الثور وهوى الغضب في قصيدة النابغة الذبياني

"مقاربة سيميو_ أنثروبولوجية "

Taurus and the desire of anger in the poem of Elnabighah Eldhobiani

" Simio_ Anthropological approach"

بن ضحوى خيرة*

جامعة امحمد بوقرة كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية بودواو_ بومرداس (الجزائر)

k.bendahoua@univ-boumerdes.dz

تاريخ الاستلام: ٢٠٢٢/٠١/٢٠ تاريخ القبول:٢٠٢٢/٠٤/٢٠ النشر ٢٠٢٤/٠١/٢٢

ملخص:

سنحاول في هذا المقال البحث عن هوى الغضب في قصيدة النابغة الذبياني، مركزين على صورة الثور، التي أخذت حيزا كبيرا مقارنة بالصور الأخرى، منطلقين من فرضيات وإشكاليات تبحث في توظيف الرحلة، والفضاء الزماني والمكاني، كعنصر مساعد على إظهار هوى الغضب، ولكي نتمكن من فك شفرات هذا النص استندنا على المقاربة "السيميو_ أنثروبولوجية"، لنستطيع تتبع مسار الخطاب المختار، ووضع احتمالات تتوافق نوعا ما مع فلسفة العربي ما قبل الإسلام اتجاه قضية الموت والوجود، والصراع من أجل البقاء.

واتجاه حالات الغياب التي يراها حوله أينما حل وارتحل، فتعمم بذلك قضيته على الإنسان والكائنات الأخرى، التي كان تتبعها في هذا البحث بمثابة إثارة لقضية الاستبدال التي يقوم بها المخاطب لحظة تبدل المواقف والأحداث، ورغم شساعة الفضاء المكاني إلا أن الصور والأحداث جعلها في خطابه ملحمة لها زمنها وفضاءها المكاني الخاص، وأنَّ سجلت خروجك من الخطاب أُسدل الستار على الملحمة القتالية وهوى الغضب، لتعود الحركة معاكسة لكل ما ذكرناه، إذا ما فتحنا أبوب الخطاب مرة أخرى قراءة وفهما وتأويلا.

الكلمات المفتاحية: خطاب؛ هوى غضب؛ غياب؛ طقس؛ صراع.

Abstract :

In this article, we try to find the desire of anger in the poem of the Elnabighah Eldhobiani, focusing on the image of the Taurus, which took a lot of space compared to other images. Starting from hypotheses and problems, looking at the use of the journey, the time and space, as an auxiliary element to show the desire of anger. In addition, so that we can decipher this text based on the approach "Simio_ Anthropological", so that we can follow the course of the chosen discourse, and put possibilities somewhat compatible, with the philosophy of pre-Islamic Arabic towards the issue of death and existence, and conflict for the sake of staying. Let us convey the direction of the absences that he sees around him wherever he comes and goes, thereby spreading his case to man and other beings, which he followed in this research as a raise for the issue of replacement carried out.

Keywords: Absence; desire of anger; conflict; rite; discourse.

*بن ضحوى خيرة

المقدمة:

يعد الخطاب الشعري ما قبل الإسلام، حالة مجازية وخطابا مكثفا يستدعي أدوات قرائية كثيرة لتأويله وفك شفراته، كما يعد عالما يعج بالحركة والتصوير الفني، والتنويعات التي تعتمد على التداخل الزمني، وحركة الانفصال والاتصال معا، التي تظهر بشكل جلي بعد حركة الغياب المبرمجة لرحلات أخرى، قد تأتي بعد ثاني حركة ممكنة، أو لنقل بداية البحث والانطلاق من جديد، لذلك فإن سلطة المجاز في هذا الخطاب تحتمل إجابات كثيرة، وبالمقابل تحتمل وجوب طرح إشكاليات وفرضيات كثيرة أيضا، فلا نكاد نقرأ قصيدة أو مقطوعة إلا ووجدنا فيها تلك اللحظات المعبر عنها بالغياب الذي يطال الأحبة والأهل، والأماكن التي تغيرت بسبب عامل الزمن، فتكون معادلة الاستحضار بعد الغياب أمرا محتما، يتم بواسطته التلاعب بالوحدات الزمنية، بتكثيفها مرة ومحوها مرات أخر، فإذا كان المبدوء به في القصيدة طللا يكون المستحضر لامحالة الجدب، مقابل الإمراع الذي كان في زمن مضى والذي سيكون أيضا تباعا لا محالة، وبذلك فإن كل غياب يستدعي الضد ويجلبه في حركة مستمرة لإعادة البناء من جديد بعد الهدم الحاصل على مستوى الواقع، إذا افترضنا أن الوقوف حقيقي سجلته عين المخاطب وليس مجازيا أبدا...

قراءة خطاب بمثل هذا التكثيف، يجعلنا نقف على أهم محطات الشاعر وفلسفته اتجاه ما يراه، وما يعيشه، أو لنقل إن احساسه بالعدمية التي كان يعيشها، جعله ينشئ خطابا تكونه قصص تجمع بين العنصر الحيواني والإنساني، في لوحة كل ما يقال عنها أنها ملحمة وصراع من أجل البقاء ولو مجازا، وبذلك يعد حاضرا كزمن في قصيدة ما قبل الإسلام أو لنقل حالة آنية، تغلق بعد الانتهاء من قراءة القصيدة، وتنفتح بعد إعادة قراءتها، فتكون بذلك حلقة وصل أخرى مع العالم المجازي تارة، ومع عالم المتلقي تارة أخرى، وبقاء على حدود الواقع مرات كثيرة.

ولأن طبيعة الصحراء تفرض ذاك التنوع في استخدام الأفضية بأنواعها، داخل خطابات الشعراء على مر العصور، فإن طفو الحكمة والتجربة، والتجريد موجودة لا محالة تتحكم الأداة اللغوية، والأبنية التركيبية التي ترى فيها القراءات المعاصرة، مجالا خصبا للتجريب، وتقريب صور كلما ظننا أننا آتيناها قراءة وجدناها تتمدد نحو العمق في حركية مستمرة، مانحة إيّانا _القصيدة_ إمكانية الاجتزاء القرائي والكلي أيضا، فتكون بذلك حرية القارئ في أخذ الصور واختيار الأجزاء والمقاطع، وفق المنهج القرائي أمرا سلسا، كأن تقرأ المقدمات فقط، أو الاكتفاء بالرحلة، أو باللوحات التي يكون بطلها الوحش والإنسان_ قانصا كان أم صيادا أم مسافرا_ مجموعات كانت أم فرادى، أو المقاطع التي تتحدث عن الفخر والرثاء منفصلة، أو الماء في الخطابات ما قبل الإسلام، أو مجتمعة كلها دون فصلها عن سياقها الذي أتت فيه.

اخترنا في هذا البحث المقاربة "السيميو_ أنثروبولوجية" للتتبع هوى الغضب، وصورة الثور في معلقة النابغة الذبياني، منطلقين من الفرضيات الآتية:

_ استحضار صورة الثور وتغييب الناقة كتوزيع للقوى.

_ الخوف من الغياب، وفلسفة الاستحضار المجازي.

_ العالم الموازي للعالم الحقيقي، ورسم ملحمة الحيوان بدل الصراع البشري.

_ تقنية اظهار التفاصيل، وهوى الفقد والحسرة المضمنة في هوى الغضب.

والإشكاليات المطروحة: ما الذي يركز عليه الشاعر لحظة نقل المشهد من الرحلة إلى صراع الثور؟ هل يمكن أن يكون هوى الغضب في القصيدة، تعبيرا آخر عن هاجس الخوف من المجهول؟ وهل يمكن أن يكون هذا الاستحضار طقسا يحيل إلى رحلات أخرى غير التي نعرفها، التي اتصلت بهاجس ما بعد الموت؟ خاصة وأن صورة الثور تأتي تباعا بعد الناقة مباشرة، مرتبطة بذلك بالطقس الجنائزي، وقد يكون حضور هذا الحيوان في مشهد بعينه تعبيرا ضمنيا عن هوى معين، تكشفه طريقة السرد والتصوير، وكذا الألفاظ والأفضية المستخدمة لذلك، دون التغاضي عن تركيب صور لحيوانات مختلفة في تكوين حيوان واحد، مكسبا إياه قوى وهيئات مختلفة.

وللإجابة عن هذه الإشكاليات اخترنا ما جاءت به المقاربة السيميائية والأنثروبولجية، وتحديدا سيمياء الأهواء، مركزين على هوى واحد، والذي له عناصر أخرى مرافقة تعمل على إخراجه بحسب ما طرحناه من فرضيات.

١: بداية الخطاب "الغياب والتجاوز":

١_ الأفق التوتري:

تتقارب بدايات القصائد ما قبل الإسلام في مخاطبة الجماد، في هيئة خطابية مرتكزة على السؤال والإجابة بعد ذلك، ولا أحالنا نبالغ إذا قلنا إن هذه البدايات تعد مفتاحا للقصيدة ككل، فذكر الأفضية المكانية بزمنية معينة، وبهيئة معينة ووصف خاص، يجعل من المتلقي عاملا آخر في تدرج الحدث، الذي يكون مزجا لا حالة بين عناصر حية وأخرى ميتة، أو لنقل بين الحي والجامد، بين المتغير والثابت بين الماضي والحاضر، المنتقلة إلى المتلقي بحلة تجعل المخاطب والمخاطب معا، يقف على محور تصديق الخطاب لحظة إلقائه أو إعادة قراءته، وإن كنا سنأخذ من القصيدة كلها عناصر بعينها فقط لا القصيدة كلها، فإن ذلك لن يكون إلا بوصل الخطاب القبلي بالذي بعده.

تبدأ لحظات التوتر، والتغير بعد ذكر الطلل كفضاء مهجور، خال من البشر، ومهما يكن هذا الفضاء المكاني في حالته المعرفة أو المجهولة، فإن ذكر النساء، أو اسم امرأة بالتحديد يعد نوعا من التثبيت الزمني لزمن المكوث، الذي اتسم بالاستقرار في فترة ما، والذي ينفي الرحلة العابرة، كرحلة الصيد، أو رحلة التجارة على سبيل المثال لا الحصر، وبذلك فإن الحركة المعاكسة للمكوث هي التنقل، سواء المكوث المؤقت «الوقفة على طلل وبقايا ديار... » ، أو المكوث المطول يمثله الاستقرار المؤقت، تعد هذه الحركة لازمة بعد الوقوف ولو كان مجازا، فيتحرك الخطاب وفق ثنائية وعلاقات جدلية بين الرحلة، والاستقرار، بين الحاضر، والغائب، بين الإنسان والزمن والمكان، في لحظة واحدة، وفي فضاء مجازي واحد، خارج الحياة الحقيقية، هذه التوليفات إن صح القول لن توجد إلا داخل الخطاب المجازي، يقول الشاعر: (الذبياني و شرح: عباس عبد الساتر، ١٩٩٦)

ومهمهٍ نازحٍ، تعوي الذئابُ به نائي المياهِ عن الوُرّادِ، مقفارِ

جاوزتُهُ بعلنداةٍ مناقلةٍ وعر الطريقِ على الإحزانِ مضمارِ
تجتابُ أرضاً إلى أرضٍ بذي زجَلٍ ماضٍ على الهولِ هادٍ غير محبارِ

يعتمد المخاطب في هذه المقطوعة، على تقنية التصعيد، في أول حركة عقب حركة الرحلة الأولى التي انتهت عند الطلل، منطلقا بزمن ثاني، يخالف الزمن الأول، الذي نقصد به زمن الماضي، أو الاسترجاع إن صح القول، فتغلق الخطاب على زمنية ثانية يمكن أن نسيمها باللحظة الحاضرة، لتبدأ الرحلة المعاكسة "البحث عن الغائب"، لكن الشاعر أو المخاطب إن صح القول يختار لهذه الملحمة، حيوانات ملائمة، تتطور صورها إلى أن تصير عنصرا واحدا يجمع بين عناصر حيوانية كثيرة يتحكم في تسيرها المجاز، واختيار اللفظ والفضاء، والتكوين المناسب للموقف المختار، الذي لا محالة سيستثني مواقف أخرى، يمر عليها المخاطب عرضا فلا يذكرها، ولا يلتفت إليها بتاتا.

يأتي الانتقال من فضاء السؤال إلى فضاء الحركة، المعبر عنها بفضاء "مكاني ثابت" واسما إياه بالوادي المخيف، النائي عن البشر والحيوانات التي ترتاد الماء في الصحراء، يعد هذا الفضاء وإن كان يحمل صفة وجود الماء وغزارته، وبعده، أيضا أيقونة لبداية الصراع الوجودي بين الحياة والموت، فبعد المسافة كعنصر مكاني مادي وأصوات الذئاب ثنائية تصنع وتثبت عنصر التوتر والخوف، وتنقل المخاطب والمخاطب معا إلى فضاء "الخوف والمجازفة"، ولنقل إلى فضاء لبس المخاطر بعد التوتر الحاصل جراء الغياب، فيكون بذلك ورود الماء غير الحاصل ووجود الحياة داخل حيز الصراع والموت، بنية متشاكلة في داخلها متماثلة مع ما هو خارج عنها، إذا ما ربطناها بعجمة الطلل، وغياب الأحبة واستمرار البحث، الذي أوحش المكان والتصرف، فباتت ردة الفعل تعبيرا عن هوى الصراع الداخلي والخارجي، ولنقل بين الأفضية جميعها بما فيها توحيش الطبيعة.

يتم التخلص من هذا الفضاء المكاني بما يتناسب وقوة الموقف، فيستحضر "الناقة"، أداة الرحلة التي تم بواسطتها الارتحال الأول_ رحلة القوم، المحبوبة_ وبالأداة ذاتها يتم التتبع وإنشاء رحلة معاكسة تختلف في العدد وطريقة السفر، فالأول غير معروف، أما الثاني يعد بحثا عن المرتحل أو تتبع لخطاه، ومحاولة للخروج من فضاء الطلل إلى فضاء المجازفة، وبين الجماعة المرتحلة والفرد أو الرحلة الفردية، ينشأ ذلك الخطاب الموازي، والذي يمكن أن نسميه هوى التوتر أو خطاب التوتر المضاعف، الذي تخفت درجاته، وتقوى مع تغير الأداة والفضاء المكاني والزماني معا، إن الناقة بكل ما تعنيه للعربي ما قبل الإسلام، هي الملاذ الوحيد للتعبير عن القوة المحققة لفعل الرغبة في تدمير القوى الأخرى، فيكون قطع الوادي المخيف البعيد وسط القفار بها فقط، واصفا إياها ب: "العلنداة"، والتي تعني في هذا المقال الناقة القوية القادرة على تخطي الصعاب، بما في ذلك تخطي العتبة الزمنية بقوى خارقة، والتي قد تجردها من مفهومها الحيواني إلى عالم أسطوري، فقد تعد الأسطورة الدينية مصدرا خصبا للمجاز الشعري (وليك، أوستن ، و ترجمة: محي الدين ، ١٩٨٧)، يذكي الرسالة المراد ايصالها من هذا الخطاب الشعري المتداخل، والجامع للمفارقات الكثيرة القابلة للتأويل.

يعيد المخاطب رسم فضاء مكاني أكثر وحشة من الطلل، كامتداد لفكرة التوتر التي تلاحقه، أو التي بنيت أصولها من الوقفة في زمن ما، ليعدَّ بذلك المتلقي لخطاب يستخدم فيه الأداة ذاتها "الزمن" لكن مشبعا إياه بأداة الحضور لا الغياب، في قوله:

تجتابُ أرضاً إلى أرضٍ بذي زجَلٍ ماضٍ على الهولِ هادٍ غير محبارِ

هذه الناقة التي أعطاها القوة والشجاعة، منحها أيضا قوة في التقدم والإصرار بلا تذمر، ليكون بذلك منعا آخرا وصورة للمخاطب أو الراكب المرتحل، فيمنع بذلك التوتر للناقة وللراكب، ولكنه يثبته من حيث المكان المربك والزمن الممتد في فضاء شاسع ممتد، يقول الشاعر: (الذبياني و شرح: عباس عبد الساتر، ١٩٩٦، صفحة ٢٢)

إذا الركابُ ونت عنها ركائبُها تشذَّرَتْ ببعيد الفَتْرِ، خطّارِ

كأنما الرحل منها فوق ذي جدد ذب الرياد، إلى الأشباح نظّارِ

مُطَرَّدٌ، أفردت عنه حلائلُهُ من وحشِ وجرةَ أو من وحشِ ذي قارِ

معبرا عنها بالأداة الشرط "إذا" التي يرتبط استخدامها بحدث سيحدث لزوما، نافيا بذلك صفة التعب والنصب عن الناقة المرتحلة، أو أداة العبور التي يحثها الراكب أو القائد إن صح قول ذلك على التقدم، الذي يحولها في هذه الصورة إلى "ثور وحشي"، بهيئة تفصيلية يُظهر فيها الكاتب صفة هذا الحيوان، الذي تظهر خطوط بيضاء على ظهره، بما يشبه الخدوش جراء الانتصارات والهجمات المتوالية، والمحافظة على البقاء بالمعنى المضمر، ولعل صيغة المفرد التي أرادها المخاطب لهذا الحيوان بالذات، في هذا الفضاء الموحش يجسد تلك الرغبة الانفعالية في القدرة على الفعل، والتي يمكن أن نختصرها فيما يأتي:

الرغبة الانفعالية= تركيب لغوي ومجازي

↓

القدرة على الفعل= تركيب الصور ": المادي+الأسطوري+ الروحي"، "مكان+زمن+حيوان".

وتكون الصورة الكلية المضمنة لهذه التفاعلات المتضادة والمتضاربة، توحيشا للفضاء بعد الأنس، وصخبا بعد الهدوء، وحركة بعد السكون، وكأن الحركة الأول والتي نقصد بها الوقوف، ما هي إلا محرك لهوى الغضب la colére، الذي رأى فيه غريماس:« الحرمان السخط ← العدوانية(Grimas, ١٩٨٧) »، منطلقة من الحرمان الأول، المقصود به من رؤية الأحبة والأهل، أو الغائب على العموم، مضمنا بذلك للحرمان الثاني، ونقصد به القدرة على تتبع الرحل والمرتحل إلى المجهول، وقد يكون هذا الغياب موتا لا رجاء لعودة من غابوا، ولا عزاء في ذلك إلا تعميم تجربة الحرمان لتي تتوزع على محور الجماعات، أو المخاطب بالمعنى الأوضح، التي تشاركه الحرمان على اختلاف التجربة زمانيا ومكانيا، تعقب حركة الحرمان، درجة السخط والتي هيئت الخطاب لمرحلة ثانية، اختار لها الشاعر جوا خاصا يبدأه مع تعداد أوصاف الغائب، الذي حدده باسم انثى ارتحلت مع أهلها الظاعنين وبالسؤال الذي لا رجاء من إيجاد إجابة له، إلا بتقبله كحالة لازمة بعد الرحيل، ليتعارض بذلك الحقيقي والمزيف (إلياد و ترجمة: عبد الهادي، ١٩٨٨)، وتظهر ردة الفعل مستخدما_ المخاطب_ المجاز لإعادة التوازن بقوة تعادل قوة الغياب، أو تدميرها باستحضار آخر من نوع خاص.

٢: خطاب الاستبدال

٢_ هوى الغضب:

يتم الانتقال في المقطع السالف الذكر، من هوى التوتر إلى ايجاد ما يلائم الرحلة الصعبة، المعبر عنها بصورة الوادي الموحش، وأصوات الذئاب، فتتراص الصور في ذهن المتلقي، بين المشاهد التخيلية، وبين التركيب الجديد لحيوان مخالف للحيوان المذكور في أول الخطاب، باعتبار الأول ألف الإنسان بينما ألف الثاني حياة المغامرة والوحش، والقفار، ليضع المتلقي بذلك احتمالية تغير الأداة بتغير الطريقة ووجهة تفكيره اتجاه تغير الوضع الحالي أو الحاضر أمامه، لتتوحش الدروب والحيوانات فجأة بعد وحشة المكان وغياب أهله، في صورة تحمل كل معاني الغضب والعدوانية كما أسماها غريماس، ولأن هذه العدوانية كانت نتيجة تغير وضع واستبدال بوضع آخر لا يشبهه في القوة بل يتعداه إلى مرحلة من التركيب، ولا سبيل إذا إلى إنكار ما يسمى بالحاجة إلى الطقس (فروم و ترجمة: فؤاد ، د.ت) في مثل هذه الخطابات المليئة بالمفاجآت صورها.

تعد الصور المكررة في الخطابات السابقة مادة تستدعي الوقوف، خاصة إذا ما تعلق بتلك الصفات الملتصقة بأحداث بعينها، وبكائنات أيضا حقيقية أو متخيلة، كصورة الثور التي كررها الشعراء في العديد من القصائد بالطريقة ذاتها، والذي تبدأ رحلته بعد توقف الرحلة البشرية مباشرة، فتكون بمثابة البديل، والمعبر عنها إن صح القول بصورة الألم والمقاومة، والصراع بوجه عام، إذ ترافق صورة الثور الطبيعة بوجهها الغاضب والليالي الممطرة، ذات الرياح القوية العاصفة بأوراق الشجر، دافعا بهذه الصورة إلى أخرى يمكن أن نسميها بأيقونة الحماية المؤقتة، التي قد تجعل من حضور الثور صورة خارج الزمان والمكان الحقيقي، وداخل أخرى مجازية أو ما سمي "بالمأل" الذي يعد في أبسط تعريفاته « الانتقال من حالة إلى أخرى، أو هو وسيلة من تغيرات الحالة» (غريماس، جاك، و ترجمة: سعيد، ٢٠١٠)، تغير حالة الناقة إلى حالة أخرى من رحلة البحث إلى مرحلة المواجهة، تجسد الصورة الغاضبة للمخاطب، إزاء هذا الوضع الجديد الذي تتحكم فيه الأفضية المكانية، بعيدا عن الزمن الذي أبقي عليه لتأكيد الحالة، يقول الشاعر: (الذبياني و شرح: عباس عبد الساتر، ١٩٩٦، صفحة ٢٣)

وبات ضيفاً لأرطاةٍ، ألجأه مع الظلام، إليها وابلُ سارِ

حتىَ إذا ما انجلت ظلماءُ ليلته وأسفرَ الصبح عنه أي إسفارِ

يدخل المخاطب عنصرا جديدا لإعطاء الصراع تعقيدا آخر، معتمدا على الظواهر العينية ، أو الحاضرة بعد تغير أداة الرحلة، ولعل المتلقي في هذه الأثناء ينسيه تكوين وقوة الثور، صورة الناقة المرتحلة، وصورة الظاعنين، فتكون صورة الرحلة بشقيها الأول: "صورة المرتحلين"، وصورة "اللاحق والمتتبع" معبرا عنها بالطريقة ذاتها، باختلاف درجة الغضب والخوف والحسرة، ثم تأتي في الترتيب الأخير صورة الثور لتكون بذلك أيقونة على استمرارية الرحلة في أزمنة مختلقة، في كل زمان أيضا، ولنسميها الرحلة الأبدية _الموت_ والرحلة الدنيوية، ولعل الأكثر إيلاما في هذه المقاطع تلك المقاطع الخارجية المؤثرة في النفس (Barthes, ١٩٧٧)، وبعبارة أخرى الصور المشهدية، وبذلك فإن رؤية المشهد ليس بالضرورة حضورا فعليا للذات، وإنما تعبير عن قضية كبرى، وهاجسا لاحق العربي قديما، الذي أتعبه

المكان والخوف من الآت، فإذا قسمنا البيت الأول إلى وحدات، نجده يتوزع على المحور الزماني والمكاني في جو مشحون بالخوف والغضب والتكوين الخارجي للأشياء، إذ بعد لحظة الانفصال عن التكوين والوصف الخاص بالناقة يدخلنا الخطاب في اتصال مع تكوين آخر، فتتوارى الصور الأولى وتحضر الثانية في جو خطابي خاص، في قوله: "وبات، الظلام، انجلت، ظلماء، الصبح أسفر"، تصور هذه الألفاظ الزمن بنوعيه، أو لنقل بشقيه اليوم "النهار والليل"، معطيا بذلك تمدد الألم والغضب والمعاناة الاستمرارية، التي لم يختلف حالها صباحا ولا مساء، فتكون بذلك حالة ثبات تتغير إحداثياتها داخليا، وما ذِكر شجرة الأرطى المقدسة لدى العرب قبل الإسلام، كنوع من الحماية أو كطقس لرد الأذى إلا دليل آخر على استمرار الرغبة في الفعل دون القدرة على القيام به، فكان المجاز السبيل الوحيد إلى ذلك، فلا تكاد تذكر الأرطى إلا وذكر الوابل، والرياح والليلة الصعبة، والوحدة أيضا، تتكرر هذه الصور في القصائد كلها تقريبا التي عرجت على صور الثور بعد الناقة المخَلِصة، لتتكرر معه الألفاظ "ألجأه إليها"، وكأن اللجوء هنا لا يكون إلا بعد المعاناة التي تكون قوتها أكبر من قوة اللاجئ، ويكون التصوير الخطابي في هذا المقطع بالذات انتقالا سلسا من صورة الناقة إلى صورة الثور، بعد وقفة البكاء والحسرة، فتقترب "صورة البكاء والحسرة، وصورة الوابل والأرطى" أكثر من أي صورة أخرى في هذا الخطاب، وإن كانت الناقة الوجه الآخر للأرطى، واللازمنية بتخطي الوادي الموحش، فإن المخاطب في هذه الحالة هو الناقل للحدث، المكون للحظة اكتمال عناصر هوى الغضب، والذي يكون عادة نتيجة « علاقة الإنسان بالعالم، من خلال ما يصرح به من أفعال، للانتقال من حالة الفصل إلى حالة الوصل، وما يشعر به كرد فعل على ما يتلقاه » (Greimas & Jacques, ١٩٩١)وما يعبر عنه في هذه المقاطع بالذات.

٢_١ الانتقال من هوى الغضب كفكرة إلى الفعل:

تتحدد العلاقات بين الصور وبين ردة الفعل المنشئة لهذه الصورة، بدرجة التصديق المحتملة، والتي تجعل من النتائج بعد ذلك قاعدة يتم الرجوع إليها، بعد الانتهاء من قراءة الخطاب أو استرجاعه بعد سماعه، وفق إحداثيات تحققها طريقة التقبل، وكذا خروج التجربة من العام إلى الخاص، هذه العلاقات المعقدة على الأرجح تأخذ وقتا لقبولها كديدن أو طقس ينجز على نحو من الأنحاء، ووفق زمن محدد أيضا، حتى يكون« أمرا ضروريا من أجل تبرير خلل اشتغال الخطاب، فحالات وجود ذات تمتلك العالم وتحوله إلى استعارة، بل أيضا وجود خيط دقيق، الاستيثاق البيذاتي وهو يدعم تصديقه الخطاب » (غريماس، جاك، و ترجمة: سعيد، ٢٠١٠، صفحة ٦٧)، وفق ما هو غير متوقع لكنه محتمل الحدوث. يقول الشاعر:

أهوى له قانص، يسعى بأكلبهِ عاري الأشاجع، من قناص أثمارِ
مُحالفُ الصيد، هبّاشُ، له لحمُ ما إن عليه ثيابٌ غيرُ أطيارِ
يسعى بغُضفٍ براها، فهي طاويةٌ طولُ ارتحالٍ بها منه، وتسيارِ

الدخول في صيرورة المقارنة بين دمج صورتين للخروج بصورة ثالثة، أورثت "الثور" صورة مثالية في القوة والتحمل، وبعيدا عن عملية الدمج الزمني التي جاء بها الخطاب، والانتقال من هوى المغامرة إلى هوى الخوف، والتوتر المنفي في

الآن ذاته بذكر تفرد هذا الحيوان ووجوده وحيدا في مكان موحش بعيد جدا، فإن هذه التقلبات الخطابية والانفعالية انتجت قوة أخرى معاكسة للقوة الأولى والثانية، ونقصد هنا: "قوة الغياب، والارتحال"، ثم تتبع الرحل بعد التحسر والحزن، وصولا إلى القفار والأماكن المهجورة بأداة جمعت بين صفة القوة، والألفة، ليصبغ عليها صفة التوحش مع ظهور الوادي الموحش فظهور الثور، لتغيب الناقة بعد ذلك ويبقى ما يدل على وجودها، ونقصد هاهنا العنصر البشري المرافق للحدث ومنتجه أيضا أو سارده وفق ما يتناسب مع القوى المختلفة، تتبع هذه القوى المختلفة قوى أخرى ممثلة في الرياح، وشجرة الأرطى بكل ما تعنيه من أسطورية ومن علامة للأمن والاحتماء، في فضاء زماني يعتبر من أصعب الأزمنة "الليل" وما يحويه من مفاجئات، هذا التسريع في تغيير الأمكنة والأزمنة، يوصل المتلقي بطريقة اندفاعية توترية للتبع الحدث ومصير الثور، الذي ما إن اشتغل العامل الزمني الثاني التابع لليل كمنطق حتمي، إلا وظهرت مخاوف المرتحل المحتمي بالأرطى، فلا الليل آمن ولا الصبح بأمثل.

يعد هذا « التفريغ الانفعالي لتوترات في نفس الفرد، وتلقيه عبر الشعر يفرغ التوترات الجمعية أيضا، ولا سيما أن هذا الطلل يختزل فلسفة الحياة والموت، والخصب والمحل، والحركة والسكون » (السيف، ٢٠٠٩)، ينتقل المخاطب من التصور الكلي إلى التجزيئي المفصل، فتلتحق بصورة الثور مع ظهور الفضاء الزمني المعادي لليل، والذي ظهرت معه مباشرة حيوانات أخرى "كلاب صيد" مدربة، ليصبح الصراع بين قوى تجمع بين الحيوان كصيغة مفردة مع مجموعة كلاب وصياد، ناقلا بذلك الصراع إلى آخر: حيواني وبشري، والذي يمكن التعبير عنه كما يلي:

_الصراع من أجل إيقاف الغياب: إقرار الارتحال كنوع من الاستحضار وتغييب الغياب.

↓

الرحلة وتحول الأفضية بأنواعها: تغير الزمان والمكان وتوحش المؤنس.

↓

الرحلة الثانية بتضمين الراحلة في كائن ثاني، وإخفاء المرتحل والإبقاء عليه كمراقب للحدث.

↓

الرحلة الثالثة تتم بظهور الثور وتغييب الناقة، والإبقاء على عناصر زمنية متعارضة مع الزمن الأول، ليكون بذلك زمن الطلل هو زمن الخراب، وزمن الصبح زمن الخوف والقلق، وزمن الليل التوتر والحيطة.

ثم تظهر الرحلة المعادية، للرحلات الأخيرة والمتجانسة عددا مع الرحلة لأولى من حيث البحث عن الحياة والصراع من أجلها، ومن حيث وجود العنصر البشري الذي يمثل رحلة بدأت في زمن خاص بها، وفضاء مكاني مختلف أيضا، لتكون العناصر كلها رحلة كبرى، تجمع رحلات في شكل سرد إطاري، تكون الأحداث والقصص مضمنة بعضها ببعض.

في شكل حلقة مرتبطة بالحدث الأصل، المعبر عنه بالفعل بعد الفكرة، فيكون بذلك نتيجة مشروطة تمفصلت عن الصراع الأول (Grimas، ١٩٧٠، صفحة ٤٦)، والذي يمكن أن نصفه كموضوع ذو قيمة، المثبت للفعل والمثمن له، فيكون تقليل التوتر نتيجة للفعل أو القرار المتخذ والمعبر عنه في هذه المقاطع الأخيرة، برحلة الثور ومقاومته لقوى الطبيعة المختلفة، والعنصر الحيواني والبشري على حد سواء، ليلبس الثور بذلك صورة بطل الملحمة التي نقلت هوى الغضب من مرحلته التحضيرية إلى التطبيق والتعبير اللغوي، عن الصراع الأبدي بين محاولة البقاء، أو بين الحياة

والموت، بين الغياب والحضور ولو داخل الخطاب المجازي، الذي كلما أردنا قراءته إلا واستعدنا الأفضية المكانية والزمانية، والأحداث باختلافاتها بين القوة والهزيمة، بين اليأس والرجاء، وبين الخيبة والانتصار.

يقول الشاعر: (الذبياني و شرح: عباس عبد الساتر، ١٩٩٦، صفحة ٢٣)

حتى إذا الثورُ، بعد النّفر، أمكنه أشلى، وأرسل غُضفاً، كلها ضارِ

فكرّ محميّةً من أن يفرّ، كما كرّ المحامي حفاظاً، خشية العارِ

فشكّ بالرّوْق منه صدر أوّلها شك المشاعب أعشاراً بأعشارِ

تأتي حركة تأهب الثور للقتال في هذه المقطوعة، كردة فعل سابقة معاكسة للهجوم والممثلة في الفرار، والتي تخرج عن إطار الفرار إلى المحافظة على الحياة، فتكون بذلك صورة الناقة المضمرة في دخول الوادي من عدمه، متطابقة ومتماثلة مع صورة الوحش في إقدامه وهجومه، فإذا كانت صورة الناقة براكبها دليلا على قوة فعل الراكب والمرتحل معا، في فضاء زمني ومكاني على حواف الواقع، أو لنقل الواقعة في عالم المجاز، فإن صورة الثور ورحلة الصيد المعاكسة تعد الإثنين معا. زمنا ومكانا مضمنا في لوحة كبرى، تمثل فيها الكلاب والصياد توحش الوادي، وصوت الذئاب المنبئ بالشر ووقوعه، وتمثل فيه صورة الثور محاولة التخطي وتجاوز الصعاب، وإيجاد حل لمشكلة الحياة والغياب معا، فيكون الصراع المجازي الموجود على مستوى خطاب يختلف باختلاف الأداة التصويرية حلقة ثانية لإرادة الفعل، وما حركة الثور في الرجوع لمقاتلة ومجابهة المصير إلا انتقال من الغضب كفكرة، والغضب كفعل أو كما أسماه غريماس بالعدوانية المنبثقة من الحرمان والتحسر.

يأتي الترتيب الرقمي في صراع الثور مع الكلاب، كأولوية لبداية الحدث المقابل لمرحلة السكون التي كانت من قبل، ولحركة الخوف والألم والوحدة في الفضاء الزمني سالف الذكر "الليل"، مركبا بذلك مصرع الكلاب التي كانت واحدا تلو الآخر، في هيئة بصرية نقلها الخطاب بشكل صورة غضب وعنف وخوف معا، في قوله "أعشارا بأعشار"، التي أعطت صورة مليئة بالدموية في ضرب الكلب وتقطيعه إلى عشرة أجزاء في زمن واحد، المتصل بالصبح الذي أتت معه المصائب بعد ليل مليئ بالمصاعب، ثم ينقلنا الخطاب بالهيئة ذاتها :"العددية والتصويرية"، بزمن متسارع وبضربات قاضية لكلاب الصيد، متخذا من الفضاء المكاني مسرحا لملحمة قتالية بطلها الثور، في هيئة ثابتة ومتغيرات كثيرة من حوله، تعددت بتعدد النوائب، التي أتت بشكل مضمر في صوت الذئب، وصفير الرياح وقوتها وتناثر الأوراق، وثبات شجرة الأرطى مع المتغير الزائر ليلا، إن هذه التفاعلات الخطابية في صورة واحدة، جعل وحدات هوى الغضب تتوزع على محاور افتراضية كثيرة، لتظهر: هوى الخوف، هوى الإنتقام، هوى القوى والشجاعة، وهوى الثأر..." بكل ما تعنيه من كلمة ثأر من الفضاء المكاني الذي كان نقطة التحول الكبرى في رحلة الشاعر والعربي قديما، لتكون هذه الحيوانات وعمليات التغييب والاستحضار القوى التدميرية إن صح القول لديمومة الإنكسار والخيبة والتحسر، ويكون إنتصار الحيوان أو موته لصالح الصياد انتصارا على الغياب ولو مجازا. يقول الشاعر: (الذبياني و شرح: عباس عبد الساتر، ١٩٩٦، صفحة ٢٤)

ثم أنثر، بعد، للثاني فأقصده بذات ثغرٍ بعيد القعر، نعّارِ

وأثبت الثالث الباقي بنافذةٍ من باسلٍ، عالم بالطعنِ، كرارِ
وظلَّ، في سبعةٍ منها لحقنَ به يكرُّ بالرَوْقِ فيها كرَّ إسوارِ

المتتبع لترتيب حركة الصراع بين الثور والكلاب، بالإختيار الترتيبي للأرقام ولأعداد كلاب الصيد، يلاحظ بشكل جلي، ذلك التوافق الذي أعطاه المخاطب لهذا الصراع، مركزا بذلك على توافق المقاتل مع المقتول، في متوالية جعلت كلاب الصيد لا تهجم كلها على الطريدة، التي اختارت هي الأخرى المقاومة لا الهروب الذي كان متوقعا، فكان مصرع كل واحد مختلفا عن الأخر، رغم توافقها في حدث واحد "حدث الموت" بفضائه الزماني والمكاني، مع وجود الحركة والثبات في الصراع المعبر عن القوة والحنكة، والتجربة، والتي إن وزعناها كوحدة خارج حدث الموت، وجدناها تتصل بأول حدث مثّل منطلق البحث كله، والذي نفترض أن يكون "الحياة".

يقول الشاعر: (الذبياني و شرح: عباس عبد الساتر، ١٩٩٦، صفحة ٢٤)

حتى إذا ما قضى منها لبناته وعادَ فيها بإقبالِ وإدبارِ
إنقضَّ، كالكوكبِ الدريِّ، منصلتاً يهوي، ويخلطُ تقريباً بإحضارِ
فذاك شِبْهُ قلوصي، إذ أضر بها طولُ السُّرى، والسُّرى من بعض أسفاريِ

تقترب هذه الأبيات من هوى "الهدوء" بعد الصراع الذي استمر من بداية وصول الوادي، والإنتقال بالراحلة إلى رحلة مختلفة عن الرحلات العادية ليدخلنا بذلك في صورة تتناسب وصراع الثور من أجل البقاء، وصراع المرتحلين لأجل الهدف ذاته، فإذا كانت شجرة الأرطى وسط القفار بمثابة تهيئة المخاطب، لحدث أكبر من الحدث الأول أو نتيجة له، فإن الشاهد على الحدث كان المخاطب الذي اختار لنا هيئات تتوافق وصورة الناقة التي حاول رصد مواصفاتها بإعطائها إمكانية السفر، والتنقل متخطية بذلك التكوين الطبيعي لها، وبالتالي الطبيعي له أيضا بتخطيه عتبة الزمن، ودخولها زمن المجاز، التي انتصر فيها هوى المخاطب، يرى غريماس أن « ما يؤسس للموضوعات والكونيات السيميائية هي العلاقات(Greimas & J. Courtés, ١٩٧٩) » ، التي يأسسها الخطاب على مستوى مختلف عن المستويات السابقة، فالثور الذي كانت نهايته في كثير من القصائد الجاهلية الموت المحتم، بعد محاولة الصياد إنقاذ كلاب الصيد المتبقية، والتي كانت تحسم أعدادها في كثير من الأحيان في العدد خمسة، فإن هذه المقطوعة والتي لا ندري حقيقة هل تعد نهاية القصة أم هي ما وصلنا مشافهة وتدوينا بعد ذلك، وحتى لا ندخل في قضية الانتحال، والتدوين، نكتفي بمفتاح القصيدة ونهايتها التي أتت مفتوحة في شكل صراع مستمر، يمثل حده الأول الصراع من أجل البقاء والقبض على اللحظات منعا للغياب، ويمثل حدها الثاني إيجاد البديل للمغيب عنوة باستحضار أشكالا مختلفة، لونا وتكوينا وزمنا ومكانا، وعلينا أن نتخيل هذا التركيب الجمالي المجازي، لصور مختلفة ومتجانسة في خطاب واحد، تدخلك عناصره في تسارع وتباطؤ أنّى أراد المخاطب ذلك. فنكون جزءا من الحضور في زمن مختار، وشاهد على لحظة الغياب والتغييب بعد ذلك لتحقيق الحضور المجازي، الذي يحصل كلما أعدنا قراءة الخطاب، وكلما لامست أحاسيسنا نبض هوى الغضب، والإنتصار والخوف، والجزع معا.

دخولنا في زمن الفضاء الزماني التسارعي، أعطى إمكانية تكون الصور من جديد، رغم تكاثف الأحداث التي قُسمت تقسيما تناسب مع شدة الحدث من عدمها، في طابع حماسي منته بإعادة الصورة للناقة مكتملة، بعد إغلاق صورة صراع الثور مع كلاب الصيد التي زاد عددها في المقطع الأخير، فتهدأ بذلك ثورة العنف، وتبدأ الهيئة الخطابية المعبرة عن هوى الغضب بالتوازن من جديد، بإرجاع الصورة الأولى التي بدأ بها المخاطب، أو لنقل صورة الناقة المرتحلة، فيكون الخروج من الوادي خروجا انتصاريا على الغياب، والسكون وتغييرا في مسار الرحلة إلى استمرارية غير قارة، بعدم قرار المرتحل الغائب، واستمرار البحث بأداة قد تتخذ أشكالا عديدة لتخطي الأهوال ومنع الغياب ولو مجازا.

خاتمة:

تعد القصيدة العربية عالما يعج بالحركة، والتغير الحاصل في مسار الحدث، الذي قد يبدأ بالسؤال والبحث وينتهي، بإجابات تحتمل التأويل والبناء وإعادة الهدم، لفهم تركيب هذا الحدث وبهذا النحو بالذات، أو فهم اختيارات المخاطب التي يعطيها إمكانية الاختلاف والائتلاف، وإن كان مسار هذا البحث متكئا على فرضيات حاولنا تتبعها في ملحمة تعد من أجمل الملاحم التي جمعت ثنائية "الموت والبقاء"، والمقدمة في هيئة تغييب للحاضر بالإبقاء على العامل الزمني، الذي صوره لنا المخاطب كفضاء متحرك، تختلف معه الأحداث، وقد يتمدد ليطال أحداثا كثيرة، كما يمكن أن يكون لحظات عابرة لا يذكرها أو بالكاد يمر عليها.

تتبعنا صورة الثور منطلقين من محور "هوى الغضب"، الذي يأتي نتيجة ما سماه أصحاب نظرية سمياء الأهواء "بالحرمان والتحسر"، مفترضين وقوعه في مقاطع سؤال الجماد أو الطلل، وتذكر الظاعنين، لنجد تلك المعادلة التي ركبت إحداثياتها على أساس تبديل الأداة والفضاء الزمني والمكاني، مراعيا بذلك التكوين الخارجي لكل بديل ولنقل بين الناقة والثور، وعناصر الرحلة التي ابتعدت عن هيئتها الحقيقية إلى استعارة كبرى، تحولت معها كل العناصر المساندة والمعارضة إلى حلبة للصراع، مثل المخاطب فيها المشاهد والشاهد، والمحرك للحدث أيضا.

إن بعدنا عن الخطاب الشعري ما قبل الإسلام، يجعل تأويلاتنا تترنح بين فهم منطق الأسطورة، والتصوير الحقيقي، وتقنيات العبور التي يقوم بها المخاطب منتقلا بذلك من الفصل إلى الاتصال، فالانفصال من جديد، وإن كنا نبحث عن "هوى الغضب" وصورة الثور الفاعلة في آخر مقطع من القصيدة، فلأننا رأينا فيها ذلك المزج بين الأليف من الحيوان، وغير الأليف، بين المكان المعروف الذي سكنه البشر، وبين واد يسكنه الوحش، تتقلب أحواله بتغير ردة فعل المخاطب، الذي أراد بتركيبه وصف صعوبة رحلة البحث، التي كانت نتيجة صعوبة الفراق، والغياب، وصعوبة إيجاد إجابات تطرح باستمرار، لا نبالغ إن قلنا أن التوغل في مراحل تكوّن مقطوعة الناقة وصراع الثور مع الكلاب، جعلنا نفترض وقوعها تحت مسمى آخر غير الغضب، لتكون محاولة انتصار وثأر في الآن ذاته، من المكان الذي اتعب العربي قديما، مقدما حركة الثور في الثبات كحالة قارة مواجهة لحوادث الدهر، ونوائبه كما عبر عنها العربي قديما، ووفق فلسفته ورؤيته للحياة.

المراجع العربية:

_الذبياني، د. ا.، & شرح: عباس عبد الساتر. (١٩٩٦). ديوانه (éd. ط٢). بيروت لبنان: دار الكتب العلمية.

_السيف، ع. ع. (٢٠٠٩). بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية "الأسطورة والرمز" (éd. ط١). بيروت لبنان: الانتشار العربي.

_إلياد، م.، & ترجمة: عبد الهادي، ع. (١٩٨٨). المقدس والمدنس (éd. ط١). دمشق: دار دمشق.

_غريماس، أ.، جاك، ف.، & ترجمة: سعيد، ب. (٢٠١٠). سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس (éd. ط١). بيروت لبنان: دار الكتاب الجديد المتحدة.

_فروم، إ.، & ترجمة: فؤاد ، ك. (د.ت). الدين والتحليل النفسي. القاهرة مصر: دار غريب.

_وليك، ر.، أوستن ، و.، & ترجمة: محي الدين ، ا. (١٩٨٧). نظرية الأدب (éd. ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

المراجع الأجنبية:

_Barthes, v. R. (١٩٧٧). *Fragments d'un discours amoureux.* Paris: Du Seuil Tel quel.

_Greimas, A. J., & Jacques, F. (١٩٩١). *Sémiotique des passions des états de chose aux états d'âme.* Paris: Seuil.

_Greimas, J., & J. Courtés. (١٩٧٩). *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage.* Paris: Hachette.

_Grimas, A. (١٩٧٠). *Du sens essais sémiotique.* Paris: Seuil.