خطابُ أَرَقِ الحُريّةِ بين المنطوق اللفظي والملفوظ النفسي: معلقة عنترة نموذجا

تاريخ الاستلام:2013/5/1 تاريخ القبول: 2013/11/25

د. محمود سليم محمد هياجنه (*)

الملخص:

تناولت هذه الدراسة معلقة عنترة؛ سعيا منها إلى النفاذ إلى ظاهرة أَرَق الحرية بين المنطوق اللفظي والملفوظ النفسي، ولهذا فقد تم رصد معطيات الاتساق في النص على ضوء مرجعياته من الدوال التي جهر بها المشهد اللغوي؛ وبهذا فقد وجدت المقاربةُ أن بناء المعلقة قد نُسِج على قواعد بدت مشدودة في مجملها إلى قلق التساؤل، وحمى البحث التي تفضي إلى دلالات نفسية، تتعلق بما كان يعتمل في نفسه من معاناة نيل الحرية، وتحقيق الانتماء في مجتمع ضنَّ عليه بحريته، وحرمه حقَّ الانتماء. وفي هذا السياق تموسقت المعلقة مع إحساس الشاعر بعدم نيل المبتغى، ووصف الحاجز بالبغيض، الذي حدا به– أمام هذا العجز– إلى فعل

(*)جامعة شقراء/ كلية التربية في الدودمي/ قسم اللغة العربية/ السعودية

البطولة من طعن، وقتل، وفتك، وضرب مدمر، وتحدٍّ: شعرًا وفروسية، علّ في ذلك مَحْوَ معرَّة اللون الأسود، واستجلاب حلمه الضائع.

The Speech of the Freedom Fatigue between the Verbal Audio and the Psychological Word: Sampling Antra's Epic

By: Dr. Mahmoud Saleem Mohammad Hayajneh

This paper studies Antara's epic (a long narrative poem) to shed light on the fear of freedom between the verbal audio and the psychological vocalization. Thus, the balance of the context within his language scene has been shown. This scene has been established with stress in whole to questioning fear and extensive search for the freedom that has robbed by community who aggressively pillage his affiliation. Therefore, his epic followed his sense with the unfulfilled wish, and described the barrier of repugnant, which led him to address the heroic character by massive hitting, murder, slander and destruction poetry and chivalry knighthood to disgrace his blackness and procure the wasted nipple.

المقدمة:

تسعى هذه المقاربة إلى تشغيل إمكاناتها ضمن الإطار الذي يبلور العلاقة بين الظاهرة النصية ومعطياتها وفقا لقانون النص، وهي من ثم توسلت لمعلقة عنترة للتوفر على ظاهرة أرق الحرية تبعا لتمظهرها في نص المعلقة، وتحققها فعلا إبداعيا يعزز من نسقية القراءة.

لقد شكل أرق الحرية ظاهرة إنسانية رسمت ملامحها في الأفق الشعري الذي تعززت فيه رؤية الشاعر وكيفية انفعاله مع الوجود، ضمن هذه الملابسات تتأسس معلقة عنترة بما تحيل إليه فضاءات تتنوع بين الشعور بالضياع بعيدا عن الرابطة القبلية أو الإحساس بالغربة.

لقد حاولت هذه المقاربة أن تستقرئ بالمعلقة فاعلية هذه الظاهرة على اكتساب خصوصية التوظيف النصي.

والمقاربة إذ تقدم مشروعها لا تزعم الكمال في امتلاك ناصية المقاربة التي تضمن الوقوف على ملابساتها من جميع الوجوه؛ ولذا فهي لا تكتسب أية مشروعية أو سلطة في الانحياز إلى الهدف الذي تتوخاه، ما لم يتوفر عليها بالدرس والمتابعة عند أساطين العلم من ذوي الاختصاص.

التمهيد:

ليست هذه الدراسة بصدد تتبع سيرة عنترة، وإنما مطمح البحث أن تقرأ شعره قراءةً تشق السجوف عن تمظهرات البنية- عبر اكتناه عالم نصه- بما تحوزه من إمكانات نصية، وهي إذ تفعل ذلك تؤمن أن القراءة التي تقف عند السطح دون اكتناه عالمه الشعري ليست بالقراءة التي تفي بالغرض المنشود، وإنما هي قراءة تفقد النص الشعري جمالياته، وتعفي ألقه، وتعرّي روحه، وتطفئ وهجه، ذلك أنها تحول النص إلى شذور نثرية، لا تعبر عن قراءة نقدية تنهض في مواجهةٍ مع النص.

إن الولوج إلى عالم النص يحتاج إلى مقدرة لفك شفرة الملابسات اللغوية التي تستحوذ على بنية النص بصفتها متزامنة مع المعنى الظاهري، تفعل عموديا باتجاه خلق حال من العضوية التي يتأسس عليها العمل الإبداعي، كما يحتاج إلى مقدرة للتعامل مع معطيات الاتساق في النص على ضوء مرجعياته من الدوال التي يجهر بها المشهد اللغوي.

"إن قراءة النص الجاهلي تتطلب وضعه في سياقه ضمن الإطار الكلي لهذا الشعر، وهذا لا يعني الاحتكام إلى السياقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية التي أنتجت هذا النص، وإنما تسليط الضوء على النص في ضوء رؤية الشعر الجاهلي وتقنيات هذا الشعر بصورة عامة"[i]

إن "النص معادل موضوعي لهموم الإبداع، وليس تعبيرا عن الحقيقة، وهو نتاج الواقع، وليس نتاج الحقيقة؛ فالحقيقة ليست بمتناول أحد"[ii] ، وعليه فلن تأخذ الدراسة من خارج النص إلا بمقدار، وأوله المعطى التاريخي.

فلقد "عاش عنترة زمنا طويلا عبدا مغمورا كباقي العبيد والإماء، الذين كانوا في الجاهلية لا يحسنون من حياتهم إلا الخدمة والعمل، يمضون أيامهم مع الإبل في

مراعيها، ومن كانت حياته هذه، كان في معزل عن الشهرة بين الناس وحسن الصيت، فضلا عن أن أباه لم يعترف به إلا متأخرا"[iii] ، فقد ذكر ابن قتيبة أنه ادعاه أبوه بعد الكبر... وكان لعنترة إخوة من أمه ... وقال حين قال له أبوه كُر وأنت حُر:

أنا الهَجينُ عَنْتَرَةْ كُلُّ امْرِئٍ يحْمِي حِرَهْ أَسْودَه وأحمرَهْ والوَارداتُ مِسْفَرَهْ

وقاتل يومئذ فأبلى، واستنفد ما كان بأيدي عدوهم من الغنيمة فادّعاهُ أبوه بعد ذلك، ولحق به نسبه"[iv]

ولقد ضمَّ عنترةَ يوما مجلسٌ بعد ما كان قد أبلى، واعترف به أبوه، وأعتقه فسابّه رجل من بني عبس، وذكر سواده وأمه وإخوته؛ فسبه عنترة، وفخر عليه، وكان مما قاله له: " إن الناس ليترافدون بالطعمة؛ فما حضرت أنت ولا أبوك ولا جدك رفد الناس قط، وإن الناس ليدعون في الغارات فيعرفون بتسويمهم؛ فما رأيتك في خيل مغيرة في أوائل الناس قط، وإن اللبس ليكون بيننا فما حضرت أنت ولا أبوك ولا جدك خطة فصل، وإنما أنت فقع بقرقر، وإني لأحضر البأس، وأفي المغنم، وأَعِفُّ عن المسألة، وأجود بما ملكتْ يدي، وأفصِل الخطة الصمعاء، وأما الشعر فستعلم"[v] .

ولعل أول ما يقف عليه الباحث، هو عامل التحدي وامتهان لونه الأسود، اللذين كانا مدعاة إلى التفوق شعرا وفروسية، ولعل في ذلك ما يمحو معرّة اللون الأسود، وما يستجلب حلمه الضائع، ومن المقوّمات الشخصية- أيضا- قوة الإرادة وصلابة العزيمة، تجلى ذلك في تكوينه العصامي؛ إذ كان يفاخر بقيم مختلفة عن القيم الأساسية التي يفاخر بها العربي الجاهلي، إنه يتسربل بفروسيته رداءً يغطي عبوديته وغرابيته، ونظرة دقيقة- في شعره- تدلنا على أنه كان يعبِّر عما يختلج في طوايا نفسه من الشعور بالغربة، والإحساس بالمرارة وحال القهر، إنه يفخر بصفات ينتقدها

مجتمعه، وهذا نوع من التحدي المُبطّن والتصدي لكل أنواع النقد الذي كان يوجه إليه، ولهذا نجده يفخر بانتمائه لأمه، ويتغزّل بسوادها، ويمتدح صفات العرق الحامي.

ومهما يكن من أمر فإن غاية ما يرمي إليه الناقد هو أن يقيم الأثر الفني على نصاب الملفوظ المصاغ" وما المعطيات التاريخية إلا سند من الأسانيد يضمحلُّ وقعها ما لم تقم في النص الملفوظ شهادة لها، وأقوى الشهادات تناسج المقول الإنشائي بالإفضاء النفسي، أما أن يؤول التحقيق مع الوقائع المعيشة هدفا نقديا؛ فإن في ذلك تعسفا يُرْضِخُ الأدب تحت سطوة التاريخ فيحيد به عن قبلته"[vi] .

ليس ثمة شك أن ديوان عنترة يصور لنا بطلا ذاتيا، عاش تجربة عاطفية عميقة، باءت بالفشل لوجود فوارق المنزلة بينه وبين عبلة؛ إذ كان دونها في المقام، وهي أرفع منه شأنا لما نشأت عليه من سيادة، فذهب الشاعر يستعيض عن النسب بالفروسية والخلق الكريم، بل تنامى إحساس الغربة عنده إلى أن وصل به الأمر بالمفاخرة بأخواله، فضلا عن أنه ما وجد غضاضة في إعلان انتسابه إلى العرق الحامي (الأسود)، وكأنه بذلك يتصدّى بشكل حاد لكل المفاهيم العصبية والعرقية التي كانت سائدة في المجتمع القبلي الجاهلي.

عنترة– إذن– طُعِن طعنة حادة قوية مزقت وجدانه، وأذابت قلبه حزنا على واقع مرير كان سببا في عدم الزواج من عبلة، كما يبدو.

ونظرة تدبر في شعره تدلنا على أنَّ في هذا الشعر الذاتي ثنائية ذات بعدين: بعد إيجابي من حيث تفجير طاقات الملكات الشعرية الخلاقة، وبعد سلبي في ذاته لما فيه من عُقَدٍ سوْداوية مأساوية اغترابية.

لقد ظل شبح سواده وغربته يلاحقه ويطارده في كل آن؛ فالحب المتماهي لعبلة؛ الحب الضائع في سياق مفارقة اللون والمنزلة، أثرى العطاء الفني، فضلا عن أن الشعور

بالغربة لبعد الشقة ما بينه وبين القبيلة في قواعدها العرفية، والنظر إليه نظرة الدون، قد جعله يقارع وينافح زيفهم في ضرب من التحدي، لا يصمد له إلا ذوو العزائم القوية البطولية، وشكّل– أيضا– حساسية فياضة، تفاعلت حتى كانت مكوِّنا من مكونات الخلق والإبداع، فإذا هي معين الدفق لسيْل الشعر.

معلقة عنترة وأرق الحرية:

ففي قصيدته(معلقته)، تتجلى معاني التمزق والتشتت والانفصام والانفعال الحاد، والقلق اللائب على نحو صائت، يبوح بها النص، ويمتاح منها الشاعر، إنها تكرس في مجملها، معاناة الذات، بفعل ما تلقاه من عنت اجتماعي (قبلي). فثمة – إذن – في هذه المعلقة ذاتية طافحة ولكنها في بروزها لا تخفي توجه عنترة إلى الآخر (الاجتماعي).

وبعد؛ فإنّ ثمة سؤالا يُسْتَوْجَبُ اقْتضاءً لما وراء هذه المعلقة: لماذا كانت المعلقة؟ هل هي وراء تأزم عنترة في شدته؟ وهل هي محاجة للمجتمع في عاداته، وتقاليده، وأعرافه، وقيمه؟ بمعنى آخر هل وراء ذلك الوضع الاجتماعي الذي يحياه الإنسان الجاهلي بعامة في مجتمعه القبلي الذي لا يخلو من قِيَمٍ جائرة وتعسفٍ لافت في بناء العلاقات الاجتماعية التي تميز تمييزا واضحا بين أبناء القبيلة الواحدة.

ثبت المعلقة [vii] :

1. **هلْ غادرَ الشُّعـَراءُ مِنْ مُتَرَدّمِ**	**أمْ هلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بعْـدَ تـوَهُّمِ**
2. **أَعْياكَ رَسْمُ الدَّارِ لَمْ يَتـكلّمِ**	**حتَّى تكلّمَ كالأَصَمِّ الأَعْجَــم**
3. **ولقدْ حَبَسْتُ بِها طـويلاً ناقتي**	**أَشْكُـو إلى سُفْعٍ رَواكِد جُـثَّمِ**
4. **يا دارَ عبْلةَ بالجِوَاءِ تكلَّمـي**	**وَعِمِي صَباحًا دارَ عَبْلةَ وَاسْلَمِـي**
5. **دارٌ لآنِسَةٍ غَضيضٍ طَرْفُهـا**	**طَوْع الْعِناقِ لذيذَةِ الْمُتَبَـسِّمِ**

6. فَوَقَفْتُ فيـها ناقَتي وكأنـها فَدَنٌ لأقْضِيَ حاجَةَ المُتَـلوِّمِ
7. وتَحلُّ عَبْلةُ بالجِواءِ وأهْلُنـا بالحَزْنِ فالصَّمانِ فالمتثلِّـمِ
8. حُيِّيتَ مِنْ طَلَلٍ تقادَمَ عـهدُه أقْوى وأقْفَرَ بعْدَ أمِّ الهيْـثمِ
9. حَلَّتْ بأرْضِ الزائرينَ فأصْبَحتْ عَسِرًا عَليَّ طِلابُكِ ابْنةَ مَخْـرَمِ
10. عُلِقْتُها عَرَضًا وأقْتُلُ قـومَها زعْمًا وربِّ البيْتِ ليْسَ بمَزْعَـمِ
11. ولقد نَزَلْتِ فلا تظُنِّي غـيْرَهُ مِنِّي بمَنْزِلَةِ المُحِبِّ المُـكْرَمِ
12. كيْفَ المَزارُ وقـد تربَّعَ أهلُها بِعُنَيْزَتَيْنِ وأهْلُنا بالغَيْلَـمِ
13. إنْ كنتِ أزْمَعْتِ الفِراقَ فإنَّمـا زُمَّتْ ركابُكُمْ بليْلٍ مُـظْلِمِ
14. ما راعَنِي إلّا حَمُولَةُ أهْلِهـا وسْطَ الدِّيَارِ تَسَفُّ حَـبَّ الْخِمْخِمِ
15. فيها اثْنَتانِ وأرْبعـونَ حَلُوبَةً سُودًا كَخافِيَةِ الغُرابِ الأسْـحَمِ
16. إذ تَسْتبيكَ بأَصِلْتَيْ ناعـمٍ عَذْبٍ مُقَبَّلُهُ لذيذِ المَـطْعَمِ
17. وكأنَّما نَظَرتْ بعيْنَيْ شـادِنٍ رَشأ مِنَ الغِزلانِ ليْسَ بِتَـوْأَمِ
18. وكأَنَّ فأْرَةَ تاجـرٍ بِقَسيمَةٍ سَبقتْ عوارِضُها إليْكِ مِنَ الْفَـمِ
19. أوْ رَوْضَةً أُنُفـا تضمَّن نَبْتُها غَيْثٌ قَليلُ الدِّمْنِ ليسَ بِمَعْلَـمِ
20. جادتْ عليْها كـلُّ عيْنٍ شرَّةٍ فتركْنَ كلَّ حديقةٍ كالدِّرْهَـمِ
21. سَحًّا وتَسْكابًا فـكُلُّ عَشِيَّةٍ يَجْري عليْها المـاءُ لَمْ يتَصَـرَّمِ
22. فتَرى الذُّبـابَ بِها يُغَنِّي وحْدَه هَزِجًا كفِعْلِ الشَّارِبِ المُتَـرَنِّمِ
23. غَرِدًا يَسِنُّ ذراعَه بـذراعِه فِعْلَ المُكِبِّ على الزِّنادِ الأجْـذَمِ
24. تُمْسِي وتُصْبِحُ فوْقَ ظَهْرِ حَشِيَّةٍ وأَبِيتُ فوْقَ سَرَاةِ أَدْهَمَ مُلْـجِمِ
25. وحَشِيَّتي سَرْجٌ على عَبْلِ الشَّوَى نَهْدٍ مَرَاكِلُهُ نَبيلِ المَحـزَّمِ
26. هَلْ تُبْلِغَنِّي دَارَها شَدَنِيَّـةٌ لُعِنَتْ بِمَحْرومِ الشَّرابِ مُصَـرَّمِ
27. خَطَّارةٌ غِبَّ السُّرى زَيَّافـةٌ تَقِصُ الإكامَ بكل خُـفٍّ مِيثَـمِ
28. وكأنَّما أَقِصّ الإكامَ عَشِيـّةً بقَريب بين المَنْسِمَيْنِ مُـصَلَّمِ
29. يَأْوِي إلى حِزَقُ النَّعامِ كَما أَوَتْ حِزَقٌ يَمَانِيَةٌ لأعْجَمَ طِمْـطِمِ
30. يَتْبَعْنَ قُلَّةَ رأْسِـهِ وكَـأَنَّهُ حَرَجٌ على نَعْشٍ لَهُنَّ مُخيـّمِ

31. صَعْلٍ يَعُودُ بِذي العُشَيْرَةِ بَيضَـهُ كالْعَبْدِ ذِي الْفَرْوِ الطَّوِيلِ الأَصْلَـمِ
32. شَرِبَتْ بماءِ الدُّحْرُضَيْنِ فأصْبَحَتْ زَوْرَاءَ تَنْفِرُ عنْ حِياضِ الدَّيْلَـمِ
33. وكأنَّما يَنْأى بِجَانِبِ دَفِّها الـوَ حْشِيَّ بعْدَ مخيلةٍ وتزعـــمِ
34. هِرٌّ جَنيبٌ كُلَّما عَطَفَتْ لـــهُ غَضْبَى اتَّقاها بِالْيَدَيْنِ وبِالْفَـمِ
35. بَرَكَتْ على ماءِ الرِّدَاعِ كأنمـا بركتْ على قَصَبٍ أَجَشَّ مُهَضَّـمِ
36. وكأنَّ رُبًّا أوْ كُـحَيْلا مُعَقدًا حَشَّ القيانُ بهِ جوانِبَ قُمْقُـمِ
37. يَنْباعُ مِنْ ذِفْرى غَضُوبٍ جَسْرَةٍ زيَّافةٍ مِثْلِ الفَنِيقِ المُكْـدَمِ
38. إنْ تُغْدِفي دوني القِـناعَ فإنَّني طَبٌّ بِأَخْذِ الفارِسِ المُسْـتَلْئِـمِ
39. أَثْني عَلَيَّ بِما عَلِمْـتِ فإنَّني سَمْحٌ مُخالَطَتي إذا لَمْ أُظْلَـــمِ
40. فإذا ظُلِمْتُ فإنَّ ظُلْمِيَ بـاسِلٌ مُرٌّ مَذاقَتُهُ كعظْـمِ الْعَلْقَـــمِ
41. وَلقَدْ شَرِبْتُ مِنَ المُدامَةِ بَعْدمَا رَكَـدَ الْهَواجِرُ بالمَشُوفِ المُعْلَمِ
42. بِزُجاجةٍ صَفْراءَ ذاتِ أَسِـرَّةٍ قُرِنَتْ بِأَزْهَرَ في الشَّمَالِ مُفَـدَّمِ
43. فإذا شَرِبْتُ فإنَّني مُسْتَـهلِكٌ مالـي وعِرْضِي وافرٌ لمْ يُكْلَـمِ
44. وإذا صَحَوْتُ فَمَا أُقَصِّرُ عنْ ندًى وَكَمَا عَلِمْتِ شَمَائِلي وَتكَرُّمِـي
45. وحَلِيلِ غَانِيَةٍ تَرَكْتُ مُجَـدَّلا تَمْـكُو فَريصَتُهُ كَشِدْقِ الأَعْلَـمِ
46. سَبَقَتْ يَدايَ لهُ بعـاجِلِ طَعْنَةٍ ورشَاشِ نـافِذَةٍ كلَوْنِ العَنـدَمِ
47. هَلَّا سَأَلْتِ الخيْلَ يا ابْنَـةَ مالِكٍ إنْ كُنْتِ جاهلةً بما لمْ تعْلَمِـي
48. إذْ لا أزالُ على رِحَالَةِ سـابِحٍ نَهْدٍ تَعَاوَرُهُ الكُـماةُ مُكـلَّمِ
49. طَوْرًا يُعرَّضُ للطِّعَانِ وتَـارةً يَأْوِي إلى حَصِدِ القِسِيِّ عَرَمْرَمِ
50. يُخْبِرْكَ مَنْ شَهِدَ الوَقيعَةَ أنَّنِـي أغْشَى الْوَغَى وأَعِفُّ عنْدَ المَـغْنَمِ
51. ومُدَجَّجٍ كَرِهَ الكُماةُ نِزالَـــهُ لا مُمْعِنٍ هَرَبـًا ولا مُسْتَسْلِـمِ
52. جَادَتْ يَدايَ لهُ بعـاجِلِ طَعْنَةٍ بمُثَقَّفٍ صَدْقِ القَـناةِ مُقَـوَّمِ
53. برَحِيبَةِ الفَرْغَيْنِ يَهدي جَرْسُها باللَّيْلِ مُعْتَسَّ السّبـاعِ الضُـرَّمِ
54. كَمَشْتُ بالرمْحِ الطَّويـلِ ثيابَهُ ليْسَ الكريـمُ على القَنا بِمُحَـرَّمِ
55. وتركتُهُ جَزْرَ السّـبـاعِ يَنُشْنَهُ ما بيْنَ قُلَّةِ رأْسِـهِ والْمِعْصَـمِ

56. ومِشَكٍّ سَابِغَةٍ هَتَكْتُ فُرُوجَـها بالسّيْفِ عنْ حَـامِي الحَقِيقَةِ مُعْلَمِ
57. رَبِذٍ يَداهُ بالقِـدَاحِ إذا شَتا هَتَّاكِ غَايـاتِ التِّجَارِ مُلـوَّمِ
58. بَطَلٌ كأنَّ ثيابَه فـي سَرْحَـةٍ يُحْذَى نِعَالَ السِّبْتِ ليسَ بِتـوْأَمِ
59. لمَّا رآنِي قَدْ قَصَدْتُ أُريـدُهُ أَبْدَى نَواجِـذَهُ لِغَيْرِ تَبَسُّـمِ
60. فَطَعَنْتُهُ بِالـرُّمْحِ ثمَّ عَلَـوْتُهُ بِمُهَنَّدٍ صَافِي الحـدِيدَةِ مِـخْذَمِ
61. عَهْدي بِهِ شَدَّ النَّـهَارِ كأنّـما خُضِبَ اللَّـبَان ورَأْسُهُ بالعِـظْلِمِ
62. يا شَاةَ ما قَنَصٍ لِمَـنْ حَلَّتْ لَهُ حَرُمَتْ عَلَيَّ وَلَيْتَها لَـمْ تَحْـرُمِ
63. فَبَعَثْتُ جاريتي فقلتُ لها اذْهَبِي فَتَحَسَّسِي أَخْبـارَها لي واعْلَمِـي
64. قالتْ رأيْتُ مِـنَ الأَعَادِي غِرَّةً والشَّاةُ مُمكِنَةٌ لِمَنْ هُوَ مُـرْتَمِ
65. وكأنَّمَا الْتَفَتَتْ بِجِيدِ جَـدابَةٍ رَشَإ مِنَ الـغِزْلانِ حُـرٍّ أَرْثَمِ
66. نُبِئْتُ عَمْراً غيْرَ شَاكِرِ نِعْمَتِي والكُـفْرُ مَخْبَثَةٌ لِنَفْسِ المُنْعِمِ
67. وَلَقَدْ حَفِظْتُ وَصَاةَ عَمَّتي بالضُّحَى إذْ تَقْلِصُ الشَّـفَتانِ عَنْ وَضَحِ الفَمِ
68. في حَوْمَةِ المَوْتِ التـي لا تَشْتَكِي غَمَراتِها الأَبْطـالُ غيْرَ تَغَمْـغُمِ
69. إذْ يَتَّقُونَ بيَ الأَسِنَّةَ لـمْ أَخِمْ عنْها ولوْ أنِّي تَضَايَقَ مُقْدَمِـي
70. لمَّا رأيتُ القومَ أقبـلَ جَمْعُهُمْ يتَذامرونَ كَرَرْتُ غيْرَ مُذَمَّـمِ
71. يَدْعُونَ عَنْتَرَ والرِّمـاحُ كأنَّها أَشْطانُ بِئْرٍ في لَبانِ الأَدْهَـمِ
72. ما زِلْتُ أَرْمِيهِمْ بِثُغْرَةِ نَحْـرِهِ ولَبانِهِ حتَّى تَسَرْبَلَ بالـدَّمِ
73. فازْوَرَّ مِنْ وَقْـعِ القَنا بِلَبَانِهِ وشَكا إليَّ بعَبْرَةٍ وتَحَمْـحَمِ
74. لوْ كان يدْري ما المُحَاوَرَةُ اشْتكى أوْ كان يـدْرِي ما جَوابُ تَكلُّمِي
75. والخيْلُ تقْتَحِمُ الخَبَار عَـوابِسًا ما بين شَيْظَمَةٍ وأجْرَدِ شَيْظَـمِ
76. ولقدْ شَفَى نَفْسي وأبْرَأَ سُقْمَـها قِيلُ الفَوارسِ ويْكَ عَنْتَرُ أَقْـدِمِ
77. ذُلُلٌ رِكابِي حيثُ شِئْتُ مُشايِعِي لُبِّي وأَحْفِزُهُ بِرَأْيٍ مُبْـرِمِ
78. إنِّي عَداني أنْ أَزُورَكِ فاعْلَمِـي ما قدْ علمْتِ وبعْضَ ما لمْ تعْلَمِـي
79. حَالتْ رِماحُ بنـي بَغيضٍ دُونَكمْ وَزَوَتْ جَوَانِي الحَرْبِ مَنْ لمْ يُجْـرِمِ
80. ولقدْ كَرَرْتُ المُهْرَ يَدْمِي نَـحْرُه حتى اتَّقَتْنِي الخيْلُ بِابْنِي حِذْيَـمِ

81. **ولقد خشيتُ بأنْ أموتَ ولمْ تَدُرْ لِلحَرْبِ دائِرةٌ على ابْنَيْ ضَمْـضَمِ**
82. **الشَّاتِمَيْ عِرْضِي ولمْ أشْتِمْهُما والنَّاذِرَيْنِ إذا لمْ أُلْقَهُما دَمِـي**
83. **إنْ يفْعَلا فلقدْ تركتُ أباهُـما جَزَرًا لِخامِعَةٍ ونَسْرٍ قَشْـعَمِ**

استهلالة المعلقة:

ما انفك الشعراء– في الأغلب– يكرسون جل عنايتهم وبالغ اهتمامهم على استهلالة القصيدة، وقد تفننوا في ذلك، فاتخذت أشكالا وأساليب متعددة، فضلا عن اهتمامهم البالغ بإجادتها، والتفنن في إبداعها، لما في ذلك من القيمة الفنية والأدبية و " لأنها أول ما يقرع السمع، وبها يستدل على ما عند الشاعر من أول وهلة"[viii].

والأغلب أنها حركة ترجمة مكثفة للفاعلية النفسية الثاوية في خلجات الشاعر، المنبجسة من انفعال معادل للكثافة الشعورية لتجربتة؛ ولذا فإن فهمها مهم لإضاءة الخلفيات الثاوية في النص والمتخللة نسيجه، سواء تعلق الأمر بالخطاب الرؤيوي أو الفلسفي أو الثقافي... إلخ، ولأنها تمثل الرهاف القصوى التي بلغها الشاعر، وتعلن عن حضورها باستمرار من خلال هيمنتها على النص.

تبدأ القصيدة باستهلالة تجسد توترا ذاتيا ينبجس من أغوار نفس مبهمة مظلمة، تكرس شعورا يسوغها فاعلية أعراف وتقاليد مجتمع لا ترتضي الشاعر صِنْوًا، ولا تعترف به ابْنًا، ومن ثمة تقف سدًّا منيعا أمام طِلابه، لتَحُولَ بيْنَه وبين محبوبته.

وتزداد شدّة ضغوط الحرمان وألم الانفصام والعجز المطلق إلى أن تصل رهافها القصوى، فيدلف المقوِّم النفسي بتعبير مكثف من الإيحاءات يجسد قلقا لائبا، وتوترا حادا، وتَيَهانًا متأزمًا.

فالنص يبدأ باستهلالة لا تخرج عن نغمة حائرة إزاء سؤال يتضمن معنى التيه والحيْرة (هل غادر الشعراء من متردم)، إنه سؤال " الحائر الذي لا يعرف جوابا عن إمكانية القول إطلاقا، إمكانية التعبير الشعري نفسه، وإضافة شيء جديد"[ix] .

لا شك أن الشريحة الأولى تتبني على خطاب يجري مجرى متناوبًا من المعرفة واللامعرفة، والوهم وانجلاء التوهم، واستغاثة تتطلب الوصول إلى معرفة يقينية...إلخ.

فالإطار الموضوعي الذي ينبني عليه محور هذا الخطاب متحصل من قوله: (هل غادر الشعراء من متردم) و (أم هل عرفت الدار بعد توهم) و (أعياك رسم الدار لم يتكلم) و (حتى تكلم كالأصم الأعجمي) ... و (أشكو إلى سفع رواكد جثم) و (يا دار عبلة بالجواء تكلمي).

وهكذا تتفاعل بنية المنطوق مع بنية المدلول، على أساس معطيات الاتساق في الشريحة، وفي ضوء المرجعيات التي يجهر بها المشهد اللغوي إلى حركة مدٍّ من الاستفسارات، وطلبٍ للمعرفة اليقينية، ثم تأزم يصل إلى حال التوتر والقلق.

وفهم هذا المعنى، أو الكشف عنه في المشهد اللغوي للنص، يتحقق من خلال فهمنا وإدراكنا لمجموع التزامنات فيه؛ إذ يتحقق من خلال ذلك رؤية وثوقية لمعنى القصيدة في أبعادها الأكثر علائقية بموضوع الدراسة، ولأن إدراك التزامن فيها ضروري لفهم عناصر العمل الشعري. وفي هذا يقول فراي: "تتحق رؤيانا لمعنى القصيدة عندما يكون إدراكنا للتزامن فيه ممكنا"[x] .

ويرى الربّاعي: أنّ " التزامن يعني تكوين علاقة بين موضوعين فأكثر داخل القصيدة، ومن مجموع التزامنات يتشكل معنى القصيدة، ويستطيع الناقد أن ينظر إلى مجموع التزامنات أو العلاقات من خلال تشكلين أساسيين للمعنى في الشعر، هما: التشكيل المكاني والتشكيل الزماني... إذ إن مجموع التشكيلات المكانية والزمانية في الشعر

تتفاعل معا لبناء شبكة من العلاقات المختلفة التي تتقارب وتتباعد في أوضاع تزامنية وتواؤمية، لخلق رؤيا إبداعية تنشأ عند الشاعر أولا، ثم تنحل في الناقد فتحرك طاقات الإدراك الكامنة عنده ثانيا، ومن خلال التفاعل القائم بين الرؤيا عند الأول والإدراك عند الثاني يتولد المعنى الأعمق للإنسان والوجود، وبهذا تغدو الحدود الشكلية الظاهرة مفاتيح لكسر كل حد يعيق النظرة المنفتحة على عوالم الحياة في حقائقها وتجليها"[xi] .

ليس ثمة شك أن القطعة الطللية في المعلقة تجهر بتركيز مكثف على الطلل (المكان) وفاعلية الزمان ببعديْه الحاضر والماضي؛ لذا فإن الإدراك لوشائج الترابط بين التشكيلين: المكاني والزماني التي أحدثها الشاعر تقربنا إلى اكتناه واقع الشاعر وموقفه بصفته إنسانا ينفعل ويتأثر بالوجود، ومن ثم الإحساس بوجوده، والرغبة في تحقيق ذاته الفردية في الوقت الذي يرى في نفسه قدرات ومواهب لا تقل عن قدرات ومواهب غيره.

إن تجربة الشاعر في اللحظة الزمنية الحاضرة تبدو تجربة متوترة وقلقة ، ذلك أنها ظهرت بصورة الحائر التائه، يسوِّغ ذلك طبيعة وقوفه على الطلل، أو إشارته إلى الطلل من خلال تراث شعري خصب، قدَّم كثيرا من الصور الطللية التي عبَّرت عن هموم الشعراء ومعاناتهم.

إن الموقف– هنا– موقف المتسائل الحائر الذي يريد معرفة يقينية، يصل من خلالها إلى جواب، جواب يكشف حقيقة المصير، مصير يحقق حلما طال عليه أمد الوهم.

لا شك أن الطلل يجسد التهدم، والتهدم معناه عام "قد يكون متسببا عن الموت الطبيعي، وقد يكون متسببا عن الفعل الإنساني– التجارب، أو غضب الطبيعة– غضب الزمان والمكان"[xii] ، ولكن ما يلفت الانتباه أن الشاعر– هنا– قد تناول

المكان(التهدم) بسؤال الحائر التائه، (هل غادر الشعراء من متردم)، وإذا كان الاستفهام بـ(هل) يفيد التصديق وطلب العلم بشيء ما؛ فإنّه قد يخرج عن المعنى الحقيقي إلى معنى مجازي لنكتة بلاغية، أو إرادة نفسية، وهو – هنا– يفيد النفي وإثارة الانتباه، وهذا يعني أن شأنا عظيما في هذا السياق؛ إذ ترتب عليه الرؤية التي يدلف بها الشاعر، ويمتاح منها؛ إيذانا بأن هذا التراث الشعري جدير بالفهم والإدراك.

ونظرة تأمل دقيقة تدلنا– وفاء بكل الانفعالات التي تعتلج في نفس الشاعر – أنه كان يرهص بثورة كبرى تؤجج أوار العقول كي تتنبه إلى تراث سوداوي أمام قضية إنسانية كبرى، إنها احترام إنسانية الإنسان في موقعه الصحيح.

إن عنترة يرى أن المجتمع بحاجة إلى إعادة النظر في توارث معطف السلف، والتنبه والتيقظ في التعامل معه.

نحن– إذن– أمام تساؤل يتدفق حيْرة وغربة في الوقت الذي يجسد صرخة خطيرة تصفع واقعا ظالما، ولكن ما سرُّ هذا السؤال؟ إن فهمه وإدراكه يعني الرجوع إلى تراث شعري متراكم، جسّد حقيقة حزن الشعراء وتألمهم إزاء حقيقة التهدم الإنساني في شتى مظاهره، إنه يريد من المجتمع أن يقرأ التراث أو الكلمات الشعرية التي تجسد أزمة من القلق والتوتر والانفصام، إنه يقول: هل ترك السابق للاحق شيئا؟ وكأن السؤال يحمل في طياته دعوة إصلاحية من خلال إعادة النظر في موروث الكلمات الشعرية التي تتحدث عن الطلل، وبعبارة أخرى، هل كان هذا السؤال وسيلة لبث همٍّ يؤرق الشاعر ويقلقه؟

وكأن عنترة قد افترض أن موروث الوقوف على الطلل والبكاء عليه يحتاج إلى تصحيح، كما أنه لاحظ أن الوقوف والبكاء بتجلياته كان دعوة صارخة من قِبَل الشعراء، وهو يرى أن الشعراء لم يتركوا شيئا لم يقولوه في هذا الشأن، لكنه يريد أن

يُخْرِجَ هذا المفهوم وتجلياته من قلق فردي إلى قلق اجتماعي، إلى مشكلة تعمُّ مجتمعا بأسره.

ولعلّ الدراسة تعتقد جازمة أن عنترة في تساؤله يتجاوز الظاهرة بمعناها الظاهر إلى معنى أعمق وأدق، إلى معنى يهيب بعقل المجتمع للتفطن والتيقظ والتنبه لمشكلة جلل، مشكلة تحكمها أطر الألم والقلق والأرق، في سياق فردي أو الذات المنغلقة (الشعراء)، وهو يريدها أن تكون شغل الذات المنفتحة على المجتمع، يريدها أن تنتقل من طوْر قلق فردي إلى طوْر قلق خصب لائب على مستوى الساحة الاجتماعية، وكأنه يقول: إذا كان السلف لم يترك للخلف في هذا السياق شيئا، فماذا بعد؟ وما المفهوم أو الإدراك الذي وعيناه من خلال ذلك؟ وما مدى احترامه على أرض الواقع؟ هذا إذا وعينا أن الوقوف والاستيقاف والبكاء والاستبكاء نتيجة " تملي الشاعر للتهدم الإنساني في مظاهر العدم المكانية"[xiii] ، أو نتيجة العلاقات " لأن هذه العلاقات بحركتها داخل المجتمع هي التي تفرض الجدل والصراع من أجل تحسين الواقع"[xiv] .

وفي هذا السياق قال الناقد الأمريكي(بيرت): " كما أن فهمنا كيف يعيش الناس، وما تعنيه الحياة لهم، لن يعمق إلا بدراسة العلائق الفردية بين الرجل والرجل وبين المرأة والمرأة، أو علائق ذلك الفرد بعائلته أو مجتمعه أو وطنه أو أية مجموعة شئت، من مثل هذه العلائق تنشأ أنواع من الصراع والتآلف والتكيف وفيها يجد المؤلف/ الشاعر أغزر المواد"[xv] وهذا يعني بشكل آخر "أن أهم ما يبرز في الشعر هو البناء الاجتماعي لأن البناء يتألف من مجموع العلاقات المادية والروحية المتفاعلة في المجتمع"[xvi] .

وبهذا لا يمكن للدراسة أن تقف عند هذا السؤال الذي طرحه عنترة بتمظهراته الحائرة بابتسار وفقر شديديْن، وإنما يجب عليها أن تتجاوز السطح إلى ما وراء ذلك من

مدلولات إشارية ورموز غنية، قد تدلي بكثير من الرؤى الفلسفية– إن جاز التعبير– التي يمتاح منها الشاعر، أو من الرؤى العميقة بأبعادها الاجتماعية.

ولعلّ من الأهمية البالغة أن نقف على عتبات الأسباب التي أدت بالشاعر إلى الاتجاه نحو اللغة المتزاحمة بالقلق من خلال تأرجحها" بين طغيان الاستفهام الحقيقي والاستنكاري والنداء والشرط من جهة والجملة الخبرية من جهة أخرى"[xvii] : (هل غادر الشعراء؟) و(أم هل عرفت الدار؟) و (يا دار عبلة)...إلخ.

وهي بلا شك تفضي إلى قلق داخلي يستكن طوايا نفس الشاعر، أضف إلى ذلك كله طبيعة المراد من الأسئلة وطبيعة المراد من النداء، منضافا إلى ذلك طبيعة المراد من الجمل الشرطية والجمل الخبرية.

ولهذا كان لزاما على الباحث تتبع هذا القلق ومحاولة تفسيره من خلال ما يجهر به المشهد اللغوي، ومعطيات الاتساق في النص.

تنهض شريحة الحب– التي تشغل حيزا جوهريا في شعر عنترة– على علامة تتعمق ضديا على أساس ما تحيل عليها فاعلية استثثارها وتجليها في القصيدة (المعلقة)، عبلة : من هي؟ وما صفاتها؟ وما فاعلياتها في المعلقة؟ ولماذا ارتهنت قلب الشاعر؟

لا يهم إن كانت عبلة في خيال الشاعر فتاة حقيقية أم خيالية، ولكن الذي هو محط الرحال أن عبلة تشكل في معلقته حضورا كبيرا، كما أنها تجسد معنى كبيرا، إنها تشكل في كيان الشاعر حياته ووجوده وألقه وقلقه ومبعث توتره " إنها أساس الحياة التي كانت؛ فالمرأة في العصر الجاهلي، كما في كل عصر، أم لقوم، والمرأة حبيبة، صاحبة الأثر الباقي في البيت، إنها صانعة الحياة وقطبها، إنها بالنسبة للشاعر(أي المرأة، والتأكيد من عندي) الحياة الغابرة التي عرفها كغيره من أبناء عصره؛ لأنها

وهي على الأرض قد ملأتها حركة ونشاطا حتى فرضت نفسها على ضمير الناس؛ فغدوْا يذكرونها في كل مجلس وعبر كل زمن، إنها التاريخ الشهير الذي تتشوق النفس خارج حدوده لمعرفة مكانه، وما أن تجده حتى تتوقف عنده"[xviii]

تتحد فاعلية عبلة في البيت السابع:

وتحلُّ عبلةُ بالجواءِ وأهلُنا بالحَزْنِ فالصَّماءِ فالمُتثلِّمِ

سببا لمعاناة الشاعر وأرقه وتوتره وقلقه؛ فالبيت يركز على ديار عبلة النائية؛ فعبلة في " الجواء"[xix] ، بكل ما في الكلمة من دلالات الوسع والرحابة والإطلاق، والشاعر في" الحَزْن والصمان والمتثلّم"[xx] ، وكلها كلمات تدلُّ على الوعورة والانكسار والغلظة والتفتيت، بمعنى أن الشاعر يجسد- من خلال هذه الكلمات- أزمة الانفصام والبعد والتنائي، وبعد الشقة ما بين المكانين؛ أي أن النص يكرس قلقا داخليا لدى الشاعر، برز من خلال قلق الكلمات، وهذا يعني أن ثمة علاقة مأزومة بينهما يعكسها المنطوق اللفظي والملفوظ النفسي.

ويمكن استدرار الدلالات الضمنية في البيت من خلال قراءة البيتين اللذين يليان البيت السابق:

حُيِّيتَ منْ طَلَلٍ تقادَمَ عَـهْدُهُ أقْـوى وأقْفَرَ بَعْدَ أُمِّ الهيْثَمِ

حلَّت بأرضِ الزائرينَ فأصبحتْ عَسِرًا عليَّ طِلابُكِ ابنةَ مَخْرَمِ

وباستجلاء البيتين نرى أنهما" بيتان يبلوران فاعلية الزمن التدميرية، (تقادم عهده، أقوى، وأقفر)، وفي حلول عبلة بأرض لا تنال؛ لأن أهلها زائرون؛ فأصبح منالها عسيرا بل أصبح حتى طلابها عسيرا، وهكذا ينقلب عالم عبلة النائي إلى عالم مغلق أمام الشاعر، وهو خارجه في فضاء الحركة المفتوح، لكنه عاجز عن دخوله"[xxi] ، وهكذا تتكاثف الحجب على المستويين: مستوى المنطوق اللفظي، ومستوى الملفوظ

النفسي، (فتقادم عهده، وأقوى وأقفر) جميعها كلمات تدل على الانغلاق كما أن كلمة " الزائرين"[xxii] ، بكل ما فيها من ظلمة منغلقة سوداوية تدل على عسر المطلب، وعلى هذا الضرب يستمر الألق والقلق والتمزق.

و" التمزق كما هو متواضع عليه حالة ازدواج في الكيان النفسي، ينعكس معها انشطار الوعي الشخصي بفضل ضغوط خارجية أو تناقضات داخلية؛ فهو إذن حال نفسية انعكاسية تنبع من تقمص تجربة ذاتية واعية أو غير واعية؛ فالتمزق تجربة جاهزة لدى الأديب تتحول عبر الحساسية الفنية معينا خصبا يغذي أدبه بروح وجودي، فيصطبغ تعبيره عن المرارة المأساوية، وما كان للتمزق أن يستحيل مولّدا أخلاقا لولا أنه قوة محركة تفجر الطاقات الكامنة في نفس الأديب ليعبِّر عن حاله الكائنة ومآله الصائر بما يصوّر عادة نمطا من التجارب الإنسانية، فإذا بالأثر الفني يتبوأ منزلة الأدب الإنساني القاطع"[xxiii] ، ولهذا يبلغ التمزق والتشتت الضارب في الازدواج حدّ المفارقة الصارخة في البيتين:

عُلِّقْتها عَرَضًا وأقْتُلُ قومَها زَعْما لعَمْرُ أبيكِ ليْس بِمَزْعَمِ

ولقدْ نَزَلْتِ فلا تظُنِّي غيْرهُ منِّي بمنزلـةِ المُحِبِّ المُكْرَمِ

فبينما يؤكد الشاعر حبَّ عبلة وحب أهلها لأجلها؛ نجده يؤكد حبها وقتل أهلها رغم هذا الحب، ونزولها قلبه منزلة المحب المكرم.

ثم يفجؤنا الشاعر ليعود من جديد، مؤكدًا أن نوال المطلب والمزار بعيد بُعْدًا حادًا لبُعْد الشقة بينهما؛

كيف المَزارُ وقدْ تربَّعَ أهلُها بعنيْزَتَيْنِ وأهلُنا بالغَيْلَمِ

وهذا يشكل حركة مأزومة بينهما، يعكسها ثباته على الحب وبعدها عنه، بعد أن تربع أهلها(بالعنيزتين)، وأهله (بالغيلم)، إنه أمام عجز مطلق واستحالة في الواقع الفعلي،

وكما يقال: هي في المشرق وهو في المغرب، على الرغم من أن جمرات لهب الطلب لا تبارحه.

ثم يأتي البيت:

إنْ كنتِ أزمعْتِ الفراقَ فإنما زُمَّت ركابُكمُ بليلٍ مُظْلِمِ

بالمقايسة، وهي مقايسة منبجسة عن عجز يستكن لُجَّة نفسه، ويؤكده بث هذه المقايسة لخلق نوع من التبرير المنطقي، بمعنى أن نأي الحبيبة وفراقها لم يكن لولا أنه تم بليل مظلم. ولا يهمنا إن كان الرحيل حقيقيا أم مجازيا، كما لا يهمنا إن كان الليل حقيقيا أم مجازيا وإنما الذي يهمنا أن حال انفصام وانشراخ ونأي قد تمت وحصلت، وذلك لم يكن بوعي من الشاعر أو أنه كان بتمظهرات خارج سياق إرادته؛ إذ لو كان في سياق وعيه وإرادته لكان الأمر على غير ذلك.

تكاد المعلقة، تستغرقها أساليب لغوية متباينة، وكما هو ظاهر في البيت السابق فإن (الالتفات) الذي تضمنه البيت في قوله: (كنتِ، أزمعتِ) و (زُمَّتْ ركابكم)، يحمل قيمة إنجازية عالية؛ وذلك لقدرته على تغيير نمط العلاقة بين المخاطَبين، ففي الشطر الأول كان الخطاب موجها لها بينما في الشطر الثاني- الذي يمثل جواب الشرط- كان الخطاب موجها لضمير الجمع، بمعنى أن امتناع طلابها كان من فعل الجماعة التي حالت بينه وبينها، كما يجب علينا أن نتنبه إلى وقت الرحيل/ الفراق/ الانفصام؛ إذ نجده قد تم بليل مظلم، ولعله تجسيدٌ لصورة سوداوية تكرس حالا من الشعور بسواد ليل الزمن.

تتنامى فاعلية هذا السواد، وتسيطر على نفسية الشاعر عندما يصف الإبل بالسواد، ومن ثمة يصفها بسواد الغراب الأسحم(نذير الشؤم والخراب)، والشاعر في كل هذا لا يستطيع فعل شيء سوى الانفعال بالفزع الذي عبَّر عنه بقوله(راعني)، وهو فزع

جاوز الحدَّ ؛ لأنه فزع يروِّع القلب والذهن والفؤاد؛ لذلك نجد معنى(الرُّوع): القلب والذهن، "يقال: وقع في رُوعي أي في النفس وخلدي"[xxiv] .

وفي خضم هذا الانفعال، وما رافقه من قلق وأرق مصحوبا بعجز عن فعل شيء ما، لا نلبث حتى نقف أمام صورة باهرة تفجؤنا تألقا ولمعانا وعذوبة، إنها صورة المعشوقة وقد بدت من لذيذ المطعم، وبعيني شادن رشأ، استأثر بعطف أمه؛ حيث لم يكن معه توأم ينازعه، أو صورة لروضة تجسد الخصب والنماء والرواء، وتكتمل الصورة بإطار حيوي نشواني، إنها صورة الذباب المغرد النشوان الطرب (كفعل الشارب المترنم)... إلخ.

والصورة باستغراقها النفسي والوجداني امتداد لصورة الطلل، وصورة المحبوبة، وصورة الشاعر، ولكن بمقايسة بين نقيضين.

ففي الوقت الذي يظهر فيه الطلل مقفرا، تبرز –الآن– صورة الروض الخصب العامر، وفي الوقت الذي تظهر فيه المحبوبة نائية؛ تبرز –الآن– صورة الحبيبة بفيض من العذوبة والعطر الفواح،... وهكذا.

إن التوسل بالقراءة النصية التي تتكئ على محاورة النص، واستنطاق دلالاته، واستجلاء ما فيه من رؤية للذات الشاعرة وكل ما يرتبط بها من التزامنات والتشابكات العلائقية، ومن خلال البحث في علاقات النص المتراكبة– يصلح لأن يكون أداة اختبار إجرائية لما تعنيه(عبلة) بالتزامن ومعطيات السياق اللغوي للنص.

بداية، يمكن لنا أن نلحظ ازدحام المقدمة الطللية(البعد، النأي) بالقلق والإضراب والتوتر والاغتراب، يتضح ذلك من الاضطراب اللغوي " الذي يتأرجح بين طغيان الاستفهام الحقيقي والاستنكاري والنداء والشرط من جهة، وبين الجملة الخبرية المؤكدة من جهة أخرى"[xxv] ، منضافا إلى ذلك قلق الألفاظ والكلمات المستعملة، يتضح ذلك

من استعمال الألفاظ والكلمات التي تتسم بالضدية، فبينما الحبيبة في (الجواء) بكل ما تشع الكلمة من دلالات الرحابة والوسع والانفتاح، يكون الشاعر في(الحزن والصمان والمتثلم) بكل ما تشع به من دلالات الوعورة والضيق والأسى والتشتت. وكما يمكن لنا أن نلحظ تشتت المكان في تيهٍ من الأسماء، بما يوحي بضياع هويته ومعرفة تحديده، وهذا يعني فقدان السيطرة والتشتت والاضطراب؛ فبينما الحبيبة في(الدار):(يا دار عبلة بالجواء) هي كذلك صاحبة الطلل الذي أقفر وأقوى:(حييت من طلل تقادم عهده أقوى وأقفر بعد أم الهيثم).

كما أنها بأرض الزائرين: (حلّت بأرض الزائرين)، هي كذلك في موضع (العنزتين): (وقد تربع أهلها بعنزتين).

ومن المقاربات الشكلية للخطاب التي يمكن تجليتها وبلورتها على أساس معطيات الاتساق اللغوي، نلحظ ملابسات في تعدد أسماء ذات المحبوبة.

ففي الوقت الذي يفصح الشاعر عن اسمها(عبلة) في أبيات المقدمة: (يا دار عبلة)، و (عمي صباحا دار عبلة)، و (تحل عبلة بالجواء)، نجده يسميها بثلاثة أسماء أخرى متباينة، توحي بدلالات القلق والتوتر والتحول في خضم الصراع؛ فهي: أم الهيثم؛ (أقوى وأقفر بعد أم الهيثم)، متسمة بهذا البعد الإشاري الذي يؤشر على علامة خلاقة للأم الولود، التي تحمل وتلد، وهنا يجب أن لا ننسى أنه كان يتحدث عن طلل تقادم عهده، وأصبح قواء مقفرا بعد رحيلها، كما يجب أن لا ننسى أنه عندما دعاها بعبلة كانت "تمتلك هوية فردية متميزة تنسب إليها الأشياء/ الدار"[xxvi] ، أضف إلى ذلك البعد الذي يحمله اسم (عبلة) من معاني "الضخامة من كل شيء وتمام الخلقة"[xxvii] .

وفي الوقت الذي يتحدث فيه عن ثنائية التنائي والبعد، وحلولها بأرض الزائرين، الذين يقفون حاجزا منيعا بينه وبين الظفر بها؛ فإنها تدعى باسم جديد يتزامن مع نسيج التأزم النفسي والموقف الشعوري من الظفر والتحصيل والوصول لها، يحدد بالقياس إلى(أب)؛ أي إلى "سلطةٍ تجسِّد المنع والقهر"[xxviii] ؛ فهي هنا ابنة مخرم:

حلّت بأرض الزائرين فأصبحت عسرًا علي طلابك ابنة مخرم

وبتأكيد نسبتها إلى الأب في قوله: (لعمر أبيك) كما تتنامى نسبتها إلى سلطة الأب في قوله: (ابنة مالك) في البيت الذي يقول فيه:

هلا سألتِ الخيْلَ يا ابْنَةَ مالكٍ إنْ كنتِ جاهلةً بما لمْ تعلمِي

وهنا إشارة واضحة إلى سلطة التملك واستغراقها في نفسه.

وتمتد مرارة الغربة والتلاشي العاطفي إلى حدّ الضياع في الوجود. ويظهر ذلك من خلال الترميز الذي يتمظهر باسمها أو نعتها(بشاة قنص).

وهي كما أشار شارح المعلقات السبع " محرمة عليّ محللة لغيري ويا ليتها محللة لي"[xxix] ، وأما على مستوى التشكيل الزماني فإنا نجد الشيء ذاته في التشتت والقلق الذي صدحت به القراءة السابقة؛ إذ يتأرجح الزمن بين الماضي والحاضر وفعل الأمر، بانتقالات مفاجئة؛ ففي البيت الأول نجده بصيغة الماضي:(غادر الشعراء)، و(عرفت الدار)، ثم يقول بعد ذلك:(أعياك رسم الدار) ثم ينتقل مباشرة ليقول: (لم يتكلم)، ثم يقول: (تكلّم كالأصم).... ثم يقول: (حبست بها ناقتي) ثم ينتقل مباشرة إلى المضارع (الزمن الحاضر)، يقول:(أشكو إلى سفع) ثم ينتقل إلى الأمر، ليقول: (تكلمي) و (عمي صباحا) و(اسلمي)... إلخ.

وهكذا... بتأرجح واضح بين الأفعال الثلاثة على مستوى النص بأكمله، أما على صعيد الضمائر؛ فإنا نجد الشيء نفسه في التشتت والقلق في توزع ملحوظ بين الغائب والمتكلم وصيغة المفرد وصيغة الجمع... إلخ.

أما بالنسبة للشاعر –مثلا– فقوله: (أم هل عرفت الدار) و(إذ تشتكيك)... إلخ بصيغة المفرد، ثم قوله: (وأهلنا بالغيلم)، بصيغة الجمع.... إلخ.

وأما بالنسبة للمحبوبة، مثلا فقوله: (حلت بأرض الزائرين)، هي؛ بصيغة المفرد، ثم قوله: (يا ابنة مخرم) أنتِ المخاطبة.... إلخ، ثم مخاطبتها بضمير المفرد(أنتِ) وضمير(أنتم) في بيت واحد، مثل قوله:

إنْ كنتِ أزمعتِ الفِراقَ فإنّما زُمّتْ ركابُكم بليلٍ مظلمِ

في قوله: (أزمعتِ)أي: أنتِ، وقوله:(زمت ركابكم)أي: أنتم ويشير كمال أبو ديب إلى أن قلق النص الأعظم يتجلى في قلق موقف الشاعر نفسه: بين التلوّم والتحية، ورجاء الاستجابة والبطولة التي لا تعرف حدودا، بين العجز المطلق أمام الحبيبة المتمثل في إشارته إلى وجود الزائرين الذين يمنعون زيارته وإلى وجود أشياء أخرى لا تعرفها، تمنع زيارته، ثم في تساؤله القلق:(كيف المزار وقد...) لأن ما بعد (قد) ليس إلا عذرا لانعدام فعل البطولة من قبل شاعر تشكل تجربة البطولة جوهر وجوده، وجوهر النص الشعري الذي ينتجه، والقول الذي يقوله...."[xxx] .

مثل هذه الملابسات اللغوية بشتى أنواعها: الزمانية والمكانية واللفظية... وغير ذلك، تسحب على ديالكتيكيتها صفةَ التعالي النصي الذي يستدعي حضور موقفين متناقضين؛ واحد يبلوره القلق العاجز، وآخر تبلوره المحبوبة الحرَّة المرهفة.

ولما كان الوعي بالمكان والزمان في إطار الوجود المادِّي لكل من الفاعلين ضمن حركية الانغلاق والانفتاح؛ فإن عبلة لا تبرح أن تكون رمزا للحرية والانتماء الذي

افتقده الشاعر، ومضى جاهدا لتحقيقه والوصول إليه، وهو ما يحمله على الأرق والإحساس بالقلق والاضطراب، لمعرفته أنه بعيد الشقة بين هذه الحرية وهذا الانتماء، وهو ما حمله– أيضا– على امتشاق سيف الفروسية، وتحقيق الذات من خلال الحرب؛ لأن الفروسية هي السلَّم الوحيد الذي يعرج من خلاله إلى مدارج باحة المحبوبة/ الحرية، وما عالم القوة في فعل البطولة في النص إلا ليخلق صورة البطل المغوار والفارس المثال، الطاعن المدمِّر من خلال طعنات الرماح وضربات السيوف؛ ليحقق غايته، ويقترب من عالمه(الحرية والانتماء) المفقود.

وبهذه الرؤية يمكننا أن نمضي في استدرار المضامين الدلالية في الشرائح المتبقية من المعلقة.

لوحة البطولة(الحصان):

تنهض هذ الشريحة على علامتين تتفاعلان معا في سياق علاقة تقابلية تكرس حالة من الافتراق بين نقيضين:

تُمْسِي وتُصْبحُ فوقَ ظهْرِ حشيَّةٍ وأبيتُ فوق سراةِ أدهمَ مُلْجِمِ

هتان العلامتان هما: تمسي وتصبح/ أبيت، والعلاقة بينهما تتعمق ضدِّيًا على أساس ما تحيل إليه فاعلية كل منهما ، فالإمساء والإصباح يسوِّغه خلو القلب من الهموم، أما المبيت فيسوغه ارتهان قلب الشاعر بالنزعة البطولية:

وحشيَّتي سرْجٌ على عبل الشوى نهدٍ مراكِلُهُ نبيلِ المَحْزَمِ

"وتأكيد الشاعر على ظهر الحصان وتميزه بين الخيول كأنه تأكيد لتميز الشاعر وفعله ضمن إطاره الذي ينتمي إليه، ومن هنا يمكن أن تكون الصفات التي يمنحها للحصان

هي إسقاط لصفاته هو؛ إذ إنها صفات تجذر الإحساس بنشوة الامتلاء والفعل.... ولذلك فإن صورة الحصان ما هي إلا معادل لصورة الشاعر وتميز فعله وسط الجماعة... وهي صفة تؤكد البروز والظهور في مقابل الاختفاء والهامشية"[xxxi] ، و" الحصان هو رفيق البطولة ، وفعل الصراع والانتصار وتأكيد الحياة"[xxxii] .

ففي الشريحة تبرز صورة الحصان بشكل جلي، ولكنها تبرز بشكل المقايسة الضدية الحادة؛ لقد وضع عبلة في موقعها الاجتماعي مقابلا لوضعه المتميز؛ فبدأ بعرض مقارنة بينه وبينها، بحيث تبدو الحبيبة مرهفة تعتلي عيشة ناعمة، أما الشاعر الفارس فإنه يعتلي فرسا ذا صفات، منها: (أدهم ملجم، مراكله نبيل المحزم)، حملا على فروسيته، وبين وضعه العام المقابل لعبلة.

فالفرس في هذه الشريحة خاص بالشاعر مرتبط بموقف إنساني خاص في شخصيته، ولأنه مرتبط بالنزعة البطولية يكتسب صفة التعالي النصي، و" تبدأ من علاقته البطولية بالشاعر نفسه في إظهار وضعه الاجتماعي المقابل لوضع عبلة، مما ظهر في الكناية في الشطرة الثانية من البيت الأول، وكذا الشطرة الأولى من البيت الثاني؛ فهذه الصفات تربط الشاعر وفرسه برباط بطولي عام، لم يدخل بعد إلى الحيز الإنساني أو الفروسي الخاص، فصفات الفرس ترد إلى الفارس نفسه، وما مدْحُ الشاعر لفرسه إلا مدحا لنفسه بالفروسية والبطولية"[xxxiii] .

وهنا تتمظهر الصورة بارتباط بطولي عام، والتي ستظهر فيما بعد بارتباط بطولي خاص، وستشير إليها القراءة في حينه.

لوحة البطولة(الناقة):

تبدأ شريحة بروز الناقة بقوله:

هل تُبلغَنِّي دارها شَدنيَّةٌ لُعِنَتْ بمحروم الشراب مُصرَّمِ

واضح أن الشاعر يتساءل عن إمكانية الوصول إلى الحبيبة، من خلال ناقة شدنية بعد أن تعذر الوصول إليها من خلال ما سبق.

"ولهذا الانقطاع في صورة الحصان وبروز الناقة دلالات عميقة؛ فالحصان قادر على أن يكون وسيلة الوصول إلى الحبيبة، لكنه إذا فعل ذلك سيكون تجسيدا لفعل بطولة، والشاعر بإزاء هذه المشكلة عاجز عن ممارسة فعل البطولة، ولذلك تنبثق الناقة بديلا"[xxxiv] .

وبهذا نستطيع القول إن امتشاق صهوة الفرس رغبة للوصول إلى المحبوبة/ الحرية، والانتماء من خلال أخذها من مجتمعه عنوة لم يكن هدفا لدى عنترة، وإنما يريدها أن تتحقق من خلال إثبات البطولة والفروسية في مجتمعه تميزا وتفردا، لا عنوة وقهرا.

وانبثاق الناقة في قصيدته بديلا عن الفرس ما هو إلا تجربة أخرى تكرس الثبات والرسوخ والاندفاع بحيوية وحركة لا تعرف الكلل.

لكن ما يفجؤنا هو صورة الناقة في هذه الشريحة(لعنت بمحروم الشراب مصرم) بدلالة ترميزية للانقطاع والصرم والحرمان، وهو جوهر أزمة الشاعر وغربته في القصيدة كلّها.

وإذا كانت الناقة بما تمثله من حيوية حركتها وثباتها ورسوخها واندفاعها وصلابتها؛ فإنها كذلك" رفيقة رحلة الأسى، رفيقة لحظة الإقرار بالتفتت والاندثار والانقطاع، الناقة تجسيد لفاعلية الزمن التي تولد التغير وتؤدي إلى تمزيق المكان والعلاقات الإنسانية"[xxxv] ، و"هي كذلك نية الشاعر وعزمه"[xxxvi] .

وبما أن الذات عاجزة عن فعل شيء، عاجزة عن الحركة والاختراق والوصول، فإنها تلجأ إلى صيغة السؤال الذي يتضمن معنى التمني، ذلك أن الاستفهام بـ(هل) قد يخرج عن معناه الحقيقي إلى معنى مجازي يفيد التمني: (هل تبلغني دارها ناقة شدنية).

ولوحة الناقة، باستقرائها بشكل كلي، تجربة الإخفاق والحرمان والعجز؛ إذ التمني– أحيانا– يفيد مشقة الوصول، مع أنه يومىء في الوقت نفسه إلى حاجة في النفس للوصول إلى المبتغى والسعي له.

ودقيق نظرة تدلنا على أن لوحة الناقة قد انتهت دون الوصول إلى الحبيبة/ الحرية والانتماء، كما أنها مثلت تجربة كرّست رحلة الأسى والانقطاع.

لوحة الانتصاب بكبرياء الفارس:

بعد كل الإحباطات التي تجلت في اللوحات السابقة، سواء علاقته البطولية في إبراز وضعه الاجتماعي المقابل لوضع عبلة، أو رحلة الناقة التي انتهت بالعجز عن الوصول؛ يلج– الآن– العالم الإنساني الفرداني المميز أو الفروسي الخاص، وإنه لمن المهم –الآن– أن نعي أمرا غاية في الأهمية، وهو أن الشاعر عندما يتحدث عن الفرس، إنما يتحدث عن نفسه، وعندما يعطيها تلك الصفات السامقة؛ إنما يكرس حضورا لفروسيته وبطولته.

هلّا سألتِ الخيلَ يا ابنة مالكٍ إنْ كنْتِ جاهلةً بما لم تعلمي

إذْ لا أزالُ على رحالةِ سابحٍ نهْدٍ تعاوَرَهُ الكماةُ مكـلَّمِ

طورًا يُعرَّضُ للطِّعانِ وتارةً يأوي إلى حَصِدِ القِسِيِّ عَرَمْرِمِ

والملحوظ أن هذه اللوحة تجسد فاعلية الذات الفرد، كما أنها تحاول أن تبرزها بشكل ملحوظ، فنرى التجرد للطعان، وحصد القسي، ثم نلحظ وصفه للخيل، وبيان إقدامها وقدراتها المختلفة:

والخيل تقتحم الخبار عوابسا ما بين شيظمة وأجرد شيظم

كما يتنامى التصعيد البطولي وإبراز الذات الفرد في هذه اللوحة بشكل ملحوظ "فمن التصوير البطولي العام للفرس المقاتل إلى التصوير الشخصي الإنساني مكلمي الفرس/ المقاتل"[xxxvii] :

يدعون عنترَ والرمح كـأنـها أشطان بئر في لبان الأدهم

ما زلت أرميهم بثغرة نـحره ولبانه حتى تسربل بالدم

فازور من وقع القنا بلبـانـه وشكا إليَّ بعبرة وتحمحم

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى أو كان يدري ما جواب تكلمي

"حيث تحول الفرس– هنا– إلى مشارك إنساني أو إنسي، أو زميل مقاتل يشكو، مما يدل على تجاوز الشاعر مستوى الوصف البطولي العام إلى مستوى الفروسي الإنساني العميق في بيان العلاقة بينه وبين فرسه، ولم يصل الشاعر إلى هذا المستوى فجأة؛ بل في تطور أو تصاعد تدريجي"[xxxviii] .

ولعل أهم ما يمكن الالتفات إليه في التفصيل بمعطيات حضور المرأة رمزا للحرية والانتماء، هو تأكيد ملابسات المساواة بين ذات الشاعر وذاتها منضافا إليها ملابسات صفات الفرس التي يعتليها، ويحقق بطولاته الذاتية من خلالها.

ولعل نظرة عميقة في هذا البيت تدلنا على أنه اختار صفات للفرس/ الفارس، وهي نفسها صفات المرأة/ الحرية والانتماء، يقول:

وحشيَّتي سرجٌ على عبْل الشوى نهدِ مراكله نبيل المحزمِ

فالفرس(عبل الشوى) يتماهى في اسم الحبيبة(عبلة)، وقوله: (نهد المراكل) كالفتاة ذات النهدين، كما أن الفرس(نبيل المحزم) كالفتاة التي نأت عنه وارتحلت، وصارت في حمى المحرم عليه.

ومن جهة أخرى؛ فإن حرف الجر(على) يفيد الاستعلاء، والاستعلاء- هنا- على سرج الحصان، والحصان تمظهر بصفات الفتاة المنشودة أو المفقودة أو التي حرم منها، بمعنى أن الاستعلاء في معرض وصف الشاعر لمعطيات المرأة/ الحرية والانتماء، يشير بكل جلاء إلى" ازدحام طاقات حسية تحقق تعويضا صرفا عن الحرمان الفعلي"[xxxix] ، والحرمان الذي افتقده عنترة هو الحرية والانتماء إلى المجتمع الذي يعيش فيه؛ لذلك نجده يعلو(عبل الشوى)؛ لأنه غير قادر على أن ينال من عبلة/ المرأة/ الحرية والانتماء، وهو يعلو(نهد المراكل) لأنه غير قادر على أن ينال لذة الحرية وعبقها من نهد عبلة/ الحرية والانتماء.

ولعل ختام المعلقة يومىء بذلك:

والخيل تقتحم الخبار عوابسا ما بين شيظمة وأجرد شيظم

ولقدْ شفا نفسي وأبرأَ سُقْمَهـا قِيلُ الفَوارسِ ويْكَ عَنْترَ أقْـدمِ
ذُلُلٌ جِمالي حيثُ شِئْتُ مُشايِعـي لُبِّي وأحْفِزُه بــرأي مُبْـرمِ
إني عداني أنْ أزورِكِ فاغلمــي ما قدْ علمتِ وبعضَ ما لمْ تعلمِي
حالتْ رماحُ بني بغيضٍ دونكـم وزَوَتْ جَوَانِي الحَرْبِ مَنْ لمْ يُجْرِمِ
ولقد كررتُ المُهْرَ يَدْمَى نَحْـرُه حتى اتقتني الخيلُ بابْنَيْ حِـذْيَمِ
ولقد خشيتُ بأنْ أموتَ ولمْ تـدرْ للحربِ دائرةٌ على ابْنَيْ ضَمْضَـمِ
الشاتمي عِرْضِي ولمْ أشْتُمْهُمـا والناذرينَ إذا لمْ الْقَهُما دَمِـي
إنْ يفعلا فلقدْ تركتُ أباهُمــا جَزَرًا لخامعةٍ ونسْرٍ قشْعَـمِ

في هذا السياق يتنامى الإحساس عند الشاعر بعدم نيل المبتغى باستكانة واضحة؛ بل إلى إقرار العجز، ووصف الحاجز الذي منع الوصول إلى المبتغى (بالبغيض)، ولكن أمام هذا السبيل ليس ثمة من كلام، ولكن فعل البطولة من طعن وقتل وفتك وضرب مدمر هو الوحيد لتحقيق ذلك.

هكذا تتجلى حقيقة دامغة بالغة في معلقة عنترة، وهي أن عنترة يفضي بدلالات نفسية تتعلق بما كان يؤرقه ويقلقه، وهي قضية الحرية وتحقيق الانتماء، ولهذا لا جرم إن قلنا أن عنترة كان يعاني أزمة حادة من الشعور بالغربة في مجتمع ضنَّ عليه حريته، وحرمه حق الانتماء.

الخاتمة:

يزخر الموروث الشعري الجاهلي بكنوز نفيسة كثيرة، وما يزال يطلب المزيد من الدراسات الخاصة والفاحصة؛ لإعادة مقاربته ودراسته، والبحث فيه وفق منهجية

حديثة، بتسليط الضوء عليه، والتنقيب فيه، وكشف السجوف عن نفائسه؛ للإفادة منه، واستلهامه؛ ومعالجته، ومحاولة النهوض برؤية تفصيلية لجوانب الحياة المختلفة فيه، ولاستخلاص ما يمكن أن يخدم قضايا الأدب والنقد، فربما ورد النص ليسهم في ترسيخ قضية أو تأكيد اتجاه، أو إثارة فكرة اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية، أو ظروف الشاعر نشأة وفكرا وثقافة، وغير ذلك.

وبعد هذا التجوال في معلقة عنترة(موضوع المقاربة)، التي حاولت الدراسة استفزاز إمكاناتها ضمن الإطار الذي يبلور العلاقة الجدلية بين الظاهرة النصية ومعطياتها وفقا لقانون النص، وهي من ثمة توسلت بتلك المعلقة نموذجا؛ للتوفر على ظاهرة العجز وعدم القدرة محاولة الربط بين معطياتها على ضوء تحققها فيها، ولعل مقاربة هذه الظاهرة يشكل إضاءة للناقد ليقيم الأثر الفني على نصاب الملفوظ المصوغ، وقد تبين أن المصوغ في هذا الشعر الذاتي ثنائية ذات بعدين: بعد إيجابي من حيث تفجير طاقات الملكات الخلاقة، وبعد سلبي في ذاته لما فيه من عقد سوداوية مأساوية، لقد ظل شبح غربته وسواده يلاحقه ويطارده في كل آن، فحبه المتماهي لعبلة/ الحلم الضائع في سياق مفارقة اللون والمنزلة أثر على العطاء الفني، فضلا عن أن الشعور بالغربة لبعد الشقة ما بينه وبين القبيلة في قواعدها العرفية والنظر إليه نظرة الدون، قد جعله يقارع وينافح زيفهم في ضرب من التحدي لا يَصْمُد له إلا ذوو العزائم القوية البطولية.

كل ذلك شكل حساسية فياضة، تفاعلت حتى كانت مكونا من مكونات الخلق والإبداع؛ فإذا هو معين الدفق لسيْل الشعر، وقد بدا واضحا من خلال مقاربة المعلقة، كما بدت فيها معاني التمزق والتشتت والانفصام والانفعال الحاد والقلق اللائب والحيْرة والتوتر .

ولقد شكلت المعلقة ترجمة مكثفة للفاعلية النفسية الثاوية في خلجات نفس الشاعر، وكانت بمثابة معادل للكثافة الشعورية لتجربة الشاعر، ومثلت الرهاف القصوى التي بلغها، في الوقت الذي أعلنت حضورها وهيمنتها على النص، الذي توجب على الدراسة أن لا تقف عند حدود تمظهرات اللغة الظاهرية، وإنما تجاوزها إلى ما وراء ذلك من مدلولات إشارية ورموز غنية بطاقاتها الإيحائية، التي يمتاح منها الشاعر، ويدلف بها النص.

المصادر والمراجع:

1- الأديب وصناعته، روى كادون، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت،1962م.

2- الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، عبد الإله الصائغ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999م.

3- ديوان عنترة، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي،1964م.

4- الرؤى المقنعة، كمال أبو ديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986م.

5- الشعر الجاهلي، موسى ربابعة، دار الكندي،الأردن، إربد، ط1، 2003م.

6- الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري أبو محمد عبد الله بن مسلم، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ط2، 1966م.

7- شرح المعلقات السبع للإمام أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1985م
8- الصورة الفنية في النقد الشعري، عبد القادر رباعي، مكتبة الكندي، إربد، ط2، 1985م.
9- العمدة في محاسن الشعر ونقده، ابن رشيق، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، د.ت.
10- الغربة في الشعر الجاهلي، عبد الرزاق الخشروم، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1982م.
11- قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، عبد السلام المسدِّي، نشر الشركة التونسية،1981م.
12- القصيدة العربية وطقوس العبور، دراسة في البنية النموذجية، سوزان ستيتكيفتش، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، 1985م.
13- المعجم الوسيط، أخرجه إبراهيم مصطفى وزملاؤه، دار إحياء التراث، د. ط. ت.
14- نقد النص، صلاح عبد الحافظ، دار المعارف، مصر، ط1، 1993م.

الهوامش

([i]) الشعر الجاهلي، موسى ربابعة، دار الكندي،الأردن، إربد، ط1، 2003م، ص15-16.

([ii]) الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، عبد الإله الصائغ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1،1999م، ص10

([iii]) الغربة في الشعر الجاهلي، عبد الرزاق الخشروم، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1982م، ص101

([iv]) ديوان عنترة، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي،1964م، ص21.

([v]) المصدر نفسه، ص43، والشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري أبو محمد عبد الله بن مسلم، تحقيق، أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ط2، 1966م، ج1، ص204.

([vi]) قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، عبد السلام المسدِّي، نشر الشركة التونسية،1981م، ص18.

([vii]) ديوان عنترة، تحقيق ودراسة، محمد سعيد مولوي، ص182-222.

([viii]) العمدة في محاسن الشعر ونقده، ابن رشيق، تحقيق، محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، د.ت، ج1، ص218

([ix]) الرؤى المقنعة، كمال أبو ديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م، ص273

([x]) الصورة الفنية في النقد الشعري، عبد القادر رباعي، مكتبة الكندي، اربد، ط2، 1985م، ص212 .

([xi]) المصدر نفسه، ص169و ص 212.

([xii]) المصدر نفسه، ص234

([xiii]) المصدر نفسه، ص235

([xiv]) المصدر نفسه، ص222

([xv]) الأديب وصناعته، روى كادون، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت،1962م، ص177

([xvi]) الصورة الفنية في الشعري، ص222 .

([xvii]) الرؤى المقنعة، ص271.

([xviii]) الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 236.

([xix]) الواسع من الأودية، المعجم الوسيط، أخرجه إبراهيم مصطفى وزملاؤه، دار إحياء التراث، د. ط. ت، باب جوي.

([xx]) والحَزْن: من الأرض ما غلظ، والصمان: أرض صلبة ذات حجارة إلى جنب رمل، والمتثلم: من ثلم، وهو الشَّقُ والكسر والتحفّر، المعجم الوسيط، باب حزن، وصمن، وثلم، على التوالي.

([xxi]) الرؤى المقنعة، ص 268-269 .

([xxii]) الزائرون، مفردها زائر، وهي من زأر يزأر، صوت الأسد، راجع شرح المعلقات السبع للإمام أبي عبد الله الحسينبن أحمد الزوزني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1985م، ص117.

([xxiii]) قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص13.

([xxiv]) المعجم الوسيط، باب روع، بتصرف .

([xxv]) الرؤى المقنعة، ص271.

([xxvi]) الرؤى المقنعة، ص274 .

([xxvii]) المعجم الوسيط، باب (عبل) .

([xxviii]) الرؤى المقنعة، ص274.

([xxix]) شرح المعلقات السبع، ص128.

([xxx]) الرؤى المقنعة، ص276.

([xxxi]) قراءة النص الشعري الجاهلي، د موسى ربابعة، ص58-59.

([xxxii]) الرؤى المقنعة، ص278.

([xxxiii]) نقد النص، صلاح عبد الحافظ، دار المعارف، مصر، ط1، 1993م، ص75.

([xxxiv]) الرؤى المقنعة، ص277 .

([xxxv]) المصدر نفسه، ص278.

([xxxvi]) القصيدة العربية وطقوس العبور، دراسة في البنية النموذجية، سوزان ستيتكيفتش، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، 1985م، مجلد 60، ج1، ص65.

([xxxvii]) نقد النص، ص76.

([xxxviii]) المصدر نفسه، ص77.

([xxxix]) الرؤى المقنعة، ص287 .