مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها

الموقع الإلكتروني: https://uqu.edu.sa/jll

لغة الجسد في أغراض الشعر العربيّ القديم: مقاربة عرفانيّة

Body Language in Ancient Arabic Poetry: A Cognitive Approach

د. أميرة غنيم*

قسم اللغة والآداب العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سوسه، تونس

Dr. Amira Ghénim*

Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts and Human Sciences, University of Sousse, Tunisia

الملخص: الشائع في دراسة الشعر العربيّ القديم البحثُ في نسيجه اللغويّ اللفظيّ وبنيته العروضيّة الإيقاعيّة ودلالاته الظاهرة والخفيّة ذات العلاقة بمضامينه وأغراضه. بيد أنّ مجالا خصبًا للنظر العلميّ بأدوات المعرفة اللسانيّة الحديثة ينفتح أمام الباحث إذا اهتمّ من هذا الشعر بتعبيراته الفنيّة غير اللفظيّة وإن كانت تتّخذ من اللفظ مطيّة، ونعني بذلك تعبيرات الأجساد الحاضرة في النصوص الشعريّة بما ينشأ عنها من دلالات رمزيّة تتولّد عن تفاعل حركيّ نشيط بين ثالوث هو الجسد والإدراك والعالم. تستقرئ الباحثة ضمن هذا المشروع، متسلّحة بالمفاهيم النظريّة للجسدنة العرفانيّة، ولاسيّما بنتائج نظريّتيْ الاستعارة التصوّريّة والمزج التصوّريّ، التعبيرات الثقافيّة والاجتماعيّة والحضاريّة للأجساد الحاضرة في قصائد المدح والهجاء والفخر والغزل والرثاء كما حفظتها لنا المدوّنة التراثيّة. فعلاوة على ما سيكشف عنه اكتناه حركات الجوارح في أغراض الشعر المختلفة من رسائل ثقافيّة مشفّرة يحملها الجسد بوصفه أداة للتعبير في مختلف المنظومات الرمزيّة، يقود هذا التمشّي البحثيّ إلى استجلاء النظم العلاميّة التفاعليّة في الشعر العربيّ القديم حيث كانت الأجساد الواصفة والموصوفة موطنا لبعدين متفاعلين: ماديّ ورمزيّ يتوزّعان على طبقات من المعنى أدناها الفرديّ (الشاعر بوصفه ذاتًا يقوم جسده وسيطا بينه وبين العالم) وأعلاها الجماعيّ (الأهل فالعشيرة فالقبيلة، فالأمّة فالجماعة الإنسانيّة..)، وهو تمشّ نأمل أن يكشف عن المكانة الأصيلة للشعر العربيّ القديم بوصفه أدبًا إنسانيّا له من المقوّمات الكونيّة ما يجعله مرآة للعالم بأسره لا فقط لبيئته العربيّة.

الكلمات المفتاحية: جسد، معلّقات، نقائض، غزل، رثاء، فضاءات ذهنيّة، جسدنة عرفانيّة، مزج تصوّريّ، استعارة تصوريّة.

Abstract: In the study of ancient Arabic poetry, it is customary to investigate its verbal structures, rhythmic prosody, and both apparent and hidden meanings related to its content and purposes. However, a rich field for scholarly exploration emerges when one delves into the non-verbal expressions found within this poetry, even though it heavily relies on words. By this, we refer to the body language present in poetic texts, which give rise to symbolic connotations generated by the active interaction between the trinity of body, perception, and the world. In this research endeavor, we employ the theoretical framework of embodied cognition, with a particular focus on the concepts of Conceptual Metaphor and Conceptual Blending. Our aim is to explore the cultural, social, and civilizational nuances inherent in the corporeal expressions depicted within ancient Arabic poetry, spanning themes of admiration, satire, pride, love, and elegy. Furthermore, in addition to what the movements of body parts reveal about the various purposes of poetry, conveying encoded cultural messages carried by the body as a means of expression in different symbolic systems, this research leads to an understanding of the interactive semiotic systems in ancient Arabic poetry. Bodies, whether describing or described, interact in two dimensions: the material and the symbolic, distributed across layers of meaning, ranging from the individual (the poet as a self who uses his body as an intermediary between himself and the world) to the collective (family, tribe, nation, human community, etc.). This approach is hoped to reveal the authentic status of ancient Arabic poetry as a universal literature with cosmic elements, making it a mirror for the entire world, not just its Arab environment.

Keywords: Body, Mu’allaqat, Naqaid, Love poetry, Elegiac poetry, Mental spaces, Embodied Cognition, Conceptual blending, Conceptual Metaphor.

***المؤلف المراسل**: د. أميرة غنيم

البريد الالكتروني الرسمي : amiraghenim@hotmail.fr

Doi: https://doi.org/10.54940/ll23867487

1658-8126 / © 2024 by the Authors.

Published by ***J. Umm Al-Qura Univ. Lang. Sci. and Lit.***

مقدمة

للجسد وتمثّلاته الاجتماعيّة موقع مركزيّ في المنظومات الرمزيّة العامّة المميّزة للجماعات البشريّة. فما من لسان طبيعيّ إلّا وهو يسمّي أعضاء الجسد، ويسمّي وظائفها والعلاقات الجامعة بينها، ويتجاوز المحسوس الظاهر منها إلى الخفيّ الباطن، فيزيد إلى وظائفها البيولوجيّة أدوارا شعوريّة كثيرا ما تلتقي حول رؤًى كليّة للعالم تخترق الأزمنة والثقافات، كنسبة إحساس بعينه لعضو بعينه، أو تنظيم أبعاد الزمان والمكان قياسًا إلى جسد المتكلّم، وما يجرى مجرى ذلك من تناسباتٍ وتوافقات تصنعها الثقافة والتجربة المعيشة، ويرشّحها التاريخ الجماعيّ للثبات والاستقرار.

بيد أنّ علاقة اللغة بالجسد لا تقف عند ثراء المعجم الخاصّ بالجوارح ضمن الألسن الطبيعيّة، ولا عند العدد الهائل من العبارات المتكلّسة القائمة على استدعاء أعضاء الجسد في كلّ لسان. ذلك أنّ البحوث الحديثة في مجال العرفان أثبتت مركزيّة الجسد في بناء الأنساق التصوريّة من جهة كونِه المحور الأساسيّ الذي تنتظم وفقه علاقة الإنسان بالعالم، بما يجعله، تبعًا لهذا، شريكا ملازما للدماغ في تعقّل الكون وإنتاج المعرفة وبناء المعنى.

من هذا المنطلق في تصوّر العرفان عملا مُجَسْدنًا لا مجرّد عمليّات حوسبيّة تُجرى على تمثيلات ذهنيّة[1]، نحاول أن نقارب ما سمّيناه "لغة الجسد في الشعر العربيّ القديم" مشتغلين على مدوّنة نصيّة تضمّ إلى جانب منتخبات من شعر المعلّقات، نقائض جرير والأخطل والفرزدق، ونماذج من شعر الخنساء وقيس بن الملوّح.

فرضيّات البحث وأطره المنهجيّة

لعلّ المقصود بـ"لغة الجسد" محتاج، بدءا، إلى توضيح. فقد يذهب في ظنّ القارئ أنّ استقصاءنا للدلالات الشعريّة المبنيّة بتوسّط أعضاء جسد الشاعر، أو سائر الأجساد المحيطة به، وأوضاعها وهيئاتها وتحوّلاتها، مشروعٌ بحثيّ يستلهم نتائج الدراسات الجزئيّة المندرجة في مجالِ ما يُعرف اليوم بـ "السينرغولوجيا"(Synergologie)[2]، ولا صلة لهذا البحث بهذا التخصّص. فليس من غاياتنا فكُّ شفرة التواصل غير اللفظيّ، ولا من طاقتنا البحثُ في دلالة الحركة والإشارة وتعبير الوجه ونظرة العين وطبيعة الرائحة ودفق الصوت، فنحن لا نذهل عن أنّنا نقاربُ نصوصا شعريّة مدخلُنا إليها هو القناة اللفظيّة لا غير، بما يجعل كلّ حديث عن التبادل الدلاليّ غير اللفظيّ الصرف، محض ادّعاء وتزييف.

وعلى هذا الأساس، فإنّ فرضيّات العمل التي نعتمدها في هذه القراءة النقديّة فرضيّات ذات مرجعيّة لسانيّة تستند، في جزء منها، إلى الأقوال النظريّة لجورج لايكوف ومارك جونسون في إطار ما يعرف بنظريّة الاستعارة التصوريّة[3]، وتستند في جزء آخر إلى النتائج التي انتهت إليها نظريّة المزج التصوريّ لصاحبيها جيل فوكونيي ومارك تورنر[4]، لكنّها لا تخفي، مع غلبة توجّهها اللسانيّ العرفانيّ، ارتباطها الوثيق بالسنّة الفلسفيّة، بدءا من هوسرل[5]، وصولا إلى مرلوبنتي والظاهراتيّة الإدراكيّة[6]، لا سيّما في فرضيّاتها المتّصلة بالجسد بوصفه مصدرا لكلّ الدلالات.

وتتمحور أقوالنا الجزئيّة في هذا البحث حول فرضيّة مركزيّة نحاول الاستدلال عليها من خلال المعالجة الاختباريّة لنماذج من المدوّنة المختارة. ملخّص هذه الفرضيّة أنّ تمثّل الشاعر العربيّ لجسده، في تفاعله مع جسد الآخر ذكرا وأنثى، شكّل معطى حاسما في كيفيّة بنائه لكونه الشعريّ وتحديدا في كيفيّة بنائه لتصوّراته حول نفسه وبيئته والآخرين، وفي طريقة تعبيره اللغويّ عنها. تتأسّس هذه الفرضيّة على مبادئ الجشطالت التجريبيّ Gestalt[7] القائم على بناء صور خطاطيّة عامّة ذات بنى غير اعتباطيّة تستخلص انطلاقا من التجارب البشريّة المتكرّرة. ورغم الاتّساع الهائل في مجالات التجربة فالثابت أنّ ما ينتظمه الذهن منها باعتباره جشطالتات ناتجٌ طبيعيّا عن الجسد بما

---

(1) راجع في هذا الصدد: الزناد، الأزهر، اللغة والجسد، مركز النشر الجامعيّ، تونس،2017.

(2) Synergologie تخصّص معرفيّ ظهر في العشريّة الأخيرة من القرن العشرين يهتمّ بدراسة الإنسان انطلاقا من بنية خطابه الجسمانيّ. للتعرّف على هذا التخصّص راجع:

Truchet, Phillipe. La synergologie : Pour comprendre son locuteur à partir de sa gestuelle, Les éditions de l'Homme, 2000.

(3) لايكوف، جورج، ومارك، جونسون. الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1996.

(4) نظريّة المزج التصوّريّ هي نظريّة في القدرات العرفانيّة، اهتمّت بإحدى الآليّات الذهنيّة القاعديّة في العرفان البشريّ وكشفت – من خلال جهاز مفاهيميّ دقيق – عن مبادئها المسيّرة وقيودها المتحكّمة، كشفًا يغالب استعصاءها الطبيعيّ على الاستبطان. وعلى الرغم من أنّ جذور هذه النظريّة قد نبتت في بيئة لسانيّة، فإنّ نجاعتها التفسيريّة قد فاضت عن حقل الدراسات اللسانيّة لتعتمد في معالجة ظواهر مختلفة منتمية إلى حقول معرفيّة متباعدة، وهو ما مكّن الدارسين من منوالٍ قادر على تفسير الجملة النحويّة والجملة الموسيقيّة والمعادلة الرياضيّة والتجربة الفيزيائيّة بالآليّات نفسها. للتوسّع في هذه النظريّة راجع:

Fauconnier, Giles. & Turner, Mark. The Way We Think, Conceptual Blending and the mind's hidden complexities, New York, 2002, Basic Books.

(5) يراجع في ذلك كتابه:

Husserl, Edmund. Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures, Max Niemeyer, 1928, Halle.

(6) للاطّلاع على مبادئ الظاهراتيّة الإدراكيّة راجع:

Merleau-Ponty, Maurice. Phénoménologie de la perception, Gallimard, NRF, 1946, Paris.

(7) يمكن تمييز ستّة مبادئ أساسيّة في نظريّة الجشطلت: (1) مبدأ الاسترسال (2) مبدأ الإقفال (3) مبدأ المشابهة (4) مبدأ القرب (5) مبدأ التناظر (6) مبدأ الوجه– الخلفيّة. راجع في ذلك:

Mitchell, G. Ash. Gestalt Psychology in German culture 1890-1967, Holism and the quest of objectivity, Cambridge University press, 1998.

هو جهاز حركيّ إدراكيّ، وناتجٌ عن تفاعلات الجسد مع محيطه الفيزيائيّ عبر الأنشطة الحيويّة والاجتماعيّة المختلفة، وناتجٌ أيضا عن تفاعلات الجسد مع سائر الأجساد الحاضرة في محيطه وفقًا لمعطيات الثقافة. وعليه؛ فإنّ جسد الشاعر بوصفه المحور الذي تتشكّل حوله تجاربه في العالم سيشكّل، بمقتضى فرضيّتنا في البحث، المرجع في الصور الشعريّة، وهو ما سنحاول الاستدلال عليه من خلال إثبات نسقيّة الاستعارات الاتّجاهيّة[8] المعتمدة أساسا على الثنائيّات التقابليّة فوق/ تحت، أمام/ وراء، وهي استعارات قائمة على جعل جسد الشاعر نقطة المرجع التصوريّة التي قياسا إليها تنتظم الأبعاد والأشياء والأشخاص.

تتفرّع عن هذه الفرضيّة المركزيّة فرضيّات فرعيّة لا تقلّ عنها أهميّة أولاها: (أ) أنّ جزءا من المعجم الخاصّ بالجسد، كما ظهر في النماذج المدروسة، يُستخدم باطّراد ضمن تعابير استعاريّة بنيويّة[9] وأنطولوجيّة تتكرّر في نسيج القصائد على صور متنوّعة للتعبير عن التصوّر الاستعاريّ نفسه. ونتوقّع أن يفضي استقصاء هذه التصوّرات الاستعاريّة إلى إضاءة جوانب جديدة من رؤية الشاعر العربيّ للوجود عموما ولمشاعره الحميمة على وجه الخصوص. وثانيها (ب) أنّ قسما هامّا من الصور الشعريّة الكنائيّة القائمة على وصف الجسد يستحضر فضاءات ذهنيّة[10] تنسجم مكوّناتها الطبولوجية[11] مع نفس التصوّرات الاستعاريّة، بما يمكّن من افتراض تصوّرات نسقيّة مهيمنة على أغراض الشعر العربيّ القديم وأخرى أقلّ بروزا تخترق نسيجه الدلاليّ. أمّا الفرضيّة الفرعيّة الثالثة (ج) فمدارها على الفضاءات المخالفة للواقع[12] المستنفرة بصفتها أدخالًا[13] لشبكة المزج التصوريّ[14] كلّما تعلّق الأمر باستحضار صورة الجسد، وملخّصها أنّ البناء التخييليّ لصورة الآخر محبوبا أو مكروها، ممدوحًا أو مذموما إنّما ينجم عن انتداب فضاءات ذهنيّة أحدها على الأقلّ مخالف للواقع، ثمّ ربط تلك الفضاءات فيما بينها وفقًا لعلاقات تصوريّة حيويّة تكون فيها للمماثلة والتباين مع "جسد طرازيّ" منزلة أساسيّة، ونتوقّع أن يفضي استجلاء ملامح "الجسد الطرازيّ" إلى بيان جزء من مكوّنات المخيال الجماعيّ وأثره في بناء التمثّلات الثقافيّة والاجتماعيّة في الفترة الزمانيّة الموافقة للعيّنة الشعريّة المدروسة. إذا وُفّقنا في الاستدلال على هذه الفرضيّات كنّا قد أنطقنا الجسد الحاضر في النصوص الشعريّة على غير المعهود في السنّة النقديّة؛ وربّما ساهمنا بذلك في تكوين وجهة نظر تأليفيّة من شأنها أن تقدّم فهما أشمل وأكثر تناسقا عن الشاعر/الإنسان، وعن منجزه الأدبيّ أي عن أثره في الوجود.

في مبرّرات اختيار المدوّنة وطريقة معالجتها التطبيقيّة:

انتخبنا من شعر الجزيرة العربيّة أربعة نماذج تغطّي فترة منحصرة فيما بين القرن الأوّل قبل ظهور الإسلام (شعر المعلّقات) وبدايات القرن الأوّل للهجرة (شعر النقائض، وشعر قيس بن الملوّح)، مرورا بالفترة المخضرمة (شعر الخنساء). وقصَدنا من تنويع المصادر الشعريّة إلى أمرين، أحدهما أن تشمل النماذج المدروسة أغراض الشعر العربيّ القديم مدحا وفخرا وهجاء ورثاء وغزلا، لرصد التقاطعات، وثانيهما أن تزوّدنا بتمثّلات الجسد من زاوية نظر الرجل والمرأة طلبا للطائف والفويرقات. وأفضى جردُ المدوّنة إلى استخراج ما يربو عن الستمائة بيت تضمّنت ذكرا صريحا لوضعيّات الجسد البشريّ وأعضائه، وأنْطَقته بما يمكن أن يشكّل عيّنات تحليليّة مفيدة في مقاربة موضوع البحث. وقد آثرنا أن نختار من هذه المادّة الغزيرة أمثلة طرازيّة رأيناها الأوفى تمثيلا لملاحظاتنا الاختباريّة بشأن منطوق الجسد كما نسعى للاستدلال عليه. وبوّبنا هذه الأمثلة وفقا لمحورين أساسيّين: (أ) محور هيئات الجسد ووضعيّاته: علوّا واستفالا، واستقامة وانحناء، وحركة وسكونا، و(ب) محور أعضاء الجسد موزّعة حسب أهميّتها في صناعة التصوّرات الكنائيّة. وصدّرنا ذلك بحديثٍ مقتضبٍ عن الجسد بوصفه حاملًا أيقونيًّا للتمظهرات الثقافيّة وأهمّها اللباس.

لغة الجسد حاملا أيقونيّا

لا ينطق الجسد في الشعر بوضعيّاته وأعضائه وروائحه فحسب؛ فقد يتكلّم أيضًا بوصفه حاملا فيزيائيّا ماديّا، من خلال ملبوسه. وأكثر تحقّقات ذلك ضمن المدوّنة في غرض الهجاء. فمن المعاني المتواترة في نقائض جرير مثلاً، جعلُ اللباس حجابًا دون الذميم من الأوصاف الأخلاقيّة. من ذلك قوله مثلاً:

تُغطّي نُمير **بالعَمائمِ** لُؤْمَها ❁ وكيفَ يُغطّي اللؤْمَ طيُّ العَمائمِ؟

وقد يُنوّع على هذا المعنى فيجعل الذميم من الأوصاف لباسًا للمهجوّ:

تَرَى اللُّؤْمَ ما عاشتْ عدِيٌّ مُخلّدا ❁ **سرابيلُها** منْهُ ومِنهُ **نِعالُها**

المشترك بين المعنيين اعتمادُهما نفس الاستعارة الأنطولوجيّة التي تجعل "الصفة الأخلاقيّة كيانًا ماديّا" يُوارى تحت القماشِ أو يلبسُ ويُنتعل. ولا شكّ أنّ هذا المعنى – على شدّته – يبدو لطيفًا قياسًا إلى قوله:

---

(8) Orientational Metaphor راجع لمزيد التعمّق: الاستعارات التي نحيا بها، مرجع مذكور، ص 33.

(9) Structural Metaphor راجع لمزيد التعمّق: الاستعارات التي نحيا لها، مرجع مذكور، ص 81.

(10) Mental Spaces راجع لمزيد التعمّق:

Fauconnier, Giles. Les espaces mentaux, Aspects de la construction du sens dans les langues naturelles, Minuit, Paris, 1984.

(11) يستعمل مصطلح الطبولوجيا ضمن المنوال للدلالة على العلاقات الناظمة بين الأدخال فيما بينها. لمزيد التوسّع في المفهوم، راجع:

غنيم، أميرة. المزج التصوّريّ: النظريّة وتطبيقاتها في العربيّة، مسكلياني، تونس، 2019، صص 285-297.

(12) Counterfactual

(13) Inputs

(14) Conceptual Blending Network

وقد لَبِسَتْ بَعْدَ الزُّبَيْرِ مُجَاشِعٍ ثيابَ التي حاضَتْ ولمْ تغسِلِ الدَّمَا

ينشأ الإقذاعُ في هذا البيتِ من اجتماعِ المكروهِ مُشاهدةً بالمكروهِ رائحةً، والمقرف ملمسًا، والدّال على النجاسة شرعًا، كلّ ذلك ضمن مركّبٍ نعتيّ واحد. فإذا عرفْنا أنّ الرجلَ يُعابُ في المخيالِ الجماعيّ بمجرّد أن يشابِهَ ملبوسُه ملبوسَ المرأة قدّرنا الفداحة المترتّبة على مشابهةِ ملبوسه ملبوسَ المرأة الحائض. غير أنّ جريرا لا يكتفي بهذا؛ إذ يضيف ضمن المركّب الموصوليّ معطوفًا يحيلُ فيه نفيُ الغُسلِ على القذارة المتراكمة. وباجتماع هذه المعاني الجزئيّة يتولّد معنيا الفضيحة والعار، وإن لم نجد في البيتِ ذكرًا لأيّ منهما.

لغة الجسد من خلال الحركة والوضعيّة:

رصدنا في المدوّنة مئات الأبيات التي تناولت الجسد واقفا وجالسا، وماشيا وزاحفا، وصاعدا ونازلا. المشترك بين هذه الأبيات كثافتُها الدلاليّةُ من جهةِ ما تُفصح عنه وضعيّةُ الجسد في الفضاء والهيئة التي يوصف عليها. وقد لاحظنا تواتر استدعاء وضعيّة الوقوف تواترا يكشف عن مركزيّتها في بناء صنفين من التصوّرات الاستعاريّة، البنيويّة والاتّجاهيّة.

بَنْيَنةُ القوّة من خلال الوقوف:

من أشهر ما يحفظه الناس لأبي نوّاس قصيدته التي مطلعها:

قُلْ لِمَنْ يَبْكِي على رَسْمٍ دَرَسْ **واقِفًا** ما ضَرَّ لوْ كَانَ **جَلَسْ**

في هذا الاستهلال الذي يصوّر ثورة شعراء القرن الثاني على عمود الشعر القديم، تجري التسوية بين الوقوف والجلوس مجرى الهزء من المقدّمة الطلليّة، لكنّها تلفت نظرنا أيضًا، ضمن الإطار الذي نشتغل به، إلى الفرق بين منطوق الجسد واقفا ومنطوقه جالسًا بوصفهما هيئتين متقابلتين من التجربة الحركيّة الفيزيائيّة، وتلفت نظرنا خاصّة إلى الدلالات المترتّبة عن تواتر الوقوف والاستيقاف في الاستهلال الطلليّ عند الرعيل الأوّل من الشعراء. فإذا كانت فاتحة معلّقة امرئ القيس:

قِفا نبكِ من ذكرى حَبيبٍ وَمَنْزِلِ بِسَقْطِ اللِّوَى بين الدَّخول فحَوْمَلِ

الفاتحة الأكثر شهرة من بين المقدّمات الطلليّة، فإنّنا لا نعدم لها نظائر تتكرّر على صور متقاربة[15]، يكون فيها التماس الوقوف، دونًا عن أيّ هيئة جسديّة أخرى، لازمة شعريّة تفصح من خلالها لغة الجسد عن تصوّرات لا يفصح عنها الملفوظ. فإذا سلّمنا بأنّ الأمر بالوقوف (قفا) يتضمّن اقتضاءً – إلى جانب طلب التوقّف عن السير– دعوة إلى الانتصاب الثابت في المكان، اكتسب التساؤل عن دلالات هذه الوضعيّة وجاهة نظريّة. ذلك أنّه في تصوّراتنا الناجمة عن تجربة أجسادنا في العالم، تقترن الوضعيّة العموديّة المميّزة لهيئة الوقوف بفكرة التوازن الذاتيّ، وذلك خلافا لوضعيّة الجلوس التي يفارق فيها جزءٌ من الجسد وضعيّته العموديّة ليستعين بأفقيّة شيءٍ مُساعد. وأغلب الظنّ أنّ الارتباط الوثيق بين هيئة الوقوف والتوازن الذاتيّ، قَرَن الوقوف في تصوّراتنا بالقدرة والاستعداد والتحفّز، وهذا ما يجعله في تقديرنا، إذا ما استخدمنا اصطلاحات نظريّة الاستعارة التصوريّة، مجالا قاعديّا من مجالات التجربة يُتوسّل به نسقيّا لفهم مجالات أخرى أو لِبَنْيَنتها. فلو نظرنا في التعابير من قبيل "إنّه يقف لهم بالمرصاد"، و"يقف حجر عثرة"، و"فلان يقف على رزقه كي يحميه من أيدي العابثين"، لاحظنا بيسر أنّها نابعة من نفس التصوّر الاستعاريّ، وهو [القدرة وقوف]، حيث يستعين الذهن لفهم تصوّر القدرة المجرّد بتصوّر الوقوف الحسيّ الحركيّ باعتباره أقرب التجارب إلى السلّم البشريّ لارتباطه بالتفاعل المباشر مع المحيط الفيزيائيّ. وقد صدر عدد من الشعراء، في أزمنة مختلفة وثقافات مختلفة، عن هذا التصوّر الاستعاريّ كلّما استخدموا فكرة الوقوف تجسيما للشجاعة والبأس[16] أو للحزم والاستعداد[17]، وصدر عنه قبلهم الشاعر الجاهليّ وهو يقف على الطلل ويستوقف الرفيق، مستبطنا أنّ الوقوف وضعيّة قدرةٍ وقوّةٍ وفعلُ مقاومة في مواجهة مشهد الطلل الباعث على الضعف والانكسار[18]. فإذا أضفنا إلى ذلك، أنّ الاستيقاف في الفاتحة الطلليّة يوجّه للاثنين، وأنّ الشاعر ثالث الواقفين، على ما يُستفاد من جملة الشرط "قفا نبكِ"، كانت الوقفة الثلاثيّة تثبيتا للتوازن الجماعيّ أمام حتميّة الزوال والاضمحلال التي يمثّلها الطلل. أفليس التوازن المسنود إلى ثلاث دعائم (الشاعر والرفيقين) خيرا في المطلق من توازن ذي الدعامتين؟

الأنساق التصوريّة المبنيّة شعرًا بتوسّط الاستعارات الاتّجاهيّة:

على أنّ ما يتكلّم به الجسد الواقف في حضرة الرسم الدارس يتجاوز مجرّد البحث عن التوازن المفقود أمام تلاشي الأمكنة وكرّ الأزمنة، إنّه أيضا مقاومة للانهيار بالانتصاب، وللاستفال بالاستعلاء. فمن مميّزات الوقوف أنّه وضعيّة جسديّة تمنح للرأس أعلى مستوى يمكن أن تبلغه القامة بما يجعل جزءا كبيرا من مكوّنات المحيط واقعة في مجال بصريّ منخفض من شأنه أن يمنح المبصر

(15) من ذلك ما نجده عند عمرو بن الأهتم الذي يقول: قفا نبك من ذكرى حبيب وأطلالٍ بذي الرَّضَم فالرمّانتين فأوعالِ، وعند معن بن أوس:
قفا يا خليليّ المطيّ المقرّدا على الطلل البالي الذي قد تأبّدا

(16) يقول المتنبّي في هذا الصـــدد: وقفت وما في الموت شـــكّ لواقف كأنّك في جفن الردى وهو نائم.

(17) هل نحتاج إلى التذكير بأنّ أشـــهر أغاني "الريغي" على الإطلاق تقوم على لازمة Stand up وهو ما يدلّ على كونيّة هذا التصوّر الاستعاريّ "القوّة وقوف".

(18) يحسن أن نذكّر أنّ لهذا التصوّر أثرًا في السلوك أيضًا، ولا سيّما في السلوك الجماعيّ الذي يتطلّب تخطيطا وتنسيقا، فمنه ظهر المفهوم الحديث للـــ"الوقفة الاحتجاجيّة"، ومنه أيضا استمدّت "الوقفة العسكريّة" دلالتها السيميائيّة.

شعورا بالسيطرة والتحكّم[19]. تحرير هذا من الناحية النظريّة، أنّ انتصاب القامة الذي يتيحه الوقوف يمثّل مرتكزا تجريبيّا لجملة من التصوّرات الأساسيّة التي ينظّمها صنف من الاستعارات تعرف بالاستعارات الاتّجاهيّة. ميزة هذه التصوّرات ارتكازها على أساس فيزيائيّ يضفي عليها توجّها فضائيّا تنتظمه ثنائيّات تقابليّة يكون الجسد فيها النقطة المرجعيّة التي يتحدّد قياسا إليها العلوّ والاستفال والأمام والوراء والداخل والخارج والعميق والسطحيّ والمركزيّ والهامشيّ. وسنحاول رصدَ عددٍ منها.

● القويّ فوق، الضعيف تحت

بالنظر في المدوّنة، نجد تحقّقات لا تحصى لاستعارات اتّجاهيّة يكون جسد الشاعر فيها النقطة المرجعيّة، وتحقّقات أخرى تتحدّد فيها مكانة الجسد المعشوق أو الممدوح أو المرثيّ أو المهجوّ بحسب هيئته في الفضاء. ويفضي استخلاص المشترك بين هذه التحقّقات إلى رصد تصوّرات متكرّرة أكثرها تواترا تلك المتّصلة بتفضية القوّة والضعف حسب ثنائيّة الأعلى والأسفل.

ففي معلّقة عنترة بن شدّاد مثلا، تترتّب العلاقة بين الشاعر وعدوّه في ساحة المعركة وفقا لسلميّة الارتقاء والانحدار، فالعدوّ في وضعيّة انحطاط بحيث يكون بلوغ موضعه "نزولا":

ولَمّا رآني قدْ **نَزلْتُ** أُريدُه ❁ أَبْدى نَواجِذَهُ لغيرِ تبسُّمِ

والتغلّب عليه رديفٌ لاعتلائه حتّى يكون مستفلا قياسا إلى جسد الغالب:

فطعنتُه بالرمحِ ثمّ **عَلَوتُه** ❁ بِمُهَنَّدٍ صافي الحَديدةِ مِخْذَمِ

ونظير ذلك ما نجده في معلّقة امرئ القيس حيثُ يتّخذ اللقاء بعُنيزة في خدرها صورة النزال، وفيه تتعدّد القرائن الدالّة على تنظيم الجسدين المذكّر والمؤنّث في الفضاء بحسب تصوّر [الأقوى فوق]/ [الأضعف تحت]. فمن جهةٍ، تحاول المرأة الاستفادة من وضعيّة الاعتلاء التي منحها إيّاها الهودج وأفقدها إيّاها التحاق الشاعر بها، فإذا هو يُدعى على لسانها إلى الاستفال:

تقولُ وقد مَالَ الغبيطُ بنا معًا ❁ عَقَرْتَ بَعيرِي يا امْرَأَ القيسِ **فانْزِلِ**

ومن جهة أخرى، يُستعمل الظرف "تحت" مضافا إلى المتكلّم لترتيب الجسدين وفقًا للتصوّرات الذكوريّة السائدة:

فَمثلُكِ حُبْلى قد طرقتُ ومُرْضِعٍ ❁ فألهيتُها عن ذي تَمائم مِحْوِلِ
إِذَا مَا بَكَى مِن خَلْفها انْصَرَفَتْ له ❁ بِشِقٍّ **وتحتي** شِقُّها لم يُحَوَّلِ

وليس نادرا أن نقع في المدوّنة على شواهد تصوّر انقلاب موازين القوى بين الرجل والمرأة، فتُصوّر وضعيّة الأجساد على غير ما وصفناه أعلاه. ولا يقتصر الأمر على تصوير الوضعيّات غير الحسيّة التي يكون فيها الشاعر في حالة انكسار نتيجة البين أو الصدّ، بل يتجاوز ذلك إلى المشاهد الإيروسيّة أيضا. فهذا امرؤ القيس نفسه ينقل فضاء اللقاء الحسيّ بالمرأة من الأعلى في الهودج (الغبيط) إلى الأسفل في الوادي (بطنُ حَبْتٍ) ويصوّرها على هيئة المشرف عليه:

فلَمَّا أَجَزْنَا سَاحَةَ الحَيِّ وَانْتَحَى ❁ بِنَا بَطْنُ حَبْتٍ ذي قِفَافٍ عَقَنْقَلِ
مَدَدْتُ بِغُصنَيْ دَومةٍ **فَتَمايَلَتْ** ❁ عليَّ هضيمَ الكشح ريَّا المُخلْخَلِ

في هذا المثال، يستند التبدّل في وضعيّة الجسد المعشوق إلى تصوّر استعاريّ آخر مرتبط بثنائيّة المركز والهامش قياسا إلى الجسد الذاتيّ. فمن خلال المركّب بالجرّ "عليَّ" الوارد مفعولا به للنواة الإسناديّة "تمايلت"، يجعل الشاعر من جسده النقطة المرجعيّة التي يُتوجّه إليها، وذلك استنادا إلى تصوّر كونيّ غالبٍ هو [أنا مركز]/ [الآخر هامش]. يعدّل هذا التصوّر الكفّة فيما يتعلّق بموازين القوى، فإذا كانت المرأة فوق، بحسب ما يستدلّ عليه من المثال، فإنّ وجودها في الهامش لا يتيح لها أن تكون الأقوى ضمن العلاقة الحسيّة، بما يحفظ المقامات الأنثويّة والذكوريّة ضمن طقوس اللقاء الجنسيّ كما رسّخها المخيال الجمعيّ.

لكنّ هذه المقامات تنعكس بسهولة متى خرجنا من الحسّيّ إلى العاطفيّ حيث تتبدّل علاقات الغالب والمغلوب على غير النمط الثقافيّ السائد. فلسنا نعدم في قصائد قيس بن الملوّح مثلا شواهد كثيرة يكون فيها الأضعف المُسْتفل هو الشاعر لا غيره. من ذلك قوله:

وَأُغْشى فَيُحمى لي من **الأرضِ مضجعي** ❁ وَأُصرَعُ أحيانًا **فَأَلْتزمُ الأرضَا**
رَضيتُ بِقَتْلي في هَوَاها لأَنَّني ❁ أرى حُبَّها حَتْمًا وطاعَتها فَرْضا

في البيت الثاني من هذا الشاهد، تَنعقد علاقة شبه سببيّة بين الوضعيّة الجسديّة التي يكون عليها الشاعر (أفقيّة: مضطجع، طريح الأرض) واختياراته الذاتيّة في علاقته بالمحبوبة (الرضا والطاعة)، بحيث يكون التذلّل للمرأة منسجمًا من الناحية التصوريّة مع صورة الجسد الطريح، وهي، كما أسلفنا، صورة صادرة عن التصوّر الاستعاريّ الغالب: [الأضعف تحت].

غير أنّ احتمال أن يصوّر الشاعر نفسه طريحًا في مقامٍ فخريّ، أو أن يصوّر خصمه قائمًا في مقام الهجاء، ليسَ مُحالاً رغم نُدرته، وهو لا يُفسد إلى ذلك النسق التصوريّ الذي فكّكنا مكوّناته أعلاه. فقد تكون وضعيّة الاستفال وضعيّة متعة إذا توفّر الإطار التصوريّ الملائم لذلك، من ذلك ما نجده في بيت جرير:

ولَقَدْ أَبِيتُ **ضَجيعَ** كلِّ مخضَّبٍ ❁ رَخْصِ الأَنامِلِ طَيِّبِ الأَرْدانِ

---

(19) ولعلّه من غير الصدفة أن اشترك في اللسان العربيّ الجذران [و.ق.ف]/ [ف.و.ق] في نفس المادّة الصوتيّة مع تبدّل الترتيب.

حيثُ يكون الجسدُ المضطجع مصدرا للفخر بالفحولة واقتناص المتَع الحسيّة. وفي المقابلِ، يمكن لوضعيّة القيام أن تكون مجالًا للتندّر والسخرية كلّما رُبطت تصوّريًا بالفعلِ القبيح الفاضح كما في قوله:

فَضَحَ الكَتيبَةَ يومَ يَضْرِطُ **قائمًا**⊕ سَلْحُ النعامةِ شبَّةُ بنُ عقالِ.

● **الأفضل فوق، الأسوأ تحت**

تتولّد عن تجارب الجسد الفيزيائيّة في الفضاء تصوّرات استعاريّة نسقيّة تتميّز بانسجامها. من هذه التصوّرات المنسجمة مع تصوّر [الأقوى فوق]، تصوّر [الأفضل فوق] الذي تولّدت عنه صور شعريّة بديعة تكرّرت في المدوّنة المدروسة بشكل لافتٍ، ولا سيّما في أغراض الفخر والهجاء والرثاء. فمن الفخر قولُ الفرزدق:

أُولَئِكَ آبائِي فَجِئْني بِمثلِهِم⊕ إذا جَمَعَتْنا يا جَريرُ المَجامِعُ
تَمُوني **فَأَشرفتُ** العلايَةَ **فوقكم**⊕ بحورٍ ومنّا حاملونَ وَدافِعُ
بِهِم **أعتلي** ما حَمّلتني مجاشعٌ⊕ وأصرعُ أقرَانِي الذينَ أُصارِعُ

في هذه الأبيات، كان تصوّر العُلوّ، المنبثقُ عن التجربة الحسيّة الحركيّة للجسد، أساسَ المعنى الفخريّ وجوهرَه الصميم، وهو معنى مهيمنٌ على أغلب ما قيل في الفخريّات، كما أنّه مهيمن على أغلب ما يقال في الكلام اليوميّ كلّما تعلّق الأمر بالفخر أو بالمدح. ذلك أنّه في اللغة عامّة أثرٌ من هذا المزج التصوريّ ما بين تجربة الارتفاع في المحيط الفيزيائيّ وفكرة البروز الإيجابيّ، فأغلب الألفاظ الدّالة على التميّز والفضل مستمدّة من مادّة جذريّة تشتقّ منها أيضًا الألفاظ الدّالة على الحركة العموديّة في الفضاء صعودا، وليس أدلّ على ذلك من لفظ التفوّق المشتقّ صيغيّا من [ف. و.ق]، أمّا السموّ والرقيّ والسموق، والشموخ والبسوق وغيرها، فجميعها على صلة إمّا بحركة الارتقاء في ذاتها، وإمّا بموجودات في المحيط تتميّز بارتفاعها قياسا إلى السلّم البشريّ.

هيمنةُ هذا النسقِ التصوريّ وانعكاسُه في اللغة ولّد في الشعر العربيّ كوكبة من الاستعارات المتشابهة تعتمد جميعها على ترتيب الموجوداتِ في الكونِ الشعريّ حسب سلّميّة تفاضليّة تتّخذ الحركة العموديّة في الفضاء معيارا. فالممدوح مرتفعٌ في المطلق، إمّا بجسده في كلّيته أو حتّى بأحد أعضائه على ما نلاحظه مثلا في مدح جرير لعمر بن عبدالعزيز:

راحُوا يُحَيّونَ محمودًا شمائلُه⊕ صلْتَ الجبينِ وفي **عِرنينِه**[20] **شَمَمُ**

وقد يُنسب الارتفاع إلى متعلّقاته التي يحلّ بها جسده مقيمًا أو زائرا، كما في قوله من القصيدة نفسها:

أَلْفيتَ **بيْتَكَ** في **العلياءِ** مَكَّنَهُ⊕ أُسُّ البناءِ وما في سُوره هَدَمُ

ومثله قوله في هجاء تغلب والفخر بنفسه:

مَا زالَ **منزِلُنَا** لِتَغلِبَ غالِبا⊕ والله شرَّفَ **فوقَهم** بُنْيانِي
فاقْبِض يدَيْكَ فإنَّني في **مُشرِفٍ**⊕ صعبِ **الذُرى** مُتمنّعِ الأَركانِ

ونظيرُ ذلك قولُ طرفة في معلّقته:

وإنْ يلتقِ الحَيُّ الجميعُ تُلاقِني⊕ إلى **ذِروةِ البيتِ** الكريمِ المُصَمَّدِ

وبالمثل، فلا فكاكَ للمرثيّ من الحركة العموديّة شـــاهدا بما كان له من الفضل، من ذلك تواتر الأبيات التي تصف أعضاءً من جسد صخرٍ على هيئة الارتفاع، وتصفه على هيئة الارتقاء، وفي هذا تقول الخنساء:

إذا القَوْمُ مَدُّوا بأَيديهم⊕ إلَى المَجْدِ مَدَّ إِلَيْهِ يَدَا
فَنالَ الذي **فَوْقَ أيْدِيهِم**⊕ من المجدِ ثمّ مضَى **مُصْعِدا**

ونظرا إلى الاتّساق بين الأنساق التصوريّة، كان من اللازم أن تتعلّق تجربة النزول بنقيض ما تعلّقت به تجربة الصعود. ولهذا السبب فإنّ عددا كبيرا من المعاني الهجائيّة تمحورت حول صورة الجسد المنخفض، لذلك لم نجد في المدوّنة التي اشتغلنا عليها صورة واحدةً للمهجوّ وهو واقف، لاتّصال تصوّر الوقوف بتصوّر القوّة كما بيّنا، ولكنّنا وقعنا على عدد كبيرٍ من الأبيات تصوّره ملتصقا بالأرض، إمّا بجسده كاملا وإمّا ببعضٍ من أعضائه. من أمثلة النوع الأوّل قول جرير:

تَرَى التَّيْمِيَّ **يَزْحَفُ** كالقَرَنْبَى⊕ إلى تَيْمِيَّةٍ كَعَصا المليلِ[21]

ومن أمثلة النوع الثاني، قوله في هجاء نساء بني نميرٍ:

وقد دَميتْ مواقعُ رُكَبَتَيْها⊕ مِنَ **التِّبْراكِ** ليسَ منَ الصَّلاةِ

فالزحف والبروك كما هو معلوم، وضعيّتان للجسد تقرّبانه من الأرض فيكون في كلتيهما على هيئة منخفضة، وأولاهما في الأصل لذوات الدم البارد، والثانية للإبل. ولمّا كان في الانخفاض مذلّة وفقا للتصوّر الاستعاريّ [الأفضل/فوق]، [الأسوأ/ تحت]، كان المتوقّع أن يحمد البروك في الصلاة بوصفه قرينة للتذلّل للخالق، غير أنّ السنّة النبويّة نهت عنه فعدّ مكروها حتّى في طقوس العبادة[22]. من هذه الزاوية ينبغي أن يقرأ النفيُ في البيت أعلاه "ليس من الصلاة"، إنّه نفيٌ يخرج التبراكَ من حركةِ السجود وينزع عنه بالمناسبة نيّة التعبّد، ليلحقه بالحركات الدنيويّة المذمومة ومنها تلك التي هي على صلةٍ بالفعلِ الجنسيّ، كما هو ضمنيٌّ في بيتِ جرير.

(20) العرنين هو ما تحت مجتمع الحاجبين، أوّل الأنف من فوق. (ابن منظور، لســـان العرب، مادّة عرنن).

(21) وفي قصيدة أخرى: تَرَى التيميَّ يزحف كالقرنبى⊕ إلى سَوْدَاءَ مثلَ قَفَا الفُدُومُ

(22) جاء في الحديث الشريف: "إذا سجد أحدكم فلا يبرك كما يبرك البعير، وليضع يديه قبل ركبتيه"، أخرجه أبو داود.

على أنّ المهجوّ قد يُصوَّرُ أيضا على هيئة مرتفعة، لكنّ ارتفاعه يظلّ مسقوفا بجسد الشاعر الذي لا بدّ أن يرتقيَ عنه بدرجة أو أكثر. فمهما علا المهجوّ فالشاعر فوقه، وإن لزم الأمر أن يرقى أسباب السماء بسلّمٍ، يقول جرير:

إنّي **انْصَبَبْتُ** منَ **السماءِ** عليكمُ حتّى اختطفتُكَ يا فرزدقُ مِنْ **علِ**

فتصير السماء مجالا للتنازع كما يظهر في ردّ الأخطل:

بَنو دارِمٍ عنْدَ **السَمَاءِ** وأَنْتُمُ قَذَى **الأَرْضِ** أَبعِد بَينَ ما بَيْنَ ذَلِكَ

وقد يُصوَّرُ المخاطَبُ مصعِّدًا على خلاف العادة في تصوير المهجوّ، لكنّه صعودٌ كالنزول لأنّه لا يزيده إلّا بُعدًا عن مقامِ المتكلّم على نحو ما يظهر في قول جرير:

وَإِنَّكَ لوْ **تُصَعِّدُ** في جبالي تَبَاعَدَ، مِنْ **نُزولِكَ، مُرْتَقَاكَ**

طرافة المعنى ههنا في جعل النزولِ صفةً ملازمة للمهجوّ ترافقه في كلّ حالاته بما في ذلك حالة الصعود، وهو من المعاني العجيبة.

ومن الملاحظ أن يتّخذ العلوّ فوق المهجوّ أبعادًا غير حركيّة، وذلك حين يشبّه الشاعر نفسه بكيانٍ غير محسوس كما في قوله:

فأَنَا النهارُ قَدْ **عَلَا عليكَ** بِضَوْئِهِ واللَّيلُ يَقبِضُ بَسْطَةَ الأَبْصَارِ.

تنقدِحُ بمناسبة صدرِ هذا البيت شبكةٌ تصوريّةٌ من دخلين، أحدهما فضاء ذهنيّ ينضّده الإطار التصوريّ للجسد البشريّ، مكوّناته ووظائفه، وتستدعيه لغويّا لفظة "أنا". أمّا الثاني ففضاء ذهنيّ ينضّده الإطار التصوّريّ للأزمنة المكوّنة لليوم الواحد وتستدعيه لفظة "النهار". ويُعدُّ هذا النوع من الشّبكات التصوريّة، حسب اصطلاحات نظريّة المزج، شبكةً مفردة أو أحاديّة المدى[23]، وهي تتميّز بتوائم إطاريها التصوّريّن[24] المنضّدين لدخلَيْها، مع أفضليّة لأحدهما على الآخر مجالُها مقدار قيمة الواحد منهما تصوريّا قياسًا إلى الوضعيّة التأويليّة أو الإنتاجيّة التي يشتغل الذهنُ على معالجتها[25]. وفي بيت جرير، لا يُعامَل إطارُ الجسد وإطارُ ساعات اليوم على أنّهما من نفس المستوى ضمن شبكة الفضاءات الذهنيّة. فأوّلهما يُعدّ إطارا تابعًا فيما يُعتبر الآخر إطارا رئيسيّا ناظمًا. ترجمة ذلك ضمن الإطار المفاهيميّ لنظريّة المزج أنّ الفضاء المزيج[26] الناجم عن ترابط الدّخلين من جهة، وعمّا يترتّب على ترابطهما من إسقاط[27] وتكثيف[28] من جهة أخرى، سينضَّدُ تصوريّا وفقا لإطار ساعات اليوم لا وفقا لإطار الجسد، وهو ما يفسّر لك قوله "علا عليك **بضوئه**" لا "علا عليكَ **برأسه**" مثلا. ينتدب فضاءُ الدخل الأوّل المنضّدُ بإطار الجسد ووظائفه عناصر تصوريّة هي الرأس والصدر والجوف والساقان وسائر الأعضاء، ترتبط وفقًا لعلاقة الزمان[29] مع العناصر التصوريّة المنتدبة في الدخل الثاني وهي ساعات السحر والفجر والصبح والضحى والزوال والظهر والعصر والمغرب والغسق والدجى، فلجميع أعضاء الجسد – دونما استثناء – حلول في أحد هذه المواقيت ضرورة. وباشتغال مبدأ الإسقاط الانتقائيّ تُحجَبُ عن الفضاء المزيج المواقيتُ الواقعة ما قبل الصبح وما بعد المغرب، فيما تُكثَّفُ إلى علاقة الأحديّة[30] مع أعضاء الجسد المواقيتُ النهاريّة. عن هذا تنتُج بنية ناجمة[31] في المزيج يتطابق بمقتضاها الجسد الذاتيّ (أنا) مع أجزاء اليوم النيّرة (النهار). ولمّا كان الضياءُ من أهمّ مميّزات النهار، تكثّفت في المزيج علاقةُ الزمان إلى علاقة الخاصيّة[32] فإذا بحركة أعضاء الجسد في الفضاء المزيج من جنس حركة الضياء في الدخل الثاني. ثمّ لمّا كان الضياء ينصبُّ من علٍ بمقتضى أنّ مصدره نجمٌ عملاق محلّه سماويّ، كانت حركته العلويّة مماثلة لحركةِ الجسد في كليّته، فإذا الشاعر كائن نورانيّ يعلو على المخاطب المهجوّ على نحو ما تقتضيه التصوّرات الغالبة بخصوص ثنائيّة الأعلى والأسفل كما سلف بيانه–، غير أنّ علوّه ههنا استثنائيّ لأنّه من صنفِ الغمرِ الذي لا يترك أنملة من جسد الآخر إلّا اعتلاها كما الضوء الذي يغرق الموجودات إغراقا، وفي هذا تكمن طرافة المعنى الهجائيّ.

● النخبة أمام، الأغلبيّة خلف

لا تكاد التعابير اللغويّة العاكسة لهذا النسق التصوريّ تُحصى كثرةً وذلك في مختلف الألسن الطبيعيّة. ففي العربيّة، يجري الحديثُ عن المقدَّم من كلّ شيء[33]، وتستعارُ للشيء المتقدّم في الفضاء أعضاءُ الجسد البارزة كالغرّة والصدر والرأس وما جرى مجرى ذلك، وترادف التقدّمَ ألفاظٌ كالسبق والتبريز والريادة وجميعها ذات إيحاء إيجابيّ، كما يسمّى الشجاع الذي يتقدّم الناس مقدامًا، بل إنّ تقديم العنصر اللغويّ عتد الإنجاز اللفظيّ يعدّ في النظريّة

---

(23) Single-scope Network

(24) يعرّف الإطار التصوّريّ Conceptuel frame ضمن نظريّة المزج التصوّريّ بأنّه "أداة ثقافيّة عرفانيّة قاعديّة"(Fauconnier, G. &Turner, M، 2002، ص 250)، وهو أيضا "معرفة خطاطيّة طويلة المدى" (نفسه، ص 40)، قيمتُه أنّه يُبَنْيِنُ الفضاء الذهنيّ داخليّا بما يتضمّنه من معرفة موسوعيّة من قبيل "البنية الزمانيّة وبنية المشاركين والبنية الجهيّة (..) والخطاطة الصورة وما إلى ذلك" (تورنر، مارك: مدخل في نظريّة المزج، محاضرات كليّة الآداب بمنّوبة 2010، ترجمة الأزهر الزنّاد، المنشورات الجامعيّة بمنّوبة، تونس، 2010، ص 26).

(25) لتفاصيل الفرق بين أنواع الشبكات التصوريّة بحسب نظريّة المزج راجع: (غنيم، أميرة: المزج التصوّريّ، النظريّة وتطبيقاتها في العربيّة، مسكلياني، تونس، 2019، ص 113).

(26) The Blend

(27) Selective Projection

(28) Compression

(29) علاقة الزمان هي إحدى العلاقات الحيويّة الخارجيّة الرابطة بين الأدخال، تجمع تصوريّا بين عناصر الفضاءات الذهنيّة. لمزيد التعرّف على هذه العلاقات راجع (غنيم، 2019، ص 194)، مرجع مذكور.

(30) Uniqueness هي علاقة حيويّة داخليّة محلّها الفضاء المزيج وتنتج في الغالب عن تكثيف إحدى العلاقات الخارجيّة الرابطة بين الأدخال. راجع (غنيم، 2019، ص 242).

(31) Emergent Structure

(32) Property راجع (غنيم، 2019، ص 237)، مرجع مذكور.

(33) من ذلك مقدّمة العمل، ومقدّم الشرطة رتبة أمنيّة، ومقدّم الحيّ رتبة إداريّة، ومقدّمة الزاوية رتبة في التصوّف الطقوسيّ الخ..

البلاغيّة العربيّة علامة عنايةٍ وإبراز. تدلّ هذه الأمثلة من اللغة أنّ التفضية[34] – وفقا لمحور الحركة الأفقيّة في المكان – قد أضحت جزءا فعليّا من التصوّر الاستعاريّ الذي يرتّب الناس والأشياء قياسًا إلى مواقعهم في نقطة زمانيّة مّا على خطّ مستقيم. ومن الطبيعيّ أن يجري في الشعر ما جرى في اللغة انعكاسًا لذلك النسق الغالب، وله في مدوّنتنا شواهد عديدة منها على سبيل التمثيل مقاطع متفرّقة من أشهر ما قالته الخنساء في الرثاء، وتحديدا من القصيدة التي مطلعها "قذًى بِعيْنكِ أم بالعين عوّار". في هذه القصيدة تُراكم الخنساء كوكبة من الصور التي تشترك في رسمِ صورة صخر وقد تقدّم فضائيّا بجسده على فتيان العشيرة، بحيثُ يكون منهم أمامًا (أو إمامًا) ويكونون منه وراءً، من هذه الصور قولها:

(1) وإنَّ صخْرا **لَمِقْدامٌ** إذَا رَكِبوا/ (2) وإنّ صخرا **لَتأتمُّ** الهداةُ به/ (3) شهّادُ أنديةٍ للجيشِ **جرّارُ**/ (4) **ولا يجاوزه** بالليل مرّار..

في هذه الصدور والأعجاز، يكون التقدّم في المكان حركة أفقيّة نقطتُها المرجعيّة هي موضع أجساد الآخرين، لا موضع جسد المتكلّم/ الشاعر كما رأينا في الأمثلة السابقة. ففي سياق الرثاء، يختفي الشاعر من المشهد – متعمّدا – حتّى لا يضع نفسه في مجال المقارنة الضمنيّة مع المرثيّ. وهكذا يكون المرجع في قياس التقدّم أشخاصًا من المحيط يستدلّ عليهم تصوّريّا من خلال القرائن المعجميّة؛ بحيثُ لا يكون التقدّم تقدّما حقيقيّا إلّا وهو تجاوز في المكان لنقطةٍ معيّنةٍ تشغلها أجساد هؤلاء المحال عليهم بطرق متنوّعة (ضمير الغيبة في (1)، الهداة في (2)، الجيش في (3)، مرّار في (4)). ويلفت النظر أنّ اللغة لا تخصّص للتعبير عن النسق التصوريّ [النخبة أماماً] ظروفًا مكانيّة بعينها من الصنف الذي يحدّد الاتّجاه، وإنّما تتوسّل، على ما يلاحظ في النماذج المستخرجة، بصيغ مختلفة منها صيغُ المبالغة (مقدام، جرّار) والفعلُ المثبت (تأتمّ) والفعل المنفيّ (لا يجاوزه)، على حدّ سواء، وقد يُستخدم فعل السبق صراحة كما في قول جرير:

ولقد **سَبَقْتُ** فَمَا **وَرائي لاحِقٌ** ❁ بدءًا وخُلّيَ في الجراءِ عِنَاني

وشبيهٌ بهذا ما نجده في السياقات المدحيّة؛ حيث يستخدم لفظ الاتّباع صراحة لترتيبِ الآخر على الخطّ الأفقيّ كما في قول الفرزدق:

مُلوكٌ ترى الأقوامَ **يتّبعونَنا** ❁ إلينا انْتَهتْ حاجاتُها ورَجيلُها

ومثله قولُ جرير مُستخدِمًا الظرفَ:

جَرَيْتَ فلا يجري **أمامَكَ** سَابِقٌ ❁ وَبَزَّزَ صَلْتٌ مِنْ جبينِكَ واضِحُ

في صدر هذا البيتِ يُستخدمُ إطارُ التنافس في الجري (على الخيل في الغالب) لتنضيد أحد دخليْ الشبكة التصوريّة وهو دخل السباق. أمّا الدخلُ الثاني، وهو دخلُ الرئاسة (لأنّ الممدوح هو عبد العزيز بن مروان)، فينضّده إطار ممارسة الحكم. ومن البيّن أنّ إطار التسابق هو الإطار الناظم ضمن شبكة الفضاءات الذهنيّة، ونعني بذلك أنّه الإطار الذي ستحُلُّ بنيته الحدثيّة حصريّا في الفضاء المزيج، لأنّ التميّز في الرئاسة، وهو نشاطٌ مركّب ذو بنية حدثيّة معقّدة، سيُفهم من خلال السبق في المضمار بما هو النشاط الأكثر بساطة والأقلّ تعقيدا من الناحية التصوريّة؛ لارتكازه على التجربة الجسديّة في بعدها الحسيّ الحركيّ. وباشتغال الروابط التصوريّة العابرة للأدخال يرتبط وفقا لعلاقة الهويّة[35] العنصر التصوّريّ (أ)، وهو السابق المتقدّم على سائر الراكضين، مع العنصر التصوّريّ (ب)، وهو الحاكم الممدوح. وبفضل مبدأ الإسقاط الانتقائيّ لن يصل إلى البنية الحدثيّة للفضاء المزيج الممدوح وهو يركض حقّا مع الراكضين، وإنّما يحجب المزيج العناصر التصوريّة المتعلّقة بإطار التنافس في الجري، ويحتفظ ببنية السبق في بعدها الخطاطيّ الفقير، لتنجم بنية تصوّريّة جديدة لم يكن لها وجود في كلا الدخلين وهي البنية التي يضحي بفضلها الممدوحُ الحاكمَ المتقدّمَ على سائر أفراد الرعيّة، لا بل على سائر الحكّام أيضًا.

أمّا في عَجُزِ البيت نفسه، فيستخدم المجاز المرسل "صلت من جبينك" وفقًا للعلاقة التصوريّة جزء/كلّ[36]؛ ليعيّن إحاليّا جسد الممدوح في كليّته. يعتمد هذا النوع من الإحالة على ما يُعرف بالتصوّرات الكنائيّة[37]، وهي تصوّرات تسمح باستعمال كيانٍ مّا مقامَ كيانٍ آخر. وفي المثال أعلاه، استُخدم الجبينُ مضافا إلى ضمير المخاطب للإحالة على الممدوح، وليس في هذا الاستخدام الكنائيّ اعتباطٌ، بل هو مبرّر بموضع الجبين من الجسد؛ إذ لا يستخدم المجاز المرسل بغاية الإحالة فحسب، وإنّما من وظائفه كذلك تيسير الفهم أو تثبيته وتمكينه في نفس المخاطب. تفسير ذلك أنّه لمّا كان الجبينُ مقدّم الوجه وكان مسندا إليه الفعلُ الماضي "برّز" الدال معجميّا على التقدّم أيضا؛ صار استخدامه للإحالة على الممدوح رديفًا لنسبة خاصيّة التقدّم إليه مضاعفة ومن جهتين، وفي هذا تثبيت للمعنى المدحيّ وتأكيد له.

يُسلمُنا هذا المثال إلى المحور الثاني الذي نقاربُ من خلاله منطوق الجسد، ونعني به ما يتكلّم به الجسد من خلال أجزائه، وما يستنبطنه ذلك من تصوّرات غالبة.

لغة الجسد من خلال البشرة وما يتّصل بها من تمثّلاتٍ جماعيّة:

مدارُ هذا العنصر على التصوّرات الناجمة عن تجربة إدراكِ الآخر من خلال المعاينة البصريّة. وقد لاحظنا أنّ لون البشرة، وما يُخطّ عليها من أوشامٍ، أو يُطلى من خضابٍ، أو يَطرأ من ندوب، مدخل أساسيّ للكشف عن التصوّرات الجماليّة والأخلاقيّة المتّصلة بالجسد في الشعر العربيّ. فأمّا اللون

(34) Spatialization
(35) Identity
(36) Part /Hole
(37) لمزيد التوسّع في المفهوم راجع: (لايكوف جورج، مارك جونسون، 1996، ص 55)، مرجع مذكور.

الطرازيّ للجسد الكامل فهو البياض لا غير. فعلاوة على كونِه معنى غزليّا ثابتا كما في البيت المعروف لامرئ القيس:

مُهفْهَفَةٌ **بَيْضاءُ** غيرُ مُفَاضَةٍ ❁ تَرائِبُها مَصْقولَةٌ كَالسّجَنْجَلِ

فإنَّ نقيضَه يُعدّ مثْلَبةً ومجلَبةً للسخريةِ وموضوعًا هجائيّا قارّا وذلك منْ قَبْلِ أن يهجوَ المتنبّي كافورًا الإخشيديّ. يقول جرير:

وَخضْراءُ المغابِنِ من نُميرٍ ❁ يَشِينُ **سَوادُ** مِحْجَرِها النقابَ

في هذا المثال، ينزعُ المتلقّي إلى قراءة العَجُزِ على الكناية، فالراجحُ أنّ الشاعر قد كنّى عن سواد البشرة بسواد المحجر. فلمّا كان النقابُ يغطّي الوجه ما عدا العينين، كان من الوجيه أن نَعُدّ السواد المحيط بهما قرينةً على سوادِ الوجه برمّته. يستند هذا المعنى في إنتاجه وتأويله إلى مبدَإٍ تصوريّ يشتغل به جهازنا العرفانيّ هو مبدأ **الإتمام**[38]، ومفاده أنّنا ننزع على صورة نسقيّة إلى ملء الفراغات وإكمال الناقص في البنى الجزئيّة بناء على ما استقرّ في أذهاننا من معارف سابقة محفوظة في الذاكرة. فإذا ما رأينا طائراً بجناحٍ واحدٍ، فإنّنا لا نجد أيّ صعوبة في استكمال الجناح الثاني الخفيّ عن أبصارنا لأنّنا نعرف أنّ الطائر يحلّق بجناحين. وبالمثل، يمكنُ للذهن أن يرفعَ النقاب من فوق الوجه المنتقبِ ليرى بعين التخييل السوادَ عامّا على البشرة لا مقتصرا على المحجر.

ولئن حاولَ عنترة بن شدّاد أن يجعل من سوادِ لونه موضوعًا للفخر في مواضع عديدة في شعره، من بينها قوله مثلا:

يَعيبونَ لوني **بالسّوادِ** جَهالةً ❁ ولولا سَوادُ الليلِ مَا طَلَعَ الفجرُ

وإنْ كانَ لوني أسودًا فَخَصائِلي ❁ **بياضٌ** ومن كَفَّيَّ يُستنزَلُ القَطرُ

فإنّ فخره قد أشبه الاعتذارَ عن داء ليس له دواء[39]، ولا سيّما في عدد من الأبيات التي يوشِكُ فيها أن يتنصّل من وزر السواد ببياض الخصال؛ صادرا عن التصوّر الاستعاريّ الذي يجعل من الصفات الخُلقيّة كيانات ماديّة محسوسة يمكن أن يكون لها لونٌ كسائر الأشياء الماديّة.

ويجدر الانتباه إلى أنّ النسق التصوّريّ القائم على استهجان السواد نسقٌ قد بلغ من رسوخه أنّه جعل السوادَ عيبًا في الدنيا وفي الآخرة، وفي هذا المعنى يقول جرير:

أَبَنُو قُفيرَةَ يَبْتَغونَ سِقاطَنا؟ ❁ حُشرتْ **وُجوهُ** بني قُفَيْرَةَ **سُودَا**

على أنّ المجازفة باتّهام الشاعرِ العربيّ بالعنصريّة، بناء على هذه النماذج وأمثالها، كما فعل بعضُ النقّاد[40] لا يعدو أن يكون في اعتقادنا مفارقة تاريخيّة لا يُعتَدُّ بها في الخطاب العلميّ. فالعنصريّة لم تظهر بوصفها موقفا إيديولوجيّا إلّا مع بدايات فترة النهضة الأوربيّة (القرن 16/15) وذلك رغم شيوع الممارسات الاجتماعيّة التي تفاضل بين الناس بناء على اللون والعرق في كلّ المجتمعات تقريبا. غير أنّ هذه الممارسات لم تكن مستندة إلى مواقف إيديولوجيّة صريحة وواعية؛ بل كانت تأبيدا لأنماط التعامل المتوارثة عبر الأجيال في بيئة تشكّل فيها العبوديّة ركنا أساسيّا من النظام الاقتصاديّ، وهو الأمر الذي أسهم الإسلام في معالجته؛ من خلال الحثّ على تحرير الرقاب، والإلحاح على أنّ الأفضليّة بين الناس أساسها أخلاقهم (التقوى) لا ألوانهم. وأقصى ما يمكن الاحتفاظ به من المعطيات الاختباريّة المتعلّقة بلون البشرة أنّ الراسخ في النسق التصوريّ العربيّ جعلُ الشخص الأبيض طرازًا للإنسان الكامل، ذكرا كان أو أنثى، وليس الشعر إلّا صدى لهذه التصوّرات الغالبة.

على أنّ البشرة قد تكون أيضًا حاملا أيقونيّا، فتنطق – بما يكسوها من ندوبٍ – عن طبائع أصحابها أو عن عاداتهم وسلوكهم. ففي النقائض تُتَّخَذ الجروح علامة سيميائيّة دالّة على معنيين متناقضين بحسب غرض الشاعر، فقد يكون الجرح علامة على الضعف والهوان:

ضَغَا في القِدِّ آدَرُ تغلَبِيٌّ ❁ **ضبيحُ الجلدِ** من أثرِ **الكُلومِ**

وقد يكون علامةً على الشجاعة في الحرب والإقدام، فيكون غيابه علامةً على الجبنِ والتخاذل:

تَرَى الأَبْطَالَ قدْ كُلِمُوا وتيمٌ ❁ **صَحِيحُو الجِلْدِ** مِنْ أَثَرِ **الكُلومِ**

ولعلّ أطرف ما وقعنا عليه ضمن مدوّنتنا في علاقةٍ بما تحمله البشرة من علامات سيميائيّة مقطعٌ منسوب إلى قيس بن الملوّح جاء فيه:

ولمّا تَلاقيـنَا على سفحِ رامـــةٍ ❁ وجدتُ **بنانَ** العامريّةِ **أحمرا**

فقلتُ: خَضَبتِ الكَفَّ بعدَ فراقنا؟ ❁ فقالت: معاذَ الله ذَلِك جَرى

ولكنَّني لمّا رأيْتـــُكَ راحـــــــلا ❁ بَكيتُ **دَمًا** حتّى بلّلتُ به الثرى

مســحتُ بأطرافِ البنانِ مَدَامِعـــي ❁ فصارَ **خِضَابًا** بالأكُفِّ كمَا ترى

فبصرف النظر عن الخلاف في نسبة هذا الشعر لمجنون بني عامر بل في الوجود التاريخيّ للمجنون أصلا[41]، فإنّ جملة ما يعنينا من هذا المقطع هو قيام معناه على استبدال الدلالة السيميائيّة المستقرّة في المعرفة الموسوعيّة الجماعيّة بخصوص خضاب باطن الكفّ بدلالة جديدةٍ فيها قدرٌ تخييليّ كبير. فلمّا كان الفرح والاحتفال المدلول عليهما بالخضاب لا ينسجمان مع فراق الحبيب، فقد احتالت المرأة لاصطناع سيميائيّة أخرى من خلال اللعب على

(38) Completion

(39) يقول عنترة في هذا المعنى: لئن أكُ أسودا فالمسك لوني❁ وما لسواد جلدي من دواء

(40) الجابري، علاء فتحي، العسكري، محمّد إبراهيم. ظواهر عنصريّة في الأدب العربيّ، ملامح من الشعر والرواية والسير الشعبيّة، مجلّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، مجلّد 5، عدد 1، 2021، صص 46-58.

(41) راجع في ذلك على سبيل المثال: حسين، طه. حديث الأربعاء، مؤسّسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2014، ص 183.

العلاقة التصوريّة سبب/ نتيجة، ورفدها بعلاقة التحوّل. تحرير ذلك أنّ الحمرة في البنان نتيجةٌ سببُها الخضاب، أمّا الخضابُ فنتيجةٌ سببها نبتة الحنّاء لكن في الفضاء المزيج الذي ينشّطه القول تختصر السلسلة السببيّة ويبدّل أحد طرفيها فإذا الحمرة نتيجة سببها تغميس البنان في الدموع. وإذا الدموع قد أضحت بفضل علاقة التحوّل دمًا وإذا الدمُ قد صار بدوره وفقا لنفس العلاقة التصوّريّة خضابًا. سلسلة من الأكاذيبِ تبنى بناء منطقيّا حتّى توشك أن تكون من أعذب الشعر.

لغة الجسد من خلال الرأس وأعضائه:

في الجسد أعضاءٌ تتكلّم أكثر من غيرها. يشهد على ذلك تعاملنا الاجتماعيّ الذي يبحث عن المعنى في نظرة العين وهيئة الشفتين، ولا يخطر له أن يبحث عنه في شحمة الأذن، أو عظمة الكتف مثلا. يفسّر ذلك بأنّ نسقنا التصوريّ يعتمد بشكل كبير على حالة خاصّة من كناية الجزء عن الكلّ وهي الوجه للشخص. تسيّر هذه الكناية جزءا كبيرا من ثقافتنا المعتمدة على الصورة؛ فنحن لا نجد أيّ غرابة في أن نعتبر صورة الوجه ممثّلة للشخص، ونكتفي بها اجتماعيّا وقانونيّا لتحديد هويّته والتعرّف عليه. ويبدو هذا الأمر متغلغلا في سلوكنا اليوميّ، فالواحد منّا يتمعّن في وجه الآخر إذا أراد أن يستشفّ أعماقه من غير تبادل لغويّ. يدلّنا هذا السلوك أنّ قسما كبيرا من تعاملنا مع العالم يتمّ من خلال تصوّراتنا الكنائيّة المرتكزة أساسًا على جهازنا الحركيّ الإدراكيّ وتحديدا على قوانا الحسّاسة؛ ولذلك فقد كان من الطبيعيّ أن يرشَح في القصيدة العربيّة عددٌ من تلك التصوّرات، نستشفّه متى رصدنا المواطن التي حضر فيها المعجم الخاصّ بأعضاء الرأس في الأغراض الشعريّة المختلفة.

وأوّلُ ما يلفتُ النظر في المدوّنة غيابُ الشواهد التي تتّخذ الرأس أو أحد أعضائه محورًا فخريّا. فإذا استثنينا بيتًا يتيمًا لطرفة بن العبد شبّه فيه نفسَه برأس الحيّة علامة على النشاط والتوقّد[42]، فإنّ المواضع التي حضر فيها الرأسُ الذاتيّ ومشمولاته لم تجرِ في سياق الافتخار، بل في سياق التحسّر على ضياع الشباب، وتعلّق الوصف فيها بالفروة أو باللحية وكانت مصحوبة – في معظم الأحيان على سبيل المجاز المرسل – بوصفٍ للجسدِ الذي فقد امتداده العموديّ؛ تعبيرا عن الضعفِ الطارئ بسبب التقدّم في السنّ.

شَعَرُ الرّأسِ مقياسًا للجسد الطرازيّ:

للجسدِ الطرازيّ في البيئة العربيّة الصحراويّة خصائص، منها لونٌ محدّد لشعر رأس الرجل أو المرأة، ولونِ شعر لحية الرجل، هو اللون الأسود. وقلّما يوصف هذا الشعَر ذو الخصائص الطرازيّة إلّا في سياق غزليّ كما في قول امرئ القيس:

وفرعٍ يَزينُ المتنَ **أسْوَدَ** فاحِمٍ ۞ أثيثٍ كقِنْوِ النخلةِ المُتَعَثكِلِ

ولكن يكفي أن يخرجُ لون الشعر عن الطراز؛ حتّى يضحي مادّة للقول الشعريّ على ما نراه في بيت جرير مخاطبًا نفسه:

أَلَا تَصْحُو وَتقْصُرُ عنْ صِبَاكَ ۞ وهذا **الشَّيْبُ** أَصْبَحَ قدْ علَاكَ

وقد يُتوسّل بالكنايةِ لأداءِ الغرض نفسِه كما في قوله:

ورأَتْ أُمامةُ في **العظامِ تحنّيًا** ۞ بعدَ استِقَامَتِها وقِصَرا في الخطا
ورأَتْ **بِلحْيتِه خِضَابًا** راعَها ۞ والويلُ للفَتَيَاتِ منْ خَضبِ اللِّحَى

تقوم الدلالةُ في البيت الأوّل على تعيينِ الجسد من خلال أحد أجزائه (العظام) وفقًا للعلاقة (جزء/ كلّ)، وتنهض في البيت الثاني على كناية معروفةٌ تُبنى بناءً مرحليّا عبرَ سلسلة من الاستدلالات ينتقل بها الذهنُ من الحمرة التي يستلزمها الخضابُ إلى البياض في اللحية المستلزم عن الشيب، ومنهما إلى الشيخوخة مدار الحديث في المثال. تستند الاستدلالات الكنائيّة إلى ما يسمّيه فوكونيي في نظريّة الفضاءات الذهنيّة[43] روابط تداوليّة[44]، وهي علاقاتٌ تصوّريّة في الأصل ينشّطها المقام التخاطبيّ، ووظيفتها الربط بين مكوّنات تصوريّة بعضُها مذكور لفظا وبعضها يُستدلّ عليه من دون أن يُذكر. فالخضابُ قادحٌ لفظيّ ينتقل به الذهن عبر العلاقة التصوّريّة (سبب/نتيجة)[45] إلى هدفٍ هو الحمرة. وباشتغال علاقتيْ التحوّل[46] والزمان المجموعتين في البلاغة القديمة في باب المجاز المرسل تحت مسمّى واحد هو "اعتبار ما كان"، ينتقل الذهنُ من الحمرة إلى البياض استنادا إلى المعرفة الموسوعيّة بقواعد تمازج الألوان. وبعد أن يستدلّ المعالج على الشيبِ من خلال البياض عبر العلاقة التصوريّة (سبب/ نتيجة)، (البياضُ في اللحية نتيجةٌ للشيب)، تُنشّط العلاقةُ نفسها مجدّدا، لينتقل الذهن من الشيب إلى الشيخوخة باعتبارها سببا له. وعلى هذا تنغلق سلسلة الاستدلال.

والطريف أنّنا متى قارنّا، ضمن نصوص المدوّنة، بين تعبير الخنساء عن أزمة الشيخوخة وتعبير الشعراء الذكور عنها وقفنا على فرقٍ غير بسيطٍ نظنّه من اللطائف. فرغم أنّ الخنساءَ قد عمّرت طويلا، على ما نقلته لنا كتب الأخبار، فإنّنا لا نجد في ديوانها حديثا عن الشيب والحناء القامة إلّا في قصيدة وحيدةٍ وضمن أبياتٍ متفرّقة:

تَقول نساءٌ **شِبْتِ** من غير كبرة ۞ وأيسرُ ممّا قد لقيتُ يُشيبُ
لَعَمْري لقد أَوْهَيْتَ قلبي عنِ العزا ۞ وطَأْطأتَ **رأْسِي** والفُؤادُ كَئيبُ

---

(42) أنا الرجل الجعد الذي تعرفونه۞ خشاش كرأس الحيّة المتوقّد (طرفة بن العبد).

(43) راجع: Fauconnier, G. : Espaces Mentaux, aspects de la construction des sens dans les langues naturelles, (éditions de Minuit, 1984

(44) Connecteurs pragmatiques

(45) Cause/ Effect

(46) Change

لقد قُصمتْ منّي **قناةٌ** صليبَةٌ ❁ وَيُقصَمُ عودُ النبعِ وهو صَليبُ

مدار المعنى في هذه الأبيات على قطعِ سلسلة الاستدلال التي تربط على سبيل الاستلزام الشيبَ بالشيخوخة. فالخنساء، إذ تنسبُ الكلامَ إلى الغائبات (تقول نساء)، إنّما تزعم الموضوعيّة إذ تجعل الشيبَ نتيجةً لِغِيَرِ الدهر لا للكبر، وكأنّها تنفي التقدّم في السنّ، ولكن على غير لسانها. أمّا انحناءُ القامة المستدلّ عليه من وضعيّة الرأس "طأطأتَ رأسي" فما هو علامة على وطأة الأعوام، بل على وطأة الأرزاء، وهو ما يؤكّده عجزُ البيتِ الأخير حيث تنعقد المماثلة بين الجسد البشريّ وبعض مكوّنات الطبيعة ممّا يتميّز بالشدة والصلابة (عود النبع)، حجّة على أنّ التلف (قُصمت) عارضٌ من العوارض يصيبُ الشديدَ كذلك، وليس يطرأ على من أضعفتْهُ السنون فحسب. هل يُستفاد من هذه الملاحظة أنّ تصوّرات المرأة عن جسدها تختلف عن تصوّرات الرجل متى تعلّق الأمر بقبول حقيقة الهرم؟ هل تَعُدّ المرأةُ الكِبرَ تهمة تحاول ما أمكن أن تدفعها عن نفسها وتتبرأ منها؟ ليس في مدوّنتنا أدلّة كافية لتعميم هذه الملاحظة وصياغة ما يتلاءم معها من فرضيّاتٍ، وإن كنّا نجد، في غرض الهجاء خاصّة، معطياتٍ منسجمة مع هذه التصوّرات بخصوص علاقة المرأة بالشيخوخة.

فمن المعاني الهجائيّة المتواترة الإحالة على "العجوز" عند التعرّض لأمّهات الخصوم أو أزواجهم. ولسنا نقع – في حدود ما أتاحته لنا المدوّنة– تعييرا للذكور بالهرم[47]. أمّا البيتُ الوحيد الذي ذكر فيه جرير شيبًا بوجه الفرزدق فقد جاء لا لتعييره بالشيب وإنّما للتهكّم من قبحِ وجهه في المطلق، تهكّما يضحي بمقتضاه موقع الشيب من وجهه كموقع الشيب من خدّ القرد. وليس لذلك من غاية سوى أن يُحرم الفرزدق، وهو على صورة القرد الأشيب، من هالة الوقار التي يوفّرها الشيبُ للرجال[48]:

أرَى **الشَّيْبَ** في **وَجْهِ** الفَرزدَقِ قد علا ❁ **لهازمَ قردٍ** رنّحتهُ الصواعقُ

تُغرينا هذه الملاحظات بزعمٍ لا تسنده إلّا فرضيّات حدسيّة، ولا نجد عليه في المدوّنة دلائل قاطعة، ولكن لنا عليه شواهد كثيرة. مفاد هذا الزعم أنّ التصوّرات النسقيّة الغالبة على الشعر العربيّ القديم قائمة على جعل التقدّم في السنّ عارًا على النساء دون للرجال. وبطبيعة الحال، عكست اللغة آثارا من تلك التصوّرات، فعلى خلاف الدّارج في الاستعمال اليوم، تختصّ لفظ العجوز في أصل وضعها بالمؤنّث لا بالمذكّر، وهي صيغة مبالغة متّصلة بالفعل عجز، حتّى لكأنّ العجز مع الكبر خاصيّة للنساء لا غير، أو أنّ الكبرَ لا يرادف العجز إلّا متى كان أنثويّا. وفي الوقت الذي تعيّر فيه المرأة بأنّها عجوز، يُمدح الرجلُ بأنّه شيخ، ألم يقل الفرزدق:

هو الشيخُ وابنُ الشيخِ لا شَيْخَ مثلَهُ ❁ أبُو كلِّ ذي بيتٍ رفيعِ الدعائمِ

هل نحتاجُ أيضًا إلى التذكير بأنّ اللغَة اشتقّت من "شمط" (أي اختلط سواد شعره ببياض) أشمط وشمطاء، لكنّ الاستعمال الحديث خصّ بها المرأة دون الرجل واقترنت في الأدبيّات بالعجوز حتّى تنوسيَ أنّها تعني في أصل وضعها "شيباء"؛ فأضحت تجري مجرى الشتيمة ولا تقال إلّا على سبيل الذمّ!

الوجه سطح شفيف

يُعتبر هذا التصوّر الاستعاريّ بالغ الأهميّة في تكييف الطريقة التي نتعامل بها مع الآخرين. فمن غير المقبول مثلا أن يتخاطب الناسُ في سياقات التواصل العاديّة وقد أولى الواحدُ منهم ظهره إلى الآخر رغم أنّ ذلك لا يمنع في شيء وصول الرسالة اللغويّة عبر قنواتها التقليديّة. تفسير ذلك أنّ التواصل الناجح يقتضي "تواجُهًا"، والتواجه، كما هو معروف، صيغة مشتقّة من الوجه تفيد المشاركة، ومدارُ المشاركة هو التطلّع إلى الوجه المقابل. براهينُ هذا التصوّر في اللغة كثيرةٌ ليس أقلّها التعابير من قبيل: عَكَسَ وجهه قلقا عميقا، شفّت ملامحه عن ارتياحه، علت وجهَه أماراتُ البشر والسرور الخ.. ولسنا نعدم في المدوّنة تحقّقات عديدة لهذا النسق التصوّري، ففي هجاء نساء مجاشع يقول جرير:

إذا **أسْفرَتْ** يَوْمًا نِساءُ مُجَاشِعٍ ❁ بَدَتْ **سَوأَةٌ** ممَّا تُجِنُّ البَرَاقِعُ

ومثلُه قوله في هجاء تغلب:

متى تَرَ **وَجْهَ** التغلبيّ تَقُلْ لَهُ ❁ أَتَى هَذا **سَوْأَةً** أوْ يُرِيدُها

ففي المثالَيْنِ، يمثّل الوجهُ المؤنّث والمذكّر، متى طُرحت عنه الحُجبُ، سطحًا شفيفًا لا يعكسُ الدواخل فحسب، بل يفضح النوايا أيضًا. وقد يُطلى هذا السطحُ بطلاءٍ يصير له خاصيّة مميّزة كما في قول جرير:

وُجُوهُ مُجَاشِعٍ طُلِيَتْ **بِلُؤْمٍ** ❁ يُبَيَّنُ في الـمُقلَّدِ والعِذَارِ

غير أنّ هذا التصوير الأماميّ القائم على تبئير الوجه في كلّيته لا في تفاصيله، والمرتكز على التصوّر الاستعاريّ الذي بمُقتضاه يكون الوجه مُبينًا للباطن، قد يرفد على سبيل المبالغة بتصويرٍ ثلاثيّ الأبعاد إيغالا في تثبيت المعنى، فقد بلغَ من لؤم الفرزدق حسب جرير أن شفّ عن اللؤمِ قفاهُ لا وجهه فحسب:

وَيُبيَّنُ في **وَجْهِ** الفرزدَقِ لُؤمُهُ ❁ وَأَلأَمُ مَنْسوبٍ **قفًا** حينَ أدْبرَا

قوّةُ هذا التصوير القائمِ على الالتفاف حول الموصوف من جهاته كلّها، في أنّه يجعل المهجوّ حالةً خاصّة من الحالات التي ينطبقُ عليها النسق الاستعاريّ، فالمألوف في التصوّرات أن يكون الوجه مبينًا لا القفا لكنّ المهجوّ شذّ عن المألوف حتّى صار قفاه دالّا فضلا عن وجهه.

(47) في هذا المعنى يبدو لنا بيتُ جرير موحيا إذ يقول في هجاء الأخطل: قُل للأُخيطِل لا عجوزُكَ أنجبتْ ❁ في الوالدات ولا أبوكَ فحيلُ. في هذا البيتُ يذكر الأبُ بصيغةٍ محايدة "أبوكَ" أمّا الأمّ فهي "عجوزك".

(48) يذكر في هذا البيتُ الشهير المنسوب إلى الخليفة العبّاسيّ المستنجد بالله : عيّرتني بالشيب وهو وقار ❁ ليتها عيّرتني بما هو عار

وعلينا أن نلاحظ أنّ التصوّر الاستعاريّ [الوجه سطح شفيف] يتعاملُ نسقيّا مع تصوّر آخر قريب منه هو [الوجه كتاب]، ومنه نشأت التعابير من قبيل: "تقرأ على وجهه مشاعر متداخلة، طفت أحاسيسه على صفحة وجهه، خاطبها بوجه مغلق الخ..". ولا نشكّ في أنّ جريرا قد صدر عن هذا التصوّر حين قال:

يا تَيْمُ إنَّ **وُجوهَكُم**، فتقنَّعُوا ❁ **طُبِعَتْ** بأَلأَمِ طابعٍ وكتابِ

أعضاءُ الوجهِ عيارًا أو علامةً

تزخر المدوّنة بلغة العيون والأنوف والأفواه والأسنان، ولكنّها لغة متعلّقة بالمرأة على وجه حصريّ. ويسمح جَرْدُ منطوق هذه اللغة ببناءِ صورةِ الوجه الأنثويّ الأكمل كما استقرّت في المخيال العربيّ خلال الفترة التي تشملها المدوّنة. ولعلّ هذه الأبيات لقيس بن الملوّح، وفيها يردّ على عائب ليلى، توضّح شيئا من عيار الجمال العربيّ؛ إذ تُعدِّد على صورةٍ مكثّفةٍ الذميمَ من الأوصاف المتّصلة بأعضاء الرأس أساسا:

يقول لي الواشون ليلى قصيرة ❁ فليتَ ذراعًا عرضُ ليلى وطولُها
وإنّ **بعينيها** لَعَمركَ **شَهلةٌ** ❁ فقلتُ كرامُ الطيرِ شُهْلٌ عيونها
وجاحِظَةٌ فوهاءُ، لا بأسَ إنّها ❁ مُنى كبدي بل كلّ نفسي وسولها
فدُقَّ صِلابَ الصَخْرِ رأسَكَ سرمدًا ❁ فإنّي إلى حينِ المماتِ خليلُهَا

وعموما، ودون الحاجة إلى مراكمة الشواهد، فالمؤكّد من خلال المدوّنة أنّ تفاصيل وجوه الرجالِ لا تخضع إلى أيّ مقياسٍ جماليّ واضح. أمّا النساءُ فَلِحُسنهنَّ عيارٌ صارم. فالعيونُ المثلى كبيرةٌ حوراء، والأنوف المثلى منمنمة لا ندوب فيها، والأفواه صغيرة غير فوهاء، والأسنانُ مرصّفة بيضاء. ولا شكّ أنّ معظم هذه المعايير الجماليّة مازالت سارية في مخيالِ المجتمعات العربيّة الحديثة حتّى لكأنّ الذائقة الجماليّة فيما يتعلّق بوجه المرأة توشك أن تكون ثابتة لا تتغيّر.

وإذا كان الخروج عن هذه المعاييرِ لا يعني العاشقَ من قريبٍ أو بعيدٍ كما توضّحه مقطوعةُ قيس أعلاه، فإنّه في الهجاءِ مجالٌ خصيبٌ للذمّ تُستدعى في سبيله أمّهاتُ الخصوم وأزواجهم والنساءُ من عشيرتهم، والأمثلة في هذا من النقائض لا يكاد يحيط بها حصر.

على أنّه علينا لفتُ النظر إلى ملاحظة هامّة. ومفادُها أنّ المعنى الهجائيّ، متى تعلّق بوصفِ شيءٍ من أعضاء الوجه، اتّخذها في الغالب مركوبًا لغرض آخر. فإسناد الاخضرار لأسنان التغلبيّة مثلًا، وهو من المعاني المتكررة في النقائض، ليس حكمًا جَماليّا بقدرِ ما هو حكمٌ أخلاقيّ. ذلك أنّ خُضرة الأسنان علامةٌ تدلّ على عادات فاسدة منسوبة لأهل تغلب لأصولهم النصرانيّة:

أَيَفْخرُ عبدٌ أمُّهُ تغلبيّة ❁ قد اخْضَرَّ من **أكلِ الخَنابيصِ**[49] نابُها؟

كما قد تُقدّم بوصفها علامةً على موبقة أخرى، على نحو ما يظهر في قول جرير:

لَقيَ الأُخيطِلُ أمَّهُ **مَخْمورَةً** ❁ قُبْحًا لذلكَ شارِبًا مخمُورا
لمْ يَجرِ مذْ خُلقتْ على **أنيابها** ❁ ماءُ السواكِ ولم تمسّ طهورا

في هذين المثالين، يضحي القُبح في الأنيابِ قرينةً على الانتماءِ إلى غير الدين الإسلاميّ، فإذا هو أشبه بعلامة سيميائيّة لا قيمة لها في ذاتها، وإنّما قيمتُها في كونها مرقاةً إلى المعنى التأويليّ ومدخلاً إليه.

وقد يتّخذ الأنفُ في نفس هذا السياق علامةً، فقد لاحظنا تواتر ذكر الخنزير كلّما تعلّق الأمرُ بوصف المنخرين لسببين، أوّلهما أنّ الخنزير طرازيّ في القبح شأنه شأن القرد في المخيال العربيّ، والثاني أنّه طرازيّ في القذارة علاوة على تحريمه في المخيال الإسلاميّ، وهو ما يجعل من المماثلة المعقودة بينه وبين موضوع الهجاء نافذة في تحقيق معانٍ متراكبة كما في قوله:

غليظةُ جِلْدِ **المِنخرَيْنِ** مُصنَّةٌ ❁ على **أنفِ** خنزيرٍ يُشدُّ نِقابُها

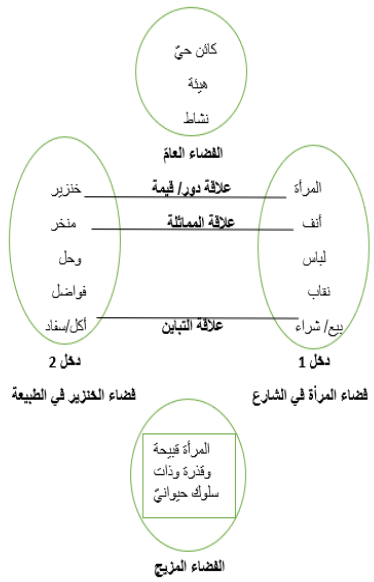
يركّب المعنى الهجائيّ في عَجُزِ البيتِ على طبقاتٍ. فإذا كنّا نقبض عليه بسهولة بالغة فإنّ وراءه في المستوى العرفانيّ معالجةً تصوّريّة بالغة التعقيد. فمنطوق البيتِ أنّ نقابَ المرأة يشدّ على أنفِ خنزير. وترجمة هذا في المستوى الحرفيّ أنّ خنزيرًا، ولْيكن من خنازير الحظيرة مثلا، يلبسُ نقابَ المرأة التي يفترض أن تكون في ذلك الوقت سافرة بما أنّ نقابها مشدود على أنف الخنزير! ولكن، لا أحدَ عاقلا، من دون شكّ، يذهبُ هذا المذهب في التأويل. فنحن نفهم مباشرة ودون عظيم اجتهاد أنّ المقصود تشبيه أنف المرأة بأنف الخنزير، وأنّ الخنزير الذي يشدّ على أنفه نقابها هو هي، ولا أحد سواها. تكمن وراء هذا الفهمِ البسيط شبكة تصوّرية من أربعة فضاءات ذهنيّة تمثيلها أدناه.

ينتدب لهذه الشبكة دخل أوّل نسمّيه "فضاء المرأة في المجال العموميّ ". يعمّر هذا الفضاء المخالف للواقع بعناصر تصوريّة مستمدّة من معارفنا الموسوعيّة حول الهيئة التي تكون عليها المرأة الطرازيّة في الجزيرة العربيّة وما يمكن أن يكون لها في المجال العموميّ من تفاعلات وأنشطةٍ، وذلك في الزمن الموافق للقول الشعريّ، وتكوّن هذه العناصر المكوّنات الطبولوجيّة للفضاء الذهنيّ. أمّا الدخل الثاني فيوافق فضاء الحيوان وتحديدا "فضاء الخنزير في الطبيعة" مثلا أو في الحظيرة، ويؤثّث هو الآخر بعناصر تصوّريّة توفّرها معارفنا بخصوص شكل الخنزير وهيئته، وما يمكن أن يأتيه من أفعال في الطبيعة أو داخل حظيرته. ويجمع الفضاءُ العامّ[50] المشتركَ بين الدخلين على صورة خطاطيّة فقيرة فنجد فيه عناصر ذات عموميّة عالية كما هو مبيّن في الرسم أسفله. ويترابط الدخلان فيما بينهما بعلاقات تصوريّة تجمع عناصر الدخل الأوّل بمقابلاتها في الدخل الثاني، في حين تظلّ بعض العناصر من الدخل

(49) الخنابيص هي صغار الخنازير.

(50) Generic Space

الأوّل بلا مقابل في الدخل الثاني. فعلى سبيل المثال، لا مقابل في الدخل الثاني للنقاب واللباس الموجودين في الدخل الأوّل، في حين ترتبط المرأة في الدخل الأوّل وفقًا لعلاقة الدّور[51] بخنزير في الدخل الثاني، والدورُ علاقة تصوريّةٌ قائمة على الربط بين وظيفة مّا والقيم المتغيّرة التي قد تشغل تلك الوظيفة. فإذا قلتَ مثلًا "يتغيّرُ الرئيسُ كلّ خمس سنوات" كان المقصود أنّ "الشخص الذي يشغل وظيفة الرئيس" يتغيّر كل خمس سنوات، فيذهبُ ترامب ويأتي في محلّه بايدن مثلا". وهو ما يعني أنّك استعملتَ لفظ "الرئيس" على القيمة لا على الدور. وبالمثل، فإذا كان في الحظيرة ثلاثة خنازير، أبيض وأسود وبُنيّ، فقلت مثلا: "الخنزير في حظيرتنا في مثل حجم البقرة" كان الخنزير هو الدور والأفراد الثلاثة هي قيمُه. وفي مثال الحال، كانَ الخنزيرُ في منطوق البيتِ دورا تشغل المرأة إحدى قيمه وهو ما يفسّر لك لمَ فهمتَ أنّ النقابَ المشدودَ على أنف الخنزير في عجزِ البيتِ يعني النقابَ المشدود على أنف المرأة، فقد قرأتَ، بفضل اشتغال العلاقة التصوريّة المناسبة، لفظة الخنزيرِ على القيمة لا على الدور. تحقّق هذه العلاقة معنى أقوى من معنى المشابهة، فالمرأة في البيتِ لا تشبّه بالخنزير بل هي والخنزير شيءٌ واحد. على أنّ هذا المعنى لا يُبنى إلّا في الفضاء المزيج وبعد تكثيف علاقة الدور إلى الأحديّة واشتغال مبدأيْ الإسقاط الانتقائيّ. فمن الدخل الأوّل، يقع إسقاط المرأة وهي تلبس نقابها في الشارع وتحجب المعطيات الطبولوجيّة المتعلّقة بالخصائص الطرازيّة للمرأة، ومن الدخل الثاني يقع إسقاط منخر الخنزير ومعه شيء من آثار البيئة التي يعيش فيها (وحل، قذارة) وشيء من سلوكه الحيوانيّ (أكل، سفاد..)، وبفضل عمليّتيْ الإتمامِ والبلورة[52] تنشأ في المزيج دلالة لا وجود لها في أيٍّ من الدخلين، ففي المزيج تنشأ بنية ناجمة وهي الممثّلة بالمستطيل أدناه، وفيها يصير للمرأة منخر ومنه يتولّد معنى القبح، ويلحق ملبوسها شيء من بيئة الخنزير، ومنه القذارة، وينطبع نشاطها بطبع الخنزير، ومنه السلوك الحيوانيّ.



دلالة العطب في الوجه الرجاليّ

يلاحظ القارئ أنّ ما قدّمناه من أمثلةٍ في وصف أعضاء الوجه قد اقتصر، إلى حدّ الآن، على وصفِ ملامح النساءِ غزلا أو هجاء. ويُفسّر ذلك بأنّ لغة الجسد المتعلّقة بأعضاء الوجه من الرجال مدارها في الغالب على ثنائيّة السلامة والعطب لا على ثنائيّة الحسن والقبح. فلمّا كان المقتضى الذي يصدر عنه الخيال الشعريّ أنّ الوجه الرجاليّ غير خاضعٍ إلى عيارٍ جماليّ، كانت سلامتُه من العيوب الطارئة كافيةً لحسنه، في حين يُحتاجُ في ذمّه إلى رصدِ مواطن العطب فيه، على نحو ما تبيّنه الأبيات الموالية:

نَزَعَ الأُخَيْطِل حينَ جدَّ جِراؤُنا ❁ حَطِمَ الشَوى، **مُتَكَسِّرَ الأسنانِ**

ومثلُه قوله:

ومُصْطَلَم المَسامِعِ أو خصيّ ❁ وآخِرُ عَظْمِ **هامَتِهِ** حُطامُ

تنسجم هذه المعطيات في وصف عطبِ الجسد وتحديدًا أعضاء الوجه مع منطقِ تصوير الخصم على هيئة الضعف بناء على التصوّر الاستعاريّ [الضعيف تحت]، فليس من الصدفة أن يجتمع في المثالين تكسّر الأسنان واصطلام المسامع بمتصوّر الحَطْمِ وقد جاء على الصيغة المشبّهة حينًا وعلى اسم المصدر حينًا آخر. فالحطمُ يستلزم الانهيارَ وهو لذلك تحويل للجسد، أو لبعض من أجزائه، من الوضعيّة العموديّة إلى الوضعيّة الأفقيّة وفيها استفالٌ بالقوّة. والطريفُ أنّ جريرًا أجرى هذا المعنى في البيت الموالي إجراءً صريحًا وذلك لمّا زعم أنّ الجدع بأنف التيميّ ليس من جرحٍ، ولكنْ من تعفير الأنف بالتراب بما يقتضيه ذلك من جسدٍ باركٍ على هيئة الجُثُوّ:

يا تَيْمُ وَيْحَكَ من **جَدْعٍ** ولا نَدْبٍ ❁ يَنْدُو **بأَنفِكَ** مِنْ ذُلٍّ وتَرْغِيم

وقد يقترنُ العطبُ الجسديُّ بالجرح والإذلال في نفس البيت فيغدو مصدرا للمفاخرة وعلامة على التفوّق في الحرب كما في معلّقة عنترة:

فتركتُه جزر السباعِ يَنُشْنَهُ ❁ ما بينَ **قُلَّةِ رْأسِهِ** والمِعْصَمِ

هـ- الاستعارات الأنطولوجيّة: عينُ المرأة قاتل مُتسلسل وعينُ الرجل وعاء الأحاسيس

تهيمن الاستعارة الأنطولوجيّة "عين المرأة قاتل متسلسل" على معظم ما قيل في الشعر وصفًا لعين المرأة في السياق الغزليّ، والشواهد عليه في مدوّنتنا كثيرة لعلّ أشهرها بيت جرير:

إنَّ **العُيُونَ** التي في طَرْفِهَا حَوَرٌ ❁ **قَتَلْنَنَا** ثُمَّ لَمْ يُحيِينَ قَتْلانَا

(51) Role

(52) Elaboration

ولمّا كان لا بدّ للقاتل من سلاح، فقد تولّد عن هذا التصوّر تعابير من قبيل "سهام اللحظ" وما جرى مجرى ذلك كما يظهر في بيت امرئ القيس:

وما ذَرَفَتْ عَيْناكِ إلّا لِتَضْرِبِي ۞ **بِسَهْمَيْكِ** في أَعْشارِ قلبٍ **مُقَتَّلِ**

وإذا كانت هذه الاستعارة الأنطولوجيّة مبنيّة على التشخيص، والمقصود به إسناد خصائص وأعمال بشريّة لكائن غير بشريّ"، فإنّ استعارة "عين الرجل وعاء للوجد" مبنيّة على استعارة الوعاء، وهي استعارةٌ ذات خصوبة كبيرة في المستوى التصوّريّ ولا سيّما في مجال الرؤية. فالواحد منّا يتصوّر حقله البصريّ وعاءً ويتصوّر مشاهداته موجودة داخل ذلك الوعاء، ومنه التعابير: "أنتَ في عيني"، "الطائر خارج مجال رؤيتي" الخ.. وقد ظهر في الشعر توظيفٌ مخصوص لتلك الاستعارة بجعل العينِ لا فقط وعاءً للمرئيّات وإنّما وعاء للدموع وللصبابة والوجد والأحزان. فهذا امرؤ القيس يقول:

فَفَاضتْ دُموعُ العينِ منّي **صَبابَةً**۞ على النَحْرِ حتّى بلّ دَمْعي مِحْمَلِي

وهذا جرير يُنشِئُ صورةً فاتنة، يضحي فيها الوجدُ مادّةً سائلةً وعاؤها القلب لكنّها تفيض عن القلبِ جاريةً من الصدر إلى الرأس متحدّية قانون الطبيعة في السيلان، حتّى ينتهي بها المقام في العينِ وعاءً جديدًا، فيغرقُ من قوّة السيل بؤبؤها.

مَا زَالَ في القلبِ **وَجْدٌ** يرْتقِي صُعُدًا ۞ حتّى أصابَ سوادَ العينِ **تغريقُ**

لغةُ الأطرافِ وما يتّصلُ بها من دلالاتٍ رمزيّة

تتكلّم الأطراف في الشعر بشكلها وحركاتها ولامسة وملموسة. وبصورة عامّة، يُعَدُّ طول الأطراف سواء عندَ المرأة أو الرجل، مقياسًا جماليّا ثابتًا، أمّا بطء حركتها فمحمود في النساء مرذول في الرجال.

فأمّا الرجلُ فيُمْدَح بطول الساعد، وطول أصابع الكفّ، والراجح أنّ وراء ذلك رمزيّة جنسيّة تتّصل بالفحولة والاقتدار في بعده القضيبيّ:

إنَّ المُهاجرَ حينَ يَبْسُطُ كفَّه۞ **بَسْطُ البَنَانِ طويلُ عظمِ الساعدِ**

ومثلُه قولُ جرير:

أشمُّ **طوال الساعدَيْنِ** ترى له ۞ إذا القومُ هابوا القومَ أن يتقدَّمَا

و لمّا كان طول الساعد ميزة في القتال أيضا، فقد عدّ من دواعي الفخر كما في قوله:

إذا عُدَّ أيّامُ المَكارِمِ فافتَخِرْ ۞ بآبائكَ الشُمِّ **الطوالِ السَوَاعِدِ**

وأمّا المرأة فمن معيارِ حسنها طول ذراعها قرينة على طول قامتها كما يظهر في قول عمرو بن كلثوم:

تُريكَ إذا دخلتْ عَلَى خَلاءٍ ۞ وقدْ أَمِنَتْ عُيونَ الكَاشحينَا
ذِراعيْ عَيْطَلٍ أدْماءَ بِكْرٍ ۞ تربَّعــتِ الأَجــارعَ والمُتُونــا

ومن مِعيارِ الحسنِ أيضًا طولُ الساق كما يفهم من قول امرئ القيس:

وكَشْحٍ لَطِيفٍ كالجَديلِ مُخصَّرٍ ۞ **وَساقٍ كَأُنْبوبِ السَقيِ** المُذلَّلِ

حيثُ أفضت علاقة المماثلة بين الساق وأنبوب السقي إلى ترحيل إحدى خصائص الأنبوب إلى الفضاء المزيج عبر آليّة الإسقاط الانتقائيّ فنجم عن ذلك معنى الطول في الساق.

وفي المقابل يُعَدّ قصر الساق عيبًا ولا سيّما عند الرجال:

لقد وَلَدتْ أمُّ الفرزدقِ فاسقًا ۞ وجاءتْ بِوزْوَازٍ **قَصيرِ القَوائِمِ**

ويلفتُ النظرَ عند المقارنة بين الأوصاف المتعلّقة بأطراف الرجال وتلك المتعلّقة بأطراف النساء أنّ المرأةَ تُعابُ بقلّة اللحمِ والرجلَ بقلّةِ العظمِ. فمن المعاني الهجائيّة القارّة عند جرير مثلا تعيير خصومه بضعف العظامِ:

ويُفايِشُونَكَ **والعظامُ ضعيفةٌ** ۞ والمُخُّ مُتْتَخَرُ الهَنانةِ رَارُ

وقد يُعتمد اللمسُ لتأكيد ما يُستفادُ من البصر، فتغدو التجربة الحسيّة معبرًا للحقيقة الهجائيّة:

مَتى **تَغْمِزْ ذراعَ** مُجَاشِعيٍّ ۞ تَجِدْ لَحْمًا **وليسَ على عِظامِ**

ولا شكّ أنّ هذه المعاني الهجائيّة تستند إلى استعارتين بنيويّتين لهما حضور طاغٍ في النسق التصوّريّ الذي يصدر عنه الشاعر العربيّ وهما [الصلابة قوّة][53] و[الليونة ضعف]. فلمّا كان أصلبَ ما في الإنسان هيكلُه العظميُّ كانَ نعتُ العظامِ بالقصرِ أو بالضعفِ كنايةً عن ضعفِ الجسدِ كاملًا، وقد أحسن جرير التعبير عن ذلك إذ قال:

لا **يَخْفَيَنَّ** عليكَ أنّ مُجاشعًا ۞ لوْ يُنفَخونَ من **الخَوَرِ** لَطاروا

لا تُقتنص دلالة هذا البيت إلّا بتفكيك المزج الذي تولّدت عنه. وهو مزج متحقّق بفضل شبكة تصوريّة من فضاءات أربعة. يُوافق الدخل الأوّل "فضاء الصراع ضدّ مجاشع" ويؤطّر تصوّريّا بإطار الحرب، وتتكوّن بنيتُه الطبولوجيّة من أجساد الرجال من قبيلة مجاشع من جهةٍ، وأجسادِ الآخرينَ من أعدائهم من جهة أخرى، ومن بنيةٍ حدثيّة ملائمة لإطار الحرب تُستقى عند إرسال الشبكة من معارفنا الموسوعيّة، وتتضمّن أنشطة كالتدافعِ والضربِ والطعن وما إلى ذلك، أمّا الدخل الثاني ولنسمّه: "فضاءَ التخلّص من الأشياء البالغة

(53) ومنه بيت تميم بن مقبل: ما أطيب العيش لو أنّ الفتى حجر تنبو الحوادث عنه وهو ملموم.

الخفّة" فيُملأُ من جهةٍ بعناصر تصوريّة متنوّعة كالقشّ وأوراق الشجر الجافّة وما جرى مجرى ذلك، ويؤنّث من جهة أخرى بجسدٍ شخصٍ واحدٍ موكول إليه التخلّص من هذه الأشياء، مع البنية الحدثيّة الملائمة لأنشطة التنظيف عموما، كالكنس والجمع والنفخ وما إلى ذلك. يرتبط الدخلان بعلاقة التباين[54] فلا شيء من الناحية التصوريّة يسمح بافتراض مماثلة بين إطارين تصوّرين على هذا القدر من الاختلاف (إطار الحرب/ إطار التنظيف). غير أنّ بينهما مع ذلك قدرا أدنى من الاشتراك نجده في الفضاء الجامع[55] الذي يجرّد بنية خطاطيّة فقيرة يمكن اختزالها في أجسادٍ وأنشطة حركيّة. وباشتغال مبدأ الإسقاط الانتقائيّ في اتّجاه الفضاء المزيج، يحدث ما يلي:

من الدخلِ الأوّل تصل إلى المزيج أجسادُ بني مجاشعٍ وتُحجَبُ أجسادُ خصومهم كما تحجب تماما البنية الحدثيّة الخاصّة بنشاط الحرب، ومن الدخل الثاني تحجب الأشياء البالغة الخفّة ويصل إلى المزيج الجسد المكلّف بالتنظيف مع البنية الحدثيّة الخاصّة بالتنظيف، وتخصيصًا حدثٌ محدّد منها وهو النفخ. وباشتغال مبدأيْ الإتمام والبلورة تنشأ في المزيج صورة أجساد بني مجاشع وهي تُعالج أثناء الصراع لا كما تعالج أجساد الرجال في الحرب، بل كما تعالج الأشياء بالغة الخفّة في نشاط التنظيف، فتكاد ترى المجاشعيّ يطيرُ من نفخةٍ واحدة كما يطير القشّ في باطن الكفّ، بما يستلزمه ذلك من دلالات الضعف والتخاذل والعجز.

لغة الجسد من خلال الروائح:

تعلّقت معظمُ استدلالاتنا إلى حدّ الآن بالتصوّرات المترتّبة عن تجربة البصر. لكنّ القوّة الشامّة التي يقارب بها الجسد محيطه الفيزيائيّ حاضرة أيضًا وراء عدد من التصوّرات الاستعاريّة أو الكنائيّة النسقيّة. وهي تصوّرات ترتكز أساسا على استعارتين أنطولوجيّتين منسجمتين هما: "الشمّ لمس" و"الروائح كيانات فيزيائيّة". عن هاتين الاستعارتين تولّدت في الشعر الأبيات التي تعطي للروائح وجودا ماديّا من قبيل ما جاء في معلّقة امرئ القيس:

إذَا قَامَتا **تَضَوَّعَ المِسْكُ** منهُمَا ۞ نسيمَ الصَبا جاءتْ **بِرَيَّا القُرُنْفُلِ**

ففي صدر البيت، تُكثّف العلاقة التصوّريّة (سبب/نتيجة) إلى الأحديّة فتغدو الرائحة المنبعثة من المسك هي المسكُ نفسه؛ وبهذا يكون لها وجود ماديّ فعليّ. وأمّا في العجز، فتتمّ الإحالةُ على المرأة من خلال رائحتها، فإذا هي لم تعد مصدرًا لريّا القرنفل (والريّا هو الطيب)، بل صار هو هي، بما يجعل من الرائحة كيانا ماديّا. ونجد نظيرًا لهذا في غزل جرير إذ يقول:

مَثْلوجةِ الريقِ بعدَ النومِ واضعَةً ۞ عن ذِي مَثَانٍ **تَمُجُّ المِسْكَ والبَانَا**

حيثُ يقتضي الفعل "مجّ" أن تكونَ الرائحة المنبعثة من المرأة شيئًا يُلفظَ من الفمِ ويمكن قبضه باليد، وهو معنى ينسجم تمامًا مع استعارة "الشمّ لمس" المهيمنة على النسق التصوّريّ الخاصّ بالروائح.

وبقدر ما كان شعر الغزلِ حافلًا بالذكيّ الطيّب، كانت النقائض مكتظّة بالخبيث المنتن. فمن المعاني الهجائيّة القارّة إسناد الروائح الكريهة للمهجوّ. ونعتقد أنّ جريرا قد تفنّن في ذلك تفنّنا لأنّه استطاع – وهو يبني صورة المهجوّ خبيث الريح – أن يفيد من تصوّرات استعاريّة متعدّدة قرنها بحقائق موضوعيّة من العالم الفيزيائيّ؛ لبناء معنى طريف، من ذلك ما نجده في قوله مثلا:

الطيّبونَ مِنَ **الرَيْحَانِ** منْبتُهُمْ ۞ **وَمنْبتُ** التّيمِ في **الكرّاثِ والثومِ**

يعتمد هذا البيتُ على المتصوّر الاستعاريّ "الإنسان نبتة"، وهو تصوُّرٌ بالغُ الخصوبة من الناحية اللغويّة لكثرةِ ما يتولّد عنه من تعابير استعاريّة من قبيل: "ذبلت المرأة قبل أوانها"، "لي جذور في هذا المكان"، الخ.. يوظّف هذا التصوّر لغاية محدّدة هي تصنيف المهجوّ ضمن قسم النباتات ذات الروائح الكريهة. تكمن قوّة هذا التصوير الاستعاريّ في كونه يجعل الرائحة الكريهة أمرًا من صميم ماهيّة المهجوّ، لا حالةً من حالاته تطرأ عليها العوارض. وتفسير ذلك من الناحية التصوريّة أنّ علاقة المكان التي تجمع الفضاء الذهنيّ الخاصّ بأفراد قبيلة تيم بالفضاء الذهنيّ المؤطّر بإطار الزراعة وفيه منابت الكرّاث والثوم، تكثّف عند الإسقاط باتّجاه الفضاء المزيج إلى علاقة الخاصيّة[56]، وهي ههنا خاصيّة خبث الرائحة.

وقد يذهب جرير في النقائض إلى أبعد من ذلك فيقلبُ الأدوار بين الأجساد والطيوب. فإذا كان المتعارف عليه أن يكون الطيبُ سببا لتحسين رائحة الجسد فإنّ الجسد قد يغدو سببًا لتشيين رائحة الطيب، كما يظهر في قوله:

تَشينُ الزَعْفَرَانَ عرُوسُ تيمٍ ۞ وتمشي مِشيةَ الجُعَلِ الزَّحولِ

يُبنى المعنى في صدر هذا البيتِ بقلب طرفيْ العلاقة سبب/ نتيجة. فبدلا من أن تكون رائحةُ العروس نتيجةً للتطيّبِ بالزعفران، تتغيّرُ رائحة الزعفرانِ نتيجةً لتطيّب العروس به. يتخلّق هذا المعنى بفضل شبكة تصوريّة مرآويّة[57] يتقاسم كلّ فضاءاتها نفس الإطار التصوّريّ وهو جلو العروس. فأمّا الدخل الأوّل ففضاء جلو العَروس في العموم ويتضمّن عروسًا وبنية حدثيّة مناسبة لما تختزنه ذاكرتنا بخصوص تزيين العروس، وأمّا الدخل الثاني ففضاء جلو امرأة تيميّة على وجه الخصوص ويتضمّن بدوره نفس البنية الحدثيّة. يرتبط الفضاءان وفقًا لعلاقة دور/ قيمة. فالعروس في الدخل الأوّل دور، قيمته في الدخل الثاني امرأة بعينها هي المرأة التيميّة، أمّا بقيّة عناصر الفضاءين كالزعفران هنا وهناك والحليّ مثلا، وغير ذلك ممّا يكوّن معرفتنا الموسوعيّة بإطار تزيين العروس، فتجمعها علاقة الهويّة. ويتحقّق المزج عندما تُكثّفُ علاقة دور/قيمة

(54) Disanologie

(55) Generic Space

(56) Property

(57) Mirror Network

في الفضاء المزيج إلى علاقة الهويّة، فالعروس هي عينها المرأة التيميّة، وتُكثَّف علاقة الهويّة الجامعة بين الزعفران في الدخل الأوّل والزعفران في الدخل الثاني إلى علاقة التحوّل، فإذا الزعفران وقد تطيّبت به التيميّة خارجٌ عن جنس الطيوب بدليل القرينة اللغويّة "تشين". على أنّ الدلالة الناجمة في المزيج لا تقف عند هذا الحدّ المبدئيّ، فاجتماع التيميّة في المزيج مع الزعفران المتغيّر يولّد، بفضل عمليّة الإتمام والبلورة، صورة تخييليّة إبداعيّة لا وجود لها في أيّ من الدخلين وهي صورة الزعفران يتأفّف من رائحة العروس.

خاتمة

حاولنا في هذا البحث أن نتتبّع منطوق الجسد في شعر الجزيرة العربيّة من خلال الأغراض الأربعة المعروفة، وذلك انطلاقًا من فرضيّةٍ مفادُها أنّ جزءا كبيرا من التمثّلات المنشئة للكون الشعريّ ومن تصوّرات الشعراء حول أنفسهم وبيئتهم والآخرين إنّما هي نتاجٌ طبيعيّ لأجسادهم المتفاعلة مع سائر الأجساد بوصفها أجهزة حركيّة إدراكيّة، وحصيلةٌ بديهيّة لتعاملِ هذه الأجساد مع محيطها الفيزيائيّ عبر الأنشطة الحيويّة أو الاجتماعيّة المختلفة. وقد أوقفنا البحث على عدد من التصوّرات الاستعاريّة النسقيّة المهيمنة على المعاني الشعريّة فخرا ورثاء وغزلا وهجاء والكاشفة عن جزء مهمّ من المخيال العربيّ الجماعيّ وعن أثره في بناء التمثّلات الثقافيّة خلال الفترة الزمانيّة التي تناولتها العيّنة المدروسة. فمن خلال تقصّي حضور الأجساد حوامل أيقونيّة، وكياناتٍ ماديّة تتّخذ هيئات ووضعيّات عموديّة وأفقيّة، سعينا إلى تقصّي الأنساق التصوريّة المبنيّة في الشعر بتوسّط الاستعارات الاتّجاهيّة، ولاحظنا أنّها لا تخرج عن الأنساق الحاضرة في التعابير اليوميّة؛ بما يؤكّد أنّ الخطاب الشعريّ ليس تمظهرا فريدًا للعبقريّة الفرديّة بقدر ما هو تعبيرٌ منسجم مع المهيمن من التصوّرات الجماعيّة شأنه في ذلك شأن اللغة العاديّة. وتقفّينا حضور الجسد في الشعر من خلال أعضائه بدءًا بأوّل ما يصافح به الجسد العالم الخارجيّ وهو البشرة وما يكشفه لونها عن خصائص الجسد الطرازيّ في التمثّل الجماليّ العربيّ، وما تبوح بها علاماتها ندوبًا أو خضابًا بشأن المعايير العرفيّة والجماليّة والأخلاقيّة، مرورا بالرأس وأعضائه وما تكشفه من تصوّرات استعاريّة وكنائيّة غالبة تولّدت عنها معاني شعريّة تتكرّر على صور متنوّعة بحسب الغرض الشعريّ. وأعقبنا بدراسة لغة الأطراف وما يتّصل بها من دلالات رمزيّة بالبحث في منطوق الجسد من خلال روائحه الطبيعيّة أو المستجلبة بفضل التطيّب، كلّ ذلك في إطار تحليلٍ لسانيّ عرفانيّ استلهم نظريّة الاستعارة التصوريّة من جهة، ونظريّة الفضاءات الذهنيّة والمزج التصوريّ من جهة أخرى. وإن كنّا قد أشرنا في البحثِ إشارات خاطفة إلى ما سمّيناه "دلالة العطب في الوجه الرجاليّ"، فإنّنا قد أغفلنا، بسبب الطابع الجزئيّ لهذه الدراسة، عددا مهمّا من الشواهد المتعلّقة بالجسد المعطوب لاسيّما في الهجاء، وهي شواهد جديرة بأن تفرد بدراسة مستقلّة لما لها من قيمة في تتبّع ما طرأ من تحوّلٍ لافتٍ على التصوّرات المستقرّة في المخيال الجمعيّ العربيّ بخصوص مفهوم الإعاقة ومنزلة الجسد المعوق من سائر الأجساد في النسيج الاجتماعيّ.

الدعم المالي (نماذج الإقرار بمنح الوزارة في الأبحاث)

النسخة العربية:

"تم انجاز هذا البحث بدعم من برنامج منحة " الشعر العربي " التي أطلقتها وزارة الثقافة في المملكة العربية السعودية، وجميع الآراء الواردة تخص الباحثين، ولا تعبر بالضرورة عن الوزارة "

النسخة الإنجليزية

"This research was funded by the "Arabic Poetry Grant" program offered by the Saudi Ministry of Culture. All opinions expressed herein belong to the researchers and do not necessarily reflect those of the Ministry of Culture".

الإفصاح والتصريحات

تضارب المصالح: ليس لدى المؤلف أي مصالح مالية أو غير مالية ذات صلة للكشف عنها المؤلفون يعلنون عن عدم وجود أي تضارب في المصالح.

الوصول المفتوح: هذه المقالة مرخصة بموجب ترخيص إسناد الإبداع التشاركي غير تجاري 0.4 الدولي (NC BY-CC 0.4) ، الذي يسمح بالاستخدام والمشاركة والتعديل والتوزيع وإعادة الإنتاج بأي وسيلة أو تنسيق، طالما أنك تمنح الاعتماد المناسب للمؤلف (المؤلفين) الأصليين. والمصدر، قم بتوفير رابط لترخيص المشاع الإبداعي، ووضح ما إذا تم إجراء تغييرات. يتم تضمين الصور أو المواد الأخرى التابعة لجهات خارجية في هذه المقالة في ترخيص المشاع الإبداعي الخاص بالمقالة، إلا إذا تمت الإشارة إلى خلاف ذلك في جزء المواد. إذا لم يتم تضمين المادة في ترخيص المشاع الإبداعي الخاص بالمقال وكان الاستخدام المقصود غير مسموح به بموجب اللوائح القانونية أو يتجاوز الاستخدام المسموح به، فسوف تحتاج إلى الحصول على إذن مباشر من صاحب حقوق الطبع والنشر. لعرض نسخة من هذا الترخيص، قم بزيارة:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

المصادر والمراجع

الجابري، علاء فتحي، العسكري، محمّد إبراهيم. ظواهر عنصريّة في الأدب العربيّ، ملامح من الشعر والرواية والسير الشعبيّة، مجلّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، مجلّد 5، عدد 1، 2021.

الزناد، الأزهر، اللغة والجسد، مركز النشر الجامعيّ، 2017.

غنيم، أميرة. المزج التصوّريّ: النظريّة وتطبيقاتها في العربيّة، مسكلياني، تونس، 2019.

لايكوف، جورج، ومارك، جونسون. *الاستعارات التي نحيا بها*، ترجمة عبد المجيد جحفة، ط1، دار توبقال للنشر، 1996.

References

Al-Jābirī, ‘Alā’ Fatḥī, al-‘Askarī, Muḥammad Ibrāhīm. Ẓawāhir ‘nṣryyh fī al-adab al‘rbī, Malāmiḥ min al-shi‘r wa-Al-riwāyah wa-al-siyar al-sha‘bīyah, mjllh al-‘Ulūm al-Insānīyah wālājtmā‘yyh, mjlld 5, ‘adad 1, 2021.

Al-Zannād, al-Azhar. al-lughah wa-al-jasad, Markaz al-Nashr aljām‘ī, 2017.

Fauconnier, Giles. & Turner, Mark. The Way We Think, Conceptual Blending and the mind’s hidden complexities, New York, 2002, Basic Books.

Fauconnier, Giles. *Les espaces mentaux, Aspects de la construction du sens dans les langues naturelles*, Minuit, Paris, 1984.

Ghunaym, Amīrah. almzj altṣwwrī : alnẓryyh wa-taṭbīqātuhā fī al-‘Arabīyah, msklyāny, Tūnis, 2019.

Lāykwf, Jūrj, wmārk, jwnswn. al-Isti‘ārāt allatī Naḥyā bi-hā, tarjamat ‘Abd al-Majīd Jaḥfah, Dār Tūbqāl lil-Nashr, Ṭ1, 1996.

Mitchell, G. Ash. Gestalt Psychology in German culture 1890-1967, Holism and the quest of objectivity, Cambridge University press, 1998.

Truchet, Phillipe. La synergologie : Pour comprendre son locuteur à partir de sa gestuelle, Les éditions de l’Homme, 2000.