تجليات الأنا في شعر عنترة
مقاربة بنيوية

دار خيال للنشر والترجمة ©
تجزئة 53 قطعة. رقم 27. بليمور
برج بوعريريج – الجزائر-
0668779826
Khayaleditions@gmail.com
ردمك :978-9931-23-027-4
الإيداع القانوني : فيفري 2023.

د. جمعة مصاص

تجليات الأنا في شعر عنترة
مقاربة بنيوية

مقدمة

عندما يتبدّد وهم الوجود، وتنكسر أصداء رحلة البحث عن الذات، تصير الكلمة مرادفا للبقاء، وعنوانا على الرغبة في تجاوز النفي الكامل، في صميم تواجد الآخرين المؤرِّق.

من أجل هذه الرغبة في اجتياز فلوات الإلغاء، ومفاوز الإقصاء يسعى الشاعر دوما إلى تدوين مغامرته، حتى يختلق كينونته، ويتبعثَّها في فضاء الآخرين الروحي والنفسي والاجتماعي كاملة غير منقوصة؛ لتغدو الكتابة رئة الشاعر التي بها يتنفس اللغة، وفيها، تتجلّى ملامح "أناه" الشخصية وإنجازاته الاجتماعية، وحياته العقلية وآفاقه الروحية، حينها تصبح اللغة الشعرية ضرورة لا مفر منها، وحالة تعتري الشاعر وتلح عليه، يصعب عليه الإفلات من أتون سيطرتها.. يلامسها، يفجرها، دررا تشع بالجمالية، حينها يعبر عن هويته وامتلاكه لمشروع رؤية شعرية تزخر بالتعارض والتقابل واللا اطمئنان؛ لا تستنسخ الواقع كما هو عليه، بل تحدد زواياه لتتمكن من اقتناص جوهره المتحرك لتعبر عنه تعبيرا جماليا.

ولم يكن الشاعر الجاهلي بمنأى عن هذه الرغبة، **فعنترة العبسي** استطاع أن يفرض ذاته، ويحقق كينونته، في عالم قاس، تحكمه أنساق قبلية متوارثة، لا سبيل لتغييرها أو تحييدها؛ يترجم هذا الصراع المحتدم؛ شعره الناضح بالألم؛ المفعم بالأمل في سعي حثيث لإسماع صوت الأنا الفردي، ضمن مجتمع القبيلة الذي لا يعترف إلا بالضمير الجمعي.

إنّ تتبع تشكل جماليات الأنا عند عنترة، يحيلنا إلى انعكاس رؤية العالم من خلال ذات الشاعر؛ وعن كيفية إعادة تشكيل هذه الأنا في المدونة، بإشهاره سيف التفوق والانتصار في شعره -ضد شعور الضعف والهزيمة- تارة أو الخضوع وممارسة التهويل على ذاته تارة أخرى، مما يمكّننا من الاقتراب أكثر؛ لفهمه من خلال رؤيته لذاته، ومن خلال نظرة الآخرين له، ومن ثمة تبقى دائما القصيدة الشعرية الجاهلية في حركية علاماتها وانسيابية معانيها متفتحة على قراءات عديدة.. في سياق ما قلنا سابقا، يأتي كتاب "جَماليات "الأنا" في شعر عنترة بن شدّاد" ليسلط الضوء

على الأنا ويفتح كوّةٍ صغيرة، ضمن الدراسات النصية التي تدرس النصوص الأدبية دراسة محايثة، ساعية للكشف عن العلاقات المتحكمة فيها، دون أن تعير أهمية كبيرة لسياقاتها الخارجية.

إن السعي لقراءة شعر **عنترة بن شدّاد** الملحمي المطّعم بالخيبة والألم فـ"وراء كل شعر عظيم ألم عظيم" جاء بفعل نزوع معرفي إلى تقديم مقاربة أدبية نقدية عنه والذي - في رأيي – لم توفه الدراسات الحديثة حقه من الدراسة، إضافة إلى رغبة في التجديد والتملص من الدراسات السياقية التي حوّلت النصوص الأدبية إلى وسيلة لخدمة حقلها المعرفي الذي تشتغل فيه، فأغرقت بالتالي القصيدة الجاهلية في دوامة غير متناهية من الشروحات والأحكام والقراءات الأحادية الاتجاه.

فكان السعي في هذا الكتاب من أجل تقصي تمظهرات الأنا في تداخلاتها وتفاعلاتها، وعلاقاتها مع الآخر/ النص

وأما عن **إشكالية الدراسة** فتمخضت عن جملة من الأسئلة؛ حاول البحث الإجابة عنها وتلخصت في ما يلي:

- كيف تمظهرت الأنا في شعر **عنترة بن شدّاد**؟
- وكيف تبدّت صورة هذه الأنا الشعرية، وما هي التنويعات الجمالية والفنية التي يبرز من خلالها الأنا؟.
- وكيف أسهمت الإشارات الشعرية في إبراز ذاتية الشاعر وجمالياتها؟
- وفيما تجلت جماليات الأنا في شعر **عنترة**؟
- هل تَتبُّعُ جمالية الأنا في شعر عنترة إبراز لحضور طاغ أو محاولة لترميم تصدعات الذات في سياق تفاعلها مع الآخرين؟
- وإلى أي مدى كان لهذا لحضور إسهام في إبراز جماليات الأنا؟
- هل تتشكل جماليات الأنا عند عنترة، انطلاقا من رؤيته لذاته أو من رؤية الآخرين لها؟

وقد هدف البحث من خلال هذه الدراسة إلى أن يكون بادرة جهد بسيط، يأمل أن يرقى إلى أبحاث أكاديمية، تكون أعمق طرحا وتناولا، وإلماما بالشعر الجاهلي خصوصا وبالشعر القديم عموما، ثم الإسهام في استحداث فهم جديد لجمالية

الأنا، وفق منظور حداثي يستدعي الشاعرية كخطاب مهيمن في جلِّ الدراسات النقدية منتقلا من النص إلى النص باحثا عن فضاء الإبداع والجمال..

ومع قلة الدراسات التي تناولت شعر **عنترة** بالمنظور الذي قاربه البحث فقد كان علي الاجتهاد والإلمام ببعض الدراسات التي استعان بها البحث منها: (جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير) لـ"حسين الواد" و(الرؤى المقنعة) لـ "كمال أبو ديب" و(الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية القدامة وتحليل النص) لـ"عبد الإله الصائغ" (جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجا) لـ"يوسف عليمات" وكذلك (النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية دراسة نظرية وتطبيقية) لـ"أحمد الطريسي"

وأما عن **منهج الدراسة،** فقد عمل البحث على عدم حصر الدراسة في منهج بعينه بل حاول الاستفادة من كل هذه المناهج المعاصرة في حدود ما يحقق الصورة المرجوة للبحث ولعل أهمها **المنهج البنيوي**، بالاستفادة من أدواته ولكن دون الخضوع إلى حرفية آلياته الإجرائية، بالنظر إلى صعوبته من جهة وغوصه في التجريد من جهة أخرى؛ وإلى جانب ذلك استعان البحث بالمنهج **النفسي والتاريخي والأسلوبي**.. مع مراعاة خصوصية النص الشعري بالاستفادة من هذه المناهج ومن غيرها، ممّا تستدعيه ضرورة البحث.

وقد قامت **خطة البحث** الموسوم بـ: **"جماليات "الأنا" في شعر عنترة بن شدّاد"** على **مدخل وثلاثة فصول مع مقدمة وخاتمة**؛ انطلق فيها البحث من **مدخل** معنون بـ**"مفاهيم ورؤى"**، حيث سلط الضوء على الجمالية، بين شعرية المصطلح وفلسفته فتحدث عن الجمالية من الجانب الفني والإبداعي؛ ثمّ من جانب التنظير والتفكير المنهجي، ثمّ انتقل البحث إلى مفهوم الأنا وحضوره في الجمال والفن فتطرق إلى تعريف الأنا لغة واصطلاحا، معرجا على مفهوم الأنا في الفلسفة وعلم النفس والأدب

ثم انتهى المدخل بإطلالة وجيزة على الآخر وعلاقته بالأنا، وذلك في سياق ارتباطهما إذ لا وجود للأنا بدون الآخر.

وفي **الفصل الأول** الذي وسم بـ: **الشعر وتمظهر الذات في الشعر العربي** تحدث البحث أولا عن الشعر بوصفه علامة دالة على وجود الشاعر، من خلال رؤية

الفلاسفة والأدباء للكتابة الشعرية، ثمّ عرّج البحث ثانيا للحديث عن تجليات الأنا في الشعر العربي، من خلال رصد أربعة نماذج من الشعر العربي القديم.

أمّا في **الفصل الثاني** الذي عنونته ب**حضور الأنا وجمالياته في شعر عنترة**

فقد سعى البحث إلى إبراز هذه الجماليات، لذلك حَمل هذا الفصل ثلاثة عناوين فرعية:

1- جماليات الأنا في شعر **عنترة**: تم التركيز في هذه المحطة على تمظهرات الأنا في شعر عنترة، فكان الأنا الفارس والأنا العاشق، الأنا الشاعر والأنا المغترب.

2- جماليات الأنا من منظور الشاعر: وفيها بيّن البحث كيف يرى الأنا نفسه كذات تستحق الجزاء، وبالنظر إلى الإنجازات التي تقدمها للقبيلة، فكان الأنا متساميا أخلاقيا ومنتصرا عسكريا ولكن مضطهدا قبليا.

3- جماليات الأنا من منظور الآخر: وتمثّلَ فيه الأنا عبدا منتقص القيمة؛ ثم أداة مادية وأخيرا دخيلا بالنظر إلى أنه هجين النسب.

وخصّصت **الفصل الثالث** والأخير، لدراسة **جماليات الأنا في المعلقة** -في سياق الدراسة التطبيقية – محاولة تقصي تلك الجماليات، التي تنطق بها الفاعلية وبنية الصراع، في حقول دلالية وعبر فضاء مكاني، يشي بالوحشة ليصل إلى الثنائيات الضدية، التي سعى البحث من خلال تتبع بنيتها، إلى جعلها نقطة مركزية في فهم الخطاب الشعري **لعنترة بن شدّاد**؛ وأخيرا تأتي البنية الإيقاعية للمعلقة لتضبط موسيقى النص، بنوعيها الموسيقى الداخلية والخارجية ولتترجم توزع الأنا بين تحقيق الذات في فعل البطولة من جهة، والعجز عن الإمساك بتلابيب الأمل من جهة أخرى.

وانتهى البحث إلى **خاتمة**، لخصت فيها أهم النتائج المتوصل إليها في هذه المقاربة.

وقد جابهتني -أثناء إنجازي لهذا البحث- جملة من الصعاب، بعضها مرتبط بالبحث ذاته كنقص المراجع، وبعضها ارتبط بالظروف المحيطة اجتماعيا ومهنيا والتي تفرض عليّ في الكثير من الأحيان الانقطاع عن البحث فترات طوال.

وأخيرا لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الخالص لكل من مدّ لي يد العون ماديا أو معنويا، وأخص بالذكر أستاذي الفاضل المشرف الدكتور "**المكي لعلمي**" –رحمه الله وطيّب ثراه- الذي لم يبخل عليّ بالدعم المادي والمعنوي، وكان طوال مشوار هذا

البحث ناصحا موجها، دون أن أنسى كلّ المنتمين إلى **المركز الجامعي "عباس لغرور" بخنشلة –أساتذة وإداريين-** على ما قدّموه لي من مساعدات ودون أن أغفل **أساتذة جامعة العربي بن مهيدي بأم البواقي** على احتضانهم لنا والسهر على رعايتنا وتوجيهنا.

ومن تمام الشكر والثناء، فإني في هذا المقام أقدم شكري وتقديري لأعضاء اللجنة الموقرة؛ وبالله التوفيق.

مدخل

مفاهيم ورؤى

تمهيد

ظلت جهود الباحثين من الأدباء والنقاد طيلة القرون الماضية أسيرة الأخبار التي تتحدث عن الشاعر أو عما ورد في شعره، بصفته المالك الوحيد لشفرة الدخول إلى النص، وفك مغاليقه، وعليه فقد هيمنت اتجاهات عدة تاريخية وإيديولوجية عقائدية ومذهبية على دراسة الشعر العربي محاولة حل مغاليق المعادلة الشعرية بتسليط الضوء على الآثار الإبداعية تارة؛ وعلى أعلامه، وصانعيه، تارة أخرى؛ ومع ذلك لا يمكن بأي حال من الأحوال أن ننكر المجهودات التي بذلها أسلافنا في تقصي الموروث الأدبي، وإثرائه حيث كان لهم في ذلك فضل كبير في رصد (جماليات) النصوص، والوقوف على غوامض وبدائع الكلم، وتتبع مكامن الإبداع والتفرد بها ولكن رؤية الأمور من هذه الزاوية لم تعد مجدية مع تقدم العلوم، وتطور مدارك الإنسان ومفاهيمه واحتكاكه بالأمم في ظل نظام الرقمنة والعولمة؛ التي قرّبت المسافات وألغت حدود المعرفة.

ومن هنا فقد كان للاحتكاك بالغرب، أثر كبير في المنظور النقدي العربي وأصبح بالإمكان وضع اليد على الكثير، من العيوب النسقية المتوارية، تحت ظل فكرة النص وجمالها.

لقد حوّلت الدراسة التقليدية الشعر إلى مجرد طقوس نمطية بإمكان أي كان السير على خطاها وفك (طلاسم النص الشعري) دون إعمال لأي مجهود فكري، كل هذا على حساب الدرس الجمالي؛ الذي يجعل النص الشعري متميزا ومتفردا من خلال الكشف عن ماهية الجمال، وطابعه الإبداعي، مما يعني تحولا جذريا في وظيفته؛ أي أن الجمال سيكون تربية للذوق الجمالي، والذي يعني تنمية الحرية وتعميق الوعي بها.

وأنّ الكتابة لا تعكس ما في نفسية الأديب كما كان سائدا -من قبل- وإنما تمارس عملا انتقائيا حين تختار أفضل ما في جعبتها لتقدمه إلى الآخر كي تحقق الأفضل وتنال بالتالي رضا النقاد والقرّاء على حد سواء؛ وهو الحال بالنسبة للفنون الأخرى لأن وظيفة الفن الكبرى هي خلق الحس الجمالي بما يقدمه الفن للنفس الإنسانية من تجارب جمالية مختلفة تعمل من أجل إغناء التجربة الحياتية للإنسان.

لقد أصبح فعل القراءة في العصر الحديث، شيئا لا غنى عنه، وأصبح للقارئ سلطة لا يستهان بها خاصة حين يقوم النص باستفزاز هذا القارئ فنكون أمام "معركة بين الناقد كقارئ فاتح وما بين المبدع كقارئ محتكر."[1]

إنّ هذا الصراع والسجال بين سلطة القارئ (الناقد) وسلطة المبدع (الشاعر) هو الذي يجعل شاعرا مثل **نزارقباني** يبادر إلى كشف أوراقه بنفسه، حتى لا يتعرض إلى قرصنة النقاد؛ حين يفصلُّونه على هواهم فيتصوَّرُ أنّ "ثلاثة أرباع الشعراء من **فيرجيل** إلى **شكسبير**، إلى **دانتيه**، إلى **المتنبي**، من اختراع النقاد، أو من شغلهم وتطريزهم على الأقل".[2] والشعراء العظام هم شعراء "اللحظة العاطفية المأزومة التي تفجر الإبداع، وتثير مداليل الصورة.. وفانتازيا المشاهد المستعصية التي تباغت المتلقي بتشكيلاتها الجدلية المثيرة/ وقفلاتها المقطعية الجوهرية؛ التي تختزل رؤى القصيدة؛ وتنحو بها الخلاصة النصية/ وبؤرة الرؤيا المفصلية المفاجئة؛ التي تباغت المتلقي، وتسعى إلى تغيير منظوره إلى الحياة."[3]

وفي رحلة البحث عن الفن والجمال، يواجه الفنان دائما أعداء الفن؛ الذين يتربصون بكل جميل من محدودي الأفق؛ لأنهم ببساطة يرفضون أن يكون "الفنان هو البصير، هو الإنسان الذي يرى أكثر من اللازم، هو المسكون دائما بالحركة والتغيير والمشغول دائما بالإبداع والتجديد"[4]

ولعل الخبرة الجمالية، التي تظهر في مقاربتنا للإبداع والنقد، قد تفيدنا في إعادة ترتيب أوراقنا و"تعيننا على تأمل عالمنا وتنظيمه على نحو جديد، وذلك لأن هذه الخبرة تمنحنا –ولا شك– قدرا كبيرا من الحرية الروحية التي نحتاجها في التخلص

---

[1] عبد الله، محمد، الغذّامي. الكتابة ضد الكتابة . دار الآداب، بيروت، لبنان. ط1 / 1991 .ص9.

[2] نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، "إضاءة". ج 7. منشورات نزار قباني، بيروت لبنان. ط2/جانفي 1999، ص 191 .

[3] عصام، شرتح. الشعرية ومقامرة اللغة، مقامرة الكشف والاستدلال -دراسات تحليلية-. دار الينابيع، دمشق، سوريا. ط1/ 2010، ص 63.

[4] رمضان الصباغ. الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، مصر. ط1/ 2001. ص 7.

من قيود العالم المادية.. ولذا قد يكون الجمال والفن قادرين على أن يكونا الملاذ الذي نلوذ به... ونستريح فيه قليلا على نحو يجعلنا نلتقي بإنسانيتنا"[1]

وهذا ما يلاحظ على أنماط الشعر الجاهلي، حيث كان الشاعر محاطا بالأطر المادية الكاشفة عن أدق عناصر الطبيعة، فلم يجد ملاذا إلاّ جسر القصيدة، وبنية اللغة، ليعرض مشاعره ويوحد رؤاه، ويعبر عن الأنا في ظل الآخر، والجماعة..

[1] وفاء إبراهيم. دراسات في الجمال والفن. دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة، مصر. ط1/ 2000 ، ص3.

أولا / الجمالية بين شعرية الإبداع وفلسفة المصطلح:

يخلق الإنسان في مخياله الرؤيوي عوالم من الجمال، لم يكن بإمكانه تجسيدها في الواقع؛ فيغدو الحلم جمالا يهرب منه إليه، ليعتنق آفاقا مفعمة بالجمال والنقاء.. فقد أوتي الإنسان إحساسا بالجمال، سعى لاكتناه أسراره، واستقطاب بؤر إشعاعه.. وهو إحساس موجود في كل مكان وفي كل شيء، في تأمله لذاته، وفي رؤيته للآخرين وفي مدى انسجامه مع محيطه؛ فلقد "كان الجمال حجر الزاوية في عديد من النظريات الفلسفية منذ عصور الإغريق الكلاسيكية، وحتى أيامنا".[1] فتنوعت بذلك تعريفات الجمالية؛ ففي معجم (**لالاند Lalande**) الفلسفي، نجد أن الجمالية علم غرضه صياغة الأحكام التقديرية من حيث كونها قابلة للتمييز بين الجميل والقبيح، كما تطوّر مفهوم الجمالية ليغدو تفكيرا فلسفيا في الفن وإظهارا لمعنى قيمتهِ الخاصة في الجمال.[2]

إن الجمالية هي ترجمة لكلمة (**Esthétique**) والتي تستند في معناها الأصلي إلى المصطلح اللاتيني (**Aisthesis**) وهو التطلع إلى موضوعات طريفة وإدراكها. وهو مصدر صناعي يقابل الجمالي، و يعادل مصطلح (**الاستطيقا Aesthetica**) الذي ظهر بوصفه مصطلحاً لأول مرة خلال القرن الثامن عشر (1735) من خلال الفيلسوف الألماني (**بومجارتن Baumgarten**)، وقد تحول استعماله من الفلسفة إلى سائر العلوم الإنسانية كالأدب والفن؛ ومهما تشعبت الآراء فهو لا يخرج عن كونه منهجا تحليليا نقديا يدرس البنية اللغوية والأسلوبية والاستعارية وما تؤسسه من دلائل فالجمالية هي دراسة جملة من المسائل مجتمعة أو منفردة بحيث تقارب النصوص الإبداعية بطرحها لتساؤلات على شاكلة: ما الجمال؟ وما الغاية التي يقوم عليها نص ما؟ وما

---

[1]- عبد الحميد، شاكر. التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني. عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. ط1/مارس 2001. ص 8.

[2]- رمضان، كريب. فلسفة الجمال في النقد الأدبي، مصطفى ناصف نموذجا. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1/ 03-2009 . ص63.

العناصر التي تشترك في صياغته؟...الخ بموضوعية بعيدا عن العواطف والأفكار المسبقة.[1]

كما يستعمل مصطلح ‹علم الجمال› أو ‹الجمالية› للدلالة على تخصص يدرس ‹الجمال› من حيث هو ‹مفهوم› في الوجود، ومن حيث هو تجربة فنية في الحياة الإنسانية ومهما يكن فالجمالية كعلم/ بوصفها علماً، تهتم بالجمال في الطبيعة والفن، وأصبح هدفها الاستمتاع بجمال هذا الفن، لإدخال السرور والبهجة على متلقيه في مختلف ضروبه ومنها -بطبيعة الحال- الأدب؛ حيث ترمي إلى تجريد الأدب من ارتباطه بالحياة وقضايا المجتمع، وتنأى به عن الالتزام وتقصر مهمته على جلب المتعة الفنية، فكان من الطبيعي أن تهتم بالشكل دون المضمون وتحيد عن المجتمع ومشكلاته، لذلك شاع في أدب الجماليين ما يخدش الحياء، ويدعو إلى الانحلال والتفسخ، والإساءة إلى الدين والمعتقد كما نجد ذلك عند ‹**إدجار آلان بو**› و‹**بود لير**› في أعمالهما الأدبية.

ومن هنا فإن الجمالية تتقاطع مع انتفاء الالتزام في الأدب والتاريخ.. وغيرهما لأنها ترى أن الفن هو غاية في حد ذاته لذا فهي "تنكر القيمة التاريخية والاجتماعية والخلقية والدينية والفلسفية للعمل الأدبي، لأنها لا تؤمن بأية جدوى من ورائها فليس للشعر غاية أخلاقية أو تعليمية، وإنما هو ينظر فقط إلى جانب الجمال"[2]

---

[1] - حسين، جمعة. جمالية الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية). ط1. منشور على موقع اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005 وموجود بتنسيق "word": ص ص 17، 18 (http//www:awu. Dam. Org).

- عبد الإله، الصائغ. النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير؛ (على الخط): تمت الزيارة يوم:2009/10/05، متوفر على العنوان: http://www.ao-academy.org/viewarticle.php?id=library-2006042

[2] إسماعيل، عز الدين. الأسس الجمالية في النقد العربي. دار الفكر، القاهرة. ط3/ 1974 ص392.

ومع ذلك فلا شيء يمنع أن يكون النص الملتزم جميلاً وبالتالي فليس شرطا أن يتعارض الجمال والالتزام فهما وإن كانا موضوعان مختلفان ولكنهما ليسا متعارضين بالضرورة.

ويكمن الجمال في اعتناق القيم مثل الخير والحب والتسامح، التي ما فتئ يصبو إليها الإنسان دائما لأن الأديب حين يتعمق في ذاته فإنما يسبر أغوار الإنسان الأول الموجود في أعماقنا جميعا وهذا ما يتوافق مع قول الأديب الانجليزي "(**الدوس هكسلي**)*: إن أحد ردود الفعل الطبيعية التي تعترينا عقب قراءتنا لمقطوعة جيدة من الأدب يمكن أن يعبر عنه بالمسلمة الآتية: هذا ما كنت أشعر به وأفكر فيه دائما ولكنني لم أكن قادرا على صياغة هذا الإحساس في كلمات، حتى ولا لنفسي."[1]

ولا ريب أن الإحساس بالجمال شعور موجود لدى الإنسان، ومن ثمّ فالجمال هو توأم الفن – كما يقولون – والحديث عن الاثنين يرتبط بالإنسان، فتذوق الإنسان للجمال والإحساس به، يوَّلِدُ الفن في أشكاله المختلفة، فتنشأ علاقة بين هذه العناصر الثلاثة هي علاقة تداخل واندماج تمهد السبيل للإبداع، والتفرد فيحصل تذوق الجمال الذي قد يكون في لوحة فنية أو قطعة موسيقية، في وصلة راقصة أوفي قصيدة شعرية.. كما يوجد في انعكاس أشعة الشمس على صفحات المياه وفي شروق الشمس وغروبها.. إنه أجمل معاني القلب والروح والوجدان ما فتئ الإنسان بترصدها في جميع الأزمنة، تدفعه في ذلك حاجة جمالية تلح على ضرورة

---

*ألدوس ليونارد هكسلي (1894- 1963) أديب انكليزي، من عائلة أنجبت ثلاثة علماء وكتاب بريطانيين بارزين، كان من أكثر المؤلفين الذين اتسمت حياتهم الأدبية بالتنوع في عصره، نشر ثلاث مجموعات شعرية، قبل أن يبدأ سلسلة في الروايات الطريفة ذات المستوى الرفيع، والتي كانت سببا في شهرته، منها: -هذه الأوراق القاحلة(1925)، - إظهار الوجه الآخر(1928)/ الموسوعة العربية العالمية. مؤسسة الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية. ط2. 1999 ج26 (هكسلي).

[1] عبد العزيز، شويط. تجليات الذات في الشعر العربي الحديث (تمظهرات الأنا). مخطوط أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه في الأدب العربي الحديث، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة باجي مختار عنابة 2007-2008، ص40.

تلبيتها كدفع مبلغ مالي من أجل اقتناء ديوان شعري أو حضور حفل غنائي أو الرغبة في السفر بعيدا عن ضجيج المدينة ورنين الهاتف.[1]

إنّ الحس الجمالي حس قائم بذاته منفصل تماما عن المعرفة، وعن المتعة والفائدة، وفي هذا الإطار يقول **كانط**: "الجمال حالة من الوجد، تمتع دون غاية ودون مفهومات "[2]

ويتفاوت الإحساس بالجمال من شخص إلى آخر وينجم عن هذا التفاوت "أنّ الأشياء تكون جميلة وغير جميلة في الواقع من فرد إلى آخر".[3]

3- نظريات علم الجمال

تتجلى نظريات علم الجمال فيما يلي:

1- <u>نظرية التجربة الجمالية:</u>

وهي التي يقوم بها الإنسان عند تأمل منظر طبيعي أو عمل فني لمجرد التمتع وليس لغرض آخر بحث يجد نفسه أمام رغبة ملحة في تكوين موقف حياله.

2- <u>نظريات المحاكاة:</u>

أوّل من تكلم عن المحاكاة اليونانيون القدماء (أفلاطون وأرسطو) إذ تؤكد على العلاقة الوثيقة بين التجربة الإنسانية والفن، باعتباره مرآة للحياة، ولها ثلاث نظريات هي:

* المحاكاة البسيطة: وهي التي تجعل الفن ترديدا لموضوعات التجربة بمعنى أن يكون العمل الفني مطابقا للنموذج الأصلي في الواقع.

* محاكاة الجوهر: وتهتم بالشيء الجوهري في الموضوع بحيث يكون لكل عنصر من عناصر العمل الفني أهمية.

---

[1] إتيان سوريو. الجمالية عبر العصور ترجمة ميشال عاصي . منشورات عويدات، بيروت، لبنان. ط 2 /1982، صص 12،11.

[2] إمانويل، كانط. نقد الحكم -متبوعا بملاحظات عن الإحساس بالجميل والأسمى- ترجمه عن الألمانية ج.بارني ج2 . المكتبة الفلسفية للإدراج باريس فرنسا. ط1 / 1966، ص46. (critique du jujement)

[3] إسماعيل، عز الدين. الأسس الجمالية في النقد العربي .ص 76

* محاكاة المثل الأعلى: وفيها يتم التركيز على ما يراه الفنان كموضوع لائق بالمحاكاة دون غيره، من ذلك المواضيع الأخلاقية المستحقة للمدح والاستحسان..

3- <u>النظرية الانفعالية:</u>

نادت بها المدرسة الرومانسية، المهتمة بالتأثير الذي يحدثه العمل الفني وعن كون الفنان مسجلا لانفعالات الإنسان وأداة لتوضيحها.[1]

لقد كان اهتمام أصحاب هذه النظرية موجها نحو التعبير عن الشخصية وانفعالها ومدى استيعابها للتجربة الجمالية حين حوّلوا الكلمة إلى رمز وكيان نابض بالحياة و"إشارة حرة تم تحريرها على يدي المبدع الذي يطلق عتاقها ويرسلها صوب المتلقي، لا ليقيّدها مرّة أخرى بتصوّر مجتلَب من بطون المعاجم.. وإنما للتفاعل معها، بفتح أبواب خياله لها، لتحدث في نفسه أثرها الجمالي".[2]

4- <u>النظرية السيكولوجية:</u>

تركز هذه النظرية على دراسة الواقع الباطني للإنسان أي دراسة أحلامه وأفكاره ومن أبرز مفكريها **فرويد** الذي يرى بأن الرغبات النفسية المكبوتة التي لا يمكن إشباعها في المجتمع توجه نحو التخيل كطريقة مثلى للإشباع.

5- <u>النظرية الشكلية:</u> ترى هذه النظرية أن الفن لابد أن يكون منفصلا تماما عن الأفعال والموضوعات التي تتألف منها الحياة؛ فالفن ليس ترديدا للحياة بل هو عالم قائم بذاته، ومن هنا دعا أصحاب المدرسة الانطباعية إلى الاهتمام بالشكل على حساب الموضوع.[3]

---

[1] محمود، عبد الله، الخوالدة ومحمد، عوض الترتوري .التربية الجمالية – علم نفس الجمال- . دار الشروق للنشر والتوزيع ط1 / 2006، ص ص41، 42 .

[2] عبد الله، محمد، الغذّامي. تشريح النص. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب. ط2/ 2006، ص18 .

[3] محمود، عبد الله، الخوالدة و محمد، عوض الترتوري .التربية الجمالية – علم نفس الجمال- ص ص 43، 44.

6- نظرية الجمال الفني :

تجمع هذه النظرية بين أفكار النظريات السابقة باعتبارها الفن إبداع بشري يمكن أن يكون ممتعا وجميلا، هدفه أن يجذب المشاهد جماليا وأنّ العمل الفني يمكن أن يشتمل على الموضوع والشكل والتعبير والانفعال والرغبات...[1]

ومن هنا درج أهل الفن على التمييز "بين جمال الطبيعة وجمال الفن إذ أن الطبيعة مصدر من مصادر الجمال، ومظهر من مظاهره والجمال وجه من وجوه العالم، أما الفن فهو إبداع إنساني لأشياء جميلة".[2] بحيث أنّ التناسق بين جزئيات العمل الفني هو الذي يعطيه شرعيته، ويرسم اتجاهه الجمالي.

إذن فالجمال "هو نبض الوجود، نشعره بكامل جسدنا، ونعيه بمختلف أحاسيسنا، لا كمعطى ظاهري فقط، وإنما كشيء سري غامض ومزلزل يشدُّنا إليه بقوة لا نستطيع تفسيرها، فهو إذن ليس حكما من الأحكام يصل إليه العقل بقدر ما هو ألقٌ في الوجدان".[3]

إنّ الدراسات الحديثة تسعى إلى اعتماد المنهج الفني الجمالي، الذي يسعى إلى تأشير مواطن الجمال والقبح في النص، وتعليل الإشارات وفق قناعة مسبقة تقوم على أن النص الفائق، هو النص الذي يهج الروح ويشرك المتلقي في مشاغله الفنية قال **(بايير)**: "القانون الأوحد للجمال، أنه ليس للجمال قانون".[4]

والمهم، أنه مهما تنوعت تعريفات الجمال، وتعددت زوايا رؤيته؛ فإنه يستحيل وصفه بصفة واحدة مطلقة يجمع عليها كل الناس.

---

[1] المرجع السابق، ص 45.

[2] رمضان، كريب. فلسفة الجمال .ص 37.

[3] أحمد بلحاج آية وارهام. جماليات الكتابة بالنسق الثلاثي، مقاربة منفتحة لشعر مليكة العاصمي، اتحاد كتاب المغرب- فرع مراكش- المغرب. ط 1/ 2009، ص 110.

[4] بايير. فلسفة الفن في الفكر المعاصر. ترجمة زكريا إبراهيم. دار مصر للطباعة والنشر. ط1/ 1966، ص376.

ثانيا / الأنا وحضوره في الجمال والفن:

1- في الأصل اللغوي:

هو في اللغة ضمير المتكلم، ونجده يدل على ضمير المتكلم المذكر والمؤنث، أنا ضمير رفع منفصل للمتكلم والمتكلمة. حيث جاء في لسان العرب لابن منظور: "لا تثنية له من لفظه إلا بنحن في التثنية والجمع، فإن قيل: لم ثنوا أنت فقالوا أنتما ولم يثنوا أنا؟ فقيل: لما لم تجز أنا وأنا لرجل آخر لم يثنوا، وأما أنت فثنوه بأنتما لأنك تجيز أن تقول لرجل: أنت وأنت لآخر معه، فذلك ثنيٌ، وأما إنّي فثنيته إنَّا، وكان في الأصل إننا فكثرت النونات فحذفت إحداها، وقيل إنَّا، وقوله عز وجل: إنَّا أو إياكم (**الآية**) **﴿وإنا أو إياكم لعلى هدى أو في ضلال مبين﴾**• المعنى إننا أو إنَّكم فعطف إياكم على الاسم في قوله إنَّا على النون والألف كما تقول إني وإياك، معناه إني وإنك فافهمه، وقال الشاعر: [**الكامل**]

إنَّا اقْتَسَمْنَا خُطَّتَيْنَا بَعْدَكُمُ فَحَمَلْتُ بَرَّةَ واحْتَمَلْتُ فَجَارِ

إنّا تثنيته إني في البيت. قال **الجوهري**: وأما قولهم أنا فهو اسم مكني، وهو للمتكلم وحده، وإنما يبنى على الفتح فرقا بينه وبين أن، التي هي حرف ناصب للفعل، والألف الأخيرة إنما هي لبيان الحركة في الوقف، فإن وسطت سقطت إلا في لغة رديئة كما قال الشاعر: [**الوافر**]

أنَا سَيْفُ العَشِيرَةِ، فَاعْرِفُونِي جَمِيعًا، قَدْ تَذَرَّيْتُ السِّنَامَا"[1]

2- اصطلاحا:

أ- الأنا في الفلسفة:

تطلق على الذات المفكرة العارفة لنفسها في مقابل الموضوعات التي تتميز عنها فهي الوعي الذي تملكه الذات عن فرديتها المتميزة عن الأشياء ذات الوجود الخارجي المادي الموضوعي أي أنَّ الأفعال التي تأخذها الشخصية بالحسبان، وتتحمل

• القرآن الكريم، برواية ورش سورة سبأ: الآية 24.

* القرآن الكريم، برواية ورش سورة سبأ: الآية 24.

[1] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. لسان العرب، المجلد الأول. (مادة أنن) دار صادر للطباعة والنشر بيروت لبنان. ط2/ 2003، ص 182.

مسؤولياتها هي نتيجة الوعي الذي تملكه الذات عن فرديتها المميزة عن الأشياء ذات الوجود الخارجي المادي الموضوعي.

ونجد أنفسنا -ونحن نقارب مفهوم الأنا- أمام تساؤل ملِّح "عندما أقول «أنا» فهل أقصد ذاتي الحاضرة الآن؛ وهنا؟ أم أقصد ذلك الطفل الذي كان والمراهق الذي كان والشاب الذي كان، ومن ثم الكهل الذي هو الآن والعجوز الذي قد يكون؟ هل أقصد أحد هؤلاء جميعا الذين يشكلون سلسلة متصلة الحلقات تكون في مجموعها هذه الذات الحاضرة التي نسميها «الأنا»".[1] أي أن الذات هي الشخص نفسه، وهي بالمنظور الفلسفي جوهر قائم بذاته، ثابت، لا يتغير على الرغم مما يلحقه من الأعراض مثل الصحة والمرض، والصبا والهرم ويصدق اللفظ أيضا على الماهية Essence* التي يراد بها حقيقة الشيء أو الموضوع.

تدل كلمة «أنا» على جوهر الذات –بدون لواحق– وبالتالي يتحدد «الأنا » تبعا لتصور ماهية الذات الإنسانية المتميزة بالوعي؛ هذا الوعي الذي بواسطته يدرك أنه موجود وأن العالم من حوله يوجد كذلك، وأن الأنا (الذات) يتأسس كموجود بواسطته، وهو وعي يصاحبها طيلة وجودها، ومن هنا لا يخرج الوعي عن أن يكون وعيا بالذات أو وعيا بالموضوع، فالشعور أو الوعي يتحدد قبل كل شيء بالقدرة على قول أنا –أي القدرة على أن يتقدم كفاعل- ويتفاعل في حدس وجود ذاته، ووجود العالم الخارجي والغير، وبالشعور يتحقق الكائن الواعي كموجود في العالم بحيث أن أنيته تكمن في الأنا المفكر مما يتوافق مع قول (**ديكارت**) ‹ أنا أفكر إذن أنا

---

[1] تركي الحمد. الثقافة العربية في عصر العولمة. دار الساقي، بيروت، لبنان. ط1/ 1991، ص 193.

* الماهية: من الأمر أو الشيء أو الإنسان: حقيقته وطبيعته وما يقوم به من صفات أي كل ما يكون به الشيء هو إياه، وهي في هذا السياق، ما يجعل الإنسان إنسانا، أي ما يتميز به عن سائر المخلوقات كالتفكير مثلا / جبران، مسعود. الرّائد، معجم الفبائي في اللغة والإعلام. ط3. 2005 دار العلم للملايين، بيروت لبنان ص781.

**ولد رينييه ديكارت بهولندا سنة 1596، وتوفي بالسويد سنة 1650، فيلسوف ورياضي وعالم فرنسي كثيرا ما لقب بابي الفلسفة الحديثة، من أعماله :- مبادئ الفلسفة، / الموسوعة العربية العالمية، ج10(ديكارت).

موجود»** ومن الطبيعي، حين يميز الإنسان بعقله وتفكيره، فإن الأنا عنده، تعبر عن الذات الواعية؛ "وقد يستخدم المصطلح، ليشير إلى تلك السمة أو ذلك المكون من مكونات الشخصية، الذي يسيطر، بأكثر الطرق مباشرة وفورية، على الفكر والسلوك؛ فهو الأنا، الذي يشعر ويفكر ويميز الشخص عن الذوات الشخصية الأخرى."[1]

ب-الأنا في علم النفس:

لقد استطاع **سيجموند فرويد (S.F)*** أن يرسم للجهاز النفسي الباطني "خريطة أشبه ما تكون بالخرائط الطبوغرافية"[2] فقسّمه إلى ثلاثة مناطق تمثل الثالوث الدينامي للحياة الباطنية الإنسانية:

- المستوى الشعوري:conscient
- ما قبل الشعور : préconscient
- اللاشعور: l'inconscience

وهذا المستوى الأخير هو الفرضية التي انبنى عليها التحليل النفسي؛ الذي قسمه **فرويد** إلى ثلاث قوى متصارعة هي:

- الهو : "le ça"؛ ويمثله الجانب البيولوجي .
- الأنا الأعلى: "le sur moi"
- الأنا : "le moi"[3]

ويرى **فرويد** أنّه توجد في كل فرد منظمة دقيقة للعمليات العقلية هي: **الهو:** وهو ذلك القسم من الجهاز النفسي الذي يحوي كل ما هو موروث وموجود

---

[1] إبراهيم فتحي. معجم المصطلحات الأدبية. المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر تونس. ط1/ 1986. ص 369.

* طبيب نفساني، ولد بالتشيك سنة 1856، وتوفي بلندن سنة 1939، من مؤلفاته :- تفسير الأحلام، -الأنا وله مقدمة في التحليل النفسي ، أول طبيب اقر بوجود اللاشعور/الموسوعة العربية العالمية ج17(فرويد)

[2] سيجموند، فرويد. علم ما وراء النفس. ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة، بيروت.ط2/ 1982، ص58 .

[3] المرجع نفسه، ص ص 58-60 .

منذ الولادة، وهو يحوي الغرائز المتصلة بالجسم إلى جانب العمليات النفسية المكبوتة التي انفصلت عن «الأنا» ويسيطر عليه (مبدأ اللذة)، (le principe de plaisir). **الأنا:** وهو منظمة دقيقة للعمليات العقلية التي تشمل الشعور، والتي تشرف على الآليات التي بواسطتها يمكن للمرء أن يفرغ شحناته وتهيجاته في العالم الخارجي. ويصدر عنه الكبت الذي يكبح جماح بعض النزعات ويمنعها من الظهور علنا؛[1] فيقوم بمهمة حفظ الذات بتحكمه في الرغبات الغريزية التي تنبعث عن الهو فيشبع ما يشاء منها ويكبت ما يرى ضرورة كبته مراعيا في ذلك كله ما يصطلح على تسميته (مبدأ الواقع) (le principe de réalité)، فنلاحظ إذن أن «الأنا» يمثل الحكمة وسلامة العقل عكس الهو الذي يحوي الانفعالات.

أما **الأنا الأعلى:** فهو ذلك الأثر الذي ينطبع في النفس منذ فترة الطفولة أين كان اعتماد الطفل كليا على والديه وخاضع لأوامرهما ونواهيهما. حيث يقوم الأنا الأعلى عادة بتقمص شخصية الوالدين أو المدرسين وبذلك تتحول سلطة هؤلاء الأشخاص الخارجية إلى سلطة نفسية داخلية تهيمن على تصرفاته وتحركاته، وتصدر إليه الأوامر وتهدده بالعقاب فيطلق على هذه القوة النفسية (الأنا الأعلى)، (le sur moi) وهو ما يعرف بالضمير.[2]

وعليه فإنَّ «الأنا» هو الكيان الذي نعيه مباشرة، أي هو "الشخصية التي نعرفها في أنفسنا، صاحبة الميول والعواطف، وهي منطقية، ومتصلة بعالم الواقع اتصالا مباشرا، ولها نزوع أخلاقي يحافظ على القيم ويرعى التقاليد الاجتماعية، وتبدو للآخرين شخصية سوية"[3]، ثمّ إنّ مفهوم «الأنا» يرتبط بشدة بالشعور والوعي فهو "الشخصية الشعورية، إنه القوة السيكولوجية بالإضافة إلى القوة البيولوجية والاجتماعية."[4]

---

[1] سيجموند، فرويد. الأنا والهو/ إشراف محمد عثماني نجاتي. دار الشروق، القاهرة، مصر. ط4 /1984، 31.

[2] المرجع نفسه، صص 16،17.

[3] عبد العزيز، القوصي. أسس الصحة النفسية. دار القلم، لبنان. ط8 / 1970، ص 109.

[4] عباس، محمود عوض. علم النفس العام. دار المعرفة الجامعية، مصر ط2/ 1999، ص 493.

ومن البديهي أن حديثنا عن «الأنا» يقودنا إلى مفهوم آخر وهو الذات لنقف عند بعض علماء النفس الذين يفرقون بين الأنا والذات؛ أبرزهم **كارل غوستاف يونغ (Karl Yong)*** الذي يفصل بين الأنا والذات حين تمثَّل الذات نوعا من المعاوضة للصراع الذي يضع العالمين الداخلي والخارجي في مواجهة لأن الذات هي الكلمة الأكثر تعبيرا لما يسمى فردا ومن هنا؛ فحين يتم "إدراك الذات كشيء لا عقلي... لا تعترض عليه الأنا ولا تخضع له، وإنما ترتبط به، وتدور حوله مثلما تدور الأرض حول الشمس".[1]

وإذا كان **يونغ** يفرق بين الأنا والذات فهناك من علماء النفس من يرون أنهما متشابهان؛ فقط، أن الذات أوسع دائرة من «الأنا» لأنها تضم إضافة إلى الأنا الفردية «أنا» أخرى هي «الأنا الجمعية » (النحن) فيصبح الآخر جزءا مكملا للأنا أو «أنا آخر» لتتلاشى الحدود وتصبح ضرورة التقارب والتلاحم ملحة، يغذيها مطلب حيوي يتمثل في "أن نشأة الأنا رهينة بوجود الآخر".[2]

هذا الآخر الذي هو أنا بالمنظور المقابل خاصة مع الوعي بضرورة التعاطي مع الآخر حين "تبرز الحاجة إلى «النحن» حين يتطلب الموقف تكاملا مع الآخرين فيندفع الشخص تحت تأثير ضغط هذه الحاجة إلى تحويل موقفه من «أنا والآخرين» إلى «نحن»".[3] ويبقى «للأنا» مدلولات عديدة تتباين تبعا للمنظرين، فيرمز لها بالأنا تارة وبالذات تارة أخرى.

---

* هو كارل غوستاف يونغ، طبيب نفساني سويسري، ولد سنة 1875، وتوفي سنة 1961، مختص في علم النفس والطب النفسي، قام بتطوير مجال علم النفس التحليلي من أعماله:- حياتي -جدلية الأنا واللاوعي/ الموسوعة العربية العالمية ج 27، (يونغ).

[1] كارل، غوستاف، يونغ . جدلية الأنا واللاوعي ، ت.نبيل محسن. دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، سوريا. ط1، 1997، ص 193.

[2] فرج، عبد القادر طه. موسوعة علم النفس والتحليل النفسي. دار غريب، مصر، ط2/ 2003 ص51.

[3] عبد الله، الغذّامي. الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية (Deconstruction) قراءة نقدية، لنموذج معاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر. ط4/ 1998، ص147.

ج- الأنا في الأدب:

إنّ الأنا في الأدب، هو مؤسسة قائمة بذاتها، يقف عند عتباتها الكاتب وقفة الطفل؛ الذي ينطق باسمه حين يتكلم على ذاته، ومن هنا نجد الأديب قد يلجأ أحيانا إلى الاختباء وراء ضمير الغائب، فيخرج المبدع من دائرته الذاتية المنغلقة.

وتغييب هذا الضمير يسمح للأديب بمخاطبة نفسه بحرية ولكن من وراء قناع هو الآخر، الذي يتواصل معه ومن هنا "فليس ضمير الغائب المفرد خديعة من خدائع الأدب، بل هو فعل مؤسّسه متقدم على كل ما عداه: أن يكتب الإنسان يعني أن يقول «هو» وهذا يفيد أن الكاتب حين يقول «الأنا» لن تكون لهذا الضمير أية علاقة بالرمز الإشاري؛ إنه علامة نظمت رموزها بدقة: وهذه الـ«أنا» ليست إلا «هو» من الدرجة الثانية أو «هو» مستعاد ومحول"[1]

إذن «الأنا» هي الذات في الشعر، وهي بالمعنى المباشر تدل على الشخص بجميع لواحقه، وكانت عبر تأريخه ضميرا شخصيا أي الذات الفعلية للشاعر المتكلم بدءا **بامرئ القيس** الواقع تحت وطأة الليل الجاثم بكل ثقله على صدره ولا ينوي حراكا:

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِـــهِ وَأَرْدَفَ إِعْجَازًا وَنَاءَ بِكَلْكَـــــلِ

أَلاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلاَ انْجَلِي بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ[2]

إلى **نزار قباني** (القديس) في قصيدته ‹راسبوتين العربي›؛ الذي يفرض طقوسه السحرية ويهب بركاته لينصلح حال المرأة في تلميح صريح لغياب الوعي عند نساء العالم الثالث، في ضوء سيادة المجتمع الرجالي:

أنَا القدِيسُ تَأتيني نساءُ العَالَمِ الثَّالِثِ

فَاغْسِلُهُنَّ بالكَافُورِ والحِنَّة

واغْمُرُهُنَّ بالبرَكَاتِ..

وأُعْطِي كُلَّ وَاحِدَةٍ بَنَفْسَجَةً..وَمَوَّالاَ..

---

[1] رولان، بارت. النقد البنيوي للحكاية .ت أنطوان أبو زيد. منشورات عويدات، بيروت، باريس. ط1/ 1988، ص19.

[2] امرؤ القيس. الديوان اعتنى به و شرحه عبد الرحمان المصطاوي. دار المعرفة، بيروت، لبنان ط 2 /2004، ص ص 48، 49.

وارْزِقُهُنَّ أَطْفَالاً
وارْزَعُهُنَّ كَالأَشْجَارِ فِي الغَابَاتِ
وأُوصِيهُنَّ أَنْ يَحْفَظْنَ أَشْعَارِي
فَشِعْرِي يُدْخِلُ الجنَّة..[1]

وقد يصنف الإعجاب بالذات أو المبالغة في تكرار «الأنا» في الأدب في إطار تضخيم «الأنا» خاصة عندما تتصدر الكلام؛ معتلية برج الافتخار أو المباهاة بالذات الذي يشي بتفرد وخصوصية وتطلع إلى الكمال.

وتكرار لفظة «أنا» في العمل الأدبي يحمل أكثر من دلالة فيه إثبات للذات ونفي الآخر، وتوقيع لنزعة تفوقيه هي إيجابية «الأنا» مقابل سلبية «الآخر»؛ "وهي عندما تتصدر الكلام لها جلبة كبر وخيلاء، وتكون بؤرة تشع منها إرادة فردانية ورغبة بالكمال، وهناك قرينة تلازمها هي العزلة والوحدة"[2]؛ تشكل بدورها حقلا بحثيا يوغل فيه المتلقي، قصد تقصي بنية الشعر وكيفية تشكيل الشاعر«لأناه» في النص ويتم ذلك استنادا إلى وقائع لغوية (الحروف، التراكيب..)؛ وإلى وقائع غير لغوية (الحوادث الاجتماعية، ملابسات المكان والزمان..) باحثا في ثنايا النص الأدبي عن الشعرية التي تمثل في المنظور النقدي الحديث، البؤرة الذاتية التي ترتبط "بشبكات التجربة ومنظوماتها المتنوعة التي تعمل آلياتها في الخلف على تفعيل التجربة الخاصة بالتجربة العامة، والتحرك على مساحات المكان والزمن أفقيا وعموديا على النحو الذي لا تستجيب فيه تعبيريا لشخصية الشاعر بوصفه ذاتا اجتماعية... بل بوصفه ذاتا شعرية تفارق اجتماعيتها، مفارقة تكاد تكون مطلقة متخلصة بذلك من الكثير من عوالقها الرومانسية العاطفية"[3]

---

[1] عبد الفتاح، الدراويش. نزار قباني، حياته وشعره. الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن. ط2009/1، ص255.

[2] صالح، زامل. تحول المثال، دراسة لظاهرة الاغتراب في شعر المتنبي . المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. ط1، 2003، ص 40.

[3] محمد، صابر، عبيد. المغامرة الجمالية للنص الشعري. عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن ط2008/1، ص24.

نخلص في الأخير إلى أن وجود الأنا مرتبط ارتباطا وثيقا بالآخر الذي يكرس كينونتها؛ فلا معنى لوجود الأنا دون وجود الآخر الذي أصبح "من صفاتها الجوهرية أنها محاطة أو في حالة تعين مع الغير، فليس ثمة ذات مفردة معطاة وحدها".[1]

ومن هنا يمكننا أن نلج عالم الآخر... فما المقصود بالآخر؟ وما علاقته بالأنا؟.

ثالثا / مفهوم الآخر وحضور الأنا:

أ- الآخر بين اللغة والمصطلح:

***الآخر في اللغة:**

هو المخالف والمعارض وقد ورد في لسان العرب أنه "اسم على أفعل والأنثى أخرى، إلا أن فيه معنى الصفة لأن أفعل من كذا لا يكون إلا في الصفة وتصغير آخر أُوَيْخِرُ، **وقوله تعالى: ﴿فآخران يقومان مقامهما﴾*** فسرّ **الفرّاء** فقال: معناه آخران من غير دينكم من النصارى واليهود، والجمع بالواو والنون، وأخريات وأخر، وحكى بعضهم: أبعد الله الآخر، ويقال لا مرحبا بالآخر أي الأبعد."[2]

أما في منجد اللغة والأدب والعلوم فقد جاء بمعنى "غير جمع آخر وأخريات ومن الكناية (أبعد الله الآخر) أي من غاب وليس منا."[3]

كما يعني الآخر في بعض الحالات الطرف المقابل الأسوأ ويتأكد هذا المعنى في اللغة اللاتينية حيث أن الغير (autrui) مشتق من (alter) وهو الأجنبي والمخالف.

---

[1] عباس، يوسف الحداد. الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض نموذجا). دار الحوار، سوريا .ط1/2005، ص192.

[2] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. لسان العرب. المجلد الأول .ط1 . دار الجيل، دار لسان العرب .1988. ص29، (مادة أخر).

*سورة المائدة، الآية 107.

[3] لويس، معلوف. المنجد في اللغة والإعلام. دار المشرق، لبنان. ط31/ 1991، ص19مادة (أ ن انف).

** مارتن هيدجر، فيلسوف ألماني، ولد سنة 1889 وتوفي سنة 1976، من أعماله: - ماهي الميتافيزيقا؟ نهاية الفلسفة، - عمل الفكر، - الكينونة والزمان/ الموسوعة العربية العالمية.ج 26. (هيدجر)

***الآخر في المصطلح:**

أ- الآخر في الفلسفة:

هو الآخر الذي لا يشارك الذات أحوالها من انتماء عرقي وحضاري وثقافي وعلى هذا يتحدد الغير في جميع الأحوال بالسلب.

فالآخر عند (**هيدجر****) فهو مرتبط بالسقوط فهذا الآخر قد رمي به في هذا العالم غير أنه لا يملك سوى التسليم، وهذا السقوط هو الذي حقق ذاتية الأنا من خلال تماسه مع الآخر فحسب (**هيدجر**) أن "بغيره (الآخر) ما كان يمكن وجودي أن يُكْتشف ولولاه لظل وجودي في إمكانات الوجود لا نهاية لها، أي أن سقوطي هو الذي حددني وبتحديدي تحقق وجودي العيني"[1]

ب-الآخر في علم النفس:

لقد عالجت الدراسات النفسية إلى جانب الدراسات الفلسفية الجدل القائم بين «الأنا والآخر»، وذلك عن طريق الجهاز النفسي المتمثل في «**الأنا**»، «**الأنا الأعلى**» «**الهو**» أين يسعى «**الأنا**» للانتماء إلى «**الأنا الأعلى**» والانضواء تحت سلطته حتى لا يخلق نشازا واضطرابا في شخصية الفرد فتبدو غير سوية.

إذن **فـ**«**الأنا الأعلى**» يمثل الآخر بالمنظورين الاجتماعي والنفسي ومن ثمة فإن الصراع الذي ينشب بين «الأنا» و«الأنا المثالي» إنما هو يعكس في نهاية الأمر الخلاف بين ما هو واقعي وما هو نفسي أي بين العالم الخارجي والداخلي.

ومن هنا فإنّ "الصراع الحاصل بين وعي «الأنا» ووعي «الآخر» يؤدي إلى نتيجة مفادها أنّ كل وعي بالأنا يحتاج إلى اعتراف وترسيم من قبل الآخر على أنه حرية ومن هنا "عليه أن يتصارع مع هذا الوعي وأن يضع حياته في خطر لكي يؤكد حريته عليه أن يقوم بذلك الصراع دون أن يؤدي هذا الأمر إلى موت أحدهما لأن القضاء نهائيا على أحد طرفي النزاع ينهي الجدل".[2]

---

[1] عبد الرحمان، بدوي. دراسات في الفلسفة الوجودية. دار النهضة المصرية، مصر. ط2 /1966 ص85.

[2] سعاد، حرب. الأنا والآخر والجماعة -دراسة في فلسفة سارتر ومسرحه-. دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان. ط1/ 1994 ص7.

هذا الجدل الذي يعرف في الفلسفة **الهيغلية** بعلاقة «السيد والعبد» أو بين «الأنا» و«**الآخر**» بمعنى لا وجود للأنا بدون الآخر وقد غدت الذات حقيقة موضوعية بفضل اعتراف الآخر بها «العبد» الذي يتعلق بالشيئية (Choséité) بينما يرتبط السيد بالعبد والشيء في الوقت نفسه.

وتأسيسا على ما سبق فإن السيد يرتبط بالشيء بواسطة العبد الذي يرتبط بالشيئية بصفته وعيا لذاته لم ينضج بعد، ليحقق ويشبع رغباته الإنسانية؛ فقام بإسقاط الحرية على السيد ليقوم هذا الأخير بإجبار العبد على العمل لأجله، وتسخير نفسه لخدمته وبالتالي يصبح العبد فيصلا بين السيد والشيء أو التشيؤ (Choséité)؛ ليفسح المجال للسيد للتمتع باستهلاك هذا الشيء الذي اشتغله العبد.[1]

وتتداخل العلاقة بين «**الأنا**» و«**الآخر**» حين يمارس الآخر وصاية على «**الأنا**» ويصدر أحكاما لا يستطيع الأنا التعرف عليها ويسعى لاستخدامها كوسيلة لتحقيق أهدافه وعليه فيَمْكِنُ للأنا تجربة حريته موازاة مع عبودية الآخر. وتجربة حرية الآخرين من خلال عبوديتنا.[2] فالعلاقة عكسية إذن بين «**الأنا**» و«الآخر»؛ تتبلور في سعي كل منهما لممارسة مهمة الإقصاء والإلغاء تحت مظلة «وهم احتكار الحقيقة» كما يرى **صلاح فضل** وفي محاولة لتقزيم الآخر، وعرضه بصورة هزيلة قصد تجريده من مصداقيته؛ وهذا ما كان لِيَحْصُلَ لو كان هناك تقبُّل للآخر والعكس صحيح. وعليه "ليس لأحد منا أن يلغي الآخر لأنه لا يتوافق معه ولا ينتظم في مداره".[3]

ومن هنا فإن التركيز على الجانب الجمالي ومحاولة استقراء النصوص الشعرية من منظور جمالي يسمح للمتلقي بمباشرة هذه النصوص والغوص فيها لاكتناه مضمونها بعيدا عن الدراسات التقليدية التي كثيرا ما ركزت على جانب وأهملت جوانب عدة لأن وظيفة الفن الكبرى هي خلق حس جمالي تتحرك بوصلته كلما أبلج

---

[1] المرجع السابق، ص10.

[2] سعاد حرب، المرجع نفسه، ص ص11، 12.

[3] صلاح، فضل. أشكال التخيل من فتات الأدب والنقد. الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان.ط1/1996، ص 136

الحس الفني في العمل الإبداعي. فالفن في رأيي كفيل بترميم التصدعات التي تطرأ على النفس البشرية –في مسيرتها الحضارية– وما تتعرض له من تجارب جمالية: ومن هنا يصبح الفن غاية ووسيلة في آن واحد هدفه الأساسي إغناء التجربة الحياتية للإنسان.

وفي رحلة التنقيب على الجمال في العمل الإبداعي، تبرز «**الأنا**» لتتحكم في مقود الرحلة الجمالية، هذه الأنا التي تتأرجح بين ذات فاعلة أحيانا، وأخرى منفعلة تارة أخرى، فتعبر«**الأنا**» عن الذات في معرض الحديث عن الجانب العقلي والتفكيري لدى الإنسان مما يحدث تباينا بين مفاهيم «**الأنا**» في الفلسفة وعلم النفس من جهة وفي الأدب وعلم النفس من جهة أخرى وهذا ما حاولنا بسطه لنصل في الأخير إلى طرف المعادلة وهو مفهوم الآخر ومدى ارتباطه بالأنا إلى حد الاعتقاد بعدم وجود «**الأنا**» بدون «**الآخر**» عند (**هيغل**) ليبرز الصراع بين «**الأنا والآخر**» في محاولة كل منهما السيطرة على الآخر وتقزيم دوره للظهور بمظهر مثالي متكامل.

الفصل الأول

الشعر علامة وجود

تمهيد

يمتلك الشاعر حساسية مرهفة، يدرك من خلال كنهها معنى الحياة فيسعى لتجسيده في رؤى شعرية وشاعرية تحمل نبوءات للمتلقي، يختصر من خلالها المسافات ليصل بالنص الشعري إلى مرتبة النص المفتوح الذي يحتمل عدة قراءات فتذوب بذلك المسافات بين المبدع والقارئ.

1– الشعر هوية:

يتلبس الشعر بصاحبه حتى يصبح هوية له، يستظهرها كلما استبد به الخيال وطوقته أجنحة الإلهام؛ فالشعر مشروع حضاري يندفع إلى المستقبل؛ خط سيره هو الحاضر والمستقبل؛ إنه يحمل التجدد في مَقصُورَاتهِ؛ والشاعر هو من يمتلك قدرةً فطرية لتحويل مفردات الحياة اليومية العادية، وصياغتها في إطار قضية تفيض بالمعاني الإنسانية السامية لتنطبع كجزء من حياته وعواطفه وآماله وآلامه.

والنص الشعري "عالم مهول من العلاقات المتشابكة، يلتقي فيه الزمن بكل أبعاده، حين يتأسس في رحم الماضي وينبثق في الحاضر، ويؤهل نفسه كإمكانية مستقبلية للتداخل مع نصوص آتية"[1]؛ عالم مختلف عن عالمنا؛ إنه وليد الخيال حين يستفيد من الواقع في جمع المواد الأولية، ثم يعيد تشكيلها قصد بعث نص جديد من وحي وإمضاء المبدع وحد؛ "وقد سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر ويستخدم الشعر أداة للتعبير قد لا يمتلكها غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى، ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ.. كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن"[2]

لذا فإن إعلان الشاعر توقيع لحظة ميلاده يتزامن مع تحرير عمله الإبداعي من مخياله الأدبي، ليسبح في عالم نوراني يعيش ويعايش من خلاله مأساة الإبداع

---

[1] عبد الله، الغذامي. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (Deconstruction) قراءة نقدية لنموذج معاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط4/ 1998، ص 16.

[2] ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي، ج1. المكتبة العصرية، صيدا، لبنان. ط1/ 2004، ص 181.

محترقا في أتون الحياة الأدبية، ليصور لنا "كيف تضحك الدمعة من وراء جفون الحياة، وتدمع الضحكة في عيون الليالي الطويلة."[1] و"حرية المبدع - في خلق عوالمه- شرط لا غنى عن ممارسته، تتوقف على مراعاته واستثماره درجة فنيته ومستواه الجمالي"[2] بحسب ما أوتي الشاعر من موهبة وخبرة وإمساك بناصية الشعر. حين يتم الانصهار في عالمه الخاص، الذي هو في أساسه عالم الإنسان أيضا..

فالشعر في أصله، هو غناء الآمال والآلام لدى الإنسان "فليس من الغريب أن يكون الشعر هو أول الفنون المنطوقة التي عرفها الإنسان وعندما عرف الإنسان اللغة بدأ يعرف الغناء ومن الغناء ولد الشعر.."[3] ثم إن فلسفة الشعر، أو رؤية الفلاسفة والأدباء للكتابة الشعرية باعتبار أنها معادلا أساسيا لكينونة الشاعر ولوجوده كذات مبدعة تختلف من شاعر إلى آخر، لكن تجمع كلها على أنَّ النص الشعري، عالم حي كالكائن الحي، له إيديولوجيته الخاصة، التي تحدد هويته وانتماءه فهو لا يصور الواقع تصويرا فوتوغرافيا، ويستنسخ تجارب الآخرين؛ وإنما الشاعر هو من يبحر في الخيال؛ من يغير الواقع إلى عالم جميل يتوق إليه الإنسان بعيد عما رآه وتعوَّدهُ..

وعليه فحين يستبد شيطان الشعر بالشاعر، يُوقِعُهُ تحت طائلة أوامره؛ فيجد نفسه أمام رغبة ملحة في الكتابة، تسيطر عليه، وتدفعه دفعا إلى رفع عصاه السحرية لملامسة الأشياء وتحويلها من المألوف إلى اللاّمألوف تتموضع فيها الأشياء بأثيرية من منطلق أنَّ "كتابة الشعر عذاب جميل، أما قراءته فعذاب أجمل ذلك أن الشاعر في لحظات الخلق يواجه التجربة وحده، يكون هو النار والوقود معا، أما حين يقرأ شعره فإن مهمته تكون أصعب لأن عليه حينئذ أن يبحث عمن يقبلون بمحض إرادتهم واختيارهم أن يحترقوا معه، فيستحيل الشاعر والمتذوق إلى جمر

---

[1] ينظر: خليل، موسى. جماليات النص المفتوح في قصيدة المتنبي؛ (على الخط): تمت الزيارة يوم:2009/11/05، متوفر على العنوان: http://www.dahsha.com/viewarticle.php?id=28817

[2] صلاح فضل، أشكال التخيل من فتات الأدب والنقد. الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان. ط1/ 1996، ص118.

[3] علي، شلش . في عالم الشعر. دار المعارف، القاهرة ، ج .م. ع . ط1/1980، ص 7 .

متوهج، ويختلط رماد الأول برماد الثاني، تكون عملية النقل الشعري قد بلغت غايتها".[1]

فالقصيدة الشعرية هي علامة دالة ومعادل أساسي لوجود الشاعر كذات مبدعة، فهو لا يكتفي بالإمساك بعناصر الأدب ممثلة في المعنى والمبنى، وفي العاطفة والخيال -والتي مهما بدت منسجمة– قد لا تتوافر على الشعرية المطلوبة، التي قوامها الموهبة والدربة وانصهار كل من النص والحياة والمتلقي في بوتقة واحدة..

وعلى هذا الأساس قد تبدو الكتابة عند بعض الشعراء عملا انقلابيا لأنها بدون هذا الشرط - الشرط الانقلابي– تصبح تأليفا لما سبق تأليفه وتكرارا لما قيل؛ ولا غرو في ذلك إذ "أن الشعراء في عالمنا العربي هم بعدد حبات الرمل في الصحراء العربية ولكن الذين استطاعوا أن يخرجوا من المألوف الشعري إلى اللامألوف.. ويطلقوا في السماء عصافير الدهشة.. ويقيموا للشعر جمهورية لا تشبه بقية الجمهوريات يعدون على الأصابع.. بالشرط الانقلابي يعني خروج الكتابة والكاتب على سلطة الماضي بكل أنواعها الأبوية، والعائلية، والقبلية، وإعلان العصيان على كل الصيغ والأشكال الأدبية التي أخذت -بحكم مرور الزمن- شكل القدر"[2]

وكثيرا ما يعكس الشعر نفسية صاحبه، وما يعتمل فيها من نوازع وعواطف مختلفة لذلك قيل: "لا يزال المرء مستورا وفي مندوحة ما لم يصنع شعرا أو يؤلف كتابا لان شعره ترجمان علمه، وتأليفه عنوان عقله".[3]

ويبقى الإنسان يعيش بصورة عادية بعيدا عن الأضواء ما لم يقل شعرا لأنه بمجرد البوح بشاعريته؛ يصبح تحت محك النقد والانتقاد حيث "قال **الجاحظ**: من صنع شعرا أو وضع كتابا فقد أُسْتُهْدِف، فإن أحسن فقد أُسْتعْطِفَ، وإن أساء فقد أُسْتُقْذِفَ قال **حسان بن ثابت**:

وإنمَّا الشِّعْرُلُبُّ المَرْءِ يَعْرِضُهُ عَلَى المَجَالِسِ إنْ كَيسًا وانْ حُمْقَا "[4]

---

[1] نزار، قباني. الأعمال النثرية الكاملة، الشعر قنديل اخضر*، ص ص 117، 118 .

[2] نزار قباني. الكتابة عمل انقلابي. مج مقالات. ط 1. منشورات نزار قباني، بيروت، 1975.

[3] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ص181.

[4] المصدر نفسه، صص 102، 103.

ويذهب **وهب أحمد رومية** إلى القول بأنّ الشعر لا يعبر عن ذاتِ الشاعر فحسب بل يعبر عن روح عصره أيضا لأن "شعر أي شاعر هو جزء من ثقافة المجتمع الذي ينتمي إليه، يحاورها ويغنيها وقد يتمرد عليها، ولكنه لا مناص له من الانتماء إليها فهي التربة التي تغذيه وفيها يشب ويترعرع، وإذن هو تعبير جمالي عن مرحلة تاريخية محددة من مراحل تطور المجتمع".[1]

هذا التطور الذي أخضع القصيدة العربية لمبضع التشريح هو الذي دفعنا إلى القول أنّ الجمال الشعري محكوم ببوصلة المتلقي الذي لا يرى اختلافا كبيرا بين مسوغات الجمال الشعري ومسوغات الجمال الأخرى.. فقد يكمن جمال النص الشعري في شكله أو في مضمونه أو في الاثنين معا.. وقد لا يكون فيهما معا؛ فيأتي الإعجاب بالنص الشعري لأنه يوافق مزاج المتلقي ويرضيه.. وقد يسيطر الشاعر على القارئ ويشدُّه إليه[2]، وهذا ما ذهب إليه **ابن قتيبة** في قوله: "أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه"[3].

2- الإشارات الشعرية:

يسعى الشاعر الجاهلي إلى فرض وجوده في النسق القبلي العام وخارج هذا النسق لكن كثيرا ما يجد نفسه إزاء قوى غيبية تعمل على مناصبته العداء والقضاء على آماله في الانعتاق والتحرر من كل أنواع السيطرة والحتميات المحيطة به، ففي عالم القبيلة تكون الفاعلية الأولى من نصيب الزمن؛ الذي يبسط يده على مصير الإنسان فيحد من مطامحه ويحتويه في حيز زماني ومكاني لا يكاد يخرج عنه؛ فيعي بأن أية محاولة لتجاوز الزمن أو الإمساك بتلابيبه هي محاولة لامساك السراب؛ فهو "زمن ضدي، يعطي ويأخذ، يخِّلفُ الجفاف والخصبَ، وأمام هذا الزمن يكون الإنسان

---

[1] وهب، أحمد رومية. شعرنا القديم والنقد الجديد . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت. ط1/ مارس 1996، ص181.

[2] عبد الإله، الصائغ. النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير
http://www.ao-academy.org/viewarticle.php?id=library-20060428-417

[3] ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم. الشعر والشعراء. عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1/ 2003، ص 16.

عاجزا عن الفعل، ويغدو النص الشعري بنية طقسية تحاول أن تكتنه القوى القادرة على تجاوز الزمن"[1]، وتبرز هذه القوى في شكل إشارات شعرية تتجسد في إظهار الفروسية، أو المباهاة بالفحولة الشعرية، أو في الانفلات من قبضة القبيلة وبناء كيان ذاتي مستقل كما هو الشأن في ظاهرة الصعلكة التي أحدثت شرخا في البنية الاجتماعية للقبيلة التي انبنت على وحدة كلية، جسدت الثقافة المركزية السائدة؛ وهي ثقافة رفضت بقوة في تصور الصعلوك.

فالصعلوك يحاول أن يجسد رؤية مبدعة للعالم من حوله، لا يجعل الراهن قارا بل يسعى إلى زحزحته وخلخلته، وإحداث توتر في النظم المتوارثة، إنه سعي للانحراف عن النسق العام إلى نسق خاص، لأن الصعلوك يؤمن بأن التقاليد لا يمكن أن تستمر إلا في رحاب الجماعة، لذلك سعى إلى نسف هذه الجماعة. لذا "ينتفي من النص الصعلوكي وجود الآخر المجسد للقيم الجماعية وللسلطة وتنتصب نقيضا له، صورة الأنا المجسدة لقيم جديدة مغايرة لقيم الجماعة، ونص الصعلكة هو نص الأنا، لكن أنا قلقة تبحث لا من أجل أنويتها بل من أجل تغيير العالم ومن أجل تدمير آثار التركيبة الطبقية للقبيلة، من أجل أن تنقذ المسحوقين والمحرومين".[2]

إنّ التطلع إلى عالم أفضل يغيب فيه الظلم الاجتماعي هو الذي دفع الشعراء الصعاليك أمثال: **عروة بن الورد وتأبط شرا** و**السليك بن السلكة والشنفرى**.. إلى التنصل من حتمية القبيلة وقوانينها الجائرة؛ فهم ما تصعلكوا إذ تصعلكوا إلا بعد يأسهم من قيام عدالة اجتماعية بعيدة عن انتهاك حقوق الفرد بغير حق، فقط مجاراة للنسق العام السائد، ومن ثمة كان إعلان المقاطعة ومعايشة واقع جديد يسود فيه الضمير أنا مقابل الآخر لينشئ من خلالها قيما جديدة، تناهضها القبيلة وتعمل على إزالتها ومحوها، باعتبارها خروجا عن المألوف في حين يراها (الصعلوك) سياسة لفرض الذات وإثبات للوجود.

---

[1] كمال، أبو ديب. الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي. الهيئة المصرية للكتاب. ط1/ 1986، ص583

[2] كمال، أبو ديب. الرؤى المقنعة، ص ص 582، 583.

ومن هنا فاختيار الشعراء الصعاليك للصعلكة كمذهب في الحياة يفرضون من خلاله وجودهم فيناهضون مجتمعهم بعد أن أعيتهم السبل للاندماج فيه؛ يجعلنا نقف بإعجاب أمام **عنترة بن شداد العبسي**[1]* الذي كان بإمكانه أن يختار هو الآخر عالم الصعلكة.

أسوة بغيره من الشعراء ولكنه اختار أن يتوحد بالقبيلة ويذوب فيها ويخضع لها **ويقبل كل ما يصدر عنها تجاهه، [من البسيط :**

المَالُ مَالُكُمُ وَالعَبْدُ عَبْدُكُمُ فَهَلْ عَذَابُكُ عَنِّي اليَوْمَ مَصْرُوفُ؟[2]

ولم يحب الهروب إلى الوراء في تلك المواجهة، بل عمد إلى إثبات الذات داخل الكيان الاجتماعي الذي رفضه وأنكر حضوره ضمن الأسياد.

انطلق **عنترة** من الواقع، ومن وعيه بذاته وبمأساته رغم كون أسباب الصعلكة والانفصال عن القبيلة قائمة عنده إلا أنه "واجه الإحباط الذاتي بتسلطه الموضوعي، واجه خيباته الشخصية بقمع طموحات الآخرين مع احتفاظه بالوشائج

---

[1] * **عنترة العبسي** (؟ - نحو 22 ق.هـ ، ؟ - نحو 600 م)

هو عنترة بن شدّاد شاعر جاهلي من شعراء المعلقات السبع، وفارس من فرسان بني عبس، ارتبط اسمه وسيرته بحبه لعبلة ابنة عمه، أما أمه فجارية سوداء من الحبشة تدعى زبيبة تملكها شداد فأنجبت له عنترة، ولكنه على عادة العرب في الجاهلية إذا كان للرجل ولد من أمه استُعْبِدَ، ولذا عد من العبيد.

يكنى عنترة بكنيتين لم تشيعا كثيرا وهما : **أبو المعايش وأبو أوفى**، وكان عنترة من أشد أهل زمانه وأجودهم بما ملكت يداه وقد دعاه أبوه وألحقه بنسبه، بسبب غارة لبعض أحياء العرب على قومه بني عبس أظهر فيها عنترة شجاعة فائقة. وقد عانى عنترة العبودية التي طوقت عنقه، ثم نال حريته بعد أن قدم التضحيات، وأظهر بطولة فذة وشجاعة نادرة كانت مضرب الأمثال وعنترة أحد أبطال حرب **داحس والغبراء** فقد خلدها بشعره؛ وكما وقع الخلاف في نسبه وأخبار زواجه من **عبلة**، وقع أيضا في أخبار وفاته، والراجح عند الرواة أنه قتل، وكان ذلك قبل الإسلام بقليل. /الموسوعة العربية العالمية جزء 16 (**عنترة**) .

[2] عنترة بن شدّاد: ديوانه. تحقيق د/ درويش الجويدي . المكتبة العصرية، بيروت –لبنان. ط 1. 2008. ص 80.

في وهلة نقائها الأولى، بهذا فقط يمكنه تعليل نأيه عن مؤتمرات الصعاليك"[1]؛ فقد رفض أن يجاري الشعراء الصعاليك وأن يغامر بذاته وسط لجج الصحراء.

3-عنترة والفروسية

إن أشباح الإلغاء والإقصاء، تناوش فكرة الوجود في ذهن الشاعر المسكون بهاجس التغييب، لذلك بحث عمّا يعوض هذا المفقود؛ فوجد في الفروسية جواز سفر إلى تحقيق الكينونة، والفحولة الشعرية توقيع لهذه الكينونة بامتياز؛ لذا شكلا معا بعدا للرؤى التي هيمنت حضورا في قصائده.

وحين تلتقي الفروسية والفحولة الشعرية فإنهما تشكلان إشارات هامة لإثبات الوجود في عالم القبيلة وهو ما كرسّته البيئة الجاهلية في نفسية الشاعر الجاهلي الذي لم يكتف بمجرد الأكل والشرب وإشباع غرائزه الحسية؛ بل فسح المجال للتأمل، تأمل الكون الشاسع الذي يحمل أمور غيبية، ميتافيزيقية، لا سبيل له للإلمام بجزئياتها ومن ثمة كان سعيه لوضع بصماته على هذا الوجود، فوجد في الشعر متنفسا سرمديا، يفتح آفاقه شاسعة لاحتضان آماله في العشق والحب والفرح، وللتعبير عن آلامه للفراق، والعجز والقهر.. إنها مفارقات جعلته ينطق شعرا يرسمها الهدوء والسكون، الذي يلف المكان يمزقه وقع أقدام الناقة؛ فكان أن نطق شعرا اختزل فيه كل ما حرك وجدانه ومس شغاف قلبه، فكانت الفروسية والفحولة الشعرية علامتين تسوّقان لكينونة الشاعر وعلى أن الشعر علامة للوجود.

إذن الفروسية الجاهلية ليست نظاما معينا يفرض على أتباعه سلوكا خاصا وهي ليست فروسية عسكرية يتلقى فيها الفارس دروسا أكاديمية تؤهله للانضمام إلى صفوف هؤلاء الفرسان؛ بل هي "مظهر من مظاهر الحياة نشأ عن عوامل اجتماعية وأخلاقية وحربية معينة، وتطور وفق أساليب حيوية شاملة، وقد

[1] عبد الإله، الصائغ. الخطاب الإبداعي الجاهلي، ص48

ساعدت على تطوره فطرة عربية سليمة وجدت في المثل السامية قيمها الحقيقية وهدفها الذي تسعى إليه".[1]

والفروسية هي نقيض الظلم "فلم تصبح فروسية حربية فحسب، بل أصبحت فروسية خلقية سامية، فيها الحب الطاهر العفيف، الذي يرتفع صاحبه عن الغايات الجسدية الحسية إلى غايات روحية تنم عن صفاء النفس، وفيها التسامي عن الدنايا والنقائص الذي يملأ النفوس بالأنفة والإباء.. والحس المرهف والشعور الدقيق. "[2]

وفي هذا يقول **عنترة [من الكامل]:**

أَثْنِي عَلَيَّ بمَـــا عَلِمْتِ فَإِنَّنِي سَمْحٌ مخَالَقَتِي إذَا لَمْ أُظْلَمِ
وَإِذَا ظُلِمْتُ فَإِنَّ ظُلْمِيَ بَاسِلٌ مُرٌّ مَذَاقَتُهُ كَطَعْمِ العَلْقَمِ[3]

إنه صوت الأنفة والنبل مقابلا صوت البسالة والكبرياء، متجليا في فارس شاعر عاشق، هو **عنتره بن شدّاد** الذي لملم جراحه الوجودية في الزواج بعبلة – قضية حياته – وأطلقها تعاويذ في الرقة والعفة، والفروسية والإقدام، وباختصار، البطولة الخارقة.. محاولا تجاوز هذه المشكلة المُحْبِطَة لأنه "إذا تفوق عليها تفوق على ضعفه بعد أن فاق بالسيف الصقيل عتاة الفرسان وبالشعر الجميل قصائد الأقران"[4].

يقول **عنتره** الفارس العاشق مجانسا بين عالمين، عالم بطولي هو للاندفاع والقوة، وعالم حسي هو للرقة والحب **[من الكامل]:**

---

[1] نوري، حمودي القيسي. الفروسية في الشعر الجاهلي. ط1. المكتبة العصرية بيروت، لبنان. ط1/ 2008، ص ص 21،22.

[2] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي– العصر الجاهلي- دار المعارف، القاهرة. ط26، 2007 ص374.

[3] عنترة، الديوان، ص ص 28، 29.

[4] عبد الإله، الصائغ. الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية القدامة وتحليل النص. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب. ط1/ 1997، ص49.

* اللجوج: من لجَّ في الأمر، تمادى عليه وأبى أن ينصرف عنه، ورجل لجوج ولجوجه، الهاء للمبالغة كثل همزة أي لجوجٌ والأنثى لجوجٌ/ ابن منظور، لسان العرب، المجلد 2، مادة (لجج) ص 412

وَلَقيتُ فِي قُبُلِ الهَجِيرِ كَتِيبَـــةً فَطَعَنْتُ أَوَّلَ فَارِسٍ أُولاَهَـــا
فَرَجَعْتُ مَحْمُودًا بْرَأْسِ عَظِيمها وَتَرَكْتُهَا جَزَرًا لِمَنْ نَاوَاهَـــا
إِنّي امْرُؤٌ سَمْحُ الخَلِيقَةِ مَــاجِدٌ لاَ أُتْبِعُ النَّفْسَ اللَّجُوجَ*هَوَاهَا
وَلَئِنْ سَأَلْــتَ بِذَاكَ عَبْلَةَ خبّرَتْ أَنْ لاَ أُرِيدُ مِنَ النِّسَاءِ سِوَاها[1]

تشي هذه الأبيات في لغتها السردية باندماج وامتزاج لفعل البطولة والفروسية مجسدة في السيطرة الكلية، على الآخر (العدو)، وبقوة التحمل، والصبر على مقارعة الفرسان لينتهي هذا المشهد السردي بحمل رأس الزعيم وترك بقية جثته لِتُنْهِشَ من الحيوانات الكاسرة والطيور الجارحة في محاولة منه لتجميل صورته وتزكية نفسه (سمح الخليقة لا يتْبِعُ هوى النفس) والكل يدرك أن الشاعر لا يريد غير عبلة فهي الكفيلة بملء فراغات حياته ورأب التصدعات في أخاديد ذاته.

4- القبيلة والشاعر

تبسط القبيلة وجودها على الإنسان في العصر الجاهلي، فلا مكان يعوضه عنها فيجد نفسه منذ نعومة أظافره ذائبا في حماها، ينطلق من مضمارها ليعود إليها، لا معنى لوجوده خارج إطارها، وهنا يحضرنا قول دريد بن الصمّة الذي يترجم بصدق هذا الانتماء اللاّ مشروط للنسق القبلي **[من الطويل]** :

وَمَا أَنَا إلاَّ مِنْ غُزَيَّةَ إنْ غَوَتْ غَوَيْتُ وَإِنْ تَرْشَدْ غُزَيَّةُ أَرْشَدِ[2]

والحقيقة إنّ القبيلة تحتفل بميلاد الشعراء وتقيم الأفراح حين ينبغ شاعر من صلبها فهو من سيتولى الدفاع عنها وتسويق مآثرها والمبالغة في الإشادة بمفاخرها بحيث "كانت القبيلة إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر– كما يصنعون في الأعراس- ويتباشر الرجال والولدان لأنه حماية لأعراضهم وتخليدا لمآثرهم وإشادة بذكرهم.. وكانوا لا يهنئون إلاّ بغلام يولد أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس تُنْتِجْ. "[3]

---

[1] عنترة، الديوان، ص ص 118- 121 .

[2] دريد بن الصمّة. الديوان، تحقيق عمر عبد الرّسول، دار المعارف، القاهرة،ج. م. ع. ط1/ 1985. ص 62.

[3] ابن رشيق العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 53.

ومن هنا فإن للقبيلة دورٌ كبيرٌ في ذيوع صوت الشاعر أو في ضموره، فتعمل على اعتلائه أسمى المراتب لأن ذلك سينعكس لا محالة عليها وعلى وجودها ضمن النسق العام، في محاولة من الشاعر فرض الأنا الجمعية التي يحقق من خلالها أناه الفردية

ويسرد علينا **عنترة** جانبا من جوانب المعركة، وهو منضوٍ تحت راية قبيلته **[من الطويل]:**

نُزَاحِفُ زَحْفًـــا أَوْ نُلاَقِي كَتِيبَةً، تُطَاعِنُنَا أَوْ يَذْعَرُ السّرْحَ* صَائِحُ
فَلَمَّا التَقَيْنَا بالجِفَارِ تَصَعْصَعُوا، وَرُدَّتْ، عَلى أَعْقَابِهِنَّ، المَسَالِحُ[1]**
وَدُرْنَا كَمَا دَارَتْ عَلَى قُطْبِهَا الرّحَـى وَدَارَتْ عَلَى هَامِ الرِّجَالِ الصَّفَائِحُ[2]

يرتفع الضمير الجمعي- نحن- متوحدا مع هوية الشاعر لتشكيل بنية نصية تسعى من خلالها إلى البحث عن هوية وعن تحقيق الاتزان والانسجام مع ذاتها من جهة، ومع النسق العام للنسق العام للقبيلة من جهة أخرى.

ويفتخر **عمرو بن كلثوم** بشجاعة قومه وريادة قبيلته في الفضائل فيقول **[من الوافر]:**

وَقَدْ عَلِمَ القَبَـائِلُ مِنْ مَعَدٍ إِذَا قُبَبٌ بابْطَحِهَا بُنَيْنَـــا
بِأَنَّا المُطْعِمُونَ إذا قَدَرْنَـــا وَأَنَّا المُهْلِكُونَ إذا ابْتُلِينَـــا
وَأَنَّا المَانِعُونَ لِمَا أَرَدْنَـــا وَأَنَّا النَّازِلُونَ بِحَيْثُ شِينـا
لَنَا الدُّنْيَا وَمَنْ أَمْسَى عَلَيْهَا وَنبْطِشُ حِينَ نَبْطِشُ قَادِرِينَا
مَلأْنَا البَرَّ حَتَّى ضَاقَ عَنَّـــا وَنَحْنُ البَحْرُ نَمْلأُهُ سَفِينـــاَ[3]

---

[1] *السّرْحُ: كل شجر لا شوك فيه، والواحدة سرحة، وقيل السِّرْحُ كل شجر طال، لا يرعى وإنما يستظل فيه/ ابن منظور، لسان العرب، لمجلد 2 مادة (سرح)، ص ص573، 574.

**المسالح: من سلح السلاح: اسم جامع لآلة الحرب: وخص بعضهم به ما كان من الحديد، يؤنث ويذكر، والتذكير أعلى لأنه يجمع على أسلحة، وهو جمع المذكر مثل حمار وأحمرة ورداء وأردية ويجوز تأنيثه، وربما خص به السيف، المسالح: مواضع المخافة/ المصدر نفسه، مادة (سرح) المجلد2، ص565.

[2] عنترة، الديوان. ص ص 53، 54.

[3] عمرو بن كلثوم. الديوان، جمعه وحققه وشرحه إميل بديع يعقوب. دار الكتاب العربي، بيروت لبنان. ط2/ 1996ص ص 88- 91.

وهكذا يُعلي الشاعر بمفاخر قبيلته، فيغدو الشعر ترجمانا لقيم ومفاخرها فيقدم نفسه في هذه الأبيات منصهرا في ضمير النحن الذي يحمل دلالات الانسجام والانتماء بعيدا عن لحظات التوتر بين الذاتية والموضوعية..

الفصل الثاني: جماليات الأنا في شعر عنترة

- الأنا الفارس
- الأنا العاشق
- الأنا الشاعر
- الأنا المغترب

تمهيد

تتداخل الانفعالات في كينونة شاعر، مثل **عنترة**، بين الرضوخ للواقع وبين التوثب نحو الأفضل –الذي يرى نفسه جديرا به- لتحقيق وجود يضمن له الكرامة والمساواة في مجتمع قاس ألف أن يجعل من بعضه خدما لبعضه؛ فسخر منظومته القبلية لتفعيل هذا المبتغى وترسيخه، بل وتعميق الهوة بين طبقاته؛ فكانت كل النداءات المغايرة بمثابة النافخ في الكير، لا تجد لها صدى، في فضاء شاسع فسيح !..

لقد تواصل مسلسل الفجائع في عالم **عنترة بن شدّاد**، فكان شعره خير مترجم لرؤاه الشعرية، تراوح بين أنين الأنا العاشق في محراب الحب والغرام والهجران والأنا الفارس في ميدان الوغى وهو يقارع الخصوم والأعداء..

ثم ما يلبث أن يتصاعد الحس الأدبي عنده ليصل بالأنا إلى الإعلان عن نفسها كذات شاعرة تفرض نفسها، وصولا إلى إعلان الأنا المغترب الذي لم تنجح محاولات التدجين في إيجاد مكان له في الزمن الآخر.

وفي محاولتنا لتقصي **جماليات الأنا**، ركزنا على شعره الصحيح، وارتأينا رصد الأبيات وهي مجتمعة في سياقها الدلالي إذْ أنّ الإتيان بها منفردة قد يؤدي إلى انقطاع جزئي لحركتها المتصلة في الأبيات وفي سياقها الدلالي وهذا ما يصعب من مهمتنا في جعل هذه الأنوات تسير في حركة متنامية متصلة وقد ركزنا في مقاربتنا لشعر **عنترة** على شعره الصحيح الثابت له.

1 – الأنا الفارس:

يتحرك الأنا الفارس (**عنترة بن شداد**) في إطار طقسي، فيه زخم كثير من الفخر بالفروسية وصفاتها المحمودة؛ تبدو فيها الأنا مهووسة بالفتك بالأعداء، دافعها في ذلك ترك أثر طيب لدى القبيلة، في محاولة لافتكاك صك الاعتراف والقبول ومن ثمة الانضواء في عالم الأسياد والأحرار.

إنّ المتأمل في ديوان عنترة ليجد ميلا إلى الفروسية يكاد يطغى على معظم القصائد، نرى من خلالها **عنترة بن شدّاد** يسلك في اهتمامه بفرسه طقوسا خاصة -كانت من عادات العرب-؛ حيث يشربها غبوق اللبن مساء، في الوقت الذي يحرم منها نفسه وزوجَهُ إذ يقول **[من الكامل]**:

لاَ تَذْكُرِي مُهْرِي وَمَـا أَطْعَمْتُهُ فَيَكُونَ جِلدكِ مِثلَ جلدِ الأَجْرَبِ
إنَّ الغَبوقَ* لهُ وَأنتِ مَسُوءةٌ فَتَأَوّهِي مَـــــا شِئْتِ ثُمَّ تَحَوَّبِي
إنّي أُحَـاذِرُ أنْ تَقُولَ ظَعِينَتِي: هَذا غُبَارٌ سَـــــــاطِعٌ فَتَلَبَّبِ** [1]

يعلن الأنا الفارس القطيعة مع زوجته، التي ينهرها حين تعترض، على اهتمامه الزائد بفرسه مقارنة بأولاده، لكنه يتمسك بما يفعل قناعة منه بأحقية هذا الذي يحقق من خلاله حضوره، ويبرز الأنا الفارس في تجاوز نصيحة الآخر (الزوجة) بصيغة « إني أحاذر»، التي تؤكد يقظته؛ فهو دائما متأهب للحرب ولا تعرف الغفلة طريقا إليه.

ويصرح الأنا الفارس بهوية «الأنا » مضافة إلى لفظة (امرؤ) للدلالة على ترسيخها وطغيانها في سياق الافتخار بالفروسية والشجاعة والقوة **[من الكامل]** :

وَأَنَا امْرُؤٌ إِنْ يَأْخُذُونِي عَنْوَةً أُقْرَنُ إِلَى شرّ الرِّكابِ وَأَجْنَبِ[2]

حيث تكمن ملامح هذه الهوية للأنا في صعوبة أسره، وفي حالة ما إذا وقع أسيرا فلا يمكن السيطرة على قوته إلا إذا تمَّ تقييده إلى أقوى الجمال.

وتتواصل حالة العشق مع الأغر (جواد **عنترة**) حين يتفاعلان معا في توحد حميمي وفي امتنان واضح سعيدا بخدمات الحصان في المعركة حين يصبح عاملا أساسيا في الانتصارات التي يحرزها عنترة على الأعداء، حين يتمكن من اقتحام المعارك بجبينه ومنكبيه في حركية سريعة يتناغم ويتجاذب فيها مع فارسه ليحققا معًا إنجازه في النيل من الأعداء [من الوافر] :

جَزَى اللهُ الأَغَرَّ جَزَاءَ صِدْقٍ إِذَا مَا أُوقِدَتْ نَارُ الحُرُوبِ

---

[1] عنترة بن شدّاد، الديوان ص ص44، 45.

*الغبوق: من غبق: الغبق والتغبق والاغتباق: شرب الغبوق: الغشي والغبوق: الشرب بالعشي والغبوق: الشرب بالعشي، والغبوق: ما اغتبق، وخصّ بعضهم به اللبن المشروب في ذلك الوقت وقيل: هو ما أمسى عند القوم من شرابهم، فشربوه، وجمعه هذا غبائق على غير قياس.

**تلبّبي: من تلبّب الرجل: تحزّم وتشمّر، والمتلبب: المتحزم بالسلاح وغيره، وكل مجمّع لثيابه/ابن منظور، لسان العرب، المجلد1، مادة (لبب).

[2] المصدر نفسه ص 46.

يَقِينِي بالجَبِينِ وَمَنْكِبَيْهِ وأَنْصُرُهُ بمُطَّرَدِ الكُعُوبِ[1]

حصان **عنترة** حصان عاقل، فلا غرابة أن يدللَّه ويخصه باللبن الجديد وبالرعاية والحماية، فقد أصبح (شخصية أليفة) يأنس لها أحيانا بل ملاذا في أحايين كثيرة يعوض بها الفجوات التي تتموضع في كيانه.

ففي الوقت الذي يعجز عن إلزام الآخر(القبيلة مثلا) بأشياء بعينها، يجد -**الأنا الفارس**- جواده رهن إشارته، يمكن الزج به في المواقف والمواقع الصعبة حيث يمثل سندا مهما وورقة حرب مربحة يمكن بها النيل من الأعداء فتراه مجللا بالدماء دمائه ودماء الأعداء التي سالت من الجروح التي أصابته، ودماء الأعداء التي التصقت به بفعل احتكاكه بهم عن قرب **[من الوافر]** :

وَأُكْرِهُهُ عَلَى الأَبْطَالِ حَتَى يُرى كَالأُرْجُوَانِيّ المَجُوبِ[2]

ثم يردف قائلا **[من الوافر]** :

أَلَسْتَ بِصَاحِبِي يَوْمَ التَقَيْنَا بِسِيفَ وَصَاحِبِي يَوْمَ الكَثِيبِ؟[3]

إنه تساؤل مشروع يحاول الشاعر من خلاله استحضار ذات الحصان إلى تحقيق حضور جسدي يوازن بين أناه المضطربة لغياب الحبيبة، والحصان ليسد بعض الفجوات التي افتعلها الزمن في كيانه "في عالم خاضع لفاعلية الزمن التغيرية المدمرة التي تحوله إلى عالم هش وغير متوازن".[4]

ومن هنا ينبثق الدفء في علاقة الشاعر بحصانه الذي شاركه في معركة لها حيزها المكاني ‹سيف والكثيب› وحيزها الزماني وهو الحاضر موصولا بالماضي.

فعلاقة الأنا الفارس **عنترة** بحصانه علاقة تكاملية، انسيابية حيث تختزل المسافات بينهما لتغدو الأنا الفارس متوحدة مع الآخر (الفرس) فتتشاركا لذة النصر بلغة يفهمها كليهما فقط **[من الكامل]** :

مَازِلْتُ أَرْمِيهِمْ بِثُغْرَةِ نَحْرِهِ وَلَبَانِهِ حَتّى تَسَرْبَلَ بِالدَّمِ

---

[1] المصدر السابق، ص 46.

[2] المصدر نفسه، ص 48.

[3] المصدر نفسه، ص 48.

[4] كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص 401.

فَازْوَرَّ مِنْ وَقْعِ القَنَا بِلَبَانِهِ وَشكَا إِلَيّ بِعَبْرَةٍ وَتَحَمْحُـمِ[1]

يحس حصان **عنترة** بالإرهاق من كثرة المعارك التي يخوضها، ولعلّ كثرة النبال التي أصابته والدماء التي تجلِّلُ جسده خير دليل على ذلك، فيتعاطف الأنا الفارس معه تعاطفا إنسانيا يتجاوز فيه حصان **عنترة** حضوره الأيقوني ليصبح في منزلة الصاحب المقرّب ليتحدث بسيميائية محاولا التأثير على فارسه **[من الكامل]** :

لَوْ كَانَ يَدْرِي مَا المُحَاوَرَةُ اشْتَكَى وَلَكَانَ لَوْ عَلِمَ الكَلاَمَ مُكَلِّمِي[2]

ولكن مع من يتكلم؟ وظهر الفرس هو المكان الأثير عند الأنا الفارس **[من الكامل]:**

إِذْ لاَ أَزَالُ عَلَى رِحَالَةِ سَابِحٍ نَهْدٍ تَعَاوَرُهُ الكُمَاةُ مُكَلَّـــمِ

طَوْرًا يُجَرَّدُ للطِّعَانِ وَتَارَةً يَأْوِي إِلَى حَصدِ القِسيّ عَرَمْرَمِ[3]

يشيدُ الأنا الفارس بأدوات الفروسية، فالسرج مريح مصنوع من جلد الشاة غليظ، يتعرض مرة بعد أخرى للطعن من فرسان شجعان؛ فهو يوظف السيف لطعن الأعداء والفرس لخوض الحروب منذ صغرها **[من البسيط]** :

لاَ أَملكُ السَّيْفَ إلا قَدْ ضَرَبْتُ بِهِ وَلاَ تَمُوتُ جِيَادِي وَهِي أَغْمَارُ[4]

إن استعمال ‹النفي + الاستثناء› في (لا أملك السيف إلا قد ضربت به) فيه أسلوب قصر يصرّح بأن الأنا الفارس في حال امتلاكه سيفا لا بدّ من استعماله في الحروب وفي (لا تموت جيادي وهي أغمار) إيحاء بالوفاء وبأنّ ما يمتلكه من الجياد لا يموت إلاّ وقد خبر ويلات الحروب وجرَّب أخطارها.

وتجدر الإشارة إلى أن عنترة في افتخاره بفروسيته لا يبخس حق عدوّه بل يصفه بالشجاعة والقوة. وامتداحُ صمود الخصم في المعركة هو امتداح للذات؛ إذ أن ملمح مقارعة الأقوياء هو ملمح قوة للشاعر؛ وقوة الآخر تكنية عن قوته **[من الكامل]:**

وَمُدَجَّجٍ* كَرِهَ الكُمَاةُ نِزَالَهُ لاَ مُمْعِنٍ هَرَبًا وَلاَ مُسْتَسْلِمِ

---

[1] عنترة، الديوان، ص 39.

[2] المصدر نفسه، ص 39.

[3] المصدر نفسه، ص32

[4] المصدر نفسه، ص69.

يُخْبِرْكِ مَنْ شَهِدَ الوَقِيعَةَ أَنَّني أَغْشَى الوَغَى وَأَعِفُّ عِندَ المَغْنَمِ[1]

ويشحن العشق الأنا الفارس؛ فيصبح الفعل البطولي وسيلة من وسائل تجميل الذات أمام الحبيبة عبلة، فيوظف الفعل المضارع (يخبرك) الدال على الاستمرارية والفعل الماضي (شهد) في ثنائية ضدية تجمع بين الاقتحام والانسحاب؛ اقتحام الحرب في الأوقات العصيبة (أغشي الوغى)، والانسحاب في أوقات الراحة وجني الفائدة (أعف عند المغنم).

في شعر عنترة بن شدّاد قسط كبير من العنف والدموية يتوجه به في خطابه الشعري إلى عدوه هذا البيت **[من الكامل]:**

جَادَتْ لَهُ كَفِّي بِعَاجِلِ طَعْنَةٍ بِمُثَقَّفٍ صَدْقِ الكُعُوبِ مُقَوَّمِ[2]

في لفظة ‹ جادت › خروج عن المألوف، انزياح في المعنى فهو يرى في قتله لعدوّه نوعًا من الجود وإيحاء بالكرم في فعل القتل الذي يتحول عند **عنترة** إلى كرم توقعه طعنة عجلاء، لا تترك للآخر(العدو) فرصة الرد أو الاتقاء بسيف صارم **[من الكامل]: فَطَعَنتُهُ بالرُّمْحِ ثُمَّ عَلَوْتُهُ بمُهَنَّدٍ صَافِي الحَديدَةِ مِخْذَمِ**[3]

ثم يسترسل **الأنا الفارس** في سرد فاعلية الفتك بـ«فشككت بالرمح الأصم ثيابه» ليوقع حزما دلالية لتوصيف المعركة، بدءا بالإشادة بشجاعة العدو ثم بالتكرم عليه بالضربة النجلاء المصحوبة بتمزيق الثوب ومن ثمة انغراز الرمح في صدر العدو وانتهاء بتركه للكواسر لقمة سائغة.

---

[1] المصدر السابق، ص32.

*مدجّج: من دجّجت السماء تدجيجا: غيمت، وتدجّج في سلاحه: دخل، والمدجِّجُ والمدجَّجُ: المتدجِّج في سلاحه كأنه تغطى به، وروي بكسر الجيم وفتحها، أي عليه سلاح تام، سمي به لأنه يدجُّ أي يمشي رويدا لثقله، وقيل: لأنه يتغطى به، من دجَّجتِ السماء إذا تغيَّمت/ ابن منظور لسان العرب. المجلد 2، مادة (دجج) ص 304.

[2] المصدر نفسه، ص32.

** مخذم: السيف القاطع، وسيف خذمٌ وخذومٌ ومِخْذمٌ: قاطع/ م ابن منظور، لسان العرب، المجلد 12 مادة (خذم)، ص 196

[3] المصدر نفسه ص 35.

تمت هذه الأفعال في حيز زمني ضيق دلت عليه الفاء التعقيبية ‹فشككت/فتركت› إضافة إلى الوزن الذي كان لموسيقاه الخارجية وقع جميل [**من الكامل**] :

فَشَكَكْتُ بِالرّمْحِ الأَصَمّ ثِيَـــابَهُ لَيسَ الكريمُ عَلَى القَنَـــــا بِمُحَرَّمِ
فَتَرَكْتُهُ جَزَرَ السّبَاعِ يَنُشْنَـــهُ يَقْضِمْنَ حُسنَ بَنانِهِ وَالمِعْصَـــمِ
وَمِشَكِّ سَابِغَةٍ* هَتَكْتُ فرُوجَها بالسَّيْفِ عَنْ حَامِي الحَقِيقَةِ مُعْلِمِ[1]

إنه مشهد للشجاعة المصحوبة بالموت، فيه ينتقل من توظيف الفاعل في لفظة ‹ كفي› إلى أفعال سردية توقع فاعليتها الأنا في ‹ شككت / فتركته › كل هذا في مشهد دقيق التفاصيل، مصوّر، يثير مخيال المتلقي؛ ليستحضر تفاصيل المعركة.

الحرب غاية عند **عنترة**، يحبها، يتلمس ذاته المضطربة في أتونها، يستفزه منظر الدماء وهي تسيل حين يصطبغ بها حصانه، وفوق هذا يثيره أكثر منظر الشجعان من الفرسان وهم يتراجعون على وقع ضرباته الموجعات.

الحرب عند **عنترة** ليست (يوم الكريهة) المتعارف عليها، لذا نجد عنده خرقا للموروث القبلي في نظرته، بحيث يجد لذته في اقتحام ساحتها في الوقت الذي يتذمر الآخرون منها **[من الكامل]** :

لَمَّا رَأَيْتُ القَوْمَ أَقْبَلَ جَمْعُهُمْ يَتَذَامَرُونَ ، كَرَرْتُ غَيرَ مُذَمَّمِ[2]

فعلى وقع التحام الفعلين الماضي والمضارع توضّحت الديمومة في (أقبل جمعهم يتذامرون) من خلال ثنائية ضدية بين الأنا والآخر، أين يبرز الأنا محبا للحرب يصبو لاقتحامها، بخلاف الآخر الذي يبدو كارها للحرب متذمرا من خوضها [**من الكامل**] :

وَقَدْ عَلِمَتْ بَنُو عَبْسٍ بِأَنِّي أَهَشُّ إِذَا دُعِيتُ إِلَى الطِّعَانِ[3]

---

[1] المصدر السابق، ص33.

* سابغة: من سبغ الشيء يسبغ سُبوغا: طال إلى الأرض واتسع، والسابغة: الدِّرع الواسعة، والدِّرع السابغة: التي تجرها في الأرض أو على كعبيك طولا وسعة/ ابن منظور، لسان العرب، المجلد8 مادة (سبغ)، ص514.

[2] المصدر نفسه، ص38.

[3] المصدر نفسه، ص 113.

كما تبرز الأنا الفارس بالضمير والاسم معا إمعانا في تأكيد الذات ومحاولة ترسيخها في الضمير الجمعي للقبيلة الذي يستنجد **بعنترة [من الكامل] :**

يَدْعُونَ عنترَ والرّماحُ كَأَنّهَا أَشْطَانُ بِئْرٍ فِي لَبَانِ الأَدْهَمِ[1]

يظهر هنا اسم **عنترة** معلما وجوديا مهماً، وهذا الإظهار والإلحاح –في أكثر من موضع- ليس اعتباطا بل هو دلالة على الشهرة التي حازها الشاعر ليغدو اسمه رمزا متداولا، يثير الرهبة تارة والإعجاب تارة أخرى ساعيا لتأكيد الذات **[من الرجز] :**

إِنّي أَنَا عَنْتَرَةُ الهَجِينُ فَجُّ الأَتَانِ قَدْ عَلا الأَنِينُ[2]

لذا يؤكد هويته وانتماءه من خلال حشده لأدوات التوكيد ممثلة في ‹إنني / أنا /عنترة› مضافا إلى النعت في ‹الهجين› في سعي مستميت لنيل رضا الآخر (القبيلة) المتناسي لأفضال الشاعر، الساعي إلى تعميق الهوة بينهما؛ ليعاني **الأنا الفارس** من جديد الرفض والتجاهل من القبيلة؛ والجفاء من الحبيبة، فيصطدم بهذه الوضعية فيشعر وكأنه طائر متميز يغرد خارج السرب، وهذا ما سنراه من خلال مقاربتنا للأنا العاشق.

2– الأنا العاشق:

لم تكن المرأة علامة أيقونية فحسب؛ بل كانت فضلا عن جمالها – الذي تشيعه في الحياة وتبدد به وحشة الأشياء وتلطف قساوتها – لحنا للوجود وعطرا للحياة فلا معنى للوجود دونها فكان "العشق تخصيبا للروح يقابل تصحير المكان وتدجينا للزمان يقابل توحش الحدث، العشق سلطة على السلطان، وحزن ينسي الأحزان الضئيلة"[3] التي تذوب أمام هذا الإحساس الجميل الذي يمتلك قلب الشاعر.

إنّ لكل شاعر قضية يرتبط بها ويكرس حياته لأجلها، وقضية **عنترة العبسي** هي الزواج من ابنة عمه **عبلة إلى جانب توقه للتحرر من العبودية طبعا** والتي تمثل معلما أساسيا لوجوده وكينونته، بها يكون ودونها لا يكون، لذا فهو شديد الرضا

---

[1] المصدر نفسه، ص 38.

[2] المصدر السابق، ص114.

[3] عبد الإله، الصائغ. الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية القدامة وتحليل النص. ص70.

بكل ما يصدر عن هذه المحبوبة وعن أهلها بل يقابل إساءتهم بالحسنى وجورهم بالعدل **[من الوافر]**:

عَذَابُكِ يا ابْنَةَ السَّادَاتِ سَهْلٌ وَجَوْرُ أَبِيكِ إِنْصَافٌ وَعَدْلُ
فَجُورُوا وَاطْلُبُوا قَتْلِي وَظُلْمِي وَتَعْذِيبِي فَإِني لاَ أَمَـــلُّ
إِذَا جَارُوا عَدَلْنَا فِي هَوَاهُمْ؛ وَإِنْ عَزُّوا لِعِزّتِهِمْ نَذِلُّ[1]

إنها الصورة النمطية للعاشق الذي يقبل الذل والهوان في سبيل المحبوبة أملا في الوصال والقرب **[من الوافر]**:

وَأَرْضَى بالإِهَانَةِ مَع أُنَاسٍ أُرَاعِيهِمْ، وَلَوْ قَتْلِي أَحَلُّـــوا
وأَصْبِرُ لِلْحَبِيبِ وَإِنْ جَفَانِي، وَلَمْ أَتْرُكْ هَوَاهُ وَلَسْتُ أَسْلُو
عَسَى الأَيَّامُ تُنْعِمُ لِي بِقُرْبٍ ، وَبَعْدَ الهَجْرِ مَرُّ العَيْشِ يَحْلُو[2]

يتموضع الأنا العاشق في بنية معقدة يتجاذبها طرفان الأنا القوي، الشجاع الفارس، الذي يقهر الأعداء والأنا العاشق المقهور الذي يرضى بالذلة والهوان بدون أن يتسرب الملل والشك إلى قلبه.

يظهر التحليل البنيوي لهذه الأبيات أنها تنقسم انقساما أفقيا إلى شريحتين تشكلان ثنائية ضدية ينفي طرفها الأول (القبيلة) طرفها الثاني (الشاعر).

وهذا الانقسام يضع الشاعر في مواجهة الآخر الذي يقف حيال طموحات الأنا العاشق.

وتتجسد هذه المخالفة أو هذا التضاد في حركتين:

<u>الحركة الأولى</u>: تؤشر بنيتها جمل اسمية، تبدأ بصيغة المبتدأ المضاف المتبوع بالخبر، لتليها جملة اسمية (مبتدأ مضاف يعقبها خبر)، ليزيل غموضها في ارتباطه بالجملة الأولى عن طريق العطف، كل هذا في مشهد خال من الحركة.

ثم ينتقل الشاعر إلى البيت الثاني الذي يبدأ بفعلي أمر فيهما تحدي وروح قتالية (فجوروا/اطلبوا)، ليصل إلى نتيجة مؤكدة في جملة اسمية تبدأ بالفاء الاستئنافية مع التوكيد (فإني لا أملُّ) لتعلن تمسك الشاعر بموقفه.

---

[1] عنترة، الديوان. ص 318.

[2] المصدر نفسه، ص321.

ويدعم هذا المشهد ثنائيات ضدية نجملها في هذا الجدول:

الآخر (القبيلة)	الأنا العاشق (عنترة)
- جور القبيلة (جاروا). - عزة القبيلة (عزوا). - تمادي الآخر في الإهانة والذل. - التمادي في الجفاء والمقاطعة. - اللاّ أمل في وصل الحبيب.	- العدل (عدلنا). - الذل (نذل). - الرضى بالإهانة. - الصبر على جفاء الحبيب. - الأمل في وصل الحبيب.

إن خط السير الذي يسلكه الأنا العاشق نجده لا يتقاطع مع الآخر (القبيلة والمحبوبة) اللّتين تمثلان قطبي الهمِّ عنده:

- فالقبيلة تبخسه حقه، ولا تعترف به وببطولاته، ومن ثم فهي جاحدة لتضحياته؛ هذا الجحود يرسمه الشاعر في خطوط تنطق بها أناه وتشي بها نصوصه الشعرية التي تصوره "مركزا تتجمع حوله وجوه عنترة المتعددة المتناقضة بحيث يبدو الفقير الثري والعبد الحر والتعيس السعيد والمنبوذ المعشوق والمقطوع الموصول !".[1]

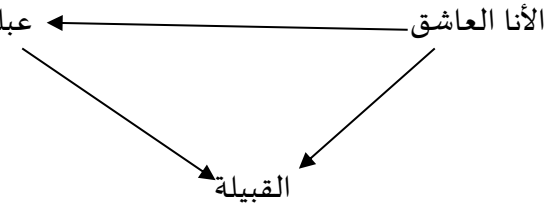
- أما الحبيبة عبلة "فتبدو في صورة عنترة الشعرية وجه الشاعر المليح، صوت داخله الجريح"[2]... إنها تبدو أقرب إلى رمز وجود لأنه يعي جيدا أنه بحاجة إلى عبلة المرأة ليقف على قدميه ويحقق كينونته التي تكمن في الزواج **بعبلة** والسعي وراء **عبلة** لم يكن بدافع العاطفة فقط بل بدافع الكينونة والوجود في أسمى صورة له فمناسبة الأشراف تقتضي أن يكون من طينتهم، فزواجه من بنت الأشراف إعلان على أنه أحدهم، ذلك أن هذا الزواج سيمسح كل خطاياه ويرفعه من الأسفل إلى الأعلى ليقارب الأحرار ويعيش حياتهم ومن ثم "فهو لا يخجل من البوح بكل ما يعتمل

[1] عبد الإله، الصائغ. الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية القدامة وتحليل النص . ص48

[2] المرجع نفسه، ص 49.

في صدره، لأنه لا يسعى إلى تجميل صورته، بل يعيش واقعه، وينقله دون أن يفقد خيط الإبداع وجذوته".[1]

إذن فالأنا العاشق هو جزء من علاقة ثلاثية الأطراف تتمثل في المثلث التالي:



ضمن هذا المثلث نجد الأنا العاشق يلعب على وترين هما ‹عبلة / القبيلة› يرتبط كل منهما بخيط رفيع بالآخر، فيسعى لتحسين علاقته بالقبيلة لأن ذلك ينعكس بالضرورة على علاقته بالمحبوبة **عبلة**.

<u>الحركة الثانية:</u> تؤشر بنيتها جمل فعلية ممثلة في حركة الأفعال الماضية المنتهية (جاروا / عزوا) ليعود الحاضر لبسط نفوذه على المشهد عن طريق أفعال المضارع (أرضى/ أراعيهم/ أصبر/لم أترك) والفعل كما هو معلوم يدل على الحدث، وهو بذلك أكثر دلالة على الحركة من الاسم واستحواذه على اللغة يوحي بفاعلية الشخصيات وحركيتها وأنها أبعد ما تكون عن الثبات والاستقرار والديمومة؛ هذه الأفعال التي تمدُّ ضلالها لتعكس رؤيا جوهرية للوجود الإنساني في مواجهة الزمن والموت، قصد تجاوز الهشاشة التي تسكن جسد الإنسان، والوقوف في وجوه القوى التي تعمل من أجل اندثاره، باعتبارها تجارب حاضرة بدلا من رصدها كتجارب ماضية استقرت في الذاكرة وتنتمي إلى الماضي المنقطع عن الحيوية.

حين يعجز الأنا العاشق عن تحقيق الوصل مع المحبوبة في الواقع، يلجأ إلى الخيال ليطلق فيه العنان لأحلامه ولآماله، فيتمثل الحبيبة "عاشقة ولهى، تزورُ حبيبها غير متلكئة خادشة أديم الخجل"[2] ثم سرعان ما تذهب لتترك الشاعر فريسة للحب **[من الوافر]** :

أَتَاني طَيْفُ عَبلَةَ في المَنَامِ فَقَبَّلَنِي ثَلاثًا في اللّثَامِ

[1] عبد الله، الغذامي. الكتابة ضد الكتابة. ص111.

[2] عبد الإله، الصائغ. الخطاب الإبداعي الجاهلي. ص47

وَوَدَّعَنِي فَأَوْدَعَني لَهيبًـــا أُسَتِّرُهُ وَيَشْعُلُ فِي عِظَامِـــي
وَلَوْلاَ أَنَّني أَخْلُو بِنَفْسِـــي وأطْفِئُ بالدُّمُوعِ جَوَى غَرَامِي
لمُتُّ أسىً وَكَمْ أَشْكُــو لأَنِّي أَغَارُ عَلَيْكِ يَا بَدْرَ التَّمـــــَامِ
أَيَا ابْنَةَ مَالكٍ كَيفَ التَّسَلِّي وَعَهْدُ هَوَاكِ مَنْ عَهْدِ الفِطَامِ[1]

في زمن الهجر والبعد يصبح الخيال بديلا عن الواقع، فيختلق الأنا العاشق متنفسا لعواطفه ومكبوتاته ممثلا في زيارة طيف عبلة له في المنام موظفا صيغ أفعال ماضية تلفها السردية (أتاني/ قبلّني/ ودعني)

ثم يفسح المجال للفعل المضارع في (يشعل / أخلو / أطفئ / أشكو/ أغار) لإعطاء دلالة بالاستمرارية والتواصل في عذابات الشاعر التي لا تنتهي، ولولا الدموع التي تخفف عليه وطأة الفراق لمات حزنا وكمدا إذ أنّ "اشتعال هواها في عظامه شيء من عشقه الفطري للجمال ولننتبه لصياغة (من عهد الفطام) التي تعادل رضاعة الشاعر الحب مع اللبن"[2]

لذا فهو يشتكي إليها منها، فداؤه أكبر من مجرد حب وعشق..

ومع ذلك يحاول "تملق كبريائه باصطناع وصل عبلة حبيبته المُمنَّعة "[3] في الخيال **[من الطويل] :**

فَيَا طَالَمَا مَازَحْتُ فِيها عُبَيْلَةً وَمَازَحَنِي فِيهَا الغَزَالُ المُغَنَّـــجُ
لَهَوْتُ بِهَا وَاللَّيْلُ أَزْخَى سُدُولَهُ إِلَى أَنْ بَدَا ضَوْءُ الصَّبَاحِ المُبَلَّجُ[4]

ثم سرعان ما يفيق من الحلم ليعود إلى استعراض تفرده في الفروسية والفتك بالأعداء وخوض حروب، لو تسنى لعبلة حضورها لتخلت عن زينتها؛ وترفعت عنها إنه صاحب قضية؛ وما نحوله في سبيلها، إلا لأنه أوتي قلبا حيا، يتأثر من المجهود الخارق الذي يبذله في الحرب والسلم معا **[من الكامل] :**

لاَ تَصْرِميني، يا عُبَيْلَ، وَرَاجِعِي فِيَّ البَصِيرَةَ نَظْرَةَ المُتَأَمِّلِ

---

[1] عنترة، الديوان. ص ص 363، 364.

[2] عبد الإله، الصائغ. الخطاب الإبداعي الجاهلي. ص47.

[3] المرجع نفسه، ص 56

[4] عنترة، الديوان.ص ص 173، 174.

يَا عَبْلَ؟ كَمْ مِن غَمْرَةٍ بَاشَرْتُهَا بِالنَّفْسِ مَا كادَتْ لَعَمْرُكِ تَنْجَلِي
فِيهَا لَوَامِعُ لَو شَهِدْتِ زُهَاءَهَا لَسَلَوْتِ بَعْدَ تَخَضّبٍ وَتَكَحّـلِ
إِمَّا تَرَيْنِي قَدْ نَحَلْتُ وَمَنْ يَكُنْ غَرَضًا لأَطْرَافِ الأَسِنَّةِ يَنْحـلِ[1]

إن صيغة النهي (لا تصرميني) مرفقة بالنداء ‹يا عبل› يليهما فعل الأمر (راجعي) تؤسس لاستحضار الآخر (المعشوقة) في استعطاف واضح، ومحاولة لاستمالة قلبها –لا سيما- بعد الجهود المضنية التي يقوم بها الشاعر في ساحة الوغى -حين يستعرض شجاعته وبطشه- آملا في كسب ودها.

فهي تمثل معادلا أساسيا في حياته كفيلا بمؤازرته، وشد ساعده أمام المحبطات التي تعيقه في فرض ذاته وتسطير أناه لأن "الحب كما قال **دانتي** .. ‹ يحرك الشمس والنجوم.. وعندما نعرف الحب جيدا فإننا نعرف المقاومة جيدا أيضا.. › "[2]

ينتقل عنترة بن شداد من مخاطبة عبلة من خلال الضمير ‹أنت› الدال على الحضور وانتفاء المسافة بين الأنا العاشق و‹الأنت› المعشوقة، ليتوارى وراء ضمير ‹هو › منعوت بكلمة فتى الدالة على القوة والانطلاق والشباب ليفتخر دون حرج بمناقب الـ ‹ هو › => عنترة في لوحة سردية **[من الكامل]** :

عَجِبَتْ عُبَيْلَـــةُ مِنْ فَتًى مُتَبَذِّلِ عَارِي الأَشَاجِعِ شَاحِبٍ كالمُنْصَلِ
شَعْثِ المَفَارِقِ مُنْهَجٍ سِرْبَـــالُهُ لَمْ يَدَّهِنْ حَوْلاً وَلَمْ يَتَرَجَّـــلِ
لاَ يَكْتَسِي إلاَّ الحَدِيدَ إذَا اكْتَسَى وَكَذَاكَ كُلُّ مُغَاوِرٍ*مُسْتَبْســلِ
قَدْ طَالَمَا لَبِسَ الحَديدَ ، فَإنَّمـــا صَدَأُ الحَدِيدِ بِجِلدِهِ لَمْ يُغْسَـلِ
فَتَضَاحَكَتْ عَجَبًا، وَقَالَتْ: يَا فَتَىَ لاَ خَيْرَ فِيكَ، كَأَنَّهَا لَمْ تَحْفِـــلِ
فَعَجِبْتُ مِنْهَا حِينَ زَلَّتْ عَيْنُهَـــا عَنْ مَاجِدٍ طَلْقِ اليَدَيْنِ شَمَرْدَلِ[3]

---

[1] المصدر السابق، ص ص 92، 93.

[2] فتحي، الأبياري. أدباؤنا والحب. دار المعارف، ج .م.ع. ط1/ 1996، ص7.

* المَغَاوِرُ، بفتح الميم: جمع مُغاوِرُ بالضم، أو جمع مغوار بحذف الألف أو حذف الياء من المغاوير والمغوار: المبالغ في الغارة... ورجل مغوار بيّن الغوار: مقاتل كثير الغارات على أعدائه/ ابن منظور لسان العرب، المجلد5، مادة(غَورَ)، ص 42.

[3] عنترة، الديوان. ص ص 90-93.

تتعجب **عبلة** من الأنا العاشق؛ الذي يبرز من خلال هذه الأبيات، فتى نحيف الجسم شاحبا كالسيف، غير مهتم بمظهره الخارجي، يرتدي درعا من الحديد انعكس صدؤه على جلده؛ ليفاجأ بردة فعل عبلة السلبي، إزاء مظهره من خلال الفعل (تضاحكت) في تعجب واضح، ولا مبالاة لما يقوم به.

ليتعجب الأنا العاشق بدوره من اهتمامها بالمظهر، وإغفالها الجوهر، الذي يقاس به الفرسان أو رجال القبيلة؛ فهو يتصف بشمائل تستقطب النساء الأخريات منها على سبيل المثال لا الحصر الطول، سماحة اليدين والجود بما يملك...

يَنِمُّ موقف عبلة بفتور عاطفتها وعدم تقديرها للآخر (**عنترة**)، الذي يحاول إرضاءها بكل السبل فهل كان حبها له ضربا من الشفقة؟.

إننا نميل إلى هذا الاحتمال بالنظر إلى زواجها من شخص آخر أبيض بدين، إنها صورة مناقضة تماما للأنا العاشق (**عنترة**) الأسود النحيل **[من الكامل]** :

فَلَرُبَّ أَبْلَجَ* مِثْلِ بَعْلِكِ بَادِنٍ ضَخْمٍ عَلَى ظَهْرِ الجَوَادِ مُهَيَّلِ

غَادَرْتُهُ مُتَعَفِّرًا أَوْصَـــــالُهُ وَالقَوْمُ بَيْنَ مُجَرَّحٍ وَمُجَدَّلِ[1]

إنه ينتقد صفات السمنة، والضخامة، في زوج عبلة، التي تعوقه من مرونة الحركة، لأن أمثاله يصادفهم **عنترة،** في ساحة الوغى فينال منهم، ويتركهم صرعى مقطعي الأوصال معفرّين بالتراب نتيجة الجروح البليغة التي أصابتهم.

نلاحظ أنّ الأنا العاشق حشد الشاعر نعوتا مثل (بادن/ ضخم / على ظهر الجواد) ليرسم زوج عبلة السمين رسما كاريكاتوريا وهو في المعركة.

يتعمد الأنا العاشق السخرية، من نظيره وغريمه (زوج **عبلة**) في محاولة للنيل منه والانتقاص من قدره خاصة أمام النظرة (القاصرة) **لعبلة** تجاهه، خاصة وأنه يمتلك إلى جانب السيف سلاحا آخر لا يقل أهمية في المجتمع القبلي وهو الشعر

---

*أبلج: من بلج، البُلْجَةُ والبَلَجُ، تباعد مابين الحاجبين، وقيل: ما بين الحاجبين إذا كان نقيا من الشعر، بلج بلجا، فهو أبلج، والأنثى بلجاء، وقيل : الأبلج الأبيض الحسن الواسع الوجه، يكون في الطول والقصر.. والأبلج: الذي قد وضح مابين حاجبيه فلم يقترنا/ ابن منظور، لسان العرب المجلد2، مادة (بَلَجَ)، ص 244.

[1] المصدر نفسه، ص 93.

الذي يوظفه للتنفيس عن ذاته في علاقتها مع الآخرين، وهذا ما سنراه في المحطة الموالية.

3 – الأنا الشاعر:

شكلت كل من الفروسية، والأخلاق النبيلة، التي تحلى بها عنترة إضافة إلى الفحولة الشعرية بدائل قيمية حاول الشاعر من خلالها، فرض نفسه في مجتمع لا يعترف إلا بالموروث.

وكلنا يعرف، كم تحتفي القبائل -في العصر الجاهلي- بالشعراء فتقيم الأفراح حين ينبغ فرد من أفرادها؛ فتقلده وساما شعريا يمكنه من التربع بين كبارها ليصد عنها الأعداء هاجيا ويعدد مآثرها مادحا.

لكن الحال غير الحال مع قبيلة « عبس» التي لم تعر **عنترة** الأهمية التي يستحقها لقد وجد الأنا الشاعر نفسه مغيبا –منذ طفولته– يصارع بشراسة وضراوة قيما لا سبيل أمامه لتغيرها، فلم تحتفل به قبيلته كما يُحتفل بالشعراء، ورغم ذلك كان الشعر هو "الأفق الذي يكشف فيه (الإنسان) عن نفسه ويفجر فيه رؤيته للوجود ورغبته العميقة في الاتصال بالأشياء والانفصال عنها في في الآن نفسه خارج العالم وكل الحدود التي تحول دون مغامرة الذات وإلحاحها على تخطي الزمان والمكان ".[1]

ورغم ذلك يتجاوز الأمر آملا في تحقيق مطلب نفسي هو مباركة عبلة حين ترى السادات يحجون إلى شعره في رجب بدل الحج إلى الكعبة **[من البسيط]:**

لَعَلَّ عَبْلَةَ تُضْحِي وَهيَ رَاضِيَةٌ عَلَى سَوَادِي وَتَمْحُو صُورَةَ الغَضَبِ

إذَا رَأَتْ سَائِرَ السَّادَاتِ سَائِرَةً تَزُورُ شِعْرِي بِرُكْنِ البَيْتِ في رَجَبِ[2]

يكشف الأنا الشاعر عن تململه إزاء سواده الذي ألب عليه حياته ونكدها عبر توظيف الحرف المشبه بالفعل «لعل» الذي يفيد الترجي قصد استرضاء عبلة لتصفح عن سواده الذي لا ذنب له فيه، وتتجاوز بذاك عتبة الغضب إذا رأت جموع السادة

---

[1] علي، آيت اوشان. السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة. دار الثقافة للنشر والتوزيع الدار البيضاء، المغرب. ط1/ 2000، ص 133.

[2] عنترة، الديوان. ص ص159،160.

وهي تبارك شعره يل تجعله مزارا مثل ركن البيت.. يحج إليه من يقدِّرون الشعر الجميل ومردّ إعجاب الأنا الشاعر بِمنزلته الشعرية هو تهافت الآخرَ على شعره وعدم كساد سوقها؛ فكما شغل الناس بفروسيته وشجاعته، التي أصبحت مضربا للأمثال في الآفاق تأتي شاعريته لتبرز، وساما في جبين عصره وكل العصور.

يمثل شعر **عنترة** سبيلا لقهر الضعف وتجاوز الألم أمام "مثبطات لا علاقة له بها ولا يد، ومجتمع عاتٍ لا يستطيع تجاهلها.. أدركنا أن ليس ثمة سوى التفوق على الآخرين سبيلا لقهر ضعفه وإعلاء شأوه".[1] حينها يتقاطع الأنا الشاعر مع الأنا الفارس في اكتساء أنية (أنا) كلّ منهما بطابع الهجومية فإلى جانب القوة البدنية هناك القوة البيانية أو الشعرية التي يقارع بها **عنترة** الأعداء **[من الطويل] :**

سَيَأتِيكمُ عَني وإنْ كُنْتُ نَائيًـــا دُخَانُ العَلَنْدى دُونَ بَيتيَ مِذْوَدُ*

قَصَائدُ من قيلِ امرِئٍ يَحْتَذيكُمُ بَنِي العُشَرَاءِ فارْتَدوا وَتقَلَّدُوا[2]

تطفو هنا حركة توتر حادة فعلى صعيد الذات الشاعرة نجدها تتحرك من صيغة جماعية تضم (الأنا والآخر)، هي «الأنا» مقابل الـ«هم» ثم يبدأ الأنا الشاعر في الانفصال تدريجيا ليترسم ذاته عبر الأنا أنتم في (ارتدوا/ تقلدوا) "فالأنا الشاعر متميز بامتلاك اللغة خبير بالأشعار، عارف بقيمة الأقاويل التي يصوغها سبائك"[3] تدفعه إلى التربع على مملكة الشعر ليستقبل الزوار (تزور شعري وهي آتية من كل حدب وصوب).

إنه يخاطب الآخر (الأعداء) مهدّدا بصب هجائه المقذع، حيث يوظف فعل المضارع ‹يأتيكم› مقترنا بالسين ليوقع مدى زمني ضيق ينبئ عن المستقبل القريب فحتى لو كان الشاعر بعيدا، فإنه سيلاحقكم بهجائه الذي سيجردكم من كل مكرمة..

إن صورة الأنا الشاعر هنا لا تكاد تخرج عن الصورة النمطية التي رسمها ولا يزال الشعراء يرسمونها لأنواتهم فهي لا تخرج عن كونها من "المنهضات التي تستنفر

---

[1] عبد الإله، الصائغ. الخطاب الإبداعي الجاهلي. ص45.

* مذود: اللسان لأنه يذاد به عن العرض، ابن منظور، لسان العرب، المجلد3، مادة (ذَوَدَ)، ص 207.

[2] عنترة، الديوان. ص 59.

[3] حسين، الواد. جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير. ص 140.

للجود وتحث على البذل".[1] لكن يبقى التميز الشعري إلى جانب بدائل أخرى إحدى الوسائل الناجعة لتحقيق الذات خاصة إذا كان الأنا **عنترة بن شداد** يحارب على كل الجبهات. فتصبح اللغة الشعر في العمل الفني وسيلة من وسائل فرض الوجود.

4– الأنا المغترب:

تبوء محاولات **عنترة بن شدّاد** الاندماجية داخل القبيلة بالإخفاق فيتملكه إحساس فظيع بالغربة وعدم الانتماء، يرميه في غياهب الضياع واللااستقرار فيحدث الاغتراب حين يعي بأنّ لا مكان له في قبيلته رغم ما قدمه ويقدمه لهم –رأينا ذلك في الأنا الفارس- فيستبد به القنوط ويأسره الإحباط حين يشعر "بالعذاب نتيجة لإحساسه بأن سلطة عليا تجبره على السيرورة داخل النظام الحياتي الذي لا يد له فيه".[2]

ومن هنا فإن عجز **عنترة بن شداد** العبسي عن الاندماج في المجتمع القبلي الذي وجد فيه كان نتيجة إحساس فظيع بالغربة وعدم الانتماء ولد إحساسا مدمرا أخذ يعتصر كيانه ويدفعه إلى إيجاد بدائل لفرض وجوده بعيدا عن السوداوية والضياع.

لقد كان سواد البشرة الذي ورثه **عنترة** بن شداد سببا وجوديا من أسباب تعاسته وإحساسه بالدونية؛ يقف أمام مطامحه في تحقيق ذاته مع وعيه منذ صغره أنّ مكانه ليس بين العبيد بل مكانه بين الأحرار والأسياد، فكان إحساسه بالاغتراب بين قومه يؤلب عليه مواجعه لوعيه بالفوارق، التي اصطنعها العرف القبلي لتقف حاجزا بينه وبين أقرب الناس إليه (والده) خاصة مع تنامي الإحساس بالاغتراب وكون أغرب الغرباء من صار غريبا في وطنه.

توقع القبيلة الاغتراب وتؤكده، إنها تحدث شرخا بينها وبين الشاعر موقعة الاغتراب النفسي والاجتماعي والروحي.. لقد أصبح الأنا **عنترة** يعاني منها جميعا:

---

[1] المرجع السابق، ص 135.

[2] ماجد، قاروط. المعذب في الشعر العربي الحديث، في سوريا ولبنان من عام 1928 إلى 1985. اتحاد الكتاب العرب. دمشق، سوريا. ط1. ص22.

- يعاني من الاغتراب النفسي والروحي مع ذاته، حين يعجز عن التواصل مع الآخر (الحبيبة) فينكفئ على نفسه، وتتعطل كل الوسائل المبذولة في التقرب إليها ونيل رضاها.

- أمَا الاغتراب الاجتماعي فقد أحدثه اللون الأسود الذي ابتلي به الأنا **عنترة** فقد أوصدت كل أبواب الانتماء في وجهه ولم تبق إلاَّ كوة صغيرة لتحقيق هذا المطلب وهي الزواج بعبلة.

يبادر الأنا المغترب - تحت وطأة إحساسه بالاغتراب – إلى لوم قومه الذين كانوا عونا للدهر عليه بحرمانه من عامل رئيسي لسعادته كان كفيلا بمحو همومه [**من الطويل**] :

وَقَوْمِي مَعَ الأَيَّامِ عَوْنٌ عَلَى دَمِي وَقدْ طَلَبُونِي بالقَنَا والصّفَائِـــحِ

وَقَدْ أَبْعَدُونِي عَنْ حَبِيبٍ أُحِبُّـهُ فَأَصْبَحْتُ فِي قَفَرٍ عَن الإنسِ نَازِحِ[1]

في ظل جحود القبيلة لأفضاله، يأتي القلق من فراق الحبيبة ليغذي الإحساس بالانكسار [**من الكامل**]:

كَيْفَ المَزَارُ وَقَدْ تَرَبّعَ أَهْلُهَـا بعُنَيْزَتَيْنِ وَأَهْلُنَا بالغَيْلَمِ[2]

تتعمق المأساة حين يحصل ما كان يخاف منه الأنا المغترب المشدود إلى المحبوبة **عبلة** فيأتي الاستفهام الإنكاري؛ كيف المزار؟ مشحونا بلغة تفجعية بعد أن نأت الحبيبة إلى مكان مغاير هو « عنيزتين » لقضاء فصل الربيع بعيدا عن مكان إقامته مما زاد في ألمه، لذا يمثل فعل الرحيل بؤرة لعواطف شتى تتنازع قلب الشاعر وتهدم ما حاول وصله فهو هاجس في وجدان الشاعر الجاهلي يرمي روحه بين الأرق والغموض والإرهاق، كما يرى **وهب أحمد رومية**: "يؤرقها الغموض حينا ويرهقها الوعي حينا، وقد تضيق بوعيها فتغترب اغترابا جريحا حينا ثالثا"[3] تعكسها رؤية متوترة قلقة غير مستقرة تتوزّع بين زمنين؛ الزمن الحاضر المليء بالقلق والبعد

---

[1] عنترة، الديوان. ص180.

[2] المصدر نفسه ص 18.

[3] وهب أحمد، رومية . شعرنا القديم والنقد الجديد، ص 272.

والزمن الماضي الزاخر بالقرب والرضا حين كان الشاعر قريبا من حبيبته عبلة يراها وتراه ولا يفصلهما لا حاجز مكاني ولا زماني.

يجسد الشاعر الزمن الحاضر بالجملة الاسمية الاستفهامية (كيف المزار؟) لينتقل إلى الماضي بالفعل تربع؛ فهذا الاستفهام إذن صرخة صادرة من وجدان الشاعر يبثها إلى المتلقي ليشركه في جو القلق واللا استقرار.

وتأسيسا على ما سبق فقد حقّ للأنا المغترب أن يثور على قومه الذين يدّعون أنهم سادات وفرسان، لكن ثورته لا تذهب بعيدا لأنه سرعان ما يعود إلى حمى القبيلة ويخلق لنفسه مكانا يتموضع فيه بتوظف شجاعته وفروسيته في انتزاع الإعجاب.. ومع ذلك فهو يرضخ للأمر الواقع **[من الوافر]**:

عَذَابُكِ يَا ابْنَةَ السّادَاتِ سَهْلُ وَجَوْرُ أَبِيكِ إِنْصَافٌ وَعَدْلُ
فَجُورُوا وَاطْلُبُوا قَتْلِي وَظُلْمِي وَتَعْذِيبِي فإِنِي لاَ أَمَـــــلُّ
وَلاَ أَسْلُو وَلاَ أَشْفِي الأَعَــادي، فَسَادَاتي لَهُمْ فَخْرٌ وَفَضْلُ[1]

إنّه يعي مشكلته جيدا، ويعي اغترابه وسط قومه الذين يستغلونه ويتعاملون معه بازدواجية، فهو ابن زبيبة وقت السلم ولكن وقت الجد –حين يحتاجونه- فهو ابن الأطايب وهذا ما يصوره هذان البيتان **[من الطويل]**:

يُنَادونَني في السِّلْمِ يابْنَ زَبِيبَـــةٍ، وَعِنْدَ صِدَامِ الخَيْلِ يَابنَ الأَطَايِبِ
فَإِنْ هُمْ نَسُونِي فالصَّوَارِمُ وَالقَنَا تُذَكِّرُهُمْ فِعْلِي وَوَقْعَ مَضَـــارِبِي[2]

إنّ هذه المعاملة كثيرا ما تعمق إحساسه بالاغتراب؛ الذي يحاول من خلال قوة شكيمته وسلطته في المعارك تجاوزها لأن قومه إذا نسوه، فيده البيضاء عليهم في المعارك كفيلة بتذكيرهم. يستعمل الأنا المغترب الفعل المضارع ‹ينادونني› الدال على الاستمرارية مرتين، فيورده بصورة صريحة في الشطر الأول (ينادونني/ في السلم يا ابن زبيبة) ولكنه يرد مضمرا، يفهم من السياق (ينادونني/عند الصدام يا ابن الأطايب). فيبدو الأنا المغترب مهووسا بالانتماء إلى القبيلة، بهمه جدا تسويق صورته

[1] عنترة، الديوان. ص 318.

[2] المصدر نفسه، ص 162.

وتجميلها حيث أنه يتساوق مع نسيانهم، أو بالأحرى تجاهلهم لأن ذلك لن يطول مادامت (الصوارم تذكرهم فعلي ووقع مضاربي).

وخلاصة القول أنّ الأنا الفارس يبدو قلقا مضطربا يتوسم الاستقرار عبر ترسيم هويته المفقودة في مجتمع قبلي وضع حدودا قبْلية لا يحيد عنها فنراها تارة ترفع سيف القوة والفروسية لتفرض ذاتها ثم تستكين إلى التوسل والرجاء عبر الأنا العاشق، وتفسح المجال واسعا أمام الأنا الشاعر الذي يستحوذ على الموقف يسعى لإسماع صوته ليصل في الأخير عبر الأنا المغترب إلى إدراك أنّ هناك مثبطات عتيَّة تحول دون تحقيق مبتغاه، عليه قهرها والتغلب عليها والسبيل الوحيد لتحقيق ذلك هو التفرد والتفوق على الآخرين في محاولة كل هذه الأنوات - الأنا الفارس/ الأنا العاشق/ الأنا الشاعر/الأنا المغترب- توقيع شاعرية الإبداع.

جماليات الأنا من منظور الشاعر

- الأنا المتسامي
- المنتصر
- الأنا المُضطَهَد

تمهيد

صحيح أن عنترة ولد عبدا أسود ملحقا بالخدم، ولكنه مذ وعى وجوده رأى نفسه -في مرآة ذاته- إنسانا جديرا بالاحترام، فعمل على تسويق وتفعيل هذه الصورة للآخر (القبيلة) ليراه بالصورة المثالية التي يستحقها، بعد أن غمرته أياديه البيضاء بمكرمات لا تنتهي؛ فغدت كاملة، لا ينقصها سوى مباركة الآخر.

يرى عنترة نفسه شخصا متساميا بأخلاقه، منتصرا في معاركه ضد أعدائه - الذين هم أعداء القبيلة – ولكنه حينما يختلي بنفسه؛ يحس بضعفه وباستهدافه من الآخر (القبيلة) الذي يكرس عبوديته، وذلَّه، ومن ثمة يصادر حقه في الحياة الحرة الكريمة.

1- **الأنا المتسامي**:

يسعى الأنا المتسامي من خلال تسويق صورته وتجميلها في ظل عدم مقدرته على تغيير العرف القبلي، الذي لا يعترف بالعبيد- إلى التحلي بجملة من البدائل تعكس أخلاقه الفاضلة، وتساميه؛ سعيا منه لكسب ودِّ الآخر؛ فيمسك بزمام الفاعلية حين يستحوذ على السلطة في الكلام لصالحه؛ فهو يهمُّهُ كثيرا سماع كلمات الحمد والثناء من الحبيبة، التي ترفع كلماتها- ذات الوقع السحري- معنوياته **[من الكامل]:**

أَثْنِي عَلَيَّ بِمَا عَلِمْتِ فَإِنَّنِـــي سَمْحٌ مُخَالَقَتِي إِذَا لَمْ أُظْلَمِ

وَإِذَا ظُلِمْتُ فَإِنَّ ظُلْمِيَ بَاسِلٌ مُرٌّ مَذَاقَتُهُ كَطَعْمِ العَلْقَـمِ[1]

إنّ استعمال فعل الأمر «أثني» يوحي بتحكم الأنا المتسامي في الأمور وباستحواذه على سلطة ما!، استطاع بلوغها من خلال تميزه في المعارك المختلفة مع الأعداء والتي تناقلتها عنه الأخبار التي أذاعت صيته وروّجت له؛ فهو يكتفي بسماع الأخبار الحميدة التي تعلمها الحبيبة جيدا وغير خافية عليها، ومع ذلك يزيد في تدعيم جانبه؛ فيؤكد للحبيبة **عبلة** ذلك عن طريق توظيف الجملة الاسمية (فإنني سمح مخالقتي) على أنه لطيف المعاشرة وسمح الأخلاق إذا عُومل بلطف واحترام، ولكنّه إذا ظلم ومُسّ في شخصه فإنه سرعان ما يتحول إلى شخص باطش ظلمه مر كطعم

[1] عنترة، الديوان. ص ص 28، 29.

العلقم، لتتبدّى لنا محاولة الشاعر الكشف عن نفسه والسعي إلى تحقيق كينونته بإكسير الوصال، وصال عبلة متوسما أسلوب الترغيب والترهيب:

الترغيب : ⟵ أثني علي بما علمت

الترهيب : ⟵ فإذا ظلمت فإنّ ظلمي باسل

تتكرر لفظة الظلم أربع مرات، ثلاث مرات استعملت في اللفظة ذاتها (أظلم ظلمت، ظلمي) ومرة في الضمير المتصل الهاء، في لفظة مذاقته، لتعكس الخلفية التي تسيّر النسق القبلي، وفي إشارة واضحة إلى ردة الفعل على هذا النسق.

ومن البدائل أيضا التي يسعى الأنا **عنترة** من خلالها إلى تسويق صورته إلى الآخر قصد تكريسها هي تميزه بأخلاق حميدة نادرة في العرف القبلي وتتمثل في ترفعه عن المغانم فهو يهمه أن تراه عبلة (جميلا) مترفعا غير متهالك على الغنيمة. **[من الكامل]:**

هَلاَّ سَأَلْتِ الخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ إِنْ كُنْتِ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي[1]

يبدأ البيت الشعري بأسلوب الحض (الخطاب في عنف) لدفع المحبوبة **عبلة** لمساءلة الخيل (رمز البطولة والفروسية) عن أداء **عنترة** في المعركة، باستعمال لقب رسمي هو (ابنة مالك) الذي يرتبط بالقبيلة بوشائج واضحة، في محاولة إيجاد مكان في النسق القبلي العام وجعل الآخر (الحاضر في المعركة) شاهدا على قوله **[من الكامل:]**

يُخْبِرْكِ مَنْ شَهِدَ الوَقِيعَةَ أَنَّنِي أَغْشَى الوَغَى وَأَعِفُّ عِنْدَ المَغْنَمِ[2]

يوظف الأنا المتسامي الفعل ‹يخبر› للدلالة على الخبر الجديد في صيغة المضارع الدالة على المحاينة والحضور مصحوبا بالفعل الماضي ‹شهد› الدال على اليقين ليأتي الخبر (أنّني أغشى الوغى وأعف عند المغنم) في حركة ضدية، فمن جهة أنني أغشى الوغى لكن من جهة أخرى أعف عند المغنم من خلال ضرب طلبي تؤشره أداة التوكيد ‹ أنّ ›+(أغشى الوغى) و/أنّ + (أعف عند المغنم) كل هذا لتأكيد هوية الأنا المتسامي المتفرد الخارق لنُظُمِ الغزوِ لأجلِ الغنم.

---

[1] المصدر السابق، ص 31.

[2] المصدر، نفسه ص 32.

يواصل الأنا المتسامي سرد مآثره الخلقية، ولكنه يُقابَلُ بالإنكار والجحود والتجاهل من الآخر (الحبيبة)، فيلجأ إلى ضرب من أضرب الخبر وهو الضرب الإنكاري المعتمد على أداتين للتوكيد وهما (لام التوكيد/ قد) في لقد لتأكيد ما يسوقه من أخبار تهدف إلى ترسيم صورة الأنا المثالي أخلاقيا **[من الكامل]:**

وَلَقَدْ أَبِيتُ عَلَى الطَّوَى وَأَظَلُّهُ حَتى أَنَالَ بِهِ كَرِيمَ المَأْكَلِ[1]

فهو إذن يستخدم القسم + قد في ‹لقد›، إضافة إلى الأفعال المضارعة (أبيت أظله، أنال) التي تشي بمعاني القوة والفاعلية والتطلع إلى المستقبل في محاولة لاقتناص الأمل لتبديد أشباح الماضي التي تلاحقه أحيانا وتحاصره أحايين أخرى إذْ إن الأفعال المضارعة تحمل معاني "الفاعلية والقوة، والانطلاق بعد حلم أو حقيقة سيان لاستشراف آفاق المستقبل"[2]

تتعاضد صفات خلقية عدة لصنع الأنا المتسامي فحتى وإن أُكرِه على خوض الحرب فإنه سرعان ما يندمج في أتونها ولا مكان للتردد أو الندم، في قاموسه **[من الكامل]:**

وَإِذَا حُمِلْتُ عَلَى الكَرِيهَةِ لَمْ أَقُلْ بَعْدَ الكَرِيهَةِ لَيْتَنِي لَمْ أَفْعَلِ[3]

إنّ لتكرار لفظ الكريهة أكثر من دلالة فهي من جهة تروي عطشه إلى الفتك بالأعداء ومن جهة أخرى محك لتمييز الشجاع من الجبان "فلهذا التكرار دلالة جمالية وأسلوبية، فهو يؤثر على المتلقي فهز مشاعره، كما أنه ينقل عبر الأصوات المتكررة حالات الشاعر ممّا يحمل القصيدة شحنة عاطفية تشد وثاق المتلقي وهكذا قيل أنّ الشاعر يعلقنا بشفاهه".[4]

يبدأ البيت الشعري بأداة شرط ‹إذا›، يليها فعل ماضي مبني للمجهول (حملت) الدال على فاعلية مجهولة تجبره على خوض الحرب (الكريهة) التي يوحي اسمها

---

[1] المصدر السابق، ص 88.

[2] يوسف، عليمات. جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، لبنان. ط1/ 2004، ص 91.

[3] عنترة، الديوان. ص90.

[4] محمد، معتصم. البنيات الدلالية في شعر مريد البرغوثي (دراسة نصية – لغوية –فكرية). الدار البيضاء.ط1/ 1986، ص 18.

بالنفور لينهي جملة الشرط (وإذا حملت على الكريهة)؛ لتأتي جملة جواب الشرط لرسم الاحتمال النمطي الطبيعي لشخص جبل على الشجاعة والاقتحام وهو قبول الأمر وعدم التردد (لم أقل بعد الكريهة: ليتني لم أفعل).

ومن بين المؤشرات الدالة على تحقيق كينونة الشاعر تفرده في شرب الخمر **[من الكامل]:**

فَإِذَا شَرِبْتُ فإنَّنـــــي مُسْتَهْلِكٌ مَالِي وَعِرْضِي وَافِرٌ لَمْ يُكْلَــمِ
وَإِذَا صَحَوْتُ فَمَا أُقَصِّرُ عَن نَدًى وَكَمَا عَلِمْتِ شَمَائِلِي وَتَكَرُّمِي[1]

يعيش الأنا المتسامي الموقف بكل أبعاده الخاصة والعامة، بفعل حركة الفعل الماضي ‹ شربت › واسم الفاعل ‹ مستهلك › للدلالة عل تقويض حركة الزمن، ليأتي البيت الثاني جامعا بين الفعل الماضي ‹صحوت› والفعل المضارع ‹اقصر› في إشارة واضحة إلى استمرار نشاط الأنا المتسامي في مقاربة مكارم الأخلاق، حيث نلاحظ انتهاء الزمن في البيت الأول عند الحديث عن شرب الخمر، بينما عند الحديث عن السمو والرفعة يلجأ الشاعر إلى استعمال الفعل الماضي موصولا بالزمن الحاضر الذي يشي بميل الكفة إلى الأنا المتسامي، الذي يعاقر الخمر، فيستهلك ماله، ولكنّ شرفه يبقى مصونا وكرامته محفوظة لكن سرعان ما تعود الأمور إلى طبيعتها بذهاب مفعول الخمرة، إذ يسارع إلى ممارسة مكارم الأخلاق التي تدفعه إليها نفسه السمحة قصد تحقيق التوازن في شخصيته.

وإذا ما تتبعنا حركة الأفعال، نجدها تتراوح بين المضارع والماضي برزت فيها فاعلية الأنا ثماني مرات (شربت/ اقصر/ صحوت/أنني / مالي/ عرضي/ شمائلي / تكرمي). يسعى الأنا المتسامي عبر تضخيم أناه إلى التأثير على الآخر عبر استقطاب شفرات المدح والثناء والعمل على ترويجها عبر خطاب الولاء الذي يسعى للاستحواذ عليه بالعمل على إبراز صورته، وهذا ما نلاحظه في علاقته بالمرأة **[من الكامل]:**

ما اسْتَمْتُ أُنْثَى نَفْسَهَا فِي مَوطِنٍ حَتّى أُوَفِّي مَهْرَهَا مَوْلاَهَـــــــا
أَغْشَى فَتَاةَ الحَيّ عِنْدَ حَلِيلِهَـــا وَإِذَا غَزَا فِي الجَيْشِ لاَ أَغْشَاهَا[2]

---

[1] عنترة، الديوان. ص 31.

[2] المصدر نفسه، ص ص 119، 120.

فهو لا يستجيب لنداء الصبوة، لاقتحام خباء المرأة، بل يروّج للتسامي والمثالية في التعامل مع الآخر، وهذا من خلال الفعل أغشى الدال على الكثافة والسيطرة.

يطغى النمط الحجاجي في جلِّ الأبيات التي تسوّق لنبل أخلاق عنترة عبر الأنا المتسامي وعيا منه بتذبذب رؤية الآخر، وعدم اطمئنانه لتقبل خطابه، مما يحدوه إلى التأكيد باستعمال الفعل المضارع (اغشي) للدلالة على الاستمرارية في زيارته للمرأة ولكن في حضور زوجها؛ أما إذا غزا زوجها وغاب؛ فإنه ينقطع عن زيارتها وذلك باستخدام لام النافية + الفعل المضارع (لا أغشاها).

جمع الأنا المتسامي إذن مكارم الأخلاق في خيوط سحرية، يحركها كيفما شاء وفي أي اتجاه يشاء فعلاقته بجيرانه جيدة **[من الكامل]:**

وَأَغُضُّ طَرْفِي مَا بَدَتْ لِي جَارَتِي حَتّى يُوَارِي جَارَتِي مَأْوَاهَـــــا
إِنِّي امْرُؤٌ سَمْحُ الخَلِيقَةِ مَاجِدٌ لاَ أُتْبِعُ النَّفْسَ اللَّجُوجَ هَوَاهَا[1]

يشيد الأنا المتسامي بمناقبه وأخلاقه الكريمة ضمن حقل الأخلاق (أغض طرفي/سمح الخليقة/ماجد/ لا أتبع النفس..) غير أننا نميل إلى إنّ إصرار **عنترة** على إبراز التفرد والتميز وإثبات الوفاء للمحبوبة عبلة هو ضرب من المبالغة يسعى الشاعر من خلالها إلى التأثير في الآخر: الحبيبة ثمّ القبيلة، فمن المعروف أنّ العربي كان "في العصر الجاهلي تلقائيا في علاقته بالمرأة يحترم الأعراف القبلية ولكنّه يستجيب للصبوة ما سنحت الفرصة وأمن العار، وتتحرك قصائد الشعر الغزلي وقصص الحب ومغامرات العشاق بين القطبين المتباعدين: العفة والتهتك"[2]

كما يحرص على اعتلاء بروج الفاعلية، ليؤكد للآخر أحقيته في إيجاد مكان له داخل النسق القبلي، الذي يرفض أي تهجين في مُوَّرِثاته وقيمه، فيأتي تضخيم الأنا عبر الاستهلال بـ(إنّي + امرؤ) لفرض الوجود في عالم لا يعترف بالآخر عبر دلالات تؤثث لها النعوت السابقة واللاحقة؛ وإصرار قوي لاستمالة الآخر والتأثير في قراراته.

لا يمكننا الحديث عن الأنا المتسامي ونغفل جانبا مهما في حياة شاعرنا عنترة بن شدّاد ألا وهو الشغف والرفق بالحيوان؛ بحيث يتخذ الأنا من حصانه صاحبا وفيا

---

[1] المصدر السابق، ص 120.

[2] محمد، حسين، عبد الله. الحب في التراث العربي، ص 13.

في زمن (يتعذر الصحاب) فيتواصل الأنا المتسامي مع حصانه بلغة حميمية يسمو فيها الأغر من مرتبة الحيوان إلى مرتبة الصاحب الوفي **[من الوافر]:**

جَزَى اللهُ الأَغَرَّ جَزَاءَ صِـــدْقٍ إِذَا مَا أُوقِدَتْ نَـــارُ الحُرُوبِ
يَقِينِي بالجَبيـــــنِ وَمَنْكِبَيْهِ وَأَنْصُرُهُ بمُطَّرَدِ الكُعُـــــوبِ
وَأُدْفِئُهُ إِذَا هَبَّتْ شَمَـــــالاً بَلِيلاً حَرْجَفًا بَعْدَ الجَنُـــوبِ
أَلَسْتَ بصَاحِبِي يَوْمَ التَقَيْنَا بِسِيفَ وَصَاحِبِي يَوْمَ الكَثِيبِ؟[1]

في لغة سردية مشحونة بدلالات من المحبة والحنان، والانسجام بين الفارس وفرسه في ساحة الوغى، يستحضر فيها الأنا المتسامي الأزمنة الثلاثة، فيوظف الزمن الماضي بداية الأبيات، حين يتمنى الجزاء الحسن لفرسه في ساحات الوغى لما يبذله من جهود وخدمات أثناء الحروب، ثم ينتقل إلى وصف الخدمات الجليلة للفرس حين يقيه بجبينه ومنكبيه ويعرض نفسه لطعنات الأعداء، توقعها الأفعال المضارعة (يقيني/أدفئه، أكرهه) بعدها يفسح الأنا المجال للمستقبل للتصريح بحبه للفرس والرفق به حين يدفئه من هبوب الرياح الباردة كطفل له، قدَّ من صلبه..

ليمسك بالزمن الحاضر عبر الاستفهام الإنكاري (ألست بصاحبي) وعبر الإلحاح على مكان اللقاء – وكأننا هنا بصدد لقاء الحبيب – (سيف / الكثيب).

2- الأنا المنتصر:

يبرز الأنا المنتصر كذات متعالية، ترى في تفوقها (العسكري) على الآخر الخصم تأسيسا لنسق فردي تغذيه الفاعلية كمحور أساسي من خلال فرض الأنا المنتصر لوجوده في المعركة مقابل المجموع، حين يصر على فعل البطولة قاصدا التشهير بالآخر الذي يتراجع تحت وقع فاعلية الأنا.

" أي أنّ النحن تكون في الواقع منضوية تحت الأنا (نحن فعلنا = أنا فعلت من أجل النحن)".[2] ليبرز كممثل للجماعة في خطابه للآخر (الخصم) **[من الطويل]:**

فَمَا وَجَدُونَا بالفَرُوقِ أُشَابَةً وَلاَ كُشُفاً وَلاَ دُعِينَا مَوَالِيَا

---

[1] عنترة، الديوان، ص ص 46 – 48.

[2] كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص564.

تَعَالَوْا إِلَى مَا تَعْلَمُونَ فَإِنَّنِي أَرَى الدّهرَ لاَ يُنْجِي مِنْ المَوْتِ نَاجِيَا[1]

إنه يؤكد توحد القبيلة، والتفافها حول قائد واحد هو فارسها **عنترة**، الذي يعمل لجعلها يداً واحدة وقلبا وحيدا في مقارعة الأعداء ورفض الفرار والهزيمة؛ ليتعالى صوت الأنا من جديد من خلال الفعل المضارع أشرعت للدلالة على الزمن الحاضر ليعود الشاعر إلى استعمال الفعل الماضي (درنا) في صورة تشخيصية للحرب عن طريق التشبيه (كما دارت الرحى)، (ودارت على هام الرجال الصفائح).

فهنا سعي واضح لاحتواء الأعداء والسيطرة عليهم وتتبعهم كالرّحى **[من الطويل]:**

فَأَشْرَعْتُ رَايَاتٍ وَتَحْتَ ظِلاَلِهَا مَنَ القَوْمِ ـ أَبْنَاءُ الحُرُوبِ المَرَاجِحُ
وَدُرْنَا كَمَا دَارَتْ عَلَى قُطْبِهَا الرَّحَى وَدَارَتْ عَلَى هَامِ الرِّجَالِ الصَّفَائِحُ[2]

يلقي الأنا المنتصر على نسقه هالة من الألق البطولي الخارق، بلجوئه إلى سرد أحداث ماضية تشي بالديمومة والاستمرارية ليؤسس صورة الثبات في فعل البطولة فيستحضر من خلال هذه الأشعار صورة معبرة عن الانتصار والتفوق والتفرد **[من الوافر]:**

وَقِرْنٍ قَدْ تَرَكْتُ لَدَى مَكَـرٍّ عَلَيْهِ سَبَائِبَا كَالأُرْجُـوَانِ
وَتَمْنَعُهُنَّ أَنْ يَأْكُلْنَ مِنْـــهُ حَيَاةُ يَدٍ وَرِجْلٍ تَرْكُضَانِ
فَمَا أَوْهَى مِرَاسُ الحَرْبِ رُكْنِي وَلَكِنْ مَا تَقَادَمَ مِنَ زَمَانِ[3]

يسعى الأنا المنتصر من خلال تتبعه للجزئيات الصغيرة في الفعل البطولي إلى بلورة خصيصة هامة هي دور الزمن في تفعيل التفوق على الآخر كما يسميه **كمال أبو ديب** حين يقول الأنا المنتصر باستعمال الزمن الماضي قصد مزاوجته وتفعيله للحاضر فيكون الماضي مزدانا بالبطولة والنصر ويستمر على نفس الوتيرة في الحاضر نظرا لاستمرار فعل البطولة فيميل الأنا المنتصر إلى التنكيل بالخصم بعد سلبه الحياة بحيث "أنّ سيطرة فكرة القتل في لغة الشاعر تعد تطهيرا للمدنس (لون

---

[1] عنترة، الديوان، ص 128.

[2] المصدر نفسه، ص 54.

[3] المصدر نفسه، ص ص 112،113.

الشاعر= العبد) في رؤية النسق الثقافي الجمعي"[1] ولذلك يسعى الأنا المنتصر إلى تسويق صورة مغايرة لما تعود عليها وهي مقدرته على إتيان ما يعجز الأبطال عنه في إطار تعزيز سلطة النسق الذاتي بعد العجز عن الانضواء في إطار النسق الجمعي وفي السياق نفسه – ورغبة من الشاعر في تصعيد الفعل البطولي – تأتي الصورة المهينة التي رسمها الأنا المنتصر لحليل غانية بعد ممارسة طقوس القتل عليه **[من الكامل]:**

وَحَلِيلِ غَانِيَةٍ تَرَكْتُ مُجَـــدَّلاً تَمْكو فَرِيصَتُهُ كَشِدْقِ الأَعْلَمِ

سَبَقَتْ يَدَايَ لَهُ بِعَاجِلِ طَعْنَةٍ وَرَشَاشِ نَافِذَةٍ كَلَوْنِ العَنْدَمِ[2]

تشي ممارسة الأنا المنتصر لفعل القتل، في حق حليل غانية، إلى خلفيات نفسية واجتماعية تسيطر على سيرورة الموقف، وتعبر عن رغبة الشاعر في النيل من زوج (حليل) امرأة أخرى في ظل انهيار صورة المرأة الأولى الأساس (الحبيبة) عنده، وتعذر الوصول إليها، ممّا يدفعه إلى الانتقام؛ فتستفزه رغبة قوية في التفجير الدموي والنزوع إلى حس التملك لهذه الغانية/ رمز الحياة والمتعة التي يكرس المقاتل (زوج الغانية) كل قوته للدفاع عنها لأنها تمثل قيمة الجمال والحياة.

3- الأنا المُضْطَهد:

تآلفت ظروف كثيرة وملابسات عديدة في صنع بطل أسطوري اسمه **عنترة،** لقد وعى عنترة بن شداد منذ صغره أنه مقهور، وأن قوى عظيمة قامت باستهدافه بدأت بلونه الأسود المغاير للأسياد، الدال على العبودية، أضف إلى ذلك حرمانه من الزواج بمن يحب– ابنة عمه عبلة-.

إنّ معاناة عنترة لا يمكن فهمها إلاّ في إطارها الوجودي الشامل ليكون وصل عبلة عقارا مهدئا لواحد من المواجع التي تهدد كينونته.

لقد استعان ببدائل عديدة تحدثنا عنها سابقا -الفصل الأول- في محاولة منه لاستدراك وضعه والتكفير عن الخطايا التي وصمته الأيام بها، ولكن إحساسه بالقهر لم يكن يفارقه إلا ليعود إليه من جديد **[من البسيط]:**

تَجَلَّتْنِي إِذْ أَهْوَى العَصَا قِبَلِي كَأَنَّهَا صَنَمٌ يُعْتَادُ مَعْكُوفُ

---

[1] يوسف، عليمات. جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجا، ص 78.

[2] عنترة، الديوان.ص ص 30،31.

المَالُ مَالُكُمُ وَالعَبْدُ عَبْدُكُمُ فَهَلْ عَذَابُكُ عَنِّي اليَوْمَ مَصْرُوفُ؟[1]

تبلد الشعور عند الأنا المقهور وهو يرى حقيقة ذاته مقيدة والعصا تهوي بقوة على جسده الذي انعدم فيه الإحساس، لأنه ببساطة ليس ملكا له (المال مالكم والعبد عبدكم) إنّه مُدجّن بالانتماء إلى القبيلة التي لا تعترف به، بل تسعى لتهميشه فيمارس الأنا المقهور –في ظل الإحساس بالوضاعة– حركة عكسية يحاول من خلالها التمرد على منظومة الأعراف القبلية والإيديولوجية لإيجاد بدائل تنفي النقص عنه وتعمل على تغلغله في المنظومة القبلية وتحقيق حضوره، حتى لا يسمح بتغييبه وهذا ما لمسناه في الأنا المنتصر؛ إذن يتوارى الأنا المقهور وراء فاعليته ليسيطر على الخطاب الشعري **لعنترة بن شداد** فلا نجد إلاّ بعض الومضات التي تنبئ عن معاناته ولعل المحطة الفيصل في الإحساس بالقهر والعجز هي نأي الحبيبة الذي يشكل بؤرة الهمّ الوجداني المعتصر لفؤاده **[من الكامل]:**

لاَ تَصْرِميني، يا عُبَيْلَ، وَرَاجِعِي فِيَّ البَصِيرَةَ نَظْرَةَ المُتَأَمِّلِ[2]

يستعمل الأنا المقهور فعل النهي (لا تصرميني) في محاولة مستميتة منه للإمساك بتلابيب الوصال الذي أذنت الحبيبة بانقطاعه حيث يمتلك الشاعرَ جزعٌ كبير جرّاء هذا الفراق الذي تلوح بوادره في الأفق مخترقة حدود الشاعر رغم مساعيه في إجهاضه، إنه يبدو حب من طرف واحد، وهو ما يضع المتلقي أمام ما يسمى "بآفاق التوقعات Expectation d'horison"[3] ومع مرور الزمن يبرز الدهر كقوة مضادة معاكسة لرغبات الأنا المقهور**[من الكامل]:**

أَرَى لِي كُلَّ يَوْمٍ مَع زَمَـــانِي عِتَابًا فِي البِعَادِ وَفِي التَّدَانِي
يُرِيدُ مَذَلَّتِي وَيَدُورُ حَـــوْلِي بِجَيْشِ النَّائِبَاتِ إِذَا رَآنِـــي
كَأَنِّي قَدْ كَبِرْتُ وَشَابَ رَأْسِي وَقَلَّ تَجَلّدِي وَوَهَى جَنَـــانِي[4]

---

[1] المصدر السابق، ص80.

[2] المصدر نفسه، ص 92.

[3] يوسف، عليمات. جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجا. ص45.

[4] عنترة، الديوان. ص 111.

ويبدو أن الأنا المقهور لم يكن ليحس بوقع مرور الزمن، وغزو الشيب لرأسه حين كان مليئا بالشباب والقوة والحيوية، لكن مع تقدم السن (كأني قد كبرت) يتقبل الأمر وسنة الحياة وتتغير بالتالي نظرته إلى أمور كثيرة...

إذن فالجماليات هي إظهار الأنا بسيمات يبرزها الشاعر لتتسامى عن الواقع وتصير جمالية وذات قيمة تطرحها اللغة والسياق.

وخلاصة القول أنّ الأنا المتسامي أراد فرض ذاته بالأخلاق الفاضلة التي يريد من خلالها رفع رصيده المعنوي في النسق القبلي للقبيلة، ليؤكد من جهة أخرى بالانتصارات على أعدائه وأعداء قبيلته أنه الأفضل في مداعبة السيف، ليعرج في آخر المطاف إلى الأنا المقهور الذي يحيلنا على نفسيته المضطربة المتعبة أمام استهداف القبيلة له في تناسيها وتجاهلها أفضاله ومحامده ليعتصر الألم قلبه؛ ممّا يحدوه للبحث عن بدائل أخرى لفرض الوجود.

ثالثا / جَماليات الأنا من منظور الآخر

- الأنا العبد
- الأنا الأداة
- الأنا الدخيل

ندلف إلى عالم الأنا عبر عتبة الثيمات المتجلية التالية:

1/ الأنا العبد

2/ الأنا الأداة

3/ الأنا الدخيل

ولنسجل في هذا الجزء انتقال الأنا من طور الفاعلية؛ إلى طور المفعولية؛ أي من فاعل يبادر بالفعل إلى منفعل يتلقى الفعل، ليصير الأنا مادة كلامية للآخرين تحوله من ذات إلى موضوع، من منشئ للخطاب إلى مادة للخطاب.

1- الأنا العبد:

يتمظهر الأنا العبد في منظور الآخر واضحا من خلال الرفض المهيكل لقبوله في النسق العام للقبيلة مما حدا بالأنا العبد إلى اختراق هذا النسق بخلق نسق مغاير مفعم بالقيم الجاهلية استعلاء لفرض الذات، وهذا من خلال الرضا بالواقع ومواجهته والركون إلى الحتميات المفروضة على الأنا العبد فيواجه الآخر **[من المتقارب]:**

فَإنْ تَكُ أُمّي غُرَابِيّـــــةً مِنْ أَبْنَاءِ حَامٍ بِهَــا عِبْتَنِي

فَإني لَطِيفٌ بِبِيضِ الظُّبى وَسُمْرِ العَوَالِي، إذَا جِئْتَنِي[1]

إنه يعي تماما انه عبد وابن أمَه غرابية سوداء من أبناء حام المعروفين بالقوة ولكنه يعي أيضا أنه يحسن استعمال السيوف البيضاء، والقنا الطويلة استعمالا جيدا يبيض بها صفحة أمجاده يلجأ الأنا العبد للحجاج للرد على من عابه بلونه الأسود وبعبوديته فيوظف مؤشرات الإقناع المتمثلة في أدوات التوكيد، الدلائل المنطقية لدحض حجج خصمه لينتهي به الأمر إلى الاستسلام **[من البسيط]:**

المَالُ مَالُكُمُ وَالعَبْدُ عَبْدُكُمُ فَهَلْ عَذَابُكُ عَنّي اليَوْمَ مَصْرُوفُ؟[2]

فلا أثر للمقاومة بل استسلام تام، مصحوب بتقديم طقوس الولاء بعيدا عن المعارضة.

---

[1] عنترة، الديوان، ص 50.

[2] المصدر نفسه، ص 80.

هو ذا حال الأنا العبد داخل الحيز المكاني لقبيلته عبس، لكن يظهر الأمر مغايرا خارج القبيلة؛ فإن التهكم واستصغار شأنه من طرف الآخر يجعلان الشاعر في طور المفعولية يترجح بين حالتي الكينونة والكينونة الموازية (حضور الآخر المعادي) والتي نلمسها في هذه الأبيات التي ترشح بمدى الغل والرغبة في الانتقام من الآخر **[من الكامل]:**

وَلَقَدْ خَشيتُ بِأنْ أَمُوتَ وَلمْ تَدُرْ للحَرْبِ دَائِرَةٌ عَلَى ابْنَيْ ضَمْضَمِ
الشَّاتِمَيْ عِرْضِي وَلَمْ أَشْتِمْهُمَـــا وَالنَّاذِرَيْنِ إذَا لقيتهما دَمِـــــي
إِنْ يَفْعَلاَ فَلَقَدْ تَرَكْتُ أَبَاهُمَـــا جَزَرَ السِّبَاعِ وَكُلُّ نَسْرٍ قَشْعَـمِ[1]

يصرح الأنا العبد بخوفه من إدراك الموت له وهو لم ينتقم ماديا (عسكريا) من ابني ضمضم اللذين يمثلان المنظومة القبلية ونظرتها الدونية للعبد فقد تضمن الخطاب الشعري سبب الانتقام الكامن في شتم عرض الأنا العبد، وأكيد فمضمون الشتم هو لون الشاعر ومركزه (المنحط) في القبيلة بالنظر إلى أصله الوضيع.

ويعود الأنا العبد لتفسير سبب شتم ابني ضمضم له وهو التنكيل بجسد والديهما وتركه جثته للطيور الجارحة.

يوظف الفعل الماضي (خشيت) + الفعل المضارع (أموت) للدلالة على الاستمرارية كما يكثر الشاعر من صيغة (لم) للدلالة على النفي بالإضافة إلى الحجاج باستعمال مؤشرات له تتمثل في (اسم الشرط / أن / لام التوكيد/ قد).

يلج الأنا العبد إلى عالم الأسياد والأحرار- ممثلين في أبيه وعمه – وهو يحس بالدونية وعدم الثقة بالنفس في ظل الخطاب المضاد السائد في النسق القبلي، من أنّ لا مكان للعبيد بين الأسياد؛ فيحاول البرهنة والحجاج مستعملا ضرب الخبر الإنكاري حتى يثبت وجهة نظره وهذا بالنظر لعدم تمرير خطابه بشكل انسيابي أمام أبواب الآخر الموصدة أمام تطلعاته **[من الكامل]:**

وَإِنْ يَعِيبوا سَوَادًا قَدْ كُسيتُ بِهِ فَالدُّرُّ يَسْتُرُهُ ثَوْبٌ مِنَ الصَّدَفِ[2] *

---

[1] المصدر السابق، ص ص 42،41.

[2] *المصدر نفسه، ص 28، من شعره المشكوك في صحته.

تبرز جدلية قائمة على ثنائية السواد والبياض يمثل كل طرف منها إيديولوجية يسعى لفرضها دون أن ينسى الأنا العبد أن "السواد في نظر النسق الجمعي يندرج في رتبة العار والمثلبة.. محكوما بثقافة الشكل لا الجوهر، ويتحول الفرد الأسود في بنية هذا المجتمع إلى فرد سالب ومنبوذ".[1]

ومن هنا فإن السواد يمثل نقيصة شكلية يسعى الأنا لتجاوزها في ظل الرصيد من (البياض) المعنوي الذي يملكه، مقابل الآخر الذي يبدو متصفا بالبياض في شكله ولكن (السوادَ) يلتصق به في أفعاله**[من الطويل]:**

يَعِيبُونَ لَوْنِي بالسَّوَادِ جَهَــالَةً، وَلَوْلاَ سَوَادُ اللَّيْلِ مَا طَلَعَ الفَجْرُ

وَإِنْ كَانَ لَوْنِي أسِوَدًا فَخَصَائِلِي بَيَاضٌ وَمِنْ كَفِّيّ يُسْتَنْزَلُ القَطْرُ[2] *

ليوصل رسالة مفادها أن الإنسان بجوهره -الذي تسمو به أفعاله البيضاء- وليس بشكله.

2- الأنا الأداة:

وُجِدَ الشاعر **عنترة بن شدّاد** في زمان ومكان لم يخترهما، إذ وجد نفسه عبدا لا يملك من أمره شيئا في ظل منظومة قبلية تُقزِّمُ آماله وتعمق آلامه لقد كان مجبرا على لعب دور لم يقرره هو ولكنه تقرر بحسب لغة الآخر وكلامه **[من الكامل]:**

يدعون عنتر والرماح كأنها أشطان بئر في لبان الأدهم[3]

إنّ الآخر (القبيلة) يتذكر الأنا الأداة **عنترة** في أوج احتدام الحرب فيدعوه لإقحام نفسه، وتميل الكفة لصالح القبيلة ليتحول من خلالها **الأنا الأداة** إلى دبابة حرب يتحقق بها الانتصار على العدو؛ فتسعى القبيلة في نظرتها البرغماتية لاستغلاله - الأنا الأداة- في تكريس التشيؤ chosification لإلغاء جوهره الإنساني واللعب على وتر قوته البدنية واختزال دوره كأداة ووسيلة للانتصار على الأعداء، ويبرز الشرخ

---

[1] يوسف، عليمات. جماليات التحليل الثقافي. ص 256.

[2] * عنترة، الديوان ص 257، من شعره المشكوك في صحته.

[3] المصدر نفسه، ص 38.

العاطفي لدى الأنا أمام تزايد الوعي بكونه أداة يتحول من خلالها إلى درع بشري **[من الكامل]:**

إذْ يَتَّقُونَ بِيَ الأَسِنَّةَ، لمْ أخِمْ عَنْهَا وَلَكِنّي تَضَايَقَ مُقْدَمِي[1]

إنه يدرك جيدا أنّ قومه يحتمون به من الأسنة التي تتهاطل حتى ضاق المكان بها ليتحول الشاعر **عنترة** إلى جدار فولاذي أو درع حديدي يحتمي به قومه، فلا يكترث للأمر لأن جراحه سرعان ما ستلتئم أمام الطاقة الحربية الهائلة التي يحملها والتي تدفعه إلى الأمام محققة له راحة نفسية حين يسمع الأبطال يحثونه على الإقدام**[لكامل]:**

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَذْهَبَ سُقْمَهَا قِيلُ الفَوَارِسِ وَيْكَ عَنْتَرَ أَقْدِمِ[2]

في الجملة الفعلية (وأذْهَب سقمها) فرحة واضحة بهذا اللجوء إليه والتعويل عليه من قبل فرسان القبيلة، ذلك أنّ شفاءه وبرءه في اعتراف القبيلة بقوته العسكرية ويظهر ذلك في التوظيف اللغوي للفعل (شفى) الدال عل الصحة؛ فهو سقيم من استغلال قومه له، كأداة مادية في الحرب وتغاضيهم عن الجانب الإنساني فيه، بل يصبح هذا الاستغلال من دواعي سروره حين تصبح حاجة قومه إليه مثلجة لصدره (شفى نفسي) باعثة في نفسه الراحة والسكينة اللتان طالما افتقدهما في عالمه الذي يموج بفقدان الهوية والانتماء.

3- الأنا الدخيل:

في رحلة إثبات الذات واستكشاف مغاليق الوجود، يؤمن أخيرا عنترة بكونه ‹أنا دخيلا› في كيان القبيلة فيراهن على تحقيق مصالحة لنفسه مع نفسه ومع قبيلته بعد أن أعيته (المعركة) التي لا تنتهي، وهو الذي أنهى جميع المعارك لصالحه؛ إنها معركة كينونته في ظل أعراف قبلية تنظر إليه بانتقاص؛ وهو يدرك جيدا سبب هذه النظرة الدونية إليه **[من الوافر]:**

إِنّي أَنَا عَنْتَرَةُ الهَجِينُ فَجُّ الأَتَانِ قَدْ عَلاَ الأَنِينُ[3]

---

[1] المصدر السابق، ص 38.

[2] المصدر نفسه، ص 40.

[3] عنترة، الديوان، ص 114.

يدرك الأنا الدخيل أنّ القبيلة قد أشاحت عن ضمه إلى صفوف الأسياد لأنه هجين، فدمه مزيج بين الأحرار والعبيد، ولونه الأسود سبب نكساته ومعاناته بل عاملا إضافيا في ممارسة الإقصاء والتهميش حياله**[من الطويل]:**

يَعِيبُونَ لَوْنِي بالسّوَادِ وَإِنَّما فِعالهمُ بالخُبثِ اسوَدُ منْ جِلْدي[1]

ومن ثمة تبدو المعادلة في فرض وجوديته صعبة لأن:

السواد= العبودية / عدم نقاء النسب= هجين

ومن هنا يعمل على تجاوز هذا الإحساس الذي يتملكه حين يعدّه الآخر دخيلا على قبيلته **عبس** فيحاول من هذا المنطلق أن يعدل نظرة الآخر **[من الوافر]:**

فَلَمْ يَكُ حَقُّكُمْ أَنْ تَشْتُمُونَا بَنِي العُشَرَاءِ إذْ جَدَّ الفَخَارُ[2]

يتواصل الأنا الدخيل مع الآخر بواسطة الحاضر الذي يسعى لتفعيله مستعملا الفعل المضارع ‹ تشتمونا › في إشارة إلى استمرار هذه النظرة القاصرة إليه فيرفع صوته **[من الكامل]:**

إِنِي امْرُؤٌ مِنْ خَيْرِ عَبْسٍ مَنْصِبًا شَطْرِي، وَأَحْمِي سَائِرِي بالمُنْصِلِ[3]

يضطرب الأنا الدخيل حين يفتخر بنصفه مؤكدا بأن شطره من خير عبس ليخرج عن السياق في الشطر الثاني أين يتحدث عن تحكمه في السيف والنصل، مسوقا لشجاعته مصورا تمزقا وتذبذبا في نسقه الفردي المصطدم بالنسق الجمعي فنراه قد غير بوصلة الخطاب تماما بين شطري البيت حيث أقحم هذا المقطع (وأحمي سائري بالمنصل) في إشارة منه إلى أنّ سائره -جسده- دخيل ينتمي إلى أمه **زبيبة** وشطره الآخر هو للقبيلة. إنه يرتاح للحديث عن أنها لغة القوة ولغة السلاح اللتان تحدوان الشاعر لمقاربة الآخر عسكريا لتقبل الواقع والسعي لفرض الوجود خاصة إذا وضعنا في الحسبان التكتلات التي تحدث في المؤتمرات المنعقدة بالقبيلة.

---

[1] المصدر السابق، ص 209.

[2] المصدر نفسه، ص 67.

[3] المصدر نفسه، ص 87.

ثم يضيف في مقام آخر[**من الوافر**]:

تُعَيِّرُنِي العِدَا بِسَوادِ جِلْدِي، وَبِيضُ خَصَائِلِي تَمْحُو السّوَادَا[1]

إنه مقتنع بنفسه ومتقبل لذاته رغم أنّ "السواد في نظر النسق الجمعي يندرج في رتبة العار والمثلبة ومحكوما بثقافة الشكل لا الجوهر ويتحول الفرد الأسود في بنية هذا المجتمع إلى فرد سالب ومنبوذ".[2]

لكنه من خلال ما يقدمه من إنجازات يصبح "معنى البياض عند عنترة.. متصلا بعالم الحرب الذي يصنع الحرية والإرادة في ثقافة الإنسان الجاهلي"[3]، ولكن النسق العام للقبيلة يتجاهل كل إنجازاته ويعيده دوما إلى نقطة البداية، ليذكره بأنه عبد وفقط.

أَبَنِي زَبِيبَةَ! مَا لِمُهْرِكُـــمُ مُتَخَدِّدًا* وَبُطُونُكُمْ عُجْرُ؟**

أَلَكُمْ بِآلاءِ الوَشِيجِ إذَا مَرَّ الشّيَاهُ بوِقْعِـــهِ خُبَرُ[4]

يستعمل الأنا الدخيل أسلوب النداء ليوقع خطابه إلى فئة معينة هي (إخوته) أي فئة العبيد (بني **زبيبة**)؛ فيستهل البيت الأول بالنداء ثم الاستفهام الإنكاري لتتحرك هذه الأبيات في فضاء توحدي بين الأنا الدخيل والـ ‹انتم ›) (**بني زبيبة**) في صورة تكاملية لفرض الذات بالقوة لأن التوحد تحت راية (بني زبيبة) إشارة إلى الاشتراك في الأم والانتساب إليها، في ظل رفض النسق الجمعي الاعتراف بالشق الآخر الأب.

---

[1] المصدر السابق، ص 199.

[2] يوسف، عليمات. جماليات التحليل الثقافي. ص256.

[3] المرجع نفسه، ص 258.

* متخدد: مهزول، ذجل مخدِّد وامرأة متخددة، مهزول، قليل اللحم، وقد خدّد لحمه، وتخدّد أي تشنجّ، وامرأة متخددة إذا نقص جسمها وهي سمينة/ ابن منظور، لسان العرب، المجلد3 مادة (خدد)، ص 199.

** العجر: القوة مع عظم الجسد، الأعجر: الضخم، وعجر الفرس: صلُب لحمه، والأعجر، كل شيء ترى فيه عقدا، وكيس أعجر، وهو الممتلئ، وبطن أعجر: ملآن، وجمعه عجر/ ابن منظور لسان العرب، المجلد4، مادة (عجر)، ص ص 624، 625.

[4] عنترة، الديوان، ص ص 67، 68.

أقول نجد النداء مقرونا بالاستفهام الإنكاري قصد حض الآخر ال(أنتم) بني زبيبة على الاهتمام بالخيل وعدم تركها هزيلة خالية البطن (عجر)

ثم يعود إلى لوم إخوانه في البيت الثاني -عن طريق الاستفهام دائما -على اكتفائهم برعي أغنامهم وسط الوشيج – شجر تصنع منه الرماح- وعدم تفعيل شجاعتهم واستغلال خبرتهم.

ونخلص في الأخير إلى أن الأنا الدخيل وعى الدرس، وتجاوز الإحساس الفج بالعبودية، والاستيلاب وتعداه إلى مرحلة الفاعلية، بعد أن كان تحت وطأة المفعولية فالمهم عند الأنا الدخيل هو اللقاء والاجتماع داخل النسق القبلي الذي لا يرضى عنه بديلا عسى الأيام تعود لتحنو عليه وتمحو ما لحقه من عار وظلم.

الفصل الثالث: جماليات الأنا في معلقة عنترة

- حديث المعلقة
- الفاعلية وبنية الصراع
- الثبات والتحول
- الحقول الدلالية
- الفضاء المكاني
- الثنائيات الضدية
- البنية الإيقاعية
- محورية الأنا في المعلقة

1- حديث المعلقة:

المعلقة أو المذهبة –كما يحلو للبعض أن يسميها- ليست قصيدة شعرية عادية وليست لغة فحسب، وإنما هي صراع تحولات وتداخل بنيات في الذات الشعرية قبل أن تكون عملا فنيا خالدا منذ العصر الجاهلي.

لقد جاءت معلقة **عنترة بن شداد** في 75 بيت من الشعر العمودي؛ بتفعيلات بحر الكامل تسودها حركتان:

- الحركة الأولى تمتد من البيت (1) إلى البيت (32).
- والحركة الثانية من البيت (33) إلى البيت (75) .

بدأت بالوقوف على الأطلال كفعل طقسي وجب على كلِّ الشعراء أن يمروا به وأن يمارسوه في مطالع قصائدهم؛ "فقد كانت المقدمة الطللية تؤدي وظيفة اجتماعية وسيكولوجية في المجتمع العربي وأنها –شأنها في ذلك شأن أي تراث مشترك- لها أثر عاطفي عميق في حياة الجماعة يربط أفرادها بماضيهم كما يربط بغضهم بالبعض الآخر"[1] كل هذا من أجل الانضواء ضمن النسق الأدبي العام للعصر الجاهلي، الذي رسم حدودا ومعايير لا يمكن للشعراء إغفالها أو تجاوزها.

ومن هنا فإن الطلل كان التجربة الدائمة في حياة الشاعر الجاهلي الذي أحس بهزيمته أمام الزمن والحياة، وأنه مسيّر لا مخيّر كما أنّ الشاعر الجاهلي يحمل همّ القبيلة، ومن ثمة يعتبِر أنه وُجد ليتمثَّلَ أحلامها وآلامها.

يبدأ **عنترة العبسي** معلقته مردّدا:

هَلْ غَادَرَ الشُّعرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّم أمْ هل عَرَفت الدَارَ بعدَ توَهُّمِ[2]

لينهيها بعد 75بيت بقوله:

إنْ يَفْعَلا فَلَقَدْ تَرَكْتُ أبَاهُمَا جَزَرَ السِّبَاعِ وَكُلِّ نَسْرٍ قَشْعَمِ[3]

---

[1] محمد، مصطفى، بدوي. الشعر العربي الحديث بين التقاليد والثورة. ط1. مجلة الفكر، المجلد التاسع عشر- العدد الثالث-. ط 1/ أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1988، وزارة الإعلام في الكويت ص83 .

[2] عنترة بن شدّاد، الديوان، ص 15.

[3] المصدر نفسه، ص42.

في المطلع ينأى الأنا الشعري عند عنترة بعيدا عن أنوات الآخرين الشعراء فيستثير المتلقي باسم الاستفهام ‹هل› مع الفعل الماضي ‹ غادر› في إشارة إلى استهلاك الشعراء لهذا المعنى (الوقوف على الأطلال) ليواصل التساؤل الذي بدأه (هل عرفت الدار بعد توهم) مكرّرا اسم الاستفهام + الفعل الماضي في (هل/ عرفت) وإضافة كلمة توهم التي توحي باللاّاستقرار الذي يطبع علاقة الشعراء بالأشياء (...بعد توهم).

سعى عنترة للتملص من الشعراء –وكأنه ليس منهم- في محاولة منه للابتعاد عن مسارهم حيث عمل على تأكيد الانقسام والتوزع في بنية القصيدة المعلقة بوضع بيتين شعريين، يصلح كل منهما، مطلعا لها، وهما:

هَلْ غَادَرَ الشُّعرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّم أمْ هل عَرَفت الدَارَ بعدَ توَهُّمِ

يا دارَ عبْلةَ بالجَواءِ تكلَّمِي وَعِمِي صَبَاحًا دَارَ عبلةَ وَاسْلَمي[1]

حاول الأنا عنترة إضافة شيء في مطلع المعلقة غير ما قاله الشعراء – وكأنه ليس منهم – محاولة منه في الابتعاد عن مسارهم وتأكيدا للانقسام الحاصل في بنية القصيدة – المعلقة – ولعل أكبر دليل على هذا الانقسام والتوزيع هو وجود بيتين شعريين يصلح كلّ منهما أن يكون مطلعا للمعلقة هما:

1- المقطع الذي ذكرناه آنفا (هل غادر...)

2- يا دار عبلة بالجواء تكلمي ...)

خاصة بوجود التصريع في كليهما، ومن هنا نلحظ تميز **عنترة** مرة أخرى.. حيث لا وجود لهذه الظاهرة -وهي الابتداء بيتين في كل واحد منهما تصريع فيما نعلم في المعلقات وفي غيرها من قصائد الشعر الجاهلي- وهي استخدام التصريع وهذا في البيتين الأول والثاني وهو ما تفرد فيه **عنترة** فقط.

يسيطر نمطان من التجارب في بنية المعلقة:

1- نمط عاطفي يتدفق من الذات ومنفلتا من الزمن ومن سيطرة الأنا، نجده يتجلى في سيرورة بعض المقاطع على وتيرة واحدة، كما هو الحال في شعر الهجاء والغزل..

---

[1] المصدر السابق، ص ص15، 16.

2- نمط ثان يشترك مع عوامل عديدة تتفاعل في سياق، ساعية إلى خلق التوازن بين الأضداد التي تعتري الوعي على مستوى الأنا بمفهوم **فرويد**.

لذا يشكل هذا النمط احتكاكا مباشرا بحتميات عديدة كالموت، والفراق في سعي ذاتي دؤوب للاحتفاء بالحياة تحت ظلال السيف أملا في تحقيق الكينونة في ظل نسق كلي يفرض سيرا نمطيا للأشياء لا قدرة للأنا في التغيير أو المساس بسياقها الكلي.

نعود إلى البيت الثاني الذي -كما قلنا سابقا- يصلح أن يكون مقدمة طللية أخرى بالنظر لاستيفائه لعناصرها:

يا دارَ عبْلةَ بالجَواءِ تكلَّمِي وَعِمِي صَبَاحًا دَارَ عبلةَ وَاسْلَمِي[1]

يتصف أسلوب النداء في مستهل البيت الشعري بنوع من المناجاة والارتباط بالمكان (الجواء) في محاولة توسلية للتواصل، تظهر من خلال استعماله لأفعال الأمر (تكلمي/ عمي /اسلمي) التي تشع بالتوسل المصحوب بالشوق والحنين من خلال إعطاء مساحة سلطوية للأنا تمارسها مادام المخاطب قريبا إلى العقل.

والارتباط بالمكان في حقيقة الأمر هو ارتباط بصاحبه، لا سيما حين يتحول هذا المكان إلى شخص معنوي.

يقوم تكرار «دار **عبلة**» بدور كبير في رفع درجة انفعال الشاعر الذي يحاول أن يخفف من حدة عاطفته واندفاعه أمام الصمت الذي تبديه دار عبلة التي هي في معادلها المضموني الحبيبة النائية عبلة في حد ذاتها (دار **عبلة** = **عبلة**) كما تفيد أفعال الأمر (تكلمي / اسلمي)، تحقيق الديمومة والدلالة على الحاضر في إشارة هامة إلى المساحة السلطوية التي تمارسها الأنا ما دام المخاطب (دار**عبلة**) قريب إلى القلب والعقل.

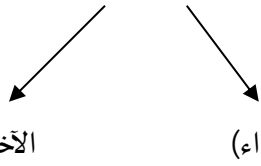
ويمكننا استخلاص توجيه الكلام مباشرة إلى دار**عبلة** بدل الحبيبة عبلة على أن فيه نوع من حفظ الكرامة، والتواري وراء قناع مكاني هو الدار حتى لا تبدو الأنا لجوجة أمام الفتور وعدم التجاوب اللذين تبديهما الحبيبة **عبلة**.

---

[1] المصدر السابق، ص16

2- الفاعلية وبنية الصراع:

تبرز في معلقة **عنترة بن شداد** مكونات بنيوية واضحة المعالم تمثل فاعلية الأنا عبر الخطاب الشعري، الذي يتضح على المستوى التركيبي لأقطاب الصراع؛ حيث تتجلى في الركائز الأساسية: الأنا **عنترة** مقابل الآخر (**عبلة** + الأعداء) أين يستحوذ الأنا عنترة على الموقف ساعيا إلى تحقيق فاعليته في الرؤيا الشعرية ويظهر ذلك في الخطاطة التالية :



حيث يتجسد الحضور والغياب في علاقتهما التصارعية (الأنا /الآخر) عبر الفاعلية وفي الضمائر والجمل الاسمية؛ فيأتي مطلع المعلقة معبرا عن الزمن الحاضر في إشارة إلى تراث شعري ثرّي، يسير في خط تصاعدي يشي بالقلق والتوتر في سياق قلق الحركة بين زمنين الحاضر والماضي:

يا دارَ عبْلةَ بالجَواءِ تكلَّمِي وَعِمِي صَبَاحًا دَارَ عبلةَ وَاسْلَمِي
فَوَقَفْتُ فِيها نَاقَتي وَكَأنَّها فَدَنٌ لأقْضيَ حَاجَةَ المُتلَـــوِّمِ[1]

في سياق هذا التوتر اللغوي تنتصب الناقة، لتعبر عن صراع وتوتر داخليين اعتصرا كيان الأنا **عنترة**؛ فكانت الناقة مفتاحا للصبر وتحفيزا على التحدي. التي يؤشرها استقرار عبلة في مكان هو الجواء مقابل أهل الأنا **عنترة** الذين حلوا بـ«الحزن والصمام» ثم أخيرا « بالمتثلم»؛ وكلّها أماكن توحي بالوعورة والتشقق :

وَتَحُلُّ عبلةُ بالجَوَاءِ وَأهْلُنَا بالحَزْنِ فَالصَّمَّانِ فَالمُتَثَلِّمِ[2]

وتتجسد الفاعلية في علاقاتها بالآخر أنت ⟵ الطلل في (حييت من طلل) وذلك إشارة إلى فقده للتوهج فأصبح موحشا، مقفرا بعد ذهاب الحبيبة، التي أخذت صفة الأم « أم الهيثم » لتزيد الفجوة في الاتساع بين عالم الأنا العاشق **عنترة**، وعالم

[1] عنترة، الديوان، ص 16.

[2] المصدر نفسه، 16 .

المعشوقة **عبلة** وبحلول **عبلة** بأرض صعبة لأن أهلها (زائرون) يصبح مجرد الاقتراب مهمة صعبة، لا ينوي الشاعر المغامرة فيها دون احتساب للعواقب:

حَلّتْ بأرْضِ الزّائِرينَ فأصْبَحتْ عَسِراً عَلَيَّ طِلابُكِ ابنَةَ مَخْرَمِ[1]

ولكن ما السبيل إلى الوصول إليها؟.. وهكذا تتوالى الفاعلية بين الأنا كمصدر للفاعلية فتتنوع الحركة في مطلع الخطاب بفاعلية منسوبة إلى الأنا كمخاطب للآخر في الحاضر أو ساعيا لتفعيل الفعل السردي مع الضمير "هي" كما في هذا البيت الشعري:

عُلِّقْتُهَا عَرَضاً وأَقْتُلُ قَوْمَهاَ زَعْماً لَعَمرُ أبِيكَ ليسَ بِمَزْعَمِ[2]

عُلِّقْتُهَا عَرَضاً ← وأقتل قومها

لا حيلة له في حبها ← فيه / تضاد / مع هذا يقتل قومها

حركة الأنا عنترة في العشق مختلفة عن غيره من شعراء الغزل في العصر الجاهلي.

إنه يسعى لتوكيد روح المغايرة والاستقلال والتميز، لأن العشق ينسجم مع ذل العاشق ورأفته بأهل المعشوق وكل ما يتصل به.

ويلحُّ القلق والاضطراب على الأنا **عنترة** فيدفعه إلى العودة إلى ما صرح به سابقا في خطابه المتعلق بالحواجز التي اصطنعها أهل عبلة للحيلولة دون الوصول إليها وهذا يجعله، يعيش حالة من عدم التوازن في بحث غير متناه عن الذات، عبر توظيف التكرار (تربع أهلها/ تربع أهلنا) لبلورة القلق الداخلي الذي يضغط عليه وهذا من خلال من خلال استعمال أسلوب الاستفهام كيف المزار؟:

كَيْفَ المَزَارُ وَقَدْ تَرَبَّعَ أَهْلُهَا بِعُنَيْزَتَيْنِ وَأَهْلُنَا بِالغَيْلَمِ[3]

إنّ صيغة الاستفهام (كيف) لا تصوغ سؤالا هناك ينتظر جوابا بل ترصد حالة قائمة بذاتها هي حالة تمزق وتسليم بالعجز أمام الفعل وأمام الأمر الواقع؛ لأنها صيغة أفرغت من طبيعتها الاستفهامية؛ فكأني به يقول: «ما حيلتي وما عزائي وقد

---

[1] عنترة الديوان، ص 17.

[2] المصدر، نفسه، ص 17.

[3] المصدر، نفسه، ص 19.

اختار تربع أهل عبلة -نسبه إلى فصل الربيع- بالمكان المسمى عنيزتين، أما أهلي فقد اختاروا قضاء فصل الربيع في (الغيلم)».

يبدو "الأنا" **عنترة** واقعا في أزمة نفسية وعجز مطلق أمام العوامل الخارجية التي تعمل على معارضة آماله، في ظل الصمت الرهيب الصادر من الحبيبة **عبلة**؛ مما يعمّق اتساع الصدع، ويحول دون تحقيق أيّ تقارب معنوي أو حسي تجاه الحبيبة **عبلة** فبدت الصورة أمام ناظريه كالآتي: حبيبة، بعيدة نائية، عجز فادح في الوصول إليها وإحساس داخلي بالغبن يدفعه لرؤية الأمور بواقعية لتنبجس بين الحين والآخر أمامه ومضات تشع بروح الثأر والكرامة من هذا الآخر (**عبلة**) الذي يتجاهله مثلما هو الحال في قوله:

إنْ كُنْتِ أزْمَعْتِ الفِرَاقَ فَإنَّمَا زُمَّتْ* رِكَابُكُمُ بِلَيْلٍ مُظْلِمِ[1]

يستعمل الأنا عنترة هنا أسلوب الحجاج للبحث عن مبررات يدرأ بها عجزه أمام تجاهلها فيرى أن رحيلها كان ليلا بعد أن (زُمّت الركاب) وسواء كان الليل حقيقيا أم مجازيا فإن العجز واضح أمام فعل الرحيل؛ الذي سطر وخطط له من قبل.

ويتضح ذلك أكثر في استعمال الأنا لثنائية الزمن الماضي وزمن المضارعة (أزمعت/ زمت) وكذلك توزع هوية المخاطب بين الـ « أنت والـ أنتم » في(كنت/ زمت ركابكم) اللذين يرسمان تشكيلا لغويا مضطربا لمشهد الرحيل ويكشفان الهشاشة النفسية للأنا أمام نأي الحبيبة في سياق من التوتر الحاد:

مَا رَاعَنِي إلاَّ حَمُولَةُ أَهْلِهَـا وَسَطَ الدِّيَارِ تَسَفُّ حَبَّ الخِمْخِمِ

فِيهَا اثْنَتَانِ وأربعون حَلُوبَةً سُودًا كَخَافِيَةِ الغُرَابِ الأسْحَمِ**[2]

---

[1] عنترة الديوان، ص 18.

* زمَّت: من زمم، زمّ الشيء يزُمه زمّا، فانزمّ: شدَّه، والزّمام: مازمَّ، والجمع أزمّ، والزمام الحبل الذي يجعل في الخشبة، وقد زمَّ البعير بالزِّمام/ ابن منظور، لسان العرب، المجلد4 مادة (زمم) المجلد 12، ص317.

**الأسحم: من سحم، السَّحمُ والسُّحام والسُّحمةُ: السواد، والأسحم، كل أسود أسحم /ابن منظور، لسان العرب، المجلد 12، مادة (سحم)، ص327

[2] المصدر نفسه، ص 19.

يعكس الفعل "راعني" قدر كبير من الخوف والارتياع يبثها الأنا عنترة لتخفيف حدة التوتر الذي ألَمَّ به وهو يرى تفاصيل فعل الرحيل تتوالى تباعا لينتهي المشهد السردي بإطار وصفي تبدو فيه النوق وهي (تسفُّ حب الخمخم)، كما أنّ الجملة الاسمية (فيها اثنتان وأربعون حلوبة) تهدم في النهاية فعل التوجس والارتياع وتبدد حالة القلق التي ألمت بالأنا في إطار وعي بضرورة إيجاد مكان رعوي لإنقاذ هذه النوق من الجفاف وهو ما أقنع به الأنا نفسه في ظل عدم وجود بديل آخر.

إذن **بنية الصراع الأولى** كانت بين الأنا **عنترة** وفعل الرحيل الذي ألقى بظلاله على عالم الشاعر في علاقة تصادمية وهذا في الأبيات 1-12 وتأتي الأبيات 13-22 لتفسح المجال للقضية التي شغلت الأنا وعززت الانفصام لديه في ظل عدم التجاوب الذي يلاقيه من الآخر **عبلة** فتأتي المقاطع الوصفية لترسم الصور المثالية للحبيبة وشدة التعلق والارتباط بها حيث تعمق الانتقالات المفاجئة على مستوى الزمن قلق الأنا وعدم الاستقرار الذي يظهر في الفعل المضارع «تستبيك» الذي يحمل دلالة ذهاب العقل أين يبدو الأنا متواريا وراء الضمير "أنت"؛ ليفصح عن رغبة قوية في الاقتراب من عالم الحبيبة عبلة المليء بالمتعة الحسية:

إِذْ تَسْتَبِيكَ بِذِي غُرُوبٍ وَاضِحٍ عَذْبٍ مُقَبَّلُهُ لَذِيذَ المَطْعَـــــمِ
وَكَأَنَّ فَارَةَ تَاجِرٍ بِقَسيمَـــــةٍ سَبَقَتْ عَوَارِضَهَا إِلَيكَ منَ الفَمِ[1]

لينتقل الشاعر في الأبيات (15-19) إلى إسقاط أوصاف بيئية على الحبيبة **عبلة** عبر استعمال مؤشرات أداة التشبيه كأن وحروف المعاني مثل أو التي تفيد التخيير وكذا النعوت التي كان لها النصيب الأكبر في هذا المقطع الوصفي من ذلك (آنفا / قليل الدمن، حرة/ سحا /يجري عليها الماء /غردا، المترنم / هزجا/ يحك ذراعه بذراعه/ قدح المكب) فالحبيبة روضة مليئة بالرياحين بعيدة عن أطماع الناس ينعشها الغيث كل عشية للدلالة على الصيف لأن أكثر مطره يكون في المساء) كما أن الذباب وجد بغيته فهو لا يبرحها طربا مترنما هزجا محتفيا بوجوده فيها.

لقد عمل هذا المقطع الوصفي الأبيات (13-19) على تخفيف حدة التوتر التي حلت بالأنا **عنترة** فكانت بمثابة استراحة المقاتل كي يبدأ من جديد أو لنقل هي تنفس

[1] المصدر السابق، ص20.

عن مكبوتات وتراكمات تثلج صدر الأنا حين يتحدث عنها في ظل امتلاء برنامج حياته بالفجائع والمحبطات، إذ يعود التوتر من جديد ليغلف علاقته بالحبيبة:

تُمْسِي وَتصْبِحُ فَوقَ ظَهْرِ حَشيَّةٍ وَأَبِيتُ فوْقَ سَراةِ أدْهَمَ مُلجَمِ[1]

حين يجد نفسه في وضع تقابلي إزاءها فهي منعمة مرتاحة تعتلي حشية ناعمة بينما الأنا الفارس قلق يعتلي صهوة جواده (غير المريح، مثل الحشية)، في استعداد دائم للانطلاق، وفي أي حين؛ فيقع تحت وطأة رغباته المكبوتة التي تشي بها المكونات اللغوية في الصورة التي يقارن فيها بين الحبيبة والحصان، في الحيز المكاني لكل منهما فعبلة تعتلي حشية ناعمة، لكن هو يعتلي صهوة حصانه غير الناعمة! ونذهب هنا إلى أنّ صورة الحصان تشي برغبة جنسية يحاول الشاعر إخفاءها ولكنها تظهر حين يصف حصانه:

وَحَشِيَّتِي سَرْجٌ عَلَى عَبلِ الشَّوَى نَهْدٍ مَرَاكِلُهُ نَبيلِ المَحْزِمِ[2]

فيجعل بينه وبين **عبلة** قاسما مشتركا، إنه يرنو إلى حصانه نظرة شبقية، فيها ميل إلى التنفيس عن مكبوتاته الجنسية؛ فيصفه بـ(نهد المراكل) كفتاة ذات نهدين بل هو (نَبيلِ المَحْزِمِ= نبيل الخصر).

يعبر الأنا **عنترة** في بنية هذا البيت عن ترسبات معنوية وحسية يحاول من خلالها ترميم الفجوات جرّاء حرمانه من جسد الحبيبة المحرّم عليه فيحول بعض صفاتها ليسقطها على حصانه، فتصير بالتالي في متناوله جسديا "فهو يعلو (عبل الشوى) لأنه لا يستطيع أن يعلو (**عبل** المرأة) وهو يعلو نهد المراكل، لأنه لا يستطيع أن ينال نهد الصبية. "[3]

يظهر تذبذب للأنا في اختيار المطية التي توصله إلى الحبيبة فيصرح في البدء بأنه يمتطي جواده (أبيت فوق سراة أدهم ملجم) ثم يتراجع متسائلا في شك ويأس (هل تبلغني دارها شدنية) في إشارة واضحة إلى الناقة.

---

[1] المصدر السابق، ص 22.

[2] المصدر نفسه، ص22.

[3] كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص287.

وهنا لابد أن نتساءل عن سبب لجوء الأنا إلى الناقة بدلا من الحصان للوصول إلى الحبيبة النائية أين أفرد لها الشاعر حيزا كبيرا في معلقته؛ إذ نجد أحاديثا عنها ووصفا لها في الأبيات الممتدة من الأبيات 22- 33، متبّعا في ذلك النسق الجاهلي بالاستطراد في وصف الناقة لاقتناص الجمالية الشعرية.

لقد كانت الرحلة الممتدة عبر 12 بيت، من 22-33 واسطة بين عالمين؛ المغلق والمفتوح:

- العالم المغلق يتجلى في الحبيبة النائية ومحاولة الأنا الشاعر اختراقه والوصول إليه.

- والعالم المفتوح الذي يجسده عالم البطل المخترق لكل ما هو صعب، كمعادل تعويضي عن عجزه لاختراق العالم الأول (العالم المغلق).

إذن يبدو أن هذه الرحلة الوصفية للناقة التي افتعلها الأنا الشاعر هي رحلة تَخيُّلية أراد من خلالها تحقيق التوازن لذاته أولا ومسايرة النسق الجمعي ثانيا.

<u>أمّا الحركة الثانية</u>: تأتي من البيت 34 إلى75، وقد جاءت مبنية على الحوار بالجملة الشرطية (إن تغدفي دوني القناع) التي ترسم صورة مغايرة للأنا- تختلف تماما عما قلناه عن عجز الشاعر أمام الحبيبة- أين يظهر في شخصية قوية قادرة:

إنْ تُغْدِفِي* دُونِي القِنَاعَ فَإنَّنِي طَبٌّ بأَخْذِ الفَارِسِ المسْتَلئِمِ[1]

فهذه الجملة الشرطية (إن تغدفي دوني القناع) التي يبتدئ بها البيت تنتظر جوابا لها ينسجم مع سياقها اللغوي والمعنوي؛ ولكن نرى الأنا الشاعر ينحرف في جملة جواب الشرط ليخلق بذلك انكسارا في الدلالية فليس هناك رابط منطقي بين صدر البيت (إن تغدفي دوني القناع) وبين عجزه (فَإنَّنِي طَبٌّ بأَخْذِ الفَارِسِ المسْتَلئِمِ) لأن الإجابة المتوقعة كانت إن تغدفي دوني القناع فإنني قادر على اختراق قناعك.

ولكن هو الانفصام الذي حدث في بنية القصيدة كلِّها بين الذات والموضوع الذي أدّى إلى انشراخ عالم الأنا **عنترة** إلى قطبين متضادين، فهو عاجز من جهة أمام

---

[1] عنترة الديوان، ص 28.

* تغدفي: من أغدفت المرأة قناعها: أرسلته، وأغدف قناعه: أرسله على وجهه: وأغدف عليه سرّا: أرسله.

المرأة الحبيبة **عبلة** التي يلتفُّ عالمها بالصمت متجاهلة خطاب العشق الذي لا ينقطع عنها.

وقوي وجسور من جهة أخرى، مسيطر على الموقف كله في فعل البطولة والصدام حين يواجه الأعداء، الذين يتراجعون أمام ضرباته..

وأمام هذا التمزق الحاصل على مستوى كينونته، نراه يتناسى تجاهل الحبيبة ويعود من جديد للعب نفس الأدوار، وهذا حين يتجلبب -وهو في أوج انقسام ذاته- بالقوة والعنف كمنحنى طبيعي لشخصيته الصلبة في المعارك، العاشقة للحرب (فيطلب ثناء الحبيبة) ولا يقوم بفرضه لأنه (سمح المخالطة إذا لم يظلم) ولكن إذا ظلم(فإنَّ ظلمه.. كالعلقم) .

يؤثث السرد الشعري النص، حيث يشكل الفسيفساء العامة للأنا عند الشاعر فالمشاهد والحركات المعروضة في النص هي جزء من بيان السيرة الذاتية الخاصة بالشاعر:

وَلَقَدْ شَرِبْتُ مِنَ المُدَامَةِ بَعْدَمَـا ... رَكَدَ الهَوَاجِرُ بالمَشُوفِ المُعْلَـمِ
بزجَاجَةٍ صَفرَاءَ ذَاتِ أَسِـــــرّةٍ ... قرِنَتْ بأَزْهَرَ فِي الشِّمَالِ مُفْدَّمِ
فَـــــإذَا شَرِبْت فَإنَّنِي مُسْتَهْلِكٌ ... مَالِي وَعِرْضِي وَافِرٌلَمْ يُكْلَـــمِ
وَإذا صَحَوْتُ فَمَا أُقَصِّرُعنْ نَدًى ... وَكَمَا عَلِمْتِ شَمَائِلِي وتَكَرُّمِي[1]

إنَّه يشرب الخمر في وقت هدأت فيه الحركة ليستمتع بها في آنيتها، مفتخرا بحرصه على شرفه، مقابل عدم حرصه على ماله، فهو من خلال هذا التضاد، يبث شفرات مفادها أنه محافظ على شرفه وسخي، فما أن يصحو من سكرته وانتشائه حتى يعود إلى سابق أفعاله الكريمة وهذا ما لا يخفى على الحبيب.

يسعى الأنا عنترة لترميم العجز الذي لحق بذاته، وبناء عالم متماسك يفرض وجوده لذا تسهم تجربة الشرب في رفع معنوياته في ظل المحبطات التي تُسيِّج حياته.

يأتي البيتان المواليان ليعززا صورة البطل الخارق الذي يفرض منطقه على الأشياء

وَحَلِيلِ غَانِيَةٍ تَرَكْتُ مُجَدَّلاً ... تَمْكُو فَرِيصَتُهُ كَشِدْقِ الأَعْلَمِ

[1] عنترة الديوان، ص ص 29، 30.

سَبَقَتْ يَدَايَ لَهُ بعَاجِلِ طَعْنَةٍ وَرَشَاشِ نافِذَةٍ كَلَوْنِ العَنْدَمِ[1]

يشي البيتان السابقان بالدموية والعنف المستقرين في ذات الأنا لتعويض العجز، الذي يرفضه ويرفض تقبله "هذا العنف الذي يعكس فلسفة العربي الذي يصنع قدره بسيفه ولا معنى لحياته دون الشجاعة التي يحقق من خلالها معنى وجوده"[2]؛ ومن ثمّة الإحساس بفكرة القوة المطلقة بل تأكيدها لأن الزوج البطل سيقوم بحماية حليلته والاستماتة في الدفاع عنها؛ ممّا يزيد في تعطش الأنا **عنترة** إلى مقارعته والنيل منه.

فيخوض الحرب بدافع التملك لهذه الغانية كرمز للحياة والمتعة، وكردّ فعل عنيف عن حرمانه من عبلة (حليلته) -أو هكذا من المفروض أن تكون- هذا الحرمان الذي يريد أن يحسّ به الآخرون أيضا؛ فيمارس العنف ويعمل على تجسيده كمبدأ في علاقته بالآخر (العدو)، والذي غدا مطلبا نفسيا يرمّم به كيانه المتصدع.

3- الثبات والتحول:

عملت استراتيجية **الحوار** على تأسيس المعنى وكشف الجانب النفسي عبر مخاطبة الآخر في فضاء زماني متداخل يتدرَّج فيه الانبثاق من الحاضر في حركة موزعة بين الماضي والمستقبل:

هَلاَّ سَأَلْتِ الخَيْلَ يابْنَةَ مالكٍ إنْ كُنِتِ جَاهلَةً بمَا لَمْ تَعْلَمِي
إذْ لاَ أَزَالُ عَلَى رِحَالَةِ سَابِحٍ نَهْدٍ تَعَاوَرُهُ الكُمَاةُ مُكَلَّمِ
طَوْراً يُجَرَّدُ للطِّعَانِ وَتَارَةً يَأْوِي إِلَى حَصَدِ القِسِيّ عَرَمْرَمِ
يُخْبِرْكِ مَنْ شَهِدَ الوَقيعَةَ أَنَّنِي أَغْشَى الوَغَى وَأَعِفُّ عِنْدَ المَغْنَمِ[3]

تبتدئ بأسلوب تحضيضي (هلاّ سألت) لاستعادة مركز الثقل في مخاطبة الآخر (**عبلة**) وفي ترسيخ فعل البطولة بتوظيف الفعل المضارع الدال على الديمومة والاستمرارية (لا أزال / يجرد / يأوي / يخبرك / أغشى / أعفُّ).

---

[1] المصدر السابق، ص ص 30، 31 .

[2] أمجد ريان. صلاح فضل والشعرية العربية. ط1. 2000، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، مصر ص24

[3] عنترة الديوان، ص ص 31 ، 32.

كما تتجلّى حركة الفاعلية أيضا في توظيف أسماء الفاعل التي أسهمت في تدوير الفعل البطولي وتألقه في محاولة من الأنا فرض الذات أمام ثنائية الوجود والعدم وفي عالم يموج بالمعارك والعداوات وتسيطر عليه رتابة الصحراء وسلطة القبيلة..

إذن فكل من الإشارات التالية (جاهلة/ سابح/ مدجج/ ممعن) تبدو "محملة في زمان غير مقيد ولكنها تسبح في السياق متوجهة معه حيث توجه زمانيا"[1] وهي بمثابة مساند للشاعر الذي يشعر "باستيلاب هذا النظام الجمعي لحريته من حيث النسب واللون مُدخلا لتعرية الفكر النسقي الجمعي، وتحديد مُدخلات التعامل معه."[2]

لذا سرعان ما يسعى الأنا عنترة إلى التمرد على هذه المنظومة القبلية، ليس بافتعال حركة مضادة ولكن بمحاولة تفعيل إمكاناته في فرض نسق استعلائي قادر على نفي النقص والعجز عن ذاته ولذلك نراه يعتمد على **السرد** الشعري في إظهار سيرته الذاتية لفرض وجوده بهذه المعادلة:

أنا أتكلم ⟵ هناك من يسمعني ⟵ إذن أنا موجود

لأن إثبات الذات عن طريق فعل البطولة يعني إبراز معالمها البطولية في أفعال ملموسة: **جَادَتْ لَهُ كَفِّي بعَاجِلِ طَعْنَةٍ بِمُثَقَّفٍ صَدْقِ الكُعُوبِ مُقَـــوَّمِ**

فَشَكَكْتُ بالرُّمْحِ الأَصَمِّ ثيابَهُ لَيْسَ الكَرِيمُ عَلَى القَنَـــا بمُحَرَّمِ

فَتَرَكْتُهُ جَزَرَ السِّبَـــاعِ يَنُشْنَهُ يَقْضِمْنَ حُسْنَ بنانِهِ وَالمِعْصَـــمِ

وَمِشَكِّ سابغَةٍ هَتَكْتُ فرُوجَهَا بالسَّيْفِ عنْ حامِي الحَقيقةِ مُعْلِمِ[3]

إنّ الرجوع إلى الماضي عبر الأفعال (جادت / فشككت/ فتركته) له أكثر من دلالة ففيه إحياء لذكريات الانتصار على العدو وإثباتا للذات لأن (العبد) يفعل ما لا يستطيع فعله الأحرار، بالإضافة إلى التمثيل بالعدو في إشارة إلى دموية الشاعر وميله إلى الانتقام من الخصم كنِدٍّ في معادلة وجوده وفي مقاربتنا للبيتين (56، 57):

بَطَلٍ كَأَنَّ ثِيَابَهُ فِي سَرْحَةٍ يُحْذَى نعالَ السِّبْتِ لَيْسَ بِتَوْأَمِ

---

[1] عبد الله، محمد، الغذّامي. تشريح النص، ص 96.

[2] يوسف، عليمات. جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجا، ص76.

[3] عنترة الديوان، ص ص 32، 33 .

يا شاةَ ما قَنَصٍ، لِمَنْ حَلَّتْ لَهُ حَرُمَتْ عَلَيَّ، وَلَيْتَهَا لَمْ تَحْرُمِ[1]

نجد أنّ البيت الأول (56) يصعّد الفعل البطولي ويسمو به، أما البيت الثاني (57) فيشي بالحرمان الذي نال منه، حين تتبدى الحبيبة محرمة عليه، رغم أنها شاة قنص فيسعى للتعويض بطريقته؛ حين يستبيح أجساد الأحرار الكرام، فيعيث فيها فسادا؛ فمن يجرؤ على لومه أو مقارعته؟!..

أمّا البيت الشعري الثاني فيحيلنا إلى لُبِّ المعضلة التي عصفت بكيان الشاعر وزلزلته، إنه أمام الحبيبة المحرمة عليه جسديا (جنسيا)، وأمام البطل المحلل له جسديا (للتنكيل به).

إنّ عالم المغلق/ المفتوح هو أساس التجربة العنترية لأن الحوار السائد في المعلقة وخاصة في البيتين 58، 59 يعكس حصانة عالم الحبيبة الذي نقلت أخباره بأمانة الجارية التي بعثها عنترة لتتجسس لصالحه:

فبَعَثتُ جارِيَتِي، فَقُلْتُ لَهَا : اذْهَبي فَتَجسَّسِي أخْبارَها، لِيَ، واعْلَمِي

قالَتْ: رَأيْتُ من الأَعَـــادِي غِرَّةً وَالشَّاةُ مَمْكِنَةٌ، لِمَنْ هُوَ مُرْتَـــمِ[2]

فالحبيبة نائية وسط الأعداء، إنه عالم مغلق أمامه، لا أمل له في الاقتراب منها ولكنه يستطيع تحقيق أناه في ساحة الوغى وفي نظرة الآخر إليه، لا كعبد أسود بل كبطل قادر على قلب موازين الأمور فوجوده في المعركة يريحه ويثلج صدره ويرجح كفة النصر لقبيلته التي تدعوه للقتال فيلبي النداء (غير مذمَّم).

يؤكد الشاعر خوفه من الموت وهو لم يقتَصَّ من ابني ضمضم اللذين قتل أباهما وتركه (جزر السباع وكل نسر قشعم):

وَلقدْ خَشيتُ بِأنْ أَمُوتَ وَلَمْ تَدُرْ للحَرْبِ دَائِرَةٌ عَلَى ابْنَيْ ضَمْضَمِ

الشَّاتِمَيْ عِرْضِي وَلمْ أَشْتِمْهُمَـــا وَالنَّاذِرَيْنِ إذَا لَم أَلْقَهُمَا دَمِـــي[3]

لقد كان الابنان – ابني ضمضم- يسعيان للانتقام منه فكرسا جهودهما للانتقاص من كرامته بشتمه وإلحاق كل نقيصة بشخصه.

---

[1] المصدر السابق، ص ص 35 ،36.

[2] المصدر نفسه، ص 36.

[3] المصدر نفسه، ص 41 .

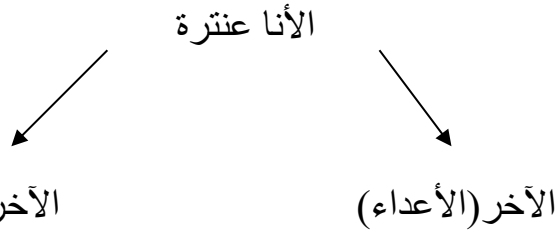
لكن الأنا عنترة لا يبالي، إنه يمتلك أدوات الرد في البيت 75 الذي يأتي ليغلق دائرة الصراع بين الأنا عنترة والآخر بني ضمضم في حل توافقي فيه فهم عميق لسيرورة الأمور:

إِنْ يَفْعَلا فَلَقَدْ تَرَكْتُ أَبَاهُمَا جَزَرَ السِّبَاعِ وَكُلِّ نَسْرٍ قَشْعَمِ[1]

تشي هذه الأبيات الأخيرة (73- 75) بوجود عنف ورغبة جامحة في التدمير والدموية، وكيف لا، والشاعر أصلا مدمّر ذاتيا، فلماذا لا ينتقم من العالم الخارجي ممثَّلا في عدوِّه الذي ينَكِّل به تنكيلا، تاركا جثته للجوارح لتقوم بالباقي.

يبدو العنف الواضح هنا، استجابة مضادة لحالة العجز الدّاخلي والإحباط والاحتقان التي ألمّتَ بكيان الشاعر، وفي انهيار جسور التواصل مع الحبيبة.

ومن هنا يمكننا إحصاء الفاعلية الخاصة بالأنا بالنظر إلى أقطاب الصراع ممثلَّة في:



وجدناها تشكل زهاء (66 %) بين الأنا الفارس والأنا العاشق ويتشكل الحضور الطاغي على بنية القصيدة من حيث انتظام (الضمائر) الواردة كالتالي:

1/ حضور الأنا الفارس (52 %) بـ 23 مرة.

2/ حضور الأنا العاشق (14 %) بـ 06 مرات.

3/ حضور الآخر (الحبيبة) (20 %) بـ 09 مرات.

4/ حضور الآخر (القبيلة) (14 %) بـ 06 مرات.

يتجلى حضور الأنا الفارس بنسبة 52.27 % من مجموع 44 فعل يتمثل في (وقفت / أبيت / تركت / سبقت / لا أزال / أغشى / أعف / جادت / شككت /

[1] المصدر السابق، ص 42 .

تركته / هتكت / لازلت / فطعنته / علوته / حفظت / لم أخم/ رأيت / كررت / مازلت / أرميهم / شئت/ خشيت / تركت).

أما حضور الأنا العاشق فنجده بنسبة 13.63 % **بستة** أفعال هي:

(علقتها / بعثت /قلت / تكلمي / عمي / اسلمي)

أما حضور الآخر (الحبيبة) فجاء بنسبة 20.45 % **بتسعة** أفعال هي:

(تحل / حلت / أصبحت / تمسي / تصبح/ حلت / حرمت / التفت).

ثم يأتي حضور الآخر(القبيلة) بنسبة 13.63 % في (تربع / يخبرك / شهد / يتقون / أقبل / يدعون).

جدول للثبات والتحول:

-فيها اثنتان وأربعون حلوبة -وحشيتي سرج على عبل الشّوى. -خطَّارة غبَّ السرى زيافة -إنني طَبٌّ بأخذ الفارس.. -إنَّ ظلمي باسل.. -مرٌّ مذاقته كطعم العلقم	شربت ظلمت جادت سبقت تركت علقتها	أموت يتقون يحذى يقضمن ينشنه تمكو أغشى أقتل	أثنى عليَّ إن تغدفي لا تضني أزمعت
السكون /الثبات	**الماضي**	**الحاضر**	**المستقبل**
	الحركة / التحول		

إنّ الصراع الزمني وجدلية الحركة- السكون في المعلقة يبدوان في الزمنية الكامنة في التشكيل، أين تبرز الأنا في صورة متعالية، تنم عن ثقة بالنفس، وقدرة على تجاوز الألم: فَإِنَّنِي طَبٌّ بِأَخْذِ الفَارِسِ المسْتَلِئِمِ / فَإِنَّنِي مُسْتَهْلِكٌ مَالِي وَعِرْضِي..

إنه استعراض للأنا في سكون، راميا إلى تقديم سيرته الذاتية، في زمن إيجابي كانت الأنا فيه في أوج عطائها.

وفي جملتي: (أَغْشَى الوَغَى / أَعِفُّ عِنْدَ المَغْنَمِ)؛ مواصلة للافتخار الرامي إلى تسويق صورة الأنا في وجه بهيج يليق بالآخر(عبلة) في استمرارية تجسّدها الأفعال المضارعة (أموت/ يحذى/ يقضمن/ يَنُشْنَه/ تمكو/أغشى).

لقد بينت لنا بنية الصراع بين الحركة والسكون أو الثبات والتحول طغيان الجمل الفعلية وما في حكمها باعتبارها ذات مدلول حركي وتحولي حيث نجدها تسيطر على مسار الحدث باستحواذها على نسبة 81.70 % بـ 134 جملة فعلية مقابل نسبة 18.29 % بـ 30 جملة اسمية.

إذن تطغى الجمل الفعلية على الخطاب الشعري طغيانا واضحا مكرِّسةً التحول مقابل تراجع الجمل الاسمية، وما يساوقها بالنظر إلى دلالتها على الثبات والاستمرار.

4- الحقول الدلالية:

تبوح معلقة عنترة بن شداد بكم هائل من الدلالات الطاغية كلما توغلنا في بنية النص للوقوف على الحقول الدلالية المنتظمة عبر الضبط الذاتي (الانتظام والتكرار) أين يظهر الخطاب في معلقة عنترة بن شداد متساوقا مع ظواهر شتى تنتظم ضمن عدة حقول دلالية كان لمجموع ألفاظ النص دورٌ مهمٌ في خدمة هذه الحقول.

أ/ حقل الانتصار والقوة:

يتجسد هذا الحقل في اعتناق وتشرُّبِ **الأنا عنترة** للفروسية وفرضه لمنطق القوة المطلقة في علاقته مع الآخر(العدو)؛ فيلجأ إلى العنف يدفعه إلى ذلك:

الصراع الذاتي الداخلي الذي يعتمل في نفسه جراء الصدِّ.

والصراع الموضوعي المتجلي في سعيه فرض ذاته في عشيرة تسيِّرها قوانين قبلية ومن ثمّة سنّ لذاته أدوات فاعلة ينتزع به هذا الاعتراف انتزاعا، لعلّ أهمها القوة الخارقة والانتصار الملازم له في المعارك؛ فكانت الألفاظ: (أقتل – طعنة – العندم – الوقيعة – الوغى – مدجج – نزاله – الرمح – السيف – مهند – بطل – الحرب – غمراتها – الأسنة – كررت – ارميهم – الدم – القنا – الفوارس – تقتحم – أموت – جزر السباع) حزما دلالية تؤشر هذا الحقل وتعمل على توصيف المعركة ففي الصورة الفنية التي رسمها الأنا عنترة لعدوه حين مزق ثيابه بسيفه (فشككت/ فتركته) ثم تركه مرميا للجوارح تنهشه.

تحمل الدوال السابقة معان عديدة تكرس كله الانتصار والقوة والفاعلية.

ب /حقل التسامي الأخلاقي:

يبرز لنا هذا الحقل الوجه الآخر لبطلنا العنيف الدموي الذي يمزق عدّوه إربا إربا ويرميه للجوارح..

في هذا الحقل يتسامى الأنا عنترة أخلاقيا فيجسّد قيما جاهلية، تبعث على الإعجاب تتمظهر في: (سمح المخالقة – عرضي وافر لم يكلم (الحرص على المحافظة على الشرف) – الندى – تكرمي – أعف عند المغنم – المروءة – الكرم – العفة).

حيث يسعى من خلالها –هذه القيم- للتفرد من خلال الاعتدال في شرب الخمر وكذا الزهد في الغنائم رغم أنّها تمثِّل جوهرا للحرب، كما يسعى الأنا عنترة في تسويق مناقبه والترويج لخصاله داخليا (في القبيلة) وخارجيا (خارج القبيلة).

ج/ حقل المغايرة والاختلاف (التمايز):

يسعى الأنا عنترة إلى تحقيق مبدأ الاختلاف عن الآخرين و"التمرد على منظومة النسق الجمعي بتقمص مبادئه وأفكاره في الحياة (الكرم والبطولة) لإقامة النسق الاستعلائي.. الذي يجعلها قادرة على نفي النقص والغياب بدلا من ذلك بالتملك والكمال وديمومة الحضور."[1]

فمن خلال رصدنا للدوال المشكِّلة لهذا الحقل:

(هم/ لونهم أبيض ⟵ هو لونه أسود

هم/ القوم يتذامرون ⟵ هو/ كررت غير مذمم

هم / يتقون بي الأسنة ⟵ هو / درع لهم

هم / يتقون بي الأسنة ⟵ هو / درع لهم

علاقته بالحصان متميزة ⟵ يفهم لغة حصانه ويحس به ‹شكا إليَّ بعبرة وتحمحم›).

نجد أنّ الأنا عنترة مختلف عن الآخرين؛ فبدءا بلونه الأسود المغاير للون الأسياد والذي سبّبّ له عقدة في حياته تقضُّ مضجعه وبؤرة حقيقية لأحزانه ومآسيه.

كما يتميز عنترة عن الآخرين في ولعه بالحروب والتشوق لخوض غمارها عكس الآخرين اللذين يخافون أهوالها ويدخلونها اضطرارا.

---

[1] يوسف، عليمات. جماليات التحليل الثقافي -الشعر الجاهلي نموذجا- ص 79.

يمكننا أن نضيف في هذا السياق علاقة الأنا عنترة بحصانه الذي يغدق عليه ألوانا شتى من العناية والرعاية بمختلف أنواعها، إلى جانب الإحساس به والرأفة لحاله وهو المساعد الأول له في قتل الأعداء والتنكيل بهم والشعور بالرضا واللذة حين تكون عرضة للافتراس وهو ما يتميز به أيضا.

ويرمي من خلال هذا الحقل (حقل المغايرة والاختلاف أو التمايز) إلى كسر النسق العام للثقافة في العصر الجاهلي فعلى سبيل المثال: شارب الخمر لا يتماسك أمام ملذات الحياة ويفقد عقله لكن الشاعر يتميز بكونه صحيح العقل سليم الإرادة:

فَإِذَا شَرِبْت فَإِنَّنِي مُسْتَهْلِكٌ مَالِي وَعِرْضِي وَافِرٌ لَمْ يُكْلَمِ[1]

وكذلك عنترة في العشق يخرج عن المألوف لأن العشق ينسجم مع ذل العاشق ورأفته بأهل المعشوق ومحاولته التقرب منهم والتنازل لهم ولكن بالنسبة للأنا عنترة الأمر مختلف لأنه يكرس روح الاختلاف والمغايرة حين يصرح بأن لا حيلة له في حبها (ولكن أقتل أهلها):

عُلِّقْتُهَا عَرَضاً وَأَقْتُلُ قَوْمَهَا زَعْماً لَعَمرُ أَبِيكَ لَيسَ بِمَزْعَمِ[2]

علقتها عرضا ⟵ واقتل أهلها

= لا حيلة له في حبها ومع هذا فهو يقتل أهلها.

وهذا الشكل يوضح لنا **حقل المغايرة أو التميز:**

الموضوع	الأنا عنترة	الآخر
• الحصان • اللون • الحرب • العبودية • الخمرة وملذات الحياة	معاملة فيها حنان وحب أسود يهوى الحرب ويندفع إليها يسعى للتخلص منها يتماسك أمامها	معاملة عادية غير أسود يكرهها ويتردد في خوضها غير مهتم بالتخلص منها لا يتماسك أمامها

[1] عنترة الديوان، ص 30 .

[2] المصدر نفسه، ص 17.

• الحياة. • العشق	-يتغنى بعبلة فقط -لا يراعي أهل معشوقته (أقتل أهلها)	-يتغنى بأكثر من امرأة -يراعي أهل المعشوقة

د /**حقل الفاعلية:**

يشهد هذا العقل حركية تتجسد من خلال سعي الأشخاص الفاعلة ضمن الضمائر المسيطرة على الفعل وعلى هذا المحور تبرز حركة (الأنا) التي تظهر متخفية وراء ضمير المخاطب في مطلع المعلقة:

هَلْ غَادَرَ الشُّعرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّم أمْ هل عَرَفت الدَارَ بعدَ توَهُّمِ[1]

ثم سرعان ما تتحول إلى متكلم (فوقفت) في البيت الثالث وهي الحركة المسيطرة على بنية الخطاب الشعري للأنا عنترة بـ 134 حركة أي بنسبة 89.18 %، تقابلها حركة الآخر بـ : 14 مرة بنسبة 9.45 %.

هـ / حقل الأشخاص:

1- عبلة: تبدو شخصيتها طاغية في السياق العام للنص بالنظر إلى تكرارها سبع مرات بلفظها أو ما يفيد شخصها كما تبدو شخصية الشاعر حاضرة حضورا لافتا من خلال ضمير الفاعل المتحرك في الأفعال مثل (فوقفت / علقتها /..) وكذلك من خلال التكرار لاسم عنترة باللفظ ذاته مرتين.

لقد حرّك الآخر –**عبلة**- فاعلية الأنا **عنترة** من خلال حضوره القوي في النص ليشكل بهذا الحضور والتنامي مدارا لانفعال الشاعر الذي يترجمه البيت التالي **(من الكامل):**

ولَئِنْ سَألْتَ بذاكَ عَبْلَةَ خبّرَتْ أَنْ لاَ أُرِيدُ مِنَ النِّسَاءِ سِوَاهَا[2]

---

[1] المصدر السابق، ص 15.

[2] المصدر نفسه، ص 121.

فمن خلال تتالي الأفعال الماضي: (حلّت/عُلقتها/نزلت) واختلاف الفاعل في كلٍّ منها وتنوعه بين ضمير الغائب المؤنث (هي حلّت) وضمير المتكلم المفرد (أنا عُلقتها) وضمي المخاطب المؤنث (أنتِ نَزلتِ) في الأبيات (5، 6، 7):

حُيِّيتَ مِنْ طَلَلٍ تَقَادَمَ عَهـــدُهُ أَقْوَى وَأَقْفَرَ بَعْدَ أُمِّ الهَيْثَـــمِ
حَلّتْ بأرْضِ الزّائِرِينَ فأصْبَحتْ عَسِراً عَلَيَّ طِلابُكِ ابنَةَ مَخْرَمِ
عُلِّقْتُهَا عَرَضاً وأَقْتُلُ قَوْمَهـــــاَ زَعْماً لَعَمرُ أبِيكَ ليسَ بِمَزْعَمِ[1]

والحكم نفسه يمكننا إسقاطه على الأبيات (2، 3، 4) فيتنوع الضمير:

(أنتِ في تكلمي/ أنا في وقفت/ هي في تحلُّ) ليعبر عن الصراع بين سريالية الحلم المستحيل وبين حالة الصحو أمام الحقيقة في الواقع التي لا مجال فيها للحلم وتغيير أو بالأحرى التملص من قبضة الموروث القبلي.

2- القبيلة: باعتبارها شخصا معنويا ذا تأثير واضح في سيرورة الأمور بالنسبة للأنا **عنترة**؛ فهي تمثِّل الأعراف السائدة والثابتة، فقد حكمت على الأنا عنترة بالعبودية لأنه ابن أمَه والذي يؤكده سواد البشرة الذي مني به.

يتفاعل الآخر (القبيلة) مع الأنا **عنترة** في حركة اضطرادية فيها مدّ وجزر، فلا **عنترة** يستطيع الاستغناء عنها والخروج عن مسارها ومعاداتها كما فعل الشعراء الصعاليك ولا الآخر (القبيلة) قادر على الاستغناء عن خدمات الأنا **عنترة**؛ فأفضاله عليها لا تعد ولا تحصى وهو العرف السائد يفرض منطقه عليها وعلى الوجود.

أوّل ما يتبدّى لنا الآخر (القبيلة) في لفظة (قومها/ أهلها) حيث ينفي انتماءه إلى نسقها ويلغي وشائج الارتباط بها حين يقرر (اقتل قومها)؛ لكن سرعان ما يتلاشى هذا الغضب ليحل محلّه الرضا الذي تجسّده لفظة (عمّي) في « وَلَقَدْ حَفِظْتُ وَصَاةَ عَمِّي » الدّالة على الانتماء القبلي.

كما يظهر الآخر (القبيلة) في صورة مستغِلٍ للأنا **عنترة** (يَتَّقُونَ بيَ الأسِنةَ)، وكذا في صورة المحتاج لخدماته في (يَدْعُونَ **عَنتر**).

[1] المصدر السابق، ص ص 16، 17.

3- الآخر (الأعداء):

يغطي المعلقةَ وشاح من الجمالية في علاقة الأنا **عنترة** بالآخر (الأعداء) الذي يستعمله عنترة جسرا لفرض الوجود وتحقيق الكينونة، به استطاع تعبيد الطريق لانتزاع حريته والتخلص من العبودية التي وصمته الأيام بها؛ فيتبدَّى الآخر (العدو/ حليل غانية) في البيتين (41، 42) مطعونا، تسيل الدماء من جسده في صورة سردية أراد الشاعر استغلالها للافتخار بمحامده ومآثره في مقارعته للأبطال (البيت 46) وكيف استطاع احتواءهم والنيل منهم بسهولة (من 47 إلى 56) حيث "تصير القصيدة هي القدرة الرائدة على بناء الذات التي يتكاتف الخارج على تدميرها وتحطيم مشروع حلمها."[1]

5- الفضاء المكاني:

يكتسب الفضاء المكاني شعريته من خلال التقاطعات الجمالية التي تحدثها حركات المكان في النص الشعري، التي يتلقى الشاعر ذبذبات منها تجعله يتفاعل معه هذا التفاعل الذي يشحن المكان بزخم عاطفي، ينعكس في رؤيا جمالية.

إن المكان الطلل، الذي تؤشره المعلقة ليس المكان المادي المباشر، وإنما المكان المتولد في مشاعر الأنا الشاعر؛ وهذا الوعي بالمكان، الوجود، كفضاء شمولي، يتبدّى من خلال تحويل الصورة المادية إلى صورة لغوية تخييلية بليغة، لتجسد صورة الأنا الشعرية كمنجز فني جمالي، ومن ثمّ السعي إلى التأثير على المتلقي ولفت انتباهه إلى قيمة المكان والخطر الذي يهدده وهو خواءه من الأحبة، الأمر الذي يضفي على هذه المكانية جماليتها من خلال التفاعل الشديد بين المكان كموضوع وككيان يستثير المشاعر والآهات، "ولعل المكان العاطفي بما يتمتع به من دينامية وحساسية شعرية عالية، يشتعل بعمق في هذا الفضاء ويسهم في تموين شعريته بطاقة عاطفية مشعرنة تزيد من فاعليته الجمالية في مساحة النص، وتضاعف من قوة التماسك النصي"[2]

---

[1] بشرى البستاني. قراءات في النص الشعري الحديث. دار الكتاب العربي الجزائر. ط 1. 2002 ص48.

[2] محمد صابر، عبيد. المغامرة الجمالية للنص الشعري، ص 220.

وبعد الانتهاء من تجربة الوقوف على الأطلال بكل ما تحمله من معنى القفار والخواء من الأحبة، يحملنا الشاعر إلى المكان الذي تستقر فيه عبلة وهو « الجواء » وأرض « الزائرين » أين تصعب إمكانية الاتصال بها فتترك فراغا رهيبا في نفسية الأنا الشاعر حين يختار كل من أهلهما (أهل **عبلة** وأهل **عنترة**) مكانا مغايرا لمكان الآخر فيختار أهلها « عنزتين » بينما يستقر أهله « بالغيلم ».

لكن **الأنا عنترة** سرعان ما يقفز من هذا المكان الخصب إلى مكان يتوق إليه دائما، فيه يجد ذاته، وفيه ينفس عمَّا أصابه من جراح نفسية؛ إنه ساحة الوغى التي يصول ويجول فيها فارضا منطقه على قبيلته وعلى أعدائه:

إِذْ لاَ أَزَالُ عَلَى رِحَالَةِ سَابِحٍ نَهْدٍ تَعَاوَرُهُ الكُمَاةُ مُكَلَّمِ[1]

وينفتح الزمان عبر فضاء النص منطلقا من الماضي (غادر) مسند إلى ضمير الغائب « هم » حتى يصل في نهاية المعلقة إلى المستقبل في جملة الشرط (إن يفعلا) فنجد أن الفعل الماضي الشاغل لـ 63 لحظة، يقترب من الحاضر بـ 46 لحظة؛ بينما المستقبل بـ 12 لحظة، أمّا المستقبل مدمج في الحاضر فإن المجموع هو 58 لحظة.

جدول للأفعال الواردة في المعلقة حسب رقم البيت في المعلقة:

الزمن الماضي	الزمن الحاضر	الزمن المستقبل
غادر1- عرفت1- وقفت3-	أقضيَ3- تحل4- أقتل7	-كلمي2
حيّيت**5**- تقادم5- أقوى5-	تسفُّ11- تستبيك13-	-عمي2
أقفر5 -حلت6 –أصبحت6	يجري17 –يتصرَّم17-	-اسلمي2
-عُلِّقتُها7 –نزلت8 –تربع9	يحك19 تمسي20-	-تظني8
-كنت10- أزمعت10 -زمت10-	تصبح20- أبيتُ20-	-تغدفي34
سبقت14 -تضمن15-	تبلغني22- تطس23-	-أثني35
جادت16 -فتركن16 -خلا18-	تطس24- تأوي25-	-سألت43
لُعنت22 -أوت25 -شربت28-	يتبعن26- يعود27-	-تعلمي43
عطفت30 -اتَّقاها30 -	تنفر28- تنأى29-ينباع33-	-اذهبي58

[1] عنترة، الديوان ص 31.

بركتْ31-ظلمتُ36-شربتُ37- صحوت40-تركت41- سبقت42-شككت49- تركته50-هتكت51-شتا52- أبدى53- طعنته55-علوته55- حلت57-حرمت57-بعثت58- قلت58-قالت59-التفتتْ60- نبئتُ61-حفظتُ62- تضايق60-رأيت65-أقبل65- كررتُ65-مازلت67-تسربل67- ازوَّر68-شكا68-كان69- اشتكى69-شفى70-أذهب70- شئتُ72-خشيتُ73- تسربل67-مازلت67- تركت75.	يُكْلَمِ39-أقصر40- تمكو39-لاأزال44- تعاوره44-تجرَّد45- يخبرك46-أغشى46- أعف46-تركته50 - يقضمن50-أريده53- ابدى53-تحرُمِ57- تقلص62- لا تشتكي63- يتقون64-لم أخم64- يتذامرون65-يدعون66- أرميهم67 أموت73- أشتمهما74-القهما73- لم تدر73-يفعلا75.	تجسسي58 اعلمي58 -أقدم70.
63=	46=	12=

وعليه ففاعلية النص تسير بوتيرة رتيبة يُفعلِّها الماضي الذي استهلك الشاعر لذاته، في محاولة لاستدراك ما فاته من خلال التطلع إلى المستقبل، وبالتالي فإنَّ الشاعر يدور في مسار مغلق بين عالمين:

-عالم الواقع الذي يفرض نفسه على ذات الشاعر.

- وعالم المتخيل الذي يمني به الأنا نفسه وهو في حالة وصل مع الحبيبة **عبلة** التي تستطيع بطاقاتها السحرية، وبانتمائها للنسق القبلي الذي لا يعترف بالأنا **عنترة**.. وهكذا، تستطيع **عبلة** المرأة الحبيبة -التي تتحول أحيانا إلى رمز وجودي للشاعر- بأن تضفي الشرعية على الشاعر لتمنحه جواز المرور إلى عالمها، عالم الأسياد والأحرار أين سينعتق من أغلال العبودية التي أزَّمت حياته.

كما تفرض ثنائية ‹ أنا/ هم › توترا، يسيطر على المعلقة ويغمر شبكة العلاقات في النص، ويتم التركيز فيه بشكل واضح على جزئيات؛ يلخصها الصراع الوجودي

الذي يعايشه الأنا في عالم لا يعترف به، وعبر نسق لا يحتويه، ذلك أنّ التقارب الحاصل بين الزمنين الماضي والحاضر، يكرس ثنائية ضدية، تتسرب عبر الماضي الحزين المثقل بالهموم والخيبات/ إلى المستقبل السعيد المفعم بالآمال والأماني.

6- الثانئيات الضدية:

إنَّ استكناه صور العلاقات الضدية في معلقة عنترة بن شدّاد، لا تتم إلا من خلال رصد المكونات الدلالية للعلامات اللغوية الرئيسة، والكشف عن العلاقات المتشابكة بينها، على ضوء مفاهيم التزامن والثنائيات الضدية.

وتتيح معلقة عنترة هذه الدراسة، ففضلاً على طول هذه القصيدة، التي تبلغ أبياتها خمسة وسبعون بيتا، تبرز فيها أنا الشاعر الجاهلي المتوارية في أكثر الشعر الجاهلي خلف النظام القبلي، الذي يحد من طموحات الأنا مما يجعلها تعايش صراعا بين ما هو كائن وما هو من المفروض أن يكون من خلال رؤية الشاعر، ومدى تفاعله مع البنية أو النسق الذي يحكم مجموعة العناصر التي تشكل هذا العمل الأدبي.

أ- ثنائية الماضي والحاضر: يبرز تشكيل النص ثنائية ضدية تقابلنا منذ مطلع المعلقة في لهجة متغيرة مشحونة بقلق واضح، يعكسه تناوب الفاعلية بين زمنين: الحاضر والماضي في حركية واضحة تشي باضطراب نفسية الشاعر المنقسمة انقسام الزمن لاسيما حين يحاول كل واحد من هذين الزمنين، جذب الآخر للاستحواذ على المشهد الشعري وفي محاولته إضافة شيء جديد لم يسبقه الشعراء إليه خاصة في وقوفهم على الأطلال (لم يغادروا من متردم)، فكان البيت الشعري الموالي:

يا دارَ عبْلةَ بالجَواءِ تكلَّمِي وَعِمِي صَبَاحًا دَارَ عبلةَ وَاسْلَمِي

إيذانا بالتجديد لأنه يصلح أن يكون أيضا مطلعا للمعلقة، لينتقل الشاعر إلى مساءلة الآخر عبلة في معادلها الموضوعي يا دار **عبلة** للتكلم.

إن تأرجح الفاعلية بين الماضي (غادر) والحاضر (تكلمي) فيه نوع من الاضطراب وعدم الثبات وهذا ما سوف نراه في الثنائية الضدية الآتية.

ب- ثنائية الحركة والسكون: تتجلى هذه الثنائية في تركيز الأنا الشاعر على الناقة التي "تنتصب في الفعل وقفت أولا ثم في الصورة الشامخة كأنها فدن خالقة حس

بالثبات الراسخ في لجة التغير والتفتت"[1]، وهذا في البيت الثالث ليعود التشتت الذهني ليحتوي الشاعر فيتساءل بمرارة وعجز في البيت 9 كيف المزار؟ وكأنه يستجدي مطية توصله إلى ديار الحبيبة النائية لاسيما وقد تربع أهلها ‹ بعنيزتين › وأهله هو ‹ الغيلم ›.. إنّ هذا التمايز المكاني لا يمس بأي حال من الأحوال الزمان الذي يتغير من الفعل الماضي إلى الأمر ليعود إلى الماضي ثم ينتقل إلى المضارع ثم يعود إلى الماضي فالمضارع، وهكذا دواليك...

يلجأ الأنا عنترة إلى توظيف الناقة بدل الحصان في صيغة استفهامية (هل تبلغني دارها شدنية؟) البيت 22، الذي ينِّم عن عجز معنوي في الوصول إلى الحبيبة لأنه قادر على استعمال الحصان كوسيلة أسرع ولكنه اختار الناقة كمعادل شعري له ويظهر ذلك من خلال ملامحها؛ فهي قوية، سريعة، محتلة مساحة 12 بيت في رحلة تخيلية طويلة إلى الحبيبة؛ ليصل به الحديث إلى عرض معاناته وحرمانه في البيت 34 أين يظهر توتره جليا في عدم انسجام الشطر الثاني مع سياق الشطر الأول:

إنْ تُغْدِفِي دُونِي القِنَاعَ فَإنَّنِي طَبٌّ بأَخْذِ الفَارِسِ المسْتَلئِمِ[2]

حيث إذا أرسلت دوني قناعك فاني حاذق بقتل الفرسان بمعنى "إذا لم أعجز عن صيد الفرسان الّدّارعين فكيف أعجز عن صيد أمثالك".[3]

ج- ثنائية الوجود والعدم:

يسعى الأنا الشاعر لتحقيق كينونته في عالم قاس يجسِّد صراعا بين الوجود والعدم:

أَثْنِي عَلَيَّ بمَا عَلِمْتِ فَإنَّنِي سَمْحٌ مخَالَقَتِي إذَا لَمْ أُظْلَمِ[4]

إن هذا السعي الدؤوب إلى فرض منطق القوة على الآخرين كثيرا ما يظهر الأنا عنترة دمويا، يستلذ قتل الآخرين والتنكيل بأجسادهم وكأنه بصدد ردم التصدع

---

[1] كمال، أبو ديب. الرؤى المقنعة، ص 268.

[2] عنترة، الديوان ص 28.

[3] الزوزني، القاضي أبو عبد الله الحسن بن أحمد . شرح المعلقات السبع ص 212

[4] عنترة، الديوان ص 28.

الحاصل في بنيته الداخلية؛ فيصِّرُ على تحقيق وجوده، عن طريق المعارك التي يتخلف عنها قومه:

لمَّا رَأيْتُ القَومَ، أَقْبَلَ جَمْعُهُمْ يَتَذامَرُونَ، كَرَرْتُ، غَيْرَ مُذَمَّمِ[1]

7-_البنية الإيقاعية:

تعدّ الموسيقى من أهم العناصر التي تحتل مكانة هامة في العمل الأدبي سواء أكان شعرا أو نثرا، ولا ريب أنّ العمل الأدبي سيبدو منقوصا إذا لم نقل مبتورا إذا غابت الموسيقى، التي لها القدرة الفائقة على تجسيد الموقف الإنساني والسيطرة على المتلقي ويكون ذلك عبر البنية الإيقاعية التي تلعب دورا كبيرا في النص، بدونها يغدو فاقدا للشعرية والشاعرية، ومن هنا فإن الوظيفة الديناميكية التي يقوم بها الإيقاع تعد عاملا أساسيا لا يقل أهمية عن دلالات النص في حد ذاته.

والإيقاع هو تكرار وحدات صوتية منطوقة متجانسة تضفي نغما موسيقيا تستلذه النفس وتستعذبه الأذن، وإذا كان هذا التجانس والتلاؤم ناشئ عن التكرار الحاصل في الميزان "لا يكفي دليلا على الإيقاع، ذلك أنّ هذا الأخير يحدث نتيجة لمسببات أخرى غير الوزن، وقد لا تخفى علينا هذه المسببات، ولكننا دائما نحس بأثرها علينا.. ولو كان الوزن مصدر الإيقاع إذا لتساوت القصائد التي على بحر الخفيف مثلا في إيقاعها، وهذا افتراض غير وارد"[2]؛ فحين يصدح **عنترة**:

يا دارَ عبْلةَ بالجَواءِ تكلَّمِي وَعِمِي صَبَاحًا دَارَ عبلةَ وَاسْلَمِي[3]

لقد عملا كلٌّ من اسم عبلة والتصريع على تحريك فاعلية الزمن، بفعل التكرار الذي نشأ من ثبات لحظة شعورية، قبل أن تستأنف الأنا سيرها في خط إبداعي بدءا بأسلوب النداء (يا دار عبلة) وتأخير الفعل (تكلمي)، ممّا يمكِّن الشاعر من تحقيق إشباع وجداني شعوري في لحظة زمنية ثابتة عبر هذه الجملة الاسمية.

كما يلجأ الشاعر إلى التكرار، حين يحس بنوع من تراخي التوتر العاطفي، خاصة في قصيدة مطولة مثل المعلقة "فتأتي قدرة الإشارة على تكثيف طاقتها الصوتية

---

[1] المصدر السابق، ص 38.

[2] عبد الله الغذامي. الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية) ص311.

[3] عنترة، الديوان ص 16.

وتحريك الانفعال بها (الإيقاع) ليتم التوحد الانفعالي المطلق بين الإنسان واللغة وتصبح الكلمات دموع اللغة والشعر بكاء فصيحا. "[1]

لقد جاءت معلقة **عنترة بن شدّاد** على وقع البحر الكامل بتفعيلته متفاعلن مكررة ثلاث مرات في كل شطر بشكل متواز وفي تجانس منضبط، يعكس حالة نفسية يترجمها التوتر الانفعالي العاطفي، ليغدو الإيقاع عنصرا أساسيا، تتحقق به شعرية النص ويمكن تلمس هذه البنية الإيقاعية على مستويين:

1- الإيقاع الخارجي: ويتجلى في سيطرة تفعيلة واحدة متفاعلن ///0//0

على كل المعلقة أين تتبادل الحركات والسواكن، مشكلة حالة انفعالية يمكن ضبطها.

والتحكم فيها، رأيناها توزع فاعلية الأنا بين فعل البطولة والعجز في تحقيق الأمل ليتشكل الفعل بين الماضي والحاضر والمستقبل، لا شك أن هذه التفعيلات ستعكس هذا الاضطراب في تغيرات تطرأ عليه حيث:

تأتي مرة مُتَفاعلن=///0//0 ومرة متْفاعلن/0/0//0.

فتعبِّر عن احتواء للتوتر عندما تتصدر التفعيلة مُتَفاعلن= ///0//0 الخطاب الشعري، حيث كلما قلّت السواكن، هدأ التوتر وخف مع متفاعلن=///0//0.

وعندما" يلحق الإضمار العروض والضرب تصبح مُتَفاعلن = ///0//0

مَتْفاعلن= /0/0//0 "[2] فإن تتابع السواكن يخلق نوعا من الثورة وإظهار للقوة يتطلب نفسا طويلا لمجابهة المعوقات الخارجية.

كما تنهض بنية المقطع الإيقاعية على استثمار فضاء بحر الكامل في صياغة إيقاعية خاصة تتأتّى بالقراءة التنغيمية يدعمها التكرار كما في:

يا <u>دارَ عبْلةَ</u> بالجَواءِ تكلَّمِي وَعِمِي صَبَاحًا <u>دَارَ عبلةَ</u> وَاسْلَمِي

---

[1] عبد الله الغذّامي. الخطيئة والتكفير، ص297.

[2] نايف، معروف. الموجز الكافي في علوم البلاغة والعروض. ط3. بيروت المحروسة للطباعة والنشر، 2008 بيروت، لبنان، ص190

وبحر الكامل "هو أكثر البحور حركات، فالبيت فيه يشتمل على ثلاثين حركة. "[1] مقابل اثنا عشرة ساكنا (30 ح، 12س)؛ فنجد أن السواكن قليلة مقارنة مع الحركات (دون النصف) مما يؤدي إلى إشاعة نوع من السكون وتحكيم العقل عند الأنا الشاعر الذي يلتجئ إلى استعمال العقل كنوع من تحقيق التوازن في كيانه مثلما نجد هذا التوازن في حرف الروي "الميم".

ويكتسي الإيقاع أهمية بالغة في النص الشعري حين يبدو "متسلطا على النص الأدبي في كل مظاهره الصوتية والإيقاعية"[2] داخليا وخارجيا

ويتمكن من تجاوز وظيفته الجمالية التي يستشعرها المتلقي من تناغم الأصوات إلى الوظيفة الدلالية التي تنحو بالنص الشعري منحى، يسهم في فك شفرات النص.

أما على صعيد الإيقاع الداخلي؛ ففي كل نص شعري، نجد نوعين من الموسيقى خارجية/ وداخلية، فأما الموسيقى الخارجية فهي إيقاع البحر الشعري ممثلا في تفعيلاته، وأما الموسيقى الداخلية فتتأتى بفعل انسجام الحروف والألفاظ والذي يؤدي بدوره إلى توافق وانسجام في الألفاظ..

وهذا تغدو البنية الصوتية ذات رابطة علائقية بين الجهر والهمس غير أن حرف الروي ‹الميم› حرف جهري أسهم في تشكيل بنية المعلقة لتتمكن من بناء نفسها بعد كل عملية هدم وإحباط، تغرق عالم الشاعر في أتون العجز أمام القوى العاملة على كسره والتقليل من قدراته، ومما نلاحظه سيطرة حروف الجهر في الخطاب الشعري **لعنترة بن شداد** من خلال معلقته والتي تتشكل قافية النص منها لتتدرج إلى حروف اللين التي تأتي في المرتبة الثانية.

أمّا حروف الهمس فتموضعها في القصيدة محدود، مما يعني أن معلقة **عنترة بن شداد** تتأثث ببنية قوية وعنيفة ومتوترة في أغلب الأحيان. وهذا ما يتضح من خلال **الجدول الآتي الخاص بحروف الجهر والهمس** عبر عينة من الأبيات الشعرية:

---

[1] المرجع السابق، ص 186

[2] عبد المالك مرتاض. ألف- ياء، تحليل مركب لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد. دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر. ط1/ 2004، ص 243.

القافية	الجهر	الهمس	اللين
- توهم1	و،م	ت،هـ	الياء
- اسلمي2	ل،م	س	ا،الياء
- مكرم8	م،ر،م	ك	الياء
- أقدم70	أ،ق،د،م	/	الياء
- العلقم36	ل،ع،ل،ق،م	/	ا، الياء
- الفم30	ل،م	ف	ا
- اعلمي58	ع،ل،م	هـ	ا، الياء
- قشعم75	ق،ع،م	ش	ا
- المعصم50	ل،م،ع،م	ص	ا، الياء

إنّ الجهر يتطلب تحريك وترين صوتيين مما يؤدي إلى إحداث تقلص في الأجهزة المُصَوِّتة -المحدثة للأصوات- يكاد التوتر فيها أن يفجر حلق الصارخ لولا ورود حروف اللين التي تعمل على التخفيف من حدة هذا التوتر، وتبعا لذلك فقد جاء الروي حرفا مجهورا هو ‹الميم›، وهذه الظاهرة الصوتية نجدها تتوافق مع الظاهرة الإيقاعية الخارجية لتكونا بنية موحدة تتفاعل مع بقية المستويات الأخرى في تشكيلها للخطاب الشعري.

8- محورية الأنا في المعلقة:

عندما نلج فضاء النص عبر زمانه ومكانه؛ يتراءى لنا الحيز المكاني في بداية المعلقة مسيَّجا بالمقدمة الطللية، أين يبدو "الطلل التجربة الدائمة في حياة الشاعر الجاهلي الذي أحس بهزيمته أمام الزمن والحياة... فالقصيدة الجاهلية كانت إحدى وسائل الدفاع عن الذات ضد الآخرين.. ومعاناة الحتمية والجبرية أمام أقدار الحياة."[1] فمعلقة **عنترة** ترجمة لهويته الضائعة وتقصيٌّ لكينونته المفقودة، وإصرار على حب استهلك عمره، فعاش ينشده، حقيقة متجلية، تارة، وسرابا منفلتا تارة أخرى، وبين هذا وذاك كان يستشرف الأمل وينشد الوصل، مستنفذا كل الوسائل والحيل للزواج من ابنة عمه **عبلة** التي بها يتحقق حلم حياته في الانضواء ضمن شجرة العائلة.

وهذا السعي الحثيث لم يكن بدافع العاطفة فقط، بل بدافع الكينونة وفرض الذات والوجود لأن الزواج من بنت الأشراف إعلان على انتمائه إليهم، وتموضعه في حماهم، ضمن النسق القبلي.

ومن هنا كانت صورة الأنا الشعرية عند **عنترة بن شدّاد**، صورة لماضيه القاتم وحاضره المتقلب، ومستقبله الغامض.

لقد كان الأنا محور **التبئير focalisation** في المعلقة، إذ هيمنت الأنا على الخطاب الشعري، فعكست الهمّ الفردي، الذي يؤرِّق الأنا والمتجلي في الانتماء، ومحاولة التحرك خارج أسوار القبيلة لإعادة التوازن لعالمه المختل، أو إعادة تشكيل منظومة قبلية جديدة تستجيب لتطلعات الأنا عنترة في تحقيق الكينونة.

تظهر الأنا ومن وخلالها **عنتره بن شدّاد** -في المعلقة- مشحونة بالتوتر والتوجس أمام **عبلة** التي لم تبد موقفا واضحا بل كانت سلبية في تواصلها مع الأنا عنترة، الأمر الذي أحدث تصدعات غائرة في البنية العاطفية للشاعر، لا سبيل لترميمها إلا بمناجاة طيفها واصطناع وصلها، باللجوء إلى الخيال، الذي يجد فيه ضالته

[1] محمد، حسين، عبد الله. الحب في التراث العرب. سلسلة كتب المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. ط1. ديسمبر 1980، ص 13.

فيحقق في ما لم يتمكن من تحقيقه في عالم الحقيقة، بل يصبح في الكثير من الأحيان والمواقف والانفعالات، بلسما شافيا لجراحه.

يتمظهر الأنا في **المعلقة** في بنية معقدة؛ يبدو فيها:

الأنا القوي الفارس قاهر الأعداء من جهة.

والعاشق المضطهد الذي يرضى بالذل والهوان في سبيل الحبيبة عبلة.

ويسعى فيها كل طرف لفرض منطقه وجعل الأمور في ميزانه، ثم سرعان ما يضمد الأنا **عنترة** جراحه الوجودية ليفرغ طاقته في المعركة فيبرز بطلا أسطوريا لا قبل للآخرين على مقارعته، وهو في أتون الحرب وفي عزّها يتذكر **عبلة**، فتصبح بالنسبة إليه قوة دفع للنيل من الأعداء؛ فيصول ويجول في المعركة، وكم يكون سعيدا حين يشرع الناس في تناقل أخباره، وبطولاته الخارقة.

إنّ فعل البوح الذي مارسه الأنا **عنترة** عبر اللغة الشعرية للمعلقة كان له دور كبيرٌ في كشف ترسبات سعى الأنا لتجاوزها، من ذلك هذا البيت الشعري، والذي تعرضنا له سابقا:

إنْ تُغْدِفِي دُونِي القِنَاعَ فَإنَّنِي طَبٌّ بأَخْذِ الفَارِسِ المسْتَلئِمِ

نلاحظ أنه لا يوجد أيّ رابط منطقي بين صدر البيت وعجزه الشيء الذي يدل على حالة الاضطراب والتوتر التي ألّمت بالشاعر فقلبت موازينه، وأدخلته في دوامة من الضياع وفقدان الهوية؛ فهو يرى نفسه حرا ولكنه يُرى من الآخرين مجرد عبد أسود رمت به الأقدار في قبيلة **عبس؛** فيستبد به اليأس والحرمان بنوعيه، حرمان من الحبيبة وحرمان من الانتماء إلى قبيلتها-قبيلته-!.

الخاتمة

لا شك أن الحياة بلا فن حياة باهتة ميتة، العلاقات فيها باردة والأشياء متشابهة تسير وفق نمطية رتيبة، ولكن الله بث فيها من روحه، فغمرها بالحب الذي يبدد الوحشة والسكون، ويخلق عوالم جديدة لا متناهية، يسبح فيها خيال الإنسان بعيدا عن كل المدركات ليمازج ويزاوج بينها؛ فتتشكل بذلك رؤى جديدة وآفاق شاسعة..

فيعيد الفنان تشكيل العادي ليخلق منه جديدا، يبرز في الأعمال الفنية في الرسم والأدب، والموسيقى، والنحت؛ والتي تستعين بدورها بعناصر من الواقع لتبدأ بالإنسان وتنتهي به، مهيئة لذلك لبنات من الخيال، ممزوجا بالواقع لطرق باب الفن، هذا الأخير الذي يظهر في إحداث تأثير جمالي يبدد وحشة المكان والزمان.

ولقد كانت القصيدة الجاهلية إحدى وسائل البحث والدفاع عن الذات ضد الآخرين، هذه الذات الساعية دوما إلى اختراق حجب الظلام، وكشف مغاليق المجهول.

وفي رحلة التنقيب عن الجمال في العمل الأدبي، يكون الحديث عن الأنا وقد أصبح معنى شعريا لا يقتصر على موطن معين، بل يتخلل المقاطع الشعرية في المدونة، حينها تبرز الأنا لتتحكم في مقود الرحلة الجمالية.

هذه الأنا التي تتأرجح بين ذات فاعلة أحيانا وأخرى منفعلة تارة أخرى؛ محاولة الإمساك، بعناصر تشكل جماليات العمل الأدبي، مرورا بتجليات هذه الأنا في الشعر العربي القديم، ووصولا إلى جماليات الأنا في شعر **عنترة**، ثم كيفية رؤية الشاعر لذاته، وأخيرا كيف تتمظهر هذه الذات في عيون الآخرين؛ هذه الإشكالية التي توزعت عبر فصول الرسالة الثلاث.

وينتهي البحث إلى دراسة تطبيقية عن المعلقة من خلال تتبع تمفصل أجزائها في ثيمات معينة أبرزها الفاعلية وبنية الصراع بين الأنا والآخر؛ ثم الحقول الدلالية وأثرها في البناء الفني للمعلقة، ودور الثنائيات الضدية، في تلاحم البناء الفني

للمعلقة دون أن يغفل البحث البنية الإيقاعية بموسيقاها الداخلية والخارجية ومدى تأثيرها في الخطاب الشعري.

وقد حاول البحث رصد النتائج المتحصل عليها في نقاط، لعل أبرزها ما يلي:

1/ إنّ تتبع جماليات الأنا في شعر عنترة يحيلنا إلى نوعين من الخطاب:

- خطاب الولاء وفيه تنسجم قيم الأنا مع النسق القبلي العام.

- وخطاب المعارضة وفيه تقف موروثات القبيلة، ضد رغبات الأنا **عنترة** في الانتماء إلى القبيلة والانضواء ضمن شجرة العائلة.

2/ إنّ تشكل جماليات الأنا مرّ عبر تنازع المصالح والمواقع بين فئتين:

- فئة الأنا المقهور عاطفيا (حرمانه من عبلة) واجتماعيا (حرمانه من الانتماء القبلي).

- فئة الأنا المنتصر عسكريا (الانتصار في الحرب).

3/ تأرجح الأنا بين دورين هامين هما: دور الفاعلية ودور المفعولية، ففي دور الفاعلية يهيمن الخطاب الشعري على اللغة ويسيّجها بأفعال منسوبة إلى الأنا؛ أما في دور المفعولية فيترجَّح الشاعر بين حالتي الكينونة والكينونة الموازية (حضور الآخر المعادي) الذي يعمل على مصادرة اللغة والكلام والأفعال؛ أي من فاعل يبادر بالفعل إلى منفعل يتلقى الفعل، ليصير الأنا مادة كلامية للآخرين تحوله من ذات إلى موضوع، من منشئ للخطاب إلى مادة للخطاب من ذلك:

يَعِيبُونَ لَوْنِي بالسَّوَادِ جَهَالَةً، وَلَوْلاَ سَوَادُ اللَّيْلِ مَا طَلَعَ الفَجْرُ

يدعون عنتر والرماح كأنهـــا أشطان بئر في لبان الأدهـــــم

4/ تجربة العشق عند عنترة تجربة ذات كثافة عاطفية شبه مغيبة واقعيا، إذ يستحضر الشاعر طيف المحبوبة ويناجيها ويصطنع وصلها حفظا لكرامته، وتملقا لكبريائه ومراعاة للواقع والمشهد الاجتماعي.

5/ إنّ الحديث عن الأنا وقد أصبح معنى شعريا لا يقتصر على موطن معين، بل يتخلل المقاطع الشعرية؛ فكانت اللغة وتنوع الخطاب هي ملاذ الشاعر في إبراز الأنا.

6/ تفرد عنترة في المقدمة الطللية من خلال ببيتين متتاليين، يصلح أن يكون كل منهما مقدمة طللية وهما:

هَلْ غَادَرَ الشُّعرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّم أمْ هل عَرَفت الدَارَ بعدَ توَهُّمِ

يا دارَ عبْلةَ بالجَواءِ تكلَّمِي وَعِمِي صَبَاحًا دَارَ عبلةَ وَاسْلَمِي

7/ تبين هذه الدراسة الوجه السلبي للشجاعة العربية المتمثل في إلغاء الآخر والحكم عليه بالموت عوض أن تكون متسِّمةً بالإيثار والعمل من أجل إسعاد الآخرين، وهذا نظرا لكون القوة هي المعيار المهيمن في النسق القبلي السائد.

8/ إنّ الصراع الطبقي وفق المفاهيم السائدة بمنظور العصر الجاهلي، هو الذي أنتج لنا شاعرا اسمه عنترة وشعرا غزيرا يجمع بين الفروسية وكرم الأخلاق؛ ممّا جعله يؤسس لقيم جاء بها الإسلام -فيما بعد- وأكدها مثل غض البصر، ورعاية الجار، الإيمان بالقضاء والقدر.

9/ اختلاف عنترة في تجربته، وردة فعله إزاء قبيلته التي رفضت الاعتراف به وكانت ثورته موزعة بين حالتين:

الثورة على القبيلة من جهة والعودة إليها من جهة أخرى، إذ لم يتخلص من سيطرتها كما هو الحال عند الشعراء الصعاليك على سبيل المثال.

وهكذا تعالى صوت الأنا **عنترة** من جهة وصوت الآخر من جهة أخرى في تشكل خطابي وتنوع في الصيغ الأسلوبية؛ تطلعا لتحقيق الجمالية.

وأخيرا فإن كنت قد وفّقت فهذا غاية ما أرجوه، ولله الحمد على ما هداني، وإن شاب عملي قصور أو نقصان، فتلك طبيعة البشر، ولله وحده الفضل والكمال.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

***- القرآن الكريم برواية ورش.**

أولا- المصادر:

1- الأعشى الكبير، ميمون بن قيس . ديوانه . شرحه مهدي محمد ناصر الدين دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان . ط2/ 1993.

2- امرؤ القيس. الديوان اعتنى به و شرحه عبد الرحمان المصطاوي. دار المعرفة بيروت، لبنان. ط 2/ 2004.

3- دريد بن الصمّة. الديوان، تحقيق عمر عبد الرّسول. دار المعارف القاهرة، مصر ط1. 1985.

4- ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي، ج1. المكتبة العصرية، صيدا، لبنان. ط2004/1.

5- الزوزني، القاضي أبو عبد الله الحسن بن أحمد. شرح المعلقات السبع. تقديم عبد الرحمن، المصطاوي، دار المعرفة، لبنان، مصر. ط2 / 2004.

6- الشنفرى، عمرو بن مالك، ت نحو 70ق.هـ . الديوان. جمعه وحققه وشرحه إميل بديع يعقوب. دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان. ط 2 /1996.

7- طرفة بن العبد: ديوانه. شرحه وقدّم له مهدي محمد ناصر الدين.. دار الكتب العلمية، بيروت لبنان. ط 3/ 2002 م.

8- أبو الطيب المتنبي، أحمد بن الحسين. ديوانه. شرحه مصطفى سبيتي. ج1 دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط1/ 2000.

9- عروة بن الورد، الديوان. دار صادر، بيروت، لبنان. ط1984/1.

10- عمرو بن كلثوم. الديوان، جمعه وحققه وشرحه إميل بديع يعقوب. دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.ط2 / 1996.

11- عنترة بن شدّاد: ديوانه. تحقيق د/ درويش الجو يدي . المكتبة العصرية بيروت –لبنان. ط 1/ 2008.

12- **ابن قتيبة**، عبد الله بن مسلم. الشعر والشعراء. عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان. ط1/ 2003.

ثانيا- المراجع:

أ- العربية:

1- **أحمد بلحاج آية وارهام**. جماليات الكتابة بالنسق الثلاثي، مقاربة منفتحة لشعر مليكة العاصمي، اتحاد كتاب المغرب- فرع مراكش- المغرب. ط 2009/1.

2- **أحمد الطريسي**. النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية دراسة نظرية وتطبيقية. دار عالم الكتب، الرياض، المملكة العربية السعودية. ط2/ 1986.

3- **أحمد مبارك الخطيب**. الانزياح الشعري عند المتنبي، قراءة في التراث النقدي عند العرب. دار الحوار للنشر والتوزيع، اللادقية، سوريا. ط2009/1 .

4- **أمجد ريان**. صلاح فضل والشعرية العربية. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، مصر. ط1 / 2000.

5- **بشرى البستاني**، قراءات في النص الشعري الحديث. دار الكتاب العربي الجزائر.ط1/ 2002.

6- **بطرس البستاني**. منتقيات أدباء العرب في الأعصر العباسية. دار نظير عبود توزيع دار الجيل بيروت، لبنان. ط1. 1990

7- **تركي الحمد** . الثقافة العربية في عصر العولمة . دار الساقي بيروت، لبنان. ط1/ 1991.

8- **حسين، جمعة** -جمالية الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية). ط1. منشور على موقع اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا. ط1 / 2005.

9- **حسين، الواد** . جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير. المركز الثقافي العرب بيروت. ط1 /2001 .

10- **رمضان الصباغ** . الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية . دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية مصر. ط1 / 2001.

11- **رمضان، كريب**. فلسفة الجمال في النقد الأدبي، مصطفى ناصف نموذجا. ط1. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 03-2009.

12- **شوقي ضيف** ، تاريخ الأدب العربي – العصر الجاهلي -دار المعارف، القاهرة مصر. ط26 /2007

13- صالح، زامل . تحول المثال، دراسة لظاهرة الاغتراب في شعر المتنبي المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. ط1/ 2003.

14- صلاح فضل، أشكال التخيل من فتات الأدب والنقد. ط1 الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان. ط1 / 1996.

15- فتحي، الأبياري. أدباؤنا: والحب. دار المعارف ، ج .م.ع. ط1 / 1996

16- **عباس، محمود عوض**. علم النفس العام .ط2. دار المعرفة الجامعية مصر.ط 2 / 1999 .

17- عباس، يوسف الحداد. الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض نموذجا) دار الحوار، سوريا.ط 1 / 2005.

18- **عبد الإله، الصائغ**. الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية القدامة وتحليل النص. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب. ط1 . 1997.

19- **عبد الحميد، شاكر**. التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني. المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت . ط 1 / مارس 2001.

20- عبد الرحمان، بدوي. دراسات في الفلسفة الوجودية. دار النهضة المصرية مصر. ط2 / 1966.

21- عبد العزيز، القوصي. أسس الصحة النفسية. دار القلم، لبنان ط8/ 1970.

22- عبد الفتاح، الدراويش. نزار قباني، حياته وشعره. الأهلية للنشر والتوزيع عمان، الأردن. ط1 /2009.

23- عبد الله، أبو هيف. قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث. دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1/ جانفي 2004.

24 - عبد الله، محمد، الغذّامي: - تشريح النص. ط2. 2006، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب.

25 - الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية(Deconstruction) قراءة نقدية، لنموذج معاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب ط4/ 1998

26 - الكتابة ضد الكتابة. دار الآداب، بيروت، لبنان. ط1/ 1991.

27- عبد المالك مرتاض. ألف- ياء، تحليل مركب لقصيدة أين (ليلاي) لمحمد العيد. دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر. ط1/ 2004 .

28 - عز الدين، إسماعيل. الأسس الجمالية في النقد العربي دار الفكر، القاهرة ط3/ 1974.

29- عصام، شرتح. الشعرية ومقامرة اللغة، مقامرة الكشف والاستدلال- دراسات تحليلية-.دار الينابيع، دمشق، سوريا .ط1/ 2010.

30- علي، آيت اوشان.السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة. دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب. ط1/ 2000.

31- علي، شلش. في عالم الشعر. دار المعارف، القاهرة ، ج .م. ع .ط1/ 1980.

32- كمال، أبو ديب . الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي. الهيئة المصرية للكتاب. ط1/ 1986.

33- محمد، حسين، عبد الله. الحب في التراث العربي، سلسلة كتب المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. ط1/ ديسمبر 1980.

34- محمد، صابر، عبيد. المغامرة الجمالية للنص الشعري. عالم الكتب الحديث اربد، الأردن. ط1. 2008.

35 محمد، معتصم. البنيات الدلالية في شعر مريد البرغوثي (دراسة نصية – لغوية فكرية)، الدار البيضاء. ط1/ 1986.

36- محمود، عبد الله، الخوالدة ومحمد، عوض الترتوري .التربية الجمالية – علم نفس الجمال-دار الشروق للنشر والتوزيع ط1 / 2006.

37- نايف، معروف. الموجز الكافي في علوم البلاغة والعروض.. بيروت المحروسة للطباعة والنشر، ط3 /2008، بيروت، لبنان.

38- نزار قباني: - الأعمال النثرية الكاملة، "إضاءة"، ج 7. مشورات نزار قباني بيروت لبنان. ط 2/ جانفي 1999.

39- -الكتابة عمل انقلابي. مج مقالات . منشورات نزار قباني، بيروت. ط 1/ 1975.

40- **وهب، أحمد رومية**. شعرنا القديم والنقد الجديد. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. ط1. مارس 1996.

41- **نوري، حمودي القيسي**. الفروسية في الشعر الجاهلي. المكتبة العصرية بيروت، لبنان، ط1/ 2008 .

42- **يوسف، عليمات.** جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان. ط1/ 2004.

ب-المترجمة:

1- إتيان سوريو. الجمالية عبر العصور .ترجمة ميشال عاصي. منشورات عويدات، بيروت لبنان. ط 2 / 1982.

2- **إمانويل، كانط**. نقد الحكم- متبوعا بملاحظات عن الإحساس بالجميل والأسمى- ترجمه عن الألمانية ج.بارني ج2 . المكتبة الفلسفية للإدراج باريس فرنسا. ط1/ 1966 (critique du jujement).

3- **بايير**. فلسفة الفن في الفكر المعاصر.ترجمة زكريا إبراهيم. ، دار مصر للطباعة والنشر.مصر. ط1. 1966

4- **رولان، بارت** . النقد البنيوي للحكاية .ت أنطوان أبو زيد. منشورات عويدات بيروت، باريس، ط1/ 1988.

5- **سيجموند، فرويد**:- علم ما وراء النفس. ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة، بيروت، ط1982/2

6- - الأنا والهو. ترجمة مجد عثماني نجاة.ط 4. 1984. دار الشروق، القاهرة.

7- **كارل، غوستاف، يونغ** . جدلية الأنا واللاوعي، ترجمة، نبيل محسن. دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، سوريا. ط1997/1.

- المجلات والدوريات:

1- مجلة فصول- مجلة النقد الأدبي- عدد بعنوان تراثنا الشعري المجلد الرابع ع2، يناير/فبراير/مارس1984، صادرة عن الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر.

2- مجلة الفكر، المجلد التاسع عشر- العدد الثالث-أكتوبر ، نوفمبر، ديسمبر. وزارة الإعلام في الكويت، الكويت. ط1988/1

3- **مجلة المعنى**، ع2، من إصدارات المركز الجامعي خنشلة الجزائر، جويلية2009

- المعاجم والموسوعات:

1- إبراهيم فتحي. معجم المصطلحات الأدبية. المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس . ط1/ 1986.

2- **جبران، مسعود**. الرّائد، معجم الفبائي في اللغة والإعلام، دار العلم للملايين بيروت، لبنان. .ط3/ 2005.

3- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم . لسان العرب، المجلد الأول . دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان. ط2/ 2003.

4- **الموسوعة العربية العالمية**. مؤسسة الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض السعودية، ط2/ 1999.

- الرسائل الجامعية:

*** عبد العزيز، شويط**. تجليات الذات في الشعر العربي الحديث (تمظهرات الأنا). مخطوط أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه في الأدب العربي الحديث، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار عنابة 2007-2008.

- **المواقع الإلكترونية:**

1- عبد الإله، الصائغ. النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير.: (على الخط): تمت الزيارة يوم:2009/07/05، متوفر على العنوان:

http://www.ao-academy.org/viewarticle.php?id=library-20060428-415

2- عمر محمد عبد الواحد. جدلية الأنا والآخر-قراءة في معلقة طرفة بن العبد-هو: (على الخط): تمت الزيارة يوم:2009/11/22، متوفر على العنوان:
http://www.adabihail.com/inf/articles-action-show-id-196.htm

3- خليل، الموسى. جماليات النص المفتوح في قصيدة المتنبي؛ (على الخط): تمت الزيارة يوم:2010/01/04، متوفر على العنوان:
http://www.dahsha.com/viewarticle.php?id=28817

معلقة عنترة

توطئة

معلقة عنترة بن شدّاد ملحمة أدبية فنية تزخر بالقيم والصور الجميلة؛ هي مزيج من الصراع بين الحرية والعبودية، بين الحب والخيبة، بين الذات والموضوع..

معلقة عنترة بن شدّاد [1] **[من الكامل]:**

هل غادر الشّعـراء من متردم ؟

1- هَلْ غَادَرَ الشُّعرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّم ... أمْ هل عَرَفت الدَارَ بعدَ توَهُّـــمِ

2- يادارَ عبْلةَ بالجَـــــواءِ تكلَّمِي ... وَعِمِي صَبَاحًا دَارَ عبلةَ وَاسْلَـمي

3- فَوَقَفْتُ فِيها نَاقَتي وَكَأنَّهـــــا ... فَدَنٌ لأقْضيَ حَاجَةَ المُتلَـــــوّمِ

4- وَتَحُلُّ عَبْلةُ بالجَوَاءِ وَأهْلُنَـــــا ... بالحَزْنِ فَالصَّمَّـــــانِ فَالمُتَثَلّمِ

5- حُيِّيتَ مِنْ طَلَلٍ تَقَـــادَمَ عَهدُهُ ... أقْوَى وَأقْفَـــــرَ بَعْدَ أُمَّ الهَيْثَمِ

6- حَلّتْ بأرْضِ الزّائِريــنَ فأصْبَحتْ ... عَسِراً عَلَيَّ طِـــلابُكِ ابنَةَ مَخْرَمِ

7- عُلِّقْتُهَا عَرَضاً وأَقْتُلُ قَوْمَهـــــاَ ... زَعْماً لَعَمرُ أبيـــكَ ليسَ بِمَزْعَمِ

8- وَلَقدْ نَزَلْتِ فَـــــلاَ تَظُنّي غَيْرَهُ ... مِنّي بمَنْزِلَةِ المُحَبِّ المُكْـــــرَمِ

9-كَيْفَ المَزَارُ وَقَدْ تربَّعَ أهْلُهَـــــا ... بعُنيزَتَيْنِ وَأهْلُنَـــــــا بالغَيْلَمِ

10- إنْ كُنْتِ أزْمَعْتِ الفِرَاقَ فَإنَّمَـــا ... زُمَّتْ رِكَابُكُـــــــمُ بِلَيْلٍ مُظْلِمِ

11- مَا رَاعَنِي إلاَّ حَمُولَةُ أَهْلِهَـــــا ... وَسَطَ الدِّيَارِ تَسَفُّ حَبَّ الخِمْخِمِ

12- فِيهَا اثْنَتَانِ وَارْبَعُونَ حَلُـــوبَةً ... سُودًا كَخَافِيَةِ الغُرَابِ الأسْحَـــمِ

13- إذْ تَسْتَبِيكَ بِذي غُرُوبٍ وَاضِحٍ ... عَذْبٍ مُقَبَّلُهُ لَذِيذَ المَطْعَـــــمِ

14-وَكَأنَّ فَارَةَ تَاجِرٍ بِقَسيمَـــــةٍ ... سَبَقَتْ عَوَارِضَهـــاَ إلَيكَ منَ الفَمِ

---

[11] **عنتره بن شدّاد**: ديوانه. تحقيق د/ درويش الجويدي. المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط 1. 2008. ص ص 15 - 42.

15- أَوْ رَوْضَةً، أُنُفًا، تَضَمَّنَ نَبْتَهَـــــا غَيْثٌ قَليلُ الدِّمْنِ لَيْسَ بمَعْلـــــمِ

16- جَـــــادَتْ عَلَيهِ كُلُّ بِكْرٍ حُـرَّةٍ فَتَرَكْـــــــــنَ كلَّ قَرَارَةٍ كالدِّرْهَـمِ

17- سَحّاً وتَسْكَابـــــاً فَكُلَّ عَشِيّـَةٍ يَجْرِي عَلَيْهَا المَـــــاءُ لَمْ يَتَصَرَّمِ

18- وَخَلاَ الذُّبَابُ بهـــا فَلَيْسَ بِبَـارِحٍ غَرِداً كَفِعْلِ الشَّـــــــارِبِ المُتَرنّمِ

19-هَزِجاً يَحُكُّ ذِرَاعَهُ بِذِرَاعِـــــــه قَدْحَ المُكِبِّ عَلى الزَّنـــادِ الأَجْذَمِ

20- تُمْسِي وَتصْبِحُ فَوقَ ظَهْرِ حَشِيَّةٍ وَأَبِيتُ فوْقَ سَراةِ أَدْهَمَ مُلجَـــمِ

21- وَحَشِيَّتِي سَرْجٌ عَلَى عَبلِ الشَّوَى نَهْدٍ مَرَاكِلُهُ نَبيلِ المَحْـــــــــزِمِ

22- هَلْ تُبْلِغَنِّي دَارَهَا شَدَنِيَّـــــةٌ لُعنتْ بِمَحرُومِ الشَّـــرَابِ مُصَرَّمِ

23- خَطَّارَةٌ غِبَّ السُّرَى زِيـــــافَـةٌ تَطِسُ الإكامَ بوَخذِ خُفٍّ مِيثـــَمِ

24- وَكأَنَّمَا تَطِسُ الإِكَامَ عَشِيَّـــةً بقَرِيبِ بَيْنَ المَنْسِمَيْنِ مُصلَّـــــمِ

تَأْوِي لَهُ قُلُصُ النِّعَامِ كَمَـا أَوَتْ حِزَقٌ يَمَانِيَةٌ لأَعْجَمَ طِمْطِـــــمِ

26- يَتْبَعْنَ قُلَّةَ رَأْسِهِ وَكـــــــأَنَّهُ حِدَجٌ عَلَى نَعْشٍ لَهُنَّ مُخَيَّـــــمِ

27- صَعْلٍ يَعُودُ بذِي العُشَيرَةِ بَيضَهُ كالعَبْدِ ذي الفَرْوِ الطَّوِيلِ الأَصْلِمِ

28- شَرِبَتْ بمَاءِ الدُّحْرُضَيْنِ فأصْبَحتْ زَوْرَاءَ تَنفِرُ عنْ حِياضِ الدَّيْلَـــمِ

29- وَكَأَنَّمَا تَنْأى بجانِبِ دَفِّهَا الْـ وَحْشِيّ منْ هَزِجِ العَشِـــيِّ مُؤَوَّمِ

30-هِرٍ جَنيبٍ كُلَمَا عَطَفَتْ لَـهُ غَضْبَي اتَّقَاهَا باليَدَينِ وَبالفَـــمِ

31- بَرَكَتْ عَلَىَ جَنْبِ الرِّدَاعِ كَأَنَّما بَرَكَتْ عَلَىَ قَصَبٍ أَجشَّ مُهَضَّـــمِ

32- وَكَأَنَّ رُبّاً أَو كُحَيْلاً مُعْقَدًا حَشّ الوَقُودُ بهِ جَوَانبَ قُمْقُمِ

33- يَنْبَاعُ من ذِفْرَى غَضُوبٍ جَسْرَةٍ زَيَّافَةٍ مِثلَ الفَنيقِ المُكْدَمِ

34- إنْ تُغْدِ فِي دُونِي القِنَاعَ فَإنَّنِي طَبٌّ بأَخْذِ الفَارِسِ المسْتَلِئِمِ

35- أَثْنِي عَلَيَّ بمَا عَلِمْتِ فَإنَّنِي سَمْحٌ مخَالَقَتِي إذَا لَمْ أُظْلَمِ

36-وَإذَا ظُلِمْتُ فَإنَّ ظُلْمِيَ بَاسِلٌ مُرٌّ مَذَاقَتُهُ كَطَعْمِ العَلْقَمِ

37- وَلَقَدْ شَرِبْتُ مِنَ المُدَامَةِ بَعْدَمـــــا ... رَكَدَ الهَوَاجِرُ بالمَشُوفِ المُعْلَـــــمِ

38-بزجَاجَةٍ صَفرَاءَ ذَاتِ أَسِـــــــــرَّةٍ ... قرِنَتْ بأَزْهَرَ فِي الشِّمَـــــالِ مُفْدَّمِ

39-فَإِذَا شَرِبْت فَإِنَّنِـــــــــي مُسْتَهْلِكٌ ... مَالِي وَعِرْضِي وَافِـرٌ لَمْ يُكْلَـــــــمِ

40- وَإذا صَحَوْتُ فَمَا أُقَصِّرُ عــنْ نَدًى ... وَكَمَا عَلِمْتِ شَمَـــــــائِلِي وتَكَرُّمِي

41-وَحَلِيلِ غَانِيَةٍ تَرَكْتُ مُجَـــــــــدَّلاً ... تَمْكُو فَرِيصَتُهُ كشِدْقِ الأَعْلَـــــمِ

42- سَبَقَتْ يَدَايَ لَهُ بعَـــــاجِلِ طَعْنَةٍ ... وَرَشَاشِ نـــــافِذَةٍ كَلَوْنِ العَنْدَمِ

43- هَلاَّ سَأَلْتِ الخَيْلَ يابْنَةَ مـــــــالكٍ ... إِنْ كُنتِ جَـــــاهلَةً بمَا لَمْ تَعْلَمِي

44- إِذْ لاَ أَزَالُ عَلَى رِحَالَةِ سَـــــــــابِحٍ ... نَهْدٍ تَعَاوَرُهُ الكُمَـــــــــــاةُ مُكَلَّمِ

45-طَوْراً يُجَرَّدُ للطِّعَانِ وَتَـــــــــارَةً ... يَأْوِي إِلَى حَصَـــــدِ القِسِيّ عَرَمْرَمِ

46-يُخْبِرْكِ مَنْ شَهِدَ الوَقيعَةَ أَنَّنـــــي ... أَغْشَى الـــوَغَى وَأَعِفُّ عِنْدَ المَغْنَمِ

47-وَمُدَجَّجٍ كَرِهَ الكُمَاةُ نِزَالَـــــــــهُ ... لاَ مُمْعِنٍ هَرَبـــــــاً وَلاَ مُسْتَسْلِمِ

48- جَادَتْ لَهُ كَفِّي بعَـــــاجِلِ طَعْنَةٍ ... بِمُثَقَّفٍ صَدْقِ الكُعُـــوبِ مُقَوَّمِ

49-فَشَكَكْتُ بالرُّمْحِ الأَصَمِّ ثيـــــابَهُ ... لَيْسَ الكَرِيمُ عَلَى القَنَـــا بمُحَرَّمِ

50- فَتَرَكْتُهُ جَزَرَ السِّبَـــــــاعِ يَنُشْنَهُ ... يَقْضِمْنَ حُسْنَ بنانِهِ وَالمِعْصَـــمِ

51- وَمِشَكِّ سابغَةٍ هَتكْتُ فرُوجَهَـــا ... بالسَّيْفِ عنْ حامِي الحَقيقةِ مُعْلِمِ

52- رَبِذٍ يَدَاهُ بالقِدَاحِ إِذَا شَتَـــــــا ... هَتَّاكِ غاياتِ التِّجَارِ مُلَـــــــوَّمِ

53- لَمَّا رَآني قَدْ نَزَلْتُ أُرِيـــــــــدُهُ ... أَبْدَى نَوَاجِذَهُ لِغَيْرِ تَبَسُّـــــــمِ

54- عَهْدِي بِهِ مَدَّ النَّهَـــــــارِ كَأَنَّمَا ... خُضِبَ البَنانُ وَرَأْسُهُ بالعِظْلِـمِ

55-فَطَعَنتُهُ بالرُّمْحِ ثُمَّ عَلَوْتُـــــــهُ ... بمُهَنَّدٍ صَافي الحَديـــدَةِ مِخْذَمِ

56- بَطَلٍ كَأَنَّ ثِيَـــــــابَهُ فِي سَرْحَةٍ ... يُحْذَى نعالَ السِّبْتِ لَيْسَ بِتَوْأَمِ

57-ياشاةَ ما قَنَصٍ، لِمَنْ حَلَّتْ لَـــــهُ ... حَرُمَتْ عَلَيَّ، وَلَيْتَهَـــــا لَمْ تَحْرُمِ

58- فبَعَثتُ جارِيَتِي، فَقُلْتُ لَهَا:اذْهَبي ... فَتَجسَّسِي أَخْبارَها، لِيَ، واعْلَمِي

59- قالَتْ: رَأيْتُ من الأَعَـــادِي غِرَّةً وَالشَّـــاةُ مَمْكِنَةٌ، لِمَنْ هُوَ مُرْتَـمِ

60- وَكَأنَّمَا الْتَفَتَتْ بِجِيدِ جَـــدايَةٍ رَشإٍ منَ الغِزْلاَنِ حُرٍّ أَرْثَـــــمِ

61- نُبِّئتُ عَمْراً غَيْرَ شَاكِرِ نِعْمَـتِي وَالكُفْرُ مَخْبَثَةٌ لنَفْسِ المُنْعِـــمِ

62- وَلَقَدْ حَفِظْتُ وَصَاةَ عَمِّي بالضُّحَى إذْ تُقْلِصُ الشّفتانِ، عنْ وَضَحِ الفَمِ

63- في حَوْمةِ الحَرْبِ التي لاَ تَشْتَـكِي غَمَرَاتِها الأَبْطَالُ غيرَ تَغَمْغُـمِ

64- إذْ يَتَّقُونَ بيَ الأسِنةَ لمْ أَخِـمْ عَنْهَا وَلَكِني تَضَايَقَ مُقْدَمِـي

65- لمَّا رَأيْتُ القَومَ، أَقْبَـلَ جَمْعُهُمْ يَتَذامَرُونَ، كَرَرْتُ، غَيْرَ مُذَمَّـمِ

66- يَدْعُونَ عَنترَ وَالرِّماحُ كَأنَّهَـا أشْطَـانُ بِئْرٍ فِي لَبَانِ الأدهم

67-مَازِلْتُ أرْمِيهِـمْ بثُغْرَةِ نَحْرِهِ وَلبَانِهِ حَتَّى تَسَرْبَلَ بالـدَّمِ

68- فَازْوَرَّ مِنْ وَقْعِ القَنَا بلَبَـانِهِ وَشَكَا الِيَّ بِعَبْرَةٍ وَتَحَمْحُـمِ

69-لَوْ كَانَ يَدْرِي مَا المُحَاوَرَةُ اشْتَـكَى وَلَكانَ لوْ عَلِمَ الكَـلاَمَ مُكَلِّمِي

70-ولَقدْ شَفَى نَفْسِي وَأَذْهَبَ سُقْمَهَـا قِيلُ الفوَارِسِ وَيْكَ عَنترَ أقْـدِمِ

71- وَالخَيْلُ تَقْتَحِمُ الخبَارَ عَوَابسـاً منْ بينِ شَيظمَةٍ وَآخرَ شَيظَـمِ

72- ذُلُلٌ رِكَابي حَيْثُ شِئْتُ مُشَايعـي لُبَّي وَأَحْفِزُهُ بِأَمْـرٍ مُبْـرَمِ

73- وَلقدْ خَشيتُ بِأنْ أَمُوتَ وَلَمْ تَدُرْ للحَرْبِ دَائِرَةٌ عَلَى ابْنَيْ ضَمْضَـمِ

74- الشَّاتِمَيْ عِرْضِي وَلمْ أَشْتِمْهُمَـا وَالنَّاذِرَينِ إذَا لَم الْقَهُمَـا دَمِـي

75- إنْ يَفْعَلا فَلقَدْ تَرَكْتُ أبَاهُمَـا جَزَرَ السِّبَـاعِ وَكُلِّ نَسْرٍ قَشْعَمِ

الفهرس

مقدمة.....05
مدخل: مفاهيم ورؤى.....11
أولا / الجمالية بين شعرية الإبداع وفلسفة المصطلح.....16
ثانيا / الأنا وحضوره في الجمال والفن.....22
ثالثا / مفهوم الآخر وحضور الأنا.....29
الفصل الأول: الشعر علامة وجود.....33
1– الشعر هوية.....35
2- الإشارات الشعرية.....38
3-عنترة والفروسية.....41
4- القبيلة والشاعر.....43
الفصل الثاني: جماليات الأنا في شعر عنترة.....47
1 – الأنا الفارس.....49
2– الأنا العاشق.....55
3 – الأنا الشاعر.....62
4– الأنا المغترب.....64
جماليات الأنا من منظور الشاعر.....69
1- الأنا المتسامي.....71
2- الأنا المنتصر.....76
3- الأنا المُضْطَهد.....78
ثالثا / جَماليات الأنا من منظور الآخر.....81
1- الأنا العبد.....83
2- الأنا الأداة.....85
3- الأنا الدخيل.....86
الفصل الثالث: جماليات الأنا في معلقة عنترة.....91

1- حديث المعلقة.....93
2- الفاعلية وبنية الصراع.....96
3- الثبات والتحول.....103
4- الحقول الدلالية.....109
5- الفضاء المكاني.....114
6- الثانئيات الضدية.....117
7- البنية الإيقاعية.....119
8- محورية الأنا في المعلقة.....123
الخاتمة.....125
قائمة المصادر والمراجع.....129
معلقة عنترة.....137