

# Effect of Displacement in the Interpretation of the Rhyme of Shamakh bin Dhirar

Raihan I. Al-Maseid

Department of Arabic Language and Literature

University of Zarqa - Jordan

raihan20092000@yahoo.com

Received 01 /10/ 2018

Accepted 20/02/2019

## **Abstract:**

This research seeks to test the effectiveness of stylistic displacement and its impact on the interpretation of the traditional literary text. This is done by monitoring the most important forms of displacement and its function within the linguistic context of the pre-Islamic poems, based on studying a poem by Shamakh. The study, with an interpretive vision, uses a stylistic approach and semiotic techniques simultaneously to read the ancient poetic text through a new approach and according to a hypothesis of reception that joins the elements of displacement, markers, and reader's activity. The hypothesis is designed to test the aesthetics of linguistic signs and the implications of the symbolic and shades of meaning that form phenomenon of displacement built in texts and its various segments. It also illustrates the artistic Arabic poetry as it deviates from the norms based on the principles of reading and interpretation to achieve subtlety of text structure and its displaced markers in effective interaction.

**Keywords:** displacement, stylistic, interpretation, markers, Shamakh, Jahili (pre-Islamic).

## أثر الانزياح في تأويل قافية الشَّمَاخ بن ضِرار

رَبِحان إسماعيل المساعيد

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة الزرقاء - الأردن

raihan20092000@yahoo.com

قبول البحث 2019/02/20

استلام البحث 2018/10/01

### الملخص:

سعى هذا البحث إلى اختبار فاعلية الانزياح الأسلوبي وأثره في تأويل النص الأدبي التراثي؛ وذلك برصد أهم أشكال الانزياح ووظيفتها داخل السياق اللغوي للقصيدة الجاهلية، منطلقاً من دراسة قصيدة للشاعر الشَّمَاخ بروية تأويلية تستعين بالمنهج الأسلوبي وتقنيات السيميائية في الوقت نفسه؛ بهدف قراءة النص الشعري القديم قراءة جديدة بفرضية تلقى تجمع بين عناصر الانزياح وتجليات العلامة وفاعلية القارئ، وقد عمد البحث إلى اختبار فرضيته بسبر جمالية العلامات اللغوية وإبجاءات ظلها الرمزية والإبلاغية المشكّلة لمظاهر الانزياح المضمّنة في الوحدة النصية وشرائحها العضوية المتنوعة، وبيان فنية الشعر العربي في خروجه على المألوف بتحقيقه لأدبيته المستندة على مبادئ القراءة والتأويل؛ للوصول إلى الإدهاش لبنية النص وعلاماته المنزاحة في محاورتها والتفاعل معها تفاعلاً منتجاً .

الكلمات المفتاحية: الانزياح، الأسلوبية، التأويل، العلامة، الشماخ، الجاهلي.

### المقدمة :

إذ تتحقّق الأدبية في هذا النصّ الشعريّ للشَّمَاخ بقوّته الانزياحية الخارجة على المألوف، وقد وعى النقاد العرب هذه القوى غير المألوفة، فاهتموا بمظاهر الانزياح المختلفة في مستوى النظم التركيبيّ الألفي: من تقديم، وتأخير، وحذف، وتعريف، وتكبير... وغيرها، وفي المستوى الاستبداليّ العمودي: كالاستعارة، والكناية، والمجاز المرسل، واستبدال الحروف والضّمائر والأفعال بعضها ببعض. وكما شاع مصطلحا (الانزياح / الانحراف) في الدراسات الأسلوبية الحديثة، فقد شاع مصطلح العدول في التراث النقديّ العربيّ، ومن مثل هذه المصطلحات المرادفة له كذلك: (الاتساع/ التوسع/ الغرابة/ العجب/ الانتهاك/ الالتفات/ التجريد)<sup>(6)</sup>.

ولكي يُستبطنَ الانزياحُ في النصّ ويُستخرجَ من مكانه، لا بدّ له من ركنين رئيسين وهما: الظاهرة بألفاظها وإبجاءات علاقاتها، أما الركن الثاني فهو فعل القارئ وفهمه لظاهرة الانزياح، بما ينتج عن هذا التفاعل من معانٍ جماليةٍ تتحقّق في حيز الدلالات التأويلية المنزاحة عن الواقع النصّي المألوف، «لعمل الأدبيّ قطبان، يمكن أن نسّميهما القطب الفنيّ والقطب الجماليّ، حيث يشير القطب الفنيّ إلى النصّ الذي أبدعه المؤلف، بينما يشير القطب الجماليّ إلى الإدراك الذي يقوم به القارئ<sup>(7)</sup>»، وبهذا يستطيع المتلقي تفعيل البنية النصية؛ لبيان ما يقبل التأويل وما لا يقبله؛ عن طريق النسيج النصي، فليس ثمة قرار أحادي من قبل المتلقي، فلبنية اللغوية دور رئيس ومتعاقد مع القارئ في سبيل انبثاق المعاني التأويلية<sup>(8)</sup>.

يرتكز هذا البحث على الانزياحات<sup>(1)</sup> الأسلوبية في القصيدة القديمة بوصفها علاماتٍ سيميائية<sup>(2)</sup> دالة تفضي إلى دلالاتٍ جماليةٍ متنوّعة داخل نسيج الرموز وإستراتيجياتها ضمن النظام الشفوي<sup>(3)</sup> الذي تعارف عليه المجتمع اللغويّ في بئانه للنصّ الشعريّ القديم بسجله الثقافيّ ورصيده الواقعيّ، ومن ثم ربط العناصر الأسلوبية -المنزاحة في القصيدة قيد الدراسة- بما ينتج عن ذلك من معانٍ جماليةٍ كاملةٍ في النصّ، تحدّد المسارات القرائية وسيرورة التّدايل والتأويل وما تفضي إليه من معانٍ افتراضها القارئ وأعاد موضعها<sup>(4)</sup> في ذاته ضمن جولته في فضاء قصيدة الشَّمَاخ.

إنّ هذا النصّ للشَّمَاخ بن ضِرار<sup>(5)</sup> قصيدة تنتمي إلى الأسلوب الزاقي، واللفظ الجزل، ومثانة السّج...، وما إطلاق لقب (الشَّمَاخ) على الشاعر إلا حكم نقديّ على أسلوبه الذي يحقّق صفة الشّموخ الأسلوبية، والرقيّ الفنيّ، والجمال والإبداع الأدبيّ، وهو حكم قيميّ صادر من مجتمع الشّاعر بكافة أطرافه وعناصره الثقافية، وهذا النصّ مثال على هذا الشّموخ وفق المستويات التركيبية والتصويرية والصوتية وبناء الشرائح النصية في العموم؛ فالناظر بنمّعن في هذه القصيدة سبوهل التعقيد الجماليّ في تكثيف الصّور الرمزية، وتعالقاتها العلاماتية على مستوى الإبجاءات الدلالية المستمّدة من ثقافة النصّ الشعريّ القديم، بشبكة رموزه، ومنظومة شفراته التي تنتظم القصيدة من مبدئها إلى منتهاها.

مضمونها غير المباشر، الذي تتجلى عناصره عند إعادة النظر فيه بعمقٍ نقديٍّ للبحث عن نقاط الاشتراك الجمالية التي تمثل في مجملها الوحدة النصية، بحيث تتموضع القصيدة في سبيكةٍ مترابطةٍ تعبّر عن النفس الشعريّ الواحد التابع من ثقافة الشاعر الشَّمَاخ، بوصفه شاعراً مخضرمًا (جاهليًا إسلاميًا) له أساليبه الفنية، وتقنياته التشكيلية الخاصة في بناء القصيدة.

وبعد إجمالة النظر في النصّ يمكن تقسيم القصيدة إلى سبع شرائحٍ شعريّةٍ تتمثل فيما يأتي:

1. شريحة الطعائن وارتحالها.
2. شريحة الغزل.
3. شريحة الطلل.
4. شريحة الناقاة.
5. شريحة الطيبة وغزالها.
6. شريحة الصائد وكلابه.
7. شريحة الحمار الوحشي وأنته.

ويمكن القول ذي بدءٍ: إنّ بنية القصيدة العامة تقوم على كلمةٍ مفتاحٍ هي (التصدّع) ومرادفاتها اللغوية أو المقاربة للمعنى من مثل: القطيعة والبتر والهجر والبين والفرق... إلخ، وما ينتج عن ذلك من الاشتياق أو التعب والحزن والخطر ومن ثمّ القفر والجذب... إلخ، "فالاعتقاد بوجود معنى أصليّ يكون مفتاحاً لقراءة النصّ"<sup>(16)</sup> وسيرورة هذا المعنى هو ما سنتعرّف إليه ضمن مسارات الدلالة النصية وتظهرت الفهم، وصولاً إلى التأويلات النهائية أو شبه النهائية، فالمعنى يُبنى وفق إستراتيجيةٍ يقيّمها المتلقي، تؤدي إلى خلق انسجامٍ داخليٍّ للعمل الأدبي<sup>(17)</sup>.

### اللوحة الأولى: مقدّمة القصيدة/ شريحة الطعائن وارتحالها (من البيت 1 - 3)

يقول الشَّمَاخ بن ضرار<sup>(18)</sup>:

1. صدّع الطعائنُ قلبه المُشْتاقًا بحزيرِ رامةٍ إذ أردنَ فراقًا

يطالعنا الفعل (صدّع) بوصفه الحمال الأساس للمعنى المفتاح والعتبة النصية في بيت الاستهلال من القصيدة، وبهذا يبرم النص مع القارئ عقداً وميثاقاً "يظهر على نحوٍ ضمنيٍّ وغير مباشرٍ في مطلع النص ومستهله"<sup>(19)</sup>، وكأنّه صدمة تلقي بظلالها وإبهاؤها على المتلقي، فتجعله من البداية يتنبأ بمضمون القصيدة القائم على البعد والهجر والقطيعة التي لا انفكاك منها، ويعمّق صوت النصّ هذه المعاني ليحصرها في صيغة الفعل الماضي (صدّع)، وتتزاح هذه الصيغة من الدلالة على الماضي إلى الدلالة على الحاضر والمستقبل، ليكون حدث التصدّع والقطيعة حدثاً ممتداً عبر الزمان، فكما ضغطت هذه الكلمة المفتاح على الشاعر ليلفظها مطلقاً إياها في بداية القصيدة، فإنّ لذلك

وقد تشكّل المعنى التأويلي في النصّ قيد الدراسة ضمن سيرورةٍ تدلّليةٍ متتابعةٍ للمعاني الظاهرة، وصولاً إلى المعاني المضمرة، وذلك انطلاقاً من عناصر الانزياح التي أحالت القارئ إلى دلالةٍ مباشرةٍ أفضت بدورها إلى دلالةٍ أخرى غير مباشرةٍ، هي الدلالة التأويلية التي اتسعت إلى دلالةٍ ثانيةٍ وثالثةٍ وهكذا دواليك... وصار المؤول (الدلالة التأويلية) في هذه العلاقة ممثلاً أو علامةً جديدةً، أحالت إلى موضوعٍ جديدٍ ضمن هذه السيرورة التدلّلية<sup>(9)</sup>؛ فمستوى التعبير (الدال) نقل القارئ إلى مستوى المضمون (المدلول)<sup>(10)</sup>، وصار هذان المستويان (التعبير والمضمون/ الدال والمدلول) ممثلاً للعلامة في نطاق مؤولٍ (مستوى الفهم والإدراك)<sup>(11)</sup>، أحال المتلقي -من ثم- إلى مستوى جديدٍ للتعبير هو موضوع العلامة الأول، الذي تحوّل بدوره إلى مستوى للمضمون جديد (دلالةٍ ضمنيةٍ)، عبر مؤولٍ ثانٍ شكّل بدوره علامةً جديدةً أحال إلى مضمونٍ (موضوع) آخر<sup>(12)</sup>.

فهي سيرورة لا متناهية من الفهم والتأويل وتوليد المعاني الجمالية، ومعنى المعنى المتحصّل -هنا- ينتج حيناً كبيراً للألفاظ والتراكيب غير المألوفة (المنزاحة) للتأويل، وهو الذي ينتج المعنى الجمالي عبر سيرورةٍ مستمرةٍ من التلقي والإدراك والفهم. فالنص الأدبي لا يُختزل ضمن معنى واحد يتموضع فيه، بل هو مفتوح على أكثر من معنى؛ أي على أكثر من فهمٍ وتأويلٍ؛ بسبب مظاهر الانزياح التي تكتنفه، وبهذا تكون القراءة التأويلية في أساسها بحثاً عن وجوهٍ محتملةٍ للتأويل<sup>(13)</sup> أو ارتفاعٍ لدرجاتٍ دلاليةٍ ومقاماتٍ مضمرةٍ داخل البنية النصية، فالنص الأدبي في ظاهره شيء، وفي باطنه شيء آخر، في ظاهره يقول أشياء وفي باطنه يقول أشياءً أخرى، فالتأويل الذي يقوم عليه هذا البحث ينطلق أساساً من "نفي القصيدة الصريحة للمتلّف والنص على حدّ سواء، وذلك في أفق بناء قصديّاتٍ جديدةٍ؛ أي الدفع بالنص إلى تسليم مفاتيحٍ أخرى غير ما تقوله حدوده المباشرة"<sup>(14)</sup>، ومعتمد البحث في تحقيق هذه الإستراتيجية هو القارئ؛ لأنّه الجامع لكلّ القراءات المحتملة أو الممكنة.

وسيلحظ القارئ للقصيدة -قيد الدراسة- أنها تتكشف عن دلالاتٍ تأويليةٍ عميقةٍ لا تظهر للوهلة الأولى، بل تحتاج إلى قراءةٍ مستمرةٍ لبنية النصّ وشبكة الدلالات التي تربط الجزء بالجزء، والكُلّ بالجزء "فليست إعادة القراءة أمراً مستحباً وحسب... ولكنها ضرورة لازمة"<sup>(15)</sup>، ولا يكون هذا الكشف الدلالي والتأويلي لحبيبات اللغة وإغوائية التشكّل الفريد للقصيدة وأنظمة علاماتها إلا بالقراءة التطبيقية الدقيقة لكل جزئيةٍ دالةٍ في النصّ.

فقصيدة الشَّمَاخ نسيج من ألوانٍ شتى، لكنّها في الوقت نفسه مترابطة يفضي بعضها إلى بعضٍ، ويحسن بعضها الآخر، ولو وُجدت تنافر بين لونين لأنهما من أطرافٍ مختلفةٍ، فهذا التنافر الظاهري مدعاة للجمال والتناسق والانسجام والتآلف والوحدة، فنصّ الشَّمَاخ يتألف من لوحاتٍ متنافرةٍ في ظاهرها المباشر، ولكنّها متوافقة متألّفة متضامّة في

ويتشارك اسم المكان (حزير زامة) - وهو مكان التفوق والتقطع والتصدع - مع الدلالة العامة للنص محققاً الوحدة الدلالية للقصيدة؛ إذ ينزاح هذا المكان من التحييز الطبيعي بذكره جزافاً في القصيدة، ليدل في معناه المعجمي على دلالة القطع والصعوبة والتعب، فمن معاني الحز (القطع)، كقطع اللحم وما شابه، وهو ما يتوافق مع نسبة التصدع إلى القلب (الليونة) الذي يحتاج إلى حز، ونلاحظ - أيضاً - أنّ من معاني الحز: الأرض التي كثرت حجارته، وهي إشارة سيميائية لقرينة<sup>(21)</sup> دالة على الصعوبة، وما نثيره من إحياءات يسبغها المتكلم على الموقف الشعري (موقف الارتحال)، وهو موقف يحمل معاني القطع والبين والتصدع والغلظة والوعورة... إلخ، والحز: ما حز في القلب خاصة، والحزارة: وجع في القلب من غيظ ونحوه<sup>(22)</sup>، فظلال الدلالات المعجمية وإحياءاتها السياقية الحافة تشير إلى تقارب ما بين دلالة المكان (حزير)، والقلب وتصدعه الذي كان بسبب الشوق إلى الطعائن. إنّ هذه الحال القائمة على الانفصال بدل الاتصال، القطيعة والبعد والهجر... إلخ، تشكلت حينياتها عند إرادة هذه الأظعان التحمل للسكر، بقوله: (إذ أريدن فراقاً)، أي أنّ هذه الحال وما فيها من تصدع مهلك حدث قبل الرحيل، فقط بمجرد أن فكرت هذه الأظعان بالتحمل للفراق...

وتمتد دلالة القطع والتصدع إلى البيت الثاني، يقول الشماخ<sup>(23)</sup>:

2. مَنِينُهُ فَكَذَّبَنُ إِذْ مَنِينُهُ      تَلُكُ الْعُهُودَ وَخُنُهُ الْمِينِئَاقَا

فكذب العهد يعادل قطعه، وخيانة الميثاق تعادل قطعه كذلك، وهو الذي يشكل بؤرة الأزمة النفسية التي تحيط بالمتكلم، فالتصدع والقطيعة كانا بعد التناج ووصل، أي عندما كانت العهود صادقة والمواثيق قائمة ومعقودة بين الطرفين، وهما (المتكلم/ الأظعان).

ونلاحظ صوت النصّ يُشخّصُ الطعائن بأنّ نسب إليها فعل الإرادة، وهو ما يشير إلى أنّ المقصود هنّ النساء اللاتي تحملها هذه الطعائن، ويشير كذلك إلى الإرادة التي تمثلها على عكس المتكلم وحال الضعف والخضوع والتصدع الذي انتابه، ربما تكون الطعائن بانزياحها استبدالاً<sup>(24)</sup> إلى النساء تتعضد فيها سيميائية الرمز<sup>(25)</sup> بوصفها رمزاً للخضب والحياة والشباب المفقود المرتجل.

يتابع الشماخ مشهد الرحلة بقوله<sup>(26)</sup>:

3. وَلَقَدْ جَعَلُنْ لَهُ الْمُحْصَبَ مَوْعِدًا      فَلَقَدْ وَفِينِ وَعَاقُهُ مَا عَاقَا

يظهر أنّ الطعائن تقي بمواعيدها، والسبب في عدم الاتصال، أي سبب القطيعة ناتج من المتكلم (عاقه ما عاقا)، وهي دلالة أولية مباشرة، ولكن هذه الدلالة تنزاح أو يعدل بها عبر تكامل أبيات القصيدة إلى غير المباشر وغير المألوف، وذلك لأنّ (المُحْصَب) اسم مكان يدل على الوعورة، ويرتبط ارتباطاً قوياً بمكان سبق ذكره وهو (حزير)، تصدع القلب، إنّ المحصب: مكان الحصباء، هو نفسه (الحزير)، فالوفاء في هذه الحال يكون وفاءً بالارتحال والتصدع وليس وفاءً للقاء

مغزى يحدّد امتداد المعاني المرادفة للتصدع (البين /النأي/ الافتراق...) على خيوط النصّ وفضاءاته التأويلية كاملة.

وقد ارتبط فعلُ التصدع ب (القلب)، وهنا يكمن منبع الانزياح من تعلق التصدع بشيء قاسٍ قابلٍ للكسر كالزجاج<sup>(20)</sup>، إلى تعلقه بالقلب (اللين)، هذا العضو الذي يحمل - كما هو متعارف عليه - مشاعر الشوق والحب والرحمة... إلخ، إنّ تعلق التصدع بالقلب ينقله من حال (الليونة) التي يوافقها القطع أو ما شابه ذلك، إلى حال الصلابة المرتبطة بالزجاج، وتصدع الزجاج يحمل معاني (الانتهاء)، أي انتهاء الفاعلية المناطة بالجسم المتصدع (الجسم الزجاجي)، وهذا يقودنا للقول: إنّ حال القلب في هذا التعبير الشعري أشبه بالزجاجة التي تصدعت ولا سبيل لإعادتها كما كانت.

ونلاحظ على المستوى التركيبي النظمي أنّ موضع القلب وقع مفعولاً به، أي أنّ هناك فاعلاً قام بعمل هذا التصدع فيه، حيث نجد الطعائن في النصّ تمثل (الفاعلية) المحركة والموجهة لأحداث القصّ الشعري، وقد نسب الفاعلية إلى الطعائن في ألفاظٍ مكررة في النصّ من مثل: (أرْدُنْ، مَنِينُهُ، كَذَّبَنُ، خُنُهُ، جَعَلُنْ، وَفِينِ)، ونلاحظ الشاعر مفعولاً مسلوب الإرادة والعمل، فهو جسم تلقى عليه الأفعال، وهو سلبياً لا يبادر إلى الفعل.

ويمكن توجيه صدر البيت الأول على النحو الآتي:

( صدع الشوق إلى الطعائن قلبه )، أي أنّ الصفة (المشتاقا) في قوله: (قلبه المشتاقا) انزاح بها من الصفة إلى الفاعلية، وحلّ الشوق وفعله الذي قام به وهو (فعل التصدع للقلب) محلّ الطعائن وفعلها.

إذ إنّنا بهذا اللعب المشروع بالنسق التجاوري الأفقي يتحقق لدينا إسقاط لمبدأ الاختيار (اختيار الشوق بدلاً من الطعائن) على محور التركيب، كما جاء عند عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم، وامتد هذا إلى التقاد الأسلوبيين المحدثين أمثال رومان جاكسون. إنّ هذا الاستبدال بأنّ جعلنا سبب تصدع القلب هو (الشوق) إلى الطعائن، يمثل عمقاً في البحث عن الدلالات الظاهرة المباشرة إلى الدلالة الباطنة غير المباشرة، ويحقق - كذلك - مصداقية لتصدع القلب، وذلك في معرفة السبب وراء هذا التصدع وهذه القطيعة ألا وهو (الشوق إلى الطعائن)، ولو أبقينا المستوى التركيبي للصفة (المشتاقا) كما هو، فإنّ الصفة لا تخلو من انزياح يضيف دلالة أكثر عمقاً وجلاءً للموقف الشعري، فالصفة (المشتاقا)، أضافت دلالة الشوق في تعلقه بالقلب فقط، ولو افترض القارئ عدم وجود الصفة (المشتاقا) لاضطره ذلك إلى ملء الفراغ الدلالي في البحث عن سبب تصدع القلب، أهو بسبب الشوق؟ أم الحزن، أم الجنون، أم الخداع، ... إلخ، أما بوجود الصفة (المشتاقا) فقد انزاحت الدلالة لتتعلق بالشوق وحده دون سواه، فالشوق - هنا - الفاعل الوحيد في تصدع القلب، وقد تبادلت موقعية الصفة والفاعلية الأدوار، فكلّ منهما يصلح بديلاً من الآخر.

بالمحبوبة (أسماء)، هذا بالإضافة إلى ما تدلّ عليه الطّعائن من تداعيات الرّحيل المرتبط ببؤرة المعنى الشعريّ المتمثل بالقطيعة بدل الاتّصال.

لقد استخدم المتكلم حرف النداء (يا)، وهو حرف يدل في معناه النّحويّ السياقيّ على نداء البعيد والقريب، ويعضد الصّوت الإيقاعيّ - في مدّ الألف - دلالة البعد موحياً ببعد صوتيّ يطول مرتبطاً بمعاني البعد والقطيعة والتصدّع.

ويخاطب صوت النّصّ المحبوبة مُرَحِّماً لاسمها (أسم)، وهذا التّرخيم يشير إشارةً سيميائيةً عميقةً إلى إرادة المتكلم في تقرب البعيد؛ فحرف النداء (يا) في بعده النّطقيّ الدالّ على البعد أوحى له بمزيد من البعد والهجر، ولهذا استخدم التّرخيم مباشرةً لاسم المحبوبة، وهي لغة من لا ينتظر، إذ لو قال (أسم) بفتح الميم، فهي دلالة على انتظار الألف التي تناسب الفتحة صوتياً، ليعود الاسم إلى حالته الأصليّة (أسماء)، أما وقد حرّك الميم بالضّمّة (أسم) فهي لغة من لا ينتظر الألف في (أسماء)؛ لأنّ الضّمّة لا توافق الألف صوتياً.

لقد حاولتِ الدّاتّ الشعريّة على مستوى الصّوت تقرب البعيد والنتام الصّدع، فلم يقل الشاعر: (يا أسماء)؛ لأنّ البُعد النّطقيّ للألف في (أسماء) يحقق مزيداً من البُعد المكاني ومن ثمّ القطيعة والهجر والتصدّع، وقد تحقّق التّضادّ الدلاليّ على النّحو الآتي:

يا — بُعد وافترق

أسم — تقرب البعيد والتحبّب إليه

وقد اختار المتكلم لفظة (الفؤاد) عوضاً عن القلب؛ وذلك لما يوحيه (الفؤاد) من دلالات التوقّد والتفؤد والمفتاد؛ وهو موضع الوقود<sup>(30)</sup>، وهذا ما يتوافق مع شدّة الهجر والقطيعة والاشتياق وحرارته التي لا نجدها في لفظة (القلب)، ونلاحظ أنّ أسلوب الالتفات الضميريّ للغائب ما زال قائماً (حبّ الفؤاد).

إنّ التصدّع والقطيعة لم يقفا عند القلب والفؤاد، بل نرى المتكلم يصف كيف أن العقل قد سلب منه كما الشجرة التي تُسلب أغصانها وأوراقها التي تشكّل وجودها وحياتها.

ونلاحظ في البيت الخامس توجيه صوت النّصّ خطابه إلى المحبوبة في قوله: (أم لم تري قلباً سلا بعد الهوى فأفاقا)، إنّ هذا الأسلوب ينبئ -للوهلة الأولى- بأنّ المتكلم صار يعي ضعفه وأزمته النفسيّة السابقة بعد أن رأى ذاته في منأى، وكيف كان حالها، ويوحى لنا بأنّه يحاول إعادة التوازن إلى نفسه.

إنّه يعجب من إصرار المحبوبة على القطيعة، ويلمح إليها بشيء من التعريض غير المباشر في معرفتها أنّ هناك قلباً عاشقاً كثيرةً شربت السلوانة (الحَرَزة) التي تسحق ويشرب ماؤها؛ ليسلو شارب ذلك الماء عن حبّ من ابتلي بحبّه<sup>(31)</sup> فيفبق بعد ذلك من سكرته، ويتحول

والاتّصال، يضاف إلى ذلك أن وجود المحبوبة في هذا المكان (المحصّب) لغاية ترتبط بأداء شعائر دينية (جمع الحصى لرمي الجمرات)، فغاية المحبوبة منفصلة عن لقاء المتكلم في أساسها. إن هذا التّرابط النّصيّ بين أبيات القصيدة يؤكد ما توصلت إليه هذه المقاربة، ويبيّن سبب قول المتكلم (وعاقه ما عاقا)؛ إذ كيف يفى المتكلم بوعد الفراق والقطيعة المتعلق بالوعورة والجفاء!؟

إنّ رحلة الطّعائن تشير -في مجملها- إلى المجتمع الإنسانيّ الذي تحمّل للسفر، وتتزاح هذه الرّحلة من أن تكون رحلةً للمحبوبة فقط أو حتى رحلة قومها، مكونةً لأزمة الوجود الإنسانيّ القائم على الارتحال والقطيعة والتفرّق بحثاً عن الخصب والحياة، والطعينة تمثل في الموروث الأسطوريّ رحلة الشمس<sup>(27)</sup> في مطلعها ومغيبها، وهي نفسها رحلة الحياة والموت والاتّصال والانفصال... إنها رحلة الوجود، فالشاعر الشّمَاخ يشير إلى واقعٍ خارجيّ وواقعٍ من جهة، ومن جهةٍ أخرى يبني واقعاً جديداً يحتاج إلى فهمٍ مختلفٍ لا يكفي برصيده المباشر أو سجله التاريخي<sup>(28)</sup>، أي أنّ لنصه رؤيةً جديدةً تختلف عن الرؤية الخارجيّة (الواقع الحقيقي)، وهنا تتبع قيمة الترميز الفني الذي يبتعد عن المواجهة المباشرة للواقع المادي، ويجعلنا نتعق من هذا الواقع ونزاح بمعانيه الأوليّة؛ لنعلن ميلاداً للمعاني الكامنة.

ونلاحظ أنّ المتكلم غرّب نفسه بأسلوب (التجريد الالتفاتيّ) بانزياحه من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، وذلك في قوله: (قلبه، منيّته، حُنه، له، عاقه...)، إنّ هذا الأسلوب في هذا السياق النّصيّ قد أحدث مفاجأةً عند المتلقي، وذلك في انشطار الدّاتّ (ذات المتكلم) إلى شطرين، ذات متكلمة حاضرة وذات غائبة مغرّبة، إنّ هذا الانشطار يوّد تشظيياً يدور في فلك التصدّع والقطيعة والفراق... وهي المعاني البؤريّة التي يرنكز عليها النّصّ من بدايته، بما يحقّق وحدة النّصّ وتماسكه ضمن مستوياتٍ جماليّةٍ متعدّدةٍ ومتضافرةٍ بعضها مع بعض.

إنّ المتكلم بهذا الانزياح الأسلوبيّ ينظر إلى نفسه في منأى بما يساعده على استشعار صوته المغرّب بعين الآخر، ينظر إلى ذاته من الجوانب كافّة، ويحاول تلمّسها ووعيتها بشكلٍ أكبر، وإيجاد الحلّ الذي يعيد الأشياء إلى موازينها واستقرارها كما سينكشف ذلك لاحقاً.

#### اللوحة الثانية: شريحة الغزل (من البيت 4 - 8)

يقول الشّمَاخ في شريحة نصيّة جديدة (لوحة الغزل)<sup>(29)</sup>:

4. يا أسم قد حبّلت الفؤاد مروح من سِرِّ حبِّك مُعلّقٌ إعلاقاً

5. فسلبتني مَعْفُولُهُ أم لم تري قلباً سلا بعد الهوى فأفاقا

6. عَرَمَ النَّجْدُ عَنْ حَبِيبٍ إِذْ سَلَ عَنْهُ فَأَصْبَحَ مَا يَنْوُقُ مَنَاقَا

ينتقل المتكلم -هنا- لخطاب المحبوبة، والجامع بين هذه الشريحة والشريحة الأولى أنّ المتكلم كان يخاطب الطّعائن بذكره للكّل وإرادة الجزء (المحبوبة)، فهو انزياح على سبيل المجاز المرسل استبدل فيه الكّل مكان الجزء، أما في الشريحة الثّانية فيخصّص الخطاب ويحصره

لتدلّ على موصوفٍ محذوفٍ وهو (الثغر الطيب)، وذكر العلامة السيميائية وهي (واضح كالبرد) لتدلّ على موصوفٍ محذوفٍ وهو (الوجه الوضيء)، وهو كذلك من قبيل الانزياح الاستبدالي الكنائي الذي يعادل قرينةً سيميائيةً دالةً على الاكتمال في الخلق، ومن ثم الحياة، وحضورها في الجسد الأنثوي (المحبوبة)، بحيث ترتقي المحبوبة من القرينة مجردة لتكون رمزاً سيميائياً دالاً على الحياة/ الموت (القدرة على الإحياء/ الإماتة). وما يعضد هذه الدلالة الرمزية اتسام كل من الثغر والوجه بعنصر البريق والإضاءة، ومن ثم النورانية الدالة على الوضوح والجلاء، ربما تكون محاولة من الشاعر للتخلص من القطيعة والبعد والموت والظلمية وتجاوز هذه المعاني إلى القرب والحياة والنور.

ولكنّ الثغر الطيب البراق والوجه الوضيء يعمقان معاني التصدّع، كيف ذلك؟! فصوت النصّ لم يتصل بهذين الرّمزين (الثغر والوجه)، وهو وصف مشهديّ بصريّ متخيّل فحسب، وهذا ما يدلّ عليه الشطر الثاني (عجز البيت الثامن من النصّ) بقوله: (فلمثلها راع الفؤاد وراقاً)، وهذا التعبير يحمل معاني العفة والتستر على المحبوبة، بقوله (فلمثلها) وكأنّه يقول: إنّ هذه الصفات لامرأةٍ أخرى تشبه المحبوبة التي ارتاع الفؤاد برحيلها، ولكن الملاحظ قيام هذا التعبير على التصادّ الدلالي القائم على التكامل النصّي وذلك بين (راق، راق)، فالمحبوبة رائعة بهيئة الطلعة تسبب الارتياح والتصدّع والقطيعة والهجر والفرق والبين والارتحال، وهي كذلك تؤدي إلى أن يكون الفؤاد رائقاً بفعل الوصل والوثام واللمام والقرب.

ونلاحظ شيوع حرفي (الباء والزاء) في هذين البيتين (السابع والثامن من القصيدة)، وذلك في ألفاظ (عذب/ بارداً/ براقاً/ البدر/ راق/ راق)، وهذا التشكيل الصوتي يؤلف ترصيعاً جمالياً يعود بنا إلى المعاني الجمالية التي كثفها المتكلم في صفات المحبوبة، فقد انزاح التعبير في ألفاظه عن المعتاد والمألوف ليؤكد أنّ الصنعة البديعية والأصباغ البلاغية لا تأتي في الشعر لهدفٍ تزيينيّ فحسب، بل هي ذات ارتباط وثيق بالدلالة المضمنة داخل النصّ<sup>(35)</sup>.

ونلاحظ في هذه الشريحة الانزياح الالتفاتي في الضمير، وقد عدل عن الغائب (هو) إلى المخاطب (أنت)، وكأنّه أسلوب يعمد فيه المتكلم إلى استشعار ذاته تدريجياً، ففي البداية كانت الذات غائبة (قلبه، مئينه، خنّه، له)، فصارت مخاطبة (أرتك) وبعد ذلك سناها ذاتاً متكلمة.

### اللوحه الثالثة: شريحة الظل (من البيت 9 - 12)

يقول الشماخ بعد أن وعث ذاته ما يدور حولها فظهرت ذاتاً متكلمة في لوحة جديدة (إنها شريحة الظل) يقول<sup>(36)</sup>:

9. وَعَرَفْتُ رَسْمًا دَارِسًا مَخْلُوقًا فَوَقَفْتُ وَاسْتَنْطَقْتُهُ اسْتِنْطَاقًا
10. حَتَّى إِذَا طَالَ الْوُفُوفُ بِدِمْنَةٍ خَرَسَاءَ حَلَّ بِهَا الرِّبُوعُ نَطَاقًا
11. فَقَرَّ مَعَانِيهَا تَلَوَّحَ رُسُومُهَا بَعْدَ الْأَجْبَةِ مَخْلُقٍ إِخْلَاقًا
12. عَجَبْتُ الْقُلُوصَ بِهَا أَسَائِلُ آيَهَا وَالْعَيْنَ تَدْرِي عَبْرَةَ تَعَسَاقًا

إلى إنسانٍ فاعلٍ بعد أن كان مفعولاً تلقى عليه الأفعال والأحداث ويتلقاها بسليبيّة، وهذه الصحوه هي رغبة الذات الشاعرة الأولية.

إنها محاولة للاستيقاظ والصحو مما كان فيه، ويتحول هذا الأسلوب إلى مونولوج (الحديث النفسي الداخلي) في البيت السادس؛ ليبين أنّ هذا القلب عازم على التجلّد والتّصبر، إذ نرى المتكلم قد أنسن القلب وشخصه، محققاً انزياحاً استبدالياً استعارياً أيقونياً<sup>(32)</sup>، بالإضافة إلى انزياح مجازي بأن حلّ القلب وهو الجزء مكان الإنسان كاملاً؛ رغبةً في التّركيز على مكن الضّعف والقوّة في آن معاً، فالقلب -هنا- دالٌّ على الهمة والروح، وهو الذي شرب ماء السلوان بعد الشوق العظيم إلى المحبوبة.

ولكنّ الأمر الذي انتقل فيه المتكلم من حاله السليبيّة الضعيفة إلى حاله الفاعلة القويّة المسيطرة العاقلة، يتمثل في حُلْمٍ بعيدٍ عن الواقعيّة؛ لأنّه ما زال يهدّد المحبوبة عبر حديثٍ نفسيّ داخليّ، هذا الحديث الذي ظلّ محصوراً في دائرة بعيدة عن الواقع.

نلاحظ أنّ صوت النصّ يريد مجابهة المحبوبة بكل ما تحمله معها أو بما يجاورها، يريد مجابهة المكان (حزيز) المحصّب المهلك عن طريق التجلّد، وما يوحيه هذا الفعل من معانٍ متصلة بالأرض الجلّد؛ أي الأرض الصلبة (يجابه القوّة بالقوّة والجذب بالجذب)، والتجلّد كذلك ذو ارتباط بالجلّد أي القوّة والشدّة والصلابة، ويوحي (التجلّد) سياقياً بالجلاد من النخيل؛ أي الغزيرة، وقيل: التي لا تبالي بالجذب<sup>(33)</sup>، لقد أزاح المتكلم ذاته وحولها من دلالات القفر والضعف والتصدّع والقطيعة والتأثير النفسيّ الشديد بهذه المعاني، إلى أن يصبح صورةً رمزيّةً في إيحائٍ غير مباشرٍ إلى الأرض الجلّد، والنخلة الجلاد التي لا تبالي بالقطيعة والجذب.

يستكمل الشماخ لوحته واصفاً محاسن المحبوبة وما تحمله من علامات الجسد وإغوائيته<sup>(34)</sup>:

7. وَتَعَرَّضْتُ فَأَرْتِكَ يَوْمَ رَحِيلِهَا عَدْبَ الْمَذَاقَةِ بَارِداً بَرِاقًا
8. فِي وَاضِحِ كَالْبَدْرِ يَوْمَ كَمَالِهِ فَلَمِثْلَهَا رَاعِ الْفُؤَادِ وَرَاقًا

وهذه العودة المفاجئة إلى رحلة الطعائن تمثل انكساراً للنسق العام في القصيدة، وذلك على النحو الآتي:

رحلة الطعائن -- خطاب المحبوبة -- خطاب نفسيّ داخليّ -- العودة إلى رحلة المحبوبة.

يعود صوت النصّ لوصف المحبوبة في يوم رحيلها، ونلاحظ الدقة في اختيار الزمن، إذ لم يقل: (عند رحيلها)؛ لأنّ زمن الرحيل لم يكن حاضراً عند المتكلم؛ فهو لم يأت إلى الطعائن مودعاً إياها، وذلك في قوله السابق: (وعاقه ما عاقا)، ولهذا جعل الزمن مفتوحاً (يوم رحيلها).

إنّ الصفات تحلّ محلّ الموصوفات المحذوفة في هذين البيتين، فقد انزاحت العلامات الجسدية انزياحاً كنائيّاً (عذب المذاقة/ بارداً/ براقاً)

استعارية في صورة إنسانٍ ناطقٍ/ متكلِّمٍ؛ تعويضاً عن الخرس المائل المعادل للموت والخراب والقطيعة.

لقد أصبحت مغاني هذه الدِّيار - التي كانت عامرةً بأهلها - فقراً باليةً مُخلوقةً على درجةٍ كبيرةٍ من القِدم، ويَتضح هذا في تكرار الجذر (خلق) في ألفاظ (مخلوق/ مخلوق/ إخلاقاً)، ونصب المفعول المطلق على المصدرية؛ لبيّن حال الإطلاق التي وصلت إليها الدِّيار في أن كانت في منتهى الخلق والتهدم والقفر.

ما زال صوتُ النَّصِّ/ الشاعرُ يحاول التَّمَاهي بالظَّلِّ وما فيه عن طريق الأيقنة/ الأسننة لعلامات الدِّمنة، إذ نجد انزياحاً استبدالياً استعارياً جديداً يتمثل بقوله: (أسائل أياها)، فقد جعل علامات الدِّمنة الباقية إنساناً يُسأل ويُتبادل معه الحديث، ولكن تظهر المفارقة في أن هذه الدِّمنة خرساء، أو أن المتكلِّم يحاول استنطاقه استنطاقاً زعماً عنه، وهذا ما يبدو واضحاً في التكرار لجذر الفعل (نطق) في ألفاظ (استنطقته/ استنطاقاً/ نطقاً). وما نلاحظه من توازٍ قائم بين حيثيات الموت والحياة، فإذا اتفقنا بأن النطق يشير إلى الحياة، والاستنطاق يعادل الاستنهاض والانبعاث، والنطاق يوافق الرينة الدائمة الثابتة وليست حليةً طارئة، فإننا نرى في المقابل (مخلوق/ مخلوق/ إخلاقاً) دلالة على الموت والتهدم والخراب، لكن الموت مائل ثابت راكم، أما الحياة فمولدة متحولة فاعلة، وهذا ما يظهر في الصيغ الاسمية الساكنة لمادة (خلق) وما يقابلها من الصيغ الفعلية المتحركة لمادة (نطق).

وقد نجح صوت النَّصِّ في تجاوز هذا التَّهْدَم المائل إلى بعث الحياة في الظَّلِّ من جديدٍ، وبخاصة في فعل البكاء بقوله: (والعين تذري عبرة تغساقاً) إذ تتحول وقفة الشاعر أمام الظلل إلى طقس استمطار له؛ ليسقى ولكي يعود إليه أهله<sup>(37)</sup>، وهذا الفعل الذي يمثل صورة أيقونية رمزية دالة على الاستمطار الذي يوافق انبعاث الحياة من بين أجداث الموت ويراثن الخراب والتهدم، ومعنى المعنى المعادل لدلالة هذا الرمز الدلالة على الحياة، ومن ثم محاولة التغلب على التصدع والقطيعة والبعد، واستحضار معاني القرب والاتصال والاجتماع، إنها رغبة المتكلِّم في جلب عوامل الخصب والغيث والمائية، ومن ثم الحياة إلى الدِّيار المقفرة، وذلك بفعل البكاء التَّغْساق الذي يدل على انصباب الدَّموع بغزارة كأنها ماء يسيل<sup>(38)</sup>، وهو انصباب للدَّموع لا يحمل أي أثر للصوت الناتج عن البكاء. وكما أن بكاء الميت ربما يكون في جزء منه محاولة لإحيائه وبعثه من جديدٍ، فإن بكاء الظلل محاولة لبيت الحياة فيه، وإعادة كل ذكرى ماضية مركوزة في قلب الشاعر وعقله، ونلاحظ الانزياح الاستبدالِي المجازِي في حلول (العين) وهي الجزء، معبرةً عن باقي الجسد الإنساني، فالعين دالٌّ حلَّ محلَّ الإنسان كاملاً، وهذا ما يحمل دلالة التركيز على بؤرة واحدة، تتزاح الدلالات كلها لتتعلق بالعين وما توحيه من معانٍ. ولهذا يعمد المتكلِّم إلى امتطاء ناقية قلوبٍ؛ رغبةً منه في إضفاء عوامل الخصب والحياة على نفسه المجذبة المقفرة من الأهل

لقد ظهرت إرادة المتكلِّم ووعيه بما يدور حوله، وهذا الانزياح من الضمير الغائب إلى المخاطب إلى المتكلِّم - (عرفت/ وقفت/ استنطقت/ عجت/ أسائل) - يؤكد حضور الذات التي أصبحت تستشعر حالها ومآلها بعد أن وقفت في منأى؛ لتبحث عن مكوناتها الباطنة.

ولكن الملحظ الذي يسترعي الانتباه واليقظة، هو افتتاحية هذه اللوحة الظلية وما قبلها بحرف العطف (الواو)، مع أن الزمن مختلف، إذ كيف يعطف الأطلال على رحلة الضعائن إلا إذا كان هذا الظلّ يمثل حال الإفقار النفسي الداخلي، وليس على حقيقته ( ظللاً مخلوقاً!)، فمتى تحقق تشكّل ذلك الظلّ!؟

على كل فقد انزاح الظلّ استبدالياً في حوله محلّ المحبوبة التي غادرت الدِّيار مرتحلةً، وحاول المتكلِّم التَّمَاهي مع هذا الظلّ فاستذكر بحضوره المحبوبة الغائبة، لهذا عمد إلى استنطاقه في جعله إنساناً مشخّصاً إياه عن طريق الانزياح الاستبدالِي الاستعاري، وهو تعويضٌ عن النقص الحاصل بسبب الفراق والقطيعة والتصدع ... لقد تماهى المتكلِّم مع الظلّ وأيقنه سيميائياً مصوراً إياه بالمحبوبة التي رحلت عنه. ورغم هذا الحضور لذات المتكلِّم والوعي بها، لم يتخلّص صوت النَّصِّ من الحال غير الواعية على الإطلاق، بل نرى خيطاً من اللاوعي في ثنايا هذه الشريحة، فالمعرفة التي تحققت معرفة أولية بمعالم ظللِّ دارسٍ في حال نكرة (رسماً دارساً مخلوقاً)، إنه ظلّ غير معروفٍ، إنها معرفة كينونة لرسم وليست معرفة بأصحابه، لقد وقف المتكلِّم عند أي رسمٍ، رسم يمثل الجذب والعقم والتصدع والقطيعة... ولكن هذا الظلّ القديم تبيّن حاله بعد طول المكث عنده والتَّمَاهي به والشكوى إليه، وذلك فيما تبقى من الشريحة السابقة.

وقد وظّف المتكلِّم الأداة (حتى) التي تفيد البعد النطقي الطويل نسبياً لتوحي بمعاني طول المكث في هذا الظلّ (حتى إذا طال الوقوف بدمنة)، ونلاحظ أن المتكلِّم قد أنسن الظلّ مرة أخرى بأن جعله أيقونةً سيميائيةً موافقةً لامرأة ميته خرساء لا تتكلم...

ونلاحظ الانزياح التركيبي في الأبيات العاشر والحادي عشر والثاني عشر، وهذا الانزياح يتمثل في تأخير فعل جواب الشرط إلى البيت الثاني عشر (حتى إذا طال الوقوف ... عجت القلوب)، وهذا الأسلوب التركيبي يعمق معاني الترابط والوحدة النصية العضوية على مستوى القصيدة، ويؤكد عدم استقلالية البيت الشعري بوصفه وحدةً واحدةً، إذن فهو انزياح عن المعتاد والمكرّر والمتعارف عليه في القصيدة القديمة، ليؤكد معاني الوحدة والتكامل بين الشرائح النصية.

ويحوي البيت العاشر في داخله على تقابلٍ دلاليٍّ خفيٍّ، فبين (الخرس) و(النطق) تضاداً، ويقصد بالنطاق: الإزار الذي يحيط بالدِّمنة، فأصبحت الدِّمنة كأنها امرأة انتنقت، أي (لبست النطاق)، وهذا موافق لحال المحبوبة الخرساء ذات النطاق، ولكننا نبحث عن إحياءات النطاق الذي يشير بطرفٍ خفيٍّ إلى الكلام والنطق، فقد تحول الظلّ إلى أيقونة

التدليل على معاني الرائح الماطر؛ ليدكر بمعاني الخصوبة والإطار والحياة، والروح ذو فاعلية ترتبط بالحركية التي تتافي السكون والخرس الذي وجدناه في الأطلال المقفرة، إن الحركية توافق الحياة، والخرس يوافق الموت والتصدع...

### اللوحه الخامسة: شريحة الظبية وغلزها (من البيت 13 - 19)

يلحظ أن الناقه الهلوع ترتبط بشريحة جديدة هي صورة رمزية (أيقونة سيميائية) لحال المتكلم ومحبوته، وهي صورة (الظبية وغلزها)، يقول الشماخ<sup>(46)</sup>:

13. فَبَعَثْتُ هِلْوَاعِ الرُّوَّاحِ كَأَنَّهَا نُسَاءٌ تَتَّبِعُ نَائِيًا مَحْرَاقًا
14. سَفَعَاءُ وَقَفَّهَا السَّوَادُ تَرَى لَهَا رَمَعًا وَصَلَنُ شَوَى لَهْنٍ دِقَاقًا
15. بَاتَا إِلَى حِجْفٍ تَهَبُ عَلَيْهِمَا نَكْبَاءُ تَبْجِسُ وَإِبِلًا عِيدَاقًا
16. مِنْ صَوْبِ سَارِيَةٍ أَطَاعَ جَهَامُهَا نَكْبَاءَ تَمْرِي مُرْمَهَا أُوْدَاقًا
17. فَتَنَى يَدَيْهِ لِرُوقِهِ مُنْكَسًّا فَنَانَ أَرْطَاةٍ يَبْرُنُ دُقَاقًا
18. وَكَأَنَّهُ عَانَ يَشَاوِرُ نَفْسَهُ غَابَتْ أَقَارِيهُ وَشَدَّ وَثَاقًا
19. فِي عَارِبٍ أَنْفٍ تَبَاهَى نُبْنُهُ هَرًا وَأَسْنَقٌ وَحَشُهُ إِسْنَاقًا

فبالرغم من ظهور (أنا) المتكلم بشكل واضح من بداية هذه الشريحة ونهاية الشريحة التي قبلها في قوله: (عجت/ بعثت)، إلا أننا ما زلنا نرى شيئاً من القطع والبتر والنأي والتصدع، وقد تمثلت هذه الدلالات في قوله: (خنساء)، وهي الظبية أو البقرة الوحشية، حيث تشير هذه الصفة بطرف خفي إلى حال القطع وقصر الأنف وتأخره كأنه مقطوع.

ونجد أن الظبية الخنساء تتبع غزلها الثاني، وهذه الدلالة تعيد القارئ نصياً إلى مبدأ القصيدة، وقد تمثل النأي بارتحال الطعائن، وقد خصصها المتكلم بالمحبوبة (أسماء)، وعلى هذا يمكن توجيه دلالة الصور الرمزية وتعالقاتها على النحو الآتي:

إن الناقه الهلوع صورة رمزية للمتكلم/ صوت النص، وقد شبهها الشاعر بالظبية وغلزها، ولكن المشبه به يتشارك في دلالاته مع (صوت النص ومحبوته)، أي أن المشبه (الناقة/ الصورة الرمزية الأولى) تعود إلى صوت النص، والمشبه به (الظبية وغلزها/ الصورة الرمزية الثانية) يجب أن تعود على هذا النحو إلى (صوت النص)!

ولكن يُفاجأ المتلقي بأن الظبية تتبع غزلاً ضعيفاً نائياً، وهذا الأمر يتوافق مع حال صوت النص والمحبوبة، أي أن الظبية تتحول إلى صورة رمزية لصوت النص، والغزال يتحول إلى صورة رمزية للمحبوبة.

لكن هذا الاستنتاج مبدئي لا يصلح! لماذا؟ لأن الشعراء لم يعتادوا تشبيه أنفسهم بالطباء، وتشبيه محبوباتهم بالغزال (ولد الظبية)، بل العكس هو ما يعمدون إليه، فالظبية توافق المحبوبة عندهم، والشاعر/ صوت النص هو الغزال (ولد الظبية).

والأصحاب، والقلوص الفتية من الإبل بمنزلة الجارية الفتاة من النساء<sup>(39)</sup>.

### اللوحه الرابعة: شريحة الناقه (البيت 13 وامتداداته التشبيهية إلى آخر القصيدة)

يقول الشماخ في بداية شريحة جديدة (لوحه الناقه)<sup>(40)</sup>:

13. فَبَعَثْتُ هِلْوَاعِ الرُّوَّاحِ كَأَنَّهَا حَنْسَاءٌ تَتَّبِعُ نَائِيًا مَحْرَاقًا  
إن الناقه تمثل علامة رمزية في القصيدة الجاهلية "وحيثما يوجد الرمز يتطلب فعلاً تأويلياً"<sup>(41)</sup>؛ إذ تدل الناقه في أغلب مواردنا من النصوص على فعل التجاوز والتخطي والتحول من الحال السلبية إلى الحال الإيجابية، من الموت إلى الحياة، ومن الفقر والجذب إلى الخصب، ومن الضيق إلى السعة، ومن البعد إلى القرب، وبذلك فهي معادل موضوعي يشكل صورة رمزية لهمة المتكلم (الشاعر/ صوت النص) وما يحمله من رغبة التجاوز، وما يتمتع به من مؤهلات وكفاءة تجعله ينتقل من حال إلى حال، وهو ما استثمره الشاعر الشماخ في هذه القصيدة لتجاوز الانفعال النفسي السلب الناتج عن البعد والقطيعة، إلى الاستقرار النفسي، وإعادة التوازن بعد تحقيق القرب والوصل.

والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن: لماذا أورد الشماخ ناقتين بصفتين مختلفتين؟! ففي البيت الثاني عشر نجد الناقه (القلوص: الفتية)، ونجد - هنا - الناقه (الهلوع: السريعة النشيطة شهمة الفؤاد)، فهل هاتان الصفتان (القلوص والهلوع) تنتميان لناقه واحدة؟

يمكن توجيه التساؤل وفرضياته انطلاقاً من مبدأ "أن العلامة اللغوية مكان يختلط فيه المعنى الحرفي والمعنى المجازي"<sup>(42)</sup>؛ فالناقة القلوص<sup>(43)</sup> صورة رمزية أولى انزلت من مجرد أنها ناقه فحسب، إلى أن تكون أيقونة سيميائية صورية تعادل المتكلم الذي يبحث عن مواطن الحياة والخصب في الأطلال، ولهذا استحضر صوت النص هذه الناقه، ولفتها على الطلل؛ لإشاعة عوامل الخصب والحياة، أما في البيت الثالث عشر فقد ابتدأ الشاعر فيه بالفاء الاستثنائية، وكأنه انتقل من حال إلى حال، أو تحول من حال الضعف والبكاء والجذب والفقر، ومن ثم التصدع والقطيعة المضمنة في هذه المعاني، إلى حال القوة والسرعة والهمة والحرص وشهامة الفؤاد، فالشهم مرتبط بذكاء الفؤاد المتوقد، والمشهور: المدعور<sup>(44)</sup>، فالناقة الهلوع هي التي فيها نرق وخفة وقيل: هي النفور<sup>(45)</sup>.

إن هذه الدلالات تعود بنا إلى القلب وتصدعه والفؤاد وخبله، حيث تحول الأمر من حال التصدع وغياب العقل، إلى السرعة والذكاء المتوقد، وهو انزياح استبدالي استعاري على مستوى الصور الرمزية، (حلل الناقه الهلوع محل المتكلم في حال تحوله وبقظته وصحته... إلخ).

وقد وصف المتكلم هذه الناقه ب (هلوع الرواح)، والرواح: السير ذهاباً وجيئةً، وترتبط في انفتاح الدلالة الرمزية المجازية ضمن سيرورة



السبل التأويلية حدًا تقف عنده؛ فهي حرية مشروطة بسباق النص الذي يحدد التأويل النهائي أو شبه النهائي للعلامات السيميائية في انزياحها عن المؤلف، إلى الرمزي ضمن قانون النص الخاص به<sup>(50)</sup>.

وتظهر الأمومة والخصب بصورة أكثر عمقاً في البيت السادس عشر، بحيث انزاحت الرِّيح النكباء ذات الوابل الغيداق انزياحاً أيقونياً ممثلةً لصورة إنسانٍ يقوم بحلب صِرَع الناقة أو مسحه حتى تدرّ، بدليل الفعل (تمري) فأصل المَرِي: مسح الصَّرَع للناقة لتدرّ<sup>(51)</sup>، فقد جعل المتكلم نواميس الطبيعة تقف مع الظبية وغزلها لتشيح في الصورة عوامل الإخصاب والولادة، بحيث عدل بالمُزن إلى نوقٍ تحلب وتدرّ الخير والعطاء، وهذا ما نجد له تداعياتٍ في شريحة الجمار وأنته كما سنرى لاحقاً.

ولكنّ الغزال (الصورة الرمزية للمتكلم) ما يزال يصارع نفسه وهمته بين الاطمئنان بالمكان، وحال الغربة التي يشعر بها على الحقيقة، وقد اتضح هذا في البيتين السابع عشر والثامن عشر، حيث يصف المتكلم الغزال، ويقصد نفسه بطريق التجريد، وهذا الأسلوب التجريدي يمثل انشطاراً للذات بين حالين متضادين، فالرّوق يعادل القرن، إذ نقول: ألقى أرواقه إذا أقام بالمكان واطمأن فيه وبه<sup>(52)</sup>، وهذا ما جعل الغزال يكنس في أفنان شجرة الأروطاء، ولكن حاله المطمئنة هذه يداخلها شيء من الخوف، إذ شبه الشاعر الغزال بالأسير العاني في ثنيه يديه على قرونه، وقد شدّ وثاقه، وغاب عنه قومه، وهذا التشبيه منزلة من منازل اليقين، يحمل إشارةً إلى أنّ أظعان المحبوبة تمثل أقارب المتكلم أي (قبيلته)، وهذه المنزلة اليقينية تعضد الافتراض أنفاً الدال على رابطة الأمومة الجامعة ما بين الغزال والظبية التي توافق القبيلة وأفرادها، فالقبيلة بمنزلة الأم التي تضمّ إليها أبناءها، الأم التي تعطي دون مقابل، ولا تنتظر من أبنائها مكافأةً على ما تقدّمه، وهذا هو الأصل المُفترض فيها، ولكن تظهر القبيلة/ الأم -هنا- نائيةً رغم وفاء الابن لها، ووصوله هذا المبلغ العظيم من الحرص عليها والكلف بها.

ولكنّ العلاقة تميل إلى الإيجابية، ويظهر ذلك على مستوياتٍ متعدّدة في النصّ (مكاناً وزماناً وحركةً وشخصاً وعواطف...)، فقد تحوّل المكان الذي كنس فيه الغزال -على سبيل المثال- إلى خصبٍ وخيرٍ واطمئنانٍ، وقد تمثّل هذا في البيت التاسع عشر، رغم أنّ القارئ يجد إشارةً إلى القطيعة والبعد وذلك في قوله: (في عازبٍ) أي بعيدٍ ناءٍ ومُبعدٍ.

إنّ هذه الشريحة تضمّ في داخلها شريحةً أخرى، إنّها لوحة (الصياد وكلابه)، التي تمثّل صورةً رمزيةً قد انزاحت من حالها المباشرة إلى ما تمثله من خطرٍ أو شرٍّ يحدق بـ (الظبية أو المحبوبة أو القبيلة)، وبالغزال (صوت النصّ، العاشق، الابن)، إنّ خطر الموت والتفرّق والتصدّع والقطيعة من جديد!!

وهذه الاستنتاجات تقود القارئ للتساؤل، لماذا يقلب الشاعر التشبيه بأنّ تصوير الظبية معادلاً رمزياً لصوت النصّ، ويصير الغزال معادلاً رمزياً للمحوبة؟! ويمكن الإجابة عن هذا التساؤل بالقول: لقد جعل المتكلم حاله في متابعة الظبينة (المحوبة) موافقاً لحال الظبية التي تتبع صغيرها.

ويحدث كسرٌ لأفق التوقع بحيث يُفاجأ القارئ أثناء مسار تلقّيه لشريحة الظبية وغزلها بأنّ الشاعر يعود مرّة ثانية لقلب الموازين، فتحوّل صورة الظبية لتكون رمزاً للمحوبة، ويصير الغزال معادلاً صوتياً لصوت النصّ، فلماذا هذا القلب للموازين!؟

في هذه الحال يصير صوت النصّ مطلوباً وتصيح المحبوبة طالبةً له!، لقد حاول المتكلم على مستوى الصّور الرمزية قلب الموازين والانزياح بها وتحريكها، وهو من قبيل المعاملة بالمثل، ومجاهاة القطيعة بالنأي، فالغزال هو (النائي) والظبية تبحث عنه وتتبع طريقه...

ورغم هذا كله يظهر الغزال بحاله الضعيفة الخائفة المتصدّعة، رغم هذا القلب بين الطالب والمطلوب، بين النائي والباحث عنه، بين المرثل ومتابعه... إلخ.

إنّ هذه الظبية مقدّسة بدليل أنّها (سفعاء)، وقد أثّرت حرارة الشمس أو النار في لونها المتشربّ بحمرة<sup>(47)</sup>، إنّهُ تقديس للظبية والغزال اللذين يرتبطان بالشمس والآلهة المعبودة<sup>(48)</sup>، ولكنّ لماذا تظهر السفعة المرتبطة بالشمس؟ ولماذا يظهر الطوطم المقدّس (الغزال والظبية)؟ ومن ثمّ لماذا تظهر الأمومة؟

لقد اجتمعت الظبية بغزلها بدليل (باتا)، ومن ثمّ فقد اجتمعت الصّور الرمزية لهما، ألا وهما (صوت النصّ والمحبوبة)، وكان اجتماعاً مُخصباً في ليلةٍ مطيرةٍ، وقد أورد الشاعر الوابل الغيداق دليلاً إشارياً على ذلك، ومعقفاً لمعاني الحياة والوصال، ومن هنا تنتهي حال القطيعة والتصدّع والنأي، إنّهُ حال من الاتصال والاتفاق والرفق والحنو الأمومي. والسؤال من جديد: لماذا ظهرت الأمومة!؟

أ تكون المحبوبة -استثناساً بتقنيات السيميائية وسيروية التّأويل - معادلاً رمزياً صوتياً (للقبيلة)؟ بوصفها أمّاً يجتمع إليها أفرادها كالأبناء، وهل الطعائن -ضمن هذه السيروية- معادل صوتي رمزيّ لحال الانفصال والتصدّع القائم بين المتكلم وقبيلته الأم؟

إذا صحّت الفرضية السابقة انطلاقاً من مبدأ تأويل التّأويل، يتّضح لنا اجتماع المتكلم (صوت النصّ) مع قبيلته في مشهد الظبية (الأم) والغزال (الابن)، وتؤوّل مفاصل القصيدة -من مبدئها إلى منتهاها- إلى هذا الافتراض القائم على علاقة الانفصال والتصدّع القائمة بين الإنسان العربيّ في العصر الجاهليّ وقبيلته، ويعد هذا النصّ مثالاً على هذه الرابطة المتصدّعة بينهما، وبهذا يلحظ تعدد مسارات التّأويل في النصّ، وهذه الصفة لتعدد التّأويل تقوى بتعدد الشبكات الدلالية التي تمتاز بها أغلب النصوص الأدبية... وتسلك سبل معانٍ متشعبةٍ تقود قارئها إلى سبل تأويلٍ متباينةٍ ومتكاملةٍ معاً<sup>(49)</sup> ولكن لهذه

## اللوحه السادسة: شريحة الصياد وكلابه (من البين 20 - 24)

يقول الشماخ يصف مشهد الصياد وكلابه(53):

20. فَنَوَجَسًا فِي الصُّبْحِ رَكُزٌ مُكَلَّبٌ  
أَوْ جَاوَزَاهُ فَاشْفَقًا إِشْفَاقًا
21. سَمِلَ النَّيَابِ لَهُ ضَوَارٍ ضَمْرٌ  
مَحْبُوبَةٌ مِنْ قِدِّهِ أَطْوَاقًا
22. فَعَدَا بِهَا فُيًّا وَفِي أَشْدَاقِهَا  
سَعَةً يُجَلِّجُلُ حُضْرَهَا الْأَشْدَاقَا
23. يَرْجُو وَيَأْمُلُ أَنْ تَصِيدَ ضِرَاوَهُ  
يُوفِي النَّجَاءَ يُبَادِرُ الْإِشْرَاقَا
24. وَعَدَا يُنْفِضُ مَنَّتَهُ مِنْ سَاعَةٍ  
كَالسَّحْلِ أَعْرَبَ لَوْثُهُ الْهَاقَا

إن أفاظاً من مثل (ضوار/ ضمّر/ أشداقها/ يجللج/ حضرها/ ضراؤه) تشير في دلالاتها وتفجّرهما الصوتي إلى عمق الشر الذي يحدق بالإنسان، لتمتد هذه الشريحة في إشاريتها إلى أزمة الوجود، فرغم المعاناة التي تمثلت في الرغبة بالاتصال بدل القطيعة والتصدع نجد مؤثراً خارجياً أو وجودياً يمنع الاتصال، ويدعو إلى الفناء والانتها والعدمية.

ولكن المفاجأة النصية أن الشاعر لم يورد في مشهد الصيد أي صراعٍ دائر بين الصياد وكلابه من جهة، والظبية وغزالها من جهة أخرى، بل اكتفى بوصف حال الصياد وكلابه، وذكر أن الظبية وغزالها قد علما بوجود هذا الخطر، ولكن دون مواجهته، ويظهر البيت الأخير في هذه الشريحة صورة الغزال ينفض جسده فقط، وقد ترك المتكلم للقارئ فراغاً سردياً يمثل مساحة بيضاء يرغمه على ملئها "من عنده ومن خياله الخاص... ويؤولها ظناً وتخميناً"<sup>(54)</sup>؛ إذ إن مشهد الغزال في إزالة الغبار عن جسده يمثل قرينةً سيميائيةً حاضرةً ومفتوحةً تشير إلى غائبٍ مكتومٍ (مساحة بيضاء و فراغ سردي)، وهو أن هناك معركةً وصراعاً قد حدثا، ويتضح بعد هذا العراك أن الغزال قد نجا فأصبح ينفض منته من آثار غبار المعركة، ويلاحظ دلالة اللون الأبيض سيميائياً في قوله: (كالسحل) إشارةً إلى التفاؤل والنجاة، أو الأمل بالخلاص النهائي...

والمفارقة اللافتة أن الظبية غائبة ليس لها أي وجود، فقد أشار الشاعر إلى الغزال وحده في البيت الرابع والعشرين دون الظبية، وبهذا نعود مجدداً إلى حال القطيعة والبعد والتأني والتصدع والافتراق للمحبة/ القبيلة التي تركت غزالها/ ابنها يواجه الموت وحده!

## اللوحه السابعة: شريحة الحمار الوحشي وأنته ( من البيت

( 32 - 25

ينتقل الشماخ إلى اللوحه الأخيرة في النص وهي (شريحة

الحمار الوحشي وأنته)، يقول فيها(55) :

25. أَفْتِكُكُ أَمْ هَذَا أَمْ أَحْقَبُ قَارِبٌ  
أَبْقَى الطَّرَادُ لَهُ حَسّاً حَقَاقَا
26. مَحْصُ الشَّوَى شَنِجُ النَّسَى خَاطِي الْمَطَى  
صَحْلٌ يُرْجِعُ خَفَقَهَا النَّهَاقَا
27. فِي عَانَةٍ حُفْبٍ عَلَتْ أَصْلَابِهَا  
جُدَّدٌ وَحَانَ سَوَادُهَا الْأَعْنَاقَا
28. سَأَلَتْ عَلَى أَدْنَابِهَا وَتَحَالَهَا  
بُرْدًا عَلَى أَكْتَافِهَا أَخْلَاقَا
29. يَنْفِي الْجِحَاشَ كَمَا يُشِدُّ بَكَارَهُ  
قَرْمٌ يُهَيِّرُهَا يَعْضُ حِقَاقَا

30. جَابَ خَلَا بِحَلَاظِلٍ وَسَقَتْ لَهُ  
فَحَمَلْنَ لَمْ يَعْزَمَ لَهُنَّ صَدَاقَا31. فَصَدَدْنَ عَنْهُ إِذْ وَجِمْنَ عَوَازِلًا  
حَتَّى اسْتَمَرَّ وَأَنْكَرَ الْأَخْلَاقَا32. يَزِمَحْنُهُ بَعْدَ اللَّمَامِ أَوَابِيًا  
شُمْسًا فَقَدْ أَحْنَقْنُهُ إِحْنَاقَا

إن شرائح الناقة والغزال والحمار الوحشي من القصيدة تمثل كلها صوراً رمزية استبدالية، بوصفها أيقونات سيميائية حلت استبدالياً بطريق المشابهة محل (المتكلم) في ذاته المتقلبة بين حالٍ وحالٍ، والدليل النصي على ذلك قوله في البيت الخامس والعشرين: (أفتكك؟ = الناقة/ أم هذا؟ = الغزال/ أم أحقب قارب؟ = الحمار الوحشي)، فكلاً أشكالاً صورية رمزية تعود إلى ذاتٍ واحدة هي الذات النصية المتكلمة<sup>(56)</sup>.

يلحظ تكرار لصورة القلب -كما في مقدمة القصيدة- في هذه الشريحة (شريحة الحمار الوحشي)، فصورة القلب المتصدع تتشارك مع (الحشي الخفاق) عند الحمار الوحشي؛ بسبب الطراد والمتابعة للعانة (قطيع الأذن الوحشية)، فالمطاردة تؤدي إلى التعب والإرهاق وخفقان القلب بقوة، إنها المطاردة ذاتها التي تشكلت عند صوت النص في متابعته لحركة الطعان، وذلك في بداية رحلتها، وكذلك عند الوقوف على معالم الطلل الدارس، وعند عطف الناقة القلوص، وعند بعث الناقة الهلوع السريعة التي تشابه الظبية التي تتبع الغزال، وكذلك هي المتابعة نفسها التي تم سردها عند الصياد وكلابه في بحثهم عن الصيد، ونجدها هنا- عند الحمار الوحشي في بحثه عن الإخصاب والحياة، إنه الصراع الوجودي، وقد تمثل في الشرائح النصية جميعها، وقد سعى الباحث جاهداً في "جعل كل تأويلٍ منها يذكر بالآخر؛ حتى تقوم بينها علاقة من التمكين المتبادل، لا الاستبعاد على الإطلاق"<sup>(57)</sup>.

إن صورة الحمار الوحشي انزياح استبدالي استعاري على مستوى كلي، لا تكفي بالاستعارة الجزئية التشخيصية أو الأيقنة التشبيهية، بل تمتد لتكون استعارة الحمار الوحشي مع أنه معادلاً صورياً رمزياً لحال المتكلم في متابعته الطعان/ المحبوبة/ القبيلة المرتحلة؛ إذ تتصل صورة الحمار الوحشي "بالترحل والانتقال الذي تقوم به الأحياء بين مناطق الرعي وموارد المياه... وسواء أكان الحمار الوحشي مقدساً أم واقعياً فإن الشماخ نصّب معادلاً موضوعياً له، وجد فيه ذاته وخصوصيته"<sup>(58)</sup>، وبهذا ترتقي هذه الشريحة من الأيقنة التشبيهية إلى الرمز الدال على طلب الحياة والاتصال بلوازمها الوجودية كالأنثى (المرأة)، والقبيلة (الانتماء)، يضاف إلى ذلك "أن هذا الحيوان رمز للتحدي والعنفوان والقدرة على مغالبة صروف الزمان وقسوة المكان، فهو رمز القوة وطول البقاء"<sup>(59)</sup>، وتقع حركة الذات في النص بحثاً عن تجليات هذا الرمز أو الابتعاد عنه في صورة تضادية تتشكل في بؤرة الاتصال والانفصال.

وتظهر شخصية المتكلم وتتكون ملامحها بوضوح أكبر للمتلقي في هذه الشريحة، ويحاول الشاعر إسباغ خواص نفسية مختلفة موافقة لحال الصوت العام للنص، ويصف الحمار الوحشي بصفات مادية خارجية فيسبغ عليه صفات القوة والخفة والسرعة والسمن والخصوبة،

فالحمار يتبع قطيع الأتْن، وتظهر هذه القوّة الجسديّة تعويضاً عن حال التصدّع والانكسار والقطيعة التي لوحظت من بداية القصيدة، وامتدّت تداعياتها عبر شرائح النصّ المتتابعة.

يتابع الحمار الوحشيّ الأتْن التي استعار الشاعر لها صفات النساء اللواتي يرتدين البرود على أكتافهنّ، إنّها برود تشبه حال الأتْن بلونها الجامع بين السواد والبياض، بما يشكّل من هذا التضاد اللونيّ تآلفاً وانسجاماً والتحاماً، وهو على الضدّ من حال التصدّع والقطع والانفصال، فاللون الأبيض يرمز إلى النقاء، ويتوافق مع الحياة والاجتماع والوصال، ويرمز اللون الأسود لحال الضبابيّة وعدم الوضوح، ومن ثمّ التصدّع والافتراق، وهذان اللونان يعودان بنا في السياق الكليّ للنصّ إلى الطيبة السفعاء التي وقفها السواد، لتدلّ على اشتراك هاتين اللوحنتين في مرموزٍ واحدٍ هي الطعائن أو المحبوبة الطاعنة، وكما لاحظنا فاللون لم يظهر في النصّ ليعطي دلالاته المجردة المباشرة، بل تجاوز الدلالة السطحيّة، وانزاح بها إلى معانٍ جماليّة متعلّقة بالوظيفة الفنيّة داخل النصّ.

يظهر الحمار الوحشيّ بصورة بطوليّة، وينفي أيّ أثرٍ للذكورة سواه، فهو لا يرغب أن تلقح الأتْن إلا بفعله الإخصابيّ فقط، ولذلك نراه بصورة قائدٍ وراعيٍّ كأنه رئيس المجتمع أو القبيلة!!

لقد صوّر الشاعر الحمار الوحشيّ بحال الجمل القرم: الذي يُودع للفحلة فقط ولا يركب ولا يمسه الحبل أبداً<sup>(60)</sup>، هي حاله في إفراده بكاره لتكون بعيدة عن النوق التي تطلب الفحل، ويلاحظ أنّ المشبّه به (القرم) يدلّ على تأكيد معاني الفحولة والقيادة والإخصاب، ومن ثمّ الحياة ولوازمها.

وقد سقط الشاعر في إحياءاتٍ دلاليّة مباشرة تتعلّق بالنساء؛ إذ ذكر في البيت الثلاثين لفظة (حلائل) منسوبةً إلى قطيع الحمر الوحشيّة، وهي لفظة مشفّرة في العقل العربيّ دالّة على النساء خاصّة، فحليلة الرّجل زوجه، وكذلك وفي قوله: (لم يغرم لهنّ صدّاقاً)، إذ يتعلّق الصّدّاق (المهر) بالنساء من بني البشر وليس بالحرر الوحشيّة، فهي منازل يقين<sup>(61)</sup> على مستوى النصّ تدلّنا على صورة عامّة مباشرة تضمّر في باطنها صورةً أخرى مغايرة للظاهر من القول، ومن ثمّ فهو بحث عن الإخصاب والاتّصال والقوّة والقيادة بأيّة وسيلةٍ كانت، وهذا الإصرار على الاتّصال -حتّى ولو كان عنوةً- يتضادّ مع حال التصدّع والقطيعة التي كانت، إنّها تحوّل شمولي، ويشير هذا إلى أيّامٍ وصالٍ كانت متحقّقة في الرّمن الماضي.

ولكنّ دوام الحال من المحال؛ إذ تطلّ علامات القطيعة والفرار والتصدّع برأسها لتظهر في البيتين الأخيرين من القصيدة، حيث يقول: (فصددّ عنه/ تدلّ على النّفرة والبعد والقطع)، وهو صدود مزعج للمتكلم، وقد ظهر كذلك جلياً في قوله: (استمر)، وهي لفظة تحمل معاني عدّة منها:

1. استمر: الاستمراريّة لهذا القطع والصدود.

2. استمر: الاستمرار والاعتقاد على هذا القطع وهذا الصدود.

3. استمر: من المرارة والتعب بسبب القطع والصدود.

لقد وصل الأمر في النهاية إلى إيذاء صوت النصّ وإبعاده عنوةً، ولكنّه إبعاد وقطيعة، بعد وصالٍ وتجمّع وإخصابٍ بعد (المام)، وهذا ما أدّى بالمتكلم إلى الشّعور بالضيق والحنق والغضب من هذا التصرف، أو من هذا القطع والتصدّع، فلم يسعفه الشّعور إلا أن يكرّر الجذر اللغوي (حنق) في الفعل والمصدر، في العمل والزمن والحدث، في دلالة على إطلاق أو نهائيّة الغضب الذي وصلت إليه النفس، فهو استياء ليس بعده استياء أو حنق.

### وختاماً

فقد اتّضحت نوازح النفس، وأكثر ما انكشفت دلالات النصّ وتشكّلت وحنته في الشريحة الأخيرة؛ إذ حمل الشاعر الحمار الوحشيّ صفاتٍ إنسانيّة توكّد مبدأ الانزياح للصور الرمزيّة على كافّة المستويات الشعوريّة، وأثر ذلك في تأويل الشرائح بوصفها نابعةً من نفسٍ واحدةٍ، وبدقّة شعوريّة متألّفة متضامّة تعبّر عن مشاعر الحبّ والكراهة، والأمل والرّجاء، والتصدّع والالتئام، والاتّصال والانفصال... إلخ، فهو الشّعور الذي حقّق فيه الانزياح صفة الأديب، في خروجه عن المباشرة والمألوف، إلى غير العاديّ في ألفاظه، وإيقاعه، وتراكيبه، وصوره، وما تولّد عنها من إحياءاتٍ ودلالاتٍ جماليّة أسهمت في تأويل النصّ، وفهم معانيه، ووضعها في قالبٍ واحدٍ يقع في بنية نصيّة واحدةٍ تؤلّف بمجملها القصيدة العربيّة القديمة النابعة من أعراف الأديب، وواقعه المجتمعيّ، وذهنيّته، واعتقاداته، وأدواته الحضاريّة، وثقافته الفنيّة.

وقد حاول الباحث مقارنة أثر العلامة في انزياحها التأويلي المرتبط بهذا الواقع الثقافي الرمزي والأسطوري والديني والاجتماعي والحضاري، وكل ما يبيّن ذلك الشعور الكامن في ضمير الأمة ضمن كيانهما الفكري ومسارات رؤاها الوجدانية، وذلك عبر وسيط اللغة الشعرية بوصفها الجزء الموضوعي الذي يربط بين عالم المعنى وتحققاته الفنيّة، وقيمه الجوهرية المُفَعّلة في ثقافة النص الشعري للأمة العربيّة بكلّ محمولاتها الإنسانيّة في ذلك الطور من أطوارها التاريخيّة والحضاريّة.

### المراجع

- ابنان، (محمد علي): شرائح القصيدة الجاهلية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك - الأردن، 2004م.
- إيسر، (فولفجانج): فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبدالوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، 2000م.
- إيسر، (فولفجانج): عمليات القراءة - مقارنة ظاهراتية، مجلة فصول، ع16، ترجمة علي غيفي، 1998م.

- إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ط1، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، 2007م.
- بارت، (رولان) وآخرون: نظريات القراءة من البنيوية إلى جماليات التفكي، ط1، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر، اللاذقية-سوريا، 2003م.
- بريمي، (عبد الله): مطاردة العلامات، بحث في سيميائيات شارل ساندرس بورس التأويلية- الإنتاج والتلقي، ط1، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، 2016م.
- البطل، (علي): الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، ط2، دار الأندلس، بيروت - لبنان، 1981م.
- بنكراد، (سعيد): سياق الجملة وسياق النص، الفهم والتأويل، المؤتمر الدولي الأول (لسانيات النص وتحليل الخطاب)، ط1، مج 2، الجمعية المغربية لللسانيات النص وتحليل الخطاب، جامعة ابن زهر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير- المملكة المغربية، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2013م.
- بوبعوي، (بو جمعة): آليات التأويل وتعددية القراءة، مقارنة نظرية نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، 2009م.
- بوعزة، (محمد): إستراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، ط1، دار الأمان، الرباط، 2011م.
- تشاندلر، (دانيال):
- أسس السيميائية، ط1، ترجمة طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان، 2008م.
- معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، ترجمة: شاكر عبد الحميد، إصدار أكاديمية الفنون، 2002م.
- تومبكنز، (جين. ب.): نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1999م.
- الحاج حسن، (حسين): الأسطورة عند العرب في الجاهلية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت-لبنان، د. ت.
- الحداوي، (طائع): سيميائيات التأويل، المنطق وإنتاج الدلائل، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، 2006م.
- دولودال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، ترجمة عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، اللاذقية. سوريا، 2004م.
- الذبياني، (الشّمّاخ بن ضرار): ديوانه، تحقيق وشرح صلاح الدين الهادي، دار المعارف، القاهرة - مصر، 1977م.
- الزاهي، (فريد): النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، بيروت - لبنان، 2003م.
- سحلول، (حسن مصطفى): نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، 2001م.
- شبلنر، (برند): علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمة محمود جاد الرب، ط1، الدار الفنية للنشر، 1987م.
- شولز، (روبرت): السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان ، 1994م.
- صرصور، (عبد الجليل حسن): الحمار الوحشي في شعر الشّمّاخ بن ضرار "دراسة وصفية تحليلية"، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة الأقصى، غزة - فلسطين، ع2، 2005م.
- علي، (جواد): المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط3، الجزء السادس، دار العلم للملايين - بيروت، مكتبة النهضة - بغداد، 1980م.
- عياشي، (منذر): العلاماتية وعلم النص، مجموعة مقالات مترجمة، مركز الإثراء الحضاري، حلب-سوريا، 2009م.
- فضل، (صلاح): علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشروق، القاهرة - مصر، 1998م.
- مرتاض، (عبد الملك): التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شنائيل ابنة الجلي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، 2005م.
- ابن منظور، جمال الدين (محمد بن مكرم ت 711هـ): لسان العرب، ط3 [مصححة وملونة]، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، 1986م.
- المومني، (قاسم): في قراءة النص، ط1، دار الفارس للنشر، عمان - الأردن، 1999م.
- النعيمي، (أحمد إسماعيل): الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ط1، سينا للنشر، مصر، 1995م.
- ويس، (أحمد محمد): الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت - لبنان، 2005م.

- Haj Hassan (Hussien). Arab Mythology in PreIslamic Era. Edition 1. The University Institution for Studies. Beirut Lebanon.
- AlHadawi, T. The Semiotics of Interpretation, Logic & Reasoning. Edition 1. Arab Cultural Centre. Casablanca. Morocco.2006
- Duludal,J. Semiotics. Translated by Abdulrahman buAli. Dar elhiwar. Syria.2004
- The Anthology of Althebyani (Alshammakh bin Derar) revised and explained by Salah Abulhadi. Dar Almaaref Cairo Egypt1977
- Alzahi, F .Text, Body and Interpretation. East Africa. Beirut Lebanon 2003
- Sahlool. H.M. A Study in the Theoretical Issues of Literary Readings and Interpretations.
- Shblanz. B. Linguistics and The Literary Studies, Study of Style, rehtorics and Language textology
- Sholls, Robert. Semiotics and Interpretation. Translated by Saed Alghanimi. Arab Academy for Research and Publishing, Beirut – Lebanon, 1994
- Sarsour, Abdul Jalil Hasan. The Zebra in the Poetry of Al-Shammakh Bin Darar: A Descriptive Analytical Study. Journal of Human Sciences, Jerusalem University, Gaza, Palestine. 2005
- Ali, Jawad. The Explanatory History of Arabs Pre-Islam. Edition3. Part 6. Dar Alelm lelmalayeen1980
- Ayashi, Munther. Semiotics and Textology. Translated Articles. Cultural Development Center . Alepo Syria.2009
- Fadel, Salah. Stylistics principles and procedures. Edition 1 Dar Alsharq. Cairo. Egypt.1998
- Murtaz, Abdalmalek. Semiotic Analysis of poetic discourse.leveling Analysis of Shanashael by Al-Jalabi's Sduaghter. The union of Arab writers. Damascus Syria 2005
- Ibn manthoor. Lisaan Al Arab. Edition 3(revised and coloured. Dar ihyaa Alturaath. Beirur Lebanon
- Almomani,Q. In the reading of the text. Dar alfas press.Amman. Jordan.1999
- Alnuaymi. I. Arab Mythology in PreIslamic Era. Edition 1. The University Institution for Studies. Egypt.1995
- wais, A. Foregrounding. A stylistic perspective. Edition 1. The university Institution for Studies. Beirut Lebanon2005

#### الهوامش

- 1- إن مصطلح الانزياح نابع من الدراسات التي تهتم بالأسلوب، ويعني: خروج التعبير على مألوف اللغة وخرق لسنتها

#### References

- Abnyan, Mohammad Ali. Segments of the pre-Islamic poem in modern Arab criticism, PhD Thesis, Yarmouk University, Jordan , 2004
- Iser, Wolfgang. The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response, Translation by AbdelWahab Oloub, Higher Council for culture, 2000
- Iser, Wolfgang. :The Reading Process: a Phenomenological Approach, Al fosool journal, 16, Translation by Ali Afife, 1998
- Eco, Umberto. The sign, History and analysis, v1, Translation by Saed Binkrad, Arab culture council, Beirut, Lebanon, 2007
- Roland Barthes, and others. Theories of reading from structuralism to the aesthetics of text, v1, Translation by Abdelrahman Bou Ali, Alhiwar Publisher, Lattakia, Syria, 2003.
- Brimi, Abdullha. Chasing Signs, A research in interpretive semiotics of Charles Sanders Burs, production and reception, Kunouz Al Ma'erefa Publisher, Amman, Jordan, 2016
- Albatal, Ali. The image in Arabic poetry until the end of the second century AH, a study of origins and evolution, v2, Alandalus Publisher, Beirut, Lebanon, 1981
- Binkrad, Saed. context of sentence and text, Understanding and Interpretation, First International conference (Linguistics and Discourse Analysis) v2 c2, , Moroccan Association of Linguistics, and discourse Analysis, Ibn Zohr University, Faculty of Arts and Humanities, Agadir - Kingdom of Morocco, Kunouz Al Ma'erefa Publisher, Amman, Jordan, 2013.
- Bobouyoo, Bojumaal'. Mechanisms of Interpretation and Multiplicity of reading. A Critical & Theoretical approach. Published by Arab Writers Union. Damascus-Syria, 2009
- Bouazza, Mohammad. Interpretation Strategy from Textuality to Deconstructionism. Alrebat. Dar AlAmaan. First Edition. 2011
- Chandler, D
  - : Principles of Semiotics. Translated by Talal Wahbeh. Arab Organization for Translation. Beirut, Lebanon. 2008
  - Dictionary of Basic Terms in Semiotics, translated by Shaker Abdul hameed. Published by Fine Arts Academy. 2002
- Thompkins,J.B (1999). Reader's Response from Formalism to Post-Structuralism. Translated by Hassan Nazem &Ali Hakim. The Higher Council for Culture. The national Translation Project. AlAmiria Press.1999

الطبع وعر اللغة... الذباني، ( الشَّمَخ بن ضرار ): ديوانه، تحقيق وشرح صلاح الدين الهادي، دار المعارف، القاهرة - مصر، 1977م، ص 9 وما بعدها.

6- ومن النقاد العرب الذين اهتموا بأنواع الانزياح، أمثال عبدالقاهر الجرجاني وحازم القرطاجني والعلوي والسجلماسي وأبي الإصبع المصري وابن رشيق القيرواني وقدامة بن جعفر وابن الأثير... وغيرهم. ولمعرفة المصطلحات المرادفة للانزياح في التراث النقدي العربي، انظر: ويس، (أحمد محمد): الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت - لبنان، 2005م، ص 29 - 69.

7- انظر: إيسر، (فولفجانج): عمليات القراءة - مقارنة ظاهرانية، مجلة فصول، ع16، ترجمة علي عفيفي، 1998م. ص344. لمعرفة المزيد فيما يختص بصلة النص الأدبي بمبده ومنتقيه والتفاعل بين هذه الأركان الثلاثة واللقاء الفاعل بين البنية النصية المفتوحة والقارئ في تعدد مناهج التحليل، انظر: المومني، (قاسم): في قراءة النص، ط1، دار الفارس للنشر، عمان - الأردن، 1999م. ص 11 - 38. وانظر: بوعزة، (محمد): إستراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، ط1، دار الأمان، الرباط، 2011م، ص 43 وما بعدها. يقول بوعزة: إن اشتغال النظام السيميائي التبادلي يتأسس على إولتين: الإولوية البنوية التي تصدر عن دينامية النص، والإولوية التداولية التي تصدر عن دينامية القراءة، إنه نتاج العلاقة التعاقدية بين القارئ والنص. ص 43.

8- انظر: الزاهي، (فريد): النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، بيروت - لبنان، 2003م. ص 62.

9- انظر: دولودال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، ترجمة عبدالرحمن بو علي، دار الحوار، اللاذقية - سوريا، 2004م. ص 96. وانظر: عياشي، (منذر): العلاماتية وعلم النص، مجموعة مقالات مترجمة، مركز الإنماء الحضاري، حلب - سوريا، 2009م، ص 40-41.

10- يتفرع المدلول إلى نمطين: مدلول تعييني (حرفي)، ومدلول ضمني (إيحائي غير مباشر). انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص 236.

11- انظر: إيكو، (أميرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ط1، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، 2007م، ص 140-141.

12- انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، مرجع سابق، ص 240-241.

المعتاد، وانحراف عن قواعد الخطاب النمطي، بما يكسر سياق الكلام ويحدث مفاجأة تولد أثراً أسلوبياً له دلالاته الجمالية والفنية في النصوص. انظر في تعريف الأسلوب بأنه انزياح عن قاعدة ما: شبلنر، (برند): علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمة محمود جاد الرب، ط1، دار الفنية للنشر، 1987م. ص 61 " يعرف الأسلوب بأنه خروج عن القاعدة اللغوية (مونين)، أو بأنه شكل منحرف عن القاعدة (انكفست) " وانظر: فضل، (صلاح): علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشروق، القاهرة - مصر، 1998م. ص 208، (عبارة فاليري) الشهيرة التي قال فيها: إن الأسلوب في جوهره انزياح عن قاعدة ما). وفي هذا البحث لن يكتفي القارئ بالأثر الأسلوبي ودلالته المباشرة، بل سيتجاوز ذلك إلى المعاني المضمرّة التي تحقق أدبية النص ضمن سيرورة الإيحاءات ومراتبها التأويلية.

2- العلامة: هي أية وحدة ذات معنى، يتم تفسيرها بوصفها تحل محلّ شيءٍ آخرٍ غيرها، أو تنوب عنه. انظر: تشاندلر، (دانيال): معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، ترجمة: شاكر عبد الحميد، إصدار أكاديمية الفنون، 2002م. ص 197.

3- الشيفرة: مجموعة من طرق القراءة يملكها منتجها ومنتقوها، فالقارئ يقوم بفك الشيفرة المناسبة للعلامات وتحليلها وكشف المضمّر فيها، وفق ما توافقت عليه الجماعة الثقافية... انظر: تشاندلر، (دانيال): أسس السيميائية، ط1، ترجمة طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت - لبنان، 2008م. ص 326.

4- المقصود بموضعة المعنى -هنا- أن تقلّ موضوعية النص نسبياً لصالح موضوعية القارئ واستجاباته ضمن إستراتيجية القراءة والتأويل، فالمعنى كامن في كينونة الذات القارئة التي تفترض الدلالات التأويلية وفق مسارٍ تدلليٍّ أقرب إلى الموضوعية العلمية، بالرغم من أنّ النظريات المرتبطة بنقد استجابة القارئ تتركز الموضوعية في الأدب أو وجود نصوصٍ موضوعيةٍ. انظر قريباً من هذه الفكرة: تومبكنز، (جين. ب): نقد استجابة القارئ من الشكلائية إلى ما بعد البنوية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1999م، ص 39 - 40.

5- لشَّمَخ بن ضرار: شاعر مخضرم عاش في الجاهلية والإسلام، بيد أنه لم يتأثر كثيراً بالدين في ترفيق طبعه وليونة أسلوبه وتعبيره... فظل شعره بعد إسلامه كما كان جاهلياً

- والكناية... وغيرها. ويقول روبرت شولز موضحاً مفهوم التبادل (التبادلي): نظام من العلاقات التي تربط الإشارة بإشارات أخرى من خلال التشابه والاختلاف، ففي اللغة ترتبط الكلمة تبادلياً مع المترادفات والمتضادات والكلمات الأخرى من الجذر نفسه، والكلمات التي تشبهها صوتاً وغير ذلك، وتقدم هذه البنية التبادلية الميدان الممكن للاستبدالات التي تنتج عنها الاستعارات والتوريثات والكنائيات والمجازات الأخرى. انظر: شولز، (روبرت): السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، 1994م. ص 242.
- 25- الرّمز: علامة سيميائية تعتمد العرف والمواضعة وفق منظومة الشفرة الثقافية، ويتعلق بالركن الثالث من أركان العلامة وهو (المؤول)، مثل: الميزان رمز للعدالة، وهنا نجد الطعائن رمزاً للخصوبة والحياة... انظر: الحداوي، (طائع): سيميائيات التأويل، المنطق وإنتاج الدلائل، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، 2006م. ص 305.
- 26- الذبّاني، (الشّمَاخ بن ضرار): ديوانه، مصدر سابق، ص 261.
- 27- انظر: ابنيان، (محمد علي): شرائح القصيدة الجاهلية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك - الأردن، 2004م. ص 110 وما بعدها.
- 28- فالرّصيد (ذخيرة النص / السّجل): هو الأعراف المشتركة بين المتكلم والمتلقي، ويتكون الرصيد من الحيز المألوف في النص من دلالاتٍ معروفةٍ لدينا مسبقاً، وكذلك من معايير اجتماعية وثقافية وتاريخية ومجمل الثقافة التي نشأ النص منها، أو كما يسميه البنيويون (الواقع خارج النص) هو ما يمثل الرصيد، بمعنى أن النص يشير إلى واقع. انظر: إيسر، ( فولفجانج ): فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبدالوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، 2000م، ص 75.
- 29- الذبّاني، (الشّمَاخ بن ضرار): ديوانه، مصدر سابق، ص 261-262.
- 30- ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، مادة (فأد).
- 31- المرجع نفسه، مادة (سلو).
- 32- الأيقونة: علامة سيميائية قائمة على علاقة الشبه والمماثلة مع الموضوع (المرجع)، وأشهر الأيقونات تتمثل في الاستعارة البلاغية، وهي ركيزة أساس في النظام اللغوي السيميائي بما تمثله من انفتاح الدلالة وإيحاءاتها. انظر: إيكو، ( أمبرتو ): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص 92.
- 22- انظر: ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، مادة (حزز).
- 23- لذبّاني، (الشّمَاخ بن ضرار): ديوانه، مصدر سابق، ص 261.
- 24- الانزياح الاستبدالي: هو حلول لفظٍ أو تعبيرٍ مكان لفظٍ أو تعبيرٍ آخر بينهما علاقة استبدال، مثل: الاستعارة والمجاز
- 13- انظر: بويعيو، (بو جمعة): آليات التأويل وتعددية القراءة، مقاربة نظرية نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، 2009م، ص 66، ص 88 (بتصرف)
- 14- بنكراد، (سعيد): سياق الجملة وسياق النص، الفهم والتأويل، المؤتمر الدولي الأول (لسانيات النص وتحليل الخطاب)، ط1، مج 2، الجمعية المغربية للسانيات النص وتحليل الخطاب، جامعة ابن زهر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير - المملكة المغربية، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، 2013م، ص 678.
- 15- سحلول، (حسن مصطفى): نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، 2001م، ص 32.
- 16- المرجع نفسه، ص 88.
- 17- وهذا المعنى فرضية تداولية للقراءة والتأويل بينها القارئ، ولا يمكن لهذا الفعل أن يتم إلا من خلال افتراض وجود تصورٍ مسبقٍ عن المعنى، وهو ما يطلق عليه مصطلح (الطوبيك). انظر: بريمي، (عبد الله): مطاردة العلامات، بحث في سيميائيات شارل ساندرس بورس التأويلية- الإنتاج والتلقي - ، ط1، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، 2016م، ص 125 - 127.
- 18- الذبّاني، ( الشّمَاخ بن ضرار ): ديوانه، مصدر سابق، ص 261.
- 19- عقد القراءة: أن النص الأدبي يبرمج شكل تلقيه بأن يقترح على القارئ مجموعة من القواعد العامة المتفق عليها، وكذلك نقاطاً يلتزم بالعمل بها وتطبيقها. انظر: سحلول، (حسن مصطفى): نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، دراسة، مرجع سابق، ص 63 - 64.
- 20- انظر: ابن منظور، جمال الدين (محمد بن مكرم ت 711هـ): لسان العرب، ط3 [مصححة وملونة]، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان، 1986م. مادة (صدع).
- 21- القرينة: علامة سيميائية مجاورة للموضوع وكأنها جزء منه، كالدخان الظاهر الذي يعد قرينة لوجود نار مخفية. انظر: دولودال، (جيرار): السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، ص 29. وانظر: إيكو، (أمبرتو): العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص 92.
- 22- انظر: ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، مادة (حزز).
- 23- لذبّاني، (الشّمَاخ بن ضرار): ديوانه، مصدر سابق، ص 261.
- 24- الانزياح الاستبدالي: هو حلول لفظٍ أو تعبيرٍ مكان لفظٍ أو تعبيرٍ آخر بينهما علاقة استبدال، مثل: الاستعارة والمجاز

- 50- انظر التأويل النهائي وأقسامه: بريمي، (عبد الله): مطاردة العلامات...، مرجع سابق، ص ص 77 - 86.
- 51- انظر: ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، مادة (مرا).
- 52- المرجع نفسه، مادة (روق).
- 53- الذبياني، (الشَّمَخ بن ضِرار): ديوانه، مصدر سابق، ص ص 265 - 266.
- 54- ينشأ الفراغ السردي حين يورط النص قارئه ويرغمه على اتخاذ موقفٍ من السرد المكتوم، وعلى تبني رأيٍ بخصوص المساحة البيضاء، وبهذا فهو يضبط نشاط المتلقي ويوجهه. انظر: سحلول، (حسن مصطفى): نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، دراسة، مرجع سابق، ص ص 69 - 70.
- 55- الذبياني، (الشَّمَخ بن ضِرار): ديوانه، مصدر سابق، ص ص 266-268.
- 56- انظر هذا الارتباط بين الناقاة وغيرها من الحيوانات كالحمار الوحشي في صورة بحثه عن الإخصاب والحياة: النعيمي، (أحمد إسماعيل): الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ط1، سينا للنشر، مصر، 1995م. ص ص 180 - 195.
- 57- انظر: إيسر، (فولفجانج): فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، مرجع سابق، ص 53، ص 119، ص 145.
- 58- صرصور، (عبد الجليل حسن): الحمار الوحشي في شعر الشَّمَخ بن ضِرار " دراسة وصفية تحليلية "، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة الأقصى، غزة - فلسطين، ع2، 2005م. ص 24.
- 59- المرجع نفسه، ص 24.
- 60- انظر: ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، مادة (قرم).
- 61- منازل اليقين: هي المواضيع الأكثر وضوحاً وجللاً في النص، وهي التي تجعل التأويل مقبولاً ومقتعاً فيما يختص بمواضع الشك الغامضة في النص أو المقاطع الأكثر انغلاقاً. انظر: بارت، (رولان) وآخرين: نظريات القراءة من البنيوية إلى جماليات التلقي، ط1، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر، اللاذقية - سوريا، 2003م. ص ص 114 - 115. و انظر: بوعزة، (محمد): إستراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، مرجع سابق، ص ص 84 - 88.
- 33- المرجع نفسه، مادة (جلد).
- 34- لذبياني، (الشَّمَخ بن ضِرار): ديوانه، مصدر سابق، ص ص 262.
- 35- إن التكرار الإيقاعي يعد نوعاً مهماً من أنواع الانزياح، ويتصل بأسلوب الاختيار؛ اختيار نمطٍ تعبيرياً له دلالاته الشعرية على مستوى البيت المفرد أو الشريحة أو النص بكليته.
- 36- الذبياني، (الشَّمَخ بن ضِرار): ديوانه، مصدر سابق، ص ص 262.
- 37- البطل، (علي): الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، ط2، دار الأندلس، بيروت - لبنان، 1981م. ص 231.
- 38- انظر: ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، مادة (عسق).
- 39- المرجع نفسه، مادة (قلص).
- 40- الذبياني، ( الشَّمَخ بن ضِرار ): ديوانه، مرجع سابق، ص ص 263.
- 41- الزاهي، (فريد): النص والجسد والتأويل، مرجع سابق، ص 57. ويقول: هكذا يغدو الرمزي مدخلاً مركزياً للضرورة التأويلية عبر فعل التلقي نفسه، ومن خلال المعنى المجازي وما يحتويه من تضمين وإيحاءٍ وتصويرٍ بلاغي...
- 42- سحلول، (حسن مصطفى): نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، دراسة، مرجع سابق، ص ص 92 - 93.
- 43- انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (قلص).
- 44- المرجع نفسه، مادة (شهم).
- 45- المرجع نفسه، مادة (هلع).
- 46- الذبياني، ( الشَّمَخ بن ضِرار ): ديوانه، مصدر سابق، ص ص 263-264.
- 47- انظر: ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، مادة (سفع).
- 48- انظر: علي، (جواد): المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط3، الجزء السادس، دار العلم للملايين - بيروت، مكتبة النهضة - بغداد، 1980م. ص ص 50 - 51، ص ص 163 - 170، ص 281. وانظر: الحاج حسن، (حسين): الأسطورة عند العرب في الجاهلية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت - لبنان، ص 126.
- 49- سحلول، (حسن مصطفى): نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، دراسة، مرجع سابق، ص 85.