

## المعجم والتركيب في معلّقة عنزة

أ.د. عبد المجيد بنجلالي

جامعة محمد الخامس / جامعة نزوى

benjilali5@hotmail.com

تاريخ الإرسال: 2018-04-17، تاريخ القبول: 2018-05-04

### Lexicon and the Art of Composition in the *Mu'allaqāt* of Antarah bin Shaddad

#### Abstract

This study focusses on the *Mu'allaqāt* (hanging poems) of Antarah bin Shaddad and seeks to contribute to the critique of some of the relevant literary and critical studies by exposing their superficial approaches to texts. The study also seeks to transcend the platitudes of some contemporary studies which give more importance to procedural concepts and promote them to the extent of commodifying methods and relegating the creative dimension of the text. It equally aims to revive that sense of pleasure that the text invites the reader to explore and enjoy, as well as the quest for the aesthetic of creativity and the art of expression. In doing so, this study will place the text in the authentic context of its production, which reflects its artistic, aesthetic, social and human dimensions.

The focus of this research paper has been limited to the study of the lexicon and syntactic composition, as these two elements constitute the foundation of creative and visual expression, and help the reader

assess the artistic and aesthetic aspects of the text. On the other hand, these two devices will enable the researcher to explore the poet's psyche in relation to the lexical elements and their syntactic characteristics. Once the lexical units are identified, the researcher will establish their meanings and place them in the wider picture of the poem. Moreover, the way the poetical lines are structured is explored in this study by examining the grammatical components (verbs, nouns and letters), and the context of their use to explain the grand objectives of the text, with a view to achieving a deeper understanding of the poet and his psyche. This study reveals the poet to be an ordinary human being and a hero, but who is also a coward (in an objective manner), yet loving, compassionate, harsh and willing to submit to the fate of time and its vicissitudes, which is contrary to the legendary attributes and mythical dimensions ascribed to his person.

**Keywords:** *Significance, syntax, lexicon, image, text, semantics*

### ملخص الدراسة:

توجّه هذه الدراسة عدستها التصويرية إلى المدوّنة الشعرية (معلّقة عنتره)، أملا في المساهمة في تشذيب كثير من الشوائب التي علقت ببعض الدراسات الأدبية والنقدية التي امتطت صهوة النص ظاهرا، ورمت به بعد مسافة قصيرة من الانطلاقة. كما تروم هذه الدراسة كذلك تحقيق بعض الأهداف نذكر من هذا وذاك ما يأتي:

تجاوز التحنيط الذي أصبحت عليه بعض الدراسات المعاصرة في إيلاء أهمية للمفاهيم الإجرائية والترويج لها حتى أصبحت سوقا لبضاعة المناهج، على حساب النص الإبداعي.

محاولة إعادة المتعة للنص، وتدوّقه، والبحث عن جمالية الإبداع، وفنية التعبير، وإدخال النص في سياقه الحقيقي الذي أبدع من أجله، وأعني به البعد الفني، والجمالي، والاجتماعي، والإنساني.

وبما أن المعجم والتركيب يشكّلان الخط المحوري للتعبير الإبداعي والبياني، وبهما يستطيع القارئ قياس الجوانب الفنية والجمالية في النص؛ فقد تم اقتصار هذا البحث على هذين المكوّنين، كما أنّه بهما كذلك نستطيع الغوص في نفسية المبدع من خلال ما تكشفه العناصر والحقول المعجمية، وما تجلّيه التراكيب وخصائصها. وقد تمّ رصد الوحدات المعجمية، وتعقّب دلالاتها ووضعها في الصورة الكبرى للقصيدة، كما تتبع البحث بنية الجمل عبر خلاياها ومكوّناتها (فعل، اسم، حرف)، والنظر في سياق توظيفها لتفسير وتعليل المقاصد الكبرى للنص، بهدف فهم أعمق لنفسية الشاعر، الذي اتّضح بعد هذه الدراسة إلى أنه إنسان عاديّ، وإنسان بطل، وإنسان جبان (بالمفهوم الموضوعي)، وإنسان مُحبّ، وإنسان رحيم، وإنسان قاسٍ، وإنسان مهيباً للخضوع لقدرة الزمان وتقلّباته... بخلاف ما نسج عنه من خرافات وأساطير.

الكلمات المفتاحية: المعجم، التركيّب، الحقول، الصورة، النص، الدلالة.

## خلفية الدراسة وأهدافها وأهميتها:

أصدر (تودوروف، ت. 2007) قبل سنوات كتابا ينبغي أن نَعَضَّ – نحن العرب – عليه بالنواجذ، لأنه سيجنّبنا أسلوب الإعجاب، والابتهاج، والترحاب اللامشروط بكل الآليات المنهجية، والمفاهيم الإجرائية القادمة من خارج الحدود العربية وكأنها قرآن منزل.

عُنُو "تودوروف" في كتابه أفكارًا تقييميةً، وتقويمية لنتائج رحلة المناهج الغربية مع النصّ المُبدَع بدءًا من الشكلانية وانتهاء بالتفكيكية. كما أصدر (زيمّا، ب. 2007) كتابًا انتقد فيه البنيوية، والتفكيكية على المستوى الفلسفي والأدبي والنقدي.

إنّ الرّهان على تقديم أهمّ ما جاء في كتاب "تودوروف" – سالف الذكر – يُعدّ تقييمًا حقيقيًا، وتشخيصًا دقيقًا لواقع معظم الدراسات النصّية العربية التي سارت في ركاب تلك المناهج وبالغت في تطبيقاتها.

لاحظ (تودوروف) – أحدُ مؤسّسي الشكلانية في الأدب، وأحدُ رواد النقد النصّي في العالم – مجموعةً أمورٍ نُجملها في الآتي:

لاحظ أن دراسة البنية السردية للحكايات بدل قراءتها لنفسها كَوْن جيلًا عقيمًا "لا يعرفُ النصوصَ بل يخبر الآليات وحسب، وأصبح الهدف من الدراسات الأدبية اليوم محصورًا في " تعريفنا بالأدوات المنهجية التي تستخدمها تلك الدراسات" (تودوروف، ت. 2007: 12). وهنا تضييع رسالة الأدب والمدوّنات الإبداعية النصّية، وقد نبتعد عن الفهم الحقيقي لرسالة الأدب وأبعادها. يقول تودوروف موضّحًا ذلك: "ولأن موضوع الأدب هو الوضع الإنساني

نفسه، فالذي يقرأ الأدب ويفهمه سيصير، لا متخصصاً في التحليل الأدبي، بل عارفاً بالكائن البشري" (تودوروف، ت. 2007: 54).

وتنبّه إلى أن قراءة الأدب شعره ونثره لم يعد يسوق إلى التفكير في الوضع الإنساني والفرد، والمجتمع، والحبّ، والكراهية، والفرح، واليأس، حين أصبح يراهن على خيار التعريف بأدوات القراءة، ومن ثمّ لم نعد نتعلم عن ماذا تتحدث الأعمال الأدبية، وإنما عن ماذا يتحدث النقاد. وهكذا أصبحت أدوات الشكلانية، والبنوية، والسيمائية، والتفكيكية غايات لذاتها بعد فقدها لشروط الوظيفة.

إن القارئ حين يقرأ نصوصاً لا يضع في خَلده أن يُتقنَ منهجاً للقراءة ولا أن ليستمدّ الخلفية الفلسفية بإتقان، بل ليجد فيها معنىً يتيح له فهمًا أفضل للإنسان والعالم، وليكشف فيها جمالاً يُثري وجوده.

فما الجدوى من دراسة نصوص أدبية إذا لم تكن سوى إيضاح للوسائل اللازمة لتحليلها؟ كلّ هذه العوامل جعلت الناقد الفرنسي (تودوروف) يحذّر من موت الأدب.

إنها صرخة شاهد من أهل النقد نفسه، النقد الذي جذبه التجريد فابتعد عن النص، ثم عن المؤلف، ثم عن القارئ، وأصبح اليوم نقدًا للنقد يأكل بعضه بعضاً. ونتيجة لذلك فقد النصُّ كلّ أسهمه في بورصة المناهج النقدية التي احتفظت بالربح وبرأس المال على حدّ سواء.

يتضح ممّا سبق أن الدراسة المقدمّة ستبني قوّتها على تلافي الطرق السلبية في التعامل مع النصّ ممّا أشار إليه (تودوروف) سابقاً. كما أنها ستعمل

على تقديم الجديد والمفيد لأنها ستنصت إلى النص ولن تسمع للأصوات الخارجة عنه بهدف تأسيس نهج جديد يقف فيه القارئ للنص على النص ولا يبرح مكانه في هذا الوقوف حتى يستخرج كل الكوامن الخفية في النص حسب المجال المحدد في العنوان للوصول إلى جمالية النص، وفتية التعبير فيه، وتجلياته الإبداعية.

### إشكالية البحث وفرضياته:

إن السياق الثقافي والخلفية الفلسفية للإبداع العربي تختلف كلياً أو جزئياً عن المدارات التي تحوم حولها النصوص الغربية وتنشأ عنها مفاهيم إجرائية ومدارس نقدية تعمل على خرق سنن النص وتوجّهه إلى حيث يريد الفكر، والفن، والفلسفة، والاقتصاد، وأشكال الموضة التي تراهن عليها النظرة الاستشرافية لتلك التصورات.

وتتجلى معالم الإشكالية في كوننا لم نعد ندرس نصوصاً ونتذوقها، وإنما أصبحت النصوص مجرد نصوص للاستشهاد بها وكأنها قوالب جاهزة بهدف إظهار مصطلحات المناهج ومفاهيمها الإجرائية.

وتجاوزاً لهذا التّحنيط الذي أصبحت عليه كثير من الدراسات التطبيقية في كل الأجناس الأدبية، كانت شرعية تقديم مثل هذه الدراسة وغيرها من الدراسات التي وضعت لها خطة مبدئية يدخل هذا البحث ضمن أنساقها.

وبما أن المعجم والتركيب يشكّلان الخط المحوري للتعبير الإبداعي والبياني، وبهما يستطيع القارئ قياس الجوانب الفنية والجمالية في النص،

فقد تم اقتصار هذا البحث عن هذين المكوّنين، كما أنّه بهما كذلك نستطيع الغوص في نفسية المبدع من خلال ما تكشفه العناصر والحقول المعجمية، وما تجلّيه التراكيب وخصائصها.

### منهجية البحث:

من أجل الإجابة عن كلّ التساؤلات والإشكاليات السابقة، فقد تمّ تحديد خطوات منهجية نسعى من خلالها إلى رصد الحقول المعجمية (لمعرفة القصد من الحقول المعجمية ينظر: عمر، أ. م. 1993: 79) داخل هذه القصيدة في مرحلة أولى، وتأمّلها وتدبرها واستنطاقها في مرحلة ثانية لاستخراج الدلالات التي تولدها تلك الحقول للتعبير عن مقصدية الشاعر من ورائها، وكيفية توظيفها في نسج الدلالة المحورية للقصيدة، والدلالات الفرعية المحيطة بها، سواء أكانت تلك الدلالات تسير في إطار التآلف والتجانس أم الاختلاف والتضاد في مواكبة لمنطق (ريشار) الذي كان "إذا أراد أن يعالج بعدا دلاليا، عالجه عبر ذاته وعبر نقيضه" (ريشار، ج، ب. 196: 8)، والهدف من وراء ذلك هو الوصول إلى الكشف عن ما ورائيات الخطاب الشعري الكامن خلف شكل الخطاب المتمثل في المعجم، والتركيب، والصور الشعرية، والإيقاع، وما شابهها من وسائل التعبير الإبداعي.

كما تتطلّع الدراسة . من خلال التصوّر المنهجي . بعد رصد الحقول المعجمية (المرحلة الأولى)، وتأمّلها (المرحلة الثانية)، إلى مرحلة ثالثة وأخيرة ينغمس البحث من خلالها في السياق الظاهر والمعلن، واللامرئي، والخفيّ، بغية اكتشاف الحالة النفسية في انسجامها وتضادها لمبدع النصّ الشعريّ.

في إطار هذه الرؤى الجديدة، وتلك التصورات، كانت عودتي إلى النصّ الشعري العربي بدءاً بقصائد تعود إلى ما قبل الإسلام، وانتهاءً بأخرى تعيش بيننا، وتعود معلقة عنتره إلى الأنموذج الأول(البدء)، وستعقبها دراسات أخرى تستجيب لنماذج من الشعر الحديث والمعاصر(الانتهاء). حاولت أن أتأمل تلك القصائد وأتقمّمها، وأجعلها تعيش في دواخلي، ثم أتمثلها بعد ذلك في مخيلتي. ولم أحاول أن ألبسها ما لا يطيقه جسدها، أو أسقط عليها كسفاً من السماء.

نصّ معلقة عنتره (مولوي، م، س. محقق. 1970: 222182):

- |                                   |   |
|-----------------------------------|---|
| 1. هل غادرَ الشعراءُ من مُتردِّمٍ | أَمْ هَلْ عُرِفَتِ الدَّارَ بَعْدَ تَوْهَمِ |
| 2. أعيانك رسمُ الدارِ لم يتكلّم   | حتى تكلمَ كالأصمِّ الأعجم                   |
| 3. ولقد حبستُ بها طويلاً ناقتي    | أشكو إلى سُفْعِ روكد جُثم                   |
| 4. يا دارَ عبلةَ بالجِواءِ تكلمّي | وعِبي صَباحًا دارَ عبلةِ واسلعي             |
| 5. دارُ لانسَةٍ غَضِيضٍ طرفُها    | طوع العناقِ لذيذة المتبَسِّم                |
| 6. فوقفتُ فيها ناقتي وكأنتُها     | فَدَنُّ لأقضي حاجة المتلوّم                 |
| 7. وتخلُّ عبلةُ بالجِواءِ وأهلنا  | بالحرزِ فالصمّانِ فالمتئلّم                 |
| 8. حييتَ من طللٍ تقادمَ عهدُه     | أقوى وأقفرَ بعدَ أمِّ الهيثم                |
| 9. شطّطَ مزارَ العاشقين فأصبحتُ   | عسراً عليّ طلابك ابنة مخرم                  |
| 10. علقتُها عرَضاً وأقتلُ قومها   | زُعماً وربِّ البيتِ ليسَ بمزعم              |
| 11. ولقد نزلتُ فلا تطَيِّ غيْرُه  | متي بمنزلةِ المحبِّ المكرم                  |
| 12. كيف المزارُ وقد نرّع أهلها    | بعُنيرَتَيْنِ وأهلنا بالغيّام               |



13. إِنْ كُنْتُ أَمْغَتِ الْفِرَاقَ فَإِنَّمَا  
 14. مَا رَاعِي إِلاَّ حَمُولَةَ أَهْلِهَا  
 15. فِيهَا اثْنَتَانِ وَأَرْبَعُونَ حَلُوبَةً  
 16. إِذْ تَسْتَبِيكَ بِأَصْلَتِي نَاعِمِ  
 17. وَكَأَنَّمَا نَظَرْتُ بَعِيَّتِي شَادِنِ  
 18. وَكَأَنَّ فَارَةَ تَاجِرٍ بِقَسِيمَةٍ  
 19. أَوْ رَوْضَةَ أَنْفًا تَضَمَّنَ نَبْهًا  
 20. (أَوْ عَاتِقًا مِنْ أَدْرِغَاتٍ مُعْتَقًا  
 21. جَادَتْ عَلَيْهَا كُلُّ عَيْنٍ نَسْرَةً  
 22. سَحًّا وَتَسْكَابًا فَكَلَّ عَشِيَّةً  
 23. فَتَرَى الذَّبَابَ بِهَا يُعْغِي وَحَدَهُ  
 24. غَرْدًا يَسُنُّ ذِرَاعَهُ بِدِرَاعِهِ  
 25. تُسْبِي وَتَصْبِحُ فَوْقَ ظَهْرِ حَشِيَّةٍ  
 26. وَحَشِيَّتِي سَرَجٌ عَلَى عُنْبِ الشَّوَى  
 27. هَلْ تُبْلِغُنِي دَارَهَا شَدَنِيَّةً  
 28. حَطَّارَةٌ غِيبَ السُّرَى زَيَّافَةٌ  
 29. وَكَأَنَّمَا أَقْصُ الْإِكَامَ عَشِيَّةً  
 30. يَاوِي إِلَى جِرْقِ النَّعَامِ كَمَا أَوْتِ  
 31. يَتْبَعُنْ قَلَّةَ رَأْسِهِ وَكَأَنَّه  
 32. صَعَلٌ يَبُودُ بَدِي الْعُشْبُرَةِ بَيْضُهُ  
 33. شَرِبَتْ بِمَاءِ الدُّخْرُضَيْنِ فَأَصْبَحَتْ
- زُمْتُ رَكَبُكُمْ بَلِيلٌ مُظْلِمٌ  
 وَسَطَ الدِّيَارِ تَسْفُ حَبَّ الْجُمُحِمِ  
 سَوْدًا كَخَافِيَةِ الْغُرَابِ الْأَسْحَمِ  
 عَدْبٌ مُقْبَلُهُ لَذِيذِ الْمَطْعَمِ  
 رَشًا مِنَ الْغِزْلَانِ لَيْسَ بِتَوَامِ  
 سَبَقَتْ عَوَارِضَهَا إِلَيْكَ مِنَ الْقَمِ  
 غَيْثٌ قَلِيلُ الدِّمَنِ لَيْسَ بِمَعْلَمِ  
 مِمَّا تَعْتَقُهُ مَلُوكُ الْأَعْجَمِ)  
 فَتَرَكْنَ كَلَّ حَدِيْقَةَ كَالدَّرْهَمِ  
 يَجْرِي عَلَيْهَا الْمَاءُ لَمْ يَتَصَرَّمِ  
 هَزَجًا كَفَعَلِ الشَّرَابِ الْمُتَرْتَمِ  
 فِعْلُ الْمَكْبِ عَلَى الزِّيَادِ الْأَجْدَمِ  
 وَأَبَيْتُ فَوْقَ سِرَاقَةِ أَدْهَمِ مُلْجَمِ  
 نَهْدِ مَرَائِلِهِ نَبِيلِ الْمَخْرَمِ  
 لُعْنَتْ بِمَخْرُومِ الشَّرَابِ مُصَرَّمِ  
 تَقْصُ الْإِكَامَ بِكُلِّ خُفٍّ مَيْتَمِ  
 بِقَرِيبِ بَيْنِ الْمُنْسَمَيْنِ مُصَلَّمِ  
 حِرْقٌ يَمَانِيَّةٌ لِأَعْجَمِ طُمُطَمِ  
 زَوْجٌ عَلَى حَرَجٍ لِهِنَّ مُخَيَّمِ  
 كَالْعَبْدِ ذِي الْفِرْوِ الطَّوِيلِ الْأَصْلَمِ  
 زَوْرَاءَ تَنْفِرُ عَنْ حِيَاضِ الدِّيَلَمِ

34. وَكَأَنَّمَا يَنْأَى بِجَانِبِ ذِقِّهَا أَلْ  
 35. هُرٌّ جَنِيْبٌ كَلِمَا عَطَفْتُ لَهْ  
 36. أَبْقَى لَهَا طَوْلُ السِّفَارِ مُقَرَّمَا  
 37. بَرَكْتُ عَلَى مَاءِ الرِّدَاعِ كَأَنَّمَا  
 38. وَكَأَنَّ رُبًّا أَوْ كُحَيْلًا مُعْقَدًا  
 39. يَنْبَأُ مِنْ ذِفْرَى غَضُوبِ حُورَةٍ  
 40. إِنْ تُعْدِي فِي دُونِي الْقِنَاعِ فَإِنِّي  
 41. أَتَيْتِي عَلَيَّ بِمَا عَلِمْتِ فَإِنِّي  
 42. فَإِذَا ظَلِمْتُ فَإِنَّ ظُلْمِي بِأَسْلٍ  
 43. وَلَقَدْ شَرِيتُ مِنَ الْمُدَامَةِ بَعْدَمَا  
 44. بِزُجَاجَةٍ صَفْرَاءَ ذَاتِ أَسِرَّةٍ  
 45. فَإِذَا شَرِيتُ فَإِنِّي مُسْتَهْلِكٌ  
 46. وَإِذَا صَحَوْتُ فَمَا أَقْصِرُ عَنْ نَدَى  
 47. وَحَلِيلٍ غَانِيَةٍ تَرَكْتُ مُجَدَّلًا  
 48. عَجَلْتُ يَدَايَ لَهُ بِمَارِنِ طُعْنَةٍ  
 49. هَلَّا سَأَلْتِ الْخَيْلَ يَا بِنْتَهُ مَا لِكِ  
 50. إِذْ لَا أَزَالُ عَلَى رِحَالَةٍ سَابِحٍ  
 51. طَوْرًا يُعْرَضُ لِلطَّعَانِ وَتَارَةً  
 52. يُخْبِرُكَ مِنْ شَهْدِ الْوَقَائِعِ أَنَّنِي  
 53. وَمُدَجِّجٍ كَرِهَ الْكُمَامَةَ نِزَالَهُ  
 54. جَادَتْ يَدَايَ لَهُ بِعَاجِلِ طُعْنَةٍ
- وَخَشِيَّ بَعْدَ مَخِيلَةٍ وَتَزَعُّمِ  
 غَضْبَى أَنْقَاهَا بِالْيَدَيْنِ وَبِالْقَمِ  
 سَنَدًا وَمِثْلَ دَعَائِمِ الْمُتَخَيِّمِ  
 بَرَكْتُ عَلَى قَصَبٍ أَجَشٍّ مَهْضَمِ  
 حَشَّ الْقِيَانُ بِهِ جَوَانِبَ قُمْمِ  
 زَيْفَةٍ مِثْلَ الْقَنِيْقِ الْمُقْسَمِ  
 طَبٌّ بِأَخَذِ الْفَارِسِ الْمُسْتَلْتَمِ  
 سَمَحٌ مُخَالَفَتِي إِذَا لَمْ أُظْلَمِ  
 مُرٌّ مَذَاقَتُهُ كَطَعَمِ الْعَلْقَمِ  
 رَكَدَ الْهَوَاجِرُ بِالْمَشُوفِ الْمُعْلَمِ  
 قُرِنْتُ بِأَزْهَرِ فِي الشِّمَالِ (مُقَدَّمِ)  
 مَالِي، وَعَرَضِي وَافِرٌ لَمْ يُكَلِّمِ  
 وَكَمَا عَلِمْتِ شِمَائِلِي وَتَكَرَّمِي  
 تَمَكُو فَرِيصَتُهُ كَشِدْقِ الْأَعْلَمِ  
 وَرَشَاشِ نَافِذَةٍ كَلَوْنِ الْعَنْدَمِ  
 إِنْ كُنْتِ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي!  
 نَهْدِ تَعَاوُرَهُ الْكُمَامَةُ مَكْلَمِ  
 يَاوِي إِلَى حَصِيدِ الْقِسِيِّ عَرْمَرِمِ  
 أَعْسَى الْوَعَى وَأَعْفُ عِنْدَ الْمَغْنَمِ  
 لَا مُمَعِنٍ هَرَبًا وَلَا مُسْتَسْلِمِ  
 بِمُتَّقَفٍ صَدَقِ الْقِنَاةِ مَقْوَمِ

55. بِرَحْبِيبَةِ الْفَرْعَيْنِ يَهْدِي جَرْسُهَا  
 56. كَمَشَتْ بِالرُّمَحِ الطَّوِيلِ ثِيَابَهُ  
 57. وَتَرَكْنُهُ جَزَرَ السَّبَاعِ يَدُشْنُهُ  
 58. وَمَشِكٌ سَابِغَةٌ هَتَكْتُ فُرُوجَهَا  
 59. رِيذِي يَدَاهُ بِالْقِدَاحِ إِذَا شَتَا  
 60. بَطَلٌ كَأَنَّ ثِيَابَهُ فِي سَرْحَةٍ  
 61. لَمَّا رَأَيْتِي قَدْ قَصَدْتُ أَرِيْدُهُ  
 62. فَطَعَنْتُهُ بِالرُّمَحِ ثُمَّ عَلَوْتُهُ  
 63. عَهْدِي بِهِ شَدَّ النَّهَارِ كَأَنَّمَا  
 64. يَا شَاءَ مَا قَنَصِ لِمَنْ حَلَّتْ لَهُ  
 65. فَبَعِثْتُ جَارِيَتِي فَمَلَّتْ لَهَا أَذْهَبِي  
 66. قَالَتْ رَأَيْتُ مِنَ الْأَعَادِي غِرَّةً  
 67. فَكَأَنَّمَا التَّفَمَّتْ بِجِيدِ جَدَايَةِ  
 68. نُبِئْتُ عَمْرًا غَيْرَ شَاكِرٍ نِعْمَتِي  
 69. وَلَقَدْ حَفِظْتُ وَصَاهُ عَنِّي بِالضُّحَى  
 70. (فِي حَوْمَةِ الْمَوْتِ الَّتِي لَا تَشْتَكِي  
 71. إِذْ يَتَّقُونَ بِي الْأَسِنَّةَ لَمْ أَحِمْ  
 72. لَمَّا رَأَيْتُ الْقَوْمَ أَقْبَلَ جَمْعُهُمْ  
 73. يَدْعُونَ عَنَّا وَالرِّمَاحُ كَأَنَّهَا  
 74. مَا زِلْتُ أَرْمِيهِمْ بِثَغْرَةٍ نَحْرِهِ  
 75. فَارْوَرَّ مِنْ وَقَعِ الْقَنَا بَلْبَانِهِ
- بِاللَّيْلِ مُعْتَسِّ السَّبَاعِ الضُّرْمِ  
 لَيْسَ الْكَرِيمُ عَلَى الْقَنَا بِمُحَرَّمِ  
 مَا بَيْنَ قَلَّةِ رَأْسِهِ وَالْمِعْصَمِ  
 بِالسَّيْفِ عَنِ حَامِي الْحَقِيقَةِ مُعْلِمِ  
 هَتَاكَ غَايَاتِ التِّجَارِ مُلْوَمِ  
 يُحْدِي نِعَالِ السَّبَبِ لَيْسَ بِتَوَامِ  
 أَبْدَى نَوَاجِدَهُ لِغَيْرِ تَبَسُّمِ  
 بِمُهَنْدٍ صَافِي الْحَدِيدَةِ مَخْذَمِ  
 خُضِبَ اللَّبَانُ وَرَأْسُهُ بِالْعِظْمِ  
 حَرَمْتُ عَلَيَّ وَلَيْتَهَا لَمْ تَحْرُمِ  
 فَتَحَسَّسِي أَخْبَارَهَا لِي وَعَلَيْي  
 وَالشَّاهُ مُمَكِّنَةٌ لِمَنْ هُوَ مُرْتَمِ  
 رَشِي مِنَ الْغَزْلَانِ حُرِّ أَرْتَمِ  
 وَالْكَفْرُ مَخْبِئَةٌ لِنَفْسِ الْمُنْعَمِ  
 إِذْ تَقْلِصُ الشَّقَفَتَانِ عَن وَضْحِ الْقَمِ  
 غَمْرَاتِهَا الْأَبْطَالُ غَيْرَ تَعْمُغِمِ  
 عَنَّا وَلَوْ أَنِّي تَضَاقِقُ مُقْدَمِي  
 يَتَدَامِرُونَ كَرَرْتُ غَيْرَ مُدَمِّمِ  
 أَشْطَانُ بئرٍ فِي لَبَانِ الْأَذْهَمِ  
 وَلَبَانِهِ حَتَّى تَسْرِبَلَ بِاللَّدَمِ  
 وَشَكَا إِلَيَّ بِعَبْرَةٍ وَتَحَمُّمِ

76. لَوْ كَانَ يَذْرِي مَا الْمُجَاوِزَةُ اسْتَكْسَى  
77. وَالْخَيْلُ تَقْتَجِمُ الْخَبَارَ عَوَابِسًا  
78. وَلَقَدْ شَقَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ سَقَمَهَا  
79. ذُلُّ جَمَالِي حَيْثُ شِئْتُ مُشَابِعِي  
80. إِنِّي عَدَانِي أَنْ أَرْوِّكَ فَأَعْلَمِي  
81. حَالَتْ رِمَاحُ بَنِي بَغِيضٍ دُونَكُمْ  
82. وَلَقَدْ كَرَرْتُ الْمُهْرَ يَدْمَى نَحْرُهُ  
83. وَلَقَدْ حَسَيْتُ بَأْنَ أَمَوْتُ وَلَمْ تَلْذُرْ  
84. - الشَّائِبِي عِزُّبِي وَلَمْ أَشْتُمُهُمَا  
85. إِنْ يَفْعَلَا فَلَقَدْ تَرَكْتُ أَبَاهُمَا
- أَوْ كَانَ يَذْرِي مَا جَوَابُ تَكْلِي  
مَا بَيْنَ شَيْطَمَةٍ وَأَجْرَدَ شَيْطَمٍ  
قِيلَ الْقَوَارِسِ وَيَكُ عَنَتَرِ قَدِّمِ  
لِي وَأَخْفِزُهُ بِرَأْيِي مُبْرَمِ  
مَا قَدْ عَلِمْتُ وَبَعْضَ مَا لَمْ تَعْلَمِي  
وَرَوَتْ جَوَانِي الْحَرْبِ مَنْ لَمْ يُجْرِمِ  
حَتَّى اتَّقَنِي الْخَيْلُ بِأَبْيِ حَذِيمِ  
لِلْحَرْبِ دَائِرَةٌ عَلَى ابْنِي ضَمْمِمْ  
وَالنَّادِرِينَ إِذَا لَمْ أَلْقُهُمَا دَمِي  
جَزْرًا لِلخَامِعَةِ وَنَسْرٍ قَشَعَمِ

### 1. المستوى المعجمي:

لن نتناول دراسة المعجم حسب الطريقة التي تجعل منه معجماً سهلاً أو صعباً وما أشبه ذلك، لأنَّ السهولة والصعوبة تعود في نظرنا إلى المستوى الثقافي واللغوي للشخص.

فما يبدو سهلاً لهذا قد يكون صعباً لذاك. كما أن ذلك يعود إلى الفاصل الزمني الذي يشكّل غربة بيننا وبين النص.

ومعلقة عنزة تدخل في هذا الإطار الزمني. فإذا ما بدت كلمة صعبة؛ فإنَّ الإطار الزمني الذي نمت وتعرّعت فيه، أو المجتمع الذي أنتجها كان يفهمها ويعرف قصده منها تماماً كما توجد اليوم كلمات لو عُرضت على جاهلي لأقرَّ بغربتها عن محيطه أو بغربته عن محيطها...

غير أن معلقة عنتره، بالرغم من البعد الزمني، فإنها تمكّنتنا من التعامل مع معظم مفرداتها المعجمية. وربما يرجع السبب إلى العبارة القائلة: "ما صدر من القلب فهو للقلب". ويبدو أن الشاعر كان ينحّت لهيب الكلمات من فُرنه الداخلي إذا تعلق الأمر بمحبوبته خصوصاً، أو بالحديث عن شيمه وخصاله عموماً، أو كان ينحّتها من تجربته إذا تعلق الأمر بالبطولة أو الفروسية. سنتعامل مع المعجم على مستوى المعلقة ككلّ: أي أننا سنصنّف المعجم إلى فصائل تنتهي إلى حقول دلالية مختلفة بحيث تقترب هذه الفصائل بعد تجميعها من التعبير عن كل ما قد تريد المعلقة التعبير عنه من أصوات، ونبات، وألوان، وحيوان، وأماكن... ويمكن للقارئ – انطلاقاً من هذه الوحدات – أن يرسم صورة طبيعية للمجتمع الجاهلي الذي يتحدث عنه الشاعر من خلال المعلقة. وسنحاول بعد ذلك القيام بتقديم تأويلات نابغة من فقه واقع هذه الفصائل المعجمية.

وباستقراءنا للنص الشعري (معلقة عنتره)، يتّضح لنا أن الألفاظ المهمة والمسيطرة في النص يمكن توزيعها إلى ثلاثة عشر حقلاً نقدّمها في الآتي:

أ. فصيلة الإنسان (وما يدلّ عليها):

\* الشعراء. ب 21.

\* المكبّ على الزناد. ب 24.

\* ضمير المتكلم. ب 3 – 10 – 14....

\* الشاة (كناية عن المرأة). ب 64.

- \* عيلة. ب 1 – 4 + الضمائر.
- \* الجارية. ب 65.
- \* العبد (ذو الفرو الطويل). ب 32.
- \* عمّ اشاعر. ب 69.
- \* الخصوم (مدجج، بطل، ابنا ضمضم). ب 53 – 60 .83.
- ب. فصيلة الحيوان (والأوصاف الدالة عليه):
- \* الرّكاب (الإبل). ب 13 – 6....
- \* الظّليم، الشّادن، الغزلان. ب 17.
- \* الغراب. ب 15.
- \* النعام. ب 30.
- \* الدّباب. ب 23.
- \* الهرّ. ب 35.
- \* الشّاه. ب 64.
- \* السباع. ب 55.
- \* الفرس، الخيل، عبل الشوى... ب 26 – 49 .77.
- \* النسر. ب 85.
- \* الضّبع (الخامعة). ب 85.
- ت. فصيلة الأعضاء:
- \* قُلّة الرأس. ب 57.
- \* الأعلم (المشقوق الشفة العليا). ب 47.

- \* اللبان (الصّدر). ب 63. 75.
- \* الأصلمُ (المقطوع الأذن، أو الذي خفيت أذناه). ب 32.
- \* الصّعل (الصغير الرأس، الدقيق العنق). ب 32.
- \* الأجدم (المقطوع اليد). ب 24
- ث. فصيلة النّبات:
- \* الخمخم (نبات له حبّ أسود). ب 14.
- \* العنّدم (نبات له صبغ أحمر). ب 48.
- \* العظلم (شجر). ب 63.
- ج. فصيلة الألوان:
- \* أصلتيّ ناعم (أبيض). ب 16.
- \* النواجذ (البياض). ب 61.
- \* عين ثرة (بيضاء). ب 21.
- \* السّفّع (الأثافي السّود: تضرب إلى الحمرة). ب 3.
- \* الأزهر (إبريق أبيض). ب 44.
- \* لون العنّدم (أحمر). ب 48.
- \* عرق الناقاة (يكون في البداية أسود). ب 38. 39.
- \* حبّ الخمخم (لونه أسود). ب 14.
- \* لون القطران (الكّحيل: أسود). ب 38.
- \* لون الدم (أحمر). ب 74.
- \* السواد في (سودًا كخافية الغراب الأسحم). ب 15.

\* صفراء. ب 44.

ح. فصيلة السوائل:

\* المطر (العين الثرة). ب 21.

\* الماء. ب 22.

\* الكحيل (القطران). ب 38.

\* عرق الناقة. ب 39.

خ. فصيلة الأصوات (وما يدلّ عليها):

\* أعجم طمطم (الذي لا يُفصح شيئاً. والأعجم الذي يُسمع كلامه ولا

يُفهم) ب. 3.

\* الأَجَشَّ (الذي في صوته جُشَّة). ب 37.

\* لم يتكلم. ب 2.

\* تكلم كالأصمّ الأعجم ب 2.

\* يا دار عبلة... تكلي ب 4.

\* الجرس (الصوت) ب 55.

\* تفكّو فريصته (أي تُصَفّر بالدم). ب 47.

\* الوغى (الصوت والجلبة في الحرب). ب 52.

\* التغمغم (الصوت الخفي المختلط). ب 52.

\* التحمحم (الصوت الخفي فإذا اشتد فهو الصهيل). ب 75.

\* الغردُ (الذي يمدّ في صوته ويضطرب). ب 24.

\* الهزجُ (المتتابع الصوت) ب 23.



- \* الشفتان. ب 69.
- د. فصيلة التذوق:
- \* عذب مُقبّله. ب 16.
- \* لذيد المطعم. ب 16.
- \* مُرٌّ مذاقته. ب 42.
- \* كطعم العلقم. ب 42.
- ط. فصيلة الروائح:
- \* رائحة المسك. ب 18.
- \* رائحة الروضة. ب 19.
- \* رائحة فم المحبوبة... ب 16.
- ذ. فصيلة المنتزهات:
- \* الرّوضة. ب 19.
- \* الحديقة. ب 21.
- ر. فصيلة الأمكنة:
- \* الجواء. ب 7.
- \* الحزن. ب 7.
- \* الصّمان. ب 7.
- \* المتلّم. ب 7.
- \* عُنيزتين. ب 12.
- \* الغيلم. ب 12.

\* ذي العُشَيْرَة. ب 32.

\* أثر الديار. ب 1 – 2.

\* الطلل. ب 8.

ز. فصيلة الزمن:

\* رَكَدَ الهواجر (أي ركدت الشمس). ب 43.

\* العشيّ (فكلاً عشية). ب 22.

\* عشية. ب 29.

\* الضحى. ب 69.

\* شدّ النهار. ب 63.

\* الليل (بالليل مُعتسّ السباع). ب 55.

\* بليل مُظلم. ب 13.

\* السرى (سير الليل). ب 28.

ط . معجم السرعة:

\* خطّارة (أي مسرعة). ب 28.

\* الهزج (السرّيع الصوت). ب 23.

\* الأجرد (القصير الشعر: كناية عن السرعة). ب 77.

\* صافي الحديدية (سريع القطع). ب 62.

\* الرّيد (السرّيع الضرب بالقدح). ب 59...

ما الخلاصات التي يمكن استنتاجها؟ بعد هذا الجرد؟ أو بعبارة أخرى: ما دلالة هذا المعجم في فهم معلقة عنتره؟ ثم ماذا يضيف لنا من معان تجعلنا نفهم مقصد الشاعر أولاً، وتُتيح لنا الفرصة لمعرفة نفسه ثانياً؟

إن الاستنتاجات التي سنقدمها ستكون مُستخلصة من أربع فصول رئيسة؛ أي أنها لن تشمل المعجم بجميع فصوله... والعناصر التي سنركز عليها يرجع السبب فيها إلى أنها تُشكل في نظرنا وحدة متكاملة فيما بينها وهذه الوحدات هي:

• فصيلة الأعضاء.

• فصيلة الألوان.

• فصيلة الزمن.

• المعجم الدال على السرعة.

وهذا لا يعني أن الوحدات المعجمية الأخرى لا قيمة لها داخل المعلقة.

فوحدة الحيوان – على سبيل المثال – إذا عُدنا إليها سنجد أن أكثر ما ذُكر فيها من الحيوانات هي الإبل، ثم الفرس. وهذا يرجع بالطبع إلى الدور الذي كان يضطلع به كل حيوان من هذين النوعين بحيث لا يمكن الاستغناء عنهما في بيئة صحراوية... ونظرًا لملازمتها للإنسان الصحراوي في السلم والحرب؛ فإن صورتها المُرتسمة في ذهن الإنسان الجاهلي لا تسمح له بالاستغناء عن ذكرهما في الشعر عموماً. فما بالك بالشعر إذا كان مجاله الفخر، وميدانه الحروب، والفرس بمثابة سلاح في الحرب إذا عليه المُعول في الكَرِّ والفرِّ!

ويتّضح من خلال هذه الملاحظة أنّ الوحدات التي لن نتناولها بالتحليل ليس معنى ذلك - مرة أخرى - أنّها لا تؤدي أيّ وظيفة داخل المعلقة. فلكل وحدةٍ، ولكل كلمةٍ مكانتها ووظيفتها. والاختصار على أشياء بعينها هو من باب تعميق التحليل الذي يمكن أن يتّخذ كمنطلق وكأنموذج لفهم ما تبقى... وبعودتنا إلى وحدة الزمن، فإننا نودّ أن نوضّح أننا لا نقصد بها زمن الفعل (ماضي، مضارع، أمر). ولكن نقصد بها الزمن في المفهوم المتواضع عليه (صباح، مساء، ليل) يقول عنتره:

رَكَدَ الْهَوَاجِرُ بِالْمَشُوفِ الْمُعْلَمِ 43	ولقد شربتُ من المدامة بعد ما
بقريبٍ بين المندسّمين مُصَلِّمِ 29	وكانما أقصُ الإكامَ عشيّة
وأبيت فوق سراةٍ أدهمَ مُلجمِ 25	تُسمي وتُصبح فوق ظهر حشيّة
بالليل مُعتَسَسَ الذئاب الضُرمِ 55	برحيبةِ الفرغين يهدي جرسها
خُضِبَ اللَّبانُ ورأسه بالعِظلمِ 63	عهدي به شدّ النهار كأنما
يَجري عليها الماء لم يتصرّمِ 22	سحًا وتسكابًا فكلّ عشيّة

نلاحظ من خلال هذه الأمثلة أن عنتره يوظف زمن المساء توظيفًا خاصًا (عشية، ركد الهواجر...). ففي هذا الوقت من النهار تكون ناقته أكثر حيوية، ويكون هو بالتالي أكثر عطاءً.

أمّا توظيفه لليل فقد جاء مقرونا بالطعنة التي طعن بها عنتره "المدجج". ثم نراه يُصيب خصما آخر بطعنةٍ مماثلة، ولكن كان الزمن هذه المرة وجه النهار (عهدي به شدّ النهار... البيت).

فما الخلاصة التي يمكن استخلاصها مما سبق؟

يَتَّضِحُ مِمَّا تَقَدَّمَ، أَنَّ الشَّاعِرَ تَقَلَّبَ فِي بَطُولِيَّتِهِ عِبْرَ أَزْمَنَةٍ مُخْتَلِفَةٍ لِعَرْضِ مَشَاهِدِ بَطُولِيَّتِهِ. فَهُوَ لَيْسَ كغَيْرِهِ مِنَ الْأَبْطَالِ الَّذِينَ يَتَحَيَّنُونَ الْفُرْصَ، وَيَنْتَظِرُونَ الزَّمَانَ الْمَوَاتِيَّ لِتَنْفِيذِ مَا هُمْ عَازِمُونَ عَلَى تَنْفِيذِهِ... وَلَكِنْ إِذَا مَا دَعَا دَاعٍ لِأَنْ يَخْرُجَ عَنْتَرَةَ إِلَى الْمِيدَانِ، أَوْ يَخْرُجَ فِي طَلَبِ مَا يَحِبُّهُ وَيَرْضَاهُ؛ فَإِنَّهُ لَا يَشْتَرِطُ زَمَانًا مُعَيَّنًا، وَإِنَّمَا يَتَسَاوَى عِنْدَهُ النُّورُ وَالظُّلَامُ. وَهَذَا مَوْقِفُ بَطُولِيِّ رَائِعٍ يَقْدِمُهُ لَنَا الزَّمَنُ الْعَنْتَرِيُّ.

وَالَّذِي جَعَلَ الشَّاعِرَ يَنْظُرُ . فِيمَا يَبْدُو . إِلَى الزَّمَنِ هَذِهِ النَّظْرَةَ (نَظْرَةً مُوجَّدَةً لَهُ)، هُوَ كَوْنُهُ بَطْلًا فَارِسًا أَوَّلًا، وَابْنِ الْمِيَادِينِ ثَانِيًا... وَتُعْضِدُ هَذِهِ النَّظْرَةَ وَمَا أَعْقَبَهَا مِنْ اسْتِنْتَاجِ، كُلِّ الْوَحْدَاتِ الْمَعْجَمِيَّةِ الْمَتَبَقِيَّةِ.

فَمَا السَّرُّ فِي أَنْنَا نَجِدُ اللَّوْنَ الْأَحْمَرَ، وَالْأَسْوَدَ هُمَا الْغَالِبَانِ عَلَى وَحْدَةِ الْأَلْوَانِ؟ وَنَجِدُ الْأَصْوَاتَ لَا تُقَدِّمُ لَنَا شَيْئًا فِي وَحْدَةِ الْأَصْوَاتِ؟ وَنَجِدُ السَّرْعَةَ هِيَ الْمَتَحَكِّمَةُ فِي النَّاقَةِ؟ وَنَجِدُ ذِكْرًا لِعُضْوِيِّ الرَّأْسِ، وَالصَّدرِ أَكْثَرَ مِنْ مَرَّةٍ؟ ثُمَّ لِمَاذَا تُقَدِّمُ لَنَا بَاقِي الْأَعْضَاءِ وَكُلِّهَا مَبْتَوْرَةً؟

أَلَسْنَا أَمَامَ مَعْجَمٍ حَرْبِيٍّ؟ أَلَسْنَا أَمَامَ مَعْرَكَةٍ كَبْرَى؟ أَلَيْسَ مِنَ الْمُمْكِنِ أَنْ نَدْعِي، وَمِنْ حَقْنَا ذَلِكَ، أَنَّ عَنْتَرَةَ كَانَ يَصِفُ قِصَّةَ مِصْرَعِهِ لِكَلِّ بَطْلٍ عَلَى حَدِّهِ دَاخِلَ مَعَارِكٍ مُتَعَدِّدَةٍ ثُمَّ اسْتِطَاعَ - بِفَضْلِ الْمَعْلُوقَةِ - أَنْ يُقَدِّمَ لَنَا تِلْكَ الْوَقَائِعَ عَلَى أَنَّهَا مَعْرَكَةٌ وَاحِدَةٌ إِذَا اسْتَحْضَرْنَا مَفْهُومَ الزَّمَنِ عِنْدَ عَنْتَرَةَ وَهُوَ الزَّمَنُ الَّذِي لَا يَتَوَقَّفُ؟

إن الوحدات المعجمية كلها تصبُّ في قالب معركة كبرى. فالرأس والصدر هما العضوان اللذان يبرزان أكثر من الإنسان في ساحة المعركة. وربما ألفة عنزة وإكثارُهُ من قطع الرؤوس. وهو أمرٌ يطمح إليه كل فارس – هو الذي جعل الشاعر يذكُر عضو الرأس بلفظه أو بما يدل عليه عدة مرات. ويعضد ذلك أن توظيفه للصدر. البيت 75. لم يأت به من أجل الوصف، بل قدّم لنا الصدر مصابًا بالرمح: (فازورّ من وقع القنا بلبانه) (البيت).

ومما يُبرز أن عنزة تعامل كذلك مع الأعضاء وهو يتخيّلها في الميدان، ما ورد في المعلقة من ذكرٍ للأصلم (المقطوع الأذن)، والأجذم (المقطوع اليد)... وغير ذلك مما يدلّ على أن هذه العوارض كانت نتيجةً من نتائج المعارك والحروب بسبب الطعن والضرب... وهذه المعاينة والألفة بمثل هذه المناظر هي التي جعلت الشاعر يذكُر الخُمرة ضمن الألوان، ويذكر الدّم ضمن السوائل، ويذكر الأصوات بشكل لافتٍ للانتباه مع ملاحظة أن هذه الأصوات وهي كثيرة. لا تُفصح عن شيء:

ف "الأعجم": الذي يُسمَع كلامه ولا يُفهم.

و"الطمطم": الذي لا يُفصح عن شيء.

و"التغمغم": الصّوت الخفي المختلط.

و"التحمحم": الصّوت الخفي.

فنحن – مرة أخرى – أمام مشهد حربي اختلطت فيه الأصوات وتداخلت. والأصوات عندما تختلط وتتداخل؛ فإنها مَهما علتُ وارتفعت لا

تُفهم. وإذا ما أصيب الإنسان يجروح أصبح صفير الدم هو المُعَبَّر عما يريدُ الجرحُ الإفصاحَ عنه.

وخلاصة القول: إننا نجد الشاعر يوظف المعجم الحربي بكل تقنياته. وهذا المعجم هو المهيمنُ على النص. أما باقي الوحدات، فهي وحدات معجمية يتقاسمها المعجم العاطفي، والمعجم الجغرافي (أسماء الأماكن)، والمعجم النباتي، والمعجم الحيواني... وهي معاجم بيئية. فهذه أماكنُ كان يتردد إليها عنتره، وتلك نباتاتٌ كانت ترعاها ناقته أو ناقه حبيبته...

## 2- المستوى التركيبي:

الملاحظة الأولى في هذا المستوى هي غلبة الجمل الإسمية على الجمل الفعلية، والمزاوجة بين الجمل الإنشائية والجمل الخبرية. سبق أن تحدثنا عن المعجم، وتوصلنا إلى أن المعجم الحربي هو الطاعي في المعلقة. فإذا وضعنا هذا الاعتبار في الحسبان وطعمناه بالغرض الرئيس الذي نُظمت من أجله القصيدة الذي هو الفخرُ، وأضفنا إليهما الاعتبار الأساسي الذي توظف من أجله كلّ الاعتبارات السابقة. وأعني به التقرب والتودد إلى عبلة. أمكننا فهم طبيعة الجمل المُعَبَّر بها.

غير أنه إذا كان ميدان الحروب مناسبة لإثبات الذات بهدف إرضاء عبلة، فعلينا ألا ننسى أنّ الحديث عن عبلة في حد ذاته لا يؤتي أكله إلا من خلال الحديث عن الذات حين يجعل الشاعر من نفسه محوراً للحديث بهدف الحصول على ما يريد. ومعنى ذلك، أنّ عنتره يصبُّ معاني كل الاعتبارات في حقل دلالي واحد، وهو أن يبدو إنساناً كاملاً لا في نظر كل الناس – فهذا أمر

ثانوي – وإنما يكفي أن تشهد له بذلك امرأة واحدة إذ تعديلُ شهادتها شهادة الناس جميعا. وصيغةُ هذه الشهادة لا تحتاج إلى كثير كلام، بل يكفي أن تُثني عليه عبله بما علمت عنه من فضائل. وإذا لم تعلم بما يمكن أن تُثني به عليه فلتسأل الفرسانَ يحدّثونها عمّا قد تجهل. وقد أدرجنا الحديث عن هذه الاعترافات لأنها تفسّر لنا – كما سبقنا الإشارة إلى ذلك – طبيعة الجمل الإنشائية وطبيعة الجمل الخبرية. أي: متى يستخدم عنتره هذه الجمل؟ ومتى يستخدم تلك؟

إن الكتب البلاغية تتحدث عن وظيفة كل نوع من هذه الجمل على حدة. والحديث عن وظائف هذه الجمل أو تلك، ليس حديثا نظريا وإنما هو حديث مُستخلص من الخطاب العربي نثرا وشعرا. ومعلقة عنتره من ضمن الخطابات التي تستجيب لمقام ووظيفة كل جملة حسب التقسيمات البلاغية، وتُعضدّها على مستوى القول الذي يعكس لنا بدوره درجة الاطمئنان، أو درجة التوتر الذي يمكن أن يحصل على المستوى النفسي.

فمتى يستخدم الشاعر الجمل الخبرية؟ ومتى يستخدم الجمل الإنشائية؟ يتّضح ذلك جليّا بعد أن نُمثل له ببعض الجمل من خلال المعلقة. يقول عنتره:

يا دار عبله بالجِواء تكلمي ← البيت 4 (التمني).

هلاّ سألت الخيل يا ابنة مالك ← البيت 49 (التحضيض).

لو كان يدري ما المحاوره اشتكى أو كان لو علم الكلام مكلمي

← البيت 76 (الشرط الامتناعي).



إن يفعلا فلقد تركتُ أباهما ← البيت 85 (الشرط الإمكانى).  
 ما راعني إلا حمولةُ أهلها ← البيت 14 (أسلوب التعجب).  
 أثني على بما علمتِ ← البيت 41 (صيغة الأمر).  
 فبعثتُ جاريتي فقلت لها اذهبي فتحسّسي أخبارها لي واعلمي  
 ← البيت 65 (صيغة الأمر).

كيف المزارُ وقد... ← البيت 12 (الاستفهام يراد به تعيين الحال).  
 إن كنتِ أزمعتِ الفراقَ فإنما ← البيت 13 (الشرط).  
 هذه بعض النماذج فقط. وما تبقى من هذا النوع مُعظمهُ جمل شرطية.  
 وسنقوم الآن بتقديم بعض الإيضاحات المتعلقة بما سبق من أمثلة على أساس  
 أن يكون التعليق بعد أن نعرض لنماذج من الجمل الخبرية.  
 وقبل الحديث عن هذه النماذج التي بين أيدينا، نرى لزماً أن نعود إلى بعض  
 الكتب البلاغية التي يمكن الاستعانة بها قصد تفسير بعض قضايا هذه الجمل.  
 وإذا عدنا إلى كتب البلاغة. وبالذات إلى المبحث المتعلق بتعريف الإنشاء  
 فإننا نجد ما يأتي:

الإنشاء في اللغة: الإيجاد والاختراع". (المراغي، أ. م. 1993: 59). ثم  
 يقسمه المؤلفون إلى:  
 طليبي: وهو خمسة أنواع (المراغي، أ. م. 1993: 46).<sup>23</sup> الأمر، والنهي،  
 والاستفهام، والنداء، والتمني.

-المراغي، م. س، ص 46. 23

ويُعرّف بأنه يستدعي مطلوباً حاصلًا في اعتقاد المتكلم وقت الطلب،  
وغير حاصل وقت الطلب.

. غير طلي: وأنواعه كثيرة، منها: صيغ المدح، والذم، والعقود، والقسم،  
والتعجب، ورُبَّ، وكم الخبرية.

وبناء على هذا التقسيم . مع الأخذ بالتعريف الملازم له . نلاحظ أن أكثر  
الجمال . إن لم نقل كلها . هي من النوع الطلي التي تستدعي مطلوباً حاصلًا في  
اعتقاد المتكلم، وغير حاصل وقت الطلب.

وإذا تأملنا الجملة السابقة نلاحظ أن هذا المطلوب يعود في أكثر الأحوال  
إلى عبلة. فعنتره يتمي أن تتكلم الدار حتى تُجيبه وهو أمر غير حاصل. لأنَّ  
الحالَّ غيرُ موجود حتى يُجيب. وما دام الأمر كذلك؛ فمخاطبة الأحجار قد  
تكون للذكرى، وقد تكون رمزا للجواب المستحيل. وبمعنى آخر، أنَّ التي كانت  
تقيم هناك فيما مضى يصعب الحصول عليها الآن. ويكون توجيه السؤال إلى  
الأثار في هذه الحال من باب العزاء الموجه إلى ذات المتكلم. ويتساءل عنتره في  
البيت رقم 27 عن إمكان إيجاد شَدَنِيَّة قادرة على أن تُوصله إلى دار المحبوبة.

غير أن طلبه غير حاصل كذلك بدليل قوله في البيت رقم 12:

كيف المزار وقد ترَبَّع أهلها      بعُنيزتين وأهلنا بالغيلم

فعبارة: "كيف المزار"، تقلل من إمكانية تحقيق التساؤل في البيت رقم 27:

هل تبلغني دارها شَدَنِيَّة (البيت)، وتُحيله إلى استفهام لا نقول عنه إنه  
يمكن تحقيقه، ولكن يمكن القول بتعدُّر تحقيقه.

ثم نجد عنتره في البيت رقم 49 يحض عبلة كي تسأل عنه الفرسان.

وفي البيت رقم 41 يطلب منها أن تُثني عليه. ولكن كلُّ ذلك لم يحصل. وفي البيت رقم 65 يأمر عنتره جاريةً له كي تذهب وتتحنَّسَ أخبار عبلة، ولكن طلبه وأمره لها حمل ثمارًا لا يختلف مذاقها عما جناه الشاعر من طلباته السابقة.

أما الجمل الخبرية. مثبتةٌ كانت أو منفية. فهي كثيرة في النص. ومن أمثلتها:

\* قطعنته بالرمح ثم علوته (البيت 62).

\* جادت يداي له بعاجل طعنة (البيت 54).

\* ولقد نزلت فلا تظني غيره (البيت 11).

\* وحشيتي سرج على عبلي الشوى (البيت 26).

\* ولقد خشيت بأن أموت (البيت 83).

\* الشاتمي عرضي ولم أستمهما (84).

\* ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها (البيت 78).

إنَّ المتأملَ في هذا النوع من الجمل، يلاحظ أنَّ عنتره يقدم لنا بعض الحقائق الواقعية بحيث يكون مؤردٌ هذه الحقائق مستقياً – في الغالب – من تجربة الشاعر البطولية.

كما يطمح من ورائها كذلك، إلى تقديم حقائق شعورية تعبّر عن الموقف النفسي للشاعر (لم أستمهما/ ولقد خشيت)، أو يعبر من خلالها لعبلة عن مكانتها ومزنتها في قلبه وبالتالي عن إحساسه تجاهها (ب 11):

ولقد نزلت فلا تظني غيره مَيَّ بمنزلة المحبِّ المكرم

يرومُ الشّاعر من وراء تقديم هذه الجملي إلى حقائق ذات دلالة نفسية تعمل على تنشيط الشاعر، وتحريك همّته، وتحفيزه على المضيّ قُدماً لتحقيق أقصى ما يمكن تحقيقه (ب 78):

ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها      قيل الفوارس ويكّ عنتر قدّم

ونضيف إلى هذه الحقائق جُلّ الأوصاف المتعلقة بالمحبوبة أو المتعلقة بوصف الناقة وغيرها بحيث جاءت معظم جملها تخدم الغرض نفسه وهو: "إفاداة المخاطب الحكم الذي تضمّنته الجملة". (المراغي، أ. م. 1993: 55).

إن ما يمكن استخلاصه في المرحلة الأولى من هذا المستوى، أنه عند ما يتعلق الأمر بعبلة، فإنّ الشاعر يستفهم، ويأمر، وينادي، ويتمنى؛ أي أنّ الجمل الطلبية هي التي تتكفّل بالتعبير عن إحساس الشاعر. وقد سبق القول: إن الشاعر أكثر من الجمل الطلبية دون غيرها "غير الطلبية".

والآن نلعل ذلك بعدما حصرنا غلبة الخطاب في كونه يتجه إلى عبلة فنقول:

إن اقتصار الشّاعر على هذا النوع من التعبير في هذا المقام بالذات كان ملائماً تماماً لما كان يُحسّ به نفسياً. فعنزة هو وحده الذي يُمكنه الإحساس بوقع الحواجز التي كانت تحول بينه وبين عبلة.

لذلك عبّر بواسطة الجمل الطلبية التي تعني طلب هذه المحبوبة الهاربة منه باستمرار. وهو هروبٌ أرغم عنزة - وما أدراك ما عنزة - على أن يقول:

شَطَّتْ مزارَ العاشقين فأصبحت      عَسِراً عليّ طِلابُك ابنة  
مخْرَم

وعندما يتعلق الأمر بالحديث عن نفسه، أو في محاولته تقديم حقائق لعبلة أو غير ذلك من القضايا التي تُثبِتُ وتُمكن من معرفة قيمة هذا البطل في الحروب، أو تثبت شاعريته؛ فإنَّ الجملَ الخبرية تكون هي الغالبة. وذلك لأنَّ الهدف ليس هو طلب شيء بعينه بقدر ما هو إثبات وتقديم شيء تُجهل قيمته، أو تُجهل عبلة أخباره.

وبعد الحديث عن الجمل الإنشائية والجمل الخبرية وبعض ما يتعلق بهما، ننتقل الآن إلى تقسيم آخر أكثر خصوصية من التقسيم السابق. وأعني به الحديث عن الجمل الفعلية، والجمل الإسمية وخصائص كل واحدة منهما داخل النص.

ما يميّز هذا التقسيم هو غلبة الجمل الإسمية على الجمل الفعلية في المعلقة. وهذه الغلبة مُبرّرها واضحٌ جدًّا إذا ما تذكرنا أن عنزة يريد أن يقدم لعبلة حقائق ثابتة، ويريد أن يُطلعها كذلك على أخباره وأوصافه مُحاولا إقناعها بأهميته في حياتها من وراء كلّ ذلك.

والتعبير الذي يليق بهذا المقام بالطبع يكون بواسطة الجمل الإسمية لأنها "تفيد بأصل وضعها ثبوت الحكم (المراغي، أ. م. 1993: 46). وعنزة يريد أن يُثبت كذلك كلّ ما يقدمه من حقائق قصْد ترسيخها في ذهنية عبلة.

إلا أنّ الذي يثير الانتباه في هذه الجمل (إسمية كانت، أو فعلية)، هو أنّها جملٌ طويلةٌ جدًّا. وهذا الطول لم يقتصر في بعض الأحيان على أن يُفرغ فضلاته في البيت الواحد؛ بل يتعدّى ذلك إلى الأبيات المجاورة التي أصبحت

بِحُكْمِ عَدَّةِ رَوَابِطٍ دَلَالِيَّةٍ، وَنَظْمِيَّةٍ تُشَكِّلُ حَقْلًا دَلَالِيًّا وَاحِدًا وَذَلِكَ فِي مِثْلِ قَوْلِهِ  
(ب 43 – 44):

وَلَقَدْ شَرِبْتُ مِنَ الْمُدَامَةِ بَعْدَمَا      رَكَدَ الْهَوَاجِرُ بِالْمَشُوفِ الْمُعْلَمِ  
بِزُجَاجَةٍ صَفْرَاءَ ذَاتِ أَسْرَةٍ      قُرِنْتُ بِأَزْهَرِ فِي الشَّمَالِ مُقَدَّمِ  
أَوْ قَوْلِهِ (ب 18 – 19 – 20 – 21):

وَكَأَنَّ فَارَةَ تَاجِرٍ بِقَسِيمَةٍ      سَبَقْتُ عَوَارِضَهَا إِلَيْكَ مِنَ الْفِمْ  
أَوْ رُوضَةً أَنْفًا تَضَمَّنَ نَبْتَهَا      غَيْثٌ قَلِيلُ الدِّمْنِ لَيْسَ بِمَعْلَمِ  
أَوْ عَاتِقًا مِنْ أَدْرَعَاتٍ مُعْتَقًا      مِمَّا تُعْتَقَةُ مَلُوكُ الْأَعْجَمِ  
جَادَتْ عَلَيْهَا كُلُّ عَيْنٍ ثَرَّةً      فَتَرَكْنَ كُلَّ قَرَارَةٍ كَالدِّرْهِمِ

ففي هذين المثالين . والأمثلة كثيرة . نلاحظ أن البيت رقم (44) مرتبط بالبيت السابق. كما أن البيتين رقم (19 و 20) تعود دلالتهم إلى البيت رقم (18). والبيت رقم (21)، مرتبط بالبيت رقم (19)... إنها جمل متشابهة ومؤلفة فيما بينها. ولقد كان الشاعر حريصًا على تحقيق هذا الائتلاف بين الأبيات حين حافظ على حُسن الجوار بينها بفضل الجُمْل الطويلة التي لا ينتهي معناها عند انتهاء البيت الواحد، أو بفضل أدوات وروابط دلالية ونظمية كما سبق، أو عن طريق أدوات العطف التي تُشكّل أغلب أنواع الربط داخل المعلقة. وللتدليل على أن الجمل العنترية جمل طويلة بالفعل لا بد من أن نُعطي بعض الأمثلة التي نُريد من ورائها الكشف عن شيئين اثنين وهما: الإكثارُ من الفضلات، والإكثار من الحروف.

\* الإكثار من الفضلات:

## يقول عنتره (ب 5 – 18 – 29 – 32)

دارٌ لأنسةٍ غضبيضٍ طرفُها      طوع العناقٍ لذيدة المتبسيم  
وكانَ فارةً تاجرٍ بقسيمَةٍ      سبقت عوارضها إليك من الفم  
وكانما أقص الإكّامَ عشيةً      بقريبٍ بين المنسمين مُصَلِّم  
صعلٌ يعوّدُ بذِي العُشيرةِ بيضه      كالعبد ذي الفرو الطويل الأصلم

تُبيّن لنا هذه الأمثلة كيف أن الجملَ مثقلةً بالإضافات والنَعوت. فالعبارة الشعريّة: "وكانَ فارةً تاجرٍ (البيت)", نلاحظ أن كلمة: "فارة" مضاف، و"تاجر" مضاف إليه، و"بقسيمه": جار ومجرور. وفي الشطر الثاني نجد الوضع نفسه: الهاء في عوارضها مضافٌ إليه، و"إليك: جار ومجرور" و "من الفم": جارٌ ومجرور.

## \* على مستوى الحروف والأدوات:

يقول الشاعر (ب 1 – 49 – 71 – 76 – 85):

هل غادرَ الشعراءُ من مُتردِّمٍ      أم هلُ عرفتَ الدارَ بعدَ توهُمٍ  
هلاً سألت الخيلَ يا ابنةَ مالكٍ      إن كنتِ جاهلةً بما لم تعلمي  
إذ يتقونَ بيّ الأسنّةَ لم أخمٍ      عنها ولو أتى تضايقَ مُقدمي  
لو كان يدري ما المحاورة اشتكى      أو كان يدري ما جوابُ تكلّمي  
إن يفعلا فلقد تركتُ أباهما      جزراً لخامعةٍ ونسرٍ قشعَم

تُجلي هذه الأمثلة أن طبيعة الجمل – فضلاً عن الإكثار من الفضلات – هي جملٌ مقيدة بحروف وبأدوات معظمها من أدوات الشرط، وحروف الجزم. ومن ثمّ فهي جملٌ ليست حرّة تُعطي دلالتها. فالجمل إذن نوعان:

\* جمل عادية تكثر فيها الفضلات.

\* جملٌ مقيدة توظف فيها الأدوات والحروف بشكل مكثف.

والتعبير بهذه الطريقة، وعلى هذه الشاكلة، قد يكون ناتجاً عن التقلبات النفسية للشاعر. وهي تقلبات تصدر تبعاً للأحاسيس والمواقف. فالجمل العادية أو الخبرية عموماً، هي جمل توحى بنوع من الهدوء عند الكلام. أما الجمل الإنشائية والمقيدة، فتدلّ على التوتر النفسي أو الغليان المكبوت:

إن يفعلا ← فلقد تركتُ (85).

إن تُغدفي ← فإتني (40).

هلا سألتِ ← إن كنتِ جاهلةً (49).

كما أنها تكشف لنا عن حقيقة عنتره. إذ ينبغي استحضار وعدم نسيان إحساس الشاعر لدى إبداعه لهذه القصيدة أو إنشاده لها. وهو إحساس كان لا يزال مخضرمًا ما بين العبودية والحرية.

وفي هذه القصيدة يثبت الشاعر نفسه بعدما انتقل وارتقى من مرحلة أزمّت نفسيته. لذلك، فقد تكون الجمل المسترسلة تعبيراً عن فرحة الحرية، وتعويضاً عن مرحلة عاشها الشاعر عبداً صامتاً لاحقاً له في الكلام، ويريد الآن أن يُعوض ذلك الصمت بالكلام الكثير والطويل. كما قد تكون الجمل المقيدة كذلك تعبيراً عن هزاتٍ نفسية لا تكاد تَبْرُحُ الشاعر؛ إذ بواسطتها يتذكّر حمولة القيود التي كانت تُفرض عليه وهو عبداً غير معترف به.



كما قد تدلّ من وجهة نظر أخرى - الجمل الطويلة - على الثراء اللغوي، وعلى كثرة المحفوظ علمًا أنّ عنتره هو القائل (ب1):

هل غادر الشعراء من متردّم أم هل عرفت الدّار بعد توهُم  
وهذا البيتُ يوحي. ولا شكّ. بإطلاع عنتره على كل ما أنتجهُ سابقوه.

وإذا صحّت هذه المفارقة النفسية التي عبّرت عنها الجُمْل السابقة؛ فإننا نذهب إلى أبعد من ذلك فنقول: إن طبيعة الموقف النفسي الذي أنتج نوعين من الجمل، أو عبّرت عنه نوعان من الجمل، كان له انعكاسٌ على بعض التعبيرات، بحيث نجد المفارقة أو المقابلة نفسهما وذلك في مثل قوله:

عذب مُقبِلُهُ ≠ مرّ مذاقُهُ  
لذيذة المتبسّم ≠ طعم العُقمِ  
عُلّقْتُها ≠ أقتلُ قومها  
شربْتُ ≠ صحوْتُ  
تُمسي ≠ تصبحُ

ونلاحظ كذلك. بعد مرحلة الجمل الإنشائية والخبرية، والجمل الإسمية والفعلية. أنّ الأفعال في المعلقة نادرة جدًّا بالقياس إلى الأسماء... والذي يدفع بنا إلى الحكم عليها بالقلّة، هو أنّ معظمها ورد في النصّ محكومًا بالأدوات. فهي:

إما منفية (المثال الأول):

لم يتصرّم / لم يُكَلِّم / بما لم تعلمي.  
لم أظلم / لم يُجرم / ليتها لم تحرّم.

وإمّا أنها محكومة بالفناء دلاليًا، وهي من ثمّ، لا تؤدي مدلول الفعل الحقيقي المتمثل في الحركة؛ وإنّما هي - على العكس من ذلك - تُؤدّي مدلولاً سلبياً (المثال الثاني):

حتى تكلم ← كالأصم الأعجم ← لا كلام.

أشكو ← إلى سْفَع رواكِد جُثْم ← لا مجيب.

يا دار عبلة ← تكلمي... وعي... ← لا مجيب.

لو كان يدري ما المحاورة ← اشتكى ← ؟

إن يفعل... ← لم يتحقق مدلول الفعل.

وإمّا أنها تؤدي معنى غير المعنى الذي يجب أن تؤديه؛ إذ يتغيّر معناها بفضل بعض الأدوات (المثال الثالث):

ولقد خشيتُ... / إذ لا أزال...

ولقد نزلت ... / إذ تستبيك...

ففي المثال الأول، نجد أن معظم أفعال المضارعة جاءت منفية بـ "لم". والأداة "لم" كما عند ابن هشام: "حرف جزم لنفي المضارع وقلبه ماضيًا" (ابن هشام، ع. 1964: 365). ومعنى ذلك، أن أفعال المضارعة الواردة في هذا المثال لا تدلّ على معناها الأصلي الذي هو الحاضر والمستقبل، وإنما تعيش غرابة داخل الزمن المضارع.

وفي النموذج الثاني، نجد أن الأفعال ميتة إذا صحّ هذا التعبير. لقد فقدت حيويتها وحركيتها وأصبحت مبتورة الدلالة. فلا كلام في: "حتى تكلم"، ولا مجيب في: "أشكو"، ولا تحقيق لصيغة: "إن يفعل".

وفي المثال الأخير، نجد بعض الأدوات مثل: قد... تدخل على الفعل الماضي. و"قد" هذه تؤكد ثبوت حدوث الفعل الماضي من جهة، وتجعله أقرب إلى الاسم من جهة أخرى حين تجعل معناه مستمرًا: "ولقد خشيت." فالفعل "خشيت"، لا يدل على معنى مضى، بل ما زال معناه مستمرًا ومتجددًا. فهناك إذن دلالة الفعل المضارع على الزمن الماضي. ودلالة بعض الأفعال الماضية على الاستمرار. وما تبقى من الأفعال، تتجه أزمنتها - في معظمها - إلى المستقبل بفضل الأدوات الشرطية مثل: كلما، إن، إذا... مع ملاحظة أنّ هذه الأخيرة - إذا - وردت في بعض الأبيات غير دالة على الشرط، وإنما تجرّدت للظرفية المخضة؛ أي جاءت بمعنى "حين"، وذلك في الأبيات الآتية (ب 41 - 59 - 84):

أثني عليّ بما علمتِ فإنني	سمّحُ مُخالقتي إذا لم أظلم
ربّذ يدها بالقداح إذا شتّا	هتّك غايات التجّار مُلوم
الشاتبي عرضي ولم أستمهما	والناذرين إذا لم ألقهما دمي

فzمن الأفعال إذن هو زمن يتأرجح بين الماضي والحاضر (المستقبل). والشاعر هو الذي يُضَمّن حديثه هذا الزمّن أو ذاك حسب عالمه الشعوري. فعندما يتعلّق الأمر بغرض الفخر؛ فإن غلبة الفعل الماضي هي التي تهيمن، لأنه من الماضي يستمدّ الشاعر مادّته، ويكون توجيه زمنها بالطبع إلى الزمن الحاضر أو المستقبل في أغلب الأحيان:

جاءتْ يداي..... (الماضي)  
 عَجَلْتُ..... (الماضي)  
 \* بنية الضمائر:

تتجاذب النصّ ثلاثة أنواع من الضمائر:

ضمائر الغياب: إن يفعلًا، قطعنته، ربّ يداه، جاءت علمها...  
 ضمائر المخاطب: أثني عليّ، إن كنت، إذ تستبيك، يُخبرك...  
 ضمائر الحضور (المتكلم).

فضمائر الغياب نجدها في مواطن كثيرة مثل موطن الوصف: وصف الذباب، وصف الناقة، وصف الروضة. وهذه الضمائر تتعلق في الغالب بـ "عبلة". والضمير الذي يجمع بين النوعين بالطبع هو ضمير المتكلم الذي يشدّ وثاق كل الأبيات عن طريق الحضور الضمّني لأن القائل هو عنتره سواء ذكر ما يدلّ عليه أو لم يذكر، إذ القول كلّه دليل على القائل. هذا فضلًا عن بعض القرائن النحوية الدالة على الحضور: (كررت، خشيت، إنّي، إليّ...).

فالضمير الغالب هو ضمير الحضور؛ الضمير المعبر عن ذات المتكلم. وورود هذا النوع بالذات، في هذا الغرض، لا أظن أنه يحتاج إلى تعقيب أو تعليق. فاطرأده في حدّ ذاته يُزيل عنّا كلفة التفسير والإيضاح.

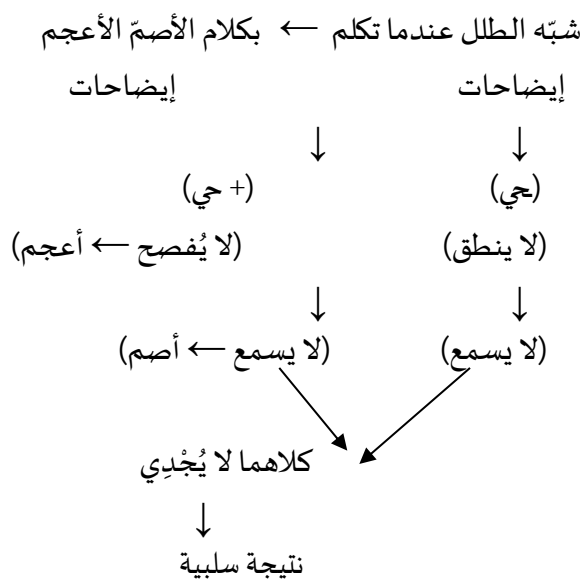
### 5.1 – المستوى البياني

حشد الشاعر . في هذا المستوى . في معلّقته صورًا شعريّة مجازيّة متراكمة، وهي الصور التي كان يُعبّر أو يوضّح بواسطتها عن هذا المعنى أو ذاك،

مع الإشارة إلى أنّ بناء هذه الصّور قِوامُهُ التشبيه بحيث يُلاحظ غياب الوسائل المجازية الأخرى في التعبير.

وستتوقّف الآن لرصد بعض الأمثلة لما أسميناه بالحشد المتراكم للصور الشعرية قصد توضيح بعض قضاياها ومظاهرها وسنتمكّن - من خلال هذه التوضيحات - من الحديث عن العناصر أو الخصائص المميّزة لهذا المستوى في شعر عنزة:

البيت رقم 2:

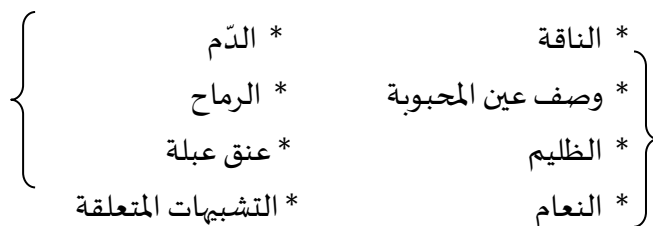


البيت 6: شبهه ناقته في ضخمها وكمال خلقها ب "القدن" (القصر).



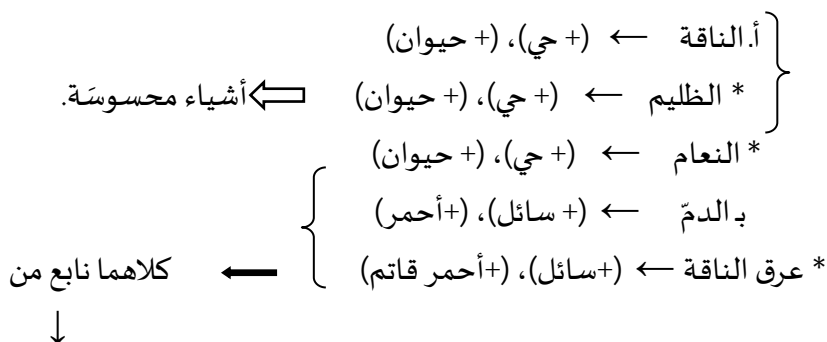


- البيت رقم 31: شبّه الظليمَ في رفعه لرأسه بهودج الخيمة (الارتفاع).
- البيت رقم 32: شبّه الظليم وما عليه من الريش، بالعبد الأصلم.
- البيت رقم 34: جعل هيئة الناقة في سيرها (النشاط والحيوية) كأنه ناتج عن هَرٍّ بجائنها يخذشها لذلك تجدُّ في النجاء منه.
- البيت رقم 37: شبّه حنين شرب الناقة بصوت المزامير.
- البيت رقم 38: شبّه عرق الناقة بالقطران.
- البيت رقم 42: شبّه ردّ فعل الشاعر إذا ما ظلّم بطعم العلقم.
- البيت رقم 47: شبّه صوت الطعنة عند خروج الدّم بصوت شدّق البعير إذا هَدَرَ.
- البيت رقم 48: شبّه لون الدّم عند الطعنة بلون العندم.
- البيت رقم 60: شبّه البطل في شجاعته، وعِظمه، ونُبله، وطول قامته، وكمال جسمه بثياب منشورة على شجرة عظيمة.
- البيت رقم 62: شبّه الخصم، وقد تخَضَّب جسمه بالدّم، بالعِظلم.
- البيت رقم 67: شبّه عنق الجارية بعنق الغزالة.
- البيت رقم 73: شبّه الرماح لطولها واستقامتها بحبال الدّلو.
- إذا تأملنا هذه التشبيهات المستعملة؛ فإننا نلاحظ أن الطّرف الأول من التشبيه (المشبه) كله جاء محسوسًا بحيث يتوزّع على ثلاث حواس: حاسة البصر، وحاسة الشمّ، وحاسة السمع.
- .حاسة البصر، وأهمّ معالمها (في المشبه) هي:
- \* الطلل
- \* عرق الناقة



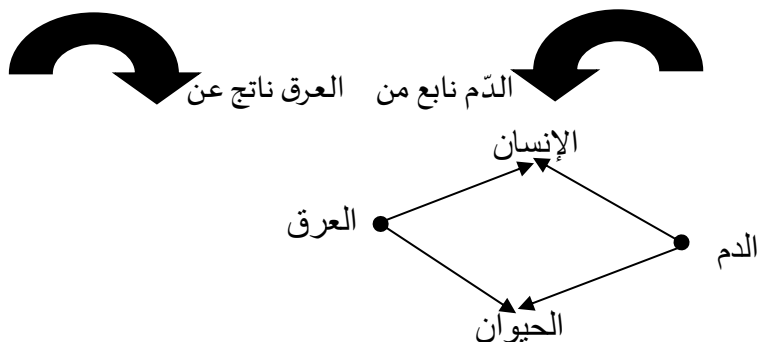
بالخصوص (طول...)

فما الفصائل الرئيسة داخل مجموعة حاسة البصر؟



(+ محسوس)

ويمكن تقديم هذين العنصرين بشكل آخر كالآتي:





← محسوسات

{ ج. عنق الجارية ← (+ جزئي)، (+ حي) }  
 { عين المحبوبة ← (+ جزئي)، (+ حي) }

2. حاسة الشمّ: وتتجلّى في رائحة طيب فم المحبوبة.

3. حاسة السمع، ومقوماتها هي:

\* صوت الطّعنة.

\* غناء الدّباب.

ونلاحظ أنّ الطّرف الثاني من التشبيه (المشبه به)، جاء معتمداً كذلك

على الحواسّ نفسها. إلا أنه أضاف إليها حاسة الدّوق.

. حاسة البصر (في المشبه به):

\* الفدن.

\* خوافي الغراب.

\* عين الشّادن.

\* رجل مقطوع الكفين يوري زناداً.

\* القطران.

\* لون العندم.

\* عنق الغزالة.

\* حبال الدّلو.

\* الدرهم.

. حاسة الشمّ (في المشبه به):

\* رائحة المسك.

\* رائحة الروضة.

. حاسة السمع (في المشبه به):

\* غناء الشارب المترنم.

\* صوت الفريضة.

\* صوت المزامير.

. حاسة الذوق:

\* طعم العلقم.

ويمكن أن نُجمل ما جاء خاضعاً لحاسة البصر – للتمثيل على هذه

الصورة التقريبية – فيما يأتي:

قضايا جزئية ← محسوسة

\* خوافي الغراب.  
\* عين الشادن.  
\* رجل مقطوع الكفين.  
\* عنق الغزالة.

فالشاعر هنا، يجتزئ عضواً من بنية كاملة، أو يُقدّم بنيةً ينقصها عضو.

فكلُّ القضايا التي جاءت – من خلال الأمثلة – في طرفي التشبيه، محسوسة.

ومن ثمّ فهي لا تحتاج إلى كثير عناء أو تفكير من أجل الحصول على مقصد

الشاعر من تشبيهه هذا الشيء بذلك.

ونشير كذلك إلى أنّ موادّ التشبيه – كما هو مثبت – تستقي موادّها في

شعر عنزة من أشياء محسوسة مع تنوع في الحواسّ المعتمدة... إنها موادّ تتخذ

من الواقع المادّي أساساً ومنطلقاً لها: (حيوان، ماء، دم، أصوات، أعضاء، مواقف نفسية، أدوات حربية، ألوان...).

وهذه التشبيهات قد تردُّ لأداء معنى في بيت شعريّ مستقلّ، كما أنها قد ترد في مقطع من المقاطع الشعرية بحيث يعود معناها – بالرغم من اختلاف صورها – إلى مرجع واحد من حيث الدلالة مثلما نجد ذلك مثلاً في مقطع الناقاة:

← وكأنما ينأى بجانب دقّها... / ب 34.

الناقاة ← وكأنما بركت على قصب... / ب 37.

← وكأن رُبّاً أو كُحَيْلاً... / ب 38.

أو مثلما نجد في هذه المقاطع التي تعود صور التشبيهات فيها إلى عبلة:

← وكأنما نظرت... / ب 17.

← وكأنّ فارة تاجر... / ب 18.

← أو روضة... / ب 19.

← أو عاتقاً... / ب 20.

عبلة

إن هذه الصور الشعرية في القصيدة هي صور منتقاة من الواقع المحسوس كما سبق تحليل ذلك بالمقومات (+حي)... ونعني بكلمة "منتقاة"، ما سبق أن أشرنا إليه من قبل أنّ الشاعر يختار لقطة معيّنة دون غيرها مما يحيط بها مع التدقيق في هذا الاختيار. فقولته: "كخافية الغراب". على سبيل المثال. تكشف لنا عن الدقّة المتناهية في الملاحظة. كما يتجلّى الانتقاء في اختياره باستمرار لبطلٍ دون آخر... ومن ثمّ، فهي صور يختزل فيها الشاعر لحظاتٍ

بعينها. ويتعلق الأمر في تصويره لمشاهد تُعدّ من صميم تجربته وهو يباشر عمله في الميدان بحيث لا يقدّم لنا كلّ الصور المُحتملة؛ وإنما يكتفي بأن يعرض الصور البارزة.

وينبثق عن هذه العملية الانتقائية لصور معينة، كون الشاعر يختار الصور التي تنبض بالحركة والحياة. وهي حركة قد تكون نابعة من الصور ذاتها مثلما فعل في وصفه لطيب رائحة فم عبلّة حين عبّر عن ذلك من خلال صورة تتألف من عناصر عديدة توحد بينها الحياة والحركة (ب 19.18):

وكأنّ فارةً تاجرٍ بقسيمة      سبقت عوارضها إليك من الفم  
أو روضةً أنفًا تضمّن نبتها      غيثٌ قليلُ الدّم من ليس بمعلم

فالحركة هنا تتجلى بالضبط عندما نتخيّل الصورة في حدّ ذاتها. فهذه المرأة حين تهوي إليك لتقبّلها، تنتشر من فمها رائحة طيبة كالمسك. والحركة تكمن في كيفية تخيلنا لسرعة الانتشار. وهذا التخيل ينبع إمّا من المسك نفسه، وإما من الإطار العام الذي هو السرعة التي نجدها بصفة خاصة في مقطع الناقّة بصفها أداة موصلة إلى هذه المحبوبة. كما أن هذه السرعة قد تُنبجس من بعض العبارات التي تفيض بهذه الرائحة الطيبة كما في مثل قوله: "سبقت عوارضها".

وإذا عُدنا إلى التشبيهات السابقة نفسها، فإنه يمكن أن نستخلص منها أشياء كثيرة.

إن عنتره في تشبيهاته السابقة، يشبه ناقته في فخامتها بالفدَن، ويشبه سوادها بخوافي الغراب، وعرقها بالقطران، ونشاطها في السير بصورة الهر الذي يخذشها...

كما يشبه الذباب الواقع في الروضة - حين يحكّ إحدى ذراعيه بالأخرى - برجل مقطوع الكفين. ويشبه الدّم بلون العندم، والرماح لطولها واستقامتها بحبال الدلو، ويشبه رائحة فم المحبوبة بفارة المسك أو بالروضة الأنف...

هذا بإيجاز ظاهر ما ورد التشبيهات المستعملة. ونتساءل الآن: ما دلالة هذه الصور؟ أو بعبارة أخرى: ما الدوافع العميقة التي تجعل الشاعر يُكثر من هذه الصور والتشبيهات في مقاطع معينة، وباستعماله موادّ تشبيهية معينة؟

إن الشاعر، في الواقع، لا يقدم لنا تلك الصور لمجرد إمتاعنا بها، ولكنه يقدمها لكونها جزءاً لا يتجزأ من معاناته الداخلية. فهو لا يصور الحرب تصويراً خارجياً جافاً؛ وإنما يصورها من خلال إحساسه العاطفي وإدراكه الوجداني... وعندما يُغرق في التشبيهات المتعلقة بعبلة، أو بالناقة، أو بالفرس، أو بالأقران؛ فإنما ذلك ناتج عن حُبّه الذي لا شكّ فيه لعبلة، وحبه كذلك للناقة والفرس؛ إذ بهما يسطو على الأقران، وهما اللذان يوصلانه إلى الهدف المنشود.

وأما الحديث عن الأقران والأبطال في هذا الباب، فيأتي ليكشف لنا من خلاله عن ولعه، وحبه للمبارزة كدالّ على الشجاعة والقوة.

فلولا تعلق عنتره بعبلة التي قال عنها: "عَلَّقْتُهَا عَرَضاً"، ولقد نزلت... ولولا تعلقه بفرسه الذي "شكا إليه بعبرة وتحمحم"، وغير ذلك لما جاء الشاعر بكلّ هذه التشبيهات الواحدة تلو الأخرى.

ويتجلى ذلك. فضلا عما سبق. في تقديم أوصافٍ لكل ما يحبّ - في الموادّ المستعملة في التشبيه. فهي إمّا من النوع الذي يلازم الشاعر كالناقة والفرس، وإمّا مما يحبّه الجاهلي بصفة عامة نظرًا لطبيعة الصحراء مثل الماء (أشطان بئر)، ويكون بالتالي أكثر احتياجا إليه، أو مما يراه من حيوانات البيئته كالغريبان والنعام...

فهذه أمور من صميم الواقع كما نلاحظ. وموادّها طبيعية وواقعية كذلك. وعلى سبيل ذكر الواقعية، نتوقّف قليلاً عند التشبيه الذي أثار إعجاب القدماء، الشيء الذي أدّى بالجاحظ مثلاً إلى القول: "ولم أسمع في هذا المعنى بشعر أرضاه غير شعر عنتره" (الجاحظ، ع. 1965: 312/3)، ويقصد بذلك الأبيات (حافظت على الرواية التي أوردها الجاحظ للأبيات):

جادت عليها كلّ عين ثرّة	فتركن كلّ حديقة كالدرهم
فترى الذباب بها يُغنيّ وحدّه	هزجًا كفعل الشارب المترنّم
غرّدًا يحكُّ ذراعَه بذراعَه	فِعْلُ المَكْبِ على الزناد الأجم

فما مضمون هذه الصورة؟

مضمونها، أنّ الشاعر وصف الذباب إذا كان واقعًا ثمّ حكّ إحدى يديه بالأخرى. في هذه اللحظة الحركية بالذات، شمهّه برجلٍ مقطوع اليدين يقدح النار بعودين.

لقد سبق أن أشرنا إلى أنّ التشبيهات تعكس تعلق الشاعر بهذا الشيء أو ذاك. ولكن ماذا يمكن أن نقول بالنسبة لهذه الصورة: صور الذباب؟

يمكن أن نجد لها تفسيرًا واقعيًا. إذ ليس كل ما يُشبهه عنتره يحبه، بل قد يعكس واقعيته في تصوير البيئة والمواد المكوّنة لها. فالذباب بالطبع يدخل ضمن ما يراه عنتره في بيئته. ولكن من أين استقى صورة الرجل الأجذم؟

يبدو لي أنّ الصورة – وإن كانت أثارت إعجاب القدامى وما تزال تثير إعجابنا نحن كذلك – بسيطةٌ جدًّا. وبساطتها لا تقلل من شأنها ومن قيمتها وإنما – بالعكس من ذلك – تزيد من أهميتها.

إني أتوقع أن عنتره رأى هذا الرجل الأجذم مرأى العين، وهي صورة ليست بغريبة عليه في ميادين الحروب. فهنا رجلٌ قُطعت يداه، وهناك آخر بُترت رجلاه... وما دامت هذه الرؤية محتملة، فلا نستبعد أن يكون الشاعر – وهو يصف الذباب – قد شاهد رجلًا بعينه وهو يُوري زنادًا، فبقيت الصورة عالقة في ذهنه على تلك الشاكلة إلى أن دعاه الداعي إلى تشخيصها في معلقته تلك. إننا ندرك، من خلال هذا النصّ، أن الشاعر يحدثنا ببساطة عن أشياء رآها وسمعها، وعن تجارب عاشها، وعن أحبّة فارقهم، وذكرياتٍ اكتوى بناها... وما دام نَفَسُ القصيدة يوحى بكل ذلك، فلماذا لا نقبل مثل هذه التأويل؟

### 3 – المستوى النفسي

لقد أصبح عنتره في نظر معظم الدارسين بطلا أسطوريا، حين أحاطوا حياته بكل ما تحمله الأسطورة من مداليل، ممّا سهّل عليهم في النهاية أن يُقحموه ضمن القصص الشعبي، وضمن المسلسلات التلفزيونية. وهم – في كل ذلك – لا يستندون إلا على أساس الخيال المطلق الملفوف ببعض الحقائق التي

أَعْدُهَا حَبَّةً جَعَلُوا مِنْهَا قُبَّةً كَمَا يُقَالُ؛ أَي جَعَلُوا مِنْ حُبِّهِ الْحَقِيقِيِّ لِعَبْلَةٍ، حُبًّا  
أَسْطُورِيًّا. وَجَعَلُوا مِنْ بَطُولَاتِهِ الْوَاقِعِيَّةِ، بَطُولَاتٍ لَا يَسْتَسِيغُهَا عَقْلٌ أَوْ يَقْبَلُهَا  
مَنْطِقٌ. فَمَا عَلَّةُ هَذَا الْخَلَلِ؟

تعود العلة إلى سبب بسيط، وذلك أنّ هؤلاء لم يعودوا إلى دراسة  
نصوص عنتره دراسة مُعمّقة قصد استخلاص ما يُعضدُّ أو يناقض ما هم  
بصدده بل تركوا هذا الوباء يشيع بين الناس. ولا أساس له. كما شاعت عدّة  
متهاتات عن أبي نواس، والمتنبي، وغيرهما ممّا يعكّر صفو تاريخنا الأدبي الذي  
يجنحُ أكثر إلى الدراسات النظرية والأحكام الجاهزة أكثر مما يركن إلى استنطاق  
النصوص والارتقاء في أحضانها.

وإذا أردنا أن نرسم شخصية عنتره، فإننا لا نقول فيه إلا كما قال عباس  
محمود العقاد في عمر بن الخطاب عندما قارنه بأبي بكر في قوله: "لن تذهب  
شدة عمر إذا احتاج إليها أبو بكر في محنة يشتدّ فيها اللين الوديع... ولا خوف  
أن يلين عمر وأبو بكر شديد..." (العقاد، ع. 2006: 8).

وبالفعل، كان عنتره - فيما يبدو - كذلك. كان أقسى الناس في  
تهديداته، وفي بلائه في الحروب. ونعزو أسباب هذه القسوة إلى ظروف الحياة  
الجاهلية عامّة بدءًا بقساوة دساتيرها، وانتهاء بقساوة طبيعتها. فكان طبيعيا  
أن تُنجب أناسًا تكيفوا مع هذا الواقع الحادّ...

وفي مقابل ما سبق، نجد بين ثنايا ذلك العنف رافة، ورحمة، ولينًا، وحسن  
معاملة. تدلّ على ذلك وغيره عبارات تنتهي إلى فصيلة معجم الفطرة: علقتمها / إنّي  
سمّحُ مخالقتي / فما أقصِرُ عن نديّ / شمائلي وتكرّمي.



وإذا كان محمد سعيد مولوي - محقق ديوان عنتره - يرى أن الحبّ كان يدفع الشاعر "إلى استخدام قدرته المبدعة في صياغة شعر يُجسّد فيه صورة الرّجل المثالي في خُلقه، وشجاعته، وأفعاله، وفي حرصه على محبوبته وحبّه لها حبّاً عُذرياً يرتبط بنفسها ويتمّى رضاها، ولا يُعيرُ غيرها نظراً، بل يُخلص لها وحدها. ومن نزعة الحقد والقدرة على التحطيم، تنبعث صورة عنتره البطل" (مولوي، م، س. محقق. 1970: 68)؛ فإن عوامل الإبداع - إذا أردنا البحث عنها - كثيرة ومتشابهة. منها ما هو واضح ومنها ما هو مُغيب... وإذا كان الحبُّ والإخلاص لهذا الحبِّ من الأمور التي تحرق أحشاء عنتره، وكانت نزعة التغيّي بالفروسية والبطولة من الموادّ الخصبه للتعبير؛ فإنّ كلّ ذلك يجب ألا ينسينا عامل الفرحة الكبرى: فرحة الخروج من ظلمات العبودية التي مرّقت أحاسيسه وعقدت نفسيته إلى نور الحرية: حرية القول والعشق. وكان هذا المطلب الذي ناله على حساب بطولته وبلائه. وربّما يكون جزء من البطولة مردّه إلى عامل الحبّ خاصّة وأنّ المعلقة - فيما يظهر - تحكي موقف عنتره البطولي لا لإقناعنا نحن، ولكن لإقناع حبيبته. وكأنه كان يفعل كلّ ذلك من أجلها (ب): 49.52:

هلاً سألت الخيل يا ابنة مالك      إن كنت جاهلةً بما لم تعلني  
يُخبرك من شهد الوقائع أنّني      أغشى الوغى وأعفّ عند المغنم  
ويبدو أن عبارة محمد سعيد مولوي: "وهذا الحبّ يدفعه إلى استخدام قدرته المبدعة في صياغة شعر يُجسّد فيه صورة الرّجل المثالي في خُلقه

وشجاعته" (مولوي، م، س. محقق. 1970: 68)؛ قد نجد ما يخالفها إذا أحسنّا فهم النصّ.

إن قراءة النصّ مرّاتٍ ومرّاتٍ، قد تُفضي بالقارئ إلى أن يكشف حقائقٍ وحقائق: منها أنّ عنتره لم يكن يجسّد صورة الرجل المثالي – انطلاقاً من المعلقة – بقدر ما كان يجسّد صورة الرجل الموضوعي.

فما أوردته المعلقة من مواقف بطولية، ومن أحاسيس صادقة، لم تكن خيلاً، أو حلمًا، أو بطولات مثالية. والشاعر يبدو – من خلال عدّة قرائن لغوية ومعجمية – أنه لم يصف من مواقفه، أو لم يقدّم لنا في معلقته إلا ما تمّ تحقيقه بالفعل (جادت يداي/ قطعتته/ كمشّت بالرمح...).

لقد قدّم لنا الشاعر مشاهد معيّنة تمّت بالفعل في الماضي. والتفصيلات التي تعقبها خير دليل على مصداقية وقوع الفعل: فأين هذه المثاليات؟ ثم إن عنتره كان متواضعًا وموضوعيًا جدًّا. وهو أمر يُغيّب أو يُغيب عن أذهان الكثير من القراء. والإنسان المتواضع والموضوعي، لا يمكن أن يكون في الوقت نفسه مثاليًا. فما الدليل على ذلك؟

يُقدّم الشاعر في معلقته ما أنجزته يده في الميادين. وهي منجزات – كما سبقت الإشارة – فعلية لا مثالية. والذي يجعل من الشاعر كذلك، هو أنّه في المقاطع الأخيرة من المعلقة نراه يخشى أن يُفاجئه الموت قبل تحقيق مطمحه. والخوف من الموت، أو استحضار الموت في حدّ ذاته ملامح الضّعف البشري. وهذا الإقناع الذي صرّح به الشاعر يجعلنا نرى أنه كان على وعي تامّ من أنه مهما أبلى البلاء في الحروب، ومهما قيل عنه من عبارات التمجيد،

والتبجيل، والتعظيم؛ فإن ذلك ينبغي ألا يُغَيَّبَ عن أذهاننا أن عنزة هو القائل:  
(ولقد خشيتُ بأن أموت، البيت).

والدليل الآخر هو قول الشاعر نفسه، في الردّ على تهديد الشاتميين له  
غيابيا: (إن يفعلا، فلقد تركتُ أباهما، البيت).

قد يُتبادر إلى الذهن أن العبارة السابقة مقتصرة على الشتم والنذر  
شفاهايا. ولكن صيغة الفعل في الزمن الحاضر نرجحُ من خلالها أن المعنى: إن  
قَدِرَ لهما أن يحققا نذرهما بقتلي، فلقد تركتُ أباهما مقتولا...

وخلاصة القول: إن الشاعر – من خلال المعلقة – هو إنسان عاديّ،  
وإنسان بطل، وإنسان جبان (بالمفهوم الموضوعي)، وإنسان مُحَبِّ، وإنسان  
رحيم، وإنسان قاسٍ، وإنسان مهيباً للخضوع لقدر الزمان وتقلباته...  
إنسان عادي؛ لأننا لا نجد في النصّ ما يوحي بأنه افتخر بما هو فوق  
طاقته، أو بما هو فوق طاقة الإنسان كإنسان، أو الإنسان كبطل.

إنسان بطل؛ لأنه بطل بالفعل من خلال ما قدّمه لنا من منجزات في  
ميادين الحروب.

إنسان جبان؛ لأنه هو القائل: إن يفعلا. أي أنه مهيباً لأن يُقتل.

إنسان رحيم؛ لأنه القائل: سَمِحْ مخالفتي.

إنسان قاسٍ؛ لأنه هو القائل: وإذا ظَلَمْتَ فإن ظُلْمِي باسل (البيت).

إنسان خاضع للقدر لأنه هو القائل: ولقد خشيتُ بأن أموت (البيت).

## قائمة المصادر والمراجع المعتمدة في الدراسة:

### أولا .باللغة العربية:

#### أ. المصدر:

1. العبسي، عنزة (1970): ديوان عنزة، تحقيق: مولوي، محمد سعيد، المكتب الإسلامي.

#### ب. المراجع:

2. تودوروف، تزفيطان (2007)، الأدب في خطر، ترجمة: الشرقاوي، عبد الكبير، دار توبقال للنشر. 32. عمر، أحمد مختار (1993): علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط 4.
3. المرغني، أحمد مصطفى (1993): علوم البلاغة: البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 3.
4. ابن هشام، عبد الله جمال الدين (1964): مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: المبارك، مازن ومجموعة، دار الفكر، دمشق، ط 1.
5. الجاحظ، عمرو بن بحر (1965): كتاب الحيوان، مكتبة مصطفى الباي الحلبي، مصر/تحقيق وشرح: عبد السلام هارون (7 أجزاء).
- 6- العقاد، عباس محمود (2006): عبقرية عمر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط 10.

### ثانيا. المراجع الأجنبية:

- 7 . Richard (J.P), (1964): Onze Etudes sur la poésie modern, éd, seuil, Paris.
- 8.Todorov, Tzvetan, (2007): La littérature en péril,(café Voltaire) Flammation,.
- 9.zima, v. Pierre, (2007): La déconstruction: une critique, Editions L'Harmattan,.