جامعة العربي التبســي - تبسة

وزارة التعليــم العالـــي والبحث العلمي

كلية : الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

التخصص: أدب قديم

العنوان:

شعرية الفضاء وتشكّل الدلالة في ديوان زهير بن أبي سلمى

مقاربة سيميائية تأويلية لنماذج من شعره.

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه

إعــداد الطالبة:

نادية حديدان

إشراف الأستاذ:

أ.د. رشيد رايس

اسم الاستاذ	الرتبــة	الجامعة	الصفـــة
عمر زرفاوي	أستاذ	جامعة العربي التبسي تبسة	رئيسا
رشيد رايس	أستاذ	جامعة العربي التبسي تبسة	مشرفا ومقررا
محمد سلوغة	أستاذ	جامعة باجي مختار عنابة	ممتحنا
ذياب قديد	أستاذ	جامعة قسنطينة 01	ممتحنا
فطومة لحمادي	أستاذ	جامعة العربي التبسي تبسة	ممتحنا
حميد قبايلي	أ.محاضر	جامعة عباس لغرور خنشلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان:

إنّ الشكر لله وحده لا شريك له، وإذا كان من كمال الفضل شكر ذويه، فإنّني أجد نفسي عاجزة عن تقديم الشكر إلى الأستاذ رشيد رايس الذي أشرف على هذا البحث، فإليه أقدّم أسمى آيات الشكر والعرفان.

كما أشكر أعضاء لجنة المناقشة على قراءة هذا البحث ومناقشته، وسيثرونه إن شاء الله بنصائحهم وتوجيهاتهم السديدة.

مقدّمة

النّص والقارئ والفضاء ثالوث ما فتئ يثير الكثير من الجدل، ولئن تنوعت الدراسات في هذه المباحث واختلفت الآراء حول خصائص كل مبحث، فإنّ الأمر مازال محلّ تنازع بين العديد من الدارسين والنقاد، فكلّما اعتقدنا أنّ الخلاف قد حُسم في شأن هذه المشاغل تبيّن لنا أنّ المسألة جدّ معقدة، وأنّ اعتقادنا لم يكن سوى ضربا من الوهم، ممّا يستدعي إعادة النظر في العديد من الإشكاليات وتصحيح مسار التعامل معها وفق تصوّر يأخذ في الاعتبار خصوصية تلك المباحث، وما تتوفّر عليه من مسالك كثيرة ذات شبكات متداخلة وغير متناهية، ممّا يعني أيضا أنّ كلّ قراءة جديدة ليست سوى احتمال آخر يكون بدوره منطلقا لتساؤل جديد. ولعلّ مدار الإشكال في شبكة العلاقات بين النّص والقارئ والفضاء هو انتاج المعنى. إذ كيف يمكن انتاج الدلالات في ظلّ هذه الشبكة التي تبدو للوهلة الأولى سهلة ومتاحة والحال أنّها على غير ما نظن. فالنّص باعتباره المرجع الأساسي لعملية البحث والتدليل، من شأنه أن يثير مشاكل كثيرة في علاقته بالقارئ لعلّ أبرزها مسألة التقبّل وما يتصل بها من صعوبات، فالنّص مهما كانت درجة جودته يظل محدود القيمة خصوصا في ظل غياب قارئ متمرّس له من القدرة على معاشرة النصوص واستنطاقها والاصغاء إليها والتفاعل معها تفاعلا مثمرا.

أمّا القارئ وبوصفه الباحث المنتج للدلالة فإنّ علاقته بالنص من شأنها أن تطرح أيضا أسئلة كثيرة محيرة لاسيما في مستوى منهج التعامل مع النصوص وسبل فهمها وتأويلها بعيدا عن وهم التصوّر أو سوء التأويل، فلا جدوى في اعتقادنا من قراءة تسير على غير منهج.

أمّا بخصوص الفضاء فإنّ الأمر يزداد تعقيدا، فالفضاءات باعتبارها الأطر الحاضنة للعملية الإبداعية فإنّها من الممكن أن تنسج بدورها علاقات كثيرة مع النص والقارئ على حدّ سواء. فلا يمكن بحال من الأحوال أن يبدع الشاعر مثلا قصيدة ما خارج فضاء يحتضنها، كما لا يتسنى لنا أن نقرأ تلك القصيدة أو أيّ نص في ظلّ انعدام فضاء يسمح

بالتحليل والتأويل وبناء سيرورة التدليل. فالنّص ينبغي أن يُنتج في فضاء ويُقرأ في الفضاء بما يعني أنّ عملية الابداع برمتها لا تتحقق إلاّ بتحقق النص والقارئ والفضاء معا.

إنّ إشكال البحث عن المعنى يضعنا بدوره في سلسلة أخرى من الإشكاليات الهامة والمتناسلة باستمرار، فهل أن مسألة الدلالة كامنة في النص أم أنّ القارئ هو الذي يتولّى إنتاجها؟ وكيف يمكن قراءة الشعر بوصفه لونا من الأدب يجلله الغموض وتميل لغته إلى الاحتمال والرّمز؟

كيف يقرأ المتلقي النّص الشعري في علاقته بالفضاء؟ وهل تعود شعرية الفضاء إلى النّص أم إلى عملية التأويل ذاتها؟ هل يمكن للقارئ أنْ يقفَ في حدود ظاهر اللفظ ويكتفي بالشرح والتفسير أمْ هو مُطالبٌ بخوض المغامرة التأويلية؟ وهل يمكن الاطمئنان لعملية التأويل نفسها والحال أنّ معاني النصوص الأدبية لا تثبت ولا يقرّ لها قرار، بل إنّ من سماتها الهجرة والارتحال والتجدّد الدائم بما يعني صعوبة ترويض الدلالات أو محاصرتها أو تسييجها؟.. أسئلة كثيرة تستدعي مزيدا من التّريث وكثيرا من الحذر، خصوصا في ظلّ هذه الحركيّة النقدية الكثيفة التي يشهدها العالم المعاصر.

ومن المفيد أن نشير في هذا السياق المتغاير إلى كون النقد العربي الحديث والمعاصر لم يكن بمعزل عمّا عرفته الساحة الثقافية العالمية من تطور، وإنّما ظلّ يتفاعل مع كلّ مستجدّ أخذا وعطاء، وهو قد عرف مجموعة من المناهج النقدية المتنوعة بفضل المثاقفة و الترجمة والاحتكاك مع الغرب ، من بينها : المنهج البنيوي اللساني والمنهج البنيوي التكويني والمنهج التفكيكي ومنهج القراءة والتقبل الجمالي والمنهج السيميولوجي الذي أصبح منهجا وتصوّرا ونظرية وعلما لا يمكن الاستغناء عنه لما أظهر عند الكثير من الدارسين والباحثين من نجاعة تحليلية وكفاءة تشريحية في شتى التخصّصات والمعارف الإنسانية. والمتتبّع للمشهد الثقافي بشكل عام بإمكانه أن يعثر على الكثير من المساهمات النقدية التي انتفعت بهذا المنهج وطوّعته لدراسة المُنتَج الشعري شرقا وغربا، وما يقتضي ذلك من رصد للتّحولات الجذرية

التي شهدتها القصيدة لاسيما في مستويات عديدة طالت بنيتها وصورها وإيقاعاتها ومستويات التدليل فيها.

والمتمعنّ في حركيّة الخطاب النقدي المعاصر يلاحظ كذلك أنّ الاتجاه الغالب في النظرية والممارسة بدأ ينحو منحى القول بتعدّد المعاني ويلحّ على أنّ القراءة الفعلية لا تتحقّق إلاّ من خلال فعل التأويل. وفي الحقيقة فإنّ هذا الاتّجاه قد قام على أنقاض تصوّرات نقديّة سابقة كانت تلحّ على اعتبار النصوص مرايا تعكس مراجع واقعية سابقة عليها في الوجود. ولكن النقد الموجّه لنظرية الانعكاس هذه دفع التفكير النقدي نحو مسارات جديدة وأتاح المجال لبداية زمن القارئ بعد أن ساد المؤلّف لعصور طويلة.

وتعدّ المقاربة السيميائية للنصوص الأدبية إحدى المقاربات الجديدة التي تؤسّس لممارسة التأويل وفهم نصوص الأدب فهما مختلفا يحرّرها من سلطة النظريات التقليدية ويفتحها على تعدّد المعاني وتجدّد الدلالات.

ويكاد يتفق جلّ الباحثين على أنّ المشروع السيميولوجي المعاصر قد بشّر به "سوسير" في فرنسا في كتابه " محاضرات في اللسانيات العامة"، وقد نبّه هذا الباحث في تلك المحاضرات إلى ظهور علم جديد سمّاه السيميولوجيا (Sémiologie) والذي سيهتم أساسا بدراسة الدلائل أو العلامات في قلب الحياة الاجتماعية وهو يقول في هذا السياق:" ولن يعدو أن يكون موضوعه الرّئيسي مجموعة الأنساق القائمة على اعتباطية الدلالة" [1] ويضيف موضّحا ملامح هذا العلم الجديد:" ونستطيع – إذا– أن نتصور علما يدرس حياة الرموز والدلالات المتداولة في الوسط المجتمعي، وهذا العلم يشكل جزءا من علم النفس العام. ونطلق عليه مصطلح علم الدلالة Sémiologie . ومادام هذا العلم لم يوجد بعد فلا نستطيع

1 – فرديناند دي سوسير: محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة عبد القادر قنيني، ط1، 1987، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ص:88.

أن نتنبأ بمصيره غير أنّنا نصرح بأنّ له الحق في الوجود وقد تحدّد موضوعه بصفة قبلية. وليس علم اللسان إلا جزءا من هذا العلم العام "[1].

وقد تزامن هذا التبشير مع مجهودات الفيلسوف الأمريكي "شارل ساندرس بورس" CHS PEIRCE .في أمريكا. (1839-1914) والذي نحا منحى فلسفيا منطقيا في تحليل النصوص وتأويلها. وأطلق على هذا العلم مصطلح "السيميوطيقا " "SEMIOTIQUE ، واعتقد تبعا لهذا أنّ النشاط الإنساني نشاط سيميائي في مختلف مظاهره وتجلياته.

ويعدّ هذا العلم في نظره إطارا مرجعيا يشمل كل الدراسات. وهو يقول في هذا السياق: " إنّه لم يكن باستطاعتي يوما ما دراسة أي شيء- رياضيات كان أم أخلاقا أو ميتافيزيقا أو جاذبية أو ديناميكا حرارية أو بصريات أو كيمياء أو تشريحا مقارنا أو فلكا أو علم نفس أو علم صوت، أو اقتصاد أو تاريخ علوم أو ويستا (ضرب من لعب الورق) أو رجالا ونساء، أو خمرا، أو علم مقاييس دون أن تكون هذه الدراسة سيميائية [2]."

فالسيميوطيقا حسب "بورس" تعني نظرية عامة للعلامات وتمفصلاتها في الفكر الإنساني، ثم إنّها صفة لنظرية عامة للعلامات والأصناف الدلالية في كافة أشكالها...

وبهذا الاعتبار فإنّ سيميائية "بورس" هي سيميائية منطقية أساسا أو هي مطابقة لعلم المنطق ويقول"أمبرطو إيكو Umberto Eco "في هذا الخصوص عن بورس محدّدا مضمون علمه بكل دقة ووضوح وعلاقته بعلم المنطق:" لنستمع الآن إلى "بورس": إنّني حسب علمي الرائد أو بالأحرى أوّل من ارتاد هذا الموضوع المتمثل في تفسير وكشف ما سميته السيميوطيقا SEMIOTIC أي نظرية الطبيعة الجوهرية والأصناف الأساسية لأي سيميوزيس محتمل"[3]. إنّ هذه السيميوطيقا التي يطلق عليها في موضع آخر" المنطق" تعرض

1 – المرجع السابق، ص:26.

2 – بيير غيرو، السيمياء، ترجمة: أنطون أبي زيد، منشورات عويدات بيروت، لبنان ط1، 1984، ص: 5.

3– محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1 ،1987م.

نفسها كنظرية للدلائل. وهذا ما يربطها بمفهوم " السيميوزيس" الذي يعد على نحو دقيق الخاصية المكونة للدلائل [1]."

ويرى "جون كلود كوكيه J.C.Coquet وهو أحد اقطاب مدرسة باريس السيميائية قائلا:" إنّ القارىء العادي، وكذلك الباحث في مجال العلوم الاجتماعية من حقهما أن يتساءلا عن موضوع هذا العلم، إلا أنّهما مع ذلك يجب أن يعلما-على الأقل- أنّ التعريفات والتحديدات، تختلف ولاسيما إذا تعلق الأمر بموضوع علمي لم يمر على ميلاده وقت طويل [2]."

وإذا كان التّوجه البورسي يعوّل كثيرا على السيميائية بديلا نقديا ويعتبرها السبيل المنطقي في فهم النصوص وتأويلها، فإنّ مجال البحوث الإجرائية لهذا التوجّه لم يكن يقتصر على صنف بعينه من النصوص، بقدر ما كانت "سيميوطيقا بورس" تحرص على اختبار سائر الآثار الأدبية محاولة بذلك استثمار آليات المنهجي السيميائي في القراءة النقدية والذهاب بعيدا في استنطاق النصوص بشكل معمّق من أجل رؤية شاملة لا تكتف بظاهر الدلالات بقدر ما ترنو إلى بلوغ أقصى مستويات التدليل بحثا عن قراءات جديدة تليق بمقام الكثير من الآثار العيون على غرار نصوص الأدب العربي القديم لاسيما الشعر الجاهلي وما تتميّز به تلك المدونة من ثراء وعمق.

وللإشارة فإنّ القصيدة الجاهلية قد أحيطت بكثير من العناية من قبل مختلف التيارات الفكرية والأدبية والنقدية شرحا وتحليلا وتأويلا، ومن الواضح أن مساهمات القدامى في هذا السياق الثقافي جدّ مهمّة، فالقدامى قد وجدوا في الشعر الجاهلي المدونة المثلى للبحث والدراسة فاعتنوا بفنّ الشعر أيّما عناية، فوقفوا عند الأبنية، وقلّبوا النظر في القوافي والموازين واهتموا بالمعاجم والصور ولم يغفلوا عن مقامات الكلام وما يمكن أن تبيحه من دلالات كثيرة بل إنّهم شدّدوا على مقولة التناسب بين المقام والمقال في وعي أكيد بما للمقام

1 - المرجع السابق، ص ص:55-66.

2- Coquet et autres: Sémiotique: l'école de Paris, Hachette université1979. p : 5

من دور في انتاج المعنى وتوجيه مسألة التدليل. ويبدو أنّهم انتبهوا بشكل مبكّر إلى أهمية انتقاء مكان القول وزمانه حتى يدرك صاحب المقال غايته ويتسنّى بالتالي للمتلقي تحقيق رغبته من سماع القول، ومن هنا نفهم ربما حرص الشعراء على اختيار أطر القول الشعري بما يعني وعيهم بدور الفضاء في بلوغ المُراد. ومن الواضح أيضا أن العصر الجاهلي وبما توفر عليه من كم هائل من الدواوين الشعرية قد مثّل منطلقا أساسيا لكلّ تلك المساهمات النقدية في العصور اللاحقة ممّا يدلّ على أهمية ذلك الإرث الثقافي الذي ما فتئ يستقطب كلّ مُريد للإبداع. ولئن تنوّعت قراءات الشعر الجاهلي واختلفت المقاربات النقدية قديما وحديثا فإنّ الرجوع إلى هذه المدونة الأصل مازال في اعتقاد الباحثة ممكنا بل هو أكثر إغراء إذا ما امتلك الدارس تصورات وآليات نقدية جديدة يمكن أن تساعده على اكتشاف أبعاد ودلالات لم يُسبق إليها.

ويعدّ ديوان زهير بن أبي سُلمى واحدا من أبرز الدواوين المُغرية بالبحث والنظر. وهو ما فتئ يستقطب اهتمامات الدارسين على اختلاف مشاربهم، كلّ بحسب رغبته أو حاجته، فمنهم المؤرّخ الذي وجد في هذا الأثر وقائع تاريخية نادرة تساعد على نقل الأخبار وتوثيقها والإقناع بها، ومنهم اللغوي والبلاغي ممّن وجد الحجّة في شعره لإظهار بلاغة القدم استنادا إلى تلك البنى اللغوية والتراكيب البلاغية والحقول المعجمية الفريدة التي توفّرها المادة الشعرية، كما استطاعت ثلّة أخرى من الباحثين أن تجد في الوقائع الحربية وما رافق ذلك من بطولات كثيرة نسجت حولها قصص عجيبة بلغت أحيانا حدّ الخوارق الأسطورية فصار بذلك "شعر هذا الجاهلي" مضربا للخبر الحربي العجيب أو المثل السائر اللطيف، كما استطاع آخرون ممّن يبحثون عن المتعة واللّـــهو أن يجدوا في ديوان زهير ما يشفي غليلهم فاكتفوا بالبيت أو البيتين، والقطعة أو القطعتين، دفعا للضجر والملل. ومن النّاس أيضا من وجد في شعر هذا الجاهلي النموذج الأمثل لمنظومة القيم العربية الأصيلة، فاتخذوه منطلقا لتحليل مضامينه وربطها ببيئة الشاعر وعصره. فكان بذلك ديوان زهير بن أبي سُلمى المرجع الذي يعود إليه كلّ دارس بحسب مُراده وغايته.

وإيمانا من الباحثة بأهميّة التفاعل النقدي مع كلّ تلك الإسهامات، وبدافع الرغبة في مزيد تعميق النتائج والمشاركة في إثراء مسار البحث الذي سبقها إليه العديد من الدارسين فقد اختارت الاشتغال في إطار القراءات السيميائية للأعمال الشعرية القديمة على مسألة بدت لها مهمّة وتحتاج إلى الاستقصاء وتعميق النظر. ومدار هذه المسألة على شعرية الفضاء بوصفها علامة مركزية يمكن الاعتماد عليها للوقوف على الدلالات والأبعاد التي تتشكّل منها رؤية الشاعر وينتظم في إطارها ما بقي من أشعاره. ولا يفوت الباحثة وهي تنزّل هذه القضية في سياقها المعرفي العام أنْ تُشير إلى أهمّية الفضاء والحاجة إليه سواء في الأعمال الأدبية والعلمية أو في غير ذلك من الأنشطة التي تقتضيها شواغل الانسان في حلّه وترحاله، ومن البديهي أن استمرار حياة الكائنات مشروط بتوفر الفضاء المناسب لتلك الأنواع الكثيرة، وأنّ انعدام الفضاء مكانا أو زمانا يعني استحالة البقاء، فالفضاء بهذا المعنى يعني الحياة، وأنّ البحث في إشكال الفضاء وتشكّل الدلالة في ديوان زهير بن أبي سلمى إنّما هو بحث في شعرية الأطر الجاهلية في صلتها بنمط حياة الانسان الجاهلي وما تبيحه من دلالات ظاهرة يمكن فهمها وتفسيرها، وأخرى خفية قد يعسر إدراكها، فتظل مستعصية عن كلّ شرح أو تأويل، لاسيما وأنّ الفضاء قد شكّل" على الدوام محايثا للعالم، تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال معيارا لقياس الوعي..."[1]

ولقد شغل الفضاء حيّزاً كبيراً من تفكير الفلاسفة والمفكرين عبر التاريخ وهو وإن كان يمثّل علامة العلامات أو العلامة الكبرى المشكّلة للدلالة فإنّ هذه العلامة يمكن أن تتضمّن بدورها علامات أخرى كثيرة تُشكّل هي أيضا دفقا لا متناهيا من الدلالات ذات الأبعاد المختلفة.

وإذا اختارت الباحثة أن تُركّز النظر على شعرية الفضاء وتشكّل الدلالة فإنّ ذلك يعود إلى رغبتها أوّلا في مواصلة ما أنجزه غيرها من الباحثين من أعمال جليلة ضمن الجهود

1 – حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي، الدار البيضاء (المغرب) بيروت لبنان، ط1 2000، ص5.

السيميائية المهتمة بالقصيدة العربية القديمة، والمساهمة بالتّالي في إثراء تلك الإسهامات والإضافة إليها على قدر الاستطاعة.

ولا يفوتها أن تؤكّد أنّ الانخراط في المشروع التأويلي السيميائي هو ضرب من المغامرة الصعبة ذلك أنّ البحث في مثل هذه المسالك ليس أمرا هيّنا خصوصا أمام كثرة التآليف والدراسات حول الشعر الجاهلي عامة وديوان زهير بن أبي سلمى خاصة، إضافة إلى تعدّد المدارس النقدية قديما وحديثا واختلاف آراء أصحابها ضمن المدرسة النقدية الواحدة أحيانا، مع ما نلاحظه من تعامل بعض القراءات مع أقوال الشاعر تعاملا حرفيا لا يتجاوز مستوى الشرح والتفسير والذي يحوّل الأثر المدروس في أغلب الأحيان إلى وثائق تؤرّخ لعصرها، فتكتفي تلك الأعمال بحياة الشاعر وملابسات عصره وما يجري فيه من وقائع، وتهمل في المقابل النّص باعتباره أثرا أدبيّا إبداعيّا له من الخصائص البنيوية والجمالية ما يجعله يستمر ويخلد.

ولا يخفى أنّ هذه الكثرة مع ما تثيره من تنوّع في الآراء والتصوّرات والمرجعيات، تجعل الباحثة تواجه صعوبات حقيقية، فالكتابة حول هذا الشاعر الجاهلي صارت من الكتابات الصعبة أو الممتنعة التي يجد معها الباحث عسرا واضحا، خصوصا أمام تعدد الدراسات والبحوث الأكاديميّة المختصة بقراءة الشعر، فضلا عمّا تنشره المجلات المهتمة بالنقد من مقالات متنوعة، وهو ما يجعل الدارس يتعامل مع زخم هائل من الأعمال التي لا يمكن حصرها أو الانتفاع بها جميعا على الوجه الأكمل.

ومن الصعوبات أيضا ما يواجهه الباحث إذا ما أراد النفاذ من القراءة الجزئية إلى القراءة التأليفية، فطبيعة القصيد الشعري القديم القائم على تجاور الأبيات وعدم ترتيب القصائد إلاّ في حدود الترتيب الألفبائي الذي تسمح به القوافي، فـضلا عن الطابع الشفـوي للشعر الجاهلي وأشعار زهير وما أدّى إليه من ضياع جزء كبير من المدونة وعدم استقرارها، هذه الصعوبات تتظافر جميعا لتعسّر على الباحث التوصّل إلى نتائج نهائية وجازمة.

ولكن في مقابل كلّ هذا فإنّ معاشرة قصائد زهير بن أبي سلمى ومعاودة قراءتها أغرت الباحثة بخوض المغامرة التأويلية نظرا إلى ما وجدته من عناصر الانتظام ومكامن الدلالة التي من شأنها أن توفّر منطلقات يمكن للباحث أن يستثمرها لبناء مشروع تأويلي متكامل يتخذ من الفضاء قاعدة له ويرمي إلى استكشاف ما يكمن وراء ذلك من أبعاد ودلالات تسمح إذا اجتمعت بتمثّل الرؤية الشعرية المتكاملة التي صاغها الشاعر في قصائده، والوقوف عند شعرية الفضاء أو الفضاءات الممكنة التي يسمح بها المقام الشعري.

وإذا كانت مغامرة التأويل تستمدّ مسوغاتها من الديوان أساسا وما يتوفّر فيه من علامات ورموز فإنّها تعتمد على تصوّرات نظرية وآليات منهجية ترتبط بالمنهج السيميائي البورسي الذي أظهر كفاءة إجرائية في قراءة النصوص الشعرية وتأويلها، على أنّ الباحثة لا يتعامل مع المنهج تعامل التبعية المطلقة بل تضعه موضع الفرضية والسؤال، فهل ستساعد آليات البحث السيميائي على تبيّن شعرية الفضاء ضمن تجربة زهير بن أبي سلمى الشعرية، وتمكّن بالتالي من تغيير مجرى القراءة النقدية تحليلا وتأويلا وتجعل التأويل إضافة وتجاوزا؟ وإلى أيّ مدى سيتيح لنا ديوان الشاعر إمكانية ممارسة التأويل والاستنباط دون الوقوع في الإسقاط والتعسّف؟

وفي ضوء هذين السؤالين فإنّ البحث في سيميائية الفضاء في ديوان زهير بن أبي سلمى إنّما هو بالدرجة الأولى محاولة تطمح إلى توسيع آفاق قراءة الشعر القديم، ومزيد إثراء الحقل السيميائي، من خلال التّدرّب على ممارسة النصوص والاستئناس بفهمها وتحليلها من أجل قراءة تأويلية بديلة. ومع عِلمنا بصعوبة ارتياد مثل هذه المغامرة وعسر الخوض فيها فإنّ الغاية الأوفى في تصوّرها هي محاولة بناء مشروع تأليفي يستفيد من الأعمال النقدية المنجزة حول ديوان زهير ولا يكتفي بها، بل يتجاوزها ربّما نحو أفق أرحب تكون معه القراءة نشاطا ذهنيّا تفاعليا يحقّق تواصلا حقيقيا مع تلك النصوص الأصول بعيدا عن كلّ انطباع أو تسطيح؛ ليكون بذلك البحث السيميائي نشاطا مفتوحا لا يقف عند المستوى المباشر للخطاب بل يتجاوز ذلك ليبني مشروعا استدلاليا شاملا.

وفي ضوء الخلفيات النظرية والمنهجية التي اعتمدنا عليها في مباشرة الموضوع حاولنا بناء خطة العمل على نحو مُتدرّج، فانطلقنا أوّلا من مدخل نظري خصّصناه للتعريف بالسيميائية وتقريب مفاهيمها وتقديم بعض تطبيقاتها، وكان هدفنا من ذلك التأسيس النظري للبحث وتوضيح أهمّ المبادئ التي تنبني عليها المقاربة السيميائية. واعتمادا على ذلك تدرّجنا إلى القسم الإجرائي من البحث ووزّعناه على ثلاثة فصول بدءًا من المؤول المباشر فـــالمؤول الدينامي وصولاً إلى المؤول النهائي في ضوء التصوّر البورسي لعملية التأويل. فاكتفينا في الفصل الأوّل برصد العلامات المشكّلة للفضاء ضمن دراسة وصفية تعيينية محاولين تلمّس تلك الدلالات المباشرة. وفي الفصل الثّاني حاولنا أن نتفاعل مع ديوان زهير بن أبي سلمى بشكل مغاير حيث بدا لنا من المفيد تجاوز مرحلة الوصف والتعيين أي عدم الاكتفاء بما يسمح به المؤول المباشر، والانفتاح أكثر على أبعاد الدلالة عبر البحث عن الدلالات البعيدة والخفية في ضوء ما يقتضيه التأويل الدينامي بما هو مؤول من شأنه أن يفتح عملية القراءة على آفاق رحبة ويسمح بتوسيع فعل التدليل وتحريره. ثمّ انتهينا في الفصل الثالث والأخير إلى محاولة استنباط الدلالات الكبرى للفضاء عبر ترويض المؤول الدينامي واستجلاء أهم الأبعاد الجمالية والدلالية للفضاءات المدروسة، فكان بذلك المؤول النهائي فرصة سمح بها البحث لكبح جماح السيرورة الدلالية اللامتناهية التّي وفّرها المؤول الدينامي.

وقد قاد النظر في شعرية الفضاء وما اتصل بها من دلالات إلى تسجيل جملة من النتائج حرصت الباحثة على تبويبها في خاتمة البحث معتبرة أن ما تمّ التوصّل إليه من نتائج ليس سوى خاتمة فاتحة من أجل استئناف النظر ضمن هذا المبحث الواسع الكبير، غير أنّنا حرصنا ما أمكن على توزيع مراحل العمل توزيعا متوازنا يجمع بين دقة المنهج والتلطّف في مقاربة النصوص ، كما حرصنا على مراعاة مبدأ التّدرج في تناول المسائل عسى أن يكون كلّ ذلك سبيلا يجنّبنا كلّ قراءة متسرعة، ويجعل هذا البحث محاولة أخرى ضمن محاولات كثيرة عميقة وجادّة تهفو إلى التجديد والتجاوز والنسج على غير مثال.

هذا وأقرّ بفضل الأستاذ الدكتور رشيد رايس الذي أخذ على عاتقه مهمة الإشراف على هذا البحث ومتابعته وشاركني هموم البحث والاخلاص فيه، فأشكره على كل الدعم المعنوي والنقدي والتوجيهي الذي قدّمه لي فكان واسع الصدر حليما.

كما لا يفوتني أن أتقدّم بجزيل الشكر والعرفان إلى أعضاء لجنة المناقشة على تجشّمهم عناء القراءة والتصويب على الرغم من انشغالاتهم العلمية والبيداغوجية، فلهم منّي كلّ التقدير، وأبقاهم الله ذخرا لخدمة العلم والمعرفة.

كما أتقدّم بالشكر الجزيل، والعرفان الجميل لإدارة قسم اللغة والأدب العربي وكلية الآداب واللغات خاصة ولرئاسة الجامعة التي وفّرت لنا الإطار اللازم والتسهيل وعلى كل ما قدّمته من امكانات كما لا أدعي الاحاطة والشمول عن كل ما طرح من أسئلة، إلاّ أنّني أسال الله التوفيق والسداد في ما قدّمته، والله من وراء القصد.

مـدخل نـظري:

المقاربة السيميائية
أسسها النظرية وآلياتها الإجرائية

تمهيد

شهدت الساحة الأدبيّة في بلاد الغرب حركيّة بارزة خلال القرن العشرين، حيث ظهرت العديد من المدارس النقدية والمناهج التي سعى روادها إلى دراسة الآثار الأدبية المتنوّعة وفهمها وتحليلها وتأويلها وفق ما يتلاءم مع رؤية أصحابها وتصوّراتهم وتوجهاتهم المختلفة، فحُظيت بذلك نصوص الرواية والشعر والقصة وغيرها بقدر وافر من العناية. ولعلّ من أبرز تلك المناهج التي اهتمت بدرس الأدب ونقده: المنهج التاريخي ومن أشهر روّاده الناقد الفرنسي سانت بوف (1804 – 1869) والّذي يرى وجوب أن "يُؤخذ من دواة كل مؤلف الحبرٌ الذي يُراد رسمُه به"[1]

والشاعر الانكليزي صموئيل كولريدج (1772 –1834) الذي يُعول على علاقة الكاتب بالبيئة التي نشأ فيها فأثّرت فيه وتأثّر بها. أما المنهج الاجتماعي فيُعدُّ كذلك من الاتجاهات النّقدية المعاصرة، ويرى بعض الباحثين أنّ هذا المنهج تولّد من رحم التّصور التّاريخي "وهو يربط بين الأدب والمجتمع بطبقاته المختلفة، فيكون الأدب ممثلاً للحياة على المستوى الجماعي لا الفردي، باعتبار أنّ المجتمع هو المنتج الفعلي للأعمال الإبداعية، فالقارئ حاضر في ذهن الأديب، وهو وسيلته وغايته في آن واحد. ويتفق معظم الباحثين على أنّ الإرهاصات الأولى للمنهج الاجتماعي في دراسة الأدب بدأت منذ أنْ أصدرت "مدام دي ستايل" عام (1800م) كتابها "الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية"، معتبرة أنّ الأدب تعبير عن المجتمع" [2].

كما أُعتبر الفيلسوف والعالم النمساوي سيجموند فرويد (sigmundfreud) (1856–1939) رائد النظرية النفسية. ولئن تركّزت أبحاثه على دراسة السلوك البشري

1 – حلمي القاعود، النقد الأدبي الحديث بداياته وتطوراته، الرياض: دار النشر الدولي، ط1، 1427هـ، ص: 122.

2– نزار شاهين، مناهج النقد الأدبي المناهج الكلاسيكية، الجيزة: أطلس للنشر، ط2، 2013م، ص: 135.

والعناية بالحالات المرضية، فإنّها تطوّرت وتوسّعت لتشمل عالم الفنّ والأدب وسائر أشكال الإبداع.

ولم تكن الجهود الروسية بمعزل عن حركيّة النقد الأدبي المعاصر بل سعى الروس إلى دراسة الآداب من منظار جديد عرف عندهم بالشّكلانية ومن خصائصها التركيز على دراسة الأثر في ذاته، فالأدب نفسه هو موضوع علم الأدب، ويرى جاكوبسون: "أنّ هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه، وإنّما أدبيته؛ أي تلك العناصر المحدّدة التي تجعل منه عملاً أدبياً "[1] وبهذا التوجّه وقع تحويل مفهوم "الأدبيّة" من مجال الاهتمام بالظّروف المحيطة بالنّص الأدبيّ "التّاريخية والاجتماعيّة والنفسيّة..." إلى الاهتمام ببنيات النص الداخلية.[2]

وقد استفادت البنيويّة لاحقا من أعمال الشّكلانيين الروّس وطوّرتها[3]. مستندة في ذلك إلى الدراسات الألسنية التي ظهرت في أربعينات القرن العشرين، على غرار أعمال دي سوسير وغيره. والبنيوية "طريقة وصفية في قراءة النّص الأدبي تستند إلى خطوتين أساسيتين وهما: التفكيك والتركيب، كما أنّها لا تهتم بالمضمون المباشر، بل تركّز على شكل المضمون وعناصره وبناه التي تشكل نسقية النص في اختلافاته وتآلفاته، ويعني هذا أنّ النّص لعبة الاختلافات ونسق من العناصر البنيوية التي تتفاعل فيما بينها وظيفياً داخل نظام ثابت من العلاقات، بمعنى أنّ النّاقد البنيوي حين يتناول العمل الأدبي يعزل النص

1- صلاح فضل، علم الأسلوب والنظرية البنائية، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ط1، 1428هـ، ج2/369.

2- المرجع نفسه ج2/ 359 – 372.

3- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2003م، ص: 13.

تماما عن كل السياقات الخارجية ، كالظروف الاجتماعية الاقتصادية والسياسية التي تتعلّق بالمبدع أكثر من تعلقها بالنص"[1].

إنّ هذه المقاربات على اختلاف مناهجها وتباعد تصورات أصحابها قد أسهمت فعلا في إثراء المشهد النقدي العام وتطويره، إلّا أنّها لم تخلُ من سلبيات كثيرة في التعامل مع الأثر الأدبي، والمتتبع لتلك المناهج بإمكانه ان يرصد العديد من المآخذ عليها.

فالمنهج التاريخي مثلا وإن كان يُوفرُ المادة الأدبية بكثافة، فهو يهمل التّعمق في دراستها وقد يكتفي أصحابه بالربط الآلي بين النص ومحيطه ربطا تلازميا، ثمّ إنّ الافراط في الاهتمام بالمبدع والبيئة على حساب النص من شأنه أن يحوّل الأثر الأدبي إلى مجرد وثيقة لا يتعدى دورها الحفظ والتسجيل وهو ما يتعارض مع الأثر نفسه باعتباره عملا فنّيا يحتمل التحليل والتأويل. بل إنّ التَّعويل على تحقيب العصور وتقسيم الموروث الأدبي إلى فترات وعهود مشرقة وأخرى قاتمة متخلّفة، وربط كل ذلك بطبيعة الحكم السّياسي السّائد من شأنه أن يلغي خصوصيّة الأعمال الأدبيّة من حيث كونها أفعال إنسانيّة متطوّرة في أصلها وغير مُرتهنة لما يجري في الأوساط السّياسية المتقلّبة.

وتجدر الإشارة كذلك إلى كون المنهج الاجتماعي قد اشتمل على سلبيّات عديدة من ذلك: الاعتقاد الخاطئ بأنّ للأثر الأدبي معنى واحدا يلزم النّاقد أو القارئ الوصول إليه والانتفاع به، بل إنّ التّعويل على هذا التّوجه النّقدي من شأنه أنْ يُفقد الأعمال الجيّدة رونقها وعمقها خصوصاً تلك التي عُدّت غامضة مستعصية، فلا تنال حظّها من الدّراسة والبحث، وقد تُغفل إغفالا لحظة الاهتمام بالسّياق الاجتماعي وملابساته، مع إهمال واضح للأثر الأدبي وما يستوجبه من عناية ودراية بخصائصه الجلية والخفية.

1- إبراهيم السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، القاهرة: دار الآفاق العربية، ط1، 2011م، ص: 187.

على أنّ السِّمة الّتي تبدو أكثر سلبيّة للمنهج الاجتماعي هي إصرار أصحابه على التمسّك بنظرية الانعكاس وكأنّ الأثر الأدبي مرآة تعكس بأمانة ما يجري في حياة الأديب أو المبدع، والحال أنّ الأدب فنّ لا يعكس الواقع بقدر ما يحرص على بناء الواقع، وليس من مهام المبدع أن ينقل ما يجري في الواقع من أحداث وإنّما هو يراهن في الغالب على إعادة تشكيل تلك الوقائع وفق رؤية جديدة قد تكون مغايرة للواقع نفسه.

أمّا المنهج النّــفسي وإن بدَا حريصا على دراسة الظواهر دراسة تحليلية مُعمّقة، فإنّه قد ظلّ كغيره من المناهج محدودا غير كاف، فالتّعويل على اللاّشعور في فهم النّصوص قد لا يتناسب أحيانا مع سياق النّص ذاته فتصبح إثر ذلك القراءة النّــفسية خارجة عن السياق، مفارقة له، أو هي مسقطة عليه. بل إنّ القراءات النّــفسية في معظمها قراءات يحكمها الإيهام، فظاهرها يوحي بالشّمول والتّحليل المعمّق، ولكنّها في أصلها تبقى انتقائيّة فلا تحتفظ من الآثار إلاّ بما كان ملائما لبعض الافتراضات المسبقة الّتي يحرص الباحث على دعمها وتأييدها وتأكيدها، وهذا الازدواج في التّصور من شأنه أن يُوقع الدّارس في السّطحية وقد يُخرج بحثه من الموضوعيّة. ولئن كان الانتباه إلى بعض الحالات النّــفسية كالغضب والحزن والفرح والعُجب بالنّــفس أو غيرها من التّــقلبات المزاجيّة مُهمّ في مجال إدراك طبيعة السّلوك البشري وسبل علاجه، فإنّ هذا التوجّه قد يستحيل في مجال دراسة الآثار الأدبيّة، وقد يصبح تطويع تلك الأعمال للمزاج النّفسي، ضربا من التعسف على النص لحظة عملية التَّحليل والتَّأويل، وإذا كانت الأبحاث النفسية تسعى إلى تحقيق راحة المرضى وتحرص على استشفائهم فإنّ الأمر يختلف ربّما في مجال الفن والأدب، فأَجودُ الآثار ما كان مُرهقا مُضنيا يَدفعُ على الحيرة والقلق .

ولئن بدت جهود الشّكلانيين رائدة في مجال النّقد فإنّ المُراهنة على النّص والاكتفاء به قد جعله معزولا عن سياقه التّاريخي وعن ذات الأديب الّذي يُعدّ عنصرا أساسيا في عمليّة الإبداع عامّة، وأنّ ما يظهر من جهود قيّمة لرواد المدرسة البنيويّة لم يخل من

العديد من السّلبيات، فالتّوجه البنيوي يتعامل مع النّص بوصفه مادة معزولة ذات وحدة عضوية مستقلة، وهذا التّجاهل للمقام والذّات قد حوّل المساهمة البنيويّة أحيانا إلى ضرب من القراءات المسقطة الّتي يغلب عليها التّعقيد، ثمّ إنّ التّعويل على الرّسوم والجداول والبيانات والخطوط المتشابكة جعل القراءة البنيويّة قراءة مغرقة في الغموض والضبابيّة، وهناك من يصفها بأنّها "تشكّل عالماً مفعماً بالرؤى والتصورات يضع الباحث في إطار من الضبابيّة والغموض، وإنْ كانَ بعضُ الباحثين يرى أنّ نجاحها الحقيقي كان في مجال التّــنظير حول الرواية دون غيرها من الفنون... ولكنّها تظل مصدر صعوبة في مصطلحاتها الجديدة ومفاهيمها غير المألوفة، لدرجة أنّ "عابد خزندار" وهو من الكتاب الحداثيين، قال عن "بارت" أكبر النقاد البنيويين؛ إنّ أطروحته مبثوثة في كتب متعددة ينقض بعضها بعضاً"[1].

إنّ هذه المآخذ وغيرها وإنْ كشفت بشكل واضح عن عيوب المشهد النقدي المعاصر فإنّها شكّلت أيضا إحدى العلامات البارزة الدّالة على حالة القلق لدى رواد النقد المعاصر ووعيهم المتزايد إزاء التعامل مع الآثار الأدبية وسبل تطوير القراءة النقدية وجعلها أكثر نجاعة، في سياق ثقافي نشيط ومتغاير باستمرار. وفي ظلّ هذه الحركيّة يُعدّ التّوجه السّيميائي وما تميّز به من خصائص نظرية جديدة، ومن قدرة واضحة على تطويع النصوص واستثمارها بشكل معمّق، من بين البدائل الّتي أضحت تُغري العديد من الأصوات النّقدية المتحمّسة للابتكار والتّجديد وفق رؤية مغايرة تحاول أن تتجاوز ما وقعت فيه المناهج المعاصرة من أخطاء كثيرة أثّرت سلبا على عملية التواصل بين القارئ والنّص والفضاء.

1- حلمي القاعود، النقد الأدبي الحديث بداياته وتطوراته، ص: 295.

أوّلا: السِّيميائية: النَّظرية والمفاهيم

أ-أعلام السيميائية

للسيمائيات حضور بارز في المشهد النقدي المعاصر، ويبدو أن التّوجه السيميائي ظلّ يتطوّر شيئا فشيئا وهو يشهد اليوم إقبالا متزايدا من لدن العديد من الدارسين الذين أدركوا أهمية هذا التّوجه والحاجة إليه في مقاربة النصوص، فالسيميائية صارت تحتل منزلة أساسية ضمن هذا المشهد ولها- في نظر الباحث المغربي سعيد بنكراد مثلا- "مكانة مميزة، فهي نشاط معرفي بالغ الخصوصيّة من حيث أصوله وامتداداته، [وأساليبه ومقاصده وأعلامها]، إنّها علم يستمد أصوله ومبادئه من مجموعة كبيرة من الحقول المعرفيّة كاللّسانيات والفلسفة والمنطق والتّحليل النّـــفسي"[1]، وغيرها من الروافد الثّـــقافية... ولقد سمح هذا التنوّع والانفتاح المعرفي بتعدد الدّارسين والباحثين في مختلف تلك الأنشطة المعرفيّة وهو ما فتح المجال واسعا أمام روّاد السيميائية التي صارت بدورها تستقطب العديد من الأصوات النقدية، أصوات كثيرة ظل البحث السيميائي يُغريها ويستهويها.

ويبدو أنّ عدد المنتمين لهذا المجال في تزايد مستمر شرقا وغربا، حركة من الاتساع والكثرة الواضحة تشهدها الساحة الأدبية، واعتبارا لصعوبة استغراق ذلك العدد الهائل المهتم بمجال السيميائيات فإنّنا آثرنا الاكتفاء بذكر علمين إثنين كان لهما فضل السبق في إرساء الأسس الأولى للفكر السيميائي ووضع مبادئه العامة ورسم توجهاته الكبرى وهما العالم اللغوي "فردناند دي سوسير" ذي الأصول السويسرية والعالم "شالز سندرس بورس" رائد السيميوطيقا[2] الأمريكية. على أنّ هذا التركيز على أعمال هذين العلمين لا يعني

1 – سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سوريا: دار الحوراء. ط3، 2012م، ص: 25.

2 – السيميوطيقا: أحد فروع علم اللغة، ويبحث في دلالة الألفاظ وتطور هذه الدلالة. ينظر: مراد وهبة، المعجم الفلسفي، القاهرة: دار قباء الحديثة، ط5، 2007م، ص: 354.

البتة تفضيل جهود عالم عن عالم آخر أو التغاضي عمّا أنجزته بقية الاتجاهات السيميائية الأخرى، وإنّما هو إجراء منهجي اقتضاه البحث، فليس من الممكن ذكر جميع الباحثين في هذا المجال، وهو ما يتسع لبحوث كثيرة لا يتطلّبها بحثنا في هذا السياق المحدود، علما وأنه قد انبثقت عن التوجه السوسيري العديد من الاتجاهات التي أصبحت تعرف اليوم بالمدرسة الفرنسية أو المدرسة الأوروبية والتي يمثلها أعلام مثل رولان بارت (R.Barthes) وامبرتو إيكو(U.Eco) و روسي لاندي (RossiLandi) و غريماس (Greimas) و ميشال أريفي (Michel Arrivé) وغيرهم ممن ينتمون أحيانا إلى اتجاهات مختلفة ضمن الاتجاه السيميائي الواحد على غرار المدرسة الايطالية أو المدرسة الروسية، أو مدرسة باريس السيميائية ..

كما استقطبت "سيميوطيقا بورس" العديد من الأعلام الذين صاروا ينتمون إلى هذه المدرسة الأمريكية أمثال: موريس (Morris) وسيبوك (sebeok) وكارناب(carnap) وآخرون سعوا جميعا إلى تدعيم المشروع السيميائي المعاصر وتطويره كلّ حسب موقعه ومرجعيته وتوجّهه.

1- فردناند دي سوسير (1857-1913)

يُعدُّ العالم السويسري "فردناند دي سوسير" مؤسس اللسانيات والسيميولوجيا، وقد اُعتبر كتابه المشهور "محاضرات في اللسانيات العامة" والذي نشر سنة 1916م، من أبرز المساهمات المُعتبرة في هذا المجال، ويرى سوسير أنّ السيميولوجيا هي علم العلامات وهو يقول متنبئا بوجود هذا العلم "يمكننا أن نتصور علما يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية.."[1]

1 – دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2008م، ص: 30.

ومن المفيد أن نشير في هذا السياق إلى كون السيميولوجيا عند "سوسير" تدرس الأنساق المبنية على اعتباطية[1] الدليل وهي تستعير من اللسانيات مبادئها ومفاهيمها كاللسان والكلام وغيرها، حيث تقوم العلامة على ضرب من الاعتباط في علاقة الدال والمدلول، علما وأنّ سوسير قد قام بإقصاء المرجع المادي من هذه العلاقة. وبخلاف التصور البيرسي فإنّ "سوسير" قد حصر العلامة ضمن الإطار الثنائي القائم أساسا على الدّال والمدلول وهو بذلك أهمل ما عرف عند بيرس بالإشارة والأيقونة والرمز.

وعلى الرغم من الاعتراضات والانتقادات التي وُجّهت إلى أعمال دي سوسير وتصوراته فإنّ مقاربته النقدية قد ساهمت فعلا في توجيه الدرس اللساني، بل إنّ نظريته قد أثرت المقاربات السيميائية وجعلتها فريدة، جديرة بالنظر والبحث.

ومن المعلوم أنّ هذا العالم قد تمكّن من أن يفتح المجال واسعا أمام أجيال كثيرة ظلت تستثمر أفكاره وتصوراته سواء في مجال اللسانيات أو ضمن البحوث السيميائية المتنوعة. لذلك سيظلّ سوسير في التقليد الأوروبي؛ هو "أوّل من بشَّر بعلمٍ جديدٍ سيأخذُ على عاتقه دِراسةَ حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، من خلال الكشف عن قوانين جديدة تمكننا من تحليل منطقة هامة من "الإنساني والاجتماعي"، عبر إعادة صياغة حدود هذه الأنساق وشكلنتها" [2].

---

1 – اعتباطية: تطلق الاعتباطية ويراد بها: تلك العلاقة التي وجدت بالمصادفة (بالمواضعة) بين الدال والمدلول؛ فليس هناك أي سبب طبيعي اقتضى وضع دال معين لمدلول معين، وذلك ما أشار إليه الجرجاني بقوله: " فلو أن واضع اللغة قد قال: ربض مكان ضرب لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد. والاعتباطية – في نظر دي سوسير – لا تعني أنها عائد إلى اختيار حر يقوم به متكلم اللغة، وإنما نعني بالاعتباطية أن الدّال غير معلل؛ أي اعتباطي بالنسبة للمدلول الذي لا تربطه به أي علاقة فالواقع. ينظر: أحمد حساني، العلامة في التراث اللساني العربي قراءة لسانية سيميائية، الرياض: مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز لخدمة اللغة العربية، ط1، 1436هـ، هامش ص: 194. وينظر: دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص: 57. وينظر: أحمد قدّور، مبادئ اللسانيات، بيروت: دار الفكر المعاصر، ط1، 1996م، ص: 347.

2–سعيد بنكَراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص: 61.

2-تشارلز ساندرس بورس (1839-1914)

إذا كانت مساهمة "دي سوسير" قد مثّلت منطلقا أساسيا للفكر السيميائي خصوصا في أوروبا، فإنّ جهود تشارلز ساندرس بورس قد كانت بدورها منعرجا كبيرا في مسيرة البحث السيميائي لا في أمريكا فحسب بل في جميع أنحاء العالم. وقد أطلق على علم العلامات مصطلح "السيميوطيقا"(Semiotique). ولهذا المصطلح عند"بورس" علاقة أساسية بالمنطق والفلسفة والرياضيات، وهو يقرّ أنّ السيميوطيقا هي علم يبحث في الدلائل اللسانية وغير اللسانية.

غير أنّه يمكن اعتبار سيميوطيقا "بورس" هي سيميوطيقا الدلالة والتواصل والتمثيل في آن واحد. كما أنّها ذات أبعاد اجتماعية وجدلية ولها أيضا أبعاد منهجية تشمل البعد التركيبي والدلالي والبعد التداولي، ويعود هذا التوجّه إلى كون التّصور البورسي هو تصور ثلاثي أساسا حيث يتجسد في "ماثول" باعتباره دليلا و"موضوع الدليل" بصفته المعنى، ومؤول يفسر إحالة الدليل على موضوعه انطلاقا من قواعد الدلالة الموجودة فيه.

ويعدّ كتابه "**كتابات حول العلامة**" خير مثال استطاع من خلاله "بورس" أن يوضح ملامح نظريته حول العلامة بشكل خاص ودقيق، وهو يرى أنّ مجال العلامات واسع جدا، والعلامة تبنى في تصوره وفق منطق رياضي يظهر نظاما ثلاثيا لتلك العلامات، وهذا البناء يختزل العالم بدوره في أنواع ثلاثة هي: "**أولانية**" تجسد عالم الممكنات أي الكائن فلسفيا، "**وثانيانية**" وتمثّل عالم الموجودات وهو يعني بذلك مقولة الوجود، و"**ثالثانية**" ويخص هذا النوع الفكر الذي نحتاجه في تفسير ملامح الأشياء على اختلافها.

وبناء على هذا الاعتبار فإنّ العلامة عند "بورس" ثلاثة أنواع: هي "الأيقونة" "والأمارة" و"الرمز" وهذه الأنواع الثلاثة ترتبط ببعضها البعض من خلال شبكة من العلاقات الداخلية الدقيقة والمختلفة من نوع إلى آخر: فالعلاقة بين الدال والمدلول ضمن

الأيقونة هي علاقة تشابه، أمّا في الأمارة فتحكمها السببية، في حين تكون في الرمز عُرفية اعتباطية.

ويذهب بعض المهتمين بأعمال "بورس" إلى كون هذا الباحث هو أوّل من أسس للسيميائية بصفتها منهجاً له من الخصائص ما يجعله جديرا بالعناية والاهتمام من جهة والقدرة على التفاعل مع النصوص الـــأدبية ونقدها نقدا معمّقا، وإذا أمكن لنا التّعرف إلى المحيط الذي ينتمي إليه، والاتجاه النقدي الذي برزت فيه سيميائيته فإنّه من السهل علينا حينئذ أن نتعرّف إلى العبارات السيميائية، والنظريات قبل أنْ تنسب إليه، لأنّ "بورس" أراد أنْ تطبق نظريته العامة على كل العلامات... ويلاحظ المتتبع لإنتاج هذا السيميائي أنّه "توسع في دراسة العلامة انطلاقاً من منشئها السيميائي إلى انفتاحها على كل الثقافات ليتسع مفهومها للكون كلّه"[1].

واعتبارا لما أرسته نظرية بورس من أسس متينة وتصورات عميقة ومفاهيم دقيقة، قلّ أن نجد لها نظيرا في الساحة النقدية المعاصرة فإنّ هذه التجربة في مجال السيميائيات ستظلّ هامة وأساسية في منطلقاتها وخصائصها ومقاصدها بل ستبقى حلقة فريدة في تاريخ الدّرس السِّيميائي المعاصر يمكن للعديد من المدارس النقدية على اختلاف اتجاهاتها أن تستفيد منها كلّ بحسب حاجته وغايته، وهو ما جعل منها "التجربة المرجع" التي تتيح لأهل البحث مواصلة بحوثهم ودراساتهم وتعميقها كلّ حين، بل لقد كانت "سيميوطيقا بورس" المنطلق الحقيقي للمشروع السيميائي بأكمله سواء في أصل موطنها (أمريكا) أو في سائر أنحاء العالم. واعتبارا لهذه الأهميّة فإنّه يحسن بنا تحديد مفهوم السيميائية، وضبط أهم مصطلحاتها.

1-آراء عابد الجرماني، اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، بيروت: منشورات ضفاف، ط1، 1433ه، ص: 34.

ب- مفهوم السيميائية

ينتسب مصطلح السيميائية إلى الجذر اللغوي (و، س، م). وبتتبع العملية الاشتقاقية لهذا الجذر الثلاثي يمكن أن نحصل على العديد من الكلمات المتجاورة في المعنى دون أن تكون متطابقة تطابقا تاما يحقق ترادفا كلّيا، من ذلك عبارة الوَسمُ التي تعني الأثر الذي يُحدثه الكيّ، أو عبارة السّيمة بكسر السين وهي العلامة، وقد قال ابن الأعرابي: السِّيمُ: العلامات على صنوف الغنم."[1]

والسِّمة: وهي الأثر، يقال سِمْتُ الشيء وسمًا إذا أثرت فيه بِسِمةٍ. قال تعالى: {سِيْمَاهُم فِيْ وُجُوْهِهِم}[2] أي علاماتهم. واتَّسم الرَّجل إذا جعل لنفسه سِمَةً يعرف بها. وقوله تعالى: {لِنُرْسِلَ عَلَيْهِمْ حِجَارَةً مِنْ طِيْنٍ * مُّسَوَّمَةً عِندَ رَبِّكَ لِلْمُسْرِفِيْنَ}[3] قال الجوهري: "مُسَوَّمة أي عليها أمثال الخواتيم" [4].

وللإشارة فإنّ لفظ سيمياء مشتق من نفس الجذر السابق (و، س، م)، ومن معانيه: العلامة التي يعلم بها الإنسان أو الحيوان أو الجماد. وعندما تمّت إضافة اللاحقة (يَّة)، إلى عبارة " سيمياء " أصبح بذلك هذا المصدر الصّناعي يدلّ "بصورته الاشتقاقية على الإطار النظريّ العام الذي يتنزّل فيه علم العلامات"[5] على حدّ عبارة الباحث عامر الحلواني.

وإذا تجاوزنا هذه المعاني اللغوية ونظرنا في المعنى الاصطلاحي لعبارة السيميائية تبيّن لنا أنّ هذا المصطلح هو ثمرة التطور الذي شهدته المناهج الحديثة، وقد ارتبط أساسا بالنظرية المنهجية، بما يعني ظهور منهج جديد له خصائص وآليات تحاول أن تقدم

1- ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: أمين عبد الوهاب وآخرون، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ط3، 1419هـ، مادة (س. و. م).

2- الفتح/ 29.

3- الذاريات / 33 – 34.

4- ابن منظور، مادة (س. و. م) وانظر: ابن سيدة، المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: د – عبد الحميد هنداوي بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1421هـ، ج8 / 626. مادة (س. و. م).

5 – عامر الحلواني في القراءة السيميائية، تونس: صفاقس، مطبعة التسفير الفني، ط1، 2005م، ص: 16.

مقاربات مغايرة في التعامل مع الدرس الأدبي قراءة وتأويلا، وذلك عبر التواصل مع النصوص ومعاشرتها والغوص بعيدا في أعماقها من أجل بناء سيرورة دلالية لا تكتف بما هو ظاهر متاح، وإنّما المراهنة على بلوغ أقصى درجات التأويل والانتفاع بتلك الدلالات الخفية الممتنعة، رهان صعب يُعول فيه الدرس السيميائي على تحرير العلامات من إطارها اللغوي المباشر، ويدفع بالبحث إلى الأعمق من أجل رصد شبكة العلاقات التي تصل النص بمسبباته وروابطه الكثيرة على غرار صلته بالأبعاد الاجتماعية والإيديولوجية والفكرية والثقافية بشكل عام.

وبما أنّ "السيميائية" هي المنهج الذي اختارته الباحثة لقراءة ديوان الشاعر الجاهلي "زهير بن أبي سلمى" بالتركيز على شعرية الفضاء وأبعادها الدلالية التي سيطرت على إنتاجه الشعري، كان لزامًا أن يقارب البحث مفهوم "السيميائية " بوصفها المنهج الذي يسير على خطاه في استجلاء أبيات الشاعر وتعقّب معانيها ومكنوناتها الجمالية وسيرورتها الدّلاليّة التي تسمحُ بانفتاح النَّص على تعدّد الدلالات وكثافتها. لاسيما وأنّ السيميائية قد اُعتبرت من بين الأنشطة المعرفية المتميّزة في الفترة المعاصرة خصوصا من حيث أصولها وامتداداتها، ومن حيث مردوديته وأساليبه التحليلية أيضا، وهي تستمد أصولها من مجموعة من الروافد المعرفية كاللسانيات والمنطق والتحليل النفسي والانثروبولوجي...

بهذا المعنى يكون البحث السيميوطيقي ضربا من "اللعب المنطقي الدقيق" وذلك عبر الاستئناس بتقنيات كثيرة توفرها تلك الروافد الثقافية المتنوعة لعلّ أبرزها تقنية التفكيك والتركيب المنطقي الذي يجعل الدارس يدرك سنن الاختلاف ودلالاته، فمن خلال دراسة التّعارض والتّناقض والتّضاد بين الدّوال اللغويّة النصيّة مثلا يتسنّى له اكتشاف المعاني الخفيّة واستخراج الدّلالات المباشرة والحافةّ، ومن ثَمّ فالهدف من مقاربة النّصوص مقاربة

سيميائية، إنّما هو البحث عن المعاني واستخلاص البُنَى المُولدة لتلك الآثار والنّصوص المختلفة منطقيّا ودلاليًا.

ويرى بعض النقاد أنّه من الممكن إدراج المدارس السّيميائية النّصيّة التّطبيقية ضمن سيميولوجيا الدلالة أي تلك التي تقارب الإبداع الأدبي والفنّي مقاربة إجرائية، فعند دراسة الألوان والأشكال لسانيا يمكن اعتبار "أزياء الموضة" مثلا وحدات رامزة تحمل دلالات اجتماعية ونفسية معينة. كما يحق للباحث أن يتخذ من البحور الشّعرية والرّموز الأسطوريّة والحقول المعجميّة للنّصوص وغيرها من العلامات أداة بحث إجرائي في الكشف عن مختلف الدّلالات.

وللإشارة فإنّ مجال البحث السيميائي لا يقتصر على لون معين من النصوص أو نمط خاص من الثّقافات، وإنّما مجال السيميائية واسع مفتوح يحاول أن يقدم رؤية بديلة تكون أكثر شمولا ودقة في آن."إنّها –بحسب عبارة الباحث سعيد بنكراد–"أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءًا من الانفعالات البسيطة ومروراً بالطقوس الاجتماعية وانتهاء بالأنساق الأيديولوجية الكبرى" [1]. أي أنّ المقاربة السيميائية لا تختص بنوع معين من النصوص بقدر ما هي بحث شامل ومفتوح على التجربة الإنسانية في مختلف تمظهراتها وأبعادها بالشكل الذي يجعل "كل مظاهر الوجود اليومي للإنسان موضوعاً للسيميائيات".[2]

ويُذكر أنّ السيميائية ورغم أنّها تُعدّ من المناهج المعاصرة والجديدة مقارنة بمناهج أخرى على غرار المنهج التاريخي أو النفسي أو سائر المناهج المتداولة، فإنّ هذه النظرية ما فتئت تثير جدلا واسعا بين الدارسين والنقاد خصوصا في مستوى مصطلحاتها

1–سعيد بنكَراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص: 25.

2–المصدر السابق، ص: 29.

وجهازها المفهومي غير المستقر والذي أحدث خلافات كثيرة حتّى ضمن الاتجاه الواحد أحيانا.

فمصطلح السيميائية مازال يعاني من الاضطراب، وربّما من الفوضى أحيانا وذلك بسبب الخلط بين المصطلحات، وغياب التدقيق المطلوب، فالكثير من الدارسين يستعملون مصطلحات السيمياء والسيميولوجيا والسيميوطيقا والسيميائية وغيرها من العبارات المتداولة على أنّها تفيد المعنى نفسه، لكن مع تنامي الوعي بأهمية المصطلح وجدنا عددا من الباحثين قد انتبهوا إلى ضرورة ضبط الفروق والتمييز بين ما كان يظن أنّه من قبيل الترادف. من ذلك ما قام به "غريماس" في معجمه الشهير الذي ألفه رفقة:"جوزيف كورتيس". كما قدّم معجم (HACHETTE) الموسوعي فروقا بين هذه المصطلحات بحيث عرّف السيميولوجيا بأنّها "علم يدرس العلامات وأنساقها داخل المجتمع".

وحدّد السيميوطيقا بأنّها "النظرية العامة للعلامات والأنظمة الدلالية اللسانية وغير اللّسانية". وحدّد السيميائيات (SEMANTIQUE) بأنّها"دراسة اللّغة من زاوية الدلالة" [1].

أمّا دي سوسير فلم تفته الإشارة في محاضراته الى مصطلح السيميولوجيا عندما تنبأ بظهور علم "يدرس حياة الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية" وذكر بأنّها "علم آلالات (أو العلامات أو الدلائل) الذي يتيح معرفة مكونات الدلالات والقوانين التي تُسيرُها." [2]

وتجدر الإشارة إلى أنّ الأوربيين يستعملون مصطلح السيميولوجيا بتأثير من سوسير الذي تنبأ بهذا العلم. وهو مصطلح مشتق من اللفظة الإغريقية (SEMEION) التي تعني "علامة". وقد ترجم إلى العربية "بعلم الإشارة " أحيانا و"بعلم العلامات" أحيانا أخرى.

1 –باديس فوغالي، مصطلح السيميائية والترجمة مقاربة تأصيلية إجرائية، كلية الآداب، جامعة العربي ابن المهيدي، أم البواقي، الجزائر، بحث مقدم في فعاليات الملتقى الدولي الثاني المنعقد في الجزائر يومي 14–15 أبريل 2010م.

2 – عامر الحلواني، في القراءة السيميائية، ص: 26.

فالمستفاد من هذه الآراء حول قضية المصطلح هو أن السيميولوجيا هي العلم والسيميوطيقا نظرية أما السيميائية فهي المنهج النقدي في التعامل مع الآثار الأدبية. ومن المفيد في هذا السياق أن نتعرّف إلى أهم المصطلحات التي أصبحت تُكون بدورها جهازا مفهوميا اقترن أساسا بالسيميائيات خاصة وأنّ التوقف عند تلك المصطلحات ولو بإيجاز يعدّ في اعتقاد الباحثة خطوة مهمة من شأنها أن تساعد على إزالة الغموض بين ما كان نظريا مجرّدا في الذهن وما يكون إجرائيا مُطبقا في الواقع.

ج – الجهاز المفاهيمي

تمتلك السيميائية جهازا مفاهيميا مخصوصا يحتوي على مجموعة من المصطلحات الدقيقة والمترابطة من أهمّها العلامة والأيقونة والأمارة والرّمز والماثول والموضوع والمؤوّل، ولقد رأينا من المفيد التّوقف عند هذه المصطلحات التي تُكوّن مجتمعة حقلا مفاهميا يكاد يختص به الدرس السيميائي دون غيره من المناهج الحديثة والمعاصرة، معتبرين أن توضيح تلك المصطلحات من شأنه أن يزيل بعض الغموض الذي تعلّق بها، ويُجنّبنا ما تداول من خلط بينها، وينير السبيل أمامنا من أجل قراءة أنجع خصوصا أثناء المقاربة الإجرائية لنصوص الشاعر زهير بن أبي سلمى في مرحلة لاحقة من هذا البحث، فيكون كلّ ذلك عونا لنا يجعلنا ندرك أهم الأسس التي ينهض عليها البحث السيميائي نظريا وإجرائيا، لاسيما وأن فهم المصطلح هو من جنس فهم مبادئ النظرية ومقاصدها.

- **العلامة**

تحتل العلامة مكانة معتبرة في مجال الدرس اللساني بصورة عامة، وفي السيميائيات على بشكل خاص، ولقد وجد الدارسون صعوبات كثيرة في تحديد مفهوم دقيق ونهائي للعلامات، مفهوم يكون جامعا مانعا يحسم الخلاف في شأن هذا المصطلح المميّز، ولعلّ من أبرز الأسباب التي حالت دون الاجماع هو تلك الخلفيات الفكرية الكثيرة المتباينة في

مستوى الآراء والتصورات، إضافة إلى كون مجال العلامات مجال مفتوح وغير محدود بما يعني أن العلامة كيان واسع جدّا يصعب تسييجه.

على أنّ هذا الامتناع والعسر في تحديد المفهوم بشكل نهائي لم يمنع بعض الدارسين من الاجتهاد في تقديم تعريفات دقيقة ساهمت في إثراء مجال البحث السيميائي، ولعلّ من أشهر تلك المساهمات تداولا ما نجده عند دي سوسير حين اعتبر العلامة " كيانا سيكولوجيا " ينهض أساسا على عنصرين أساسيين متلازمين باستمرار وهما الدّال والمدلول وهو يقول موضحا هذا التلازم " والعلامة اللّغوية وحدة نفسية ذات وجهين متلازمين يتطلّب أحدهما وجود الآخر"[1]. ومن الأكيد أنّ دي سوسير قد اعتبر أن العلاقة بين الدال والمدلول لا يحكمها التناسب أو التشابه بقدر ما هي علاقة اعتباطية بامتياز، بل إنّ قيمة العلامات تتحدّد في ضوء شبكة العلاقات التي تنسجها العلامة الواحدة مع سائر العلامات الأخرى المجاورة لها، فيتكوّن حينئذ ما يشبه "النسيج العلاماتي" الدقيق واللامتناهي والذي ينتج بدوره "العقد الدلالي " للنصوص.

إنّ هذا التعريف الذي قدّمه دي سوسير للعلامة ورغم أهميته في مجال البحث اللساني فإنّه قد بدا تجريديا مفارقا للواقع بحسب تصور" ميخائيل باختين" والذي رأى أنّ العلامة تتناسب دائما والإيديولوجيا، فحيث توجد العلامة توجد بالضرورة الإيديولوجيا، وأنّ العلامات على اختلافها تكاد تكون قطعا مادية متصلة بواقع معين، فلا جدوى للدلائل (العلامات) حسب باختين بمعزل عن واقع الأفراد في المجتمع، بل إنّ العلامات لا قيمة لها خارج نسق التفاعل والتواصل الاجتماعي. وعليه لا يمكن فصل العلامة أو عزلها عن الواقع الإيديولوجي السائد.

1 – آن إينو وآخرون، السيميائيات الأصول، القواعد، التاريخ. ترجمة: رشيد بن مالك. عمان: مجدلاوي، ط2، 2012م، ص: 34.

وغير بعيد عن هذا التصور فإننا نجد العالم الأمريكي "بورس" قد حاول توسيع مفهوم العلامة معتبرا أنّ مجال العلامات هو مجال الحياة الإنسانية بأسرها وأنّ الكون هو سلسلة لا متناهية من العلامات ولا يمكن بشكل من الأشكال تصور عالم بلا علامات " فلا شيء يفلت من سلطان العلامة ...وهكذا فانّ الكون في تصور بورس يمثلُ أمامنا باعتباره شبكة غير محدودة من العلامات فكل شيء يشتغل كعلامة، ويدل باعتباره علامة ويدرك بصفته علامة أيضاً"[1].ويشمل مفهوم العلامات في نظر بورس العلامة اللسانية أي العلامة اللفظية المتصلة بالكلام المنطوق والمكتوب في أيّ لغة، والعلامة غير اللسانية أي بقية العلامات العضوية المتصلة بجسم الإنسان بما في ذلك الشم والذوق وحركات الجسد وسائر العلامات الأداتية مثل إشارات المرور والملابس والموسيقى وغيرها...

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أنّ "بورس" قد حاول تصنيف العلامات السيميوطيقية إلى ثلاث علامات فرعية هي الإيقونة أو (العلامة المشهدية)، الأمارة أو (الإشارة)، ثمّ الرمز.

- **الأيقونة**

وهي الصورة التي تعيدنا إلى الشخص الذي تمثله في الواقع على سبيل التشابه والتماثل أي أنّها تشبه الموضوع الذي تجسده حقيقة كما هو الحال في الرسوم أو المنحوتات أو الخرائط والصور الفوتوغرافية أو كما يقول حنون مبارك "إنّ الأيقونة صورة تستنتج نموذجا"[2]. فهي" شكل تصويري، يكمن معناه في التماثل والتشابه الذي

1-- سعيد بنكَراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص:91. وينظر: امبرتوإيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصُمعي، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2005م، ص: 459، و – طوني بينيت وآخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ترجمة: سعيد الغانمي، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2010م، ص: 498-504.

2 – حنون مبارك، دروس في السيميائية، المغرب: دار توبقال للطباعة والنشر، ط1، 1987م، ص: 55.

يقيمه مع ما يعنيه (أي بين الماثول والموضوع)"[1] أي أنّها تستخدم شبها حقيقيا بين الدّال والمدلول. ويحتاج الإنسان العلامة المشهدية (الإيقونة) في تيسير التواصل مع الآخر خصوصا في بعض الأماكن العامة مثل المطارات والمراكز الدولية التي تُعقد فيها الاجتماعات والملتقيات حيث تتعدد اللهجات واللغات للوافدين فيصعب مخاطبتهم جميعا بلغة واحدة بينما يسهل على أي شخص تفسير الإيقونات التي تَعني مثلا المطعم أو دورة المياه أو غرفة الهاتف العمومي أو اتجاه المصعد الكهربائي أو غير ذلك من العلامات...وقد ميّز"بورس" بين ثلاثة أنواع من الأيقونات الأولى: الصورة الفوتوغرافية التي تكون العلاقة فيها قائمة على التشابه بين الماثول وموضوعه، والثانية: الرسم البياني حيث تكون العلاقة فيها قائمة على التناظر بين العلاقات التي تنظم عناصر الموضوع وعناصر الماثول، والثالثة: الاستعارة والتي يكون عمادها قائماً على التناظر والتشابه مثل شجرة صغيرة قد توحي بالطفولة [2].

- **الأمارة**

ويعرفها "بورس" بأنّها " علامة أو تمثيل يحيل على موضوعه لا من حيث وجود تشابه معه ولكنّه مرتبط ارتباطا دينامياً مع الموضوع الفردي من جهة، ومع المعنى أو ذاكرة الشخص الذي يشتغل عنده هذا الموضوع من جهة ثانية"[3]، أي أنّ الأمارة أو المؤشر ينسج علاقة مباشرة مع موضوعه، علاقة سببية ترتبط ارتباطا منطقيا بما تمثله، فالعلاقة بين الماثول وموضوعه تقوم أساسا "على التجاور الوجودي أو

1- منذر العياشي، العلاماتية (السيميولوجيا) قراءة في العلامة اللغوية العربية، الأردن: عالم الكتب الحديث، ط1، 2013، ص: 28.

وينظر: عبد الله بريمي، مطاردة العلامات،، **دار كنوز المعرفة العلمية، ط1، 1996**. ص: 92-93.

2- موسى ربابعة، آليات التأويل السيميائي، الكويت: مكتبة آفاق، ط1، 1432هـ، ص: 66 -70.

3- سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات تشارلز ساندرس بيرس، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط1، 2005، ص: 119.

السببي المنطقي، وليس على التشابه أو العرف"[1] مثلما هو الشأن مع الأيقونة. فإذا كانت النار هي سبب وجود الدخان فإنّه من المنطق أن يكون وجود الدخان يدّل على وجود النّار، كما أنّ ظهور علامات اصفرار الوجه هو بالأساس مؤشر على وجود حالة مرضية معينة تستدعي التدخل الطبي اللازم، ومن المنطق أيضا أن يكون ظهور الغيوم في السماء هو في الغالب أمارة على اقتراب نزول المطر.

- **الرمز**

يعتبر الرمز من أكثر المستويات تجريداً عن الواقع الخارجي، وعلى هذا يعرّف بأنّه: "العلامة التي نشأت من علاقة تعارفية، وغالباً ما ترتبط بالأفكار العامة التي تدفع الناس إلى ربط الرمز بالموضوع"[2] فالرمز هو الفعل الذي يمنح أشياء الكون أبعادا جديدة تخرجها عن دائرة الاستعمال والوظيفة إلى ما يشكل عمقا دلاليا آخر، ووفق هذا التصور فإنّ كلّ شيء مادي في هذا العالم يمكن أن يتحوّل إلى رمز لحالة إنسانية معينة وذلك عبر توفير رابط دلالي يضمن الانتقال من العنصر الرامز إلى العنصر المرموز له. فالشجاعة والجبن، الكرم والبخل، التشاؤم والتفاؤل وغيرها هي مفاهيم إنسانية انتقلت بفعل الرمز من مواقعها المجردة وصارت أشكالا وألوانا وسلوكيات محسوسة مجسدة في الواقع. فأصبح الهلال مثلا رمزا للإسلام، والصليب رمزا للمسيحية[3] والشجاعة رمزا للأسد، كما تواضع الناس على كون أنف الإنسان هو رمز شموخه، وأن طير البوم يرمز للشؤم والظلام، وأنّ اللون الأصفر عند بعض الناس هو رمز الشروق أو الغيرة. ويرى بورس أنّ الرمز أداة حاسمة في تنظيم حياة البشر "فالرمز يمكّن الإنسان من التخلص من التجربة

1- للتوسع ينظر: منذر عياشي،العلاماتية (السيميولوجيا) قراءة في العلامة اللغوية العربية، ص: 28 – 30.

2- علي الفرج، كائن اللغة مقاربة في البعد الزمني، بيروت: مؤسسة أم القرى للتحقيق والنشر، ط1، 1421هـ، ص: 18.

3 – امبرتو إيكو، في الحاجة إلى العلامات، ترجمة: محمد الرضواني، مقال ضمن مجلة علامات المغرب، عدد22، 2004م. ص: 39. وينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص: 274-275.

الظرفية والمباشرة، بل ويخلصه من الكون المغلق للتناظرات.."[1] فاللغة والأسطورة والدين والخرافة وكل روافد الثّقافة، إنّما هي أشكال رمزية تقوم بدور الوسيط بين الإنسان وعالمه الخارجي فتجعل حياته أكثر جدوى، لاسيما أن الإنسان وبحسب عبارة الفيلسوف الألماني "ارنست كاسيرير" هو "كائن رمزي" لا تحلو له الإقامة في هذا العالم إلاّ عبر تحويل الوقائع إلى أبعاد رمزية[2].

ولهذا يعمد الإنسان في كثير من الأحيان إلى اختيار الرموز المناسبة لحياته استنادا إلى قاعدة عرفية معينة بعيدة كل البعد عن المنطق أو الاستدلال العقلي، فهو يوظف الرّمز من أجل التعبير عن مجموعة من التصورات والأفكار والقيم بطريقة الإيحاء والتمثيل يجسد من خلالها تجربة إنسانية عامة مشتركة بين جميع الأمم. فتصبح بذلك "الحجارة دليلا على الثورة، والميزان رمزا للعدالة"[3]. ومن هنا أقرّ بورس أن العلاقة بين الماثول الرمزي (الأيقونة الرمزية) وموضوعها لا يحكمها التشابه أو التجاور بل يحكمها العرف الاجتماعي الذي يمثل القاعدة والقانون في الآن ذاته. ومن المفيد أن نشير في هذا السياق أنّ للرمز قدرة هائلة على إنتاج الدلالة بخلاف العلامة التي تبدو محدودة الفاعلية مقارنة بالرموز، فإذا كانت العلامة تشير إلى الموضوعات والأشياء الملموسة التي تواضع عليها مجتمع ما، فإنّ الرمز يشير إلى المفاهيم والتصورات والأفكار المجردة في العالم، فالضوء الأحمر في قانون الطرقات قد تواضع الناس على كونه إشارة وقوف وليس لهذه العلامة معنى آخر، أمّا إذا وجد هذا الضوء على باب من الأبواب –وبإخراج معين– فانّ المدلول سيتغير بل سيصبح معبرا عن سلسلة من الدلالات اللامتناهية: من ذلك الرجاء عدم الدخول هناك اجتماع في الداخل، أو مطلوب عدم الاقتراب بسبب وجود

1 – سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص: 283.

2– المصدر السابق. ص: 275–276.

3–منذر عياشي، العلاماتية (السيميولوجيا) قراءة في العلامة اللغوية العربية، ص: 26–27. للتوسع ينظر: علّية الخليفي، الرمز في فلسفة بول ريكو، الجزائر: ابن النديم للنشر، ط1، 2015، ص: 27 وما بعدها.

خطر ما، أو لابدّ من الاستئذان قبل الدخول، فعلى الرغم من اختلاف معناه بحسب المكان إلاّ أنّه في كل مكان على حدة لا يعني سوى أمر واحد فهو في الحالة الأولى علامة أما في الحالة الثانية رمز لكل تلك الأفكار والتصوّرات المختلفة، "فالشيء المشار إليه بعلامة أبسط بكثير من الفكرة أو المعنى أو التصور المشار إليه بالرمز."[1]

تلك إذن لمحة وجيزة حول المصطلحات المتصلة بالعلامة والمتفرعة عنها (الأيقونة والأمارة والرمز) والتي تكوّن مجتمعة جهازا مفهوميا مُهمّا. كما تجدر الإشارة أيضا إلى أنّ "بورس" قد تناول العلامة في سياق منطقي مغاير لتصوّر سوسير، فالعلامة لم تعد ثنائية الطابع بل صارت ثلاثية العناصر، علاقة ثلاثية بين ثلاث علامات فرعية تنتمي على التوالي إلى الأبعاد الثلاثة للممثّل والموضوع والمؤوّل.

فالنمط الثلاثي في الإحالة هو أساس وجود العلامة فالماثول يحيل على موضوع عبر مؤول وفق شروط الأفعال الإدراكية المركبة والمنجزة منطقيا في الذهن، وبذلك يصبح التعامل مع مسألة الدلالة باعتبارها سيرورة منطقية في الوجود وليست معطى جاهزا منفصلا عن الفعل الإنساني في الواقع.

- **الماثول**

للماثول علاقة أساسية بالعلامة حتى أنّه لا يمكن تصور نظام علامي معين بمعزل عن الماثول علاقة تنهض أساسا على الترابط المتين أو التلازم الحقيقي فلا معنى للعلامة في غياب الماثول ولا قيمة للماثول إذا لم يتحوّل إلى علامة. ويعرف "بورس" الماثول بقوله: "إنّ العلامة أو (الماثول) هي شيء يعوض بالنسبة لشخص ما شيئاً ما بأية صفة وبأية طريقة، إنّه يخلق عنده علامة موازية أو علامة أكثر تطوّراً... وبناء عليه يشتغل الماثول كأداة نستعملها في التمثيل لشيء آخر، إنّه لا يقوم إلا بالتمثيل، فهو لا يعرّفنا على

1 – أوسكار وايلد " الرمز والأسطورة في البناء الاجتماعي"، مجلة عالم الفكر لسنة 1985 – وزارة الإعلام–الكويت، ص: 5.

الشيء ولا يزيدنا معرفة به، ذلك أنّ موضوع العلامة هو ما يجعلها شيئاً قابلاً للتعرف، وهو في الوقت نفسه، المعرفة المفترضة من خلال وجود باث و متلقٍ[1]. فالماثول بهذا المعنى هو بمثابة التقنية التي نحتاجها في التمثيل لشيء ما، أي أنّه يساعد المتلقي على تصور وضع مفهومي مجرّد، إنّه بعبارة أخرى شبيه بالدّال عند سوسير، وبفضل الماثول تتحول الأشياء في الواقع إلى علامات فعلية قابلة للإقناع. فالتجاورُ الصوتي في عبارات مثل:(ما/ء ،نا/ر ، ت/را /ب، ه/وا/ء) هو ماثول يحيل على مؤول يسمى فيما بعد: الماء والنار والهواء والتراب بما هي عناصر حقيقية لها وجود فعلي في الواقع، أي أنّه يحيلنا على مفهوم تلك العناصر نفسها كعلامات قابلة للتدليل. فلا معنى لتلك العبارات بما هي علامات دون ذلك الماثول الذي حلّ محلّها وقام بعملية تمثيلها والإحالة على مواضيعها، فحوّلها بالتّالي إلى علامات لها وجود فعلي يَسمح بإنتاج الدلالات المُمكنة.

- **الموضوع**

إنّ هذا التلازم في العلاقة بين الماثول والعلامة له ارتباط أيضا بما يسمى الموضوع لاسيما وأنّ الموضوع هو ما يَقوم الماثول بتمثيله، سواءً كان هذا الشيء الممثل واقعياً، أو متخيلاً أو قابلاً للتخيل أو لا يمكن تخيله على الإطلاق. ويلخّص بورس هذه الملاحظة بقوله: " إنّ موضوع العلامة هو المعرفة التي تفترضها العلامة لكي تأتي بمعلومات إضافية تخص هذا الموضوع".[2]

وللحديث عن أيّ حالة إدراكية ما أو تجربة فكرية معينة لابّد من مراعاة مسألة الترابط بين العناصر الثلاثة وأوجه العلاقة بينها: الماثول والموضوع والمؤول لأنّها العناصر الحقيقية المنجزة لعملية التدليل. وفي ضوء هذا التصور للسيرورة المنتجة للدلالة، عمِد "بورس" إلى توضيح ثلاثة مستويات في التأويل هي: "ما تقترحه العلامة في

1-سعيد بنكَراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص: 97. وينظر: عبد الله بريمي، مطاردة العلامات، ص: 57.
2-المصدر السابق، ص: 98. وينظر: عبدالله بريمي، مطاردة العلامات، ص: 59 .

صيغتها البدئية، وما يأتي من الثقافة كمعانٍ متوارية عن الأنظار، وما ينظر إليه باعتباره جنوحاً للذات المؤولة إلى الاستقرار على مدلولٍ بعينه".[1]

- **المُـــــؤوِّل**

يُعدُ المؤول عنصرا أساسيا في عملية التدليل، بل إنّه يستحيل تحقق أي عملية تدليل إلاّ عبر وجود الفعل الثلاثي القائم على ذلك الارتباط العضوي بين الماثول والموضوع والمؤول: فإذا كانت المادة الصوتية (أ/ د/ب) هي الصورة أو الماثول الذي يحيل على موضوع " أدب " فإنّ تلك الصورة تظلّ بلا معنى، أو هي خالية من أيّ تصور فكري حتى يأتي المؤول ويجردها ويحوّلها إلى صورة ذات مضمون معرفي يتجاوز ما يسميه بورس " النسخة " أي أنّ المؤول يقوم بإعطاء شخص ما فكرا أو قانونا يسمح له بأن يستحضر نموذجا عاما يساعده على استحضار سائر الصور الممكنة لتلك الصورة الأولى الخاوية فتصبح حينئذ عبارة " أدب " هي النموذج الممكن لاستدعاء الآداب الأخرى على اختلاف أنواعها.

إنّ هذا البناء المركب هو أساس أي فعل إدراكي منجز بإمكانه أن يقود الذات تدريجيا إلى الارتقاء بعملية التدليل من خلال التخلص شيئا فشيئا من مكبّلات العالم الخارجي وتركيب صور ذهنية تكون بمثابة القوانين أو النماذج المجردة وقد تحررت من سلطة الواقع المحسوس، بما يعني سلطة الزمان والمكان وسائر القيود، فيصبح بذلك التعامل مع الواقع تعاملا ترميزيا، حيث يتحول العالم نفسه إلى علامات أو إلى علامة كبرى يتسنى فهمها وامتلاكها. ويَحسن في هذا المقام أن نشير إلى كون بورس قد ميّز في عنصر المؤول بين مستويات دلالية ثلاث تتفرع على النحو التالي: المؤول المباشر، والمؤول الدينامي، والمؤول النهائي.

1- سعيد بنكَراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص: 102.

- **المُـــــؤوِّل المباشر**

هو ما أطلق عليه "بورس" مسمى المستوى الدلالي الأول، وهو الذي "يعيّن المستوى المعنوي الذي تقترحه العلامة مباشرة ويتم الكشف عنه من خلال إدراك العلامة نفسها، وهو ما يسمى عادة بـــ" معنى العلامة" إنّ حدود تأويله مرتبطة بمعطيات الموضوع المباشر، وعناصر تأويله ليست سوى ما هو معطى داخل العلامة بشكل مباشر، ووظيفته الأساسية تحديد نقطة الانطلاق للدلالة، أي إدخال الماثول داخل سيرورة السميوز".[1]

- **المُـــــؤوِّل الدينامي**

هو ما عنونه "بورس" بالمستوى الدلالي الثاني:" ويُؤسس على أنقاض المؤول المباشر، ولا يمكن أن يوجد إلاّ من خلال وجوده فعندما يتخلص المؤول الدينامي من مقتضيات المؤول المباشر، فإنّه ينطلق نحو آفاق جديدة تضع الدلالة داخل سيرورة اللامتناهي. إنّنا مع المؤول الدينامي نخرج من دائرة التعيين لندخل دائرة التأويل بمفهومه الواسع."[2]

وبهذا الاعتبار تصبح عملية التدليل سيرورة تأويلية مفتوحة باستمرار تقودك فيها العلامة الواحدة إلى سلسلة غير متناهية من العلامات والدلالات. إنّ هذا المدى المفتوح لعملية التأويل يعد إنجازا هاما في سياق التعامل مع العالم بما هو فضاء واسع يتضمّن

1-إن "السيرورة الدلالية " أو ما يعبّر عنه سعيد بنكراد بـــ" السيميوز" تقود المؤول بطبيعتها اللامتناهية إلى " ترجمة علامة في علامة أخرى ضمن سيرورة تلقي من حسابها مقولة المرجع حدًا أدنى، لكي تستحضر نص الثقافة الذي يعد العنصر الذي يمكننا من إرساء نقطة نهائية ضمن تدفق دلالي لا ينتهي نظرياً عند حدٍ بعينه ... فالعلامة مستودع لعدد هائل من الوحدات الثقافية القابلة للتحقق ضمن سياقات متنوعة ". يُنظر: عامر الحلواني في القراءة السيميائية، هامش ص: 45 من كتاب عامر الحلواني، في القراءة السيميائية.

2-سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص: 103-104.

موجودات واقعية وخيالية، ومع اللغة بوصفها ممارسة إنسانية قادرة على إنتاج المعنى باستمرار.

فالسيرورة السيميائية هي إذن سلسلة من الإحالات اللامتناهية التي يصعب معها – نظريا على الأقل– إثبات نقطة معينة تتوقف عندها عملية التأويل، وهو ما يخلق نوعا من" الجموح "أو الفوضى" أحيانا ضمن سياق التدليل ذاته الأمر الذي دفع بيرس للتفكير في ما أسماه بالمؤول النهائي وذلك للحدّ من تلك القوة التأويلية اللامتناهية في إنتاج المعنى والتي يحدثها المؤول الدينامي بوصفه المؤول المسؤول على إدخال السيرورة السيميائية ضمن أفق اللامحدود المطلق.

- **المُــؤوِّل النهائي**

جعله "بورس" المستوى الدلالي الثالث وهو " ليس مستقلا عن حركية المؤول الدينامي إلاّ أنّه يمثّل قوة مضادة تكبح جماح هذا المؤول... ويقترح على الذات المؤولة خانة تأويلية تمنحها الراحة والاطمئنان...إنّ وظيفته الرئيسة هي الوقوف في وجه القوة التأويلية المدمرة التي يطلق عنانها المؤول الدينامي".[1]

فالمؤول النهائي هو بشكل من الأشكال إمساك وكبح وتحجيم للسيرورة السيميائية من خلال تثبيت عملية التأويل عند حدّ ما أو عند نقطة معينة تكون بمثابة الأفق النهائي المسموح به داخل تلك السيرورة، وبالتالي تجميد المؤول الدينامي حتى لا يتحوّل التدليل إلى ضرب من "الفوضى العارمة" للعلامات.

فالمؤول النهائي إذن هو ذلك الأفق الذي ستستقر عليه أو عنده سيرورة التأويل. ويرى بورس أنّ هذا الهدف يمكن تحقيقه من خلال فعل العادة فهي القادرة على تجميد

1– سعيد بنكراد ،السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص: 105. وينظر: عبد الله بريمي، مطاردة العلامات، ص: 77–81.

الإحالات اللامتناهية للعلامات بأن تشلّ السيرورة السيميائية وتحوّلها إلى أفعال جاهزة ونهائية، فتكون بذلك الذات قد صنعت" محميات دلالية"[1] تريحها من عبء السائب المتحول باستمرار.

ثانيا: شعرية الفضاء

1. مفهوم الشعرية

يعدّ مصطلح الشعرية من أكثر المصطلحات إثارة للخلاف بين النقاد والدارسين، خصوصا في الفترة المعاصرة، وإذا كان مفهوم الشعر قد بات واضحا على الأقل في الذاكرة الجماعية من حيث كونه فنّ له مميزاته وخصائه ووظائفه التي صار يُعرف بها، فإنّ مفهوم الشعرية بخلاف ذلك بقي غير محدّد بشكل نهائي ويبدو أنّ الساحة النقدية مازالت تفتقد على حدّ علمنا إلى تعريف نهائي من شأنه أن يحسم خلافات كثيرة في هذا الموضوع الدقيق.

واعتبارا لتعدد الآراء وتنوّعها بخصوص مفهوم الشعرية وشيوع الخلط أحيانا بين هذا المصطلح ومصطلح الشعر، مع صعوبة الاتيان على جميع تلك التصورات قديما وحديثا، فإنّه رأينا من الأجدى التمثيل على مفهوم الشعرية ببعض المساهمات التي تنير سبيلنا في هذا البحث دون أن يعني ذلك إغفالا أو استنقاصا من شأن بقية الجهود النقدية التي اشتغلت على الشعرية.

أ-مفهوم الشعرية في النقد الغربي القديم

إذا كان أفلاطون قد أخرج الشعر من جمهوريته، معتبرا أن الأشعار تفسد عالم المثل لأنّها تُزيّف الحقائق لاسيما وأنّ المحاكاة عنده «تبتعد كثيرا عن الحقيقة والعقل ولا تتوجه

1- عامر الحلواني، في القراءة السيميائية، ص: 46.

نحو غاية سليمة [1]، فإنّ "أرسطو" قد أعطى المحاكاة، فهما مغايرا لمعلمه "أفلاطون"، و جعلها بعدا أساسيا لكلّ إنسان،« أنهي تعلم أوّل ما تعلم بطريق المحاكاة، ثم إنّ الالتذاذ بالأشياء المحكية أمر عام للجميع»[2] فالالتذاذ بالأشياء المحكية، إشارة إلى قول مميز هو "الشعر" الذي يحاول أن يقول الأشياء بشكل جميل يصنع اللذة لدى المستمع ويؤثر فيه. وهو ما يعني بشكل خفي أنّ معيار تحقيق الشعرية يعود أساسا إلى توفّر درجة الالتذاذ عبر انتقاء الصور الجيّدة التي من شأنها أن تجعل السامع يستمتع. "فأرسطو" يمنح إذن الشاعر فسحة كبيرة، يتسنّى له فيها أن يقول ويعبر عن الأشياء كيفما شاء، فالشعرية عنده، تجد مدى واسعا في الحياة، التي تمنحها فرصة التعرف على الأشياء ونقلها إلى الواقع، أو السفر بها إلى عالم الخيال من أجل تقديم كلام جميل، نسميه شعرا، وهي تحدث عنده على عدة أنواع، يفصلها قوله «ويفترق بعضها عن بعض على ثلاثة أنحاء: إمّا باختلاف ما يحاكي به، أو باختلاف ما يحاكي، أو باختلاف طريقة المحاكاة»[3].

ب –مفهوم الشعرية في النقد العربي القديم

بالعودة إلى لسان العرب لابن منظور نجد تركيزا واضحا على مفهوم الشعر من حيث كونه علم قوم لم يكن لهم علم أصحّ منه وقولهم:" ليت شعري أي ليت علمي، أو ليتني علمت»،[4] على أنّه لم يرد في المعجم المصدر الصناعي "الشعرية" على الرغم من التفصيل الذي أورده صاحبه حول الفعل(شعر) وجميع مشتقاته.

وبالنظر في التصوّرات العربية القديمة نلاحظ حرصا واضحا من قبل النقاد العرب على العناية بالقول الشعري والاجادة فيه، ولقد وضعت لذلك كتب كثيرة ومصنفات تضبط

1: مصطفى الجوزو. **نظريات الشعر عند العرب**. بيروت: دار الطليعة،1981. ص 89.

2: أرسطو طاليس. **فن الشعر**. تح: شكري محمد عياد. القاهرة: دار كاتب العربي للطباعة للنشروالتوزيع، 1967، ص 36.

3– المرجع نفسه، ص 28.

4– ابن منظور. **لسان العرب**. تحقيق عامر أحمد حيدر، مراجعة عبد المنعم خليل ابراهيم.ط8. بيروت: دار الكتب العلمية،2005. ص88.

مقدار الجودة وتنزّل الشعراء منازلهم من الابداع وهذه الكتب كما أوردها "طراد الكبيسي"[1] : نقد الشعر لقدامة بن جعفر، وعيار الشعر لابن طباطبا، وإعجاز القرآن للباقلاني والعمدة في محاسن اشعر وآداب ه ونقده لابن رشيق، ودلائل الإعجاز وأسرار البلاغة للجرجاني، ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، وغيرها. الكثير ... ويأتي هذا الحرص في سياق البحث عن أدبية النصوص عبر استنباط القوانين وتحديد الشروط اللازمة للإصابة في القول. ليصبح بذلك الخطاب الشعري كلاما جميلا يرقى إلى مستوى فنية الشعر والتي نعني بها "الشعرية." وقد حصر"حسن ناظم" النصوص التي وردت فيها لفظة "الشعرية" مشيرا إلى طبيعة الاختلاف في المفهوم[2].يقول "الفارابي" (206 هـ) عن حدود العبارة:« والتوسّع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض، وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أوّلا، ثم الشعرية قليلا»[3].

فمن الواضح أنّ نص" الفارابي" يثبت استعمال النقاد العرب القدامى لمصطلح "الشعرية"، على اختلاف معناه في النص الحداثي لهذا المفهوم.

ويذهب "ابن سينا" (428هـ): إلى القول بأنّ «السبب المولد للشعر في قوة الإنسان، شيئان أحدها الالتذاذ بالمحاكاة (....) والسبب الثاني، حبّ الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية» [4].

1- طراد الكبيسي. **في الشعرية العربية: قراءة جديدة في نظرية جديدة**. دمشق: اتحاد كتاب العرب، 2004.ص ص 105-106.

2- المرجع نفسه. ص ص 21-22.

3- أبو نصر الفارابي. كتاب الحروف، تح: حسن مهدي. بيروت: دار المشرق العربي،1969 ص 141.

4- ابن سينا. فن الشعر من كتاب الشعراء-ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو. تح: عبد الرحمن بدوي. بيروت: دار الثقافة، 1983.ص 172.

أمّا ابن رشد (520 هـ) فنجده ينقل قول أرسطو: حين اعتبر أنّ «كثيرا ما يوجد في الأقاويل التي تسمى أشعارا ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن كأقاويل سقراط الموزونة وأقاويل أبناد قليس في الطبيعيات، بخلاف الأمر في أشعار أوميروش»[1].

ويذهب حازم القرطاجني(684 هـ) في معرض حديثه عن الشعر إلى اعتبار أنّ : «الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحى بها نحو الشعرية لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية» [2].

ويرى" حسن ناظم " أنّ ورود لفظة" الشعرية "في هذه النصوص، لا يعني بالضرورة أنّها تحمل المفهوم الاصطلاحي الحديث، فهي« غير مشبعة بمفهوم معين، كما أنّها لم تكرس تماما في النصوص النقدية العربية القديمة، فضلا عن النصوص المترجمة عن أرسطو، والنصوص التي شرحت كتابه (فن الشعر)، ولهذا لا يمكننا أن نعدها مصطلحا ناجزا ولدته الكتابات العربية القديمة»[3].

والحاصل من كلّ ذلك أن مصطلح الشعرية لم يكن محلّ اتفاق فهي عند "الفرابي"، ترتيب وتحسين استعمال عدد كثير من الألفاظ، لتحقيق أسلوب شعري، وهي عند " ابن سينا" طاقة تتولد عن حب كائن في الإنسان يدفعه للتأليف حين يحس بمتعة كل ما حوله، فيحوّله إلى كلام موزون خاضع لألحان، والطبع هو الملكة القادرة على بعث الشعرية في النصوص الأدبية، في حين يسقط "ابن رشد" ما يطلق عليه "الأقاويل التي تسمى أشعارا" من الشعر كونها لا تتوفّر إلا على عنصر "الوزن" وهو عنده لا يكفي الشعرية.

1- ابن رشد. تلخيص كتاب أرسطو (فن الشعر) ضمن كتاب (فن الشعر) لأرسطو. تح: محمد سليم. القاهرة: لجنة احياء التراث. د.ت. ص 204.

2- المرجع نفسه، ص 25.

3- حسن ناظم. **مفاهيم الشعرية**، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم المركز الثقافي العربي، ط1، سنة، 1994ص23.

ويقترب مفهوم «حازم القرطاجني "للشعرية" إلى حد ما، من معناها العام :أي قوانين الأدب ومنه الشعر »[1]، حسب رأي" حسن ناظم "والذي يرى أنّ« حازما ينكر أن تكون "الشعرية في الشعر "نظما للألفاظ والأغراض بصورة احتياطية، فهو يبحث عن " قانون أو رسم موضوع " يمنح الشعر شعريته، أو بالأحرى يجعل من النص اللغوي نصا شعريا»[2]، فنص حازم الأول يبحث عن طريقة معينة تجعل من البنية اللغوية والموضوعية، صورة متكاملة تقدم نصا شعريا يصح أن نطلق عليه "الشعرية".

كما تمكن "ابن طباطبا" من خلال كتابه "عيار الشعر" أن يقدم تصوّرا مهمّا في تاريخ النظرية الشعرية العربية، وأول تأسيس (للشعرية) بوصفها (علم موضوعه الشعر)، كما قال ياكوبسون، أي إبراز السمات التي تجعل من خطاب ما شعريا، وتلك التي تصنفه في درجات أدنى من الشعر الكامل، أو (المعنى البارع في المعرض الحسن) حسب تعبير ابن طباطبا»[3].

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أهمية السياق في تصور ابن طباطبا فإذا وافقت المعاني الشعرية مقاماتها تضاعف حسن موقعها عند مستمعها، لاسيما إذا أُيِّدت بما يجذب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعاني المختلجة فيها، والتصريح بما كان يكتم منها، والاعتراف بالحق فـــي جميعها »[4]، بل إنّ موافقة الحال، حسب هذا الباحث هو الذي يحفظ للنص وجوده، ويعطي للموضوع أهميته، فيكون بذلك النص قد حقق ضربا من

1- حسن ناظم. **مفاهيم الشعرية**، المرجع السابق، ص 24

2- المرجع نفسه، ص 24.

3- المرجع نفسه، ص 19.

4- المرجع نفسه، ص 46.

الادهاش الفني لنا ان نعتبرها " شاعرية فذة صدرت عن روح بارعة في إبداع اللغة كلاما فرديا ساحرا»[1].

على هذا الأساس يتوافق "ابن طباطبا" بنسب متفاوتة مع مفاهيم الشعرية الحداثية، فعناصر الشعر والتفنن في طرحها وكيفية صياغتها، لاسيما وأنّ هذا الباحث «يعد من أوائل المؤسسين لنظرية(الشعرية) العربية»[2]، في كتابه "عيار الشعر" ، حيث حاول إرساء قواعد نظم القصيدة، التي تبدأ بالطبع الذي يصبح « عبارة عن شاعرية بالقوة، أما الدربة، فهي القادح الذي يجعلها تتحقق بالفعل، أو هي إن شئنا الدقة، المفجّر الرئيسي لتلك الطاقة المحجبة»[3].

وتجدر الإشارة كذلك إلى كون كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، لحازم القرطاجني يُعد من أهم الكتب النقدية التي أصلت لمفهوم الشعرية العربية، خصوصا وأنّ حازم قد استفاد من جهود السابقين وانتفع بها كما استطاع بحسه النقدي الفذ أن يتجاوز بعض المقولات النقدية ويصحّح مسارها، لاسيما و أنّه استثمرها في "متابعة التأصيل النظري لمفهوم الشعر، فأعانته على الوصول إلى مفهوم متكامل لا نجد له مثيلا في التراث النقدي»[4]. ويعتبر "حازم القرطاجي" في نظر النقاد العرب – من أوائل المنظرين للشعرية العربية ، فقد فصل الحديث عن كل ما يخص الشعر، وحدّد لكل عنصر ماهيته، وكيفية تواجده داخل العمل الفني، بشروط وميزات، لعل أهمّها وأبرزها، عنصر التخييل، بما له من أهمية في نقل الكلام من عاديتيه إلى كلام شعري تطرب له النفس والروح معا، وما يطبع المنهاج هو«القيمة التاريخية التي ينطوي عليها تصور حازم، مقارنة بتصورات

1- رحمان عركان. مرايا المعني الشعري: أشكال الآداء في الشعرية العربية من القصيدة العمود الى القصيدة التفاعلية. مؤسسة دار الصادق، دار صفاء للنشر والتوزيع،2012. ص ص 210-211.

2- طراد الكبيسي. في الشعرية العربية. ص 30.

3- محمد لطفي اليوسفي. الشعر والشعرية الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا اليه، الدار العربية للكتاب، ط1، 1992، ص 47.

4- جابر عصفور. مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي. ص 102.

السابقين له واللاحقين به، وأهم من القيمة التاريخية ما في تصوّره من عناصر لا يمكن التقليل من شأنها، بل لعلّها تصلح أساسا لكل نظم جيد، بل لكل شكل من أشكال الوحدة في الشعر»[1]. فالتناسب بين العناصر اللغوية والبلاغية والإيقاعية، شرط أساسي لدى "حازم القرطاجني"، إضافة إلى عنصر التخييل ، وذلك من أجل الارتقاء بالنص الشعري إلى مصاف الأدبية، وعموما فإنّ النصوص النقدية في تراثنا العربي- على اختلافها – قد حاولت أن تؤسس للقوانين التي تجعل من الشعر فضاء لكل قول جميل يحقق هذه الأدبية فيضمن خلوده، ويكون في الآن نفسه متميّزا عن سائر فنون الكلام.

وإذا كان القدامى قد سكتوا عن توضيح مصطلح الشعرية واكتفوا بتحديد مفهوم الشعر، فإنّ هذا المصطلح لم ينل حظّه من التعريف الدقيق في الزمن الراهن رغم ما يظهر من مقترحات كثيرة متداولة في الساحة النقدية الحديثة والمعاصرة، بل إنّ كثرة الاتجاهات النقدية ذات التصورات المتباينة قد حالت في أغلب الأحيان دون الاجماع على تحديد مفهومي نهائي، مع ما رافق هذه الاختلافات من اضطراب في ترجمة مصطلح "الشعرية" حيث تعددت التسميات والمفاهيم المتنوعة والتي تحتاج في اعتقادنا إلى مراجعة حقيقية يتم عبرها تجاوز ما طرأ على المصطلح من إسقاط أو خلط أو غلط.

ج –مفهوم الشعرية في النقد الغربي الحديث

بالعودة إلى موسوعة النظريات الأدبية، نجد أنّ مفهوم "الشعرية" يُنظر إليه على أساس كونه ترجمة لمصطلح Poeticity، ويقول عنها صاحب الموسوعة: «برغم أنّ الشعرية تعد من النظريات الأدبية الحديثة، فإنها في حقيقة أمرها تعد امتدادا لحلم النقاد القديم ورغبتهم في إرساء قواعد أدبية ونقدية تضاهي في دقتها القواعد والمعادلات العلمية. وهو حلم بدأ منذ عصر أفلاطون الذي أكده في محاورة " أيون " في عام 532 قبل الميلاد، ثمّ جاء أرسطو بعده ليقننه في كتابه الرائد " فن الشعر" أو "البيوطيقا" التي تعني "الشعرية"، أي

1– جابر عصفور. مفهوم الشعر، ص 209.

أنّ النظرية الشعرية اشتقت اسمها من عنوان كتاب أرسطو، وسعت بعد حوالي ثلاثة وعشرين قرنا إلى ترسيخ منهجه العلمي في ضوء المعطيات الحديثة للنقد الأدبي خاصة البنيوية منها».[1]

فإن كان المفهوم اللغوي للشعر يعني العلم والفطنة بالشيء، فهو يرتبط بمفهوم مصطلح الشعرية عند " نبيل راغب" الذي يعتبرها نظرية أدبية حديثة، و العلم هو الأساس لقيام أي نظرية، وذلك يساعد على وضع الضوابط والقوانين التي تؤسس لدراسة موضوع ما.

وقد ارتبط « مفهوم "الأدبية" دائما بمفهوم الشعرية التي تبحث في العمل الأدبي عن بنيته التي تفسر وظيفته الأدبية في ضوء بنية أكبر وأشمل هي بنية "الأدبية" التي تشكل الأبنية الأساسية أو التحتية للأعمال الأدبية وتترك بصماتها المتميزة عليها وقد أوضح تودوروف، بصفته أحد رواد النظرية الشعرية أنّ النص الأدبي بطبيعته ينهض على مستويين متزامنين من خلال منظومة العلائقية والنسقية حيث يتجلى المستوى الأوّل في النسق المتميز والخاص بالنص الأدبي وحده، والمستوى الثاني في البنية الأكبر و الأشمل التي تتجلـّى فيـــه و به في الوقت نفسه من خلال اتصاله نفسيا بالنصوص الأخرى» .[2]

فالشعرية بهذا المعنى تبحث في العلاقات التي تربط عناصر النص على مستوى السياق المعطى، وبقية العناصر التي تربطه بالنصوص الأخرى، ضمن ما يسمى بالتأثير والتأثر وعبر هذين المستويين، يحاول النص الأدبي أن يستثمر جميع العناصر الفنية التي تجعل منه نصا شعريا معياريا، من خلال تجاوزه اللغوي والتصويري والإيقاعي، الذي اعتاد القراء التعامل معه، حيث تصبح الدهشة والانبهار هدفا من أهداف الشعرية.

ويُعدّ كتاب "فن الشعر"، من الكتب التي أثّرت في تشكيل مفاهيم تشبه أو تختلف عمّا ذهب إليه "أرسطو" في تحديده لِمفهوم الشعرية و«يأتي تودوروف في طليعة المهتمين بهذا

1- نبيل راغب، موسوعات النظريات الأدبية. ط3. لونجمان: الشركة المصرية العالمية للنشر،2003. ص380.
2- المرجع نفسه، ص ص 379-380.

الكتاب، حيث عده دعامة أساسية للتأسيس لعالم الشعرية بوصفه عالما متموجا لا يمكن ضبطه بقواعد معينة أو جاهزة، لأنّ الشعرية تخضع إلى عالم التغيير فمن الصعوبة بمكان وضع تعريف معين لها»[1].

وتشمل الشعرية عند "تودوروف" الخطاب الأدبي بأسره، إذ يقول: «العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية، وهو علم يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية»[2].

"فتودوروف" يبحث عن العناصر التي تجعل النص الأدبي ينفرد بقيم خاصة تميزه عن باقي فنـــون الـــقول. ويعد النص الأدبي تجليا لبنية مجرّدة، حيث تكون ممارسة القراءة طبقا لهذا التصور، تنقلا حرا في الفضاء النصي»[3].

وعلى هذا يصبح للقارئ دور فعال في تحريك بنى النص والانتقال بها إلى معان كثيرة «فالقراءة مسار في فضاء النص... »[4].

ويحدد " تودوروف" مجالات الشعرية في ثلاثة أقسام هي[5]:

1. تأسيس نظرية ضمنية للأدب.
2. تحليل أساليب النصوص.
3. استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي.

1- بشير تاوريريت. الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للنشر، سنة، 2008، ص 34.

2- تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. سلسلة المعرفة الأدبية،1987. ص 23.

3- حسن ناظم. مفاهيم الشعرية. ص ص 65-66.

4- تزفيطان تودوروف، الشعرية. ص 22.

5- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية الى التشريحية: قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 1998، ص 23.

ويبدو من خلال هذا الاعتبار أنّ الشعرية –عنده– تسعى إلى كشف القوانين الداخلية التي تجعل من النص الأدبي قطعة فنية منفردة، ويكون ذلك من خلال تفكيك بنية النص الداخلية، من أجل بناء نص متميز، يطلق عليه "تودوروف "فرادة العمل الأدبي" أو "الأدبية". ويُذكر أن هذه المكانة المتميزة للشعرية والتي نبّه إليها تودوروف قد شدّد عليها جاكبسون كذلك حيث يقول : "للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول بين الدراسات الأدبية».[1]

وتشكل اللغة عند "جاكبسون" مفتاحا أساسيا لفهم الوظيفة الشعرية، ذلك أن تحليل النظم يعود كليا إلى كفاءة الشعرية، ويمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية، بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر، " حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[2].

ومن الواضح أن "جاكبسون" أراد أن ينحو بالشعرية منحى علميا، من خلالها ربطها باللسانيات باعتبارها منهجا يصلح للكشف عن جوهر الشعرية، مُركّزا على أهمية الوظيفة الشعرية التي ينقلها الخطاب الأدبي[3]، ويبدو أنّ ما توصل إليه "جاكبسون" كان قد أشار إليه حازم " القرطاجني" في منهاجه، وعموما "فجاكبسون" باتجاهه اللساني، قد أضفى العلمية على مفهوم الشعرية، وأراد تحديد مجموعة من الوظائف التي تعمل على خطاطة العناصر الستة المعروفة ليرسم طريقا يسير وفقه الخطاب الأدبي، ليصبح أثرا فنّيا.

1– عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية الى التشريحية: قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص 24.

2– المرجع نفسه، ص 35.

3– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 136.

أمّا "جون كوهين" فيعرّف الشعرية على أنّها «علم موضوعه الشعر»[1]، وهو يقصرها على الشعر دون النثر مع أنّه لا ينكرها على باقي الفنون، إذ يقول:« ونحن لا نريد على الإطلاق أن نعترض على الاستخدام المعاصر لكلمة " الشعر" بل إن من الممكن تماما معالجة "شعرية عامة" يمكن تلمّس أسبابها المشتركة في كل الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي يمكن أن تثير انفعالات شعرية»[2].

فإثارة الانفعالات الشعرية، هي خصيصة أساسية باتت حكرا على الشعر، لما يثيره الانزياح اللغوي من انحرافات تخترق حدود المعقول لتقول الأشياء بشكل يختلف عن المألوف وما «يميز اللغة الشعرية عند "كوهين" هو عدولها عن المعاني القاموسية... وما يميز لغة النثر عن لغة الشعر هو أنّ لغة النثر هي لغة الطبيعة، أمّا لغة الشعر فهي لغة الفنّ»[3].

إنّ "الشعرية" أو الشعر التام هو ما تكتمل فيه اللغة على مستواها الصوتي والدلالي، فالعمل على مستوى واحد، لا يقدّم قصيدة انفعالية، تهتزّ لها النفوس وتطرب لها الآذان، وهو ما يحدث فرقا واضحا بين الشعر والنثر. و يخلص "كوهين" إلى أنّ: «اللغة الشعرية ظاهرة أسلوبية بالمعنى العام للمصطلح القاعدة الأساسية التي سيبنى عليها هذا التحليل هي أنّ الشاعر لا يتحدّث كما يتحدّث كل النّاس وأنّ لغته " غير عادية"، فالشيء غير العادي في هذه اللغة يمنحها أسلوبا يسمى "الشعرية" وهي ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري»[4].

---

1 –J.Cohen.Structure du langage poétique. Flammarion, 1966.p7.

2– جوهن كوهين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا. ترجمة: أحمد درويش.ط4.ج1.القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت. ص 29.

3– خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، بسكرة، عدد9، سنة2013. ص ص 371 –372.

4– المرجع نفسه، ص ص 35–36.

وعموما فإنّ الشعرية لدى"كوهين" تبحث عن جوهر العناصر التي تصنع الفرق بين الشعر والنثر، وكيف تعمل داخل الشعر على إثارة الانفعالات التي تنشأ عن فعل خرق للمعلوم من الأشياء.

د –مفهوم الشعرية عند العرب المعاصرين

لقي مصطلح الشعرية عند انتقاله إلى اللغة العربية ترجمات عدّة منها :الشاعرية، علم/نظرية الأدب، الإنشائية نظرية الشعر، فن الشعر والترجمتان الحرفيتان: بوطيقا، بويتيك[1] لعلّ أهمّها من حيث الاستعمال" الشعرية."

وإذا كان هذا حظّ الكلمة الواحدة من الترجمة فإن التنظير للشعرية ليس بالمستوى ذاته مع أنّها اتخذت عناوين لعديد المراجع العربية، إلاّ أنّها لا تنم عن منهج واضح ومتكامل في التعامل مع المصطلح، ذلك أنّ الباحثين العرب انطلقوا من مستويات معرفية مختلفة، ومن لغات متعدّدة، الشيء الذي أسهم في هذه الاختلافات. ويمكن أن نجد في الأول الدراسات والبحوث القائمة على الضبط المفهومي لمصطلحي الشعر والشعريّة [2].

وهناك نوع آخر من الدراسات يرفق فيها مصطلح الشعرية إلى ما ليس من الشعر من قبيل" شعرية السرد الدرامي عند حنا مينه "و" في شعرية النص القصصي "و"شعرية الرّواية العربيّة "[3].

1–حسن ناظم .مفاهيم **الشعرية**. ص 14–15.

2 – انظر جهود كل من جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، قراءة التراث النقدي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، بلاغة التوصيل وتأسيس النوع. ومساهمة رشيد يحياوي في :الشعرية العربية، الأنواع والأغراض، وكتاب محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب، ما أنجزوه وما هفوا إليه، وأعمال كلّ من حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، وفاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث.

3 – ومرد ذلك فيما يرى أحمد الجوّة –إلى أمرين متداخلين: أولهما صدور كتابي تودوروف " **La poétique de prose**" سنة1971 ، وميخائيل باختين"**Poétique de la Dostoïevski** " بالروسية سنة196 ،=

ويوجد نوع ثالث من الدراسات يشمل عددا من التحاليل النصية، وهي أعمال لا تخرج عن النقد التطبيقي، الذي يركّز فيه الجهد على خصائص البناء وطرائق الأداء التي ينتجها الشعراء عند كتابة نصوصهم [1].

كما نجد قسم آخر لم يتطرّق له "أحمد الجوّة" ويتمثّل في البحوث التي تؤسّس لشعريّة عربية لها من الخصائص ما يميزها عن الشعرية الغربية، ومن أهم هذه المحاولات التنظيرية الرّائدة نجد دراستي أدونيس، وكمال أبوديب في الشعرية وغيرها من المساهمات المهمّة.

2-مفهوم الفضاء

يعدّ الفضاء من بين المصطلحات الغامضة، ولئن سعى العديد من الباحثين إلى تعريفه فإنّه ظلّ يثير جدلا كبيرا في الأوساط النقدية، بل إنّ الخلاف في تحديد مفهوم نهائي مازال قائما لاعتبارات كثيرة خصوصا وأنّه يلتبس بمصطلحات أخرى مثل المكان والحيّز والساحة والأفق وغير ذلك من التسميات.

وبالعودة إلى المعاجم نجد أنّ عبارة الفضاء تحيل إلى ما اتّسع من الأرض، والفضاء لغة هو الخالي المتسع، وفي لسان العرب يعني «المكان الواسع من الأرض..وقد فضا المكان وأفضى إذا اتسع، وأفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه، وأصله أنه صار في

=وترجمة الكلمة الأولى في كليهما بـــ"شعرية "ثانيهما حرص المستعملين لهذا المصطلح على إضفاء القيمة الإبداعية على ما يدرسونه، مما يخفي إحساسا بأن الشعر هو الجنس الأرقى الذي تروم سائر الأجناس محاكاته.

1 – من بين هذه الدراسات دراسة: شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، ط1، 1988 وتوفيق بكار، شعريات عربية؛ دار الجنوب للنشر، تونس، 2016. وفوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية، خطوات للنشر والتوزيع، ط1، 2007

فرجته وفضائه وحيزه» [1] أما المنجد، فيذهب إلى المعاني نفسها حيث يقال مكان فضاء أي واسع". [2]

وفي تاج العروس ينصرف المعنى إلى الاتساع أيضا، "فالفضاء: الساحة من الأرض حيث يستشهد في ذلك بقول الراغب: المكان الواسع وقول شمير: هو ما استولـــي من الأرض واتســـع، وقـــول أبـــو علي القالي: الفضاء السعة، ومنه المُفْضاة والمفضَى: المتسع "[3] أمّا المعاجم الحديثة فتصفه بالمعاني نفسها من الاتساع والكبر على نحو ما ذهبت إليه بعض القواميس الفرنسية: " فالفضاء (Espace) مفهوم غير محدد يحتوي بصفة عامة على كل المواضيع كالوقت والفضاء"[4] كما ورد فى قاموس آخر عربي إنجليزي بمعنى الفساحة والاتساع والكبر والمباعدة .

Space to arranqe thinqs so there are space between them.

Spacious: Adj havinq a lot of space or room larqe in size[5]

وإذا تجاوزنا التعريف اللغوي إلى المفهوم الاصطلاحي تبيّن لنا أنّ هذا المصطلح يزداد غموضا نظرا لاتساع المدونة المتصلة بالفضاء فكلّ الأشياء تقريبا تُرد إلى الفضاء ولا شيء يخرج عن الفضاء هذا من جهة، ومن جهة أخرى لا يكاد يرتبط الفضاء بجنس أدبي معين وإنّما هو مفتوح على جميع الأجناس الأدبية وغير الأدبية لاسيما وأنّنا نجد الفضاء الحكائي والسردي، الفضاء الواقعي والفضاء المُتخيل الفضاء النثري والفضاء الشعري كما نجد الفضاء الجغرافي والدلالي وغير ذلك من الفضاءات الممكنة. ويلاحظ أنّ هذه الكثرة وهذا التنوّع من شأنه أن يُعسّر عملية تحديد المفهوم بشكل صارم.

1- ابن منظور. **لسان العرب**. ص194 .

2- **المنجد في اللغة والإعلام**، ط40.بيروت: دار المشرق، 2003. ص587.

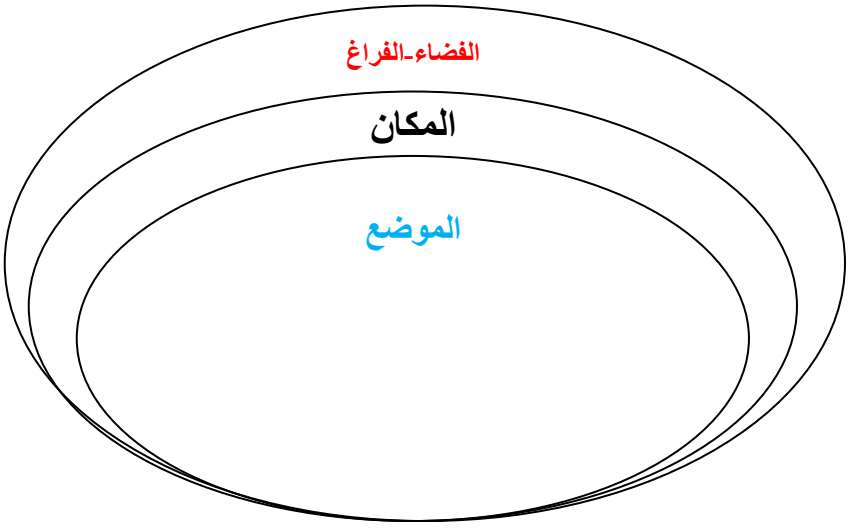
3- محمد الحسيني الزبيدي. **تاج العروس**. المجلد العشرون.ط1.بيروت: دار الكتب العلمية،2007. ص 117.

4 -Hachette le dictionnaire de francais ed aigerienne ENAG 192.P608.

5- **قاموس إكسفورد الحديث: إنجليزي، عربي**، طبعة موسعة، 2006، ص741.

وفي إطار الوعي بضرورة تمييز الفوارق بين الفضاء وبعض المصطلحات الشبيهة به فقد بادر بعض الدارسين إلى ضبط تلك الفوارق من ذلك ما قام به سعيد يقطين لماّ اعتبر أنّ الفضاء أوسع من المكان حيث يقول: "إنّ الفضاء أعمّ من المكان لأنّه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي. [1] ومن ذلك أيضا تعريف بعضهم للفضاء، على أنّه "مصطلح متقلّب الاستعمال، ولكن يجمعه دائما أمر واحد هو عده شيئا مبنيا un objet construit،(يحتوي عناصر متقطعة (comportant des elements discontinus) داخل امتداد يرتسم ككل ممتلئ، معبأ...كما أنّه يمكن فحص معمار الشيء(الفضاء) من وجهة نظر هندسية ...سيكولوجية أو سو سيوثقافية"[2] .

ومن الدارسين من اعتمد على ما تعرضه مختلف الشروح لتلك المفاهيم السابقة لتحديد مصطلح الفضاء مستنتجا أنّ "الفضاء(space) هو الكلّي وأنّ المكان (place) هو الجزئي وأنّ الموضع (location) هو الأكثر جزئية والأكثر تحديدا " مثلما يبيّن ذلك الرسم التشكيلي التالي: [3].



1-سعيد يقطين. **قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية**. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1997، ص 237

2 :aj-greimas j- courtes sémiotique- dictionnaire raisonné de la théorie du langage ed Hachette livre paris,1993 .p 132

3- طاهر عبد مسلم، **عبقرية الصورة والمكان: التعبير، التأويل، النقد**، الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع،2002.ص24.

بناء على ما تقدّم يتّضح لنا أنّ تحديد مفهوم الفضاء ليس أمرا يسيرا ولا متاحا، وأنّ التعريفات التي يقترحها بعض الدارسين لم تكن سوى مقترحات أوليّة من شأنها أن تنير سبيل البحث دون أن تكون تعريفات نهائية يحصل حولها الإجماع، وهذا يعني أن كلّ محاولة لتحديد مفهوم الفضاء إنّما هي مجرد إمكانية تحتمل القبول والرفض، لذلك فإنّ الأهمّ حسب اعتقادنا –على الأقلّ في هذه المرحلة– ليس تعريف الفضاء وإنّما البحث عن مدى شعريته وإدراك الأبعاد الدلالية الممكنة التي يسمح بها هذا البحث لاسيما ضمن الفضاءات الأدبية بوجه عام والشعرية على وجه الخصوص.

ثالثا: نماذج من تطبيقات السيميائية في النقد العربي المعاصر

تمهيد

لئن عرف النقد الأدبي حركية بارزة في الغرب حيث تعدّدت المدارس النقدية وتنوّعت بحثا عن مقاربات منهجية بديلة تحاول الارتقاء بالنصوص إلى مراتب متميّزة فهما وتأويلا ، فإنّ هذه الحركية النقدية قد شملت أيضا البلاد العربية ، فظهرت العديد من المساهمات الجادّة في القراءة والتأويل، ويمثل التوجّه النقدي العربي في النصف الثاني من القرن العشرين وعيا حقيقيا بضرورة الانفتاح على الآخر والانتفاع بمنجزاته وبالتالي تنويع القراءات وفق المناهج الحديثة وما وفّرته من آفاق جديدة تغري بالبحث والتفاعل، بل إنّ الحرص على الابتكار والتّجدد قد دفع بالعديد من الدارسين العرب إلى تبنّي فكرة تجاوز المقاربات النقدية الكلاسيكية وربّما القطع معها اعتبارا لمحدوديتها أو لكونها لم تعد تتلاءم ومتطلّبات النقد المعاصر الذي يتطوّر باستمرار. ولقد ساهمت حركة الترجمة في تسهيل عملية التواصل بين الأنا والآخر وتفعيل الحوار الحضاري وذلك عبر التعريف بأعلام المدارس والاتجاهات النقدية الغربية وترجمة أهمّ النظريات والمناهج السائرة في تاريخ النقد الأدبي المعاصر ، ويعد الانفتاح على تلك المنجزات وفهمها والانتفاع بها خطوة هامة ساعدت بدورها في إثراء الحركة النقدية العربية ، فلم يكتف العرب بترجمة تلك العلوم والنظريات وإنّما استثمروها إجرائيا حيث تحمّس العديد من النقاد إلى تطبيق المناهج الحديثة على الكثير من النصوص الأدبية نثرا وشعرا ، فبرزت بذلك قراءات متنوّعة تنوّع المدارس النقدية مثل القراءة الشكلانية والبنيوية والتداولية والسيميائية وغيرها من المناهج والنظريات المتخصّصة في النقد الفني بشكل عام .

واعتبارا لأهمية التّوجه السيميائي ضمن هذا المشهد النقدي فقد بادر الكثير من النقاد العرب مشرقا ومغربا إلى تطويع الدرس الأدبي للقراءة السيميائية. ومن بين الأصوات البارزة في هذا المجال نذكر – على سبيل التمثيل لا الحصر – ما تفضّل به عامر

الحلواني حيث أنتج بعض الكتب التّي تُعنى بالتحليل السيميائي حاول من خلالها إجراء تطبيقات على بعض النصوص الأدبية مثل كتابه " التحليل السيميائي والمشروع التأويلي " والذي تناول فيه سيميائية التدمير والتكوين في ديوان " أغاني الحياة " لأبي القاسم الشابي.[1]

أو كتابه "على عتباتها تبنى النصوص" والذي لا يقلّ أهمية عن الكتاب الأوّل في هذا المجال، فقد خصّص الفصل الثالث منه، للوقوف على العتبة الطللية وآفاق التأويل واتخذ من معلّقة امرئ القيس أنموذجاً لذلك.[2]

كما يُعدُّ مؤلفه "شعرية المعلقة" مساهمة جادّة في سياق التطبيقات السيميائية العربية حيث سلَّط الضوء على معلّقة امرئ القيس الشهيرة "قفا نبكِ" محاولاً تتبع أساليب بنائها محللا خصائصها ومميّزاتها الظاهرة والخفية مستكشفا شبكة العلاقات الممكنة التي يوفّرها البيت الشعري من خلال سلسلة العلامات الدّالة على الإبعاد الوجودية للتجربة الإنسانية في أصل تشكلها، " فيفك بذلك المشفّر منها، ليسبر أغوارها المهمتة، علّه يصل بها إلى أقصى مراميها في أبعادها الجمالية.[3]

كما وضع محمد مفتاح ثلاثة كتب في هذا المنهج النقدي هي: "في سيمياء الشعر القديم"، و"تحليل الخطاب الشعري"، و"دينامية النص"، وقد خصّصها جميعاً لتحليل الشعر وحده، محاولا بذلك إثراء المكتبة النقدية والمساهمة في دفع البحث السيميائي وتحويله من مجرد تصورات نظرية مجردة إلى منجزات إجرائية قابلة للتطبيق الفعلي معولا في ذلك على قابلية النّص الشعري واتساع مداه تحليلا وتأويلا. كما لا يفوتنا في هذا المقام أن ننوّه بالجهود الجليلة والمتميزة للباحث المغربي سعيد بنكراد خصوصا في مجال السرديات.

1- عامر الحلواني، التحليل السيميائي والمشروع التأويلي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس،2010. ص: 81-115.

2- عامر الحلواني، على عتباتها تبنى النصوص، تونس: دار نهى للطباعة، ط1، 2012م، ص: 49-71.

3- عامر الحلواني، شعرية المعلقة، صفاقس، التسفير الفني، ط1، 2007م، ص: 41-82.

ومن أبرز أعماله التطبيقية في مجال السيميائية "النص السردي نحو سيميائيات للإيديولوجيا" أو "شخصيات النص السردي".

واعتبار لكون مجال البحث لا يسمح بذكر كل التطبيقات السيميائية التي أُجريت على النّصوص السردية والشعرية فإنّنا نكتفي بالإشارة إلى بعض المساهمات العربيّة على سبيل التمثيل لا التمايز وهي سيميائية الجسد في رواية " الضوء الهارب" للروائي المغربي محمد برادة. و"سيمياء اللون في شعر عبد الوهاب البياتي"، و"شعرية الماء والفضاء في معلّقة امرئ القيس و"سيميائية الموت في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي"،

1- سيميائية الجسد في رواية " الضوء الهارب" لمحمد برادة

تتعدد القراءات السيميائية في النقد المعاصر، فمنها ما يهتم بالشعر ومنها ما يركّز على النّثر، بل هناك من اتجه إلى جنس أدبي بعينه إمّا رغبة في التّعمق أو حرصا على الدّقة أو ربّما ميلا نحو التّميز والتّخصّص، لاسيّما وأنّ السيميائيات على اختلاف اتجاهاتها تكاد تشترك في كونها البديل النقدي الذي سيحاول مقاربة النصوص وإنتاج المعاني، إنّها مشروع واعد حقيقة يهفو إلى إرساء البديل الأفضل منهجا ومحتوى، فالسيميوطيقا باعتبارها "نظرية الإنسان والتاريخ"[1] ستظلّ تحفر في الأعماق من أجل إثبات قدرة هذا "الكائن الثقافي" على تطويع النصوص والعلامات والأشياء والأشكال واستنطاقها والانتفاع بها .

وضمن هذا المشروع ينخرط الباحث المغربي سعيد بنكراد الذي حاول أن يجسّد وعيه النقدي وفق رؤية جديدة في التعامل مع النصوص السردية، تنهض أساسا على محاولة فهم تلك العلاقة الجدلية بين النّص والإنسان والتاريخ والثقافة. وهو يقول في هذا

1 – حنون مبارك، دروس في السيميائية، ص: 91.

السياق:" فالشخصية عندما تمثل أمامنا على شكل وحدات مرئية داخل النص السردي، لا يمكن أن تكون إلاّ ثقافية".[1]

ولعلّه من المفيد أن نشير في هذا المقام أنّ جهود بنكراد التطبيقية تتنزل في صميم هذه العلاقة التفاعلية بين الشخصية الروائية والثقافة التي تحتضنها بشكل عام. وتعتبر قراءته لرواية "الشراع والعاصفة " (لحنا مينة) أو قراءته لرواية " الضوء الهارب" (لمحمد برادة) تطبيقا سيميائيا لذلك الوعي النقدي. "فرواية الشراع والعاصفة بمجموع عناصرها هي رحلة من البحر إلى البحر ومن البرّ إلى البرّ ورحلة من الجهل (جهل النفس) إلى المعرفة (معرفة النفس) ومن قضايا الفرد إلى قضايا هموم الجماعة ..[2]. فالعلاقة بين الشخصيّة السرديّة بمخزونها الثقافي ليست علاقة عفوية اعتباطية وإنّما هي علاقة ترابط متين بين الفعل السردي والنمط الثقافي والمرجع الأيديولوجي. وبهذا المعنى فانّ هذه الرواية هي بمثابة نموذج سردي إيديولوجي تحمله شخصية "الأستاذ كامل" ويتجلّى بشكل فعلي في شخصية "الطروسي"

وتجدر الإشارة أنّ بنكراد قدّم قراءة سيميائية أجراها على رواية "الضوء الهارب" للروائي المغربي محمد برادة وقد ركّز فيها على مفهوم الجسد باعتباره علامة ثقافية حمّالة لأبعاد إيديولوجية وذلك بالاستناد إلى ثنائية "التذكير والتأنيث" أو علاقة الرجل بالمرأة. فالجسد في هذه الرواية هو المدار الأساسي، أو هو بؤرة البؤر فيها، واعتبارا لهذه المنزلة المركزية للجسد فإنّه يصبح بمثابة العلامة السيميائية التي تستقطب العلامات الأخرى، والتي تحمل بدورها سلسلة الدلالات اللامتناهية، بالشكل الذي يصبح معه الجسد نفسه علامة كبرى أو يستحيل نصّا ثقافيا بامتياز. فيكون بذلك نصّا قادرا – في نظر بنكراد– على تجسيد القيم الثقافية والتصوّرات الإيديولوجية المتحكمة فيه، خصوصا وأنّ

1 – سعيد بنكراد، شخصيات النص السردي، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص: 25.

2 – المرجع نفسه، ص: 165.

الجسد منتشر في جميع مراحل الفعل السردي "فهو حاضر في الرسوم وفي الكلمات وفي الأحلام وفي السياسة والأخلاق والسلطة، فكلّ شيء يدور حول الجسد"[1]. فلم يعد الجسد مجرّد معطى مادي فحسب وإنّما صار علامة سيميائية منفتحة على عالم الإنسان في مختلف أبعاده.

وتتوفّر الرواية على العديد من المقاطع القصصيّة التي تظهر هذا التصوّر الذي يحدّدُ منزلة الجسد ودلالاته، باعتباره الفضاء الذي تتقاطع فيه سائر الدلالات النصيّة لحظة عملية التأويل، ومن الأمثلة المعبرة عن ذلك ما وُظف في وصف شخصيات الرواية فبدا جسد "العيشوني" مسترخيا على اللحاف العريض، داخل الشرفة الفسيحة."[2]

وظهر جسد "فاطمة قريطس" على هيأة مغايرة حيث "كان وجهها يكتسي غلالة ناعمة ومثيرة، العينان عسليتان مضيئتان بالتماعة ملتبسة وقصّة شعرها الكستنائي على طريقة الغلمان."[3]

في حين بدت نظرات شخصية غيلانة "لا تخلو من تحرّش، وشقرتها ممتزجة بصهبة خفيفة... استدارة النّهدين وملاسة الساقين.."[4]

لقد حاول سعيد بنكراد أن يرصد الجسد في أدّق تفاصيله وأبعاده الثقافية والإيديولوجية والأخلاقية، معتبرا أنّ مسألة الجسد مسألة معقّدة تستوجب التركيز والحذر فما يظهر بسيطا عابرا إنّما يخفي دلالات عميقة، فالفعل السردي على بساطته يخفي هوة كبيرة في العلاقة بين الرجل والمرأة "فالعيشوني" قد ظهر بصورة شهريار ألف ليلة وليلة، ذكر مهاب ومهيمن على جميع أشكال السلطة (الفن والمال والنضال).

1 – سعيد بنكراد، النص السردي نحو سيميائيات الإيديولوجيا، الرباط، منشورات الأمان، 1996، ص: 111.

2 – محمد برادة، رواية الضوء الهارب، المغرب، ط1، 1993م، ص: 9.

3 – المصدر السابق، ص: 11.

4 – المصدر السابق، ص: 48 – 49.

إنّ "العيشوني" كذكر معتزّ ومفاخر بذكورته وكسارد عادة ما يقدّم العمل القصصي من خلال ما يسميه بنكراد "العين المذكرة"(الرجل) دونما اعتبار "للعين المؤنثة" (المرأة). وإذا كان السارد لا يتوقّف كثيرا عند الجسد الذكري وقد يشير إليه إشارات عابرة، فإنّه يتوقف مليّا عند الجسد الأنثوي ويتمعّن في تفاصيله الجنسية لاسيّما النّهد والصدر والخصر والعيون..فـــــ "فاطمة قريطس" تبدو عاجزة عن سرد قصتها بنفسها وبشكل حرّ، فهي لا تملك نفسها، وجسدها مباح للجميع منحته "للعيشوني" لأنّه كان فنّانا ومنحته "للداودي" في "فاس" لأنّه كان مناضلا وقد منحته أيضا في فرنسا للعديد من الزبائن لسدّ حاجتها من المال. فالمرأة بهذا الدور هي جسد له معنى في غيره، وهو بحسب عبارة بنكراد " مجرّد مثير فيزيقي يوقد الشهوة في نفوس الآخرين".[1] وهذه صورة مازالت للأسف راسخة في عقول العديد من المدافعين عن الزمن الذكوري. فرواية " الضوء الهارب" بمكوّناتها وأحداثها وشخصياتها كأنّما هي علامة سيميائية تختزل في صمت إرثا تاريخيا ثقيلا لذلك الحضور الهامشي للمرأة في ظلّ وجود سلطة ذكورية تحرص على امتلاك الأجساد والتصرّف فيه. أمّا مساهمة سعيد بنكراد في قراءة النص السردي فهي علامة أخرى لا تقل أهمية عن علامات الفعل السردي، علامة ثقافية تحاول في جرأة واقتدار نبش المسكوت عنه واستكشافه بحثا عن المعنى الفاضح وكيف يتشكّل وصفا وسردا علامة وجسدا في فضاءات مختلفة تطفح بعديد الدلالات الظاهرة والخفية.

وبهذا تكون السيميائيات – بحسب سعيد بنكراد– قد أسهمت "بقدر كبير في تجديد الوعي النقدي من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي مع قضايا المعنى. ولقد قدمتْ في هذا المجال مقترحات هامّة عملتْ على نقل القراءة النقدية من وضع الانطباع والانفعال العرضي الزائل والكلام الإنشائي الذي يقف عند الوصف المباشر للوقائع النصية إلى التحليل المؤسّس معرفياً وجمالياً. فالنصوص، كل النّصوص كيف ما كانت مواد تعبيرها،

1 – سعيد بنكراد، النص السردي نحو سيميائيات الإيديولوجيا، ص: 128.

يجب النظر إليها باعتبارها إجراء دلالياً لا تجميعاً لعلامات متنافرة. والسيميائيات، تسلّم بوحدة الظاهرة الدلالية، كيفما كانت لغتها وكيف ما كان شكل تجليها".[1]

2-شعريّة الماء والفضاء في معلقة امرئ القيس

تعدُّ "معلّقة قفا نبك" لامرئ القيس رائعة الأدب العربي القديم، معلّقة ملأت الدنيا وشغلت الذائقة العربية قديما وحديثا، فهي عند الناس بمثابة المرجع الذي إليه يعودون والنموذج الجمالي الخالد الذي به يستأنسون. واعتبارا للأهمية الرمزية لهذه المعلّقة فقد ظلّت تستقطب أنظار العديد من الدارسين الذين وجدوا فيها المثال الجيّد للتحليل والدراسة، وتعتبر محاولة عامر الحلواني إحدى تلك المبادرات النقدية التطبيقية التّي توسلت المنهج السيميائي في البحث عن شعرية العلامة المائية في هذه القصيدة الجاهليّة.

وإذا أخذنا مفردة "الماء" في المعلّقة وتتبّعنا علاقة هذه العلامة بعلامة الفضاء والموسومة في هذا السياق " بالأطلال"، نرى أنّ الحلواني قد تعامل معها بأبعاد جديدة في شرحها وإيصالها إلى المتلقي بصورة مختلفة عن النقد التقليدي، عبر استخدامها كـــ"علامات" موسومة بالمنهج نفسه، "حيث أضحت الصورة المائية عبر لفظ البكاء في هذا البرنامج الوصفي محوراً استقطابياً ونواة مرجعية يستدل بها على المعنى الذي ترجع إليه بقية المعاني في المعلقة رجوع الفرع إلى الأصل، وهي كذلك مصدر إشعاعي معجمي ومعنوي منه تتوزع المعاني وتنتشر كما في البيت الرابع من المعلقة حيث اعتزل الشاعر، وقد دمعت عيناه كأنه ناقف حنظل، فهو القائل :[الطويل]

كأنّي غَداة البين يومَ تحمّلوا لدى سُمرات الحيّ ناقفُ حنظل [2]

1- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص:10-11. للتوسع ينظر: محمد صابر عبيد، بلاغة العلامة وتأويل الرؤية من السيرة إلى التجربة الأدبية، الأردن: عالم الكتب الحديث، ط1، 2013م، ص: 9.

2 - ديوان امرئ القيس، ص: 9. سمُـــــرات: جمع سَمَرة، وهو شجر أم غيلان، شجر الصمغ العربي. ناقف الحنظل: هو الذي يستخرج من ثمرة الحنظل بذورها فتدمع عينه.

وإنّ شفائي عبرة مُهراقة فهل عند رسم دارس من معَوّل[1]

أو كما في البيت السادس، حيث شفاؤه من عبرة يسكبها.

ومن البيت الحادي والسبعين حتى البيت الثاني والثمانين حيث تَرْشَحُ هذه الأبيات بوصف الصورة المائية وفيضانها وسيلانها وإخصابها الأرضَ وإحيائها الشوقَ في نفس الإنسان والحيوان ضمن فضاء صحراوي مخصوص، يقول: [الطويل]

أحا ترى برقا كأنّ وميضــه كلمع اليدين فـــي حبّي مكلّل

يضيئ سناه أو مصابيح راهب أهان السّليط في الذّبال المفتّل

قعدّت له وصحبتي بين حامر وبين إكام بعـــدما متـــأمــل

إلى أن يذكر قوله واصفا حركة هذا البرق في المكان:

وألقى بصحراء الغبيط بَعَاعه نزول اليماني ذي العياب المُخوّل

كأنّ السّباع فيه غَرقَى عشية بأرجائه القصوى أنابيش عُنصل [2]

وقد انطلقت الصورة المائية المستخدمة على سبيل الاستعارة (نبكِ) من نقطة تنتمي إلى حقل بصري محدود وهو "فضاء الأطلال" بما يعني المكان الذي يحتضن التجربة الغرامية وما يتصل بها من مغامرات العاشق حزنا وفرحا وصلا وهجرا بكاء وشوقا... وعليه يمكن الاستئناس بهذه العلامة والتي تُمثّل وسْماً أسلوبياً أو "منطلق" تحليل وتأويل يساعد الباحث على تقصّي موقف الشاعر من الأطلال باعتباره سُنَّة – في القصيدة

1 – المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

2 – ديوان امرئ القيس، ص: 24–26. الحبيّ: السحاب. أهان: أي كثّر منه. السليط: الزيت. الذبال المفتّل: الفتيلة المجدولة. الشيم: النظر إلى البرق والمطر. الفيقة والفواق: ما بين الحلبتين. الكنهبل: ماعظم من شجر العضاه. الأطم: البيوت المسقوفة. الودق: المطر. البجاد: كساء مخطط، الغبيط: الأرض السهلة التي يرتفع طرفاها. البعاع: الثقل. العياب: الأعدال المملؤة بالثياب. المخوّل: الكريم الأصل. الأنابيش: العروق. العُنصل: البصل البري.

القديمة- مخصوصة ارتضاها امرؤ القيس أساساً لشعرية معلّقته وللانفتاح على الكون ومعرفته وفهم الوجود عبر الاستقصاء الرمزي للأطلال كفضاء موجود، ولا يخفى مدى ما تحمله صيغة الأمر في قوله: "قفا نبك" من شحنة فنية وكثافة دلالية، ذلك أنّ هذه الصيغة تمثّل بؤرةً مشعّة تنفتح على مسالك متعددة من التأويل وترسل إشارات وإيماءات إلى المتلقي بالقوة في الخطاب"[1]، ومن المعلوم أنّ عملية البكاء نفسها لا تتمّ إلّا في هذا الفضاء الذي سمحت خصائصه بتولّد الرغبة في الوقوف وذرف الدموع، فكلّ المؤشرات تساعد على تنفيذ هذه الرغبة لاسيما القفر والخلاء والرسوم الدّارسة والآثار البالية وقد عبثت بها الطبيعة عبثا واضحا.

ويرى الحلواني "أنّ الهدف من مقاربته السيميائية لهذه القصيدة، هو استئناف الحكم الذي أصدره هؤلاء النقاد في شأن القضية "قضية الفوضى في المعلقة"، معتبراً أنّها متماسكة، عكس ما ذهب إليه أولئك النقاد، وهذا يعكس تفاعل الذات المبدعة لدى الشاعر، مع نزعته التأمليّة في الكون، والوجود، وذهنيته التأليفية، فالمعلّقة شبكة من العلامات والدلالات الآخذة بعضها بأعقاب بعض، كما دلّــل على جمالية المعلقة، بقابليتها لتعدّد القراءات والتأويلات، موضّحاً أنّها من النصوص المعالم، وهي رهينة الجواب عن سؤال الوجود وقابلة للتأويل الأنطولوجي، ومدخل من مداخل فهم الوجود"[2]. فالماء بما يحمل من دلالات متنوّعة لا معنى له بمعزل عن بقيّة العلامات المجاورة أو المتداخلة معه، ذلك أنّ قيمة النّص تكمن في نهاية المطاف في تقاطع علاماته وتفاعلها ضمن فضاء يحتضنها، بل إنّ الفضاء لا قيمة له في ظلّ غياب تلك العلامات المشكلة للفضاء نفسه، إذ كيف يصبح للبكاء على الحبيبة معنى خارج فضاء الأطلال بوصفه العلامة الحاضنة للفعل الغرامي وما يترتّب عنه من مشاعر وانفعالات ومواقف.

1-عامر الحلواني، شعرية المعلقة، ص: 68-70.

2 – عامر الحلواني، شعرية المعلقة، صفاقس، التسفير الفني، ط1، 2007. ص35.

3-سيمياء اللون في شعر عبد الوهاب البياتي

يرى موسى ربابعة أنّ اللون "يدخل في علاقة وثيقة مع الشعر ليكون مؤشّراً على تداخل الفنون وترابطها، بحيث تكون المسافة الفاصلة بينها قليلة جداً، ممّا يعني أنّ الحضور اللوني في الشعر يستطيع أن يجسد الترابط الوثيق بين الشّعر والرسم... ويستطيع أن يكون مدركاً بصرياً يداعب عيني المرء إذا كان لوناً يستخدم بشكل عادي، لكنّه يداعب البصر أضعافاً مضاعفة إذا منح لشيء لا يعرف به... وإذا كانت السيميائية تركّز بشكل محوري على العلامة سواء أكانت لغوية أو رمزية أو مؤشراً أو أيقونة، فإنّ اللون في هذا الفضاء لا يمكن أن يكون علامة لغوية فحسب، وإنّما يغدو في بعض الأحيان علامة أيقونية، وبخاصة عندما تتشكّل القصيدة من صور متشابكة تتحوّل إلى أيقونات تحمل معها الإثارة وتستدعي القراءة.

يقول البياتي من: [السريع]:

عُيونك الخضر التي أترعت جامي بخمر الألم المبـــدع

أمواجها ما برحت تلتقـي كأنّها الينبوعُ في أضلعـــي

عيونك الخضرُ وإن أذبلت وردي فجفّ العطر في مربعي

مازلت في أمواجها برعما تلهمني في الحبّ ما لا أدّعي

كما يؤكّد ربابعة على أنّ اللون "يتخذ في شعر البياتي تمظهرات متعدّدة، فهو يستخدم الألوان في سياقات متنوعة، ولم يأت هذا الاستخدام دون وعي أو قصد...وليس من شك أن العنوان يمكن أن يكون علامة سيميائية دون أن يحتوي على الدال اللوني، فكيف إذا كان يتضمن ألواناً فهذا يغدو علامة لغوية ومدركاً بصرياً في آن واحدٍ، فالقصيدة التي تستهلّ باللون لا بد أن ينعكس ذلك على رؤيتها، فالعنوان المتمثل بـــ"عيونك الخضر"، يبدو فيه اللون مرتبطاً بالعيون إذ جاء صفة لها، فالعيون تمتلك بعداً لونياً يصبح علامة

واضحة ودالاً على الجمال والخير والتفتح والإقبال على الحياة- كما جاء في مطلع القصيدة.

لقد امتلكت العيون بعداً جمالياً مهيمناً من خلال الصفة التي مُنِحَتْ لها، وأصبحتْ لها فاعلية امتلكتها منذ حلولها في العنوان، فالعيون دون صفة لا تمتلك الفاعلية التي تمتلكها عندما تكون مقترنة بلون له تأثيره على نفس المتلقي، فتأثير العيون الخضر بما هي مدرك حسي لا يتوقف عند البعد الشكلي للون، وإنّما بما يتضمنه اللون من دلالات تنعكس في فضاء النّص الشعري الذي جاء تحت هذا العنوان... إنّ الإدراك للمعطى اللوني يتمثل في ذوبان العنوان في سياق النص، الذي يبرز فيه اللون على أنّه علامة سيميائية تشكّل مثيراً ليس للمبدع فقط، وإنّما للمتلقي أيضاً"[1].

4 – سيميائية الموت والفضاء في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي

يزخر الشعر الجاهلي بالعديد من النّماذج الشعرية الرائعة التي مثّلت مهادا طيّعا يسمح بدراسة تلك النصوص دراسة سيميائية تطبيقية ، وتعدّ مرثية أبي ذؤيب الهذلي مثالا يستجيب لهذا التوجّه النقدي ولقد آثر الأستاذ مصطفى ناصف معاشرة تلك المرثية واستثمار علاماتها السيميائية مركّزا في ذلك على سيميائية الموت بوصفه علامة العلامات في القصيدة .

يقول أبو ذؤيب: [الكامل]

أَمنَ المَنُونُ ورَيبها تتوجـــــعُ والدَّهرُ ليسَ بمُعتب مَن يجزَعُ

ولقد حرصتُ بأن أُدافع عنهُم فإذا المنيةُ أقبلـــــت لا تُدفــعُ

1-موسى ربابعة، آليات التأويل السيميائي، ص: 85-90.

وَإِذا المَنِيَّةُ أَنشَبَت أَظفارَهـــا ألفَيتَ كُلّ تَميمَةٍ لا تَنفَـــعُ[1]

وقد حاول مصطفى ناصف سبر أغوار البيتين الأخرين مؤكّداً على أنّ لفظة أقبلت "تفيد بشكل من الأشكال إقبالا ماديا حقيقيا لا إقبالا بلاغيا مجازيا، فأقبلت المنّية يعني أنّها كانت في مكان/ فضاء غامض ومجهول ثم ظهرت، وحلّتْ بهذا الجسد المعلوم حلولاً مادياً حقيقياً، أي أنّها اختارت فضاء جديدا مخصوصا. و يقول ناصف أريد أن أزعم في هذا السياق الفكري الذي أدعمه عن الجسم أنّ المنية في هذا الشعر- جسد حي له أظافر، جسد حي يقيني مختلف عن تلك التجريدات التي نصطنعها...هكذا يؤول ناصف بيت أبي ذؤيب بعيداً عن الاستعارة المكنية الموجودة التي لا تعكس عنده سوى حقيقة لغوية ممكنة، لكن الأمر هنا لا يتعلق بالممكنات بقدر ما يتعلق بالحقيقة الموضوعية المادية... ولعلّ أهم دليل يدعم رأي ناصف ويقوّي اتجاهه في فرض تجسيم الموت هو لفظ "الأظافر"، الذي يعكس وجود الجسد وجوداً مادياً والذي تمّ من خلاله الهبوط من فضاء إلى فضاء، فالشاعر عندما يقول "أنشبت أظفارها" فهذا يعني أنّ "للمنية" نشاطاً حيّاً تمارسه على جسد "الإنسان"، كما تعني أيضاً أنّ الجسد "الإنسان" هو فضاء خصب لممارسة هذا النشاط وبالتالي فالصراع محتد وقائم بين جسدين حيين لكلّ منهما ثقافته ووجوده الحقيقي"[2]. والمستفاد من كلّ ذلك هو أنّ هذه القصيدة ليست مجرّد كلام يروي قصة الطاعون الذي أفنى أبناء أبي ذؤيب الشاعر الجاهلي، وإنّما المسألة أعمق من ذلك بكثير، فتتبع النسيج الداخلي لعلامات القصيدة من شأنه أن يجعلنا نتجاوز البعد اللغوي للخطاب ويفتح النّص على آفاق رحبة في التحليل والتأويل، بل إنّ القراءة السيميائية تدفع القارئ إلى طرح

1- ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تحقيق: سوهام المصري، بيروت: المكتب الإسلامي، ط1، 1419هـ، ص: 145-147. التميمة: هي التعويذة تُعلّق على الطفل يتقون بها مس الجن. وينظر: أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق محمد الهاشمي، دمشق: دار القلم، ط3، 1419هـ، ج2/ 683-684. وينظر: الضبي، المفضليات، تحقيق: قصي الحسين، بيروت: دار الهلال، ط1، 1998م، ص: 238-239.

2- مصطفى شميعة، القراءة التأويلية للنص الشعري القديم، عالم الكتب الحديث، ط1، 2013 ص:293. للتوسع ينظر: عامر الحلواني، جمالية الموت في مراثي الشعراء المخضرمين قراءة أسلوبية، تونس: التسفير الفني، ط1، 2004م، ص: 349 وما بعدها.

أسئلة مُحيرة فعلا، فهل يمكن للموت مثلا أن يتمكّن من الجسد ويُفنيه خارج نطاق الفضاء؟ وإذا تسنى للأجساد أن تفلت من قبضة المنايا خارج الفضاء يصبح الموت حينئذ لا قيمة له إلا بتوفّر فضاءات تسمح له بتجسيد فعل الإفناء، فهل يعني ذلك أنّ الفضاء ليس مجرّد وعاء تُصبّ فيه الأفعال أم أنّه العلامة المُحققة للتوازن البيولوجي والمادي والنفسي وغيره؟ وإذا كان الموت لا معنى لوجوده بمعزل عن الأجساد الحيّة التي يختصّ في إفنائها باستمرار، فكيف نفسّر فاجعة الجاهلي وتذمّره من فعل الموت القادم إليه؟ والحال أن الفضاء هو الذي سمح للمنية بأن "تنشب أظفارها" في تلك الأجساد الحيّة؟ وعليه فإنّ القول بكون الفضاء هو في الأصل مسرح الصراع بين فعل الموت وفعل الحياة يحتاج في اعتقادنا إلى مراجعة وإعادة نظر تضع في الحسبان طبيعة العلاقات الخفيّة بين العلامات النّصية من أجل قراءة أعمق تليق بمنزلة هذه الآثار ذات الدلالات المتقلّبة أبدا.

خـــــلاصة

إنّ ما يمكن استخلاصه مما تقدّم هو أن مبحث السيميائية من المباحث النقدية المتشعبة، مبحث مترامي الأطراف يصعب تقييده أو تسييجه أو ردّه إلى زاوية محدودة ينتهي عندها النظر. بل إنّ البحث السيميائي يأبى أحيانا أن يكون له انتماء مخصوص لأنّه ببساطة ينتمي إلى التاريخ والإنسان والثقافة في آن. إنّه بمثابة المشروع الثقافي البديل في البحث والتفكير. مشروع تشاركت في انجازه عقول شتّى وتقاطعت فيه تجارب عدّة حتى صار كأنّه "الرصيد الجمعي" الذي لا يحق لأحد امتلاكه. واعتبارا لهذه المنزلة وهذا الامتداد فإنّ مهمّة الباحث تزداد ثقلا لانّ أي محاولة لارتياد هذا المجال والبحث فيه هي مغامرة قد تظلّ عاجزة ضمن هذا المدى اللامتناهي. ولعلّ ما يبرهن صعوبة العمل في هذا الفضاء ما شهدناه من تعدّد للمدارس والأعلام والتصورات وتشّعب المصطلحات واختلاف التّصورات وتباين الرؤى والمقاربات النقدية ضمن الاتجاه الواحد أحيانا. وإذا كان الجانب النظري قد بدَا شائكا متشّعبا خصوصا في ظل غياب اتفاق واضح حول جهاز مفهومي ومصطلحي موحّد ونهائي يحسم تلك الخلافات بين المدارس اللسانية والسيميائية من جهة وبين السيميائيين فيما بينهم من جهة ثانية، فانّ التطبيقات السيميائية تكاد تكون أكثرا تشّعبا وغموضا لأنّ القراءة السيميائية ليست قراءة تاريخية ولا اجتماعية ولا هي قراءة نفسية بل هي ممارسة ذهنية وإجرائية معقدة قد تستدعي كلّ المناهج القديمة والمستحدثة بما في ذلك الشكلانية والبنيوية والتداولية وغيرها من المقاربات وقد يحتاج الباحث السيميائي لحظة القراءة إلى تنشيط جميع ملكاته الحسية والمجردة بما في ذلك ملكات الفهم والتذوق والتصور والقياس، علّه يوفق في الإمساك بالمعنى الذي يتوارى باستمرار، خصوصا في تلك النصوص الشعرية التي لا تمنح نفسها لقارئها إلاّ بعد مماطلة منها، فهي ابتكارات وإبداعات واقعة بدورها ضمن سياقات ثقافية متداخلة المشارب مما يفرض على المتلقي السيميائي أن يتجاوز ذلك المعطى اللساني للعلامة ويحفر بعيدا من أجل أن يحقق الوظيفة السيميائية المطلوبة أو يبلغ ما أسماه بورس

السيميوز بما هو سيرورة دلالية مسؤولة عن إنشاء العلاقة السيميائية بين أقطاب العلامة (الماثول والموضوع والمؤول) والتي بتحققها تنجز عملية التدليل.

ولئن تزوّدت القراءات السيميائية العربية بلوازم البحث السيميائي "السوسيري" أو "البورسي" أو غير ذلك من الاتجاهات النقدية واستطاعت أن تقطع أشواطا مهمة في مقاربة النصوص وتحليلها وتأويلها فانّ تلك المحاولات على اختلاف مصادرها ومقاصدها تبقى مغامرات سيميائية تتحسس طريقها نحو النضج والتميّز. على أنّ صعوبة البحث السيميائي في مستوييه النظري والتطبيقي لا يمكنها أن تقطع عنّا لذة التفاعل مع هذا اللون من البحوث الممتعة والمغرية، بل إنّ ذلك الامتناع هو الذي أوقد فينا رغبة البحث السيميائي في شعرية الفضاء وتشكّل الدلالة في ديوان زهير بن أبي سُلمى، ودفعنا لخوض مثل هذه المغامرة الأدبية.

الفصل الأوّل:

المؤول المباشر العلامات المُشكّلة للفضاء في ديوان زهير
نظرة وصفيّة تعيينية

تمهيد

يُعدّ مبحث قراءة الآثار الأدبية وتحليلها والانتفاع بدلالاتها من المباحث الخلافية التي دار حولها جدل واسع بين الباحثين دون الارساء على قراءة مثلى ينتهي عندا الخلاف، ولعلّ من أبرز الأسباب التي تحول دون الاجماع هو تعدّد المدارس النقدية وتنوّع مرجعياتها الفكرية والثقافية والأيديولوجية وغيرها، ممّا جعل عملية القراءة والتأويل نسبيّة للغاية فلا أحد يمكنه أن يدعي امتلاك اليقين، وهو ما انعكس على طبيعة فعل التدليل ذاته، حيث بدت أغلب الدلالات مفتوحة على كلّ احتمال، أو هي دلالات سائبة في الفضاء وغير مرتهنة لأية قراءة من القراءات المتداولة في الساحة النقدية. وأغلب الأعمال إنّما هي مساهمات على سبيل الاجتهاد.

والدلالة باعتبارها سيرورة في الوجود وفي البحث وفي تقبّل النصوص وتذوقها، لا يمكن أن تُدركَ إلاّ عبر جملة من الأنماط أو المستويات التي تنجزها الذات لتستدلّ بها على موقفها أو رؤيتها لعالم الأشياء في الكون. وبهذا الاعتبار يصبح فعل القراءة إجراء صعبا ومعقّدا يَستوجبُ وعيا كافيا من أجل تتبّع مستويات التّدليل المتشّعبة والمتداخلة تداخل المعاني نفسها، أي أن الدلالة وبعبارة أدقّ ليست سيرورة جاهزة يَسهلُ الإمساكُ بها كلّ حين، وإنّما هي سيرورة ذات مستويات متعدّدة ومترابطة قد لا يتسنى فهم أحدها أحيانا إلاّ عبر إدراك بقية المستويات، وقد يتعذرُ استثمار ذلك على النحو المطلوب في ظل غياب الوعي اللازم بتكامل جميع مستوياتها المباشرة والخفية. وعليه فإنّ التّدرج في معاينة النصوص والتّرقي في دراسة نسيجها العلامي، صار أمرا ضروريا ضمن المقاربة السيميائية، وذلك عبر دراسة المستويات الأولى المباشرة التي يتسنى معها رصد ما تُوَفرُه العلامات من أحاسيس أو انفعالات أوليّة أو ما تُحدثه العلامة في بعدها المباشر من وقع في النفوس، ريثما تَنتَقلُ معها القراءة النقدية إلى مراحل أخرى أكثر عمقا وأبعد تأويلا.

إنّ هذا التّوزيع المنهجي لمستويات القراءة هو ما نبّه إليه "بورس" ضمن مبحث سيميوطيقا الدلالة، معتبرا أن عملية القراءة ينبغي أن تمرّ عبر ما أسماه "المؤول المباشر" بما هو قراءة أوليّة في معطيات ظاهرَة، يمكن ضَبطُها وتعيينُها واستخلاصُ محتوياتها، وبالتالي تحديد زاوية نظر تلتقط ما وفّرته تلك العلامات النّصية من معاني في بعدها المباشر .

إنّنا إذن إزاء حالة أوليّة للإدراك تتمُ عبرها إنتاج دلالة ما أو دلالات معينة لتجربة إبداعية مثلما تُظهرُها العلامات في مستواها الصريح المباشر. فالتّدليل بهذا المعنى كأنّما هو بحث في النّواة المعنوية الحقيقية بعيدا عن كلّ مجاز، أو هو تفتيش عن الجذر المشترك لمجموع الدلالات التي يمكن أن تتناسب مع الفضاءات الممكنة التي يوفرها ديوان الشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى وذلك من خلال تتبّع النسق العلامي المشكّل لتلك الفضاءات وما يترتب عن ذلك من معارف أوليّة مباشرة، لاسيما وأن المؤول في هذا المستوى لا يمكنه أن يتحوّل إلى تأويل حتّى يبقى مُنطلقا لعملية التأويل ذاتها، وهذا ما سيكون عليه مدار النّظر في هذه المرحلة من البحث.

المبحث الأوّل: الرصد والتعيين

إنّ المتتبّع لديوان زهير بن أبي سُلمى بإمكانه أن يظفر ببعض الإحصائيات المهمّة التّي يمكن أن تساعد على مزيد فهم منزلة هذا الشاعر بين الشعراء من جهة، وتضيء سبيل البحث في شعرية الفضاء وأبعاده الدلالية من جهة ثانية، ولقد رأينا من المفيد في هذا السياق أن نضبط جملة من الجداول الإحصائية نحاول من خلالها رصد أهم العلامات المشكلة للفضاء وتعيين نسب انتشارها في مستوى القصائد وما تضمّنت عليه من أبيات، وذلك عن طريق وضع توزيعيّة تشمل عدد قصائد الديوان ومختلف الأغراض الشعرية التي نظم فيها زهير أشعاره، وقد اكتفينا بأهم تلك الأغراض الشعرية المتداولة بين الناس، لا سيما المدح والهجاء ، الفخر والرثاء ، العتاب والغزل والحكمة والتأمل، وللإشارة فإنّ هذا الاختيار لم يكن سوى إجراء منهجيا اقتضاه البحث، دون أن يعني ذلك إهمالا لبقية الخيارات الأخرى. كما تُحدّد هذه التوزيعية حضور العلامات الأساسية في الديوان (المكان والزمان) باعتبارها العلامات الكبرى المهيمنة على الفضاء وما تعلّق بها من علامات متفرعة عنها أو منتمية إليها أو هي واقعة في سياقها. ولقد حرصنا في هذا الصدد على تتبّع تلك العلامات ورصد انتشارها في جميع المواقع غرضا غرضا آخذين في الحسبان عدد تواترات تلك العلامات في كلّ موضع شعري، والنسب التي تحدّد تفاوت انتشارها مثلما توضح ذلك الجداول الإحصائية، عسى أن يكون هذا الإجراء خطوة في البحث تساعد على التعرف إلى المعاني الأوليّة التي يسمح بها المؤول المباشر في دراسة شعرية الفضاء، ريثما سيؤول إليه البحث لاحقا في سائر المؤولات لاسيما الدينامي والنهائي.

الجدول الأوّل: إحصاء ديوان زهير بن أبي سُلمى

الديوان	العدد	عدد الأبيات	النسبة %	مجموع أبيات الديوان
المطولات	06	315	33.68	
القصائد	28	549	58.71	
المقطوعات	16	66	07.05	
الأبيات المتفرقة	03	05	0.53	**935 بيتا**

تتيح القراءة الإحصائية الأوّلية لديوان زهير بن أبي سلمى [1] فرصة هامة أمام الباحث، أن يطّلع على ما أنتجه هذا الشاعر الجاهلي من أشعار، لاسيما أنّه أورثنا رصيدا فنيّا ثمينا يَحّقُ للأجيال الآتية أن تنتفع به على الوجه الذي تريد. فلقد احتوى الديوان ما يقارب (935) بيتا موزّعة بين مطولات وقصائد ومقطوعات وأبيات متفرقة، ويعدّ هذا الرقم علامة بارزة في مجال الإنتاج الشعري، علما وأنّ هذا الرقم لا يعني الكثرة الزائدة، بل يدلّ على حرص كبير من لدن زهير بن أبي سلمى على الابتكار والجودة العالية تعبيرا وتصويرا، ممّا جعله – في نظر نقاد الشعر– يفوز بشرف التّألق والامتياز كمّا ونوعا.

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أنّه يمكن ملاحظة تفاوت واضح بين نسب توزّع ذلك الرصيد الشعري، حيث تتصدّر "القصائد" المرتبة الأُولى من حيث العدد الجملي للأبيات (549بيتا) بنسبة مائوية هامّة تتجاوز نصف النسبة العامة (58.71) بالمائة، في حين حازت "المطولات" ورغم قلّة عددها (06مطولات فقط) على المرتبة الثانية بمجموع

1 – ديوان زهير بن أبي سلمى، تحقيق علي حسن فاعور، بيروت –لبنان، دار الكتب العلمية ط1 سنة 1988.

(315) بيتا، وبنسبة مائوية مرضية مقارنة بنسبتي المقطوعات والأبيات المتفرّقة. أمّا "المقطوعات" والتي يتراوح عدد أبياتها ما بين ثلاثة أبيات وسبعة أبيات فقد أحصينا (66) بيتا، لتحصل بذلك "الأبيات المتفرّقة" على المرتبة الرابعة والأخيرة أي (05 أبيات) من المجموع العام وبنسبة لم تتجاوز 0.53 بالمائة، وإذا جمعنا النسبتين (0.53 +07.05)بالمائة فإنّ مجموع الخانتين لا يتجاوز (07.58) بالمائة، فالشاعر بهذا الإحصاء لم ينظم في هذا الضرب من الاشعار سوى (71) بيتا من مجموع أبيات ديوانه الذي قارب (935) بيتا، ممّا يعطي انطباعا أوّليا أن حظ الأبيات المتفرقة والمقطوعات القصيرة لم يكن وفيرا مقارنة بحظ القصائد والمطولات.

كما تجدر الملاحظة أنّ المقطوعات ورغم أنّها قد حصلت على المرتبة الثانية بعد القصائد من حيث العدد (16مقطوعة) فهي وباستثناء الأبيات المتفرقة تكاد تحصل على المرتبة الأخيرة من حيث عدد الأبيات (66 بيتا) مقارنة بأبيات المطولات أو القصائد.

فبما يُفسّر هذا التباعد في المراتب؟ هل لهذا التوزيع "اللاّمتكافئ" صلة بالفضاء الشعري وملابساته؟ أم أنّ الأمر يعود إلى طبيعة الذائقة العربية نفسها والتي تميل في الغالب إلى الاقتصاد في القول وتستحسن الإجادة فيه؟ أيّهما أشدّ وقعا وتأثيرا في المتلقي البيت أم القطعة، القصيدة أم المطولة؟ هل يمكن اعتبار ديوان زهير وما احتوى عليه من شعر هو علامة سيميائية نادرة ما إن نتوهّم الإمساك بها واحتضانها إلاّ وأفلتت وتوارت من جديد؟... هذه الأسئلة وغيرها لا تزيد الباحث إلاّ عنادا ورغبة وإقبالا على مثل هذا الصنف من الدواوين الشّعرية دراسة وتمحيصا علّه يظفر بما يُريح الخاطرَ ويشفي الغليلَ.

ب-الجدول الثّاني: إحصاء علامات المكان:

يحاول هذا الجدول أن يتتبّع حضور العلامات المتفرعة عن علامة المكان باعتبارها علامة أساسية في الديوان، ويرصد نظام توزّعها ويحصي مواطن تمايزها عنصرا عنصرا، ويهدف هذا الإجراء الإحصائي إلى عقد مقارنة أوليّة بين تلك العلامات لحظة تشكلها في المقام الشعري، مع الأخذ بعين الاعتبار ما يسمح به الإحصاء من اختلاف وتفاوت بين العلامة الكبرى من جهة وبينها وبين بقية العلامات من جهة ثانية، ونحن نحسب أنّ هذا التمثيل الإحصائي سيساعد بشكل من الأشكال على تمثّل الأبعاد الدلالية لحضور العلامات وتوزّعها في ديوان زهير.

عنوان القصيدة	الصفحة	عدد الأبيات	الغرض الشعري / سياق القول	العلامة الكبرى	متعلقاتها	موقع العلامات	عدد تواترها	الرتبة
عفا من آل فاطمة الجواء	13	66	هجاء	المكان	الجواء، يمن، القوادم، ذو هاش، ذروة، الخلاء، صارة (اسم جبل)، حياض، القنان، الفج، الأماعز، أحساء، بيوت بني عُلّيم، الشرف (المكان العالي)، الأيمن، الحي، مقسمة، النادي (المجلس)، مجمعة(وهو المجلس أيضا).	الأبيات :1-2-3- 11-20- 21-22- 28-29- 39-52- 53-56- 66.	14	+ +
صرمت جديد	21	08	غزل	المكان	الغيل أو الأجمة، الأدحي.	7- 8	02	-

حبالها أسماء							
سترحل بالمطي قصائدي	22	04	مدح الحارث بن ورقاء وقومه	المكان	النادي.	2	01	–
لا تقربنّ فوارس الصيداء	23	03	مدح	المكان	فوارس الصيداء.	1	01	–
شطّت أميمة	24	33	غزل	المكان	الفلاة، النوى، فيد (منزل بطريق مكة)، الكثيب، الفدن، الفلاة، القلب (البئر)، مشرب القديم، الخشع، الأنقب، السد، الجفر، الشريعة، الحضيرة، المقوس، الأماعز.	4–5–6–7–9–12–18–19	16	–

						22-25-28.		
وبلدة لا ترام خائفة	28	11	وصف	المكان	بلدة.	1	01	–
لا تكثر على ذي الظعن عتبا	29	03	حكمة	المكان	∅	∅	∅	– –

عنوان القصيدة	الصفحة	عدد الأبيات	المقام الشعري / سياق القول	العلامة الكبرى	متعلقاتها	موقع العلامات	عدد تواترها	الرتبة
إن الرزية لا رزية مثلها	30	05	رثاء	المكان	جنوب نخل (منزل من منازل بني ثعلبة من المدينة)	البيت 2	01	-
أعن كلّ أخدان	32	19	هجاء	المكان	بطن العقيق، الخرج (الوادي المغلق)، تبالة، الرياض، نجد، أكناف(نواحي)، منعج(واد)، الأبيض (الطريق)، مجالس، البيد، خلج(طرق)، المعرّج، الجديب، منزلات (واحدها منزل).	6-7-9-10-11.	14	+
مرج الدّين فأعددت له	34	03	وصف	المكان	المشرف (المرتفع العالي)، المرسن (موضع الرسن من الأنف)، الفحج (تباعد ما بين الرجلين).	1-3.	03	+

من يتجرم لي المناطق ظالما	35	03	هجاء	المكان	Ø	Ø	Ø	–
غشيت ديارا في النقيع فثهمد	36	46	مدح	المكان	ديار، النقيع، ثهمد، بيداء (الفلاة الواسعة المقفرة)، الخيم (ج خيمة)، قردد (ما ارتفع من الأرض وغلظ)، معهد (آخر موضع)، الخميلة (الرملة فيها شجر)، المرصد، الأنفاق(الطرق)، اللوى (موضع في ديار غطفان).	1-2-4-6-17-18-20-22-31	11	+
هل في تذكر أيام الصبا فند	42	28	مدح	المكان	الحجر (قرية بواد القرى)، الشرف (المكان العالي)، دارحيّ، ديارهم، الغور، نعمان (واد لهذيل)، النجد، ذو غذم، بغث (واد عند خيبر)، الثمد (موضع بعينه)، المسبّطر(طريق مفتوح)،الديمومة (الفلاة الواسعة)، المغلولب (البحر)، الفناء، رضوى(جبل بين المدينة وينبع)، أُحد (جبل مشهور).	2-3-4-5-6-7-10-11-21.	16	+

عنوان القصيدة	الصفحة	عدد الأبيات	المقام الشعري / سياق القول	العلامة الكبرى	متعلقاتها	موقع العلامات	عدد التواتر	الرتبة
ثوى خير فتى	45	01	رثاء	المكان	رزاء (أرض لبني أسد هلك فيها هرم بن سنان).	البيت 1	01	+
لمن الديار غشيتها بالفدفد	45	27	في مدح سنان بن أبي حارثة	المكان	الفدفد (الأرض المستوية)، دار سلمى، الأنعام (موضع بنجد)، ثهمد، القنان (جبل لبني أسد)، القلل (قمة الجبل)، الصوى (مرتفع من الأرض غليظ)، المرصد، ضرغد (موضع ماء)، السمارة(الموضع الذي يُنام فيه بعد السمر)، العيون (منابع الماء)، الفرقد(الفضاء ما بين الشجر)، بقيع الفرقد(مقبرة أهل المدينة)، المرقد، عرض الفلاة، الحيّز (الناحية)، يسط البيوت(	1-2-3-7-8-9-10-11-20-21-26-27.	21	+

					موضع وسطها)، المظنّة (موضع الظنّ)، النهي(الغدير)، الردهة(النقرة في الجبل فيها ماء).		
لقد أورث العبسي مجدا مؤثلا	48	08	رثاء	المكان	حياض.	.4	01	–
أثويت أم أجمعت أنّك غادي	49	07	وصف	المكان	تنوفة (القفر أو المفازة)، قفر هجعت بها، دار تئية، اللواحب (جمع لاحب وهو الطريق الواسع).	2-3- .6	04	+ –
تعلّم أنّ شرّ	51	13	قالها في راع إبل	المكان	Ø	Ø	Ø	– –

الناس حي			(وصف)				
أبلغ بني نوفل عنّي	52	07	في مدح الحارث بن ورقاء	المكان	Ø	Ø	Ø	– –

عنوان القصيدة	الصفحة	عدد الأبيات	المقام الشعري / سياق القول	العلامة الكبرى	متعلقاتها	موقع العلامات	عدد التواتر	الرتبة
لمن الديار لقنة الحجر	53	25	في مدح هرم بن سنان	المكان	الديار، القنة (رأس الجبل)، الحجر (اسم ديار ثمود بوادي القرى بين المدينة والشام)، قفر (الأرض الخالية من الناس)، النحائت (آبار في موضع معروف)، الجبل، الضفو (مكان محدود دون المدينة)، معترك الجياع (موضع اجتماعهم)، المراغمة (الفضاء المضطرب المهجور).	1-3-13	09	+
رأيت بني آل امرىء	56	09	قالها في بني سليم وبلغه أنّهم	المكان	ورق المراكل (الواضع التي يركلها الفارس من الفرس برجله)، ريعان الجميع (الحي)، الشّربّة (موضع مفتوح بين السليلة والرّبذة،	6-7-9.	04	+

القيس أصفقوا			يريدون الاغارة على غطفان (هجاء+ فخر)		اللوى (واد من أودية بني سليم).		
وقالت أم كعب لا تزرني	58	04	قالها في أمّ ولده كعب: كبشة بنت عمّار من غطفان (غزل)	المكان	Ø	Ø	Ø	– –
أبت ذكَر من حبّ ليلى تعودني	58	14	غزل	المكان	الغلّان (منبت الطلح أو الوادي الغامض في الأرض)، الرسيس (واد لبني أسد)، عاقل (واد لبني عامر)، الندى (الطلّ)، الخرق(الأرض الواسعة)، المجهولة(الأرض التي لا طريق عليها	2-3- 9-13	08	+

			وهي الممتدّة الواسعة جدّا)، المرقبة (المكان المشرف ينظر منه القريب)، العرفاء(العالية المشرفة).					
فيم لحت؟	61	11	في عتاب امرأته كبشة	المكان	Ø	Ø	Ø	– –
ألا ابلغ لديك بني سبيع	62	06	هجاء	المكان	"إير"(موضع بالبادية، وقيل إير جبل بأرض غطفان)، الجنوب (النواحي)، عسر (أرض يسكنها الجنّ).	3-6.	03	+ –
هل تبلغني إلى الأخيار ناجية؟	62	13	مدح	المكان	لوى (ما استدق من الرمل)، الحضن (جبل بأعلى نجد، والمثل يقول من شاهد هذا الجبل فقد صارفي أرض نجد)، بيت مكرمة، الهورة (بحيرة تفيض فيها مياه الرياض فتتسع فتخصب الفضاءات من حولها).	2-13	04	–

عنوان القصيدة	الصفحة	عدد الأبيات	المقام الشعري / سياق القول	العلامة الكبرى	متعلقاتها	موقع العلامات	عدد التواتر	الرتبة
لم أر سُوقة كابنَي سنان	63	02	رثاء (في رثاء يزيد بن سنان)	المكان	الحجور (جمع حجر ومعناه الحضن).	البيت 1.	01	+ –
لقد لحقتُ بأُولَى الخيل	65	14	وصف (الفرس)	المكان	مَرّان (موضع بين مكة والبصرة)، المرقب (الموضع المرتفع المشرف).	3-9.	02	–
وصاحب كاره الادلاج	67	02	بيتان في الفخر	المكان	Ø	Ø	Ø	– –
إنّي لتُعديني على	68	10	زهير يختبر قدرة	المكان	اللاحب (الطريق الواضح)، النشز (الموضع المرتفع من الأرض)، الحزونة (ما غلظ من	4-5-	05	+

الهمّ جسرة			ابنه كعب على قول الشعر		الأرض)، الكثيب (التلّ من الرمل)، الخباء (البيت من الوبر).	6.	
ويوم تلافيت الصبا أن يفوتني	70	19	فخر	المكان	بيداء تيه.	4.	01	–
إنّ الخليط أجدّ البين فانفرقا	72	47	في مدح هرم بن سنان	المكان	ذو ضال (موضع به السدر البريّ)، الفلق (المكان/ الفضاء بين ربوتين)، راكس (واد)، المنازل، شرورى (جبل مطل على تبوك لبني سليم)، "قفا أدم "(اسم جبل)، الجنة (البستان)، أوراك (الموضع)، ناصفة (واد من أودية القبلية)، الشيم (المنظر قد رآه وقصده)، عماية (جبال حمر وسود بالبحرين)، الركاء (موضع لا يمطر)، الصفصف (المستوى من الأرض)،	4–8–9–10–20–22–23–24–26–44–46	16	+ +

			الكثيب، عثر (موضع معروف بكثرة الأسود باليمن)، الندى (مجلس القوم).				
بان الخليط ولم يأووا لمن تركوا	78	33	هجاء	المكان	الحي، الوجهة (الطريق)، كثبان (جمع كثيب)، أسنمة (جبل بقرب طخفة)، المعترك (المكان الذي نزلوا به وأناخوا)، سلمى (أحد جبلي طيء وهما "أجأ" و "سلمى")، فيد (منزل بطريق مكة)، ركك (محلّة من محالّ سلمى وأحد جبلي طيء)، دارهم، اللواحب (جمع لاحب وهو الطريق الواضح)، أمّا الشرك (فهي بنيات الطريق التي تتفرع عنه)، القيعان (بطون الأرض)، مركل(موضع رجل الفارس)، الأباطح(المنبطح من الأرض)، المرقبة (المكان المطلّ المشرف)،المنصب(المكان الحجر المنتصب)،	2-3-4-5-7-9-10-11-21-24-32.	18	+ +

			جو(واد ديار بني أسد)، فدك(قرية بالحجاز).				
صحا القلب عن سلمى	83	41	في مدح سنان بن أبي حارثة المرّي	المكان	التعانيق (موضع كبير في شق العالية)، الثّقل (موضع صغير في شق العالية)، القُلّة (أعلى الجبل)، الحزن(ما غلظ من الأرض)، الرمل (موضع بعينه)، المنازل(فضاء "بمنَى" ينزل به الناس)، منى(قرية بمكة تنحر فيها الأضاحي)، محجر(جبل في ديار طيء وجبل في ديار يربوع)، الجزع (جانب الوادي)، بلادها (بلاد الحبيبة)، عبقر(أرض يسكنها الجنّ)، تهامون (فضاء منسوب إلى تهامة)، نجديّون(فضاء منسوب إلى نجد)،الفرج (موضع)، حرس(موضع مياه بني عقيل)، الطوائف (النواحي)، الحجاز، بلاد الغزو(المواضع التي بها الماء في الصحراء)، خير	1-5- 6-10- 11-20- 21-26- 27-31- 35.	22	+ +

			حي، خير موطن، أعلامها(الأعلام أي الجبال)، مقامات(مجالس)، أندية (الواحد ندي أي المجلس).				

عنوان القصيدة	الصفحة	عدد الأبيات	الغرض الشعري / سياق القول	العلامة الكبرى	متعلقاتها	موقع العلامات	عدد التواتر	الرتبة
صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله	87	49	في مدح حصن بن حذيفة بن بدر الفزاري	المكان	الطلل، الرّس والرّسيس: (ماءان لبني أسد)، عاقل (واد في بلاد بني عامر)، ورقد (جبل)، وقف ومنعج (موضعان في ديار بني أسد)، صارات (جبال لبني أسد)، سلمى (أحد جبلي بني طيء:" أجأ وسلمى")، الأجاول (موضع مفتوح وقيل النواحي)، وادي البديّ	5-6-7 كثافة 8-14-24-36-48.	28	+ +

					(لبني عامر بنجد)، الطويّ: (جبل وقيل بئر بأعلى مكة حفرها عبد شمس بن عبد مناف)،ثادق (اسم واد في ديار عقيل فيه مياه)، الطريق، الأرض القنان (جبل لبني أسد)، جزع الوادي (منعطفه)، الأفاكل (النواحي)، التلاع (مسيل ما ارتفع من الأرض إلى بطن الوادي)، الروابي (التلّ الصغير)، النجاء (جمع نجوة وهي المكان المرتفع)، القفرة(الأرض الخالية من الناس)، نعطف الواد،القريان(مجاري المياه إلى الرياض)، المسائل (جمع مسيل وهو مجرى الماء)، الأكم (واحدة أكمة أي التلّ المرتفع من الأرض)،الكلاب (أرض لبني عامر)، عالج (موضع بين فيد والقريات على طريق مكة لبني طيء).			

أبلغ لديك بني الصيداء كلّهم	93	08	مدح	المكان	في حومة الموت، الساطع (المرتفع من الغبار)	5-6.	02	-
لعمرك والخطوب مغيرات	95	04	العتاب	المكان	مضعن.	2	01	-
أمن آل ليلى عرفت الطلولا	95	16	في مدح سنان بن أبي حارثة	المكان	الطلول (الواحد طلل)، ذو حرض (واد بالمدينة عند أُحد)، الطريق، الأراضي الرهو (ما تطامن من الأرض وانحدر)، الميل (القطعة من الأرض قدر مدّ البصر).	1-14	06	+ -
لسلمى بشرقي القنان	97	24	رثاء	المكان	القنان (جبل لبني أسد)، اللبيان (ماءان لبني العنبر)، منازل (ديار الحبيبة)، الدهناء (أرض لبني تميم)، الشقيقة (الأرض الغليظة)، ساق(اسم جبل	1-6-7-17	11	+

منازل					طويل في ديار بني أسد)، الجواء(موضع بالصمان)، صارة(جبل في ديار بني أسد)، فرش(واد بين غميس الحُمام وملل)، في الأرض، نخل(اسم الموضع الذي مات فيه سنان).	20.		
ولولا أن ينال أبا طريف	100	03	هجاء	المكان	لكلّ مقام.	ب 2	01	+ −
أرادت جوازا بالرّسيس([1])	101	03	وصف	المكان	الرّسيس (موضع ماء لبني أسد)، المدهدى (موضع التدحرج)، الأعطان (الواحد عطن وهو مكان مبيت الأتان).	1-2.	03	+ +

عنوان	الصفحة	عدد	المقام الشعري /	العلامة	متعلقاتها	موقع	عدد	الرتبة

1 -نسبت هذه الأبيات لكعب بن زهير، انظر: **ديوانه، تحقيق علي فاعور، دارا الكتب العلمية، ط1، 1997م.** ص89-99.

القصيدة		الأبيات	سياق القول	الكبرى		العلامات	التواتر	
أمن أم أوفى دمنة لم تكلم	102	66	في مدح الحارث بن عوف بن أبي سنان المرّيين	المكان	أمن أم أوفى (منازل أم أوفى)، دمنة (ما استوى من آثار الديار بالبعر والرماد)، الطريق ، الواد ، الجبل، الحومانة (ما غلظ من الأرض)، الدّراج (موضع ماء قريب من القيصومة في طريق البصرة)، المتثلم(موضع في أوّل أرض الصّمان)، ديار بالقمتين (قال الاصمعي: الرقمتان إحداهما قرب المدينة والأخرى قرب البصرة)، المعصم (موقع السوار من الذراع والجمع معاصم وقد شبّه رسوم دار الحبيبة في هذين الموضعين بوشم في المعصم قد جُدّد بعد امحائه).شعرية المكان/ المعرّس(موضع نزول المسافر في الليل). تقاطع العلامات المكان	1-2- 7-8- 10-11- 18-36.	20	+ +

			والزمان/ العلياء (الأرض المرتفعة)، القنان (جبل لبني أسد)، الحزن (ما غلظ من الأرض)، السوبان (اسم واد في ديار العرب)، المتن (ما غلظ من الأرض وارتفع)، السحر الأعلى (واد السرس بنجد)، البيت (الكعبة)، المخرم (منقطع الجبل)، حي حلال (أي لحي كثير والحلال جماعة البيوت).				
قف بالديار	113	37	في مدح هرم بن سنان المرّي	المكان	الدّيار (التي لم يعفها القدم)، الدّار، دار ، الطرق ،لأسماء، الغمرين (موضع في بلاد بني اسد)، مقوية (الفضاء الخالي)، وادي، الطريق، الحفر (موضع بناحية المدينة)، الهدم (أرض بعينها)، قرقرى (أرض باليمامة)، برك (موضع	1-2-3-4-6-7-10-11-20.	21	+ +

			بعينه)، العاليات (موضع مفتوح)، وخيم (جبل)، فند القريات(اسم جبل بين مكة والمدينة قرب البحر)، السكوني(من وادي القرى)، عتكان (اسم موضع منبسط)، الكرم (موضع بعينه منخفض)، باب القريتين(موضع في طريق مكة)، الدار اليمانية (ناحية اليمن)، الحزان(الواحد حزين وهو ما غلظ من الأرض)، الأكم (أكمة : المرتفع من الأرض).				
لمن طلل برامة	118	16	في مدح هرم بن سنان بن أبي حارثة	المكان	رامة (منزل في طريق البصرة إلى مكة ومنه إلى إمّرة وهي آخر بلاد بني تميم)، المنزل، العرصات (جمع عرصة: فضاء وسط الدار)، من آل ليلى (أي من منازل آل ليلى)، ساق	1-2-4-7-14.	10	+ +

		المرّي		(هضبة شامخة لبني وهب)، الطريق، الوادي، العجالز (رملة بعينها ممتدّة)، القصيم (موضع قريب من فضاء النباح)، اللهوات (أفواه الثغور، والثغر موضع يتقي منه العدو).			
رأت رجلا لاقى من العيش غبطة	121	06	في رثاء ابنه	المكان	النتاءة (وهي ماءة يقال لها النتاءة يكثر فيها التنازع والحروب).	ø ما عدا إشارة من المحقق إلى النتاءة	ø
هاج الفؤاد	122	20	في رثاء هرم بن سنان بن أبي	المكان	الرسم (آثار الديار)، القفر1 (المكان الخالي المغلق)، ذو الهضبات (موضع مفتوح على جبل)، القفر2 (المكان الخالي المفتوح).	1-3.	04

		حارثة المرّي					
أُخبرت أنّ أبا الحويرث	124	08	فخر	المكان	المخارم (الطرق بين الجبال).	بيت 5.	01	–

عنوان القصيدة	الصفحة	عدد الأبيات	المقام الشعري / سياق القول	العلامة الكبرى	متعلقاتها	موقع العلامات	عدد التواتر	الرتبة
ألا ابلغ لديك بني تميم	126	16	الفخر(القبلي)	المكان	بيوتنا، بلدة حجر (وهو موضع في شقّ الحجاز)، القرارة (مستقر الماء في الوادي)، قلهى ([1]) (قرية كبيرة ذات مكانة تاريخية)، الأكناف (النواحي)، دومة(حصن وقرى بين المدينة والشام قرب جبلي طيء)، الحجون(جبل بأعلى مكة عنده مدافن أهلها)، أودية (أسافلها رياض مخصبة) ≠ (أعاليها حصون منيعة)، نخل بسهلها، الآصال(مكان بالأصلاء وهي مواضع في أرض بني تميم)، عريكة (الطبيعة	2-3- 4 كثافة- 5-9- 13-15.	14	+ +

1 – لهذه القرية مكانة هامة تاريخا فلما اصطلت عبس في حربها ضد فزارة ساروا حتى نزلوا ماء يقال له "قلهى" وعليه وثق بنو ثعلبة بن سعد بن ذبيان وطالبوا بني عبس بماء عبد المري بن بن جداد ومالك بن سبيع ومنعوهم الماء حتى أعطوهم الديّة. للتوسع يرجى النظر في معجم البلدان لياقوت الحموي، دار صادر بيروت، ط2، 1995 ج4 ص393 وما بعدها.

					المفتوحة)، بلادهم، لجّ البحر(فضاء ضربه مثلا لعطاء الممدوح)، الغوارب (الأمواج).		
كم للمنازل	128	20	في مدح هرم بن سنان بن أبي حارثة المرّي	المكان	القفان (مثنى القف وهو ما ارتفع من الأرض وغلظ دون ان يكون جبلا)، المنازل، الركن (موضع في اليمامة)، من الديار، الديار، الجوّ (اسم لناحية اليمامة)، شرج (قيل واد لبني عبس)، سلمى (جبل لطيء)، الأميال (الواحد ميل: القطعة من الأرض مدّ البصر)، الأشراف(الواحد أشرف موضع بالحجاز جميل ورائع الصورة)، قطن(جبل لبني أسد)، العنن(الواحدة عُنّة وهي حظيرة من شجر وارف الظلال)،المعترك(موضع الازدحام).	-1-3 -4-6-7 -8-14 -15.	13	+ +
أفي	131	35	في	المكان	الخرق (البلد البعيد الأطراف)، المتان	-10-	05	+

وجد سلمى تعذلاني			مدح سنان بن أبي حارثة المرّي		(الواحد متن وهو ما غلظ من الأرض)، الوادي، الأفاحيص (الواحد أُفحوص وهو موضع البيض)، على الطريق (فضاء غير محدد)، أبان (وهما أبانان: أبان الأبيض شرقي الحاجز فيه نخل وماء ويقال له أكرة وهو العلم لبني فزارة وعبس، وأبان الأسود وهو جبل لبني فزارة وحدها، وبينه وبين الأبيض ميلان [1]	11-14- 19-31.		-
تبيّن خليلي هل ترى من ظعائن	134	26	في مدح هرم بن سنان بن أبي حارثة	المكان	منعرج الوادي (موضع انعطافه)، الجبل أبان(جبل)، الغريري (فضاء منسوب إلى غرير وهو محل كريم معروف)، الوادي، الغور اليماني (ما انخفض من الأرض ناحية اليمن)،الرجوان(الواحد "رجا"	1-5- 12-18.	07	+ -

1-للتوسع انظر ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج1 ص26.

		المرّي		وهو جانب البئر).			
متى تذكر ديار سحيم	138	05	ذكرها في قوم زوجته أم كعب (مدح)	المكان	ديار بني سحيم، الأربية (ما ارتفع من الأرض).	ب2	02	+ −
ألا ليت شعري	139	28	في التأمل	المكان	الأرض، تلعة (مجرى الماء من أعلى الجبل إلى السفح)، السماء، البلاد (الأرض الواسعة)، النجوة (المرتفع من الأرض).	4- 14-18.	05	− +

يتيح النظر في جدول علامة المكان وما اتصل بها من متعلقات للباحث جملة من الملاحظات الأساسية التي توفرها عملية الإحصاء، ومن المفيد أن نشير بداية أننا حاولنا تتبّع حضور علامة المكان في الديوان وذلك عبر رصد جميع العلامات التي يمكن أن تتصل بالعلامة الكبرى أو تتفرّع عنها بشكل من الأشكال، وقد اقتضى هذا الاجراء تحديد عناوين القصائد وصفحاتها وعدد أبياتها والأغراض الشعرية المناسبة لها غرضا غرضا، ثمّ تعيين مواقع تلك العلامات في مستوى سائر الأبيات وإحصاء عدد تواترها، كما تعمّدنا شرح بعض العلامات التي بدت غامضة تيسيرا للفهم. ولقد بدا لنا من المفيد أيضا أن نخصّص خانة إضافية جعلنا فيها علامتين واحدة موجبة والأخرى سالبة (+ –) وذلك من أجل مزيد التعرّف على ملامح العلامات وكيفية انتشارها ودرجة حضورها أو ضمورها أو انعدام وجودها، فكلّما كانت العلامات حاضرة كثيفة نالت درجة إيجابية وكلّما قلّ حضورها أو انعدم أشّرنا على ذلك بعلامة سالبة. أما إذا بدا للقارئ أن جدول العلامات مفرط في الطول، فهذا موقف صحيح، ولكن النظر في ديوان شاعر جاهلي في منزلة زهير بن أبي سُلمى والبحث في شعرية الفضاء في هذا الأثر الفريد يمكن أن يكون حجّة لنا تمنع هذا الإفراط، خصوصا وأنّ البحث في العلامات وسبل انتشارها في مثلا هذا النوع من الدواوين يقتضي حرصا إضافيا من لدن الباحث على تقصي جميع العلامات التي يوفّرها هذا الديوان مع ما يتطلّبه ذلك من تمحيص وتفتيش ودقّة في رصد العلامة وتعيين متعلّقاتها، وعليه كان لابد أن تطول جداول الإحصاء عسى أن نظفر من هذا الطول بطائل ينير السبيل.

وقد تبيّن لنا بعد التفتيش والمقارنة أنّ حضور علامة المكان هو حضور مكثّف في سائر الأغراض الشعرية وإن بدرجات متفاوتة. فالمكان ينتشر في ديوان زهير بن أبي سلمى بشكل لافت حيث أحصينا ما يقارب 411 علامة مكانية شملت جميع السياقات التي نظم فيها الشاعر أقواله. وبهذا الإجراء تكون هذه العلامة وما تعلّق بها هي التي تحوز المرتبة الأولى مقارنة بالعلامة الزمانية، أي أنّها العلامة الكبرى المهيمنة على الفضاء الشعري في الديوان.

على أنّ هذه الكثافة قد خضعت بدورها إلى معيار التفاوت في مستوى متعلقات العلامة الكبرى، فلم يكن توزيع تلك العلامات الفرعية متكافئا بين سائر الأغراض الشعرية، بل يلاحظ الباحث تفاوتا واضحا في جدول التوزيع، فمن الأغراض ما تكثّفت فيه العلامات على غرار المدح والهجاء والفخر والغزل ومن الأغراض ما قلّت فيه علامات المكان أو ندرت أو غابت تماما كغرض العتاب أو الرثاء أو غير ذلك. كما يمكن ان نجد فرضية ثالثة وهي التي يتناوب فيها حضور العلامات كثرة وقلّة من قصيدة إلى أخرى ضمن الغرض الشعري الواحد. ومن أمثلة الضرب الأوّل والذي تحضر فيها علامات مكانية كثيرة قصيدة "صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله" صفحة 87 وهي في مدح حصن بن حذيفة بن بدر الفزاري حيث عثرنا على 28 علامة في 28 بيتا تركّزت أغلبها في الأبيات 05و06 و07، وهذه الكثافة تخص كذلك قصيدة "أمن أم أوفى دمنة لم تكلّم" الشهيرة صفحة 102 والتي جعلها زهير في مدح الحارث بن عوف بن أبي سنان المرّيين وقد تضمنت 20 علامة مكانية في 66 بيتا. ولم يكن غرض الفخر بعيدا عن هذا التوجّه حيث نجد بعض المقامات الشعرية تتكثّف فيها العلامات المكانية بشكل يلفت الانتباه من ذلك قصيدة له بعنوان " ألا ابلغ لديك بني تميم" صفحة 126 وقد شملت 14 علامة من جملة 16 بيتا. والأمر نفسه ينسحب على غزلية" أبت ذكر من حبّ ليلى تعودني" صفحة 58 والتي ضمّت 14 بيتا تضمنت 08 علامات فرعية. أما الضرب الثاني والذي لاحظنا فيه حضورا باهتا للعلامات المكانية في بعض الأغراض الشعرية فمن أمثلته قصيدة " رأيت رجلا لاقى من العيش غبطة" صفحة 121وهي التي نظمها زهير في رثاء ابنه وقد شملت ستة أبيات لم يذكر فيها الشاعر أيّ علامة تحدّد المكان ما عدا إشارة مختصرة ذكرها محقق الديوان لمّا شرح عبارة " النتاءة" بماهي موضع ماء يكثر حوله التنازع والحروب. والأمر نفسه يتكرّر في قصيدة له من 11 بيتا جعلها في عتاب زوجته كبشة أمّ ابنه كعب صفحة 61 حيث غابت علامات المكان تماما، أو قصيدته " تعلّم أن شرّ الناس حي" صفحة 51 ورغم أنّها احتوت على 13 بيتا فهي لم تتضمّن علامة مكانية واحدة. على أنّنا نجد من القصائد وخاصة المقطوعات ما يقلّ فيها

حضور علامات المكان دون أن ينعدم تماما من ذلك مقطوعة" لعمرك والخطوب مغيرات " صفحة 95 حيث ذكر الشاعر فيها علامة واحدة تحيل إلى الفضاء، وهذا الاجراء نجده في قصيدة أخرى بعنوان " ويوم تلافيت الصبا أن يفوتني" صفحة 70 حيث ذكر الشاعر علامة واحدة في البيت الرّابع ضمن هذه الفخرية المتكونة من 19 بيتا.

أمّا الضرب الثالث من ظاهرة توزيع العلامات المكانية في ديوان زهير والذي تتناوب فيه العلامات كثرة وقلّة ضمن الغرض الشعري الواحد فمن النماذج الدالة عليه تمثيلا لا حصرا ما سجّلناه في غرض الوصف حيث ذكر الشاعر 03 علامات مكانية في مقطوعة من 03 أبيات والتي عنوانها " أرادت جوازا بالرسيس" صفحة 101، وتقابل هذه الكثافة قلّة واضحة في قصيدة له في نفس الغرض عنوانها " لقد لحقت بأولى الخيل " صفحة 65 وتكونت من 14بيتا ولم تتضمّن سوى علامتين فقط. وإذا تتبّعنا هذا الاجراء في غير غرض الوصف وجدنا أنّ غرض الهجاء لا يحيد عن هذا التّوجه مثلما هو الشأن في قصيدته " بان الخليط ولم يأووا لمن تركوا" صفحة 78 وهي في 33 بيتا وقد تضمنت 18 تواترا بما يعني حضورا بارزا للعلامات المكانية في هذه القصيدة، وفي مقابل ذلك نلاحظ انخفاضا واضحا في عدد العلامات التي لم يتجاوز عددها 03 علامات في مقطوعة في الهجاء من 06 أبيات عنوانها" ألا ابلغ لديك بني سبيع" صفحة 62. ولم يكن غرض المدح بمعزل عن هذا التناوب ومثال ذلك قصيدة "هل تبلغي إلى الأخيار ناجية" صفحة 62 حيث لم يتجاوز حضور العلامات المكانية 04 علامات ضمن 13 بيتا في حين نجد حضورا متميّزا لذلك النظام العلامي في قصيدة له صفحة 72 متكوّنة من 47 بيتا وقد تضمنت 16 علامة صغرى تفرّعت عن العلامة الكبرى في سياق الغرض الواحد. والجدير بالإشارة في هذا المستوى أنّنا لم نأت على جميع مكونات التوزيعية في هذه العلامة وإنّما اكتفينا بالتمثيل على رصد هذه الظواهر والتعليق عليها بالاعتماد على أمثلة دالة حاولنا من خلالها الإشارة إلى كيفية انتشار العلامة الأساسية وما اتّصل بها من علامات فرعية، كما أتاحت لنا عملية الإحصاء أن نتعرّف ولو بشكل جزئي على شبكة العلاقات والروابط المتينة بين العلامة الأصل

وفروعها المتصلة بها، كما كانت عملية الإحصاء فرصة للباحث للتعرّف على مدى قدرة الأغراض الشعرية على استقطاب العلامات المكانية ضمن سياقات ثقافية متنوّعة لم تكن بنفس الدرجة من الأهمية خصوصا في مستوى الانتشار والحضور، وقد تبيّن أنّ هذا الانتشار غير المُتقايس لم يكن وليد الصدفة، وإنّما هو خيار فنّي من ورائه تدبير وسياسة في اختيار الغرض الشعري وما يناسبه من فضاءات تحقّق المراد من القول الشعري نفسه، أي تجعله فضاء شعريا متميّزا طافحا بالإبداع والشعرية. وما تجدر الإشارة إليه أيضا في سياق تتبّع علامات الفضاء ضمن هذا الجدول الإحصائي هو ثراء الحقل المعجمي للعلامات المكانية في ديوان زهير بن أبي سلمى، فالشاعر قد أورد العديد من أسماء الأمكنة المتنوعة تنوّعا لافتا ومثيرا للدهشة، والباحث في هذا الحقل لا يعثر على مجموعة من أسماء المكان فحسب، وإنمّا بإمكانه أن يظفر بحقول كثيفة ومتنوّعة من الفضاءات التي لو جُمعت لكوّنت "قاموسا" خاصّا بالفضاء قد لا يقل أهميّة عن القواميس والمناجد المتداولة في الساحة الأدبية بشكل عام، وما لفت انتباهنا حقّا هو حرص الشاعر على ضبط المكان وجعله مناسبا للمقام الشعري من جهة، ومراعاة الفوارق الجزئية الدقيقة بين فضاء وآخر "فالقفان" مثلا(مثنى القف) هو ما ارتفع من الأرض وغلظ دون ان يكون جبلا أمّا "المتان" (الواحد متن) فهو ما غلظ من الأرض وارتفع فبدا في هيأة الجبل، أمّا الحزان(الواحد حزين وهو ما غلظ من الأرض فقط)، والأكم (جمع أكمة) وهو المرتفع من الأرض دون أن يكون غليظا). أمّا النجاء (جمع نجوة) فهي كلّ مكان مرتفع يكون غليظ أو غير غليظ....والطريف أنّ هذه الأسماء وإن تشابهت في الدلالة على فضاءات بعينها فهي تبقى معبّرة عن خصوصية كل فضاء محافظة على ملامحه التي ينفرد بها و تجعله يختلف عن باقي الفضاءات، والشاعر يدرك تلك الاختلافات ولا يخلط بينها لأنّه يعرف أيضا أن لكلّ علامة دلالتها الخاصة بها، فهل يعني ذلك أنّ دراسة شعرية الفضاء الشعري تعني أيضا دراسة شعرية الفضاءات اللامتناهية الموجودة في الكون بأسره، والتي تنسج بطبيعتها روابط اتصال وتواصل مع الفضاء الأصل بالشكل الذي يصبح معه البحث في شعر زهير بن أبي سلمى إنّما هو نظر

في كلّ هذه العلامات وهذه الفضاءات الكثيرة غير المحدودة وما تبيحه من دلالات مفتوحة على الزمان والمكان لاسيما وأنّ مجال العلامات وكما ذكر ذلك العالم الأمريكي "بورس" هو مجال الحياة الإنسانية بأسرها وأنّ الكون هو سلسلة لا متناهية من العلامات ولا يمكن بشكل من الأشكال تصور عالم بلا علامات فلا شيء يفلت من سلطان العلامة ...وهكذا فإنّ الكون في تصور" بورس" يَمثلُ أمامنا باعتباره شبكة غير محدودة من العلامات فكل شيء يشتغل كعلامة، ويدل باعتباره علامة ويدرك بصفته علامة أيضاً"[1]. ومن المعلوم أنّ مفهوم العلامات في نظر بورس يشمل العلامة اللسانية أي العلامة اللفظية المتصلة بالكلام المنطوق والمكتوب في أيّ لغة، والعلامة غير اللسانية أي بقية العلامات العضوية المتصلة بجسم الإنسان بما في ذلك الشم والذوق وحركات الجسد وسائر العلامات الأداتية الموجودة في الفضاء مثل إشارات المرور والملابس والموسيقى وغيرها...

على أنّ إدراك هذه الشعرية والانتفاع بها لا يكون بالعلامات المكانية فحسب وإنّما يتمّ عبر الاهتمام بملامح الزمان أيضا، وهذا مدار النظر في جدول العلامة الزمانية.

1-سعيد بنكَراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص:91. وينظر: امبرتوإيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصُمعي، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2005م، ص: 459، و – طوني بينيت وآخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة-معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ترجمة: سعيد الغانمي، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2010م، ص: 498-504.

ج- الجدول الثالث: إحصاء علامات الزمان:[1]

عنوان القصيدة	الصفحة	عدد الأبيات	المقام الشعري / سياق القول	العلامة الكبرى	متعلقاتها	موقع العلامات	عدد التواتر	الرتبة
عفا آل فاطمة الجواء	13	66	الهجاء	الزمان	كلّ فجر، الصيف، الشتاء.	البيت 28-49	03	-
صرمت جديد حبالها أسماء	22	08	غزل	الزمان	يوم الرحيل، عهد، النهار.	4-6-7.	03	+ -
سترحل بالمطي	22	04	في مدح الحارث بن ورقاء	الزمان	يوم عجاجة	2	01	-

1 -ديوان زهير بن أبي سلمى، تحقيق علي حسن فاغور، بيروت-لبنان، دار الكتب العلمية ط1 سنة 1988.

قصائدي			وقومه				
لا تقربنّ فوارس الصيداء	23	03	المدح	الزمان	عند الشتاء، قلّة الأنواء.	3	02	+
شطّت أميمة	24	33	غزل	الزمان	مثوى ليلة، الهجير، السرى، الربيع، العشية، عند الظلام، يوم.	3-4-6-14-21-30	07	+

عنوان القصيدة	الصفحة	عدد الأبيات	المقام الشعري / سياق القول	العلامة الكبرى	متعلقاتها	موقع العلامات	عدد التواتر	الرتبة
وبلدة لا ترام خائفة	28	11	الوصف	الزمان	هاجرة، الظهيرة، صيغة الفعل المضارع (ترام، تسمع، تراقب، يصعد).	2-3-5.	03	-
لا تكثر على ذي الظعن عتبا	29	03	الحكمة	الزمان	صيغة الفعل (لا تكثر، لا تسأل، تخبرك الوجوه).	1-2-3.	03	+ +
إنّ الرزية لا رزية مثلها	30	05	في الرثاء	الزمان	يوم، الشهور، دخول الشهر الذي يحلّ فيه الغزو (في الشتاء).	1-2.	02	+ -
أعن كل	32	19	في الهجاء	الزمان	الزمان الذي مضى، النهار،	4-5	04	-

أخدان				الليل، ساعة.			
مرج الدّين فأعددت له	34	03	الوصف	الزمان	Ø	Ø	– –

عنوان القصيدة	الصفحة	عدد الأبيات	المقام الشعري / سياق القول	العلامة الكبرى	متعلقاتها	موقع العلامات	عدد التواتر	الرتبة
من يتجرم لي المناطق ظالما	35	03	الهجاء	الزمان	Ø	Ø	Ø	– –

غشيت ديارا بالنقيع فثهمد	36	46	في مدح هرم بن سنان بن أبي حارثة المرّي	الزمان	كلّ عشية، رأد الضحاء (وقت ارتفاع الشمس وانبساط ضوئها)، الليل، ضحاء (الرعي عند الضحى)، التهجير (السير في الهاجرة)، تروّح (الخروج في العشي)، ليل التمام، تغتدي (الخروج في الصباح)، ساعة نحس.	2-4- 8-17- 30-32.	09	+
هل في تذكر أيام الصبا فند	42	28	المدح	الزمان	أيام الصبا، يوم ذي غُذُم.	1-5.	02	-
ثوى خير فتى (بيت واحد)	45	01	الرثاء	الزمان	Ø	Ø	Ø	- -

لمن الديار غشيتها الفدفد	45	27	المدح	الزمان	صافا (الإقامة في الصيف)، شتا (الإقامة في الشتاء)، ليلها، ليلة البدر، الليل، النهار، انجاب ليلها، الطلق (اليوم الطيّب).	4-7-10-15-18.	07	+

عنوان القصيدة	الصفحة	عدد الأبيات	المقام الشعري / سياق القول	العلامة الكبرى	متعلقاتها	موقع العلامات	عدد التواتر	الرتبة
لقد أورث العبسي مجدا مؤثلا	48	08	الرثاء	الزمان	Ø	Ø	Ø	– –
أثويت أم أجمعت أنّك	49	07	الوصف	الزمان	Ø	Ø	Ø	–

غادي								–
تعلّم أن شرّ الناس حي	51	13	الوصف	الزمان	يوم.	البيت 6	01	–
أبلغ بني نوفل عنّي	52	07	في مدح الحارث بن ورقاء	الزمان	لمّا جاءني الخبر(مطلق).	البيت 1	01	–
لمن الديار بقنة الحجر	53	25	مدح هرم بن سنان	الزمان	الحجج(السنة) / الشهر، الزمان، أيام ذبيان، ليلة البدر، الأواء (شدة الزمان)	1– 13–25	03	+ –
رأيت بني آل امرئ القيس	56	09	هجاء	الزمان	مطلق	∅	∅	– –

أبت ذكر من حبّ ليلى تعودني	58	14	غزل	الزمان	ليلة الطلّ، آخر الليل، الغشاش(وقت غروب الشمس)، ذرى الليل(أواخره)، احمرّ النهار (عند المغيب).	4- 14-11	03	+
وقالت أمّ كعب" لا تزرني"	58	04	غزل	الزمان	مطلق	∅	∅	– –
فيم لحت؟ إنّ لومها ذعر	61	11	في عتاب امرأته أم كعب	الزمان	عُصُر الدهر.	2	01	–

عنوان القصيدة	الصفحة	عدد الأبيات	المقام الشعري / سياق القول	العلامة الكبرى	متعلقاتها	موقع العلامات	عدد التواتر	الرتبة
ألا ابلغ لديك بني سبيع	62	06	الهجاء	الزمان	أيام النوائب.	البيت 1	01	–
هل تبلغني إلى الأخيار ناجية	62	13	مدح سنان بن أبي حارثة المرّي	الزمان	يوم دجن (يوم ممطر)، يوما، هاجرة (منتصف النهار في القيظ)، الدجلة (السير آخر الليل)، أيام ذبيان، الزمان.	2-3-13.	06	+ +
لم أر سوقة كابني	63	02	الرثاء	الزمان	هلاك يزيد بن سنان، صروف الدهر.	2	02	+ +

سنان							
لقد لحقت بأولى الخيل	65	14	الوصف	الزمان	زمن الحرب (عموما)، المشوبة (الحرب المشتعلة)	1	02	–
وصاحب كاره الإدلاج (بيتان)	67	02	الفخر	الزمان	الإدلاج (السير في آخر الليل).	2	01	+

عنوان القصيدة	الصفحة	عدد الأبيات	المقام الشعري / سياق القول	العلامة الكبرى	متعلقاتها	موقع العلامات	عدد التواتر	الرتبة
إنّي لتعديني على	68	10	زهي يختبر قدرة ابنه زهير	الزمان	غير محدد (مطلق).	∅	∅	– –

الهمّ جَسرة			على قول الشعر (الوصف)					
ويوم تلافيت الصبا	70	19	الفخر	الزمان	يوم الصبا.	1	01	–
إنّ الخليط أجدّ البين فانفرقا	72	47	في مدح هرم بن سنان	الزمان	يوم الوداع، شربت الغبوق (استعارة : الغبوق تشرب ليلا)، العشر ، الخمس.	2-6-22.	04	+
بان الخليط ولم يأووا لمن تركوا	78	33	الهجاء	الزمان	الظهيرة، ضحوا (الضحى)، أروح الذهاب صباحا).	2-4-10	03	+ –
صحا	83	41	في مدح	الزمان	سنين ثمانيا، يوما، الغد، هجهت	2-3-	10	+

القلب عن سلمى			سنان بن أبي حارثة المرّي		(الأرق ليلا)، الفجر، الليل، يوما، قديما، السنة الشهباء، الجحرة (السنة الشديدة).	5-7-13-14-32.		+

عنوان القصيدة	الصفحة	عدد الأبيات	المقام الشعري / سياق القول	العلامة الكبرى	متعلقاتها	موقع العلامات	عدد التواتر	الرتبة
صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله	87	49	المدح	الزمان	غدونا (ذهبنا صباحا).	12	01	–
أبلغ لديك بني	93	08	المدح	الزمان	Ø	Ø	Ø	–

الصيداء كلّهم								–
لعمرك والخطوب مغيّرات	95	04	العتاب	الزمان	قالها زهير حين طلّق زوجته "أم أوفى"، طول المعاشرة، صيغة الفعل (إذا ظعنت/ أصبحت).	3-1-4	03	+ +
أمن آل ليلى عرفت الطلولا	95	16	في مدح سنان بن أبي حارثة		فرط حولين(عامين)، المحيل (الذي أتى عليه حول)، إذا أدلجوا (إذا ساروا ليلا)، في صيغة الأفعال ،الغداة (ما بين الفجر والشروق)، الإدلاج (السير ليلا)، يوم قصير، يوم طويل.	3-2-16-7	09	+ +
لسلمى بشرقيّ القفان منازل	97	24	في رثاء سنان بن أبي حارثة المرّي	الزمان	حائل (الذي أتى عليه حول فدرس وتغيّر)، عام حلّت، صيفه، ربيعه، وعام، وعام يتبع العام، القابل (العام المقبل)، سنون خلت.	2-1-3.	08	+

ولو لا أن ينال أبا طريف	100	03	الهجاء	الزمان	لمّا أسمعتكم قذعا.	.2	01	+ −

عنوان القصيدة	الصفحة	عدد الأبيات	المقام الشعري / سياق القول	العلامة الكبرى	متعلقاتها	موقع العلامات	عدد التواتر	الرتبة
أرادت جوازا بالرُّسيس	101	03	الوصف	الزمان	الصيف. (نُسبت هذه الأبيات لكعب بن زهير الديوان صص89-99).	1	01	+ −
أمن أم أوفى دمنة لم	102	66	في مدح الحارث بن عوف بن أبي	الزمان	وقفت بها بعد عشرين حجّة، انعم صباحا (طاب عيشك في صباحك وهي تحية العرب لأنّ الغارات والمكاره تقع	4-6-12-15-31-47-	09	+

تكلّم			حارثة وهرم بن سنان المرّي		صباحا)، في صيغة الفعل ، بكرن (سرنا بكرة)، استحرن (خرجن في السّحر)، صيغة الفعل (فلمّا وردنا الماء)، متى تبعثوها (إشارة إلى زمن نشوب الحرب)، صيغة الفعل الماضي "طرقت"(أتت ليلا)، الحول (السنة).	49.		
قف بالديار	113	37	في مدح هرم بن سنان المرّي	الزمان	في زمن الخريف، يمرّون ساعة.	11- 27.	02	-
لمن طلل برامة	118	16	في مدح هرم بن سنان بن أبي حارثة المرّي	الزمان	حقب (الدهر)، يوم أزوم، في صيغة الفعل.	1- 10.	03	-
رأت رجلا	121	06	في رثاء	الزمان	الأيام، لعلّك يوما، يوم النتاءة.	4-5.	03	+

لاقى من العيش غبطة		ابنه					

عنوان القصيدة	الصفحة	عدد الأبيات	المقام الشعري / سياق القول	العلامة الكبرى	متعلقاتها	موقع العلامات	عدد التواتر	الرتبة
هاج الفؤاد	122	20	في رثاء هرم بن سنان بن أبي حارثة المرّي	الزمان	الرسميّ (مطر ينزل بغزارة أوّل فصل الربيع).	.4	01	–
أخبرت أنّ أبا الحويرث	124	08	الفخر	الزمان	صيغة الفعل (غدوت).	.6	01	–

ألا أبلغ لديك بني تميم	126	16	فخر قبلي	الزمان	كم للمنازل من عام، من زمن، إذا حانت مفارقة (إذا دنت ساعة الرحيل)، زال النهار.	1-3-5.	04	+ −
كم للمنازل	128	20	في مدح هرم بن سنان بن أبي الحارثة المرّي	الزمان	عام، زمن، إذا حانت مفارقة (إذا دنت ساعة الرحيل)، زال النهار.	1-3.	04	+ −
أفي وجد سلمى تعذلاني	131	35	في مدح سنان بن أبي حارثة المرّي	الزمان	غدت (جاءت في زمن الغداة)، الدهر ، الزمان، صروف الدهر (مصائبه)، ريب الزمان (أحداثه)، حدث الزمان (نوائبه).	1-2-6-21.	06	+ −
تبيّن خليلي هل	134	26	في مدح هرم بن سنان بن	الزمان	في الظلماء، صيغة الفعل (إذا ما نزلنا، الليل، طول الكرى، إذا ما	8-9-17-24-	07	+ −

ترى من ظعائن			أبي حارثة المرّي		غشوا، إذا الخيل جالت، إذا أُرعشت أحشاء كلّ جبان).	25-26.	

عنوان القصيدة	الصفحة	عدد الأبيات	المقام الشعري / سياق القول	العلامة الكبرى	متعلقاتها	موقع العلامات	عدد التواتر	الرتبة
متى تذكر ديار بني سحيم	138	05	المدح (ذكرها في قوم زوجته كبشة أم كعب)	الزمان	متى تُذكَر ديار بني سحيم (زمن غير محدد / في صيغة الفعل، في الأفعال المبنية للمجهول.	1-4	03	-

ألا ليت شعري	139	28	ف الحكمة والتأمل	الزمان	لا أرى الدهر فانيا، متى أهبط، الغادي (الذاهب بين الفجر والشروق وهو الغادي إلى حفرة الموت)، الحجّة (السنة)، أيامنا معدودة، الليالي، الأيام، عشرين حجّة.	3- 4-5- 8-14- 19.	08	+

لئن حازت العلامة المكانية على المرتبة الأولى وذلك بما توفّرت عليه من علامات فرعية كثيرة وشاملة، فإنّ حظ العلامة الزمانية وما تفرّع عنها من علامات متنوعة يجعلها أيضا علامة أساسية جديرة بالاهتمام، بل إنّها قد اكتسبت أهميتها من سلسلة العلامات المتصلة بها. وقد قادتنا عملية الإحصاء إلى تسجيل ما يقارب 154 علامة زمانية موزعة على سائر الأغراض الشعرية التي تمت الإشارة إليها في جدول العلامة المكانية، وهي تشمل جميع الأبيات أو تكاد، فلا تخلو مطولة أو قصيدة أو مقطوعة أو غير ذلك من حضور لعلامة أو مجموعة من العلامات في أكثر من موضع من مواضع القول الشعري. ويبدو أنّ زهير بن أبي سلمى قد أدرك أهميّة العناية بالعنصر الزمني وما له من دور في تجذير الخطاب الشعري في سياقه وذلك عبر ربطه بالفضاء أو الفضاءات الزمانية الممكنة والمناسبة له.

واعتبارا لكثرة أبيات الديوان وتعدّد العلامات الزمانية، وحرصا منّا على محاولة رصد جميع العلامات المشكلة للفضاء فإنّنا حافظنا على نفس التمشي الذي اتبعناه في إحصاء العلامة المكانية، حيث بنينا جدولا كبيرا يتكوّن من ثمانية خانات تضبط عناوين القصائد وصفحاتها وعدد أبياتها والغرض الشعري المناسب لها، وتسجّل جملة العلامات التي عثرنا عليها في كلّ موضع دون أن ننسى عدد تواتر تلك العلامات مرّة مرّة آخذين في الحسبان الدرجة الملائمة لأيّ حضور أو غياب لمختلف تلك التواترات في كامل الديوان.

والمتمعّن في هذا الجدول الإحصائي بإمكانه أن يستنتج الكثير من الملاحظات المفيدة في سياق البحث عن شعرية العلامات المشكّلة للفضاء، من ذلك أنّ العلامة الزمانية تحضر في ديوان زهير بشكل بارز وهي تمثل "المعادل الموضوعي" للعلامة المكانية أي أنّها تضطلع مع بقية العلامات بدور كبير في تحقيق التوازن الفريد في مستويات كثيرة،

فلا يمكن بحال من الأحوال أن يكون للعلامة المكانية أي معنى بمعزل عن العلامة الزمانية، بل إنّ أهمية وجود العلامات في الفضاء يعود إلى ذلك التكامل بينها، وبناء عليه لا نتصوّر أن يحقق الخطاب الشعري أدبيته وشعريته ما لم يقع الانتباه إلى هذا الخيط الرفيع الرابط بين الصنفين، لذلك وجدنا زهير بن أبي سلمى قد أولى عناية معتبرة للعلامات سواء أكانت مكانية أم زمانية، بل إنّه قد بدا حريصا على تنويع العلامات وتكثيف حضورها كلّما سمح المقام الشعري بذلك.

واستنادا لما قمنا به من إحصائيات لتوزيعية العلامات الزمانية في هذا الديوان فإنّه قد تبيّن لنا أنّ هذه العلامة قد حضرت في جميع الأغراض الشعرية وقد سجّلنا هذا الانتشار في القصائد والمطولات والمقطوعات وغير ذلك ممّا حوى الديوان من أقوال. على أنّ هذا الحضور لم يكن بنفس الكثافة في كلّ المقامات وإنّما يلاحظ الباحث تفاوتا واضحا في الحضور والغياب لتلك العلامات والأمثلة على هذا التوزيع المتفاوت كثيرة نذكر منها ما سجلناه في قصيدة "أمن آل ليلى عرفت الطلولا" صفحة 95 وهي التي مدح بها سنان بن أبي حارثة وقد جعلها في 16 بيتا عثرنا فيها على تواتر 09 علامات زمانية، ويعدّ هذا الحضور هاما ودالاّ، وتعتبر مقطوعته " لعمرك والخطوب مغيّرات" صفحة 95 والمتكونة من 04 أبيات من بين النماذج التي سجّلنا فيها نسبة مرتفعة لتواتر العلامات الزمانية حيث أحصينا 03 علامات ضمن الأبيات الأربعة، كما كان حظ بعض الأبيات المتفرّقة وفيرا من هذه الكثافة ومثال ذلك بيتين ذكرهما في الرّثاء ص 63 وقد عثرنا فيهما على علامتين اثنتين ممّا يعني كثافة عالية في حضور هذا اللون من العلامات. إلاّ أنّ هذه الكثافة الواضحة قد وجدنا ما يقابلها من المقالات الشعرية التي نظمها زهير ولم يكن حضور الزمان فيها لافتا أو مكثّفا ومن أمثلة ذلك قصيدة " ويوم تلافيت الصبا" صفحة 70 ورغم أنّها تكونت من 19 بيتا إلّا أنّها احتوت على علامة

زمانية واحدة. وشبيه بهذا الضمور ما وجدناه في قصيدة له في رثاء هرم بن سنان صفحة 122 ذكر فيها الزمان مرّة واحدة في قصيدة من 20 بيتا. وليس بعيدا عن هذا الاختيار ما لاحظناه في قصيدة أخرى جعلها في مدح هرم بن سنان صفحة 113 وقد احتوت على 37 بيتا لكنّها لم تتضمن سوى علامتين اثنتين للزمان، وهو إقلال واضح مقارنة بحجم القصيدة من جهة وبقية القصائد أو المقطوعات أو حتى النتف المتفرّقة من جهة أخرى.

وللإشارة فإنّنا قد سجّلنا أيضا شكلين آخرين لحضور العلامات الزمانية في هذا الديوان، فقد يحضر الزمان في صيغ الأفعال المختلفة ماضيا أو حاضرا أو غير ذلك، فتكون بذلك العلامة الفرعية واقعة في هذه الصيغ الدالة على الزّمان ومن النماذج الدالة على ذلك تمثيلا لا حصرا ما تواتر في قصائد من قبيل "صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله" أو قصيدة "متى تُذكَر ديار بني سحيم" حيث بنيت الأفعال الدالة على الزمان في المثال الأوّل للمعلوم فأدركنا من صيغة الفعل أنّ الزمن هو الماضي وبنيت في المثال الثاني للمجهول فبدا الزمن مطلقا غير محدد. أمّا الشكل الثاني فهو الذي تنعدم فيه أيّ إشارة للزمان فتكون العلامة غائبة أو هي منعدمة لا أثر لها في الخطاب وعلى السامع أن يجتهد في محاولة تحديدها وقد يكتفي في أغلب الأحيان بأن يصنفها ضمن نوع آخر من العلامات لنا نطلق عليها اسم "العلامة الافتراضية الممكنة" التي لا يعني عدم العثور عليها نفيا لوجودها في النظام العلامي الواسع، ومن يدري ربّما يكون غيابها وعدم الإعلان عنها في سياق الخطاب هو السبيل الأفضل من الإفصاح عن حضورها، ومن أدرانا أيضا أنّ شعرية الفضاء الحقيقية لا تكون بكشف العلامات وإظهارها فتكون سهلة متاحة، وإنّما تكون بإخفائها وحجبها وعدم البوح بها أو جعلها مفترضة فتكون بذلك درجة الشعرية أقوى وأرفع، ألم يكتشف البلاغيون القدامى أنّ "الشعر لمح تكفي إشارته"، ولقد نقل ابن

الأثير عن أبي إسحاق الصابي (ت 384 ه) تفريقه بين النثر وبين الشعر على أساس الوضوح والغموض، فاعتبر أنّ النثر هو ما وضح معناه وظهر مضمون ألفاظه من أوّل وهلة، أمّا الشعر فأفخره ما غمض فلم يعطك غرضه إلّا بعد مماطلة منه"[1]

وعموما فإنّ أشكال حضور العلامات الزمانية متنوّع وهو جدير بالبحث والعناية بل إنّه مبحث متشعّب، خصوصا وأنّ التّنوع في هذه الأشكال قد جعل الشاعر لا يورد العلامة الزمانية ويكرّرها بشكل رتيب، وإنّما وجدنا زهيرا حريصا على كسر رتابة العلامة الكبرى وبناء "جهاز علامي" متنوّع جعله بمثابة الرّصيد الذي يستلهم منه العلامة المناسبة للغرض الشعري حتى تتناسب مقالات شعره مع المقامات الثقافية السائدة، وعليه فقد تكوّن في الديوان ما يشبه " القاموس الزّمني" البديل فالزمان عند الجاهلي ليس النهار والليل واليوم والشهر والسنة والدّهر وإنّما هو إلى ذلك كلّه الظهيرة والهاجرة والحَول والسرى والحجّة، وهو السّحر والحائلُ والمَحيل، الجحرة (السنة الشديدة) وذرى الليل (أواخره) والطلق (وهو اليوم الطيّب)، والغشاش(وهو وقت غروب الشمس) والدجلة (وهي السير آخر الليل) إلى غير ذلك من العلامات الزمانية الكثيرة التي تُظهر فعلا مدى اتساع مجال هذا الحقل من جهة وقدرة الشاعر على استدعاء هذا الكمّ الهائل من الأسماء المتصلة بالزّمان وتطويعها واستثمارها في شعره من جهة أخرى، وهذه مسألة جدّ هامة سنتوسع فيها بالتحليل والتأويل في مراحل لاحقة ضمن هذا البحث لا سيّما في مرحلة المؤول الدينامي.

1 – مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ص216.

المبحث الثاني: التقييم

يحاول هذا الجدول اختزال الجدولين الكبيرين السابقين المتعلقين بتوزيعية العلامات المكانية والزمانية ويقدّم جملة من الاحصائيات التي قمنا برصدها وتعيينها في الديوان لاسيما المتصلة بعدد القصائد وجملة الأبيات الشعرية في كل غرض ومجموع العلامات في كلّ صنف وما ترتّب عن ذلك من نسب مائوية متفاوتة بين العلامات الكبرى من جهة وبينها وبين متعلقاتها من جهة أخرى، ويأتي هذا الاجراء في إطار تقييم ما توصّلنا إليه من إحصائيات مختلفة نحسب أنّها ستساعدنا على قراءة بديلة لشعريّة الفضاء في ديوان زهير بن أبي سُلمى.

أ-الجدول التقييمي

عدد قصائد الديوان	عدد الأبيات	الغرض الشعري	عدد علامات الفضاء (المكان)	النسبة%	عدد علامات الفضاء (الزمان)	النسبة %	مجموع العلامات	النسبة العامة %	±
20	519	المدح	288	55.49	88	16.95	376	72.44	+ −
07	139	الهجاء	54	38.84	09	6.47	63	45.32	+ −
07	66	الرثاء	08	.1212	16	24.24	24	36.36	− +
04	45	الفخر	16	35.55	07	15.55	23	1151.	+ −

07	61	الوصف	13	21.31	07	11.47	20	32.78	+ −
04	59	الغزل	26	44.06	15	25.42	41	69.49	+ +
02	15	العتاب	01	6.66	04	26.66	05	33.32	− +
02	31	الحكمة +التأمل	05	16.12	08	25.80	13	341.9	− +
المجموع العام	35	0 8	411	43.95	154	16.47 %	655	60.42 %	< − +

يُظهر الجدول السابق تفاوتا واضحا بين العلامات في ديوان زهير حيث بَدَا عنصر المكان بكل متعلقاته هو الأكثر وروداً وتواتراً في الديوان، إذْ تكرّر (411) مرة تقريباً بنسبة (43.95%) من مجمل العناصر الأخرى، وهو ما يجعله يحوز نصيب الأسد من المجموع العام أي أنّه العنصر الأساسي على الإطلاق.

إنّ هذا الانتشار "اللامتكافئ" للعلامات في الديوان من شأنه أن يثير في الذهن قلقا وحيرة، فهل تعني غلبة حضور علامات المكان في الديوان كونه الأصل وسائر العناصر فروع له؟ فيكون بذلك الفعل الشعري محاكاة لما تواضع عليه الناس من حيث أنّ المكان هو أصل الحياة وسرّ استمرارها. أم أنّ لتلك الكثافة والوفرة في حضور المكان نزوعا لتعويض ما كان مفقودا في حياة أهل الجزيرة؟ لاسيما السيطرة على الفضاء والتمسّك به. فيكون بذلك الحَدثُ الشّعري علامة امتلاك وارتواء ورغبة عارمة في تحويل شحّ الصحراء وجدبها إلى فضاء على هيأة الجنّة، مكان يُستطاب فيه العيش وربّما يستحق أن يموت العربي من أجل امتلاكه، ألم تكن القبائل العربية تَفنىَ في التّنازع على منابع المياه بما في ذلك الأودية والآبار والعيون والمجاري وغيرها باعتبارها أماكن أو فضاءات استراتيجية ضامنة للبقاء، ألم تكن رغبةُ الجاهلي جامحة في الغلبة وحبّ السيطرة على الفضاءات التي تظهر فيها منابع المياه؟ بل هل يمكن بهذا الاعتبار أن يكون المكان هو علامة المجد، العلامة المتنازع عليها باستمرار؟

لماذا وجدنا أحيانا ضربا من التناوب في انتشار العلامات المتعلقة بالمكان أو الزّمان ، تناوب عثرنا عليه في مستوى المقامات الشعرية فإذا هيمنت علامات المكان في المدح مثلا (288)علامة، تراجع حضور علامات الزمان في غرض الهجاء 09 علامات فقط في 139 بيتا، وإذا انتشرت العلامات الزمانية في غير ذلك من الأغراض كالرّثاء والعتاب يشهد الباحث ضمورا واضحا في علامات المكان حيث سجّلنا في الأوّل (24.24) بالمائة مقابل (12.12) بالمائة بما يعني 08 علامات مكانية فقط في 66 بيتا رثائيا، ورصدنا في مقام

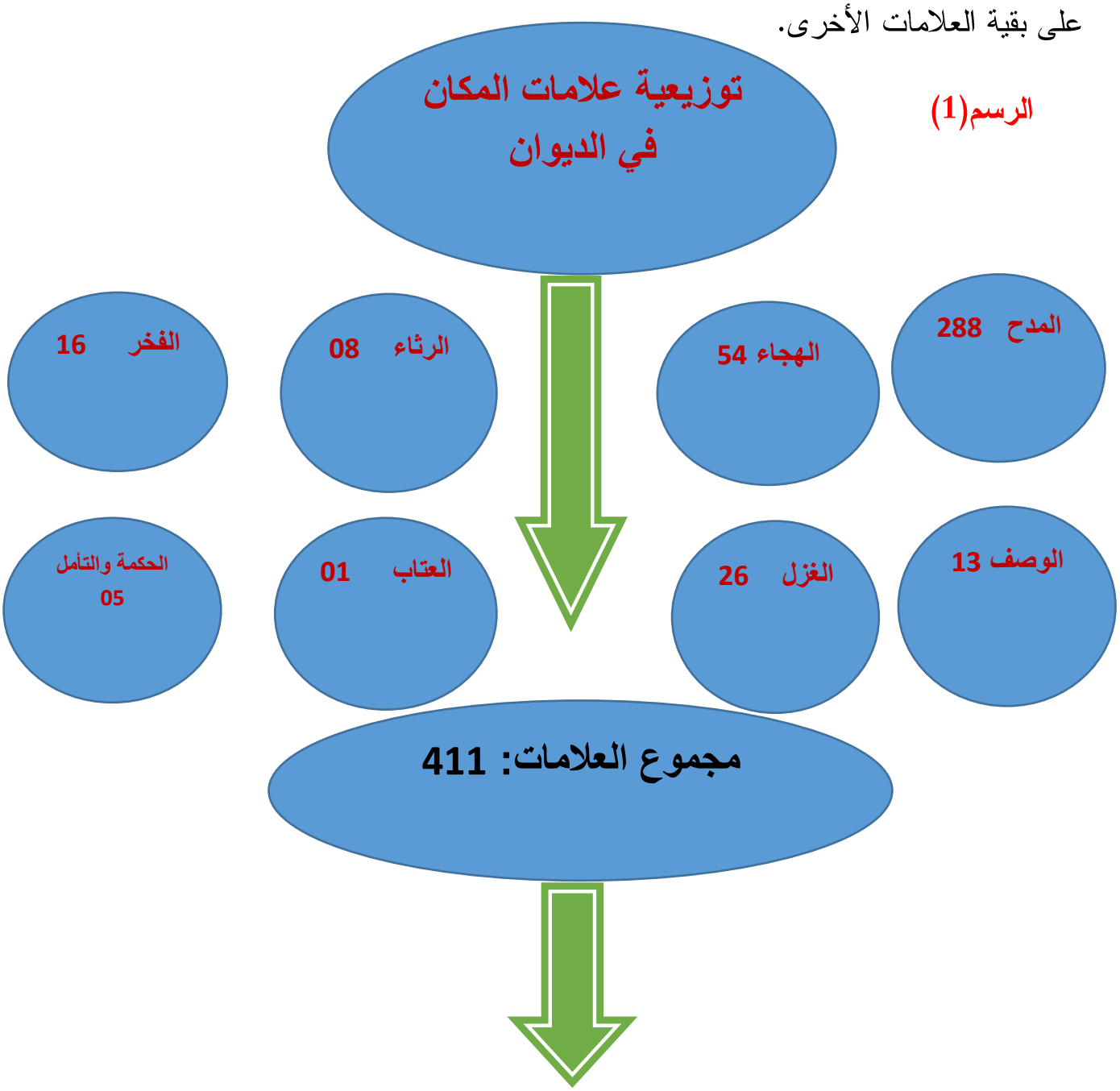
العتاب (26.66) بالمائة للزمان مقابل (06.66) بالمائة لعلامات المكان بما يعني حضور علامة واحدة للمكان في قصيدة من خمسة عشر بيتا في مقام العتاب؟ أهو من سبيل الصدفة؟ أم أنّ الأمر يعود إلى كون التناوب هو في الأصل ميزان من موازين الطبيعة التي تقوم أساسا على المراوحة بين هذه العناصر ضمانا للاستمرار وتحقيق التوازن في الكون، فمثلما يتعاقب الليل والنهار يتناوب كذلك المكان والزّمان على فعل الظهور والضمور، فيكون القول الشعري حينئذ تدليلا على هذه الحركة الفيزيائية المتحكّمة في النظام الكوني بأسره، في لحظة يزداد فيها الإنسان الجاهلي حيرة أمام مصير لم يكن في أغلب الأحيان واضحا، والنفس تكابد عذابات الحلّ والتّرحال من أجل السيطرة على الفضاء زمانا ومكانا علّها تجد للحياة معنى .

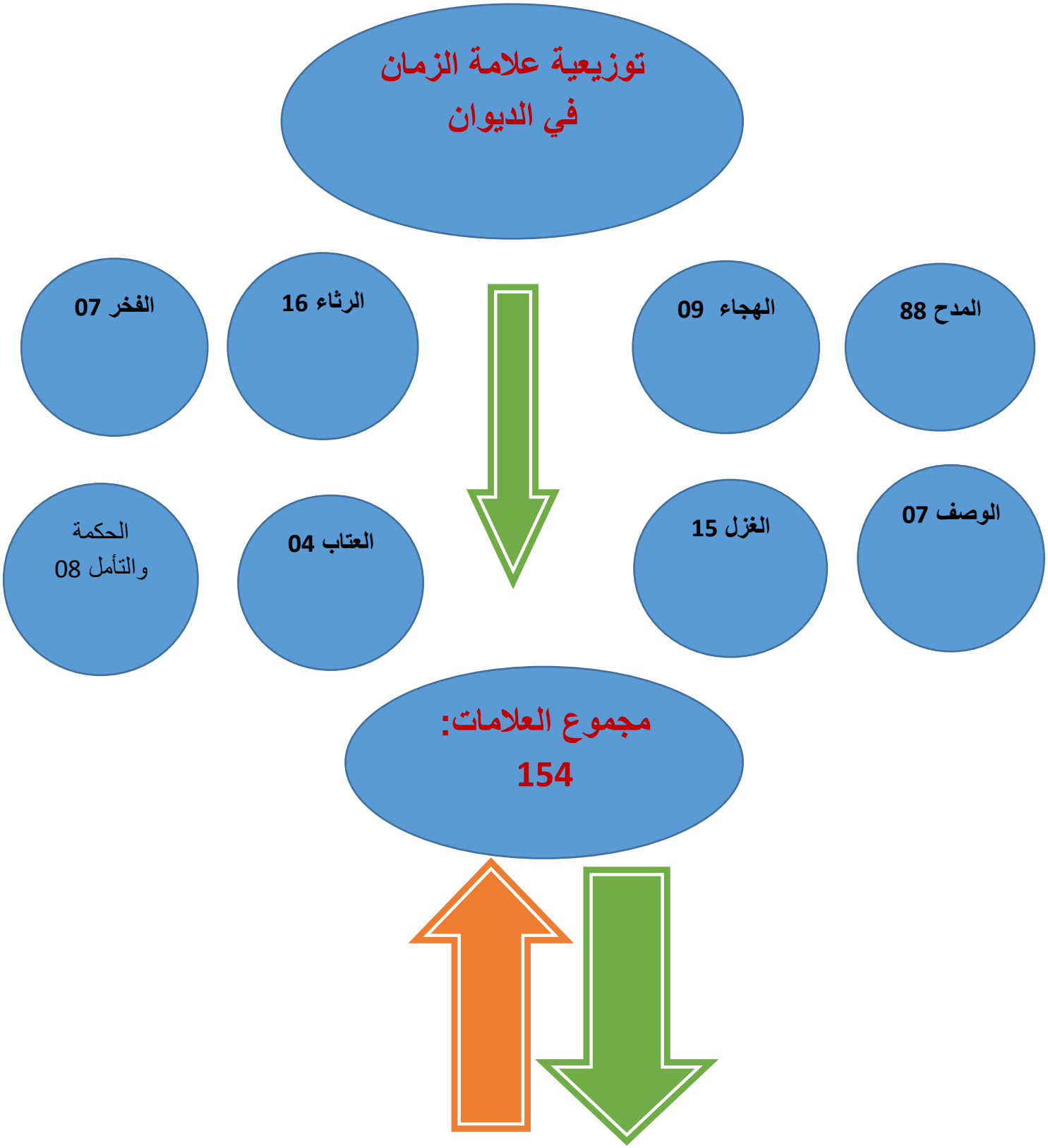
بماذا نفسّر ذلك التباعد اللاّفت بين عنصري المكان والزّمان في نفس المقام الشعري حيث عثرنا على أغراض ترتفع فيها نسبة حضور العلامات المكانية في حين تنخفض نسبة حضور العلامات الزمانية إلى النصف تقريبا على غرار ما لاحظناه في غرض الفخر حيث سجلنا نسبة 35.55 بالمائة علامات مكانية مقابل 15.55 بالمائة فقط كنسبة حضور للعلامات الزمانية؟ والحال أنّ الزّمان والمكان يَتلازمان أبدا ولا يتَمايَزان، فيكون أحدهما الأصل والآخر كأنّه الفرعُ المُهمَلُ. أم هل صار ما يُحتاجُ إليه لا يُحتاجُ إليه؟ أم أنّ الأمر واقع في أفق مغاير يصبح معه الزمان بلا معنى لحظة شعور الجاهلي بعسر التواصل في فضاء صحراوي حارق أو في صحراء تكاد "تَمَيّزُ من الغَيظ" قد يتحوّل فيها الوجود بأسره إلى جحيم مُرعب. أسئلة كثيرة حارقة فعلا يُثيرها الإحصاءُ الأوّلي للعلامات، لكنّ الأجوبة عنها تظلّ غائبة غائرة في الديوان ما لم نتتّبع تلك العناصر عنصرا عنصرا ونرصد منابعها علّنا نرسو على مقاصد الشاعر من سبل تشكيلها.s

ب-الرسوم البيانية:

إنّ هذا التفاوت الحاصل بين العلامات لَيزدادُ وضوحا في الرسوم البيانية التّالية والتي يمكن من خلالها قياس درجة حضور تلك العلامات وإظهار مستويات تفاوتها، ولقد ساعد ذلك في اعتقادنا على تسجيل ذلك التمايز بين نسبة حضور المكان وسائر العناصر من جهة والتفاوت الواضح بين بقية العناصر فيما بينها. وليس يخفى ذاك التطابق في النتائج بين ما وُجِد في الجدول الإحصائي وبين ما أسعف به الرسم البياني ممّا يؤكد هيمنة العلامة المكانية على بقية العلامات الأخرى.

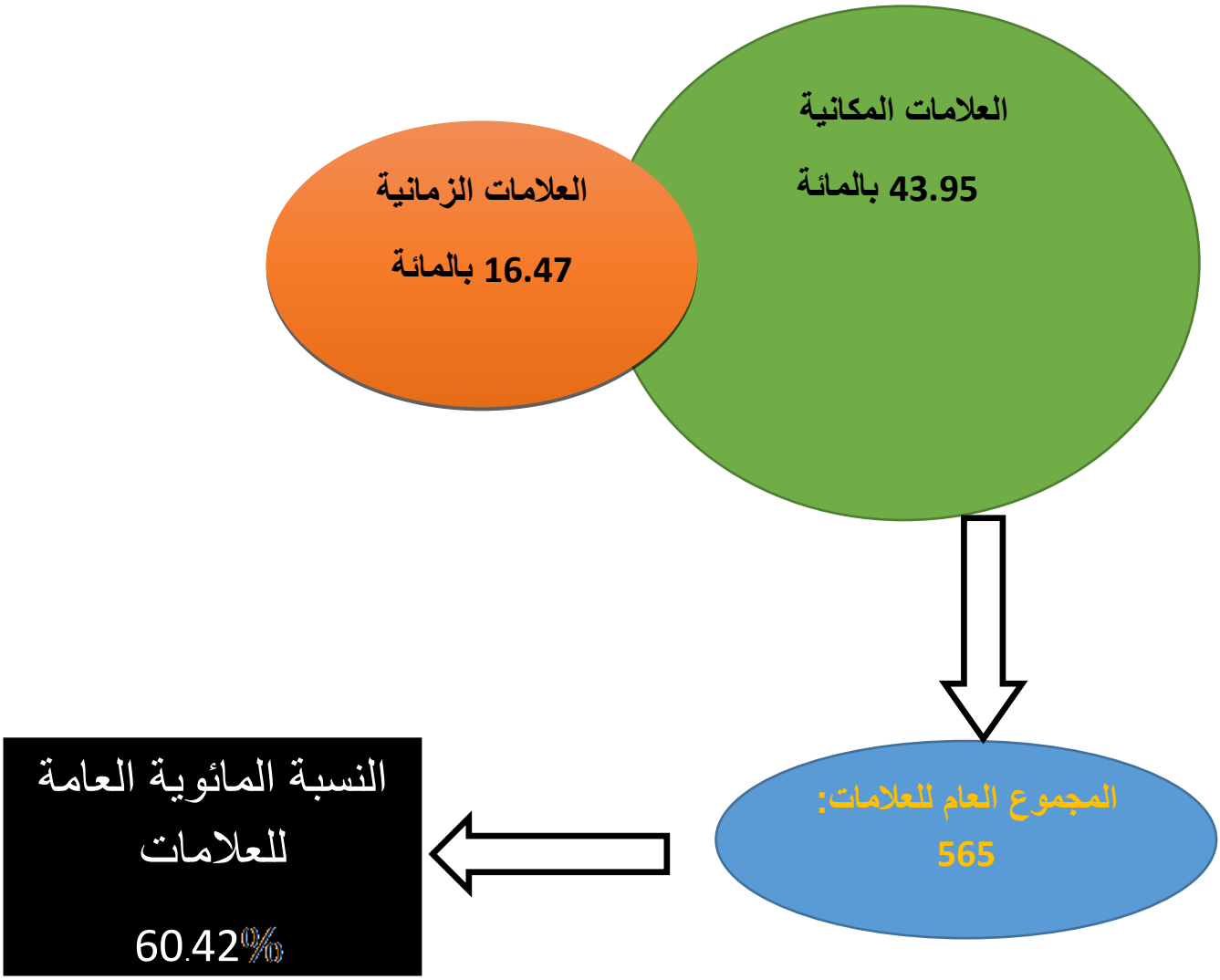
الرسم(1)




توزيعية علامة الزمان
في الديوان
المدح 88
الهجاء 09
الرثاء 16
الفخر 07
الوصف 07
الغزل 15
العتاب 04
الحكمة
والتأمل 08
مجموع العلامات:
154

الرسم (2)

النسبة المائوية لتوزيع العلامات في ديوان زهير بن أبي سُلمى:



الرسم(3)

العلامات المكانية العلامات الزمانية

إذا كان الجدول التقييمي السابق قد أظهر العديد من الملامح الهامّة لنظام توزيع العلامات المكانية والزمانية، حيث سمحت عملية الإحصاء التي أجريناها على ديوان زهير بن أبي سلمى بتعيين تلك العلامات ورصد تواترها وتحديد درجات حضورها، فإنّ الرسوم البيانية التي قمنا بها قد ساهمت هي أيضا بتوضيح ملامح تلك التوزيعية من جهتين على الأقلّ ، فلقد أبانت الرسوم الثلاثة عن ظاهرة التناوب بين علامات المكان وعلامات الزّمان وما تعلّق بهما من علامات فرعية والتي كنّا سجلّنا ظهورها في مرحلة الرصد والتعيين ، كما ساهمت هذه البيانات في تدعيم فكرة التفاوت الحاصل بين العلامات الموجودة في سائر الأغراض الشعرية التي تضمنها الديوان، أي أنّ هذه الرسوم البيانية قد ساهمت بشكل من الأشكال في قياس درجة حضور تلك العلامات وإظهار مستويات تفاوتها، ولقد ساعد ذلك

على تعيين التمايز بين نسبة حضور علامة المكان وسائر العلامات المتفرّعة عنها من جهة والتفاوت الواضح بينها وبين بقية العلامات الأخرى من جهة ثانية. وليس يخفى ذاك التطابق في النتائج بين ما وُجِد في الجدول الإحصائي وبين ما أسعفت به تلك الرسوم البيانية ممّا يؤكد هيمنة العلامة المكانية على العلامة الزمانية أساسا، وللإشارة فإنّ الرسم الثالث يظهر بشكل أوضح ظاهرتي التناوب والتفاوت، حيث يبرز تناوب العلامات المكانية والزمانية من خلال الظهور والضمور. ولقد أشّرنا على النوع الأوّل من العلامات باللّون الأزرق في حين جعلنا اللّون البرتقالي علامة دالة على حضور العلامات الزمانية ودرجات توزيعها.

على أنّ ظاهرة التناوب بين العلامات لم تحجب ظاهرة التفاوت الواضحة بين الضربين من العلامات، حيث بدت علامات المكان أكثر بروزا وهيمنة، ولعلّ مسار الخط المنحني في الرسم البياني يؤكد غلبة علامة المكان وأهمّ متعلقاتها على علامة الزّمان وما اتصل بها من علامات فرعية. والمتتبع لسلّم الدرجات بإمكانه أن يلاحظ هذا التفاوت حيث حاز الصنف الأوّل ما يقارب (15.2) درجة مقابل (11.4) تقريبا كمؤشّر قياسي على درجة حضور العلامات الزمانية. وبقطع النظر عن هذه المؤشّرات البيانية وعن دقتها أو تطابقها مع حضور العلامات المشكلة للفضاء في ديوان زهير بن أبي سلمى فإنّ المستفاد من كلّ ذلك هو أن عملية رصد كلّ هذه المعطيات ستساعد في نظرنا الباحث على فهم خصوصية ديوان الشاعر وما تضمنه من مكونات أساسية وفرعية تقاطعت جميعا وتفاعلت وتكاملت لتجعل من هذه التجربة الشعرية نواة بحث من شأنها أن تعيد النظر في هذا الديوان من منظار سيميائي يأخذ في الحسبان هذا الانتشار العلامي في سائر أغراض القول الشعري عند هذا الشاعر الجاهلي ليكون منطلقا أساسيا باتجاه إدراك شعرية الفضاء والأبعاد الدلالية التي يسمح بها التحليل والتأويل في مختلف مستوياته لاسيما المباشرة أو الدينامية.

المبحث الثالث: المعاني المباشرة لعلامات الفضاء

لقد قادت عملية الإحصاء الإجمالي للعلامات المشكّلة لشعرية الفضاء في ديوان زهير بن أبي سُلمى الباحث إلى ملاحظة أساسية مفادها أن تلك العناصر لا تحضر بشكل مُتقايس، وإنّما هي تتوزّع بشكل متفاوت تفاوتا واضحا، وذلك كما تبيّن من خلال البحث بين بعض تلك العناصر على غرار ما حازته العلامة المكانية من وفرة وكثافة (411) وما نالته العلامة الزمانية من ضمور واقتصاد (154). وبناء على هذه المؤشّرات المتباعدة، يجدر بنا أن نعيد النظر في هذا التوزيع بشكل أدقّ، خصوصا وأنّ ذلك التفاوت لا يحصل بين العناصر الكبرى فحسب وإنّما قد أصاب متعلقات العنصر الواحد أيضا. بل إنّ الضرورة المنهجية تفرض علينا العودة إلى تلك العناصر والوقوف عند كلّ عنصر على نحو مخصوص، معتبرين أنّ الجداول الإحصائية والرسوم البيانية وإن كانت مفيدة وأساسية فهي تبقى في حاجة إلى مزيد النظر والتدقيق، وعليه تصبح القراءة التفصيلية المباشرة أمرا أكيدا، وهو ما سيكون عليه مدار البحث في الخطوة الموالية. وتحسن الإشارة في هذا المستوى إلى أنّنا حافظنا على التّمشي المنهجي نفسه في تناول تلك العناصر، مثلما هو مُبيّن في الجدول الإحصائي والرسم البياني السابقين، مراعين بذلك ما ظهر بينها من تفاوت.

1-العلامة المكانية ومتعلقاتها

للمكان عند العرب وغيرهم من الأمم مكانة معتبرة في الحياة، وقد سعى الناس منذ الزمن القديم إلى محاولة فهمه والتحكّم فيه وربّما التنازع من أجل السيطرة على عدد من الفضاءات واستثمارها بأشكال مختلفة رغبة في البقاء والاستمرار. ولقد كثرت تعريفات المكان وتنوّعت واختلفت ولعلّ من أبرز تلك التعريفات تمثيلا لا حصرا ما ذكره ابن منظور في لسان العرب حين اعتبر" المكان الموضع والجمع أمكنة كقذال و أقذلة و أماكن". وقال ثعلب: يبطل أن يكون مكانا فعالا، لأنّ العرب تقول: كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مقعدك، فقد دلّ هذا على أنّه مصدر من مكان موضع منه، و(مكن) له في الشيء: جعل له عليه

سلطانا[1] ، فإبن منظور عدّ لفظة (المكان) محتواه في مادة (مكن) الدالة على الموضع والجمع ويذهب الزبيدي إلى أنّ المكان أوسع وأشمل، فهو عنده" الموضع الحاوي للشيء، وعند بعض المتكلّمين أنّه عرض وهو اجتماع جسمين حاو ومحوي، وذلك ككون الجسم الحاوي محيطا بالمحوي". [2]

وقد ظهرت أهمية المكان عند كثير من الباحثين القدماء والمحدثين، وذلك لارتباطه بالإنسان من جهة، ووجوده في العديد من المجالات و الميادين المعرفية والعلمية من جهة أخرى، ويعد الفيلسوف اليوناني (أفلاطون) أوّل من صرح به اصطلاحيا، وهذا ما ذهب إليه حسن مجيد الربيعي إلى أنّ" أوّل استعمال اصطلاحي للمكان في الفلسفة قد صرّح به أفلاطـــون، إذ عدّه حاويا وقابلا للشيء"[3] كما يتفق أرسطو مع أفلاطون في التصوّر العام للمكان من حيث الوجود والكينونة فالمكان عنده" موجود ما دمنا نشغله و نتحيز فيه، وكذلك يمكن إدراكه عن طريق الحركة والتي أبرزها حركة النقلة من مكان إلى آخر، وهو مفارق للأجسام المتمكنة فيه وسابق عليها ولا يفسد بفسادها"[4].

ويعرف الباحث السيميائي (لوتمان) المكان بقوله:" هو مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة، تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية مثل:(الاتصال، المسافة....الخ) ويمثل المكان إلى جانب الزمان الإحداثيات الأساسية التي تحدّد الأشياء الفيزيقية، فنستطيع أن نميز فيما بين الأشياء

1- ابن منظور. لسان العرب، مج6، ج48 مادة (مكن). ص 4250.

2-السيد مرتضى الزبيدي. تاج العروس من جواهر القاموس مادة (مكن). مج 9، بيروت: دار صادر، 1966.ص102.

3-حسن مجيد العبيدي. نظرية المكان في فلسفة. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1998. ص9.

4- أرسطو طاليس. الطبيعة. ت اسحاق بن حنين، ت ح عبد الرحمن بدوي. ط2. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب،1994. ص 281.

من خلال وضعها في المكان، كما نستطيع أن نحدّد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها في الزمان"[1].

يتضح من هذا التعريف أنّ المكان كل ما يحتوي الأجسام والأشياء، أي أنّه غير الفراغ وهو ما جعله يتميز بصفة الاحتواء، وهو يتحدّد بعلاقاته ومفاهيمها المكانية مثل (أعلى، أسفل متصل، داخل خارج)، هذه المفاهيم التي تتحوّل بدورها إلى وسيلة من وسائل وصف المكان، فتكسبه معاني جديدة.

ولقد فرّق "حسن بحراوي" بين أمكنة الانتقال وأمكنة الإقامة" أمّا أماكن الانتقال فتكون مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها، وتمثّل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلّما غادرت أماكن إقامتها الثابتة، مثل: الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء النّاس خارج بيوتهم كالمحلاّت و المقاهي، وذلك بناء على قاعدة الاشتقاق، يشتق من التعارض الأصلي الأوّل انتقل لإقامة تقاطبا تفرعية مشتقة، حيث يولد من أمكنة الإقامة تقاطبا تبين أماكن الإقامة الاختيارية وأماكن الإقامة الإجبارية مثل: المنزل مقابل السجن و تقاطبات أخرى بين أماكن الإقامة الراقية: القصور، الفيلات الأكواخ ، مدن " .

فحسن بحراوي يذهب إلى أنّه يوجد نوعان من الأماكن: أماكن للإقامة (اختيارية إجبارية)، وأماكن للانتقال، مثل الشارع، والمحيطات، والمقاهي.... الخ. ويرى بعض فلاسفة أنّ وراء تلك الاستطاعة حبّا للمكان ذاته يقول باشلار :" فإنّه على الانسان أن يحبّ المكان... حتى يصبح بالإمكان احتواء مشهد كامل داخل ذرة الرسم".[2]

ولقد انتبه الإنسان الجاهلي إلى أهمية الفضاء وما له من دور في تحقيق فعل الحياة واستمرارها، وتعدّ القصيدة الجاهلية تجسيدا لهذا الوعي، حيث اعتنى الشعراء بالفضاءات وحرصوا على توظيفها في قصائدهم، ويعتبر ديوان زهير بن أبي سلمى مثالا على هذه

1- محمد بوعزة. تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم). بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010.ص54.

2-غاستون باشلار. **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 2000 ص 187.

العناية الواضحة بالفضاء على اختلاف أنواعه. وتبدو صلة القصيدة بالفضاء متينة وهي علاقة تقوم أساسا على التفاعل والتكامل، ذلك أنّ الشعر العربي عموماً، قد ازدهر بفعل عامل المكان، ولعلّ من العلامات الدالة على هذا الترابط هو ذلك البناء المتقارب في الشكل والمحتوى بين البيت الشعري والبيت من الأبنية، فالتسمية الموحدة دليل تشابه، كما أنّ قيام بيت الشعر على دعامات وأساسات إذا اختلت أنهار البيت وزالت عنه صفة الشاعرية ، يشبّه بتلك القواعد والأركان التي يتكون منها بيت السكنى وينهار إذا تداعت، ومن أوّل من انتبه إلى تلك العلاقة الخاصة الناقد ابن رشيق في مقولته: " والبيت من الشِعر كالبيت من الأبنية، قراره الطبع وسمكه الرواية، ودعائمه العلم وبابه الدُربة، وساكنه المعنى ولا خير في بيت غير مسكون، وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية، أو كالأواخي والأوتاد للأخبية" [1]، وذهب إلى مثل هذا القول بعض الباحثين المعاصرين من حيث أنّ " العلاقة لا يمكن أن تكون شكلية فقط وإنما هناك اشتراك في الشكل والمضمون وعليه فإن المسألة ليست شكلية كما يتبادر إلى بعض الأذهان ولكنها نابعة من عمق وجدان العربي، وهي تجسّد مكانة الشعر عند العربي، تلك التي توازي عنده المكان الذي يجد فيه الراحة والاستقرار والحماية "[2]، كما يذهب حازم القرطاجني إلى تأكيد وتأصيل المسألة وتفسيرها حيث يرى أنّ قصد محاكاة بيوت الشِّعر – بكسر الشين – لبيوت الشَّعر – بالفتح – إنّما كانت لأنّ "أحق البواعث بأن يكون هو السبب الأول الداعي إلى قول الشعر هو الوجد والاشتياق، والحنين على المنازل المألوفة وتذكر عهودها وعهودهم الحميدة فيها، وكان الشاعر يريد أن يبقى ذكراً أو يصوغ مقالاً يخُيل فيه حال أحبابه ..... إلخ[3]".

ومن الباحثين من يرى أنّ تطور البيت الشعري في القصيدة الحديثة أيضاً واكبه تطور آخر وفلسفة البنائيين الجدد، ففي داخل بنية القصيدة الكلية جرت تحوّلات أخرى على

1- ابن رشيق القيرواني. العمدة في محاسن الشعر وآدابه. ط2. دمشق: مطبعة الكاتب العربي، 1994. ص248.

2- جريدي سليم المنصوري. شاعرية المكان. جدة : مطابع شركة دار العلم للطباعة والنشر، 1992.ص9 .

3- أبي الحسن حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء.ص250.

الإيقاع، والزمن، وبناء الصورة، وحجم البيت الشعري نفسه، كما حملت القصيدة الحديثة علومًا جديدة وتيارات فكرية وفلسفية، مما طبع حداثتها بمركبات مغامرة جديدة كذلك شأن البيت من الأبنية فهو الآخر قد حمل إضافات العصر وتطوّراته، وأفكار البنائيين الجدد، واجتهاداتهم الفلسفية والفكرية وهذا يؤكّد القيمة الفنية لنّص ابن رشيق في فكرة العَلاقة بين وحدة القصيدة والوحدة العضوية للمكان: " إلا أنّ المضمر في نص ابن رشيق لم يفقد بعد وقد يساعدنا على تأكيد الفكرة العامة للعلاقة بين وحدة القصيدة والوحدة العضوية للمكان المعبَّر عنه"[1]، ونؤكّد على أنّ الرّبط بين الشاعرية والمكان لا يحتاج إلى مزيد من الأدلة والبراهين وهي من القوّة والوضوح ما يجعلنا نكشف عن علائق أخرى تنأى عن الشكل لتمس جوانب نفسية واجتماعية تربط بين بيت الشِّعر وبيت السكن، فنرى تلك الراحة النفسية التي يشعر بها الشاعر وهو يرتب الكلمات والأفكار في حدود بيته الشعري، شبيهة بتلك الطمأنينة التي يجدها ساكن بيت السكنى وهو يرتب أثاثه ومقتنياته داخل عالمه الصغير، فتاريخ المكان في الشعر تاريخ عريق، وهو تاريخ متصل، تتناقله الأجيال وتتمثله، وتعيد صياغته على نحو من استلهام التراث المتجدّد في روح المجتمع، فقد أصبح الشعر الذي يتعلّق بالمكان فكراً للمجتمع يجري في وجدان الأمة جريانه على الألسنة، كما أصبح الاهتمام بالمكان من سمات بعض الشعراء حيث سيطر على قصائدهم ولوّن عالمهم الشعري، ولكن ما هي صلة المكان بالشاعر وما سرّ اهتمامه بالمكان ؟ إنّ للشاعر علاقة متجذّرة مع المكان، ومن أبرز هؤلاء الشعراء الذين ارتبطوا بالمكان زهير الذي سنتناول شعره بالدراسة، حيث وجدنا الاهتمام بالمكان في شعره من أهم سماته، فنجد ذلك في عالمه الشعري، وفي كثير من عناوين قصائده.

1- ياسين النصير. إشكالية المكان في النص الأدبي. ص 406.

ولقد تعلّق زهير بالمكان وأحس بفاعليته لذلك بدأ كثيرا من قصائده بتعداد أماكن سماها بأسماء مختلفة كما مرّ بنا في عدد من المواضع،[1]ولو لم يكن إحساسه عميقا بهذه الأماكن ما استطاع أن يجمع كثيرا منها في مجموعة قليلة من الأبيات، كما في قصيدته التي مطلعها:

صحا القلبُ عن سلمى وقد كاد لا يسلو وأقفر من سلمى التعانيقُ فالثّقلُ[2]

والتي جعلها في مدح سنان بن أبي حارثة المرّي، حيث يلاحظ الباحث كثافة واضحة لحضور العلامة المكانية، فقد تواتر المكان 07 مرات خلال الأبيات الستة الأولى بشكل لافت يظهر بوضوح هذه العناية الفائقة بالمكان من قبل زهير بن أبي سلمى.

وبالعودة إلى ديوانه وما توفّر عليه من أغراض شعرية نجد أنّ العلامات المكانية قد عبّرت في كثير من الأحيان عن العديد من المعاني المباشرة التي تتناسب مع طبيعة حياة الجاهلي، فالمكان هو البيئة الطبيعية التي عاش فيها هذا الشاعر الذي أقام روابط متنوّعة مع الفضاء، " وتكاد اللحظة الطللية في القصيدة الجاهلية تكون من أهم العناصر التي تتكوّن منهما القصيدة، وذلك لأنّها تكشف عن علاقة قوية بين الإنسان والمكان، ولكن ليس المكان الذي كان، وإنّما المكان في حالته الراهنة وبما طرأ علية من تحوّل وخراب "[3]. والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن لمـــاذا يخـــاطب ويبـــكي الشاعر الطلل " المكان " هذا الخطاب وهذا البكاء كلّه؟

إنّ مخاطبة الطلل تكشف عن وعي الشاعر العميق بالمكان وإحساسه به "وقد تكرّرت هذه الظاهرة في الشعر الجاهلي حتى تشكّلت ملمحاً أسلوبياً وذلك خلال مخاطبة الطلل بالنّداء

1- موسى ربابعة. **جماليات الأسلوب والتلقي**.الأردن: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، 2000.ص52.

2 – ديوان زهير بن أبى سلمى، تحقيق علي حسن فاغور، بيروت-لبنان، دار الكتب العلمية، ط1 سنة 1988 ،ص83.

3 –: موسى ربابعة. تشكيل الخطاب الشعري دراسات في الشعر الجاهلي. الأردن: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، 2000.ص11.

الذي يكون للعنصر الإنساني في العادة"[1]، وقد حاول النقاد قديماً وحديثاً الإجابة عن هذه الأسئلة، فقـــال بعضهم " إنّ الشاعر في وقوفه على طلل المحبوبة إنّما يتذكّر الأيام الخوالي التي كانت له معها، أمّا الآن وقد تفرّقا فيشعر بالشوق والحنين إليها ، ومادام اللقاء غير ممكن بينهما ، فإنّه يبكي حرقة وشوقاً وألماً "[2]، كما أنّ هناك اعترافاً عند بعض الشعراء بأنّ الأطلال لا يمكن أن تفهم وتدرك ، ولذلك لجأوا إلى وصفها بالخرس – الصمم – مثل قول زهير بن أبي سلمى[3]:

لا الـــــدّار غـــيـــَرهـــــا بعد الأنيـــن ولا بـــالدّار لو كـــلمة ذا حاجـــة صمم

وقد جاءت مخاطبة الشعراء للأشياء لتعكس العلاقة القائمة بين الشاعر والمخاطب بغض النظر عن كينونة هذه العلاقة وماهيتها ويبدو أنّ العلاقة بين الشاعر والأشياء التي خاطبها علاقة تضاد في الغالب، فهو يرفض أن تكون الأطلال صامتة فيتوسل لها، والنفس لا ترحم فيطلب منها أن تصبر والقلب جامح فيطلب منه الشاعر أن يتحمل، فالموت شيء كريه والليل طويل مثقل بالهموم والميت يوقظ في النفس مشاعر الأسى، والشاعر يعي أنّ هناك علاقة تربطه بالأشياء ولذلك فإنّه لم يكن يرى الأشياء جامدة على الحقيقة وإنّما كان يراها نابضة بالحياة قادرة على الحديث أحياناً، لذلك نجد زهير بن أبي سلمى كغيره من شعراء الجاهلية يدخل في حوارات مباشرة مع عناصر الطبيعة وفضاءاتها وكأنّها أطراف حقيقية أو كائنات بشرية تدرك الحوار وتتفاعل معه. وهذه العادة موجودة عند عنترة الذي كان يخاطب الطلل وكأنّه كائن حيّ يعي ويدرك، ويضفي على الديار هالات من القداسة ويحيها ويتمنى لها الحياة كما في قوله:

1 – موسى ربابعة. تشكيل الخطاب الشعري دراسات في الشعر الجاهلي، ص12.

2– ياسين النصير. إشكالية المكان في النص الأدبي. ص282.

3– زهير بن أبى سلمى. الديوان. ص 113.

هــل غـــــادر الشعـــــراء من متردم أم هــل عــرفــت الــدّار بــعد توهم

يا دار عبلة بـــالــجواء تــكــلــمـــي وعـــي صباحاً دار عبلة و اسلــمي[1]

وتقترن مخاطبة الطلل في الغالب بإيقاظ الأسى واللوعة في نفسية الشاعر، وتأتي المخاطبة بأنّها إعلان للوجد والألم اللذين يسيطران على مزاجه، والشاعر إذ يخاطب الطلل إنّما يقيم معه علاقة وثيقة تسمح بأن يحدثه ويخبره عن ارتحال القوم، ولوعة الفراق وما يترتّب عن ذلك من حزن وألم كثيرا ما يستحيل مناجاة وبكاء. وهو لم يلجأ إلى ذلك إلاّ ليبرز أنّ المكان جزء لا يتجزّأ من حياته ووجوده.

وقد انتبه الدكتور شوقي ضيف الذي درس الطلل بعناية فائقة إلى أنّ المقدمة الطللية تعتبر موطن ذكريات الشاعر الجاهلي، فهو يحن إليها حنيناً قوياً، لأنّ الحنين إلى المكان فطرة في النفس الإنسانية [2]. وبكاء الأطلال ليس عاطفة خاصة، ولا تجربة وجدانية ذاتية، بل لحظة حزينة تظهر درجة الحرمان والألم التي يعيشها الشاعر لحظة الرحيل عن المكان. ويقول الدكتور يحي الجبوري: أنّه ينظر إلى المقدّمة الطللية من حيث أنّها ديار ذكريات الشاعر فهي تثير في نفسه ذلك الحنين والشوق إليها،[3]ويوافقه في هذا الرأي مجموعة كبيرة من الباحثين منهم الدكتور: صلاح عيد ، والدكتور : جريدي الثبيتي وغيرهم .

ويبدو أنّ اهتمام زهير بن أبي سلمى بذكر الأماكن في قصائده، لم يكن بمعزل عن هذا التوجّه العام بما يعني استعادة الذكريات المرتبطة بها، لاسيما وأنّ هذه الأماكن تشارك الشاعر الإحساس ببعد الأحبة وهجر الحبيبة أو موت الممدوح وفقدان الأصدقاء والأخلاّء، وبذلك نفهم ربّما لماذا كان زهير يتعامل مع تلك الفضاءات تعاملا حميميا وكأنّها في منزلة

1- عنترة بن شداد. **الديوان**، تحقيق مجيد طراد، دار الكتاب العربي، ط1، 1992م. ص91.

2- شوقي ضيف. تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، دار المعارف، مصر، ط1، 1960، ص 212.

3- د. يحي الجبوري. الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه. بيروت: مؤسسة الرسالة، 1994.ص 245.

الصديق القريب الوفيّ الذي يسعد بصحبته حتى لكأنّه يبدي وداً وصداقة غريبة تجاه الطبيعة، وهو ما يجعله في تواصل مستمرّ مع عناصرها وفضاءاتها المختلفة.

أمّا عن غربة الشاعر أمام الطلل فهي تجد مأوى لها في القصيدة، على نحو ما تجد الوعول والثيران الهابطة الطلل مأوى لها، ولكن العلاقة بين الشاعر والطلل لا تزال منطوية على أبعاد أكثر تنوّعاً و غنى، شأن كل العلاقات التي كتب لها أن تنضج بمرور الزمن ودوام التأمل[1].وقد كان الطلل أحد المحاور المكانية الأساسية الداخلة ضمن تجربة زهير الشعرية، وقد تحوّل إلى هاجس يؤطّر العلاقة الإنسانية مع المكان وذلك "بفضل ما تهيأ للشاعر من استثمار للحس الانفعالي الذي سرى في القصيدة حتى أصبح مجرد ذكر الشاعر للدمن وآثار الديار يستنهض كوامن الإحساس لدى المستمع الذي لا يتعامل مع الأدبيات التي يسمعها بعيداً عما عرفه من حياة العرب، وما حفظه من أشعار القدماء في هذا المعنى، وللمكان في شعر الأطلال نصيب من فلسفة الشعراء لا تخطئه العين، لقد أودعه الشعراء رؤيتهم للأشياء ونظرتهم للجمال"[2]، ولقد كان وعي الشاعر بأهمية المكان دافعاً من الدوافع التي أدّت إلى مخاطبته للطلل، وقد جاء هذا الخطاب بصورة واضحة في مقدّمات قصائده ، حيث منح المكان صفات إنسانية تكشف عن عمق العلاقة القائمة بين الإنسان والمكان، الذي أصبح جزء من الماضي بما كان يحمله من مباهج الحياة وتألقها.

على أنّ زهير لم يكن يهتم بالطلل فحسب وإنّما نجده ينوّع من الأمكنة بشكل لافت من ذلك مخاطبة الجبال والأودية والطرق والعيون والفجاج والمسالك الصحراوية الكثيرة وغير ذلك من الفضاءات. والجدير بالإشارة أنّه كلمّا تنوّعت تلك الفضاءات تنوّعت معه المعاني الدالة عليها، فتصطبغ بذلك أحاسيس الشاعر ومواقفه بخصائص تلك الأمكنة ومميزاتها. ويبدو أنّ العلاقات الإنسانية المتداخلة تعطي المكان أهمية خاصة، فالمكان الذي يقيم فيه

1 – حسن البنا عزالدين. الكلمات والأشياء. بيروت: دار المناهل، 1989.ص 109.

2– المرجع نفسه. ص96.

الحبيب يجسد تجسيدًا رائعًا للعلاقات الإنسانية من خلال إبراز عنصر المكان، وقد عثرنا في شعر زهير على العديد من النماذج التي تثير المشاعر لدى المتلقي من ذكرى إنسانية ينقلها إلينا الشاعر بالتدريج حتى لكأنّه يرغب في تشريكنا في تجربته الخاصة مع المكان لتصبح تجربة عامة وشاملة. وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى كون المعاني التي يعبّر عنها المكان باعتباره فضاء أساسيا في ديوان زهير ليست معاني رتيبة تتكرّر من قصيدة إلى قصيدة أو من غرض إلى آخر وإنّما هي دلالات متجددة تتناسب مع ظروف القول وملابساته، واعتبارا لكثرة تلك الفضاءات المولّدة للكثير من الدلالات التي يصعب حصرها في مثل هذا المجال الضيّق، فإنّنا رأينا من المفيد أن نعيد تصنيف تلك العلامات المكانية وذلك وفق معيار علاقة الجاهلي عامة والشاعر على وجه الخصوص بالفضاء أو الفضاءات التي يعيش فيها أو يرغب في امتلاكها والسيطرة عليها، ولقد بدا لنا أنّ هذه العلامات المكانية يمكن أن تكوّن نوعين كبيرين من العلاقات: أوّلها علاقة الإنسان بالمكان زمن الحرب، وثانيهما علاقته به في زمن السلم.

أمّا النوع الأوّل فيمكن أن تنضوي تحته كلّ تلك الفضاءات التي لها صلة بالحروب وما يتطلّبه فعل الحرب من عتاد وتخطيط ودراية بفنون القتال من أجل الغلبة والسيطرة على الفضاء، ومن الواضح أنّ الجداول الإحصائية التي قمنا بها سابقا من شأنها أن تسعفنا بالعديد من الأمثلة، من ذلك " المرقبة" وهي المكان المشرف المُطلّ، أو "النجاء" ومفرده نجوة وهي المكان المرتفع، أو " ثادق" وهو اسم واد في ديار عقيل يتوفر على مياه هامة، أو "اللواحب" جمع لاحب وهو الطريق الواضح، أو النشر" وهو الموضع المرتفع عامة.. إلى غير ذلك من المواضع التي كان الجاهلي يُجهد النفس لمعرفتها باعتبارها أماكن استراتيجية إذا أُتيحت له السيطرة عليها أو أحسن استثمارها فإنّه لا يسطر على ذلك الفضاء الذي يبدو بسيطا فحسب وإنّما سيغنم الغنائم كلّها، وإذا لم تكن له دراية أو خبرة كافية بالفضاء ومنعرجاته فمن الأكيد أنّه سيكون فريسة العدوّ الذي يتربّص هو الآخر بالفضاءات المتاحة كلّ حين.

واعتبارا لأهمية الانتصار على الأعداء في الحرب يصبح المكان جزءا من الخطط الحربية التي يضعها القائد أو الفارس أو رئيس القبيلة من أجل الحصول على الغنائم أو دفع شرّ الآخرين الذين تستبدّ بهم شهوة السيطرة على الفضاء، وربّما يكون الأداة المحورية في المعركة الحربية برّمتها، خصوصا وأنّ الحروب في الجاهلية إنّما تنشب في الفضاء وتنتهي بالسيطرة على الفضاء.

أمّا النوع الثاني من الأمكنة فهو الذي يَكثر ذكرُه أيام السلم حيث نجد الجاهلي يقبل على الحياة وكلّه رغبة في الاستمتاع بشتى أنواع الملذّات، لا سيّما شرب الخمر وإلفُ النساء، فيميل الشاعر عادة إلى انتقاء فضاءات تناسب أجواء اللهو والمرح من ذلك استعمال أماكن من قبيل "الطلل، والربع، والديار" وغيرها في إحالة على مواضع الوصل مع الحبيبة، أو "المعترك" وهو المكان الذي نزلت به القافلة وأناخت إبلها من أجل الاستمتاع بمجاري المياه وخريرها العذب، على غرار موضع يسمى " الهورة" وهي بحيرة تفيض فيها مياه الرياض فتتسع وتخصب الفضاءات من حولها. أو موضع يسمّيه زهير " الخميلة" وهو مكان جميل مشهور برماله الناعمة وأشجاره الوارفة يقصده أهل الجاهلية طلبا للرّاحة والاستمتاع بمنظره الخلّاب. كما نجد من الفضاءات ما يكون جامعا بين الرّغبة في اللّهو والاستمتاع من جهة والتفكير في الحرب القادمة من جهة أخرى من ذلك أماكن من قبيل" النادي" وهو المجلس الذي يجتمع فيه أشراف القبيلة للتفكير والتدبير، أو " يسط البيوت" وهو موضع يكون وسط البيت كثيرا ما يخصّص لتناول الأطعمة بمعية الضيوف، وهناك موضع آخر يسمّونه "ريعان الجميع" وهو الحي" الذي يجتمع فيه عادة الفتيان والفرسان من أجل إظهار قدراتهم القتالية أمام أسياد القبيلة وشيوخها.

إنّ هذه الأماكن وغيرها كثير قد مثّلت نماذج حقيقية مفعمة بالعديد من الدلالات التي عبّرت عنها قصائد زهير بشكل صريح ومباشر لعلّ أبرزها الكشف عن طبيعة حياة الجاهلي التي بدت متقلّبة بين الحرب والسلم.

على أنّ الإنسان الجاهلي لم يكن يجهل قيمة الفضاء الذي يقيم فيه أو الفضاءات الأخرى التي يرغب في السيطرة عليها، وإنّما كان يعلم قيمة المكان مطّلعا على أدّق خصائصه، حريصا على امتلاكه، باذلا جهده من أجل التحكّم في تلك الفضاءات وهو يدرك جيّدا أنّ المكان هو أساس استمراره، بل إنّ التفريط في الفضاء من شأنه أن يهدد حياته وينذر بزواله، لذلك كانت الحرب على الفضاء سبيلا من أجل الاستمرار في الفضاء.

2-المعاني المباشرة للعلامة الزمانية

للزمان مكانة معتبرة لدى الناس عامة وله عند الجاهلي منزلة مخصوصة، ولقد بدا شغف أهل الجاهلية به لافتا والدليل على ذلك دواوين أشعارهم التي ما فتئت تذكر الزمان وتصفه مدحا وهجاء، وهو قد مثّل مشغلا أساسيا من مشاغل حياتهم. فلا يكاد شاعر ينظم قصيدة إلاّ وأخبر عن فعل الزمان وآثاره على الفرد والقبيلة، ولم يكن زهير بن أبي سُلمى بمعزل عن هذا الشغف بالزمان، ولعلّ كثرة العلامات التي رصدناها في جداول الإحصاء (154 علامة) تظهر مدى عناية الشاعر بهذا المكون باعتباره شريكا أساسيا مع المكان في تشكيل شعرية الفضاء والتعبير عن دلالاته المباشرة والعميقة، بل إنّ العلامات المكانية لا قيمة لها بمعزل عن العلامات الزمانية ذلك أنّ الزمان هو الإطار المحقق لكلّ الأفعال الإنسانية التي ينجزها في المكان. واعتبارا لهذا التلازم بين الطرفين فإنّ قيمة العلامات المشكلة للفضاء تعود في الأصل إلى هذه العلاقة المبنية على التجاور والتكامل بين المكان والزمان.

ولقد ذكرنا سابقا: أن ّالمكان (الطلل) هو أرضية للحياة والموت معا، وقد لا تكتمل الصورة في هذا القول إلاّ إذا أضفنا اليها الزمان، فهو بحركته الارتدادية يمثّل ظرف الفعل الإنساني الذي يستخلص من الموت حياة ومن الحياة موتا، وعلى هذا يكون الطلل نقطة عبور للزمان من الماضي إلى المستقبل. فالطلل تجسيد لحنين الشاعر إلى الماضي بما كان يحمله هذا الزمن من مباهج الحياة، وبكاء الشاعر للطلل هو بكاء لذلك الماضي الذي أصبح

امتلاكه أمرا مستحيلاً والشعراء كانوا يحيون الطلل بتحية أهل الجاهلية وهذا فيه رفع من شأن المكان ومنحة صفات إنسانية عميقة الدلالات والأبعاد، " فقد كان العرب يقولون في تحيتهم في الجاهلية: أنعم صباحاً وأنعموا صباحًا فيأتون بلفظ أنعموا من النعمة بفتح النون وهي طيب العيش والحياة ويصفونها يقولون (صباحًا) لأنّ الصباح أول النهار "[1].

من هنا وجدنا زهيرا يقرن الزمان دائما إلى الطلل: "وقفت بها من بعد عشرين حجة"، "أقوين من حجج ومن دهر" ،"كم للمنازل من عام ومن زمن" ،"عفا وخلاله عهد قديم" ،"خلت لها سنون" إلى غير ذلك من العلامات الزمانية التي عبّر بها الشاعر عن دور الزمان في توجيه نمط حياة الجاهلي والتأثير فيها بشكل واضح. والزمن في الديوان زمنان أساسيان، زمن الحروب والغزو بحثا عن الغنائم، وزمن السلم حيث الراحة والاستمتاع بملذّات الحياة، وللإشارة فإنّ هذين الضربين من الزمن قد مثّلا معا القطبين الأساسيين الذين تدور حولهما سائر العلامات المشكّلة للفضاء، فكلّ الأزمنة تُردّ بشكل عام إمّا إلى أيام الحرب أو إلى أيام السلم، وهذا المعيار يتناسب كثيرا مع طبيعة نمط أهل الجاهلية الذين يعيشون باستمرار على الترحال والغزو. وإذا كان المكان هو العنصر المتحكّم بشكل كبير في هذه الرحلة مثلما بيّنا سابقا من حيث كون السيطرة على الفضاء – المكان من شأنها أن تضمن البقاء والاستمرار، فإنّ معرفة الزمان وأنواعه ومواقيته وحسن التصرّف فيها من شأنها أن تجعل أيضا هذه الرحلة آمنة ونافعة لاسيما وأنّ نوائب الدّهر ومصائبه كثيرة ومتعدّدة، والجاهلي في مغالبة دائمة لتلك النوائب.

ولئن أظهرت قصائد زهير أنّ الليل بجميع متعلقاته (الإدلاج والسرى والإبكار وغيرها) هو الزمن الملائم للغزو، وأنّ النهار وما اتصل به من متعلقات مثل (الضحى، الظهيرة، العشية وغيرها) هو الزمن المناسب للاسترخاء والالتذاذ والتمتّع بالنصر، فإنّ الزمن الحقيقي في ديوان زهير يبقى زمنا غير محدود بشكل نهائي صارم فأغلب العلامات تشير إمّا إلى

1– محمود شكري الألوسي. بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب. ج 2. بيروت: دار الكتب العلمية، د. ت.ص 192.

المواقيت المعلومة (الساعة واليوم والشهر والحول والدهر..) أو أنّها تظهر في صيغ الأفعال فتدّل على زمان وقوع الحدث ماضيا أو حاضر أو مستقبلا. وفي كلتا الحالتين لا نجد حرصا واضحا من لدن الشاعر على ضبط المواقيت بدقّة مثلما نجده في جدول العلامات المكانية. فهل يعني ذلك أنّ الزمان في ديوان زهير لا قيمة لع مقارنة بالمكان، خصوصا وأنّنا لاحظنا تفاوتا واضحا في عدد العلامات المسندة لكلّ منهما؟ أم أنّه ينظر إلى هذا الصنف من الفضاءات على أساس كونه مجرّد طرف مكمّل لفضاء المكان فتكون بذلك العلامات الزمانية مجرّد أوعية حاوية للفعل البشري ودالة عليها دون أن يكون للزمان دور في توجيهها والتأثير فيها؟ أم أنّ للزمان في تصوّر هذا الشاعر الجاهلي منزلة أخرى مازلنا نجهل خصوصياتها وأبعادها؟ إنّ هذا التساؤل يدفع بدوره إلى سلسلة أخرى من الأسئلة المحيرة، لعلّ أبرزها ذلك الاستفهام الكبير هل الزمان في الشعر زمان واقعي محسوس أم هو فضاء افتراضي يمكن تصوّره واستثماره بشكل مغاير؟

خلاصة

من المهّم الإشارة إلى أنّ ديوان زهير بن أبي سُلمى يَزخَرُ بالعديد من المشاهد الشّعرية التي تحضر فيها العلامات المشكلة للفضاء بمختلف مشتقاتها ومتعلّقاتها، ولكن المجال لا يسمح بأن نأتي عليها جميعا، لذلك اخترنا سبيل التمثيل والانتقاء من أجل الاستدلال على كون هذه العلامات مهمّة وأساسية في سياق البحث السيميائي.

ولئن كانت قصائد الشاعر بديعة رائعة تُغري بالتأويل، فإنّنا لم نشأ الغوص بعيدا في دلالات تلك المقامات الشعرية وذلك التزاما منّا بما يسمح به المؤول المباشر من حيث كونه نظر واستقصاء للمعاني المباشرة دون سواها من الدلالات الكامنة في أعماق النص. وقد حاولتُ في هذا الفصل أن أحرص ما أمكن على تَحييد المؤول المباشر عن كلّ تأويل من شأنه أن يُخلَّ بعملية القراءة، مع التركيز في ذلك على تتبّع العلامات المكانية والزمانية وما اتصل بهما من علامات فرعية في ديوانه عبر إحصاء نسب تواترها ومقارنة بعضها

البعض، مستخلصةً أهم دلالاتها المباشرة، مستفسرة عمّا يمكن أن توفره القراءة السيميائية في مستوياتها الأكثر عمقا لاسيما مع المؤول الدّينامي وما يقتضيه من حَفر و تأويل، ولذلك ستبقى هذه المرحلة مُنطلقا يُشخّصُ تلك العلامات المُشكلة للفضاء ويرصد دلالاتها الأولى الكامنة في المعجم واللغة من أجل قراءة بديلة تُفارق معها العلامات ذلك المعطى اللّساني الأوّل، لتعانقَ سائر أبعاد التّرميز الثّقافي، خصوصا وأنّ النّص الشّعري هو نصّ عجيب مخادع لا يُبيحُ معانيه ودلالاته إلاّ بعد "مماطلة" منه، وأنّ أيّ محاولة للتّدليل والتأويل ستظلّ ضربا من المغامرة النقدية غير الآمنة، ذلك أنّ المعنى الذي نَتَوّهَمُ دائما الظفر به، سرعان ما يَفلتُ ليتحوّلَ إلى علامة جديدة أو رمز آخر وقد أَزهَرَ دلالات جديدة غير مُتوقعة، وهو ما يُجبر الناقد في الغالب على تجديد وسائل نقده، لأنّ النّص لا يتضمن دلالات ثابتة ونهائية وإنّما هو كالخلايا حَمّالُ علامات تتجدّد باستمرار.

فإلى أيّ مدى سيكون ديوان زهير أثرا طيّعًا يَسمحُ بالبحث في شعرية الفضاء بحثا سيميائيا تتجاوزُ معه القراءَةُ مُنطلقَها الأوّلَ لتبنيَ سيرورةَ التّدليل الأعمَق؟

الفصل الثّاني

المُؤول الدّينامي:

السّيرورة الدّلالية لعلامات الفضاء

تمهيد

إذا كانت مرحلة المؤول المباشر هي الخطوة التي يلتزم فيها الباحث باستنطاق الدلالات الظاهرة للنّصوص دون الغوص في سيروة التأويل الأعمق، فإنّ مرحلة المؤول الدينامي هي الفضاء الذي تتحرَّر فيه "الذّات السيميائية" حيث تنفتح القراءة على كل مظاهر الحياة في تنوّعها وتشعّب مظاهرها، فتتكوّن لدى السيميائي ما يشبه لحظة الانعتاق من قيود النقد وقواعده الملزمة والتي تجعله في أغلب الأحيان مقيّدا بمقتضيات مدرسته النقدية أو وفيّا لتصوراته الإيديولوجية، فلا ينظر إلى المسألة الأدبية إلاّ من منظار ما يسمح له به، أو يكون خارقا للمألوف متمردّا عليه فلا يحظى عمله حينئذ بالاعتراف المطلوب.

وبخلاف ما يجده القارئ في المؤول المباشر من ضيق وتكبيل في مستوى عملية التّدليل، فإنّ السيميائي في المؤول الدينامي يعثر على الفرصة السانحة والمجال المفتوح الذي يجعله يتفاعل مع النصوص والآثار تفاعلا حرّا، أي أنّه سيستثمر البحوث السيميائية بوصفها جهودا يسعى أصحابها للانفتاح على التجربة الإنسانية كلّها، بالشكل الذي تكون معه كل ظواهر الوجود مواضيع مباحة أمام "المجهر السيميائي" وعليه فانّ عملية التفاعل مع النصوص ستشهد بدورها تغييرا جذريا حيث لن يكتفي السيميائي بالتفتيش عن الدلالات وتحليلها وإنّما سيتفنّن في تأويلها أيضا. فلا تكون مساهمته بحثا في تأليف الكلمات أو ترتيب المعاني، أو تصنيف الدلالات، وإنّما ستكون عملية تأويل دقيق تحاول فك رموز ما يكون فالتا مستعصيا، واستنطاق علاماته من أجل فهم حقيقة تشكّل الحياة فيه وإدراك قيمتها، فلا يكون الناقد السيميائي كحاطب الليل غريبا عن مواطن الدلالة بعيدا عن معانيها الأصول، وإنّما يكون ندّا لصاحب الأثر متمكّنا له من القدرة ما يجعله يغوص عميقا حتّى ينشئ نصّا جديدا جديرا بالنظر. أو يكون – وبحسب عبارة عبد القاهر الجرجاني في شرحه لنظرية النظم – قادرا على " أن يعقل من اللفظ معنى يفضي به إلى معنى آخر "[1]

1 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط1، 1424هـ، ص: 263.

وفي سياق هذا التوجّه بدا للباحث أنّ ديوان زهير بن أبي سُلمى حمّال دلالات كثيرة تغري بالتأويل، وأنّ النظام العلامي لهذا الأثر الأدبي يحتاج إلى مزيد من العناية والدراسة المعمقة، ورغم كثرة الدراسات والأعمال الجليلة المهتمة به شرحا ونقدا وتأويلا، فإنّ هذه الدراسة تحسب أنّ البحث فيه مازال بكرا.

واعتبارا لأهميّة البحث في شعرية الفضاء في ضوء المِؤول الدينامي وما له من دور أساسي في تمثّل هذه الشعرية والانتفاع بها، فإنّ الضرورة المنهجية جعلت الدارس يميل إلى تقسيم هذا المبحث الكبير إلى ثلاثة مباحث فرعية تُحقق مجتمعة السيرورة الدلالية لعلامات الفضاء في تجربة زهير بن أبي سلمى الشعرية.

وقد خصّصنا المبحث الأوّل للنظر في الفضاء وسياقاته النصيّة في الديوان محاولين بذلك تحسس السبل التي تمّت في ضوئها عملية توظيف العلامات التي ساهمت في انتاج الدلالات ضمن الغرض الشعري من جهة وسائر الأغراض الشعرية الأخرى من جهة ثانية. ونظرا لأهمية المدلولات المقامية التي يمكن أن تعبّر عنها تلك العلامات المختلفة حتى ضمن الغرض الشعري الواحد، فإنّنا رأينا من المفيد أن نخصّ هذا المشغل بمبحث فرعي ثان نظهر فيه علاقة العلامة النصيّة بطبيعة المقام الاجتماعي أو الاقتصادي أو الثقافي بشكل عام. أمّا المبحث الفرعي الثالث فقد جعلناه للنظر في رمزية علامات الفضاء، معتبرين أنّ العلامة " كيان حرّ" يمكن أن يفلت من "سياج التأويل" ليعبّر عن دلالات مختلفة قد تفاجئ القارئ لأنّه لم يكن ينتظرها أو يتوقعها. فيجد نفسه في كثير من الأحيان مجبرا على إعادة النظر في سيرورة تأويله اللامتناهي لاسيما وأنّ عملية ترميز الفضاء وما ينطوي عليه من أنظمة علامية متداخلة ولامتناهية من شأنها أن تنسف كلّ مسار تأويلي لا يضع في الحسبان خصوصية كلّ علامة ومدى قدرتها على انتاج المعنى الآخر غير المألوف. فتبقي حينئذ عملية التدليل نفسها سطحية خاوية بلا جدوى.

إنّ الخوض في هذه المباحث الثلاثة سيجعل مرحلة المؤول الدينامي مرحلة شاقة وعذبة في آن، أمّا المشقّة فتعود في الأصل إلى صعوبة عملية التأويل وما يتبع ذلك من عسر حقيقي في تطويع نصوص محصنّة لا تبيح دلالاتها من الوهلة الأولى، وهذا أمر لا يزيد القارئ إلّا حيطة وحذرا، ذلك أنّ القراءة المسطحة أو المسقطة أو غير ذلك من القراءات الساذجة قد تسيء إلى النص الأصل وتفسد حسنه ورونقه. أمّا العذوبة فتعود في نظرنا إلى درجة نجاح عملية التأويل نفسها، فكلّما غاص القارئ في قاع النصوص وأبعد في البحث عن دلالاها العميقة اكتشف لذة معاشرتها وتأويلها، فيكون بذلك قد حقّق لذتين لذة الاكتشاف ولذة الحصول.

المبحث الأوّل: الفضاء وسياقاته النصيّة في ديوان زهير بن أبي سلمى

للفضاء حضور بارز في ديوان زهير بن أبي سلمى، ولقد تبيّن من خلال مرحلة الرصد والتعيين أنّ هذا الشاعر الجاهلي قد أولى المكان والزمان مكانة معتبرة في شعره، وكان مدركا لقيمة الفضاء، وهو أمر لاحظناه بوضوح في توزيعية العلامات أساسا، حيث بدا ديوانه وما احتوى عليه من أغراض شعرية متنوّعة زاخرا بعلامات المكان والزمان. واعتبارا لأهمية تمثّل العلامات المشكلّة للفضاء ضمن هذه السياقات النصيّة فإنّنا رأينا من المفيد أن نتتبّع حضور العلامة سواء أكانت مكانية أم زمانية في تلك المقامات والانتفاع بدلالاتها ضمن الغرض الشعري الواحد. وتأتي هذه الخطوة في إطار دراسة العلاقة أو العلاقات بين الفضاء وعلاماته من جهة والنّص وسياقاته من جهة ثانية معولين في ذلك على تلك الروابط بينهما وما تبيحه من دلالات.

1 – المكان والسياق:

للفضاء دور هام وأساسي في تشكيل المعنى الشعري المُراد، بل إنّ الدلالات الشعرية لا قيمة لها في ظلّ غياب العلامة التي تسهم في إنتاج تلك الدلالات، ولئن بدا حضور العلامة المكانية كثيفا لافتا في ديوان زهير بن أبي سلمى فإنّ هذه الكثافة تختلف من غرض شعري إلى غرض ومن سياق إلى آخر، والمتتبّع لدلالات العلامات في تلك الأغراض غرضا غرضا بإمكانه أن يتبيّن أنّ ظاهرة الاختلاف بين المقامات الشعرية ثابتة وأكيدة. على أنّ الأهم من كلّ ذلك أنّ الشاعر كان على يقين بمبدأ الملاءمة بين الفضاء العلامي والسياق النصيّ. وقد تجلى هذا الوعي في العديد من السياقات، وللإشارة فإنّ العلاقة بين الفضاء والسياق النّصي جدّ هامة وهي لا تخصّ غرضا دون سواه، وإنّما تشمل سائر الأغراض الشعرية في الديوان بأشكال متفاوتة.

ولقد تبيّن في غرض المدح مثلا أنّ العلامات المكانية تساعد بشكل فعلي في انتاج المعاني وجعلها تتناسب مع طبيعة الفضاء الواقعة فيه، ممّا يدّل على كون العلامة المكانية

ليست مجرّد وعاء تُصبّ فيه أحداث القصيدة وإنّما هي إلى ذلك الفضاء المنتج للمعنى الشعري والموجّه أحيانا للغرض برمّته. ويلاحظ الباحث أنّ مدحيات زهير بن أبي سلمى كثيرا ما تنفتح بالمقدمات الطللية التي يقف فيها الشاعر على ديار الحبيبة باكيا شاكيا، مناجيا متألما مخاطبا بقايا رسوم دارسة وقد عبثت بها الطبيعة فصارت أثرا بعد عين. وزهير يتّبع في ذلك ما درج عليه بقية شعراء الجاهلية من وقوف على الأطلال ذلك أنّ عملية الوقوف تكاد تكون سلوكا مشتركا بين أغلب الشعراء أو هي سنّة عندهم الناس توارثها الناس جيلا بعد جيل. وللإشارة فإنّ من النقاد من اعتبر أنّ الوقفة الطللية جزء أساسي من بنية القصيدة نفسها قد لا يستقيم القول الشعري إلّا عبر المرور بهذه المرحلة الهامة، يقول ابن قتيبة:" وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أنّ مقصّد القصيد إنّما ابتدأ بذكر الديار والدمن والآثار فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها... "[1]

والملاحظ أنّ زهير مثله في ذلك كمثل العديد من شعراء الجاهلية قد انخرط في هذا التّوجه العام في نظم الشعر وإنشاده. وبناء على ذلك نجده يحرص على توظيف علامة المكان بشكل لافت خصوصا في تلك المقدمات الطللية، فلا تكاد مدحة من مدحياته تخلو من تنصيص على المكان أو ذكر بعض اللوازم الدّالة عليه، وكأنّه يحاول أن يؤطر خطابه الشعري في الفضاء المخصوص، بل إنّ ما يبدو من عناية فائقة بملامح المكان وخصائصه والتركيز على أدّق تفاصيله إنّما يتنزّل في سياق هذا الوعي بمبدأ الملاءمة بين الغرض الشعري والفضاء العام أو الخاص المناسب له. واعتبارا لما تتميّز به لحظات الوقوف على الأطلال من حزن وبكاء وألم وقتامة فإنّ الشاعر يميل في الأغلب إلى انتقاء أماكن تشيع فيها مثل هذه الصفات أو تتناسب معها فتعبّر عن معاني العذاب والألم على غرار ما نجده في قصيدة له مدح بها هرم بن سنان يقول فيها:

لمن الديار بقنّة الحجر أقوين من حجج ومن شهر

1 – ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح أحمد محمد شاكر، دار المعارف للنشر والتوزيع، ط،1982، ص51.

لعب الزمان بها وغيّرها بعدي سوافي المُور والقَطر

قفرا بمندفع النحائب من ضفوى أُولات الفأل والسّدر [1]

فالرّياح والأمطار ترددت على هذه الديار حتى عفت رسومها وغيّرت آثارها بما سفت الرياح عليها من التراب ومحت الأمطار من الرسوم والآثار. ومن الواضح أنّ عبث الطبيعة بديار الحبيبة يجعل دلالة المشهد حزينة كئيبة فتشيع في المكان الأحزان والأوجاع ويستحيل المشهد كلّه حزينا خاويا لاسيما وأنّ هذا الفضاء قد خلا من مظاهر الحياة، وأصابه الجدب وتفوح فيه رائحة الموت بعد أن رحلت منه الحبيبة فلم يعد له معنى إلّا بعض آثار تلوح من بعيد تعيد العاشق إلى زمن الوصل الجميل على سبيل الذكرى. فلا يجد الشاعر حينئذ من بدّ سوى أن يرحل عن هذا الفضاء الميت بحثا عن فضاء بديل علّه يجد ما يدفع عنه أحزانه ويضفي على حياته معنى مثلما عبّر عن ذلك زهير في قصيدة أخرى جعلها في مدح سنان بن أبي حارثة المرّي يقول فيها:

فأقسمت جهدا بالمنازل من منى وما سُحقت فيه المقادم والقمل

لأرتحلنّ بالفجـــر ثـــمّ لأدأبـــنّ إلى الليل إلّا أن يَعرّجَني طـــــل

إلى معشر لم يورث اللؤمُ جدّهم أصاغرهم وكلّ فحل له نجـــل [2]

إلى أن يذكر قوله وقد وجد مكانا جديدا يتناسب مع معاني هذه الرحلة الجديدة التي كان الممدوح وجهتها وأرض تهامة ونجد مستقرّها حيث يقول:

تهامُون نَجديُونَ كيدا ونبعة لكلّ أناس من وقائعهم سَجَلُ [3]

1 – ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 54.

2 – المصدر السابق، ص83.

3 – المصدر نفسه، ص 85.

إنّ هذه المشاعر المؤلمة التي يحسّ بها الشاعر في لحظات وقوفه على الأطلال لم تكن حالة عابرة أو معزولة وإنّما نجدها تتكرر في أكثر من موضع شعري، وهي حالة تحكمها ثنائية أساسية هي السكون والحركة أو الفعل وردّ الفعل، فالشاعر يأتي إلى منازل الحبيبة فيقف بها فإذا أيقن أنّها لا تجيبه غادر الفضاء وارتحل باحثا عن فضاء آخر بديل وآية ذلك ما نجده في قصيدة مدح بها هرم بن سنان بن أبي حارثة المرّي والتي يقول فيها:

غشيت ديارا بالنقيع فثهــمد　　دوارس قد أقوين من أمّ معبد

وقفت بها رأد الضحاء مطيتي　　أُسائل أعلاما بيـــــداء قــردد

فلّما رأيت أنّها لا تجيبـــــني　　نهضت إلى وجناء كالفحل جلعد [1]

ومن الأكيد أنّ الاستعاذة عن هذا المكان الدارس وما تميّز به من قحط وجدب وصمت وفراغ ووحشة صار أمرا لازما، لذلك سيمتطي الشاعر ناقته ويرحل باتجاه فضاء جديد يسكنه الممدوح فتكون الرحلة في المكان إنّما هي رحلة باتجاه الخصب والعطاء والامتلاء وغير ذلك من المعاني الشعرية التي يتناسب فيها المقام مع المقال حيث يقول زهير وهو في طريقه إلى الممدوح:

إلى هرم سارت ثلاثا من اللوى　　فنعم مسير الواثق المتعمّد [2]

إنّ تكثيف العلامات المكانية في مطالع القصائد لم يكن أمرا عابرا وإنّما بدا متكررا ممّا يعني أنّه صار بمثابة الظاهرة التي نجدها تحضر في أغلب القصائد المدحية لزهير وتعدّ قصيدته الشهيرة والتي جعلها في مدح الحارث بن عوف بن أبي حارثة وهرم بن سنان المرّيين لمّا ذكر سعيهما بالصلح بين عبس وذبيان والتي مطلعها:

أمن أمّ أوفى دمنة لم تكلّم　　بحومانة الدّراج فالمتثلّــم

1 – ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 36.

2 – المصدر نفسه، ص 39.

ديار لها بالرقمتين كأنّها مراجيع وشم في نواشر معصم

مثال جليّ يكشف ظاهرة تواتر حضور العلامة المكانية في القسم الغزلي أساسا فهل من الصدفة أن تحتوي هذه القصيدة على 20 علامة تركزت منه 18 علامة في قسمها الأوّل أي مجمل الأبيات (من ب 1 إلى ب 11) تقريبا وهو القسم الذي يناسب الوقوف على الأطلال والرحلة، أمّا بقية القصيدة أي الغرض الأساسي فيها فلم نظفر فيه إلّا على علامتين مكانيتين. ولعلّه من المفيد أن نذكر أن العلامات المذكورة في هذه القصيدة هامة وأساسية، فالدمنة هي ما اسّود من آثار الدار بالبعر والرماد ونحوهما، وقوله لم "تكلّم" يريد أنّه سألها عن أهلها توجّعا منه وتذكّرا فلم تجبه. أمّا الحومانة فهي ما غلظ من الأرض وانقاد، والدرّاج ماءة قريبة من القيصومة في طريق البصرة إلى مكة، وقيل حومانة الدّراج في منقطع رمل الثعلبة متصلة بالحزن من بلاد بني أسد عن يسار من خرج يريدُ مكة [1]. أمّا المتثلّم فهو موضع في أوّل أرض الصمان في قول عنترة العبسي" بالحزن فالصّمان فالمتثلّم"، وقد قال ابن الأعرابي في نوادره أنّ المتثلم جبل في بلاد بني مرّة. والرقمتان تثنية لرقمة وهي مجتمع الماء في الوادي،[2] ومن طريف الصور أن زهير قد شبّه آثار ديار الحبيبة بوشم ترجّعه وتردده حتى يثبت في كفّها، والوشم نقش بالإبرة كان نساء أهل الجاهلية يستعملنه يتزيّن به، وقد شبّه زهير رسوم دار الحبيبة في هذين الموضعين بوشم في المعصم وقد جُدّد بعد انمحائه.

والحاصل من كلّ ذلك أنّ الشاعر قد استأنس باللغة في توصيف الفضاء وذكر ما طرأ عليه من تغييرات، حتى إذا تبيّنت ملامحه ظهرت قيمته وتأكدت الحاجة إليه في بناء المعنى الشعري برمّته، فلو لا هذه المواضع التي حرص الشاعر على إظهارها والتدقيق مليّا في الإخبار عنها والوقوف عند أخصّ خصائصها، لما تبيّنت لنا فيما بعد بعض عادات نساء

1 – انظر معجم البلدان، ج 2 ص 365.

2 – المرجع نفسه، ج 5، ص 53.

الجاهلية اللاتي كن يتزيّن بالوشم، وليس خفيّا أن الشاعر قد استثمر هذه العادة وربطها بالمكان فأنتج لنا بذلك صورة تفنّن في رسمها و إخراجها، فبدت حينئذ دار "أم أوفى" ثابتة ثبوت الوشم في المعصم وقد سكنت ولم تعد تجيب بعد أن كانت مفعمة بالحركة والحياة، وعلى هذا الأساس يكون الفضاء المكاني قد ساهم في إنتاج الدلالة الشعرية وتوليدها، وهو ما يعني أيضا أنّ العلاقة بين الفضاء والسياق النصّي علاقة جدّ متينة والباحث لا يتصوّر نجاح أيّ فعل شعري خارج هذه الروابط التي تكوّن بالتدريج شبكة علاقات واسعة وذلك عبر تكثيف الفضاءات التي تتحوّل بدورها إلى رصيد يستلهم منه الشاعر كلّ حين المعنى المُراد.

على أنّ العلاقة بين الفضاء والغرض الشعري تستوجب في نظرنا شيئا من التّريث والتثبّت لا سيما وقد تبيّن أنّ مدحيات زهير وإن حازت على النصيب الأوفر من العلامات المكانية(288 علامة) من مجموع العلامات فإنّ الأبيات المدحية تكاد تخلو من علامات المكان، وأنّ أغلب العلامات قد تركّزت إمّا في المقدمة الغزلية أو في قسم الرحلة، بما يعني أن تلك الكثافة التي ظهرت في غرض المدح كأنّها لا تخصّ هذا الغرض إلّا من جهة البنية النمطية التي ذكرها ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء لمّا اعتبر أن المقدمة الطللية هي جزء أساسي من بنية المدحة بشكل عام.

والمتتبع للأغراض الشعرية في ديوان زهير بإمكانه أن يسجّل حضور العلامة المكانية في مقامات كثيرة استثمرها زهير بن أبي سلمى للتعبير عن عدّة معاني شعرية متنوعة من ذلك قصيدته الفخرية " ألا ابلغ لديك بني تميم" والتي قالها لمّا بلغه أنّ بني تميم يريدون غزو غطفان قبيلة الشاعر فجعل هذه المناسبة فرصة ليخبر عن أصله مفتخرا بمجد قبيلته يقول:

ألا أبلغ لديك بني تميـــــم وقد يأتيك بالخبر الظنُّونُ

بأنّ بيوتنا بمــحلّ حجـــــر بكلّ قرارة منـــــها نكون

إلى قلهَى تكون الدّار منّا إلى أكناف دُومة فالحجون[1]

فإذا تجاوزنا الوظيفة الإخبارية لهذه الفخرية والتي يساهم فيها المكان بتأطير الخطاب ويعطي فكرة أوّلية عن موقع قبيلة الشاعر من الناحية الجغرافية " محل حجر" تبيّن لنا أنّ الفضاء ليس مجرّد إطار جغرافي مخصوص بقدر ما هو تقنية فنيّة تعبّر عن العديد من المعاني الفخرية، من ذلك أنّ زهير يحاول أن يقنع قبيلة بني تميم بأنّ غطفان لها أصل تعرف به وأنّ هذا الأصل متجذر في الزمن، بل إنّ بيوت هذه القبيلة العريقة لها امتداد في المكان والزمان، وإذا علمنا أنّ بيوت غطفان غير محدودة بمحلّ حجر وإنّما هي " بكلّ قرارة" وهي تصل إلى أماكن كثيرة مثل "قلهى " و"الأكناف " وحصن " الدومة " و"جبل الحجون " تبيّن أنّ هذه القبيلة تسيطر على فضاء واسع وخصب وهي تستمد من هذه الفضاءات الاستراتيجية المتعددة أصلها وجذورها وفاعليتها. وبهذا الاعتبار يصبح الفضاء عنصرا هاما من العناصر المولدة للمعاني الفخرية فمن أدرك هذه الأماكن وعرف نسبتها وعلم أنّها على ملك قبيلة " غطفان" ينبغي عليه أن يتوقف ويتأمل ويتريّث قليلا حتى لا يتجاوز حدود الفضاء فقد يتمادى فيهلك جرّاء جهله بمنزلة هذه القبيلة وموقعها بين القبائل، لذلك جاء ردّ زهير واضحا وقاسيا محذرا بني تميم من مغبة المجازفة بالإغارة على غطفان أو الطمع في نوال متاعها. على أنّ هذا التحذير قد وجّهه كذلك لقبيلة "بني سليم" حين رغبت في الإغارة على غطفان وغزوها وشدّد على قوة قبيلته متوعّدا الأعداء بالهزيمة مفتخرا بما لغطفان من عزّة ومجد يقول:

رأيت بني آل امرئ القيس أصفقوا علينا وقالوا: إنّا نحن أكثــر

على رسلكم إنّا سنعدي وراءكــم فتمنعكم أرماحُنا أو سنُعـــذرُ

وإلّا فإنّا بالشّربّـــة فاللـــوى نُعقّر أمّهات الرّبــاع ونيسرُ[2]

1 – ديوان زهير بن أبي سلمى، ص126.

2 – المصدر نفسه، ص 57.

فرغم أنّ قبيلة بني سليم أكثر عددا من قبيلة غطفان وهي تصنّف ضمن القبائل العربية الكبيرة، فإنّ الشاعر قد تفنّن في توظيف تقنية المكان وطوّعها لإنتاج المعاني الفخرية، فبعد أن شرح خطة قبيلة غطفان في التصدي للعدو، ومنعه من النيل منها، لاسيما أنّ فرسان القبيلة على استعداد تام لخوض المعركة بالسيوف والرماح (تمنعكم رماحنا)، فإنّ القبيلة ستعقر "أمّهات الرباع" ويشرب فرسانها القداح بموضع "الشّربّة" ثمّ "باللوى "احتفالا بالنصر على عادة أهل الجاهلية في أيام حربهم وانتصارهم على القبائل الأخرى. وبهذا المعنى فإنّ المكان ليس مجرّد ساحة "وغى" وحرب وإنّما هو إلى ذلك فضاء استمتاع واحتفال بالنصر، بل إنّ هذه الحرب التي ينوي بنو سليم خوضها ضد غطفان ستكون بحسب الشاعر نزهة في المكان تُلقّن العدو فنون النزال وتجعله يدرك منزلة أهل غطفان وما تميزت به من شجاعة وشدّة بأس.

كما تُعبّر العلامات المكانية في غرض الرثاء على العديد من المعاني التي يتناسب فيها المقام الرثائي مع طبيعة الفضاء، والأمثلة على هذا التناسب كثيرة منها ما ظهر في قصيدة له رثى بها سنان بن أبي حارث المرّي والتي يقول فيها:

لسلمى بشرقيّ القنان منازل ورسم بصحراء اللّبيين حائل [1]

فالشاعر قد وظّف المكان ودلّ به على ديار الحبيبة وقد صارت أثرا بعد عين، ولم يبق منها سوى بعض رسوم دارسة تلوح بمنطقة " شرق القنان" أو في عمق الصحراء النائية. والجدير بالملاحظة أنّ منازل الحبيبة لم تكن مستقرة في مكان واحد، وإنّما هي متحولة كلّ مرّة، وفي ذلك إحالة على طبيعة الحياة الجاهلية والتي تقوم أساسا على الترحال وتغيير المكان. وتبدو صلة العاشق بتلك الفضاءات المكانية التي كانت الحبيبة تنزل بها جدّ متينة وإنّ في تذّكرها لشوقا إلى تلك الأيام الخوالي التي تعيد الشاعر في أغلب الأحيان إلى الزمن الماضي السعيد فتجعله يتألّم ويسعد في آن، وقد يساهم المكان في تأجيج العواطف بقطع

1 – المصدر السابق، ص 97.

النظر عن طبيعة المقام سواء أكان مدحا أو رثاء أو غير ذلك فيهيج الفؤاد لحظة تذكّر تلك الرسوم والآثار كما في قصيدته التي رثى بها هرم بن سنان بن أبي حارثة المرّي والتي مطلعها:

هاج الفؤادَ معارفُ الرسم قفر بذي الهضبات كالوشم [1]

ومن الواضح أنّ الشاعر يستثمر المكان في المقام الرثائي ليجعل كلّ ذلك سبيلا لإظهار منزلة المرثي وذلك عبر ذكر مناقبه ومآثره لاسيما وأن المنجزات التي كان الميت يقوم بها إنّما هي منجزات في المكان أساسا، وما إدراك تلك الأمكنة والتعرّف عليها إلّا سبيلا لإدراك مقام المرثي نفسه وجملة أعماله المنجزة في تلك الفضاءات المتنوعة طيلة حياته، لذلك فإنّ الحروب التي يذكرها الشاعر وينسبها إلى المرثي هرم بن سنان أو غيره إنّما القصد منها الإشهاد على قدرة هذا الميت على فاعليته في الفضاء ، بل إنّ تلك الفضاءات لا قيمة لها بمعزل عن هذا المرثي الذي مات ورحل، فيكون بذلك المكان بمثابة القادح الذي يعيدنا إلى تجربة الإنسان ومغامراته وإنجازاته، بما يعني أن الفضاء ليس مجرّد إطار حاضن للفعل البشري فحسب، وإنّما هو العلامة الجامعة لمختلف القيم التي يمكن أن تلتقي في شخصية المرثي، فإذا رثى زهير بن أبي سلمى سنان بن أبي حارثة المرّي مثلا بقوله:

أبى لابن سلمى خلّتان اصطفاهما قتال إذا يلقى العدّو ونائل

وغزو فما ينفكّ في الأرض طاويا تقلقلُ أفراس به ورواحلُ

تـــــراه إذا ما جئته متهلّـــــلا كأنّك تعطيه الذي أنت سائل [2]

فإنّ الذي يرسخ في ذهن المتلقي ليس "سنان" الذي مات وغاب عن الزمان والمكان وإنّما منجزاته الحربية والعسكرية التي جعلته ينتصر على الأعداء ويلحق بهم الهزائم، ولو العلامة

1 – المصدر السابق، ص122.

2 – المصدر نفسه، ص99.

المكانية لما تسنى لنا أن تعرّف إلى تلك الشيم والأخلاق التي تحلّى بها المرثي في تلك الفضاءات المتنوعة. فيكون بذلك الفعل الشعري حينئذ تخليدا للحدث الحربي، وتثبيتا لمناقب الميت الخلقية والخلقية عبر هذه الفضاءات المكانية والزمانية، فالمكان إذن لا يحضن الأفعال المنجزة فقط وإنّما له دور في جعل مآثر المرثي لها قيمة أو معنى يتوارثه الناس ويشيدون به في حياتهم جيلا بعد جيل.

إنّ هذا التناسب بين الفضاء وسياقه النصي نجده أيضا بشكل لافت في غرض الغزل، والمتتبع لديوان زهير بإمكانه أن يعثر على العديد من القصائد التي يعبّر فيها المكان عن معاني كثيرة تناسب غرض الغزل من ذلك تمثيلا لا حصرا قصيدته " شطت أميمة" والتي يقول فيها:

في كلّ مثوى ليلة سار لها هاد يهيـــــجُ بحــزنه متــأوّب

أنّى قطعت وأنت غير رجيلة عرض الفلاة وأين منك المطلب[1]

فالشاعر يستثمر العلامة المكانية ويطوعها للتعبير عن مدى تعلّقه بحبيبته في لحظة من الجيشان العاطفي وقد استبدت به مشاعر العشق والشوق إلى هذه المعشوقة التي غابت في عرض الصحراء، فهيّج رحيلها قلب الشاعر فبدا كالهائم يسأل عنها طالبا ودّها راغبا في وصلها. وغير خفيّ أنّ مسألة رحيل الحبيبة في المكان قد كان له الأثر البالغ على نفسية الشعراء القدامى بشكل عام فهذا المعنى نجده يحضر بكثرة عند أهل الجاهلية لاسيما وأنّ نمط حياتهم كان يستوجب الرحيل في الجبال والصحاري بحثا عن مواضع الخصب. وهو معنى متكرّر عند أغلب الشعراء، وتمثّل لحظة الارتحال في المكان لحظة فارقة، فهي كثيرا ما تورث الحزن والألم وتدفع على الشعور بالضجر والملل والفراغ، فكأنّ العاشق يرفض رحيل الحبيبة في المكان ويدعوها للبقاء فيه حتى لا تنقطع روابط العلاقة بينهما لاسيما بعد

1 – المصدر السابق، 24.

طول عشرة ووصل، بل لكأنّه يخوض معركة خفية ضدّ الفضاء الجديد الذي نجده يفتّك منه حبيبته ويرغمه إمّا على المكوث في ديار الحبيبة والاكتفاء بتذكّر أيامه معها، والبكاء على أطلالها، أو الرحيل واللحاق بها ومحاولة الاتصال بركبها في الفضاء الجديد. وسواء أبقي باكيا على آثارها أو عزم على تتبّع أثرها فإنّ العاشق يعيش حالة صعبة تكون نفسيته في أغلب الأحيان ممزّقة بين مكان أوّل يذكّره بأيام السعادة والوصل وفضاء جديد اختارته الحبيبة فوجد العاشق نفسه مُجبرا على ارتياده والتأقلم معه إلى حين يتجدّد الرحيل. ولقد عبّر زهير عن هذه المعاناة في أكثر من مناسبة من ذلك قوله في قصيدة بعنوان: " صرمت جديد حبلها أسماء"

خود منعّـــمـــــة عيشــها فيها لعينكَ مللا وبهاءُ

وكأنّها يوم الرّحيل وقد بــدا منها البنان يزينه الحنّاءُ

برديّة في الغيل يغدو أصــلها ظلّ إذا تلع النهار وماءُ[1]

فهذه الحبيبة التي تشبه البردية (النبات الناعم) في نعومتها وطرائها ترحل في المكان وتترك الشاعر وحيدا في حيرة وقد استحالت حياته حزنا وعذاب وشوقا لوصل جديد. رحلة في المكان يتجاذبها قطبان: الوصل والهجر، الرحيل والاستقرار، العذاب والرّاحة...

وبالنظر في بقية الأغراض الشعرية الأخرى كالهجاء والفخر والحكمة وغيرها يلاحظ الباحث أنّ العلاقة بين الفضاء وهذه السياقات النصية متينة للغاية ويُعدّ عنصر المكان علامة بارزة وأساسية لها دلالات كثيرة، أو هي حمّالة معاني لامتناهية، بما يعني أن تلك العلامات التي عثرنا عليها في الديوان في مرحلة الرصد والتعيين، لم تكن مجرّد علامات عابرة وإنّما هي فضاءات أساسية مولّدة للدلالة وموجّهة للمقام الشعري والثّقافي وفاعلة فيه أيضا. من ذلك قصيدته لحقت بأولى الخيل" والتي جعلها في وصف فرس حيث يقول:

1 – المصدر السابق، ص 21.

لقد لحقت بأولى الخيل تحملني لمّا تناءت للمشوبة الفـــزعُ

كبداءُ مقبلة وركاءُ مدبــرة قوداءُ فيها إذا استرضتها خضع

تردي على مطمئنات مواطئـــها تكاد من وقعهنّ الأرض تنصدعُ

كأنّها من قطا مرّانَ جانئـــــة فالجدّ منها أمام السّرب والسّرع[1]

فرغم أنّ السياق العام للقصيدة هو وصف الفرس فإنّ زهير بن أبي سلمى قد استطاع أن يطوّع هذا السياق ويجعله مفعما بالدلالات من ذلك أنّ حركة هذا الفرس قد بدت سريعة خارقة ومدهشة لاسيما وأنّها كبداء في إقبالها وركاء في إدبارها وهي صورة تعيدنا إلى فرس امرئ القيس لمّا وصفها بقوله:

مكرّ مفرّ مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطّه السيل من عل[2]

واعتبارا لأهمية الفرس في حياة الجاهلي فإنّ زهير قد تفنّن في وصفها مؤكدا على خفتها وسرعتها في المكان، وإذا كانت بقية الأفراس خفيفة سريعة فإنّ فرس الشاعر أخفّ وأسرع وهي القادرة على اللحاق بأولى الخيل مهما تناءت المسافات وبعدت وفي ذلك دلالة على كون هذا النوع من الخيل من أجود الخيول العربية خصوصا في مجال الغزو والحرب، ولقد تبيّن من خلال سياق الوصف أنّ حركة هذا الفرس مذهلة وأنّ لها قوّة خارقة" تكاد من وقعهنّ الأرض تنصدعُ "، بل إنّها شبيهة بطيور القطا في خفتها وسرعتها ورشاقة حركتها، وهي في نظر الشاعر " فرس جانئة " أي أنّه قادرة على أن تدني صدرها من الأرض في حركة عجيبة وتنعطف للماء مثلما تنعطف أسراب القطا لحظة إقبالها على منابع المياه وهي عطشى تريد الارتواء، إنّها لصورة بديعة بالفعل تظهر مدى براعة الشاعر في الوصف الدقيق والتشبيه اللطيف، وذلك من خلال انتقاء الفضاء الملائم للسياق من جهة وحسن

1 – ديوان زهير بن أبي سلمى، ص65.

2 – امرئ القيس، الديوان، ص97.

التصرّف في الأوصاف المنتجة للمعاني الجليلة من جهة أخرى، فخفة الفرس ورشاقته وقدرته على الحركة في الفضاء إنّها هي من جنس حركة الفارس الجواد الذي له قدرة مذهلة وخبرة خارقة لاسيما في حسن التصرّف أيّام الحروب والغزوات.

إنّ هذا الحرص على ظاهرة التناسب بين الفضاء والسياق النصّي نجده أيضا في غرض الهجاء ومن أمثلته قصيدة لزهير بعنوان " عفا عن آل فاطمة الجواء والتي يذكر في مطلعها قوله:

عفا من آل فاطمة الجواءُ فيمنُ فالقوادمُ فالحســـــاءُ

فذو هاش فميتُ عُريتنات عفتها الرّيح بعدكَ والسّماءُ

فذروة فالجنابُ كأنّ خسن النّعاج الطاويات بها الملاءُ[1]

يفيدنا الشرح المعجمي لهذه الأبيات التي يتواتر فيها ذكر العلامة المكانية بشكل لافت ان هذه المواضع كانت هامة قبل أن يغادرها سكانها فالجواء موضع ماء، و"يمن" كذلك ماء لغطفان يوجد بين بطن "قو" ورؤاف على الطريق بين تيماء وفيد وقيل هو ماء لبني صرمة بن مرّة وسمّاه بعضهم " أمن".[2]

أمّا الحساء فهي مياه لبني فزازة بين الربذة ونخل يقال لمكانها ذو حساء، وذو هاش موضع بعينه، في حين أنّ عريتنات (جمع: عرتنة) فهي في هذا السياق اسم واد، أمّا الميتُ فهو الرملة السهلة.[3]

فإذا تجاوزنا الشرح المعجمي لهذه الأماكن المكثفة تبيّن لنا أنّ الشاعر لم يكن يذكر هذه الفضاءات دون غاية وإنّما ذكرها اعتبارا لما دلت عليه من معاني. فهذه المواضع قد خلت

1- ديوان زهير، ص 13.

2 -انظر معجم البلدان لياقوت الحموي، ج5، ص 449.

3 - المرجع السابق، الصفحة نفسها.

من المنازل فتغيّر شكلها وصارت أثرا بعد عين، وفي ذلك إحالة إلى علاقة الانسان بالفضاء الذي يسكن فيه، فالمكان لا قيمة له في ذاته، وإنّما تتحدّد قيمته من خلال وجود الانسان فيه، ذلك أنّ الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يمنح الفضاء قيمة ومعنى، فإذا هجره ورحل عنه تضاءلت منزلته واندثر شيئا فشيئا حتى يصبح أثرا من الآثار الدارسة أو المواضع العافية.

كما تعتبر قصيدة" ألا ابلغ لديك بني سبيع" نموذجا آخر يظهر بوضوح العلاقة المتينة بين الفضاء والسياق النصي ولقد جعل الشاعر هذه القصيدة في هجاء بني سبيع موظفا بذلك العلامة المكانية للتعبير عن موقفه من هذه القبيلة والتي وجّه لها خطابا جارحا فيه الكثير من معاني السخرية والتحقير مثلما يبرز ذلك في قوله:

ألا ابلغ لديك بني سُبيع وأيّام النوائب قد تدور

فإنّ لكم مآقط عاسيات كيوم أضرّ بالرُؤساء إيرُ[1]

ومن الأكيد أنّ زهير يخاطب بني سبيع بلهجة هجائية مقذعة، وهو يحذرهم من غدر الزمان الذي يمكن أن يحمل إليهم النوائب والمصائب مثلما حمل لهم مصائب كثيرة من قبل خصوصا في أيام حروبهم، بل إنّه يذكرهم بأنّ تلك الحروب كانت قاسية عليهم والحجة في هذا الهجاء هو موضع " إير" بالبادية وهي منطقة جبلية وعرة بأرض غطفان تشهد بمصرع رؤسائهم وقادتهم لمّا دخلوا في حرب مع قبيلة الشاعر انتهت بهزيمتهم وموت زعمائهم، والشاعر يستثمر هذا السياق الهجائي ليفضح العدّو ويظهر قلّة حيلته وخساسة عقله من جهة ويبرز في المقابل مدى خبرة فرسان قبيلته وقدرتهم على فنون القتال في مثل هذه المواضع الوعرة، ذلك أنّ معرفتهم بالمكان وبخصائصه التي يجهلها بني سبيع هي التي جلبت لهم النصر وتركت أعداءهم في صبب، أو كما قال زهير في " مآقط عاسيات" في إشارة منه لمضايق الحرب التي أوقعوا أنفسهم فيها ضد بني غطفان.

1 – ديوان زهير، الديوان، ص 62.

كما لم يفت زهير بن أبي سلمى أن يُلائم بين الفضاء والسياق الحكمي وتُعدّ قصيدته الشهيرة " ألا ليت شعري" نموذجا لهذه الملائمة حيث يذكر:

بدا لي أنّ النّاس تفنى نفوسهم وأموالهم ولا أرى الدهر فانيا

وأنّي متى أهبط من الأرض تلعة أجد أثرا قبلي جديدا وعافيا[1]

ومن الواضح أنّ هذا الخطاب الحكمي يعبّر عن معنى أساسي مفاده أنّ الإنسان حيثما سار في الأرض فلا يخلو من أن يجد أثرا قبل أثره قديما أو حديثا.

كما يقرّ زهير في موضع آخر بفكرة حتمية الموت من خلال قوله:

ألا لا أرى على الحوادث باقيا ولا خالدا إلّا الجبالَ الرواسيا [2]

وهو بهذا الإقرار يعيدنا الشاعر إلى جوهر الصراع بين الإنسان ودهره، وما يتبع ذلك من شكوى وتذمّر، فالجاهلي يخوض صراعا أليما ضدّ الدهر ولكنّه في النهاية يجد نفسه مجبرا على الاعتراف بهزيمته أمام هذه القوّة القاهرة لوجوده، ومهما حاول الانسان التّغلب على مثل هذه القوى عبر التمسّك بالفضاء وإظهار العزم على الغلبة فإنّ مصيره يؤول في النهاية إلى الفناء، وهو موقف يقرّه زهير وقد أقرّه آخرون قبله وبعده، فهل يعني أنّ المكان الذي يزعم الإنسان السيطرة عليه بالحيلة والحرب ليس سوى علامة أخرى تُثبت وهم هذا الانسان نفسه في هذا الصراع المرير خصوصا وأنّ هذا الكائن يرحل ويفنى والدهر باق لا يزول؟

1 – المصدر السابق، ص 140.

2 – المصدر نفسه، ص 141.

2 – الزمان والسياق

لئن بدت علاقة العلامات المكانية بالسياقات الشعرية جدّ متينة فإنّ العلامات الزمانية لها روابط كثيرة أيضا بالسياق الشعري، وهي علاقة تفاعلية باستمرار ذلك أنّ الزمان في الشعر يُعدّ عنصرا ثابتا في المدونة الشعرية القديمة بشكل عام وفي ديوان زهير على وجه الخصوص. وبالعودة إلى أغراض هذا الديوان يلاحظ الباحث حضور تلك العلامات في سائر الأغراض تقريبا، وقد لا تخلو قصيدة من وجود علامة أو أكثر في موضع ما من مواضع القول الشعري الكثيرة. واعتبارا لكثرة تلك العلامات وانتشارها في أغلب السياقات، فإنّنا آثرنا انتقاء بعض النماذج الدالة على تلك العلاقة التفاعلية بين علامات الزمان وسياقاتها النصيّة آخذين في الحسبان ما يمكن أن تتيحه هذه العلاقة من معاني مختلفة.

ففي غرض المدح بدا الزمان حاضرا حضورا بارزا خصوصا في تلك القصائد التي مدح بها زهير بن أبي سلمى سنان بن أبي حارثة المرّي، حيث يميل الشاعر إلى الملاءمة بين خصال الممدوح الحربية والعلامة الزمنية، فتنشئ في المقام ما يشبه حالة من الانسجام بين ذات هذا الممدوح والفعل الحربي في سياق زمني يظهر مدى قدرة الموصوف على الفعل في غير تعب أو وهن أو تقصير بل إنّه يستطيع أن يمنع خطر الأعداء ويوفر الحماية لأهل القبيلة ويمنّ عيلهم بفضائله الكثيرة مثلما يظهر ذلك في قوله:

لــولا سنان ودفع من حموّتـــــه مازال منكم أسير عند مقتــسر

المانعُ الجار، يوم الروع قد علموا وذو الفضول بلا منّ ولا كــدر

أيام ذبيان إذ عضّ الزمان بهـــــم كان الغياث لهم من هيشة الهُور[1]

وتجدر الإشارة إلى كون العلامة الزمانية في هذا السياق المدحي لها دور هام في التدليل على المعنى المُراد، فإذا تجاوزنا الوظيفة التأطيرية لهذه العلامة تبيّن لنا أنّ أفعال هذا

1– المصدر السابق، ص62.

الممدوح لا قيمة لها خارج هذا الفضاء الزمني، بل إنّ الممدوح نفسه يكتسب منزلته في السياق الشعري من العلامة الزمنية التي تمنح أفعاله إطارا وقيمة، وتجعلها سائرة منتشرة بين الناس، فإذا ذُكرت أيام الحرب وما يتصل بها من جزع وهلع وقوة بطش تراءت للسامع صورة ذلك الممدوح الخارق للمألوف والقادر على تحويل ما بقومه من شدةّ وعجز إلى حالة جديدة تُظهر عزّتهم وشموخهم بين القبائل، لذلك رأى زهير أن عزّة "ذبيان" من عزّة "سنان" ولولا هذا الزمن الذي أتى فيه هذا الرجل لما استطاعت هذه القبيلة أن تحوّل أيام عضّ الزمان وشدّته عليها إلى أيام نصر وسعادة ونشوة.

لذلك سنجد الشاعر يعقد العزم على الذهاب إلى قبيلة الممدوح ذات الأصل الشريف والنسل النبيل، ومهما بدت هذه الرحلة في الزمان شاقة ومضنية فهي رحلة مثمرة حيث يقول زهير:

فأقسمت جهدا بالمنازل من منَى وما سُحقت فيه المقادمُ والقملُ

لأرتحلنّ بالفجـــــر ثمّ لأدأبنّ إلى الليل إلّا أن يعرجَني طفـــــلُ

إلى معشر لم يورث اللؤمُ جدّهم أصاغرهم وكلّ فحل لـــــته نجلُ [1]

فالعلامة الزمانية إذن قد ساهمت في تشكيل المعنى، حيث أنّها لم تظهر منزلة الممدوح وحسبه وأصله فحسب بل كشفت أيضا عن طبيعة حركة الشاعر تجاه موصوفه، من حيث كونها رحلة ينجزها زهير في الليل أو الفجر دون أن يخشى أهوال الطريق أو مخاطر الإدلاج، وفي ذلك إحالة على هذا التناسب بين العلامة باعتبارها أداة لإنتاج المعنى الشعري والغرض الشعري بكونه الفضاء الحاضن للمعاني.

1 – المصدر السابق، ص 83.

إنّ ظاهرة التناسب بين العلامة والسياق الشعري تظهر كذلك في بقية الأغراض على غرار قصيدة رثى بها زهير أهل سنان" من ذلك قوله في هرم بن سنان بن أبي حارثة المري حيث يقول:

يا من لأقوام فُجعت بهم كانوا ملوك العرب والعجم

فاستأثر الدهر الغداة بهم والدهر يرميني ولا أرمـــي[1]

ويسترسل الشاعر في إظهار علاقة الانسان بدهره مشيرا إلى كون الزمن يفني البشر ويضرسهم دون أن تكون لهم عليه أي قوة تمنع أفعاله فيهم، ولا يجد الشاعر في لحظة الموت سوى التّفجع والشكوى وتذكير الدهر بأفعاله السالبة للحياة، ومنتهى التذمّر أن ينعت زهير بالجور والتقصير معتبرا أن موت هرم بن سنان ليس من العدل في شيء لاسيما وأن مثل هذا الفقيد لا يمكن أن نجد له بديلا ينسينا غيابه، وهذا الأمر قد زاد من قلق المتفجع وحسرته على هذا المرثي الجلل، يقول:

يا دهر قد أكثرت فجعتنا بسراتنا وقرعت في العظم

وسلبتنا ما لست مُعقبه يا دهر ما أنصفت في الحكم[2]

وبهذا الاعتبار يضعنا الشاعر بشكل مباشر في صميم الصراع بين الإنسان والدهر وهو صراع مرير كما أشرنا إلى ذلك سابقا، على انّ قلق الإنسان وتوتره إزاء فعل الدهر يزداد حدّة لمّا يكون المصاب من الأهل أخا أو زوجة أو إبنا مثلما هو الحال مع زهير لما توفي ابنه "سالم" وهو طفل ويسيم حسن الشعر ركب فرسا وكان قد لبس بردين أهداهما رجل لزهير، ثمّ مرّ سالم بماءة يقال لها " النتاءة" فرأته امرأة فقالت : ما رأيت كاليوم قط رجلا

1 – المصدر السابق، ص122.

2 – المصدر نفسه، ص122.

ولا بردين ولا فرسا، فما مضى قليلا حتى عثر به الفرس فاندقت عنقه وانشق البردان واندقت عنق الفرس، فقال زهير يرثي فقيده:

لعلّك يوما أن تراعي بفاجع كما راعني يوم النُّتاءة سالـــم

يديرونني عن سالم وأُديرهم وجلدهُ بين العين والأنف سالم[1]

والجدير بالإشارة في هذا السياق أنّ زهير بن أبي سلمى لم يكتف بإثارة مسألة العلاقة بين الإنسان ودهره والإخبار عن المآسي التي يخلّفها، وإنّما نجده يتفنّن في توظيف العلامة الزمانية للكشف عن هذه العلاقة المتوترة بين الطرفين وآية ذلك قصيدته في رثاء سنان بن أبي حارثة المرّي حيث يقول:

لسلمى بشرقي القنان منازل ورسم بصحراء اللّبيين حائل

عفا عام حلّت صيفه وربيعه وعام وعام يتبع العام قابل

ثمّ يسترسل خطابه إلى أن يذكر قوله:

من الأكرمينَ منصبا وضريبة إذا ما شتا تأوي إليه الأرامل[2]

وما يلفت الانتباه في هذه المرثية هو الكثافة الهائلة للعلامات المكانية والزمانية معا، وحسن تصرّف الشاعر في تلك العلامات التي طوّعها للتعبير عن حدث الموت والفقد، ليجد المتلقي نفسه أمام دفق من العلامات المكثفة تحاول كلّها أن تبني مشهدا عظيما يظهر مفارقة واضحة بين فترتين: الأولى تعيدنا إلى حياة الفقيد في الماضي وهي التي تتميّز بالخصب والعطاء والكرم فكلّ الناس يجدون في "سنان" العون والسند بما في ذلك " الأرامل" خصوصا

1 – المصدر السابق، ص 121

2 – المصدر نفسه، ص97.

حين يشتدّ عليهن فصل الشتاء القاسي، وفترة تخبرنا عن تبدّل الحال في الزمن الحاضر وهي الفترة الأسوأ لا محالة لأنّ الكريم الحرّ ليس له عمر، لقد رحل فرحلت معه النعم والعزّة.

إنّ هذا التناسب بين الفضاء والسياق الشعري يظهر أيضا في غرضي الغزل والفخر والحكمة، ومن أمثلة ذلك في المقام الغزلي قصيدته " شطت أميمة" والتي يقول فيها:

شطّت أميمةُ بعدما صقـــــبت ونأت وما فني الجنابُ فيذهبُ

في كلذ مثوى ليلة سار لـــها هـــــاد يهيج بحزنه متـــــأوّبُ

هل تبلغنّيها على شحط النوى عنس تخبّ بي الهجيرُ وتنعبُ[1]

ومن الأكيد أن الشاعر يولي العلامة الزمانية اهتماما واضحا في مثل هذه السياقات وهو يربط بين الحدث وزمانه معتبرا أنّ الليل هو زمن تأجج الأحزان وهيجان المشاعر، وهذا المعنى نجده يتكرر بكثرة في شعره فرحيل الحبيبة وابتعادها لا يورث في النفس إلاّ الحزن والأسى، وهو ما يدفع العاشق في كثير من الأحيان إلى اللحاق بها ممتطيا ناقته في وقت الهجير لا سيما حين تشتدّ حرارة الصحراء ويتّقد لهيبها، وغير خفي أنّ هذه الحركة تدّل على مدى حرص العاشق العربي على الوصل وهو مستعدّ للمكابدة وتحمّل أعباء الارتحال في ظلمة الليل وهجير الصحراء.

والملاحظ أنّ هذا المعنى الذي تتوفر عليه السياقات الغزلية نجده أيضا في المقامات الفخرية، وتعدّ قصيدة " ألا ابلغ لديك بني تميم" نموذجا واضحا لهذا المعنى حيث بدت العلامة الزمانية منتجة للدلالة الفخرية، يقول زهير:

ألا ابلغ لديد بـــــني تميم وقد يأتيك بالخبر الظنون

بأنّ بيوتنا بمحـــلّ حجـــر بكلّ قرارة منها نكـــون

1 – المصدر السابق، ص24.

وكلّ طُوالة وأقبّ نـــــهد مراكلها من التّعداد جــونُ

تُضمّر بالأصائل كلّ يوم تسنّ على سنابلها القرون[1]

وواضح جدّا أنّ الشاعر قد استثمر هذه العلامات الزمانية ليفخر على بني تميم ويريهم قوّة قومه وحلفائه من غطفان. والأهمّ من ذلك أن العلامة ليست مجرّد قرينة نصيّة تؤطر الحدث الشعري وتخبر عن أطواره فحسب، وإنّما هي إلى ذلك عنصر فاعل في انتاج الدلالة وتوجيه الخطاب الوجهة التي تناسب الغرض الشعري بأسره، والطريف أنّ الشاعر يحرص على انتقاء العلامات الملائمة للسياق، بل إنّه يحاول قدر الإمكان أن تكون العلامة مفتوحة أو مطلقة حتى لكأنّه بهذا الاجراء يودّ أن تكون المعاني الفخرية مرسلة في الزمان مطلقة و غير منتهية، فإذا فخر على بني تميم مثلا أو على غيرهم ظلت صفات الفخر دائمة خالدة تتناقلها القبائل الأخرى في حلّهم وترحالهم، وهذا وجه من وجوه الطرافة في تطويع العلامات وجعلها تتناسب مع السياقات الشعرية المختلفة. وهو وعي سيتبلور أكثر ويظهر خصوصا في غرض الحكمة بما هو غرض المعاني المرسلة في الزمان والخالدة بين الناس. ولقد عثرنا في قصائد زهير الحكمية على هذا المنحى الذي تضطلع فيه العلامة الزمانية بهذا الدور الفريد، والأمثلة على ذلك كثيرة ننتقي منها قول الشاعر في قصيدته " ألا ليت شعري"هذين البيتين الشهيرين:

أراني إذا ما بتُ بتُ على هوى وأنّي إذا أصبحتُ أصبحت غاديا

إلى حفرة أُهدى إليها مُقــيمة يحثّ إليها سائـــــق من ورائـــا [2]

فقوله بتُ على هوى يعني أنّ له حاجة لا تنقضي أبدا، وهذا يتناسب مع طبيعة الإنسان الذي ما انفكّ يطلب الحاجات ما دام حيّا، وهو الذي نجده يهوى العديد من الأشياء ويرغّب

1 – المصدر السابق، ص126.

2 – المصدر نفسه، ص 139.

النفس فيها، ثمّ يأتي عليه الزمان فيضحي غاديا إلى حفرة القبر، فالموت هو المآل النهائي للإنسان، بل إنّ الفناء هو سبيل كلّ شيء في هذه الرحلة التي تنتهي إلى زوال، فترى السائق يحثّ خطواته متعجّلا مواراة جثّة هذا الكائن الثرى بعد انقضاء أجله، وهكذا تكون العلامة قد ساهمت في بناء هذا المشهد المأسوي ودلّت عليه سواء باللفظة الصريحة أو بصيغة الأفعال الدالة على الزمان، والحاصل من ذلك أن الشاعر يحرص على مبدأ الملاءمة بين الفضاء وسياقه الشعري المناسب له آخذا في الحسبان أهمية العلاقة بينهما وما يقتضي ذلك من ترابط وتفاعل بين تلك العلامات الكثيرة والسياقات الشعرية المتنوعة.

بناء على كلّ ما تقدّم يلاحظ الباحث أنّ منزلة العلامة سواء أكانت مكانية أو زمانية في الشعر الجاهلي عامة وفي ديوان زهير على وجه الخصوص منزلة مهمّة، بل إنّ دورها أساسي وهي تساهم في تشكيل المعاني الشعرية بشكل لافت، ولقد تبيّن من خلال النماذج التي استأنسنا بها في التّدليل على العلاقة بين الفضاء والغرض الشعري أن تلك العلامات لا تضطلع بالوظيفة التأطيرية للخطاب الشعري فحسب، وإنّما لها دور وظيفي يستثمره الشاعر في إنتاج المعاني الشعرية أيضا. ولقد سمح تعدد السياقات في ديوان زهير بن أبي سلمى باكتشاف العديد من الدلالات التي أسهم الفضاء في توليدها، ممّا يعني ان العلاقة بين الفضاءات والسياقات ليست علاقة جوفاء، وإنّما هي علاقة جدّ متينة أساسها التفاعل والتكامل بين الطرفين، ولقد بدا أنّ وعي الشاعر عميق في هذا الإطار، فهو الذي نجده حريصا دائما على انتقاء علاماته حتّى يكون المقام مناسبا للمقال. على أنّنا لاحظنا في سياق دراستنا لهذه العلاقة أن أغلب العلامات المكانية والزمانية تتركّز أساسا في مقدمة القصائد حيث تحوز مساحات أكبر من بقية مواضع القصيدة، وهذا أمر من شأنه أن يبعث على الحيرة ويستوجب في رأينا إعادة نظر في مسألة العلاقة بين الفضاء والغرض الشعري من جهة والفضاء وبنية القصيدة نفسها من جهة أخرى. والسؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا في هذا المستوى من البحث لماذا يتكثّف حضور العلامات المكانية والزمانية في بدايات القصائد، ويقّل في متن القصيدة ونهاياتها، وقد ينعدم ذكرها أحيانا ولا نظفر بها إلّا في المطالع؟ وإذا اعتبرنا أنّ القسم الطللي

هو قسم غزلي في أغلب الأحيان –خصوصا في المدحيات–فكيف نفسّر حضور علامات الفضاء في هذا القسم من القصيدة، وضمورها في القسم المدحي والحال أنّه يمثّل غرضها الأساسي؟

المبحث الثاني: الفضاء ومدلولاته المقامية

من المفيد أن نشير في بداية هذا المبحث إلى أنّ المقصود بالمدلولات المقامات هي جملة الدلائل التي ينسجها الفضاء مع المقام الشعري ضمن مقام ما، أي تلك الروابط المتنوّعة بين الفضاء باعتباره علامة أو جملة من العلامات والمقامات الكثيرة لاسيما الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية بشكل عام.

وتفيدنا قراءة ديوان زهير بأنّ شعر هذا الجاهلي هو تجربة فنيّة ذات روابط متينة بمحيطه الثقافي، بما يعني أنّ ديوانه نابع من الثقافة السائدة ومتصل بها في آن، بل لعلّه من أكثر الدواوين انفتاحا على تلك المقامات المختلفة.

والمتصفّح لهذا الديوان يلاحظ مدى ارتباط الشاعر ببيئته وتأثّره بها، فكان يأخذ أشكالا وصورا متعدّدة في ذهنية صاحبه، تكشف لنا عن المعاني التي يحملها هذا العنصر في توليد القيم الإنسانية، ولقد كان المكان بالنسبة للشاعر أرضا خصبة للتعبير عن ما يجول في خاطره ومشاعره ممّا جعله يتحوّل إلى غرض خاص لتلبية الدواعي والمواقف الكامنة في نفسيته، يرسم فيه أبعاده الاجتماعية والنفسية التي تحمل في طياتها معالم ودلالات مختلفة تتم فيها عملية التذكر والتخيل التي تجعل القارئ يتعرّف على العلاقة القائمة بين المكان والشاعر، فالشخصية لا يتحقّق وجودها الفعلي إلاّ بحضور ووجود هذا العنصر الذي يبعث فيها الحركة والاستمرارية من جهة ويضفي عليها سمات جمالية من جهة أخرى، فكان ارتباط الطلل بالشعر الجاهلي صلة لا تنقطع ولا يمكن الفصل بينها، فحديث الشعراء عنه يكشف عن ذلك، سواء أكان الوقوف به عابرا أم حاول الشاعر فيه استقصاء تفاصيل الديار التي عفا عليها الزمن. غير أنّ ما نلاحظه على هذا الوقوف، أنّه ليس وقوفا عاديا بل يشير إلى مجموعة من المعاني تأسّست عليها حياة العرب، عبّر فيها الشاعر العربي عن قيم ومبادئ دافنة في نفسه ووجدانه، فكانت وسيلة تشير إلى العلاقة الحميمة التي ربطت الإنسان العربي بدياره.

ويعني المكان بالنسبة للإنسان أشياء عديدة ، فالعلاقة بين الإنسان والمكان علاقة قوية ، فالمكان هو الأرض والوطن والمأوى والانتماء ومسرح الأحداث ، وقد جاء في لسان العرب في معنى المكان : والمكان : الموضع، والجمع أمكنة، وأماكن جمع الجمع ، وقيل الميم في مكان في حكم الأصل كأنّه من التمكّن دون الكون " [1] وقد ظهرت أهمية المكان عند كثير من الباحثين القدماء والمحدثين، وظهرت عدّة أراء في أهمية ماهيته حيث يرى بعضهم أنّ المكان حقيقة معاشة يؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثّرون فيه فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي، وكلّ مكان مُدان مالم تجر عليه خبرة الإنسان، وتاريخ المعرفة هو تاريخ العلاقة بين الإنسان والأشياء التي اختبرها [2] وعلى هذا فالمكان "يعني بدء تدوين التاريخ الإنساني والارتباط الجذري بفعل الكينونة لأداء الطقوس اليومية للعيش، وللوجود ولفهم الحقائق الصغيرة لبناء الروح، وللتراكيب المعقدة والخفية لصياغة المشروع الإنساني ضمن الأفعال المبهمة" [3]"ولهذا كلّه بدأ الاهتمام بالمكان وأصبح مرتبطاً بعالمية الأدب ، إذ هو أحد أسباب الوصول إليها، لأنّ العمل الأدبي حين يفقد المكانية يفقد خصوصيته وأصالته، فالأدب الذي يكتسب عالمية هو ذلك الأدب الذي يستطيع أن يتبناه الإنسان ويجد فيه خصوصيته، ومثل هذا الأدب يشق الطريق إلى العالمية ولكنّه يفعل ذلك عبر ملامح قومية بارزة وقوية أحدها المكانية" [4]، فالمكانية ليست نظرية في النقد وإنّما هي طريقة لرؤية النص الأدبي من الداخل والخارج معاً وبذلك نلغي أحادية المنهج النقدي الذي لا يرى النص إلاّ من الداخل فقط، أو لا ينظر إليه إلاّ من الخارج فقط وبهذه الطريقة يمكننا فهم النص الأدبي فهماً جديداً، من خلال

1: ابن منظور. **لسان العرب**. ص 414.

2- ياسين النصير، **إشكالية المكان في النص الأدبي**. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.ص 21.

3- المرجع نفسه. ص ص 395 – 396.

4- غاستون باشلار. **جماليات المكان**. ترجمة: غالب هلسا. ص6.

الترابط بين ذات المبدع الخلاقة والمجتمع من خلال الوعي به وانعكاس قضاياه في الأدب، لذلك يصبح المكان الأداة الأكثر استيعاباً لمعاني النص وفنيته[1].

يتخذ المكان أهمية كبيرة في الشعر العربي، وقد ذُكرت أماكن كثيرة كانت ذات صلة وثيقة بتجارب الشعراء وحياتهم الخاصة والعامة، فالمكان هو البيئة التي عاش فيها الشاعر العربي بكل ما تشمل من مظاهر الطبيعة المتحركة والساكنة والمظاهر الأخرى، وربما سيطر المكان على بعض الشعراء سيطرة تامة ولعلّ حديث الشاعر الجاهلي عنه في المقدمة الطللية يشير إلى تقلب الحياة، إذ يبرز ملامح التغير الذي أصاب المكان وما حل به بعد رحيل أهله عنه، فهو حديث عن " بقايا الأشياء، تلك البقايا التي لا تزال تحتفظ بالماضي، وليس الشاعر إلا بقية شيء أتى عليه البعد والهجر والفراق مثلما أتى المطر والرياح والزمن على معالم المكان "[2]، وكان الطلل أحد المحاور المكانية الأساسية الداخلة ضمن تجربة الشاعر الجاهلي، وقد تحوّل إلى هاجس يؤطر العلاقة الإنسانية مع المكان وذلك "بفضل ما تهيأ للشاعر من استثمار للحس الانفعالي الذي سرى في القصيدة حتى أصبح مجرّد ذكر الشاعر للدمن وآثار الديار يستنهض كوامن الإحساس لدى المستمع الذي لا يتعامل مع الأدبيات التي يسمعها بعيداً عما عرفه من حياة العرب، وما حفظه من أشعار القدماء في هذا المعنى، وللمكان في شعر الأطلال نصيب من فلسفة الشعراء لا تخطئه العين، لقد أودعه الشعراء رؤيتهم للأشياء ونظرتهم للجمال"[3]، فقد كان وعي الجاهليين بأهمية المكان دافعاً من الدوافع التي أدت إلى مخاطبتهم للطلل، وقد جاء هذا الخطاب بصورة واضحة في مقدمات قصائدهم حتى أصبحت ظاهرة خطاب الطلل ظاهرة مشتركة عند جميع الشعراء

1- أمل طاهر نصير. **فاعلية المكان في بناء القصيدة**. مجلة جامعة الملك سعود، جامعة الملك سعود، 2003. ص 275.

2- جريدي سليم المنصوري. **شاعرية المكان**. ص96.

3- المرجع نفسه. ص96.

الجاهليين، حيث منحوا المكان صفات إنسانية تكشف عن عمق العلاقة القائمة بين الإنسان والمكان، الذي أصبح جزاءً من الماضي بما كان يحمله من مباهج الحياة وتألقها.

كما يعدّ المكان إحدى الأسس والدعائم في إنشاء العمل الأدبي،" فالأدب الذي يكتسب العالمية هو ذلك الأدب الذي يستطيع أن يتبناه الإنسان ويجد فيه خصوصيته، ومثل هذا الأدب يشق الطريق إلى العالمية ولكنّه يفعل ذلك عبر ملامح قومية بارزة وقوية أحدها المكانية". فتاريخ المكان تاريخ عريق في الشعر العربي، تناقلته الأجيال عبر العصور، وأعادت صياغته على نحو من استلهام التراث المتجدد في روح المجتمع، فقد أصبح الشعر الذي يتعلق بالمكان فكرا للمجتمع يجري في وجدان الأمة جريانه على الألسنة، والمتصفّح للشعر العربي القديم – وخاصة منه الشعر الجاهلي– يجد أنّ المكان حظي باهتمام الكثير من الشعراء أنذاك، وذلك لاحتلاله مكانة مرموقة وكبيرة في حياتهم الاجتماعية والنفسية.

وتبرز أهمية المكان في الشعر بشكل عام والشعر الحديث تحديداً من كونه أكثر الأنساق الفكرية تعقيداً، فهو ليس مكاناً حاملاً لكل التواريخ الصغيرة والكبيرة فقط، وإنّما هو اللحظة الزمنية التي نرى فيها هذه التواريخ وقد إنبنت بطريقة منهجية، هو العقل الذي لا بديل له لحضانة تاريخ البناء العقلي والتأمل الحسي للإنسان، فنحن لا نقرأ المكان باعتباره مكاناً طبيعياً كتلك القراءة التي دأبت عليها المدرسة الطبيعية ومن بعدها الرومانسية والتي أحالت الطبيعة إمّا إلى ثقل مادي أو إلى صور متخيلة [1] والذي يعزز أهمية المكان في الشعر العربي بأنّه لا يبرز شيئاً معزولاً أو مفرداً أو بناء أجوفاً، وإنّما يبرز باعتباره ممارسة ونشاطًا إنسانيين يحملان مواقف وعواطف وانفعالات الإنسان، بل وكل تفاصيله عبر حياته وتاريخه العام والخاص، ولعلّ هذا كله يحتاج منا إلى تفسير، ويستحق الدراسة ووقفة متأملة، بل وقفات متأنية لنرى مدى ما بلغه الشاعر العربي من تعلق بالمكان عامة، وإلى أي مدى تأثرت المشاعر بالمكان، وكيف عالج الشاعر المكان في المستوى الواقعي والفني، ومدى

1– ياسين النصير، **إشكالية المكان في النص الأدبي**.ص 394.

علاقة المكان بالشاعرية فكــتب(المكان والحنين) في التراث الأدبي كثيرة وقد جمعت بين حنين الإبل وحنين البشر إلى أوطانهم، والمعروف أنّ كلمة حنين نفسها تشكل بناءً لغوياً شعرياً في العربية، يمتد بأصوله، حسب لسان العرب (حنن) إلى معاني الرحمة والتعطف والرزق والبركة وصوت الطرب، من حزن، أو فرح أو شوق النفس وعودة الحنين إلى معنى الرحمة الإلهية تعد أساسًا واستعارته لبعض الطيور والمظاهر الطبيعية والأدوات الثقافية فرعًا يؤهله جميعًا لأن يضعه موضع الشعرية التي تتمثل في قطبين : الأوّل هو الشاعر الذي يحن إلى وطنه أو الأبنية التي كانت تجمعه بأحبابه، والثاني هو الناقة التي تحن إلى أوطانها حنيناً شعرياً موازياً لحنين الشاعر في نسيب قصيدته، وبالطبع لا يزال لدى القدماء، كما هو الأمر لدى المحدثين ، من يأخذ من الحنين (حرفيته) فيظن مثلاً أنّ المقيم ببلاد غريبة واشتهى شمة من تربة بلده وشربة من ماء واديه أو نهره وحصل ذلك أن أفاق من مرضه، كذلك رويت في كتب الحنين إلى الأوطان قصص تاريخية عن حنين "الملوك الجبابرة الذين لم يفقدوا في اغترابهم نعمة ولا غادروا في أسفارهم شهوة ، حنوا إلى أوطانهم ولم يؤثروا على ترابهم ومساقط رؤوسهم شيئاً من الأقاليم المستفادة بالتغازي والمدن المغتصبة من ملوك الأمم"[1] .

إنّ العلائق التي تربط " المكان بالقصيدة " كثيرة فالشعر العربي عموماً، ازدهر بفعل عامل المكان وخاصة القديم منه، وأبرز تلك العلائق ذلك البناء المتقارب في الشكل والمحتوى بين البيت الشعري والبيت من الأبنية، فالتسمية الموحدة دليل تشابه، كما أنّ قيام بيت الشعر على دعامات وأساسات إذا اختلت أنهار البيت وزالت عنه صفة الشاعرية ، يشبّه بتلك القواعد والأركان التي يتكون منها بيت السكنى وينهار إذا تداعت، ومن أوّل من انتبه إلى تلك العلاقة الخاصة الناقد ابن رشيق في مقولته: " والبيت من الشِعر كالبيت من الأبنية، قراره الطبع وسمكه الرواية، ودعائمه العلم وبابه الدُربة، وساكنه المعنى ولا خير في بيت

1- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ. **الحيوان**. ص ص 7 -9.

غير مسكون، وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية، أو كالأواخي والأوتاد للأخبية" [1]، وذهب إلى مثل هذا القول بعض الباحثين المعاصرين من حيث أنّ "العلاقة لا يمكن أن تكون شكلية فقط وإنّما هناك اشتراك في الشكل والمضمون وعليه فإن المسألة ليست شكلية كما يتبادر إلى بعض الأذهان ولكنها نابعة من عمق وجدان العربي، وهي تجسد مكانة الشعر عند العربي، تلك التي توازي عنده المكان الذي يجد فيه الراحة والاستقرار والحماية "[2]، كما يذهب حازم القرطاجني إلى تأكيد وتأصيل المسألة وتفسيرها حيث يرى أنّ قصد محاكاة بيوت الشِّعر – بكسر الشين – لبيوت الشَّعر – بالفتح – إنّما كانت لأنّ "أحق البواعث بأن يكون هو السبب الأول الداعي إلى قول الشعر هو الوجد والاشتياق، والحنين على المنازل المألوفة وتذكر عهودها وعهودهم الحميدة فيها، وكان الشاعر يريد أن يبقى ذكراً أو يصوغ مقالاً يخُيل فيه حال أحبابه ..... إلخ[3]"، ومن الباحثين من يرى أنّ تطور البيت الشعري في القصيدة الحديثة أيضاً واكبه تطوّر آخر وفلسفة البنائيين الجدد، ففي داخل بنية القصيدة الكلية جرت تحولات أخرى على الإيقاع، والزمن، وبناء الصورة، وحجم البيت الشعري نفسه، كما حملت القصيدة الحديثة علومًا جديدة وتيارات فكرية وفلسفية، مما طبع حداثتها بمركبات مغامرة جديدة كذلك شأن البيت من الأبنية فهو الآخر قد حمل إضافات العصر وتطوراته، وأفكار البنائيين الجدد، واجتهاداتهم الفلسفية والفكرية وهذا يؤكد القيمة الفنية لنص ابن رشيق في فكرة العَلاقة بين وحدة القصيدة والوحدة العضوية للمكان: " إلاّ أنّ المضمر في نص ابن رشيق لم يفقد بعد وقد يساعدنا على تأكيد الفكرة العامة للعلاقة بين وحدة القصيدة والوحدة العضوية للمكان المعبَّر عنه"[4]، ونؤكّد على أنّ الربط بين الشاعرية والمكان لا يحتاج إلى مزيد من الأدلة والبراهين وهي من القوة والوضوح ما يجعلنا نكشف عن علائق أخرى تنأى عن الشكل

1- ابن رشيق القيرواني. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**. ط2. دمشق: مطبعة الكاتب العربي، 1994. ص248.

2- جريدي سليم المنصوري. **شاعرية المكان**. جدة: مطابع شركة دار العلم للطباعة والنشر، 1992.ص9.

3- أبي الحسن حازم القرطاجني. **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**.ص250.

4- ياسين النصير. **إشكالية المكان في النص الأدبي**. ص 406.

لتمس جوانب نفسية واجتماعية تربط بين بيت الشِّعر وبيت السكن، فنرى تلك الراحة النفسية التي يشعر بها الشاعر وهو يرتب الكلمات والأفكار في حدود بيته الشعري، شبيهة بتلك الطمأنينة التي يجدها ساكن بيت السكنى وهو يرتب أثاثه ومقتنياته داخل عالمه الصغير، فتاريخ المكان في الشعر تاريخ عريق، وهو تاريخ متصل، تتناقله الأجيال وتتمثله، وتعيد صياغته على نحو من استلهام التراث المتجدد في روح المجتمع، فقد أصبح الشعر الذي يتعلق بالمكان فكراً للمجتمع يجري في وجدان الأمة جريانه على الألسنة، كما أصبح الاهتمام بالمكان من سمات بعض الشعراء حيث سيطر على قصائدهم ولوّن عالمهم الشعري.

ويُعد المكان هو البيئة الطبيعية التي عاش فيها الشاعر الجاهلي، فقد انفعل الشاعر الجاهلي مع الأرض بما فيها، ووجد أنّ المكان قد سيطر عليه سيطرة تامة فلم يكن المكان سوى وضع بيئي حتمي فرض على الشاعر وجعله يوجّه حياته تجاهه، وإنّما تعامل مع المكان ومظاهر الطبيعة تعاملاً خاصاً ومنفرداً في جميع أشكالها وأنواعها، فلحظة الوقوف على المكان الطلل عند الشعراء مدعاة للتأمل فالمكان موضع يرب الناس ويجمعهم، أي مكان إقامة وحلول ، صالحاً للحياة لكنّه أصبح طلــلاً، متهدّمــاً " وتكاد اللحظة الطللية في القصيدة الجاهلية تكون من أهم العناصر التي تتكون منهما القصيدة، وذلك لأنّها تكشف عن علاقة قوية بين الإنسان والمكان ، ولكن ليس المكان الذي كان، وإنّما المكان في حالته الراهنة وبما طرأ علية من تحول وخراب "[1]. فالسؤال الذي يطرح نفسه لمــاذا يخــاطب ويبــكي الشاعر الطلل " المكان " هذا الخطاب وهذا البكاء كله؟

ويرى بعض النقاد" أنّ الشاعر في وقوفه على طلل المحبوبة إنّما يتذكّر الأيام الخوالي التي كانت له معها، أمّا الآن وقد تفرقا فيشعر بالشوق والحنين إليها، ومادام اللقاء غير ممكن بينهما ، فإنّه يبكي حرقة وشوقاً وألماً "[2]، كما أنّ هناك اعترافاً عند بعض الشعراء بأنّ

1- موسى ربابعة. **تشكيل الخطاب الشعري دراسات في الشعر الجاهلي**. الأردن: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، 2000.ص11.

2- ياسين النصير. **إشكالية المكان في النص الأدبي**. ص282.

الأطلال لا يمكن أن تفهم وتدرك ، ولذلك لجأوا إلى وصفها بالخرس – الصمم – مثل قول زهير بن أي سلمى[1]:

لا الــدّار غــيَّرها بــعد الأنــيــن ولا بــالدّار لو كلمــة ذا حاجــة صمم

وتتنزل مخاطبة الشعراء للأشياء لتعكس العلاقة القائمة بين الشاعر والمخاطب بغض النظر عن كينونة هذه العلاقة وماهيتها ويبدو أنّ العلاقة بين الشاعر والأشياء التي خاطبها علاقة تضاد في الغالب، فهو يرفض أن تكون الأطلال صامتة فيتوسل لها، والنفس لا ترحم فيطلب منها أن تصبر والقلب جامح فيطلب منه الشاعر أن يتحمّل، فالموت شيء كريه والليل طويل مثقل بالهموم والميت يوقظ في النفس مشاعر الأسى، فالشاعر يعي أن هناك علاقة تربطه بالأشياء ولذلك فإن الشاعر الجاهلي لم يكن يرى الأشياء جامدة على الحقيقة وإنّما كان يرى أنّها نابضة بالحياة قادرة على الحديث أحياناً فحاورها وعكس مشاعره من خلال هذا الحوار.

كما أنّ هناك قسم آخر من الشعراء يخاطب الطلل وكأنّه كائن حي يعي ويدرك، ويضفي على الديار هالات من القداسة ويحيها ويتمنى لها الحياة كقول عنترة:

هل غــادر الشعــراء مـــن متردم أم هــل عرفــت الــدّار بــعد توهــم

يـــا دار عــبلة بالــجواء تــكــلــمي وعمي صباحــاً دار عبـــلــة واسلمي[2]

وتقترن مخاطبة الطلل بإيقاظ الأسى واللوعة في نفسية الشاعر، وتأتي المخاطبة بأنّها إعلان للوجد والألم اللذين يسيطران على نفسية الشاعر، فإحساس الذات بالمكان جعلها تفطن إلى قيمة هذا المكان.

1- زهير بن أبى سلمى. **الديوان**. ص 113.

2- عنترة بن شداد. **الديوان**. ص91.

فمخاطبة الطلل لا تخرج عن إحساس الشاعر العميق بالمكان، لأنّ الطلل يصبح رمزاً للتهدم والزوال وهذا يعني أنّ الشاعر مضطر إلى أن يعيش لحظة الصراع بين ما يحلم به وبين الواقع الحقيقي، فهو يريد أن يظل المكان سليمًا عارمًا بالحياة، ولكن الواقع يقول غير ذلك، فالشاعر يقيم بينه وبين الطلل علاقة وثيقة فهو يتوسّل إليه لكي يتحدث ويخبره عن ارتحال القوم، فالشاعر لم يلجأ إلى ذلك إلا ليبرز أنّ المكان جزء لا يتجزّأ من حياته ووجوده، فالطلل تجسيد لحنين الشاعر إلى الماضي بما كان يحمله هذا الماضي من مباهج الحياة، وبكاء الشاعر للطلل هو بكاء لذلك الماضي الذي أصبح امتلاكه أمرا مستحيلاً فالشعراء كانوا يحيون الطلل بتحية أهل الجاهلية وهذا فيه رفع من شأن المكان ومنحة صفات إنسانية عميقة الدلالات والأبعاد، " فقد كان العرب يقولون في تحيتهم في الجاهلية : أنعم صباحاً وأنعموا صباحًا فيأتون بلفظ أنعموا من النعمة بفتح النون وهي طيب العيش والحياة ويصفونها يقولون (صباحًا) لأنّ الصباح أول النهار "[1]، ومن أهم الباحثين المحدثين الذين تناولوا دراسة المكان والمقدمة الطللية الدكتور شوقي ضيف الذي ينظر إلى المقدمة الطللية على أنّها موطن لذكريات الشاعر الجاهلي، فهو يحن إليها حنيناً قوياً، لأنّ الحنين إلى المكان فطرة في النفس الإنسانية [2]. وبكاء الأطلال ليس عاطفة خاصة، ولا تجربة وجدانية ذاتية، بل لحظة حزينة أملاها على الشاعر شعور الجماعة التي ينتمي إليها بالحرمان من الوطن المكان، ويقول الدكتور يحي الجبوري: أنّه ينظر إلى المقدمة الطللية من حيث أنّها ديار ذكريات الشاعر فهي تثير في نفسه ذلك الحنين والشوق إليها،[3]ويوافقه في هذا الرأي مجموعة كبيرة من الباحثين منهم الدكتور: صلاح عيد، والدكتور : جريدي الثبيتي .... وغيرهم.

1- محمود شكري الألوسي. **بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب**. ج 2. بيروت: دار الكتب العلمية، د. تص 192.

2- شوقي ضيف. تاريخ **الأدب العربي (العصر الجاهلي)**. ص 212.

3- يحي الجبوري. الشعر **الجاهلي خصائصه وفنونه**. بيروت: مؤسسة الرسالة، 1994. ص 245.

إنّ اهتمام الشعراء بذكر الأماكن في قصائدهم، لقصد استعادة الذكريات المرتبطة بها، كما أنّ هذه الأماكن تشارك الشعراء في الإحساس ببعد محبوباتهم عنهم، فهم يتعاملون معها وكأنّها صديق قريب وفيّ، إن الشاعر الجاهلي يبدي وداً وصداقة غريبة تجاه الطبيعة، تصل إلى أنسته هذه الطبيعة والعبور بها عالمة الداخلي، الإنساني الرحب في الوقت نفسه يكتسب الطلل حياته الجديدة الآبدة من ساكنيه الجدد، ولذلك فإنّ الشاعر وجد نفسه غريبًا في موقف يدعو إلى البكاء وأحيانًا إلى التحية والسؤال، لكن سرعان ما يصبح الطلل المكان ملهمًا وخلاقاً قادراً على استنطاق الشاعر. الذي يكون للعنصر الإنساني في العادة"[1]،

وقد جاءت مخاطبة الشعراء للأشياء لتعكس العلاقة القائمة بين الشاعر والمخاطب بغض النظر عن كينونة هذه العلاقة وماهيتها ويبدو أنّ العلاقة بين الشاعر والأشياء التي خاطبها علاقة تضاد في الغالب، فهو يرفض أن تكون الأطلال صامتة فيتوسل لها، والنفس لا ترحم فيطلب منها أن تصبر والقلب جامح فيطلب منه الشاعر أن يتحمل، فالموت شيء كريه والليل طويل مثقل بالهموم والميت يوقظ في النفس مشاعر الأسى، فالشاعر يعي أنّ هناك علاقة تربطه بالأشياء ولذلك فإنّ الشاعر الجاهلي لم يكن يرى الأشياء جامدة على الحقيقة وإنّما كان يرى أنّها نابضة بالحياة قادرة على الحديث أحيانًا فحاورها وعكس مشاعره من خلال هذا الحوار.

ويكتسب الطلل حياته الجديدة الآبدة من ساكنيه الجدد، ولذلك فإن الشاعر وجد نفسه غريبًا في موقف يدعو إلى البكاء وأحيانًا إلى التحية والسؤال، لكن سرعان ما يصبح الطلل المكان ملهمًا وخلاقاً قادراً على استنطاق الشاعر.

أمّا عن غربة الشاعر أمام الطلل فهي تجد مأوى لها في القصيدة، على نحو ما تجد الوعول والثيران الهابطة الطلل مأوى لها، ولكن العلاقة بين الشاعر والطلل لا تزال منطوية

1- المرجع السابق. ص12.

على أبعاد أكثر تنوّعاً وغنى، شأن كل العلاقات التي كتب لها أن تنضج بمرور الزمن ودوام التأمل. [1]

وقد اهتم الشاعر بذكر الأماكن والحديث عنها، لأنّ الإحساس بذلك الرابط القوي بين الإنسان والمكان هو إحساس إنساني عام يشترك فيه جميع الناس البدائي والمتحضر، كما أنّ هناك بعض الشواهد على مخاطبة المكان غير المكان الطلل كانت قد وردت في الشعر الجاهلي، ومنها مخاطبة البيت ومخاطبة الجبال فيلاحظ أنّ ارتباط الإنسان بالمكان يكون عميقًا، إذا كان المكان يعني له ذكريات وأحلاماً، ويبدو أنّ العلاقات الإنسانية المتداخلة تعطي المكان أهمية خاصّة فالمكان الذي يقيم فيه الحبيب يجسد تجسيدًا رائعًا للعلاقات الإنسانية من خلال إبراز عنصر المكان، وقد عثرنا في شعر زهير الشاعر الجاهلي على العديد من المقاطع تبرز هذا الأمر، فكانت هامة ووظيفية وتبدو أهميتها أساسا في كونها تثير المشاعر لدى المتلقي من ذكرى إنسانية ينقلها إلينا الشاعر بالتدريج لتصبح تجربته الخاصة في المكان تجربة عامة أو هي تجربة إنسانية شاملة.

1- حسن البنا عزالدين. **الكلمات والأشياء**. بيروت: دار المناهل، 1989.ص 109.

المبحث الثالث: رمزية علامات الفضاء

لئن ارتبطت علامات الفضاء في ديوان زهير بن أبي سلمى بسياقات شعرية متنوّعة على غرار المدح والهجاء والرثاء وسائر الأغراض، وانفتحت من جهة أخرى على الكثير من المقامات لاسيما الجوانب النفسية والاجتماعية وغيرها ممّا له صلة بنمط حياة الانسان الجاهلي، فإنّ هذه الفضاءات على اختلاف أنواعها قد كانت لها أيضا رمزيتها الخاصة بها، خصوصا وأنّ تلك العلامات نجدها تحضر في سائر الأغراض تقريبا ولكن دون أن يكون لها نفس البعد الرمزي، وقد نجد أحيانا علامة مكانية واحدة مثل الصحراء أو الربع أو الطريق يستثمرها الشاعر في غرض من الأغراض فترمز إلى شيء ما دون أن ترمز إلى شيء آخر في سياق شعري مختلف عن السياق الأوّل، والأمر نفسه ينطبق على علامات الزمان فرمزية الليل في المدحيات لا تشبه بالضرورة رمزيته في غيره من السياقات الشعرية.

على أنّ مناقشة الرمز بصفته شكلا من أشكال الصور عند زهير ليس أمرا هيّنا ، كما كان في الأشكال السابقة ذلك أنّ تحديد الرمز وخاصة في الشعر الجاهلي يحتاج إلى قناعة شخصية من الدارس، ومن ثم إلى قدرة على توليد قناعات موازية لدى قارئيه الذين قد ينكرون عليه ذلك، من هنا تبدو مهمة تحديد الرمز في شعر زهير من الأمور المعضلة، فعقلية الشاعر تظل ــ بالرغم من التطوّر البادي عليها في أشكال الصورة ــ ترتد إلى طبيعة أسطورية تحكم العقلية الوثنية بشكل عام، ولذا علينا أن لا نبعد من أذهاننا التصوّر الأسطوري للأشياء التي تشكل نماذج عليا في خياله الشعري.

وبناء على هذا فإنّ المشاهد الكبرى للطلل والظعن والمفازة لا تفسّر على أنّها وصف لما كان يشاهده زهير واقعا فحسب، وإنّما يمكن أن تفسر على أنّها رموز لحاجات روحية جسدها الشاعر في هذه الهيئات أيضا.

ومثل هذا القول في الحكايات الخرافية التي كان يحكيها عن الناقة، والبقرة، والثور، والحمار والحمامة، فقد اتخذت هذه الحكايات مسارات لم يعد فيها الحيوان هو الحيوان نفسه الذي نعرفه، وإنّما أصبح فيها أسطوريا قادرا على القيام بأعمال خارقة.

ونحن نعتقد أنّ مثل هذا لا يمكن أن يفسر إلاّ في إطار الرمز، وهذا الرمز لا يتسنّى تحديده أو إدراكه إلاّ من خلال وعي بصير بالعقلية الشعرية العامة المتحرّكة في كل نتاجه الشعري من جهة وللعلاقات التي تحكم تلك المشاهد والحكايات في السياق الذي وضعت فيه من جهة أخرى، فعندما نجد في شعر زهير مثل قوله:

وخَرق يَـعـجُّ العودُ أن يَستـبـيـنـهُ إذا أوْردَ المجهولـة القـومُى أصـدرا

تـرى يحفـافَيه الـرّذايـا ومَتُنـه قيامـا يُـقـطعن الصَّـريف المـفتَّـرا

تركتُ بـه مـنْ آخر الليـل موضعي فراشـي ومُلقـاي النَّقـيـش المشَمّـَرا (1)

أو قوله:

وخَـرْق تَـهـلـك الأرواح فـيـه بـعيـد الغَـور مُـشتـبـه المتـان

أفاحـيصُ الـقـطـا نـَسق عليـه كـأنَّ فـراخَها فـيـه الأفـانـي

زجرتُ عـلـيه والـحيـّات مّـذلى نـبـيلَ الجـوْز أتـلـع تـيَّحـان (2)

فالمتلقي يحسّ أنّ هذا الخرق المرعب يحمل معنى داخليا عميقا عند الشاعر، وأنّ الصورة الأخرى في النصين ألوان متعدّدة لمعان داخلية ترتبط به، كأنّ الشاعر يؤمن بفلسفة صنع الحياة بالتحدي، لذلك جسد هذه الفلسفة أكثر من مرّة بمثل الصورة السابقة وهو في كلّ

1- زهير بن أبي سلمى. الديوان. ص 59.

2- المصدر نفسه، ص 132.

صورة منها ينسق العناصر داخله وفق علاقات محسوبة بحساسية داخلية دقيقة حتى لو تغيّرت الأشياء المركبة لها، في النصين السابقة مجال للمقارنة بين بعض العناصر لكنني سأكتفي باثنين منها هما:

أوّلا: "يعج العود أن يستبنيه" في الأوّل، و"مشتبه المتان" في الثاني.

ثانيا: "ترى بحفافيه الرذايا" في الأوّل، و"أفاحيص القطا نسق عليه" في الثاني، فالوصفان الأوّلان في البيتين متشابهان في دلالتهما على التيه وإن اختلفا في بعض التفاصيل كإضافة "العود" في الأوّل و"المتان" في الثاني، ولكل في هذه الزيادة ميزة تحقيق التنوع ولربّما تحقيق التناسب والتناسق بين الوصف والسياق العام الذي وجد فيه.

ومن الواضح أنّ الوصف في هذا السياق يحيل على دلالة الرعب وإن تضادا في الوسيلة المؤدية إليه، فالرعب في الأول يبرز من خلال تكثير الموت الزاحف على تلك الرؤيا، لكن الرعب في الثاني يطل من خلال تكثير الحياة المتمثلة في مواضع بيض القطا وفراخها الكثيرة المنكشفة في كلّ مكان فيه، وهذا المكان المخيف أعطاها الأمان فلم تعد بحاجة لأن تخفي بيضها عن الأعين، فالأعين معدومة لندرة من يجرؤ على اجتياز المكان.

إنّ هذه العلاقات تختلف في طبيعتها فبعضها متشابه، وبعضها متنافر، لكن ارتدادها جميعا إلى معنى داخلي مستور يجعل النتيجة واحدة في الحالين.

مثل هذا الإدراك قد يعطي الوصف البسيط قوة الارتفاع إلى مستويات رمزية عالية من ذلك قول زهير:

ولنا بـقُـدْس فـالّنـقـيـع إلى اللّوى رجَعٌ إذا لَـهـثَ السَّبنتـى الوالـغُ

واد قرارٌ مـاؤه ونـبـاتـهُ تـرعـى المخـاضُ به، وواد فـارغُ

صُعـــدٌ نحـــرّزُ أهلنَـــا بفُـــــروعه فيه لنـــا حرْزٌ وعَـــــيـــــــشٌ رافـــعُ [1]

وقد تبدو الأبيات للنظرة الأولى وصفا حقيقيا لما يملكه الشاعر أو يدّعي أنّه يملكه، لكن استحضار جوّ المقطوعتين السابقتين من جهة، والتوقّف عند بعض أشياء المقطوعة بعلاقاتها معا من جهة أخرى يدفعان الإنسان إلى التفكير ببعد رمزي لها.

فالمقابلة بين الوادي الممرع، والوادي الفارغ على أساس التضاد بينهما، والتقاء" لهث السبنتي وهو المقدام مع كلمة " صعد" على معنى بذل الجهد الصابر، ودلالة كلّ من "الحرز" و" المخاض" في العقلية الجاهلية، تجعلنا نجهد لإيجاد معنى عميق يوحد بينها وبين غيرها من أشياء المقطوعة. فالشاعر على المستوى الرمزي ــ لا يوازن بين " واد قرار"/" وواد فارغ"، ولكنّه يوازي بين حياة مليئة وحياة فارغة، أو بين حياة بقاء أو حياة عدم، وربّما كان من أسهل الأمور على الإنسان أن يختار حياة الفراغ فقد تكون فيها راحة للجسم والفكر، لكن النتيجة أن الإنسان يستقرّ في الحياة العدم التي لا قيمة لها ولا معنى. أمّا الإنسان الذي يختار حياة البقاء فإنه يختار الطريق الصعب، وهكذا كان: فحين اختارها الشاعر كلفته جهدا " مصعدا" و" لاهثا" لكنّه يصل في نهاية الصراع إلى تحقيق هدف قيّم، فقد تحوّل جهد إلى " حرز " يحفظ له استمرار "المخاض"، أو نتاج الخير في الأرض التي حصلها بالمغالبة والتحدي.

فامتلاء الحياة وفراغها إذن هما محور هذا الوصف الذي بدا بسيطا للنظرة الأولى، ولربّما كانت كلمة "واد" التي تكرّرت كافية للدلالة على هذا المحور الرمزي العميق، فالوادي، يمكن أن يكون قبرا تنتهي فيه الحياة، أو زرعا تبدأ منه الحياة.

1- زهير بن أبي سلمى. الديوان. ص67.

وما تكرار بعض الصور عند شاعر إلّا دليلا على تحوّل هذه الصور إلى الرمز وهذا رأي يدعمه العديد من دارسي الرمز الشعري [1]، ومن الممكن جدا أن يصدق هذا الرأي على الصورة عند زهير، فقد لا حظنا في مناقشتنا لصورة المكان القاسي "خرق" كيف تكرّرت هذه الصورة وهي تحمل صفات مشتركة ذات دلالات عميقة وحّدها الرمز، وبناء على هذا تتحول مجموعة من الصور الأخرى المتكررة عند زهير كالنار والسفينة، والحنظل، والكحل، والوحي (الكتابة)، والحوض، والسيف، والغرب (الدلو) والنخل، ومسيل الماء والصحراء وغيرها. إلى صور رمزية تمتلك طاقة كبرى لتوليد المعاني العميقة والدلالات البعيدة.

ومن الصور الرّمزية عنده أيضا ما يسمّى بالصور التراثية التي توحي بقصص نموذجية من الماضي السحيق، لقد خلدت هذه القصص في خيال الجماعة بمعانيها الرمزية الواسعة حتى غدت إثارة جزء بسيط منها (كحدث فيها أو شخصية من أبطالها) كفيلة باستحضار كل تلك المعاني، ومن ذلك صورة قدار والحض ومارد.

ومن الصور ما يمكن أن نسمّيه بالصور الشعائرية " كالوشم في نواشر معصم" و"كحصاة القسم "وكمنصب العتر دمى رأسه النسك" وكالقسم "بمقسمة تمور بها الدماء" "وبما سحقت فيه المقادم والقمل" "وبالبيت الذي طاف حوله رجاله بنوه من قريش وجرهم " وبما" دقوا بينهم عطر منشم [2] ففي مثل هذه الصور روح جماعية قوية التأثر بالغة العمق، ولذا فهي موطن يألفه الرمز ويصدر عنه دائما.

كما يعدّ الترابط طريقة جمالية جديدة للنظر في الشعر، وهو يشكّل قاعدة أساسية في العلاقات بين العناصر المشكلة للفن بوجه عام، وللصورة الشعرية منه بوجه خاص، لذا

1- وارن ويليك وأوستن. **نظرية الأدب**. ترجمة محي الدين صبحي. بيروت: نشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981.ص197.

2- زهير بن أبي سلمى. الديوان. الصفحات 99،78،15،14،3.

يصبح هذا الترابط الفنّي هو النقطة المهمّة الأخيرة التي تقتضي من الباحث منافسة تمتد من الصورة مفردة، وتنتهي بها عضوية في تشكيل بنائي كامل هو القصيدة.

أمّا في الصورة المفردة فيمكن لنا أن نعد العلاقة القائمة بين حدي الصورة في التشبيه والاستعارة نموذجا يمثل طريقة الشاعر في ترابط العناصر بعضها ببعض، إذا جاز لنا أن نفعل ذلك فإنّني سأناقش تركيب عناصر الصورة الزهيرية من خلال قسمتها إلى نوعين تركيبين:

الأوّل: أحادي العنصر، وهو الذي يتألّف فيه كلّ حد للصورة من عنصر فرد بحيث تبدو الصورة – بحدّيها– مؤلّفة من عنصرين متقابلين يشتركان معا في تكوين معناها ذلك قوله موظفا التشبيه:

قــطعتُ إذا مــا الآلُآض كأنـــه سُـــيــوف تنحـَّى نسفــةً ثـــم تلتــقــي (1)

أو قوله مستأنسا بالاستعارة:

والجــدُّ مــن خــيــر مــا أعــانَك أو صُلــتَ بــه والــجــدودُ تـــهـــصــرُ (2)

فقد بيّنت الصورة الأولى في حدّها الأوّل من الآل وهو عنصر أحادي، وفي حدها الثاني من السيف وهو عنصر أحادي أيضا، ومثل هذا الصورة الثانية فقد بنيت من الجد (الحظ) في حدها الأوّل ومن الغصن القابل للكسر أو العطف في حدها الثاني.

أمّا الثاني فيبدو متعدّد العناصر، وهو الذي يتألّف من عنصرين فأكثر في كل حد من حدي الصورة ومثاله من التشبيه:

1– زهير بن أبي سلمى. الديوان، ص 71.

2– المرجع نفسه. ص 61.

يَغــشى الحداةُ بهم حُرَّ الكَثيب كما يُغــشي السَّفــائنَ مُوجُ اللُّجة العَرِكُ [1]

وبالاعتماد على الاستعارة أيضا قوله:

مُكلّــل بأصــول النَّجم تَنــسُــجــه ريحٌ خــريف لضاحي ماه حُبــك

ففي الصورة الأولى يقوم المرتحلون على الإبل/ وحر الكثيب في حدها الأول، بينما يقوم المرتحلون بالسفن/ وموج اللجة في حدها الثاني.

أمّا في الصورة الثانية فتقوم الرياح القوية / وما تنسجه من ماء أو نبات في الحد الأوّل والإنسان/ وما ينسجه من ثوب أو شعر في الثاني.

لقد قام بتشكيل كلّ صورة منهما أربعة عناصر، اثنان منها في كل حد، وبذلك اختلف التركيب هنا عن التركيب الأوّل الذي لم يشترك فيه سوى عنصرين، عنصر واحد في كل من حدي الصورة المفردة فيه.

والسؤال الذي يطرح نفسه: أي النوعين هو الغالب على صور زهير؟

لقد بدا لنا من المفيد أن نجيب على هذا التساؤل بالاعتماد على هذا الجدول الإحصائي:

	الاستعارة	التشبيه	نوع التركيب
أحادي العنصر	149	111	260
متعدد العناصر	035	011	046
المجموع	184	122	306

1- المرجع السابق. ص 79.

يبدو بوضوح أنّ النوع الأول (أحادي العنصر) يحظى بتفوّق كبير فنسبته إلى الثاني أكثر من 1:5 وهذا يعني أنّ عقلية زهير كانت تميل إلى البساطة بالرغم من التطور الذي أحرزته، وهذا يتناسب والنتائج التي سبقت في أكثر من موضع من الفصل.

ثمّ إنّ كثرة هذا النوع في التشبيه، وقلته النسبية في الاستعارة ليدّلان على أنّ الشاعر كان ميّالا إلى التنويع في تشكيل صوره ضمن إطار البساطة التي تحدثنا عنها. لكن وجود نسبة من النوع الثاني (المتعدّد العناصر) في كل من التشبيه والاستعارة يدل على أنّ عقلية هذا الشاعر كانت تؤلف حلقة متقدمة من الترميز سيشهد القارئ ظهورها بشكل جلي في العصور اللاحقة خصوصا عند الشاعر العبّاسي أبي تمام.

تلك هي إذن طبيعة تركيب الشاعر للعناصر المترابطة في الصورة المفردة، أمّا نوعية العلاقة التي تحكم هذه العناصر في الصورة فجاءت ممثلة في ثلاث بنى (جمع بنية) تؤلف بينها جميعا قاعدة كبرى هي الانسجام:

فلمّا رأيتُ أنّهـــا لا تـــجيـــبُـــــني نهـــضـــتُ إلـــى وجنـــاءَ كالفحل جلعد [1]

وقوله من الاستعارة:

صحا القلبُ عن سلمى وأقصرَ باطلـــُه وعُّي أفراسُ الـــصبـــا ورواحلُـــه [2]

ثانيا: الاختلاف ويمثله من التشبيه:

تبصّر خليلي هـــل ترَى مـــن ظَعائن كما زالَ فـــي الصُّبح الأشاءُ الحواملُ [3]

1- زهير بن أبي سلمى. الديوان. ص 37.

2- المصدر نفسه، ص 88.

3- المصدر نفسه ص 98.

ومن الاستعارة:

وخـــرَّجـــها صوارخُ كـــــلّ يـــوم فقد جعلـــتْ عـــرائـــكها تليـــــنُ [1]

ثالثا ــ التضاد، ومثاله في التشبيه:

فأُبرئ مُوضـــحات الـــرأس مـــنه وقد يَـــشفي مـــن الجـــَرب الهـــــناءُ

إنّ تحيد كل بنية من البنى السابقة آت من ملاحظة التفاعل الحادث بين الداخل والخارج اللذين قلنا إنّهما أساس تشكيل الصور دائما، وبناء على هذا حدد البنى عمليا أمران:

أوّلهما: الموضوع الذي يرتد إليه كل حد من حدي الصورة بما لهذا الموضوع من دلالة لغوية مقررة خارج أي تشكيل.

وثانيهما: الدلالة الإيحائية الرمزية التي اكتسبها الموضوع داخل الصورة في التشكيل الذي أوجدت نفسها فيه.

فالأمثلة التي جاءت على النوع الأوّل من أنواع البنى الثلاث تحقق فيها التوافق بين الحدين في الموضوع الواحد، والدلالة التي اقترنت به، فالناقة شبهت بالفحل (وهو من جنسها) في القوة والسرعة والصحوة من الحب التي شبهت بالصحوة من النوم، فكلاهما يأتيان بعد غفوة لذيذة، وهما بالتالي موضوعان إنسانيان متجانسان ومتوافقان.

وأمّا النوع الثاني فمبني على التوافق في الدلالة والاختلاف في الموضوع، فالصورة التي شبهت فيها الظعائن بالأشياء (النخل) الحوامل في الزوال تدل على تشاؤم الإنسان من الحركتين لأنّ زوال الظعائن – وهي ترمز إلى الحياة العاطفية للإنسان– يعدل في الداخل زوال الأشياء – وهي تمثل الوسيلة التي تمده بالحياة المادية – لكن الظعائن تنتسب إلى

1– المصدر السابق، ص 127.

الإنسان في حياته اليومية، والأشاء تنتسب إلى الطبيعة التي أوجدها الله، فالموضوعان مختلفان لكن دلالة كل منهما تتوافق دلالة وقرينه، ومثل هذا حدث في الصورة الاستعارية، فقد أحب الشاعر تحوّل طبيعة الناقة إلى السلاسة لذلك شبّهها بالغصن الذي تمتدح ليونته الموضوعان يصدران عن قاعدة شعورية واحدة ولكنهما ينتميان إلى مجالين مختلفين أحدهما حيواني والثاني طبيعي.

وأمّا النوع الثالث فمبني على أساس التوافق في الدلالة والتضاد في الموضوع، ففي الصورة الأولى منه جعل بدء الصراع أو الجراح يتم بقطع الرأس، وقرن ذلك بالشفاء الناتج عن المداواة بالقطران فالدلالة بالنسبة للإنسان هي التخلص من الألم والوصول إلى الراحة حتى ولو كانت الوسيلة إلى ذلك ضارة، لقد تحققت هذه الدلالة لكن بموضوعين متنافرين، ذلك لأنّ الإنسان عادة يرتئي في السيف ضد ما يرتئي في القطران وهو يفكّر بالتخلّص من الألم، فالأوّل يعني له القتل أو إنهاء الحياة، بينما يعني الثاني له الشفاء أو ابتداء الحياة من جديد.

ولمعرفة النوع الغالب في خيال الشاعر وميله إلى التعبير الرمزي سلكت سبيل الرصد العددي للأنواع الثلاثة فظفرنا بهذا الجدول:

نوع البنية	التشبيه	الاستعارة	المجموع
التوافق	051	07	058
الاختلاف	115	87	202
التضاد	018	28	046
المجموع	184	122	306

يظهر هذا الجدول أنّ الاختلاف هو النوع الغالب على خيال زهير، وهذا يعني أنّ عقله كان ينزع في تحوّلاته إلى أن يتوازن بين الموضوعات المختلفة المصادر أكثر من اعتماده على الثبات عند موضوع بعينه، وممّا لا شك فيه أنّ هذا الأسلوب، بتكثيره للعناصر وتنظيمه إياها، يوفر غنى كبيرا، ويباعد بينه وبين الرتابة أو الجهود، كما يجعل خطابه خطابا مفعما بالرمز.

وتفيدنا قراءة الجدول أيضا أنّ التوافق أقرب إلى التشبيه منه إلى الاستعارة وعلى العكس من هذا جاء التضاد فهو أقرب إلى الاستعارة منه إلى التشبيه ولعلّ في هاتين القاعدتين المتضادتين دلالة على طبيعة العقلية التي تغلب إحداهما على الأخرى في بناء لغة الصورة ورمزيتها، فلمّا كانت الاستعارة، من حيث الدقة، شكلا متطوّرا من التشبيه فإنّ التضاد النابع من الدقة العقلية يظل بطبيعة أقرب إليها، بينما يظل التوافق النابع من البساطة البسيطة أقرب إلى التشبيه الذي يبتعد عن الدقة العقلية الشديدة وبالتالي تكون عملية الترميز غير متجانسة بل لعلّ يكون لها مستويات متفاوتة يساهم الأسلوب في تحديد تمايزها .

أمّا بنية الاختلاف فهي القاعدة العريضة التي يمكن لعقليات متباينة أن تتعامل معها بحيث تأخذ منها كل عقلية ما يناسبها بساطة ودقة، فنحن لا نستطيع القول بأنّها ممثلة للبساطة كما لا نستطيع أن نقول إنّها ممثلة للدقة وإنّما يمكن لنا أن نقول: هي مصدر طبيعي للتحويل الحي في لغة الصورة الرمزية التي تنهض أساسا على الايحاء.

ومن الملاحظ أنّ منهج زهير في تبني الاختلاف يتساوق واتجاهه العام في الصورة، فإذا كان الاختلاف هو الحلقة الوسطى بين المتعاكسين: التوافق سمة البساطة المتناهية، والتضاد سمة والتعقيد، فإن الصورة لدى زهير تقع بينهما، فليست هي بالبسيطة جدا ولا هي بالمعقدة، لكنّها تأخذ من هنا ومن هناك أي أنّها في منزلة بين المنزلتين، ثم تحقق، في دمجها لما تأخذ، شخصيتها الخاصة المميزة لها.

أمّا الصورة الكلية فإنّ سمة الترابط فيها تتحدد من خلال العلاقات الوافرة المتشابكة التي تحدثها مجموعة الصور المفردة في السياق العام، بعد أن تتخذ هذه الصورة لها أوضاعا عضوية تتحد بالنسق القائم في القاعدة النفسية التي شكلتهما، وبهذا تمسي الصورة المفردة جزءا من هذا الترابط تتساند وغيرها لتصيير القصيدة بناء متكاملا تتلاقى وتتوازن فيه الخطوط طولا وعرضا، ومثال ذلك قول زهير:

وبـلدة لا تُـــرام خـائـفـــــة زوارءَ مغـبـــرَّة جـوانـبـــها

تَـسمعُ للـجـــنّ عـــازفـين بـه تـضبَحُ من رَهبَـــة تعـالبُـها

يـــصعـدُ مـن خوفـها الفـؤاد ولا يرقـــدُ بعض الرُّقاد صـاحبُـها

كلَّفـــتُـها عرمـسـاً عُـذافـــرةً ذات هـبـاب فَـعمـاً مَنـاكـبُها

تُراقـبُ المـحصـــــــدَ الممرَّ إذا هـاجـــرةٌ لم تَـقلْ جَنـادبُـــها

بـمُـقلـة لا تُـغـرُّ صـــادقَـــة يطحـرُ عـنـها القذاةَ حـاجبُهـــا

ذاك وقـد أصبـحُ الخليـل بصَـهْـ بـــاء كُـــميت صافٍ جـوانبُـها

مثـــلِ دمِ الشادِنِ الـذَّبـيـح إذا أتـــأَقَ مـنـــها الرَّاوُوق شاربُـها

دبَّت دبيـــبـاً حـتـى تَخـوَّنـه منـها حُمـيـا وكـــفَّ صـالبُـــها

عمـا تراه يـــكُـــفُّ مَـــنـطـقـه أجمعَ في النـــفَّـس ما يغالبهـــــا

عَّا قلـيـــلٍ رأيـــتَـــه ريـــدَ الـــ منـطـق واستعجلـــت عـجائبـها (1)

واعتبار لأهمية الظاهرة وأهمية قيمتها الرمزية فإنّنا تعمدّنا إيراد النص كاملا حتى لا نفصل بين الصورتين العضويتين الأساسيتن هما: البلدة/ والخمر، وقد توزّعت الألفاظ والتعابير والصور الأخرى عليهما.

1- زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص 29.

أمّا البلدة فهي ذات منظر قاس لكنّها غليظة الأنحاء مغبرة الأطراف، وهي أسطورية الرعب يسكنها الجن ويصعد من خوفها الفؤاد.

أمّا الخمر فعلى النقيض من البلدة تماما، فهي صافية الجوانب، ولونها أحمر شبيه بلون دم الشادن الذبيح.

كيف التقت هاتان الصورتان المتناقضتان؟ وعلام تآلفتا حتى كوّنتا انصًّا متساوق الأجزاء؟ لقد اعتمدنا في ذلك، على العلاقات التي برزت أحدثها كل منهما: فعلاقات البلدة ارتبطت بطرفين آخرين هما: ذات الشاعر/ وناقته.

أمّا ذات الشاعر فقد أخفت نفسها وراء شخصية الناقة التي برزت خرافية القوة والقدرة، فهي بهاتين الصفتين المكينتين استطاعت أن تنفرد باختراق تلك الأرض الأسطورية.

ونحن لا نريد أن نذهب إلى حدود بعيدة لرمزية الناقة فنقول: إنّ هذه الناقة الأرضية كانت رمزا للناقة المعبودة المرسومة في أعالي السماء [1]، ولكنّنا نقف بها عند حدود الحياة فنقول: إنّها تمثل هنا مصدرا للتغيير الحياتي وأداة له، فهي مظهر لرؤيا داخلية واسعة في الشاعر الإنسان أطلقت عليها اللغة ألفاظا مباشرة كالطموح، والإرادة والحزم، والمغامرة، والتحدي وغير ذلك ولعل الصفات التي منحنا النص للناقة تشعر بمضمون هذه الحالات جميعا.

فالصفة الأولى هي الاستعداد الذاتي لاكتساب القوة، وليست " عذافرة" " وذات هباب"، و"فعما مناكبا"– وهي صفات جسدية خارجية– إلاّ مظاهر لقوة داخلية، وسببا من أسباب هذه القوّة ولذا يصبح تصوّر مثيل لها في الإنسان أمر ممكنا.

1– نصرت عبد الرحمن. **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي**. دار كنوز المعرفة العلمية, 2013، ص134.

أمّا الصفة الثانية فهي النظر في العواقب الممثلة بمراقبة " المحصد الممر" سواء أكان هذا " المحصد الممر" سوط قائدها، أم البلدة الصعبة التي تراقبها جيدا لتعرف كيف تدخل، وكيف تخرج من مسالكها الملتوية.

ومثل هذه المراقبة البعيدة النظر في الإنسان يسمي الباعث الدائم لاستغلال القوة في اختراق الصعب، وتحويل الخوف أو تصعيده إلى النشوة بالفوز.

وهكذا كانت الناقة في النص ممثلة للإنسان بصفات خاصة ضرورية دائما لكل نجاح صعب ولعلّ العين المشتركة بين الناقة والإنسان هي المنبئ بالمغزى الذي يلتقي عنده الاثنان، فالذي جعل العين صادقة الرؤية، آمنة من أن تؤخذ على غرة، هو عمل الجفن الذي يدفع عن موطن النظر منها (المقلة) القذى وكل ما يعيق النظر (يطحر عنها الذاة حاجبها). وقد يكون السبب في اختيار الشاعر لكلمة حاجب بدلا من كلمة جفن هو أن من معاني حاجب المنع والحماية، وكلنا على دراية بالأبعاد التي وصلت إليها هذه الكلمة فيما تلا عصر الشاعر من عصور، وإذا كانت رؤية الناقة تظل خارجية محصورة في الذي تراه وتأمنه، فإنّ الرؤية بالنسبة للإنسان رؤية داخلة تعني البصر بالأمور، وتقليب الوجوه فيها حتى تتجلّى الحقيقة وتظهر الغاية، ومن هنا تصير العين رمزا للبصيرة الواعية بينما يصير الجفن (الحاجب) رمزا للفعل المجهد المحقق واقعا لما رسمته البصيرة أملا.

وأمّا علاقات الخمر فاعتمدت أيضا على طرفين: أوّلهما ذات الشاعر، وثانيهما الخليل أو الإنسان الآخر، وقد جاءت أداة للتوصيل امتدت بها يد الأول إلى فم الثاني، وحين استقرّت في جوفه أصبحت طاقة للتحويل الكبير الذي قلب الأوضاع الماضية كلّها، لقد استعاد الشاعر صورة الحرب العنيفة وهو يرسم حركة الخمر داخل جسم ذلك الخليل، فأصبحنا نتخيلها وقد "دبت دبيبا" قويا تلتهم كل القوى المقاومة لها داخل الإنسان حتى استطاعت أن تصل بها إلى التسليم لها والعمل بما تبتغي" حتى تخونه منها حميا وكف صالبها"، الخمر – في نظر

الشاعر – هي القدرة الفريدة التي إن دخلت النفس البشرية غلبتها، حتى يصبح بها الإنسان غيره بدونها. "أجمع في النفس ما يغالبها".

ومن هنا زال ذلك التوعر من الصديق وأصبح السهل الذي ينساب منه الكلام انسيابا لطيفا. لقد اختصر الشاعر ذلك في قوله:" واستعجلت عجائبها" تاركا إيانا نتخيل هذه العجائب التي جاءت– ودم الشادن على صفة اللون الأحمر يعطي صورتها أبعادا عميقة، ذلك أنّ في ذبح الشاة معنى إنسانيا كبيرا هو الفداء، وما الفداء إلاّ تضحية بالذات أو بما يخصها من أجل إحياء الآخرين أو توفير ما يسعدهم، فإذا كان ذبح الشاة شرطا لاستمرار حياة الإنسان فإنّ ما يبذله الشاعر للخليل وهو رمز لكل إنسان خارج ذات الشاعر وهو شرط لاستعادته التي فقدها.

والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن هو: ما العلاقة بين السياق الأول (جو البلدة والناقة)، وهذا السياق الجديد (جو الخمر والخليل)، لاسيما وأنّهما يبدوان، في ظاهر القول، موضوعين منفصلين يمكن لكل منهما أن يستقلّ عن الآخر ويكون مقطوعة خاصة به؟

وعليه من الممكن أن يفرض علينا الموقف التفكير بالصورة العضوية من خلال إدراك الأساس التنظيمي الذي جاءت عليه القصيدة الجاهلية بشكل عام، لقد أصبحنا على معرفة بأن تلك القصيدة كانت تركب موضوعاتها الكبرى، كالطلل والظعن والرحلة وغيرها، تركيبا يبدو متفاصلا أحيانا كثيرة حتى إنّ هذه القصيدة عوملت على أساس التفكك، وانعدام الوحدة العضوية بين الأجزاء المختلفة، والتسليم بوحدة البيت أو استقلال كل جزء عن غيره فيها ولا يربط الأجزاء إلاّ ناظم خارجي قد لا يكون له صلة كبيرة بطبيعة الفن، ولكن الذي ينظر إلى هذه القصيدة من خلال إدراك عميق لعقلية منشئها قد يكون له في المسألة رأي آخر، فالشاعر الجاهلي هو ابن العقلية الجاهلية التي تعد هي الأخرى جزءا من العقلية الإنسانية الوثنية البسيطة، وحين درس العلماء هذه العقلية الوثنية نسبوها إلى البدائية التي ينضبط

النسق البنائي الداخلي عندها "بالقانون الشعائري الروحي"[1] كما يسميه براون، أو "باستراتيجية نظرية الأرواح" [2]كما يقول ريناخ، وبناء عليه يأتي تركيب القصيدة محكوما بهذا الضابط الروحي الموحد لأجزائها وأشيائها حتى لو بدت هذه للإنسان المثقف الواعي متفاصلة متباعدة.

ولما كنّا قد رأينا، فيما سبق من مناقشة حول تشكيلات الصورة عند زهير، أنّ هذه الصورة ظلت تميل الى البساطة نسبيا، وأنّ عقلية صاحبها لم تكن قادرة- بالرّغم من تطوّرها النسبي- على أن تنفصل عن العقلية الوثنية العامة التي كانت تسود عصرها، فإن من الطبيعي إذن أن يظل تركيب أجزاء القصيدة عند خاضعا للإستراتيجية الروحية التي حكمت نسق البناء الداخلي لتلك العقلية، وهذا يعني أن أجزاء قصيدته، التي تبدو متراكبة بعضها على بعض في شكل تبرز فيه متفاصلة على الظاهر، هي على الحقيقة مجموعة وموحدة وفق ضابط روحي داخلي يحتكم إليه وجود هذه الأجزاء وانسجامها.

واعتمادا على هذا نقول: إن البلدة /والخمر جزءان مركبان في النص الشعري السابق تركيبا خاصا حكمته رؤيا روحية داخلية للشاعر الذي أوجدهما معا، أمّا التوفيق بين هذين الجزئين أو الصورتين العضويتين الكبريين، وبين أشيائهما كالناقة والعين والخليل والشادن الذبيح، فمسألة تقع على الناقد فهذا العمل هو المحور الأساسي في وظيفته كلها.

وإيمانا منّا بهذا الأمر فإنّه من المفيد تنسيق هذه الأشياء معا وفق نظرة شمولية توجد الانسجام في القصيدة كلّها بعد أن تحول ظواهرها الخارجية إلى مسارب روحية وفكرية داخلت الشاعر بشكل من الأشكال.

فمن الواضح بعد تحليل النص بالصيغة السابقة، أنّ الصلابة التي كانت للبلدة قد ذللتها الناقة، وأنّ الجهامة التي كانت للخيل قد لينتها الخمر، وعلى هذا فإن البلدة تتشابه مع الخليل،

1 –R.Brown : **Structure and Fonction in Primitive society** .London,1986,pp. 130-131.

2– مونورو توماس. **التطور في الفنون**.ترجمة محمد علي أبو درة، القاهرة،1981. ص343.

وأنّ الناقة تتناسب مع الخمر، هذا مع الاختلاف البادي بين هذه المتشابهات في الطبيعة، ذلك أنّ طبيعة الأرض مخيفة وطبيعة الخليل وادعة، وكذا الحال بالنسبة للناقة والخمر فالأولى قوية والثانية لينة، وهذا بالإضافة على أن الأرض صورة بأنها عقبة تحول بين الإنسان وطموحه لذلك عوملت معاملة العدو و"القذى في العين"، أمّا الخليل فقد بدا خليلا قولا وفعلا، كيف يمكن التوفيق بين هذا الخليط المتناقض من المتشابهات؟

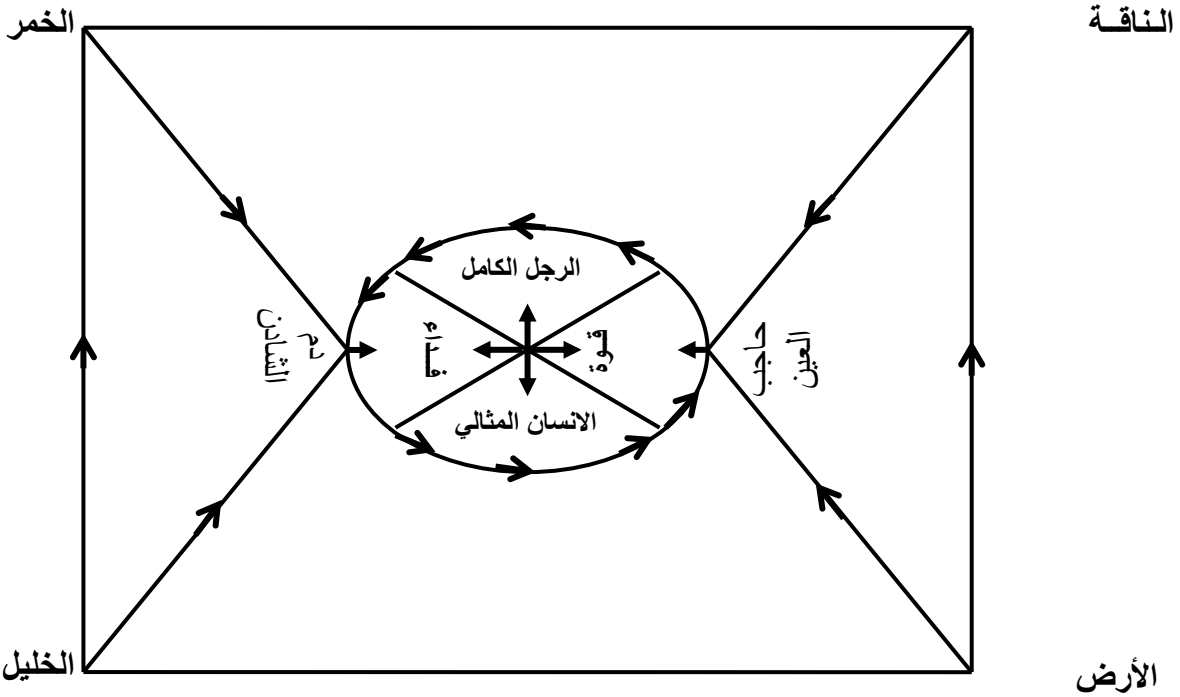
أعتقد أنّ رؤيا الداخل في الشاعر أرادت أن ترسم صورة الرجل الكامل زمن زهير بقطع النظر عن كون الشاعر هو ذلك الرجل، أو كون ذلك الرجل حلما كان يتمنى رؤيته محققا في ذاته أو في مجتمعه، والرجل الكامل- في تفكير زهيرــ ذاتي اجتماعي وربما إنساني أيضا، إنّه لا يكتفي بأن يتملك ولكنه يسعى كي يهب حتى يتساوى وغيرها لذا هو مالك وواهب ثم قادر وباعث على القدرة، إنّ هذين الجانبين واقعا في صور النص الشعري السابق.

فإذا كان انتصار الناقة على البلدة المخيفة يرمز لامتلاك القدرة، فإنّ منح الخليل خمرا تحول سكونه إلى حركة عجيبة يرمز لبعث القدرة فيه، فالنتيجة واحدة لكونها موزعة بين الذات والآخرين من جهة، ومختلفة في المسلك قوة ولينا من جهة أخرى، وهكذا هو الرجل الكامل في نظر زهير بل نظر المثالية الإنسانية قديما وحديثا، إنّه الإنسان القادر على امتلاك كل الخيوط حتى المتناقضة منها، ثم توزيعها بعدل حتى لا يشذ خيط يتسبب في إفساد النسيج كله.

وبناء عليه فإنّ صورتا العين (رمز البصيرة النافذة)، ودم الشادن (رمز الفداء) ذات دلالات رمزية عميقة خصوصا من ناحية الجوانب المختلفة المترابطة في الرجل الكامل أو الإنسان المثالـــي كمـــا تخيله زهيـــر، ذلك لأنّ سلامـــة البصر والبصيرة لا تقترن بسلامة الذات وحدها وإنّما هي بحاجة إلى سلامة الخليل أيضا، فقد يكون ذلك الخليل بالنسبة للذات دليلها إلى النور يوما، بل قد يكـــون(حاجبـــها) الذي يمنـــع عنها أسبـــاب العدم والانطفاء

والصداقة التي تكون بهذا الواقع هي محبة يستعد كل طرف فيها إلى الفداء، ومن هنا تغدو الذات المقدمة على التضحية في لحظة وجوب التضحية ذاتا تعرف ببصيرتها أن روح مستحق التضحية استعدادا لفعل ما هي مقدمة عليه لو تغيرت الظروف و تبدلت الأدوار، أو ربّما هي ذات تسعى بمبادرتها للفداء أن تعلم غيرها هذه الشيمة أملا في أن تسود أفراد المجتمع كلّه أو أن تصبح من التراث الإنسانية جمعاء .

وهكذا فإنّ الأجزاء التي بدت منفصلة بعضها عن بعض في النص الشعري السابق قد تحوّلت، بعد أن لمها قانون روحي واحد موحد، إلى صور عضوية متشابكة الحلقات والخيوط تتآزر وتتساند لتشكيل نسيج رمزي متناسق الأجزاء يمكن أن يكون الرسم التالي تجسيدا لحلقاته:



وتجدر الإشارة في هذا السياق أنّ هذا ليس هو نهاية التشكيل للنص أو للصورة الكلية، وإنّما تعدّ الألفاظ اللغوية، هي التي تشابكت وأنتجت وحدة مكانية جسدتها الصورة تجسيدا جيدا. "فكانت تعمل بخفة وخفية على إيجاد وحدة زمانية يمثلها الإيقاع الموسيقى[1] الذي يعد

1: ابراهيم، زكريا. **مشكلة الفن**. مكتبة مصر، ط1، 1979، ص34.

روح الشعر منذ أن وجد الشعر، فاللفظة شيء يحس وصوت يسمع وكنا رأينا في موضعين سابقين من هذا البحث كيف كان يتم التوافق بين الصورة والإيقاع في النسق اللفظي المكون لهما معا، وسنرى الآن شيئا من هذا التوافق في محاولة لتحسس الخلفية الإيقاعية التي سرت في ثنايا النص السابق ، وأنّه لذلك يعد الدائرة الأساس في الإيقاع للبحر الشعري العربي، فإنّني سأنظر في هذا النص المحلل على أساس أنّه مؤلف من خمس دوائر وزنية لبحر المنسرح ها هي مرتبة حسب ورودها في القصيدة:

التكرار	الدوائر الوزنية للقصيدة	الترتيب
3	مُتَفَّعِلُنْ مَفْعُلاتُ مُسْتَعِلُنْ	1
5	مسْتَفَّعِلُنْ مَفْعُلاتُ مُسْتَعِلُنْ	2
10	مُسْتَعِلُنْ مَفْعُلاتُ مُسْتَعِلُنْ	3
3	مُسْتَعِلُنْ مَفْعُلاتُ مُسْتَعِلُنْ	4
1	مسْتَفَّعِلُنْ مَفْعُلاتُ مُسْتَعِلُنْ	5

وقد توزّعت على أبيات مقطعي مرتبة على النحو التالي:

- المقطع الأول (مقطع البلدة والناقة وحاجب العين):1 /2، 3/3، 1/2،3/4.
- المقطع الثاني (مقطع الخليل، والخمر، ودم الشادن): 4/3، 4/3، 2/5، 3/2، 3/2.

يقول صاحبا كتاب نظرية الأدب بعد مناقشتهما للنظريات المختلفة في دراسة الإيقاع الشعري: ونحن نرى أنّ الصوت والوزن يجب أن يدرسا كعنصريين (هكذا في الترجمة) في

مجمل العمل الفني وليس بمعزل عن المعنى [1] واعتقادا مني بصواب هذا الرأي أحاول أن أضع ملاحظاتي على النسق السابق لورود الدوائر الوزنية في القصيدة رابطا بين الإيقاع والصورة بصفتهما الأساسين المشكلين لمعناها البعيد.

ولعلّ أولى هذه الملاحظات أنّ كل مقطع بدا بداية تختلف عن بداية المقطع الآخر، ولعلّ هذا يؤكّد الاستقلالية التي كانت لكلّ واحد منهما في الصورة.

أمّا ثانيتهما أنّ الدائرة الثالثة هي الغالبة القصيدة كلّها لذا يمكن لها أن تعد محور الإيقاع القادر على توحيد النغمات للدوائر الأخرى، وبهذا يتحقق التفرد والتوحد في آن معا، وهذا شرط التوحد الفني في الصورة كما أسلفنا.

وثالثتها أم الدوائر 3/1، 3/1 التي انتهى بها مقطع البلدة توازي 3/2، 3/2 التي انتهى بها المقطع الثاني، فإذا صح أنّ الدائرة الثالثة هي الموحدة فإن الدائرتين الأخريين (1،2) هما مجال الاختلاف في المقطعين، ولذلك اختص المقطع الأول بالدائرة الثانية.

أمّا الدائرة الرابعة فقد جاءت مرة واحدة فقط في المقطع الأولى وكانت فيه مصاحبة للناقة وحين بدأ المقطع الثاني بدأ بالدائرة الثالثة الموحدة للجميع وثنى بالدائرة الرابعة نفسها، ولعل هذا يشعر بتجاوب داخلي بين الناقة والخمر.

ونحن نعتقد أنّ مثل هذا النسق الإيقاعي لم يأت هكذا دون تدخل من الذات الشاعرة، وإنّما نظن أن هذه الذات التي تدخلت في تنظيم خيوط الصورة العضوية هي نفسها التي عملت على تنظيم خيوط الإيقاع بما يتفق والقاعدة الروحية أو المعنوية التي أنشأتهما معا في نص واحد يعيش بهما متساندين بانسجام هذا وأنّني لأشعر أن وسائل المعرفة الموسيقية المتاحة لا تسعفنا تماما لتفسير الحركة الإيقاعية المصاحبة للمعنى الشعري العميق في هذا النص وفي غيره من النصوص الشعرية العربية.

1- وارن ويليك وايستن. **نظرية الأدب**. ص177.

وعلى كل فقد اهتم زهير ببحور شعرية سبعة جاءت في قصائده ومقطوعاته وفق ترتيب عددي يمثله المخطط التالي:

الطويل						15	15
الوافر					14		14
البسيط				11			11
الكامل				11			11
المنسرح			2				02
الرمل		1					01
المتقارب		1					01
المجموع		2	2	22	14	15	55

ولعلّ القوة الكامنة خلف هذا الاختيار للعدد المختصر من البحور، وذاك النسق لتوزيع الاهتمام فيما بينها بالكيفية التي أبرزها المخطط، هي ما أسميته بالرؤيا الداخلية للشاعر.

وهذه الرؤيا الداخلية للشاعر هي المسؤولة أيضا عن تغيير التوزيع للدوائر الوزنية في البحر الواحد تبعا لاختلاف القصائد التي تنظم عليه. وبفضل هذا التغيير في التوزيع ينشأ من البحر الواحد ألوانا إيقاعية مختلفة النغمات يؤلّفها الاختلاف الحادث في القوافي، وفي الألفاظ، والتراكيب، والصور التي تتطلّبها المعاني الجديدة في كل قصيدة أو صورة كلية تنشأ. على أنّ الأهمّ من ذلك هو التّعالق المتين بين مشغل الصورة الذي جسّد الأبعاد الرمزية في شعر زهير من جهة، والايقاع الذي ساهم بقدر كبير في تجميل هذه الصور الرمزية بما

يعني أن زهير لا يرسم صورا شعرية مفعمة بالرموز والايحاءات فحسب وإنّما هو يشكّل صور موقعة زاخرة بالدلالات الكثيرة التي يجد فيها القارئ إفادة ومتعة.

وعلى هذا الأساس تصبح للفضاء دلالات متنوعة فيعني بذلك المكان بالنسبة للإنسان أشياء عديدة ،لاسيما وأنّ علاقة الإنسان بالمكان علاقة قوية ، فالمكان هو الأرض والوطن والمأوى والانتماء ومسرح الأحداث ، وقد جاء في لسان العرب في معنى المكان : والمكان : الموضع، والجمع أمكنة، وأماكن جمع الجمع ، وقيل الميم في مكان في حكم الأصل كأنّه من التمكن دون الكون " [1] وقد ظهرت أهمية المكان عند كثير من الباحثين القدماء والمحدثين، وظهرت عدة أراء في أهمية ماهيته حيث يرى بعضهم أنّ المكان حقيقة معاشة يؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي، وكل مكان مُدان مالم تجر عليه خبرة الإنسان، وتاريخ المعرفة هو تاريخ العلاقة بين الإنسان والأشياء التي اختبرها [2] وعلى هذا فالمكان "يعني بدء تدوين التاريخ الإنسانـــي والارتباط الجذري بفعل الكينونة لأداء الطقوس اليومية للعيش، وللوجود ولفهم الحقـــائق الصغيرة لبناء الروح، وللتراكيب المعقدة والخفية لصياغة المشروع الإنساني ضمن الأفعال المبهمة" [3]"ولهذا كلّه بدأ الاهتمام بالمكان وأصبح مرتبطاً بعالمية الأدب ، إذ هو أحد أسباب الوصول إليها، لأنّ العمل الأدبي حين يفقد المكانية يفقد خصوصيته وأصالته، فالأدب الذي يكتسب عالمية هو ذلك الأدب الذي يستطيع أن يتبنّاه الإنسان ويجد فيه خصوصيته، ومثل هذا الأدب يشق الطريق إلى العالمية ولكنه يفعل ذلك عبر ملامح قومية بارزة وقوية أحدها المكانية" [4]، فالمكانية ليست نظرية في النقد وإنّما هي طريقة لرؤية النص الأدبي من الداخل والخارج معاً ،وبذلك نلغي أحادية المنهج النقدي الذي لا يرى النص إلاّ من الداخل فقط، أو لا ينظر

1- ابن منظور. **لسان العرب**. ص 414.

2- ياسين النصير. **إشكالية المكان في النص الأدبي**. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.ص 21.

3- المرجع نفسه، ص ص 395 – 396.

4-غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، ص6.

إليه إلاّ من الخارج فقط وبهذه الطريقة يمكننا فهم النص الأدبي فهماً جديداً، من خلال الترابط بين ذات المبدع الخلاقة والمجتمع من خلال الوعي به وانعكاس قضاياه في الأدب، لذلك يصبح المكان الأداة الأكثر استيعاباً لمعاني النص وفنيته[1].

وتبرز أهمية المكان في الشعر بشكل عام والشعر الحديث تحديداً من كونه أكثر الأنساق الفكرية تعقيداً، فهو ليس مكاناً حاملاً لكل التواريخ الصغيرة والكبيرة فقط، وإنّما هو اللحظة الزمنية التي نرى فيها هذه التواريخ وقد انبت بطريقة منهجية، هو العقل الذي لا بديل له لحضانة تاريخ البناء العقلي والتأمّل الحسي للإنسان، فنحن لا نقرأ المكان باعتباره مكاناً طبيعياً كتلك القراءة التي دأبت عليها المدرسة الطبيعية ومن بعدها الرومانسية والتي أحالت الطبيعة إمّا إلى ثقل مادي أو إلى صور متخيلة [2] والذي يعزّز أهمية المكان في الشعر العربي بأنّه لا يبرز شيئاً معزولاً أو مفرداً أو بناء أجوفاً، وإنّما يبرز باعتباره ممارسة ونشاطًا إنسانيين يحملان مواقف وعواطف وانفعالات الإنسان، بل وكل تفاصيله عبر حياته وتاريخه العام والخاص، ولعلّ هذا كله يحتاج منا إلى تفسير، ويستحق الدراسة ووقفة متأمّلة، بل وقفات متأنية لنرى مدى ما بلغه الشاعر العربي من تعلّق بالمكان عامة، وإلى أي مدى تأثّرت المشاعر بالمكان، وكيف عالج الشاعر المكان في المستوى الواقعي والفني، ومدى علاقة المكان بالشاعرية فكــتب(المكان والحنين) في التراث الأدبي كثيرة وقد جمعت بين حنين الإبل وحنين البشر إلى أوطانهم، والمعروف أن كلمة حنين نفسها تشكل بناءً لغوياً شعرياً في العربية، يمتد بأصوله، حسب لسان العرب (حنن) إلى معاني الرحمة والتعطف والرزق والبركة وصوت الطرب، من حزن، أو فرح أو شوق النفس وعودة الحنين إلى معنى الرحمة الإلهية تعد أساسًا واستعارته لبعض الطيور والمظاهر الطبيعية والأدوات الثقافية فرعًا يؤهله جميعًا لأنّ يضعه موضع الشعرية التي تتمثل في قطبين : الأوّل هو

1- أمل طاهر نصير، **فاعلية المكان في بناء القصيدة**، مجلة جامعة الملك سعود، جامعة الملك سعود، 2003. ص 275.

2- ياسين النصير، **إشكالية المكان في النص الأدبي**، ص 394.

الشاعر الذي يحن إلى وطنه أو الأبنية التي كانت تجمعه بأحبابه، والثاني هو الناقة التي تحن إلى أوطانها حنيناً شعرياً موازياً لحنين الشاعر في نسيب قصيدته، وبالطبع لا يزال لدى القدماء، كما هو الأمر لدى المحدثين ، من يأخذ من الحنين (حرفيته) فيظن مثلاً أنّ المقيم ببلاد غريبة واشتهى شمة من تربة بلده وشربة من ماء واديه أو نهره وحصل ذلك أن أفاق من مرضه، كذلك رويت في كتب الحنين إلى الأوطان قصص تاريخية عن حنين "الملوك الجبابرة الذين لم يفقدوا في اغترابهم نعمة ولا غادروا في أسفارهم شهوة ، حنوا إلى أوطانهم ولم يؤثروا على ترابهم ومساقط رؤوسهم شيئاً من الأقاليم المستفادة بالتعازي والمدن المغتصبة من ملوك الأمم"[1] .

والعلائق التي تربط " المكان بالقصيدة " كثيرة فالشعر العربي عموماً، ازدهر بفعل عامل المكان وخاصة القديم منه، وأبرز تلك العلائق ذلك البناء المتقارب في الشكل والمحتوى بين البيت الشعري والبيت من الأبنية، فالتسمية الموحّدة دليل تشابه، كما أنّ قيام بيت الشعر على دعامات وأساسات إذا اختلت أنهار البيت وزالت عنه صفة الشاعرية ، يشبّه بتلك القواعد والأركان التي يتكون منها بيت السكنى وينهار إذا تداعت، ومن أوّل من انتبه إلى تلك العلاقة الخاصة الناقد ابن رشيق في مقولته: " والبيت من الشِعر كالبيت من الأبنية، قراره الطبع وسمكه الرواية، ودعائمه العلم وبابه الدُربة، وساكنه المعنى ولا خير في بيت غير مسكون، وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية، أو كالأواخي والأوتاد للأخبية" [2]، وذهب إلى مثل هذا القول بعض الباحثين المعاصرين من حيث أن " العلاقة لا يمكن أن تكون شكلية فقط وإنما هناك اشتراك في الشكل والمضمون وعليه فإنّ المسألة ليست شكلية كما يتبادر إلى بعض الأذهان ولكنّها نابعة من عمق وجدان العربي، وهي تجسّد مكانة الشعر عند العربي، تلك التي توازي عنده المكان الذي يجد فيه الراحة

1- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **الحيوان**. ص ص 7 -9.

2- ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**. ط2. دمشق: مطبعة الكاتب العربي، 1994. ص248.

والاستقرار والحماية "[1]، كما يذهب حازم القرطاجني إلى تأكيد وتأصيل المسألة وتفسيرها حيث يرى أنّ قصد محاكاة بيوت الشِّعر – بكسر الشين – لبيوت الشَّعر – بالفتح – إنّما كانت لأنّ "أحق البواعث بأن يكون هو السبب الأول الداعي إلى قول الشعر هو الوجد والاشتياق، والحنين على المنازل المألوفة وتذكر عهودها وعهودهم الحميدة فيها، وكان الشاعر يريد أن يبقى ذكراً أو يصوغ مقالاً يخُيل فيه حال أحبابه ..... إلخ[2]"، ومن الباحثين من يرى أنّ تطوّر البيت الشعري في القصيدة الحديثة أيضاً واكبه تطوّر آخر وفلسفة البنائيين الجدد، ففي داخل بنية القصيدة الكلية جرت تحولات أخرى على الإيقاع، والزمن، وبناء الصورة، وحجم البيت الشعري نفسه، كما حملت القصيدة الحديثة علومًا جديدة وتيارات فكرية وفلسفية، ممّا طبع حداثتها بمركبات مغامرة جديدة كذلك شأن البيت من الأبنية فهو الآخر قد حمل إضافات العصر وتطوراته، وأفكار البنائيين الجدد، واجتهاداتهم الفلسفية والفكرية وهذا يؤكد القيمة الفنية لنص ابن رشيق في فكرة العَلاقة بين وحدة القصيدة والوحدة العضوية للمكان: "

إلاّ أنّ المضمر في نص ابن رشيق لم يفقد بعد وقد يساعدنا على تأكيد الفكرة العامة للعلاقة بين وحدة القصيدة والوحدة العضوية للمكان المعبَّر عنه"[3]، ونؤكّد على أنّ الربط بين الشاعرية والمكان لا يحتاج إلى مزيد من الأدلة والبراهين وهي من القوة والوضوح ما يجعلنا نكشف عن علائق أخرى تنأى عن الشكل لتمس جوانب نفسية واجتماعية تربط بين بيت الشِّعر وبيت السكن، فنرى تلك الراحة النفسية التي يشعر بها الشاعر وهو يرتّب الكلمات والأفكار في حدود بيته الشعري، شبيهة بتلك الطمأنينة التي يجدها ساكن بيت السكنى وهو يرتّب أثاثه ومقتنياته داخل عالمه الصغير، فتاريخ المكان في الشعر تاريخ عريق، وهو تاريخ متصل، تتناقله الأجيال وتتمثّله، وتعيد صياغته على نحو من استلهام

1- جريدي سليم المنصوري، **شاعرية المكان**. جدة: مطابع شركة دار العلم للطباعة والنشر، 1992.ص9.

2- حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**.ص250.

3- ياسين النصير، **إشكالية المكان في النص الأدبي**. ص 406.

التراث المتجدد في روح المجتمع، فقد أصبح الشعر الذي يتعلّق بالمكان فكراً للمجتمع يجري في وجدان الأمة جريانه على الألسنة، كما أصبح الاهتمام بالمكان من سمات بعض الشعراء حيث سيطر على قصائدهم ولوّن عالمهم الشعري، ولكن ما هي صلة المكان بالشاعر وما سرّ اهتمامه بالمكان؟

إنّ للشاعر علاقة متجذرة مع المكان، ومن أبرز هؤلاء الشعراء الذين ارتبطوا بالمكان شاعرنا الذي سنتناول شعره بالدراسة، حيث وجدنا الاهتمام بالمكان في شعره من أهم سماته، فنجد ذلك في عالمه الشعري، وفي كثير من عناوين قصائده ومسميات دواوينه.

وقد تعلّق زهير بالمكان وأحس بفاعليته لذلك بدأ كثيرا من قصائده بتعداد أماكن سماها بأسماء مختلفة كما مرّ بنا في عدد من المواضع، [1]ولو لم يكن إحساسه عميقا بهذه الأماكن ما استطاع أن يجمع كثيرا منها في مجموعة قليلة من الأبيات، إنّ بعضا من فلاسفة الفن يرى أنّ وراء تلك الاستطاعة حبا للمكان ذاته يقول باشلار :" فإنّه على الانسان أن يحب المكان... حتى يصبح بالإمكان احتواء مشهد كامل داخل ذرة الرسم".[2]

والمكان عنده –على كل حال– موضع للحياة وللموت، هكذا كان مورد الماء بالنسبة للحيوان كما يبدو مثلا في الصورة التي في الصورة التي يذكر فيها حمارا وحشيا:

عَـــزمَ الــوُرودُ فآب عــذباً بارداً من فَـــوْقــه سدٌّ يَسيــلُ وألهبُ

فاعْتــامــهُ عنــد الظّلام فَســامــه ثــمَّ حَدرَ المنَّيـــــة يــَرقــبُ

ولى الشَّريعَــة رابئُ مُتحلّـــــسٌ رام بعــيــنيْه الحــظــيرَة شيزبُ [3]

1– موسى ربابعة، **جماليات الأسلوب والتلقي**، الأردن: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، 2000.ص52.

2– غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ص 187.

3– زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص 26.

فالماء هنا مصدر الحياة الذي لابد لمثل هذا الحمار الوحشي من أن يرده (عزم الورود)، ولذلك هو موطن الموت القادم مع الصائدين (رابىء متحلس)، وليس للحيوان، مع هذا القدر، إلاّ الحذر الشديد والهرب السريع لحظة اقتراب الخطر(ثم انتهى حذر المنية يرقب)، تجربة هذا الحيوان اليومية مع الخوف علمته أن يتذكّر الموت وهو يعب ماء الحياء، فهذه الطريقة المثلى لتجنب الموت ولو تابعنا الحركة الدائرية للموت والحياة لقلنا: إنّ الصائد على المورد أيضا كان يطلب الحياة بعد أن وصلت به الحال حد الضرر وقوة الحال (شيزب)، ولكنّه كان يطلبها من خلال موت الآخر (الحمار الوحشي) فالمورد على هذا، كان بالفعل مسرحا للحياة والموت في آن معا وقد أدى (الطلل) في شعر زهير وظيفة المورد بالنسبة للإنسان والحيوان ولكن بطريقة معكوسة، قال يرثي هرم بن سنان مثلا:

هاجَ الفُؤاد معــارفُ الــرَّســـمِ قَفــرٌ بذِي الهضَبات كــالوَشْـــــم

تَعتــادُه عيـــــــنٌ ملــمعــةٌ تُزجي جـــآذِرهـــــا مع الأدْمِ

في عــاةٍ بـــدلَ العهادُ لــَهـــا وسُمــي غــيــت صــادق النَّجــم [1]

فإذا كان موت الحيوان في صورة (المورد) يعطي الإنسان عناصر الحياة فإن موت الإنسان في صورة (الطلل) يعطي الحيوان مجالا للوجود.

والذي بدا في شعر زهير أنّ جدلية الموت والحياة فوق الطلل قد انحلت في ثنائية أخرى هي الإنسان/ والحيوان البري، فغياب أحدهما كان يعني حضور الآخر، وقد انعكس هذا على موجودات الطبيعة الأخرى فوزعت توزيعا يتآلف مع الوضع القائم كما كان حال المطر في نفعه/ وضره.

1- المصدر السابق، ص 122.

أمّا الزمان فكان إحساس الشاعر به كثيرا، حيث نسب إليه الفعل والحدث على سبيل التشخيص، ففي لحظة ابتلائه يقول: (يا دهر قد أكثرت فجعتنا) وفي لحظة ظلمه يذكر قوله: (يا دهر ما أنصفت في الحكم).

ومن المرجح أن تكون هذه وقفة حساب وعتاب أملاها شعور عميق بالزمن الهادر القادر على جرف الإنسان أو ابتلاعه، ولكنّها لم تكن وقفة تحدّ من اندفاع الشاعر أوتثنيه عن عزيمته، فقدرة الزمن التي دفعته إلى الاعتراف بانتصاره عليه: (والدهر يرميني ولا أرمي)، لم تقعده عن التفكير بمصاولته لذلك نجده يقول:

لو كانَ لي قــرْنــا أنـــــاضِـلُــه ما طــاشَ عــند حَـــــفـــــيظةٍ سَهْمي [1]

وهو يذكر أيضا:

وكنتُ إذا ما جئتُ يــومــاً لحــاجــةٍ مَضتْ وأجَــمَّت حاجةُ الغَدِ ما تَخلُو [2]

وهذه الغاية هي التي تشكل فلسفته في " العمل"، وعند فلسفة (العمل) يلتقي الزمان والمكان ليشكلا معا الإطار التجريبي لهذه الفلسفة.

لقد ذكرنا سابقا: إنّ المكان (الطلل) أرضية للحياة والموت معا، وقد لا تكتمل الصورة في هذا القول إلاّ إذا أضفنا اليها الزمان، فهو بحركته الارتدادية ظرف (العمل) الإنساني الذي يستخلص من الموت حياة ومن الحياة موتا، وعلى هذا يكون (الطلل) نقطة عبور للزمان من الماضي إلى المستقبل.

من هنا وجدنا زهيرا يقرن الزمان دائما إلى الطلل: "وقفت بها من بعد عشرين حجة"، "أقوين من حجج ومن دهر"، "كم للمنازل من عام ومن زمن"، "عفا وخلاله عهد قديم"، "خلت

1- المصدر السابق، ص 123.

2- المصدر نفسه، ص 83.

لها سنون" ولكن الزمان – كما هو واضح من الأمثلة السابقة– زمان ارتدادي من الحاضر إلى الماضي، وهو موحّد الأطراف يجمع أوقاتا متباعدة على رقعة مكانية واحدة موحدة أيضا، وبهذا توحّد الزمان والمكان ليؤلّفا معا في فلسفة (العمل) الزهيرية قاعدة للتعبير في كليهما.

لقد تجمعت الخطوط غير المتماثلة في الواقع في محور الذات العاملة الفاعلة واتجه الجميع في حركة ريادية تتجاوز أي تحديد واقعي للمكان والزمان، قال مثلا:

وأبــيضَ عاديٍّ تــلوحُ مُــتونُـــــه　　على البيدِ كالسَّحل اليَمــانِي المُبلّــَج

له خُــلُــجُ تهْــوي بــه مُتلئبَّـــةٌ　　إلى منهــلٍ قاوٍ جديبِ الــمعــرَّج

مخــوفٍ كأنَّ الطَّير فــي منزلاتــهِ　　على جيــفِ الحسْرى مجالسُ تنتَحي

زجرتُ عليــهِ حُرـــَّة أرحبيَّـــــةً　　وقد كانَ لونُ اللَّــيل مثــلَ اليَرنــدجِ [1]

ويرى"غاستون باشلار":"المكان يدعونا للفعل، ولكن قبل الفعل ينشط الخيال، ينقي الأرض ويحرثها"[2] وتقول جورج صاند:"أي شيء أجمل من الطريق؟ إنّها صورة ورمز لحياة نشطة متنوعة" وأعتقد أنّ مغزى القولين ينطبق على رؤيا زهير للحياة والطريق كما أبرزتها أبياته السابقة فثنائية السواد/والبياض هي التي كان يعيها وجدان الشاعر وهو يقف على عتبة عبور كبير يعد انجازا فعليا لفلسفته النظرية في (العمل)"، بياض المكان/ وسواد الزمان هما البارزان في الأبيات، لكن كلّ واحد يوحي بنقيضه، فبياض المكان المأمول يخلف في الوعي سواد الواقع القائم في الوجود، وسواد الزمان(الليل) الذي قام في الذهن مع بداية الرحلة يعكس بياضا مأمولا مع الزمان الآتي بعد الليل وهكذا التقى الزمان والمكان على صفتي البياض والسواد وأصبحا يخدمان ثنائية جديدة هي الداخل/ والخارج، فالداخل

1– المصدر السابق، ص 33.

2– غاستون باشلار، **جماليات الكون**، ص49.

الأسود حاضرا يتململ ويتحفز جهة الخارج الأبيض تاليا، وحاجة التغيير الزماني المكان تدفعه إلى مواجهة الصعب (خلج هوي به متلئبة)، بل الموت (جيف الحسرى) وقد أعدّ لتلك المواجهة ما تسحق من قوة (أرحبية) فهمه الآن أن يتحرّر من المكان القيد وأن يكون في المكان الرحب والأفق المفتوح على اللاّنهائي، وقد انعكس مطلب التحرّر هذا في وصفه الناقة، فهي ليست (أرحبية) فقط ولكنها (حرة) أيضا، ومن المعلوم أنّ التحرر يعني الانفلات من الانغلاق أو التخلّص من الانقباض الداخلي إلى الانبساط والتمدّد الروحي، وقد قيل: "كم من الرسامين– الشعراء نفذوا عبر جدران سجنهم نفق، وكم من مرة، وهم يرسمون أحلامهم، هربوا عبر شق الحائط"[1]،

وقد قال زهير نفسه أقوالا ورسم صورا تشعر كلّها بأنّ حركته في المكان والزمان كانت تكسر سجن الهم الذي حبست فيه ذاته كقوله يصف حاجته إلى الرحلة:

إني لمرتـــحـــلٌ بـــالفجرِ يُنصبُني حـــتَّـــى يفـــرَّج عنِّي هٌ ما أجدُ [2]

وكقوله في وصف ناقته:

منها إذا احتضَـــر الخطوبُ معـــوَّلٌ وقًى لحاضرَة الـــــهُمُـــوم ومهربُ [3]

فالرّحلة عنده تجاوز للحدود المضروبة، وانسياب في العالم الفسيح المتعدد الوجود، ولهذا تعددت صفات المكان والزمان عنده في انطلاقه نحو المجهول فانفتاحه على المكان مثلا أراه الصحراء متصلة بالبحر كما في قوله:

يَغشَـــى الحُداةُ بهمْ حُرٌّ الكثيـــبِ كما يُـــغشـــي السَّفـــائن مْج اللُّجـــة العرِكُ [4]

1– المرجع السابق، ص179.

2– زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص 44.

3– المصدر نفسه، ص 25.

4– المصدر نفسه، ص 79.

كما أن انفتاحه على الزمان أراه الفجر والليل معا وهو ما يظهر في قوله:

لأرتحــلنْ بالــفجْر ثــم لأ دأبَــن إلــى اللَّيل إلاَّ أن يــعرَّجنـــي طفــلُ [1]

لكنّه مع هذا كان حريصا في صور الانفتاح أن يبرز عنصرين خاصين وأن يتوقف عندهما توقفا نوعيا متميزا وهما (الصباح) (عنصر زماني) والعلوّ (عنصر مكاني).

ولقد اختار الصباح وقتا لانطلاق الظعائن التي رأينا أنّها تتمثل العالم المأمول في خياله فقال فيها مثلا: "بكرن بكورا"[2] "وهل ترى من ظعائن كما زال بالصبح الأشاء الحوامل" وجعله النهاية المأمولة لرحلته التي كان يختار الليل وقتا لهدايتها غالبا، فقال مثلا:

وصاحــبٍ كــارهِ الإدلاَج قــلتُ لــهُ انهضْ خليلي تبيَّن هل ترَى السُّدفا [3]

وهكذا فإنّ فضاء الصبح (السدف) يكون هو الحافز على الرحلة القاسية(الادلاج). أمّا العلو فجعله مكان حركة ممدوحية الذين كانوا يمثلون الظعائن في وجدانه كما مرّ بنا في غير هذا الموضع قال:

فرحتُ بمَا خُبِّرت عن سيِّديكمُ وكانا امرأيْن كــلٌّ شأنهمــا يعلُـــــو [4]

وقال أيضا:

لو نــالَ حيٌّ من الدُّنــيا بمكرمةٍ أفــقَ السمــاء لنالتْ كفُّــه الأفُقــــا [5]

1- زهير بن أبي سلمى. الديوان. ص 84.
2- المصدر نفسه. ص10.
3- المصدر نفسه. ص 67.
4- المصدر نفسه. ص 86.
5- المصدر نفسه. ص 77.

وإذا دقّقنا النظر وجدنا أنّ الانفتاح على اللاّمتناهي هو السمة التي تطبع كلا من الصباح والعلو في موضعيهما، وهذا إشعار بأنّ ثنائية الانغلاق/ والانفتاح هي التي كانت أساس حركته في كلّ من الزمان والمكان، وقد تمثلت هذه الحركة بالتوجه نحو الداخل والخارج عند الشاعر ساعة توقف الذات مع الهم والقلق، فهي بين أن توجّه حركتها إلى الداخل فتضيق الخناق على نفسها وتضاعف قلقها حتى تقتل نفسها أو أن توجّه حركتها إلى الخارج فتنطلق مع اللاّنهائي فتجلو برحلتها عبر المجهول شوائب الهم وتعقيدات القلق، وقد تخير زهير الحالة الثانية فأكثر–مثلا– من تحميل ناقته مسؤولية إزالة الهم عن نفسه ومن ذلك بالإضافة إلى المثال السابق قوله:

إنِّي لتعدينـــي عـــلى الـــهـــمِّ جـــســـرةٌ تـــخبُّ بوصال صرومٍ وتعنـــقُ [1]

وقوله:

دعـــهَا وسلِّ الهـــمَّ عنك بجسرة تـــنجـــو نجاءَ الأخدريِّ المفـــــرَد [2]

وقوله:

وهـــٍّ قـــــد نـــفـــيـــتُ بـــأرحـــبيٍّ هـــجـــانِ اللـــُّــون منْ ســـرِّ هجـــانِ [3]

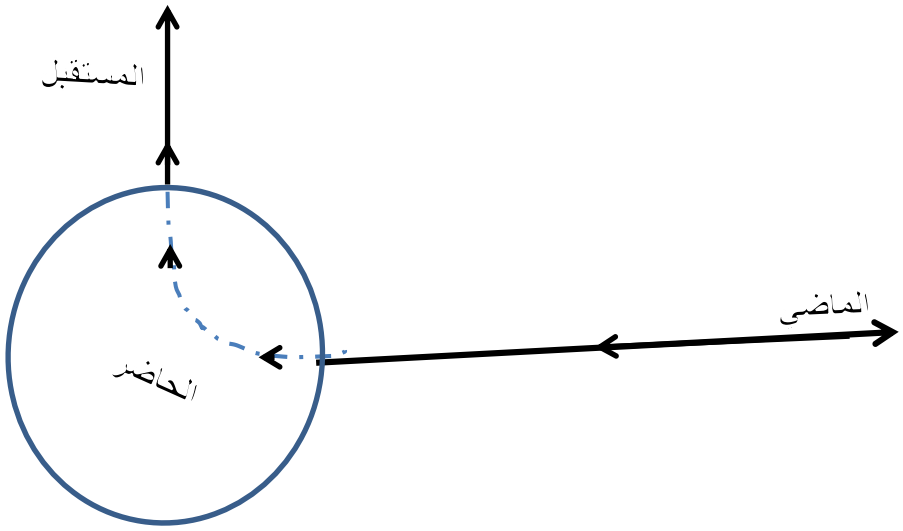
ولذلك كان ينهي صراعاته بالانتصار دائما فالناقة والثور وحمار الوحش والقطاة وما يماثلها كانت في خياله رمزا لتحدي القيد الزماني المكاني والوصل بالذات إلى الانعتاق والسير في اللامحدود.

1: زهير بن أبي سلمى. الديوان. ص68.

2: المصدر نفسه. ص 46.

3: المصدر نفسه. ص 133.

لقد كان الحاضر في رؤيا زهير مكانا للتجمع (الماضي والحاضر معا) بغية الانطلاق في المستقبل كما في الشكل:



وهذا هو الانطلاق الايجابي الفاعل في الحياة قال وليم جيمس "إن الامتداد الزمني الدائم عبر الحاضر يشتمل على عناصر من الذاكرة والتوقع. [1]

و نستطيع أن نقول بإيجاز: إنّ الحاضر عند زهير هو حركة نحو المطلق في كل من الماضي والمستقبل أمّا المكان فهو أرضية الامتداد الروحي عبر الزمن وهي أرضية طبيعة تتغير وتتبدّل بما يناسب ذلك الامتداد ولمّا كان (العمل) هو الإنجاز العقلي للامتداد الروحي فإنّه هو نفسه الضابط لذلك التغير والتبدل في المكان فتجدد المكان أو تغييره إلى مكان آخر يتم عبر العمل لإشباع رغبة الروح، وعلى هذا كان المكان ذا تاريخ إنساني طويل وإذا كان المكان (نتاج عمل إنسان واع... «يحمل في طياته وأبعاده قيمة للصراع وأخرى للتاريخ الطويل الذي تشكلت بموجبه الأبعاد») [2] فإنّه يصبح ذا قيمة فنية وفكرية عالية.

وبناء على الاستنتاج ننظر إلى اهتمام زهير بتكرار تشبيه الطلل بالوشم كما في قوله:

1- ميرهوف هانز، **الزمن في الأدب**، ترجمة د.أسعد رزوق، القاهرة: مؤسسة سجل العرب،1976. ص25.

2- النصير ياسين. **الرواية والمكان**. بغداد: وزارة الثقافة والاعلام العراقية، 1980.ص 27.

يـــــلوحُ كأنَّـــه كفَّـــا فـــتـــاةٍ تـــرجـــَّـــع في معاصِمِـــها الوشُـــــوم [1]

وكذلك تكرار تشبيه الطلل بالوحي كما في قوله:

دارٌ لأسماءَ بـــالغمريْـــن ماثلـــةٌ كالوحْـــي ليس بـــها مـــن أهلهَا أرمُ [2]

فالوشم المرجع والوحي المكرر يجسدان حركة في المطلق أو اللانهائي، لأنّ الوشم جاء يلبي حاجة روحية بدائية، وهذه الحاجة أساسية في الإنسان لا تغيب عن وجدانه أبدا، وهي إذا مثلت قديما بالوشم فإنّها ما زالت تمثل بطرق مختلفة الآن من ذلك الفن التشكيلي، وصبغة الخدود عند النساء، بل الوشم نفسه على ذرعان الرجال.

ويؤدّي الوحي وظيفة الوشم تقريبا، فهو الحافز الثابت في روح الإنسان للاندفاع وراء المعرفة الجديدة، والشعر والفن بشكل عام غذاء ايجابي للروح يعمل كل اتجاهه الخاص لكن النهاية عندهما جميعا شحن الروح بطاقة العمل الجاد.

وهكذا كانت وظيفة الطلل الوشم/ والطلل الوحي: أرضية لعبور الفعل الإنساني الى عالم الأحلام اللامحدود.

نستطيع بعد هذه الجولة في صور الشاعر أن نربط رؤياه بفلسفة (العمل)، فهي التي كانت وراء مواقف التحدّي في كلّ المسائل الحياتية التي ناقشاها، لقد كانت قائمة في العلاقة التي صورها بين الفرد والقبيلة، والموت والحياة، والزمان والمكان وغيرها، وهي فلسفة فجرها عند الشاعر عشق روحي (للأبعد).

ومن هنا رفض الثبات، وعاش التحول على قسوته وقاوم الاغتراب ودعا الى توحّد كامل قوي، كما واجه قدره فانتزع الحياة بعد الموت وتمرّد على المكان القيد وانطلق يرود

1-زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص119.

2- المصدر نفسه، ص 113.

أماكن التحرر والانعتاق ويأبى أن يعيش أسيرا، ذلك أنّ العمل عنده هو عمل للقيمة والوجود لأنّه يؤدي خدمة جليلة للروح النزاعة إلى استشراف الحرية.

والمستفاد من كلّ ذلك أنّ الفضاء سواء أكان علامة مكانية أو زمانية فهو يحمل دلالات رمزية كثيرة ومتنوعة، ولقد أتاح لنا النظر في ديوان زهير بن أبي سلمى إمكانية تمثّل هذه الظاهرة الهامة، إذا بدا لنا أنّ هذا الديوان وما احتوى عليه من أشعار إنّما هو مفعم بالدلالة الرمزية، والأهم من ذلك أنّ تلك العلامات المختلفة بإمكانها أن تحيل بشكل إيحائي رمزي على الدلالة وضدها لاسيما إذا تغيّر المقام أو سياق القول الشعري، وقد لاحظنا أنّ رمزية الليل مثلا في غرض المدح ليست هي رمزيته في غرض الغزل وكذا الأمر بالنسبة إلى علامات المكانية وسائر علامات الفضاء الأخرى، فالعلامة يمكن أن توحي بمعاني الحياة ، ويمكن لها أيضا أن ترمز إلى الموت، ذلك أنّ المقام الشعري هو الذي يتحكّم في عملية التدليل، فلا يمكن بحال من الأحوال أن تكون الدلالة الرمزية للعلامة ثابتة أو نمطية وإنّما مواضعات القول وظروفه هي التي توجّه الشاعر والمتلقي على حدّ سواء إلى إنتاج المعنى أو تلقيه.

خلاصة

إنّ أهمّ ما يمكن استنتاجه من كل ما تقدّم بشأن طبيعة العلاقة بين مختلف الأنظمة العلامية السابقة هو كونها تحتمل ظاهرا وباطنا: أمّا ظاهرها فبسيط لا لبس فيه، خصوصا وأنّ كلّ منظومة من هذه العلامات تحتوي على مجموعة من العناصر المألوفة بينها في علاقة من التجاور والتوازي لاسيما وأنّ الزمان يتجاور مع المكان ويوازيه. وقد لا يحتاج القارئ مع تلك الأيقونات إلى كبير جهد في فهمها وإدراك معانيها الظاهرة.

أمّا الوجه الباطن لتلك الأنظمة فمختلف شديد الاختلاف مع ما يظهره الوجه الأوّل، ولعلّ أولى مظاهر الاختلاف هو أنّ تلك العلامات في الديوان ليست منفصلة عن بعضها البعض وإنّما هي مترابطة يحكمها نظام دقيق وصارم يشدّ عناصر كلّ منظومة إلى بقية عناصر الأنظمة الأخرى شدّا متينا.

فتكون بذلك العلاقة بين ما هو مكاني وما هو زماني علاقة تكامل وتفاعل، فالأطلال الدّارسة مثلا لا معنى لها في ظل غياب العلامة الزمانية التي تساهم بشكل من الاشكال في توجيهها أو إظهار قيمتها، بل إنّ حياة الانسان برمتها قد تصبح بلا معنى في حال اختلّ التوازن بين هذه الفضاءات، بما يعني أنّ كلّ إغفال لأي علامة زمانية أو مكانية إنّما هو اخلال بالتوازن الكوني.

ثمّ إنّ لتلك العناصر كلّها خصائص أخرى تميّزها من ذلك أنّها تحمل الشيء وضده في آن واحد فعناصر المكان من شأنها أن تكون عناصر تدمير والأمر يطّرد وينعكس وينطبق على سائر العناصر الأخرى، فالطلل وإن كان يحمل دلالات الموت والخراب والأحزان وسائر أشكال المعاناة فهو يحيل أيضا على حياة كانت موجودة وهي في الزمن القريب كائنة فعلا ولها مذاق خاص عند الإنسان الجاهلي الذي أحبّ ذلك الفضاء واستمتع به إلى حين، ثمّ اقتضت الحاجة كي يرتحل بحثا عن فضاء بديل، وما رجوعه لهذا المكان أو وقوفه فيه وقد صار أثرا بعد عين إلاّ وعيا منه بأنّه يرمز إلى فترة من حياته تمثّل جزءا ثابتا من أجزاء

رحلته في الكون، أفلا يكون هذا المصير القائم على الحلّ والترحال ، السعادة والألم ، الرّاحة والعذاب هو نفسه ترحال الذات في الفضاء الأكبر في الحياة بأسرها، فتكون بذلك رحلة الإنسان الجاهلي وما تميزت به من خصائص وعذابات إنّما هي الوجه الآخر لرحلة الإنسان في كلّ مكان وزمان بما يعني أنّها الرحلة الكونية الشاملة.

وإذا كانت مواطن المياه عند أهل الجاهلية هامة وأساسية لاسيما وأنّ الماء هو مصدر الحياة، وما صراع القبائل بشدّة على تلك المواضع إلاّ دليلا على حاجتهم لمثل هذا العنصر الحيوي، ومع ذلك فإنّ الفضاءات المائية لا تحمل دائما معنى الحياة فقط وإنّما يمكن أن تكون هذه الفضاءات سببا في الموت القادم إلى الجاهلي كلّ حين، فكم من قبائل أفناها التنازع على الماء فكان سببا في زوالها، وكم من قرى أهلكتها السيول فلم نجد لها أثرا، بل وكم من أناسي كثيرة وحيوانات مختلفة أغرتها تلك الفضاءات المخصبة فكانت مدعاة لموتها وهلاكها.

أمّا الصحراء وإن كانت مُحرقة ومضنية فإنّ في اتساع مداها ونعومة رمالها الذهبية بهاء وجمالا قد لا نجد له مثيلا في غير صحراء العرب، فيكون بذلك ما نتوهم أنّه مميت زاخرا مفعما بالحياة يُحيي الكائنات ويضمن استمرارها.

بهذا التّصور فإنّ ما يبدو وجدانيا يمكن أن يكون عنصرا تكوينيا وما يظهر علينا بصفة التكوين من شأنه أن يحمل بذور التدمير، حلقة من التفاعل الدوري المستمر بين جميع المكونات بحيث لا تتمايز فيها العناصر بقدر ما تتعاضد وتتكامل لتنجز مشهدا" فيزيائيا" كونيا كلّما أمعنا النّظر في نظام تركيبه ازداد جمالا وطرافة.

بل إنّ هذا الإنسان سيبقى كائنا عجيبا غريبا يتردد بين ضعفه وشدّة بأسه، بين حلمه وواقعه، أو بين أرضه وسمائه ...وإنّ هذا التردّد بين الخلق والفناء، الحياة والموت هو الذي جعل زهير– في اعتقادنا– يقف باكيا على رسم طلل مقفر، والرّغبة تحدوه في أن يتماهى مع عناصر الطبيعة حتى يصبح جزءا منها ذائبا فيها متحدّيا بذلك قوى الدهر متمرّدا على نواميس الأرض والسماء.

فالأمر في ديوان زهير إذن ليس مجرّد علامات سائبة أحدها يَبني ويخلق والآخر يُدمّر ويُهلك، وإنّما نحن إزاء صراع حقيقي تبدو فيه ذات الإنسان ممزّقة بين الرّاحة والعذاب، متردّدة بين الرغبة في إمكان الوجود والرهبة من امتناعه.

وبهذا الاعتبار يكف الخطاب الشعري عن كونه مجرّد كلام جميل مليء بالصور والعلامات ليكون خطابا مفعما بالمواقف والتصوّرات حول حقيقة منزلة الإنسان في الكون ودرجة وقعه فيه، فلا يكون بذلك الشعر ملاذ لهو وتسلية فحسب، وإنّما يصير فضاء قلق وحيرة أيضا. ولقد كان ديوان زهير بن أبي سلمى حمّال دلالات زاخرا بالعديد من الحقائق والمواقف العميقة التي تنّم عن رؤية شاملة للكون والوجود استطاع الشاعر أن يعبّر عنها حقيقة ومجازا مستأنسا في ذلك بما توفر له من تقنيات فنية كثيرة طوّعها في شعره تطويعا متميّزا يخفي قدرة هائلة على حسن التصرّف في الفضاء وجعله مفعما بالجمال والشعرية.

الفصل الثّالث

المؤول النـهائي:
الأبعاد الدّلالية والشّعرية للفضاء

تمهيد

تقتضي القراءة السيميائية لشعرية الفضاء في ديوان زهير بن أبي سلمى أن نذّكر بطبيعة العلاقة بين المؤول المباشر والدينامي والنهائي، وهي علاقة تفاعل وتكامل مثلما أشرنا سابقا، فإذا كان المؤول المباشر هو قراءة أوّلية في معطيات ظاهرة تهدف إلى إدراك معنى العلامة ذاتها، حيث تمثّل هذه المرحلة مُنطلق عملية التأويل، وإذا كانت مرحلة المؤول الدينامي هي اللحظة التي يتحرّر فيها السيميائي من قيود العلامات ورتابتها حيث تخرج القراءة من "دائرة التعيين لتدخل إلى دائرة التأويل بمفهومه الواسع"[1] فإنّ مرحلة المؤول النّهائي هي بمثابة المستقر الذي يتمّ فيه كبح جماح السيرورة الدلالية اللامتناهية التّي سمح بها المؤول الدينامي.

واعتبارا لأهمية مرحلة المؤول النهائي في سياق هذه المقاربة السيميائية فقد آثرنا توجيه النّظر إلى جملة الأبعاد الدلالية التي يمكن أن يستوعبها ديوان زهير بن أبي سلمى، معتبرين أنّ البحث في البعد السيكولوجي (النفسي) والبعد الأنطولوجي (الوجودي) والبعد الجمالي من اللوازم الأساسية التّي ستساعد على مزيد فهم القصيدة الجاهلية وتبيّن خصائصها، ومن ثمّة محاولة إدراك رؤية الشاعر للحياة والكون انطلاقا من الفضاء وملابساته المتنوعة.

ومن المفيد أن نشير في هذا السياق إلى أنّ الأبعاد التي سنهتمّ بتحليلها لا تتمايز بقدر ما تتكامل، كما أنّها تمثّل مآلات تأويلية جامعة من أجل سيرورة دلالية متماسكة تكون خلالها عملية التأويل أقلّ جموحا ممّا عهدنا في مرحلة المؤول الدينامي.

1- عامر الحلواني، في القراءة السيميائية، ص: 44-45.

المبحث الأوّل: البُعد النَّفسي السَّيكولوجيِّ

تحرص العديد من الدراسات السيكولوجية[1] المهتمة بمجال الفنون والآداب على إظهار تلك العلاقة التلازمية بين الأثر الأدبي من جهة والجانب النفسي لصاحبه من جهة ثانية، وفي أغلب الأحيان يُنظر إلى المبدع على أساس كونه ذات لها عاطفة تتأثر سلبا وإيجابا، فرحا وترحا، سعادة وألما، بما يحيط بها من العوامل والمؤثرات الكثيرة التي لا يمكن للنفس البشرية تجاهلها أو إنكارها، بل إنّ عملية التأثير والتأثر بين الطرفين تكاد تكون عملية طبيعية لا يمكن دفعها. ونظراً لهذا الترابط بين الذات من جهة والظاهرة الأدبية من جهة أخرى، فإنّ الشعر العربي عموما وديوان زهير بن أبي سلمى على وجه الخصوص لم يكن بمعزل عن هذا التصور النقدي، بل إنّ للبعد النّفسي حضورا بارزا في هذا الديوان. ومن المفيد أن نشير في هذا السياق أنّ العاطفة في شعر "هذا الجاهلي" لا تظهر على وتيرة واحدة، وإنّما تتشكل العواطف على هيأة مزدوجة يتجاذبها الفرح والنشوى حينا والألم والشكوى أحيانا، حيث تبدو نفسية الشاعر ممزّقة بين الرّاحة والعذاب، فما أن يهنأ ويسعد بالحياة إلاّ ويأتي عليه الهمّ والحزن فيعاوده النكدُ. ممّا يعني أنّها ليستْ مجرَّد حالة مؤقَّتة عابرة يمرَّ بها الشاعر نتيجة ظروف طارئة ألــمـــــّتْ به، وإنّما هي ظاهرةٌ يمكن وَسْمُها بالانتشار والسِّعة، ولذا فهي تسترعي انتباه المتلقّي، وبالتَّالي تقوده إلى البحث عن الأسباب المتوارية خلْفَها.

---

1 – علمُ النَّفس Psychology: علم يدرس السيكولوجيّة أو وقائع (الأنا) والقوانين التي تحكمها ويخضع للملاحظة الداخليّة والخارجية، وقد ظهر مصطلح "نَفْس" باللغة الأجنبيّة في القرن السادس عشر، وذاع استخدامه في القرن الثامن عشر على يد فولف wolff. وعلم النفس وثيق الصّلة بالعلوم الفيزيائيّة والبيولوجية والاجتماعية غير أنه يظلُّ علمًا ذا استقلال ذاتي له موضوعه الخاص ومناهجه الملائمة لطبيعة هذا الموضوع. وقد أصبح علم النفس منذ القرن التاسع عشر علمًا وصفيًّا تجريبيًّا.

للتوسع ينظر: مصطفى حسيبة، المعجم الفلسفي. دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009. ص: 633-634.

وينظر: مراد وهبة، المعجم الفلسفي، ص: 650-651.

وقد تزامنت حالات الفرح والبهجة في الغالب مع فترة الشباب حيث اللهو والمجون والاحتفال بالحياة خصوصا أيام السلم، فالجاهلي كان يُقبل على الحياة ويحب الاستمتاع بملذّاتها، وهكذا كان زهير بن أبي سلمى يسعد باللهو وينتشي به.

وبالعودة إلى ديوانه يمكن أن نعثر على العديد من المواضع التي تظهر هذه البهجة من ذلك قوله من البسيط:

هل في تذكُّر أيّام الصبا فندُ أم هل لما فات من أيامه ردُّ

أم هل يُلامنّ باك هاج عبرته بالحجر إذ شفّه الوجد الذي يجدُ[1]

فمن الواضح أنّ زمن السعادة والاستمتاع بالحياة يقترن بالزمن الماضي، والشاعر يسترجع بالذكرى تلك اللحظات الممتعة وهو يجد في تذكّرها راحة وبهجة تنسيه ربّما ألم الحاضر. ومن المفيد أن نشير في هذا السياق أنّ تلك السعادة العابرة تكون في الغالب مع الأصحاب والأخلاء والندماء زمن السلم خصوصا بعد أن يحقق فرسان الحرب انتصارهم على العدو والظفر بالغنائم، ويكون كذلك مع الحبيبة التي تبدو في كثير من الأحيان مصدر راحة وعذاب في آن، فإذا أبدت رغبة في الوصل واللقاء سعد بذلك العاشق وانتشى، أمّا تمنّعت وأظهرت صدودا وارتحلت فإنّ العاشق يجد في صدّها حزنا وألما. ويتوفّر شعر زهير على الكثير من الأمثلة والمناسبات التي تظهر هذه الحالة النفسية التي يبدو فيها العاشق ممزّقا بين الرّاحة والعذاب يقول من البسيط:

قامت تراءى بذي ضال لتحزنني ولا محالة أن يشتاق من عشقا

بجيد مغزلة أدماء خـــاذلـــــة من الغباء تراعي شادنا خرقـــــا

كانّ ريقتها بعد الكرى اغتبقــت من طيب الراح لما يعد أن عتقا

1 – زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص 42.

شبّح السقاة على ناجودها شبما من ماء لينة طرقا ولا رنقـــا[1]

ويلاحظ الباحث أنّ العاشق يسعد بالنظر إلى المعشوقة وهي تتبختر أمام عينبه وهو يتفنّن في وصف جسدها الفاتن وجيدها الناعم وريقها العذب الذي يشبه الخمرة المعتقة.

وقد وجد الشاعر في إلف النساء في غير هذا المقام منظر أنيقا من شأنه أن يسعد الناظر ويجعله يستمتع بالحياة كما في قوله من الطويل:

وفيهنّ ملهى للطّيف ومنظر أنيق لعين الناظر المتوسّم[2]

فمن الواضح أنّ الجاهلي كان يسعد بجمال المرأة وهو يحرص على التمتّع به لأنّه يعلم أنّ هذا الجمال هو جزء من جمال الحياة التي يشقى في مغالبة دهرها المتربص به كلّ حين، لذلك فإنّ الاهتمام بالجمال يساعد في أغلب الأحيان على الشعور بالارتياح النفسي لدى الانسان عامة والجاهلي على وجه الخصوص، ولقد عبّر زهير عن هذا الحرص في قصائده معتبرا أنّ زمن الصبا هو زمن السعادة لذلك ينبغي الاستمتاع به قبل فوات الأوان يقول من الطويل.

ويوم تلافيت الصّبا أن يفوتني برحب الفروج ذي محال موثّق

سديس كُباريّ تئطُ نسوعهُ أطيط رتاج ذي مسامير مغلق[3]

على أنّ زمن السعادة واللهو سرعان ما ينقضي ويزول فتنقضي معه أسباب الارتياح والأنس ولا يبقى للشاعر سوى الذكرى يسلي بها النّفس ويدفع عنها ألم الفراق، ولقد جسدت قصائد زهير هذه الحالة النفسية وعبّرت عنها في الكثير من السياقات الشعرية حيث بدا العاشق حزينا مكلوما والحسرة واضحة عليه ومما يزيد من معاناته أنّ ديار الحبيبة التي كان

1 – المصدر السابق، ص73.

2 – المصدر نفسه، ص 104.

3 – المصدر نفسه، ص 70.

يتردد عليها في أيام صباه قد أقفرت وصارت أثرا بعد عين ولم يبق سوى طيف الهوى يتردّد في الفضاء يقول من البسيط:

متى تُرى دارُ حيّ عهدنا بهم حيث التقى الغور من نعمان والنُّجد

لهم هوى من هوانا ما يقرّبنا ماتت على قربه الأحشاد والكبــد [1]

وما يزيد الشاعر حسرة وتمزقا هو رؤيته لديار الحبيبة وقد عبثت بها عناصر الطبيعة، وهو مشهد يؤلم النفس كثيرا لأنّ العاشق يعلم أنّ هذا المكان قد كان جزءا من حياته واليوم وبعد أن رحلت الحبيبة ونأى مزارها لم يعد من الممكن إحياء هذه الآثار وقد انتفت منها الحياة، شعور حزين حقّا يعيد الجاهلي إلى زمن الموت والفناء، والعاشق الجاهلي يخشى الموت بل إنّه يمقت الزوال لذلك نجده في أغلب الأحيان يستعيذ عن فعل الموت بذكر علامات تتصل أساسا بمعاني الحياة، ومن بين تلك العلامات القرائن الزمنية كاليوم والسنة والشهر وذكر اسم الحبيبة أو كنيتها أو تذكر بطولات الذات والافتخار بمنجزاتها في تلك الأيام الخوالي وكأنّ الشاعر يجد في ذلك راحة نفسية تنسيه ألم الفراق وشبح الموت، يقول زهير مستأنسا بذكر حبيبته سلمى وقد شطّ المزار بينهما من الطويل:

صحا القلب عن سلمى وقد كان لا يسلو وأقفر من سلمى التّعانيق فالثّقل

وقد كنت من سلمــى سنينا ثمانيــا على صير أمر ما يمرّ وما يحلـــو

وكلّ محبّ أحدث النأي عنـــــده ســـــلوّ فؤاد غير حبّك ما يســلو [2]

وعندما لا يجد العاشق من بد فالزمن قد فعل فعله نجده إمّا أنّه يذرف الدموع على هذا المصير البائس الذي عبث بحياته فيكون بذلك البكاء الوسيلة المثلى لتخفيف المعاناة وإعادة التوازن النفسي، كما في قول زهير من البسيط:

1 – المصدر السابق، ص42.

2 – المصدر نفسه، ص 83.

كأنّ عيني وقد مال السليل بهم وجيرة ما هم لو أنهم أمـــم

عرب على بكرة أو لؤلؤ قلـــق في الشكّ خان به ربّاته النّظم[1]

وإذا لم يسعفه البكاء وأدرك أنّ الدموع لا تريح الخاطر ركب راحلته وضرب في المكان يسير وهو يتبع خطى الحبيبة المرتحلة في الهودج ونفسه تتوق دائما لتلك اللحظات السعيدة الأليمة يوم الرحيل فيجد في تذكر مشهد الرحلة راحة فيستأنس بالوصف راسما بذلك صورة قد تنسيه ألم الفراق يقول زهير وقد أزمعت الحبيبة على الرّحيل من الكامل:

خود منعّمة أنيق عيشـــها فيها اعينك مكلا وبهـــــــاء

وكأنّها يوم الرّحيل وقد بـــدا منها البنان يزينه الحنـــــاءُ

برديّة في الغيل يغذو أصلها ظلّ إذا تلع النهار ومـــــــاء

أو بيضةُ الأدحيّ بات شعارها كنفا النعامة جؤجؤ وعفـــاء [2]

وإذا كان فنّ التصوير يساعد الشاعر على استرجاع توازنه النفسي في لحظات الفراق المريرة لاسيما وأنّ هذا المشهد الجميل يجعله يأنس ويستمتع فإنّ هذه اللحظات سرعان ما تنقضي أيضا ليجد العاشق نفسه من جديد في حالة من الحزن أكيدة فتعاوده الآلام وتغلب عليه الأوجاع ولا يجد من سبيل إلاّ التسلي بالأحلام عن طريق الذكرى يقول زهير من الطويل:

تذكرني الأحلام ليلى ومن تُطف عليه خيالات الأحبّة يحلُم[3]

أو قوله من الوافر:

عفا من آل سلمى بطن ساق فأكتبةُ العجالز فالقصيم

1 –المصدر السابق، ص 114.

2 –المصدر نفسه، ص22.

3 –المصدر نفسه، ص 105.

تطالعنا خيالات لسلـــمى كما يتطلّع الدّين الغريم[1]

تلك إذن لمحة وجيزة عن توق زهير بن أبي سلمى إلى اللهو والإسعاد في أيام احتفاله بالحياة، ولئن كانت تلك الأيام ممتعة فهي قد بدت قصيرة وسريعة مثل كلّ حلم جميل وأنّ حالة البهجة وما رافقها من سرور قد قابلتها أيضا حالات شكوى وتذمّر وشعور بالضيق الشّديد..

وتعدّ تقلّبات الدَّهر عليه، من أبرز الأسباب التي أثقلت صدره بالهموم حيث نجده يَشْعُر بوطأة الأيّام، فتنجلي له حقائق الحياة بما تحمله من تناقضات في صورها المختلفة، ثم يصل به الفكر إلى الحقيقة الحتمية مُتمثلةً في الموت حيث لا يُستثنى منه أحد على وجه هذه المعمورة، يقول زهير بن أبي سلمى معبّرا عن حسرته وقد هيجت الأطلال فؤاده وجعلته يدرك هول فاجعة الزمان وفعله الجائر: من الكامل:

هاج الفؤاد معارفُ الرسم قفر بذي الهضبات كالوشم

يامن لأقوام فُجعت بهم كانوا ملوك العرب والعُجم

فاستأثر الدّهرُ الغداة بهم والدهر يرميني ولا أرمي[2]

فالدهر بهذا المعنى هو هادم اللّذات وهو مُهلك النفوس بل يعدّ فعله فعلا جائرا وقد اعتبره الشاعر ظالما غير عادل كما يبرز ذلك في قوله من الكامل:

يا دهر قد أكثرت فجعتنا بسراتنا وقرعت في العظم

وسلبتنا ما لست مُعقبه يا دهر ما أنصفت في الحُكم[3]

1 –المصدر السابق، ص 119.

2 –المصدر نفسه، ص 122.

3 –المصدر نفسه، ص 123.

إنّ هذ المآل الحزين الذي بلغه الشّاعر إثر تجارب مريرة في الحياة يعطي إشارة واضحة على نفس متعبة، كانت تَنْعُمُ في رغد العيش، فتنكَّر لها الدَّهر بصروفه المختلفة، حتى بدت له الحياة غائمة مخيفة والدهر يعبث بها دون أن يراعي هذه النفس وقد أرهقتها متاعب الحياة.

وعندما نتأمل الأبيات السابقة يتأكّد لنا وَعْيُ الشعراء الجاهليين بمسألة الموت وإدراكهم لها مِمَّا أدَّى –بحسب عامر الحلواني–: "إلى إحساسهم بالمصير الفاجع"[1]

وما يزيد هذه الصُّورة عمقا أن الشَّاعر في تشكيله الفنّيّ، يخالف القاعدة المعياريّة، ولاريب أنَّه عندما يترك اللُّغة المألوفة، تصبح استجماليّة النفسيّة أو الحياة النفسيّة العلامة السيكولوجيّة المهيمنة، وتصبح التَّأملات الّتي تريد أَنْ تُعبّر عن نفسها تأملات شاعريَّة"[2] وهذا رأي صائبٌ؛ لأنّ تلك التَّشبيهات والانزياحات الّتي غرَّدت خارج السِّرب فجعلتْ الدهر جائرا في حكمه مُخيفًا يبرك على صدر الشّاعر فيخنق أنفاسه، هي الّتي أضفت على الصُّورة جمالها، وبثّت فيها روح الحياة.

بحسب عامر الحلواني: "سُنة التَّجدد الدَّائم لمعنى الوجود، فهو صراعٌ أبديٌّ إذن من أجل البقاء أَلْمَحَ إليه الشّاعر في هذا المشهد من خلال صورة الدهر"[3] وهذا الرأي للحلواني يعضده رأيٌ آخر لـــباسم قاسم حيث يؤكِّد من خلاله على أنّ الشَّاعر الجاهليّ اتخذ "موقف المجابهة والتَّحدِّي للموت واليقين من سمو الوجود الذّاتي لذلك الإنسان والمحفّز له لتحقيق وجوده الأصيل"[4]

1 – للتوسع ينظر: عامر الحلواني، جماليَّة الموت في مراثي الشعراء المخضرمين، ص: 85 وما بعدها. وينظر: مصطفى شُميعة، القراءة التأويلية للنص الشعري القديم بين أُفق التعارض وأفق الاندماج، ص: 291–294.

2 – عبد الله حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2013 ص: 168.

3 – عامر الحلواني، شعرية المعلّقة. ص: 77. وينظر: عامر الحلواني، على عتباتها تبنى النصوص، ص: 66.

4 – باسم قاسم، الشَّاعر الجاهليّ والوجود دراسة فلسفية ظاهراتيّة، مركز **دراسات** الوحدة العربية، 2014، ص ص: 17–151.

يتبيّن من خلال الرّأيين السابقين أنّ الشّاعر كان مُدْركًا وواعيًا بتلك الحقيقة الأزليّة [الموت] حقيقة نجد لها الوقع الظاهر سواء في ديوان زهير بن أبي سلمى أو في سائر الدواوين الشعرية الجاهلية والتي يكثر فيها التبرّم من الموت بوصفه هادم اللّذات، مُنغّص حياة البشر في حلّهم وترحالهم، وهو ما يعيدنا إلى فكرة الصراع الأبدي بين الإنسان ودهره ، ذلك الدهر العنيد الذي سعى الجاهلي لمغالبته، ومحاولة الانتصار عليه بأشكال مختلفة لعلّ أبرزها التفكير في تخليد المآثر عبر التفنّن في نظم القصائد وانشادها، فها هو أبو ذؤيب الهذلي يقرّ بغلبة الدهر وقد استقرّ عنده الرأي بضعف الإنسان أمام دهره.

يقول:

أمن المنون وريبها تتوجّع والدهر ليس بمعتب من يجزع

فإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كلّ تميمة لا تنفـــــع[1]

فالبعد النفسي إذن في شعر زهير هو تردّد بين الرغبة في الحياة والرهبة من فعل الموت القادم باستمرار إلى الذات البشرية حتّى يعيدها للحظات العجز والهزيمة، ويجعلها بالتالي تواجه مصيرها الفاجع.

ولئن أبدَى أهل الجاهلية حرصهم على إثبات ذواتهم بالشعر إلاّ أنهم قد أدركوا أيضا أنّ الإنسان نفس آيلة إلى زوال وفناء مُحقق، وشرف المرء هو فقط في خوض تلك المعركة التّي يعلم مسبقا نتيجة أطوارها. يقول زهير معبّرا عن هذه الحقيقة، من الطويل:

بدا لي أنّ الناس تفنى نفوسهم وأموالهم ولا أرى الدهــر فانيا

أراني إذا ما بتّ بتُّ على هوى وأنّي إذا أصبحت أصبحت غاديا[2]

1 – أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص 63.

2 – زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص 140.

وهكذا تبدو الحياة- في نظر زهير بن أبي سلمى- سلسلة من الهموم يتصل بعضها بأعقاب بعض، يظلُّ يبحث فيها عن ملجأ للخلاص من همِّه الشّامل؛ ولكنّه يرجع منها بِخُفيْ حُنين.

إنّ هذا التجاذب بين السعادة والألم، والرّاحة والعذاب إنّما هي ثنائية أساسية في الشعر الجاهلي بشكل عام وشعر زهير على وجه الخصوص، ويبدو من خلال تتبّع ديوان هذا الجاهلي أنّ البعد النفسي السيكولوجي حاضر بكلّ وضوح في أشعاره، ولقد وجدنا ذات الشاعر ممزّقة متعبة وقد أرهقها الزمان بفعله الجائر، ولئن بدت هذه الذات في بعض الأحيان منتشية سعيدة بلحظات الوصل والقرب من ديار الحبيبة، فإنّ تلك اللحظات سرعان ما تمضي وتزول ليجد العاشق نفسه من جديد كئيبا حزينا وهو يرى أمام عينه موكب الحبيبة يرحل بلا رجعة، فلا يجد غير البكاء سبيلا للتأسّي ودفع الهمّ القادم إليه، وهو في كثير من الأحيان يلقى في راحلته الملجأ الذي يستعيذ به عن آلام الفراق والهجر.

ولكنّ الأمر اللافت للانتباه في هذه الرحلة المضنية هو صراع الانسان مع دهره، هذا المارد الذي يحطم كلّ حلم جميل، فكم مرّة شكا الشاعر ظلمه وجوره إلّا أنّه يمضي دون أن يعير هذا الانسان الشّكاء البّكاء أيّ اعتبار لأحاسيسه ومشاعره الفيّاضة، وكلّ ما في الأمر أنّ يتصبّر المرء ويقبل بأفعال الزمان ويخضع لصروفه. ألم يقل زهير معبّرا عن هذا الموقف الذي يبدو فيه الشاعر معترفا بأفعال الزمان مذكّرا حبيبته بأنّ أفضل أداة لمواجهة فعل الزمان الجائر هو الصبر على نوائبه وتحمّل مصائبه (من الطويل):

ألم تعلمي أنّي إذا وصل خلّة كذاك تولّي كنت بالصبر أجدرا

ومستأسد يندى كأنّ ذبابـــــه أخو الخمر هاجت حزنه فتذكّرا[1]

1 -المصدر السابق، ص59.

فإذا كان زهير قد شبّه صوت الذباب في هذا المقام وطنينه بترنم السكران لمّا تُهيّجُ الخمرة أشواقه حتى يفقد عقله ويأخذ في الهذيان فتراه يغني بكلام لا يُفهم فلأنّه بات يدرك أن حياة الإنسان بعد هذه الرحلة المضنية لا معنى لها، أو كأنّها بلا جدوى مادام الزمان هو الذي يوجهها جنوبا أو شمالا على حدّ عبارة المتنبي وهو يصف فرسه، وإلّا فما قيمة تلك العواطف الجميلة والمشاعر الرقيقة وما قيمة ذلك الحبّ الغامر الذي يستبدّ بالعاشق، بل ما قيمة أن تترنّم الحبيبة أمامه كاشفة عن جمال رائع أخاذّ والحال أنّ هناك في الجهة المقابلة مارد متربّص بالنفوس والقلوب يقبض روح من قد خانه الأجل لتصبح بعد ذلك تجربة الانسان برمتها ذكرى فانية تتناقلها ألسن الرّواة بين القبائل.

المبحث الثّاني: البُعد الأنطولوجيّ الوجوديّ

إذا كان ديوان زهير بن أبي سلمى قد حفل بالعديد من السياقات التي تظهر الأبعاد النفسية والسيكولوجية للإنسان الجاهلي وما تبع ذلك من توازن الذات حينا واختلال توازنها أحيانا، في حركة من التجاذب الواضح بين الرّاحة والألم خصوصا في لحظات الإحساس بالزمن فإنّ هذا الديوان يزخر أيضا بمجموعة من الأبعاد الأخرى لعلّ أبرزها البعد الأنطولوجي الوجودي الذي يحضر بشكل لافت، بل إنّ حضوره يكاد يخص جميع الأغراض وما احتوت من قصائد كثيرة لاسيما وأنّ التجربة الشعرية برمتها هي في الأصل تعبير فنّي عن وجود الانسان وطريقة إقامته في هذا الكون الفسيح.

ويتجلّى البُعد الأنطولوجي[1] في أشعار زهير عبر رؤيته للكون والحياة من حوله؛ خصوصا وأنّ سيميائية الفهم الأنطولوجي هي – وبحسب الحلواني– "رَهْنٌ بالجواب عن سؤال الوجود. وهذا يعني أنّ سيميائية التَّأويل الأنطولوجي أساسها البحث في خفايا النّصِّ ودلالاته القَصِيَّة في ضوء سياقاته الوثائقية ومقاماته الأنطولوجيّة.

فالقراءة السيميائية الَّتي نعنيها تطلبُ بآليَّة التّأويل الحقائق الرَّمزيَّة المتسامية الَّتي تُيسِّر لنا فهم أسرار الكون وتحثُّ الإنسان على مزيدِ معرفة نفسه"[2]

والمتأمِّل في أشعار زهير بن أبي سلمى بشكلٍ عامٍّ، يَلحظُ أنّها يمكن أنْ تكون– بحسب الحلوانيّ– "مدخلاً من مداخل فهم الوجود وتحقيقه. فالتأويل الأنطولوجيّ يهدف إلى

1 – انطولوجيا ontology: هي مبحث الوجود من حيث هو موجود، ويدّل المصطلح في الفلسفة المعاصرة على دراسة الكائنات في ذاتها. ينظر: مراد وهبة، المعجم الفلسفي، ص:109. ومصطفى حسيبة، المعجم الفلسفي. ص: 105. وجلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس 2004، ص: 61. وسيلفان أورو وآخرون، فلسفة اللُغة، ترجمة: بسّام بركة، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2012م، ص: 207.

2 – عامر الحلواني، على عتباتها تُبنى النُّصوص، ص: 61.

غايتين: أولاهما: أن نحقِّق الفهم باعتبارنا قرّاءً عاديين، وثانيهما: أنْ نُدرك كيف تحقّق الفهم لدى هذا الشاعر بصفته قارئًا مؤولاً لتجربة الوجود. والغايتان متلازمتان"[1]

ولقد تمثّل هذا البُعد في الصُّورة المجازية الّتي أضْحتْ محوراً استقطابيًّا، وحبلاً واصلاً وخيطاً ناظماً قد ربَط العتبة الطّلليّة ببقية أجزائها في مشاهدها المختلفة من الطّلل والمرأة والنسيب والرحلة والراحلة وما يتطلّب ذلك من مكابدة وعناء سواء في زمن الليل وأهواله أو في الصحراء الممتدّة الواسعة... كلّ ذلك جعله الشاعر ينتظم في شبكة من الألفاظ عبّر عنها بالتّراسل أو الفيض اللفظي والدلالي. والمقصود بالتراسل بين المباني والمعاني هو ما عَرَّفه الحلواني بقوله: "أنّ المبنى أوْ المعنى المتقدِّم يُنذر بمبنى أو معنى لاحق ويُشْعِر بهِ، ويجعل القارئ لا يُفْجَأ عندما يصادِفُه المبنى أو المعنى اللاّحق، ويُعبِّر المحدثون عن ظاهرة التّراسل بين المعاني بمفهومٍ أوسع هو الفيض الدِّلاليّ والمقصود بهِ الثّراء الدلالي من ناحية، والاستقطاب والإشعاع من ناحية ثانية. فهو المعين الذي تنبثق عنه دلالات متجانسة"[2] .

وهذا الأمر هو ما سوف نلاحظه من خلال القراءة المتأنيّة لقصائد زهير باعتبارها أبرز ما تمثّل به الشّاعر من نظرته للحياة وجوابه عن سؤال الوجود.

وما اهتمام زهير بن أبي سلمى بالبكاء على الأطلال إلاّ لِيعمِّق فهمه لمعنى الوجود، وليستْ الأطلال وبقايا الدِّيار هي وحدها مَنْ استوقفتْ الشاعر فتأملها واستبطنها ليغوص من خلالها في أعماق أسرار الوجود؛ بَلْ إنَّ كل المشاهد التي دارت عليها أشعاره بدْءًا بالأطلال، ومرورًا بالرحلة والراحلة ووصف الحيوان، ثُمَّ انتهاءً بالممدوح أو المهجو أو غير ذلك من الموصوفات، كلّ ذلك هو أيضًا من إمكانات تحقيق الوجود.

فالشاعر يبدأ أغلب قصائده بالبكاء على الأطلال بعد أن وقف عليها وهي جرداء جدباء مقفرة، وقد عمَّها الخراب والدَّمار فأمست أثراً بعد عين..! لاسيما وأنّ عَبث الطّبيعة

1 – عامر الحلواني، على عتباتها تُبنى النُّصوص، ص 62.

2 – المرجع نفسه، ص 62 –67.

المستمر بديار الأحبّة، هو من وجهة نظر زهير بمثابة إنهاء وجودها، وطمس حضارتها، وطيٍّ حياتها من بعد النّعيم الّذي كانتْ ترفُل فيه، لهذا جاءتْ وقفته الطّللية مصحوبةً بدموع الحياة ليعلن عن رفضه لذاك الاجتياح من جهة، ويؤكّد تمسُّكه بالحياة والوجود من جهة ثانية، مُخْصِبًا بتلك الدُّموع بقايا الرُّسوم الدَّوارس كي يواجه بها لحظة الجليل [الموت].[1]

كما لا يَخْفَىَ أيضًا ما لاجتماع النَّقيضين من إحساس بالتَّقابل، ونعني باجتماع النَّقيضين هو ما يشتمل عليه عنصر النَّسيب من وقوفٍ على الأطلال من جهة، وذكر المرأة من جهة ثانية. فالأوّل تكون فيه الأطلال شاهدا على العدم والفناء، وأمّا المحبوبة فهي رمز الحياة والنَّماء.

إنّ هذا الارتباط بين الفناء والنّماء إنّما هو تأكيد على ما يشعر به زهير بن أبي سلمى من تناقض عام، إنْ على مستوى العالم الخارجيّ، أو في عالمه الدّاخلي، وهذا التّناقض- بحسب عبدالفتّاح أحمد- هو "تناقض وجودي يتمثّل في واقع الحياة كما يتمثّل في كيان الفرد الحيّ، وهو نتيجة لاجتماع غريزة الحُبِّ وغريزة الموت في وقت معاً. واتجاه عمل كلٍّ منها ضِدَّ الآخر"[2]. أو كقوله عندما وقف على ديار الأحبّة وقد عَفَا عليها الدَّهر فتركها بمثابة مراجيع الوشم في نواشر المعصم. يقول من الطويل:

أمن أمّ أوفى دمنة لم تكلّـــم بحومانة الــدرّاج فالمتثلّـــــم

ديار لها بالرّقمتين كــأنّــها مراجيع وشم في نواشر معصم[3]

وشبيه بهذا الوصف قوله من الوافر:

---

1 – للتوسع ينظر: مصطفى شميعة، القراءة التأويلية للنص الشعري القديم بين أفق التعارض وأفق الاندماج، ص: 239-251. وعامر الحلواني. شعريّة المعلّقة، ص: 75.

2 – عبد الفتاح أحمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، 1987، ص: 110. للتوسع ينظر: عزالدين إسماعيل، النسيب في مقدّمة القصيدة الجاهليّة روح العصر، بيروت: دار الرائد العربي، د ط، 1978م، ص: 17. وينظر: الشاعر الجاهلي والوجود دراسة فلسفية ظاهراتية، ص: 236-237.

3 – زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص 102.

عفا من آل ليلى بطن ساق فأكتبةُ العجالز فالقصيم

تطالعنا خيـــالات لسلمـــى كما يتطلع الديّن الغريم[1]

ولمْ تَقِفْ منعطفات الوجود الّتي جسّد زهير نظرته للكون – من خلالها– عند "الأطلال" فحسب، بل كانَ "للمرأَة" في أشعارهِ النَّصيب الأوفر، فبها اختبر الفناء والتناهي... فذكر منها ما يُجَسِّم الحركة الأبديّة في نفسه نحو الحُبِّ... فالمرأة رمز الأمان من المخاطر وأداة للخصب والنّماء، وهي مَأْوَى من الخَوف الكونيّ الموت... ومن خلالها يمارسُ لعبَة اكتشاف الوجود، وبها يواجه وحشة الرَّحيل، ومن خلال نضارتها يكتشف لذَّة الحياة... حتى يُبقي الحياة في أوْجِ قُوَّتِها وتجدُّدها وصمودها في مواجهة الموت.

منها إذا احتضر الخُطوبُ مُعوّل وقرى لحاضرة الهُموم ومهربُ[2]

وحينَ أراد زهير اختزال جمال حبيبته، ووصف إبداع خَلْقِها؛ علّل ذلك بكونها مثل الظبية في جيدها، أمّا ريقها فيُشبه الخمرة في عذوبتها فجعلها بذلك كائنا له وجود خاص لك أن تعتبره وجوديا خرافيا خارقا للمألوف، حيث يقول واصفا هذا الجمال الأخّاذ من البسيط:

قامت تراءى بذي ضال لتحزننـــــي ولا محالة أن يشتاق من عشقا

بجيد مغزلة أدمـــــــــــاء خاذلـــة من الغباء تراعي شادنا خرقـــا

كأنّ ريقتها بعد الكرى اغتبقـــــت من طيب الرّاح لما يعد أن عتقا[3]

1 – المصدر السابق، ص 119.

2 – المصدر نفسه، ص 25.

3 – المصدر نفسه، ص 73.

وهذا الوصف يمكن أن يعيدنا لما أنجزه امرئ القيس في وصف حبيبته لمّا اعتبرها:

مُهَفْهَفَةٍ بَيَضَاءُ غيرُ مُفَاضَة ترائبُها مَصْقُولةٌ كالسَجنجَ

كَبِكرِ مُقَانَاةِ البياضِ بِصُفرة غذاهَا نميرُ الماءِ غَيْرَ المحَلَّلِ[1]

إنّ هذه النَّظرة التأمّلية في رمزِ "الخُصوبة المؤنَّثة"- الّذي به استمرار الحياة ونماء الكون وديمومته- لاتقف عند الشَّاعر في حدود المرأة فَحَسْب، بلْ تمتدُّ لتشمَل [الفرس] برشاقتها وجمالها... فثمة صلةٌ أكيدةٌ، ووشائج قُربى يعقدها الشاعر بين الخُصوبة والتَّشبيه الدائر في أشعاره وذلك من جعله الموصوفات بديعة مفعمة بالحياة من ذلك ما عثرنا عليه وصفه لفرسه، معتبرا أنّها شبيهة بالوردة إضافة إلى كونها ضخمة غليظة جرداء الشعر وهي إلى ذلك تباعد بين الفخذين وتقارب صدور القدمين مع إقبال إحدى الرجلين على الأخرى يقول من البسيط:

وصاحبيّ وردة نهد مراكلهـــا جرداءُ لا فحج ولا صـــــكـــــكُ

مرّا كِفاتا إذا ما الماءُ أسهلـــها حتى إذا ضربت بالسّوط تبتـــــركُ

كأنّها من قطا الأحبـــاب حلّأها وِرْد وأفردَ عنها أختَهـــــا الشَرَكُ[2]

ومن الملاحظ أنّ الشاعر يجسد هذه المواقف المتصارعة على المستوى الصوري بمسارين متباينين، يشكلان رمزا تنضوي تحته معاني أعمق، الأول مسار تتشاكل فيه معاني الجمال والدلال والنعمة يتمثل في المقاطع الثلاث التالية:

1 – امرئ القيس الديوان، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط4، 1984 ص: 15–16. الـمـُهفهة: الخفيفة الرشيقة. غير مُفاضة: ضامرة البطن خميصته. ترائبُها: جمع تريبة وهي موضع القلادة من الصدر. مصقولة: مسبوكة. السّجنجل: الزّعفران، وقيل: ماء الذهب. البكر: البيضة الأولى من بيض النّعام. مقاناة: مُخالطة. نمير الماء: العذب الصافي منه. غير المُحلل: أي لم ينزل عليه أحد فيُكدّرهُ.

2 – زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص 79.

علون بأنماط عتاق وكلـــــة وارد حواشيها مشاكهة الـــدم

ووركن في السوبان يعلون متنه عليهن دلّ النّاعم المتنّعـــــم

وفيهنّ ملهى للطيف ومنظـــر أنيق لعين النّاظر المتوسّـــم

كأنّ فتات العهن في كلّ منــزل نزلن به حب الفنا لم يحطــم

ظهرن بالسوبان ثمّ جزعنـــــه على كُلّ قيني قشيب ومقام[1]

ويجتمع لهذه الظعائن صفات الجمال والنعمة معا، فقد اختار لها الكلل الكريمة الجودة ذات الألوان الزاهية بكل ما لها من جاذبية.

كأنّ عيني في غربي مقتلة من النّواضِح تسقى حنّة سحقا[2]

كما نجد الجواب نفسه تقريبا في قصيدة " الجواد على علاته هرم" حيث يقول:

كأنّ عيني وقد سال السليل بهم وعبرة ما هُم لو أنّهم أمـــم

غرب على بُكرة أو لؤلؤ قلــق في السلك خان به رُباته النُظم[3]

فما يُلاحظ أنّ كلا البرنامجين السرديين الواردين في فضاء النص يهدفان إلى الاتصال بقيم موضوعية تتمثل في الخصوبة، وإن كانت في المستوى الصوري، فالشاعر مثلا كان يسعى إلى الاتصال بالمرأة غير أنها لا تبدو صورة إنسانية متحركة إنما تبدو في صورة مثالية، أشبه ما تكون بفن «النحت عند اليونان القدماء فصور النماذج الصحيحة الوافرة القوة والجمال ولم يلق بالا للعليل أو الذميم من البشر»[(4)] ممّا يجعلها رمزا أكثر منها نموذجا بشريا، هي رمز للخصب، في بيئة جدباء تهدّد بالموت، فتكون المرأة بمثابة المصدر

1 – المصدر السابق، ص 103.

2 – المصدر نفسه، ص173.

3 – المصدر نفسه، ص114.

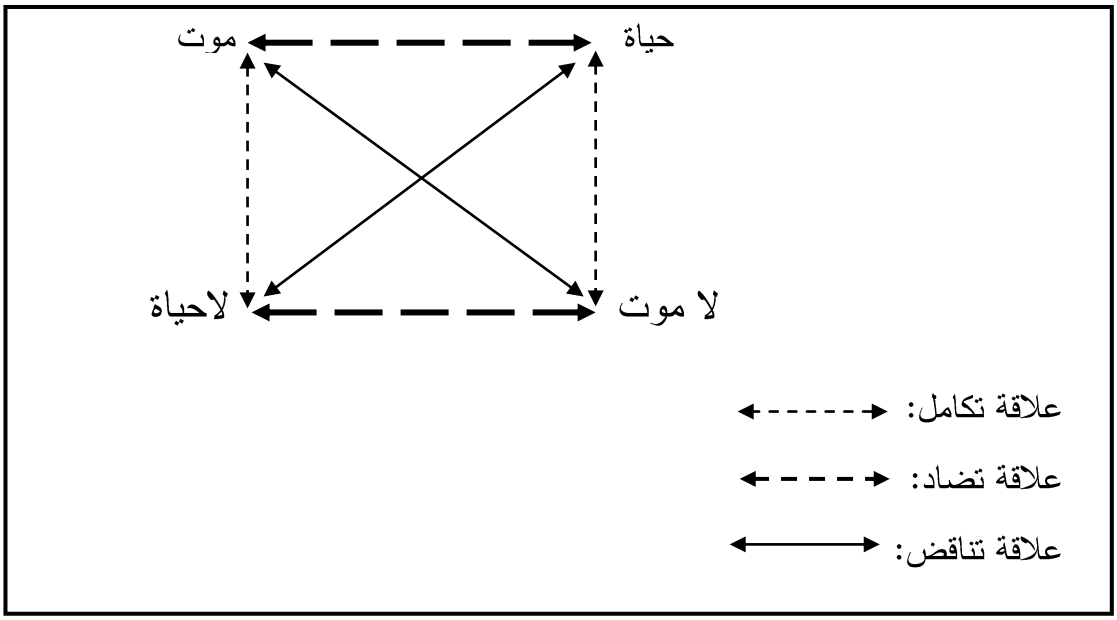
4 – حسني عبد الجليل يوسف، عالم المرأة في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر، 1998، ص15.

الخصب الذي يمنح الحياة، ويضفي على الوجود معنى. واستمرارها، لدى هي ترتبط بفضاء القبيلة بعلاقة تناقض ذلك أنّ هذا الأخير يمثل وفي مقابل ذلك يكون الجدب رمز الفناء والزوال وبالتالي انعدام الوجود ، ولولا أنّ الخليط اتخذ قرار الرحيل لكانت النهاية المحتومة هي هلاك المجموعتين البشريتين معا في ظل غياب، أو تناقص الموارد المائية، فالهجرة رفض لسلطة العالم الخارجي، الذي يسوق الفناء للجاهلي، وبالظعن « تخف وطأة العالم أو تتلاشى، لا تعود هناك أية عقبة أو أي حاجز»[1] يفصل الخليط عن الرمز الثاني للبقاء في هذه البيئة وهو الماء أمّا البرنامج الثاني فيخص الخليط الذي يسعى إلى الاتصال بفضاء الخصب، ولأجل ذلك تكلف عناء قطع مسافات شاسعة في الفضاء المفتوح، ولمّا كان الهدف من هذه الرحلة الشاقة في المكان والزمان هو الحفاظ على الحياة ومن ثمة إثبات الوجود كان لابد على النسوة المترفات أن يتحملن هذا الجهد المُضني من أجل بلوغ الغاية وتأصيل الكيان لكنّ إشارة الشاعر إلى كونهنّ قد نزلن في بعض المواضع في قوله " منزل نزلن به"، يجعل القارئ يتوقّع أن يكون بها ماء ولو بنسبة قليلة طالما أنّها لا تصلح مستقرا نهائيا. وهكذا يرتبط استمرار الحياة بوجود الماء والخصب، ويكون في غيابهما نهاية الحياة أي الموت المحقّق ومن الواضح أنّ نص الظعائن إذا مبني على ثنائية.

" حياة/موت"، أي التقابل بين نوعين من الفضاءات: فضاء الخصب وفضاء الجدب، إذ يحيل الفضاء الأوّل على قيمة الحياة بينما يحيل الثاني على الموت، إضافة إلى أنّ كلا من الذات الفاعلة/ الشاعر والذات– الخليط يسعيان إلى الاتصال بموضوع قيمة يصلهما بمقوم الحياة ويفصلهما عن الموت.

ويرتبط طرفا الثنائية بثلاثة أنواع من العلاقات، وهو ما يجسّده المربع السيميائي الموالي:

1– علي أحمد سعيد أدونيس. مقدمة للشعر العربي.ط3. بيروت: دار العودة،1979. ص26.



ويظهر الرسم السابق أنّ حياة الشاعر ومصيره العاطفيان يقررهما الفضاء الذي ينتمي إليه، فحين أجدب الموطن الأوّل والذي كان يجمعه بالحبيبة، تم فصل هذه الأخيرة عنه وإبعادها، لضمان بقائها متصلة بمعنى الحياة وذلك لن يتحقق إلاّ بالارتحال إلى فضاء (موطن جديد) يتسم بالخصوبة، ووفرة الموارد المائية، التي إن غابت حلّ الجدب محلها فتغيب الحياة نهائيا ويعوضه الموت، وبهذا الاعتبار يصبح الماء السبيل الوحيد الذي لا بديل للإنسان عن من أجل الاستمرار والبقاء، فلا يمكن أن يجتمع الجدب والحياة معا مطلقا كذلك لا يكون الخصب رمزا للموت في البيئة الصحراوية فالعلاقة التي تربطهما تبقى علاقة تناقض وصراع أبدي من أجل البقاء والاستمرار في هذا الوجود.

وإذا كان المكان قد عبّر عن هذه المسألة العميقة التي يتحدّد فيها مصير الإنسان والكائنات في الكون بحسب مقاييس دقيقة ترجع في أصلها إلى طبيعة العلاقة بين هذه الكائنات والفضاء المكاني فإنّ الفضاء الزمان أيضا له دور أساسي في تحديد هذه العلاقة وتوجيهها بشكل من الأشكال. وموقف زهير واضح في هذا الأمر لاسيما وأنّ موقفه من الليل كان موقفا وجوديا يَنُمُّ عن حالة الرَّهبة من الموت في لحظة يُكابد مرارتها وحده في ظُلمة اللّيل الحالك... إنّه الخوف من المجهول، فهو بين الموت الظّلام وبين الحياة الصُّبح

يظلُّ يتقلّب في صراعه الأبدّي من أجل حُبِّه الجميل للحياة وبالتالي التعلّق بالوجود والتّمسك به. ويظهر ذلك مثلا في خطاب لومه للدهر لمّا أحسّ ظلمه وإفراطه في التعسّف على زينة الحياة حرمان الذات البشرية من التمتّع بمباهجها يقول من الكامل:

يا دهر قد أكثرت فجعتنا بسراتنا وقرعت في العظـــم

وسلبتنا ما لست مُعقبه يا دهر ما أنصفت في الحكم[1]

وفي بعض الأحيان– وعلى حدِّ تعبير باسم قاسم– فإنَّ الشاعر الجاهلي "لا يُسقط ذاته ووجوده على مظاهر الطّبيعة ليعرفها، بل يتأمّل المنظر الجماليّ لذاته منقادًا إلى ما يهبه إياه ذلك المظهر الوجوديّ من ماهيته (ماهيّة الوجود الطّبيعي)... وبهذا لا يفهم الشاعر الطبيعة فهماً عقليًا إسقاطيًا، بل يدركها روحيًا تصوفيًا، فيمتزج بها وتكشف له عن حقيقتها (النِّسبيَّة) فيعرف حينئذٍ ماهيَّة الجبال والأَنهار والأَشجار..."[2]

على هذا الأساس يستثمر زهير لحظة الرّحيل "فيتمطى صهوة جواده ليندفع به وسط هياج الطبيعة من ماء وأودية وأمواج ومشارب كثيرة ورياح ومطر وغير ذلك من عناصر الطبيعة... متأملاً الوجود والكون بأسره وهو يقول واصفا حركة الظعائن باتجاه موارد المياه:

ثمّ استمروا وقالوا إنّ مشربكم ماء بشرقي سلمى فيد أو ركك

يغشى الحداة بهم وعث الكثيب يغشى السفائن موج اللجّة العرك[3]

أو قوله مبرزا زمن الرحلة التي كان الجاهلي يحبذ ها في الصباح الباكر:

1 – زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص 123.

2 – باسم قاسم، الشاعر الجاهلي والوجود دراسة فلسفية ظاهراتية، ص: 226.

3 – زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص 79.

بكرنا بكورا واستحرن بسحرة فهنّ ووادي الرّس كاليد للفم[1]

وللإشارة فإنّ البعد الأنطولوجي يظهر بشكل جلي في قصيدته " ألا ليت شعري" التي تكشف عن مواقفه من الحياة والموت ومصير الانسان المأسوي ونظرا لأهمية ما ورد في هذه القصيدة من تصور شامل للكون والوجود فإننا رأينا من المفيد أن نورد بعض المقاطع منها وهي على بحر الطويل يقول:

ألا ليت شعري: هل يرى الناسُ ما أرى من الأمْرِ أوْ يَبدو لهـــمْ ما بَدا لِيَا؟

بَدا ليَ أنَ النّاسَ تَفنى نُفُوسُهُـــــم وأموالهمْ، ولا أرَى الدهـــرَ فانيـــا

وإنِّي متى أهبطْ من الأرضِ تلعـــة أجدْ أثراً قبلي جديـــــداً وعافيـــا

أراني، إذا ما بتُّ بتُّ على هـــوًى فثمَّ إذا أصبحتُ أصبحـــــتُ غاديا

إلى حُفْرَةٍ أُهْدَى إليْها مُقِيمَـــــة يحُثّ إليها سائِـــقٌ من وَرَائِيـــــا

كأني، وقد خلفتُ تسعينَ حجـــة خلعتُ بها، عن منكبـــيَّ، ردائيـــا

بَدا ليَ أنّ اللَّهَ حَـــقٌّ فَزادَنـــي إلى الحَقّ تَقوَى اللَّهِ ما كـــانَ بادِيَا

بدا ليَ أني لَستُ مُدْرِكَ ما مـَضَى ولا سابِقاً شَيْئـــاً إذا كان جائِيـــا

وما إن أرى نفسي تقيها كريمـتي وما إن تقي نفسي كريمةَ ماليـــا

ألا لا أرى على الحَـــوَادثِ باقِياً ولا خالِداً إلاّ الجِبـــالَ الرّواسِيَـــا

وإلاّ السّماءَ والبـــــلادَ وَرَبَّنَـــا وأيّامَنَا مَعْـــــدُودَةً واللّياليَـــا

أراني إذا ما شئـــــتُ لاقيتُ آية تذكرنـــــي بعضَ الذي كنتُ ناسيـــا

ألم ترَ أنَّ اللهَ أهلـــــكَ تبعـــاً وأهـــلكَ لقمانَ بنَ عادٍ، وعاديـــتا

1 – المصدر السابق، ص 104.

وأهلكَ ذا القرنينِ، من قبلِ ما ترى وفرعونَ أردى جندهُ، والنجاشيا

ألا لا أرَى ذا إمّةٍ أصْبَحَتْ بــتتِه فتَترُكُهُ الأيّامُ، وهْيَ كما هيـــــا

مِنَ الشّرّ، لو أنّ امرأً كــان ناجِيا من العيشِ، لو أنّ أمرأً كانَ ناجيا 1

والمتمعّن في هذه السياقات الشعرية يلاحظ بيسر مدى ارتباطها بمسألة وجود الانسان في الكون ومصيره المحتوم لاسيما أنّه كائن آيل إلى زوال، ومهما عمّر في الحياة الدنيا فإنّ الموت قادم إليه لا محالة، ولقد كان زهير مدركا لهذه الحتمية فجسدها في شعره وفصّل أطوارها، وهو بهذا الاجراء قد جعل القصيدة تخرج من إطار الفنّ إلى مجال أرحب وهو مجال الفكر في علاقته بقضايا الوجود، فما أشار إليه في هذه الأبيات إنّما هو في صميم قضية الوجود الإنساني في الكون وما يترتّب عن ذلك من صراع من أجل إثبات الكيان بشكل من الأشكال.

ولئن بدا الانسان ضعيف القوى وهو يواجه دهره فإنّ ما يجعل هذا الكائن البشري يواصل فعل المواجهة هو يقينه بأنّ شرف المرء في آثره التي يتركها بعد رحيله وما الشعر إلاّ أداة مثلى بها استطاع الجاهلي تخليد مآثره ومنجزاته العديدة. ولقد عبّر أبو الطيّب المتنّبي بوضوح عن هذه العلاقة بين الإنسان وشعره يقول من :

وما الدّهر إلّا من رواة قصائدي إذا قلت شعرا أصبح الدهر مُنشدا[2]

وبهذا فقد استطاع زهير بن أبي سلمى من خلال نظرته الأنطولوجيّة الوجوديّة التي تقلّب عبرها في مراتب الوجود أنْ يُحقّق فهم وجوده، واستيعاب الكون من حوله، فلم تكن نظرتُه لكلّ ما يقع ضمن عالمه– داخلياً ذاتياً، أو موضوعياً خارجياً– نظرة انفعاليّة عابرةً؛ بل كانت نظرةً استبطانيّةً شاملةً تغوص في أعماق الأشياء وتسبر أغوارها من أجل محاولة

1 – المصدر السابق، ص 139.

2 –أبو الطيّب المتنبي، الديوان، شرحه أبو البقاء العكبري، تحقيق مصطفى السقا وعبد الحفيظ شلبي، دار المعارف بيروت لبنان، د ت ص 91.

فهم أسرار تشكّلها أو استكناه الأسرار المودعة فيها، ليقف على حقيقة وجودها ويحقق غائيّتَهُ في هذا الكونِ الفَسِيْح.[1]

فالشعر إذن ليس مجرّد نظم لصور رائقة تستلذّ بها الأنفس كلّ حين وإنّما هو أيضا تأمّل في الكون والوجود وتصوّر عميق لأخصّ خصائصه، وربمّا يكون الشعر الفضاء الأنسب الذي به ندرك العالم وحقيقة تشكّله.

1 – للتوسع ينظر: باسم قاسم، الشّاعر الجاهليّ والوجود دراسة فلسفيَّة ظاهراتيَّة، ص 117.

المبحث الثالث: البُعد الجماليّ

تبدو العلاقة بين علامات الفضاء للوهلة الأولى علاقة تباعد وانفصال ولا رابط يشدّ بعضها إلى بعض، ولكنّها في الأصل علاقة قوية متينة ، والبحث في أحد العلامات يتطلّب بالضرورة النظر في بقية العلامات الأخرى المتصلة بها ضرورة مع مراعاة ما يكون من تماسك في مستوى بنائها فلا معنى لأيّ علامة أو أيقونة ما بمعزل عن بقية العلامات والأيقونات الأخرى مهما اخلفت وتباعدت، وتقتضى الرؤية السيميائية في ديوان زهير بن أبي سلمى التعامل مع عناصر الفضاء المختلفة وما اتصل بها من علامات فرعية تعاملا شموليا يراعي ما تتصف به من ترابط عضوي يجعل البحث في الأصول والفروع بمثابة البحث في بعدها البنائي الذي يستقطب جميع العناصر ويضفي عليها نوعا من التآلف والانسجام بعيدا عن كلّ تفكك أو تنافر، بالشكل الذي تصبح معه مُــجمل العلامات والأيقونات المكانية والزمانية وكــأنّها علامة كبرى متماسكة العناصر والأجزاء أو هي كتلةً شعريةً واحدةً، محكمة السَّبك بعيدةً عن التَّنافر والتَّشرذم، متآلفة منسجمة، آخذ بعضها برقاب بعض، أو هي كما قال ابن طباطبا: "تقتضي كُلّ كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقًا بها مفتقرًا إليها"[1].

والناظر في ديوان زهير بإمكانه أن يظفر بالعديد من الأمثلة الشعرية التي تجسّد ذلك الترابط بين العديد من العلامات من ذلك ما يظهر في علاقة الأطلال المرأة وغيرها، فالظاهر أنّ هذه العلامات متباعدة لا رابط يشدّها ولكنّها متماسكة أشدّ ما يكون التماسك خصوصا عندما نتتبّع نسيجها الداخلي حيث تبرز أمامنا سلسلة من الثنائيات على غرار الخصب والجدب البقاء والفناء، الموت والحياة ... وغير ذلك من الثنائيات التي تختزل دورة الحياة والموت وتعبّر عن حركية الوجود، وقد تجسّم- وبحسب عبارة الحلواني- "الصِّراع السَّرمديِّ- في نفس الإنسان- بين الحياة والموت، فتعكس تمثّلاً للكون أساسه مُساءلة

1 – ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز المانع، الرياض: دار العلوم، ط1، 1405هـ، ص: 213.

مكوِّنات الوجود: جدبًا وخصبًا، موتًا وانبعاثًا، شجْوًا وَشَدْوًا، بنيَّة الإقبال على الحياة واستئناف الرِّحلة فيها"[1].

وبهذا الاعتبار يصبح ديوان زهير بن أبي سلمى وكأنَّه لوحة فنية متماسكة البناء وقد توفّرت على صورة شعرية واحدة تعبّر بدورها عن موقفه ونظرته لجدليَّة الفناء والبقاء... أو بتعبير آخر إنّها تبرز مدى وعيه بتعاقب أطوار تاريخ الوجود.[2] بل تكاد معظم القصائد التي نظمها هذا الشاعر الجاهلي تكشف عن رؤيته للكون والوجود وتظهر درجة وعيه بمنزلة الانسان فيه وذلك من خلال بُنيةٍ شعريَّة متماسكة، قوامها توظيف "العبارة الواصلة بين الطّلل والمرأة والنَّسيب واللَّيل والصَّيد والمطر والسَّيل والطَّير وصلاً ينتظم القول فيه انتظامًا"[3] أو على حدِّ تعبير ابن طباطبا " ككلمة واحدة في اشتباه أوّلها بآخرها نسْجًا وحُسْنًا [...] وصواب تأليف."[4]

وحين نعاود النظر في أشعار زهير نجد أنّ "معلَّقته"- على سبيل المثال لا الحصر- قد استقطبتها" العلامة المكانية " فأصبحتْ خيطًا ناظمًا لبنائها، فمن الوقوف على الأطلال- الَّذي هو من متعلقات المكان يكون الانشغال بعلامة المكا ن في قوله من الطويل:

أمن أمّ أوفى دمنة لم تكلّم بحومانة الدّراج فالمُتثلّم

ودار لها بالرقمتين كأنّها مراجيع وشم في نواشر معصم[5]

ثم يقوده التراسل أو الفيض اللّفظي والدَّلالي إلى الرحلة ومُساءلة الخليل عن حركة الظعائن المرتحلة في المكان فيقول:

1- للتوسع ينظر: نصرة الزُبيدي، الغموض وتعدد مستويات المعنى في النص الجاهلي دراسة تحليلية، الأردن: عالم الكتب، ط1، 2016م، ص: 55-57.

2 - عبدالله الفيفي، مفاتيح القصيدة الجاهلية نحو رؤية نقدية جديدة، عن نادي جدّة الأدبي، ط1، 2001، ص: 25-29.

3 - عامر الحلواني، شعرية المعلقة، ص: 80.

4 - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 213.

5 - زهير بن أبي سلمى، الديوان ص102.

تبصّر خليلي هل ترى من ظعائن تحمّلن من فوق جرثـــــم

علون بأنماط عتـــاق وكلّـــة وراد حواشيها مشاكهة الدم

وفيهنّ ملهى للصديـــق ومنظـر أنيق لعين الناظر المتوسّـم[1]

ثم يتدرّج البناء بعد هذه الرحلة في المكان إلى أن يصل الجمع مورد المياه حيث الراحة والاستمتاع بمنظر المياه الجارية، وقد عبّر الشاعر عن ذلك بقوله:

كأنّ فتات العهن في كلّ منـزل نزلن به حبّ الفنا لم يُحطـم

فلمّا وردنا الماء زرقا جمامـــه وضعن عصيّ الحاضر المتخيّم[2]

لستحيل بعد ذلك الخطاب مدحا وإظهارا للخصال الحربية والتفاخر بها بين القبائل، على أنّ زهير يغتنم نهاية المعلقة ليذكر بعض الحكم التي تمثّل خلاصة رأيه في الواقع والوجود كاشفا بذلك عن عميق خبرته في الحياة ومدى تمرسه بآفات الزمان وتقلّبات الدهر. يقول في نهاية معلقته:

وَمَن هابَ أَسبابَ المَنِيَّةِ يَلقَهـــا	**وَإِن يرق أَسبابَ السَماءِ بِسُلَّمِ**
وَمَن يَعصِ أَطرافَ الزُجاجِ ينلنـــهُ	**يُطيعُ العَوالي رُكِّبَت كُلَّ لَهذَمِ**
وَمَن يوفِ لا يُذمَم وَمَن يُفضِ قَلبُهُ	**إِلى مُطمَئِنِّ البِرِّ لا يَتَجَمجَـــمِ**
وَمَن يَغتَرِب يَحسِب عَدُوّاً صَديقَهُ	**وَمَن لا يُكَرِّم نَفسَهُ لا يُـــكَرَّمِ**[3]

وما نخلص إليه في هذا المستوى أنّ مسألة البناء هامة وأساسية ولقد حرص زهير بن أبي سلمى على إيلاء البنية اهتماما خاصا نظرا لوعيه بدورها في النظم من جهة ثمّ في

1 – المصدر السابق، الصفحة نفسها.

2 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 – المصدر نفسه، ص 111.

تحقيق التماسك بين أجراء القصيدة بما يضمن جودتها وشعريتها لاسيما أنّ البنية هي جزء من جمالية الخطاب الشعري برمته. على أنّ جمالية الخطاب في ديوان زهير تكمن أيضا في جملة الصور الفنية الكثيرة التي تحمل في طيَّاتها إبداعًا جماليًّا؛ خوّلها لأنْ تكون صورًا ناطقةً بالحياة والحركة.

فاحتواء الشعر على ما يُعرف بالصُّورة الشَّعرية من شأنه أن يحوّل الكلام من سياقه المألوف العادي إلى الفضاء الاستعاري المفارق حيث الصّور الفنيّة المبتكرة؛ فيغدو بذلك الخطاب أكثر جمالاً وأبعد وقعًا في المتلقي ذاته.

وقد أدركَ النُّقاد القُدماء ما للصورة الشِّعريّة من أثَر جماليٍّ مُحقق، فابن رشيق يؤكّد أنّ الشعر لا يتوّج بتاج الجمال، ولا يبلغ درجة الكمال إلاّ إذا اشتمل – حَسْبَ رأْيه– "على المثل السائر، والاستعارة الرائعة، والتَّشبيه الرائق"[1] ولعلّ الّذي يمنح الصُّورة الشِّعرية هذا الدَّور الأبرز هو ما تحققه – بحسب سعيد بكور– "من توسع في الكلام ... وإغناء الدِّلالة، وخَرْق للعلاقات المنطقية، واستفزاز للمتلقي الَّذي يسعى جاهداً إلى إيجاد العلاقة بين مكونات الصورة[2] ولذا فقد حازت الاستعارة عند القدماء المنزلة الأرقى بين فنون التعبير والتصوير، ومن المفيد أن نشير في هذا المقام أنّ ابن رشيق جعلها "أفضل المجاز وأوّل أبواب البديع، وليس في حُلى الشِّعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلتْ موضعها"[3]ولا يقف كلامُ ابنُ رشيقٍ عند الاستعارة وحدودها؛ بل يتعداه إلى التَّشبيه وماله من عظيم الأثر، لكونهما – حسب رأيه– "يخرجان الأغمض إلى الأوضح، ويقرّبان البعيد"[4].

1 – ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1/90.

2 – سعيد بكور، النص الشعري القديم بين آليات إنتاجية وجماليات تلقيه، الأردن: عالم الكتب الحديث، ط1، 2013م، ص: 74.

3 – ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1/ 186.

4 – المرجع نفسه، ج1/ 200.

ولقد حُظيت الصورة عند الدارسين على اختلاف تصوراتهم ومذاهبهم بمنزلة مُعتبرة، أظهرت في كثير من الأحيان شغفهم بعالم الصور وذلك لما وجدوا فيه من عمق ومتعة وقدرة على التعبير والتأثير والتواصل. والمتتبّع لأهّم تلك المواقف ، والناظر في أبرز المقاربات من شأنه أن يلاحظ أشكال الاختلاف والتباين في آراء الناس حول هذا المبحث الفريد، ذلك أنّ مسألة الصورة مسألة متشّعبة تتقاطع عندها حقول معرفية متنوّعة لاسيما وأنّها مبحث الفيلسوف والأديب والناقد والمتلقيّ وكلّ له منظاره الذي به يرى ويتفاعل. واعتبارا لاتساع مجال الرؤى الفلسفية والنقدية وكثرتها حول التصوير ممّا قد يحول دون الالمام بها في هذا الحيّز المحدود من البحث، فإنّنا اخترنا أن نورد بعض الآراء حول الصورة على سبيل التمثيل لا الحصر دون أن يعني ذلك إغفالا لبقية التصورات الأخرى التي اشتغلت على هذا المجال وأفادت فيه.

وبالعودة إلى الفترة الاغريقية مثلا نجد أنّ الصورة كانت موضع نظر الفلاسفة، ولعلّ من أشهر المساهمات التي اعتنت بمجال التصوير وقضاياه في هذه المرحلة مساهمة كلّ من أفلاطون (428 ق م–348ق) وأرسطو (384 ق م – 322 ق م) ولوكراس (98 ق م – 55 ق م) وكانتيليان وغيرهم.

وتحسن الإشارة في هذا السياق إلى كون أفلاطون قد نزّل التصوير ضمن فروع المحاكاة واعتبره ضربا من الخداع والمغالطة وهو يصدر في ذلك عن تصور مفاده أنّ خلق الأشياء تعود في الأصل إلى خالق أوحد يتولّى إبداع الخلق الأوّل ليفسح المجال بعد ذلك إلى صنّاع آخرين بإمكانهم أن يخرجوا تلك الأشياء إخراجا جديدا يكون نابعا من الخلق الأوّل وشبيها به، ولا يعدو كونه تجليا للشّكل الطبيعي في أصل خلقه، ومن بين الصنّاع المؤهلين لإنجاز هذا الاجراء فئة النّجارين والرّسامين.[1] فإذا كان الإله هو الذي يخلق الشيء أوّل مرّة فإنّ مهمّة النّجار لا تتجاوز كونها محاكاة وتجلّيا يكون فيها فعل صنعه شبيها بالخلق

1– Platon, la République librairie Générale, Française, 1995.p.p 441-445.

الأوّل، أمّا الرّسام فيقتصر دوره على محاكاة ما صنعه النّجار فيكون بذلك عمله بمثابة محاكاة المحاكاة.

والحاصل من ذلك أنّ فعل التصوير حسب أفلاطون إجراء خادع ليست له صلة بالواقع، بل إنّه ينهض أساسا على التّضليل، وهو بذلك يتناسب مع أعمال السفسطائيين وممارساتهم التي وجد فيها هذا الفيلسوف وهما زائفا.

وإذا كان أفلاطون في "جمهوريته" ينكر المحاكاة ويقلّل من شأنها، فإنّ أرسطو في كتابه " فنّ الشعر" نجده يعترف بها ويرفع من منزلتها، وهي عنده أنواع: فمنها ما يكون أشعارا ومنها ما يكون صورا وألحانا. وهو يقول:" فكما أنّ بعضها يحاكي بالألوان والرّسوم كثيرا من الأشياء التي تصوّرها وبعضها الآخر يحاكي بالصوت"[1]. بل إنّه جعل للمحاكاة وسائل ومواضيع ووظائف: وهو يعتبر أنّ الألوان والرّسوم تصلح للتّصوير، والأصوات تناسب الموسيقى، في حين اعتبر اللّغة والايقاع وسائل ملائمة للشّعر. وبخصوص مواضيع المحاكاة فإنّ الشاعر له أن يحاكي من كان أفضل منه أو كان أسوأ منه، كما يمكن له أن يحاكي المساوين له في الدّرجة. أمّا وظائف المحاكاة فتتداخل فيها الأبعاد النفسية والجمالية والحسيّة والعقلية وغيرها، وهو يجعل للتصوير وظيفتين أساسيتين: فنيّة تُحقّق الإمتاع "فالكائنات التي تقتحمها العين حين تراها في الطبيعة تلّذ لها مشاهدتها مصوّرة إذا أُحكم تصويرها"[2] وتعليميّة تُحقّق الإفادة فنحن " نُسرّ برؤية الصور لأنّنا نفيد من مشاهدتها علما ونستنبط ما تدّل عليه."[3]

أمّا الصورة عند "لوكراس" فتنشأ من عملية التّقارب بين حاسة البصر وسائر المحسوسات الموجودة في الواقع، وينتج عن عملية التلاقي والتّماس بين هذين القطبين ضربا من التمازج والتّداخل بموجبه يحصل الاندماج بين الحسيّ ذي البعد الواقعي من جهة

1- Aristote, Poétique, 1996 p 82.

2- ibid, p56

3 - ibid, p57.

والخيالي ذي البعد الفكري من جهة ثانية، وعليه فإنّه إذا كان الحسّ مصدرا للصور فإنّ الخيال يكون مصدرا للأفكار[1].

وتجدر الإشارة إلى كون كانتيليان قد استفاد من نظرية أرسطو في المحاكاة، لكنّه استطاع أن يضيف إليها فكرة العرض المفصل المليئ بالجزئيات التي ستمكّن من رؤية الوقائع بشكل أوضح "إلى حدّ يجعلنا نتوهّم أننا نراها". والملاحظ أنّ هذا الانتقال في التعامل مع الوقائع من الرؤية القائمة عل النقل المباشر إلى فكرة وهم الرؤية قد ساعد بدوره على إرساء ما صار يُعرف عند البلاغيين القدامى بـــ "الأكفرازيس" والتي تعني " العرض المفصّل والتّصوير الدقيق".[2] وقد شهد هذا المفهوم بدوره تطوّرا في القرن الثاني للميلاد خصوصا مع البلاغي الاغريقي هوموجين والذي دقّق مفهوم الاكفرازيس معتبرا أنّ الأشياء لا تُرى فحسب بل يمكن أن تحيا وتتحرّك أمام أعين المتقبلين وهو ما صار يصطلح عليه في التراث البلاغي الإغريقي بـــ " الأنرجيا"[3].

إنّ ما يمكن استخلاصه من التصوّرات السابقة حول التّصوير هو أنّ الصورة لا تخرج عن مجال المحاكاة، فسواء أكانت وهما كما اعتقد أفلاطون أو كانت متعة وتفكيرا مثلما تصوّرها أرسطو، أو كانت انسجاما حسّيا كما أرادها لوكراس فإنّها جميعا تبدو نابعة من المحاكاة منغرسة فيها، بل هي تصوّرات متجانسة وإن بدت مختلفة من جهة المنظار والتصوّر، على أنّها كانت مهمّة من جهة كونها تعبّر عن رؤية أهل الإغريق وما بلغته حضارتهم من قدرة على التّفكير والتأويل.

ولقد اعتنى العرب القدامى كذلك بمسألة الصورة وتشكيل الصور ودققوا النظر فيها. ويعدّ الجاحظ (ت 255 هـــ) من أبرز المهتمين بهذا المبحث، ويظهر ذلك في قوله الشهير "

1 - الحبيب الدريدي، الصورة في الشعر الجاهلي، رسالة دكتورا نسخة ورقية مرقونة، جامعة تونس 2016، ص 28.

2 – بسمة نهى الشاوش، الوصف في الشعر العربي في القرن الثاني للهجرة، مسكيلياني للنشر، ط1، تونس،2010، ص 19.

3 – المرجع نفسه ص 19.

الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[1] وهو بهذا الفهم يكاد يكون الأوّل في تاريخ النقد العربي الذي يطرح فكرة التصوير بشكل واضح ويجعلها سمة مميزة لفهم الشعر وتذوّقه. ويرتكز تصوّر الجاحظ على ثلاثة مبادئ أساسية أوّلها أنّ للشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار أو المعاني وهو أسلوب يقوم على اثارة الانفعال لدى المتلقي إلى موقف من المواقف، وثاني هذه المبادئ أنّ أسلوب الشعر في جانب من جوانبه يقوم على تقديم المعنى بطريقة حسية أي أنّ التصوير يترادف مع ما يسمّى التجسيم' أمّا ثالث المبادئ فيتمثل في أنّ التقديم الحسي للشعر يجعله قرين الرسم ومشابها له في طريقة التشكيل والصياغة والتأثير والتلقي وإن اختلف معه في المادة التي يصوغ بها موضوعه ويصوره.

ومن المفيد أن نشير إلى كون الجاحظ حين يستخدم مصطلح التصوير في كتاباته المختلفة كالحيوان والبيان والتبيين والرسائل وغيرها فهو يستعمله بأشكال مختلفة ففي أحيان كثيرة يستعمل هذه العبارة ليشير بها إلى الصياغة والتشكيل وهنا يكون التصوير مرادفا للصنع ويصبح الفعل "صور " مرادفا للفعل "صنع" وتصبح كلمة "الصورة" مرادفة "للشكل" والهيئة او الصفة. وقد يستخدم الجاحظ في مرات أخرى الكلمة ليشير بها إلى التشكيل المخادع حيث يقدم الشيء على أنّه شيء آخر أو يتشكّل في هيئات غير حقيقية، وهنا يترادف التصوير مع مصطلح التخييل وهو مصطلح آخر يستخدمه الجاحظ في الحيوان ليشير به إلى توهّم كائنات أو أشياء غير حقيقية مثل "الغيلان أو عزيف الجنّ أو ما أشبه.[2] وفي هذا المجال قد يُوصف عمل الشاعر على أنّه تصوير الباطل في صورة الحق.[3] وهذا المعنى يتوافق مع قدرة الشعر على كونه صياغة فاعلة من شأنها أن تؤثر في المتلقي وتستميل عقله الى موقف من المواقف. وهي فكرة تعود جذورها الى الخليل بن احمد الفراهيدي الذي كان

1 – الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي بيروت لبنان، ج 3، سنة 1965، ص ص 131 –132.

2 – الجاحظ، الحيوان، ج 3، ص ص 379 ،380.

3 – الجاحظ، البيان والتبين، شرح وتحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ط 7، سنة 1998 ج 2.ص 113.

يعتبر الشعراء على أنّهم " يصورون الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطل".[1] وقد يشير مصطلح " تصوير" الى تجسيد المعاني أو الدلالات في صورة شكل أو هيئة حسيّة وهو ما يقودنا إلى معنى آخر يتصل بمجال الصورة حيث يكون " التصوير في معنى رسم لوحة أو تشكيل تمثال"[2] وفي هذه الحالة يصبح معنى الصورة مرادفا للوحة من اللوحات المرسومة على هيئة من الهيئات. وللإشارة فإنّ هذه المبادئ التي ينهض عليها مصطلح التصوير عند الجاحظ ليست منفصلة عن بعضها البعض وإنّما هي متداخلة وقد يفضي أحدها إلى الآخر ويعضده ويتقاطع معه، فمبدأ الصياغة المؤثرة التي تستميل المتلقي يمكن أن تتداخل مع عملية التجسيم الحسي، وقد يتقاطع التجسيد الحسي بدوره مع المبدأ السابق لاسيما وأنّ عملية الاستمالة لا تتم الاّ عبر مبدأ التجسيم، وكذا تكون علاقة هذين المبدأين بالمبدأ الثالث على أساس أنّ كلا من الشاعر والرسام يقدّم المعنى المراد بطريقة بصرية مما يعني أنّ مصطلح التصوير عند الجاحظ يدل على قدرة الشاعر على صنع الصور وابتكارها من جهة وهو يستعين في صناعته بوسائل تصويرية لها أن تقدّم المعاني بشكل حسي مما يجعل الشاعر مثيلا للرسام أو يجعل صنعه شبيها بصنعه.

إنّ ارتباط المحسوسات بفكرة التوضيح مبحث ازدهر أساسا في أواخر القرن الثالث للهجرة والذي أفاد منه العرب نتيجة اطلاعهم على التراث اليوناني بوجه خاص ولم تكن الدراسة النقدية والبلاغية بمعزل عن هذه المعارف ولعلّ فكرة الرماني[3] في هذا السياق خير

---

1 – حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بالخوجة، الدار العربية للكتاب، بتونس، ط.3 ،2008، ص 144.

2 – في هذا الجانب الدلالي للمصطلح يروي الجاحظ اشتهار الهنود مثلا بعملية" خرط التماثيل ونحت الصور بالأصباغ " (انظر رسائل الجاحظ الجزء الأوّل ص 223.) أو يتحدث عن الفرق بين الدمية والجثة ولم صوروا في محاريبهم وبيوت عباداتهم صور عظمائهم ولم تأنقوا في التصوير. (راجع في هذا السياق: الجاحظ، الحيوان ج 1، ص ص، 5، 6.) أو كيف يتميّز سكان الصين بأنّهم " أصحاب السبك والصياغة والافراغ والإذابة والأصباغ العجيبة وأصحاب الخرط والنحت والتصاوير" (انظر الجاحظ ج 1، ص29).

3 – هو أبو الحسن علي بن عيسى بن عبد الله الرماني (296هـ/909م –384هـ/994م) مُفَسِّر وفيلسوف معتزلي، ومن كبار النحاة، كان مُتَبَحِّراً في علوم الفقه واللغة والكلام والفلك، ألّف ما يقارب مائة كتابٍ. عاصر أبا علي الفارسي=

دليل على ذلك حيث درس التشبيه والاستعارة واعتبر أنّهما يخرجان الأغمض من المعاني إلى الأوضح ولما كان ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة ممّا لا تقع عليه والمُشاهَد أوضح من الغائب كان التشبيه المرتبط بالمحسوس أوضح في العقل والاستعارة المرتبطة بالحسي المشاهد اقرب على الافهام والتأثير".[1] ولقد حذا العديد من البلاغيين القدامى حذو الرماني في تصوره وظل كثير منهم يقرن بلاغة التشبيه والاستعارة في الشعر بقدرتها على تجسيم المعاني وتقديمها في صور حسية. ويُذكر أنّ الرماني قد توقف عند استعارات القرآن واعتبر أنّ الاستعارة القرآنية" تبدأ من المعنوي العقلي وتنتهي إلى الحسّي العيني" [2] فقوله تعالى في وصف نار جهنّم " تكاد تميّز من الغيظ" أبلغ من أيّ تعبير آخر لأنّ مقدار شدّة الغيظ على النفس محسوس"[3] كما أنّ قول الله عزّ وجلّ في كتابه الكريم " ويبغونها عوجا" هو كلام " أبلغ لما فيه من البيان بالإحالة على ما يقع عليه الإحساس"[4] وقد أخذ أبو هلال العسكري(ت395 هـــ) عن الرماني لكنّه كان يلّح على التقديم البصري للمعاني، ومن ثمّة فقد كان يعتني بأفعال الرؤية والمشاهدة، وعليه فإنّ بلاغة الاستعارات باتت مركزة على اخراج ما لا يُرى إلى ما يُرى وهو يقول في هذا السياق: "والاستعارة أبلغ لأنّ الميزان يصور لك التعديل حتى تعاينه وللعيان فضل على ما سواه"[5].

=وكان وأبي سعيد السيرافي .له *الجامع في القرآن* .وقيل في أسلوبه يمزج النحو بالمنطق. كان من تلاميذه أبو حيان التوحيدي.

1 – جابر عصفور، الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي" ط.3، بيروت، ص 272.

2 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 – الرمّاني، النكت ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط.3 سنة 1976، ص84.

4 – المرجع نفسه ص 80.

5 – أبو هلال العسكري، الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، الناشر عيسى البابي الحلبي، ط.1، 1952 ص 271.

أمّا أبو علي المرزوقي (ت 421 هـ) فإنّه يأخذ – في شروحه للشعر– فكرة الرّماني ويفيد من تطبيقات أبي هلال العسكري وفي كثير من الأحيان "يقترن التشبيه عنده بالتصوير أو يجري مجراه أو يكون من باب التصوير."[1]

وترتبط بلاغة التشبيه والاستعارة والتمثيل عند عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) بقدرتها على التصوير والتجسيم الحسي للمعاني حيث يعتبر الاستعارة لها من الخصائص ما يجعلك " ترى بها الجماد حيا ناطقا والأعجم فصيحا والأجسام الخرس مبينة والمعاني الخفية بادية جلية...وإن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقول كأنّها جسمت حتّى رأتها العيون".[2]

ويبدو أنّ تركيز عبد القاهر على الجانب البصري الخالص من التقديم الحسي للمعنى لا سيما في التصوير الشعري جعله يقارن بين عمل الشاعر وعمل الرسام على أساس أنّ الشعر والرسم يتماثلان كثيرا يقول: فكما أنّ تلك تعجب وتخلب ...كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع ويوقعه في النفوس من المعاني".[3]

بهذا الاعتبار وجدنا أنّ العرب كغيرهم من الأمم قد أولوا مجال التصوير عناية واضحة وما هذه الآراء وغيرها إلاّ دليلا على اهتمامهم بهذا المشغل. والحاصل من كلّ ما تقدّم أنّ العلاقة بين التصوير والتشكيل الحسّي في الشعر علاقة متينة وهي قد أخذت في الاتساع والتّبلور شيئا فشيئا نتيجة الحوار الثقافي الذي أفاد منه البلاغيون والنقاد والفلاسفة في عصروهم المختلفة خاصة ما يتصل منه بالموروث اليوناني. ولئن اختلفت الرؤى في مقاربة هذا المبحث الواسع وتغايرت المواقف بشأنه، فإنّ الثابت الذي تكاد سائر الآراء تجمع عليه هو الإقرار بأنّ التصوير مقوم من مقومات الكتابة الأدبية عموما وهو عماد فن الشعر

1 – أبو علي المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، ط. 1، سنة 2003 ج 1، ص90.

2 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق ا، دار الكتب العلمية بيروت –لبنان ط.1، سنة 1988، ص،41.

3 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية بيروت –لبنان ط.1، سنة 1988ص، 317.

وجوهره على وجه الخصوص. كما يعدّ التشكيل البصري آلية أساسية من آليات بناء الصور وإنتاج الدلالات، وهو أمر يزيد في اعتقادنا من عسر مهمة المتلقي الذي ينبغي عليه أن يفتش أوّلا في طبيعة الروابط الظاهرة والخفية بين فنّ التصوير وآلياته والتي يعتبر التشكيل البصري أحدها، وهو مدعو ثانيا إلى الوعي بصعوبة مبحث التشكيل البصري ذلك أنه مبحث متشّعب تتجاذبه فنون متنوّعة لاسيما الرسم والنحت والسينما وسائر الفنون البصرية، وما يزيد المهمّة عسرا هو أنّ الشعر يتداخل بدوره مع تلك الفنون، والمتلقي باعتباره شريكا في العملية الإبداعية لن يكون طرفا محايدا بل عليه أن يقرأ ويؤول من أجل أن ينتج دلالة ما يقرأ على ضوء ما تسمح له رؤيته البصرية، والنّص الذي يحتوي على تشكيل أو تشكيلات بصرية يُرَاهنُ فيه ربّما على عين ذلك المتلقي وبصيرته أكثر ممّا يُراهن فيه على رؤية المبدع نفسه.

وقد استطاع زهير بن أبي سلمى استثمار علامات الفضاء في الكثير من التشبيهات والاستعارات... فهو لا ينفك يستمدّ صوره البلاغيّة من المحسوسات[1] البصرية، واللّمسية وغيرها. فعندما يقف على الأطلال ليودّع من خلالها الأهل والأحبة تكون العلامة المكانية ممثلة في" الدمن" أو الربع أو الديار والعلامة الزمانية متمثلة في "الليل أو الابكار أو الصبح أو في غيرها من العلامات" وهما الرّافد له في إظهار تلك الصُّورة الشِّعرية في أبهى حُلِيِّه وهو يقول:

أمن أمّ أوفى دمنة لم تكلّـــم بحومـــانة الدّراج فالمتثلّـــــم

ديار لها بالرقمتين كأنّهـــــا مراجيع وشم في نواشر معصم[2]

1 – للتوسع ينظر: محمد الصباغ، فنُّ الوصف في مدرسة عبيد الشعر، بيروت: المكتب الإسلامي، ط1، 1403هـ، ص: 312 ومابعدها. وينظر: إسماعيل عبد العاطي، الأسطورة والرمز في الشعر العربي القديم، القاهرة: نهضة مصر للطباعة، ط1، 2006م، ص: 177.

2 – زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص102.

كما يرى بعض النُّقاد[1] أنّ زهير كان من أبرز شعراء الجاهلية الّذين اتخذوا التشبيه ركنًا أساسًا في رسم صورهم الجمالية والفنيّة حتى لتبدو أشعاره صفوفاً متلاحقة لكثرة ما زرع بها من تشبيهات على مساحات واسعة.

واستدلالاً على قدرة هذا الجاهلي على حسن توظيف فنِّ التَّشبيه يمكن أنْ نستحضر بعض الصّور الفنيّة الّتي كان له فيها ابداع واضح، ومن ذلك قوله في وصف الممدوح من الطويل:

تراه إذا ما جئته متهلّـــــلا كأنّك تعطيه الذي أنت سائله

فلو لم يكن في كفّه غير نفسه لجاد بها فليتق الله سائلـــه[2]

ولعلّ من السياقات التي تظهر فيها إجادة القول والإصابة في الوصف ما يظهر في وصف الفرسان في ساحة الحرب فالشاعر لم يجر التصوير بالتشبيه المألوف فحسب بل إنّه تعمّد حذف أدوات التشبيه، ومع ذلك فقد أنشأ صورة رائعة لهؤلاء الفرسان حيث يقول من الطويل:

عليها أسود ضاريات لبُوسُهم سوابغ بيض لا تخرّقها النبل

وفيهم مقامات حسان وجوهم وأندية ينتـــابها القول والفعل[3]

فَحين تعود به الذِّكرى للحظة الزمن الماضي السعيد فيكون فعل التذكّر القادح الأساسي للرجوع إلى أيام الصبا وما فات من لحظات سعيدة فيستبد بالعاشق الحنين فيهيج فؤاده وقد يجد نفسه يرغب في البكاء وهو يقول في هذا السياق من البسيط:

هل في تذكّر أيام الصبا فند أم هل لماَ فات من أيامه رِددُ

1 – يوسف خُليف، دراسات في الشعر الجاهلي، القاهرة: دار غريب للطباعة. د ط، د ت، ص: 74.

2 – زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص 92.

3 – المصدر نفسه، ص84.

أمْ هل يُلامَنّ باك هاجَ عبرتَه بالحجر إذا شفّه الوجدُ الذي يجدُ[1]

وأمّا حين أراد الشاعر أنْ يصف لنا معاناته بسبب تمنع الحبيبة معترفا لها بحبّه الذي استبّد به، فيقول معبّرا عن هذه الحالة من الطويل:

وكنت من سلمى سنين ثمانيا على صير أمر ما يمرّ وما يحلـــو

وكنت إذا ما جئت يوما لحاجة مضت وأجمّت حاجة الغد ما تخــلو

وكلّ مُحبّ أحدث النأيُ عنــده سلوّ فؤاد غير حبُّـــــكِ ما يســلو[2]

وهو حين ينتقل إلى وصف فرسه الخارق فإنّه يعمد إلى حسن الوصف والإصابة في التصوير من ذلك قوله:

لقد لحقت بأولى الخيل تحملني لمّا تذاءب للمشوبـــــة الفزع

كبداء مقبلة وركاء مُدبـــرة قوداءُ فيها إذا استعرضت خضع[3]

لقد كان لهذا التشبيه الرائع أبلغ الأثر في إظهار جماليّات الصُّورة في أبهى حُلِيِّها[4].

ويبدو جليًا قدرة الشاعر على استثمار علامات الفضاء في رسم اللوحات الفنيّة – خلال وصفه لحبيبته قبل موعد رحيلها– وقد بدا ذلك المشهد غاية في الجمال معبّرا عن حركة العاشق وهو يستمتع بالوصل في لحظة من غفلة الواشي والرقيب. يقول من الكامل:

خود منعمة أنيق عيشها فيها لعينك مكلا وبهاء

وكأنّها يوم الرحيل وقد بدا منها البنان يزينه الحناءُ

1 – المصدر السابق، ص 42.

2 – المصدر نفسه، ص 83.

3 – المصدر نفسه، ص 65.

4 – للتوسع ينظر: نصرة الزبيدي، الغموض وتعدد مستويات المعنى في النص الجاهلي، ص 149.

برديّة في الغيل يغدو أصلها ظلّ إذا تلع النهار وماء[1]

كما استطاع الشاعر– بقوة خياله– أنْ يصف كلَّ ما تقع عليه عينه الثّاقبة وصفًا جعل من الشَّيء السَّاكن متحرّكا؛ حتى غدا الحجر الأصمُّ بليغًا ناطقًا، إنّه بذلك يتخطّى حواجز المرئيات والمشاهدات العاديّة إلى كُنْه الأشياء والغوص في أعماقها؛ وهو بذلك يتجاوز مرحلة "الوصف التَّعبيريِّ" إلى مرحلة "الوصف الــمُنتج أو الــمُنْجِب" الّذي يُضفي على الصُّورة جماليَّةً مخصوصةً فيجعل منها صورةً غير معهودة لغرابتها وطرافتها.[2] محاولاً بذلك رسم واقعٍ جديد للكون والوجود يدعو الناس إليه؛ متخذًا من الصورة الشعرية سبيلاً إلى غايته، فكانت هي مطيـــّتـــُه في سَفَرِهِ الوجوديِّ، وسلَّمه في مدرج الكمال الإنسانيِّ الَّذي يرنو إليه، بدءًا بالتفكير في واقع وجوده وصولا إلى خلق واقع جديد لابّد أنّه أرحب وأفضل، أو كما عبَّر عنه الفيلسوف الألماني هيدغر بـــ" الوجود الماهويِّ" ومن جملة ما يعنيه هذا الوجود هو "أنّ الماهية الحقيقة لوجود الإنسان هي بتجاوز ذاته المستمر نحو الممكن..."[3]

يبدو جليًّا إذن أنَّ أبرزَ ما يَسِمُ أساليب الشّاعر في بُعدها الجماليّ هو إصراره – كما يرى باسم قاسم– على "اتخاذه موقف المجابهة والتحدي للموت واليقين من سمو الوجود الذاتي لذلك الإنسان والمحفز له لتحقيق وجوده الأصيل".[4]

ومن خلال هذا الجَدل المتناميّ بين هذه الثنائيّات... يلتقي الشِّعر والوجود مغامرةً أنطولوجيّة دائبة، تنطبق بكينونة الإنسان وهو يتقلّب في منازل الوجود ومراتبه بين الحياة والموت ولذا فقد كان زهير حريصًا على زرع علامات الحياة في معظم مفاصل أشعاره عبر علامة المكان بأيقوناته المختلفة، متحدِّيًا بذلك كُلَّ عوامل الدّمار والفناء والخراب،

1 – زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص،22.

2 – للتوسع يُنظر: عامر الحلواني، الشِّعر العربيّ القديم ورهانات النقد الحديث، الدمام: نادي المنطقة الشرقية، ط1، 1436هـ، ص: 36–37.

3 – باسم قاسم، الشاعر الجاهلي والوجود دراسة فلسفية ظاهراتية، ص: 12.

4 – المرجع نفسه، ص: 17.

ومحاولاً إخراج تلك الصورة من رحم الموت إلى إشراقة الحياة إخراجًا جماليًا يرتقي إلى مستوى الكمال، ممّا يجعلها صورة فريدة مفعمة بالدّلالات وآية ذلك ما نجده في قوله:

لمن طلل كالوحي عاف منازله عفا الرّسّ منه فالرّسيسُ فعاقله

وغيث من الوسميّ حوّ تلاعه أجابت روابيه النِّجا وهواطله[1]

فالشاعر يسعى إلى مواجهة الموت ويحاول الانتصار عليه من خلال تحويل مشهد الضعف والهزيمة والجدب إلى صورة نابضة بالحياة عبر استداء فعل المطر لهذا المكان وقد عفا وغمره الموت من كلّ جانب فيستحيل بذلك الأمر إلى ضرب من التناوب بين فعلين متقابلين هما فعل الجدب والموت ممثلا في هذا الطلل المقفر، وفعل التّجدد والخصب ممثلا في حدث مجيئ الغيث الذي سيحول المشهد برمته من من حال إلى حال فيخرج بذلك الحي من الميت..

والشاعر إذْ يتفنن في رسم هذا المشهد فهو يحاول أن يرسم بالشعر حركة الكون والوجود نفسه ويعبّر بالتالي عن مدى وعيه به، فيتحول بذلك الخطاب الشعري من مجرّد تعبير فنّي بسيط إلى تفكير وتأمل فلسفي عميق يرصد حركة الكون في تبدّل أحواله. وهذا التأمل في كنه الوجود هو ما يروم زهير بن أبي سلمى بلوغه، فيغدو الشِّعر إذن – وكما يرى باسم قاسم–"هو المعرفة الوجوديَّة، وسبيل إلى فلسفة العلو و(التجاوز)."[(2)]

يقودنا البحث في البعد الجمالي إلى كون مبحث الجمالية هو من المباحث الشاسعة التي يصعب حصرها أو تنميطها وفق أنساق معلومة، وذلك لاختلاف زوايا النظر وتعدّد المرجعيات والمقاصد، على أنّ هذا الاتساع في المدى لا يحجب عنّا رؤية ما ابتكره العديد من الشعراء الذين يشهد لهم النقاد القدامى والمحدثين بفضل السبق والتميّز على غرار زهير بن أبي سلمى الذي استطاع أن يشغل النّاس بشعره، وقد تفنّن في نحته واخراجه معولا في

1 – زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص 89.

2 – باسم قاسم، الشاعر الجاهلي والوجود دراسة فلسفية ظاهراتية، ص: 112.

ذلك على ما تجيده قريحته من بديع الصور التي تبدو في بنائها وتشّكلها كأنّها الفسيفساء تناسقا وانسجاما، وذلك بما توفرت عليه من بليغ التشابيه وجليل الاستعارات. وهو ما كان له بعيد الأثر في نفس المتلقي، حتّى كأنّ الشاعر وهو يبتكر الصور والمعاني كان يتوقع رأي سامعه فيزداد حرصا على التحسين والتّجميل متجاوزا بذلك الوظيفة التعبيرية للخطاب معتبرا أنّ غاية المبدع هي المدى وربمّا بلوغ مراتب بعيدة قد لا يقدر عليها إلّا من كان في مثل منزلة الشعراء الفحول بتعبير القدماء.

إنّ هذا الوعي بعسر فنّ الشعر وامتناعه هو من جنس الوعي بغموض الكون وتشعّب منازله، لذلك لم يكن تصور زهير بن أبي سلمى للكون مجرد تصور انفعالي عابر وإنّما بدا لنا نظره بعيدا يرصد علامات الفضاء ويستثمرها بشكل عميق ينّم عن وعي أصيل بذلك التكامل بين الكون الشعري وعلاماته، وبين الوجود ومشاغله، وعليه لم يكن المقال الشعري عنده إحصاء ووصفا لتلك المكونات والعلامات بل كان خلقا وإبداعا وتفنّنا في نحت الصور وإخراجها أيضا.

وبهذا تغدو معلّقة زهير بناء هندسِيًّا مُحْكَماً[1]، وليست أجزاءً مُبعثرةً لا رابطَ يجمعها على حَدِّ قَوْلِ بعض النُّقاد المعاصرين[2].

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أنّ عنصر الطلل يُعدُّ من العناصر الأساسية التي حازت نصيبا وافرا في الديوان مقارنة ببقية العناصر الفضائية الأخرى، فلا يكاد الشاعر يستفتح قريضه إلاّ ويكون هذا العنصر أو أحد متعلقاته حاضرًا، فكأنّه العنصر المرجع أو هو قطب الرَّحى ومركز الاستقطاب الّذي تدور عليه محاور القصيدة كلّها حيث ترجع إليه كلَّ المعاني رجوع الفرع إلى الأصل.

1 – يوسف بكّار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، بيروت: دار الأندلس، ط2، 1403هـ، ص: 275–315. للتوسع ينظر: عامر الحلواني، شعرية المعلقة، ص: 81.

2 – للتوسع ينظر: جيمز مونرو، النظم الشفوي في العصر الجاهلي، ترجمة: فضل العَّماري، الرياض: دار الأصالة، ط1، 1407هـ، ص: 18–19. و – طه حسين، في الأدب الجاهلي، مصر: دار المعارف، ط9، 1969م، ص: 204–205.

كما يقدِّم الشاعر صورة أخرى للأطلال يتجلّى فيها البعد الجمالي لأبياته بأبهى صوره، وهذه الصورة متصلة اتصالا قويًا بلحظة البكاء الأطلال وارتحال ظَعن الأحبة عنها وهي سنة مألوفة عند سائر شعراء الجاهلية يقول من الطويل:

لسلمى بشرقي القنان منازل ورسم بصحراء اللّبيين حائل

عفا عام حلّت: صيفُهُ وربيعُهُ وعام وعام يتبع العام قابل[1]

إنّ هذه الثُّنائية القائمة بين ذكر الديار وارتباطها بالمحبوبة إنّما هي تأكيد على جدلية الحياة – في نظر الشاعر– القائمة في أساس تكوينها على الفناء والبقاء، فالأطلال هي رمز للفناء والدّمار والخراب، والمرأة هي رمز للخصب واستمراريّة الحياة الّتي يجابه بها الشاعر الخوف الكونيِّ [الموت] يقول: البسيط

متى ترى دارُ حيّ عهدنا بهم حيث التقى الغور من نعمان والنُّجُدُ

لهم هوى من هوانا ما يقرّبنا ماتتْ على قربه الأحشاء والكبـــدُ[2]

أو قوله من البسيط:

كأنّ ريقتها بعد الكرى اغتبقت من طيب الرّاح لما يعد أن عتقا

شبح السقاة على ناجودها شبما من ماء لينة لا طرقا ولا رنقا[3]

وهو حين يعقد ذلك التشبيه بين دموعه المنسابة والماء الّذي ينساب من أدوات السقي، إنّما يروم أنْ يجتلبَ أدقَّ صور الاستسقاء وأقربها إلى الذِّهن؛ تأكيدًا منه على الإقبال على الحياة واشتهاء ديمومتها، بعد أن أجهده تفكيره في فناء الدِّيار وزوالها[4] جاعلاً من الفضاء

1 – زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص97.

2 – المصدر نفسه، ص 42.

3 – المصدر نفسه، ص 73.

4 – للتوسع ينظر: مصطفى جياووك. الحياة والموت في الشعر الجاهلي. منشورات ضفاف، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، 2008. ص: 164.

المكاني بأيقوناته المختلفة خيطًا يربط بين أجزاء النَّص ليبدو كأنّه قطعةً فنيّة فريدةً كلّما أمعنا فيها النظر ازدادت جمالا وبهاء. ولعلّ من أبرز الصور على هذا الترابط بين السياقين ما ذكره زهير من البسيط وهو يرسم حركة الدموع وهي تنساب معبرة عن مدى العشق فإذا هي دموع حبّ فاضحة:

كأنّ عيني وقد سال السليل بهم وجيرة ما هم لو أنّهم أمـــــم

عرب على بكرة أو لؤلؤ قلـــق في السلك خان به رباته النّظم[1]

ومما يؤكد هذا الرَّأي في وحدة القصيدة جمال صورها المتناسقة ما ذهب إليه أبو علي الحاتـــمي(ت383هـــ) بقوله:

"مثل القصيدة مثل الإنسان في اتصال أعضائه ببعض؛ فمتى انفصل واحدٌ عن الآخر وبايَنَهُ في صحَّة التَّركيب، غادر الجسم ذا عاهةٍ تتخوَّنُ[2] محاسنه، وتعفِّي معالمَهُ؛ وقد وجدتُ حُذَّاقَ المتقدمين وأربابَ الصِّناعة من المُحدَثين يحترسون في مثل هذا الحال احتراسًا يجنِّبهُم شوائب النقصان، ويقفُ بهم على محَجَّةِ الإحسان، حتى يقع الاتصالُ، ويُؤْمن الانفصال، وتأْتي القصيدةُ في تناسب صدورها وأعجازها، وانتظام نسيبها بمديحها، كالرِّسالة البليغة، والخُطْبَة الموجزة، لا ينفصل جزءٌ منها عن جُزْء..."[3]

وإذْ يُورد الحاتمي هذا التشبيه الّذي يعقده بين أعضاء الجسم وأجزاءِ القصيدة، إنّما ليؤكد على ذاك النَّسيج المحكم الّذي ينبغي أن ينطوي عليه النَّص بحيث يغدو كاللُّؤلؤ المنظوم في العقد المنتَّظم.[4]

---

1 –زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص،114.

2 – تتخَّون محاسِنَهُ: تتنقصها.

3 – الحصيري، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق: يوسف الطويل، بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1417هـــ، ج16/2.

4 – للتوسع ينتظر: سعد العريفيِّ، نسيج القصيدة الجاهلية، بيروت: مؤسسة الانتشار العربيّ، ط1، 2011م، ص: 13ومابعدها.

خلاصة

الشعر "ديوان العرب" مقولة تختزل حقيقة تاريخية وميزة حضارية، فالشعر كان فعلا المرجع الأساس الذي إليه تُرّد ثقافة العربي وبه تُعرفُ، ديوان يفصّل نمط حياة النّاس في سالف العصور على العموم وأهل الجاهلية على الوجه المخصوص، بل إنّ العودة لهذا الديوان هي بمثابة الرحلة إلى منابع تلك الحياة والنبش في أصل تكوّنها عبر ذلك الرصيد الشعري الكثيف المتنوّع. واعتبارا لهذه العلاقة المتينة بين شواغل الناس من جهة وفنون الشعر من جهة أخرى، فإنّنا وجدنا أنّ البحث في ديوان زهير بن أبي سلمى في مستوى المؤول النهائي هو بمثابة البحث في جملة الأبعاد النفسية والوجودية والجمالية وما يوجد بينها من علاقات تشكّل في النهاية رؤية الشاعر للحياة والكون.

ومن الواضح إذن أنّ ديوان زهير تحكمه شبكة من الأبعاد بينها علاقات مُتماسكَة. فهو الديوان الأصغر ضمن الديوان الأكبر. والقصيدة عند هذا الشاعر أشبه ما تكون بلوحة تلتقي فيها كلّ الأبعاد وتتقاطع لتجسّد حياة البشر في مختلف أشكالها، فيكون بذلك القول الشعري تعبيرا عن انفعالات الإنسان وعواطفه ومواقفه، وتأصيلا لوجوده وكيانه، وضربا من النسج والتصوير الجمالي لمواقفه وانفعالاته وأفكاره. فقصائد زهير بن أبي سلمى إذن ليست قطعا شعرية معزول بعضها عن بعض وإنّما هي بمثابة المشاهد الفنّية التّي تتناظر فيها الصور والمعاني وتتقابل، لكنّها في النهاية تتكامل لترسم لوحة فنيّة كبرى تتجاورُ فيها الأبعاد الإنسانية وتتحاورُ، وهو ما يجعل تلك الأبعاد على اختلافها تلتقي في بعد شامل يختزل رؤية متكاملة إزاء الذات والكون والوجود.

خاتمة

لـــمـــّا وقع الاختيار على "شعرية الفضاء وتشكّل الدلالة في ديوان زهير بن أبي سلمى" موضوعا للبحث والدراسة كنّا على دراية أنّ الخوض في مثل هذه المسألة لن يكون يسيرا هيّنا، بل كنّا ندرك أنّنا نقدم على مغامرة صعبة. فالبحث في سيميائيات النصوص بشكل عام فيه من التحدّيات الكثير، فما بالك بالبحث في سيميائية النصّ الجاهلي على وجه الخصوص. وإذ أغرانا البحث في هذا الموضوع وأقدمنا عليه مع علمنا بصعوباته فإنّنا كنّا نشعر أيضا بضرب من الاطمئنان والارتياح مردّه وفرةُ تلك الأعمال التي أنجزها ثلّة من الدارسين المهتمين بمجال البحث السيميائي والتّي وفّرت علينا مشقّة البدايات، ومهّدت أمامنا السبيل، وجعلت جهدنا مجرد حلقة ضمن سلسلة من الحلقات النقدية المشهود لأصحابها بفضل السبق والعناية، فكانت بحوثهم ومساهماتهم سندا لنا ومرجعا انتفعنا به في مواصلة الطريق.

وتجدر الإشارة إلى الرغبة الواضحة عند العديد من الدارسين في إعادة قراءة الشعر القديم وفق مناويل منهجية جديدة، وإنّ هذا الاهتمام المتزايد "ببلاغة القدم" لَهُوَ من المؤشّرات الواضحة على تنامي الوعي بأهمية إعادة النظر في تلك المدونة الإبداعية القديمة وتجديد النظر في نصوصها التي مازال أغلبها في "حكم البكر". ولعلّ هذا الاختلاف والتنوّع في المقاربات النقدية من شأنه أن يحفّز كلّ باحث مريد للمشاركة والإضافة، ونحن نعتقد أنّ البحث في شعرية الفضاء في ديوان زهير من منظور سيميائي تأويلي، إنّما يستمدّ مشروعيته من هذا الوعي المتنامي باتجاه تدعيم الجهد الجمعي للقراءات النقدية البديلة.

وقد مكّننا التفاعل السيميائي مع الفضاءات المختلفة في ديوان زهير بن أبي سلمى من تسجيل جملة من النتائج المتعلقة بمستويات القراءة في كلّ مرحلة من مراحل البحث، حيث ساعدتنا قراءة الديوان في مستوى المؤول المباشر على إدراك أهمية العلامات المكانية في هذا الأثر وعلى تمثّل أهمّ العلامات الزمانية ومتعلقاتها التي جسدت حضورها، وقد لاحظنا من خلال الرصد والإحصاء تفاوتا واضحا بينها ممّا سمح بإجراء المقارنات اللازمة المتعلّقة بها، ولئن هيمنت العلامة المكانية على سائر العلامات من حيث حيازتها على النصيب

الأوفر حضورا وانتشارا فإنّ هذه العلامة لم يكن لها أيّ معنى في ظلّ غياب بقية العلامات الأخرى لاسيما الزمانية التّي لا يمكن بشكل من الأشكال تجاهلها أو إسقاطها.

على أنّ الأهمّ من هذا الانتشار غير المتقايس هو اقتران تلك المنظومات العلامية بدلالات متصلة أساسا بالعقد القيمي عند العرب فلا تكاد علامة كبرى أو صغرى لا ترتبط بقيمة من القيم التي استحسنتها العرب أو استقبحتها فيما استحسنت أو استقبحت من قيم. ولربّما دلّت العلامة المكانية بمتعلقاتها على معاني المجد والعزّة والعظمة أو عبّرت مشتقات العلامة الزمانية عن صراع الانسان مع دهره وما يتبع ذلك من مكابدة وشدّة، وحزم ورغبة في المغالبة وغير ذلك من المواقف ممّا تعاقد عليه أهل الجاهلية وتداولوه بينهم.

إنّ هذا التناسب بين علامات الفضاء وبين نمط حياة الجاهلي قد جعلنا ندرك بسهولة معنى العلامات في مستواها المباشر، وهي مرحلة كما أشرنا سابقا لازمة وأساسية اعتبارا لكون هذه الخطوة هي منطلق عملية التأويل ذاتها.

غير أنّ الاكتفاء بهذه المرحلة من شأنه أن يجعل القراءة السيميائية وعاء فارغا لا طائل منه إذا هي توقّفت في حدود الرصد والإحصاء، فالبحث السيميائي وخصوصا مع التّصور "البورسي" الذي انتفعنا بمنجزاته يقتضي الارتقاء بعملية القراءة إلى مستويات أبعد وأعمق، وقد تسنّى لنا في مرحلة المؤول الدينامي أن ندرك دلالات أجدَى وأنفع ممّا وجدناه في المؤول المباشر، من ذلك أنّنا لاحظنا أنّ علامات الفضاء لا تتنافر ولا تتباعد وأنّ ما يظهر بينها من تقابل إنّما هو شرط من شروط وجودها واستمرارها، وأنّ أيّ غياب لأحدها يعني إخلالا بتوازنها، فهي ترتبط بعضها ببعض بشكل متين، وإنّ هذا التعالق لا يخصّ العلامات الكبرى فحسب بل ينسحب أيضا على جميع المكونات الكلّية والجزئية ضمن المنظومة العلامية الواحدة. وهذا الأمر في غاية الأهمية فالشعر عند زهير لم يعد فنّا فقط بل يمكن أن يكون علما أيضا، وهذا التصور لا يتنافى مع رؤية الأوائل للشّعر فقولهم "الشعر ديوان العرب" يعني "علمهم" الذي أنتجوه وانتفعوا به، بل إنّ قولهم " ليتَ شعري " أي ليتني علمتُ.

وبناء على هذا الفهم فإنّ دراسة علامات الفضاء والنظر في شعريتها في ديوان هذا الشاعر لا يمكن أن تقف عند رصد نمط حياة الجاهلي وانفعالاته إزاء الطبيعة من حوله، وإنّما هي بحث عن النواميس المتحكّمة في تلك العلامات ذاتها واستخلاص القوانين المسيرة لها. وبهذا لا يحق أن يبقى فنّ الشعر مجرّد انفعالات وجدانية وتعبيرا عن المشاعر والأحاسيس بل هو إنصات لأسرار الوجود ونفاذ إلى أعماقه وحقائقه المخفية وراء التنوّع والاختلاف الظاهر، لاسيما وأنّنا عثرنا في سياق تتبعنا لتلك العلامات أنّها تحمل المعنى وضده ضمن المنظومة الواحدة فوجدنا الطلل علامة تحيل على الحزن وكل معاني المعاناة والموت ولكنّها، في الوقت نفسه تعبر عن تلك الذكريات الجميلة التي يجد الشاعر في الوقوف عليها راحة وأنسا لا مثيل له. فهي إذن إذ تُؤلم وتُحزن وهي تُسعد وتُؤنس.

كما وجدنا الزمان يضطلع بنفس الوظيفة المزدوجة فلئن بدا الدهر هادما للّذات الإنسان مدمّرا للذوات فهو يريحُ ويُنعشُ النفوس لاسيما في لحظات الوصل مع الحبيبة أو في زمن النصر في الحروب والظفر بالغنائم.... ممّا يؤكد أنّ الفضاءات المختلفة التي وجدناها في الديوان ليست مكونات معزولة لا صلة بينها وإنّما هي كلّ متكامل يختزل الوجود بتناقضاته في مكوناته الأساسية التي منها وبها كان كل شيء وكانت الحياة وكان الموت.

فإذا كان الأمر على ما بدا لنا يصبح حينئذ شعر زهير بن أبي سلمى بابا مشرعا على التفكير والتأمّل في أصل تشكّل الكون ومنزلة الإنسان فيه، وتصبح علامات الفضاء ذاتها المرجع الذي سيساعد على فهم الكون واستكناه معاني الحياة. وبهذا الاعتبار أيضا تخرج العلامات من سياقاتها النّصية لتنجز ما يشبه العلامة الكبرى غير المقيّدة بزمان أو مكان ويستحيل الفعل الشعري مجالا واسعا لنا أن نسمّيه "الفضاء اللامتناهي الرحب" الذي له من القدرة على استيعاب هواجسنا وأحلامنا ومواقفنا على ما فيها من تباين وتناقض، فلا تكون القصيدة تعبيرا عن انفعال أو تصور أو بعد من أبعاد الإنسان فحسب بل هي الفضاء الذي سيبقى مفتوحا يستقطب باستمرار كل الاحتمالات الممكنة.

وأمام تدافع الاحتمالات التأويلية كان لا بدّ للحدّ من شطط التأويل وعملا بمنهج "بورس" من أن ننتهي إلى المؤوّل النهائي محاولين السيطرة على الثراء الدلالي لعلامات الفضاء باستفراغها في جملة من الأبعاد الأساسية التي تخضع الدلالات الممكنة لمنطق تأويلي متناسق، اختزلناها في ثلاثة أبعاد كبرى هي: البعد النفسي السيكولوجي وعماده على تجليات نفسية الشاعر في ديوانه من خلال بعد وجداني وجد له في علامات الفضاء رموزا وعلامات تنهض به، والبعد الوجودي الأنطولوجي وفيه اختزال وتكثيف لرؤية الشاعر للكون وفهمه لأسرار الوجود، والبعد الأخير هو البعد الجمالي حيث تغدو علامات الفضاء مصادر يستمدّ منها الشاعر ما به يصوغ الصور ويخترع المعاني.

واعتمادا على ما باحت به أشعار زهير بن أبي سلمى في ضوء هذه الأبعاد الثلاثة الكبرى فإنّ القراءة السيميائية المنطلقة من علامات الفضاء تقودنا إلى أنّ خلف الأبيات المختلفة والقصائد المتنوعة تكمن رؤية شعرية متكاملة متعدّدة الأبعاد تشي بأنّ الشاعر كان متأمّلا في الوجود قارئا لعلاماته متوغّلا في أقاصيه على نحو يدلّ على أنّ الشعر كان ضربا من التجربة التأملية العميقة يتردّد فيها الشاعر بين علامات الوجود وتقلبات الوجدان محاولا تفسير العالم الذي يبدو في ظاهره شاسعا ولا متناهيا ولكنّه، في حقيقة أمره، لا يعدو أن يكون علامات متفاعلة متداخلة باستمرار.

ولئن تجلّى من خلال ديوان زهير أنّ علامات الفضاء يمكن أن تختزل فلسفة الشاعر وتدلّ على جوهر رؤيته الشعرية فما من شكّ في أن الدراسة السيميائية لهذه العناصر عند غيره من الشعراء يمكن أن تقود إلى استكشاف أبعاد ودلالات أخرى تكشف مدى الاختلاف والتنوع في الرؤى الشعرية التي تتسع وتضيق بقدر ما تختلف ثقافة الشعراء وتتنوع مصادرهم المعرفية، فلكلّ تجربة شعريةتأملية لونها الخاص الذي يعبّر لا محالة عن لون الثقافة السائدة. وإذا كانت الثقافة السائدة في العصر الجاهلي قد أنتجت فيما أنتجت تلك الرؤى التي كان زهير بن أبي سلمى أحد المعبّرين عنها فمن المؤكّد أنّ ما عرفته الثقافة

العربية بعد ذلك العصر من اتساع وتمدّد وانفتاح على ثقافات أخرى قد دفعت الشعراء إلى صياغة تصورات ورؤى جديدة جديرة بالعناية والنظر الأعمق.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع**

المصادر

- ابن أبى سلمى زهير، **الديوان**، تحقيق علي حسن فاغور، بيروت–لبنان، دار الكتب العلمية، ط1 سنة 1988.

القواميس

- **قاموس إكسفورد الحديث: إنجليزي، عربي**، طبعة موسعة، 2006.
- **المنجد في اللغة والإعلام**، دار المشرق المكتبة الشرقية **بيروت**، ط40 ،2003.

المراجع العربية والمترجمة

1- ابن رشد، **تلخيص كتاب أرسطو (فن الشعر)** ضمن كتاب (فن الشعر) لأرسطو. تح: محمد سليم. القاهرة: لجنة احياء التراث. د.ت.

2- ابن زهير، كعب، **ديوانه تحقيق علي فاعور، دارا الكتب العلمية، ط1، 1997م.**

3- ابن سيدة، **المحكم والمحيط الأعظم**، تحقيق: عبد الحميد هنداوي بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1421هـ.

4- ابن سينا، **فن الشعر** من كتاب الشعراء–ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو. تح: عبد الرحمن بدوي. بيروت: دار الثقافة، 1983.

5- ابن شداد عنترة. **الديوان، تحقيق مجيد طراد، دار الكتاب العربي، ط1، 1992م.**

6- ابن طباطبا، **عيار الشعر**، تحقيق: عبد العزيز المانع، الرياض: دار العلوم، ط1، 1405هـ،

7- **ابن قتيبة، الشعر والشعراء**، تح أحمد محمد شاكر، دار المعارف للنشر والتوزيع، ط2، 1982.

8- ابن مبروك، خولة، **الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم**. مجلة المخبر. بسكرة، عدد9، سنة2013.

9- ابن منظور. **لسان العرب**. تحقيق عامر أحمد حيدر، مراجعة عبد المنعم خليل ابراهيم. ط8، بيروت: دار الكتب العلمية،2005.

10- أحمد، عبد الفتاح، **المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي**، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، 1987.

11- أدونيس، علي أحمد سعيد، **مقدمة للشعر العربي**، ط3. بيروت: دار العودة،1979.

12- آراء عابد الجرماني، **اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية**، بيروت: منشورات ضفاف، ط1، 1433.

13- أرسطو طاليس، **الطبيعة**، ت اسحاق بن حنين، ت ح عبد الرحمن بدوي. ط2. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب،1994.

14- أرسطو طاليس، **فن الشعر**، تح: شكري محمد عياد. القاهرة: دار كاتب العربي للطباعة للنشر والتوزيع، 1967.

15- إسماعيل، عزالدين، **النسيب في مقدّمة القصيدة الجاهليّة روح العصر**، بيروت: دار الرائد العربي، د ط، 1978م،

16- الألوسي، محمود شكري، **بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب**. ج 2. بيروت: دار الكتب العلمية، د. ت.

17- امرئ القيس، **الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط4، 1984**.

18- آن إينو وآخرون، **السيميائيات الأصول، القواعد، التاريخ**. ترجمة: رشيد بن مالك. عمان: مجدلاوي، ط2، 2012م.

19- أورو سيلفان وآخرون، **فلسفة اللُغة**، ترجمة: بسّام بركة، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2012م.

20- إيكو امبرتو، **في الحاجة إلى العلامات**، ترجمة: محمد الرضواني، مقال ضمن مجلة علامات المغرب، عدد22، 2004م.

21- إيكو، امبرتو، **السيميائية وفلسفة اللغة**، ترجمة: أحمد الصُمعي، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2005م.

22- باشلار. غاستون **جماليات المكان**. ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، سنة 2000.

23- برادة، محمد، **رواية الضوء الهارب**، المغرب، ط1، 1993م.

24- بريمي، عبد الله **مطاردة العلامات**، دار كنوز المعرفة العلمية، ط1، 1996.

25- بكار توفيق، **شعريات عربية**، دار الجنوب للنشر، تونس، 2016.

26- بكّار، يوسف، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)**، بيروت: دار الأندلس، ط2، 1403هـ.

27- بكور، سعيد، **النص الشعري القديم بين آليات إنتاجية وجماليات تلقيه**، الأردن: عالم الكتب الحديث، ط1، 2013م.

28- بنكراد، سعيد، **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سوريا:** دار الحوراء. ط3، 2012م.

29- بنكراد، سعيد، **السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات تشارلز ساندرس بيرس**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط1، 2005.

30- بنكراد، سعيد، **النص السردي نحو سيميائيات الإيديولوجيا**، الرباط، منشورات الأمان، 1996.

31- بنكراد، سعيد، **شخصيات النص السردي**، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2016.

32- بوعزة، محمد، **تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)**، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010.

33- تاوريريت، بشير، **الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية**، دار رسلان للنشر، سنة، 2008.

34- تشاندلر، دانيال، **أسس السيميائية**، ترجمة: طلال وهبة، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2008م، ص: 30.

35- تودوروف، تزفيطان، **الشعرية**، تر: شكري المبخوت ورجاء سامة.سلسلة المعرفة الأدبية،1987.

36- توماس. مونورو **التطور في الفنون**.ترجمة محمد علي أبو درة، القاهرة،1981.

37- الجاحظ، **البيان والتبين**، شرح وتحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ط 7، سنة 1998.

38- الجاحظ، **الحيوان**، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي بيروت لبنان، ج 3، سنة 1965،

39- الجبوري. يحي، **الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه**، بيروت: مؤسسة الرسالة، 1994.

40- الجرجاني عبد القاهر، **دلائل الاعجاز**، عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية بيروت –لبنان، ط1، سنة 1988.

41- الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية بيروت –لبنان ط.1، سنة 1988،

42- الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمود شاكر، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط1، 1424هـ،

43- الجوزو. مصطفى **نظريات الشعر عند العرب**. بيروت: دار الطليعة،1981.

44- جياووك مصطفى. **الحياة والموت في الشعر الجاهلي**. منشورات ضفاف، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، 2008.

45- حساني، أحمد، **العلامة في التراث اللساني العربي قراءة لسانية سيميائية**، الرياض: مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز لخدمة اللغة العربية، ط1، 1436هـ.

46- حسيبة، **مصطفى المعجم الفلسفي**، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009.

47- حسين، طه، **في الأدب الجاهلي**، مصر: دار المعارف، ط9، 1969م.

48- الحصري، **زهر الآداب وثمر الألباب**، تحقيق: يوسف الطويل، بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1417هـ.

49- الحلواني عامر، التحليل السيميائي والمشروع التأويلي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس،2010.

50- الحلواني عامر، **شعرية المعلقة**، صفاقس، التسفير الفني، ط1، 2007م.

51- الحلواني عامر، فـي **القراءة السيميائية**، تونس: صفاقس، مطبعة التسفير الفني، ط1، 2005م.

52- الحلواني، عامر، **الشِّعر العربيّ القديم ورهانات النقد الحديث**، الدمام: نادي المنطقة الشرقية، ط1، 1436هـ،

53- الحلواني، عامر، **جمالية الموت في مراثي الشعراء المخضرمين قراءة أسلوبية**، تونس: التسفير الفني، ط1، 2004م.

54- الحلواني، عامر، **على عتباتها تبنى النصوص**، تونس: دار نهى للطباعة، ط1، 2012م،

55- حمد، عبدالله، **أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2013.

56- الحموي ياقوت، **معجم البلدان**، **دار** صادر بيروت، ط2، 1995.

57- خُليف يوسف، **دراسات في الشعر الجاهلي**، القاهرة: دار غريب للطباعة. د ط، د ت،

58- الخليفي علّية، **الرمز في فلسفة بول ريكو**، الجزائر: ابن النديم للنشر، ط1، 2015،

59- داغر، شربل، **الشعرية العربية الحديثة**، دار توبقال للنشر، ط1، 1988.

60- الدريدي، **الحبيب الصورة في الشعر الجاهلي**، رسالة دكتورا نسخة ورقية مرقونة، جامعة تونس 2016.

61- دي سوسير، فرديناند، **محاضرات في علم اللسان العام**، ترجمة عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1987.

62- راغب، نبيل، **موسوعات النظريات الأدبية**. ط3. لونجمان: الشركة المصرية العالمية للنشر،2003.

63- ربابعة. موسى **تشكيل الخطاب الشعري دراسات في الشعر الجاهلي**. الأردن: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، 2000.

64- ربابعة، موسى، **آليات التأويل السيميائي**، الكويت: مكتبة آفاق، ط1، 1432هـ.

65- ربابعة، موسى، **جماليات الأسلوب والتلقي**، الأردن: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشروالتوزيع، 2000.

66- الرمّاني، **النكت ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط.3 سنة 1976.

67- الزبيدي محمد الحسيني. **تاج العروس**. المجلد العشرون.ط1.بيروت: دار الكتب العلمية،2007.

68- الزبيدي، السيد مرتضى، **تاج العروس من جواهر القاموس**، مج 9، بيروت: دار صادر ،1966.

69- الزُبيدي، نصرة أحميد جدوع، **الغموض وتعدد مستويات المعنى في النص الجاهلي دراسة تحليلية**، الأردن: عالم الكتب، ط1، 2016م.

70- زكريا. ابراهيم، **مشكلة الفن**، مكتبة مصر، ط1، 1979.

71- الزمرلي فوزي، **شعرية الرواية العربية**، خطوات للنشر والتوزيع، ط1، 2007.

72- السرغيني، محمد، **محاضرات في السيميولوجيا**، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1،1987م.

73- سعيد، جلال الدين، **معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية**، دار الجنوب للنشر، تونس،2004.

74- السمري، إبراهيم، **اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين**، القاهرة: دار الآفاق العربية، ط1، 2011م.

75- الشاوش، بسمة نهى، **الوصف في الشعر العربي في القرن الثاني للهجرة**، مسكيلياني للنشر، ط1، تونس،2010.

76- شُميعة، مصطفى، **القراءة التأويلية للنص الشعري القديم بين أُفق التعارض وأفق الاندماج**، عالم الكتب الحديث، ط1، 2013.

77- الصباغ، محمد، **فنُّ الوصف في مدرسة عبيد الشعر**، بيروت: المكتب الإسلامي، ط1، 1403هـ،

78- الضبي، المفضل، **المفضليات**، تحقيق: قصي الحسين، بيروت: دار الهلال، ط1، 1998م،

79- ضيف، شوقي، **تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)**، دار المعارف، مصر، ط1، 1960.

80- طوني بينيت وآخرون، **مفاتيح اصطلاحية جديدة-معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع**، ترجمة: سعيد الغانمي، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2010م.

81- عبد الجليل، حسني يوسف، **عالم المرأة في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر، 1998.**

82- عبد الرحمن، نصرت، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي**، دار كنوز المعرفة العلمية, 2013.

83- عبد العاطي، إسماعيل، **الأسطورة والرمز في الشعر العربي القديم**، القاهرة: نهضة مصر للطباعة، ط1، 2006م،

84- عبد مسلم، طاهر، **عبقرية الصورة والمكان: التعبير، التأويل، النقد**. الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع،2002.

85- عبيد، محمد صابر، **بلاغة العلامة وتأويل الرؤية من السيرة إلى التجربة الأدبية**، الأردن: عالم الكتب الحديث، ط1، 2013م.

86- العبيدي، حسن مجيد، **نظرية المكان في فلسفة ابن سينا**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1998.

87- عركان، رحمان، **مرايا المعني الشعري: أشكال الآداء في الشعرية العربية من القصيدة العمود الى القصيدة التفاعلية**، مؤسسة دار الصادق، دار صفاء للنشر والتوزيع،2012.

88- العريفيِّ، سعد، **نسيج القصيدة الجاهلية**، بيروت: مؤسسة الانتشار العربيّ، ط1، 2011م،

89- عز الدين، حسن البنا، **الكلمات والأشياء**، بيروت: دار المناهل، 1989.

90- عزام، محمد، **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2003م.

91- العسكري، أبو هلال، **الصناعتين: الكتابة والشعر**، تحقيق محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، الناشر عيسى البابي الحلبي، ط.1، 1952.

92- عصفور، جابر، **الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، المركز الثقافي العربي" ط.3، بيروت،

93- العياشي، منذر، **العلاماتية (السيميولوجيا) قراءة في العلامة اللغوية العربية**، الأردن: عالم الكتب الحديث، ط1، 2013.

94- الغذامي عبد الله محمد، **الخطيئة والتفكير من البنوية الى التشريحية: قراءة نقدية لنموذج معاصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 1998.

95- غيرو، بيير، **السيمياء**، ترجمة: أنطون أبي زيد، منشورات عويدات بيروت، لبنان ط1، 1984.

96- الفارابي أبو نصر. **كتاب الحروف**. تح: حسن مهدي. بيروت: دار المشرق العربي،1969.

97- الفرج، علي، **كائن اللغة مقاربة في البعد الزمني**، بيروت: مؤسسة أم القرى للتحقيق والنشر، ط1، 1421هـ.

98- فضل، صلاح، **علم الأسلوب والنظرية البنائية**، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ط1، 1428ه.

99- فوغالي، باديس **مصطلح السيميائية والترجمة مقاربة تأصيلية إجرائية**، كلية الآداب، جامعة العربي ابن المهيدي، أم البواقي، الجزائر، بحث مقدم في فعاليات الملتقى الدولي الثاني المنعقد في الجزائر يومي 14-15 أبريل 2010م.

100- الفيفي، عبد الله، **مفاتيح القصيدة الجاهلية نحو رؤية نقدية جديدة**، عن نادي جدّة الأدبي، ط1، 2001.

101- قاسم، باسم، **الشاعر الجاهلي والوجود دراسة فلسفية ظاهراتية**، مركز **دراسات** الوحدة العربية، 2014.

102- القاعود، حلمي، **النقد الأدبي الحديث بداياته وتطوراته**، الرياض: دار النشر الدولي، ط1، 1427هـ.

103- قدّور أحمد، **مبادئ اللسانيات**، بيروت: دار الفكر المعاصر، ط1، 1996م.

104- القرشي، أبو زيد، **جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام**، تحقيق محمد الهاشمي، دمشق: دار القلم، ط3، 1419هـ، ج2/ 683-684

105- القرطاجي حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب بالخوجة، الدار العربية للكتاب، بتونس، ط.3 ،2008.

106- القيرواني. ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**. ط2. دمشق: مطبعة الكاتب العربي، 1994.

107- الكبيسي طراد. **في الشعرية العربية: قراءة جديدة في نظرية جديدة**. دمشق: اتحاد كتاب العرب،2004.

108- كوهين، جون، **النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا**، تر: أحمد درويش. ط4. ج1. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت.

109- مبارك، حنون، **دروس في السيميائية**، المغرب: دار توبقال للطباعة والنشر، ط1، 1987م.

110- المتنبي، أبو الطيب، **الديوان، شرحه أبو البقاء العكبري، تحقيق مصطفى السقا وعبد الحفيظ شلبي**، دار المعارف بيروت لبنان، د ت.

111- المرزوقي، أبو علي، **شرح ديوان الحماسة**، تحقيق غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، ط. 1، سنة 2003.

112- المنصوري جريدي سليم. **شاعرية المكان**. جدة: مطابع شركة دار العلم للطباعة والنشر، 1992.

113- مونرو، جيمز، النظم **الشفوي في العصر الجاهلي**، ترجمة: فضل العَّماري، الرياض: دار الأصالة، ط1، 1407هـ،

114- ناظم، حسن، **مفاهيم الشعرية** دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم

115- نجمي، حسن، شعرية **الفضاء السردي، المتخيل والهوية في الرواية العربية**، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط1 2000،

116- نزار شاهين، **مناهج النقد الأدبي المناهج الكلاسيكية**، الجيزة: أطلس للنشر، ط2، 2013م.

117- نصير، أمل طاهر، **فاعلية المكان في بناء القصيدة**. مجلة جامعة الملك سعود، جامعة الملك سعود، 2003.

118- النصير، ياسين، **إشكالية المكان في النص الأدبي**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.

119- هانز ميرهوف، **الزمن في الأدب**. ترجمة د.أسعد رزوق، القاهرة: مؤسسة سجل العرب،1976.

120- الهذلي، أبي ذؤيب، **الديوان**، تحقيق: سوهام المصري، بيروت: المكتب الإسلامي، ط1، 1419هـ،

121- وايلد أوسكار "**الرمز والأسطورة في البناء الاجتماعي**"، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام-الكويت، لسنة 1985.

122- وهبة، مراد، **المعجم الفلسفي**، القاهرة: دار قباء الحديثة، ط5، 2007م.

123- ويليك وارن وأوستن، **نظرية الأدب**. ترجمة محي الدين صبحي. بيروت: نشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981.

124- ياسين، النصير **الرواية والمكان**. بغداد: وزارة الثقافة والإعلام العراقية، 1980.

125- يقطين، سعيد، **قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1997.

126- اليوسفي، محمد لطفي، **الشعر والشعرية الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا اليه**، الدار العربية للكتاب، ط1، 1992.

المراجع الأجنبية

1-Brown R. : **Structure and Fonction in Primitive society** .London,1986

2-Cohen J..**Structure du langage poétique**. Flamm :Hachette le dictionnaire de français, ed algérienne ENAG 192. arion,1966

3-Coquet et autres, **Sémiotique,** l'école de Paris, Hachette université1979.
4-Greimas aj- j- courtés, **Sémiotique** - dictionnaire raisonné de la théorie du langage ed Hachette livre paris,1993 .
5-Platon, **la République**, librairie Générale, Française, 1995.

فهرس المحتويات

المحتوى	رقم الصفحة
مقدّمة	04
مدخل نظري: المقاربة السيميائية وأسسها النظرية	16
تمهيد	17
أوّلا: السيميائية	22
أ–أعلام السيميائية	22
1–فرديناند دي سوسير	23
2–تشارلز ساندرس بيرس	25
ب–مفهوم السيميائية	27
ج–الجهاز المفاهيمي	31
ثانيا: شعرية الفضاء	42
1–مفهوم الشعرية	42
أ–مفهوم الشعرية في النقد الغربي القديم	42
ب–مفهوم الشعرية في النقد العربي القديم	43
ج–مفهوم الشعرية في النقد الغربي الحديث	48
د–مفهوم الشعرية عند العرب المعاصرين	53
2–مفهوم الفضاء	54
ثالثا: نماذج من تطبيقات السيميائية في النقد العربي المعاصر	58
خلاصة	71

الفصل الأوّل: الموؤل المباشر: العلامات المشكلة للفضاء في ديوان زهير نظرة وصفية تعيينية	73
تمهيد	74
المبحث الأوّل: الرصد والتعيين	76
المبحث الثّاني: التقييم	136
المبحث الثالث: المعاني المباشرة لعلامات الفضاء	145
1-العلامة المكانية ومتعلقاتها ي	145
2-المعانية المباشرة للعلامة الزمانية	156
خلاصة	158
الفصل الثّاني: المؤول الدينامي: السيرورة الدلالية لعلامات الفضاء	160
تمهيد	161
المبحث الأوّل: الفضاء وسياقاته النصية في ديوان زهير	164
1-المكان والسياق	164
2-الزمان والسياق	179
المبحث الثاني: الفضاء ومدلولاته المقامية	187
المبحث الثالث: رمزية علامات الفضاء	198
خلاصة	233
الفصل الثّالث: المؤوّل النهائي: الأبعاد الدلالية والشعرية للفضاء	236
تمهيد	237
المبحث الأوّل: البعد النفسي السيكولوجي	238
المبحث الثّاني: البعد الأنطولوجي الوجودي	248
المبحث الثالث: البعد الجمالي	259

خلاصة	279
خاتمة	280
قائمة المصادر والمراجع	286
فهرس المحتوى	299

ملخص

إنّ البحث في سيميائية الفضاء في ديوان زهير بن أبي سلمى إنّما هو بالدرجة الأولى محاولة تطمح إلى توسيع آفاق قراءة الشعر القديم، ومزيد إثراء الحقل السيميائي، من خلال التّدرّب على ممارسة النصوص والاستئناس بفهمها وتحليلها من أجل قراءة تأويلية بديلة. ومع عِلمنا بصعوبة ارتياد مثل هذه المغامرة وعسر الخوض فيها فإنّ الغاية الأوفى في تصورها هي محاولة بناء مشروع تأليفي يستفيد من الأعمال النقدية المنجزة حول ديوان زهير ولا يكتفي بها، بل يتجاوزها ربّما نحو أفق أرحب تكون معه القراءة نشاطا ذهنيا تفاعليا يحقق تواصلا حقيقيا مع تلك النصوص الأصول بعيدا عن كلّ انطباع أو تسطيح؛ ليكون بذلك البحث السيميائي نشاطا مفتوحا لا يقف عند المستوى المباشر للخطاب بل يتجاوز ذلك ليبني مشروعا استدلاليا شاملا.

وقد حاولنا بناء خطة العمل على نحو مُتدرّج، فانطلقنا أوّلا من مدخل نظري خصّصناه للتعريف بالسيميائية وتقريب مفاهيمها وتقديم بعض تطبيقاتها، وكان هدفنا من ذلك التأسيس النظري للبحث وتوضيح أهمّ المبادئ التي تتبني عليها المقاربة السيميائية. واعتمادا على ذلك تدرّجنا إلى القسم الإجرائي من البحث ووزعناه على ثلاثة فصول بدءًا من المؤول المباشر فـــالمؤول الدينامي وصولاً إلى المؤول النهائي في ضوء التصوّر البورسي لعملية التأويل.

RESUME

La recherche sur la sémantique de l'espace dans le diwan de Zuhair bin Abi Salma vise avant tout à élargir les horizons de la lecture de poèmes anciens et à enrichir le champ de la sémantique, par la pratique de textes et la familiarisation à les comprendre et a les analyser, le but étant une lecture interprétative alternative.

Compte tenu de la difficulté de s'engager dans une telle aventure et des difficultés qui en résultent, le but ultime dans sa conception serait de construire un projet de synthèse qui profite des critiques effectuées autour du diwan de Zuhair, sans se contenter de cela, mais peut-être aller au-delà vers un horizon plus large, dans lequel la lecture est une activité mentale interactive qui permet de communiquer réellement avec ces textes d'origine loin de toute impression et surfaçage, de sorte que la recherche sémantique soit une activité ouverte qui ne s'arrêtera pas au niveau du discours direct mais ira au-delà, voire dépasser largement afin de construire un projet de déduction complet

Nous avons essayé de construire un plan de travail, de manière progressive. Nous avons tout d'abord procédé à une approche théorique que nous avons consacrée à la définition de la sémantique, à la convergence de ses concepts et à la présentation de certaines de ses applications.

Notre objectif était d'établir le fondement théorique à notre recherche et expliquer les principes les plus importants sur lesquels repose l'approche sémantique.

Sur cette base, nous avons abordé la partie pratique de notre recherche que nous avons répartie sur trois (03) chapitres en commençant par l'interprète direct, vers l'interprète dynamique pour arriver enfin à l'interprète final, à la lumière de la perception PEIRCienne du processus d'interprétation.