أيقُونَةُ الفَرَسِ بَيْنَ امْرِئ القَيْسِ وَعَنْتَرَةَ فِي مُعَلَّقَتَيْهِمَا؛ مُقَارَبَةٌ سِيْميّائِيةٌ.

د/ خالد ربيع مُحَمَّد الشافعي

كلية الآداب والعلوم الإنسانية– جامعة جازان – المملكة العربية السعودية

المُلخَص

إنَّ هذه الورقةَ البَحثيَّةَ المعنونَةَ بـ (أيقونةُ الفَرَسِ بينَ اِمْرِئ القَيْسِ وَعَنْتَرَةَ فِي مُعَلَّقَتَيْهِمَا، مُقَارَبَةٌ سيميائيَةٌ) محاولة تطبيقيّة لقِراءَةٍ نقديَّةٍ حديثة في لوحتين من الشّعر العربيّ القديم لشاعرين من "فحول" "المعلّقات"، هُمَا اِمْرؤ القيسِ وعنترةُ بن شدَّادٍ.

وتأْتِي هذه الدِّراسَةُ محاولة أيضا، للنّظر في القديم في ضوءالحديث تقريبا و ألفة يُسهمان في تحيين القديم في راهن القراءة. ويتمثَّلُ القديمُ في تجربة الشّاعرين الفنّيّة مِنْ خلالِ احتكاكِهما بمظَاهِرِ الطَّبيعَةِ ووصْفِ بَعْضِ عَنَاصِرِهَا ونظرتهما الشَّعريَّة لها في تلك الحِقْبَةِ الزَّمنيَّةِ البعيدةِ. أمَّا الحديثُ فيتمثَّلُ في كيفيَّةِ قراءَةِ النَّصِّ وَفق مَنْهَجٍ نقديٍّ حديث يهدفُ إلى استنطاق النّصّ مِنْ خِلالِ البَحْثِ في تفسيرِ المعَاني الخَفِيَّةِ للعَلَامَاتِ اللُّغويَّةِ التي تُشكّله.

وإنّ هذه المحاولة بقدرما تتجاوز الحديثَ عَنْ المدَاخِلِ البيوغرافيَّةِ والتَّاريخيَّةِ للنَّصِّ، تلتفت ـأصلاـ إلى قِراءَةِ الحَدَثِ اللُّغويّ الذي يطرحُ سُؤالًا مُلِحًّا على كُلِّ مَنْ يُريدُ استنطاقَ النَّصِّ، والكشْفَ عن بنيتِه العميقَةِ وَفق هذه القِرَاءَاتِ التي تستند إلى منطلقات حديثة، وهو كيفَ استطاعَ الشَّاعِرُ أنْ يَخْلُقَ هذه العَلامَاتِ ويُكسبَها) مَزيدًا مِنْ الدَّلالاتِ التي تتجاوز دلالتها الأصليّة؟ وقد يكون هذا الذي نقدّم محاولة من قبلنا للإجابة عن هذا الذي طرحناإشكاليّة استفهاميّة .

كلمات مفتاحية: الشّعر– عنترة– امرؤ القيس – الشّنفرة– السّيميائيّة – الأدب – الفرس – الأيقونة – سيميولوجيَّةٌ – الحداثية.

مُقَدِمَةٌ :

نريد في هذا البحث تحليل مقطعين شعريّين لشاعرين من " فحول " " المعلّقات " هما امرؤالقيس و عنترةُ بن ُ شدّاد متوسّلين في ذلك بما يستجيب له النّص من مقولات النّقد الحديث ، و تحديدا في مجال " السّيميائية " .

وذاك أنّ هذه الدّراسة التّطبيقيّة تروم إعادة النّظر في القديم من نصوصنا الأدبيّة في ضوء الحديث من نظريّات النّقد توظيفا يُثري القراءة و يُسهم في حيويّتها . ويَتَمثَّلُ القديمُ في تجربة الشّاعرين الفنّيّة احتكاكا بمظاهر الطّبيعة ووصفا لها و تفاعلا شعريّا معها . وأمَّا الحديثُ فيتمثَّلُ في كيفيَّةِ قِراءَةِ النَّصِّ في ضوء مَنْهَجٍ نقديٍّ حديث يهدفُ إلى سَبْرِ أغْوارِ النَّصِّ مِنْ خِلالِ تفسيرِ اَلْمَعَاني اَلخَفِيَّةِ للعَلامَاتِ اللُّغويَّةِ التي تشكّل نسيجه .

ومِنْ خِلالِ عمليَّةِ اَلْمَزْجِ بينَ نَصيَّةِ اَلْمَقطعِ الوَصْفيّ الشِّعريّ للفَرَسِ وآليَّةِ القِراءَةِ يُمكنُ النظر في هذه الأبياتِ للشَّاعرين كليهما مِنْ زَاويَةٍ جديدَةٍ تتَّخِذُ مِنْ تَحليلِ العَلَامَاتِ اللُّغويَّةِ للاستقبَالِ النَّصيّ لهذه الأبيَاتِ آليَّةً لَها. وإنّ مدار هذا التّحليل مستويان هما اَلْمُستوَى اَلْمُعْجَمِي واَلْمُستوَى التصويري .

وإنّ هذه المحاولة بقدر ما تتجاوز الحديثَ عَنْ اَلْمَداخِلِ البِيُوغرافيَّةِ والتَّاريخيَّةِ للنَّصِّ تلتفت ــ أصلا ــ إلى قراءَةِ الحَدَثِ اللُّغويّ الذي

يطرحُ سُؤالًا مُلِحًّا على كُلِّ مَنْ يُريدُ استنطاقَ النَّصِّ والكشْفَ عن بِنْيَتِهِ العَمِيقَةِ وَفق هذِه القِرَاءَاتِ التي تستند إلى منطلقات نقديّة حديثة وهو كيْفَ استطاعَ الشَّاعرُ أَنْ يخلقَ هذه العَلاماتِ ويُكْسِبَها مزيدا من الدّلالات التي تتجاوز دلالتَها الأصليَّةَ ؟ وقد يكون هذا الذي نقدّم محاولة من قبلنا للإجابة عن هذا الذي طرحنا إشكاليّة استفهاميّة .

وانطلاقا ممّن يقول إنّ " الشِّعرَ خَصِيصَةٌ نصيَّةٌ لا مِيتافيزيقية"[١] تكون البُنى اللّغويّةُ المفردةُ و المركّبةُ أوّلَ ما ما نباشر في التّظر في النّصّ الشّعريّ . وقد ترد مُغلقةً إذا اقتصر فيها الدّالُ في معناه على قَدْرِ مدلولِه، وحينَهَا يَجدُبُ النَّصُّ الشِّعريُّ، ويستمرُّ عُقمُه مما تعدَّدتْ القِراءاتُ، ونكونُ ــ عندئذ ــ أمامَ قراءةٍ أُحَادِيَّةٍ تفتقرُ إلى ثَراءِ التَّأويلِ. فلو نظرنَا في الشِّعرِ الجاهلِي – على سبيلِ اَلْمِثالِ - لوجدناه يتكوَّنُ من تَرَانيمَ شَجيَّةٍ عِدَّةٍ، مُفْرداتُها مَنظومَةُ العَلامَاتِ بأشكالِهَا اَلْمُختلفَةِ التي تكونُ فيها العَلاقَةُ بين الدَّوَالِ وصورتِها العينية عَلاقَةً اعتباطيَّةً؛وإنّما تُسهمُ في إنتاجِ دلالاتٍ غيرِ مرئيَّةٍ، مِنْ شَأْنِها أَنْ تُثري النَّصَّ لُغويًّا وتصويريًّا. وهذا ما أَكَّدَه دي سوسير بقوله إنّ:" للعلامَةِ اللُّغويَّةِ صِفَةً جوهريَّةً هي الطَّبيعَةُ الاعتباطيَّةُ".[٢]

فالشَّاعر ينتقي مُفرداتِه مِنْ مَخزُونِ اللُّغةِ، و يستخدمها في سِيَاقَاتٍ مُتنوّعةٍ ليمنحَهَا دِلالاتٍ مُتعدِّدةً، وعلى القارئ أو البَاحِثِ حِيْنَها أَنْ يبحَثَ عن البُنى العميقَةِ لهذِه العَلَامَاتِ، و بذلك يبوح النَّصُّ ببعض أسراره وَفق منطلقات اَلْمُقاربةِ المعتمدة في عمليّة التّحليل. "فالنَّصُّ يقومُ علَى التّجدّد بِحُكْمِ مقروئيّته، ويقومُ على التّعدّد بِحُكمِ خُصُوصيَّةِ عطائه وفقًا للحالَةِ التي يتعرَّض لها في مجهر القراءة، فمّما يُميّز النّصّ قابليّته للعطاء المتجدّد بكثرة تعرُّضه للقراءة".[٣]

وعلى الرَّغم من الإقرارِ بالمنزع التّطبيقيّ للبحث فلا ضرر من الإشارة المختصرة إلى اَلْمنهَجِ اَلْمُستخدَمِ في التَّحليلِ .

● **السِّيمياءُ:**

يرد مطلح " سيمياء " مردفا لمعنى " علامة " المقابل العربيّ لمصطلح (signe) في اللّغة الفرنسيّة.[٤] و يُترجَم المصطلح الأجنبيّ كذلك ب "سيميوطيقا " و "سيميولوجيا " ،. ويحيل مصطلح "سيمياء" إلى الأصل العربيّ.[٥] أمّا مصطلح "سيميولوجيا"فمنقولٌ عن مقابلين فرنسيّين هما (Sémiologie) و(Sémiotique) المشتقَّانِ مِنْ الأَصْلِ اليوناني (semion) بمعنى الإشَارَةِ.[٦] وجاءَ تعريفُ بيير غيرو بقولِه:"هي[أي السّيمياء] العِلْمُ الَّذِي يهتمُّ بدراسَةِ أَنْظِمَةِ العَلَامَاتِ، اللُّغَاتِ، أنظمَةِ الإشَارَاتِ، التَّعليمَاتِ، .. وهَذَا التَّحديدُ يَجعلُ اللُّغَةَ جُزْءًا مِنْ السّيميائيّاتِ".[٧]

وعرَّفها من الباحثين العرب د.صلاح فضل بأنَّها "العلمُ الذي يدرسُ الأنظمةَ الرَّمزيَّةَ في كُلِّ الإشاراتِ الدَّالَّةِ وكيفية هذه الدِّلالةِ"[٨]، وتأتي عند مبارك حنون في ثلاثة أنواع: " سيميولوجيا الدِّلالةِ، سيميولوجيا التَّواصُلِ، سيميولوجيا الثَّقافَةِ، وهو في ذلك يتّفق مع كثيرٍ من الباحثين الرُّوسِ: يوري لوتمان وأوسبانسكي، وإيفانوف، ... والباحثين الإيطاليين أمثال إمبرتو إيكو، وروس لاندي، .."[٩]

● **الشِّفْرَةُ :**

يقتربُ معنى " الشّفرة " من الدّالّ في العَلَامَةِ اللُّغويَّةِ وَفق سِياقٍ يستطيع المتلقّي أن يدركه لكنّها تحتاج منه إلى جهدٍ حتّى يفهم معناها.ومن تعريفاتِها اَلْمُهِمَّةِ أَنَّها تعني " مجموع السُّنَنِ والأعْرَافِ التي تخضع لها عمليَّةُ إنتاجِ الرِّسالَةِ وتوصيلها، فالشَّفرةُ نَسَقٌ من العَلامَاتِ يتحكَّمُ في إنتاجِ رسائلَ يتحدَّدُ مدلولها بالرُّجُوعِ إلى النَّسقِ نفسه، وإذا كان إنتاجُ الرِّسالَةِ هو نوعٌ من التَّشفيرِ، فإنَّ تلقّي الرسالة وتحويلها إلى المدلول، وهو نوعٌ من "فكِّ الشَّفرةِ" عن طريق العودَةِ بالرِّسالَةِ إلى إطارها المرجعي في النَّسقِ الأساسي."[١٠] وتعتمدُ الشَّفرةُ اللّغوية على العلامة اللّسانية وتتشكَّلُ في " الوحدة الصّغرى المكوّنة للّغة والأساس الدّال للنَّصِّ، ومكوّناتها الدّال والمدلول."[١١]

ويجبُ التّنويهُ إلى أنَّ استخدامَ الشَّفرةِ اللُّغويَّةِ في نِطَاقِ الأدَبِ لَها ما يُميِّزُها عن استخدامها خارجه، حيث " لا تقفُ عند حدودِ النِّظامِ اللُّغويِّ التَّركيبيِّ للرِّسَالَةِ أو عند حدود جملها وعباراتها، إنَّما تتحقَّقُ على صعيدِ أجزاءِ ذلك النِّظامِ أو تلك الجملِ والعبارات؛ أي: تتحقَّقُ

(١) أبو ديب، كمال (١٩٨٧م)، "في الشّعريّة "، مؤسّسة الأبحاث العربيّة ، ط١، ص ١٨.

(٢) دي سوسير، فرديناند (١٩٨٦م)،"محاضرات في الألسنيّة العامّة"، ترجمة: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسّسة الجزائرية للطباعة ، ط١ ، ص ٨٧

(٣) مرتاض، عبد الملك،"دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي"،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ص٥٥.

(٤) عبد العزيز،عبد الله، "الدلالية المقارنة في خدمة تاريخ الحضارة المقارن"، مجلة لسان العرب،ع١، ص١٦٦.

(٥) ينظر:دفة، بلقاسم،"علم السّيمياء والعنوان في النّصّ الأدبيّ"،جامعة محمّد خيضر،بسكرة، الملتقى الأوّل(٧-٨ نوفمبر)، ٢٠٠٠م، المقال (٦)، ص٣٣.

(٦) ينظر: الوعر، مازن الوعر(١٩٨٨م)،"مقدّمة علم الإشارة و(السّيميولوجيا) "، ترجمة: منذر عياش ، ط١ ، دار طلاس للدّراسات والترّجمة والنّشر، سوريا ، ص ٩ – ١٠ .

(٧) غيرو، بيير (١٩٨٤م)،"السّيمياء"، ترجمة:أنطون أبو زيد، ط١، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ص٥.

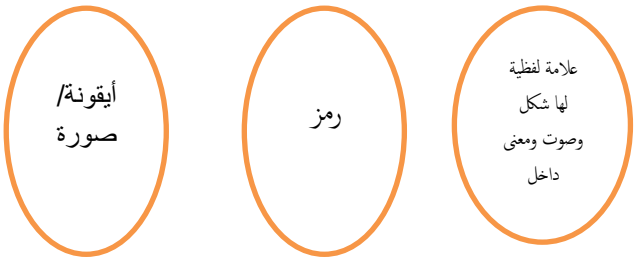
(٨) فضل، صلاح (١٩٩٨م)،"نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ"، ط١ ، دار الشّروق ، مصر ، ص ٢٩٧.

(٩) حنّون،مبارك (١٩٨٥م)، "دروس في السّيميائيّات"، ط١، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب،ص٨٥.

(١٠) كيروزوبل، أديث(١٩٩٧م)،"عصر البنيويّة من ليفي شتراوس إلى فوكو"، ت : جابر عصفور، ط١ ، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، بغداد ، العراق ، ص ٢٦٦.

(١١) بوحوش،رابح (١٩٩٥م)،"البدائل اللّسانيّة في الأبحاث السّيميائيّة الحديثة"، أعمال ملتقى معهد اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة عنابة باجي مختار، الجزائر ، مايو، ص ٦٤.

على صعيد المفردة، إذ تتعرَّضُ لاختباراتٍ معياريَّةٍ وذوقيَّةٍ، وتخضعُ لِمقاييسَ فنيَّةٍ جماليَّةٍ لا تخضعُ لها غالبًا اَلْمُفردَةُ خارج الأدب."[١٢] فقبل أن يأتي الشّاعر بشفراته اللّغوية يفكّر فيها جيّدًا في ذهنه أوّلًا ثم يحوّلها إلى لُغَةٍ منطوقةٍ أو مكتوبةٍ، وتتضَافَرُ هذه الشَّفرات فيما بينها لتصير رمزًا له صورة أيقونيّة يُعبّر عنها الرّسم التّخطيطيّ الآتي:



اَلأَيْقُونَةُ:

يأتي هذا المصطلحُ في صيغٍ مُتعدّدةٍ ، متّحدةٍ في المعنى: الأيقونة / الأيقونية / الأيقنة (icon-iconicity –iconization) . وعُرِف هذا المصطلح في مجال الحقل السّيميائيّ بفضل العالم الأمريكي بيرس بوصفه " دليلًا على العلامة (sign) التي تُشبهُ في صُورتِها اَلْموضوع الذي تُحيلُ عليه... ومن أكثرِ الدّلائلِ الأيقونيّةِ مُشابَهَةً وأكثر عموميَّةً هي اَلْمُشابَهةُ البَصَرِيَّةُ..."[١٣] .

وبتعريفٍ أشمل لا يختلفُ عن سابقه، تُعدُّ الأيقونةُ " أحَدَ أشكالِ العلامَةِ، يبدو لنا فيه الدّالُّ شبيهًا أو مُحاكيًا للمدلول على نحوٍ واضحٍ من حيثُ اَلْمظهرِ أو الصَّوتِ أو اَلْملمَسِ أو اَلْمَذاقِ أو الرَّائحَةِ؛ أي: مُماثلًا له في بعضِ خَصَائِصِه، ومن هذه الأشكالِ الأيقونيَّةِ للعلامَةِ: الصُّورةُ الشَّخصيَّةُ (البوتريهات) والرُّسُومُ التَّوضيحيَّةُ والنَّماذجُ القياسيَّةُ (A Scale- Model)، والكلمَاتُ التي تُحاكي في صوتها معناها، والاستعاراتُ اللُّغويَّةُ.."[١٤].

ويمكن تصوُّرُ الأيقونَةِ على أنَّها الرُّؤيةُ اَلْمُبتغَاةُ أو الصُّورةُ الأخرى المماثلةُ التي يرتجيها الشَّاعرُ، ويأتي بِها في صورةٍ غيرِ مُباشرةٍ لِتُصبحَ مُعادلًا له وتكون مبثوثةً في أبياتِهِ، ولا نتعرَّفُ عليها إلَّا في إطارِ قراءةٍ كُليَّةٍ للأبياتِ.. وهنا تتجلَّى لُعبة الدَّالِّ التي تُصبحُ عاملًا أساسيًّا في الكَشْفِ عن رُمُوزِ النَّصِّ وفكِّ شفرَاتِه الأيقونيَّةِ.

وستُحاولُ هذه الورقَةُ البحثيَّةُ من خلالِ هذه العَلامَةِ أو الآليَّةِ السِّيميائيَّةِ رَصْدَ صُورةِ الفرس الأيقونية عند الشَّاعرين كليهما.

(١٢) الشّجيري،سحر كاظم حمزة (٢٠٠٣م)،"نظريّة التّوصيل في النّقد الأدبيّ العربيّ الحديث"، رسالة ماجستير، جامعة بابل، العراق ، ص ٢٥٧.

(١٣) وايلز،كاتي وايلز (٢٠١٤م)،"معجم الأسلوبيّات"، ت : خالد الأشهب ، قاسم البريسم، الناشر : المنظّمة العربيّة للتّرجمة ، ط١، ص ٣٤٥.

(١٤) تشاندلر، دانيال (٢٠٠٣م)،"معجم المصطلحات الأساسيّة في علم العلامات (السّيموطيقا)"، ترجمة وتقديم: شاكر عبد الحميد، مراجعة نهاد صليحة، تصدير فوزي فهمي، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات،ص٨١.

١ - الحِصَانُ فِي مُعَلَّقَةِ امْرِئِ الْقَيْسِ[١٥]:[من الطّويل]

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا	بِمُنجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ
مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً	كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ
كَمَيتٍ يَزِلُّ اللِبْدُ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ	كَمَا زَلَّتِ الصَفْوَاءُ بِالْمُتَنَزَّلِ
مِسَحٍّ إذا ما السَّابِحَاتُ عَلَى الوَنَى	أَثَرْنَ غُبَاراً بِالْكَدِيدِ الْمُرَكَّلِ
عَلَى الْعَقْبِ جيَّاش كَأَنَّ اهْتِزَامَهُ	إذا جَاشَ فِيهِ حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَلِ
يَطِيرُ الْغُلامُ الْخِفُّ على صَهَوَاتِهِ	وَيُلْوِي بِأَثْوَابِ العَنِيفِ الْمُثَقَّلِ
دَرِيرٍ كَخُذْرُوفِ الوَلِيدِ أُمَرَّهُ	تَقَلُّبُ كَفَّيْهِ بِخَيْطٍ مُوَصَّلِ
لَهُ أَيْطَلَا ظَبْيٍ وَسَاقَا نَعَامَةٍ	وَإِرْخَاءُ سَرْحَانٍ وَتَقْرِيبُ تَتْفُلِ
كَأَنَّ عَلَى الْمَتْنَيْنِ مِنْهُ إذَا انْتَحَى	مَدَاكَ عَرُوسٍ أَوْ صَلايَةَ حَنْظَلِ
وَبَاتَ عَلَيْهِ سَرْجُهُ وَلِجَامُهُ	وَبَاتَ بِعَيْنِي قَائِماً غَيْرَ مُرْسَلِ
فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَأَنَّ نِعَاجَهُ	عَذَارَى دَوَارٍ فِي مُلاءٍ مُذَيَّلِ
فَأَدْبَرْنَ كَالْجَزْعِ الْمُفَصَّلِ بَيْنَهُ	بِجِيدٍ مُعَمٍّ فِي العَشِيرَةِ مُخْوَلِ
فَأَلْحَقَنَا بِالْهَادِيَاتِ وَدُونَهُ	جَوَاحِرُهَا فِي صُرَّةٍ لَمْ تُزَيَّلِ
فَعَادَى عِدَاءً بَيْنَ ثَوْرٍ وَنَعْجَةٍ	دِرَاكاً وَلَمْ يَنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَلِ
وَظَلَّ طُهَاةُ اللَّحْمِ مِنْ بَيْنِ مُنْضِجٍ	صَفِيفَ شِوَاءٍ أَوْ قَدِيرٍ مُعَجَّلِ
ورُحْنَا وَرَاحَ الطَّرْفُ يَنْفُضُ رَأْسَهُ	مَتَى مَا تَرَقَّ العينُ فيه تَسَفَّلِ
كَأَنَّ دِمَاءَ الْهَادِيَاتِ بِنَحْرِهِ	عُصَارَةُ حِنَّاءٍ بِشَيْبٍ مُرَجَّلِ
وَأَنْتَ إذا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ	بِضَافٍ فُوَيْقَ الأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْزَلِ

(١٥) الزّوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد(د.ت) ، "شرح المعلّقات السّبع"، دار القلم ، بيروت ، ٣٩- ٥٠،د ت.

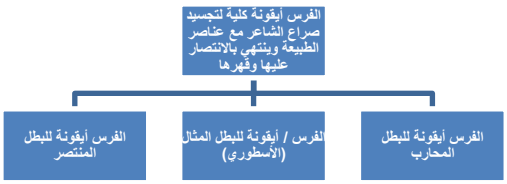
● **أوّلًا: أيقونةُ الفَرَسِ عِنْدَ امْرِئِ القَيْسِ.**

يَلفِتُنا في أبياتِ امرئ القيس أنَّ صاحبها قد عمد إلى أن تكون أيقونته للفرسِ جماليَّةً تَحملُ طابَعَ الفَخْرِ والاعتزازِ والإعجَابِ بِهَذَا الفَرَسِ. وإذا كان لنا أن نسائل أنفسنا عن السّبب وجدنا مصدر الإجابة في الحُضُورِ الأيقونيّ الآتي للفرس في أبياته.

إنَّ أيقونةَ الخيلِ تصحبُها دلالةٌ مُصاحبةٌ ومُتوارثةٌ قديما و حديثا،.و تتمثَّلُ (من :الأيقونة أم الدّلالة ؟؟) في كونِها شفرةً تَحملُ معاني القُوَّةِ والانتصَارِ على العَدُوِّ، كما يُمكنُ أن تكون حاملة لمعنى الحرّية. وقد داعبتْ هذه الأيقونةُ خيالَ شُعَراءَ كثيرين قبله؛ وذلك لأنَّها "تحمل تراثًا عميقًا ومُكثَّفًا من الدّلالاتِ ينقلُها الشَّاعرُ إلى عالم القصيدةِ لا بل يَجعلُها عالمَ القصيدَةِ الرئيس الذي تدور حوله حيوَاتُها الأخرى، يستنطقُها ويشحنُها بطاقَةٍ هائلةٍ من الحسّ العاطفيّ اَلْمُرهَف."[١٦]

ولم يبتعدْ امرؤ القيس كثيرًا عن هذا التصوّر للأيقونة، إذ رسمَ الشَّاعرُ أيقونةً نَموذجيَّةً كُليَّةً للفَرَسِ ذاتَ دلالةٍ سيميائيَّةٍ أهمُّ ما يُميِّزُها كونُها أداةً للصِّراعِ مع الطَّبيعَةِ. وذاك أنّ حياة الإنسانِ الجاهلي تظلّ مضطربة للتَّرحال طلبا للكلأ والعُشْبِ تارةً، وللحروب و طلب الأخذ بالثّأر تارةً أُخْرَى .

يُضاف إلى ذلك نظرته العِدائيَّةُ للمَوْتِ،التي يبدو في ضوئها إمّا مستسلما عاجزا فيبكي الأطلالَ، أو مواجها المجهول المنتظر فيطلب الخلود . وقد اختارَ امرؤ القيس عبرَ أيقونته طريقَ اَلْمُواجَهَةِ والصِّراعِ مع الطَّبيعَةِ، وجعلَ الشّاعرُ من فَرَسِهِ أيقونةً تمثّلُ ذلك الصِّراعَ الذي انتهى بانتصارُالشَّاعرِ عليها،. وقد تفرّعتْ عن هذه الأيقونة أيقوناتٌ فرعيّةٌ يُمكنُ توضيحُها في الرّسم التّالي:



١- **الأيقونة الكلّيّة**: (هزيمة الطّبيعة والانتصار على بعض عناصرها) وتمثّل في البيت الأوّل، وفي البيتِ ما قبل الأخير في قول الشّاعر:

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَيرُ فِي وُكُنَاتِهَا بِمُنجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ

كَأَنَّ دِمَاءَ الهَادِيَاتِ بِنَحْرِهِ عُصَارَةُ حِنَّاءٍ بِشَيْبٍ مُرَجَّلِ

ففي هذين البيتين استحضارٌ لصورةِ معركةِ الشَّاعرِ مع الطَّبيعةِ ومُحاولته الانتصَارَ عليها لفشله في التَّعَايُشِ معها والاطمئنانِ إليها. وإنّ "مِن الأساليبِ الأخرى في إثباتِ الشَّاعرِ جَلالَ ذاتِهِ اختراقَهُ لِمَجَاهِلِ الصَّحراءِ ورُعْبَهَا، وَاَلْموت الذي يسكنها،. وتعزيزًا لهذا فإنَّ للشَّاعرِ وسيلةً لاختراقِ عالمِ الصَّحراءِ من خِلالِ الحصَان".[١٧] وقد تجسَّد دورُ البُطولةِ في صُورةِ الفَرَسِ باعتباره أيقونةً ملازمةً لصاحبه يجدُ نفسَهُ في صُورتِها، فنحنُ أمامَ بِدايَةٍ ونِهايَةٍ لِمعركتِه مع الواقعِ، يتخلَّلُها صراعٌ يتوزَّعُ على أحداثٍ تَظهرُ في صُورٍ أيقونيَّةٍ فرعيَّةٍ .

فالبيتُ الأوّلُ يُمثِّلُ البدايةَ، وفيه يستحضرُ الشَّاعرُ نِيَّتَهُ واستعدَادَهُ التَّامَّ لخوضِ هذه اَلْمعركَةِ، وذلك عَبْرَ دِلالةِ الفعلِ اَلْمُضَارِعِ الزَّمنيَّةِ اَلْمُصَاحِبَةِ للفعلِ (أغتدِي) مسبوقًا بِحرفِ التَّحقيقِ والتَّوكِيدِ (قد) والتي تدلُّ على دَيْمُومَةِ البُكُورِ والنَّشاطِ صباحًا من قِبلِ الشَّاعرِ للخُرُوجِ إلى الصَّيدِ قبل أن تغادر الطّير أَعْشَاشَهَا، وهو مظهر دالّ على عزيمةِ الشّاعرِ على اَلْمُواجَهَةِ وإصراره عليها.

ثمّ ينقلُنَا الشَّاعرُ فجْأَةً إلى الحديثِ عن فرسِه في عدّة أبيات، يُسهبُ فيها في وَصْفِهِ،فيبدو وكأنَّهُ نسي أنَّه صاحبُ هذه اَلْمُغامرةِ.

و في علمي أنّ الأمر غير ذلك كما ألمحت من قبل، فقد جعل امرؤ القيس من حديثه عن الفرس معادلاً موضوعيًا له، . فهو البطل الحقيقيّ ،وهو (الفرسُ/ الفارسُ) في الوقت نفسِه في صراعه ضدّ الطّبيعة ذات المجاهيل والألغاز الكثيرة، ولا يملكُ إلّا مُواجهتها والانتصارَ عليها. ولكن هل له أن ينتصر ؟

إنَّ الشَّفراتِ اللُّغويَّةَ في البيتين والتي انتقاها الشَّاعرُ بدقَّةٍ تَحملُ دلالاتٍ سيميائيَّةً تُشيرُ إلى معاني القُوَّةِ التي يتبعُها الانتصارُ، وإلى هزيمةِ الطَّبيعةِ مُمثِّلةً في بعضِ عناصرها (الْحُمُرُ الْوَحْشِيَّةُ في البيت الأول، والثَّور والنَّعجة في باقي الأبيات)،. ومن هذه العَلاماتِ اللُّغويَّةِ ذاتِ الإشَارَاتِ السِّيميائيَّةِ: (منجرد، قيد الأوابد، هيكل)،. فالعلامَةُ اللُّغويةُ الأولى هي اسمُ فاعلٍ من الفعل انجرد، ومادّته الأصليّة (ج ، ر، د).

وهذا الدَّالُّ اللّغوي يُحيلُنا إلى مدلولين لهما وِجهةٌ سيميائية: الأوّل أصالة هذا الفرس الذي يتميَّزُ بِقصر شَعرِه، ويُسمَّى بالمنجرِد؛ وهو نوعٌ من الخيولِ العربيّة الأصيلة.فهذا الدّالُّ اللّغويُّ يتحوَّل إلى علامةٍ وشفرةٍ مُعادلَةٍ تُشير كذلك إلى أصالةِ صاحبِه ومكانته بين قومه،. أمّا اَلْمدلولُ اللُّغويُّ الثّاني فيشيرُ إلى السَّبقِ والتَّفوّقِ، فرسٌ أجردُ: سبَّاقٌ[١٨]، وفيه إشارةٌ إلى سَبْقِ صاحبِه، وَيُمكنُ تلخيصُ ما سبقَ في اَلْمُعادلَةِالتّالية : فالفَرَسُ اَلْمُنجردُ (قصيرُ الشَّعرِ) = الشّاعرَ صاحبَ الأصلِ و المكانةِ، والفَرَسُ اَلْمُنجَردُ (السَّبَّاقُ واَلْماضِي في السَّيرِ) = الشّاعرَ البارعَ المتفوّقَ.

(١٦) عبيد، محمّد صابر، "المغامرة الجماليّة للنّصّ الشّعريّ"، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن ، ط١، ٢٠٠٩م، ص ١٨.

(١٧) مروك، دليلة، "استراتيجيّة القارئ في شعر المعلّقات"، معلّقة امرئ القيس نموذجًا ، (٢٠٠٩م) رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة منتوري ، الجزائر، ص ١٢٦.

(١٨) ينظر: مجمع اللّغة العربيّة (١٩٨٠م)، "المعجم الوجيز"، ط١ ، مطابع شركة الإعلانات الشّرقيّة، دار التّحرير للطّبع والنّشر، مادة (ج، ر، د) ، ص٩٩.

كما أنَّ التَّداخُلَ التَّصويري لعبارة (قيد الأوابد) تجعلُه مُستحقًّا للتَّفرُّدِ والتَّميُّزِ دون غيره في الانتقاءِ اللُّغوي لِمُفردتي العبارة، فالقيدُ: حبلٌ ونحوه؛ يُجعلُ في رِجْلِ الدَّابَّةِ، وفرسٌ قيدُ الأوابدِ: سريعُ العدو يُدركُ الوحُوشَ ويَمنعُهَا الشِّراد.(١٩)

فيتجلَّى الصِّراعُ اللُّغويُّ من خلالِ بنيَةِ التَّضادِّ التي نستشعرها من رمزيّة القيد (الأسر والحبس) ودلالة الانطلاق الضّمنية والمستترة المصاحبة للأوابد (الفِرار والجري)، وينتهي هذا الصِّراعُ بتقييدِ الفرسِ لهذه الوحُوشِ، ويُقابلُ هذا الصِّراعَ صراعٌ آخرُ طَرَفَاهُ الشَّاعرُ والطَّبيعَةُ.

وتحملُ الاستعارةُ التَّصريحيَّةُ في استخدامِ عبارة (قيدِ الأوابدِ) أيقونةً حركيَّةً تُجسِّدُ جُزءًا من

هذا الصِّراعِ. فسرعَةُ الفَرَسِ لإدراكِ صيدِه كأنَّها قيدٌ يَصْعُبُ الفِكَاكُ منه، ُ هذا الفِعْلُ ينسحب كذلك على الشَّاعرِ صائدِ الوحُوشِ التي لا تَجدُ لها منه مفرًّا ولا ممربًا .

ولا تتحقَّقُ الغَلَبَةُ والانتصَارُ إلا إذا كانَ هذا الفَرَسُ (هيكل)، يتمتَّعُ ببنيَةٍ جسديَّةٍ ضخمةٍ. وهذا الدَّالُّ اللُّغويُّ تُصَاحِبُهُ إشارةٌ سيميائيَّةٌ مَشُوْبَةٌ بشيءٍ من القُدْسيَّةِ تأتي من مدلوله اللّغويّ في الفِكر القديم. فلفظة "الهيكَلِ نُعِتت بها النُّجُومُ والكَواكِبُ وكذلك اَلْمَعَابِدُ، وكلُّ مَا سَبَقَ يَحظَى بقُدسيَّةٍ عند الشَّاعرِ القديم،. وحينمَا يُنعَتُ بِهَا الفَرَسُ يَحظَى بقدْرٍ من اَلْهَيبَةِ والتَّقديس، والفَرَسُ الهيكلُ (الطَّويلُ الضَّخْمُ) ما هو إلا رمزٌ وشفرةٌ يعبّران عن قُوَّةِ الشَّاعرِ.

وتتجلَّى بنيةُ الصّراعِ في البيتين معجميًا بين الحركَةِ والثَّباتِ،. فَكلُّ فعلٍ أو اسم يتعلَّقُ بالشَّاعرِ أو فَرَسِهِ يشكّل صُورةً حركيَّةً؛ مثل (أغتدي، منجرد، قيد الأوابد) (سرعة الفرس)،. أمّا لفظة (هيكل)، فيُقابلُها سُكُونٌ في ألفاظِ (الطَّيرِ في حالةِ سُكُونِهِ في العُشِّ، الأوابد المقيدة، دماء الهاديات) . وهذه العَلامَاتُ اللُّغويَّةُ مُصاحبةٌ للطَّبيعَةِ ممثلةً في بعض كائناتها،. ويُجسّم الصِّراعُ بانتصار الفرس/ الفارس على الوحوش أو بمعنى آخر انتصار الشّاعر على الطّبيعة.ولا ينبغي مغادرة الحديث عن هذه الأيقونة الكلّيّة إلا بعد تأمّلِ الصُّورةِ اللّونيّةِ التي تحملُ بعضَ مَلامِحِ الأيقونةِ في قَوْلِ الشَّاعِرِ:

كَأَنَّ دِمَاءَ الهَادِيَاتِ بِنَحْرِهِ	عُصَارَةُ حِنَّاءٍ بِشَيْبٍ مُرَجَّلِ

وقد حملَ التَّشبيهُ التَّمثيليّ عناصر هذه الصّورة، فالمشبّه وهو لون دماء الهاديات (الأوائل المتقدّمات من البقر الوحشيّ) اللاّتي لحق بهنّ الفرس هو رمزٌ وإشارة إلى هزيمة الطّبيعة، كما أنَّ دلالةَ اللَّونِ السّيميائيّة تُشير إلى الانتقامِ والقَسْوَةِ من جانبِ الفرَسِ/ الشّاعر، فدِلالةُ لونِ دِمَاءِ الوحُوشِ يَشُوبَها الحُزْنُ باعتبارها الضَّحيَّةَ، والدِّلالَةُ اَلْمُعاكِسَةُ لَها يَشُوبُها فرحةُ الانتصَارِ والارتياحِ والثَّأرِ من الطَّبيعَةِ.

و ترمُزُأداةُ التَّشبيهِ (كأنَّ) إلى اَلْمُماثلَةِ التَّامَّةِ بينَ طرفي التَّشبيهِ على اَلْمُستوَى اللَّونيّ للدِّمَاءِ (الأحمر) وليس الدِّلالي، والرُّكْنُ الأخيرُ في هَذَا التَّشبيهِ؛ وهو عُصارةُ الحِنَّاءِ ولَوْنُها أحمرُ كذلك، تنحرفُ فيه دلالةُ اللَّونِ عن معناها السَّابقِ، لتُحيلنا إلى الصُّورةِ الاحتفالية بالانتصار على الوحوش، ومن مظاهرِهَا التخضُّبُ بالحِنَّاءِ، والبَطَلُ فيها الفَرَسُ والفَارِسُ معًا.

إذَنْ فنحنُ أمامَ دِلالتين مُختلفتين للدِّمَاءِ: الأولى تُشيرُ إلى هَزيمةِ الطَّبيعَةِ مُتجسِّدةً في بعضِ وحُوْشِها، والدِّلالةُ الثَّانيَةُ: إشارةٌ إلى انتصارِ الفَرَسِ عليها بعدما تَحوَّلَ الدَّمُّ إلى حنَّاءٍ ليصيرَ رمزًا للسَّعادَةِ.

ويبقى الحديثُ عمَّا يُضفيه التَّداخُلُ اللَّونيُّ من إشاراتٍ سيميائيَّةٍ في قولِ امرئ القيس: (عُصارةُ حِنّاءٍ بشَيْبٍ مُرَجَّلِ).إنّ هذا التَّداخُلَ مصدَرُهُ اللَّوْنُ الأحمرُ ممثّلًا في الحِنَّاءِ رَمْزِ الفَرْحَةِ بالانتصارِ على الطَّبيعَةِ،. وغالبًا ما يرتبطُ التَّخضيبُ بالحِنَّاءِ بمرحَلَةِ الشَّبابِ لما تَنطَوي عليه من قُوَّةٍ وفُتُوَّةٍ وجُرْأَةٍ، و يرتبط اللَّونُ الأبيضُ مُمثّلًا في لونِ بيَاضِ الشَّعْرِ (الشَّيْبُ) بعلامَاتِ الكِبَرِ والشَّيخوخَةِ والاقتراب من اَلْمَوْتِ،. وحينمَا يَمتزجُ اللَّونان:(الأحمرُ والأبيضُ) نرى غلبة الإشعاع في اللَّوْنِ الأحمرِ على حين يتوَارَى اللَّونُ الأبيضُ. و إنّ في هَذَا عَلامةً وإشارةً سيميائيَّةً واضحةً لانتصَارِ الشَّاعرِ على الطَّبيعَةِ وتَحَدِّيهِ لَهَا، ورفضه لانهزاميَّةِ النَّفْسِ أمامَ اَلْمَوتِ. فقد ساعدتْ شَفَرَاتُ الألوَانِ كثيرًا على توضيحِ مَلامِحِ الأيقونةِ، حيثُ "تُعدُّ الألوانُ قلائدَ يتوشَّحُ بِها الجَمَالُ، وهي عنصرٌ من عناصره، ولا يختلفُ اثنان حول جماليات الألوانِ، فرُبَّما يختلفُ النَّاسُ في تفضيلهم لهذا اللَّونِ وكراهيتهم لآخر، ولكنَّهم جميعًا مُتَّفقُون على أنَّ الحياةَ تبدُو أجملَ وأبْهَى عندما تكونُ ملوَّنَةً".(٢٠)

٢- أيقونةُ الفَارِسِ اَلْمُحَارِبِ:

تناول ما سبقَ التّعبير عن رمزيّةِ الأيقونةِ الكليّةِ التي جسَّدتْ الصِّراعَ بينَ الشَّاعرِ والطَّبيعَةِ. ولنا أن نَرَى مظاهرَ قُوَّةِ هذه الأيقونةِ كي تتمكّن من تحقيقِ الانتصارِ في النِّهايَةِ،. وقد توزَّعتْ عناصِرُ القُوَّةِ على باقِي أبياتِ القصيدَةِ، فتولَّدتْ عنها أيقونَاتٌ فرعيَّةٌ مُكمِّلةٌ للأيقونةِ الكُليَّةِ لِتُؤَازِرَها في مُواصِلَةِ الصِّراعِ.

(١٩) نفسه ، ص ٥٢٢.

(٢٠) العمري، زينب (١٩٨٩م)،"اللّون في الشّعر العربيّ القديم"،ط ١، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص ٥.

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبِلٍ مُدبِرٍ مَعاً	كَجُلمودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَيلُ مِن عَلِ
كُمَيتٍ يَزِلُّ اللِبدُ عَن حَالِ مَتنِهِ	كَمَا زَلَّتِ الصَّفواءُ بِالمُتَنَزَّلِ
مِسَحٍّ إِذا ما السَّابِحَاتُ عَلَى الوَنَى	أَثَرْنَ غُبَاراً بِالكَدِيدِ المُرَكَّلِ
عَلَى العَقْبِ جَيَّاشٍ كَأَنَّ اهْتِزَامَهُ	إِذَا جَاشَ فِيهِ حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَلِ
يَطِيرُ الْغُلَامُ الْخِفُّ عَلَى صَهَوَاتِهِ	وَيَلْوِي بِأَثْوَابِ العَنِيفِ المُثَقَّلِ
دَرِيرٍ كَخُذْرُوفِ الوَلِيدِ أُمَرَّهُ	تَقَلَّبُ كَفَّيهِ بِخَيطٍ مُوَصَلِ

ففي البيتِ الأوَّلِ مِنْ الأبياتِ السَّابقةِ رسمَ الشَّاعرُ صُورةً قتاليَّةً واضحَةَ اَلْمَعَالِمِ لأيقونتِه جمعَ فيها بين صِفَاتِ الفَرَسِ والفَارِسِ مِنْ خِلالِ اَلْمُشتركِ اللَّفظيِّ بينهمَا، فأصبحَا وجهين لعُمْلَةٍ واحدةٍ وهو ما يُساعدُ على ربطِ الأيقونةِ بأصلِهَا. فالكَرُّ والفرُّ من صفاتِ الفارسِ والفَرَسِ معًا. فالفعلُ (كرَّ) بمعنى رجَعَ، ويقال: كرَّ الفارس فهو كرَّار، وكرَّ على العدوّ: أي حمل عليه، وفرسٌ مكرٌّ مفرٌّ: يُحسن الكرَّ والفرّ.[٢١]

إنَّ مجيء الشَّاعرِ بألفاظِ أسماءِ الفَوَاعِلِ (مِكَرّ، مِفَرّ، مُقْبل، مُدْبِر) داخلَ بِنيَةِ التَّضَادِّ له دلالته السِّيميائيَّةُ التي تُعزِّزُ الحُضُورَ الأيقونيَّ للفَرَسِ باعتباره فارسًا مُحاربًا،. فحدثًا الكرِّ والفرِّ لا يأتيان في لحظةٍ زمنيَّةٍ واحدةٍ لأنَّهما مُتعاكِسَانِ،. وهنا يأتي دورُ الفارسِ الذي يُعطِي الأمرَ بالكَرِّ أو الفَرِّ، والإقبالِ أو الإدْبَارِ. وقوَّةُ الفَرَسِ هي اَلْمُعين على تنفيذِ الأمرين، وليس في هذا تعارضٌ، كما يقول يوري لوتمان: "إنَّ أيَّ عملٍ شعريٍّ يسمحُ بطرحِ اثنين من وجهاتِ النَّظرِ، فهو باعتباره نصًّا مصوغًا بلغةٍ طبيعيَّةٍ مُعيَّنةٍ؛ يُمثِّلُ مُتواليةً من العلامَاتِ اَلْمُستقلَّةِ؛ أي: الكلِمَاتِ اَلْمُتواجِدةِ[الموجودة]:هذا اللّفظ من الأخطاء الشّائعة في الكتابة العربيّة لأنّ التّواجد لغةً من الوَجدِ و ليس من الوجود طبقًا للأصُولِ التَّركِيبيَّةِ اَلْمُتَّبعَةِ في مُستوى مّا من لغة مّا، ثم هو باعتباره نصًّا شعريًّا يُمكنُ النَّظرُ إليه بحسبانه علامةً واحدةً؛ تُشيرُ إلى فكرةٍ متكاملةٍ."[٢٢]

إلا أنَّ هناك توجّهًا سيميائيًّا آخر للعلامَاتِ السَّابقَةِ أثبتتْ صحّته الدّراسات الحديثة، ويختلفُ عمّا ذهب إليه شهير دكرور في قوله:" لَكِنَّ الشَّاعرَ جعلَ هذه التَّوجُّهات الأربعةَ ، (الكَرّ ، والفَرّ ، والإقبالَ ، والإدبارَ) في آنٍ واحِدٍ ، وللفرسِ ذاتِهِ ، وهذا من المُحال ، لأنَّ السِّياق يَتعذَّرُ عليه حملُ جملة هذه التَّوجُّهاتِ في وقتٍ واحدٍ ، وهذا الَّذي يُدخلهُ مجالَه الأُسطوريَّ بعيدًا عنِ الواقعِ المألوفِ."[٢٣]

فقد اكتشف (إدوارد ما يبريدج) بعدما صنعَ كاميرَا فائقةَ السُّرعَةِ (Ultra fast) لرصدِ حركةِ الحصانِ " أنَّهُ أثناءَ جري الحصَانِ تكونُ رجْلاهُ الخلفيتَانِ تتقدَّمَان في اللَّحظة نفسها التي تتأخّر فيها رجلاه الأماميّتان، وعندما تبدأ رجلاه الأماميّتان في التّقدّم تتحوَّلُ حركةُ رجليه الخلفيّتين إلى التَّأخُّرِ، وهكذا يُقبِلُ الحصانُ ويُدبِر، ويكرّ ويفرّ في الوقت ذاته."[٢٤]

تمثل الأيقونة في ضوء هذا التّوجّه السّابق صاحبها (الفارس) تمثيلًا تامًا. فكلاهما (الفرس والفارس) يجيد فعل هذه الأحداث (الكر والفر والإقبال والإدبار) في الوقت نفسه، ويمكنُ الاستعانةُ بهذه الصّورة الفوتوغرافيّة لتقريب الرّؤية السّابقة بصريًّا.

كما تلعبُ البنيَةُ الصَّرفيَّةُ للعلامَاتِ اللُّغويَةِ دورًا كبيرًا في إضَافَةِ مزيدٍ مِنْ الدّلالاتِ السِّيميائيَّةِ. فبالإضَافَةِ إلى مَجيء الأسماءِ السَّابقَةِ على هيئةِ اسمِ الفاعِلِ لها أن تُفيدُ معنى اَلْمُبالغَةِ لو اُستخدمتْ كاسمِ آلةٍ مثلها مثل (رجلٌ مِسعرُ حربٍ) أي مشعال للحربِ وأداةٌ لَها في الوقت نفسه، ومن ثَمَّ يبدو الفرس لكأنّه أداةٌ للكرّ وإعلان للحرب و تسعيرها، وهذا ما يتناسبُ مع رغبةِ الشَّاعرِ العدائيَّةِ ضدَّ الطَّبيعَةِ. وتطلُّ علينا سيميائيَّةُ الصُّورة من خلالِ التَّشبيهِ الذي يبدُو لنا مُتعارضًا في مبناه في قول الشاعر: (كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيلُ مِنْ عَلِ)، فإذا سلَّمنا بأنَّ الفارسَ يُمكنُهُ الكَرّ والفَرّ من أعلى، فكيف لشاعرٍ مخلٍ في منزلة امرئ القيس أنْ يُشبّه حركة الفرس (الكرّ والفرّ) في طريقٍ أفقيّ مستوٍ بصخرة تسقط من أعلى؟

(٢١) المعجم الوجيز، مصدر سابق ، مادة (ك ، ر، ر) ، ص ٥٣١.

(٢٢) لوتمان، يوري، "تحليل النّصّ الشّعريّ (بنية القصيدة)"، ترجمة محمّد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م، ص ١٦١.

(٢٣) دكرور، شهير،"المحاضرة الرّابعة"، موقع إليكتروني ، ملتقى طلاب وطالبات جامعة الملك فيصل ، جامعة الدمام ، ، vb.ckfu.org/t67194.html

(٢٤)"الإعجاز العلميّ في شعر امرئ القيس"، موقع اليكتروني https://www.youtube.com/watch?v=NX1C7l3WGcU

إنَّ البَحْثَ العلميَّ الحديثَ أجابَ عن هذا الطَّرحِ، وأنصفَ امرأَ القيسِ، وكشفَ عن دِقّةِ التَّصويرِ في هَذَا التَّشبيهِ من خِلالِ تحليلِ حركةِ الحِصَانِ (equine locomotion)،. فعن طريقِ أجهزةِ الرَّصْدِ والتَّحليلِ تأَكَّدَتْ نظريَّةُ مايبريدج التي "تقولُ: بأَنَّ دورةَ حركةِ أَرْجُلِ الحصَانِ تَشْملُ مرحلَةً تكون فيها حوافرُ الحصانِ الأربعةُ كُلُّها في الهواءِ؛ أي: غير ملامسة للأرض في آنٍ واحدٍ؛ أي: أنَّهُ في كُلِّ دورة حركة يسقط الحصان كلّه من عَلِ مرة واحدة على الأقل."[٢٥]

وإذا انتقلنا إلى التعرُّف على سيميائية العلامة من خلال المستوى المورفولوجي (الشكل الخارجي) وجدنا أنَّ اَلْمُحَاكَاةَ الصَّوتيَّة (onomatopoeia) للعلامَةِ على الرّغم من أَنَّها لا تقومُ بتصويرِ اَلْموصُوفِ تَمامًا لا تُحاكيه في نشاطه وفعاليّته، ونحن نحسّ ــ على سبيل المثال ــ في حال التطق بكلمة (جلمود) عثرة وثقلا في اللّسان، وأكبر الظّنّ أنّ الشّاعرلم يأت بها ليثقلَ علينا في نطقها، وانّما كان منه ذلك لغايةٍ فنيَّةٍ،. فدلالةُ الصّوت تتناسبُ و المعنى (الحجر). وذاك أنّ اللّفظَ ومدلُوله قد اشتركا في الغِلْظَةِ والضَّخامَةِ والثِّقلِ في النُّطْقِ والشَّكلِ،. ولنا أن نتصوَّرَ حالَ هذا الحجرِ حينما يسقطُ من أعلى، ونُحيّي هذه الصّورة مؤقّتا ونتخيّل صورة الفرس/ الفارس في كرّه وفرّه وفق هذه الرّؤية. إنّ الحصان ، على الرّغم من حركته في كرّه و فرّه ،يتحرّك كُتلةً واحدة مثل الصّخرة ، وهذه الحركة هي ذاتها التي يقوم بها الفارس أثناء هجومه على العدوّ. وتتجلّى سيميائيَّةُ تشبيهِ حركةِ الحصَانِ بحركةِ الحَجَرِ – كذلك – من خلالِ اَلْموروثِ الفِكري لمدلولِ الحجَرِ عند العربي " فالحجرُ في وَعْيِ العربيّ ذو وجودٍ مُطلقٍ، وجلالُ الذَّاتِ هُنَا يتحقَّقُ في اختراقِ مَجاهلِ الصَّحراءِ بِهذَا الرَّمْزِ اَلْمُطلقِ".[٢٦]

و معلوم أنّ الحرفَ هو أحدُ مُكوّناتِ العلامَةِ اللُّغويّةِ،. وتأتي سيميائيَّةُ الحرفِ بجانبِ العَلامَةِ لتُسهِمَ في تشكيلِ ملامحِ الأيقونةِ، فيُمكِنُ القولُ:" إنَّ الصَّوتَ واللَّونَ والرَّائحَةَ تُجسّدُ أيقوناتٍ مُهمَّةٍ في النَّصِّ الأدبيّ".[٢٧] ومن ذلك حرفُ الرَّاءِ الذي جاءَ في سِياقِ التَّرصيعِ في كلمتي (مكرٍ، مفرٍ) . فبالإضافَةِ إلى دَوره في تفخيمِ الجَرْسِ الذي يُحاكِي الحَدَثَ من خِلالِ ترديدِ نغمةِ التَّنوينِ، فإنَّ اَلْمعنى الذي يُحاكيهِ هذا الصَّوتُ (phonological meaning) يُشيرُ إلى تصويرِ الحدثِ وتَجسيدِهِ. فهذا الصَّوتُ مُكرّرٌ تردُّديٌّ يَجمعُ بينَ صِفاتِ الطُّولِ والجَهْرِ و يتناسبُ مع حركةِ الفرسِ السَّريعةِ اَلْمُتكرّرةِ بين الكَرِّ والفَرِّ، وكذلك مع حركةِ الفَارسِ. ويأتي التَّنوُّع في الصِّفاتِ الجماليَّةِ للأيقونَةِ من خِلالِ الشَّفرةِ اللُّغويَّةِ للعَلامَاتِ، فلفظةُ الكُميتِ من (الكُمتَة) التي بدأ بها بيته الثاني السَّابق تُشيرُ إلى دلالةٍ سيميائيَّةٍ تَحضر من خلالِ اللَّونِ، . فاللَّونُ الأسودُ أساسيٌّ في ألوانِ الخيلِ، وفيه مُحاكاةٌ لسُمْرَةِ آدمَ – عليه السَّلامُ- والذي سُمي آدم نسبةً إلى (الأُدْمَةِ) وهي السُّمرةُ، وقد يكونُ لونُ الشَّاعرِ كذلك، كما أنَّ هذا الفرسَ يَمتازُ بالشِّدَّةِ كصاحبِهِ، كَما قالتْ عنه العَربُ:" دَهْمُ الخيلِ مُلوكُهَا، وشقرها جيادها، وكمتها شدادها."[٢٨]

لقد منحَ الشَّاعرُ أيقونتَه كثيرًا من الصِّفاتِ الجسديّةِ والحركيّةِ واللَّونيَّةِ كي تنوبَ في التَّعبير عنه، وتصبحَ مُعادلًا له، ويستطيعَ من خلالها أن يستعرضَ فروسيّته، ويفخرَ بأصلِهِ وحسبِهِ ونَسبِهِ في صورةٍ غير مُباشرةٍ، جسَّدتْها لنا أيقونةُ الفرسِ. فأصالةُ الفرسِ وقُوَّتُهُ وانْملاسُ ظهرِهِ واكتنازُ لَحمِهِ؛ مِمَّا يجعل لبده لا يستقرّ عليه، وكلُّ هذه الصِّفاتِ تنعكسُ شُعوريًّا على الشَّاعرِ نفسِهِ وتنسحب عليه.

فهذا الفرسُ يمتازُ بأنَّهُ (مُسِحُّ) من الفعل (سَحَّ) وهذه العلامَةُ اللُّغويَّةُ تُشيرُ إلى اَلْمَحوِ والإزالَةِ. وإذا اقترَنت بالسَّحابِ عنت الصَبَّ الشَّديدَ للمَاءِ الذي يكتسحُ ما أمَامَهُ، وحينمَا تقترنُ بالفرسِ تعني السُّرعَةَ الفَائقَةَ التي تُميِّزُهُ عن غيره من الخُيولِ حتَّى السَّابِحَاتِ منها (خيولُ السِّبَاقِ). ولنا أنْ نوردَ وَجْهَ التَّشَابُهِ بين الأيقونَةِ ومُعادِلِها من خِلالِ هذه اَلْمُعَادَلَةِ: إنَّ تفوُّق الفرسِ على غيره من الخيولِ وسبقه لهم فيه = السَّبق والاستعلاء والفخر من جانبِ الشَّاعرِ على غيره من الشُّعراءِ.

كما أنَّ الصُّورةَ الحركيَّةَ التي تُشيرُ إليها العلاماتُ اللُّغويَّةُ تُساعدُ على رسمِ البُعْدِ الحركي للأيقونَةِ لتصيرَ في النِّهايَةِ مُعادلًا لقوَّةِ الشَّاعرِ وبأسه وفروسيّته، . ومن هذه العلاماتِ (العقب، جياش، اهتزامه، جاش، حميه، غليُ مرجل)، : فالأولى تُشيرُ إلى قُوّةِ الفرسِ ومُواصلةِ الجري بعد الجري دون توقُّفٍ أو تعبٍ، ولفظةُ جيَّاشٍ هي صيغةُ مُبالغةٍ تُفيد الكثرَةَ، وهي شفرةٌ لُغويَّةٌ تجسّدُ شجاعَةَ الفَرَسِ وعدم رهبته من

العدوّ، ورغبته القويّةَ في سُرعةِ القضاءِ عليه، وأكثر ما تُوجدُ هذه الحالةُ الحماسيَّةُ عند الفارسِ اَلْمُحاربِ،

وما صوتُ الفرسِ الذي يُشبهُ غليانَ الطَّعامِ في القُدُورِ إلاّ صوت الشَّاعرِ الفَارسِ.

ونحن نلحظُ إشارةً سيميائيَّةً واضحةً في البيتِ الخامسِ من الأبياتِ السَّابقَةِ. فليس عجيبًا أنْ يسقطَ صبيٌّ من على فرسٍ بمثلِ هذه اَلْمواصفاتِ أو يجدَ الشَّخصُ الثَّقيلُ عنتًا في قيادته، وإنَّما المقصودُ هنا الشّاعر أو الفارس، وهو الوحيدُ القادرُ على قيادةِ هذا الفرسِ، فالافتخَارُ اَلْمُتوارى هُنَا بالفروسيَّةِ والفارسِ وليسَ الفرس فقط، والتفرّد هنا يكون للفارسِ والفرسِ معًا.

(٢٥) "الإعجاز العلميّ في شعر امرئ القيس" ، موقع اليكتروني https://www.youtube.com/watch?v=NX1C7l3WGcU

(٢٦) الجهاد، هلال (٢٠٠٧م)،"جماليّات الشّعر العربيّ، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشّعري الجاهليّ"، سلسلة أطروحات الدّكتوراه (٦٥)، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ص ٣٠٤.

(٢٧) إيرير، بشير،"السّيمياء وتبليغ النّصّ الأدبيّ، السّيميائيّة والنّصّ الأدبيّ"، أعمال ملتقى اللّغة العربيّة وآدابها ، جامعة عنّابة باجي مختار، ص ٢١

(٢٨) "الكميت"، ويكيبديا الموسوعة الحرة ، https://ar.wikipedia.org/wiki/

ويأتي اعتمادُ الشَّاعر على جملةٍ من التَّشبيهاتِ تتولَّدُ عنها صورٌ حِسيَّةٌ مُتنوّعَةٌ ذاتُ إشاراتٍ سيميائيَّةٍ واضحةٍ يُمكنُ رصدُها، وما ينتجُ عنها من صُوَرٍ، وما تُشيرُ إليه كذلك في الجدول الآتي:

اَلْمُشَبَّهُ	اَلْمُشَبَّهُ بِهِ	الصُّورةُ الحِسِّيةُ اَلْمُتولِّدَةُ	ما تُشير إليه سيميائيَّةُ الصُّورةِ
الفَرَسُ	الصَّخْرَةُ	صورةٌ بصريَّةٌ حركيَّةٌ	قوّةُ الفَارِسِ وخِفَّةُ حركتِهِ
نُعومَةُ ظَهْرِه الأَمْلسِ	الصَّفْواءُ	صورةٌ بصريَّةٌ	جمالُ الجَسَدِ وحيويتُهُ
صوتُ جَوْفِ الفَرَسِ	غليان القدر	صورةٌ صوتيَّةٌ	حماسةُ الشَّاعرِ وثَوْرَتُهُ
سرعةُ عَدْوِه وجَرْيِه	لعبةُ الحَذروف	صورةٌ حركيَّةٌ	سرعةُ الفارسِ وانطلاقه

٣ــ الفَرَسُ أيقونـةً للبَطَلِ اَلْمِثَالِ الأُسْطُوْرِيّ

لقد عشق الشّاعرُ الجاهليّ ــ حقّا ــ الخيلَ عِشقًا كبيرًا ولاسيّما في مجال الفروسيّة،"فكان يتّخذُ منه [أي الفرس] وسيلةً تُساعده في أمورٍ شتّى، فقد كان الفرسانُ يمضون أيّامًا كثيرةً على ظهور جيادهم في مجاهلِ الصّحراءِ، أو في مُواجهةِ الأعداءِ، أو في الصَّيدِ."[٢٩]

على أنّ افتتانَ امرئ القيس بِالخيلِ يأتي من نوعٍ خاصٍّ لأنَّهُ يرى نفسه فيها. فهو الشَّاعرُ والفارسُ والملكُ، ولا عجبَ أنْ يصنعَ من وحي خيالِهِ صورةً عجيبةً استلهم مفرداتها من حيواناتِ الطَّبيعةِ. إنَّ الحديثَ عن الفرسِ الأُسطُوريّ لا يسيرُ بِمعزلٍ عن الفارسِ الأسطوريّ كذلك " وإذا كان امرؤ القيس قد اتَّخذ مِنْ وصْفِ اللَّيلِ في هذه القصيدةِ وسيلةً إلى تشخيصِ ضيقِه وقلقِه وخوفِه، في سلسلةٍ من الصُّورِ العاريةِ اَلْمُتراكِمَةِ، فإنَّهُ راحَ يحقّقُ انتصارَه على تلك اَلْمشاعِرِ؛ من خلالِ وصفه لرحلةِ الصَّيدِ التي اختار لها وقتاً بعينه هو الصَّباحُ الباكر، وحصانًا «أسطوريًّا» لا يتعبُ ولا ينهزمُ، حَشَدَ لتصويره طائفةً من التَّشبيهاتِ التي بثَّ فيها عناصرَ بعينِهَا، معنويَّةً وفنيَّةً، من خِلالِ جمعِه بين اَلْمُتناقِضَاتِ التي تتآلَفُ، على الرَّغم من تباينِها، لتخلقَ عَالَمًا جديدًا، هو عالمُ هذا الحصانِ الأسطوريّ القادِرِ على تحقيقِ
«انتصار» فارسه امرئ القيس»[٣٠].

فَرَاحَ يرسمُ بريشةِ فنَّانٍ صورةَ حِصَانِه التي هي في النِّهاية صورته هو، وذلك من خلالِ ما تُشيرُ إليه علاماته اللُّغويَّةُ من دَلالاتٍ سيميائيَّةٍ أسهمتْ بشكلٍ مُباشرٍ في إظهارِ غيرِ اَلْمَرئيّ من شخصيّة الشّاعر من خلالِ أيقونةِ الفَرَسِ عبر أبياته التّالية التي يُمثِّلُ فيها الفَرَسُ أيقونةَ البطلِ اَلْمثالي/ الأسطوريّ:

لَهُ أَيْطَلَا ظَبْيٍ وَسَاقَا نَعَامَةٍ	وإِرْخَاءُ سَرْحَانٍ وَتَقْرِيبُ تَتْفُلِ
كَأَنَّ عَلَى المَتْنَيْنِ مِنْهُ إِذَا انْتَحَى	مَداكَ عَرُوسٍ أَوْ صَلايةَ حَنْظَلِ
وَبَاتَ عَلَيْهِ سَرْجُهُ وَلِجَامُهُ	وَبَاتَ بِعَيْنَيَّ قَائِماً غَيْرَ مُرْسَلِ
وأنتَ إذا استدبرتُه سدَّ فرجه	بضاف فويق الأرض ليس بأعزل

فأوّل ما يتراءى لنا في البيتِ الأوّلِ من الأبياتِ السَّابقة براعة الشّاعر في رمزيّة الوصف لأيقونته معتمدًا على تقسيم البيت إلى قطعٍ متساوية، تتكوَّنُ كُلُّ قطعةٍ منها من علامتين لغويّتين. ولم يعتمدْ على الجُملِ الطَّويلةِ اَلْمُتَّصلَةِ في الوَصْفِ، ومن ثمَّ فإنَّ الإيقاعَ الدَّاخليَّ للأبياتِ سيكون بطيئًا، مِمَّا يعطي الفُرصةَ للقارئ بأنْ يتأمَّلَ سيميائيَّةَ الوَصْفِ ويتذوّقها مِنْ خلالِ رمزيَّةِ العَلامَاتِ اللُّغويَّةِ التي تُشكِّل الأيقونةَ.

فقد اعتمدَ الشَّاعرُ على جملةٍ من التَّشبيهاتِ جعلتْ من فرسِهِ كائنًا أُسْطوريًّا يستطيعُ من خلاله بثَّ اَلْمَشاعرِ الدَّفينَةِ في أعماقِهِ بعد أن يتوحَّد به، "حيث يذهب الشَّاعر[امرؤالقيس]إلى وصف فرسِهِ، ذلك الجـــــوادِ النَّادرِ، بما يكتنزه هذا الجوادُ من مقوّماتٍ " أسطوريَّةٍ " تفـوق درجتَهُ الحيوانيَّةَ، وتمتزجُ صورة هذا الجوادِ - بوصفها أو بوصفِه موضوعًا - بذاتِ الشَّاعرِ ؛ ليصبحَ الأخيرُ هو الجَـــــوادَ ذاتَهُ، والجواد يصير الشَّاعرَ عينَهُ، وربَّما لم تتأتَّ له هذه الفكرةُ إلاَّ بعدَ صراعِهِ مع الثَّأر."[٣١]

ويمكنُ رصدُ الإشَارَاتِ السِّيمِيائيَّةِ الكامنةِ خلفَ التَّشبيهَاتِ اَلْمُصاحبَةِ للأيقونَةِ، التي تتخطَّى فيها العلاقة اَلْمباشرة بين الدَّالِّ واَلْمدلولِ، لتأتي مُحمَّلة بطاقة تعبيريّة تُسهِم في فهم ملامحها من خلالِ الجدولِ الآتي:

اَلْمُشَبَّهُ	اَلْمُشَبَّهُ بِهِ	وَجْهُ الشَّبَهِ	الرَّمْزُ السِّيميائِي الآخرُ للتَّشبيهِ
خَاصِرَةُ الفرسِ	خاصرةُ الظَّبي	الضُّمُورُ	جمالُ الظَّبي = جمالُ البِنيَةِ الجسديّةِ للشَّاعرِ
سَاقِي الفرسِ	ساقِي النَّعامَةِ	الانتصَابُ والطُّولُ	انتصابُ وطُولُ ساقِي النَّعامَةِ = كبرياءُ وفخرُ وعظمةُ الشَّاعِرِ.

(٢٩) يسير، خالد عمر (٢٠١٤م)،"معركة الحيوان الوحشيّ في قصائد جاهليّة"، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، عدد ١٨، جامعة تشرين، سوريا، ص٧٢ .

(٣٠) عبد الرحمن، إبراهيم (١٩٨٤م)،"من أصول الشّعر العربيّ القديم"، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني، ص٢٨.

(٣١) دكرور،شهير، موقع إلكتروني ، ملتقى طلاب وطالبات جامعة الملك فيصل، مرجع إلكتروني سابق.

جري الفرس (الإرخاء)	إرخاء الذئب	سهولة الجري، في غير شدة	إعجاب الشاعر بصفات الذئب والتي يتحلى بكثيرٍ منها وهي: أسلوب الذئاب في تعاملها المبني على الطبقية، فمنهم التابع والسيد، استراتيجية رغبتها في البقاء، لا يركع لمن تسلَّط عليه. سلاحه الذكاء.
جري الفرس دون العدو	تقريب تتفل	بطء الجري مع رفع اليدين	اتصاف الشاعر بالذكاء والمراوغة، استطاعته في اللحاق بعدوه مهما بعد عنه
متني الفرس	الحجر، صلابة الحنظل	انمْلاس ظهره وأكتنازه باللحم	نعومة جسد الفارس إضافةً إلى نضارة بنيانه الجسدي وشدته.

يمكن فهم صورة الفرس ــ وَفق هذه الرّؤية ــ باعتبارها أيقونة للبطل الأسطوريّ (الشّاعر) في تخيّل صورة كلّيّة له، ولا نقتصر على التّشبيهات الجزئيّة التي تعتمد على التّشبيهاتِ البليغةِ كما في النّقدِ البلاغيّ القديم، فنحنُ أمامَ حصانٍ أسطوريّ تشكّلتْ صورتُه وتكوينُه الجسديُّ من حيواناتٍ أربعةٍ بالفعل؛ وَفق تخيُّلِ الشّاعرِ لأيقونته، (الظّبي، النّعامة، الذّئب، الثّعلب)، وهذا لا يعني على الإطلاق دعوةً إلى الغُموضِ والغَرابةِ، ولكنّها رؤيةٌ أخرى لتذَوُّقِ الصُّورةِ، تُؤيّدُها الإشاراتُ السّيميائيّةُ للعلاماتِ اللُّغويّةِ داخلَ نِطَاقِ التّشبيهِ.

وإضافةً إلى ٱلْمُقوّماتِ الجماليّةِ والحركيّةِ التي أَضْفَاهَا الشّاعِرُ على أيقونته، نجدُه يُضْفي على ذَاتِهِ في صُورةِ فرسِه الصّفاتِ التي يجبُ أن يتحلّى بها الفارسُ الشُّجاعُ خاصّةً في وقتِ اللّيلِ، ومنها الاستعدادُ توخّيًا لحدُوثِ هُجُومٍ مُفاجِئٍ، ومِنْ ثمّ فهو لا يتجرّدُ من سِلاحِه، ويظلُّ مُرتديًا ملابِسَهُ، ثابتًا في مكانٍ آمنٍ، . فدلالة السّرجِ واللجام للحصان تاوي تماما ما يضعه الفارس من درع وخوذة ولأمة وسلاح، فلا فرق بين الفرس هنا والفارس، فكلاهما على أتم الاستعداد والتّأهّب والحذر وهي صفات تميّزهما معا في الوقت نفسه].

إنَّ هذا الاستعداد من كليهما يأتي في إطارِ الدُّخولِ في معركةٍ قتاليّةٍ مع البقرِ الوحشيّ، وهي في الحقيقةِ صِراعٌ مع الطّبيعةِ من أجلِ البَقَاءِ في تحدٍّ صارخٍ للمَوْتِ القدريّ الذي سيوافيه حتمًا في لحظةٍ بعينها، أو الموت في سبيل أخذ نفسه بثأر أبيه ، ولا يهمّنا كيف انتهى هذا الصِّراعُ على وجه الحقيقة، وإنّما ما يقوله النّصُّ كما في أيقونة الفرس التّالية :

٣-أيقونةُ الفَارِسِ ٱلْمُنتصِرِ:

فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَأَنَّ نِعَاجَهُ	عَذَارَى دُوَارٍ فِي مُلاءٍ مُذَيَّلِ
فَأَدْبَرْنَ كَالْجَزَعِ الْمُفَصَّلِ بَيْنَهُ	بِجِيدِ مُعَمٍّ فِي العَشِيرَةِ مُخْوَلِ
فألحَقَنَا بالْهَادِيَاتِ وَدُونَهُ	جَوَاحِرَهَا فِي صُرَّةٍ لَمْ تُزَيَّلِ
فَعَادَى عِدَاءً بَيْنَ ثَوْرٍ وَنَعْجَةٍ	دِرَاكاً وَلَمْ يَنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَلِ
وَظلّ طُهَاةُ اللّحْمِ مِنْ بَيْنِ مُنْضِجٍ	صَفِيفَ شِوَاءٍ أَوْ قَدِيرٍ مُعَجَّلِ
ورُحنا يَكَادُ الطرفُ يَقْصُرُ دُونَهُ	مَدَى مَا تَرَقَّى الْعَيْنُ فِيهِ تَسَفَّلِ
كَأَنَّ دِمَاءَ الْهَادِيَاتِ بِنَحْرِهِ	عُصَارَةُ حِنّاءٍ بِشَيْبٍ مُرَجَّلِ
وأنتَ إِذَا اسْتَدَبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ	بِضَافٍ فُوَيْقَ الأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْزَلِ

تَحضُرُ أيقونَةُ الفرسِ هُنَا مُصاحِبَةً لصَوْتِ الشّاعرِ لينوبَ كلٌّ منهما عن الآخرِ في معركة صيدِ إناثِ البقرِ الوحشيّ، . فبالنّظرِ إلى العَلامَةِ اللُّغويّةِ ٱلْمُمَثِّلةِ في ضميرِ ٱلْمتكلّمِ ٱلْمتّصلِ (لنا)، والذي يدلُّ على صيغَةِ ٱلْمُثنّى (ناء الفاعلين) نلحظ تصريحًا بحضورِ الشّاعرِ علانيةً؛ ليلازمَ أيقونته (الفرس) بعدما

كان ظهوره مُتخفّيًا وراءها، . فقد حنَّ الشّاعرُ إلى استعادة الافتخارِ بالذّاتِ في صُورةٍ مُباشرةٍ، فلم يجدْ لذلك بُدًّا سوى الإعلانِ عن نَفْسِه بطلا مشاركا في هذه المعركةِ إلى جانبِ البطلِ الموازي له (فرسه).

وتتبدّى لنا سيميائيّةُ العَلامَاتِ اللُّغويّةِ في إشارةٍ إلى الطّبيعةِ عَبْرَ بِنْيَةِ التّأنيثِ التي لحقتها في نطاق التّشبيه، فالنّعاج (إناث البقر) تسير في مشهدٍ مُقدّسٍ؛ وكأنّها جوارٍ عذارى (ألفاظ مؤنثة) يلبسن الملاء (جمع تكسير مؤنث) ثمّ يطفن حول الصّنمِ (الدّوار) في انسجامٍ تامٍ. لقد تضافرتْ الصُّورةُ اللُّغويّةُ من خِلالِ تأنيثِ العلامَاتِ مع الصُّورةِ الحركيّةِ في حركةِ إنَاثِ البقَرِ، إضافةً إلى الصُّورةِ البصريّةِ مُمثِّلةً في صُورةِ العَذَارى اللّاتي يَطُفْنَ بثيابِهنَّ ٱلْمُهذَّبةِ، لترمزَ إلى صُورةِ ٱلْهيمنَةِ والتّحكُّمِ التي تُمارسها الطّبيعةُ على كلّ مخلوقاتها التي ليس لها إلاّ أن تنصاع و تمتثل.

إنَّ هذه ٱلْمَظاهرَ الطُّقُوسيَّةَ التي رسمها الشّاعِرُ في هذه الصُّورة تُعطي للطّبيعة قوةً خارقةً مُقدّسةً تُسيطر من خلالها على جميع كائناتها (الثّور والنّعجة والمرأة) ، ويُفترض في الشّاعر ذاته أن يخضع لها،.و لكنّها لم تَعُد مصدر الإلهام والوحي والجمال بالنّسبة إليه، بل أصبحت الخصم والعدوّ اللّذين يحملان له القدر الأسود المنتظر، فراح ،لذلك ، يهاجمها في صورة بعض كائناتها.

ويبدأ الصِّراعُ بهذه الصُّورةِ الحركيّةِ من جانبِ إناثِ البَقَرِ الوحشيّ، عَبْر دلالةِ الفعلِ الماضي (أدبر) بمعنى هربَ، وفي هذا اللّفظِ إشارةٌ إلى بوادِرِ انتصار الشّاعر. وتتشكّلُ تلك البوادِرُ في رمزيّة العلامات

اللّغوية كذلك، فلفظ (الجزع) يعني العقد المكوّن من الخرز اليماني الذي يُفصل فيه بين حبّاته بالجواهر أو القلادة التي تُعلَّق في عنق طفلٍ ذي أصل وحسب، وهو دالٌّ لُغَوِيٌّ يُشير إلى فرحة الانتصار التي تعدل قيمة هذه الجواهر . كذلك تعود أهمّية هذا الصّيد في قيمته إلى هذا الخرز اليماني الذي يعادله في القيمة من خلال اشتراكها في الصّورة اللّونيّة المشتركة بينها، والتي تجمع بين البياض والسواد.

ويتحوَّلُ الشَّاعرُ بعدسته الشّعرية مُرتدًّا مرّة أخرى نحو أيقونته ليتولَّى الفرس دور البطولة دون أن يبتعدَ الشَّاعرُ عن اَلْمشهدِ. فدِلالَةُ ضميرِ (ناء الفاعلين) المتّصل بالفعل (ألحقنا) تُشير إلى تَوَحُّدِ الشَّاعرِ بأيقونته، و إلى أنَّ كليهما قد خَاضَ الصِّراعَ ضِدَّ سِرْبِ البَقَرِ الوحشيّ الذي انتهى بالفَوْزِ والانتصَارِ.

وتقومُ العَلامَاتُ اللُّغويَّةُ التي تكفَّلتْ بإظهَارِ التَّضَادِّ بدورِها في تأجيجِ الصِّراعِ وإبرازِ السِّماتِ الحركيّةِ التي تُشكِّل ملامح الأيقونة من خلال مفارقة الصّورة. ومن هذه العلامات: (فأدبرن/ فألحقنا، الهاديات/ جواحرها، الصرّة/ تزيل)،. فسرعةُ هُروبِ البقرِ الوحشيّ التي ترمزُ إلى سُرعةِ هُرُوبِ الأعدَاءِ حينما رأوا الفارس/ الشّاعر تقابلها صورة أخرى تتجلَّى في سرعة لحاق الفرس/ الفارس بالبقر الوحشيّ، كما يتجلَّى تفوّق الشّاعر وقدرته علي اللّحاق بأعدائه عبر التّعبير الكنائيّ المتجسّد في أيقونته.

فرغبةُ الفَرَسِ في اللّحاق بأوائلِ ضحاياه دون أواخِرِها فيه إشارةٌ رمزيةٌ إلى حرصِ الفارسِ على ألّا يُفلت منه أحدٌ من أعدائه، وهذا لا يتأتَّى إلا إذا امتلكَ (الفرس والفارس) كلاهما سرعةً جُنونيَّةً تُمكّنهما من اللّحاقِ بالأوائلِ والأواخر معا.

ويأتي البيتُ الرّابعُ من الأبياتِ السّابقةِ ليكشفَ لنا عن نتيجةِ صراعِ الفارسِ مع البقرِ الوحشيّ عبر أيقونة الفرس. فمن المعلومِ أنَّ الفرس لا يستطيعُ بِمُفردِهِ أن يُوالي بين الصَّيدين (الثّور والنّعجة) بمفرده يضرب هذا وذاك في الوقت نفسه، فلابُدَّ من مُشاركةِ الفارس في هذا المشهد القتاليّ، ولا يعدو الفرس ــ في الحقيقةِ ــ إلّاأن يكون حاملًا له ومُنقادًا.

إنَّ نسبةَ فعلِ الفارسِ – هنا - إلى الفرسِ لهو أصدقُ دليلٍ على فِكرة الاندماج والتوحُّد بين الشّاعر وأيقونته، وإنّ قوّة الفرس وشدَّته اللّتين دلَّ عليهما عدم تصبّبه عرقا بعد هذا العِراك مع البقر الوحشيّ ليسا سوى معادلٍ رمزيّ لقوّة صاحبه/ الشّاعر.

وبعد الانتهاءِ من اَلْمعركةِ يأتي التَّكريمُ والاحتفالُ بالنَّصرِ. إنّه احتفالُ الشَّاعرِ بنفسه اَلْمتجسّدةِ في صورة فرسه. وإنَّ هذا النَّصر تبعته مغانمُ ماديَّةٌ تَمثَّلتْ في كثرةِ الصَّيدِ الذي انتفعَ به القومُ، فراحُوا يطبخُون ويشوون. وقد ظهرتْ مظاهرُ افتخارِ الشَّاعرِ بالنَّصرِ من خِلالِ سيميائيّةِ صوتِ بعضِ الحُرُوفِ، ومنها صوتُ (اللام) وصوتُ الميم اللّذان تكرّرا ثلاث مراتٍ ، وصوتُ النّون الذي تكرّرَ مرّة واحدة ومرّتين عبر التّنوين (نون ساكنة) في بيته التّالي:

وَظَلّ طُهَاةُ اللّحْمِ مِنْ بَيْنِ مُنْضِجٍ صَفِيفَ شِواءٍ أوْ قَدِيرٍ مُعَجَّلِ

إنَّ حرفَ اللاّم صوتٌ أسنانيّ لثويّ جانبيّ، وصوتا الميم والنون صوتان مجهوران، فالميمُ صوتٌ شفويٌّ أنفيٌّ مجهورٌ، والنّون لثويٌّ أنفيٌّ مجهورٌ".[٣٢]

وهذه الأصواتُ المجهورةُ تتناسَبُ ولحظةَ الافتخَارِ بالانتصَارِ التي يعيشُها الشَّاعرُ والفَرَسُ، فالجهرُ له دوره في وضوح الصّوتِ وعلوّه، وهو ما يلائمُ حالةَ الافتخَارِ.

وبعدَ الاحتفَالِ بالانتصَارِ يعودُ الشَّاعرُ بأيقونته إلى المرحَلَةِ الأولى التي بدأ بها، وهي مرحلةُ الإعجابِ ثانيةً بالفارسِ اَلْمُقاتِلِ اَلْمُتجسّدِ في أيقونَةِ الفَرَسِ اَلْمُقاتِلِ، فلو نظرنا إلى هذين البيتين التاليين له:

وَرُحْنَا يَكَاد الطَّرْفُ يَقْصُرُ دُوْنَهُ مَتَى مَا تَرَقَّ الْعَيْنُ فِيه تَسَفَّلِ
وَأَنْتَ إِذَا اسْتَدْبَرْتَه سَدَّ فَرْجَهُ بِضَافٍ فُوَيْقَ الأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْزَلِ

لوجدنا أنَّ الوَصْفَ والإعجَابَ جَاءا فيهما في صورة إجماليّة لأنَّ الشَّاعرَ ذكرَ كثيرًا من الصِّفاتِ لأيقونته،. ولنا أن نتساءلَ: لِمَ يعودُ الشّاعر مرَّةً أخرى لما بدأ به؟ ويكون الجوابُ لأنَّهُ لا يريد كفّ الحديث عن أيقونته التي توحَّد بها لمّا رأى فيها صورته.

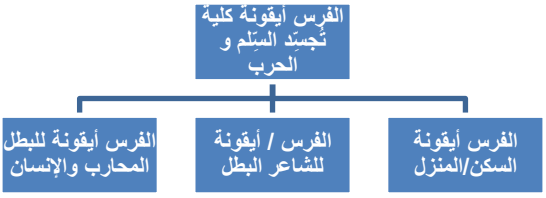
وتأتي العلامات اللّغوية برمزيّتها لتنوب عن الصّفات المظهريّة للفرس. فالحدثُ اللّغويّ للعلامات يأتي من جانب المحيطين بالأيقونة، والذين يحملون عبء التّقويم الذي يُؤدّي بهم إلى الإعجابِ، وتمثَّل في دلالةِ الأفعالِ اَلْمضارعَةِ الأربعةِ: (يكاد، يقص، ترق، تسفل) التي تدلُّ على الاستمرارِ واستحْضَارِ الصُّورةِ في مُقابلِ نُدرةِ الأفعالِ اَلْماضيَةِ التي تُفيدُ تَحقُّقَ فعلِ الإعجَابِ وثباتِهِ، ورغم هذا لا يريدُ الشَّاعرُ أن يكفَّ عن الاستمرار في الوصف؛ ولذا جاءت غلبة الأفعال المضارعة.

ففي بيتي الشَّاعرِ صورةٌ جامعةٌ للحُسْنِ لأيقونته وقد أرادَ لكلِّ متقبّل أن يلتفت إليها عبر ضمير المخاطب (أنت) ليشاركه النّظر، ويوافقه الرّأي فيما عبَّر به عن فرسه.

● ثانيًا: أَيْقُونَـةُ اَلْفَرَسِ فِي مُعَلَّقَةِ عَنْتَرَةَ بنِ شَدَّادٍ العَبْسِيّ.

تأتي أيقونةُ الفرسِ في معلّقة عنترةَ كما في معلّقة امرئ القيس مُعادِلًا موضوعيًّا له ولكن في شكلٍ فنيّ مُختلفٍ عن نظيره . فعلى الرَّغم من أنَّ فَرَسَ عنترةَ في جُلِّ شعره أيقونة عامّة مُجسّدة للحرب، وشعوره بالاغتراب بعيدًا عن القبيلة بسببِ عُقْدةِ اللَّونِ والعُبُوديّةِ، فإنّ هذه الأيقونة لها صورٌ أخرى يُمكن رصدها في معلّقته كما في الرّسم التّالي :

(٣٢) ينظر : بشر،كمال محمّد (١٩٨٠م)،"علم اللّغة العامّ .. الأصوات"، ط٦ ، دار المعارف ، ص١٢٩.



١- أَلْفَرَسُ أيقونَـةً للسَّكَنِ أو أَلْمَنْزِلِ:

في البيتين السَّابقين يأتي الحصانُ ملجأ للاحتماء و منزلا للسّكن في مُقابلِ الإحساسِ بالاغترابِ، ليس بسبب أنه منبوذٌ من قبيلته فحسب، بل لشعوره بالوحشة تجاه الحبيبة، وما يُقاسيه من آلامِ الحبِّ ولوعةِ الفِراقِ. فما أحوجه ، لذلك ، إلى سكنٍ يأوي إليه ويُسكِن فيه همومه و أوجاعه . و إنّه لم يجدْ هذا المكانَ إلّا على ظهرِ جوادِهِ.

إنَّ مُفارقةَ الحالِ في المعاش بينَ الحبيبَةِ وعنترةَ له دورُهُ في تشكيلِ ملامحِ السَّكنِ (ظهر الفرس) في خبرته .، فعند ذكر الحبيبة تأتي ملامحُ السَّكنِ مصحوبةً بِمظاهِرِ النَّعيمِ التي تتشكَّلُ في جنباته من خلال دلالتي الفعلين المضارعين الزّمنيّة (تُمسي ، تُصبح) واللّتين تُفيدان ديمومة التّمتّع والرّاحة في المضجع صباحًا مساءً واستمرارهما . وتتراءى مظاهر النّعيم أكثر بمدلول العلامات اللّغوية الآتية: (فوق، ظهر، حشيّة). فدلالة العلامة الأولى توحي بأنّ قدميها لم تطأ الأرض، ونستشفُّ من مدلول العلامة الثّانية مدى الرّفاهية والتّدلّل والإعجاب بالنفس في أثناء الاضطجاع. فالفوقيّة النّاتجة من دلالة العلامة اللّغوية (فوق) ليس على مستوى العلويّ والسّفليّ فحسب، ولكن وفق فِكرة الطّبيقيّة (السّادة والعبيد) التي طالما عانى منها عنترة. وتنوب الوسادة/ الحشيّة عن الحصان فتحلّ محلّه، وتصبح فرس المحبوبة .

على أنّ حصانَ عنترةَ يختلف كثيرًا عن حصانها. إنّ كلاً منهما يمثّل ـ حقّا ــ وسيلة للرّاحَةِ والسّكنِ ولكنّ حصانَ الشّاعر/ سكنَه له ، هنا ، سِماته الخاصّة التي جعلته يتخلّى مُؤقّتًا عن ذكر بعضِ الصّفاتِ التي يجبُ أنْ يتحلّى بها الفرسُ كالسُّرعَةِ ورشاقة الجسمِ والكرِّ والفرِّ، ليحرص على ذكرِ الصِّفاتِ الجسديّةِ للفرسِ التي تتناسبُ و حالـةَ سُكُونِ الشَّاعرِ عبر دلالة العلامات اللّغويّة المتعدّدة مثل (السّراة) التي تدلُّ على عُلُوِّ ظهرِ الفرسِ ليصبحَ مَضجعًا.

تُمسِي وتُصْبِحُ فَوْقَ ظَهرِ حَشِيَّةٍ	وَأَبِيْتُ فَوْقَ سَرَاةِ أَدْهَمَ مُلْجَمِ
وَحَشِيَّتِي سَرْجٌ على عَبْلِ الشَّوَى	نَهْدٍ مَرَاكِلُهُ نَبِيلِ الْمِحْزَمِ (٣٢)

و تُسهم الإشارةُ السِّيميائيّةُ الْمُصاحبةُ لِسَوادِ لونِ حصانِه (أدهم) في تشكيل ملامح الأيقونة، . فالدَّهمةُ تعني السَّوادَ الخالِصَ، ودلالةُ اللَّونِ هذه تتناسبُ مع مَشَاعِرِ الغُرْبَةِ الجسديّةِ والرُّوحيَّةِ التي يُعاني منها الشَّاعرُ بسببِ إحساسِه بالعُبُوديَّةِ، فأصبحَ السَّوادُ لونًا مُلازمًا ومُشتركًا بين الشّاعر وسكنه/ فرسه.

وفي اختيارِ الشَّاعرِ (الأدهم) تحديدًا من جُملةِ خيله إشارة سيميائيّة تحمل فخرًا، فالأدهمُ من الخيلِ له مكانته، كما قالتْ عنه العربُ "دَهْمُ الخيلِ مُلُوكُها وشقرُها جيادُها وكمتها شِدادُها."(٣٤)

ويأتي استحضارُ هذا الفخر بالفرس بما يحمله من صفات نبيلة تعويضا من الشّاعر و عزاء له عمَّا يشعر به من دونيّةٍ ونقصٍ بين قومه. ويكون السَّرجُ خيارا وحيدا أمامَ الشَّاعرِ ليصبح فِراشه ووسادته. وكما كان الفرس مُعينا له في الحرب و على القتال يتحوّل ظهره إلى سريرٍ ناعمٍ يوفّر له الرّاحة وينعم فيه بالسّكينة.

ولكن كيف يقوم الفرس بهذه المهمّة؟ لقد حملت العلامات اللّغوية التي أتى بها الشّاعر صفاتٍ أهّلت الفرس لأن يصبح ملاذا للرّاحة والسّكن مثل (عبل الشّوى)، .وذاك أنّ الفرس لابدّ له أن يكون غليظ الأطراف والقوائم ليكون قادرا على حمل الشّاعر . ومن مدلولِ هذه العلامة نستشفُّ قوّة الشّاعر وقوّة الفرس في الوقت نفسه . فأن يكون الفرس (نهد المراكل): أي ضخم البنية فذاك ما يجعل الشّاعر يجد على ظهره الرّاحَةَ،وأن يكون (نبيل المحزم): أي سمين الجبين فذاك ما يضمن له ألاّ يزلّ من فوقه في حال يقظته أو في حال نومه.

١- الفرس أيقونةً للشّاعر البطل:[من الكامل]

هَلّا سَأَلْتِ الْخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ	إِنْ كُنْتِ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي
إِذْ لا أَزَالُ عَلَى رِحَالَةِ سَابِحٍ	نَهْدٍ تَعَاوَرَهُ الْكُمَاةُ مُكَلَّمِ
طَوْرَاً يُجَرِّدُ لِلطِّعَانِ وَتَارَةً	يَأْوِي إِلَى حَصْدِ الْقِسِيِّ عَرَمْرَمِ

تحضرُ الخيلُ هنا بصفتها رمزًا وأيقونة للشّاعر البطل فيتولّى الفرس إخبار عبلة عن بطولة صاحبه وشجاعته وخصاله النّبيلة. و إنّ حضور أيقونة الخيل/ الشّاعر البطل تأتي فخرا له . فالخيل رمزٌ للبطولة والشّجاعة والانتصار، وهو حينما يستدعي صورتها فإنّه إنّما يرى نفسه من خلالها في مقابل صورة المحبوبة (عبلة) التي تستقي فخرها من مدلول العلامة اللّغوية المضافة إلى المنادى في قوله: (يا ابنة مالك) وهو ما يشير إلى أصالة حسبها وعلوّ نسبها.

إن إلحاح الشّاعر على عبلة أن تسأل الخيل عن بطولته له دلالتان: تمثّل أولاهما في ثقته الزّائدة في نفسه، وتمثّل الثّانية في مدلول المجاز المرسل في دالّ (الخيل) الذي يعني الفرسان، وحينما تنوب الخيل عن

(٣٣) التّوزني،"شرح المعلّقات السّبع"، مصدر سابق ، ص ٣٤٢ ـ ٣٦٣.

(٣٤) الكميت ويكيبديا الموسوعة الحرة ، https://ar.wikipedia.org/wiki/

الفرسان فهذا يعني أهمّيتها ودورها الكبير في تحقيق البطولة، بل تصير أيقونة لتجسيد البطولة.

وتُعزّز الصّورة التّشخيصيّة للخيل والارتقاء بها من الحيوانيّة إلى الانسانيّة من أهمّية الخيل ودورها في حياة الشّاعر وهو ما يساعد في تشكيل ملامح الأيقونة (الحصان التاطق/ الشّاعر)، ونرى هذا كما تتبيّن في قوله: (هلاّ سألت الخيل)، فقد استعار بعض صفات الإنسان التي يتّصف بها ومنها الكلام وأضافها إلى حصانه ليتولّى عنه الرّد على عبلة.

وفي البيت الثّاني من الأبيات السّابقة يتولّى الشّاعر زمام الحديث عن نفسه بصورة مباشرة، لكنه يدور في فلك أيقونته/ فرسه، . فدلالة الفعل المضارع الزّمنية في قوله (لا أزال على رحالة سابح) تؤكّد عدم انفصاله عن أيقونته.

ونلحظ بعض الإشارات السّيميائية المصاحبة للأيقونة، التي تُحيلنا إلى الشّاعر . فكلمة (نهد) وهي تُشير إلى قوّة بنيان الفرس تُشير في الآن نفسه إلى قوّة بنيان عنترة. وفي التّعبير الكنائي الذي نلحظه من في مدلولي العلامتين اللّغويتين في قوله: (تعاوره الكماة) إشارة سيميائيّة إلى جلد الفرس وطاقة تحمّله، وكذلك الفارس الذي لحقه الكثير من التّعبير لعبوديّته، فكلاهما قد ناله جُرح الأعداء (مُكلَّم)، سواء أكان الجُرح معنويًا كما كان أمر الفارس أم مادّيًا كما كان أمر الفرس.

ويمكن توضيح ما سبق في صورة معادلة رياضية طرفاها مستويان، الفرس السّريع الذي جُرِح بعدما تبادله الأعداء بالرّمي= الشّاعر الشّجاع الذي حاربه الأعداء بالسّيف والتّعبير بالعبوديّة.

ويتماهى الشّاعرُ مع أيقونته في البيت الثّالث من خلال تبادل الأدوار بينهما، فمرّة تكون الأيقونة الأداة المستخدمة للطّعان من قِبل الشّاعر، ومرّة أخرى تتصدّر الأيقونة البطولة فيُحجم الفرس وينضمُّ إلى قومٍ آخرين يحسنون رمي السّهام فيحتمي بهم.

وأمّا (الكرّ) المتمثّل في الهجوم فما هو إلّا دليل على شجاعة عنترة وإن لم يكن وحده من صفات الشّاعر/ الفرس. ولكنّ هذا الفرس/ الفارس يُجيد الفرّ كذلك كما ذكرنا، وهنا تحمل الأيقونة على عاتقها رغبةً دفينة في نفس الشّاعر، وهي رغبته في العودة إلى قومه والاعتراف به حُرًّا، والاحتماء بهم كما يحتمون به في وقت الشّدّة.

إنّه في حاجةٍ ماسّةٍ إلى الشُّعُورِ الجمعيّ والانتماء الحقيقيّ إلى القبيلة، وحينما يتراجع الفرس/ الفارس (الفرُ) فإنّه لن يجد من يحتمي به سوى قومه، . ويؤكّد هذا الزّعم الإشارة السّيميائية التي نستشفّها من دلالة العلامة اللّغوية في قوله: (حصد القسي) والمراد قومه، . فعبر المجاز المرسل بعلاقته الحاليّة حيث أشار إلى ما يحملونه من قِسيّ وهي من أدوات الحرب، نابت هذه العلامة عن ذكر قومه صراحةً لإثراء الدلالة ومزيد الإضافة إليها، والتي نستشعر منها حالة الافتخار التي عليها عنترة بقومه الشّجعان.

١- الفَرَسُ أيقونةً للشّاعِرِ اَلْمُحَارِبِ والإنْسَانِ:

لَمّا رأيتُ القومَ أقْبَلَ جَمْعُهُم	يَتَذَامَرُونَ كَرَرْتُ غَيْرَ مُذَمَّمِ
يَدْعُونَ عَنْتَرَ والرِّمَاحُ كَأَنَّهَا	أَشْطَانُ بِئْرٍ فِي لِبَانِ الأَدْهَمِ
مَا زِلْتُ أَرْمِيهِمْ بِثَغْرَةِ نَحْرِهِ	وَلِبَانِهِ حَتَّى تَسَرْبَلَ بالدَّمِ
فَازْوَرَّ مِنْ وَقْعِ الْقَنَا بِلِبَانِهِ	وَشَكَا إِلَيَّ بِعَبْرَةٍ وَتَحَمْحُمِ
لَوْ كَانَ يَدْرِي مَا الْمُحَاوَرَةِ اشْتَكَى	وَلَكَان لَوْ عَلِمَ الْكَلَامَ مُكَلِّمِي
وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَذْهَبَ سُقْمَهَا	قِيْلُ الْفَوَارِسِ وَيْكَ عَنْتَرَ أَقْدِمِ
والْخَيْلُ تَقْتَحِمُ الْغُبَارَ عَوَابِسًا	مِنْ بَيْنِ شَيْظَمَةٍ وَآخَرَ شَيْظَمِ

يأتي الفرس في هذه الأبيات صديقًا ومُصاحبا لعنترة يقاسمه البطولة في الحرب، كما يقاسمه الآلام والأحزان والشّكوى، . وتعود فروسيّة عنترة إلى قوّة فرسه، ولذلك فلا مجال للحديث عن بطولة عنترة دون أن نذكر فرسه البطل كذلك.

ففي هذا المشهد الحربيّ الذي يصفه لنا عنترة من خلال أبياته السّابقة سُرعان ما يتوارى الشّاعر جزئيًا ويَدَع أيقونته/ الفرس تُعبّر عنه. وحتّى عندما يُعبّر الشّاعر عن استعداده لخوض المعركة نراه ملازما لفرسه، وهذا ما نستدلّ عليه من الدّال اللّغويّ (كررت) فالكرّ والفرّ يكونان مجتمعين للفارس والفرس معا، .

ثمّ إنّ استدعاء عنترة لنصرة قومه وحضوره بالاسم (عنترَ) يُمثّل نوعًا من الفخر الفرديّ، وهو بمثابة ردّ اعتبار له بعد أن كان منبوذًا في أهله، وفي الوقت نفسه نرى حضورًا لفرسه (الأدهم) الخلّ الوفيّ له، وهو يتفاداه ويتلقّى عنه الضّربات في صدره.

إنّ الأدهَمَ هنا (حصان الشّاعر) يُمثّل شفرةً تحتوي على دلالة سيميائيّة واضحة تُعبّر عن الحرّية المنشودة من قِبل الشّاعر، وفي الوقت نفسه إشارة تعويضيّة لِما ناله من إيذاءٍ قومه له، والشّاعر " يأتي بالشّفرة الملائمة لهذا الغرض، والتي تُعدُّ معادلا موضوعيًّا لِما تبطنه النّفس والذّات... ولا تأتي الشّفرة بوصفها نسقًا اعتباطيًّا، إنّما هناك مُؤشِّراتٌ تتلاحمُ لِتُشَكِّلَ شفرةً، هذه الشَّفرةُ تُؤدّي إلى رمزٍ

مّا، فيتحوَّل هذا الرّمز إلى أيقونة، وكل ذلك سيساعد في فكّ طلاسم النّصّ والوقوف على عتباته واستبطان ما بداخل الشّاعر."[٣٥]

فلم تكن المواجهة بين عنترة وقومه في البداية أو بين أعدائه بعد ذلك فرديّة، بل كان شريكه في هذه المعركة فرسه (الأدهم) الذي طالما وقف ب إلى جانبه ونصره، بل راح يشاركه حتى في لون سواد الجلد.

وعن طريق الصّور الفنيّة المتمثّلة في التّشبيهات الاستعاريّة التي تحمل إشارات سيميائيّة عديدة استطاع عنترة من خلالها أن يمنح حصانه صفاتٍ ارتقت به من كونه حيوانا أعجم إلى ذاتٍ أخرى هي ذات الشّاعر.فقد توَّحد الفرس والفارس معًا في قوله: (ما زلت أرميهم بثغرة نحره ولبانه)، وصار الفرس من خلال التّعبير الاستعاريّ المبنيّ على التّصريح رِماحًا يرمي بها الشّاعر أعداءه وحذف الرّماح (المشبّه) وصرّح بالمشبّه به صدر الفرس، أو ربّما ناب جسد الفرس عن الرّماح نفسِها، وفي الحالتين تتجلّى شجاعة الفرس والفارس وجرأتهما معًا.

إنَّ الشّاعر في الحقيقة يُجسّد مشاعره، وما حدث له في المعركة في صورة فرسه، ولِذا فهو يرتقي بفرسه ليجعله مُعادلًا له، وهذا ما تُشير إليه الصّورة الاستعاريّة المَكنيّة في قوله: (حتى تسربل بالدم) . فقد شبَّه فرسه بإنسانٍ يرتدي ثوبًا مُلطّخًا بالدَّمِ، وفي الحقيقةِ فإنَّ ثوبَ عنترة هو الذي تلطَّخ بالدّم، وما إصابة الفرس إلاّ إصابة الشّاعر نفسه،. كما يحمل الدّال اللّغوي (الدّم) إشارةً سيميائيّة ترمز إلى الخلاص من شبح العبوديّة الذي يطارد الشّاعر في محاولةٍ منه لإثبات الذّات من خلال هذا الصّراع مع الأعداء.

وقد تجرَّد الفرس من صورته الحيوانيّة وراح يُشارك الشّاعر ألمه وشكواه، وسقوط الفرس ما هو إلا سقوطٌ للشّاعر كذلك.

وتتآزر العلامات اللّغويّة بمدلولاتها الحركيّة في البيت الثّالث الترسم لنا مشهدًا دراميًا للفرس المستنفر من ضربات الأعداء، يقابله مشهدٌ آخرُ موازٍ للشّاعر يتمثَّل في صبره على الإيذاء المعنويّ الواقع عليه بسبب إلصاق العبوديّة به وعدم استطاعته الزّواج من ابنة عمّه (عبلة) لهذا السّبب.

فالشَّاعرُ هُنَا يتقمَّصُ شخصيّة الفرس بعدما ارتقى به إلى جنس الإنسان. و إنّ الإشارة السّيميائية الحركيّة في ازورار الفرس (ميله) بسبب صدمة الحرب ما هي إلاّ صدمة الشّاعر حينما يلحقه عارالعبودية و لعنتها وهو الفارس النّبيل الذي رفض أبوه أن يعترف به. و تشير(القنا) ظاهريّا إلى سهام الحرب الموجّهة إلى صدر الحصان كما تُشير سيميائيًا إلى سهام التّعيير بالعبوديّة التي تنال من الشّاعر كذلك. ويترتّب على تلك الضّربات بالسّهام عَبرات الفرس في مقابل عبرات الشّاعر، وتحمحم الفرس (صوته) ما هو إلاّ صوت الشّاعر المتألّم.ويأتي استنطاق الشّاعر للفرس في البيت الرّابع محاولةً منه لدمج المشاعر بينها والتّوحّد معه ليُشاركه ألمه وحزنه بعدما تذكَّر أنّ صاح حيوان لا يستطيع الكلام والمحاورة.

وفي مقابل هذه الصّورة الدراميّة السّابقة الأقرب إلى التراجيديا تتنحَّى الأيقونة جانبا للحظات قصيرة لِتدَع صاحبها/ الشّاعر يسترجع اعتباره ويستعيد كرامته بين أهله مرّةً أخرى. ففي البيتين الأخيرين السّابقين نلحظ إشارات سيميائيّة عديدة عبر الدّوالّ اللّغويّة الآتية: (شفى ، أبرأ ، سقمها) وتدلّ جميع هذه الدّوالّ على وجود مرضٍ ألمَّ بالشاعر، وأنّه باعترافه قد شُفي منه بمجرَّد استدعائه وطلب مساعدته، وفي ذلك اعترافٌ ضمنيٌّ به كائنا حُرًّا.

وقد تجسَّد هذا السّقم في اغترابه، وفشل زواجه من عبلة، وعدم اعتراف أبيه به ليصبح حُرًا. و إنّ سواد اللّون وهو ما يُميّز العبيد عن الأحرار، وكلّ ما سبق قد مثَّل حاجزًا وعائقًا أمام الشّاعر فلم يجد إلاّ الفخر بالبطولة الفرديّة المتمثّلة في فروسيّته،. ومن هنا اقترن الفرس به وجسَّد صورة الشّاعر الفارس من خلاله. ثمّ يأتي الشّاعر باسمه (عنتر) مفتخرا و معيّنا الشّاعر الحرّ المُنقِذ لقبيلته بعدأن كان من أغربة العرب .

وحتَّى حينما يغيبُ فرسُ الشَّاعرُرِ (الأدهمُ) تعودُ الأيقونةُ مُتمثّلةً في خياله في البيت الأخير لتتقلَّد البطولة مرَّةً أخرى باقتحام المعارك في شدَّةٍ وصُعُوبةٍ بعدما نالها كثيرٌ من الإعياءِ.

• الْخَاتِمَةُ:

وفي خُلاصَةٍ من القَولِ: كانتْ هذه القِراءةُ السّيميائيّةُ مُحاولةً للاستفادَةِ مِنْ مناهِجِ البَحْثِ الحديثةِ، توسّلا بها في " قراءة " مقطعين شعريّين وصفيّين رأينا من خلالهما كيف تشكّلت أيقونة الفرس فيهما وهي تصوغ الذّات الشّاعرة التي تشكّلها فنيّا .

فقد شكَّل الشَّاعران كلاهما من الفَرَسِ صُوْرةً إبداعيَّةً وصوّر كلّ منهما من خلال أيقونته رؤيته الإبداعية وتجربته الشّعرية، تعبيرا عن أحاسيس باطنيّة من خلال الصّورة الشّعرية الموسّعة للفرس التي اعتمدا فيها على اللُّغة الإشاريّة السّيميائيّة للعلامات اللّغوية، والتي ارتقت بالنّصّ الوصفيّ للفرس إلى مستوى من الكثافة الرّمزيّة لهذه الأيقونة.

فقد جاء الفرس عند امرئ القيس مُجسّدًا لصراعه مع الطّبيعة، وحمل الفرس عنده ملامح أسطوريّة تتناسب وطبيعة الصِّراع، فجاء حصانه مُشكَّلًا من حيوانات الطّبيعة المتنوّعة، خاصرتاه خاصرتا ظبي، وساقاه ساقا نعامة، وإرخاؤه إرخاء سرحان، ووثبه وثبة تنفل، وجاء حصانه بهذا الوصف لكي يتمكّن من حسم الصّراع مع الواقع.

وكذا جاء فرس عنترة في صورة شاعره،و لكنَّهُ تميّز بحمل صفاتٍ إنسانيّةً، وقامتْ العلاقةُ بين الشَّاعرِ وفرسِه على الاندماجِ والتوَحُّدِ،

(٣٥) خلف، إيمان عصام،"الأبعاد السّيميائية في شعر سحيم عبد بني الحسحاس"، رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم، ٢٠١٦م ،ص٦٥.

كما صار الفرس الذّات الأخرى المصاحبة للشّاعر يبثُّه شكواه، ويواسيه في أحزانه وغربته.

وقد تناسلت أيقونة الفرس عند امرئ القيس لتخلِّف لنا أيقونات فرعيّة تمثّلت في أيقونة الفرس البطل، وأيقونة البطل المحارب، وأيقونة البطل المثال.

تناسلت أيقونة الفرس عند عنترة لِتُخلِّف لنا أيقونات فرعية، أبرزها الفرس أيقونة للسّكن أو المنزل، والفرس أيقونة للشّاعر البطل، والفرس أيقونة للشّاعر المحارب.

وقد نجح الشّاعران في اتّخاذ صورة الفرس أيقونة فنّيّة استطاعا من خلالها أن يُجسّدا مشاعرهما في لُغة إشاريّة مُفعمة بالتفجّر الحركي، والانفعال الدّاخلي فيها.

قَائِمَةُ ٱلْمَصَادِرِ وَالْمَرَاجِعِ:

أ ــ ٱلْمَصَادِر:

ـــ الزّوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد،"**شرح المعلّقات السّبع**"، د.ت ، دار القلم ، بيروت .

ب ــ ٱلْمَرَاجِعُ :

- إبريز،بشير،"**السّيمياء وتبليغ النّصّ الأدبيّ**"، السّيميائيّة والنّصّ الأدبيّ ، أعمال ملتقى اللّغة العربيّة وآدابها ، جامعة عنّابة باجي مختار.١٩٩٥م.

- أبو ديب كمال،"**في الشّعريّة**"، مؤسّسة الأبحاث العربيّة ، ط١ ، ١٩٨٧م.

-بشر،كمال مُحَمَّد، "**علم اللّغة العامّ .. الأصوات**"، ط٦ ، دار المعارف ، ١٩٨٠م.

- بوحوش،رابح ،"**البدائل اللّسانيّة في الأبحاث السّيميائيّة الحديثة**"، أعمال ملتقى معهد اللّغة العربية وآدابها، جامعة عنابة باجي مختار، الجزائر ، مايو ١٩٩٥م.موقع المقال ...؟؟

ــ تشاندلر، دانيال،"**معجم المصطلحات الأساسيّة في علم العلامات (السّيموطيقا)**"، ترجمة وتقديم: شاكر عبد الحميد، مراجعة: نهاد صليحة، تصدير فوزي فهمي، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، ٢٠٠٢م.

ـــ الجهاد، هلال ،"**جماليّات الشّعر العربيّ، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشّعري الجاهليّ**"، سلسلة أطروحات الدكتوراه (٦٥)، ط١ ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ، ٢٠٠٧م .

ـــ خلف،إيمان عصام،"**الأبعاد السّيميائيّة في شعر سحيم عبد بني الحسحاس**"، رسالة دكتوراة، كلية دار العلوم، ٢٠١٦م.

- دفة،بلقاسم ،"**علم السّيمياء والعنوان في النّصّ الأدبيّ**"،جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة،الملتقى الأول(٧ـ٨ نوفمبر ٢٠٠٠م)، المقال (٦) ص٣٣ـ٤٥، الجزائر.

ـــ دي سوسير، فردينان،"**محاضرات في الألسنيّة العامّة**"، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، ط١ ، ١٩٨٦م.

ـــ الشجيري،سحر كاظم حمزة ،"**نظريّة التّوصيل في النّقد الأدبيّ العربيّ الحديث**"، رسالة ماجستير، جامعة بابل – العراق ، ٢٠٠٣م.

- عبد الرحمن، إبراهيم، "**من أصول الشّعر العربيّ القديم**"، مجلة فصول، العدد الثاني، ١٩٨٤م.

- عبد الله، عبد العزيز،"**الدّلاليّة المقارنة في خدمة تاريخ الحضارة المقارن**"، مجلة لسان العرب،ع١، إبريل ٢٠١٢م، تونس.

- عبيد،مُحَمَّد صابر،"**المغامرة الجماليّة للنّصّ الشّعريّ**"، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١تاريخ الطّبعة ٢٠٠٩م.

٧-العمري،زينب،"**اللّون في الشّعر العربيّ القديم**"، ط ١، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ١٩٨٩م.

ـــ غيرو، بيير،"**السّيمياء**"، ترجمة: أنطون أبو زيد، ط١، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ١٩٨٤م.

ـــ فضل،صلاح،"**نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ**"، بتصرف، ط١ ، دار الشّروق ، مصر ١٩٩٨م.

ــ كيرزوبل، أديث،"**عصر البنيويّة من ليفي شتراوس إلى فوكو**"، ت : جابر عصفور، ط١ ، دار الشّؤون الثّقافيّة العامة، بغداد ، العراق ، ١٩٩٧م.

- لوتمان، يوري،"**تحليل النّصّ الشّعري (بنية القصيدة)**"،ترجمة: مُحَمَّد فتوح أحمد، دار المعارف،القاهرة، ١٩٩٥م.

ــ مرتاض، عبد الملك،"**دراسة سيميائيّة تفكيكيّة لقصيدة "أين ليلاي**""، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، (د.ت).

- مجمع اللغة العربية ،"**المعجم الوجيز**"، ط١ ، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، دار التحرير للطبع والنشر، ١٩٨٠م.

- مروك، دليلة،"**استراتيجيّة القارئ في شعر المعلّقات**"، معلقة امرئ القيس نموذجا ، ماجستير ،كلية الآداب، جامعة منتوري ، الجزائر، ٢٠٠٩ – ٢٠١٠م.

- وايلز،كاتي،"**معجم الأسلوبيّات**"، ت: خالد الأشهب ، قاسم البريسم، الناشر : المنطقة العربية للترجمة ، ط١، ٢٠١٤م.

- الوعر،مازن،"**مقدّمة علم الإشارة و(السّيميولوجيا)**"، ترجمة منذر عياش ، ط١ ، دار طلاس للدّراسات والتّرجمة والنّشر، سوريا ، ١٩٨٨م.

- يسير،خالد عمر، "**معركة الحيوان الوحشيّ في قصائد جاهليّة**"، مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، عدد ١٨، ، ٢٠١٤م، جامعة تشرين، سوريا.

ج – مواقعُ إليكترونيّةٌ:

- الإعجاز العلميّ في شعر امرئ القيس، موقع اليكتروني https://www.youtube.com/watch?v=NX1C7l3WGcU، تمت زيارته في أوقات متفاوتة آخرها يوم الأربعاء ٧/ ديسمبر/ ٢٠١٦م.

- شهير دكرور : موقع إليكتروني ، ملتقى طلاّب وطالبات جامعة الملك فيصل ، جامعة الدّمّام ، المحاضرة الرّابعة . vb.ckfu.org/t67194.html .

- الكميت ويكيبديا الموسوعة الحرّة ، https://ar.wikipedia.org/wiki/ .

The Image of the Horse as a linguistic icon in Imrau Alkays's and Antarah's Poetry:

A semiotic Comparative Study

This paper, entitled "The Image of the horse as a linguistic icon in Imrau Alkays's and Antarah's poetry: a semiotic comparative study," presents a modern semiotic critical reading of two poems by two well-known poets, namely Imrau Alkayes and Antarah.

The aim of the paper is present a new approach to reading traditional Arabic poetry. The two poets experience nature and react to its natural images in their own ways. In the study, I apply a modern approach of semiotic analysis of some of the linguistic representations used by the two poets to describe their horses, explaining some of the hidden meanings associated with the image of the horse in the poets' culture.

The study shows a duel nature of the representations of the horse in their poetry, where images and descriptions of the horse can apply not only to the horse, but also to the feelings and attitudes of the horserider (the poets), and to the actions they are doing. The image of the horse becomes a cultural icon that adds new dimensions to the cultural meanings of that period. Both poets use the image of the horse as an icon to reflect their inner feelings, personal characterisitics, and intent for action.

Key words: the Horse- Imrau Alkays's- poetry – comparison – approach – traditional – descriptions – meaning – handles