الآداب للدراسات اللغوية والأدبية
مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

العدد الحادي عشر
11
سبتمبر 2021

سيميوطيقا الصورة في استهلال قصائد جمهرة أشعار العرب

د. علي حمود السمحي *
Alsamhiali@gmail.com

غادة محمد سعيد أحمد الحسامي **
hussamighada@gmail.com

مُلخص:

عُني هذا البحث بدراسة الصورة في استهلال قصائد جمهرة أشعار العرب سيميائيًا. مستهلًا بتوطئة عن الاستهلال مفهومًا وحدودًا وأنماطا في (جمهرة أشعار العرب) ثم تحليل سيميوطيقا الصورة البيانية بأنواعها (التشبيه-الاستعارة-الكناية) والحرة بأنواعها (اللوحة- اللقطة- المشهد)، وخلص البحث إلى تنوع الصورة في الاستهلال ما بين أيقونة ومؤشر ورموز تجسد الصراع مع الحياة في المكان والزمان.

الكلمات المفتاحية: الاستهلال، الصورة، السيمياء، جمهرة أشعار العرب.

* أستاذ الأدب والنقد المشارك- قسم الدراسات العربية- كلية الآداب- جامعة إب- الجمهورية اليمنية.
** طالبة ماجستير- قسم الدراسات العربية - كلية الآداب - جامعة إب- الجمهورية اليمنية.

DOI: 10.53286/2118-000-011-005

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

Figure Semiotics when Initiating Poems of *Gamharat Asha'ar Al-Arab*

Dr. Ali Hamoud Al-Samhi* **Ghada Mohammed Saeed Ahmed Al-Hosami****

Alsamhiali@gmail.com hussamighada@gmail.com

Abstract:

This paper aims to study figure structure when initiating poems of *Gamharat Asha'ar Al-Arab* semiotically. It firstly defines initiation, its delimitations, and its types in *Gamharat Asha'ar Al-Arab.* Then, it analyzes the semiotics of both *figurative* image (i.e., simile, metaphor, *metonymy*) and *free* image (i.e. board, shot, scene). The paper concludes that in initiation, a figure may take various forms such as icons, pointers, and symbols that embody life conflict in time and space.

Keywords: Initiation, Figure, Semiotics, *Gamharat Asha'ar Al-Arab*.

مقدمة:

يتجه هذا البحث إلى الاستهلال في جمهرة أشعار العرب لتفحص البنية التصويرية فيه؛ انطلاقا من أهمية الاستهلال في بنية القصيدة العربية على المستوى الفني وأهميته في تلقي القصيدة بما يولي فيه الشاعر من عناية خاصة لجذب المتلقي وتهيئته ذهنيا ونفسيا لمتابعة إكمال الاستماع للقصيدة على المستوى الجمالي. ومن أهم العناصر التي تتجلى فيها تلك الأهمية: عنصر الصورة بما يكتنفها من أبعاد تجسيدية وتشخيصية ورمزية لتجربة الشاعر العربي منذ الجاهلية حتى العصر الأموي؛ وهو ما مثلته مدونة الاختيار(جمهرة أشعار العرب) لأبي زيد القرشي.

*Associate Professor of Literature and Criticism, Department of Arabic Studies, Faculty of Arts, Ibb University, Republic of Yeme.

**MA Student, Department of Arabic Studies, Faculty of Arts, Ibb University, Republic of Yeme.

وقد اقتضت طبيعة الموضوع وهدفه الاعتماد على رؤى المنهج السيميائي في الإطار العام دون التقيد بآليات أي من اتجاهاته المتعددة بغرض الكشف عبر التحليل عن الأبعاد الدلالية للصورة في استهلال قصائد الجمهرة. وسار التناول -بعد المدخل النظري حول الاستهلال مفهوما ومدى وأنماطا- عبر محورين: تناول الأول سيميوطيقا الصورة البيانية وتناول الآخر سيميوطيقا الصورة الحرة.

المدخل:

الاستهلال لغة:بدء الشيء، وظهوره المسموع[1]، فرفع الصوت في اللغة هو الاستهلال، هذا من حيث مدلول المفردة في المعجم، أما من حيث ارتباط ذلك بالشعر؛ فالشعر، لاسيما القديم منه، فن إلقاء ومخاطبة الجمهور بحكم هيمنة الثقافة الشفاهية التي اكتنفت ظهور القصيدة العربية التراثية، ورافقتها قرونا ومراحل من تطورها موجبة في التواصل اعتماد الصوت أكثر مما سواه من وسائل التواصل، وكأن مفردة الاستهلال هي الأكثر من بين مرادفاتها في الإشارة إلى قيمة الشعر التي منها امتداده وملامسته لكافة الأنحاء الشعورية والحسية الداخلية والخارجية، فثمة محفزات ثلاثة مكنت من تمركز هذه المفردة: معناها المعجمي، وجمهور المتلقين/السامعين، وطبيعة الشعر الفنية. وهي ذاتها المحفزات التي أوجدت هذا المصطلح، في كل بداية تقترن بالظهور المحسوس كالجزء الأول من المسرحية والقصة[2].

والمتأمل في معاجم اللغة لا يجد تفريقًا بين هذه المصطلحات، باستثناء بعض الاستعمالات التي تبدو كأنها مختصة بشكل معرفي ما، كمصطلح الفاتحة الذي يكاد يختص بالدراسات القرآنية، إذ يستخدم مصطلح (فواتح السور) للدلالة على أوائل السور، فمثلًا: أم الكتاب يقال لها فاتحة القرآن، ومن ثم فإن لفظة الاستهلال تكاد تكون أكثر ارتباطًا بالنصوص الشعرية العربية التقليدية؛ فالاستهلال والابتداء والمطلع، جميع هذه المصطلحات تشير إلى مفتتح القصيدة.

ومع ذلك؛ يمكن تعريف الاستهلال في القصيدة بأنه: "أول ما يقع في السمع من القصيدة والدال على ما بعده، والمنزل من القصيدة منزلة الوجه والغرة، فإذا كان المطلع حسنًا وبديعًا ومليحًا

وشيقًا، وصدر بما يكون فيه تنبيه وإيقاظ لنفس السامع، وتشويق، كان داعيًا إلى الاستماع والإصغاء إلى ما بعده"[3].

ويعد الاستهلال من منظور النقاد والبلاغيين القدماء منطلقًا لا يمكن تجاوزه في تحديد جمالية النص الشعري والكشف عن قدرة الشاعر، وقد وضعوا له شروطًا ومعايير تحقق له قيمته الفنية، ونعتوه بالحُسن والبراعة؛ فقيل (براعة الاستهلال) و(حسن الابتداء)[4].

وعليه لا يقتصر الاستهلال على المتلقي فحسب، فـ"مطالع الكلام كانت وما تزال مثار معاناة للمبدع، ومثار نظر للمتلقين؛ فهي للمبدع بمثابة الرحم الذي تتولد فيه معاني النص، ومحاولة الوصول إليها تشبه لحظة المخاض بكل ما تحمله هذه اللحظة من قلق وتوتر يعانيه المبدع حتى يصل إلى أذن السامع، وتقع عليه عين القارئ؛ إذ إنها بمثابة المفتاح الذي يلج به إلى عوالم النص فينفتح من خلالها آفاقه الرحبة، ويسهل له سبر أغواره وفهم مراميه"[5].

حدود الاستهلال:

الاستهلال حسب دلالته المعجمية هو أول ما يظهر من النص، وغلب استعماله في الشعر التقليدي للبيت الأول من القصيدة وإن كانوا لم يتعرضوا صراحة لتحديد مفهوم الاستهلال، إلا أن أسلوب استخدامهم إياه يوحي بأنه أصبح في حكم الواضح لديهم، أو المتعارف عليه بينهم، وأن المطلع يقصد به الدلالة على البيت الأول من القصيدة وأن المقدمة يقصد بها الدلالة على كل العناصر السابقة للموضوع[6]. "وغالب الشروط البلاغية التي خص بها تنطق بذلك خصوصًا التصريع الذي يجمع صوتيًا بين شطريه، غير متجاهلين أن بعض القصائد تخلو منه ولكن على قلة"[7].

وعلى الرغم من أنهم لم يحددوا مفهوم الاستهلال ولم يختلفوا على أن الاستهلال هو البيت الأول من القصيدة فقد "استقرت الرؤية النقدية والتصنيف البنيوي لأجزاء القصيدة العربية التقليدية على حصر المطلع في البيت الأول"[8].

وهذا التحديد لا يعني أن ظلال الاستهلال لا تمتد إلى ما بعده من أبيات؛ فقد يمتد الاستهلال إلى المقدمة بأكملها؛ "لأن البيت الأول ليس في العادة إلا جزءًا من عنصر، والحكم على أي جزء دون مراعاة الكل المكمل له حكم مبتور وناقص، فإذا كان بدء القصيدة غزلًا فإن البيت الأول ليس إلا جزءًا من هذا الغزل، ولا يمكن أن نتفهم موقف الشاعر ولا مشاعره، من هذا الغزل مكتملة إلا إذا راعينا بقية حديثه في الغزل، بل إن التركيز على البيت الأول وإغفال النظر إلى ما يليه قد يفسد المعنى أو يعكسه"[9].

ليس هناك استقلال مطلق لبيت الاستهلال، "ويفهم من الشروط الفنية والمعنوية التي وضعها النقاد والبلاغيون القدماء، أن للمطلع امتدادات تنال الأبيات اللاحقة، وتتفاوت قوتها ووضوحها تبعًا لقرب البيت من المطلع وبعده عنه"[10]؛ فقد "أوجب النقاد أن يكون البيت الثاني في المطلع مناسبًا للأول في حسنه وتابعًا له في معناه، وتكون الأبيات الأخرى مقابلة لهما على جهة من جهات التقابل كالاقتضاء والتفسير، والمحاكاة، وغير ذلك من الأشياء التي تقتضي ذكر شيء بعد شيء آخر وهكذا حتى نهاية الفصل"[11].

وبعض الشعراء لم يكتف في مطلعه ببيت واحد؛ بل يدعمه ببيت أو أكثر يشد به من أزره ويحقق معناه، قال حازم القرطاجني: "وأحسن المبادئ ما تناصر فيه حسن المصراعين وحسن البيت الثاني"[12].

وهناك العديد من الدراسات الحديثة التي سعت إلى وضع تحديد نظري للبداية إلا أن أغلبها اقتصر على البداية في النص الروائي[13] ولعل الدراسة الوحيدة التي تناولت البداية في مختلف فنون الإبداع النثري والشعري كانت لياسين نصير (الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي) إذ يقول: إن حجم"الاستهلال في القصيدة الغنائية والمكثفة كلمة واحدة، أو البيت الأول. وفي القصيدة الحديثة المركبة البيت الأول أو البيتان، شريطة أن يسبق كل مقطع من مقاطعها اللاحقة باستهلال صغير آخر يستمد مادته من الاستهلال الأساسي وينفتح على محتوى المقطع"[14].

ليس هناك معايير نصية صارمة بخصوص طبيعة ملفوظ البداية في النص (أكان روائيًا أم من أجناس أخرى) من حيث الكم والكيف، وفن صياغة الاستهلال لا يخضع لقيود شكلية، يكون الشاعر فيها ملزمًا بالامتثال لها، بل فيها قدر كبير من الحرية الفردية، المتعلقة بذات الكاتب أو الشاعر وهو يضع بدايته التي قد تطول أو تقصر[15].

إن انكسار السياق عند الانتقال من مقام دلالي إلى آخر، كالانتقال إلى التفصيل أو الإجمال أو التفسير أو الاستدلال، أو كانتقال الشاعر من أسلوب إلى آخر، من الطلبي -سؤال- إلى الخبري -جواب- أو العكس، ومن صيغة إلى أخرى كالالتفات ومن بنية تعبيرية إلى أخرى كالانتقال من الوصف إلى العرض المشهدي الشعري، أو إلى السرد الشعري، أو العكس، بمثابة الخط الفاصل بين وحدة نصية وأخرى، تتفاوت فيها مسافة الوقفة ودرجة الانكسار، حسبما تقتضي رحلة المعنى عبر امتداد السياق؛ أي عند أول منعطف يكون المحك المضيء لحدود الاستهلال[16].

ويمكن الخلوص إلى أن الاستهلال في أي عمل أدبي لم يكن وفقًا لمعيار كمي محدد، بل تتفاوت مسافته من نص إلى آخر، وتحديده يتوقف على وعي القراءة، وإمكانات القارئ في الفحص والتنقيب؛ فهو البيت الأول الذي تمتد دلالته إلى أكثر من بيت، وقد يمتد في بعض القصائد إلى المقدمة بأكملها، كما في قصيدة كعب بن زهير (بانت سعاد) حيث اشتمل على ثلاثة عشر بيتًا.

أنماط الاستهلال:

اتخذت القصيدة العربية القديمة شكلًا تركيبيًا خاصًا سار عليه أغلب الشعراء، خاصة شعراء العصر الجاهلي وكان الاستهلال عنصرًا من عناصر بنائها يفتتح به الشعراء قصائدهم على امتداد العصور الأدبية، فهو" استجابة لحاجة الشاعر الإبداعية ومدعاة لتفتيق موهبته الشعرية, ثم هو قناع فني يتوسل به الشاعر في الوصول إلى ما يمكن قوله بعد تلك الأرضية التمهيدية التي لا بد منها" [17] فضلًا عن أنه سنة تقليدية فنية يبرز فيها الشاعر قدراته الإبداعية بهدف جذب انتباه

الملتقي ومشاركته،وهو أيضًا سنة نفسية يسقط عليها الشاعر كل ما يجول بخاطره ويخفق به وجدانه، فهو ميدان الشاعر ليبوح بكل ما لديه وكل ما يؤرقه.

استهلالات قصائد جمهرة أشعار العرب:

نمط الاستهلال	عدد القصائد	النسبة
طلل	23	% 46
غزل	7	%14
طيف	2	%10
شيب	2	
خمر	1	
بدون	14	%28
المجموع	49	%100

ومن خلال استقراء استهلال قصائد الجمهرة تبين تنوع هذه الاستهلالات ما بين طللية وغزلية واستهلالات أخرى في الخمرة والشيب والطيف، وإلى جانب ذلك وردت قصائد في الجمهرة من دون مقدمات، فقد افتتحت باستهلالات مأخوذة ومستمدة من صلب الموضوع الأساسي الذي من أجله نظمت القصيدة بدلًا من الاستهلالات التقليدية والخوض في الغرض مباشرة.

الصورة: تعرف الصورة بأنها " تشكيلُ لغويّ يعمد فيه الشاعر إلى تجسيد المعاني المجردة في هيئة ماثلةٍ تعايُنها الباصرة، ومن هنا نصفه (بالمرئي) في مقابل (المسموع) الذي يتصل بالإيقاع"[18]. وللصورة بنى مختلفة فقد "يتجلى ذلك التشكيل اللغويّ في بِنَى بيانية، وقد تنساب حُرّة لا تتأطر في بنية مخصوصة، وقد ينبثق من ثنايا بنية بيانية ثم ينفرط في هيئةٍ سردية"[19].

ومن يتأمل الصورة في استهلالات قصائد الجمهرة يجد الصورة البيانية (التشبيه -الاستعارة - الكناية) تشكل أغلب الوسائل الفنية التي اعتمد عليها شعراء الجمهرة في استهلال قصائدهم، تليها الصورة الحرة (اللوحة- اللقطة - المشهد).

أولًا: سيميوطيقا الصورة البيانية

تظهر" الصورة البيانية ذات بنى متنوعه بسبب تنوع العلاقات التي تشف عنها كل بنية من بناها، قد تكون (تشبيهية) إذا عبرت عن علاقة مشابهة، وقد تكون (استعارية) إذا عبرت عن علاقتي مماثلة أو مماهاة، وقد تكون (كنائية) إذا عبرت عن علاقة لزوم"[20].

و"عندما ندرج البيان ضمن تقسيمات السيميائية الدلالة في المعنى الحديث فإنّنا نجد مماثلة واضحة بينهما، فالبيان لا يختلف عن السيمياء في احتمال علاماته على دلالات متعددة مع وجود قرينة، فعندما نأتي إلى التشبيه نجد العلاقة بين المشبّه والمشبّه به تقوم على المشابهة، كذلك الأيقون يقوم على المشابهة بينه وبين الشيء الذي يُستعمل علامة عليه، في حين تُمثّل الكناية قديمًا المؤشر حديثًا، فكلاهما يعتمد على مبدأ المجاورة بين الموضوع وما يدلُّ عليه"[21].

ويُعد التشبيه أكثرها حضورًا في استهلال قصائد جمهرة أشعار العرب، تليه الاستعارة ثم الكناية؛ فقد وردت الصورة البيانية حوالي (79) مرة تقريبًا توزعت بنسبة (43%) للتشبيه و (41%) للاستعارة و (18%) للكناية كما هو موضح في الجدول الآتي:

جدول رقم (2)

نوع التصوير	النسبة
الصور التشبيهية	%43
الصور الاستعارية	%41
الصور الكنائية	%15

سيميوطيقا التشبيه:

التشبيه: مشاركة أمر لآخر في معنى أو أكثر بأداة ملفوظة أو مضمرة[22]؛ تقوم بالتقريب بين المشبه والمشبه به في وجه الشبه[23].

وبهذا فهو عنصر أيقوني قائم على علاقة المشابهة، بين الدال والمدلول، ومن تلك الأيقونات السيميائية القائمة على علاقة المماثلة التي وردت في استهلالاتهم ما جاء على النحو:

- **الديار/ الوشم**

يقول زهير بن أبي سلمى[24]:

ديـــارٌ لَهـــا بـــالرقمتينِ كأنهّـــا مراجـــع وشـــمٍ فـــي نواشـــرِ مِعصَـــمِ

فصيغة الجمع (مراجيع) مؤشر سيميائي يحيل مباشرة إلى كثرة التكرار الذي لحق بالوشم ويحيل التكرار إلى البقاء والاستدامة، كذلك (نواشر) مؤشر يحيل بدوره إلى تلاحم الوشم وانغراسه في الجسد حتى كأنه جزء منه، فهذا الوشم المزروع في عروق المعصم يحيل على شدة التصاقه، فضلًا عن معنى الإحاطة، والمعانقة التي تشفُّ عن استدارة المعصم، وإحاطة الوشم به[25].

وآثار الديار/ الطلل علامة الفناء والزوال ممثلة بالوشم علامة البقاء والاستمرار شكلتا أيقونة سيميائية تحيل بعناصرها التشبيهية البصرية ضمن سيرورة التدليل إلى الرغبة في مغالبة قوى التهديم والخراب والإفناء بالبقاء على معالم الديار أمام حتمية الفناء.

كذلك ديار أم أوفى هي رمز للقبائل العربية التي حل بها الموت والخراب نتيجة الحرب والاقتتال الذي دام أربعين عاما، وباقترانها بالوشم المتجدد مرة تلو مرة شكلت أيقونة تحيل إلى إرادة الشاعر لهذه الديار بالبقاء والخلود وعدم الاندثار والفناء، وأن تتوقف هذه الحروب، ويعم الأمن والسلام بين القبائل.

ويقدم الشاعر صورة أخرى لبقايا الديار في هذا البيت[26]:

أثـــافي سُـــفعًا فـــي مُعَـــرَّسِ مِرجـــلٍ ونُؤيًـا كَجِـذمِ الحـوضِ لـم يَتَـثلمِ

وفي استثناء الشاعر لبعض بقايا الديار من الاندثار(أثافي-معرس-مرجل-نؤي)يجعل منهامؤشرات على نجاح الفعالية الإنسانية في أحد وجوهها بالصمود في مواجهة الموت والفناء، ويبرز ذلك جليًا في أيقونة النوى الذي لم يلحق به أي تغير طيلة عشرين حجة (ونؤيا كجذم الحوض لم يتثلم)، فصورة التغير الذي طرأ على الديار دمن لم تتكلم وأثافي سود، النؤي الذي لم يتغير بعد مرور زمن طويل، بل ظل كجذم الحوض- شكلت أيقونة تحيل إلى ما يتوق إليه الشاعر ويتمناه لقبائل العرب التي تحاربت وفني منها الكثير؛ أي: البقاء والخلود وعدم الفناء كأيقونة النؤي الذي لم يتثلم.

فالأطلال علامة سيميائية على أن البقاء صفة مؤجلة والفناء شيء حتمي، والإصرار على بعث الحياة في البقايا أو الآثار التي خلفها الإنسان الغائب يشير إلى أن الإنسان العاجز أمام الموت والفناء المحتم بمقدوره خلق نوع من البقاء والخلود، من خلال أدائه الإنساني الذي يظل صورة صامدة أعوامًا عديدة.

وكأن الشاعر في هذه الأيقونة يشيد بجهد السيدين: الحارث بن عوف، وهرم بن سنان وفعلهما الإنساني في إنهاء الحرب ونشر السلام، فإيقاف الحرب التي دامت أربعين عامًا هو بقاء للأجيال المتعاقبة، وبقاء للحياة والسلام والأمن والتكاثر، ويعدُ قهرًا لإحدى قوى الزوال والفناء التي هي الحروب.

- **الديار/ الكتابة**

يقول لبيد بن ربيعة العامري [27]:

فَمَـــدافِعُ الرَّيَّـــانِ عُـــريَ رَسْـــمُها خَلَقًـا كمـا ضَـمنَ الـوُحيَّ سِـلامُها

وجَـلا السـيولُ عـن الطلـولِ كأنهـا زُبـــرٌ تجـــدُّ مُتُونهَـــا أقلامُهـــا

تشبيه آثار الديار/ الأطلال التي كشفتها السيول بالكتابة المتبقية على الحجارة وبالكتب التي أعيدت وخطت سطورها، علامة أيقونية تحيل إلى البقاء والاستمرار، فالكتابة لها سمة الخلود قد تفنى الأجيال وتبقى الكتابة خالدة محتفظة بما فيها أعوامًا عديدة وأزمنة مديدة.

وفي تسخير الشاعر قوة السيول لحماية الطلل من الغياب الكلي، فلم تطمس أو تختفي كليًا- وهي قوة موازية في فعلها لفعل الكتابة/ الأداء الإنساني في قدرته على حفظ أثر الإنسان إذا أخذه الغياب والرَّحيل [28] - علامة سيميائية تحيل إلى رغبة الشاعر في تغليب فعالية الإنسان على فعالية قوى الزوال والفناء، " فكشف السيول عن بقايا الديار ممثل يحيل إلى التحدي والصمود أمام عوامل التغيير والإفناء، ومحاولة للبقاء من جهة، ومن جهة أخرى، إلى التمسك بالزمن الماضي، من خلال الإصرار على إبقاء بعض آثاره وسحبها إلى الزمن الحاضر"[29]وفي تجديد الحياة والأمل في بقاء الأطلال وحفظها من الدمار والفناء علامة أيقونية تحيل " إلى ماضٍ يحاول الصمود في صراع البقاء فكما أن الآثار هي ذاكرة المكان فإن"[30] "الكتابة هي ذاكرة الإنسان وماضيه، فالكتابة مجد لا يزول كذلك الماضي لا يزول"[31].

وطلل لبيد، بهذه الصورة التي رسمت له مواجهًا الفناء، حاملا دلالة الخلود، يغدو معادلًا رمزيا لقبيلته الصامدة في وجه الأعداء وطارئات الطبيعة؛ إذ جاءت معلقته فخرًا بعشيرته القوية التي لا تخضع ولا تلين أمام ضربات الأعداء وأمام الأحداث والخطوب.

فالمماثلة بين بقايا الديار(الدال) والكتابة (المدلول) تشكل أيقونة سيميائية تحيل إلى البقاء و(البقاء) بدوره يجسد إصرار الشعراء على تخليد بقايا الديار/ الطلل، وهذا الإصرار مؤشر إلى رغبتهم في تغليب البقاء على الفناء والحياة على الموت والحضور على الغياب والفعالية الإنسانية على قوتي الطبيعة والزمن.

ويقول بشر بن حازم [32]:

لِمَنِ الدِّيارُ غشيتُها بِالأنعُمِ تَبدو معالِمُها كَلَوْنِ الأرْقَمِ

فتشبيه آثار الديار/ الطلل بلون الحية يمثل صورة أيقونية تحيل إلى سمة الاستمرار والبقاء، فالحية بين فترة وأخرى تقوم بسلخ الغشاء الخارجي لبشرتها، ومع تلك العملية المتكررة يبقى لون الحية دون تغيير.

وفي نفي الشاعر للانطماس المكاني مؤشر على رغبته في الحياةفي مواجهة الفناء والزوال.

أما القطامي فيقول[33]

فهُنَّ كالخُلَلِ الموشِيّ ظاهِرُها أوكَالكِتابِ الذي قد مَسَّهُ بَلَلُ

فالمشابهة بين ما تبقى من الديار والنقش على باطن السيوف أو الكتاب شكل أيقونة سيميائية تحيل إلى إرادة البقاء والاستمرار أمام حتمية الفناء والزوال؛ فشطرا البيت قد شكلا أيقونة للدال /آثار الديار بجمعها النقش/الكتابة في باطن السيوف، والكتابة في الكتاب بوصفهما مدلولين للطلل يشيران إلى مواجهة الفناء والزوال بالصمود والبقاء؛ فالكتاب رمز للمعرفة والثقافة الإنسانية، وهي من علامات الخلود، كذلك السيوف رمز للقوة والحماية والبقاء والاستمرار.

-الديار/ الوشي

ويمكننا أيضًا أن نستدل على رغبة البقاء والاستمرار والتمسك بالماضي الجميل من خلال أيقونة التماثل بين بقايا الديار والملابس الموشاة كما في قول المتنخل مالك بن عويمر الهذلي[34].

عرفتُبأجدُثٍ، فَنِعافِ عِرقٍ، علاماتٍ، كتحبيرِ النَّماطِ

ومثله قيس بن الخطيم في قوله[35]

أَتعرِفُ رَسْمًا كَالطرازِ المُذَهَّبِ لِعَمْرَة، عافٍ، غيرَ مَوْقِفِ راكِبِ

فآثارالطلل والثياب المنقوشة بالعهن والمطرزة بالذهب علامة أيقونية تحيل إلى تغليب البقاء والاستمرار في مواجهة الفناء والزوال والرغبة "في المقاومة وتحدي فاعلية القوة الزمنية،... ورغبته الداخلية في إعادة بهجة الحياة، ورونقها إلى المكان، وإعادته لمرحلة ما قبل التحول؛ بإضفاء مسحة من الجمال والبهاء عليه... واستدعاء لزمن كان فيه الإنسان قوة فاعلة مؤثرة قادرة على الإبداع والتحدي"[36]؛ إذ إن " الطلل صرخة متمردة يائسة في وجه الفناء"[37].

فضلا عما تنطوي عليه تسمية(عمرة) من دلالة على العمارة والعمران؛ بما يتسق مع الرغبة في البقاء وإعمار الحياة والحضارة.

وفي ضوء ما سبق؛ تتجلي المفارقة الضدية في العلاقة بين آثار الديار وفعل الكتابة والوشي؛ فالديار خالية مندثرة وفاعلية الزمن فيها فاعلية تدميرية، لكن هذه الديار تقترن بصور تناقضها مناقضة كلية، وهي صور الكتابة والنقش والوشي التي تمثل آليات للبقاء والديمومة، وتنشر حسا جماليًا بديعيا مغايرًا تمامًا لحس الموت والكآبة الذي تحيل إلية صورة الديارالمندثرة، كما أنها تحيل إلى حضور باهر للحياة والخلق والإبداع[38].

شكل التشبيه في استهلال قصائد الجمهرة حضورًا لافتًا مسهمًا بطاقاته الفنية في تصوير مظاهر الاندثار والفناء والدمار والغياب، فنسبة 44% من هذه الصور كان المشبه به (الكتابة والوشم) ويرجع ذلك لما تحيل إليه هذه العلامة الأيقونية من دلالة الاستمرار والدوام والبقاء؛ ومن ثم فكثرة التشبيه بهذه العناصر مؤشر على رغبة الشاعر -الذي يعيش حالة من الخوف والحيرة والقلق إزاء مظاهر الموت والفناء والدمار التي يستحيل مواجهتها والصمود أمامها- في البقاء وإسباغ طابع الحضور الدائم.

سيميوطيقا الاستعارة:

الاستعارة في اصطلاح البلاغيين: "أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفًا، تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل،

وينقله إليه نقلًا غير لازم فيكون هناك كالعارية"[39]، ومن خصائصها أنها: "تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعًا من الثمر... فإنك لترى بها الجماد حيًا ناطقًا والأعجم فصيحًا والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية"[40].

فالاستعارة أشهر الأيقونات النصية، إلى جانب التشبيه، فهي علامات بالغة التركيب، وتستدعي جهدا إضافيا[41]، في التدليل القائم على علاقة الشبه أوالمماثلة[42]، "وقد اقترنت الأيقونة في الغالب بالصورة البصرية وبالأشياء الحسية"[43] فالممثل السيميائي (الاستعارة) يتشابه مع مرجعه (مدلوله وموضوعه) في الكم والكيف[44]، ولا تمتلك الأيقونة خصائص الموضوع كاملة، بل تمتلك الخصائص الجوهرية فيه[45].

شكلت الصورة الاستعارية جزءًا أصيلًا في معمار استهلال قصائد الجمهرة، فتبوأت المرتبة الثانية بعد الصورة التشبيهية؛ حيث وردت بما يقارب من (33) موضعًا بنسبة (41%) تقريبًا.

وكانت الاستعارات القائمة على علاقة المماهاة هي العنصر البارز في تشكيلها؛ إذ جمعت أغلب استهلالات الجمهرة بين تشخيص المعاني المجردة ومظاهر الطبيعة الجامدة.

ومن أهم العناصر التي عبرت عن علاقة المماهاة في استهلال قصائد الجمهرة آثار الديار/ الطلل؛ لتحيل إحالة مباشرة إلى مظاهر الزوال والفناء والغياب الإنساني.

كقول عنترة بن شداد[46]:

يـــا دارَعَبلـــةَ بِـــالجواءِ، تَكَلَّمـــي وعمـي صَـباحًا دارَعَبلَـةَ وَاسـلَمي

حُييـــتَ مِـــنْ طَلَلٍتَقَـــادمَ عَهـــدهُ أقـــوى، وأقفـــرَبعـــدَ أمُ الهَيـــثَمِ

ففي البيتين انزياح استبدالي استعاري شخصت فيه ديار عبلة بالنداء (يا دار) وبالأمر (تكلمي) والملقى عليه التحية (عمي صباحًا وأسلمي)، واستعارة الصفات الإنسانية للجماد (دار عبلة)، يحيل إلى الرغبة في تغليب البقاء والحياة ومجابهة مراحل الفناء.

ومثله قول النابغة في مستهل معلقته[47]:

وقفتُ فيها سرَاةَ اليومِ أَسْأَلُهَا عَنْ آلِ نُعْمٍ أمونًا عبرَأَسفارِ
فاستعجَمَتْدارُنُعْمٍ، ما تُكَلمُنا والدارُ، لوكلَّمْتنا ذاتُ أخبارِ

هنا انزياح استبدالي استعاري حلت فيه الدار محل الشخص المخاطب بالسؤال(أسألها) المستعجم عن الجواب في حالة من التماهي، ليكون، بناء على ذلك، علامة رمزية دالة على الرغبة في التصدي لعوامل الفناء والزوال والتمرد؛ حتى لو لم يكن الانتصار للبقاء في النتيجة؛ فالمقاومة هي أمنية يبثها اللاوعي ويتوق الشاعر لتحقيقها غير أن حتميتي الفناء والزوال هما الأعلى، ما جعل الشاعر يحل الدار محل إنسان غير قادر على الكلام، بعد أن بث الحياة فيه، ويقدم له السؤال (أسألها... فاستعجمت)، فعجزت الديار، واستعجامها علامة أيقونة تحيل إلى موضوعين: موضوع مباشر وهو اندثار الديار ورحيل ساكنيها، وموضوع دينامي وهو عجز الإنسان عن الصمود أمام قوى الزوال والفناء؛ بالرغم من إرادته تغليب البقاء على الفناء والحضور على الغياب والحركة على السكون، لكنها تظل أمنية بعيدة المنال أمام حتمية الموت والفناء، وفي ذلك يقول زهير بن أبي سلمى[48]:

أمِنْ أُمِ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تكَلَّمِ بِحَوْمانَةِ الدَّراجِ فالمتَثلّمِ

فعبارة (لم تكلم) علامة سيميائية تحيل على غياب أم أوفى واندثار ديارها، وتحيل إلى تداعيات تخيلية واسعة، تحرك مخيلة القارئ، وتزيد من إمكانية الفهم عنده؛ إذ يربط المتلقي مباشرة بين حالة الديار المندثرة التي يخيم عليها السكون والخراب وعدم القدرة على الكلام بما فيها من عناصر الشبه؛ مولدة أيقونة تصويرية تحوي عناصر الحركة والصوت، وما يعكسانه من أحاسيس.

وفيقول محمد بن كعب الغنوي[49]:

وما الشّيبُ إلاّ غائِبٌ، كانَ جائيًا وما القولُ إلاّ مُخطِئٌ ومُصِيبُ

انزياح استبدالي عبر التشبيه البليغ الذي يتوافق مع الاستعارة التصريحية في علاقة المشابهة؛ إذ حل فيه الشيب محل الشخص الغائب في حالة من التماهي، ليغدو مؤشرًا إلى دنو الأجل واقترابه، واعتراف ضمني بحتمية الموت.

ومثله قول عمرو بن أحمر[50]:

بانَ الشّبابُ، وأفْنَى ضعْفَكَ العُمُرُ لِلَّهِ دَرُكَ أَيَّ العَيْشِ تَنْتَظِرُ؟

فـ(بان الشباب) أيقونة بصرية لفقدان عناصر الشباب واللذة والحياة وما أحدثه الزمان على الجسد، وفي قول القطامي[51]:

كانَتْ منازل منّا قد تَحُلُّ بها حتّى تغيرَ دَهْرٌ خائِنٌ خَبِلُ

نجد أن استعارة الصفات الإنسانية للدهر(خائن، خبل)مثلت أيقونة سيميائية تحيل مباشرة إلى التغير وعدم الدوام على حال كما تحيل إلى قرينة دالة على القلق والخوف والتذمر أمام سلطة الزمن، وحتمية الزوال والفناء المتحققين في الحياة بأشكالها وأنواعها.

فأغلب العلامات الأيقونية الاستعارية التي وظفها شعراء الجمهرة في استهلال قصائدهم قائمة على علاقة التماهي وهذا يؤكد سيطرة النزعة التشخيصية.

سيميوطيقا الكناية:

الكناية: "لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ"[52]وهي تتفاوت إلى تعريض وتلويح ورمز وإيماء وإشارة. إن كانت عرضية فالمناسب أن تسمى تعريضًا، وإن كان بينها وبين المكنى عنه مسافة متباعدة لكثرة الوسائط -كما في كثرة الرماد وأشباهه- فالمناسب أن تسمى تلويحًا؛ لأن التلويح هو أن تشير إلى غيرك من بعد، وإن كان فيها نوع من الخفاء؛ فالمناسب أن تسمى رمزًا لأن الرمز؛ هو أن تشير إلى قريب منك على سبيل الخفية[53].

وهي -كما يرى محمد عبد المطلب- "بنية ثنائية الإنتاج، حيث تكون في مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلالي مواز له تمامًا بحكم المواضعة، لكن يتم تجاوزه بالنظر في المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط بين اللازم والملزومات، فإن لم يتحقق هذا التجاوز، فإن المنتج الصياغي يظل في دائرة الحقيقة"[54]؛ أي إن العلاقة بين المعنى الموجود والمعنى المراد علاقة استلزام.

فهي علامة تُشير إلى المعاني دون تصريح بها، فتعطي الحديث فسحة في حمل الكثير من المعاني التي تقيدها الخطابية والمباشرة، وفي ذلك تنشيط لذهن المتلقي، وإعمال لفكره؛ لبلوغ المعنى الخفي.

ومن تلك الصور الكنائية هذه الصورة التي رسمها عنترة بن شداد في قوله[55]:

دارٌ لِآنِسَـــةٍ غضـــيضٍ طَرْفُهـــا طَـــوْعِ العِنـــاقِ لَذيـــذةِ المُتَبَسَّـــمِ

إذ يمكن أن يمثل التعبير (غضيض طرفها) مؤشرًاكنائيًا؛ يحيل إلى أن السبب في تمنع عبلة عن التواصل العاطفي مع عنترة وعدم الاستجابة الوجدانية هو الحياءً؛ لكونه من طبقة العبيد.وبهذا؛فإعراض عبلة وتمنعها خشية لوم الثقافة لها هو السبب في عدم نيل حريته؛ لذا حاول أن يثبت لها تميزه بما يمتلكه من سمات بطولية وأخلاقية وينفي عن نفسه صفة العبودية،"ففي تواصلها الوجداني معه اعتراف منها بكفاءته رجلًا حرًا يمكن أن يقيم معها كيانًا أسريًا خاليًا من معايب العبودية"[56]، فإن كانت ابنة عمه نسبًا فإنه في الظفر بها زوجة وحبيبة يكون قد حقق لنفسه الاعتراف الأبوي وانتماءه إلى شداد، أما إذا لم يكن هناك علاقة نسبية تربطه بعبلة فمن المؤكد أن عبلة تنتمي إلى أسرة حرة شريفة لها مكانتها الاجتماعية بين القبائل؛ فعلاقة المصاهرة تعد اعترافًا به حرًا يليق بأسرة عبلة[57].

كما يمكن أن تقرأ الكتابات: (غضيض طرفها، طوع العناق، لذيذة المتبسم) على أنها مؤشرات سيميائية لأحلام تعويضية للذات المتكلمة في النص؛ إذ هي في الواقع كانت تترفع عليه؛ ومن ثم فهي(حقير طرفها، وصعبة العناق، وكريهة المتبسم) بينما جاء هذا الجمال الذي رسمه هذا البيت مؤشرا إلى ما يرتجى في عبلة و يُحلم به فيها.

ويقدم عدي بن زيد صورة كنائية بقوله[58]:

فيا لَكَ من شَوْقٍ وطائِفِ عَبْرَةٍ كسَتْ جيبَ سِرْبالي إلى غيرِ مُسْعِدِ

ففي قوله: (كست جيب سربالي) إشارة كنائية إلى كثرة البكاء وشدة الحزن وعظم المصيبة في فقد الأحبة، كذلك تحيل بطريقة غير مباشرة إلى مشاعر الخوف والحيرة والقلق وعدم الاستقرار أمام سلطة الزوال والفناء وجبروتهما والفقد والغياب المتتابع لكل شيء من حوله.

وفي شطر البيت نفسه إشارة سيميائية أخرى (إلى غير مسعد) تحيل إلى ضعف كل قوة أمام قوة الفناء والزوال فلا مسعد ولا معين في حياته قادر على إيقاف ما هو واقع عليه وعلى كل من حوله.

ويقول كعب بن زهير[59]:

كانَتْ مَواعيدُ عُرْقوبٍ لهَا مَثَلًا وما مَواعَيدُها إلّاالأَباطيلُ

(مواعيد عرقوب) مؤشر كنائي يحيل مباشرة إلى صفة سعاد في إخلاف الوعد وسخط المتكلم في النص على خلقها السيئ، وفي الوقت نفسه فيه مؤشر إلى صفة الذين فوجئ بتنكرهم ومماطلتهم له بالمواعيد، فجاءت كنايته منسجمة مع ما يتطلبه الموقف الشعري من إيحاء وتعريض فني.

ثانيًا: سيميوطيقا الصورة الحرة

الصورة الحرة: هي تلك الصورة التي تنساب حرة لا تتقيد ببنية، وتتعدد عناصرها دون أن يشملها إطار، ولا تتكرر. تأتي في هيئة واحدٍ من الأشكال الآتية: إمَّا لوحة وإمَّا لقطة وإمَّا مشهدًا[60]. واللوحة: هي"ذلك الشكل المرئي المفتقر إلى الحركة والصوت، أي مجرد تشكيل مفرغ من الزمن، ذي وظيفة ما"[61].

واللقطة هي" ذلك التشكيل المرئي الحركي، ولعل الحركة هي التي تميز اللقطة من اللوحة، فاللوحة تشكيل ثابت، بينما اللقطة تشكيل محدد متحرك يتسع أحيانا ليصبح ناطقا"[62].

والمشهد: هو "ذلك التشكيل المرئي الناطق الذي يقوم أساسا على الحوار المعبر عنه لغويا، والموزع إلى ردود متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية"[63].

وهنا "تتميز (اللوحة) بالجمود والوصفية وثبات الصورة عند حد مكاني وزماني لا تتجاوزه، أما اللقطة فتتميز بالحركة والتجدد واتساع حدود الصورة في إطاري الزمان والمكان، ولقد تتسع وتتمدد فتمتلئ بالصوت فتصبح (مشهدًا) يتجاوز حالة الصمت الشائعة في (الصورة / اللقطة) وهو يتجاوز حد المناجاة والبث الوجداني الهامس أو الضاج إلى حد المحاورة وتقبل حالات من(الدرامية) في مفهومها المسرحي"[64].

سيميوطيقا اللوحة:

من ذلك قول لبيد بن ربيعة العامري[65]:

عَفَتِ الدِّيارُمَحلُّها فَمُقامُها بِمنَى، تَأَبَّدَ غَوْلُها فَرِجامُها
فَمَدافِعُ الرَّيّانِ عُرّي رَسْمُها خَلَقًا، كما ضَمِنَ الوحي سلامُها
دِمنٌ تجَرَّمَ بعدَ عَهْدِ أَنيسِها حِجَجٌ، خَلَوْنَ: حَلالُها وحَرامُها

في هذه الأبيات الثلاثة تنجلي أمام باصرتي المتلقي لوحة تشير إلى مدى خراب الديار الذي عكسته مظاهر العفاء والاندراس والتوحش والتعرية التي طالت المكان بنوعيه الدائم والمؤقت حتى شملت الجبال (محلها فمقامها-غولها فرجامها)، وفي هذا الشمول تتجسد حتمية الفناء والزوال التي لا ينجو منها أحد.

فالمنازل والديار لم يبق منها سوى بعض الآثار التي قاومت البلاء وصمدت (كما ضمن الوحي سلامها) وهكذا تحيل هذه العلامة الأيقونية إلى الصمود في وجه الموت والفناء وعدم الاستسلام.

وقد يجمع النص بين صورتين كما في قول النابغة [66]

دارٌ لِـنُعْمٍ، مـن الحَمـاءِ قَـدْ دَرَسَـتْ لـم يبـقَ إلا رمـادٌ بـينَ أَظْـآرِ
فمـا وجَـدْتُ بِهـا شـيئًا أَلـوذُ بِـهِ إلاّ الثُّمـامَ، وإلاّ مَوْقِـدَ النّـارِ

اللوحة الأولى لرسم الديار المندثرة التي لم يبق منها إلا رماد وحجارة كانت تنصب عليها القدور، واللوحة الثانية تدور في فلك المعنى نفسه، فلم يبق من المحبوبة إلا الثمام وإلا موقد النار.

واللوحتان في هذا النص مؤشر على الخراب والتهدم الذي حل بالديار بعد رحيل ساكنيها، إلا أن هناك رغبة في الصمود والبقاء أمام قوى الفناء والزوال جعلته يستبقي شيئا من آثار الإنسان (الأظآر- اللثام - موقد النار) فبقاء الفعل الإنساني يمثل نوعًا من التغلب على زوال الإنسان وفناء الأشياء من حوله.

سيميوطيقا اللقطة:

أما الصورة الحرة المتجلية في هيئة اللقطة فتبرز في مثل قول لبيد أيضًا في النص نفسه[67]:

فعـلا فُـروعَ الأَيْهقـانِ وأَطْفَلَـتْ بِـالجَهَلتَيْنِ ظِباؤُهـا، ونَعامُهـا
والـوَحْشُ سـاكِنَةٌ علـى أَطلائِهـا عُـوذًا تأَجَّـلُ بِالفَضـاءِ بِهامُهـا

في هذه الأبيات لقطة تبرز من خلالها حياة نباتية حيوانية تتكاثر في المكان/ الطلل، فالنباتات تنمو والحيوانات تتوالد وتتكاثر حتى صارت قطعانا بأجناس وأشكال مختلفة تملأ المكان؛ وبهذا فإن اللقطة علامة إشارية إلى كثرة الأمهات المنتجات وكثرة صغارها من خلال صيغ الجمع (ظباؤها، نعامها، العين، أطلائها، بهامها) كذلك لفظة تأجل التي تحيل إلى كثرة أعداد الصغار التي أصبحت قطعانا، كل ذلك مؤشر على الخصوبة والنماء والحركة والاستمرار التي تحيل إلى رغبة الشاعر في تغليب الحياة على الموت والحركة على السكون والبقاء على الفناء.

فالشاعر يحاول من خلال هذه اللقطة التي تطفح بصور الخصب والحياة والحركة والأمل أن يتجاوز هيمنة الموت والفناء، وتنقله إلى عالم طافح بالحياة والحركة.

ومثله قول زهير بن أبي سلمى[68]:

بِهـا العِـينُ والآرامُ يَمْشِـينَ خِلْفَـةً وأَطْلاؤُهـا يَنْهَضْـنَ مِـنْ كُـلِ مَجْـثَمِ

فهنا لقطة تتجلى فيها أمام باصرتي المتلقي صورة البقر الوحشي والضباء وهي(تمشي) بعضها بعد بعض في الديار المقفرة، وأولادها (تنهض) من مرابضها لترضع، فصارت الصورة إشارة سيميائية إلى الخصب والنماء والتكاثر واستمرار الحياة في تلك الديار المندثرة التي تحمل دلالة الفناء والزوال والموت والغياب، وقد أسهم في فاعلية هذه الدلالة ما في المضارع(يمشين، ينهضن) من دلالة على التجدد والحركة المتجددة والحيوية؛ فمشهد الازدحام الحيواني المتنوع الأشكال والأجناس ومحاولة الشاعر بعث نوع من الحياة والتوالد والتكاثر والاستمرار، مؤشر دال على الرغبة في الانتصار لمبدأ الحياة والتصدي لحتمية الموت والغياب، فالكثرة تعني الوفرة والكثرة تعني القوة والقدرة على المواجهة.

قد تحيل هذه اللقطة إلى رغبة زهير في تعايش القبائل العربية وتجاورها دون أن تتعدى إحداها على الأخرى، ليعم الوئام والسلام بينهم عوضًا عن التقاتل والتنازع، فالأرض تتسع للجميع، وهذه الحياة الحيوانية بتكاثرها وانسجامها ترمز إلى تجدد الحياة وانبعاثها في ظل السلام الذي حققه السيدان الحارث بن عوف وهرم بن سنان.

فالطلل مؤشر على الفناء والزوال والغياب، بينما الحياة الحيوانية مؤشر على الخصب والتكاثر واستمرار الحياة.

يقول المرقش الأصغر[69]:

تُزَجّـي بـهِ خُـنْسُ النَّعـامِ سِـخالهَا جآذِرُهـا بـالَجوِوَرْد، وأَصْـبَحُ

هنا لقطة تظهر من خلالها البقر وهي تسوق صغارها يجلوها النص باستعمال الفعل المضارع، الذي ولد منه صورة مرئية لا تنقطع الحركة فيها، فكثرة الحيوانات المتنوعة الأشكال

والأجناس والألوان مؤشر يدل على الحركة والخصوبة وعنفوان الحياة وتجددها، فالتوالد والإنجاب رمز للبقاء والحياة، وتعد هذه الصورة للحياة الحيوانية والنباتية معادلًا فنيا لصورة الحياة الإنسانية الغائبة.

سيميوطيقا المشهد:

المشهد: "هيئة تشتمل على صوت وحركة ولا تخلو من لونٍ وأشباهه مما نجد نظائره في اللقطة واللوحة فهي على هذا جماع ذلك كله "[70].

إن المشهد صورة تتضمن حدثًا وشخوصًا، وتشتمل على حوار بين الشخوص بحيث يجتمع فيها المرئي بالمسموع[71]، ومن ذلك قول عروة الورد[72]:

أَقِلِي عليَّ اللّومَ يا ابنةَ مُنْذِرِ ... ونامي، وإنْ لم تَشْتَهي النَّومَ فَاسْهَري
ذَريني ونَفْسي، أُمَّ حَسّانَ، إنَّني ... بِها، قبلَ أنْ لا أملكَ الأمرَ، مشْتَري
ذَريني أطَوّفْ في البلادِ، لَعلَّني ... أُخَليكِ أو أُغْنيكِ عَنْ سوءِ مَحضري
فَإنْ فازَ سَهْمي لِلمْنَيَّةِ لَمْ أكنْ ... جَزوعًا، وهَلْ عن ذاكَ مِنْ مُتَأخَّرِ؟
تَقولُ: لكَ الوَيْلاتُ، هل أنت تارِك ... ضُبُوءًا بِرَجْلٍ، تارَةً، وبمنْسرِ؟
ومُسْتَثْبِت في مالِك العامَ إنَّني ... أَراكَ على أَقتادِ صَرماءَ، مُذْكِرِ
فَجوع بِها لِلصّالحين مَزَلَّة ... مخوف رَداها أَنْ تُصيبَكَ، فَاحْذَرِ
أبى الخَفْضَ مَنْ يَغْشاكِ مِنْ ذي قَرابَة ... ومِنْ كُلَّ سوداءِ المَحاجِرِ تَعْتَري
ومُسْتَنْبِئ، زَيْد أَبوهُ، فلا أَرَى ... لَهُ مَدْفعًا، فَاقني حياءَكِ، واصبِري

فحوار الشاعر مع العاذلة علامة سيميائية تحيل إلى الصراع الداخلي للشاعر بين "الإقدام والشجاعة من جهة وبين الإحجام والتردد القائم في نفسه من جهة أخرى"[73]، جراء "مخاوف تنتابه وتحاول ردعه عن إكمال مسيرته وتعريض حياته للخطر، وتُعارضها رغبةٌ أخرى في إثبات الذات

ومساعدة الآخرين وتحقيق العدالة الاجتماعية والحرّية ورفض الظلم. ويتجلى ذلك في سرده لتلك الفلسفة بإيجاز بين طيّات ردّه على العاذلة ولم يكن ذلك الرد في حقيقته إلاّ رسالة موجهة نحو المتلقي؛ لإعلامه بحقيقة تلك الفلسفة وطبيعتها ومدى إيمانه بها"[74].

تجلى في المشهد بطلان: الأول (الشاعر/ الذات الدافعة) والثاني (العاذلة / الذات الرادعة) وبرز ضمير المتكلم العائد على (الشاعر/ الذات الدافعة) وضمير المخاطب العائد على (العاذلة/الذات الرادعة) في النص بنسبة عالية مقارنة بضمير المتكلم العائد على (العاذلة/ الذات الرادعة) وضمير المخاطب العائد على (الشاعر/ الذات الدافعة) مما يجعل من حضور البطل الأول(الشاعر) على تلك الصورة في النص دالا على قوة شخصيته وسلطتها؛ لذا فإن التقابل بينهما لم يكن بالقوة نفسها، إذ تسعى الثانية (الذات الرادعة) إلى كبح جماح الأولى(الدافعة) لترعوي عن المخاطرة بروحها؛ فتندفع (الثانية) لتصد رغبات الأولى في حدة وحسم؛ ومن هنا لم يكن الخطاب معادلًا للتكلم، لكن الرغبة في الانتصار (للشاعر/ الذات الدافعة)في النص أفضت إلى طغيان وقوة، ويؤكد ذلك فعل الأمر؛ حين لجأ (الشاعر/ الذات الدافعة) إلى استعماله ست مرات بينما استعملته (العاذلة/ الذات الرادعة) مرة واحدة.

كل هذا ينبئ عن قوة الذات الدافعة وقدرتها على الحسم، فالشاعر اختار هذه الطريق في حياته (الصعلكة) عن قناعة تامة، إلا أنه من طبيعة الإنسان وفطرته أن تظل النفس اللَّوامة في بحث دائم عن حالة ضعف؛ حتى تبرز لتأنيب الذات، والنص يجلو المشهد من خلال تحديد الإطار الزماني ليلًا (نامي إن لم تشتهي النوم فاسهري)، والليل وقت زمني يعتري الإنسان فيه حالة ضعف؛ لاجتماع عاملين مساعدين عادة على تضخيم المخاوف والأوهام، هما الظلام والاسترخاء بعكس النهار، لكنه لا يكشف عن الإطار المكاني؛ لأنه لم يكن غاية مقصودة، كذلك الأصوات مسموعة من خلال حكايتها (تقول)؛ وهذا ما جعل الصورة تبرز على هيئة مسموعة مرئية في آن واحد.

على أن هناك معادلًا رمزيًا يتمثل في العاذلة؛ إذ "العاذلة لم تكن سوى وساوس وهواجس تراود الشاعر، فهي في حقيقتها صوت لذات الشاعر التي تجدُ حرجًا في الإفصاح عن مخاوفها صراحةً، فجعل من العاذلة وعاءً يحتويها ولاسيّما أنّه اختار شخصية نسوية، ومن الطبيعي أن تكون المرأة مُتخوّفة كثيرة الوساوس فيما يخصّ زوجها أو ولدها. فضلًا عن ذلك يُمكن أن تحيل أيقونة العاذلة إلى دلالة الفخر الذاتي؛ إذ يتخذ الفارس من الحوار مع العاذلة وسيلة لاستعراض بطولاته وقدرته الفائضة على الإقدام التي لا تحدّ منها أيّ مؤثرات مهما كانت شدّتها تأكيدًا منه على مبادئ الفروسية وقيمها العُليا"[75].

وفي ضوء ما سبق يمكن الخلوص إلى النتائج الآتية:

- على الرغم من كون الاستهلال يمثل بداية القصيدة فقد تمتد دلالته لأكثر من بيت، وتختلف مساحته من قصيدة إلى أخرى؛ فليس هناك معيار كمي محدد بخصوص حد الاستهلال في القصيدة.
- تنوعت استهلالات قصائد الجمهرة ما بين: طللية وغزلية وخمرية وطيف وشيب وغيرها، كذلك الصور فيها تنوعت ما بين أيقونات ومؤشرات ورموز، يحيل أغلبها إلى محاولة الشعراء تغليب الحياة على الموت والبقاء على الفناء، والحضور على الغياب، والحركة على السكون، في إبداعهم الشعري، على الرغم من إدراكهم - واقعيًا- حتمية الزوال.

الهوامش والإحالات:

(1) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: هل-هلل.

(2) ينظر: البندري، الاستهلال في شعر غازي القصيبي: 26.

(3) بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم: 204.

(4) ينظر: المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع: 34/1. الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب: 1/ 91. الحلي، شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع: 57.

(5) محمد، نظرية البلاغة العربية: 174.

(6) ينظر: حفني، مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسية: 15.

(7) بو عامر، شعرية المطلع في القصيدة العباسية: 86.

(8) نفسه: 86.

(9) حفني، مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية: 15.

(10) بو عامر، شعرية المطلع في القصيدة العباسية: 87.

(11) أيوبي، عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي: 226.

(12) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 310.

(13)على سبيل المثال لا الحصر: حافظ، صبري، البدايات ووظيفتها في النص القصصي، مجلة الكرمل، ع21،22، نيقوسيا، 1986م. نور الدين، صدوق، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 1994م. دي لنجو، أندري، في إنشائية الفواتح النصية، مجلة نوافذ، ع10، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، 1999م. أشهبون، عبدالمالك، البداية والنهاية في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013م.

(14) النصير، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي: 33.

(15) ينظر: أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية: 25.

(16) ينظر: البندري، الاستهلال في شعر غازي القصيبي: 36،37.

(17) موسى، شعرية المقدمة الطللية عند عيسى لحيلح: 170.

(18) البار، الصورة الفنية في القصيدة الجاهلية (دالية النابغة) نموذجا: 27.

(19) نفسه: 27.

(20) ينظر: نفسه: 28.

(21) الصالح، شعر الفرسان في العصر الجاهلي: 181- 183.

(22) ينظر: القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة: 147.

(23) ينظر: ابن قدامة، نقد الشعر: 124. العسكري، كتاب الصناعتين: 239. القيرواني، العمدة في محاسن الشعر: 1/ 286.

(24) القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام: 280.

(25) ينظر: علي، البحث عن الذات في الشعر الجاهلي: 132، 131.

(26) القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام: 281.

(27) نفسه: 348- 351.

(28) ينظر: علي، البحث عن الذات في الشعر الجاهلي: 110.

(29) نفسه: 112.

(30) نفسه: 110.

(31) ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم: 60.

(32) القرشي، جمهرة أشعار العرب: 517.

(33) نفسه: 804.

(34) نفسه: 607.

(35) نفسه: 646.

(36) علي، البحث عن الذات في الشعر الجاهلي: 97.

(37) بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم: 218.

(38) ينظر: أبو ديب، الرؤى المقنعة: 648.

(39) الجرجاني، أسرار البلاغة: 22.

(40) نفسه: 32.

(41) ينظر: إيكو، العلامة: 69.

(42) ينظر: مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري: 25.

(43) يوسف، الدلالات المفتوحة: 96.

(44) ينظر: الحداوي، سيميائيات التأويل: 305.

(45) ينظر: يوسف، الدلالات المفتوحة: 91- 95.

(46) القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام: 482، 483.

(47) نفسه: 305.

(48) نفسه: 280.

(49) نفسه: 701.

(50) نفسه: 842.

(51) نفسه: 508.

(52) القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة: 225.

(53) ينظر: نفسه: 231، 232.

(54) الجهني، البلاغة العربية قراءة أخرى: 187.

(55) القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام: 482.

(56) الدليمي، الشعر العربي قبل الإسلام: 102.

(57) ينظر: نفسه: 106.

(58) القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام: 508.

(59) نفسه: 791.

(60) ينظر: البار، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي: 93، 94 .

(61) الشعبي، اللقطة والمقولة المضمونية: 260.

(62) نفسه: 260، 261.

(63) نفسه: 259.

(64) البار، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي: 96.

(65) نفسه: 348-351.

(66) نفسه: 304 ، 305.

(67) نفسه: 350، 351.

(68) نفسه: 280.

(69) نفسه: 563.

(70) نفسه: 103.

(71) ينظر: نفسه: 104.

(72) القرشي، جمهرة أشعار العرب: 579-581.

(73) غني، البنية السردية في شعر الصعاليك: 103.

(74) الصالح، شعر الفرسان في العصر الجاهلي الوظائف والدلالات: 109.

(75) نفسه: 109، 110.

قائمة المصادروالمراجع:

1) أشهبون، عبدالمالك، البداية والنهاية في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013م.
2) إيكو، أمبرتو، العلامة - تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2010م.
3) أيوبي، سعيد، عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، مكتبة المعارف، الرباط، 1986م.
4) البار، عبدالله حسين، الصورة الفنية في القصيدة الجاهلية - دالية النابغة نموذجا، دار حضرموت للدراسات والنشر، المكلا، 2006م.
5) بكار، يوسف، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، د.ت.

6) بو عامر، بوعلام، شعرية المطلع في القصيدة العباسية، أطروحة دكتوراه، كلية الآدب واللغات، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2012-2013م.

7) الجرجاني، عبدالقاهر بن عبد الرحمن بن محمد (ت.471ه)، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رضوان الداية، وفايز الداية، دار الفكر، دمشق، 2007م.

8) الجرجاني، عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد (ت.471ه)، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د. ت.

9) ابن قدامة، قدامة بن جعفر بن قدامة ، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

10) القرطاجني،حازم بن محمد بن حسن ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، د.ت.

11) حافظ، صبري، البدايات ووظيفتها في النص القصصي، مجلة الكرمل، ع21، 22، نيقوسيا، 1986م.

12) الحداوي، طائع، سيميائيات التأويل، الإنتاج ومنطق الدلائل، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2006م.

13) حفني، عبدالحليم، مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987م.

14) الحلي، صفي الدين عبد العزيز بن سرايا بن نصر (ت.752هـ)، شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق: نسيب نشاوي، دار صادر، بيروت، ط2، 1992م.

15) الحموي، تقي الدين علي بن عبدالله، خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1987م.

16) الدليمي، جاسم محمد صالح، الشعر العربي قبل الإسلام قراءة ورؤية، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، 2001م.

17) أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م.

18) دي لنجو، أندري، في إنشائية الفواتح النصية، مجلة نوافذ،ع1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، 1999م.

19) الذيابي، البندري معيض عبد الكريم الشيخ، الاستهلال في شعر غازي القصيبي مقاربة نسقية تحليلية، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1433-1434ه.

20) الصالح، رحيق صالح فنجان، شعر الفرسان في العصر الجاهلي الوظائف والدلالات، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة ذي قار، العراق، 1432ه- 2011م.

21) الشعبي، مهند محمد، اللقطة والمقولة المضمونية، مجلة جذور،ع1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، 1998م.

22) الجهني، محمد بن عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة، 2007م.

23) العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار أحياء الكتب العربية، مصر، 1952م.

24) عليمات، يوسف، جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجًا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004م.

25) علي، رباح، البحث عن الذات في الشعر الجاهلي، أطروحة دكتوراه، كلية الآدب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، سوريا، 2012 -2013م.

26) غني، ضياء، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار حامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010م.

27) القرشي، محمد بن أبي الخطاب، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق: محمد علي الهاشمي، السعودية: لجنة البحوث والتأليف والنشر والترجمة، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية، 1979م.

28) القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، تحقيق: غريد الشيخ محمد و إيمان الشيخ محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، 2004م.

29) القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، سوريا، 1981م.

30) محمد، أحمد سعيد، نظرية البلاغة العربية - دراسة في الأصول المعرفية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2009م.

31) المدني، علي صدر الدين بن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، العراق، 1968م.

32) مرتاض، عبدالملك، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستوياتيّ لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005 م.

33) ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت.

34) موسى، كراد، شعرية المقدمة الطللية عند عيسى لحيلح، رسالة ماجستير، كلية الآدب واللغات، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2011-2012م.

35) ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، 1995م.

36) النصير، ياسين، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2009م.

37) نور الدين، صدوق، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 1994م.

38) يوسف، أحمد، الدلالات المفتوحة مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005م.