Al-Adab Journal **Issue. No (153) (June) 2025**

E-ISSN: 2706-9931 **P-ISSN: 1994-473X**

A Semiotic Reading to the Rhetorical Signification in Abbassid Pursuit Poems up to the 4th Century AH.: A Semiotic Study

Researcher: Sajed Hamadan
University of Baghdad/ College of Arts, Department of Arabic Language
Sajed.sahan 2202m@coart.uobaghdad.edu.iq
Supervisor: Dr. Prof. Yousif Iskandar
University of Baghdad / College of Arts, Department of Arabic Language
Email yousif@coart.uobaghdad.edu.iq

Copyright (c) 2025 **Sajed Hamadan, Prof. Yousif Iskandar (PhD)**

DOI: https://doi.org/10.31973/4gpbwa14

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Abstract:

Hunting and pursuit trips arose for reasons such as self-defence, food pursuit, or entertainment. If we attribute it to self-defence or seeking food, we must trace its origins back to ancient times as old as man himself. As for what is related to entertainment and pleasure, it resulted from man's culture and his social and psychological stability which gave birth to his love of practicing pursuit far from motives. The picture of pursuit constitutes a painting within the multi-themed pre-Islamic poem, and this was the case until the end of the Ummayad era and the beginning of the Abbasid one when it witnessed its independence in Arajees known as Pursuit Poems to be a new art that joins the art of Arabic poetry and a special characteristic for the Abbasid era which witnessed luxury and wealth for the private and the public. That enabled them to spend on this art for the sake of pleasure and entertainment. This topic consists of studying the scenes of hunting and pursuit documented by the Abbasid poet, analyzing them and exploiting their rhetorical connotation represented by thematic images and roles.

Key words: Hunting and pursuit, Abbasid poetry, rhetorical connotation, images, theme

Al-Adab Journal Issue. No (153) (June) 2025
E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

الدّلالة الخطابيّة في الطَّرديّات العبّاسيّة حتى نهاية القرن الرابع الهجري:

الباحث ساجد مسعد حمدان صحن
جامعة بغداد/ كلية الآداب
قسم اللغة العربية
Sajed.sahan2202m@coart.uobaghdad.edu.iq

أ. د. يوسف محمد جابر اسكندر
جامعة بغداد / كلية الآداب
قسم اللغة العربية
yousif@coart.uobaghdad.edu.iq

(مُلَخَّصُ البَحث)

نشأَتْ رحلاتُ الصّيدِ والطَّرَدِ لِدَواعِيَ مِنها: دِفاعاً عنِ النَّفسِ، أو طَلَباً لِلطَّعامِ، أو فنّاً ترفيهِيّاً. فإذا ما نَسبْناهُ إلى الدِّفاعِ عنِ النَّفسِ، أو طَلَبِ الطَّعامِ، يتحتَّمُ علينا أنْ نُرجِعَ نَشأَتَهُ إلى عصورٍ سحيقةٍ قديمةٍ قِدمَ الإنسانِ نفسِهِ، أمّا ما يرتبِطُ بِالتَّرفيهِ والمُتعةِ، فإنَّهُ تمخَّضَ عن ثقافةِ الإنسانِ، واستِقرارِهِ الإجتِماعِيِّ، والنَّفسِيِّ الذي وَلَّدَ عندهُ حُبَّ مُمارسةِ الطِّرادِ بعيداً عنِ الدَّوافعِ الأخرى، وتُشكِّلُ الطَّرديّةُ لوحةً ضِمنَ القصيدةِ الجاهِلِيَّةِ المُتعدِّدةِ الموضوعاتِ، وهذهِ حالُها حتى نِهايةِ العصرِ الأمويِّ، وبِدايةِ العصرِ العبّاسِيِّ، حيثُ شَهِدَتِ استِقلالَها في أراجيزَ عُرِفَتْ بِالطَّرديّاتِ؛ لِتُكوِّنَ فنّاً جديداً ينظَمُ إلى فنونِ الشِّعرِ العربِيِّ، وقد تَميَّزَ بِهِ العصرُ العبّاسِيُّ الذي شهِدَ تَرفاً وثراءً لِلخاصَّةِ والعامَّةِ، مِمّا مَكَّنهُم مِنَ الإنفاقِ على هذا الفنِّ في سبيلِ المُتعةِ والتَّرفيهِ. ويتمثَّلُ هذا الموضوعُ في دراسةِ مشاهدِ الصَّيدِ والطَّرَدِ التي وَثَّقَها الشّاعرُ العبّاسِيُّ، وتحليلِها، وبَيانِ دلالَتِها الخطابِيَّةِ، المُتمثِّلةِ في الصُّورِ، والأدوارِ الثّيماتيكِيَّةِ.

الكلمات المفتاحية: الصيد والطرد، الشعر العباسي، الدلالة الخطابية، الصور، الثيمة.

المقدمة:

يجذبُنا في كثير من الأحيانِ في قصيدةٍ ما وزنُها، أو إيقاعُها، وقد نندمجُ مع قافيتِها، أو نعيش معناها، وموضوعَها، إلاّ أنّ هذا ليس كلّ شيءٍ في القصيدة حسب ما عرّفها النقّادُ والدّارسونَ لها٠فلا نعيشُ القصيدةَ في حدودِ الوزنِ والقافيةِ والمعنى، ولا نتجوّل في أرْوقة الخيال حسب؛ بل إنّ هنالك ما هو أعمق من ذلك، والذي يحتاج إلى سبْر أغواره التي قد لا تنتهي إلى حدود ما نصِل إليه. فالشعر رؤية قد يكتنفُها الضّباب، وقد تتجلّى لك منْ أوّل قراءة، وقد يتّحدُ شعورك مع شاعر ما أثناء قراءة قصيدتِه، فتتكشف لك أسرارُه، وقد لا تتّفق معه، فتراه غامضا في شعره، أو أنّه لا يرمي إلى شيء إلاّ ما كان طافيا على السّطح. إنّ دراسة مشاهد الطّرد لعصر ما تعينك على فهم جوانب ذلك العصر الإقتصاديّة، والإجتماعية، والفكرية، فضلا عن خصائص الخطاب البنيوية، والشكلية، والأسلوبية. وقد

ورد ذلك في أقدم النّصوص الشّعريّة في العصر الجاهليّ متمثّلة في قصائد(امرئ القيس، وزهير، والنابغة الذبياني، والأعشى، وكثير غيرهم)حتى لا يكاد شاعر يخلو شعره من مشاهد الطّرد.

الدّلالة الخطابية

في المُستوى الخطابِيِّ تتجلَّى وتَتمظهرُ البنيةُ السَّرديّةُ الموغلةُ في التَّجريدِ، فيَتحوّلُ بِذلكَ المُجرَّد إلى مَحسوسٍ مُرتبطٍ بِالعالمِ الخارِجِيِّ. ومثالُ ذلكَ: أنْ نُعبّرَ عنِ "الحياةِ" التي هيَ صيغةٌ مُجرّدَةٌ بـ "زهرةٍ مُتفتّحةٍ" يُمكنُ أنْ نُدركَها بِالحواسِّ، إمّا بِالنَّظرِ، أو بِالشَّمِّ، أو حتى بِاللَّمسِ. فالبنياتُ الخطابيَّةُ تُظهرُ البنياتَ المجرّدةَ عِبْرَ عمليَّةِ التَّخطيبِ مُتمثّلةً في صَوْغِ المُمثِّلِينَ، والتَّفضيَةِ، والتَّزمِينِ.(حمداوي، ٢٠٢٠: ٨٩) فمُصطلحُ الخطابِ هو عبارةٌ عنْ تَضمينِ البنى السَّرديَّةِ في كلماتٍ، فتَتحوّلُ إلى شكلٍ لُغوِيٍّ أو مَجازِيٍّ، ويَتحوّلُ العاملونَ/ الذَّواتُ إلى مُمثّلينَ بِأدوارٍ موضوعيَّةٍ في زمانٍ ومكانٍ مُحدّدَيْنِ، يَسعَوْن نَحوَ أهدافٍ لِتحقيقِها.(ماتن– رينجهام، ٢٠٠٨ :٧٧) وهؤلاءِ المُمثّلونَ يَتبنّاهُم النَّحوُ السَّردِيُّ أوِ اللُّغوِيُّ كَمُفردةٍ إسمِيَّةٍ تَخضعُ لِاستخداماتِ النَّحوِ؛ لِكَي يَعملَ على شكلِ عاملٍ.(أ.ج.غريماس، ١٩٩٩ :١١٧)

والمستوى الخطابِيُّ هوَ المساراتُ التَّصويريَّةُ بوصفها عُنصراً مُولّداً لِسلسِلةٍ مِنَ الأدوارِ الثّيميَّة ، وهوَ استثمارٌ دلاليٌّ لِلبنيةِ السَّرديَّةِ الذي يُشكّلُ بُعدَها الدّلاليَّ، وفي هذا المُستوى يَظهرُ مَضمونُ الفعلِ بِصيغتِهِ المُشخَّصةِ بعدَما كانَتْ تجريديَّةً في المُستوى السَّردِيِّ ، وفي المُستوى الخطابِيِّ يَظهرُ المُمثّلونَ، ويمنحُ البنياتَ السَّرديَّةَ خصُوصِيَّتَها وتَلوينَها الثَّقافِيَّ وذلك على وِفْقِ المبدأ القائِلِ بِتبعيَّةِ المُكوّنِ الخطابِيِّ للمُكوّنِ السَّردِيِّ.(بنكراد، ٢٠٠١ :١٢٤–١٢٥) فالمَسارُ الخطابِيُّ والمَسارُ السَّردِيُّ، منْ طبيعةٍ مُختلفةٍ، ومُتوازِيانِ في الوقتِ نفسِهِ، أيْ مُستقلّانِ ومُتداخلانِ في آنٍ معاً.(أ.ج.غريماس، ١٩٩٩ :١٢٠–١٢١).

يتجلّى المُستوى السَّردِيُّ في المُستوى الخطابِيِّ من خلالِ مُكوّنَيْنِ هُما: الدّلالةُ الخطابِيَّةُ (الصُّورُ والمساراتُ التَّصويرِيَّةُ والثّيماتُ)، والتَّركيبُ الخطابِيُّ (التّمثيلُ والتفضيءُ والتَّزمينُ). (بنكراد، ٢٠٠١: ١٢٤)

أولاً: الصور:

تلعبُ الصّورةُ دَوْراً مُهمّاً في الدّلالةِ الخطابيَّةِ، فقدْ تُساعدُ في التَّعبيرِ عن مَعنى مِنْ أجلِ التَّأثيرِ على المُتلقّي، مثل: زهرةٍ مُتفتّحةٍ لِلتَّعبيرِ عنِ الحياةِ، أوِ الدُّموعِ لِلتَّعبيرِ عنِ الحزنِ، أوِ الإبتسامةِ لِلتَّعبيرِ عنِ الفرحِ. فتتكوّنُ بِذلك عناصرُ الخطابِ الحِسّيَّةِ أوِ الصُّورِيَّةِ التي يُمكنُ إدراكُها بِالحواسِّ، لكنَّها بِحسّيَّتِها تَمثيلٌ لِقيمةٍ تَجريدِيَّةٍ، كَرجلٍ صارَ ذا بأسٍ يُعبَّر عنهُ بسيّارةٍ

قويَّةٍ، أو أنَّهُ حازَ عليها تَعبيراً عنْ رغبتِهِ في السَّيطرةِ. وقد تكونُ مَجازِيَّةً فتُخلّفُ انْطِباعاً بِالمكانِ أوِ الزَّمانِ أوِ الشَّخصِيَّةِ، منْ مثلِ: "إنَّني أتذكَّرُهُ كما لوْ كانَ ذلكَ أمْسِ، رجلٌ قويٌّ مُمتلِئٌ قمحِيُّ اللَّوْنِ" فأتذكر وأمس مفاهيم تجريدية، بينما يغلِبُ على الجزءِ الثّاني من الكلامِ الطّابعُ الحِسّيُّ.(ماتن– رينجهام، ٢٠٠٨: ٩٣) وتُعّدُّ الأشياءُ في الواقعِ الخارجِيِّ مادَّةً بِلا ذاكرةٍ أو مُستقبَلٍ، فإذا ما عبّرْنا عنْها بالكلماتِ لِنكشِفَ عن جوهرِها، فإنَّ قُوَّةَ هذهِ الكلماتِ تُروِّضُ الطَّبيعةَ، وتَخترعُ الثَّقافةَ والعلومَ.(بنكراد، ٢٠٠١: ١٩١)

إنَّ المُستويَيْنِ السَّردِيِّ والخطابِيِّ مُستقِلاّنِ ذاتِيّاً، ومُتضمَّنانِ في آنٍ معاً، فالبرنامجُ السَّردِيُّ يُوزِّعُ الأدوارَ العامليَّةَ، أمّا المُستوى الخطابِيُّ فهوَ صورةٌ تَقترِحُ تَسلْسُلاً صُورِيّاً. فالأوّلُ، ينتمي إلى نحْوٍ سَردِيٍّ، أمّا الثاني، فينتمي إلى مُعجَمٍ خِطابِيٍّ، لا سِيَما أنَّ هذه التَّجسيداتِ هيَ "أشكالٌ للمُحتوى" خاصّةً في الخطابِ. والتَّجلّي الخطابِي هوَ إدْماجُ التَّركيبَةِ الدّلالِيَّةِ لِلأشياءِ السَّردِيَّةِ المُتولّدةِ عنِ النَّحوِ السَّردِيِّ، بِصيغةِ شَكلٍ لِلمُحتوَى وَليسَ مادَّةً أو جوهراً لهُ.(غريماس–كورتيس، ٢٠١٤: ٥٢–٥٣)

كلُّ صورةٍ لها مضمونٌ ثابتٌ، أي نواةٌ ثابتةٌ (نوويَّةٌ)، فَعَندَ وَضْعِها في سِياقٍ (في جملةٍ) فإنَّها تُكوِّنُ مع الصُّورِ الأخرى مَساراتِ دِلالِيَّةٍ مُختلفَةٍ بِاخْتِلافِ السّياقِ وتَنوُّعِ الإرتباطِ، فهيَ ليسَتْ مُغلقَةً على نصٍّ مُعيَّنٍ، بلْ إنَّها (في كُلِّ لحظةٍ) تَنمو وَتمُدُّ مَساراتِ دلالاتِها بِصُوَرٍ مُتعدِّدَةٍ مُشكِّلَةً بِذلكَ نَسَقاً مِنَ الصُّورِ مُرتبِطاً بعضُها بِبعضٍ. منْ خِلالِ هذا الإرتباطِ بينَ الصُّورِ القريبةِ تَتشكَّلُ المساراتُ الصُّورِيَّةُ. ومِثالُ ذلكَ، كما تُنظِّمُ صورةُ الشَّمسِ حَولَها حَقلاً صُورِيّاً: (الإشعاعات، الضوء، الحرارة، الهواء، الشفافية، العتمة، الغيوم).(أ.ج.غريماس، ١٩٩٩: ١١٨) وتكونُ هذهِ المساراتُ المَعروضةُ في شَكلِها التَّتابعِيِّ على مُستوى السَّطحِ شَكلاً لِلمُحتوى وليسَ مادَّةً لهُ، ومِنْ ذلكَ نَرى أنَّ المَسارَ الخطابِيَّ والمسارَ السَّردِيَّ وإنْ كانا مُستقِلَّيْنِ ومِنْ طبيعةٍ مُختلفَةٍ، إلاّ أنَّهُما مُتوازِيانِ ومُتداخِلانِ في الآنِ نفسِهِ. وهذا التَّجلّي بِفَضلِ المساراتِ المُتتابعَةِ يُثيرُ مَسألةَ التَّنظيمِ البُنيوِيِّ لِهذا النّظامِ.(أ.ج.غريماس، ١٩٩٩: ١٢٠–١٢١)

"ما تحتفظُ بهِ الذّاكرةُ اللّسانِيَّةُ ليسَ مادَّةً بلْ بناءً تَجريدِيّاً لِعالَمٍ مَلموسٍ. فَالمَرجِعُ لا يَحضرُ في الذِّهنِ إلاّ مِنْ خِلالِ صورةٍ مُجرَّدةٍ تُحيلُ على القِسمِ لا على النّسخةِ المَخصوصةِ. فعلى الرَغمَ من أنّنا نُبصِرُ القِطَّ الفِعلِيَّ المَوجودَ أمامَ العَينِ فِعلِيّاً في "الآن وهنا" فإنَّ ما يَتسرَّبُ إلى الذِّهنِ هوَ صورةُ هذا القِطِّ ولَيسَ القِطَّ الفِعلِيَّ."(بنكراد، ٢٠٠١: ١٩٣)

فالصُّورُ: هيَ عناصرُ النَّصِّ التي تُشيرُ إلى الواقِعِ المُتَعيَّنِ بِصُوَرٍ ذاتِ هَيئاتٍ تُدرَكُ بِالحَواسِّ، وتُقابِلُ التَّصوُّرَ التَّجريدِيَّ لِلمُستوَى العَميقِ. وبِاسْتِخلاصِ الحقولِ المُعجمِيَّةِ لِلكلماتِ، وإيجادِ القاسِمِ المُشترَكِ بينَها فَسَنحصلُ على (الثّيماتِ) .(ماتن- رينجهام، ٢٠٠٨: ١٩)

ثانيا: المسار التصويري:

يؤدي المَسارُ التَّصويرِيُّ دَوْراً مُهِمّاً في المُستوَى الخطابِيِّ لِلنَّصِّ السَّردِيِّ. وبِتَحليلِهِ يَتَّضِحُ المَعنى منْ خِلالِ تَتَبُّعِ سِلسِلَةٍ منَ الصُّوَرِ التي تُشكِّلُ المَعنى الذي يَقصِدُهُ المُؤلِّفُ، مع إبْرازِهِ لِلوجْهِ الجَمالِيِّ لِلنَّصِّ، كَما أنَّهُ يُحفِّزُ مَشاعِرَ القارِئِ أوِ السَّامِعِ كَالحُزنِ، والفَرحِ، والخَوفِ، منْ خِلالِ هذهِ السّلسِلَةِ منَ الصُّورِ التي تُحيلُ على هذهِ المَعاني.

فالمسارُ التَّصويرِيُّ هوَ سلسِلَةٌ مِنَ الصُّورِ المُترابِطَةِ التي تُستخدَمُ لِإنشاءِ مَعنًى أو فِكرةً مُعيَّنةً. ويُقدِّمُ صورةً لِلعالَمِ (الذي تُصوَّر فيهِ الأحداثُ والأماكِنُ والشَّخصِيّاتُ) بسيطةً واقعِيَّةً تَتّصِفُ بِالدِّقَّةِ والتَّفصيلِ، أو إيحائِيَّةً يَكتنِفُها الغُموضُ، أو رَمزِيَّةً تَتعدَّدُ دِلالاتُها، وتَتشعَّبُ معانِيها. فَتَحويلُ البنياتِ السّيميائِيَّةِ- السَّردِيَّةِ إلى بنياتٍ خطابِيَّةٍ يَتُمُّ عنْ طريقِ الصَّوْغِ الخطابِيِّ لِهذهِ البنياتِ بِمَساراتٍ تَصويرِيَّةٍ، تَنتَظِمُ في داخِلِها الوحداتُ المُعجمِيَّةُ.(نوسي، ٢٠٠٢: ٣٦-٣٧) ولِلمَسارِ التَّصويرِيِّ- بِحسبِ ما يذهبُ عبدُ المجيدِ نوسي- مجموعةٌ منَ الخصائِصِ هي:

١- خاصّيَّةُ التَّسلسُلِ، حيثُ تَنتظِمُ داخلَهُ الوحداتُ بِنَوعٍ منَ التَّسلسُلِ الذي يكونُ حُرّاً أو قَسرِيّاً.

٢- تَتميَّزُ الوحداتُ التي تَنتظِمُ داخلَ الخطابِ بِتَشاكُلِها.

٣- يكونُ تَسلسُلُ هذهِ الوحداتِ ملازِماً لِثيمَةٍ مُعيَّنةٍ."(نوسي، ٢٠٠٢: ١٢٦)

منْ خلالِ تَحليلِ المَسارِ التَّصويرِيِّ يُمكِنُنا فَهْمُ الخطابِ بِشَكلٍ أعمقَ وأكثرَ دِقَّةٍ، وتَحديدِ أهدافِهِ وتَوجُّهاتِهِ وتَأثيرِهِ في المُتلقّي، كَما يُمكنُ التَّعرُّفُ على الثّيمَةِ التي يَهدفُ إليها المَسار التَّصويرِيُّ. فَالتَّفكيكُ الدّلالِيُّ ضَرورِيٌّ في عَمليَّةِ التَّأويلِ، وتَوزيعِ الكلماتِ في أقطابٍ دلالِيَّةٍ، فَقَد يَجتمِعُ المُفردانِ في نَواةٍ دلالِيَّةٍ واحدةٍ، وقَد يَنفصِلانِ.(المرزوقي- شاكر، ١٩٨٥: ١١٦)

إذا كانَتِ الصُّورُ تَنتشِرُ في السّياقِ، فإنَّ كُلَّ سِياقٍ يُعَدُّ مَساراً تَصويرِيّاً، وهذهِ المَساراتُ التَّصويرِيَّةُ المُتنوِّعةُ تَتَتابَعُ لِتُكوِّنَ تَشَكُّلاً خطابِيّاً الذي يُحيلُ هوَ الآخَرُ إلى تشكّلِ الثّيمَةِ بِوصفِها تَشخيصاً أوّلِيّاً للمعنى. مثلَ اللّكسيمِ (جمال) يمكنُ أنْ يُكوِّنَ مَساراتٍ تَصويرِيَّةٍ مُتعدِّدَةٍ على وِفْقِ تَنوُّعِ السّياقاتِ، فَقَد يُحيلُ على الجمالِ الجَسدِيِّ، أوِ الرّوحِيِّ، أوِ الجَمالِ بِمفهومِهِ الفلسَفِيِّ.(بنكراد،٢٠٠١: ١٢٨)

يُنظَرُ إلى اللّكسيمِ مِنْ زاويتَيْنِ: اسْتِبداليَّةٍ وتَوزيعِيَّةٍ. فَقَد يَنشُرُ اللّكسيمُ خُيوطَهُ اسْتبداليّاً على وِفْقِ مَجموعةٍ مِنَ التَّرابطاتِ التي تَجمعُ بَينَ أكثرِ مِنْ وحدَةٍ فَيُكوِّنُ تَشكُّلاتٍ خطابِيَّةٍ (صوراً خطابِيَّةً) كَشَكلٍ تَشخيصِيٍّ لِلمعنَى، ثُمَّ تَنشرُ هذهِ الصّورةُ اللّكسيمِيَّةُ خيوطَها تَوزيعِيّاً، وهذا التَّوزيعُ يستدْعي وجودَ تشكُّلاتٍ خطابِيَّةٍ تحكمُهُ. ومن هنا تَتشكّلُ المَساراتُ التَّصويريَّةُ التي تُؤدّيها اللّكسيماتُ.(بنكراد،٢٠٠١: ١٢٧-١٢٨)

"ليسَ كلَّ خطابٍ سوى اسْتِغلالٍ جُزئِيٍّ لِلإمكاناتِ الهائِلَةِ التي يُقدِّمُها الكَنزُ المُفرداتي، وذلكَ منذُ اللَّحظةِ التي يُحدِّدُ فيها مجموعَتَهُ التَّناظرِيَّةَ الخاصَّةَ، فإذا هوَ تابعَ مَسارَهُ فإنَّهُ يَتركُهُ مُغَطًّى بِصُورِ العالَمِ التي رَفضَها، والتي تتابَعَ وجودُها بِشكْلٍ كامِنٍ، جاهزةً للظّهورِ عندَ أقلِّ جُهدٍ لِلذّاكرةِ."(أ.ج.غريماس، ١٩٩٩: ١١٨)

في المُستوَى السَّطحِيِّ لِلخطابِ تنتظِمُ الصُّورُ في دلالاتِها المُتعدِّدةِ، بعضُها تُجسّدُ أدواراً فاعلِيَّةً، وفي الوقتِ نفسِهِ تُشكّلُ أدواراً غرضِيَّةً، فتأخذُ اسمَ مُمثّلِينَ، وهؤلاءِ الممثّلونَ هم حلقةُ الوصلِ بَينَ بنياتٍ سردِيَّةٍ، وأخرى خطابِيَّةٍ، أي بينَ مُركَّبةٍ نحوِيَّةٍ ومُركَّبةٍ دلالِيَّةٍ. .(غريماس-كورتيس، ٢٠١٤: ٥٧)

ثالثاً: الأدوار الموضوعاتية (الثيماتية)

الثّيمةُ في الخطابِ هيَ الفكرَةُ الرَّئيسةُ أوِ الموضوعُ العامُّ الذي يَدورُ حَولَهُ الخطابُ. وهيَ ما يَربِطُ بينَ مُختلَفِ عناصِرِ الخطابِ، ويُعطيهِ وحدَةً ومَعنًى. ويَتُمُّ اسْتِجلاءُها مِنْ خلالِ تَتَبُّعِ العَلائِقِ التي تَربطُ بينَ الظَّواهِرِ الموضوعِيَّةِ في النَّصِّ لِتُشكِّلَ فَضاءً مَوضوعِيًّا واحداً يَرتبِطُ بِعملِ المُبدعِ الأدبِيِّ. وتَتَبُّعُ الوحداتِ الدّلالِيَّةِ التي تَربطُ بينَ جُزئِيّاتِ الموضوعِ الواحدِ هوَ الذي يُحقّقُ الثّيمةَ في النَّصِّ.(التميمي: ٦١٠) ويُمكنُ أنْ تكونَ الثيّمةُ واضحةً وصريحةً، أوْ تكونَ خَفِيَّةً مُستتِرَةً.

إنَّ تَكثيفَ الصُّورِ إلى مسارٍ تَصويرِيٍّ، ثمَّ تَكثيفَ المَسارِ التَّصويرِيِّ إلى ثيمةٍ، هذهِ الثّيمةُ تُولِّدُ الدَّورَ الثّيماتيكِيَّ، مثلَ ثيمةِ الصَّيدِ التي تَقتضي دَوْراً ثيماتيكِيّاً وَهو (الصَّيادُ). فإذنْ تُبنى الثّيمةُ في النَّصِّ مِنْ خلالِ تَجميعِ الصُّوَرِ، ثمّ وَضْعِها في مَسارٍ عامٍّ لَها. أيْ تَكثيفُها إلى ثيمةٍ ثمَّ إطْلاقُها كَاسْمٍ لَها، كَما مَرَّ في كلمةِ (صيّادٍ). فالحقولُ المُعجمِيَّةُ لِلكلماتِ تُضَمُّ في مجموعةٍ تُسمّى (النَّظائرَ) تُزوِّدُنا بِالثّيماتِ المُهمَّةِ.(ماتن- رينجهام، ٢٠٠٨: ١٩).

وبِذلكَ فالأدوارُ الثّيماتيكِيَّةُ هيَ مجموعةٌ مِنَ الوظائِفِ، أيْ أدوارٌ ثقافِيَّةٌ ومِهنِيَّةٌ ونَفسِيَّةٌ، مثلُ: (الطّبيبِ، والحدّادِ، والمُدرِّسِ)، فهيَ تُشخِّصُ المُمثِّلَ بِاسْمِ العَلَمِ الذي يَتميّزُ بِه، وهذا المُمثّلُ يَعملُ على المُستوى الخطابِيِّ، أي يُؤدّي دَوْراً تيماتيكِيّاً، وعلى المُستوى السَّردِيِّ يُؤدّي

دَوراً عامليّاً، فَيُصبحُ بِذلكَ، أي المُمثّلُ، نقطةَ الْتِقاءٍ بينَ البنياتِ الخطابِيَّةِ والبنياتِ السَّرديَّةِ. وبِاختصارٍ، فإنّهُ يُمثّلُ "الإنتقالَ منَ البنياتِ السَّرديَّةِ كَهيكلٍ عامٍّ ومُجرَّدٍ، إلى ما يُشكّلُ غِطاءً لهذهِ البنياتِ، ويَمنحُها خُصوصِيَّتَها وتَلوينَها الثّقافِيَّ".(بنكراد،٢٠٠١: ١٢٥)

تؤدي الثّيمةُ دَوراً مُهمّاً في فَهْمِ النَّصِّ، وتَحديدِ المعنى العامِّ لَهُ، وتُساعدُ في تفسيرِ الشَّخصِيّاتِ والأحداثِ والأفكارِ. وقد يَستخدمُها الكاتبُ أوِ الشّاعرُ لِلتَّعبيرِ عن أفكارِهِ ومشاعِرِهِ، أو لِلتَّوعيةِ والإرشادِ، أو لِلتغييرِ. ومِنْ خلالِها يَفهمُ المُتلقّي مَغزى النَّصِّ، وغايةَ الأديبِ؛ لِأنّها تُمثِّلُ فكرةَ العملِ الأدبِيِّ، سواءٌ كانَتْ صريحةً أم خفيَّةً، فإنّ خَفاءَها تُظهِرُه الخيوطُ المُشتركَةُ في نسيجِ النَّصِّ. وهي لا تُعبّرُ عن معنى النَّصِّ، بلْ هيَ موضوعُهُ الأساسِيُّ، وأقربُ عناصرِهِ لِلمضمونِ.(خيري، ١٩٩٨: ١٢٨)

إنّ النّصَّ المُتماسِكَ يُؤلِّفُ وحدةً دلاليَّةً مُستقِلَّةً، أو تَصوُّراً قابِلاً لِلإيجازِ، فإنّ جُمَلَ النّصِّ تَأتلِفُ في مَجموعاتٍ تُشكِّلُ كُلٌّ مِنها وحدةً دلاليَّةً مُستقِلَّةً. مِنْ هُنا يُمكنُ القَولُ: إنَّ النّصَّ مُكوَّنٌ مِنْ عِدّةِ مُستوياتٍ، وكُلُّ مُستوىً مُكوَّنٌ مِنْ مجموعَةِ مَوضوعاتٍ تَصبُّ في وحدةٍ أكبرَ مِنها، وُصولاً إلى المُستوى الأكبرِ وهوَ موضوعةُ النّصِّ. إذن فَنسيجُ النّصِّ، وفَضاءُ السَّردِ المَعْبَرُ الأساسِيُّ الذي يَتمُّ من خلالِهِ التَوصُّلُ إلى فِكرتِهِ، عن طريقِ تَفكيكِ وحداتِهِ الدّالَّةِ، وإعادةِ تَكْوينِها لِنَصِلَ إلى الفكرةِ المُسيطِرَةِ على العملِ، معَ الأخْذِ بِالحسبان أنَّ هذه الثّيمةَ قد تَختفي في بعضِ المَواضعِ، وإنَّ خَفاءَها لا يُلغي وجُودَها.(التميمي، ٢٠١٩: ٤٨٤)

رابعا: محدّدات تقطيع الخطاب:

إنَّ العمليَّةَ الأولى التي تُصادِفُ الباحثَ في خطابٍ ما هُوَ كَيفِيَّةُ تَقطيعِهِ إلى مَقاطِعَ مُتمفصِلَةٍ حَسبَ حُدودٍ تُميِّزُ وتُحدِّدُ مَقاطِعَهُ، ولا يَعتمدُ تَقطيعُ الخطابِ على مُجرَّدِ تَمفصُلِهِ إلى وحداتٍ مُقطَّعةٍ، بل يَجبُ أنْ يكونَ التَّقطيعُ مِنْ أجلِ كَشْفِ الدّلالاتِ الجُزئِيَّةِ لِلوصولِ إلى الدّلالاتِ الكُلّيَّةِ لِلخطابِ. وكُلُّ مَقطعٍ يُمثِّلُ حكايَةً مُستقلَّةً، وفي الوقتِ نفسِهِ، مُندمِجَةً في الكُلِّ. (نوسي، ٢٠٠٢: ١٣)

ويُفيدُ التَّقطيعُ في التَّعامُلِ المَرِنِ معَ الأجزاءِ، والمُقارنَةِ بَينَها، وتَحديدِ الدّلالاتِ المُتباينَةِ في فاتِحَةِ الخطابِ ونِهايتِهِ، وكذلكَ إلى مُقارنَةِ الأجزاءِ؛ منْ أجلِ فَهْمِ العُنصرِ المُهيْمِنِ عليْها كَالزَّمنِ، أوِ المكانِ، أوِ الشَّخصيّاتِ. (نوسي، ٢٠٠٢: ١٤) ولِتَقطيعِ خطابٍ ما يَجبُ مَعرفَةُ المُحدِّداتِ المُلائِمةِ لِلتَّقطيعِ، التي تُمثِّلُ عَناصرَ خطابيَّةٍ يَقومُ على أساسِها التَّقطيعُ لِلتَّمييزِ بَينَ مَقطعٍ وآخرَ. (نوسي، ٢٠٠٢: ١٥)

هُنالِكَ عِدَّةُ مَعاييرَ يَعتمدُها الباحثونَ في تَقطيعِ النُّصوصِ تَعتمدُ على طبيعةِ النّصِّ الذي يَتناولونَهُ في تَحليلِهِمْ. فَمِنهُم مَنْ يَعتمدُ المِعيارَ العامليَّ، ومِنهُم مَنْ يَعتمدُ مِعيارَ الفاعلِ اللّذَيْنِ يَظهرانِ أو يغيبانِ في النّصِّ. أوِ اعْتماداً على حالةِ الصِّراعِ بَينَ العواملِ. وبَعضُهم يَعتمدُ على الفضاءِ، أوِ الزَّمانِ، أو على تَقسيمِ النّصِّ إلى وحداتٍ سَرديَّةٍ اعْتماداً على النَّحوِ السَّرديِّ الذي يَحكُمُ تَوزيعَ البنيةِ السَّرديَّةِ مِنْ خلالِ التَّراكيبِ الرَّئيسةِ، وعناصرِ السَّردِ، والوظائفِ السَّرديَّةِ محورِ الدّلالاتِ. (نوسي، ٢٠٠٢: ١٥)

يُمكنُ تقطيعُ النَّصِّ الشّعريِّ الذي يَحوي مَشهداً طَرَديّاً إلى ثلاثةِ مَقاطعَ اعْتماداً على البرنامجِ السَّرديِّ: الأولِ، الإستهلالِ في التَّبكيرِ في صيغَةِ (وقَدِ اغْتَدي)، أو في وَصْفِ الصَّائدِ في صيغةِ (أنعَتُ)، الثاني، مَشهدِ الصّراعِ بَينَ الصّائدِ والطَّريدَةِ، الثالثِ، الخاتمةِ في وَصْفِ لَذَّةِ الفَوزِ، ونَشوةِ الإنتِصارِ، أو في وَصْفِ مَجلِسِ الأصحابِ لِلشُّربِ والأكلِ مِنْ شِواءِ الصَّيدِ. وقد تحتملُ بعضُ الطَّرديّاتِ تَقطيعاً آخرَ يعتمدُ على الزَّمانِ أوِ المكانِ، وقد يكونُ عن طريقِ التَّحوُّلِ مِنْ حالةِ انْفِصالٍ عنِ الصَّيدِ إلى حالةِ اتِّصالٍ بهِ، بِالنسبةِ لِلصّائدِ/ الإنسانِ، أوِ انفِصالٍ واتِّصالٍ بِالطَّريدةِ، بِالنّسبةِ لِلصّائدِ/ الحيوانِ (الكلبِ أوِ الطّيرِ). أو نُقَطّعُها إلى مَراحلِ الصّيدِ الثّلاثِ: (ما قبلَ الصّيدِ – أثناءَ الصّيدِ – ما بعدَ الصّيدِ)، وهو التَّقطيعُ الأفضلُ لِقصائدِ الطَّردِ؛ وذلك لأنّها تُمثّلُ مَشهداً واحداً يَتميّزُ بِتَكثيفِهِ الزَّمنيِّ الذي قد لا يَتجاوَزُ بِضعَ دَقائِقَ مِنَ الزَّمنِ.

خامسا :التطبيق:

١- طردية أبي نواس:(الديوان، ١٧٣:٢٠١٠-١٧٥)

تتمثّلُ قصيدةُ أبي نواسٍ في وصْفِ غدُوِّهِ وسرْدِ مشهدِ الصّراعِ بينَ كلبهِ والظّباءِ إلى ثلاثِ مراحلَ زمنيّةٍ، هي: (ما قبل، أثناء، ومابعد)، وفي الأثناءِ يسردُ الشّاعرُ القصّةَ الشّعريّةَ وهِيَ على النَّحوِ الآتي:

المرحلةُ الأولى (ما قبل): وتمثّلُها الأبياتُ (١-٢)

١ – رُبّما أغْدُو مَعِي كَلْبـي طالِباً لِلصَّيْـدِ في صَحْبـي (مجزوء المديد)

٢ – فَسَمَـوْنا لِلحَزيزِ بِـهِ فَدَفَعْـناهُ عَلى أظْـبِ

تُمثّلُ هذهِ الوحدةُ الشعريّةُ (ما قبل)، غدُوَّ الشاعرِ، والغدُوُّ هو التّبكير. "غدا: الغُدوة، بالضم: ما بينَ الغداةِ وطلوعِ الشّمسِ. غدا عليهِ غُدْواً وغُدُوّاً واغتدى: بكّرَ، والغُدوّ: نقيضُ الرّواحِ"(ابن منظور، ١٩٩٩: ١٠/٢٦-٢٧) والشاعرُ يبكّرُ طالباً للصّيدِ مستصحِباً معهُ كلبَهُ، وصحبَهُ الذينَ يرتفعُ بهِمْ إلى مكانٍ مرتفعٍ غليظٍ كيْ يحمِلُوا بالكلبِ على ظِباءٍ تقطُنُ في هذا المكانِ. ويَتمظْهرُ الممثّلونَ (الشّاعرُ، الأصحابُ، الكلبُ، الظّباءُ) في هذه المرحلةِ،

كما يُحدَّدُ الزّمانُ والمكانُ، وهذه أهمُّ عناصرِ القصّةِ، ويُمهّدُ لِبدايةِ المشهدِ بِتكثيفٍ شديدٍ دونَ تفصيلٍ، والسّردُ هنا بِضميرِ المُتكلّمِ مُفرداً وجَمعاً (أغدو، كلبي، طالباً، صحبي، سمونا، دفعنا)، فَنَرى السّاردَ/ الشّاعرَ حاضراً في المَشهدِ الطّردِيِّ، مُشارِكاً في الأحداثِ، عليماً أكثرَ مِنَ الشّخصيّاتِ الأُخرى، وعندما نتقدّمُ في القصّةِ نراهُ في بعضِ الأحيانِ يَتنقَّلُ مِنَ الماضي إلى الحاضرِ مثلَ (فدَرَّ لها، يلطم).

يُقدّمُ الشاعرُ قصّةً شعريّةً تحوي مشاهدَ وصوراً حسّيّةً مُعتمداً على السّردِ الفنّيّ والوصفِ المُكثَّفِ، في زمانٍ ومكانٍ مُعيّنَيْنِ، مع تفصيلٍ لِأهمّ شخصيّاتِ الحدثِ، وحالةِ الصّراعِ بينها، وتأزُّمِ الحبكةِ وصولاً إلى الحلِّ والخاتمةِ. فَمَشهدُ الطّرَدِ مُفعَمٌ بِالصّراعِ ويعكسُ صورةَ البيئةِ، ومنْ ذلكَ ينطلقُ الشّاعرُ في تصويرِ هذهِ المشاهدِ تصويراً حسّيّاً ينفذُ إلى المشاعرِ الإنسانيّةِ، فتتأثّرُ بهِ وبالوصفِ الذي يتخلّلُ إلى الحالاتِ النفسيّةِ التي تعتري الطّريدةَ أثناءَ اصطيادِها.

المرحلة الثانية: (أثناء): وتُمثّلُها الأبياتُ (٣-١٠)

٣ – فاسْتَدَرَّتْـهُ فَدَرَّ لَهـا يَلطِـمُ الرُّغْغَيْنِ بالتُّرب
٤ – فادَّراها وهْـيَ لاهِيـةٌ في جَميمِ الحاذِ والغَرْبِ
٥ – فَفَرى جُمّاعَهُـنَّ كَما قُدَّ مَخلولانِ مِنْ عَصْبِ
٦ – غَيرَ يَعْفورٍ أهابَ بـهِ جابَ دَفَّيْـهِ عَنِ القلبِ
٧ – ضَـمَّ لِحْيَيْهِ بِمِخْطَمِـهِ ضَمَّكَ الكَسْرَيْنِ بِالشَّعْبِ
٨ – وانْتَحَـى لِلباقِياتِ كَما كَسَرَتْ فَتْخاءُ مِنْ لِهْبِ
٩ – فَتَعايا التَّيْسُ حينَ كَبا ودَنا فُـوهُ مِنَ العَجْـبِ
١٠ – ظَلَّ بالوَعْساءِ يَنْقُضُهُ آزِماً مِنـهُ على الصُّلْبِ

عادةً ما يبدأُ مَشهدُ الصّراعِ باستفزازِ الصّائدِ للطريدةِ، أو ذُعرِها، أوِ الهجومِ عليها مباشرةً. إلاّ أنَّ الشّاعرَ في هذا المَشهدِ يَروي لنا وجهةَ نَظرِهِ في أنَّ الطّريدةَ هيَ التي أغوَتِ الصّائدَ (فاستدَرَّتهُ) ودَعتهُ إلى نفسِها فَأجابَها بِسرعةِ العدْوِ التي وصلَتْ إلى أنّهُ يلطِمُ إبطَيْهِ بالتُّرابِ الذي يتطايرُ مِنْ حوافرِهِ. يبدأُ المَشهدُ بِحالةِ إغراءٍ تقومُ بها الطريدةُ تجاهَ الصّائدِ، ثمّ يحتدمُ الصّراعُ وتصلُ العقدةُ إلى أوجّها حيثُ أنَّ الصّائدَ يُبدِّدُ جَمعهُنَّ إلى نِصفَيْنِ، فيتفرَّقْنَ كعِرقَيْنِ مثقوبَيْنِ، ولا يكتفي بهذا بل يَتْبعُ أقواهُنَّ على الهزيمةِ فيلحقُ بهِ، ويشقُّ جنبَيْهِ عن قلبِهِ، ثمَّ يعودُ وكأنّهُ عُقابٌ نزلَتْ عليهِنَّ منَ السّماءِ. أمّا التّيسُ الأقوى فكانَ نصيبَه العضُّ الشديدُ حتّى ذهبَتْ حيلتُهُ ونَعى نفسَهُ.

إنّ الشّاعرَ عندما يُصوّرُ مَشهدَ الصّراعِ فإنّهُ يُضفي عليهِ حركةً وإثارةً من خلالِ المشهدِ الدّرامِيِّ، فتبدأُ الأحداثُ بِالتّنامي في بدايةِ المشهدِ، وما تَلبَثُ أنْ تتأزّمَ وتشتدَّ حتى تصِلَ إلى الحلِّ الذي يُفضي إلى نتيجةٍ حتميَّةٍ؛ وذلك لِقُدرةِ أداةِ الصّيدِ (الكلب أو الجارحِ) على اصطيادِ الطّريدةِ بعدَ عناءٍ من العَدْوِ أوِ الطّيرانِ، قد يطولُ أحياناً، ويقصُرُ أحياناً أُخرى.

المرحلة الأخيرة: (ما بعد): وهي الخاتمةُ ويُمثّلُها البيتُ (١١).

١١ – تِلكَ لذّاتــي وكُنتُ فتــىً لم أقُلْ مــن لذّةٍ حسْبــي

في البيتِ الأخيرِ الذي يُمثّلُ الخاتمةَ تَظهرُ لَنا إحدى غاياتِ الصَّيدِ والطّرَدِ في هذا العصرِ، وقد صرّحَ بها الشّاعرُ علَناً وهي، لذّةُ الفَوزِ التي تُكلّلُ مَشهدَ الصَّيدِ، وأنّ البيتَ الأخيرَ يُظهِرُ لنا اشْتِراكَ الشّاعرِ/ السّاردِ في الحدثِ الذي قد عادَ عليهِ بالفوزِ واللّذّةِ التي لن تكونَ الأخيرةَ، بل سَتتبعُها لذّاتٌ أُخرى مُتعدّدة.

بعد هذا العرضِ الموجَزِ لِمَقاطعِ القصيدةِ الثلاثِ (ما قبل، أثناء، ومابعد)، ننتقلُ إلى تحليلِ القصيدةِ سيميائيّاً، وبيانِ مساراتِها التّصويريّةِ، والأدوارِ الثّيماتيكِيَّةِ التي قامَ بِها المُمثّلونَ على المستوى الخطابِيِّ.

المسار التّصويريّ الأول: مرحلة (ما قبل)– (الشاعر/ الساردِ)

يخرجُ الشّاعرُ في الغُدُوّ طلباً لِلصّيدِ مع كلبِهِ، ومجموعةٍ مِنْ صَحبِهِ، فَيَصعدونَ إلى مكانٍ مُرتفعٍ بذلك الكلبِ، ويُطلقونَهُ على ظِباءٍ لِيَصيدَها. يُحيلُ هذا المسارُ التّصويريّ على غدُوِّ الشّاعرِ وَصَحبِه لِطَلبِ الصّيدِ في المكانِ الذي تتواجدُ فيهِ الظّباءُ. فالدّورُ الثّيماتيكِيُّ للشّاعرِ وصَحبِه (صيّادونَ).

المسار التّصويري الثاني: (مرحلة أثناء)– (الكلب)

هو أحدُ أدواتِ الصّيّادِ/ الشّاعرِ الذي دفعهُ على الظّباءِ فَهربَتْ بعدَ أنْ أغرَتْهُ بالعَدْوِ خَلفَها، وقد وصلَتْ سُرعةُ عَدْوِه إلى أنْ يُذري التُّرابَ على إبطيْهِ، ثمَّ أنَّهُ قامَ بِمُخاتلةِ الظّباءِ وهيَ لاهيةٌ ترعى في نباتٍ كثيفٍ، وفوجئتْ بهِ فهربتْ مُجتمعَةً، إلا أنّهُ لَحِقَها، ففرّقَ جمْعَها وشقَّهُ إلى نِصفَيْنِ، وخلّفَها كعِرْقَيْنِ مخلولَيْنِ، فأصبحَتِ الظّباءُ تحتَ سلطتِهِ إلاّ واحداً منها، وكانَ عظيمَ الخَلْقِ، حاولَ الإفلاتَ إلاّ أنّهُ لم يُفلحْ، فلحِقَهُ وشقَّ جنبَيْهِ عن القلبِ. وكانَ شديداً على تلكَ الظّباءِ فكأنّهُ عُقابٌ انقضَّ عليها منْ شقِّ جبلٍ، أمّا التّيْسُ فقد خانتْهُ حيلتَهُ، فأدارَ فاهُ جِهةَ ذنبِهِ لِيدفعَ الكلبَ عنه، إلاّ أنّهُ وقعَ ضحيّةً للعضّ الشّديدِ على صُلبِهِ. يُحيلُ المسارُ التّصويريّ على تنفيذِهِ للأوامرِ وسرعتِهِ في العدْوِ، وعلى الدّهاءِ والحُنكةِ، والمُخاتلةِ في الهجومِ، وسلطتِهِ على الظّباءِ، وعدمِ قُدرتِها على الفرارِ منهُ. فالدّورُ الثّيماتيكِيُّ له هو (صائدٌ مُتدرِّبٌ).

E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

المسار التّصويري الثالث: (مرحلة أثناء)- (الظباء)

إنّ وصْفَ الشّاعرِ لِلظّباءِ في بدايةِ المَشهدِ يدلُّ على أنّ جميعَ أنواعِ الطّرائدِ مُسالمةً، لا تبحثُ إلاّ عن الماءِ والكلأِ، وتُحاولُ أنْ تكونَ بعيدةً عن كلِّ خطرٍ يتهدّدُها، ولِتطمئِنَّ أكثرَ تراها تتنقّلُ في جماعاتٍ يُؤازرُ بعضُها بعضاً، وتتبادلُ العواطفَ فيما بينَها، واطمِئْنانُها جعلَها تنسى الخطرَ المُحدِقَ بها، ولم تَحسبْ حِساباً لِما حولَها، فدفعَتْ ثمنَ لَهوِها، وعَدمِ حِيطتِها وحذرِها. فالمسارُ التصويريّ لهذهِ الظباءِ هو عدمُ إحساسِها بخطورةِ الموقفِ. فالدّورُ الثّيماتيكِيُّ لها هو (طريدةٌ لاهية).

المسار التّصويري الرابع: (مرحلة أثناء)- (التيْس)

حاولَ هذا الظّبيُ الذي كانَ يرى أنّهُ يملكُ القوّةَ التي تُؤهّلُهُ لِلهرَبِ مُستنجِداً بالسّرعةِ التي كانَ يمتَلِكُها، لكنّهُ لم يعلمْ أنّ الكلبَ أسرعُ منهُ، فكانَ ضحيّةً للقدرِ المحتومِ، وأصبحَ طريدةً سهلةً. يُحيلُ هذا المسارُ التصويريّ على الضّعفِ أمامَ القدرِ الذي لا مفرَّ منه، مهما كانت المؤهّلاتُ المُتوفّرةُ فإنّها لا تفي بالغرضِ. فالدّورُ الثّيماتيكيُّ له هو (طريدةٌ ضعيفةٌ).

المسار التّصويري الخامس: (مرحلة ما بعد)- (الصياد/ السارد)

يُصرِّحُ الشاعرُ/ السّاردُ بِلهوِهِ ونَيْلِهِ لِلذّةِ الصّيدِ، ويُشيرُ بِاسْمِ الإشارةِ (تلك) إلى ما سبَقَ، كما يُشيرُ بِصيغةِ الجَمْعِ في كلمةِ (لَذّاتي) إلى كلِّ ما حدثَ مِنْ تبكيرٍ، وصُحبةٍ رافقَتْهُ في الصّيدِ، وكلبُ الصّيدِ الذي يملكُهُ، ومشهدُ الصّيدِ وما جرى بينَ الصّائدِ والطّريدةِ، ثمّ سرْدُهُ لِلأحداثِ مِنْ وجهةِ نظرِهِ، ولا يكونُ لِهذا حدٌّ مُعيّنٌ، بل إنّهُ مُستمرٌّ بِذلك، فلذّاتُهُ تكمُنُ في الصّيدِ، وفي سردِهِ لهذهِ الأحداثِ. يُحيلُ هذا المسارُ التّصويريُّ على لَهْوِ الشّاعرِ وطلبِهِ لِلّذّةِ في مَشهدِ الصّيدِ وما يكتنِفُهُ مِنْ أحداثٍ. فالدّورُ الثّيماتيكيّ له هو (لاهٍ).

٢- طردية أبي نواس:(الديوان، ٢٠١٠: ١٧٥-١٧٨)

يَحكي أبو نُواسٍ في هذهِ الطّرديَّةِ خروجَهُ لِلصّيدِ وقد صحِبَ معهُ جارِحَهُ (اليؤيؤ)، وقبل أنْ يصفَ جارحَهُ بدأَ بوصفِ الحُباريات التي سيصطادُها بهذا الجارحِ وكيفَ كانَتْ جميلةً تملأُ المكانَ مرَحاً وجَمالاً، ولكنّهُ لم يدُمْ طويلاً حتى نزلَ عليها المصيرُ الذي يسوقُهُ القدرُ لِيحرِمَها منْ لذّةِ الحياةِ. وقد قطّعناها إلى المراحل الثلاث: (ما قبل، أثناء، ومابعد)

١ – يا رُبَّ غَيْـثٍ آمِنِ السُّروبِ حُبارَياتٍ حافَتَيْ مَلْحـــوبِ (الرجز)
٢ – بِالقُطَّبِـيّاتِ إلـــى الذُّنـــوبِ يَخْطُرْنَ في بَرانِسٍ قُشـوبِ
٣ – مِـنْ حِبَرٍ عُولِينَ بِالتَّذْهيـــبِ فَهُنَّ أمْثالِ النَّصارى الشِّيبِ

يفتتحُ الشّاعرُ قصيدتَهُ بِتَحديدِ المكانِ الذي تَتحرّكُ فيهِ الشّخصِيّاتُ، ويدورُ فيه المَشهدُ الطَّرديُّ بَدْءاً بِالحُبارى التي تَرعى فيهِ، مُروراً بِمَشهدِ الصِّراعِ بينَ الصّائدِ/ الشّاعرِ وانتهاءً

بالإحتفالِ بِالفوزِ. وقدِ اشْتملَ على ثلاثةِ أمكِنةٍ مُعشَوشِبةٍ بسببِ الغَيثِ (وهو مجازٌ علاقتُهُ السببيَّةُ)، وبعدَ وَصْفِ المكانِ يَنتقِلُ لِوصفِ المُمثِّلِ (الحُبارَياتِ) التي كانَتْ تَرعى في ذلك المكانِ وهْيَ آمِنةٌ. نُلاحظُ أنَّ الشّاعرَ/ السّاردَ يَمتلِكُ آلةً تُصوِّرُ لنا فَضاءً يَحوي المكانَ وما فيهِ مِنْ خُضرةٍ وطيورٍ وغَيثٍ يَبعثُ العجبَ لَدى الشّاعرِ نفسِهِ (يا رُبّ)، يُصوِّرُهُ عن طريقِ السَّردِ السَّريعِ المُكثَّفِ وبِتَسلسُلٍ مُتتابِعٍ دونَ توقُّفٍ. كما نَراه يدخل إلى باطن المُمثّلينَ (الحباريات) فيُصوِّرُ شُعورَها بِالأمانِ؛ لِيُخبرَنا بِأنّهُ قَريبٌ مِنَ المَشهدِ، وأنَّهُ مُشارِكٌ فيهِ، فَعندَما يُشبِّهُ المُمثِّلَ/ الحُبارَياتِ بِالقِسّيسِ الذي يَعلو رَأسَهُ الشَّيْبُ، فإنَّهُ يَنقلُ لنا ما يَراهُ عن قُرْبٍ مِنْ مَشهدٍ جَميلٍ. فهوَ بِهذا يَصفُ لنا الوحدةَ الأولى (ما قبلَ) لِتكونَ افتِتاحِيَّةً لِلأحداثِ.

أمّا المرحلةُ الثانيةُ (أثناء) فتُمثّلُها الأبياتُ (٤-١٧)، وهي:

٤ – فـي يَومِ عِيدٍ مُبْرِزِ الصَّلِيـبِ ذَعَرْتُها بِمُلْهِـبِ الشُّؤْبُوبِ
٥ – مُفَهَّـمٍ إهابَـةَ المُهِيـبِ وَكَلِمَـاتِ كُلِّ مُسْتَجِيـبِ
٦ – أقْنَـى إلـى سائِسِـهِ حَبيـبِ وَقَدْ جَرَى مِنْهُ عَلى التَّأدِيـبِ
٧ – يُوفِـي علـى قُفّازِهِ المَجُـوبِ مِنْهُ بِكَـفٍّ سَبْطَةِ التَّرْحِيبِ
٨ – كَأنَّـها بَراثِنٌ مِـنْ ذِيـبِ يُضْبِثُهُـنَّ في ثَرىً مَصُـوبِ
٩ – إلى وَظِيـفٍ فائِـقِ الظُّنْبُـوبِ وجُـؤْجُؤٍ مِثْلَ مَداكِ الطِّيـبِ
١٠ – تَحْـتَ جَناحٍ مُوجَـدِ التَّرْكِيـبِ ذِي قَصَبٍ مُسْتَـأْزِرِ الكُعُوبِ
١١ – وَحْفِ الظَّهارِ عَصِـلِ الأُنْبوبِ آنَـسَ بَيْنَ صَرْدَحٍ وَلُـوبِ
١٢ – بِمُقلَـةٍ قَليلَـةِ التَّكْذيـبِ طَرَّاحَةٍ خَلْـفَ لِقَى الغُيُوبِ
١٣ – فَانْقَـضَّ مِثْلَ الحَجَرِ المَنْدوبِ مُنكَفِـتاً تَكَفُّـتَ الجَنيـبِ
١٤ – في النَّظْرِ مِنْ حِمْلاقِهِ المَقْلـوبِ على رِفِـلٍّ بالضُّحَى ضَغُـوبِ
١٥ – بِذِي مَراسٍ مُرْهَـفِ الكُلُـوبِ غادَرَ في جُؤْشُوشِهِ المَنْقُوبِ
١٦ – جَيّاشَةً تَذْهَـبُ في أُسْلُـوبِ بِصائِكٍ مِـنْ عَلَـقٍ صَبيبِ
١٧ – فاصْطادَ قَبْلَ سَلْعَـةِ التَّأْويـبِ خَمْسينَ في حِسابِهِ المَحْسُوبِ

ففي البيتِ (٤) يصِفُ ذلكَ اليومَ بِعيدِ النَّصارَى الذي يُكلِّلُهُ الفرحُ، ويُبرِزونَ الصَّليبَ وهُم في أمانٍ وسَلامٍ، فَأفْزَعْتُهُم بِيُؤيُؤٍ بانَ في حدِّهِ اللّهيبُ، يَنزِلُ عَليهِم كَدُفعةِ المَطرِ، فَيُخيَّلُ لِلمُتلقّي أنَّ الشّاعرَ/ السّاردَ يَقصدُ القِسّيسينَ (المُشبَّهِ بِهِ) في قولِهِ، وهذا الإلتباسُ بينَ المُشبَّهِ والمُشبَّهِ بِه يُقرّبُ المَشهدَ الطّرديَّ مِنْ مَشهدِ الحربِ لولا أنْ نَعودَ إلى الإفتتاحيَّةِ لِرفْعِ ذلكَ الإلتِباسِ. وهنا يَتحقّقُ التّحوُّلُ الأوَّلُ وهو الإضطِرابُ في سِرْبِ الحُبارَياتِ التي كانَتْ آمِنَةً.

وفي الأبياتِ (٥-١٢) ينتقلُ الشّاعرُ/ السّاردُ لِوَصْفِ الشَّخصِيَّةِ التي كَلّفَها بِذُعرِ سِربِ الحُبارَياتِ، وهوَ الصّائدُ/ اليُؤيُؤُ وكأنَّهُ قائدُ حَربٍ يَتوجّهُ إلى ساحةِ القِتالِ، كَما يُضفي عَليهِ صِفاتٍ إنسانِيَّةٍ، وحينَها يَبدأُ السَردُ الذاتِيُّ عن طريقِ ضميرِ المُتكلّمِ (التاء) في (ذَعَرْتُها)، وهذا الضَّميرُ يَرفعُ الحاجِزَ بينَ زمنِ السَّردِ وزمنِ السَّاردِ، وتَتحقَّقُ المُشاركَةُ الفِعلِيَّةُ لِلشّاعرِ/ السّاردِ في المَشهدِ الذي يقومُ بِدَوْرِ الفاعلِ الذّاتِ في تولّي عمليَّةِ الصَّيدِ.

في حين تُمثّلُ الأبياتُ (١٣-١٦) احْتِدامَ الصِّراعِ بينَ الصّائدِ/ اليُؤيؤِ وبينَ الحُبارَياتِ/ الطَّريدةِ، ويَصفُ لنا الشّاعرُ/ السّاردُ هذا المَشهدَ عن قُرْبٍ معَ عِلمِهِ بِكوامِنِ المُمثِّلِ/ الطَّريدةِ التي كانَتْ فَزِعَةً، وأنَّ المُمثِّلَ/ الصّائدَ قدِ انْقضَّ عليْها وهيَ تَجيشُ بِالدَّمِ المَصبوبِ، حتى نَصلَ إلى البيتِ (١٧) الذي تَنفرِجُ فيهِ عُقدةُ الصِّراعِ، وتَمكُّنِ الصّائدِ/ اليُؤيؤِ منِ اصْطِيادِ خمسينَ قبلَ رجوعِهِ.

المرحلةُ الأخيرةُ تَتمثّلُ في البيتَيْنِ الأخيرَيْنِ (١٨-١٩) وهيَ المرحلةُ الخِتامِيَّةُ (ما بعدَ):

١٨ – فَالقَـــوْمُ مِنْ مُقْتَدِرٍ مُطِيــبِ ومُعْجِلِ النَّشْلِ عَلى التَّضْهِيبِ

١٩ – يَفْتَأُ حَرَّ الوَجْـــهِ مِنْ لَهِيــبِ سَقْــياً لِعَيْشٍ دائِــمٍ وَطيــبِ

وتَظهرُ في هذهِ المرحلةِ مُمثِّلٌ جَماعِيٌّ وهوَ: (القومُ) الذينَ يُشاركونَ في الإحتفالِ بِالفَوزِ، وأنّهُم في عجَلَةٍ مِنْ أمرِهِم إذْ يَتناوَلونَ الشِّواءَ وَبعدُ لم يَنضُجْ، فهذا دَيدنُهم في نوالِ طِيبِ العيشِ؛ لِأنَّ الصَّيدَ بعدَ هذا العَناءِ يُمثّلُ لهُم عَيشاً دائِماً طَيّباً.

بعدَ تَحديدِ المَقطعِ الخِتامِيِّ والأخيرِ، وكيفَ تَنامَتِ الأحداثُ في هذهِ المراحلِ الزَّمنِيَّةِ (ما قبل، أثناء، ومابعد)، نأتي إلى تَحليلِ القصيدةِ سيميائِيّاً حسبَ ما فَصّلْنا في الفصلِ الأوّلِ/المبحثِ الأوّلِ.

المسار التصويري الأول: (مرحلة ما قبل)- (الحباريات)

بدأتِ القصيدةُ الطرديّةُ في الأبياتِ (١-٣) بِذِكرِ المُمثِّلِ (الحُباريّات) التي كانَتْ تَرعى في أمكِنَةٍ مُعشوْشِبَةٍ، في سروبٍ آمنةٍ، وكانَتْ جميلةَ المَظهرِ كَأنَّها لابِسةٌ أثواباً، وهذهِ الأثوابُ جُدُدٌ مِنْ بُرودِ اليمنِ، مُذهّبةٌ مِنْ أعاليها، وهيَ بارْتِدائِها لِهذهِ الأثوابِ تَشبهُ القِسّيسينَ مِنَ النّصارى الذينَ يكونُ شَعْرُ رُؤوسِهِم أشْيبَ وكثيفاً. نلحظُ أنّ هذا المسارَ التّصويريَّ يُحيلُ على مَنْ يشعُرُ بِالأمانِ؛ لِأنّهُ لا يَصدرُ مِنهُ إلاّ السّلامُ والإطمئْنانُ. فالدّوْرُ الثّيماتيكِيُّ لِهذهِ (الحُبارَياتِ) هو (مُسالمة).

المسار التصويري الثاني: (مرحلة أثناء)- (الصياد/ السارد)

يُصرّحُ الشّاعرُ/ السّاردُ في البيتِ (٤) عن نفسِهِ في قولِهِ (ذعرتُها) أنّهُ سببُ هذا الذُّعرِ الذي أصابَ (الحُبارياتِ) الآمِنةِ؛ وذلكَ عندَما سلَّطَ عليها إحدى أدواتِهِ، وفي يومٍ لا يَتناسَبُ

مع الذُّعْرِ فهوَ يومُ عيدٍ وفرَحٍ، وقد صَيّرَهُ إلى يَومِ حُزنٍ. إنّ المَسار التَّصويريَّ هذا يُحيلُ على مَنْ يَقطعُ فرحةَ الطّيورِ، ويَسلبُ أمانَها وهْيَ تَرعى آمنةً في الحقولِ. فالدَّورُ الثّيماتيكِيُّ لهُ هوَ (صَيّادٌ).

المسار التصويري الثالث: (مرحلة أثناء)- (اليؤيؤ)

إنّ هذا (اليؤيؤَ) هو طيرٌ جارحٌ قد أعدَّهُ الصيّادُ لِيُذعِرَ به (الحباريّاتِ)، وتُشيرُ الأبياتُ (٤-٧) إلى أنّهُ يفهمُ النّداءَ، ويستجيبُ للكلماتِ، وتراهُ مُلازماً لِسائِسِه، مُحبّاً لهُ، وهوَ مُؤدَّبٌ يَقفُ على قُفّازٍ، قد أُعدَّ لهُ، بِكفٍّ واسعةٍ رَحبةٍ. وتُشيرُ الأبياتُ (٨-١٢) إلى أنّ هذا الجارحَ يمتلكُ مخالباً كأنّها مخالبُ ذئبٍ، وحينَ يُنشِبُهُنَّ في الفريسةِ فإنّها تَبدو ضَعيفةً أمامَهُ كالتُّرابِ النّدِيِّ الذي أصابه المطرُ، فَذِراعُه مُستدِقَّةٌ، وصدرُهُ مُنتفِخٌ كأنّه مَداكُ طيبٍ، يَختفي خلْفَ جناحٍ قويٍّ مُحكَمِ الرّيشِ، مُلتئمِ الكُعوبِ. وإذا نظرَ بمُقلتِهِ فإنّها بعيدةُ النّظرِ، تُريهِ ما بعدَ الغيبِ. يُحيلُ هذا المسارُ التصويريّ على صورةِ الجارحِ المُطيعِ الذي يتّبعُ الأوامرَ المُكلَّفَ بِها، وعلى صورةِ الجارحِ القويِّ، الذي يمتلِكُ مُؤهّلاتٍ تُمكّنُهُ مِنَ الكشْفِ عن فريستِهِ. فالدّورُ الثّيماتيكيّ له هو (مُتعلّم ماهرٌ).

المسار التصويري الرابع: (مرحلة أثناء)- (اليؤيؤ)

إنّ هذا الجارحَ الشُّجاعَ الماهرَ قدِ انقضَّ في الأبياتِ (١٣-١٧) على صيْدِه كأنّه حجرٌ أو فرَسُ سِباقٍ، ينظرُ بشِقِّ عينيْهِ إلى فريستِه وهيَ تتبختَرُ في مِشيتِها مُطمئِنَّةً وقتَ الضُّحى، ففزِعَتْ وهو ينهشُها بِمِنقارٍ كأنّهُ حديدةٌ معقوفةُ الرّأسِ، ويُمزِّقُها بمَخالبِهِ بِضَرْبٍ مُستقيمٍ، جاشَ لهُ الدّمُ فهو مصبوبٌ، وقد صادَ منْ هذا السّربِ خمسينَ محسوبةً في ساعةِ رجوعِهِ. يحيلُ هذا المسارُ التّصويريُّ على الجارحِ/ الصّائدِ الذي لا يَرحمُ فريستَهُ، ويُنكّلُ بِها أشدَّ التّنكيلِ. فالدّورُ التيماتيكيّ له هو (أداةُ صيدٍ مُتمرِّسةٌ).

المسار التصويري الخامس: (مرحلة أثناء)- (الحباريات)

تشيرُ الأبياتُ المُتفرّقةُ (٤-١٤-١٧) إلى أنّ هذهِ (الحُباريّاتِ) التي كانَتْ مُطمئِنّةً في الحقولِ، فرِحةٌ مُبتهِجةٌ في يومٍ كأنّه عيدُ المسيحِ، قد أصابَها الذُّعرُ بسببِ الصّيّادِ الذي فاجأها بجارحٍ قد أعدّهُ لاصْطيادِها، ولم تتمكّنْ منَ النّجاةِ وفقدَتِ الأمانَ. يحيلُ هذا المسارُ التّصويريّ على الإحساسِ بالخطرِ وفِقدانِ الأمانِ والوقوعِ ضحيّةً للإعتداءِ. فالدّورُ الثّيماتيكِيُّ لها هوَ (طريدةٌ).

المسار التصويري السادس: (مرحلة ما بعد)- (القوم)

تُصادِفُنا في البيتَيْنِ الأخيرَيْنِ (١٨-١٩) نشوةُ الفوزِ، وفرحةُ الإقتدارِ في الصّيْدِ الطّيّبِ، واستعجالُ القومِ الذينَ نالوا الصّيْدَ بالإحتفالِ و بِاستخراجِ اللّحمِ وَلَمّا ينضُجْ، وبِكسْرِ حرِّ

الوجهِ مِنَ اللّهيبِ، وتمنّيهِم لعيشٍ دائمٍ وطيّبٍ. يُحيلُ هذا المسارُ التّصويريُّ، على الفرحِ والسّرورِ بِنَيْلِ الصّيْدِ، والإستبشارِ بِهذا العَيشِ الطّيّبِ. فالدّورُ الثّيماتيكِيُّ لِهؤلاءِ القومِ هو (مُحتفلونَ لاهونَ).

٣-طردية ابن المعتز:(الديوان، ١٩١٤: ٢٩٥-٢٩٦)

يصفُ الشّاعرُ (ابنُ المعتزّ) في هذهِ القصيدةِ مَشهداً يَسردُ فيهِ استخدامَ آلةٍ مِنْ آلاتِ الصّيدِ وهي: (القوسُ والبُندقُ) ويَتميّزُ هذا المَشهدُ بِاللّقاءِ المُباشرِ بينَ الصّائدِ/ الإنسانِ والطريدةِ، دونَ مُشاركةِ الأدواتِ الأخرى كالصّائدِ/ الحيوانِ، أو الطّيرِ. وتتألّفُ قصيدةُ ابنِ المعتزّ مِنَ المُستهلِّ الذي رجّحَ فيهِ الصّيدَ بآلةِ القوسِ والبُندقِ، ووصَفَها في الأبياتِ (١-٧ "الشطر الأول منه") وصفاً مُفصّلاً في شَكلِها، وصِناعتِها، وفِعلِها، ثمّ أنّهُ يُجري مُفاضلةً لَها على جميعِ أدواتِ الصّيدِ. وبعد ذلكَ ينتقِلُ إلى تحديدِ وقتِ الصّيدِ في الأبياتِ (١ "الشطر الثاني منه"-٩ "الشطر الأول منه")، وهو وقتُ السَّحَرِ الذي يغدو فيهِ الصيّادُ حتى يصلَ إلى مكانِ الصّيدِ وقد أسفرَ الصّباحُ. وفي الأبياتِ (٩"الشطر الثاني منه"-١٢"الشطر الأولُ منه") يصفُ لنا بكامِرَتِه زُمراً من الظّباءِ التي جاءَتْ بعدَهُ، وكأنّهُ يُخبِرُنا بأنّهُ قد وصلَ قبلَها، وكَمِنَ هوَ وجماعتُهُ قبلَ وقتِ وُرودِ الظّباءِ؛ لأنّ الصّيدَ بالقوسِ والبُندُقِ يتطلّبُ الكُمونَ مِنَ الصّيّادِ في المكانِ الذي ترتاعُ فيهِ قبلَ أنْ تصلَ إلى ذلك المكانِ. وعندَ وُصولِ الظّباءِ يبدأُ الصّيدُ بمُبادرةِ أحدِ الرُّماةِ ويتمثّلُ ذلكَ في الأبياتِ (١٢ "الشطر الثاني منه" -١٥)، إذ يحتدمُ الصّراعُ بينَ الرُّماةِ والظّباءِ، ويتأزّمُ المَوقِفُ عليها ما بينَ مُنحدِرٍ ومنكسِرٍ وصائِحٍ مِنَ الخطرِ. فيَختمُ الشّاعرُ في الأبياتِ (١٦-١٨) بأجملِ خاتمةٍ وهيَ أنْ جعلَ الظّباءِ تشهدُ على أنَّ الرَّمْيَ كانَ شديداً عليها، حتى أنَّ حصى الأرضِ تحوّلَ إلى طينٍ يُرمى بهِ، وهذا من المجازِ إذ إنَّ الظّباءَ لا تنطِقُ بذلك، ولكنّ الشّاعرَ استَنْطقَ دواخلَها التي كانَ عليماً بِها وبِما تكُنُّه صُدورُها، فهو الرّاوي العليمُ الذي يعرفُ عن شخصيّاتِهِ أكثرَ مِمّا تعرفُ عن نفسِها. فالسّردُ هنا ذاتيٌّ يدلُّ على مُشاركةِ الشّاعرِ في عمليّةِ الصّيدِ التي يشتركُ فيها أكثرُ من رامٍ مِنْ خلالِ قوْلِهِ: (فقام رامٍ فابتدرْ)، و(وجدّ رميٌ فاستمرّ)، فذلك يُوضّحُ كثْرَةَ الرُّماةِ المُشاركينَ في المَشهدِ.

يتألّفُ الخطابُ من ثلاثِ مراحلَ زمنيّةٍ وهي، مرحلةُ غُدوِّ الشّاعرِ والرّماةِ، أيْ (ما قبل)، ومرحلةُ الصّراعِ واحتدامِه مع زُمرِ الظّباءِ أيْ (أثناء)، ومرحلةُ الختامِ أي (ما بعد).

المرحلة الأولى: (ما قبل)، وتمثّلُها الوحدة الشّعريّةُ الآتية:

١ – لا صَيْـدَ إلاّ بِوَتَـرْ أصْفَـرَ مَجْـدُولٍ مُمَرّ (مشطور الرجز)
٢ – إنْ مَسَّـهُ الرّامِـي نَخَرْ ذِي مُقْلَـةٍ تَبْكـي مَدَرْ

E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

٣ – صَنْعَــةُ بارٍ مُقْتَــدِرْ دامَ عَلَيْــها فَمَهَــرْ
٤ – فَجِئْــنَ أمْثالَ الأُكَــرْ لم يَخْتَلِفْــنَ في الصُّوَرْ
٥ – بِصِغَــــرٍ وَلا كِبَــرْ أَشْبَهَ طِيــنٍ بِحَجَــرْ
٦ – يُودَعْــنَ أمْثالَ السُّرَرْ ثُــمّ يَطِرْنَ كَالشَّــرَرْ
٧ – إلى القُلُــوبِ والثُّغَــرْ لَمّــا غَدَوْنَ بِسَحَــرْ
٨ – واللَّيلُ مُسْــوَدُّ الطُّرَرْ يَأخُــذُ أرْضاً وَيَــذَرْ
٩ – وَلاحَ صُبْــحٌ واشْتَهَرْ جاءَتْ صُفُــوفاً وَزُمَــرْ
١٠ – سَوانِحاً بِيــضَ الغُرَرْ يَطْلُبْــنَ ما شاءِ القَــدَرْ
١١ – رَوْضــاً جَديداً وَنَهَــرْ وَهُــنَّ يَسْأَلْنَ النّظَــرْ
١٢ – ما عِنْــدَهُ مِنَ الخَبَرْ .....

تُمثّلُ المرحلةُ الأولى (ما قبل) في هذهِ الأبياتِ ثلاثَةَ مَقاطِعَ مُتّصلاً بعضُها بِبعضٍ. فالمقطعُ الأوّلُ الذي يستهِلُّ بهِ الشّاعرُ قصيدتَهُ هوَ وصْفٌ لِآلةِ صَيدٍ وهيَ (القوسُ والبُنْدُقُ)، وتعتمدُ على مهارةِ الصّيادِ في استِخدامِها. يُفصّلُ الشّاعرُ في أجزائِها ويُشبّهُ رَميَها لِلحجارةِ بعينٍ تبكي، لكنّ دموعَها مدَرٌ من طينٍ، يُبيّنُ تتابُعَها في قذْفِ الحجارةِ، ويَصِفُها كأنَها كائِنٌ فيهِ روحٌ، يتحرّكُ بإرادتِهِ، وهذه القوسُ مصنوعةٌ بإتقانٍ ومهارةٍ بيَدِ صانِعٍ مُقتدِرٍ أخذَ منهُ عملُها وقتاً طويلاً، وهيَ تقذفُ حجارةً كأنّها الشّررُ المُتطايرُ من النّارِ، تُصيبُ القلوبَ والنُّقَرَ لمهارةِ الصّائدِ بِها.

والمقطعُ الثاني يُصرّحُ فيهِ الشّاعرُ بوقتِ الغُدوّ للصّيدِ، وهو وقتُ السّحرِ قبلَ جلاءِ اللّيلِ، وهو يُشيرُ هنا إلى كمونِ الصّائدِ الذي يستخدِمُ القوسَ، إذ يجبُ أنْ يكونَ حضورُهُ قبلَ مجيءِ الطّريدةِ إلى مكانِ الصّيدِ، وهذا ما أشارَ إليهِ في البيتِ (٩)، فحينَ لاحَ الصُّبحُ جاءَتْ زُمرُ الظّباءِ التي كان ينتظِرُها.

في المقطعِ الثالثِ يصفُ الشّاعرُ صفوفاً وزُمراً جاءَتْ سوانِحَ، وكان العربُ يَتيَمَّنونَ ويَستبشِرونَ بِالصّيدِ الذي يأتي مِنَ اليمينِ لا مِنَ الشّمالِ، وهنا يدخلُ الشّاعرُ/ السّاردُ في بواطنِ المُمثِّلِ/ الظّباءِ التي جاءَتْ إلى قدرِها المحتومِ وهي تسألُ نظرَها عنْ هذا المكانِ الذي تُريدُ أنْ ترتعَ فيهِ، وسُؤالُها لِنظرِها هو أنّها كانتْ تجولُ بهِ لِتَطمئِنَّ من عدمِ وجودِ خطرٍ يُداهمُها. فيكونُ السّردُ في هذه الحالةِ سرداً موضوعيّاً يُؤكّدُ حضورَ الشّاعرِ مُلاحظاً للمشهدِ يرويهِ منْ وجهةِ نظرِهِ، مع كونِهِ عليماً ببواطنِ شخصيّاتِهِ وظواهرِها.

المرحلةُ الثانيةُ: (أثناء): وتُمثّلُها الوحدةُ الشعريّةُ الآتية:

١٢ – ..... فَقــامَ رامٍ فابْتَــدَرْ

١٣ – وَتَّــرَ قَوْساً وَحَسَرْ إذا رَمَــى الصَّفَّ انْتَثَرْ

١٤ – هوَّلَ عَوْداً قَـدْ نَخَرْ فَبَيْــنَ هـاوٍ مُنْحَـدِرْ

١٥ – وَصائِحٍ عَلى خَطَـرْ وَذِي جَنــاحٍ مُنكَسِـرْ

وفي هذهِ المرحلةِ يَحتدِمُ الصّراعُ بعد مَجيءِ الظّباءِ إلى المَكانِ الذي كمنَ فيهِ الصّيّادونَ وبِضمنِهمُ الشّاعرُ/ الصّيّادُ الذي يُلاحظُ كُلَّ حركَةٍ وفِعلٍ خلالَ المَشهدِ حيثُ يُبادرُ أحدُ الرّماةِ بِكشْفِهِ عن قوسِهِ الذي وتَّرَهُ فَرَمى صَفّاً منْ زُمَرِ الظّباءِ فنَثرَهُ، وقدِ ارْتاعَتْ منهُ الظّباءُ المُسِنَّةُ وبانَ صوتٌ لها كالشَّخيرِ، فوقَعَ بعضُها في مُنحدَرٍ، وبعضُها يصيحُ من الخطرِ المُحدِقِ بهِ، وبعضُها كُسِرَ جانِباهُ، وهذا يدُلُّ على شِدّةِ الرّمْيِ وكثافتِهِ عليها.

يُصوّرُ الشّاعرُ/ السّاردُ كلَّ جُزئيّةٍ في المَشهدِ من الحركاتِ والإنفعالاتِ والرّدودِ النّفسيّةِ لدى الظّباءِ حينَ حَلَّ بِها الخطرُ، ولدى الرُّماةِ أيضاً كما سيأتي في المرحلةِ الثالثةِ والأخيرةِ، كما أنَّ الشّاعرَ/ السّاردَ يُزاوِجُ بينَ الوصفِ والسّردِ حتى لا يتوقّفَ الزمنُ، ويتعرقلُ النصُّ السّرديُّ، فيُعطي بذلكَ حركةً واندفاعاً للحكايةِ؛ لأنّ زمنَ المشهدِ قصيرٌ جدّاً فيحتاجُ الشّاعرُ إلى أنْ يُكثّفَ في الصّورِ.

المرحلةُ الثالثةُ: (ما بعد): وتتمثّلُ بالوحدةِ الشّعريّةِ الآتيةِ:

١٦ – وارْتاحَ مِنْ حُسْنِ الظّفَرْ وَمَسَّــــهُ جِنُّ الأشَـرْ

١٧ – وَقُلْــنَ إذْ حَقَّ الأثَـرْ وَجَدَّ رَمْــيٌ فاسْتَمَــرْ

١٨ – ما هكَـذا رَمْــيُ البَشَرْ صارَ حَصَى الأرْضِ مَدَرْ

وهذهِ المرحلةُ تُمثّلُ ختامَ الأحداثِ والتي يَتجلّى فيها الإرتِياحُ النّفسيُّ للصّيّادينَ بعدَ أنْ نالوا مُبتغاهُم منَ الصّيدِ، وظفَروا بِما كانوا يرغبونَ حتى أصابَهُمُ البَطرُ، ومعَ هذهِ الحفاوةِ بالفوزِ يستمرُّ الرّميُ، حتى قالتِ الظّباءُ مُتعجّبَةً– لأنَّ الضميرَ في (قُلنَ) يعود عليها– مِنْ كثرةِ الرّمي وشِدّتِه، فقد أصبحَتْ حجارةُ الأرضِ كلُّها مدَراً يُرمَى بهِ.

وبعد تحديدِ المقطعِ الختاميِّ وتوضيحِهِ، وما تضمَّنَتْهُ القصيدةُ مِنْ وصْفٍ وسردٍ موضوعيٍّ لِلأحداثِ، وتَناميها عَبْرَ هذهِ المَراحلِ الثّلاثِ، نأتي على تحليلِ القصيدةِ سيميائِيّاً رَغبةً لِلوصولِ إلى أبرزِ خصائصِ النّصِّ السّرديِّ ومُكوّناتِهِ.

المسار التصويري الأول: (مرحلة ما قبل)– (الرامي)

القوسُ آلةٌ صنعَها الإنسانُ صنعةً مُتقنَةً، فهيَ وتَرٌ مفتولٌ فَتْلاً شديداً، لهُ صوتُ شخيرٍ أثناءَ مَسِّ الرّامي لهُ، ويقذِفُ بحجارةٍ تُوضَعُ في موضِعٍ يشبهُ مُقلةً تبكي لِكَثرةِ ما يَقذِفُ من

E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

هذهِ الحجارةِ التي تصطادُ الحيوانَ أو الطّيرَ الذي تُطلَقُ عليهِ. يُحيلُ هذا المسارُ التصويريّ على ثيمةِ الصيدِ. فالدّورُ الثّيماتيكِيُّ لِلشّاعرِ هو (رامي).

المسار التصويري الثاني: (مرحلة ما قبل)- (القوس)

يَتجسَّدُ المُمثِّلُ/ القوسُ في سَرْدِ الشّاعرِ، فَيعكِسُ لنا صورتَهُ الأنسِيَّةَ، من خلالِ حركاتِهِ التي تدلُّ على حيويَّتِهِ، وارتِباطِهِ بِالرّامي الذي يُوجّهُهُ أينما يشاءُ، فلا يكونَ منهُ إلاّ الطّاعةَ والتَّنفيذَ، وهو في عملِهِ يشبهُ العينَ التي تذرفُ الدُّموعَ، استِجابةً لِما يعتريها مِنْ حُزنٍ ومُصابٍ، لكنَّ دموعَهُ التي يَبكيها ما هيَ إلاّ مدرٌ يطيرُ كَالشَّررِ، فيُصيبُ القلوبَ والثُّغَرَ، في سَحَرٍ مازالَ فيهِ اللّيلُ يُلقي بِسوادِهِ على أرضٍ، وينجلي عن أخرى. يُحيلُ هذا المسارُ التَّصويريُّ على ثيمةِ الصَّيدِ الخفِيِّ، لِلقوسِ الذي يقذِفُ مَدَراً، فلا يُسمَعُ لهُ صوتٌ، ولا يُرى لهُ خيالٌ. فالدَّورُ الثّيماتيكِيُّ لهُ هو (شبيهُ القضاءِ والقدَرِ).

المسار التصويري الثالث: (مرحلة ما قبل)- (الظباء)

بعدَ أنْ لاحَ الصّبحُ جاءتِ الظّباءُ صفوفاً إلى الرّوضِ والنّهرِ مُتّخذةً جِهةَ اليمينِ من الصّيّادينَ الكامنينَ لها، وقد بانتْ غُرّتُها البيضاءُ، لا تعلمُ ما يُخفي لها القدرُ، وهيَ حذِرَةٌ تسألُ نظرَها إنْ كانَ قد لَمحَ شيئاً فيهِ خطرٌ عليها، وهل عندهُ خبرٌ عن مكانِ الرّعْيِ. يُحيلُ هذا المسارُ التصويريُّ على حذرِ الظّباءِ وخوفِها من القدرِ وتردُّدِها في الإقدامِ. فالدّورُ الثّيماتيكيُّ لها هو (خائفة).

المسار التصويري الرابع: (مرحلة أثناء)- (الرامي)

بعدَ أنْ كمنَ الرّماةُ، ولاحَ بياضُ الصّبحِ، وجاءَتِ الظّباءُ ودخلتْ مكانَ الخطرِ، بادرَ أحدُ الرُّماةِ، فكشفَ عن قوسِهِ ووتَّرَهُ فرمى صفّاً من الظّباءِ فنثَرَها، وأرْعبَ المُسِنَّ منها، وجعلَ بعضَها يصيحُ، وبعضاً يهوي في مُنحدَرٍ، وبعضاً مُنكسِرَ الجناحِ. يحيلُ هذا المسارُ التصويريُّ على ثيمةِ الصّيْدِ الشّديدِ المُباشرِ منَ الإنسانِ/ الرّامي. فالدّور الثّيماتيكيّ لهُ هو (صائد).

المسار التصويري الخامس: (مرحلة أثناء)- (الظّباء)

لقدْ كانتْ زُمرُ الظّباءِ تتهَيّبُ الحضورَ في المكانِ خوفاً من القدَرِ الذي كانتْ تحذرُهُ، لكنَّ حذرَها لم يُسْعِفْها، فَوقعَتْ في مَرمَى حجَرِ الرُّماةِ، وانتثرَ جَمْعُها، وهوَتْ في مُنحدَرٍ، وتصايحَتْ من شِدّةِ الرّمْيِ، وبانَ انكِسارُها، ووقعتْ ضحيّةً للصّيدِ. يُحيلُ المسارُ التصويريّ لهذه الظّباءِ على الوقوعِ في شِراكِ الصّيّادِ. فالدّورُ الثّيماتيكيُّ لها هو (طريدة).

E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

المسار التصويري السادس: (مرحلة ما بعد)- (الرامي)

بعدَ أنْ أوغلَ الصّيّادُ في صيدِ الظّباءِ، بانَ ارْتياحُهُ من نجاحِهِ، وأُصيبَ بجنونِ البطَرِ، حتى أنّهُ قدْ بالغَ في الرّمْيِ، ولم يكتفِ بالبُنْدُقةِ بل حوّلَ حصى الأرضِ إلى مدرٍ. يُحيلُ هذا المسارُ التصويريّ على التّهوّرِ في الصّيدِ، والمُبالغةِ فيهِ. فالدّورُ الثّيماتيكيّ لهُ هو (مُتهوّرٌ).

٤- طرديّة كشاجم:(الديوان، ١٩٩٧: ٢٨٣)

يتكلّمُ الشّاعرُ كشاجمُ في هذهِ القصيدةِ عن غُدوِّهِ مع جماعةٍ لهُ بعدما غارَ النّجمُ، وسارَ الليلُ وظهرَ الصّبحُ، مصطحِباً معهُ صقراً كاسِراً لهُ صِفاتٌ تُميّزُهُ عن غيرِهِ من الجوارحِ. وأثناءَ ما كانَ الشّاعرُ يغدو مع صحبِهِ وصقرِهِ بانَ لهُ سِربٌ من الظّباءِ، فبدأَ الصّراعُ بينَ الصّقرِ والظّباءِ التي أحاطَ الصّقرُ بأوّلِها وآخرِها، يضربُ وجهها بِجناحيهِ، ولم يمضِ من الوقتِ إلاّ كرجعِ الطّرفِ وقدْ صرَّعَها جميعَها، فهوَتْ إليها الخناجرُ، وهذهِ هي لذّةُ الصّيدِ التي لا ينالُها إلاّ طالبُ صيدٍ ينكفئُ عليها، ويُحقّقُ الظّفرَ بها.

وبعدَ عرْضٍ موجزٍ للقصيدةِ، ننتقلُ إلى تقطيعِها إلى المقاطعِ الثّلاثِ (ما قبل، أثناء، وما بعد) كي نُحدِّدَ الصّورَ والمساراتِ التّصويريّةَ للمُمثّلينَ الذينَ شارَكوا في الحدثِ، مع بيانِ الدّورِ الثّيماتيكيِّ لكلِّ مُمثّلٍ على المُستويَيْنِ التصويريِّ، والعامليِّ. ومعرفةِ نوعِ السّردِ الذي لجأَ إليهِ الشّاعرُ في روايتِهِ للمشهدِ الطّرديِّ.

المرحلة الأولى: (ما قبل)، وتمثّلُها الوحدة الشّعريّةُ الآتية:

١ – غَـدَوْنا وطَـرْفُ الـنَّجْمِ وَسْـنانَ غـائِرُ وَقـدْ نَـزَلَ الإصْـباحُ واللَّيـلُ سـاتِرُ (الطويل)

٢ – بِأجْدَلَ مِنْ حُمْرِ الصُّقورِ مُؤَدَّبٍ وأكْرَمُ ما قرَّبْتَ مِنْـها الأحامِرُ

٣ – جَـريءٌ على قَتْلِ الظّباءِ وإنّنـي لَيُعجِبُني أنْ يَكْسِرَ الوَحْشَ طائِرُ

٤ – قَصيرُ الذُّنابَى والقُدامَى كَأنَّـها قَـوادِمُ نَسْرٍ أو سُيـوفٌ بَواتِرُ

٥ – وَرُقّشَ مِنْـهُ جُؤْجُؤٌ فَكَأنَّـهُ أعارَتْهُ إعجـامَ الحُروفِ الدَّفاتِرُ

٦ – فَما زِلْتُ بِالإضْمارِ حتّى صَنَعْتُـهُ وَلَيسَ يَحوزُ السَّبْقَ إلاّ الأضامِرُ

٧ – وَتَحْمِلُـهُ مِنّا أكُـفٌّ كَريمَـةٌ كَما زُهِيَـتْ بِالخاطِبينَ المَنـابِرُ

٨ – وعَنَّ لَنا مِنْ جانِبِ السَّفْحِ رَبْرَبٌ على سَنَـنٍ تَسْتَنُّ مِنْهُ الجآذِرُ

تتكوّنُ مرحلةُ (ما قبلَ) في قصيدةِ كشاجمَ من ثلاثةِ مقاطعَ وصفيّةٍ: يتمثّلُ المقطعُ الأوّلُ في البيتِ رقم (١)، في غُدوِّ الشّاعرِ مع صحبِه، وقد عبّرَ عن ذلكَ بضميرِ المُتكلّمينَ (غدوْنا) في وقتٍ يستعِدُّ فيهِ النّجمُ للأُفولِ، والإغفاءِ، والغوْرِ؛ لِنزولِ الصّباحِ، ومسيرِ اللّيلِ للإنصرافِ. فالشّاعرُ/ السّاردُ يستخدمُ السّردَ الذّاتيَّ؛ لأنّهُ شخصيّةٌ فاعلةٌ في المشهدِ، تبعاً

E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

لِاسْتخدامِهِ المُتكرّرِ لِضميرِ المُتكلّمِ، كما سَيأتي في المقاطِعِ والمراحلِ الأخرى. كما أنّهُ يُضفي على وقتِ الغُدوّ وعناصرِهِ (النجم، الإصباح، الليل) صِفاتٍ أُنسيّةً، فالنّجمُ وسنانٌ، والإصباحُ ينزلُ، واللّيلُ يسيرُ، وهذهِ الصّفاتُ لا تُطلَقُ على شيءٍ جامدٍ أو مُجرَّدٍ، لكنّها من بابِ المجازِ والإستعارةِ، مع إعطاءِ صفةَ الحركيّةِ للّيلِ والنّهارِ.

أمّا المقطعُ الثاني من المرحلةِ الأولى مُتمثّلاً بالأبياتِ (٢-٧)، حيثُ يستطرِدُ الشّاعرُ في وصْفِ صقرٍ مُؤدَّبٍ شديدٍ كالموتِ الأحمرِ، وقد أثارَ إعجابَ الشّاعرِ في أنّهُ طائرٌ يقومُ باصطيادِ الوحشِ، ثمّ يصِفُ قوائِمهُ التي تُشبِهُ السّيوفَ البواتِرَ، فهوَ قائدٌ إنسيٌّ في معركةٍ، وصدرُهُ مُرقَّشٌ بالسوادِ والبياضِ، كأنّهُ دفترٌ تضمَّنَ حروفاً مُعجمَةً، وهذهِ الصّفةُ لها دلالةٌ على مِهنةِ الشّاعرِ، فهوَ كاتبٌ يستعملُ الدّواةَ والقِرطاسَ، كما أنَّ هذا الصّقرَ يقفُ على أكُفٍّ كأنّها منابرُ يرتقيها الخطيبُ أثناءَ خِطبتِهِ. نُلاحظُ أنَّ الشّاعرَ يُكثِرُ من الصّفاتِ الأُنسيّةِ على صقرِهِ، حتّى كأنّهُ يصفُ قائداً من القُوّادِ، أو شخصيّةً من البلاطِ.

والمقطعُ الثالثُ من المرحلةِ الأولى، الذي يُشيرُ إلى الطّرفِ الثاني المُقابلِ للصقرِ، وهو قطيعٌ منْ ولدِ البقرِ، وقد عناهُ الشّاعرُ ببيتٍ واحدٍ، وهو البيت (٨)، والرّبربُ قطيعٌ ما دونَ العشَرةِ. وقد بانَ هذا القطيعُ للشّاعرِ وصحبِهِ، فهو يتكلَّمُ بضميرِ المُتكلّمينَ (فعَنَّ لنا)، على سفْحِ جبلٍ أو مُرتفَعٍ ما، في مكانٍ لِلرّعْيِ ترعى فيهِ البقرُ، وهو ما كُنّا نبحثُ عنهُ، وأتيْنا منْ أجلِهِ.

بعدَ عَرْضِ المرحلةِ الأولى نجدُ أنَّ الشّاعرَ يصِفُ المُمثّلينَ بِوصفٍ دقيقٍ، لاسِيَما الصّقرُ باعتبارِهِ الأداةَ الرَّئيسِيَّةَ لِلشّاعرِ/ الصّائدِ في المشهدِ، وقدْ خصّهُ بِعدَّةِ أبياتٍ، ذكرَ فيها صِفاتَهُ كبطلٍ يقودُ معركةً، من خِلالِ إضفاءِ بعضِ الصّفاتِ الأُنسيّةِ عليهِ، بينما اكْتفى بِوصْفِ الغُدوّ ببيتٍ واحدٍ، وبِوصْفِ القطيعِ كذلكَ ببيتٍ واحدٍ. فكانتْ هذهِ المرحلةُ بِمقاطِعِها الثّلاثِ افْتتاحيّةً للمشهدِ الذي يبدأُ بعدَها مُباشرةً.

المرحلةُ الثانيةُ: (أثناء): وتُمثّلُها الوحدةُ الشعريّةُ الآتية:

٩ – وجَلّى وحُلَّتْ عُقدَةُ السَّيْرِ فانْتحَى لِأوَّلِـها إذْ أمْكَنَتْـهُ الأواخِـرُ
١٠ – يَحُثُّ جَناحَيْهِ على حُرِّ وَجْهِـها كَما فُصِّلَتْ فَوْقَ الخُدودِ المَعاجِرُ
١١ – وَما تمَّ رَجْعُ الطَّرْفِ حتّى رَأيْتُـها مُصرَّعَةً تَهـوي إلَيْها الخَناجِـرُ

إذ يُمثّلُ البيتُ (٩) بدايةَ انْطلاقِ الصّقرِ، حينَ كُشِفَ عن بصرِهِ، وفُكَّ وَثاقُهُ، فانْطلقَ في إثْرِ الوحشِ، بدْءاً بِأوّلِها، ولم يبتعِدْ عنهُ آخرُها، بل تمكّنَ منهُ لِسُرعتِهِ، ثمّ أخذَ يضربُ وجوهَها بِجناحَيْهِ، ويُغطّيها كأنّها نِساءٌ تَلُفُّ وجوهَها بِأثوابٍ تحتَ جلابيبِها، تُغطّي بِها خدودَها. وما أنْ تمَّ رجْعُ البصَرِ حتّى رأيْتُ البقرَ صَرْعَى، والخناجرُ هوَتْ إلَيها لِتذْبحَها.

E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

لقد تمَّ التّحوُّلُ بِنجاحٍ بالإتّصالِ بينَ الذاتِ/ السّاردِ وموضوعِ القيمةِ/ الزّبربِ، وأُنجِزَتْ عمليّةُ الصّيدِ بِأَسرعِ منْ طرْفِ العينِ، بِمُساعدةِ الأداةِ/ الصّقرِ، وحصلَ المُرسَلُ إليهِ على الصّيدِ الذي توجَّهَ إليهِ بِخناجرِهِ.

المرحلةُ الثالثةُ: (ما بعد): وتتمثّلُ بالوحدةِ الشّعريّةِ الآتيةِ:

١٢ – كذلِكَ لذّاتـــــي وما نالَ لَـــذّةً كطالِبِ صيْدٍ ينْكفي وَهْوَ ظافِرُ[١]

تُمثّلُ هذه المرحلةُ الأخيرةُ خِتامَ عمليّةِ الصّيدِ، وتُعبّرُ عن الحالةِ النّفسيّةِ التي يعيشُها العاملُ/ المُرسَلُ إليهِ، وشعورِهِ بِلذّةِ الظّفرِ والإنجازِ لِموضوعِ القيمةِ التي خرجَ منْ أجلِها بِنفسِه، وصحبِهِ وصقرِه، مُتتبّعاً وجودَ الطّريدةِ لِيَظفرَ بِها.

بعدَ الإطّلاعِ على مراحلِ القصيدةِ الثلاثِ، وبعضِ مقاطِعها المُكوّنة لها، وكيفيّةِ تنامي الأحداثِ فيها، وارتفاعِ عقدةِ الصّراعِ، ثمّ حلّها بعدَ حصولِ الذاتِ على موضوعِ القيمةِ، نأتي على تحليل القصيدةِ على وِفقِ ما سبقَ من الخطواتِ، وصولاً إلى أهمّ خصائصِ ومميّزاتِ هذا الخطاب.

المسار التصويري الأول: (مرحلة ما قبل)– (الغادون)

في البيتِ الأوّلِ يغدو الشّاعرُ وصحبُهُ في وقتٍ مُبكّرٍ ما بينَ انكِشافِ اللّيلِ، وانْبلاجِ الصّباحِ، مُسْتصحبينَ معهُم صقراً شديداً قوِيّاً، قبلَ أنْ تخرُجَ الحيواناتُ والطّيورُ منْ أوكارِها. يُحيلُ هذا المسارُ التّصويريُّ على التّبكيرِ في الغُدوِّ من أجلِ الصّيدِ. فالدّورُ الثّيماتيكيُّ لهم هو (صيّادونَ مُبكّرونَ).

المسار التصويري الثاني: (مرحلة ما قبل)– (الصقر)

يظهرُ في الأبياتِ (٢،٣،٤،٥) أنَّ هذا الصّقرَ قوِيٌّ شديدٌ، يتحمّلُ المَشاقَّ، وقد جرى تأديبُهُ منْ قِبلِ السّائسِ في امْتِلاكِ الجُرأةِ على قَتْلِ الظّباءِ، وريشُ ذنبِهِ وقوادِمِه كأنّهُ سيوفٌ بواتِرُ، وصدرُهُ مُرَقَّشٌ كأنّهُ حروفٌ مكتوبةٌ. يُحيلُ هذا المسارُ التّصويريُّ على صقرٍ دُرِّبَ على قتْلِ الظّباءِ، ويدُلُّ على ذلكَ فِعلُهُ ومِظهرُهُ. فالدّورُ التّيماتيكيّ له (مُتدرّبٌ).

المسار التصويري الثالث: (مرحلة ما قبل)– (الشاعر)

نرى في الأبياتِ (٦،٧) أنَّ البازَيارَ قد علّمَ هذا الصّقرَ، ودرَّبَهُ حتّى أضْمرَ، وصارَ سبّاقاً لِغيرِهِ من الصّقورِ، وكانتْ يدُ هذا البازَيارِ تحمِلُهُ دائماً، وهيَ يدٌ كريمةٌ، ولذلكَ كانَ هذا الصّقرُ كريماً يقفُ عليها مُتأهّباً كأنّهُ خطيبٌ على مِنبرٍ. يُحيلُ هذا المسارُ التّصويريُّ على

[١] ورد هذا البيت في المصايد والمطارد لكشاجم، ولم يردْ في نهاية الأرب، ولا في الديوان، وقد ذكرناهُ لأهميّته في تمام القصيدةِ حيث يُمثّل خاتمتَها، مع انسجامهِ مع القصيدةِ وزناً، وقافيةً، وموضوعاً.

سائسِ الصّقرِ وصانعِهِ الذي ربّاهُ ودرَّبَهُ؛ لِيكونَ مُتميّزاً على غيرِهِ من الصّقورِ بِما اكْتسبَهُ من سائِسِهِ. فالدّورُ الثّيماتيكيُّ له هو (بازَيار).

المسار التصويري الرابع: (مرحلة ما قبل)– (الربرب)

يُشيرُ البيتُ (٨) إلى ظهورِ قطيعٍ منْ ولَدِ البقرِ، منْ جانبِ السّفحِ الذي يكمُنُ فيهِ الصّيّادونَ، وقد كانتْ قادمةً ترعى في مرعىً لم تعلمْ أنّ فيهِ هلاكُها. يُحيلُ هذا المسارُ على ضحِيَّةٍ تسيرُ نحوَ حتْفِها. فالدّورُ الثّيماتيكيُّ لها هو (فريسةٌ).

المسار التصويري الخامس: (مرحلة أثناء)– (الصقر)

تُظهِرُ الأبياتُ (٩،١٠،١١) اِنطِلاقَ الصّقرِ بعدما فُكَّتْ قُيودُهُ، وهوَ يُلاحِقُ سِرْبَ البقرِ، ويضرِبُ وجوهَها بِجناحَيْهِ، حتّى جعلَها صَرْعى في طَرْفةِ عَيْنٍ. يُحيلُ هذا المسارُ التّصويريُّ على صائدٍ ماهرٍ مُتمكّنٍ منْ صيْدِهِ. فالدّورُ الثّيماتيكيُّ لهُ هو (أداةٌ شديدةٌ).

المسار التصويري السادس: (مرحلة أثناء)– (الربرب)

في الأبياتِ (٩،١٠،١١) وبعد إطلاقِ الصّقرِ، يقعُ سِربُ ولَدِ البقرِ في شِراكِ صيْدِهِ، وأضحتِ البقرُ صريعةً ، قد هوَتْ عليْها خناجرُ الصّيّادينَ، لِذبْحِها وتقْطيعِها. يُحيلُ هذا المسارُ التّصويريُّ إلى طريدةٍ قد أُعِدّتْ للذّبْحِ والشّواءِ. فالدّورُ التّيماتيكيُّ لها هو (طريدة).

المسار التصويري السابع: (مرحلة ما بعد)– (الصيادون)

في البيتِ (١١) بعدَ وقوعِ الطريدةِ صرعى، هوتْ إليها خناجرُ الصّيّادينَ، فقدْ حصلَ الصّيدُ، وقامَ الصّقرُ بِما كُلِّفَ بهِ، وآنَ وقتُ ذبحِ الطرائِدِ وأكلِها. يُحيلُ هذا المسارُ التصويريّ على حفلةٍ للشّواءِ، وفِعلِ ما يعقُبُ الصّيدَ. فالدّورُ التّيماتيكيّ لهم (مُحتفِلونَ).

المسار التصويري الثامن: (مرحلة ما بعد)– (الشاعر)

يُشيرُ البيتُ الأخيرِ (١٢) على حُصولِ الشّاعرِ على لذّةِ الفوْزِ، والإنجازِ، فليسَ يعدِلُ هذهِ اللّذةَ شيءٌ، وليسَ أفضلَ من لذّةِ الظّفرِ بِطلَبِ الصّيدِ. يُحيلُ هذا المسارُ التّصويريّ على ارْتِياحِ الشّاعرِ، وشعورِهِ بِنشْوةِ الفوْزِ. فالدّورُ التّيماتيكيّ له هو (طالبُ لذّةٍ).

الخاتمة:

وفي ختام بحثنا هذا لابد من الإشارة إلى أهم النتائج التي توصلنا إليها :

- يُعَدُّ الطَّرَدُ فنّاً مُستقِلاً في العصر العبّاسِيِّ، وقلَّما تجدُ منَ الشُّعراءِ العبّاسيّينَ مَنْ يخلو ديوانَهُ منهُ.
- يتنزَّهُ فنُّ الطَّردِ عن كُلِّ ما يشوبُ العلاقاتِ الإجتماعِيَّةَ بين الشّعراءِ، أو بينَ قبائِلِهم.

- ارتبط فنُّ الطَّردِ بالجاهِ والسلطانِ، فتجدُ أنَّ آثارهُ تظهرُ داخلَ بلاطِ الملوكِ والأمراءِ، ويتبعهم بعضُ الشّعراء لِطلبِ الجائزةِ، وبعضهم الآخرُ لِإشباعِ رغبتِهِ في الصّيدِ مُتعةً وترفيهاً.
- توحي مجموعُ الثّيماتِ إلى الفطرةِ العربيّةِ في حبِّ الصّيدِ الذي وُلِدَ مع خلقِ الإنسانِ، لِسدِّ حاجةِ الجوعِ بِدايةً ثمَّ للمتعةِ والتَّرفيهِ أخيراً.
- برَعَ الشّعراءِ في وصْفِ مشاهدِ الصّراعِ بينَ الصّائدِ والمصيدِ، وإضفاءِ الصّفاتِ الأنسِيَّةِ عليهما مِنْ جَمالِ الهيئةِ، ومهارةِ الحركةِ، وسرعةِ العَدْوِ والمناورة.

المصادر:

١. سنوسي، عبد المجيد، ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م، التحليل السيميائي للخطاب الروائي(البنيات الخطابية- التركيب- الدلالة)، منشورات شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب.

٢. دومة، د. خيري، تداخل الأنواع في القصة المصرية الحديثة ١٩٦٠-١٩٩٠، ١٩٩٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

٣. التميمي، د. أحمد ماطر أحمد، ٣١-١٠-٢٠١٩م، تيمة العمر في رباعيات محمد مغربي- مقاربة موضوعاتية، مجلة كلية العلوم، مج ٣٦، العدد ١٢٧، ص-ص ٦٠٧-٦٣٩، ٣٣ص.

٤. الخياط، محيي الدين، الأنسي، عبد الباسط، ١٩١٤م، ديوان ابن المعتز، مطبعة الإقبال، بيروت.

٥. الحديثي، د. بهجت عبد الغفور،٢٠١٠م، ديوان أبي نواس برواية الصولي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي.

٦. شعلان، د.عبد الواحد، ١٤١٧هـ-١٩٩٧م، ديوان كشاجم محمود بن الحسين، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، مطبعة المدني، القاهرة.

٧. بنكراد، سعيد، ٢٠٠١م، السيميائيات السردية مدخل نظري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الرباط.

٨. بنكراد، سعيد، ٣٠-٦-٢٠٠١، السيميائيات وموضوعها، مجلة علامات، مج٢٠٠١، العدد١٦، ٣٠ يونيو-حزيران ٢٠٠١م، ص-ص ٧٧-٨٥، ٩ص.

٩. حمداوي، جميل،٢٠٢٠م، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، دار الريف للطبع والنشر الألكتروني، المغرب.

١٠. غريماس، الجيرداس جوليان،١٩٩٩م، في المعنى (دراسات سيميائية)، تر.د. نجيب غزاوي، مطبعة الحداد، اللاذقية، سوريا.

١١. ابن منظور،١٤١٩هـ-١٩٩٩م، لسان العرب، طبعة جديدة اعتنى بتصحيحها. أمين محمد عبد الوهاب- محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ط٣، ج١٠.

١٢. المرزوقي، سمير- شاكر، جميل،١٩٨٥م، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، الناشر الدار التونسية للنشر، تونس.

١٣. ماتن، برونوين- رينجهام،٢٠٠٨م، فليزيتاس، معجم مصطلحات السيميوطيقا، تر. عابد خزندار، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ط١.

E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

١٤. غريماص، الجيرداس جوليان – كورتيس، جوزيف،٢٠١٤م وآخرون، المنهج السيميائي الخلفيات النظرية وآليات التطبيق، تر. عبد الحميد بورايو، دار التنوير، الجزائر، ط١.

references

1. Sanusi, Abdul Majeed, 1423 AH - 2002 AD, Semiotic Analysis of Narrative Discourse (Discursive Structures - Syntax - Semantics), Publications of the Schools Publishing and Distribution Company, Casablanca, Morocco.
2. Doma, Dr. Khairy, Intermingling of Genres in the Modern Egyptian Short Story 1960-1990, 1998, Egyptian General Book Organization, Egypt.
3. Al-Tamimi, Dr. Ahmed Matar Ahmed, 10-31-2019 AD, The Theme of Life in the Quatrains of Muhammad Maghribi - A Thematic Approach, Faculty of Science Journal, Vol. 36, No. 127, pp. 607-639, 33 pp.
4. Al-Khayat, Muhyi al-Din, and Al-Ansi, Abdul Basit, 1914 AD, Diwan of Ibn al-Mu'tazz, Al-Iqbal Press, Beirut.
5. Al-Hadith, Dr. Bahjat Abdel Ghafour, 2010, Abu Nuwas's Diwan narrated by Al-Suli, National Library, Abu Dhabi.
6. Shaalan, Dr. Abdul Wahid, 1417 AH - 1997 CE, Kashajim Mahmoud bin Al-Hussein's Diwan, Al-Khanji Library, Cairo, Al-Madani Press, Cairo.
7. Benkrad, Saeed, 2001, Narrative Semiotics: A Theoretical Introduction, Al-Najah New Press, Casablanca, Rabat.
8. Benkrad, Saeed, June 30, 2001, Semiotics and Its Subject Matter, Alamat Magazine, Vol. 2001, No. 16, June 30, 2001, pp. 77-85, 9 pp.
9. Hamdawi, Jamil, 2020, Semiology between Theory and Practice, Al-Rif House for Printing and Electronic Publishing, Morocco.
10. Greimas, Algirdas Julian, 1999, On Meaning (Semiotic Studies), trans. Najib Ghazzawi, Al-Haddad Press, Latakia, Syria.
11. Ibn Manzur, 1419 AH - 1999 AD, Lisan al-Arab, new edition proofread by Amin Muhammad Abd al-Wahhab - Muhammad al-Sadiq al-Ubaidi, Dar Ihya' al-Turath al-Arabi, Beirut, Lebanon, 3rd ed., vol. 10.
12. Marzouki, Samir - Shaker, Jamil, 1985, Introduction to the Theory of the Story: Analysis and Application, Tunisian Publishing House, Tunis.
13. Maten, Bronwyn-Ringham, 2008, Felizitas, A Dictionary of Semiotic Terms, trans. Abed Khazindar, printed by the General Authority for Government Printing Affairs, Cairo, 1st ed.
14. Grimas, Algirdas Julian - Curtis, Joseph, 2014, et al., The Semiotic Method: Theoretical Backgrounds and Application Mechanisms, trans. Abdelhamid Bourayou, Dar al-Tanweer, Algeria, 1st ed.