

الفراغ والسرعة الايقاعية في معلقة عنتره بن شداد العبسي

م.د. ربي عبد الرضا عبد الرزاق

جامعة ديالى

كلية التربية للعلوم الانسانية

قسم اللغة العربية

الملخص :

عمل المتلقي على التفاعل مع ما يقرأ ليضيف تاويله للنص ، فالتاويلات المختلفة للقراء المنتجين تتراكم بمرور الزمن ، فتننتج السلسلة التاريخية للتلقي ، والتي يمكن ان تكون مقياسا لما قد قدم من قراءات ، والاصل الذي يقوم عليه التاويل كفيل بالوصول الى المعنى الحقيقي للنص الذي سكت عنه المؤلف (المسكوت عنه) ، تاركا فجوات ، حاثا متلقيه على ردم هذه الفجوات او الفراغات التي لا يمكن سدها الا بعد فهم النص ، فالفهم هو ما يجب ان يحققه التاويل قبل كل شيء ، والفهم الاول هو باب لسلسلة من القراءات الجديدة للنص ، واعني بالفهم الغوص في اعماق النص بحيث تثير فيه عملية التخيل، ومن هذا الخيال تحدث عملية التبادل والتجاوب بين النص والقارئ. لذلك عمل قارئ ايزر على رصد قصيدة المؤلف (ابنية النصوص الادبية الباطنية) التي تجعل المعلوم مبهما غامضا ، الغموض هو ما يجذب انتباه المتلقي الى الفراغات التي يتركها المبدع في نصه ، والكشف عن شفرة النص وفكها عن طريق ردم الفراغات ومواقع اللاتحديد . عاملا في الوقت ذاته على ايجاد العلاقة التي تربط بين ابعاد ثلاثة الفراغ وما تبطنه نفس المبدع والايقاع الذي يبطئ احيانا ويسرع في احيانٍ اخر تبعا للحالة النفسية التي تحيط بالمبدع .

الكلمة المفتاح : فراغ ، سرعة ، ايقاع

المقدمة :

يسعى البحث في قراءة جديدة لمعلقة عنتره بن شداد العبسي، في ضوء النقد العربي القديم، ومن ثمّ فهو بحث يربط التراث بالمعاصرة؛ من خلال تطبيق آلية من آليات منهج القراءة والتلقي، بوصفه منهجاً يُمثّل قَمّةً مناهج ما بعد الحداثة . من المعروف أنّ للمنهج أكثر من آلية، وقد وقع الاختيار على ما يسمى بـ(البياضات)، أو (الفراغات)، أو (المناطق المخططة)، أو (مناطق اللاتحديد)^(١)، بحسب آيزر، أو (الفجوة)، أو (المراوغة)^(٢)، مثلما يسميها عبد العزيز حمودة . كلّ تلك المصطلحات المختلفة يشار بها إلى دور القارئ المنتج، بوصفه مستقبلاً للنصّ، ممتصاً معانيه ودلالاته، فأكّ شفرات النص، معيذاً بناءه، شاعراً بلذّة امتلاك النصّ .

ولا يمكن للقارئ أن يمتلك تلك الخاصية، أي إنتاج معنىً جديداً من أنقاض نصٍّ قديم، أشبع دراسةً، إلا بوساطة عملية التفاعل بين النص والقارئ؛ ليمكن من سدّ الفجوات، أو الفراغات التي يتضمنها النص . وقد وقفت على دراسات عدّة تطبق منهج التلقي في معالجة نصوص جاهلية، إلا أنني لم أجد من وظّف آلية الفجوات في معالجة النصوص القديمة، إلا في القليل النادر .

الهدف من البحث فتح مجال أرحب لقراءة معلقة عنتره بصورة تختلف عما قُدم من قراءات ربّما (كيف قرأت) ؟، و(كيف ستقرأ)، والربط بين الإيقاع والنسج النصي، وتعليل علاقة الفراغ بالإيقاع، على وفق منهج حديث . مؤكداً في الوقت نفسه أنه ليس المراد بالإيقاع الميزان العروضي، والتقطيع، والحساب، إنّما المقصود بالعروض سرعة الإيقاع وانخفاضه، من حيث قوته وصرامته، ومن حيث ليونته وسكونه، وإيجاد مواقع الجمال وتحديد عناصر الجمال، تبعاً للموقف النفسي الذي يلتمّ بالشاعر ، وبذلك نتمكن ربما من الكشف عن جماليات الفراغ وشعرية الغياب في المعلقة. إنّ قراءة المعلقة تعدّدت، إلا أنّها في أغلبها تمثل عملية نقل اللاحق من السابق، ليس فيها إلا بعض الإضافات البلاغية، والجوانب النقدية والتفادات سطحية ونقص بذلك، القراءة الأولى لشرح المعلقات. أمّا القراءة الحالية للمعلقة فإنّها قائمة على التأويل المعتمد على المعايير الجمالية والأعراف الثقافية والمقاييس النقدية، وليس تأويلاً عشوائياً ينم عن نزعة ذاتية شخصية . لذلك جعلت البحث على قسمين، الأول: وضحت فيه مفهوم الفراغ، وعلاقة الفراغ بالتفاعل بين النص والقارئ بوجود المواضع، وعلاقة الفراغ بالسرعة الإيقاعية، والقسم الثاني تشرّح المعلقة ويتخلل التشرّح الإيقاع وما له من صلة ببناء النص، وما له من علائق مع مكونات النفس الشاعرة

مفهوم الفراغ:

لنظرية التلقي علّمان قامت نظرية التلقي على ما قدماه من آليات إجرائية وهما: (هانس روبرت يابوس)، و(فولفغانغ آيزر) الالمانيان . من أبرز المفاهيم التي تبناها يابوس (أفق التوقع)، وكيفية تغيير هذا الأفق ببناء أفق جديد عن طريق اكتساب وعي جديد، يكون مقياساً لقياس التغيرات عبر التاريخ الأدبي، والمسافة الجمالية من أفق انتظار الجمهور .

أمّا آيزر فمن أبرز إسهاماته (القارئ الضمني)، و(مناطق اللاتحديد)، أو (الفجوات)، التي هي مجال الدراسة .

مناطق اللاتحديد أو الفراغات: لا بدّ لنا قبل الدخول في غمار التأويل من معرفة مفهوم الفراغ، ثمّ الكشف عن العلاقة التي تربط بين الفراغ والسرعة الإيقاعية، وعلاقة الجانب النفسي بالسرعة الإيقاعية، كما لا بدّ لنا من معرفة مسألة (معنى المعنى) التي أشار إليها الناقد الكبير عبد القاهر الجرجاني، أو (النص الغائب) بحسب التسميات الحديثة، التي

سنقف عندها وقفة تتناسب وحجم البحث. كل قارئ يتلقى النصّ يُعيد قراءته بقدر تفاعله معه وفهمه لما فيه من إشارات، ودلالات على اعتبار أنّ نظرية التلقي من النظريات المفتوحة التي تتيح للمتلقي المشاركة في فكّ بعض شفرات النص، وفتح مجال لمتلقٍ آخر على تقديم قراءة جديدة للنص ذاته، تُعينه على التأويل ملكاته الذهنية، وذخيرته الثقافية والمعرفية، وقدراته التخيلية، والفراغات "تثير عملية التخيل التي يقوم بها القارئ بناءً على شروط يضعها النص" (٣)، فضلاً عن أنّ الفراغات "تترك الربط بين أبعاد النصّ مفتوحاً، وبهذا تحثُّ القارئ على تنسيق الأبعاد والنماذج، وبكلمات أخرى فإنّها تُحفِّزُ القارئ على تنفيذ عمليات أساسية داخل النص" (٤). ذكرنا سابقاً تعدّد المصطلحات التي يُشار بها إلى مفهوم التفاعل بين النصّ والقارئ بوجود المواضع على أنّها "رصيد النص". إنّها المنطق المألوفة التي يلتقي فيها النصّ والقارئ من أجل الشروع في التواصل على أنّه إذا كان الرصيد مألوفاً على الإجمال فإنّ النصّ قد لا يحقق الوظيفة المعزوة إليه في توصيل شيء جديد إلى القارئ" (٥). وهذا هو الأساس في نظرية القراءة، فالقراءة توصف بأنّها "نشاط موجّه من طرف النص، وهذا النص يجب أن يُعالجه القارئ ليستأثر بدوره بما سبق أن عالجه" (٦). هذا إذا ما وُجدَ عدم التماثل بين النصّ والقارئ، بوصفها أساس التفاعل بين الطرفين، فعدم التماثل في نظر آيزر هو "أساس كلّ عمليات التفاعل" (٧).

وعن طريق القراءة المنتجة تبرز تعددية الاحتمالات أمام المتلقي، احتمالات قد تكون متوقعة، أو صائبة، أي مطابقة لتوقعاته، وهذه لا تقدم شيئاً جديداً إلى القارئ. أمّا إذا كانت التوقعات غير مطابقة لما متوقع، أي وجود نفي بين المتلقي والنصّ، وجب على القارئ أن يُغيّر أفقه بما يتلاءم والأفق الجديد، إذ إنّ مناطق النفي بالنسبة إلى آيزر تحدث حينما "يثبت النص وجود خلل في نسق فكري سائد، مما يدفع القارئ المعاصر إلى إعادة تقييم المعايير التي اعتبرها دائماً أمراً مسلماً به" (٨). إذ إنّ عملية التفاعل لتتم بين الطرفين في هذه الحالة يستلزم من المتلقي وبوصفه يواجه شيئاً غير متوقع أن يقوم بتعديله، فملكاته الذهنية، توصّلت به إلى قراءة مخالفة لما توقّعه، ومخالفة لما قُدّم من قراءات في الماضي، قراءة وُلدت دهشةً عند المتلقي، إذ إنّ "النصوص لا تعتمد بالضرورة على التوقعات التي بينها أدب الماضي، إذ يمكن لهذه النصوص نفسها إيقاظ توقعات خاطئة، تؤدي بالقارئ إلى الشعور بالدهشة والإحباط على نحوٍ متناوب" (٩). يمكن الجزم أنّ (اللاتوقع) يتولد من المبدع الذي ينتج خلاف ما عود المتلقي عليه من صور أصبحت مألوفة في ذهنه، والمتلقي الذي يجد قراءة تختلف عما قُدّم من قراءات للنصّ ذاته. فضلاً عن ذلك فإنّ (اللامتوقع) يعيننا على تحليل ما يتعلق بالإيقاع، بوصف الإيقاع خاصية جمالية قبل أن يكون دلالية. لا يمكن الوصول إلى الشعور بلذة امتلاك النصّ إلا عند النصوص التي تتيح شيئاً مختلفاً

عمّا نقوله، بمعنى أنّها نصوص قائمة على طبقتين إحداهما ظاهرة للعيان، وهي (المعنى)، والثانية (غائبة) عن الرؤية العينية وهي (معنى المعنى)، وذلك يتم بوجود الفجوة بين اللفظ والمعنى، التي تجعل المتلقي في حالة نفي . فالعمل الأدبيّ ليس نصّاً بالكامل، كما أنّه ليس ذاتية القارئ، ولكنه تركيب والتحام بين الاثنين^(١٠) . بمعنى أنّه يقوم بعملية تعديل لكل ما كان مألوفاً عند الجمهور .

أشار الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) في نصّ مذكور في كتابه (البيان والتبيين) (باب البيان) يمكن أن نستشفّ منه أموراً عدّة تتعلق بالمتلقي والتأويل والنصّ القائم على الإيحاء والرموز، وهو أكثر تأثيراً في المتلقي وأكثر شداً لانتباهه . يقول: "قال بعض جهابذة الألفاظ ونقاد المعاني: المعاني القائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم، والمتخلّجة في نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم، مستورة خفية، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنى معدومة، لا يعرف الانسان ضمير صاحبه ولا حاجة أخيه وخليطه، ولا معنى شريكه، والمعاون على أموره، وعلى ما لا يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره، وإنّما يحيي تلك المعاني ذكرهم لها، وإخبارهم عنها، واستعمالهم إيّاها . وهذه الخصال هي التي تقربها من الفهم، وتُجلبها للعقل، وتجعل الخفيّ منها ظاهراً، والغائب شاهداً، والبعيد قريباً"^(١١) . لو أطلنا النظر في قول الجاحظ لتفسيره، لفهمنا أنّ المقصود من قوله - بحسب فهم الباحثين - (المعاني القائمة في صدور الناس)، أراد الجمهور، بوصفه المتلقي الأول الذي يتلقى العمل الأدبي، ويكون أمام احتمالين: إن كان العمل الذي يتلقاه هو ما اعتاد أن يتلقاه من المبدع كان موافقاً لأفقه ولما يتوقعه، وإن خالف ما كان قد عُرفَ عن هذا المبدع كسر أفق توقعه المتوقع في لحظة تلقيه العمل، في هذه الحالة عليه أن يُغيّر مسار أفقه إلى جهة مختلفة لما كانت عليه، ويُغيّر العرف الذي تعارفوا عليه .

أمّا المراد بقوله: "والحادثة عن فكرهم، مستورة نقية، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة....، ولا معنى شريكه" . تقوم العملية الإبداعية على طرفين (الجمهور)، و(المبدع)، ولكل واحد من الطرفين حاجات في نفسه، ولا يمكن لكلّ منهما معرفة ما في ضمير صاحبه من حاجات وخلجات، ولا يمكن إدراكها والوصول إليها، إذ يجهل كلاً منهما ما يجول في ذهن الآخر، وهذا ينطبق على أفق (اللاتمائل) بحسب نظرية التلقي .

والمراد بقوله: "والمعاون على أموره، وعلى ما لا يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره" . القارئ المنتج هو الذي يملك عدّة التأويل اللازمة التي تُمكنه من الوصول إلى مقصدية النصّ والمؤلف، وليس بالضرورة أن يكون المبدع عارفاً بقصدية، فقد يتمكن القارئ من معرفة مقصدية للمبدع لم يتمكن من بلوغها إلا بغيره وهو القارئ . وأراد بـ"الخفي منها ظاهراً"، النصوص القائمة على الرموز والإيحاء والإشارة، وهي التي تدفع المتلقي إلى الفهم

بعد فكّ شفرات النصّ، والوصول إلى المعنى الغائب وجعله حاضرًا قريبًا، بعد أن كان خفيًا غائبًا . وقد ذكر ابن طباطبا (ت ٣٢٢هـ)، قولاً يؤكد فيه ما ذهب إليه الجاحظ من أنّ التعريض والتلوّيح أكثر تأثيرًا في المتلقي من النص المكشوف الظاهر، وهو أكثر شدًا للمتلقي واستفزازًا لملكاته الذهنية . يقول ابن طباطبا: "من أحسن المعاني والحكايات في الشعر واشدها استفزازًا لمن يسمعها الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه وقبل توسط العبارة عنه، والتعريض الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه" (١٢) .

وهذا ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧٤ هـ)، في كتابه أسرار البلاغة إلى ما ذهب إليه ابن طباطبا والجاحظ قبله، من أنّ اللذة تتولد في نفس المتلقي اعتمادًا على ما في النص من مظاهر بلاغية، وقد جعل البعد بين الشئيين والغموض هو الذي يولد اللذة يقول: "وهكذا إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشئيين كلما كان أشدّ كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب" (١٣) .

كان لا بدّ من الإشارة إلى مجموعة من المفاهيم - تنظيرياً - لنتمكن بعدها من تحويل هذا التنظير إلى تطبيق إجرائي على وفق ما جاء في معلقة عنتره، علنا نصل بالتأويل إلى قراءة جديدة تُفنع المتلقي وتُغيّر وجهة نظره، على ما جاء من قراءات سابقة .

تشریح المعلقة:

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتْرَمِّمْ أَمْ هَلْ عَرَفَتِ الدَّارَ بَعْدَ تَوْهَمِ (١٤)

البيت قائمٌ على شطرين، حاله حال القصائد الجاهلية المبنية على (صدر وعجز)، ولكلّ من الصدر والعجز معنى يربط بين معنيهما خيطٌ رفيع لا يمكن الوصول إليه إلا بالتأويل . لطالما قرأ البيت على أنّ المراد من "هل تركوا مقالاً لقائل؟ أي فنّاً من الشعر لم يسلكوه" (١٥) . وقوله: (هل عرفت الدار بعد توهم): "أضرب عما كان فيه، ثم استأنف السؤال عن معرفته بها بعد أن توهمها . والتوهم الإنكار" (١٦) . وقد جاءت القراءات متشابهة في أغلبها؛ لذلك كان لا بدّ لنا من محاولة لقراءة البيت قراءة جديدة قد تختلف نوعاً ما عما قدّم من قراءات ، وذلك من خلال ما يضمّره الفراغ من جماليات قد تبدو غائبة .

لو رجعنا إلى معنى صدر البيت: سؤال يطرحه الشاعر على نفسه، وهو سؤال إنكاريّ يحمل معه الإجابة فلا يحتاج إلى من يجيبه، إلا أنّه سرعان ما يكشف عن أزمة الشاعر، وذلك يدفعنا إلى البحث عن وجود أزمة داخلية تُعبّر عن إحساسٍ ببعده الزمنيّ ضاع من الشاعر، لذلك نجد شيئاً من الصعود في نفس الشاعر، وانفعلاً أدّى إلى ارتفاع صوته، ويزداد مع توظيفه لأداة الاستفهام الذي جاء عن قصدية، فقد اتخذ منها وسيلة حتى يقتاد بها المتلقي إلى دائرة ما يحسّ به، وقد كان الشاعر موفقاً في اختيار (هل) للاستفهام؛ لتكون

الإجابة بـ(نعم)، أو (لا)، ولا يمكن أن نصل إلى إجابة الشاعر إلا بعد أن تكتمل عملية التأويل. (هل غادر الشعراء) خصَّ الشاعر بالذكر؛ لأنه أراد أن يُخبر المتلقي بعادة الشاعر الجاهليّ عن قضية الوقوف على الطلل البالي المتردِّم، التي أصبحت سُنَّة متبَّعة عند جمع الشعراء، فليس لشاعر أن ينظم قصيدة إلا وافتتحها بالوقوف على الطلل. والطلل بما هو معروف ما تردِّم وبقِي من رسم الدِّيار. وليس المراد بالتردِّم هنا المعاني التي استهلكت؛ فللشاعر الجاهلي أسلوبه الخاص والتميز في صياغة الكلمة فنيًا ودلاليًا وسياقيًا، وأخذ الشاعر يرمم هذه المعاني، إنما المراد معاني الوقوف على الطلل، والطلل هنا كناية عن كل ما تحوّل إلى رسم دارس؛ لذلك جاء عجز البيت (أم هل عرفت الدار بعد توهم) السؤال موجه للذات المفردة، التي لم يترك لها مجال للإجابة حتى أتبعه بـ (أم) التي أبطأت سرعة الإيقاع بعد صعودها في عملية الاستفهام. جرّد من نفسه شخصًا آخر، حاوره واستفهم من خلاله عن سبب عدم مغادرة جمع الشعراء المكان المتردِّم، فالشاعر هو من التزم الوقوف على الطلل، ولم يخصّ الرواة، الكتاب، وأصحاب القول المنثور. وإذا كان عنتره يقصد الشعراء الأوائل الذين تناولوا المعنى جديدًا قبل أن يستهلك، فكيف يمكن لمعنى جديد مستخدم في بناء بيت شعريّ أن يتردِّم، فهو يريد أن يخبر القارئ أن هناك جمعًا من الشعراء ممن سبقوه وعاصروه، وقفوا على الديار المتردِّمة فلم يتركوا موضعًا متردِّمًا إلا وقفوا عليه.

يبقى الشاعر متخفيًا خلف قناع التجريد، ويبقى حوار الشاعر مع المتلقي الغائب (أم هل عرفت)، الخطاب بضمير المخاطب (أنت) وما القناع إلا تعبير عن حيرة الشاعر من وقوف الشعراء على ديار ليست بديارهم، ويلقي عليها همومه، ويصف ماضيه وما حلَّ به بكل دقائقه؛ لذلك وظف الاستفهام الإنكاري، ليكشف فيه عن ظاهرة الوقوف على الطلل، وليكشف به عن أمر قد لا يبدو واضحًا وهو أن الأماكن التي يقف عليها الشعراء ليست بالضرورة هي أماكن حقيقية، وليست بالضرورة هي الأماكن التي سكنها الشاعر وقضى فيها أيام الصبا، ثم وصفها بعد ربح من الزمن، لذلك استدرِك بقوله (أم هل عرفت الدار بعد توهم). لم يكن المراد بالتوهم توهم عنتره بديار عبله، إنما أراد توهم الشاعر المقصود بالمخاطبة، الذي وقف على ديار غير دياره، فالكلمة بوصفها رمزًا دالًّا على أكثر من دلالة هي التي تدفع المتلقي إلى قراءتها بطريقة مغايرة عما كان يُقرأ، فهي تستجيب بقدر استجابة المتلقي لدلالاتها، فالكلمة "من أهمّ وسائل الشاعر في إبداع الدلالة، باعتبارها المثير المادي للمعاني"^(١٧). إنَّ سؤاله الاستفهامي ينطوي على شيء من السخرية، لوقوف الشاعر على ديار ليست بدياره وتوهمه فيها، بعد أن أضمر الذات وجعلها غريبة أمام المتلقي، رجع ليظهرها في الوقت الذي أحس فيه أن الذات تحتاج إلى إثبات وجودها، فبعد أن أنهى حديثه عن الطلل الذي أصبح فيه كلّ شيء ممزقًا متلاشيًا، فقد وقف أمام ديار متناثرة ولدت فيه

انكساراً داخلياً وشعوراً باليأس مما شاهده، لذلك طمس ذاته التي أحسّت بالضيق مع ضيق الديار، وأسقط ذاته وإحساسه على ذات أخرى بدت للمتلقي وكأنها غريبة . ولعل ذلك هو الذي دفع الشاعر إلى أن يفتح القصيدة بالاستفهام، فعندما "يقترن أسلوب التجريد بأسلوب الاستفهام، وتكرار هذا الأسلوب يجسد معاناة حادة قاسية فإن أسلوب التجريد يرتبط بالصراع النفسي الذي يعيشه الشاعر بين ما يتمناه وما هو قائم في الواقع"^(١٨) .

بعد ذلك نلمس التحول الفجائي، أي التحول من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم، وما تلك التحولات إلا تعبير عن حالة الشاعر النفسية الفلقة المضطربة المتحولة بين ماضٍ وحاضر، يتبع الهدوء النفسي المضطرب وزناً بطيء الحركة؛ لأن الحديث قائم على زمن مضي، واللحظة لحظة ووقوف حاضرة تتطلب من الشاعر لا إرادياً أن يكون الإيقاع الموسيقي هادئاً مناسباً مع انسياب النفس المنكسرة، ويجسد الشاعر في البيت التالي لحظة الحاضر لحظة وقوفه والناقة القوية:

فوقفتُ فيها ناقتي وكأنها فدنُّ لأفضي حاجةً المتلوم^(١٩)

بما أنّ لحظة الوقوف هي لحظة حاضر، كان لا بدّ للشاعر من أن يبرز ذاته القوية المتمكنة من مجاوزة مرحلة الماضي الممزق، لذلك قرن لحظة الحاضر بلحظة وقوفه، والناقة القوية المشبهة بالقصر، ولكنه سرعان ما قطع حديثه عن وقوف الناقة إلى وصفها وصفاً سريعاً شدّ انتباه المتلقي، في قوله: (وكانها فدنُّ)، دلالة على قوتها وممانتها، الأمر الذي يوحي للقارئ بوجود فجوة بين وقوف الناقة والوصف السريع لها، يحاول أن يملأ الفجوة بما يتماشى وسياق النص . اللحظة لحظة حاضر، لحظة تذكر، تحسُّ وكأن الشاعر قد امتزج بين لحظتين لحظة حاضر ولحظة ماضي ، ثم أقحم وصف الناقة .

لو بحثنا في البيت لوجدنا أنّ ما أراد الشاعر أن يوصله للمتلقي هو أحد أمرين، إما أنّه أراد أن يُخبر المتلقي عن عظمة الناقة التي شدّت انتباهه في لحظة شعورية معينة، فنقل الانفعال الناتج عن إعجابه بالناقة بكلّ ما تحمله من صفات إلى المتلقي، أو أنّ الناقة هنا، استعمال رمزي، أراد أن يعبر بها إلى اللحظة الحاضرة ، بعد ان وصفها بالعظمة والقوة ، ومن ثمّ فهي قادرة ان تعبر الزمن، فالشاعر قائم في مرحلة وسط بين مرحلتين الماضي الممزق الذي ولد حالة نفسية ممزقة ولحظة الحاضر التي هي لحظة الإشراق، الشاعر في الحاضر امتلك حضوراً فاعلاً على العكس من الماضي الذي كان حضوره منكسراً غائباً، بعد أنّ أحسّ بانطماس الذات وإنكارها . الطلل جسّد الماضي بصيغة الغائب، في محاولة لإبرازها عن طريق ضمير المتكلم، بعد أنّ أحسّ بوجودها في الحاضر .

وربّما أراد عنتره من ذلك إثارة انتباه المتلقي، وكأنّ قارئه الضمني لم يفارقه في كل بيت من أبيات المعلة، فالكتابة الفنية تتطلب "من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين،

بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إيّاه^(٢٠) . وقوله (لأقضي حاجة المتلوم)، تثير انتباه المتلقي، في التحول من ضمير المتكلم إلى المخاطب الأنا في قوله (لأقضي)، وغابت عن الحضور في (المتلوم) لتحضر (الهُوَ)، إذ بدت الأنا هي المتكلم والمخاطب والغائب في آنٍ واحدٍ، فالشاعر أظهر ذاته ثمّ طمسها في جملة واحدة، والسبب في ذلك يعود إلى نفسية الشاعر التي تعيش صراعاً لا يسمع صوته أو يحسه إلا الشاعر الذي كشف عن ذلك الصراع بهذه العبارة الموحية، بحيث احتاجت النفس الجوانية إلى لفظة تبرز الذات، وإظهار قوة سيطرتها على الموقف المتمزق المتمثل بالماضي، لذلك وظف ضمير المتكلم الأنا (لأقضي)، ففضاء الحاجة ليس كلّ شخص يستطيع أن يقوم بها، وإذا ما جسّدت اللفظة موقف الضعف (المتلوم) التفت إلى ضمير المخاطب (أنت)، نجد في البيت انخفاضاً صوتياً دالاً على انهيار داخليّ، وحزن وألم داخلي، يمكن تلمسه من خلال طريقة نسجه الحروف المتقاربة والمتكررة .

قال عنتره في لوحة الغزل:

شَطَّتْ مزارَ العاشقينِ فاصبحتُ عَسيراً عَلِيَّ طِلابِكِ أبنَةَ مَحْرَمِ
عَلَّقْتُهَا عَرْضاً وَاقْتُلْ قَوْمَهَا زَعماً وَرَبَّ البيتِ لَيْسَ بِمَزْعَمِ
وَلَقَدْ نَزَلْتِ فلا تَنْظِي غيرَهُ مني بِمَنْزِلَةِ المُحِبِّ المُكْرَمِ
كَيْفَ المزارُ وَقَدْ تربعَ أهلُها بِعَيْرَتَيْنِ واهلُنَا بِالغَيْلِمِ
أَنْ كُنْتِ أزمعتِ الفِراقُ فَأَنا زُمتِ رِكابُكُمْ بَلِيلِ مُظْلِمِ^(٢١)

نتلمس تحولاً في الكيفية التي وظّف فيها الضمائر، ففي البيت الأول تحول من ضمير الغيبة إلى المخاطب، "والعرب ترجع من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة"^(٢٢) . الخطاب موجّه للمتلقي الغائب الذي يبقى غائباً عن مسرح الحدث؛ لأنّ كلّ ما ذكر في الطلل سببه المتلقي الغائب، فسبب ذكره الطلل غياب صورة المتلقي، إلا أنّ المتلقي الغائب يحضر مع الزمن فيكون معنى قوله: "عَسيراً عَلِيَّ طِلابِكِ"^(٢٣) . إنّ حديث الشاعر موجّه لعبلة الحاضرة ذهنياً وفكرياً، حضوراً لا يرتبط بوقت محدّد، فهي القارئ الضمني لكلّ بيت من أبيات المعلّقة، حتّى في اللحظات التي يمجّد فيها بطولته، فحضورها الذهني كلّفه توظيف أصوات دبّت في نسيج الأبيات نشعر عند قراءتها بلهفة الشاعر، وشدّة حنينه وعاطفته المكبوتة، فالنصّ يعني ما يريد قوله المبدع . فالإيقاع بهذا المعنى ليس تنسيقاً قائماً على حركة وسكون، بل تجاوز ذلك ليكون مستأثراً بذات المبدع ومرتبباً بحالته النفسية، إذ إنّ "القصيدة بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة لا في صورتها المهوشة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر، بل في صورة جديدة منسقة تنسيقاً خاصاً بها من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها

وتتساق مشاعرهم المهوشة وفقاً لنسقتها^(٢٤). يمكن قراءة البيت بما هو أبعد من ذلك، فالبيت متصل معنوياً بالبيت الذي بعده . ويستمرّ الربط المعنوي للأبيات إلى أن يصل إلى قوله:

ما راعني إلا حمولة أهلها وسطّ الديار تسفُّ حبَّ الخمخ^(٢٥)

خطاب عنتره في البيت المذكور يمكن تسميته بالحوار المنقطع، كما يُسمّيه (موسى ربابعة)، فهو عنده "حوارٌ ذو صوتٍ واحدٍ أو من طرفٍ واحدٍ هو الشاعر"^(٢٦).

في كلّ الأبيات نجد صوتاً يتدفق مقترباً بتلهّف الشاعر للوصول إلى عتبة سرعان ما تدفعه هذه اللهفة إلى الاعتقاد بوجود عتبة، في مقابل ذلك نجد ذات الشاعر فيها شيء من الاغتراب والسلب والضياع وشعور باليأس، حاول الشاعر أن يخفي كل ذلك، إلا أنّ ذاته وخلف قناع من الكلمات الموحية نحسّ بأنين صوتٍ داخلي هو من كشف عن هذه السلبية . إذ يمثل فقدان عنتره حبيبته عتبة أشدّ أنواع العذاب الذي كان كفيلاً بأن يتحول بالشاعر من ضمير المخاطب . لذلك نجد خطاب عنتره خطاباً مأساوياً في (عسراً عليّ طلابك ابنة مخرم)^(٢٧) إلى الحدّ الذي جعله يسكت عن ذكر عتبة؛ ليقول: (ابنة مخرم)، ليؤكد أنّ الرفض لم يكن من عتبة، إنما جاء من نسبها الذي تنتسب إليه، وبذلك كشف للمتلقي عن فراغ قد لا يمكن فهمه إلا بعد تركيزٍ دقيق، وهو أنّ عتبة كانت تبادل شعور الحبّ والرضا . وقد جاء رفض الاقتران من الطرف الآخر (الأهل)، فهو يسحب قارئه إلى دائرة الحزن التي تتحول بين صورة العجز وصورة القوة، فمتى ما أحس بالضعف والاغتراب من عدم وصوله إليها ساق الخطاب بضمير الغائب والمخاطب، ومن ثمّ فهي تبقى دائرة مغلقة، إذ إنّ لتحوّل الضمائر خاصية عظيمة في الكشف عن نفسية المبدع الجوانية، فهي تحول لصوت مسموع لا يسمعه إلا صاحبه، لأنّ التناوب في استخدام الضمائر "ما هو إلا تصوير للجانب السفلي من النفس الجوانية للشاعر، وهو إحساس التمزق والتأرجح وانعدام التوازن في العالم الشاخص أمام الشاعر"^(٢٨). والشاعر أو المبدع على يقين بأنّ القارئ يتفاجأ ويتفاعل مع النص أكثر ممثّل هذا الأسلوب القائم على التحوّل في الضمائر، بدلاً من السير على وتيرة واحدة قد تولّد الملل والتوقع لما هو متوقع عند القارئ .

فالتجريد الذي هو حديث الذات بضمائر مختلفة يوهّم القارئ بوجود شخص، ما هو إلا مظهر من مظاهر القهر الإنساني، الذي يصل فيه الإنسان إلى دائرة عذاب مغلقة لا سبيل إلى الخروج منها، ويحاول في لحظة ما أن يُشرك قارئه ويسحبه إلى هذه الدائرة، ويمكن أن يكون التجريد هو المتلقي الذي يتوقع أن يقرأ، أو يسمع نصّه . مثل هذا المظهر يمكن أن نجده عند عنتره، إذ "تجتمع العقد المستعصية في حياة عنتره، النسب الغمور، واللون الأسود، والعبودية، وفقدان الحرية، إنها عقد تكاثرت عليه فأشقت حياته، وأدمت روحه"^(٢٩).

مما يشدّ انتباه القارئ عادةً، هي الطريقة المفاجئة التي ينتقل بها الشاعر من لوحة إلى لوحة أخرى، وهي طريقة تصدم المتلقي حتى يشعر وكأنه ليس هناك من رابط يربط بين اللوحتين كما اعتقد بذلك كثير من النقاد، فعدوا الشعر الجاهلي في أغلبه فاقداً للوحدة العضوية، وهو ما ينبغي أن تتحلّى بها كل قصيدة . جاء انتقال عنتره من لوحة الغزل إلى لوحة وصف الناقة بطريقة تولد دهشة ونفور عند المتلقي . فما الذي يربط بين عبلة وراحلته؟! . قد يصعب على القارئ إيجاد السلك الذي يربط بين لوحة الغزل ووصف الناقة، عادةً ما تكون الوحدة العضوية في القصيدة الجاهلية مضمرة لا يمكن إدراكها بسهولة؛ وذلك لوجود الفراغات التي تولدت أثناء عملية الانتقال من لوحة إلى لوحة أخرى عن مقصدية من قبل الشاعر، لعلمه أنه كلما كان النص غامضاً كلما كان أكثر استقطاباً للمتلقي، أو من غير قصد . ولو حاولنا الوصول إلى الوحدة العضوية التي تربط بين لوحة الغزل ولوحة الوصف لتطلب ذلك منا الاعتماد على التأويل المتسق الذي نحاول فيه تشخيص مواقع اللاتماثل، في محاولة للوصول إلى حالة التماثل بينهما حتى تظهر اللوحة مكتملة بكل تفاصيلها .

لو دققنا النظر في آخر بيت من أبيات لوحة الغزل التي يقول فيها:

تُسِي وتُصَبِّحُ فَوْقَ ظَهْرِ حَشِيَّةٍ وَأَبِيْتُ فَوْقَ سِرَاةِ اِدْهَمِ مُلْجِمٍ^(٣٠)

ساق الشاعر ألفاظاً توحى بنعيم عبلة وترفها، فهي منعمة مخدرة . وهي الخاصية التي تتمتع بها سيدات المجتمع العربي الحرات الكريمات . وفي الضدّ من ذلك فهو ينام على ظهر فرسه، فهو يريد أن يخبر القارئ بأنه عبد مملوك، فربما أو من المؤكد أن إخبار المتلقي بصورة مباشرة عن عبوديته قد تولد في نفسه ألماً داخلياً؛ لذلك أعرض عن ذكرها، وإن كان قد ذكرها في نفسه، لذلك ذكرها بما يقابلها ويوحى بها رمزاً لا تصريحاً، فقال: (وأبيْتُ فوقَ سِرَاةِ اِدْهَمِ مُلْجِمِ) . أو ربّما أراد به أنه يبيت على فرسه، كناية عن استعداده لأيّ خطرٍ قد يلحق بالقبيلة التي تقيم فيها عبلة؛ حفاظاً وخوفاً عليها . الكلمات التي وظّفها الشاعر في بناء البيت قائمة على المقارنة تتأغمّت مع الإيقاع وأعطت للبيت أكثر من معنى . وبما أن البيت قائم على المقارنة نجد الإيقاع هادئاً تبعاً لحالة الشاعر وسياق النصّ . إلا أنه سرعان ما يرتفع عند توظيف الاستفهام في وصفه الفرس:

وحشيتي سَرَجٌ عَلَى عَجَلِ الشَّوَى نَهْدٌ مَرَاكِلُهُ نَبِيلُ الْمَحْزَمِ
هَلْ تُبَلِّغُنِي دَارَهَا شَدْنِيَّةٌ لُعِنْتُ بِمَحْرُومِ الشَّرَابِ مُصْرَمٍ^(٣١)

قرأ ابن الانباري قول الشاعر (وحشيتي) بقوله: "حشيّة فراشه"^(٣٢) . قد لا تبدو للقارئ القراءة صحيحة لعدم قراءة اللفظة كاملة (وحشيتي)، وليست (حشية)، وبذلك تكون الوحشية صفة للفرس (المؤنثة)، التي قد تكون معادلاً موضوعياً لعبلة . لذلك وجه الخطاب بصيغة المؤنثة المفردة (وحشيتي)، وجعل الفرس معادلاً موضوعياً ولم يتخذ من الناقة ذلك لما هو

معروف عن الناقة من الصبر وشدة التحمل وقطع مسافات طويلة في صحراء مهلكة متعبة، على عكس الفرس الذي يعتنون بها ويخافون عليها حر الصيف وبرد الشتاء فيجعلونها بالقرب من خيامهم . لذلك يكون هذا البيت قد ارتبط موضوعياً بالبيت الذي خصّه بذكر عبلة وما تتمتع به من دلالة . لو دققنا النظر في قوله:

هَلْ تُبْلِغُنِي دَارَهَا شَدْنِيَّةٌ لُعْنَتْ بِمَحْرُومِ الشَّرَابِ مُصْرَمٌ (٣٣)

عن طريق ضمير المتكلم (الأنا) في قوله: (هل تبليغني)، وبوساطة السياق العام للنص الشعري يكشف المتلقي عن ثمة ترابط بنيوي ربط بين اللوحتين (الغزل ووصف الناقة)، ويمكن الوصول إلى الترابط عن طريق ما تضمنته الدلالة من إمكانيات تجعلها ترتبط بدلالة المعنى الذي قبلها وبعدها. فهو ليس بحاجة إلى ناقة قوية فقط، إنما أراد من هذه الناقة أن تكون جسراً يعبر به الزمن لتمكنه من بلوغ عبلة في كل الصعاب التي قدمها للمتلقي، فهو يبحث عن وسيلة لعبور الزمن، فالرحلة هي لحظة الماضي - وإن كانت تعبر عن لحظة حاضرة - والناقة هي لحظة الحاضر، لذلك دُعي على الناقة أن تكون ممن يحرم ضرعها الشراب، وكما دُعي عليها بأن لا تلحق ولا تحمل فتكون مخصصة للركوب فقط، من غير الحمل والرضاعة، ولتكون سريعة توصله إلى ما يتمناه، وذلك كناية عن رغبة النفس للوصول إلى ما يتمناه بلحظة، لذلك سرعان ما تحول إلى وصف الناقة التي يريد ملأها لتهدئة نفسه، وقوة وصوله إلى ما يتمناه .

يستمر عنتره في وصف الناقة إلى أن نقف على قوله:

إِنْ تُغْدِفِي دُونِي الْقِنَاعَ فَإِنِّي طَبٌّ بِأَخْذِ الْفَارِسِ الْمُسْتَلِّمِ
أَتْنِي عَلِيٍّ بِمَا عَلِمْتَ فَإِنِّي سَمَحٌ مُخَالِقْتِي إِذَا لَمْ أَظْلَمِ
فَإِذَا ظَلِمْتُ فَإِنَّ ظَلْمِي بِاسِلٌّ مَرٌّ مَذَاقْتُهُ كَطَعْمِ الْعَلْقَمِ (٣٤)

نلاحظ في الأبيات ارتفاع صوت (الأنا)، وبروراً واضحاً للذات التي أحكمت سيطرتها على الخطاب الأدبيّ بإحكام، وما ذاك إلا دليل على عنف الموقف الذي تعرض له الشاعر، فمع ارتفاع صوت (الأنا) حاول الشاعر أن يخفي الألم باستخدام عبارات تدل على الفخر بشجاعته وعفته وعدله، فهي إن غطت وجهها عن غيره كناية عن عفتها، فهو ليس ممن ينبغي أن ترخي قناعها عنه . ونلمس في الأبيات نبرة عتابية لعبلة، لذلك صعدت صيغة (الأنا)، لأن عنتره هو من يحكم الموقف، كما كشفت صياغة الأبيات عن مظاهر الصراع بين الشاعر وذاته، فقوله: (إن تغدفي دوني القناع)، فهي إن سترت وجهها عنه وعن مثله، أراد طبقة العبيد، وليس من له صلة قرابة، باعتبار أن ابن العم أو من له صلة قرابة ترخي له قناعها، لذلك قال: (فإنني طَبٌّ بأخذ الفارس المستلِّم) أي: إن لم أكن ابن عمك لترخي قناعك، فانظري إلى فروسيّتي ومن شيم الفارس أن يحمي عرضه فلم تسترين نفسك عني؟

. في قوله: (أثني عليّ بما علمت)، سرعان ما تحوّل الشاعر من موقف (الأنا) القوية إلى ضعف الذات الذي قد لا يبدو واضحاً، إلا أن تكرار النظر فيه وقراءته أكثر من مرة يمكن الإحساس بشيء من عزة النفس التي انكسرت، لذلك ظهرت الذات في هذه العبارة ضعيفة منكسرة إلى الحدّ الذي طلب الثناء بما علمته عنه من شهامة . قد يبدو للمتلقي أنّ عبلة سترت حجابها عنه؛ لأنها قد علمت منه شيئاً غير مستحب؛ لذلك توصل إليها أنّ لا تقلل من شأنه، فالمعنى الواضح للمتلقي في البيت السابق أنه: "إذ أراك الناس قد كرهتني وأغدفتني دوني القناع، توهموا أنك استقللتني واسترذلتني وأنا مستحقّ لخلاف ما صنعت، فأثني عليّ بما علمت" (٣٥) . ولا يفوتنا الالتفات إلى التكرار الذي يؤكد على اللفظة وتأكيداً لدى السامع، لما لها من أثر في نفس الشاعر دفعه إلى تأكيدها بأسلوب التكرار، الذي يعدّ أبسط أنواع التكرار وأيسرها . كرر الشاعر لفظ (ظلم)، إذ إنّ موقفاً في النفس بعث على تكرار اللفظ، وحضور القارئ للبحث عن جمالية الايقاع، والانسجام الموسيقي المتأتي من التكرار، وبذلك يكون السبب الذي أوجب الشاعر تكرار اللفظة هو الباعث النفسي، فالشاعر عانى من ظلم الأب والمجتمع، أو أنّ الشاعر جاء بتكرار لفظة (الظلم) لتكون سبيلاً للتأكيد على شجاعته وفروسيته التي طالما جعلهما سبباً لتناسي ما يشعر به، والسياق هو من يحكم بهذا المعنى، إذ إنّ "الوزن الشعري يبدأ مع الشاعر من لحظة الانفعال التي ترافق العملية الشعرية، ومن ثم يسير معها حتى استوائها عملاً كاملاً، وإنّ هذا التفاعل الحاصل بين انفعال الشاعر والوزن يكون أقرب إلى رسم ملامح الخطاب الشعري لدى الشاعر" (٣٦) .

يبقى عنتره على الغزل، إلا أنّه يتحول من الغزل بالصفات المعنوية إلى إخبار المتلقي عن شجاعته، من خلال تغزله بعبلة، وكأنه يعرض ذاته من خلال حبه لعبلة:

هَلَا سَأَلْتَ الْخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ إِنْ كُنْتَ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي
إِذْ لَا أَرَأَى عَلَى رِجَالِهِ سَابِحٍ نَهْدٍ تَعَاوَرَهُ الْكُمَاءُ مُكَلِّمٍ
طَوْرًا يُعْرَضُ لِلطَّعَانِ وَتَارَةً يَاوِي إِلَى حَصِيدِ الْقِسِيِّ عَرْمَرِمٍ
يُخْبِرُكَ مِنْ شَهَدِ الْوَقَائِعِ إِنِّي أَغْشَى الْوَعْيَ وَأَعْفُ عِنْدَ الْمَغْنَمِ (٣٧)

بذلك يكون تغزّل عنتره بعبلة قد مرّ بمراحل ثلاث:

المرحلة الاولى: مرحلة الغزل التقليدي، أقرب ما يكون غزلاً حسيّاً .

المرحلة الثانية: غزل قاد به المتلقي إلى دائرة الظلم الاجتماعي التي عانى فيها السلب والاعتراب .

المرحلة الثالثة: الغزل الذي نحن بصدد الحديث عنه جعل تغزله بعبلة جسراً يعرض من خلاله فروسيته .

يحضّ عبلة بحرف التحضيض (هلا)، يريد أن تعلم شيئاً بطريق السؤال، قد تكون جاهلة عن العلم به، و(هلا) مع الماضي تكون للتوبيخ، إلا أن أسلوب التوظيف (هلا سألت) لم توح بالتوبيخ، لقوله: (يا ابنة مالك)، فلم ينادها مناداة الزجر مع التصريح باسمها، وإنما ناداها ب(ابنة مالك). ولتوظيف الكنية عند عنتره قصدية، قد يكون اعتيادياً للوهلة الأولى، ولكن عند الغوص في البنية العميقة للبيت يتضح أنه توظيف مقصود تبدأ بقوله: (هلا سألت الخيل)، أي: فرسان الخيول، فأطلق الخيل وأراد ركبان الخيل، أطلق الحلّ وأراد المحل. يكشف التوبيخ عن دلالة البيت وهي العودة إلى مرارة الألم التي يعيشها عنتره في (أناه)، مهما حاول الصعود عليها وتناسيها وطمس ما يحسّ به من ألم بالفروسية (النسب، اللون، العبودية)، عادت به إلى نقطة البداية التي حاول الهروب منها إلى الحديث عن فروسيته وبطولته. يحضّها على سؤال الفرسان وليس العبيد هذا أولاً، الأمر الثاني قوله: (يا ابنة مالك)، تسأل من هو بمنزلته، وهم الفرسان وليس العبيد هذا أولاً، الأمر الثاني قوله: (يا ابنة مالك)، ولم يقل (عبلة)، ليؤكد على أنها ابنة عمّه، وليست بغريبة عنه، وهو بذلك يثبت أمرين، هما: فروسيته، ونسبه. (ان كنت جاهلة بما لم تعلمي)^(٣٨). لعلمها بعبودية عنتره وتناسيها لصلة الدم التي تربطهما، فهو ليس من العبيد المملوكين، أو هذا ما يراه هو.

للبيت معنيان: المعنى الظاهر السطحي، ومعنى المعنى او المعنى العميق الغائب، لا يظهر إلا بعد أن تملأ فراغات النص من قبل القارئ ليكشف عن الرؤية العميقة للحس المأساوي الطاغي على حياة عنتره، فهو لم يرد من عبلة أن تسأل عن فروسيته ونسبه، لعلمها اليقين بذلك، وإنما أراد أن يُعلم بذلك من لا علم له. فجواب هلا سألت:

يُخْبِرُكَ مِنْ شَهْدِ الْوَقَائِعِ إِنِّي
أَعْشَى الْوَعَى وَأَعْفُ عِنْدَ الْمَغْنَمِ^(٣٩)

الموقف النفسي الذي يعيشه الشاعر لا يقف عند حدود البيت والبيتين، فهو يتشكل في حدود الأبيات كافة، إذ يمكن للقارئ أن يحسّ بوجود نغم إيقاعي سهل الحفظ لما فيه من قوة إيقاعية تشد المتلقي إلى تنغيمه، فكل بيت يرتبط بالبيت الذي يليه بحيث تتشكل لُحمة واحدة لا يمكن أن تنفصل عن بعضها. وقد عمد الشاعر في عجز البيت إلى التأكيد على عزة نفسه وكرامته في قوله: (وأعف عند المغنم)^(٤٠). البعد النفسي القائم في ذاته والمتمثل بما في النفس الجوانية هو الذي دفع به إلى التأكيد على معنى قد لا يتحلى به إلا الكريم ابن الأكارم، فهو ينم عن عزة نفس وفروسية وأصل شريف، وهو ما كشفه المتلقي من خلال طريقة الشاعر في توظيف الكلمات بطريقة تجعلها توحى بالمعنى في البيت وتحاكيه.

يبقى عنتره على الفخر بذاته عن طريق تغزله بعبلة حبيبته، إذ نصل إلى البيت الخامس والستين في قصيدته، لنجد أن عنتره يتحول إلى أسلوب سردي، قصصي، يبنى على مقومات السرد من حوار وشخصيات قد لا يكون عنتره متعمداً الإفادة من تقنيات

السرد؛ لأنّ السرد ليس من سمات القصة فحسب، إنّما هو سمة الخطاب اللغوي، ونظام الأداء اللغويّ بشكل عام، كما أنّ بنيات السرد تسهم في إنجاز بعض أبيات النصّ الشعريّ، لكنها لا تتجاوز سوى أربعة أو خمسة أبيات من قصيدته، فهي لا تظهر بشكل بارز، يجعلها تطغى على القصيدة؛ لأنها تظهر بشكل يزيد من جماليات القصيدة .

لم يقدّم عنتره باسترجاع الذكريات الماضية، واللحظات المركزية في حياته، إنّما قام على سرد حادثةٍ معينة قد تكون حقيقية وقد تكون متخيلة، لشخصية (الجارية) وعلاقتها المتبادلة بين الطرفين عنتره وقبيلة عبلة، مع وجود الزمان والمكان، والأبيات لا تتعدى كونها تطعيمًا بنائياً أدى إلى تداخل جنسين أدبيين . قال فيها:

فبعثتُ جاريتي فقلتُ لها : اذهبي فتحسّسي اخبارها لي واعلمي
قالت رابتُ من الاعادي غرةً والشاةُ ممكنةٌ لمن هو مُرتم
فكأنما إلتفتتُ بجيدِ جدايةٍ رشاً من الغزلان حُرّ أرتم
نُبئتُ عمراً شاكرِ نعمتي والكُفرُ مخبئةٌ لنفسِ المنعم^(٤١).

تقوم الأبيات على حوار دار بين عنتره والجارية، وهما شخصيتان ظاهرتان رئيستان، وشخصية غائبة هي عبلة، إلا أنّ العلاقة بين الحاضر والغائب تتحد بحضور سيرة الغائب وصفاته الجسدية، دار الحوار في سياق التشبيب، بعد أن بعثت الجارية لتحسس أخبار عبلة الغائبة . يكشف الشاعر عن قرينة السرد الماضية (فبعثت جاريتي)، محدداً هدفاً معيناً كان قد سيطر على نفسه فبعث من يساعده على بلوغ الهدف، وهي جاريتته (فقلتُ لها اذهبي)، إذ كان على علم بأنّ الهدف لا يمكن تحقيقه إلا بوجود طرف آخر يعينه على بلوغ غايته .

يوظف الشاعر أسلوب (الاسترجاع) عن طريق الفعل (قالت) الذي يكشف فيه عن زمن الحوار، وإذا كان الحوار في الزمن الماضي، فالشاعر يسترجع ذات الجارية وما دار بينهما من حوار في زمنٍ مضى، وربما كانت الجارية ذاتاً منشقةً عن ذات الشاعر والدفق كلّهُ متخيلاً مقصوداً؛ لأن ما يثير حفيظة المتلقي ويجعله متأكداً من أنّ الحوار متخيلاً، كون عنتره عبداً مملوكاً، كيف يمكن أن تكون له جارية ويبعثها، ويطلب منها أن تتحسس أخبار عبلة . قد يبقى المتلقي متأرجحاً بين الماضي والحاضر، والحكم يؤكد بحوار دار في زمنٍ مضى، لقوله (فبعثت)، فوجود الفاء التي تصل ما بعدها بما قبلها وجوداً مقصوداً، يؤكد للمتلقي ما بقي حائراً فيه، فالربط بين الأبيات ليس فقط ربطاً لغوياً وإنّما معنوياً أيضاً .

يحتاج القارئ إلى وجهة نظر جواله تتجول في المعلقة وتبحث باستمرار عن الفراغات وعمّا يملأ هذه الفراغات . بقي عنتره يُعاني عقدة نفسية يمكن أن نسميها (دونية)، وهي شعوره الذي لا يفارقه بأنه دون من يعيش معهم، مثل هذا الشعور ذاق فيه طعم المرار وغصة الألم على الرغم من محاولاته المستمرة في القضاء على هذا الشعور، وحصره في

زاوية اللاشعور، بما فيه من فروسية، إلا أنه ظلّ مُدرِّكًا في وعيه بأن بني عبس والقبيلة كانوا ينظرون إليه على أنه دونهم. وبقدر ما عانى عنثرة من قسوة الحياة والعبودية والسباب، تمكن من أن تكون تلك الأسباب دافعًا يدفعه إلى إثبات ذاته، فالالام يجد عوضا عنها تلك اللذة التي يستمتع بها وهو قدرته على الابداع وتميزه ، ولا بدّ أن يعني هذا أنّ المعاناة كانت السبيل الى الابداع والوسيلة لاختضاع تلك الالام وتناسيها في اللاشعور، فعملية الإبداع الفني توصف بأنها قدرة خارجة عن إرادة الإنسان، ومصدرها اللاشعور. كشف عنثرة في ختام معلقته عمّا كان يتقل نفسه، ويجعلها في سقمٍ دائمٍ، وقد يكون (اللاوعي)، أو (اللاشعور) هو نفسه الذي ذكره (سيجموند فرويد)، واصفًا إيّاها بأنها رغبات مكبوتة لن تسمح النظم الاجتماعية بظهورها، إلا أنّ ما كان يتقل عنثرة هو شعور مكبوت داخله حاول كبته وحصره في زاوية اللاوعي، فرضه ما كان شائعًا من نظم وأعراف اجتماعية لا تتماشى ووضعه الاجتماعي والطبقي، فأجبر على كبت ما هو خارج عن إرادته . لذلك انفجر عنثرة في اللحظة التي أحسّ فيها بأنّ ما كان يتقله ويهمه أزيح عنه بلحظة، فيقول:

ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها قيل الفوارس ويك عنتر أقدم
فأزور من وقع القنا بلبانه وشكا اليّ بعبرة وتحمم
لو كان يدري والمحاورة اشتكى أو كان لو علم الكلام تكلمي^(٤٢)

وقد أكد على تحقيق الأمر وهو حريته واعتراف أبيه به بوصفه واحدًا من أبنائه، بعد أن ذاق من تجريح في الكلام جروح قد لا تبرأ كباقي الجروح المادية، وقوله: (ولقد شفى نفسي)، إذ أدخل (قد) على الفعل الماضي، فأفادت بذلك تحقيق الهدف، وهو تحقيق فعل الشفاء، ليبلغ المتلقي أنّ حياته التي مضت كانت مثقلة بأعراف اجتماعية تتناقض مع ما وجد في نفسه من نظم اجتماعية أوجدته، وكذلك في قوله (شفى نفسي)، معنى وهو شفاء النفس جاءت بفعل خارجي وليس ذاتيًا، إلا أنه لم يفصح عن الفعل الخارجي إلا في عجز البيت (قيل الفوارس)، فبعد أن جعل المتلقي في ترقب إلى الأمر الذي شفى نفسه، ولم يطل عليه حتى كشف عن سبب سقمه وشفائه . تحول عنثرة في صدر البيت إلى مثقّ على اعتبار أنّ المرسل كان على ثقة بمتلقيه ومعرفته التامة لدوره في خوض غمار المعركة .

الخاتمة ونتائج البحث:

على الرغم مما وجدنا في المعلقة من أطلال ووصف وغزل وفخر بالفروسية والشجاعة، يمكن إعطاء حكم أخير للمعلقة وهو حكم قد لا يكون قطعياً . المعلقة بما فيها من لوحات تصبّ في هدف واحد، وهو رغبة عنثرة الملحة في إثبات ذاته بين قومه وقبيلته، متخذًا من حديثه عن شجاعته وفروسيته سبيلًا حاول الوصول من خلاله إلى الشعور بذاته وقد صعدت وبدأت تتسامى على من كل حولها، إنه يحاول أن يخلق تماهياً بين ما كان

يعاني منه، وما كان يقوم به، حتى يتمكن من نسيان أمر سيطرت على تفكيره، ولم يكن ليفارقه حتى في لواعيه أصبح أقرب ما يكون بالهاجس .

وبين المعنى الذي وظفه الشاعر وما يوحي به والإيقاع تماهي، فالإيقاع يمكن وصفه بصوت المعنى الذي ناسب سياق النص، وربما كان الإيقاع وما أحدثه في المتلقي من شعور موسيقي يرتفع في أحيان وينخفض في أحيان أخرى، حسب حالة الشاعر النفسية، واضطراباته الداخلية، هو من شدّ المتلقي للغوص في أعماق التأويل، ولا يمكن الجزم باختيار الشاعر الجاهلي للكلمات في بناء نصّه الشعري ومواءمتها مع الإيقاع، وإن كان الشعر الجاهلي بناء لغوي متكامل، فقد تكون السليقة هي من جعلت بناءه متكاملًا، وقد تكون القصديّة، وقد يكون الانفجار النفسي المستبطن في نفس الشاعر هو من جعل المعنى يوظف الدلالة التي حملت آهاته بقصد أو من غير قصد . إذ إنّ "ألفاظ الشاعر وصوره وطريقة تركيبه للجمل لا بدّ أن تتناسب مع هذه الانفعالات النفسية ومن ثم تصبح انعكاسًا لها فتحقق ذلك الانسجام المنشود بين الشاعر وموضوعه"^(٤٣) . بوعي أو من غير وعي .

الهوامش:

- (١) ينظر: فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب)، فولفغانغ آيزر، ترجمة: د. حميد لحمداني و د.جلالي الكديه : ١٠٢ وما بعدها .
- (٢) ينظر: الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، عبد العزيز حمودة ، ١١٤ .
- (٣) التفاعل بين النص والقارئ: ١٠، نقلاً عن الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة، ١٥٨ .
- (٤) المصدر نفسه والصفحة نفسها .
- (٥) نظرية التلقي (مقدمه نقدية)، روبرت هولب، ترجمة الدكتور: عز الدين اسماعيل، ٢٠٨-٢٠٩ .
- (٦) فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب) فولفغانغ آيزر: ٩٤ .
- (٧) م. ن: ٩٨ .
- (٨) الخروج من التيه، عبد العزيز حمودة، ١٣٨ .
- (٩) القارئ الضمني (أنماط الاتصال في الرواية من بينان إلى بيكيت)، فولفغانغ آيزر، ١٣ .
- (١٠) استقبال النص عند العرب، محمد رضا مبارك، ٤١ .
- (١١) البيان والتبيين، ١ / ٧٥ .
- (١٢) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، ٥ .
- (١٣) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ١٢٢ .
- (١٤) شرح ديوان عنتره للخطيب التبريزي، ١٤٧ .
- (١٥) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، لابن الانباري، ٢٥٨ .
- (١٦) شرح ديوان عنتره ، ١٤٧ .
- (١٧) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي اسلوبي)، د. محمد العبد، ٥١ .
- (١٨) قراءات اسلوبية في الشعر الجاهلي، موسى ربابعة، ٩٧ .

- (١٩) شرح ديوان عنتر، ١٤٩.
- (٢٠) اللغة والإبداع (مبادئ علم الأسلوب)، شكري عياد، ٨١
- (٢١) شرح ديوان عنتر، ١٥١-١٥٤.
- (٢٢) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ٢٦٢.
- (٢٣) شرح ديوان عنتر، ١٥١.
- (٢٤) الشعر العربي المعاصر، عز الدين اسماعيل، ٦٤.
- (٢٥) : شرح ديوان عنتر : ١٥٤.
- (٢٦) قراءات اسلوبية في الشعر الجاهلي، ١٥٢.
- (٢٧) شرح ديوان عنتر، ١٥١.
- (٢٨) قراءات اسلوبية في الشعر الجاهلي، موسى رابعة، ١٠٤.
- (٢٩) مظاهر القهر الإنساني في الشعر الجاهلي، ١٨.
- (٣٠) شرح ديوان عنتر، ١٥٩.
- (٣١) المصدر نفسه، ١٦٠.
- (٣٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.
- (٣٣) المصدر نفسه والصفحة نفسها.
- (٣٤) المصدر نفسه، ١٦٦-١٦٧.
- (٣٥) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، لابن الانباري، ٢٨٩.
- (٣٦) فاعلية الايقاع في التصوير الشعري، د. علاء البدراني، ١٠١.
- (٣٧) شرح ديوان عنتر، ١٧١-١٧٢.
- (٣٨) المصدر نفسه، ١٧١.
- (٣٩) المصدر نفسه، ١٧٢.
- (٤٠) المصدر نفسه والصفحة نفسها.
- (٤١) المصدر نفسه : ١٧٩-١٨٠.
- (٤٢) المصدر نفسه : ١٨٣-١٨٤.
- (٤٣) فاعلية الايقاع في التصوير الشعري : ٩٩.

قائمة المصادر والمراجع

- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي اسلوبي)، د. محمد العبد، منشورات مكتبة الآداب - القاهرة، ط٢، ١٤٣٨ هـ - ٢٠٠٧.
- استقبال النص عند العرب ، د. محمد رضا مبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان - الاردن، ط١، ١٩٩٦م.
- اسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ أو ٤٧٤هـ)، صححه وعلق على حواشيه: السيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط١، ١٤٠٩ هـ - ١٩٨٨م
- الاصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان - الاردن، ط١، ١٩٩٧م.

- (ابن الانباري)، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، أبو بكر محمد بن القاسم الانباري (ت٣٢٨هـ)، ضبط مته وعلق حواشيه: بركات يونس هيوذ، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م.
 - البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة (د.ت.).
 - الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، د. عبد العزيز حمودة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م.
 - شرح ديوان عنتر، الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: مجيد طراد، منشورات دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م.
 - الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين اسماعيل، ط٢، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ١٩٧٥م.
 - عيار الشعر، محمد بن احمد بن طباطبا العلوي، (ت٣٢٢هـ)، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط١، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م.
 - فاعلية الايقاع في التصوير الشعري، د. علاء حسين البدراني، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان - الاردن، ط١، ١٤٣٦هـ - ٢٠١٥م.
 - فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الادب)، فولغانغ آيزر، ترجمة: د. حميد لحداني، د. جلال الكدية، مكتبة المناهل، فاس، ١٩٩٥م.
 - القارئ الضمني (أنماط الاتصال في الرواية من بنينيان الى بيكيت)، فولغانغ آيزر، ترجمة: هناء خليف غني الدايني، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق - بغداد، ط١، ٢٠٠٦م.
 - قراءات اسلوبية في الشعر الجاهلي، د. موسى سامح ربابعة، دار جرير، عمان - الاردن، ط١، ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م.
 - اللغة والابداع (مبادئ علم الاسلوب العربي)، د. شكري محمد عياد، منشورات ناشيونال بريس، ط١، ١٩٨٠م.
 - نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، روبرت هولب، ترجمة: عز الدين اسماعيل، كتاب النادي الثقافي الادبي بجدة، ط١، ٢٠٠١م.
- الرسائل والاطاريح :**
- الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي، محمد ناجح محمد حسن، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، ٢٠٠٤م.
 - مظاهر القهر الانساني في الشعر الجاهلي، رباح عبد الله علي، رسالة ماجستير، جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الانسانية، (د.ت.).

The harmony of space and speed in Antara

Ben Al-shadad Al – abssy poem

Dr. Rubaa Abdulridhaa Abdulrazzaq

University of Diyala - College of Education for Humanities

Ruba albana @yahoo.com

Key Word : Harmony, Space ,Speed