بسم الله الرحمن الرحيم

ملخص البحث

هذه الدراسة موسومة بـ: **القصيدة الجاهلية ولغة الجسد (رائية المُنخِّل اليشكُريَّ أُنموذَجًا).**

وهدفها الرئيس، هو الكشف عن تجليات هذه اللغة في النص المذكور، وبناء عليه، فلقد تمت قراءة قصيدة المنخل قراءة دلالية (سيميائية) وتأويلية، كشفت عن قدرة الشاعر في توظيف رموز وإشارات (لغة الجسد) في القصيدة المختارة لهذا الغرض؛ لتكون أنموذجا دالا على وجود مثل هذه اللغة في الشعر الجاهلي. وبعد طول تأمل، وقراءة، تم التعرف على الإشارات، والرموز الجسدية الخاصة بحركة الجسد، وتجلياته الأنثوية والجمالية فيها، وقد تحقق ذلك من خلال الاستعانة بمنهجيات نقدية حديثة ذات مساس مباشر بهذه اللغة. وتكونت الدراسة من مقدمة وثلاثة مباحث، تبعتها خاتمة بأهم النتائج، ثم قائمة بالمصار والمراجع.

أما أهم النتائج التي تم التوصل إليها، فتتمثل بالآتي:

- هذه القصيدة، وما يماثلها، هي قصيدة غير رافضة لنظريات النقد المعاصرة، وهذا ما أثبتته هذه الدراسة، فالنص الجاهلي نص ملتزم بالمعايير الفنية والجمالية التي تتطلبها النصوص الإنسانية.
- في القصيدة تآزر واضح بين: العلامات غير اللّغوية، واللّغوية، كتعابير الوجه، وحركات اليد، والرأس، والنبرات، والزفرات، واللباس. مما أنتج من هذه الحركاتُ الجسديةُ المتوالية مجموعةً من الرموز والدلالات.
- ارتكزت قراءة لغة الجسد في القصيدة على شيء من التحليل الوظيفي للأعضاء، فكانت القصيدة أشبه ما تكون بمديح الافتتان الجمالي الذي يرسم صورة أنوثة تُحرك لغة كامنة في الحواس. وأخيرا، فإن الدراسة توصي بضرورة تكثيف الجهود النقدية الحديثة الموجهة نحو النص الجاهلي؛ لأنه نص يحمل فيضا متدفقا من الإشارات التي تسهم في إعادة إنتاج هذا النص

العدد ٥١

١٠ محرم ١٤٣٩هـ
٣٠ أيلول ٢٠١٧م

بسم الله الرحمن الرحيم

- المُقدِّمـــة -

الحمد لله حمد الشاكرين، والصلاة والسلام على سيد المرسلين، وعلى آله وأصحابه الغر الميامين، وبعد:

فإن لغة الجسد واحدة من اللغات الدلالية غير المنطوقة التي تتبناها الدراسات النقدية الحديثة، وهي تسهم بفاعلية في توضيح كثير من المعاني الغائبة في ثنايا النصوص.

إن **هدف** هذه الدراسة التي وسمت بـ**القصيدة الجاهلية ولغة الجسد (رائية المُنخِّل اليشكُريَّ أُنموذَجَا)**)؛ هو محاولة الكشف عن هذه اللغة الجسدية في نص جاهلي هو (رائية) المنخل اليشكري، تلك القصيدة التي روتها، وروت أخبار شاعرها جملة من المصادر الأدبية.

وللدراسة **فرضية** تقوم على أن النص الجسدي موظف في الشعر الجاهلي توظيفا دلاليا قابلا للتأويل والتفسير، وأن لهذه اللغة الجسدية حضورا في المنتج الإبداعي التراثي.

أما **إشكاليتها** فتكمن في مدى قدرتها على تشكيل إضافة معرفية متعمقة خاصة بلغة الجسد في شعرنا القديم.

وتتمثل **أسئلتها** بسؤالين اثنين، هما:

هل في القصيدة العربية الجاهلية توظيف لافت للغة الجسد؟، وكيف بدا ذلك في القصيدة المختارة لهذا الغرض؟

و**مصطلحها** الرئيس، هو (**لغة الجسد**Body language)، ويعرّف بأنه: **تلك الحركات التي تؤديها جوارح الإنسان وتعبيراته الجسدية لإيصال فكرة أو خطاب ما، وتأكيد معانيه في ذاكرة المتلقي ووجدانه، ويكون جنبا إلى جنب مع اللغة اللسانية**[1].

إن الدراسات التي تناولت لغة الجسد في الأدب العربي الحديث كثيرة، لكن الذي تناول منها هذه اللغة الجسدية في الشعر الجاهلي، فهو نادر جدا؛ ولهذا السبب تمّت

العدد ٥١

١٠ محرم ١٤٣٩هـ
٣٠ أيلول ٢٠١٧م

دراسة هذه القصيدة ، اعتمادا على **المنهجين:** التاريخاني والتحليلي اللذين سيسهمان في تفكيك بنيتها، واستقراء أنساقها.

أما **مصدر** القصيدة، فهو مختارات الأصمعي(ت- ٢١٦هـ) الأصمعيات، وهي الأصمعية الرابعة عشرة من بين تلك المختارات.

و**تتكون** الدراسة من: مقدمة، ومدخل، ومبحثين، وخاتمة، وملخصين بالعربية والإنجليزية، ثم قائمة بالمصادر والمراجع المعتمدة.

وختاما، فإن الباحث يأمل أن تفي هذه الدراسة بالغرض المنشود، وأن يحالفها التوفيق والسداد، بإذن الله.

العدد ٥١

١٠ محرم ١٤٣٩هـ
٣٠ أيلول ٢٠١٧م

- المدخـــل -
قِراءةُ نَظَريةُ

إضاءَة:

لغة الجسد لغة يسهل فك رموزها وإدراك معانيها، إذ إنها حافظت عبر العصور على الكثير من إشاراتها ومعانيها، وإن الكتابة عنها تعني كسر حاجز الصمت الذي حال بيننا، وبين تفكيك رموز هذه اللغة، وقراءة محتوياتها في منظومة الثقافة، ونتاجها عبر العصور.

لقد تطورت معرفتنا الحديثة بطريقة تواصل لغة الجسد (اللغة اللاملفوظة) بشكل هائل في نهائيات القرن الماضي، فقد اهتم علماء الأنثروبولوجيا، والباحثون في علم النفس، وعلم الاجتماع واللغة بالطريقة التي تعمل بها لغة الجسد، وأكدوا أنه ليس كل لغة جسد هي علم دقيق، وتوصلوا إلى شبه إجماع على المعاني المُحتملة للإيماءات والحركات الصادرة عن الجسد الإنساني.

وقد دخل هذا العلم إلى دائرة النقد الأدبي الحديث؛ ليزيد من فاعلية القراءات النقدية للنصوص الأدبية التي يتجلى فيها الجسد الإنساني، وبخاصة الجسد الأنثوي؛ مما يحتم على الباحثين في هذا المجال القيام بعمليات (أركولوجية) بحثية للتعرف إلى النصوص التراثية التي تحمل في ثناياها معطيات هذه اللغة الجسدية؛ انطلاقا من أن كلّ نص أدبي هو نص سرديٌّ تفتح (السميولوجيا) لنا فيه منافذ التعامل المعرفي مع الجسد؛ باعتباره نسقا تواصليا له امتداداته في كل مناحي الحياة العاطفية والعقلية.

فالجسد ليس كتلة كلية فحسب، بل هو جهاز يشتغل في إنتاج الدلالات، والإشارات الدالة على المعاني [٢]. وهو قادرٌ على توليد سلسلة لا متناهية من الدلالات الكامنة في النصوص المتقاطعة دلاليا مع النص اللساني.

لقد أصبح الجسد الإنساني إحدى قضايا البحث المهمة التي شغلت أذهان المفكرين والباحثين حديثا، وبنظرة متعمقة نجد أنها قضية قد شغلت الفكر البشري عبر العصور المختلفة، فكان الجسد هو الموضوع الأول للمحرمات(التابو)، واختلفت النظرة إليه باختلاف المجتمعات، وما تحويه من تعددات ثقافية[٣]. وقد وجد العالم الأمريكي(

العدد ٥١

١٠ محرم ١٤٣٩هـ
٣٠ أيلول ٢٠١٧م

ألبرت ميهرابين) أن (٧%) فقط من الاتصال الإنساني يكون بالكلمات، و(٣٨%) بنبرة الصوت، و(٥٥%) بلغة الجسد(٤).

لقد قرأتْ غالبية نقودات القصيدة العربية القديمة الجسد الذكوري الذي تتجلى فيها صور المتانة والقوة والبطولة، لكنها أغمضت عينيها عن الكثير من النصوص التي تتجلى فيها حركة الجسد الأنثوي الذي يشكل منحنىً ثقافيا حالت العادات والتقاليد والمعتقدات دون الخوض في قراءته.

فلم يقرأ النقد إلا حركة لغة فيزيائية بطولية لذلك الجسد الذكوري المتحرك في فضاء الصحراء القاسية، إذ تضاعفت القيمة الحضورية لهذا الجسد، وحققت مبتغى قرائيا بعيدا عن قراءة الجسد الأنثوي الذي نافس الجسد الذكوري في الحضور: المادي، والفيزيائي، والتعبيري.

لكن موضوع الجسد سيظل أثيرا في القصيدة العربية القديمة بتموضعاته المختلفة، وتحديدا في قصيدة الغزل بشقيه: الحسي والمحافظ، وسيظل، أيضا، باعثا على مقاربات تتجاوز فكرة (التابو) إلى التعاطي مع مشكلات اجتماعية يكون الجسد وسيلتها التعبيرية الناجعة، والأكثر تمثيلا لإشكالاتها النفسية والأخلاقية في الخطاب الأدبي بعامة، والشعري خاصة.

أولا– لغة الجسد عند العلماء العرب القدامى:

لم يَغفلْ العلماء والمفكرون العرب القدامى عن لغة الجسد في مدوناتهم الفكرية، فواضع الأسس الأولى لهذه اللغة الجسدية هو الجاحظ (ت–٢٥٥هـ) في كتابه الشهير البيان والتبيين، فقد أفرد في هذا الكتاب بابا خاصا للحديث عن هذه اللغة، وذلك أثناء رده على طعن الشعوبية للعرب باستخدامهم المخاصر والعصي في خطابتهم، وقد تحدث الجاحظ عن هذه اللغة وأهميتها بإسهاب، وبتوسع مفيد، ويكون بذلك الطرح من الأوائل الذين تنبهوا لهذا اللون من اللغة، وفطنوا لأهميتها في الخطاب اللساني.

ويرى الجاحظ أن أساليب البيان، وإيصال المعاني لا تتوقف عند حدود الألفاظ، ولا حرج على المتكلم من استخدام أية وسيلة للإفهام، وإيصال المعنى، وهو بذلك يشير إلى اللغة الجسدية التي تقوي من الفهم، وتزيد من قوة البيان.

ويوضح الجاحظ ذلك بقوله: " **والبيانُ اسمٌ جامعٌ لكلّ شيءٍ كَشف لكَ قِناع المعنى، فبأيّ شيءٍ بَلغتَ الأَفهام، وأوضحتَ عن المعنى، فذلك هو البيانُ في ذلك**

المَوضع" (٥). فالبيان والإفصاح عن المعاني، عند الجاحظ، لا يتوقف عند حدود الكلام، بل يتعداه إلى أكثر من وسيلة من وسائل كشف قناع المعنى، أما الإشارة الجسدية فهي واحدة من أساليب هذا البيان.

وقد حصر الجاحظ أنواع البيان بخمسة أشياء، هي:" **اللفظُ، والإشارةُ، والعقدُ، والخطُّ، والحالُ، والإشارةُ بالجوارحِ: كاليدِ والطَّرْفِ والحاجبِ، مرفقًا كبيرًا يعين النَّاس في أمورٍ يحاولونَ سِترها عن بعضهِم دونَ بعضٍ. ولولاها لم يستَطيعوا التَّفاهم في معنى خاصِ الخَاص**" (٦).

وأهم ما في هذه الخمسة، كما نرى، هي الإشارة بالجوارح. ولبيان أهميتها، فقد حددها الجاحظ باليد، والطَّرْف، والحاجب، وهي الجوارح الأهم في لغة الجسد. إذ لا غنى للمتكلم عنها في أثناء بيان معانيه.

ويرى الجاحظ أن وضوح المعنى مرتبط بوضوح الدلالة، ودقة الإشارة، ويبين ذلك بقوله:" **وعلى قَدْر وضوحِ الدّلالةِ وصوابِ الإشارةِ، وحُسنِ الاخْتصارِ، ودقةِ المَدخلِ، يكونُ إظهارُ المعنى. وكلّما كانت الدّلالةُ أوضح وأفصح، كانت الإشارة أبين**" (٧). لكن الأهم في هذه العبارة، هو: أن وضوح الدلالة وفصاحتها، يعين على حسن استخدام مرفق الإشارة، فلا يقوم حسن استخدام لغة الجسد إلا على فصاحة اللفظ، ودقة المعنى.

أما جوارح الإنسان الفاعلة والمؤثرة بالبيان عنده ، فهي خمس:" **الإشارة: باليد، والرأس، والعين، والحاجب، والمنكب**" (٨). فاليد عنده في المقدمة، وهي الأكثر حضورا في لغة الخطاب، يليها الرأس الذي تجتمع فيه غالبية الحواس، ثم العين والحاجب والمنكب، وهذه هي أهم الجوارح التي يستثمرها الإنسان في خطابه وحجاجه.

أما الإشارة فيؤكد عليها بقوله:" **والإشارةُ واللفظُ شَريكانِ، ونعمَ العونُ هي لهُ، ونعمَ التُّرجمان هي عنه. وما أكثرَ ما تنوبُ عن اللّفظ، وما تغني عن الخط**" (٩).

فالخطاب اللفظي كما يرى الجاحظ لا يستوي إلا باتكائه على الإشارة، واللغة الجسدية معا، فهما عنده صنوان لا ينفصلان، وإن الإشارة تسد مكان اللفظ، وتغني عنه في كثير من مواطن الخطاب، فبها يُختصر الجهد، ويسلم التعبير، ويؤكد ذلك بقول الشاعر (١٠):

العدد ٥١

١٠ محرم ١٤٣٩هـ
٣٠ أيلول ٢٠١٧م

أشارتْ	إشـــارةَ
بطـرفِ	مَـذعورٍ
العَـينِ	ولـــــمْ
خِيفـــةَ	تَـــتكلَّمِ
أهلهـــا	
فأيقنتُ	وأهـــلاً
أنَّ	وســـهلاً
الطَّرفَ	بالحبيبِ
قد قالَ	المُتـــيَّمِ"
مرحبًـــا	

ويرى أن مبلغ الإشارة أبلغ من مبلغ الصوت، يقول:" **ومبلغُ الإشارة أبعدُ من مَبلغ الصّوت**" (١١). حقا، قد يعجز صوت المرء عن بلوغ المعنى الذي تبلغه الإشارة.

وينقل الجاحظ تعريفا للبلاغة عن ابن المقفع(ت- ١٤٢هـ) ، فيقول: " **لمْ يُفسِّر البلاغةَ تفسيرَ ابنِ المُقفّع أحدٌ قطُّ. سُئل ما البلاغةُ؟ قال: مِنها ما يكونُ بالسّكوت، ومِنها ما يكونُ بالاستماعِ، ومنها ما يكونُ بالإشارة** " (١٢)، فهو يرى كما يرى ابن المقفع، بأن الإشارة ركن مهم من أركان البلاغة، وهي مهمة في الإفصاح والإبانة، ولا يكتمل تأثيرها في المتلقي إلا بواحدة من هذه اللغات الجسدية: السكوت، وحسن الاستماع، والإشارة.

وبعبارة مماثلة يرى ابن عبد ربه(ت- ٣٢٨هـ) أن:" **الإشارةَ تُبين ما لا يُبيّنه الكَلامُ، وتبلغُ ما يَقصرُ عنْه اللّسان، ولكنَّها إذا قامتْ مَقامَ اللّفظ، وسدّتْ مَسدَّ الكَلامِ، كانتْ أبلَغ؛ لخفّةِ مؤونتِها، وقلّة مَحمَلها**" (١٣).

فهوى يؤكد على أن الإشارة الجسدية أبلغ في الأثر، وإيصال المعنى من اللغة المنطوقة؛ لأن ما تحتاجه من الجهد والمؤونة أقل مما يحتاجه اللفظ الذي ينطقه اللسان.

العدد ٥١

١٠ محرم ١٤٣٩هـ
٣٠ أيلول ٢٠١٧م

وهو بهذا التوضيح، متفق مع الجاحظ وابن المقفع فيما قالاه عن أهمية اللغة الإشارية في التعبير المؤدي إلى الفهم.

إن التفات الناقد القديم لأهمية الاستخدام الإشاري في الخطاب، له أثر مهم في جلاء المعاني، فقد قالت العرب في مأثورها: " **ربّ إشارةٍ أَبلغُ مِن لَفْظ**"(١٤).

ثانيا – لغةُ الجَسد عندَ عُلماء الغَرب:

من الأعمال الأكثر تأثيرا في مجال الدراسات الأكاديمية للغة الجسد قبل القرن العشرين كتاب(تشارلز داروين) (التعبير عن مشاعر الإنسان والحيوان The Expression of Emotion Man and Animal) الذي نُشر عام ١٨٧٢م، وكان فاتحة أولى لدراسة لغة الجسد، وبخاصة لغة الوجه، وبقية الأعضاء الأخرى(١٥).

وبعد ذلك سجل علماء الجسد ما يقرب من مليون إشارة(جسدية)، ودلالة غير لفظية(١٦)؛ وهذا يؤكد أن اللغة الجسدية تنافس اللغة اللسانية.

ففي دراسة إحصائية قام بها (البرت ميهربيان) في الخمسينيات من القرن الماضي وجد أن التأثير الكلي للرسالة يتحقق من الشق اللفظي بنسبة(٧%)من الكلمات المنطوقة، والشق الصوتي المتضمن نبرات الصوت المختلفة بنسبة(٣٨%) بينما كان الشق غير الصوتي بنسبة (٥٥%)(١٧).

وفي دراسة للباحث(راي بير دوستل) بعنوان علم حركات الجسد (Kinesics) أثبت أن المكون اللفظي يمثل أقل من (٣٥%)، في حين أن التواصل المتحقق بشكل غير لفظي يمثل ما نسبة(٦٥%)(١٨).

ويرى (راي) أن الإنسان نادرا ما يدرك أن وقفةً، أو حركةً، أو إيماءةً تصدر عنه تقول شيئا مختلفا تماما عما يقوله صوته، وأن جميع هذه الإشارات تمثل انعكاسا ظاهريا لحالة الشخص العاطفية(١٩).

لذا، فقد أصبح لدى جميع الناس هَوَس شديد بالكلمة المنطوقة، لكنهم لم يدركوا أن لغة الجسد، وما يصدر عنه من حركات لا إرادية هي أكثر أهمية من اللغة المنطوقة في الحياة.

وهناك دراسة أخرى ظهرت في الستينيات من القرن الماضي، وعنوانها(المرجع الأكيد في لغة الجسد The Definitive Book of Body Language) لـ (آلان

وباربـارا بييـز)، والمنشـور عـام ١٩٧٨م، قـالا فيهـا: **إن الإنسـانَ عـرفَ هـذه اللغـة، قبل(٥٠٠٠٠٠) سنة**[٢٠].

وقدم (ميشيل فوكو) عددا من الأطروحات في كتابه (تاريخ الجنسية)، حيث عالج فيه علاقة الجسد بالعقل، وارتأى أن الحضارة لا تقوم إلا بسيطرة العقل على الرغبة الجسدية، ودعا إلى التشريح السياسي للجسد، ودراسة الجسد دراسة اجتماعية تخضع للضبط، ولسيطرة النظم الاجتماعية[٢١].

وقد توالت الدراسات الإنثروبولوجية الخاصة بالجسد الإنساني، فنظرت إليه على أنه مرآة حقيقية للمجتمع الذي يعيش فيه، وهو بنظرها أيضا يحمل معجما دلاليا فيه كثير من إشارات التأويل المعرفية، ومن أهم هذه الدراسات: دراسة (ماري دوجلاس) و(ديفد لوبرتون)، و(فان لوماكس) [٢٢].

وبما أن الأجناس الأدبية، ومنها الشعر، هي الرصيد الاجتماعي والثقافي المعبأ بلغات جسدية متعددة، فإنه، واعتمادا على هذه الفرضية، يمكن تحري حركة اللغة الجسدية في النصوص الشعرية المختلفة بغض النظر عن قدمها أو حداثتها، فكل نص أدبي يحمل في إهابه لغتين: واحدة لسانية، والأخرى جسدية.

ولذلك، فإنه يمكن القول: إن مصدر اللغة الجسدية الأولى، الخاصة بالنصوص الشعرية، هي الحركات والتعبيرات التي تصدر عن الشاعر نفسه عندما يلقي نصه على جمهوره.

لقد أصبح الجسد في الدراسات النقدية الحديثة موضوعا، فقد توقف الباحثون عند أشكاله وأعطافه وتجلياته، وظروفه المادية والثقافية المتغيرة، ودخل فيما يسميه (جورج فيغاريلو) " لعبة الكتل الجسدية، وشفوية اللسان..."[٢٣]، والمقصود بذلك حركة الجسد وأثرها في الأدب والحياة؛ بخاصة إذا عرفنا أن الإلقاء الشفوي هو الوسيلة الوحيدة التي كانت تصل بها المعاني، فيتلقاها المتلقي ويفهما مستعينا بما يصاحبها من حركات وإشارات صادرة عن المتكلم.

وهذا الطرح يقودنا إلى شفوية إلقاء القصيدة الجاهلية التي كانت تصاحبها حركات إشارية تعين على إيصال المعاني. فالشاعر الجاهلي، أو راويته أو منشده، كان في أثناء إنشاده يرسل حركات جسدية تسهم في بيان المعنى، فضلا عن أن الشاعر كان مهتما بحال المتلقي الجسدية .

ويكشف عن ذلك ما هو مبثوث في النصوص من: صور بيانية، واستعارات، وكنايات، تنبئ عن عدد من الإيماءات والإشارات الجسدية المختلفة التي يصدرها الجسد الإنساني في لحظات الخطاب.

إن لغة الجسد المنتشرة في النصوص الأدبية هي لغة متخيلة، يتخيلها المتلقي بناء على ما بثه المبدع في منتجه، وغالبا ما تكون هذه اللغة الجسدية من إنتاج مخيلة المبدع نفسه، لكن تتمثل مهمة المتلقي بالكشف عن توظيفها في السياق الإبداعي والدلالي، فضلا عن كشفه لانعكاس هذا التوظيف على بناء النص الفني.

وإذا كانت اللغة المنطوقة هي الوسيلة الاتصالية المهيمنة على حياة أفراد المجتمع، فإنها بالمقابل، ليست الوسيلة الوحيدة، أو العلامة الفريدة التي يتحقق بفضلها التواصل؛ فالإنسان يمتلك عددا من الوسائل غير اللغوية التي تعينه على ذلك، وتتمثل هذه الوسائل بوجود أنظمة من العلامات غير اللفظية(الإشارية) التي تُخضع هذه اللغة لاتفاق الجماعة (CONVENTIONALITY)[٢٤].

ويرى علماء اللغة أن نسبة ما من لغة الجسد فطرية، ونسبة أخرى مكتسبة، فالضحك، والبكاء، والحزن، والخوف، والغضب، والدهشة، جميعها لغة فطرية جُبل عليها الإنسان منذ الخليقة، بينما هناك لغات مكتسبة، مثل: هز الرأس، وحركات اليد، وتحديق العين، وحركة الرجلين، والمشي، والرقص، وغيرها.

وأخيرا، تبقى لغة الجسد عالما يستحق أن نسعى لاسترجاع مقدرتنا على فك رموزه؛ لأن هذه اللغة منوط بها أن تعطي للآخر انطباعًا عن ذواتنا، وتعكس ما يعتمل في دواخلنا من عواطفَ وأحاسيس، فهي عنصر مهم من عناصر اكتمال المعنى الذي يحمله الجنس الأدبي، ويبقى الجسد أيضا، نصّا ثقافيا يعمل على تحديد تشكيل ثقافي ومعرفي هادف.

ثالثا – العَربُ المُحدَثون:

اشتغل الباحثون العرب المحدثون على ترجمة ما ألفه الباحثون الغربيون في علم لغة الجسد، وهناك بعض الجهود البحثية العربية التي تناولت هذا العلم، ومنها على سبيل المثال: (البيان بلا لسان دراسة في لغة الجسد) لمهدي أسعد عرار، وفيه عرض نظري لمفردات لغة الجسد، ثم عرض تطبيقي على نصوص شعرية وقرآنية، وهناك دراسة أخرى بعنوان(الجسد والمجتمع دراسة أنثروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد)

لصوفية السحيري بن حتيرة، وكذلك دراسة مها محمد حسين (العذرية والثقافة دراسة في إنثروبولوجيا الجسد) التي تتعرض فيها لأهم الجوانب البيلوجية التي يمثلها الجسد الإنساني الذي نال قسطا وافرا من التركيز على العذرية كرمز من رموز النقاء.

لقد غلبت على هذا النوع من الدراسات الجوانب: الإنثروبولوجية، والسسيولوجية، والسيكولوجية ، فجاءت على شكل وصفي لحركة الجسد ولغاته الإشارية والإيمائية، دون أن تربطها بمنجزه اللغوي، ونشاطه الأدبي.

كما أن هناك دراسة تطبيقية أفادت من علم الجسد بعنوان(**لغة الجسد في القرآن الكريم**) للباحث أسامة جميل عبد الغني ربابعة، وهي دراسة تطبيقية على آيات من القرآن الكريم، و قامت على فكرة أساسية، هي: أن التواصل الإنساني لا يتوقَّف عند حدود الكلمات المنطوقة؛ بل يتعدَّى ذلك ليشمل حركات الجسم وأعضائه، كالوجه والعين والأطراف والهيئة العامة، فحركات الإنسان المتمثلة بالتقطيب، والتجهم، والتبسم، وحركات الجوارح، كلها عوامل مساعدة تسهم في إيصال المعاني للآخرين، وتؤثر فيهم بشكلٍ كبير [٢٥].

أما الدراسات النقدية التطبيقية على الأدب الحديث فمعظمها جاء منصبا على دراسة الجسد في الرواية والقصة، وبعض النصوص الشعرية الحديثة، وكانت هذه الدراسات غير آبهة باستدراج نصوص شعرية تراثية، قد تسهم في قراءات منهجية لمشروع علم الجسد العربي، فالدراسات المتعلقة بهذا الغرض نادرة جدا؛ وهذا ما حدا بالباحث إلى قراءة لغة الجسد في نص جاهلي، هو رائية المنخل اليشكري؛ لأن فيها حركة جسدية لافتة وقابلة للقراءة والتأويل.

- المبحث الأول -
بنية القَصيدَة وتاريخُها

لبيان قيمة القصيدة المختارة للدراسة، وكشف مصاحباتها، والتعرف على عتبات الدخول فيها؛ ارتأى الباحث ضرورة إجراء قراءة مكونة من ثلاثة محاور، هي:

المحور الأول- قراءة في مَصدريةِ النّص:

أورد نصَّ هذه الدراسة الشعريّة عددٌ من المصادر، أهمها: الأصمعيات لعَبدِ الملكِ بنِ قُريب الأصمَعيّ(ت -٢١٦ هـ)[٢٦]، والأغاني لأبي الفَرج الأصفَهانيّ (ت٣٥٦هـ)[٢٧]، وحماسةُ الخالديَين لـ: سعيدِ بن هاشمٍ الخالديّ (ت-٣٧١ هـ)، وأخيه محمد بن هاشمٍ الخالديّ (ت - ٣٨٠ هـ)[٢٨]، وحماسةُ أبي تَمّام، شرح أبي الحسن المَرزوقيّ(ت-٤٢١هـ)[٢٩].

وإن دلّ حضور القصيدة في هذه المصادر والمختارات على شيء، فإنما يدل على أنها امتازت بمكانة جمالية وفنية عند هذه الثلة من أصحاب الرأي النقدي الثقافي الذين يُعتدّ بهم في ثقافتنا الأدبية العربية التراثية، فضلا عن ذلك، فإن للقصيدة دلالة تاريخية وسردية متعلقة بمغامرة الشاعر القتيل المنخل اليشكري.

والنص المختار لهذه الدراسة مأخوذ من مختارات الأصمعي الذي قرأها على أبي عمرو بن العلاء(ت- ١٥٤هـ). والرجلان من أوثق علماء اللغة ورواة الأدب العربي القديم.

المحور الثاني- قراءة في بِنيةُ النَّص:

يتشكل هذا المحور من ثلاثة مقاطع، هي: صوت العاذلة، وشجاعة وكرم، وفضاء التلاقي.

١- المقطع (صوتُ العَاذِلة):

في هذا المقطع تقريع ودعاء موجه للعاذلة التي تلومه على هيامه وغرامه. وبدافع الانتقام؛ نجده يطلب منها أن تسير نحو العراق؛ ليسكتها ويستنزف طاقة اللوم عندها، وكأنه يقول لها: سيري نحو النعمان بن المنذر؛ لتجدي حتفك على هذا اللوم من ملك جبار لا يرحم. ويفتخر في هذ المقطع بكرمه، وشرف نسبه، وحسن هيئته. ويشكل هذا المقطع مقدمة موجزة للقصيدة، قال المنخل:

العدد ٥١
١٠ محرم ١٤٣٩هـ
٣٠ أيلول ٢٠١٧م

إنْ كُنتِ عَاذلتي فَسيري ... نَحـــو العِـــراقِ ولا تَلُـــمِ

لا تَسـألي عـن جُـلِّ مـا ... لَـــي، وانْظـري حَسَـبي (٣١)

٢- المقطع الثاني (شَجاعَةُ وكَرَم):

يعجُّ هذا المقطع بخطاب انفعالي موجه إلى النعمان، ويقوم بظاهره على شجاعة مفتعلة ؛ متوخيا من وراء ذلك انتزاع عفو أو صفح من لدن الملك، لكن هيهاتَ هيهاتَ أن يتحقق ذلك! قال المنخل:

وَإذا الرِّيـــاحُ تَكمَّشـــتْ ... بِجوانِـــبِ البَيْـــتِ

ألفيتَنِـــي هَـــشَّ النَّـــدَى ... بِشـــريحِ قِـــدْحي أو

وفَـــوارسٍ كَـــأُوارِ حَـــ ... ـرِّ النَّـــارِ أَحْـــلاسِ

شـــدُّوا دوابـــرَ بَيضِـــهِمْ ... فـــي كُـــلِّ مُحكمـــةِ

واسْـــتلأموا وتلبَّبـــوا ... إنَّ التلبُّـــبَ للمُغيـــرِ

وعلـى الجِيـادِ المُضـمرا ... تِ فـــوارسٌ مثـــلُ

يَخـرُجنَ مِـن خَلـلِ الغُبـا ... رِ يَجُفـــنَ بـــالنَّعمِ

أَمْـررتُ عَينـي مِـن أولـ ... ـئكَ والفَوائحِ بالعَبيرِ

يَرْفُلن، فـي المِسكِ الذّكـ ... ـيِّ، وَصـــائكٍ كَـــدمِ

يعكِفـنَ مثـلَ أسـاودِ الـ ... ـتَّومِ لمْ تَعكفْ لِزورِ

المقطعان السابقان لا يخضعان للقراءة التأويلية كما هي الحال بالنسبة للمكون الثاني من هذا المحور، والسبب في ذلك عدم حضور اللغة الجسدية فيهما.

٣- المقطع الثالث(فَضاءُ التَّلاقي):

هذا المكون، هو هدف الدراسة، ومبتغى قراءتها، وسيتم تناوله بثلاثة مدارات، تحمل دلالات وإيماءات جسدية ذات ارتباط وثيق بموضوعنا المطروح. قال المنخل:

ولقدْ دخلتُ على الفتا ... ةِ الخِـدرَ فـي اليـومِ (٤٢)

الكَاعـبِ الحَسْـناءِ تـر ... فـلُ فـي الـدِّمَقسِ وفـي (٤٣)

فَـــدفعتُها فَتَـــدافَعتْ ... مَشـــي القَطـــاةِ إلـــى (٤٤)

ولثمتُهـــا فَتنفَّسَـــتْ ... كَتَـــنفُّسِ الظَّبـــي (٤٥)

فَـدنتْ وقالـتْ: يـا مُنـ ... ـخَّـلُ مـا بِجسـمِك مِـن (٤٦)

مَا شفَّ جِسمي غَيرُ حُـ ... ـبِّـكِ، فاهْـدئي عنِّـي (٤٧)

وأحبُّهـــا وتحبُّنـــي ... ويحـبُّ ناقتَهـا بَعيـري

يـــا رُبَّ يَـــومٍ، للمُنـــ ... ـخَّلِ قد لَها فيهِ، قَصيرِ (٤٨)

فـإذا انتَشْـيتُ فـإنَّني ... ربُّ الخَورنَـــــــقِ (٤٩)

وإذا صَـــحوتُ فـــإنَّني ... ربُّ الشُّـويهةِ والبَعيـرِ (٥٠)

ولقـدْ شَـربتُ مِـن المُـدا ... مَةِ بالقَليلِ وَبالكَثيرِ (٥١)

يـــا هِنْـــدُ مَـــنْ لِمُتـــيَّمٍ ... يـــا هنـــدُ للعَـــاني (٥٢)

المحور الثالث- (تاريخانيَّة النَّص):

تحمل هذه القصيدة جملة من الأفكار التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقي، فضلا عن أنها تحمل إشارات تاريخية عن زمن المنخل، أما محورها الرئيس الذي تتحرك حوله فهو محور أنثوي.

العدد ٥١

١٠ محرم ١٤٣٩هـ
٣٠ أيلول ٢٠١٧م

وهناك روايتان حول شخصية هند: الأولى لابن قتيبة في الشعر والشعراء، ويشير فيها إلى أن هندا هي أخت عمرو بن هند أحد ملوك المناذرة في الحيرة،، وأن المنخل كان يشبب بها في شعره(٥٣).

والرواية الثانية أوردها أبو الفرج في أغانيه، ويشير فيها إلى أن المنخل كان يشبب بالمتجردة زوج النعمان بن المنذر ملك الحيرة ، **واسمها هند أو(ماوية)** (٥٤).

والدليل الأكيد على ذلك، هو تصريح المنخل باسم هند في أحد أبيات القصيدة بقوله:

يَا هِندُ مَنْ لِمُتيَّمٍ يَا هِندُ لِلعَاني الأَسِيرِ؟

وقد أورد أبو الفرج أخبارًا متضاربة عن المُنَخَّل، وكان معظمها يدور حول نسبه وعلاقته بزوج النعمان، فضلا عن خبر مقتله (٥٥).

واعتماد على هذه الرواية؛ فإنه من المؤكد أن صاحبة هذه اللغة الجسدية الواردة في القصيدة، هي هند(المتجردة) التي كانت على علاقة غرامية بالمنخل الذي شغفها حبا بجماله ووسامته، في الوقت الذي كان فيه النعمان قصيرا أبرص بشع الخلقة(٥٦).

وهذا يؤكد أن الفتاة المشار إليها في القصيدة، هي (المتجردة) لا غيرها، وأن ما باحت به القصيدة يشكل دليلا قاطعا على ما ارتكبه الشاعر بحق النعمان الذي أصدر عليه حكم الإعدام إما: موتا تحت أقدام الفيلة، أو دفنه حيّا(٥٧).

وبذلك الحكم ، يكون المنخل أحد الشعراء الثلاثة الذين لقوا حتفهم على يد النعمان، والشاعران الآخران، هما:، عدي بن زيد العبادي، وعبيد بن الأبرص.

ويرى الباحث، أنه من المحتمل، أن تكون هذه القصيدة هي الأخيرة من سلسلة إبداعات المنخل الفنية.

أما المعاني القريبة الواردة في القصيدة فتشير إلى أن المُنخَّل يوجه خطابه إلى العاذلة، ويريدها أن تفارقه إلى العراق، وأن لا تنظر إلى حسبه وكرمه، واصفا لها جوده في زمان الجدب، وناعتا لها فوارس قومه الذين يفتخر بهم، فضلا عن وصف الكواعب اللائي يتغزل بهن(٥٨).

مبينا لنا كيف بادل إحداهن الحبّ، فانتقل أثر هذا الجَوَى إلى بعيره وناقتها، موسعا بتلك الصورة الفريدة دائرة الغرام إلى ما هو أبعد وأعمق من الشعور الإنساني.

العدد ٥١

١٠ محرم ١٤٣٩هـ
٣٠ أيلول ٢٠١٧م

ثم ينثني النص بعد ذلك إلى حال الانتشاء الذي يذهب بالشاعر إلى ما وراء الواقع، ليعيش في عالم تخيلي لم ينعم به طويلا، فهو في هذا الإطار صاحب الخورنق والسدير، لكنه بعد أن صحا قلبه عن سكره، وتأمل واقعه الحقيقي، فإذا به راعي الشويهة والبعير(٥٩)!

وهو بذلك يصرح بحقيقة انتمائه الاجتماعي البدوي، مؤكدا على ما في هذه الطبقة من شجاعة وكرم، ونسب رفيع.

- المبحث الثاني -
قِراءةٌ في مَقطَع الجَسَد

إضاءة:

في الشعر الجاهلي كثير من النصوص التي تحفل بتجليات جسدية عدة، وأقنعة نقدية مختلفة، وهي حافلة أيضا، بمعطيات غريزية وانفعالية كثيرة تستدعي من البحث النقدي تتبعها وقراءتها.

ومن هذه النصوص، على سبيل المثال، نص المنخل الموظف لغرض هذه الدراسة.

إذ لم يكن من باب المصادفة اختيار هذا النص، وإخضاعه لآلية القراءة الجسدية، فإلى جانب ثرائه الفني، نجد فيه حضورا مكثفا للغة جسدية تتحرك في فضاء معجم الحركات والإيماءات التي تستدعي القراءة.

كما أن النص يمثل شكلا من أشكال الخطاب الشعري الذي يخلق حالا من الدهشة الدافعة نحو التطوع القرائي البعيد عن الانفلات الدلالي.

ولتأطير أبعاد هذه الدراسة التطبيقية، وسهولة تتبع معطياتها فإنه تم توزيعها إلى خمسة أقنعة تدور حركة الجسد ولغته فيها جميعا .

وهذه الأقنعة هي:(**الخِدر، واليوم المطير، ولباس الموضة (الدمقس والحرير)، والانفعال، والوجه الشاحب**).

ولا بد أن نشير، إلى أننا في أثناء تحليلنا لهذه الأقنعة الخمسة، لا نبحث عن الرغبة الجامحة، أو الغريزة المتأججة؛ فهما شيئان يستعصيان أحيانا على الإدراك

العدد ٥١
١٠ محرم ١٤٣٩هـ
٣٠ أيلول ٢٠١٧م

المجرد، لكن أقصى ما يمكن فعله هو وصف تجلياتهما، وبيان أثرهما اعتمادا على الفعل الحركي الجسدي.

وبتأويل معانيهما، نستطيع اكتشاف اللحظة التي يعيشها المنخل، والمكان الذي يتحرك فيه جسد(هند)، ثم التوصل إلى المعنى الجمالي المستوحى من ذلك، فضلا عن الفعل الحركي الذي أسهم في تأطير الجسد، وإيجاد قيمته الجمالية والفنية في النص.

إن المنخل، في هذا النص، لم يرم إلى تعرية الجسد، وكشف مكوناته المثيرة كما فعل امرؤ القيس في المعلقة، بل إنه التزم بأبعد حدود الالتزام بتصوير الجماليات الجسدية التي امتازت بالحركة الجاذبة والشفافية الدالة، مستعينا على ذلك بلغة الخطاب الظاهر (النص اللغوي).

فالشاعر الجاهلي حينما يرينا جسدا أنثويا مُقنّعا بإيماءاته وحركاته وعلاماته الجسدية فإنه يريد الإشارة بذلك إلى مزيج من الأقنعة النفسية والوجدانية المشتركة بين طرفي معادلة(النص الجسدي)، وهما الشاعر المنتج للخطاب، وهند التي تتحرك في فضائه.

وسنلاحظ من قراءة النص أنه يركز على لغتين معا؛ من أجل بيان هذه الدلالات الجسدية، وهما: الأولى علاماتية عضوية، والثانية نفسية مقنعة تندفع إلى سطح الجسد، وتظهر ملامحها على معظم أعضائه، حيث يمكن قراءة النص الجسدي باعتباره نصا جماليا وليس نصا فيزيائيا(٦٠).

ففي كثير من المواقف الحياتية يضطر المتكلم الناطق إلى إزاحة القناع الكلامي واستبداله بالقناع الجسدي، مستعينا بذلك على تأكيد المعاني.

ففي أثناء الصمت مثلا، تغيب النبرات الصوتية والتصاريف اللغوية، ويكون الصمت هنا لغة جسدية محسوبة في علم التحليل الجسدي، يستوحي منها القارئ كثيرا من الرموز والدلالات، فهي لغة جسدية يراد منها تأكيد معنى منطوقا مسكوتا عنه.

إن الحديث عن ثقافة الجسد يتشابك مع كثير من القضايا النفسية والغرائزية، ومن أمثلة ذلك غريزة الحب التي اهتم بها الفلاسفة منذ عصر أفلاطون(٦١) وحتى عصر فلاسفة الإسلام، فكتابا: مصارع العشاق للبغدادي، وطوق الحمامة لابن حزم الظاهري، دليلان فريدان على اهتمام هؤلاء بتربية وتهذيب الغريزة الإنسانية في النفوس، فالكتابان يحفلان بأخبار العشاق والمتيمين، فضلا عن حضور لافت لنصوص جسدية مختلفة.

وهذا يدل على أن لكل مزاج نفسي، أو عاطفي لغته الجسدية الخاصة المعبرة عنه إلى جانب لغة اللسان.

لقد استولت غريزة الحب على رصيد هائل من النصوص الشعرية القديمة، وشاع فيها غرض الغزل شيوعا لافتا، وقد اتسع هذا التمدد الغزلي حتى وصلت حدوده إلى شعر التصوف: كما هو عند رابعة العدوية، والحلاج، وابن عربي، وابن الفارض، وغيرهم.

أما القصيدة موضوع الدراسة، فإنها تسير ضمن أطر محددة لا تعدو عن كونها قصيدة غزلية تتجاذبها العواطف، وتشيع فيها لغة جسدية دالة.

وهي كذلك، قصيدة نشطة حركيا؛ بسبب ما فيها من تعدد لحركة الجسد ولغتها المرنة، وانفعالاتها المعبرة.

كما أن فيها كثيرا من التعبيرات عن الفعل الجسدي الفيزيائي، والسيكولوجي[٦٢] المتماهي مع الرغبة.

وهي أيضا بفاعليتها الحركية تعبر عن الفعل الذكوري البيولوجي، فالشاعر الذكر هو الذي يلقي خطابه الذكوري الانفعالي، في حين أنه لا يتيح فرصة للخطاب الأنثوي إلا نادرا.

ففتاة المنخل لم تنطق إلا جملة واحدة بصيغة الاستفهام، وهي: **ما بجسمِك من حرور؟**

هذا السؤال يخبر عن درجة التفوق الذكوري البيولوجي والغريزي الذكوري في مجتمع يمارس أعلى درجات الإقصاء المتعمد على خطاب المرأة الغريزي ، كما أنه يميز بين شكلي العاطفة الذكورية والأنثوية.

كما أنه يمكن القول: إن في هذا الفعل الذكوري نرجسية عالية، متجاهلين أن الذكورة والأنوثة من مقدرات الحياة التي لا إرادة للإنسان باختيارها.

ولتسهيل هذا النوع من القراءة الجسدية؛ فسيتم تنشيط الفعل القرائي من خلال الأقنعة الآتية:

- **أولا – قناع (الخِدر):**

يدخل المنخل الخدر فجاءة، ودون مقدمات، أو ضرب موعد مسبق لهذا التلاقي، مؤكدا تحقق فعل الدخول بـ (قد)، بقوله:(**ولقدْ دخلتُ على الفتاةِ الخدرَ**)، والخدر كما جاء في اللغة :"**سِتْرٌ يُمَدُّ للجَارِيَة في ناحيةِ البَيتِ** " [٦٣]، وكأن الشاعر بهذا

الدخول لا يدرك حجم المغامرة التي أقدم عليها، فدخول الخدر عند العرب من (التابوهات) المحرمة.

وتقيم في هذا الخدر فتاة (مبهمة)، لا يصرح الشاعر باسمها في مطلع النص، حيث توحي الدلالة الرمزية لكلمة (فتاة) بأنها في مقتبل العمر، وأن لغتها الجسدية لغة جاذبة.

وكما نلاحظ، فإن المنخل يتخير لهذا الدخول الجريء وقتا مناسبا ، إنه **(اليوم المطير)**، وهو الأكثر شدة من الماطر، فهو اليوم الغزير الهطول الذي لا يتمكن الرقباء من السير تحت وابله المنهمر، فلو قال (الماطر) لَخَفَتَ المعنى، وتعثرت لغة القصيدة، فاستخدام الشاعر لصيغة (فعيل) يدل على احترازه الدقيق للتوظيف اللغوي المعبر.

بدأ المنخل خطابه الشعري بالانفلات اللغوي عندما وصف جسد الفتاة، لذلك اضطر لاستخدم القناع المبهم**(الفتاة)**، وهذا النوع من الأقنعة شائع في غرض الغزل كثيرا، إذ غالبا ما يخفي الشاعر اسم حبيبته، ويستعين على ذلك بقناع وهمي، أو اسم نسويّ غير معروف.

أما أهم الصفات الجسدية التي ستعين على كشف لغة الجسد، والمحملة بثقل دلالي مكثف، فهي لفظة **(الكاعب)**، والكاعب كما أخبرنا أهل اللغة، هي: **الجارية التي نهد ثديها، وكعبت؛ أي بلغت سن البلوغ.**

وقد ورد مثل هذا الوصف في قوله تعالى:﴿ وَكَوَاعِبَ أَتْرَابًا ﴾[٦٤]،

فمثل هذا الوصف الشعري لا يخدش حياء المرأة إطلاقا؛ لأن فيه وصفا بيولوجيا لمرحلة عمرية ترافقها تحولات فسيولوجية جسدية استعدادا لاكتمال الأنوثة.

ولاكتمال الصورة الجسدية في النص، اتجه المنخل إلى بيان الهيئة الجسدية الجمالية المتمثلة بلفظة **(الحسناء)**، والحسناء عند أهل اللغة: **هي المرأةُ البضَّةُ المكتملةُ الأُنوثةِ والجَمالِ**[٦٥].

فمن هذا الاستخدام اللغوي، يتضح لنا أن المنخل يعي لغته الشعرية وعيا تاما، فهو يختفي خلف القناع الجسدي (الفتاة) المبهمة، وهنا هنا بحسب الدلالة التاريخية (هند)المتجردة زوج النعمان بن المنذر التي نقلت لنا المروية السردية العربية التاريخية خبر العلاقة الغرامية التي كانت بينها وبين المنخل، وأنها كانت تكره النعمان لدمامة

خلقته، وبرص جلده، فكان يلقب بالأبرش، وكان زواجها منه غصبا بعد موت زوجها الأول عمرو بن هند [٦٦]. لذلك نجده تلجأ إلى نوع من الانتقام اللاأخلاقي.

وينطبق على مثل هذه الحال قول (سيمون دي بوفوا): "**إن المرأةَ المُكرهةَ تنتقمُ بالخيانة، وتَنتصرُ على الواقِعِ بالإنجابِ**" [٦٧].

إن ناتج هذه العلاقة غير الشرعية مع المتجردة كان إعدام المنخل الذي أصبحت عودته من المستحيلات التي يُضرب بها المثل عند العرب.

يعيش المنخل في إطار هذا القناع لحظتين: الأولى لحظة النشوة والسكر التي ينتابه فيها إحساس بالعظمة والزهو الحالم، فيرى نفسه ملكا يتربع على عرش قصري الخورنق والسدير.

و اللحظة الثانية، لحظة الصحو والانكسار التي يرى ذاته فيها (**رب الشويهة والبعير**)، ففي هذه اللحظة يعود إلى حياته الحقيقية، حياة البداوة وشظف العيش الذي اعتادها وألفها، إذ يتعمق في ذاته الشعور بالدونية، والندم على ما فرط في هذه المغامرة القاتلة.

ولاكتمال شكل القناع الجسدي الدال على الحركة الجمالية للكاعب الحسناء وظف المنخل قناعا وصفيا مستعارا من طائر القطا، بقوله: (**مشيَ القطاةِ إلى الغَّديرِ**)، فالقطا طائر كثير الذكر في المرويات الشعرية، تهيجه العرب ليلا لتستدل به على موارد الشرب، و القَطْو في اللغة: " **تقاربُ المَشي مِن النَّشاط** "[٦٨].

فالقطا والغدير دالان حياتيان، يشكلان صورة ثنائية فيها كثير من التعبير الدلالي، فحركة الجسد الأنثوي الذي يشبه في حركته مشي القطاة، ينبئ عن تثاقل الجسد في السير؛ لأن القطاة تسير من اكتناز لحمها سيرا وئيدا نشطا، وهي بهذا السير الوئيد المتثاقل تسير نحو الحياة(الماء) سيرا متأنيا.

الصورة هنا، قد تكون قريبة من أسطورة عشتار عند البابليين، فالماء جزء رئيس من طقوس الطهارة عند الأمم القديمة في بلاد الرافدين ، وبخاصة عند الصابئة[٦٩].

وقد تكون(هند) في تلك الحركة الجسدية تقترب إلى حد ما من طقس التطهر ولا يتجاوز الشاعر في هذا التوظيف البعد الجمالي، وتزيين صورة الأنوثة، فالبعث بالشكل الجمالي، وإدخاله في مجال الأسطورة يحتاج إلى مزيد من التأكيد والإقناع.

وكما نلاحظ، فإن حركة الجسد حركة مثقلة مرتبكة قصيرة الخطو بسبب أثر الفعل الغريزي، ولبيان أثر هذا الفعل استعان الشاعر بحرف العطف(الفاء) للتقريب بين الخطو، وبيان تتابعه؛ فالفاء حرف عطف لا يسمح بالتراخي، فعطف به جملة على جملة(**دفعتها، فتدافعت**)، فالدفع يعني الجذب، والتدافع يعني الاندفاع عن القسر والإجبار(٧٠).

ولتأكيد خفة الحركة الجسدية الأنثوية لم يستعن الشاعر بأداة التشبيه(الكاف) التي حذفها استجابة لما تتطلبه سرعة الاستجابة الجسدية وخفتها، فضلا عن حذفه وجه الشبه، فكان تشبيهه متقنا باستحضار صورة الغدير الذي يهتدي إليه القطا بفطرته.

وإن الشعر الرفيع المتقن لا يبيح للشعراء الدخول في عالم التفاصيل المملة لجزئيات الصورة، فالتصوير البطيء المبتذل لحركة الجسد يكون على حساب المعنى المتقن ، والاندفاع الحركي وما يتبع ذلك من إيماء.

- **ثانيا– قناع(اليوم المَطير):**

يتمثل هذا النسق بجملة مثقلة بالدلالة الظرفية الزمانية، هي جملة :(**في اليومِ المَطير**)، ولإخفاء اللقاء الجسدي عن الرقباء، فقد جاء الشاعر بصورة اليوم المطير الذي يحد من حركة الرقباء مستعينا به على تفعيل قناع (**الخدر**).

والخدر في لغة العرب: " **سِتْرٌ يُمَدُّ للجارية في ناحية البيت... وجارية مُخَدَّرَةٌ إذا أُلزمت الخِدْرَ** "(٧١). فهو عندهم قناع أخلاقي له دلالات عميقة في عناوين الشرف والعفة، كما أنه دال على طبقة اجتماعية متميزة، ففتاة الخدر تعني الفتاة المترفة المنعمة.

واللافت، أن هناك تقاربا في الاشتقاق بين مشتقات(خَدَر):" **فالخَدَرُ المَطَرُ لأَنه يُخَدِّرُ الناسَ في بيوتهم** " (٧٢)؛ أي يمنعهم من الخروج، وكذلك الخِدر يخْدُر الفتاةَ في سترها فلا يراها أحد.

- **ثالث– قناع الموضة(الدِّمقس والحَرير):**

القناع الثالث الذي وظفه المنخل هو اللباس، والمتمثل بجملة:(**ترفلُ بالدِّمقسِ وبالحَرير**)، فإذا استعنَّا بالمرجعية اللغوية الموضحة للفعل المسند للمؤنث(**ترفل**) فإننا نجد فيه حركة جسدية واضحة، تخبر عن صورة المشي المتهادي الذي يدل على الخيلاء، ولا يكون هذا الرفل إلا للفتيات اللواتي ينتسبن إلى طبقة اجتماعية رفيعة، ولا يكون الرفل والميس أيضا، إلا بثياب غالية الثمن، وغالبا ما تكون من الدمقس والحرير.

قال صاحب اللسان في معنى رفل: " **الرَّفْل جَرُّ الذيل ورَكْضُه بالرِّجْل؛ وأَنشد: يَرْفُلْن في سَرَق الحَرِير وقَزِّه// يَسْحَبْن من هُدَّابه أَذْيالا. ... وامرأَة رافلة ورَفِلة: تَجُرُّ ذيلها إذا مشت وتَمِيس في ذلك ...**"(٧٣).

ولأن ثقافة الشاعر الجاهلي الجمالية كانت تركز على جانب الرشاقة والتوازن المبني على جمال الهندام، وأناقة الرداء فقد انتقى المنخل (**الدمقس والحرير**) لإظهار البعد الجمالي المرتبط بثقافة الطبقة التي تنتمي إليها المتجردة. وهي بهذا، تقترب من (نانا) بطلة (إميلا زولا) التي أثارت بلباسها مجاهل الرغبة، ولغة الكلام(٧٤)، فالصورة الجسدية في النص صورة برجوازية، وليست شعبية.

أما الدمقس الذي ترفل به فتاة المنخل، فهو مما غلا وحُسن من الثياب، ولا يكون هذا النوع من الثياب إلا لباسا إلا لفتيات الملوك والأثرياء ونسائهم اللواتي يتلذذن بالنعيم ورغد العيش، وإخال أن هذا الوصف الجمالي لا ينطبق إلا على من تماثل أزواج الملوك.

لقد أجمع أهل اللغة على أن الدمقس والحرير نوع واحد، وهو عندهم الديباج، والقز(٧٥). والدمقس كلمة فارسية عرّبها العرب(٧٦) وتداولوها في شعرهم لما فيها من دلالة على الجمال، وحياة النعيم الذي تعيشه المرأة المنعمة. فهو عند الطبقة الرفيعة يشكل لغة خاصة بهم، وتتميز بها نساؤهم.

وقد أشار (رولان بارت) في كتابه الشهير(نظام الموضة...) إلى أن اللباس الذي يرتديه الجسد يشكل لغة مكتوبة، وهو معجم جسدي فيه كثير من المفردات والإيماءات والإشارات(٧٧).

وإن إيجاد صلات ما بين الملابس، وأنشطة الجسد وإشاراته وإيماءاته؛ يجعل علماء السيميوطيقا يَسعَوْن لاكتشاف وحداتها وتباياناتها الدالة، ومنها يستمِدُّون أفضل أفكارهم بخصوص اللغة الإشارية التي تحملها(٧٨).

فالرفل والميس لغة الجسد الدالة على الجمال والدلال، والتهادي والخيلاء. فالجمال في أصله أنثويا مقدسا، وهذا ما تؤكده معظم الرسوم الجدارية في المعابد القديمة التي احتفت بصور النساء الجميلات في حضرة الآلهة.

لقد أخفى المنخل ما يسميه(فيغاريلو) (بالخط التشريحي للجسد) مركزا على الحركة والصوت، دون بقية الأجزاء [٧٩]، وهو عنده تراتبيات حركية تنبئ عن معان ودلالات بعيدة عن الشكل المحسوس المجرد.

إن الجسد، في هذه الحال، يشكل علامات لها دلالاتها الرمزية كونه مجموعة من الشفرات التي تستوقف الآخر (المتلقي) وتؤثر فيه، عندما يقوم بتفكيكها والتوصل من خلالها إلى مجموعة من التأويلات.

ومن هذه الشفرات التي تستدعي انتباهه (الملابس)، فهي توصل المتلقي من خلال تفكيكها إلى تأويلات متعلقة بماهية الجسد ولغته.

إن في هذا الظهور الجسدي الأنثوي المتقنع باللباس الفاره، إزاحة كاملة للصوت الكلامي الذي لا حاجة للشاعر به في تلك اللحظة التي تصحبها جملة من لغات الجسد الأخرى، كالتبسم، وهز الرأس ونظرة العين الجاذبة الساحرة، ولغة اليدين، والرجلين.

ويظل الرفل بإطاره الدلالي جامعا للغات جسدية عدة، تُفهم وتُقرأ بوقت أسرع من وقت لغة الكلام، وهذا ما أطلق عليه (بيردفيستل) علم (الكيزينكس)، وهو محاولة لتلخيص مفاهيم معينة في لغة الجسد، وتوحيدها معرفيا، وجعلها في نطاق العلم [٨٠].

وتنتقل هذه المفاهيم جميعها في لحظات التوظيف الإشاري من لغتها العضوية إلى لغة جسدية مقروءة رامزة يفهمها الناس، ويصطلحون عليها فيما بينهم، لكن تصعب عليهم تسميتها أحيانا.

كثيرا ما يعطل المبدعون لغة الكلام في نصوصهم، ويستعيضون عنها بلغة الجسد، كالصمت الموحي مثلا [٨١]، وعندها تتحول جميع الأحاسيس الانفعالية إلى لغات جسدية مقروءة الإيماءات، واضحة الدلالات، فالصمت لغة دالة لها إيماءات كثيرة في علم الجسد، وقد بدا هذا الصمت واضحا في نص المنخل، فلم تنطق الفتاة إلا بجملة واحدة: هي(**ما بجسمك من حرور؟)**

لقد ارتكزت جميع قراءات لغة الجسد السابقة على يسمى بـ (التحليل الوظيفي للأعضاء)، فأصبحت القصيدة عند المنخل أشبه ما تكون بمديح الافتتان الذي يرسم صورة أنوثة استعراضية تحرك لغة كامنة في الحواس مبعثها العميق مُنطلِق من الجمال الذي تجاوز الإدراك، فأنتجت الحركات الجسدية المتوالية مجموعة من الرموز المقروءة.

العدد ٥١

١٠ محرم ١٤٣٩هـ
٣٠ أيلول ٢٠١٧م

وتأكيدا على ما أشرنا إليه سابقا من حضور جسدي انثوي طاغ ، فإن لغة جسد الفتاة في النص، أكثر حضورا من لغة جسد الشاعر، وهذا ما يفسر، أن طبيعة الأنثى البيلوجية قد وُهِبت لغةً جسدية أكثر إيناسا وتعبيرا من كينونة الرجل، وبخاصة في لحظات الأنس والإمتاع.

ففي جميع مرويات الشعر الغزلي العربي، نجد أن المرأة تسيطر بلغتها الجسدية على أحاسيس الشاعر ووجدانه، وأن لغة الجسد الأنثوي، وبخاصة في الشعر الماجن، تتغلب على لغة الكلام في القصيدة الغزلية، وهذا ما يمكن تسميته باللغة الصامتة، فعندما كانت صورة عبلة تتراءى أمام عنترة في وطيس المعركة، كانت تدفعه نحو العدوّ دفعا، وتنقله نقلة لا شعورية إلى صورتها الجسدية، فيحاول تقبيل السيوف لأنها:(**لمعت كبارق ثغرها المتبسم**) [٨٢].

- **رابع- قناع (الانفعال):**

يبدأ النص الانفعالي بالفعل(**لَثَمتها**) الذي يحمل سخونة ديناميكة محركة لعدد كبير من الانفعالات الممتدة داخل جسدين متقابلين: (**جسد المنخل وجسد هند**).

واللثم هنا لا يعدو كونه حركة جسدية صامتة تحرك الحس والشعور الغريزي الفاعل لدى الطرفين.

فالفعل(**لَثمتها**) فعل جسدي ذكوري محرك لفاعلية الاستجابة، بينما الفعل(**تَنَهَّدت**) هو فعل أنثوي استجابي، والتنهد بحد ذاته، إيماءة جسدية أنثوية ذات دلالات غريزية:

لثمُتها (الشاعر) ← تنهدتْ (هند).

ولا يستغني الشعر عن الصور التقريبية المتماهية مع الأصل المشبه به، فتوظيف الشاعر للغة الجسد الحيواني الظبي(**فتنهدتْ تَنهد الظبيِّ الغَرير**) فيه استحضار توكيدي لصورة الحيوان المرافق لصورة المرأة الجمالية في الشعر الجاهلي، والمستعار في هذه الصورة، تنهد الظبي عند العقر(الصيد) حيث يُخرج زفرات الألم أثناء مغادرة الروح للجسد.

وفي هذا المقام لم يأت الشاعر على ذكر الصفات الجمالية للظبي: كالرشاقة، وطول العنق، والخصر الضامر كما اعتدنا عليه لدى شعراء الغزل، بل أتى على ذكر حركة فريدة نادرة الاستخدام في الشعر الغزلي هي صوت التنهد.

فاللحظة رغائبية بامتياز، والتنهد إيماءة جسدية فيها زفرة حرى دالة على تنفس الصُّعَداء، وهو: " التنفَسُ بتوجع" (٨٣). لكنه هنا توجع انفعالي مستحب ناتج عن رغائبية غريزية.

ولكي تكون الصورة أكثر إثارة، فقد كشف الشاعر عن عمر هند باعتماد القناع الزمني، بقوله: الظبي الغرير، والغرة، هي: " **الجارية الحديثة السِّنِّ التي... لم تكن تعلم ما يعلم النساء من الحُبِّ...**" (٨٤).

فلو كانت تعرف ما تعرف النساء من حركات الجسد الرغائبية لزالت عنها هذه الصفة، فهي غير مجربة لفعل الأنوثة الذي قد يحولُ بينها وبين التنهد.

فالتنهد الأنثوي مخزون نفسي عميق تكشفه زفرات التنفس المتأثر بفاعلية ما، وغالبا ما يكون إيماءة جسدية تتقصد التأثير بالغريزة الذكورية.

- خامسا **قناع (الوجه الشاحب):**

في هذا القناع تستفسر هند من المنخل، عما أصاب جسده من شحوب ووهن، مستخدمة السؤال **(ما بجسمك من حرور؟)**.

هذا السؤال، هو سؤال العارف، فهي تدرك أن هذه الدالة الجسدية ناتجة عن الفاعلية الأنثوية السابقة وهي التنهد، ويأتي الجواب صريحا على لسان المنخل بقوله: "**ما شفّ جسمي غَيرُ حُبِّك**".

لم يظهر صوت (هند) اللساني إلا في هذا المقطع الشعري، في حين أن صوت الشاعر هو الطاغي على كافة مدارات النص.

لكن السؤال المنتج، هو: لماذا سمح الشاعر لهند بهذه الحوارية الاستفسارية عن حال الجسد المتغير اعتمادا على أسلوب استفهامي بأداة الاستفهام(ما) التي تفيد التعظيم(٨٥)؟ وهي تعني هنا؛ أيّ شيء أصابك من الحرّ؟، فهي تسأله عما أصابه، وهي عليمة بحاله، وسبب شحوب لونه!

هذه العلامة الجسدية عنوانها الرئيس الوجه الذي يخبر عن بقية أحوال الجسد وما طرأ على الهيئة المعهودة لدى الآخر من تغير، فعلامات الوجه دائما تكشف عن حال الفرح والسعادة، والاكتئاب والانقباض، فالوجه هو الجزء المهم الذي ينبئ عن حال صاحبه.

ولكي يخبرنا الشاعر عن حاله الشاحبة، ولونه المتغير بعد أن شفّه الوجد، وظف صوت (هند) لتسأله عن هذه الحال، إذ لا يستطيع الإنسان قراءة مرآة وجهه بذاته غالبا، فتوظيف السؤال من قبل الشاعر يحمل ثقلا دلاليا جسديا، فضلا عما فيه من الجذب العاطفي، والحنان المنتظر.

خلاصة: وأخيرا ، فمن خلال قراءة هذه الأقنعة الخمسة السابقة، يمكن القول: إن اللغة الجسدية لغة مساندة للغة اللسانية في أي نص أو خطاب أدبي، فهي، لا شك، تسهم بشكل فاعل في بيان المعاني، وبيان إيحاءاتها الدلالية، فضلا عن أنها ترفد اللغة اللسانية بكثير من أشكال التأويل.

واللافت، أن في شكل القصيدة الخارجي اثني عشر بيتا متُداخَلا(مُدمجًا)، بحسب مصطلح ابن رشيق العروضي(٨٦)، ولكن قلما يكون المُداخل واردا في البحر الكامل أو مجزوئه، لكنّ المنخل أسهب في هذا الاستخدام كثيرا، ففي القصيدة اثنا عشر بيتا مدورا ، وهو ما يشكل نسبة ٥٠% تقريبا من عدد أبياتها.

إن هذا الاستعمال الفني لم يكن اعتباطا من قبل الشاعر، بل إنه يمثل لحظة وعي تقود، حسب رأي الباحث، إلى استنتاج مفاده: أن الموالفة النفسية للمشهد الجسدي، أخضعت الأبيات لسلطة المداخلة العروضية، فتلاقت بشكلها الخارجي مع لحظات الاندماج النفسي والجسدي الذي كان بين المنخل وهند.

أما المفردات الموزعة على شطري الأبيات المدورة، فهي: (حرَّ، **المُضمرات، الغُبار، أولئك، الذكيّ، التّنوم، الفتاة، ترفل، منخل، حبّك، المنخل، المدامة**). وجميعها أسماء باستثناء فعل جمالي واحد **(تَرفلُ)** الذي ينقل الصورة الجمالية لحركة جسدية قائمة على: جرّ أذيال الثوب ، والتبختر والتثني به.

وهذه الصورة الماثلة بكافة تجلياتها الجمالية في هذا النص، تمثل حركة جسدية تستخدمها الأنوثة لبيان مشهد الأناقة والجمال المؤثر.

ويبقى الجسد الأنثوي في عالم الشعر ركنا رئيسا من أركان علم الجمال، وهو يحمل في لغته الجسدية جملة من الدلالات الإيحائية التي تمثل نسقا تواصليا له امتداداته في كافة مناحي الحياة: العاطفية، والعقلية، والمخيالية، والجمالية والإيماءات الإشارية.

العدد ٥١

١٠ محرم ١٤٣٩هـ
٣٠ أيلول ٢٠١٧م

- **خاتمــة** -

تمهد هذه الدراسة لإجراء دراسات مماثلة على القصيدة الجاهلية منبثقة من معطيات علم الجسد، هذا العلم الذي يسهم بفاعلية في بيان الدلالات والعلامات التي يحملها النص الشعري الجاهلي. وقد توصلت الدراسة إلى جملة من النتائج، أهمها:

أن النص الجاهلي نص قابل للقراءات النقدية الحديثة التي تسهم في الكشف عن كثير من المعاني والدلالات التي يحملها، وهو نص أدبي نشط يستدعي كثيرا من أشكال التأويل التي تكشف عن جملة من القيم والإشارات ذات البعد الجمالي والإنساني.

وتحمل قصيدة المنخل اليشكري عددا من الدلالات والإيماءات الجسدية الأنثوية التي تُمكّن من قراءتها بناء على مفردات علم الجُنوسة (الجَنْدَر)[٨٧].

كما أنها لم تغب عن قصيدة المنخل الإيماءات والحركات الجسدية، وهذا يعني أن المنخل قد أدرك أن تجليات المعنى لا تتم إلا بالإشارات الحركية، والصامتة، فضلا عن نمط اللباس الذي هو علامة دالة على الانتماء الاجتماعي. وينجم عن هذه المعطيات أمران مهمان، هما: إن الشعر الغزلي يمارس على الجسد الأنثوي شكلا تجميليا؛ ليحرك فيه كوامن الوجدان، وإن هذا الفعل لا يعد، بالعرف القيمي للشعر، اعتداء على خصوصية الجسد.

وبناء عليه، فيمكن القول: إنّ النشاط الحركيّ الجسماني عنصر مهم من عناصر بناء الكلام، وثابت قوي من ثوابت النصوص، وإن قراءة إشاراته تسهم بفاعلية في الكشف عن المعجم الحركي لعدد رموز التأويل.

وختاما، توصي الدراسة بضرورة تكثيف الجهد القرائي للنصوص الجاهلية، واستثمار مناهج النقد الحديث وأدواته في ذلك.

الهوامش

(1) ينظر: المرجع الأكيد في لغة الجسد: (آلان وباربارا بيز)، د. (مترجم)، الطبعة الأولى، مكتبة جرير، الرياض- ٢٠٠٨م، ص: ٨. ولغة الجسد https://ar.wikipedia.org/wiki/ .

(٢) ينظر: المرجع الأكيد في لغة الجسد: مرجع سابق، و https://ar.wikipedia.org/wiki/، لغة الجسد.

(٣) ينظر: العذرية والثقافة، دراسة في إنثربولوجيا الجسد، مها محمد حسين، الطبعة الأولى، دال للنشر والتوزيع، دمشق -٢٠١٠ م ، ص: ٣٠.

(٤) ينظر: المرجع نفسه، ص: ٣١.

(٥) البيان والتبيين: الجاحظ (ت-٢٥٥هـ)، دار ومكتبة الهلال، بيروت-١٤٢٣هـ ، ج١، ص:١١.

(٦) ينظر: المصدر نفسه: ٨١/١.

(٧) ينظر: المصدر نفسه: ٨٣/١.

(٨) البيان والتبيين ٨٣/١.

(٩) المصدر نفسه: ٨٣/١.

(١٠) المصدر نفسه: ٨٣/١.

(١١) المصدر نفسه: ٨٤/١.

(١٢) المصدر نفسه: ١١٤/١.

(١٣) العقد الفريد: ابن عبد ربه الأندلسي (ت- ٣٢٨هـ)، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت - ١٤٠٤ هـ، ص: ٢٣٧/٤.

(١٤) المصدر نفسه: ٢٣٧/٤.

(١٥) المرجع الأكيد في لغة الجسد، (آلان وباربارا بيز)، د. (مترجم)، الطبعة الأولى، مكتبة جرير، الرياض- ٢٠٠٨م ، ص:٩.

(١٦) المرجع نفسه، ص:٩.

(١٧) المرجع الأكيد في لغة الجسد...، ص: ١٠.

(١٨) المرجع نفسه، ص: ٩-١٠.

(١٩) المرجع نفسه، ص:١٠.

(٢٠) المرجع نفسه، ص ١١.

(٢١) العذرية والثقافة، دراسة في أنثروبولوجيا الجسد، مها محمد حسين، الطبعة الأولى، دال للنشر والتوزيع، دمشق -٢٠١٠م، ص:٤٠.

(٢٢) ينظر: العذرية والثقافة في أنثروبولوجيا الجسد...، ص: ٣٩،٤٠.

(٢٣) تاريخ الجمال الجسد وفن التزيين من عصر النهضة الأوروبية إلى أيامنا، جورج فيغاريلّو، ترجمة جما شحيد، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت- ٢٠١١م.، ص: ٣٣.

العدد ٥١

١٠ محرم ١٤٣٩هـ
٣٠ أيلول ٢٠١٧م

(٢٤) جسد الإنسان والتعبيرات اللغوية، دراسة معجمية دلالية، محمد محمد داود، الطبعة الأولى، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة -٢٠٠٦م، ص:٧.

(٢٥) ينظر:

ps://scholar.najah.edu/sites/.../body_language_in_the_holly_quran.pdf لغة الجسد، أسامة ربابعة.

(٢٦) الأصمعيات، ص: ٥٨-٦١.

(٢٧)الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني(ت-٣٥٦هـ)، تحقيق إحسان عباس وإبراهيم السعافين وبكر عباس، المجلد ٢١، الطبعة الثالثة، دار صادر، بيروت- ٢٠٠٨م ، ص:٧-٨.

(٢٨) حماسة الخالديين، (الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهليين والمخضرمين. الخالديان: أبو بكر محمد بن هاشم الخالدي، (ت- ٣٨٠هـ) ، وأبو عثمان سعيد بن هاشم الخالدي (ت- ٣٧١هـ)/ تحقيق محمد علي دقة، وزارة الثقافة السورية، دمشق - ١٩٩٥م، ص:٤٩ .

(٢٩) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي (ت- ٤٢١ هـ)، تحقيق غريد الشيخ، فهرسه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت - لبنان- ٢٠٠٣ م، ص: ٣٧١.

(*) ترجمته: هو المنخل بن مسعود (أو ابن عبيد) بن عامر بن ربيعة بن عمرو اليشكري. شاعر جاهلي قديم. كان يشبب بهند أخت عمرو بن هند، وكان يُتهم أيضًا بامرأة لعمرو بن هند. وكان نديمًا للنعمان ابن المنذر، وكان يُرمى بالمتجردة زوجة النعمان، ويتحدث العرب أن ابنيه كانا من المنخل، فقتله النعمان، وقيل حبسه ثم غَمض خبرُه ، ويقال: إنه دفنه حيا، أو غَرَّقه. ينظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري (ت-٢٧٦هـ)، دار الحديث، القاهرة- ١٤٢٣ هـ، ج١، ص: ٩٢٣.

(٣٠) لسان العرب، ابن منظور الأنصاري (ت- ٧١١هـ)، الطبعة الثالثة، دار صادر، بيروت- ١٤١٤ هـ، عَذَل، والعاذلة: اللائمة. اللسان : حَوَر،لا تحوري: لا ترجعي.

(٣١) اللسان: خَيَر، الخِير، بكسر الخاء: الكرم.

(٣٢) اللسان: كَمَش، تكمشت: أسرعت، وتناوحت.

(٣٣) اللسان: شَرَج، الشريج، بالجيم: القِدح.

(٣٤) اللسان: أَوَر، والأوار: الوهج. اللسان : حَلَس، والأحلاس: جمع حلس، وهو كل شيء ولى ظهر الدابة تحت السرج ونحوه.

(٣٥) اللسان: بَيض، والبيض: قلانس الحديد(الخوذة من الحديد)، اللسا: دَبَر، ودوابرها: مآخيرها. اللسان: قَتَر، والقتير: مسامير الدروع. وإنما يشدون البيض إلى الدروع خشية سقوطها.

(٣٦) اللسان: لأم، واستلأموا: لبسوا اللأمة، وهي السلاح، أو هي الدرع. اللسان: لبب،و تلببوا: لبسوا السلاح كله.

(٣٧) اللسان: ضَمَر، والمضمرات: الخيل.

(٣٨) اللسان: وجف، ويجفن: يسرعن، والوجيف: ضرب سريع من السير. اللسان: نعم، والنعم: الإبل والشاه .

(٣٩) اللسان: عبر، والعبير: أخلاط من الطيب تجمع بالزعفران، اللسان: فوح، والفوائح: اللاتي يفيح منهن الطيب.

(٤٠) اللسان: رفل، ويرفلن: يجررن ذيول ثيابهن متبخترات. اللسان: صوك، والصائك: اللازق، أراد به الطيب. اللسان: نَحر، والنحير: النحر.

(٤١) اللسان: عكف، ويعكفن: يمشطن شعرهن ويضفرنه، اللسان: سود، والأساود: جمع الأسوَد من الحيات، شبه به الضفائر. اللسان: تنم، والتنوم: شجر. اللسان: زور، والزور: باطل، يريد أنهن عفيفات لا يتزين لريبة.

(٤٢) اللسان: خدر، والخدر: سِتْرٌ يُمَدّ للمرأة في ناحية البيت ليحجبَ ما وراءَه ، اللسان: مطر، والمطير: الشديد المطر، والأكثر من الماطر.

(٤٣) اللسان: كعب، والكاعب: جَارِيَةٌ نَاهِدَةُ الثَّدْيِ، أَيْ أَشْرَفَ ثَدْيَاهَا وَنَهَدَاها. اللسان: رفل، وترفل: تجر ثوبها متبخترة. اللسان: الدمقس: نوع من الحرير والديباج .

(٤٤) اللسان: قطو، والقطاة: واحدة القَطَا ، وهو نوعٌ من اليمام يُؤْثِرُ الحياةَ في الصحراء ويتَّخذ أُفحوصَه في الأَرض ، ويطير جماعاتٍ ، ويقطع مسافاتٍ شاسعة .

(٤٥) اللسان: بهر، والبهير: من (البهر)، وهو ما يعتري الإنسان عند السعي الشديد والعدو.

(٤٦) اللسان،: حرر، والحرور: الحر الشديدَ.

(٤٧) اللسان: شفه، وشفَّه: هَزله وأضمره حتى رقَّ.

(٤٨) اللسان: قصر، والقصير: صفة يوم.

(٤٩) ينظر: معجم البلدان، ياقوت الحموي (ت- ٦٢٦هـ)، الطبعة الثانية، دار صادر، بيروت - ١٩٩٥ م، ج٢، ص: ٤٠١. الخورنق والسدير: قصران لملوك المناذرة قرب الحيرة في العراق .

(٥٠) اللسان: شوه، والشويهة: تصغير شاه، من الماعز أو الضأن.

(٥١) اللسان: دوم ، و المدامة: الخمر.

(٥٢) اللسان، عنو: والعاني الأسير. والحذف في الشطر الثاني: يا هند من للعاني الأسير؟.

(٥٣) الشعر والشعراء: ابن قتيبة الدينوري(ت-٢٧٦هـ)، دار الحديث، القاهرة -١٤٢٣هـ ، ج١، ص: ٣٩٢.

(٥٤) الخورنق والسَدير: فكان الخورنق على ثلاثة أميال من الحيرة، والسَدير في برّية بالقرب منها. بناهما النعمان بن امرئ القيس، وهو النعمان الأكبر. ويقال في سبب بنائه لهما: أن يزدجرد بن سابور كان لا يعيش له ولد، فسأل عن مكان صحيح الهواء، فذكر له ظهر الحيرة. انظر: نهاية الأرب في فنون

الأدب، شهاب الدين النويري (ت- -٧٣٣هـ)، الطبعة الأولى، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة – ١٤٢٣هـ، ج١، ص: ٣٨٥.

(٥٥) ينظر: الأغاني، ص: ٥-١٠.

(٥٦) ينظر: الشعر والشعراء:٣٩٢/١.

(٥٧) ينظر: الأغاني:٥/٢١.

(٥٨) ينظر: الأغاني: ٥٨/٢١.

(٥٩) ينظر: المصدر نفسه: ٥٨/٢١.

(٦٠) لغة الجسد: (بوليوس فاست)، ترجمة عادل كوركيس، دار نوافذ للدراسات والنشر، توزيع دار كيوان، دمشق – ٢٠١٠م.

(٦١) المرجع نفسه: العذرية والثقافة، ص:٤١.

(٦٢) ينظر: لغة الجسد، ص: ١٠٧.

(٦٣) ينظر اللسان، مادة: خدر.

(٦٤) سورة النبأ: الآية/٣٣.

(٦٥) ينظر: اللسان: حُسُن.

(٦٦) ينظر: الأغاني، المجلد ، ٢١ص: ٥- وما بعدها.

(٦٧) www.kutubpdf.net/book/6321الجنس-الآخرhtml. الجنس والآخر (The Second Sex): سيمون دي بوفوار، ترجمة عدد من الأساتذة، ص: ٢٥.

(٦٨) اللسان: قَطَو.

(٦٩)https://ar.wikipedia.org/wiki/ -عشتار.

(٧٠) ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي (ت- ٤٢١ هـ) تحقيق غريد الشيخ، وضع فهارسه العامة: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت- ٢٠٠٣ م، ص: ٣٧٤.

(٧١) اللسان: خدر.

(٧٢) اللسان: خدر.

(٧٣)اللسان: رفل .

(٧٤) ينظر: تاريخ الجمال الجسد وفن التزيين ...، جورج فيغاريلّو، مرجع سابق: ص: ٢١٣.

(٧٥) الأغاني، ج٢١، ص: ٢٣١.

(٧٦)الدِّمَقْس والدِّقْمَس والمِدَقْس: الابريْسَم، وقيل: القَزُّ، قال امروُ القيس: فَظَلَّ العذارى يَرْتَمِيْنَ بِلَحْمِها // وشَحْمٍ كهُدّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّلِ، وقيل: الدِّمَقْس: الدِّيباج، وقيل: الكَتّان. والدِّمْقَاس: لُغَةٌ فيه. وثوب مُدَمْقَس: منسوج بالدِّمَقْس، قال العجّاج: خَوْداً تَخالُ رَيْطَها المُدَمْقَسا // ومَيْسَنانِيّاً لها مُمَيَّسا// أُلْبِسَ دِعْصاً بينَ ظَهْرَيْ أو عَسا.

ينظر: لسان العرب، ابن منظور(ت-٧١١هـ) ، مادة: دمقس.

(٧٧) ينظر: Barthes , Roland : Le système de la mode, éd Seuil , Paris 1967 .

(٧٨) رولان بارت مقدمة قصيرة جدا، جوناثان كولر، ترجمة سامح سمير فرج، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة – ٢٠١٦م، ص: ٦٧-٦٨.

(٧٩) تاريخ الجمال الجسد وفن التزيين ...، جورج فيغاريلّو مرجع سابق، ص: ٣٨.

(٨٠) لغة الجسد، يوليوس فاست، ص:٢٠٥.

(٨١) ينظر: المرجع نفسه، ص:١٢٢، ١٨١ وما بعدها.

(٨٢) ينظر: شرح المعلقات التسع، أبو عمرو الشيباني (ت- ٢٠٦ هـ) تحقيق وشرح عبد المجيد همو، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، الطبعة الأولى، بيروت - ٢٠٠١ م، ص:٢٤١.

(٨٣) اللسان: صعد.

(٨٤) اللسان: غرَر.

(٨٥) ينظر: إعراب ما يشكل من ألفاظ الحديث النبوي، العكبري (ت- ٦١٦هـ)، تحقيق عبد الحميد هنداوي، الطبعة الأولى، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة - ١٩٩٩م، ص: ١٤٢.

(٨٦) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني (ت-٤٣٦هـ) ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ج١، ص:١٧٧-١٧٨. التدوير: مصطلح عروضي حديث؛ لم تأت كتب العروض التراثية على ذكر له، لكن أول من أشار إليه ابن رشيق القيرواني وسماه (المُدَاخِل والمُدمج).

(٨٧) نـــوع الجـــنس أو الجنوســـة او الجنـــدر (بالإنجليزيـــة: Gender جنـــدر) وهـــو الجـــنس السوسيولوجي/الاجتماعي ويعني المصطلح دراسة المتغيرات حول مكانة كل من المرأة والرجل و غيره من الهويات الاجتماعية في المجتمع بغض النظر حول الفروقات البيولوجية بينهما وفقاً لدراسة الأدوار التي يقومان بها. ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/ . نوع الجنس.

العدد ٥١

١٠ محرم ١٤٣٩هـ
٣٠ أيلول ٢٠١٧م

١٠ محرم ١٤٣٩هـ
٣٠ أيلول ٢٠١٧م

- المصادر والمراجع -

أولا – القرآن الكريم

ثانيا– المصادر:

١. الأصمعيات، عبد الملك بن قريب الأصمعيّ(ت–٢١٦هـ) ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، الطبعة الثالثة، دار المعارف بمصر – د .ت.

٢. إعراب ما يشكل من ألفاظ الحديث النبوي، العكبري (ت– ٦١٦هـ)، تحقيق عبد الحميد هنداوي، الطبعة الأولى، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة – ١٩٩٩م.

٣. الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني) ت–٣٥٦هـ(، تحقيق إحسان عباس وإبراهيم السعافين وبكر عباس، المجلد ٢١، الطبعة الثالثة، دار صادر، بيروت– ٢٠٠٨م.

٤. البيان والتبيين: الجاحظ(ت–٢٥٥هـ)، دار ومكتبة الهلال، بيروت–١٤٢٣هـ .

٥. الجامع لأحكام القرآن، شمس الدين القرطبي (ت– ٦٧١هـ)، تحقيق أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، الطبعة، الثانية، دار الكتب المصرية، القاهرة – ١٩٦٤م.

٦. ديوان المعاني: أبو هلال العسكري(ت–٣٩٥هـ(دار الجيل – بيروت، ص:١/٢١٧. ينظر: ديوان النابغة الذبياني، شرح إبراهيم الحضرمي، تحقيق علي الهروط، جامعة مؤتة–١٩٩٢م.

٧. شرح ديوان الحماسة: المرزوقي (ت– ٤٢١ هـ) تحقيق غريد الشيخ، وضع فهارسه العامة: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت– ٢٠٠٣ م.

٨. شرح المعلقات التسع: أبو عمرو الشيباني (ت– ٢٠٦ هـ) تحقيق وشرح عبد المجيد همو، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، الطبعة الأولى، بيروت – ٢٠٠١م.

٩. الشعر والشعراء: ابن قتيبة الدينوري(ت–٢٧٦هـ)، دار الحديث، القاهرة – ١٤٢٣هـ .

١٠. العقد الفريد: ابن عبد ربه الأندلسي (ت- ٣٢٨هـ)، الناشر: الطبعة الأولى دار الكتب العلمية، بيروت - ١٤٠٤ هـ.
١١. العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني (ت-٤٣٦هـ) ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، د. ت.
١٢. لسان العرب، ابن منظور الأنصاري (ت- ٧١١هـ)، الطبعة الثالثة، دار صادر، بيروت- ١٤١٤ هـ.
١٣. معجم البلدان، ياقوت الحموي (ت- ٦٢٦هـ)، الطبعةالثانية، دار صادر، بيروت - ١٩٩٥ م.
١٤. نهاية الأرب في فنون الأدب: شهاب الدين النويري (ت- -٧٣٣هـ)، الطبعة الأولى، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة - ١٤٢٣هـ.

ثالثا -المراجع العربية:

١. جسد الإنسان والتعبيرات اللغوية، دراسة معجمية دلالية، د. محمد محمد داود، الطبعة الأولى، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة -٢٠٠٦م.
٢. العذرية والثقافة، دراسة في إنثروبوليا الجسد، مها محمد حسين، الطبعة الأولى، دال للنشر والتوزيع، دمشق -٢٠١٠م.

رابعا- المراجع المترجمة:

١. تاريخ الجمال الجسد وفن التزيين من عصر النهضة الأوروبية إلى أيامنا، جورج فيغاريلّو، ترجمة جما شحيد، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت- ٢٠١١م.
٢. رولان بارت مقدمة قصيرة جدا، جوناثان كولر، ترجمة سامح سمير فرج، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة - ٢٠١٦م.
٣. لغة الجسد: (يوليوس فاست)، ترجمة عادل كوركيس، دار نوافذ للدراسات والنشر، توزيع دار كيوان، دمشق - ٢٠١٠م.
٤. المرجع الأكيد في لغة الجسد: (آلان وباربارا بييز)، د. (مترجم)، الطبعة الأولى، مكتبة جرير، الرياض- ٢٠٠٨م.

العدد 51
١٠ محرم ١٤٣٩هـ
٣٠ أيلول ٢٠١٧م

خامسا- المراجع الإلكترونية:

١. https://ar.wikipedia.org/wiki/، لغة الجسد .

٢. www.saidbengrad.net، سعيد بنكراد: لغة الجسد.

٣. https://ar.wikipedia.org/wiki/ . نوع الجنس.

٤. tps://scholar.najah.edu/sites/.../body_language_in_the_holly_quran. لغة الجسد، أسامة ربابعة.

٥. www.kutubpdf.net/book/6321الجنس-الآخر.html الجنس والآخر (The Second Sex): سيمون دي بوفوار، ترجمة عدد من الأساتذة .

٦. https://ar.wikipedia.org/wiki -عشتار.

-ABSTRACT-

This study, titled "Body Language in Pre-Islamic Poetry – Almunakhil Alyashkhuari /r/ rhymed poem as a model" aims at exploring the connotations of body language in this poem. Semiotic and interpretational analysis of the poem reveals the poet expertise and talent in adapting body language, what makes this poem a model representing the use of such language in Pre-Islamic poetry.

Deep and intense analysis of this poem through applying modern critical approach related to this language reveals many signs and symbols referring to the body movement and its feminine and aesthetic feathers.

This paper comes in an introduction and three sections followed by the results, and resources and references.

The most prominent outcomes of this paper are:

- This poem and alike do not oppose modern literary criticism theories. Pre-Islamic literary texts comply with most of the artistic and aesthetic criteria required.
- Linguistic and nonlinguistic features as facial expressions, hand movements, head, sounds, breathes, outfit…etc. support each other, what produces a set of signs and symbols.
- Deep analysis of the body language is based on the functional analysis of body organs, what makes this poem a praise of the feminine appreciation that depicts feminine impact motivates hidden language in senses.

Finally, this study recommends intensifying modern critical efforts in the direction of Pre-Islamic literary poetry.

العدد ٥١

١٠ محرم ١٤٣٩هـ
٣٠ أيلول ٢٠١٧م