر الموضوع* (ط.2). آنفو برانت.

لوبروتون، دافيد. (1993). *أنثروبولوجيا الجسد والحداثة* (محمد عرب صاصيلا، مترجم؛ ط.1). المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

لوبروتون، دافيد. (2014). *سوسيولوجيا الجسد* (عياد بلال، إدريس المحمدي، مترجم؛ ط.1). دار روافد.

مارزانو، ميشيلا. (2012). *معجم الجسد* (حبيب نصر الله، ترجمة؛ ط.1). دار مجد.

المبخوت، شكري. (2009). *توجيه النفي في تعامله مع الجهات والأسوار والروابط* (ط.1). دار الكتاب الجديد.

المبيضين، نديم. (2017). *الاغتراب وتحدياته عند الشعراء الفرسان في العصر الجاهلي* [أطروحة دكتوراه غير منشورة]، جامعة مؤتة، الأردن.

مجموعة من الشعراء. (1992). *أشعار اللصوص وأخبارهم* (عبد المعين الملوحي، تحقيق؛ ط.2)، دار الحضارة.

محمود، عبد المطلب. (2003). *الابداع والابتداع في أشعار فتاك العصر الأموي* (ط.1). منشورات اتحاد كتاب العرب.

المرازيق، أحمد جمال. (2023). التناسل النسقي في رائية الأحيمر السعدي: قراءة ثقافية تحليلة. *مجلة آداب المستنصرية*، *47* (101)، 1- 23.

المرزوقي، أحمد بن محمد بن الحسن. (1424). *شرح ديوان الحماسة* (غريد الشيخ، تحقيق؛ ط.1). دار الكتب العلمية.

المساعيد، ريحان إسماعيل. (2015). *سيميائية الجسد وممثلاته الثقافية في شعر الأعشى الكبير* (ط.1). دار اليازوري.

المناعي، مبروك. (1998). *الشعر والمال بحث في آليات الإبداع الشعري عند العرب من الجاهلية إلى نهاية القرن* (ط.1). دار الغرب الإسلامي.

ابن منظور، محمد. (د.ت). *لسان العرب*، دار أحياء التراث.

النابغة الذبياني. (1996). *ديوانه* (ط.3). دار الكتب العلمية.

النخلي، آمال. (2012). *شعرية الجسد في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني* (ط.1). دار الكتاب اللبناني.

نزيهة، طه. (2019). ظاهرة الخوف في شعر عبيد بن أيوب العنبري. *مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، 41*(3)، 257 – 275.

الوطيفي، حسين عبد حسين. (2022). المرجعيات الدينية في ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي. *مجلة آداب الكوفة*، (54)، 50-62.

Arabic References

Ibn al-Athīr, Ḍiyāʼ al-Dīn. (N. D). *al-mathal al-sāʼir fī adab al-Kātib wa-al-shāʿir* (Muḥammad Muḥyī al-Dīn ʿAbd al-Majīd, taḥqīq). al-Maktabah al-ʿAṣrīyah.

Ibn al-Athīr, mjdāldyn. (1979). *al-nihāyah fī Gharīb al-ḥadīth wa-al-athar* (Muḥammad Muḥyī al-Dīn ʿAbd al-Ḥamīd, taḥqīq ; 1st ed.). al-Maktabah al-ʿIlmīyah.

al-Asʿad, Ḥikmat Shāfī. (2021). *al-ansanah fī shiʿr mā qabla al-Islām* (1st ed.). Markaz Abū Ẓaby lil-lughah al-ʿArabīyah.

Bāqāzī, ʿAbd Allāh. (1987). *rithāʼ al-nafs fī al-shiʿr al-ʿArabī* (N. D), Maktabat al-Fayṣalīyah.

al-Bashīr, Īmān. (2010). *al-shuʿarāʼ al-luṣūṣ fī al-ʿaṣr al-Jāhilī dirāsah waṣfīyah taḥlīlīyah* [Risālat mājistīr ghayr manshūrah]. Jāmiʿat Umm Durmān.

al-Baghdādī, ʿAbd al-Qādir. (1997). *Khizānat al-adab wa-lubb Lubāb Lisān al-ʿArab* (ʿAbd al-Salām Hārūn, taḥqīq ; (Ṭ. 4). Maktabat al-Khānjī.

Bakkār Tawfīq. (2009). *shiʿrīyāt ʿArabīyah* (2nd ed.). Dār al-Janūb lil-Nashr.

al-Būʿamrānī, Muḥammad. (2016). *istiʿārat al-qūwah fī adab Jubrān Khalīl Jubrān muqārabah ʿirfānīyah* (1st ed.). Maktabat ʿAlāʼ al-Dīn.

al-Bayātī, ʿĀdil Jāsim. (1972). al-Ḥārith ibn Ẓālim al-Murrī jamʿ nuṣūṣahu. *Majallat al-Ādāb*, (15), 343-390.

al-Tabrīzī, Yaḥyá ibn ʿAlī. (2001). *sharḥ Dīwān al-Ḥamāsah* (Muḥammad ʿAbd al-Ḥamīd, taḥqīq ; 1st ed.). Dār al-Qalam.

al-Tamīmī, Fāḍil. (2015). al-binyah al-mujāwirah al-ramzīyah wa-abʿāduhā fī shiʿr al-ṣaʿālīk wālftāk ḥattá nihāyat al-ʿaṣr al-Umawī. *Majallat dyāly Kullīyat al-Tarbiyah lil-ʿUlūm al-Insānīyah*, (66), 387-410.

al-Thubaytī, Khalaf Saʿd. (2014). *Ṣūrat al-marʼah fī shiʿr al-usar wa-al-sijn* (1st ed.). Maṭbūʿāt al-Sarawāt.

Thaʿlab, Aḥmad ibn Yaḥyá. (1948). *Majālis Thaʿlab* (ʿAbd al-Salām Hārūn, taḥqīq ; 2nd ed.), Dār al-Maʿārif.

al-Jalabī, Ān Taḥsīn. (2007). al-jinn wālghwl fī shiʿr ʿUbayd ibn Ayyūb al-ʿAnbarī. *Majallat al-Tarbiyah wa-al-ʿilm, 14* (4), 61 – 75.

al-Jalabī, Ān Taḥsīn. (2017). *al-ʿAjāʼibī fī al-shiʿr al-ʿArabī al-qadīm* (1st ed.). Dār Ghaydāʼ.

Ibn Jinnī, ʿUthmān. (N. D). *al-Khaṣāʼiṣ* (Muḥammad ʿAlī al-Najjār, taḥqīq (4th ed.). al-Hayʼah al-Miṣrīyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb.

Ḥamdāwī, Jamīl. (2016). *naẓarīyāt al-naqd al-Adabī wa-al-balāghah* (1st ed.). Dār al-Nābighah.

Ḥymdwsh, Līnā. (2022). al-ʿAlāqāt al-Jasadīyah wa-al-ṣūrah ʿinda Rūlān bārt. *Majallat Jāmiʿat Tishrīn Kullīyat al-Ādāb wa-al-ʿUlūm al-Insānīyah, 44* (6), 31-44.

al-Dulaymī, Jumānah Muḥammad. (2020). almhmsh fī shiʿr ʿUbayd ibn Ayyūb al-ʿAnbarī. *Majallat lārk lil-falsafah wa-al-lisānīyāt wa-al-ʿUlūm al-ijtimāʿīyah,* (37), 32-41.

Duhmān, Aḥmad, wālḥrbyn, ʿUbayd Allāh. (2002). *Anāshīd al-buṭūlah wa-ālām al-nadam dirāsah naqdīyah* (N. D). Ittiḥād al-Kitāb al-ʿArab.

al-Dayyūb, Samar. (2007). Jamālīyāt al-Taṣwīr al-Fannī ʿinda al-shuʿarāʾ al-luṣūṣ fī Ṣadr al-Islām wa-al-ʿaṣr al-Umawī. *Majallat Majmaʿ al-lughah al-ʿArabīyah al-Urdunī, 31* (73), 11-45.

Rabāyiʿah, Mūsá Sāmiḥ. (1995). Ẓāhirat al-Tajrīd fī namādhij min al-shiʿr al-Jāhilī. *Majallat al-Dirāsāt "al-ʿUlūm al-Insānīyah, 22* (2), 735-760.

al-Rikābī, Fulayḥ. (2016). *al-tashkīl al-dirāmī fī al-khiṭāb al-shiʿrī al-ʿArabī* (1st ed.). Dār Amal al-Jadīdah.

Zakarīyā, Aḥmad ibn Fāris. (1979). *Maqāyīs al-lughah* (ʿAbd al-Salām hārwwn, taḥqīq), Dār al-Fikr.

al-Zumar, Amal. (2021). *sīmiyāʾīyah al-jasad fī al-shiʿr al-Jāhilī* (1st ed.). Muʾassasat Arwiqah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr.

al-Zannād, al-Azhar. (2014). *al-lughah wa-al-jasad* (1st ed.). Dār Nībūr.

Abū Zayd, Ashraf Amīn. (2020). Sīmiyāʾ al-jasad fī shiʿr al-Fursān al-Jāhilīyah. *Majallat al-Azhar Ḥawlīyat Kullīyat al-lughah al-ʿArabīyah bjrjā, 24* (8), 7745-7798.

Abwz, Zūlaykhah. (2020). *al-Ṣūrah al-ishhārīyah min ḥudūd al-Taʿyīn ilá Infitāḥ al-taʾwīl, fī Ḥasan Miskīn,* taḥrīr, al-Taḥlīl al-sīmiyāʾī lil-khiṭāb al-ishhārī, 230, 233, Dār Shahrayār.

Sulaymān, Basmah. (2022). *al-jasad wa-al-sard min al'yrwsy ilá almwbywsy* (1st ed.). Dār al-kharīf lil-Nashr.

Shlnj, krs. (2009). *al-jasad wa-al-naẓarīyah al-ijtimāʿīyah* (Muná al-Baḥr, wa-Najīb al-Ḥaṣādī, tarjamat ; 1st ed.). Dār al-ʿAyn.

al-Shammarī, Thāʾir. (2015). hijāʾ al-luḥá fī al-ʿaṣr al-ʿAbbāsī. *Majallat Kullīyat al-Tarbiyah lil-ʿUlūm al-Tarbawīyah wa-al-insānīyah,* (24), 86-106.

al-Ṣāliḥī, hjrān. (2014). *fikrat al-jasad min al-mawrūth al-ḥaḍārī ilá Falsafat Nītshah* (1st ed.). Dār al-Farqad.

Ṭarīfī, Muḥammad Nabīl. (2004). *Dīwān al-luṣūṣ fī al-ʿaṣrayn al-Jāhilī wa-al-Islāmī* (1st ed.). Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah.

ʿAbd al-Salām, Fātiḥ. (1999). *al-Ḥiwār al-qiṣaṣī tqnyāth wa-ʿalāqātuhu* (1st ed.). al-Muʾassasah al-ʿArabīyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr.

ʿUbayd, Muḥammad Ṣābir. (2007). *shiʿrīyah al-Ḥajb fī Khaṭṭāb al-jasad* (1st ed.). al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī.

ʿAlwānī, Aḥmad. (2019). *al-jasad bayna almutkhyl al-sardī wa-al-nasaq al-Thaqāfī* (1st ed.). Dār al-Nābighah.

ʿUlaybī, Riḍā ʿAbd Allāh. (2017). *shiʿrīyah al-dhāt : ālīyāt intāj al-maʿná fī al-shiʿr al-ʿArabī* (1st ed.). Dār Zaynab.

al-Farāhīdī, al-Khalīl ibn Aḥmad. (N. D). *al-ʿAyn* (Mahdī al-Makhzūmī, wa-Ibrāhīm al-Sāmarrāʾī taḥqīq ; 1st ed.). Dār wa-Maktabat Dār al-Hilāl.

al-Farāhīdī, al-Khalīl ibn Aḥmad. (N. D). *al-ʿAyn* (Mahdī al-Makhzūmī, wa-Ibrāhīm al-Sāmarrāʾī taḥqīq; 1st ed.). Dār wa-Maktabat Dār al-Hilāl.

Fischer, Irnist. (1965). *ḍarūrah al-fann* (Mīshāl Sulaymān, tarjamat, 1st ed.). Dār al-ḥaqīqah.

Qurayrah, Tawfīq. (2015). *al-shiʿrīyah al-ʿirfānīyah Mafāhīm wa-taṭbīqāt ʿalá nuṣūṣ shiʿrīyah qadīmah wa-ḥadīthah* (1st ed.). Dār Nuhá lil-Ṭibāʿah.

Laḥmīdānī, Ḥamīd. (2014). *Saḥar al-mawḍūʿ* (2nd ed.). Ānfū Brānt.

Lwbrwtwn, Dāvīd. (1993). *anthrūbūlūjīyā al-jasad wa-al-ḥadāthah* (Muḥammad ʿArab ṣāṣylā, mutarjim ; 1st ed.). al-Muʾassasah al-Jāmiʿīyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr.

Lwbrwtwn, Dāvīd. (2014). *Sūsiyūlūjīyā al-jasad* (ʿAyyād Bilāl, Idrīs al-Muḥammadī, mutarjim ; 1st ed.). Dār Rawāfid.

Mārzānw, myshylā. (2012). *Muʿjam al-jasad* (Ḥabīb Naṣr Allāh, tarjamat ; 1st ed.). Dār Majd.

al-Mabkhūt, Shukrī. (2009). *tawjīh al-nafy fī taʿāmuluh maʿa al-jihāt wa-al-Aswār wa-al-rawābiṭ* (1st ed.). Dār al-Kitāb al-jadīd.

al-Mubayyiḍīn, Nadīm. (2017). *al-Ightirāb wa-taḥaddiyātuh ʿinda al-shuʿarāʾ al-Fursān fī al-ʿaṣr al-Jāhilī* [uṭrūḥat duktūrāh ghayr manshūrah], Jāmiʿat Muʾtah, al-Urdun.

Majmūʿah min al-shuʿarāʾ. (1992). *ashʿār al-luṣūṣ wa-akhbāruhum* (ʿAbd al-Muʿīn al-Mallūḥī, taḥqīq ; 2nd ed.), Dār al-Ḥaḍārah.

Maḥmūd, ʿAbd al-Muṭṭalib. (2003). *al-Ibdāʿ wa-al-ibtidāʿ fī ashʿār ftāk al-ʿaṣr al-Umawī* (1st ed.). Manshūrāt Ittiḥād Kitāb al-ʿArab.

al-Marāzīq, Aḥmad Jamāl. (2023). altnāsl alnsqy fī Rāʾīyat alʾḥymr al-Saʿdī : qirāʾah thaqāfīyah taḥlīlīyah. *Majallat ādāb al-Mustanṣirīyah, 47* (101), 1-23.

al-Marzūqī, Aḥmad ibn Muḥammad ibn al-Ḥasan. (1424). *sharḥ Dīwān al-Ḥamāsah* (Gharīd al-Shaykh, taḥqīq ; 1st ed.). Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah.

al-Masāʿīd, Rayḥān Ismāʿīl. (2015). *sīmiyāʾīyah al-jasad wmmthlāth al-Thaqāfīyah fī shiʿr al-Aʿshá al-kabīr* (1st ed.). Dār al-Yāzūrī.

al-Mannāʿī, Mabrūk. (1998). *al-shiʿr wa-al-māl baḥth fī ālīyāt al-ibdāʿ al-shiʿrī ʿinda al-ʿArab min al-Jāhilīyah ilá nihāyat al-qarn* (1st ed.). Dār al-Gharb al-Islāmī.

Ibn manẓūr, Muḥammad. (N. D). *Lisān al-ʿArab,* Dār aḥyāʾ al-Turāth.

al-Nābighah al-Dhubyānī. (1996). *dīwānih* (3rd ed.). Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah.

al-Nakhlī, Āmāl. (2012). *shiʿrīyah al-jasad fī al-shiʿr al-ʿArabī al-qadīm min al-Jāhilīyah ilá al-qarn al-Thānī* (1st ed.). Dār al-Kitāb al-Lubnānī.

Nazīhah, Ṭāhā. (2019). Ẓāhirat al-khawf fī shiʿr ʿUbayd ibn Ayyūb al-ʿAnbarī. Majallat Jāmiʿat Tishrīn lil-Buḥūth wa-al-Dirāsāt al-ʿIlmīyah, 41 (3), 257 – 275.

Alwṭyfy, Ḥusayn ʿAbd Ḥusayn. (2022). al-marjiʿīyāt al-dīnīyah fī Dīwān al-luṣūṣ fī al-ʿaṣrayn al-Jāhilī wa-al-Islāmī. *Majallat ādāb al-Kūfah,* (54), 50-62.