مجلة أبوليوس
المجلد 10 العدد 1 – جانفي 2023
الصفحات: 137- 148

موضوعاتية الحركة في منصفة "عبد الشّارق بن عبد الُعزّى الجُهني"

The Thematics of the Movement in the Fairness of Abd al-Shareq ibn Abd al-Uzza al-Juhani

د. مراد زعباط*
جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي (الجزائر)، zabatmourad@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2022/10/26 تاريخ القبول: 2023/01/29 تاريخ النشر: 2023/01/31

ملخص البحث:

تناول هذا المقال الصورة الفنية في المنصفات ورصد الحركة وأهميتها في تشكيل معنى الإنصاف، وقد اخترنا قصيدة" عبد الشّارِق بن عبد العُزّى الجُهَني" وحللناها تحليلا موضوعاتيا تناولنا فيه الصورة وكيفية تشكّلها وعلاقتها الخفية مع بقية الصور في القصيدة انطلاقا من مبدإ التشابه القصدي وما تتيحه المقاربة الموضوعاتية من آليات إجرائية. حيث يهدف البحث إلى دراسة الصورة ومحاولة ربطها مع الخيارات الموضوعاتية عند الجهني من خلال اختيار قصيدته التي تنتمي إلى شعر الإنصاف ومحاولة دراستها بالتركيز على الصور و مبدأ قصدية التشابه الذي أبدع جون بيار ريشار في تطبيقه .

كما ركزنا على تقنية تصويرية انفردت بها القصائد المنصفة، وهي خاصية المقابلة بين صور قبيلة الشاعر وصور القبيلة المعادية، وبما أن حركية هذه الصور تمثل جوهر هذه المقابلات حاولنا أن نرصد التقنية التي يوظف بها الشاعر الصور والحركات ودور هذا التوظيف في إنتاج معنى الإنصاف في القصيدة.

الكلمات المفتاحية: الصورة، الموضوعاتية، التشابه القصدي، الحركة، المنصفات.

Abstract:

This article dealt with the artistic image in the fairness. I chose the poem of "Abdul-Shareq bin Abd al-Uzza al-Juhani" and analyzed it in a thematic analysis, in which the image and how it was formed and its hidden relationship with the rest of the images in the poem. The thematic image is studied on the principle of intentional similarity and what the thematic approach allows from procedural mechanisms. The research aims to study the image and try to link it with the thematic choices of Al-Juhani by choosing his poem that belongs to the poetry of fairness. Besides, it attempts to study it by focusing on images and the principle of similarity applied by John Pierre Richard in his writings. It also focused on a pictorial technique that is unique to fair poems, which is the characteristic of the contrast between the images of the poet's tribe, the images of the enemy tribe. Since the kinetics of these images is the essence of these interviews, we tried to track the technique which the poet employs images and movements in producing the meaning of fairness in the poem.

Keywords: Image, thematic, intentional similarity, movement, equities.

* المؤلف المراسل

مقدمة:

نحاول في هذا المقال دحض مقولة طالما تكرّرت مفادها أن النقد الموضوعاتي يهمل الجوانب الجمالية للنص الأدبي في سعيه الحثيث لرصد التيمات والمواضيع المتواترة، ونعني هنا بالخصوص الدراسة الرائدة لعبد الكريم حسن التي اهتمت بالسطح المعجمي وغيّبت البنى الفنيّة وبعض الدراسات التي نسبت ظلما إلى المنهج الموضوعاتي ولم تكتسب شرعية الانتماء إليه، فليس النقد الموضوعاتي هو الذي" يتطرق إلى موضوعات عامة مثلا: صورة المرأة عند هذا الكاتب أو ذاك، أعني بالنقد الموضوعاتي النقد الذي ينبني على دراسة الصور التي توجد في نص ما أو في مجموعة من النصوص، المقصود ليس دراسة صورة بعينها، وإنما دراسة شبكة من الصور، لم نفعل شيئا إذا اكتفينا بصورة واحدة في بيت من الشعر مثلا، ولن نفعل شيئا إذا أهملنا الصورة المبتذلة، واهتممنا فقط بالصور الأصلية التي لم يسبق إليها الشاعر"[1].

كما يهدف هذا المقال إلى دراسة الصورة ومحاولة ربطها مع الخيارات الموضوعاتية عند الجهني من خلال اختيار قصيدته التي تنتمي إلى شعر الإنصاف ومحاولة دراستها بالتركيز على الصور ومبدأ قصدية التشابه الذي أبدع جون بيار ريشار في تطبيقه، وبما أن الترسيمات كما يرى أندريه ميكال هي شيء أكثر انطباعا كالصورة مثلا[2] فقد ركزت عليها وتتبعت تحولاتها ورصدت علاقتها بالموضوعات المتواترة في القصيدة وحاولت تقديمها في هذا القالب الجديد" فالصورة لم تعد تُدرس على أنها تشبيه أو استعارة؛ بل إلى كونها إعادة إيجاد للغة حيث تقدم الصورة طريقتها الخاصة في تقديم المعنى وتأثيرها في المتلقي."[3]

من هنا جاءت الفكرة للكشف عن جمالية النصوص بالخروج إلى فضاء أرحب يركّز على الصورة وعلاقتهما بالخيارات الموضوعاتية عند الجهني، وقد حاولت الخروج من سلطة الموضوعاتية البنيوية لأعيد الاعتبار للبنى الفنية[4] التي تأثرت بسلطة التيمات فتحولت الدراسة الجمالية من الشكل إلى شكل المحتوى، فكان الحديث مثلا عما يسمى بالبناء الفكري، أو الصياغة الجمالية للتجربة الفكرية. وغاب بسبب ذلك الاهتمام بالبناء النسقي التعبيري والجمالي.[5]

أولا - دراسة الصورة:

تثير منصفة الجهني في ذهن الدّارس جملة من التساؤلات نحاول الإجابة عنها من خلال رصد الصور الشعرية، وملاحقة التيمات بالتفتيش في عمق النصوص الشعرية عن لحظة التشكل الأولى للخلية الأم التي يتولّد منها النص الشعري بعد أن تبذل من خصائصها سلاسل تحدّد خلق الموضوعات الفرعية، إنها محاولة للكشف عن البصمة التي تعكس هذا النمو والتفرع وتكشف عن مبادئ هذا النظام وتوضح العلاقة بين عناصره؛ " فالنقاد الموضوعاتيون يعتبرون أن اللحظة الإبداعية الأولى هي الأساس الذي تتطور عنه الثيمة المهيمنة التي ستمتد عبر مختلف جهات المسار الإبداعي للمبدع وتتمظهر في الأشياء المتنوعة التي ستبرز وجوده في عالم النص ، ورغم التغييرات التي ستطرأ على هذه الأشياء إلا أن الموضوع سيبقى ثابتا ... والنقطة التي يلتقي فيها المبدع بالموضوع تكون عادة لحظة ولادة الخطاب الإبداعي وقد ترتبط بحادثة شخصية أو عامة أو بالتأثر بشيء ثابت أو عابر."[6] وهذا دور الناقد الموضوعاتي الذي يسعى إلى الفهم العميق لوعي الشاعر بالمحسوسات وإدراك التطورات التي طرأت عليها في العالم التخيلي للشاعر والتفاعل مع العمل لإحراز المزيد

من الاكتشافات حيث يرى جورج بولي " أن هدف النقد هو الوصول إلى معرفة صميمية بالعمل المنقود. وأنه لا يمكن بلوغ هذه الصميمية إلا إذا حلّ الفكر الناقد محل الفكر المنقود"[7].

ثانيا: الصورة الحركية أو تقنية الحركة والحركة المعاكسة في منصفة الجُهَنِي:

قال عَبْد الشَّارِق بن عبد العُزَّى الجُهَني:[8]

أَلاَ حُـيِّيتِ عَـنَّا يا رُدَيْنا	نُحَيِّيها وإِنْ عَـزَّتْ عَـلَيْـنا
رُدَيْنَةُ لو شَهِدْتِ غَداةَ جِئْنا	على أَضَماتِنا وقَدْ اجْتَوَيْنَا
فـأَرْسَلْـنا أَبـا عَمْرٍو رَبـيّاً	فقال: أَلاَ انْعَمُوا بالقَوْمِ عَيْنا
ودَسُّــوا فارِساً مِنْهُمْ عِشاءً	فلَمْ نَـغْـدِرْ بـفارِسِهِمْ لَدَيْنا
فـجاءُوا عارِضاً بَرِداً وجِئْنا	كمِثْلِ السَّيْلِ نَرْكَبُ وازِعَيْـنا
فـنادَوْا: يا لَبُهْـثَةَ، إِذْ رَأَوْنا	فـقُـلْنا: أَحْـسِنِي مَلاً جُهَيْنا
سَمِعْنا نَبْأَةً عن ظَهْرِ غَيْبٍ	فـجُـلْنا جَـوْلَةً ثُـم ارْعَـوَيْنا
فـلمَّا أَنْ تَـواقَـفْـنا قَـلِيلاً	أَنَخْـنا لِلْـكلاكِلِ فـأَرْتَـمَيْـنا
فلمَّا لَـمْ نَدَعْ قَـوْساً ورمُحاً	مَـشَيْنا نَـحْوَهُـمْ ومَشَوا إِلَيْنا
فمَنْ يرَنَا يَقلْ: سَيْلٌ عَزِيفٌ	نَكُـرُّ عـلـيهُـمُ وهُـمُ عَـلَيْـنا
تَلاَلُؤَ مُـزْنَةٍ بَـرَقَتْ لأُخْرَى	إِذا حَـجَلُـوا بأَسْـيافٍ رَدَيْنا
شَـدَدْنا شَـدَّةً فـقَتَلْتُ مِنْهُمْ	ثَلاثَـةَ فِـتْـيَـةٍ وقَتَلْتُ قَيْـنا
وشَـدُّوا شَدَّةً أُخْرَى فَجَـرُّوا	بـأَرْجُلِ مِثْلِهِمْ ورَمَواْ جَوَيْنا
وكانَ أَخِي جُوَيْنٌ ذا حِفاظٍ	وكـان القَـتْـلُ لِلْفِتْيانِ زَيْـنا
فـآبُوا بالـرِّماحِ مُكَسَّـراتٍ	وأُبْـنا بالسُّـيـوفِ قدِ انْحَنَيْنا
وبـاتُوا بالصَّعِيدِ لهُمْ أُحاحٌ	ولَوْ خَفَّتْ لنا الكَلْمَى سَرَيْنا

منصفة الجهني من المنصفات التي يرصد فيها الشاعر موقف الفريقين المتحاربين، ويتتبع مسار الحدث ويوزّع بؤرة التصوير بتتابع منتظم وعادل بين طرفي النزاع، في موقف مجرّد من الشحن العاطفي والتحيّز لأحد الفريقين.

يتولّد معنى الإنصاف من هذه المقابلات التي ينضح بها السطح المعجمي لهذه المنصفة، وقد تفردت في شكلها، فأطلق على هذا النوع من القصائد اسم "المُنَصِّفَاتْ" كأنّ القصيدة جعلت نصفين بين القائل وعدوّه[9]، فالبيت الواحد شطران: شطر له وشطر لعدوّه، فإذا كان البيت كلّه له أتبعه بيتا ثانيا كاملا لخصمه، وهكذا دواليك.

1- رصد الحركة عند الجهني:

أشار جورج بوليه إلى تنظيم دراسة أساسية للرموز يصف فيها الملامح الرئيسية لمجموعة أعمال أحد المؤلفين، ويمكن العثور على أمثلة في مؤلفاته (البعد الداخلي ودراسات في الزمن الإنساني). حيث يصف بوليه في المقالة التي كتبها عن بلزاك بكتاب البعد الداخلي نمطا تجريبيا نسقيا يوازن بين" الحركة نحو

المستقبل" و" الدفع الفيزيائي إلى الأمام"، ويتمثل هذا النمط التجريبي أو الماهية كما يحب جان بيير ريشار تسميته في هيئات سطحية متعددة. وكمثال عن هذه الأشكال السطحية أو المظاهر نجد الطيران، السباحة، الارتحال، الإسقاط، الاندفاع إلى الأمام.[10] ويكمن الرابط بينها أو وجه الشبه في كونها دفعا فيزيائيا إلى الأمام.

على هذا الأساس نرصد فيزيائية الحركة عند الجهني فنكتشف خضوعها لثنائية فعل و ردّ فعل يساويه في القوة ويعاكسه في الاتجاه، وهو توجه وخيار آثره الشاعر لهندسة وبناء معنى الإنصاف من خلال تماثل الحركة وخضوعها للازدواجية والتبادلية، ورصدها بعين راصدة حيادية توزع الأدوار بالتساوي.

من هذا المبدأ ومن خلال التحليل الموضوعاتي للقصيدة نحاول أن نرسم التشابكات الموضوعاتية التي أسهمت في توليد معنى الإنصاف، ونرصد الصور و الحركات والمشاهد والأحداث والأصوات والأماكن التي يعرضها الجهني، مقتفين أثر جون بيار ريشار في محاولاته للعثور على القصد الأساسي للشاعر أو الموضوع الذي يستحوذ على كامل اهتماماته، والمعاني التي تحققها الخيارات الموضوعاتية لديه حيث يرى أن " الموضوعات أو الصور يمكن أن توجد خارج عمل محدد، كما يمكن أن تدرس بذاتها...ولكن هذه الدراسات ليست قيد بحثنا الآن، فما يهمنا ليس أن نعرف كيف ومن أين جاء مالارمي بهذه الصور، ولا ما كانت تعنيه قبل أن يمتلكها. ولكن ما أردناه هنا أن نبحث عن المعنى الذي أخذته هذه الموضوعات عند مالارمي، أن نبحث عن القيمة الخاصة التي التي اكتسبتها في التقائها ببعضها بعض. فإذا استثنينا بعض الحالات الخاصة، نجد أن فرادة التجربة الإبداعية لا ترتبط بمحتواها، وإنما بترتيب وتنظيم هذا المحتوى"[11]

ورغم تبنينا لطريقة "ريشار" في محاولته لتحليل العمل الأدبي بتحليل عناصره الأولية وتحديده للكيفية التي تلتقي بها هذه العناصر فإننا راعينا خصوصية النص المطروح للدراسة وركزنا على لحظة ولادة الصورة، مع رصد الصور الحركية وأفعال الحركة المتواترة في القصيدة؛ حيث شكّلت الخيار الأمثل عند الشاعر بتركيزه على الحركة والأثر، وسعيه إلى المقابلة بينهما لتشكيل معنى الإنصاف من تشابك الموضوعات المكونة لنسيج المنصفة.

1- 1 دراسة الموضوع:

بعد الجرد الذي قمنا به للسطح المعجمي للقصيدة لاحظنا التواتر الكبير لأفعال الحرب التي حملت دلالات الحركة التي تميزت بأنها أفعال تكتسي طابع الصدام والالتحام وتعاكس الاتجاه وتساوي الأثر، وقد تكرّرت واحدا وعشرين مرّة في القصيدة، وهو تواتر دال على هوس الشاعر بتسجيل الحركة المتزامن مع تركيز بؤري راصد ومتتابع لمشهد القبيلتين المتحاربتين، حيث ينقل لنا الشاعر ومضات تصويرية لا تعبأ بالتفاصيل الدقيقة للمشاهد وتجعل من رصد الحركات اهتمامها الأوّل، نلاحظ مثلا: (أرْسَلْنَا.. دَسُّوا، تَنادُوا.. قُلْنَا، مَشَيْنَا.. مَشُوا، رَدَيْنَا.. حَجَلُوا، شَدَدْنَا.. شَدُّوا، بَاتُوا.. سَرَيْنَا، نَكُرُّ علِيهِمْ.. وهم عَلَينَا....) ومفردات أخرى تدُّل على الاشتراك في الفعل بين الفريقين (تَوَاقَفْنَا، نَرْكَبُ وَازِعِينَا، أَنَخْنَا للكَلاكِل، ارْتَمَيْنَا).

وللتوضيح نقدم الجدول الآتي:

الفعل	ردّ الفعل
أرسلنا	دسّوا
جاؤوا	جئنا
مشينا	مشوا
شددنا	شدّوا
حجلوا	ردينا
تنادوا	قلنا
نكرّ عليهم	وهم علينا
تواقفنا	تواقفنا
أنخنا	أناخوا
ارتمينا	ارتموا
قتلت ثلاثة	جرّوا بأرجل مثلهم
قتلت (قين)	رموا (جوين)
باتوا	لم نَسْرِ

من خلال الجدول وأبيات القصيدة نجد أن أبرز سمة لصور المنصفات هي الحركة حيث يقابل الشاعر بين صورتين أو فعلين من أفعال الحركة؛ لأن الإنصاف قبل كل شيء هو وصف عادل لقوة الخصم يركّز فيه الشاعر على وصف سلاح الخصم وحسن استعداده للحرب، كما يوظف صور وأفعال الحرب وتساويهما لدى الفريقين، وقد يعلي من شأن السلاح والفعل الحربي لدى الخصم ثم يصف النتائج، فتكون انتصارا صعبا على الأعداء أو هزيمة ماحقة، أو تعادلا للفريقين.

تتواتر أفعال الحركة بشكل كبير فتهيمن على مفاصل المنصفات وعلى شعر الحماسة الذي تنتمي إليه المنصفات بشكل عام، " فالسمة الغالبة على الصورة في شعر المنصفات تكمن في تحريكها وعدم سكونها، إذ لا يُتصور أن صورة شعرية تصف معركة حربية وما يدور فيها وتكون خالية من الحركة والحيوية"[12]

وتتميز أفعال الحركة عند الخصوم في المنصفات بالفاعلية والندّية وتساوي الأثر والنتيجة، وهي ردود أفعال تكون في مستوى الفعل أو أعلى منه شأنا وقوة، " إذن نستطيع القول إن الشعر أساسه الحركة والنشاط والتجدد المستمر، فالنشاط الحركي هو عنصر أساسي في ملكة التصوير وهو الحياة التي تسري في عروق الشعر ويكمن في نفسية الشاعر."[13]

ليست الصور الحركية وحدها المهيمنة بل نجد أن الصور الصوتية لها حضور يسند الصور الحركية، ويأخذ خاصية المماثلة والتقابل أو ثنائية فعل رد فعل يقول الشاعر:[14]

فـنادَوْا: يا لَبُهْـثَةَ، إِذْ رَأَوْنا فـقُـلْنا: أَحْـسِنِي مَلاً جُهَيْنا

فقد لعب الصوت دور الموثّب والمحرض على الحركة والنشاط لمباشرة القتال، فالنداء جاء لتحفيز القبيلة، ومن الإنصاف أن يرصد الشاعر رد فعل قبيلته على نداء الأعداء بتحريض مقاتليها على الحفاظ والاستماتة في القتال وهي لحظة تفاعل بين الحركة والصوت؛ حيث يولد الصوت الحركة وتولد الحركة الجلبة والأصوات المختلفة من قعقعة وصليل وحفيف.

يقول الشاعر:[15]

سَمِعْنا نَبْأَةً عن ظَهْرِ غَيْبٍ فـجُـلْنا جَـوْلَةً ثُـم ارْعَـوَيْنا

للسمع في هذا البيت تأثير مباشر على الحركة فقد كان المولّد لحركة الاستطلاع التي تهدف إلى الكشف عن مصدر الصوت لمحاولة تجنب الكمين، وهذا ما يبرز العلاقة الوطيدة بين الصوت والحركة مع أثر واضح لباقي الحواس على هذه الأخيرة، ولكي" تكون الحركة في الصورة ذات أثر فعّال وبارز، فإنها تشمل عدّة صور أخرى تتنامى معا في خلق جو من الحركة والحيوية، كالصورة التي تعتمد على الحواس؛ كالسمع أو البصر او اللمس أو الشم، فلا ريب أن السمع يؤكد حركية الصورة وخاصة إذا تآزر مع عطاء لغوي مؤثر، فإن ذلك ينبهنا إلى عنصر الحركة بشكل لافت."[16]

من خلال البحث في عن العلاقة بين الصوت والحركة نكتشف في الأبيات الأولى من القصيدة العلاقة المباشرة للصوت مع تحفيز حركة الاستطلاع؛ فقد جاء توظيف الصوت في القصيدة إشارة تنبيه وتحذير من المكيدة ومن المجهول الذي حفَّز حركة الاستطلاع التى سنقوم بتحليلها في عنصر الحركة وأفعال الحرب.

2-1 الحركة وأفعال الحرب:

أ- مرحلة الاستطلاع:

يحرّك الحقد والضغائن أفراد القبيلتين فيتجهون إلى ساحة المعركة للاشتفاء وتنفيس الغضب المكبوت، ومن الإقبال إلى الصدام تتواتر أفعال الحرب، و بين التطلّع إلى أعداء الشاعر وتجسّسهم على قبيلته تأتي حركة الإرسال والدسّ لتنبئ عن المهمّة الموكلة لكل فارس.

يقول الشاعر:[17]

فـأَرْسَلْـنا أَبـا عَمْرٍو رَبـيّاً فقال: أَلاَ انْعَمُوا بالقَوْمِ عَيْنا

ودَسُّـوا فارِساً مِنْهُمْ عِشاءً فـلَمْ نَـغْـدِرْ بـفارِسِهِمْ لَدَيْنا

وجاءت المرحلة الأولى مفعمة بالحركة التي تهدف إلى الكشف والإطلاع على أحوال العدوّ، وندرك تأثير الفضاء الزماني والمكاني في توظيف الشاعر للمفردتين (أرسلنا، دسّوا)، فالأولى تنبئ أن الأمر قد تمّ والعدوّ على مسافة بعيدة منهم فأرسلوا من يستطلع لهم الأمر نهارا ليعاين العدو ويعود بأخباره.

وأما أصل الدسّ هو إخفاء الشيء تحت غيره، وقد وظف الشاعر الزمن في قوله: (عشاء) لأن الليل هنا يلعب دور الإخفاء، وقد تنوب مخالطة الجاسوس لفرسان القبيلة وتَخَفّيهِ بينهم عن هذا الدور، وقد عبرت هذه الصور عن المشاعر والانفعالات النفسية وعبرت عن قصد الشاعر رغم أنها مستمدة من الواقع الحسي فتوظيف الفعلين الحركيين "أرسلنا" و"دسّوا" له دلالة زمنية ومكانية، فأرسل ينتمي إلى الأفعال الحركية الانتقالية الدّالة على الدفع بالشيء لتحقيق غرض أو غاية، وقد يدلُّ على التكليف بمهمة، ويأتي الارتباط بالمكان وثيقا في توظيف هذا الفعل الحركي حيث يكون الهدف أو المرسل إليه بعيدا عن المرسل.

أما في توظيف الفعل "دسّوا" فإن حركة الدسّ لها دلالة زمنية ومكانية؛ فالدسّ هو الإخفاء تحت ساتر، والساتر المضمر الذي استنتجناه من دلالة الكلمة هو الظلام الذي أخفى الجاسوس حتى خالط قبيلة الشاعر واستكشف أحوالهم، ودليل المخالطة بالإضافة إلى دلالة حركة الدّس هو قول الشاعر" فلم نغدر بفارسهم لدينا".

ورغم أن الإنصاف قد حققته هذه التقابلات العادلة بين حركة الفريقين، نجد تقابل آخر بين الحركة والسكون يدعّم توليد معنى الإنصاف في القصيدة متمثلا في العفو الذي ناله الجاسوس المندس، فلم تتعرض له قبيلة الشاعر بسوء ولم تغدر به.

أي تولد معنى الإنصاف من حركة الجاسوس التي يقابلها سكون قبيلة الشاعر فلم تقبض عليه، ولم تقتله رغم إطلاعها على أمره لعدم اكتراثهم به أو منًا وتكرما منهم.

وقد أظهر الشاعر براعة التوظيف في رصده لحركة الاستطلاع فبين سعادة المرسل وعودته مبشرا بقدوم العدوّ، والوفاء للمندسّ وعدم الغدر به، نستشف حب الفريقين للقاء للاشتفاء من الضغائن وحزازات النفوس، وهذا ما تجسد في شكل الحركة وتجلّى في مرحلة الإقبال.

ب- مرحلة الإقبال:

إن أهم ميزة للحركة في هذه المرحلة هي استعصائها على الضبط فقد تدعّمت حركة الاندفاع التي خرجت عن السيطرة بمظهرين من مظاهر الطبيعة يقول الشاعر:[18]

فجاؤوا **عارضا بردا** وجئنا كمثل **السيل** نركب وازعيْنا[19]

مثّل الشاعر لحركة إقبال الفريقين بظاهرتين طبيعيتين هما: " السيل" و"العارض البرد" أي السحاب الذي يحمل القرَّ والبرد، و يحمل الفعل "نركب" إشارة حركية تدلّ على القوّة والانفلات والإقبال على الخصم، فقد تسارعوا مقبلين وكأنَّهم في كثرتهم وتعجّلهم قطعة من السحاب فيها بردٌ، " ووجه التشبيه أن لهم حفيفاً ووقعاً شديداً متهافتاً."[20] ، كما يكون لذلك السحاب - ونحن لكثرتنا وإتياننا على ما يعترض طريقنا كالسيل الذي لا يبقي ولا يذر، ومعنى " نركب وازعينا " أي لا ننقاد لمن يريد ضبطنا، ولا نطاوع من يطلب كفنا من الفريقين جميعاً.[21]

ورغم الحيادية الظاهرة في موقف الشاعر من خصومه لتبنيه خيار الإنصاف جاءت أفعال الحركة لتجسّد هذا الخيار وتجلّيه من جهة و" كذلك في الصور الشعرية فإنّ فاعلية الحركة فيها محاكاة ذاتية لما ينعكس عن صفحة روح الشاعر وما يرتسم في عقله وقلبه من خواطر وإحساسات... فالحركة هي التي تعيد الجمال للصورة"[22] وتبعثها معبّرة عن ما يجيش في خاطر الشاعر، وتساهم في الكشف عن قصدية الشاعر المتمثلة في البحث عن مقابلات بين الصور وميزاتها الحركية بغرض توليد معنى الإنصاف الذي يعدّ خيارا أوليا قصد إليه الشاعر ودعَّم من أجله هيكل القصيدة بكل هذه المقابلات التي تتيح لنا القبض على المعنى بسهولة ويسر.

كما نلاحظ أن خاصية التقابل تدعمت بظهور دلالات الحركة في العائلات اللّغوية الأقل هيمنة، فقد وظف الشاعر ظواهر الطبيعة التي اشتركت مع حركات القتال والإقبال على الحرب وقد حملت صفة المشابهة في الفعل والأثر مع هذه الظواهر.

3-1 الحركة و صور الطبيعة:

أ- العارض البَرد يقابله السيل :

يصف الشاعر لحظة إقبال الفريقين، فيختار صورة لها دلالة الحركة والوقع الشديد المتدارك يقابلها زحف السيل الجامح، ورغم كونها صورة نمطية تكررت في المنصفات فإن تركيز الشاعر على الحركة ووصفها بالانفلات والخروج عن السيطرة هو الذي أعطى لتوظيف الظاهرتين معنى جديدا، يقول الشاعر:[23]

فـجاءُوا عارِضاً بَرِداً وجِئْنا كمِثْلِ السَّيْلِ نَرْكَبُ وازِعَيْـنا

نجد أن حركة السحاب الذي يحمل البَرد تقابله حركة السيل الجامح، حركتان تشتركان في القوة والإقدام واستعصائهما على الضبط، (نركب وازعينا) أي لا ننصاع لمن ينهانا في الفريقين جميعا.

تحمل الحركة هنا دلالة الإقدام والسعي للحرب وتوظيف الحركة في البيت السابق له علاقة بالبيت الذي سبقه حيث قال الشاعر:[24]

رُدَيْنَةُ لو شَهِدْتِ غَداةَ جِئْنا على أَضَماتِـنا وقَدْ اجْتَوَيْنَا

أي جئنا وفي قلوبنا أحقاد وفي نفوسنا حزازات. فاجتوينا من الجوى وهو الغضب والألم، أي محفز الحركة والدافع إليها؛ فحينما يوظف الشاعر فعلي الحركة (جئنا وجاءوا)، وهما حركتان انتقاليتان أفقيتان لهما دلالة الإقبال والانتقال إلى أرض المعركة في حركة يميّزها الاندفاع والفوضى وركوب الوازع؛ أي عصيان الناهي وهذه الصفة مشتركة بين الفريقين، وكأن كل فريق في هذه المرحلة صورة للآخر وهذا عين الإنصاف.

ولزيادة فعالية الحركة وتقريب الصورة وظّف الشاعر صورتين تشبيهيتين متقابلتين تكررتا في المنصفات بشكل لافت، وهما صورة السيل يقابله السحاب المعترض في أفق السماء يحمل البرد والقرّ.

ب- التلاحم:

– صورة البرق ولمعان السيوف:

شبّه الشاعر إيماض السيوف بأيدي المقاتلين بتلألؤ البرق بين السحب، فقال:[25]

تَلأْلُؤَ مُـزْنَةٍ بَـرَقَتْ لأُخْرَى إذا حَـجَلُـوا بأَسْـيافٍ رَدَيْنا

لقد أضاف الشاعر إلى صوره وتشبيهاته ألوانا من الحركة التي غلبت في هذه القصيدة وتكررت كلما قابل الشاعر بين فعال القبائل في الحرب، وكلها صور تشبيهية مستمدَّة من الواقع والمظاهر الطبيعية التي ألفها، فيقرن الشاعر بين صورة الجيشين عند لحظة إخراج السيوف، وصورة البرق الذي يومض بين سحابتين، ووجه الشبه هو الوميض واللمعان؛ وتحمل هذه الصورة البصرية دلالات حركية ولّدها الاحتكاك المباشر واللقاء وجها لوجه بين الفريقين أو السحابتين، وهي لحظة إفراغ الشحنة الكامنة والسعي للاشتفاء من الخصم. " ولعل الرؤية (التميز البصري) هي الوسيلة الأساسية الأولى في إدراك الحركة، وهذا لا يمنع أن

تدرك أحيانا بواسطة التمييز السمعي وذلك بسماع الصوت الناتج عن الحركة... فالصوت المصاحب للحركة عادة ما يدلّ عليها"[26]

ولأن استعمال السيف له دلالة الالتحام المباشر والوميض ينبئ عنه، فقد جاء توظيف البرق والسحب لدعم التساوي في الإقبال على الخصم ومحاولة القضاء عليه عند الفريقين المناورين، ولا نشك أن الصورة السمعية المضمرة المتمثلة في صوت الرعد الذي تقابله قعقعة السيوف قد أضمرت لفسح المجال لرصد حركتين من حركات المناورة أثناء القتال، لقد ركز الشاعر على التحام الفريقين وأعطى ضيق المجال للحركة شكلا جديدا، وهذا ما نستشفه من خصائص الحجل والرديان، وهما حركتان أو شكل لحركة الانتقال عند المقاتلين يرفع المقاتل فيهما رجلا ويمشي على الأخرى ومن التقابل والتماثل نستشف قصد الشاعر إلى العدل في الوصف وإلى الرصد الذي لا يصور حركة فريق إلا وقابله بحركة الفريق الثاني.

- صورة السيل ودلالة الالتحام:

يشترك كلا الفريقين عند لحظة الهجوم في امتلاك خاصية السيل من خلال تطابق الحركة والجموح والصدام المتكرر، وتوظيف هذا الموقف يرجع لترسبات الخوف لدى الشاعر القديم تجاه بعض الظواهر الطبيعية، كما يكشف موقفه من أهم ظاهرتين طبيعيتين، "المطر والسيل" ومكمن الخوف هو تأثير الظاهرتين على الشاعر وعلاقتهما المباشرة بالحياة والموت أو الهدم والبناء، فمن القوة إلى الجرف إلى الإغراق إلى الهدم تؤثر الظاهرة في الطبيعة بتحريك كل ماهو ساكن وإحداث التغيير السلبي بالتخريب ثم البناء بإعادة الحياة إلى الأرض العطشى، فهل يأمل الشاعر بتوظيفه لهذه الصور التي تحمل دلالات الإنصاف، بيوم أفضل يساهم فيه موقفه من الخصم بتوظيف الإنصاف لكي يخفف ثقل العداوة ويعيد أواصر المودّة والإخاء التي قطعتها الحرب.

يقول الشاعر:[27]

فمَنْ يرَنَا يَقلْ: سَيْلٌ عَزِيفٌ نَكُرُّ عليهُمُ وهُمُ عَلَيْنا

ج- الموت، أو صراع الحركة والسكون:

رصد الشاعر حملتين متضادتين أسفرتا عن النتائج نفسها، فقد قُتل بالفتيان الثلاثة من يماثلهم، ثأرا لأخيه جوين المشهور ببأسه وحفاظه بالفتى الكريم الذي دعاه قين، وأهم خاصية أسبغها الشاعر على الحركة التي انطوى عليها قصد القتل أن جعلها تزين الفتى ولا تشينه. وقد تحقق الموت أو فعل القتل بحركة الضرب بالسيف أو الطعن بالرمح أو الرمي بالسهام، كلها حركات تولد السكون في الأجساد المتحركة بتحقيق الموت الذي يعني فقدان الحركة، وبالجرح الذي يعني تعطيل الحركة، ونجد كل هذه الإيماءات حاضرة في حديث الشاعر عن نتائج المعركة وقتلاها وعن مصير الجرحى من الطرفين، حيث تعطلت حركة القبيلتين قبل المغادرة للعودة إلى مضاربهما.

والفعل " قتلت " يحمل دلالات الحركة والمناورة والإقدام، يقابله الفعل " جرّوا " أي " جرّوا بأرجل مثلهم " والتقابل مع المماثلة في عدد وخصال الموتى هو عين الإنصاف؛ وذلك بتساوي أثر الأفعال الحركية فإن كان بعض شعراء المنصفات" يتجاهل بعض التجاهل، وينكر في آخر الأبيات حق أعدائه، ويذكر أن عدد القتلى منهم أكثر من عدد القتلى من قبيلته، فشاعرنا عبد الشارق لا يقع في مثل هذا التجاهل، بل يراعي الجانبين في

دقة تكاد تكون حسابية. فكأن الفريقين طرفا معادلة رياضية. وهكذا نجد في الأدب هذا اللون الطريف من الرياضيات.[28]

ففي بيتين من القصيدة نرصد هذا التكثيف في توظيف الأفعال المفعمة بالحركة وقد جاءت لدعم هيمنة موضوع الموت على مفاصل القصيدة، يقول الشاعر: شددنا شدّة وشدوا شدّة أخرى، أي حملنا عليهم وحملوا علينا في حركة تبادلية لأدوار الدفاع والهجوم مع ما يحملانه من دلالات على الحركة والمناورة التي تهدف إلى إفناء الخصم والقضاء عليه.

وكذا المزاوجة بين التصريح والكناية في توظيف المقابلات بين الأفعال الحركية والصور التي تحمل دلالات الحركة، وكان لتجانس الصور دوره الكبير في هندسة معنى الإنصاف وأثره في البناء الفني للقصيدة وتوليد موضوعاتها،" إن تجانس الصورة هو الذي يعطي للعمل الفني وحدته، وينبغي أن يكون لكل موضوع صورته الخاصة به، ولا بد من الانسجام مع باقي الصور، لتشكل الصورة العامة للقصيدة."[29]

لقد جاءت المقابلات لتدعّم موضوع الموت، وتوزعه بإنصاف على كلا الفريقين: " فقتلت منهم ثلاثة فتية تقابلها فجرّوا بأرجل مثلهم"، كما تدعّم معنى الإنصاف بتقابل فعل القتل لفارسين أرفع درجة من غيرهما، وقد وظف الشاعر فعل القتل في الأولى وكنّى عليه في الثانية، " وقتلت قينا، فرموا جوينا"

يقول الشاعر:[30]

شَـدَدْنا شَـدَّةً فـقَتَلْتُ مِنْهُـمْ ثَـلاثَـةَ فِـتْيَـةٍ وقَتَلْتُ قَيْـنا
وشَـدُّوا شَدَّةً أُخْرَى فَجَـرُّوا بـأَرْجُلِ مِثْلِهِمْ ورَمَواْ جَوَيْنا
وكانَ أَخِي جُوَيْنٌ ذا حِفاظٍ وكـان القَتْـلُ لِلْفِتْيانِ زَيْـنا

خاتمة:

بناء على دراسة البنية الجمالية في هذه المنصفة يلاحظ أن الصورة لها علاقة مباشرة بالخيار الموضوعاتي، ويبرز دورها في مساعدة الناقد الموضوعاتي في سعيه للإحاطة بالمعنى في النصوص الشعرية حين يفكك هذه النصوص إلى موضوعات وترسيمات ووحدات صغيرة، وتساعد الصورة في إبراز الموضوع المهيمن في علاقة تبادلية يزوّد كل منهما الآخر بشحنات دلالية تسهم في إبراز مقصدية الشاعر وهذا هو دور التحليل الموضوعاتي.

وبما أن الموضوع هو التجسيد الأدبي للغرض نفهم سر العلاقة بين الموضوعات وخيار الصورة عند الجهني، ففي سعي الشاعر لبناء المعنى يحشد المفردات التي تجتمع لتكوّن العائلات اللغوية التي يشكل تواتر مفرداتها حدّ الموضوع، هذه المفردات تشكل نواة الموضوعات ولا تأتي اعتباطا وإنّما يلزم صياغتها في قالب شكلي يتفاعل مع الصورة لإبراز المعنى ويكون بينهما تأثير متبادل.

الهوامش والإحالات:

[1] - سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 47.

[2] - عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1983، ص 12.

[2] – أحمد فرحات، ديوان المنصفات في الشعر العربي من الجاهلية إلى نهاية العصر الأموي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2010، ص 114.

[4] - أعابوا على منهج عبد الكريم حسن اقتصاره على السطح المعجمي للنص مع تغييب واضح للبنى الفنية التي ينسجها النص في تركيبه البديع بين القطع المعجمية المنفردة؛ ينظر يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، 2009م، ص 166.

[5] - حميد لحمداني، سحر الموضوع عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، مطبعة آنفو- برانت، فاس، المغرب، ط2، 2014، ص107.

[6] - حسين تروش، مفهوم الشعر وتجلياته الموضوعاتية عند محمود درويش، مركز الكتاب الأكاديمي، ط1، 2016، ص 51.

[7] - Les chemins actuels de la critique p 9. عن جميل حمداوي، المقاربة النقدية العربية، مكتبة المثقف، المغرب، ط1، 2015، ص14.

[8] - البصري، علي بن أبي الفرج بن الحسن صدر الدين أبو الحسن، الحماسة البصرية، تح: عادل سليمان جلال، القاهرة، ط1، 1987، ج1، ص 184، 185.

[9] - ينظر: الخالديّان، أبو بكر محمد وأبو عثمان سعيد، الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين، تحقيق: محمد يوسف، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1952، ص 149.

[10] - روبيرت ماجليولا، التناول الظاهري للأدب نظريته ومناهجه، ترجمة: عبد الفتاح الديدي، مجلة فصول، العدد الثالث، 1981، ص 189.

[11] - ينظر: عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، شراع للدراسات والتوزيع، دمشق، ط2، 199، ص 74-75.

[12] - أحمد فرحات، ديوان المنصفات، ص 135.

[13] - عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص154؛ عن سيد فضل الله ميرقادري وآخرون، ملامح الحركة ووظيفتها في الصور الشعرية لدى عبد العزيز سعود البابطين، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد 46، ربيع 2018، ص 106.

[14] - البصري، الحماسة البصرية، ص 184.

[15] - البصري، الحماسة البصرية، ص184.

[16] - أحمد فرحات، ديوان المنصفات، ص 138.

[17] - أحمد فرحات، ديوان المنصفات، ص 184.

[18] - البصري، الحماسة البصرية، ص 124.

[19] - الوازع: الناهي الضابط

[20] - المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تح: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 321.

[21] - المصدر نفسه، ص 301.

[22] - سيد فضل الله ميرقادري وآخرون، ملامح الحركة ووظيفتها في الصور الشعرية لدى عبد العزيز سعود البابطين، ص 103.

[23] - البصري، الحماسة البصرية، ص 184.

[24] - البصري، الحماسة البصرية ، ص 184.

[25] - المصدر نفسه، ص 185.

[26] - محمد محمد داود، الدلالة والحركة، دراسة لأفعال الحركة العربية المعاصرة، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د ط،2002، ص 38.

[27] - البصري، الحماسة البصرية، ص 185.

[28] - 42. عبد المعين الملّوحي، المنصفات، مطابع وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، دمشق، ط1، 1967، ص 35.

[29] - عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999، بيروت، ص67؛ عن سيد فضل الله مير قادري وآخرون، ملامح الحركة ووظيفتها في الصور الشعرية لدى عبد العزيز سعود البابطين، ص 103.

[30] - البصري، الحماسة البصرية، ص185.