درة

مجلة تراثية فصلية محكمة

www.dorat-ghawas.com

المورد - العدد الثالث - المجلد الثالث عشر

المحتوى

■ **الموردة**

* ثورة ١٧ ــ ٣٠ تموز طريقنا الخاص ... سر نصرنا ..... د . محمد البكاء ٣ ــ ٤

■ **بحوث ودراسات**

* « وليخسأ الخاسئون » (خسأ) ودلالتها في القرآن الكريم ..... د . محمد البكاء ٦ ــ ١٢
* اسم المفعول في تحقيقات اللغويين ..... أ . د . محمد ضاري حمادي ١٣ ــ ١٦
* مراعاة المخاطب في الاحكام النحوية في كتاب سيبويه ..... د . كريم حسين ناصح الخالدي ١٧ ــ ٣٠
* أصالة المؤسسات القضائية العربية الإسلامية ..... عطا سلمان جاسم ٣١ ــ ٤٦
* الجاحظ واسهاماته الثقافية في تعزيز وحدة الامة ..... د . هاشم يحيى الملاح ٤٧ ــ ٥٣
* العرب بين الجاهلية والاسلام المقتربات العقائدية ودوافع الشرك ..... د . خالد ناجي السامرائي ٥٤ ــ ٦٥
* الايقونة اللفظية في القصيدة السينيه المبحتري ..... طراد الكبيسي ٦٦ ــ ٦٩
* البريتوي الشاعر المتصوف ..... أ . د . رشيد عبد الرحمن العبيدي ٧٠ ــ ٧٦
* التراث مادة معاصرة في الشعر العربي في القرنين الرابع والخامس الهجريين ..... حسن عبد الهادي الدجيلي ٧٧ ــ ٨٠
* ابراهيم الوائلي وجهوده الادبية واللغوية ..... نا هي ابراهيم العبيدي ٨١ ــ ٨٩

■ **نقد وتعقيب**

* مقدمة كتاب طبقات فحول الشعراء بين الاضطراب والمنطقية ..... أ . د . محمود عبد الله الجادر ٩٠ ــ ٩٥
* قراءة نقدية في معلقة لبيد بن ربيعة العامري ..... أ . م . د . نصيرة أحمد ٩٦ ــ ١٠١
* المستدرك على ديوان الاعمى التطيلي (ت ٥٢٥ هـ) ..... محمد عويد الساير ١٠٢ ــ ١٠٨

■ **فهارس**

* كشاف الاثر العلمي للحضارة العربية الاسلامية في اوربا حتى ١٩٨٠ م ..... صبيح صادق ١٠٩ ــ ١١٤

■ **الجديد في المكتبة**

* مصطفى جواد حياته ومنزلته العلمية ..... عرض وتلخيص انور عبد الحميد الناصري ١١٥ ــ ١١٨
* اخبار التراث العربي ..... حسن عربيي ١١٩ ــ ١٢٦
* مطبوعات وصلت الى المجلة ..... عرض . نجلة محمد ١٢٧ ــ ١٢٨

www.dorat-ghawas.com

قراءة نقدية في معلقة لبيد بن ربيعة العامري

أ . م . د . نصيرة احمد
جامعة بغداد / كلية الآداب

تقديم :

يفترض في النص الأدبي أن لا يستنفذ طاقاته الفنيه التي يمكن أن تنكشف للمتلقي المتخصص جميعاً ، فالرؤية النقدية تختلف باختلاف المنظور او الاتجاه المتحكم بمقتضيات الانتاج النقدي ، وتختلف باختلاف النص ايضاً ، وبمقدار ثرائه الفني .

والنص الجاهلي نص امتلك مقومات العطاء الفني المتجدد على الرغم من التراكم الزمني الهائل الذي يفصل بيننا ، وقد تناولته أيدي الدارسين بالبحث والتحليل والتقري ، دون أن يشعر النقد المتخصص أنه أستهلك أو أنه إستنفد مستوياته المبدعة كلها ، ونقول ان أي نص فني يعد مدرسة كاملة لتجريب الاتجاهات النقدية بمواصفاتها الفكرية التحليلية كافة ، دون أن يعي الناقد إيجاد الوسيلة التي بمقتضاها يتم تحقيق التواصل الناجح مع النص وحل رموزه الابلاغية ومقاصده النهائية .

إن الاتجاهات النقدية قد تنظر الى العلاقة بين النص والمتلقي بوصفها علاقة تسير في اتجاه واحد ، من النص الى القاريء وتتم عملية الاستقبال عندما يفك القاريء شفرات النص وفقاً لاتجاه من الاتجاهات النقدية السائدة مثل البنيوي أو السيميولوجي أو الاجتماعي »[1] أو ان تكون عملية القراءة النقدية (أو غيرها) تسير في اتجاهين متبادلين من النص الى القاريء ، ومن القاريء الى النص[2] على وفق نظريات التاثير الحديثة .

والنص الذي وقع الاختيار عليه لاداء سياق تجريبي نقدي جديد ، هو معلقة لبيد بن ربيعة العامري ، الشاعر الجاهلي الفحل الذي أدرك الاسلام وتوقف عن قول الشعر لأسباب دينية محضة .

لقد تناولت النص ايدي الباحثين والنقاد على السواء بدراسات مختلفة ، لكشف مقومات فنية ثرة ومتجددة تضمنها النص ، وقد رأينا أن نستعرض بعض هذه الدراسات ، وأولها دراسة د . طه حسين في كتابه « من تاريخ الأدب العربي » إذ جاءت ضمن دراسة تطبيقية شاملة للشعر الجاهلي وقد منح الباحث الشاعر حديثاً طويلاً ، ناقلاً الحديث من خلال ذلك الى بناء القصيدة الجاهلية ، ثم يخص بكلامه بناء الملعقة وأجواءها بأسلوبه المعروف ، ويعود في « الساعة الثالثة مع لبيد » الى الحديث عن الشاعر إذ يقول : وأنا أريد أن أحدثك اليوم عن الشاعر أكثر مما أحدثك عن شعره ، فقد كان القدماء يتحدثون عنه ، فيحبون الحديث ويطيلونه ، لأن لبيداً لم يكن شاعراً مجيداً فحسب دراسة وأنما كان رجلًا كريماً[3] ، وقد استغرقت هذه الدراسة أربعاً وثلاثين صفحة .

وتواجهنا دراية مستفيضة أخرى هي دراسة د . محمد زكي العشماوي في كتابه « قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث » وقد تعرض لتحليل هذه الملعقة ضمن موضوع « الوحدة العضوية في القصيدة العربية » محاولًا اثبات وجود الوحدة في القصيدة الجاهلية بصيغة جديدة إذ يقول : « ومن أجل ما في الشعر الجاهلي من وحدة صراع ، ووحدة فكر ، ووحدة الشخصية العربية ظن بعض من يقرأون : الشعر القديم ويحللون قصائده ان في القصيدة الجاهلية وحدة .. أكد د . طه حسين هذا الزعم وهو بصدد تحليله لمعلقة لبيد . وعلى الرغم من ان القراءة العميقة لمعلقة لبيد قد تنتهي بنا الى التماس نوع من الوحدة هي وحدة الصراع بين الحياة والموت فان هذه الوحدة ليست وحدة القصيدة انما هي وحدة الصورة العامة للحياة العربية قبل الاسلام[4] .

والدراسة كلها مكررة في كتابه المعنون « النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية »[5] ولكن تحت عنوان جديد هو : « القصيدة العربية في الجاهلية » . وقد استغرق تحليل المعلقة ستاً واربعين صفحة ، يخرج فيها بنتيجة قد تناقض قوله آنف الذكر إذ ينهي تحليل الملعقة بقوله الآتي : « ونشهد

www.dorat-ghawas.com

لقداستطاعت ملعقة لبيد أن تحقق هذه الوحدة العضوية على رغم طول القصيدة وتعدد اقسامها وإنتقالها من غرض الى غرض »[٦] وقد يأتي هذا التناقض لاقتناع الباحث بأن وجود الوحدة العضوية في ملعقة لبيد يعني توحد الدلالة النهائية للقصيدة ، وتجمعها بصيغة الصراع بين الأنسان والحياة ، كذلك توحد الأحساس الذي سيطر على اجواء القصيدة كلها .

وتواجهنا دراسة نصية مهمة قام بها د . كمال أبو ديب ضمن كتابه « الرؤى المقنعة ، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي » ؟ إذ يتخذ من معلقة لبيد النص الاول المعد لتطبيق الاتجاه الفكري الذي يؤمن به الباحث ويحاول ممارسته على الشعر العربي القديم . فقد اتخذ الباحث من المنهج البنيوي اتجاهاً لتحقيق رؤيته النقدية وعلى وجه الخصوص اختار الباحث منهج كلود ليفي شتراوس في تحليل الاسطورة للكشف عن اخر عقد النص بالتحليل المتعدد والتكشف المتتالي ، وأطلق على دراسته الخاصة بلبيد « القصيدة المفتاح » يقول د . أبو ديب « تهدف الدراسة الحاضرة الى اقتراح الخطوط العامة لمنهج نقدي جديد هو من حيث الطاقات الكامنة فيه ، أغنى مردوداً واعمق قدرة على اضاءة بنية القصيدة من المناهج السابقة . ويفيد هذا المنهج من النظريات النقدية الحديثة ومن البنيوية ، وبشكل خاص من منهج التحليل البنيوي للاسطورة كما طوره واستخدمه كلودليفي شتراوس »[٧] ثم يكشف عن اختياره لملعقة لبيد لتمثيل « هذا المنهج المطور » ويطلق عليها « القصيدة المفتاح » ، وعلى الرغم من خطورة اتباع مثل هذا المنهج الذي ينقل سياقاً نقدياً جاهزاً بظروفه الوضعية المختلفة فقد اختار شتراوس نموذج الاسطورة للكشف عن منظور اجتماعي خاص من خلال تطبيق المنهج البنيوي ، بينما نجد النموذج الذي أعده د . أبو ديب نصاً شعرياً غنائياً يرقى على البدائية التي تمثلها الاسطورة لدى الشعوب ، فاختلاف النماذج المعدة للتطبيق يؤدي الى اختلاف السياقات النقدية ، واختلاف أهدافها ونتائجها أيضاً ، إلا أن يتجاوز الناقد الرؤية الاصلية ، فيغيرها تغييراً شاملاً باتجاه خدمة نموذجه المختار . الا اننا نقول أيضاً ان هذا الاداء النقدي المواجة للنص ، يكشف عن طاقات كامنة لا يستوعبها حديث واحد ، والمهم فيه أنه يؤمن (من البداية) أن للنص مستويات لا يمكن الكشف عنها بعملية نقدية واحدة ، إنما تحتاج إلى اجراءات تحليلية عدة للوصول الى الدلالات العميقة المخباة في النص . وقد استغرق تحليل هذه المعلقة أثنتين وخمسين صفحة ، ينتهي فيها الباحث الى نتيجة لا تبعد كثيراً عما وصل اليه د . العشماوي في تحليله آنف الذكر اذ يقول : « وهكذا تحقق القصيدة توازناً وتحل تناقضاً أساسياً : الطبيعة تخلق الحياة والخصب والماء والمرعى والطعام ، والقبيلة تستهلك كل ما تخلقه الطبيعة ، ثم تهجر الارض (لانه ليس ثمة من زراعة) لتبحث عن أماكن جديدة خصبة . هكذا تقتل القبيلة الطبيعة ولا تفعل شيئاً لتعيد خلق الحياة فيها من جديد »[٨] .. أنه الصراع من أجل البقاء ، صراع الانسان الدائم مع الحياة ، للحياة ....

*نظرة أولى :

لا يمكن الاستغناء عن النظرة الشاملة التي تجمع النص وحدة واحدة كل نسق يكمل الاخر ويديمه بالموقف الذهني والبناء ولاسيما البناء العربي القديم الذي توحده الموسيقى بالوزن الواحد والقافية الواحدة والشطرين المتساويين المتقابلين .

ولو تقرينا قصيدة لبيد ممعنين انظر بالوحدات الموضوعية التي تكتنف هيكلها العام لوجدنا تنوعاً واضحاً في اختيار الشاعر لسياق القصيدة الموضوعي وسنحاول الكشف عن طبيعة هذه الوحدات واعدادها واعداد أبياتها .

دلالات تقنية :

عدد الابيات : ٨٨ ، الروي : حرف الميم المضموم ، البحر :الكامل

بنية الهيكل :

لقد تكثف عدد أبيات المطولة ، مما سمح للشاعر بادخال وحدات تركيبية عدة أغنت المنظور النهائي العام للقصيدة كلها . وهذه الوحدات هي (على ورودها في القصيدة) :

- وحدة الطلل : ١٠ أبيات من (١ - ١٠)
- وحدة الظعن : ٥ ابيات من (١١،١٥) .
- وحدة ذكر المرأة - ١ - : ٦ أبيات : (١٦ - ٢١) (ممتزج بالظعن) .
- وحدة وصف الناقة : ٣ أبيات : (٢٢ - ٤٤) .
- وحدة الاستبدال الاول[٩] : شطر واحد ضمن البيت رقم ٢٤ . (السحابة)
- وحدة الاستبدال الثاني : ١١ بيتاً من (٢٥ - ٣٥) . (قصة الأتان)
- وحدة الاستبدال الثالث : ١٧ بيتاً : (٣٦ - ٥٢) . (قصة البقرة الوحشية)
- البيتان رقم (٣٥ - ٥٤) انتقاليان .
- وحدة ذكر المرأة - ٢ - : ٣ أبيات من (٥٥ - ٥٧) .
وحدة وصف الخمرة : ٤ أبيات : (٥٨ - ٦١) .
- وحدة الفخر الفردي مع الكرم : ٨ أبيات : (٦٢ - ٦٩) .
وصف الفرس
- وحدة الفخر الفردي : ٣ أبيات : (٧٠ - ٧٢) .
- وحدة الفخر الفردي مع الكرم : ٤ أبيات : (٧٣ - ٧٦) .
- وحدة الفخر الجماعي : ١٢ بيتا : (٧٧ - ٨٨) .

***

عندما نستطلع هذه الوحدات المكونة للقصيدة ، نجد ان ثمة سؤالات تثار عند استقراء اجزاء هيكلها العام ، اذ يمكن ترتيب هذه الوحدات حسب اعداد أبياتها بحسب الآتي :

وحدات الاستبدال ← الفخر العام ← الطلل ← المرأة ← الظعن ← الخمر ← الناقة .

www.dorat-ghawas.com

- السؤال الاول الذي يمكن أن يثيره أي متلق : هل القصيدة فخرية ؟ أي هل موضوعها الاصل هو الفخر الخالص ؟

فلقد احتملت وحدة الفخر العام ٢٧ بيتاً ، وهي نسبة كبيرة قياساً الى بقية الوحدات (ما عدا وحدات الاستبدال التي خصص لها الشاعر ٢٨ بيتاً) . وقد تعهد الشاعر لوحدات الفخر الفردي والجماعي بوحدة مصغرة في وصف الخمرة كعادة الشاعر الجاهلي الذي يربط مفهوم الفخر (ولاسيما إن كان مشوباً بالكرم) ويمهد له بوصف الخمر ليكون الفخر على أشده والكرم كذلك موضوعياً ودلاليا ، فاول قصيدة مهمة تواجهنا في الشعر الجاهلي انشودة تغلب المعروفة معلقة عمرو بن كلثوم التغلبي إذ افتتحها بذكر الخمر* :

ألاهبي بصحنـــك فـــاصبحينـــا
ولا تبقي خمـــــور الأنـــــدرينـــــا
مشعشعـــــة كـــــأن الحص فيهـــا
اذا مـــا المـــاءُ خـــالطهـــا سخينـــا

إن الشاعر الجاهلي يتوق الى حالة متطرفة في الفخر والكرم ، ومثلى أيضا ، ويكون المحفز ذهنيا ووضعياً ذكر الخمرة ووصف أجوائها وجلساتها ونوع الشراب القدم ، واللذة المتحققة فيها ، فكان لبيدا راغب في تحقيق النسق البنائي الخاص بالهيكل العام لبناء القصيدة الجاهلية ، عند تشكيله لوحدات معلقته فقدم أربعة أبيات في وصف الخمرة :

٥٨ - قد بت سامرها وغـاية تـاجر
وافيت اذ رفعت وعـــز مـــدامهـــا

ثم تبعها بوحدات الفخر الفردي والجماعي الخالص ، كذلك المشوب بذكر الكرم . ولقد كون هذا السياق البنائي المتقدم ذكره(ما يقرب من ثلاثين بيتاً) أي ما يقرب النصف من ابيات القصيدة ، وهذا نسبة لا يستهان بها عند صياغة الدلالات النهائية للبناء الكلي .

- ذكر المرأة : لقد استغرقت الوحدة الأولى (٦ أبيات) والثانية (٢ أبيات) فيصير المجموع تسعاً ، كانت الأولى في بداية القصيدة :

١٦ - بل ما تذكر من نـوار وقد نـأت
وتقطعت اسبـــابهـــا ورمـــامهـــا

والثانية في وسط القصيدة وهي ممهدة لوحدة الخمرة :

٥٥ - اولم تكن تـدري نـوار بـأنني
وصـــال عقـــد حبـــائـــل جـــذامهـــا

ولو نسال : لماذا كانت أبيات هذه الوحدة قليلة قياساً الى عدد أبيات القصيدة(٨٨ بيتاً) ؟ أجاء ذلك لقلة أهمية هذه الوحدة ؟ أم ان الشاعر تقصد ذلك لامر ذهني يخص بنية المعنى العام ؟

* في البداية نقول : فضلنا ان نطلق على هذه الوحدة(ذكر المرأة) ولم نختر اصطلاح النسيب لان مستقرى أبيات هذه الوحدة المنشقة يجدها غضبة تحد واضح لهذه المرأة ، ولم يرد ذكر لمواصفاتها أو شيء بين من لواعج الهوى التي يمكن أن يكون الشاعر قد أحسها .

* وأمر آخر هو أن خطاب هذه المرأة لم يكن مباشراً قط ، بل أنه خطاب غضب مشوب بالتهديد . والشاعر متقصد أن تكون الابيات قليلة وحادة الخطاب ، غير حوارية ، دفعاً للظن بانها هي الوحدة الأصلية في القصيدة كلها على الرغم من ان الانثى / المؤنث تشكل هاجساً سياقياً / دلالياً في المنظور العام للقصيدة .

- لمحة سياقية :

قلنا ان الشاعر منح وحدة (ذكر المرأة) تسعة أبيات فقط بصورة وحدتين الأولى تتضمن (٦ أبيات) والثانية (التي تتوسط القصيدة) تتضمن (٣ أبيات) .

أما الوحدة الأولى : بل ما تذكر من نوار ...

فلا يتعجب المرء المستطلع من قلة عدد أبياتها ، ولا يدهش من وقع خطابها الحاد فقد سبقت هذه الوحدة الظعن المكونة من (٥ أبيات) ، ولا يخفى على أحد الطابع الحزين المودع الذي تتضمنه وحدة وصف رحيل الظعن ومغادرة الأحباب اذ منحها لبيد أفقاً بنائياً مصوراً :

١١ - عريت وكان بها الجميع فابكروا
منهـــا وغـــودر نـــؤيهـــا وتمـــامهـــا
١٢ - شاقتك ظعن الحيّ حين تحملوا
فتكنســـوا قطنـــاً تصـــرّ خيـــامهـــا

والأمر الآخر ان هذه الوحدة المودعة الظعنية مسبوقة بوحدة طللية طويلة نوعا ما ، نسبة الى افتتاحيات قصائد جاهلية اخرى اذ منحها الشاعر(١٠ أبيات) كاملة وخالصة للطلل تماماً دون تدخل عاطفي من قطعة نسيب او ما شابه ، وحين يختم المقطع الطللي بالبيت العاشر يفتح الشاعر افقاً عاطفياً للتوغل في مقطع الظعن :

عريت وكان بها الجميع فابكروا ...

فالبقاء اذن ترتيبي / تكاملي من المقطع الطللي المشوب باليأس والصمت الى مقطع الظعن ذي الدلالات الحزينة اليائسة ، ، الى مقطع ذكر المرأة الغاضب المتالم اليائس أيضاً :

١٧ - مـــريّةُ حلّتْ بفيـــد وجـاورتْ
أهـل الحجـاز.. فـاين منك مـرامهـا؟

***

- المؤثر / المثير في بنية التشكيل : « القصيدة / الأنثى »

ذكرنا ان د. أبو ديب أطلق على هذه المعلقة تسمية « القصيدة / المفتاح »[١] ويبدو ان هنالك تسمية أكثر ملاءه لها هي « القصيدة المؤنثة » أو « القصيدة الأنثى » ، والأمر يخص محفزات التشكيل التي يعمد اليها الشاعر في عملية

www.dorat-ghawas.com

النظم . فهناك عوامل إثارية اجرائية جعلت من هذا النموذج سياقاً بنائياً مؤنثاً ، فالمستقرى لهذه القصيدة يلحظ نشوء خط دلالي / تشكيلي يوجه بنيتها نحو الاداء المؤنث ، ويمكن إحالة الامر الى اتجاهين :

الاول : إن الشاعر تقصد هذا البناء لحافز نفسي غامض قد تكشفه الانساق المركزة في الهيكل كله ، أي بعد استكناه الدلالات النهائية العاملة للوحدات المتراكبة كلها .

الثاني : ان النموذج قسري بطابعه فرضه الاداء العام للهيكل ولاسيما الاداء الموسيقي الذي حدد من البيت الاول .

وقد تكون القضية كلها نفسية تحددت في المستوى الذهني المعامل مع محفزات شعورية عميقة تضمنتها ذات الشاعر تحديا غامضاً يواجه به الشاعر علامات الاستجابة عند المؤنث (المرأة ، القبيلة ، وما شابه ..) .. وإلا فلم هذا الاجراء التشكيلي المتسلط على البنى العمودية والافقية للقصيدة ؟ ؟

يمكننا الكشف عن بعض المفارقات البنائية التي وجهت القصيدة الوجهة المذكورة آنفاً وهي تخص الانسان الدلالية(صوتية ، موضوعية ، سياقية ...) والاستقراء التحليلي المباشر يعرض دقائق هذا الاجراء التشكيلي .

***

- بالنسبة للقضية الصوتية نرى ان القافية / النموذج ، بالروي المضموم مع الهاء الممدودة(مها) رسم الخط السياقي النهائي للبنية كلها ، وأحال الاداء نحو المكون الانثوي ، واصبحت هذه القصيدة نموذجاً بنائياً قلده شعراء آخرون بعد لبيد وفي عصور مختلفة ، فالقافية تمضي بالبناء نحو النسق المؤنث بفعل الضمير العائد(بها) ولكي يحقق الشاعر هذا الامر لديه اختيارات ادائية عدة :

- اختيار الاسم المؤنث مباشرة او الجمع المعامل على أنه مؤنث : (نعاملها ، أقلامها ، صيامها ، أحلامها ، أيامها ..) .

- ان يكون الاسم موجهاً لانثى وهذا كثير :

(إقدامها ، هيامها ، نظامها ، أمامها ...)

- الامر السياقي المهم ، المتسلط الذي ساعد الشاعر كثيراً في توجيه هذا الاداء الوجهة الانثوية الواسعة في كل بيت من أبيات القصيدة ، استخدامه لمحفز / فاعلي انثوي يسند اليه الفعل فيعود الضمير الاخير(ها) في النهاية عليه ، والقضية مطردة في القصيدة كلها ، وهذه نماذج :

٢٠ - واصل خلّة صرامها← ؟الخلّة

٢١ - وزاغ قوامها← المودة

٢٢ - صلّبها وسنامها← الطليح(الناقة)

٢٨ - صيامهُ وصيامها← الاتان

٣١ - يُشبّ ضرامهُا← مُشعلة

٣٢ - سُل نظامها← جمانة البحري

٤٤ - عن الثرى أزلامها← البقرة الوحشية

٥٧ - لهوها وندامها← الليلة

٥٩ - وفضّ ختامها← جونة(خابية سوداء توضع فيها الخمرة)

٦٣ - غدوت لجامها← الفرس

٨٥ - كهلها وغلامها← المشيرة

***

- والمثير العام المسيطر على بنى التشكيل يخص الوحدات المكونة للقصيدة ويخص مرتكزات دلالية / سياقية تتحكم في الاداء الشمولي وتوجهه توجيهاً انثوياً :

١ - الطلل :

لم يكن اختيار الشاعر وقوفاً على طلل بل دقوفاً على (الديار) فكان ذلك مفتاحاً لتانيث قطعة الطلل كلها :

عفت الديار محلها ...

**ولأمر الواضح من البداية هو اصرار الشاعر على تصريع الأبيات الطللية الاربعة الاولى وهذه حالة فريدة في النموذج التقليدي الجاهلي :

١ - فمقامها ← فرجامها

٢ - رسمها← سلامها

٣ - أنيسها← حرامها

٤ - وصعابها← ورحامها

على الرغم من ان التصريع كان كاملًا في البيت الاول ، وشمل الضمير العائد في الثلاثة الاخرى . فهذا يعني ان الشاعر مصر على فرض سياق دلائلي معين في افتتاح القصيدة ، يشمل بتاثيره القصيدة .

● اماكن الطلل كلها مؤنثة : (مدافع الريّان ، منى ...) .

● المحفزات الصورية المركزية في بنية الطلل ، اختارها الشاعر أن تكون مؤنثة وهي مكونة من صورتين :

ا - صورة المطر :

٤ - رزقت مرابيع النجوم وصابها

ونق الرواعد جودها ورهامها

٥ - من كل سارية وغاد مدجن

وعشية متجاوب إرزامها

ب - صورة الحيوانات :

٦ - فعلا فروع الايهقان وأطفلت

بالجهلتين ظباؤها ونعامها

- فقطعة المطر رزموها مؤنثة : مرابيع النجوم ، ونق الرواعد ، سارية ، سحابة عشية .. كذلك قطعة الحيوانات : ظباؤها ، نعامها ، العين ...

وكذلك (الصور المقترحة) الموضوعة لتحقيق بنية أقناعية للمتلقي خلال العلاقات التقارنية ، اختيرت رموزها لتكون مؤنثة :

www.dorat-ghawas.com

٨ - وجلا السيول عن الطلول ← كأنها← ... زبر تحدُ متونها أقلامها فالفاظ : (زبر ، متون ، أقلام) تعامل على انها مؤنثة في الجمع ، أي في الاداء التشكيلي / السياقي عندما تكون جزءاً من سياق دلالي .

٩ - أو رجعُ واشمة← كففا تعرض فوقهن وشامها

***

مقطع الرحلة :

يعمد الشاعر الجاهلي الى إجراء إستبدالي تشكيلي لتحقيق مرتكزات اقناعية في ذهن المتلقي عن مواصفات الناقة التي اختارها لتحقيق عملية الأرتحال .

والإجراءات التي وجهت سياق هذا المقطع توجيهاً انثوياً هي :

ا - اختياره لرحلته ورفيقه سفره أن تكون (طليحاً) أو (ناقة) قوية ولم يختر جملاً مثلاً :

بطليـــح أسفـــاره تـــركن بقيـــةً
منهـــا فـــاحنق صلبهـــا وسنـــامهـــا

ب - الاستبدال الأول الذي قدّمته لنا(الصورة المقترحة) الخاصة بالسحابة الصهباء :

٢٤ - فلها هبابٌ في الزّمام
كانها← [صهباء خفّ مع الجنوب جهامها] فاستخدامه للفظة (الصهباء) - اذْ استغنى عن ذكر الموصوف (السحابة) - كان إنثوياً .

ج - الاستبدال الثاني الذي أجراه الشاعر هو تقديمه لقصة الأتان وهي مؤنثة ولم يختر حمار الوحش مثلاً :

٢٥ - أو ملمعٌ وسقت لاحقب لاحه
طـــرد الفحـــول وضـــربهـــا وكـــدامهـــا

د - الاستبدال الثالث المقدم من الشاعر لتحقيق مسوغات إبلاغية مختلفة فيما يخص مواصفات (الحيوان الأصل) رفيق الرحلة (الناقة) ، هو :

*تقديمه لقصة البقرة الوحشية المسبوعة (أي التي افترست السباع وليدها) لتحقيق نموذج انثوي معمق يكشف عنه اللفظ المستخدم (وحشية مسبوعة) .

** كذلك الدلالة الوضعية الثانية للأنثى / الأم :

٢٦ - أفتلك أم وحشية مسبوعةً
خـــذلتْ وهـــاديـــة الصـــوار قـــوامهـــا

*** أضف الى الدلالتين السابقتين دلالة الأنثى الخاضعة لقرار واختيار وهداية الفحل :

وهادية الصوار قوامها .

فالاستبدال الاخير يعمق الوجود الإنثوي بالدلالات الشكلية والوضعية والعاطفية .

***

مقطع الخمرة :

الدليل الذي يقدمه مقطع الخمرة هو دليل انثوي ، وذلك واضح بانواعها وادواتها :

٦٠ - وصبوح صافية وجذب كرينة ....

٦١ - باكرت حاجتها الدجاج بسحرة ....

***

٤ - كذلك فإن الشاعر في وحدة الفخر الفردي (التي يضمنها رحلة جديدة) يختار لراحلته أن تكون فرساً ، ويكشف عن علاقة جزئية بينهما ضمن ظروف تحدٍ ومقاومة :

٦٧ - رفعتها طـرد النعـــام وشلّـهُ
حتى اذا سخنت وخف عظـــامهـــا

٦٨ - قلقت رحالتها وأسبـل نحرها
وابتـــل من زبـــد الحميم حـــزامهـــا

أنه تجاوب عاطفي متبادل بين الشاعر وفرسه ، يحكمه قانون الإستجابة بين الذكر والانثى المطيعة التي تفعل ما يشاء ارضاء له ، ولذاته المتفاخرة .

هنا يتمثل أمامنا سؤال مهم :

أن هذا الاحساس يمر به الشاعر هو احساس تعويضي ؟ أي هل إنه تعويض لحاجة في نفسه ؟

- فالأتان مطيعة لذكرها ، والفرس مطيعة لسيدها ، والناقة مطيعة لرفيق الرحلة ، والإنجاز اليانس للبقرة الوحشية اذ لم تحصل على شيء عندما فارقت الفحل والقطع فجابهت المصاعب وكادت تهلك ، إلا « نوار » هذه الحبيبة العاصية ... ! .

***

٥ - المكون الأنثوي الاخير هو « العشيرة » كل شيء يخضع ويستجيب ، حتى العشيرة تخضع لقانون واحد وأمر واحد ، وتستجيب لقوانين وضعية واعتبارية وأخلاقية موحدة :

٨١ - من معشـــر سنت لهم أباؤهم
ولكـــل قـــوم سنـــة وإمـــامهـــا

٨٢ - لا يطبعـــون ولا يبـور فعـالهم
بـــل لا يميـل مـــع الهـــوى أحـــلامهـــا

***

المؤثرات التشكيلية الاخرى :

استخدم الشاعر سياقات أدائية في الشطر الثاني من ابيات القصيدة وأحياناً في الشطر الثاني تؤدي بالبيت نحو المكون الانثوي (كان قسرياً في بعض الحالات) :

١ - العطف : كثرت بنية العطف في سياق القصيدة العام سواء باستخدام حرف الواو أو الفاء وهذه وهي بنى العطف :

١ - غولها فرجامُها

٢ - حلالها وحرامها

www.dorat-ghawas.com

٤ - جودها ورهامها
٦ - ضباؤها ونعامها
١١ - نؤيها وتمامها
١٢ - كلةً وقرامها
١٥ - اثلها ورضامها
١٦ - أسبابها ورمامها
١٨ - فردةً فرخامها
١٩ - وحاف القهر أو طلخامها
٢٢ - صلبها وسنامها
٢٥ - ضربها وكرامها
٢٦ - عصيانها ووخامها
٢٨ - صيامه وصيامها
٣٠* - سومها وسهامها
٣٥ - مصرع غابة وقيامها
٣٧ - طوفها وبغامها
٤٦ - ارضاعها وفطامها
٤٨ - خلفها وأمامها
٥٠ - حدها وتمامها
٥٢ - لهوها وندامها
١٨ - سنة وإمامها
٨٥ - كهلها وغلامها

- ما الذي أفاده الشاعر من بنى العطف التي استغرقت أكثر من ربع أبيات القصيدة ؟ نقول : ان الشاعر قدم بنى تُسهل تحقيق المكون الانثوي ، فقضية الإحالة على مؤنث التي حققها المعطوف عليه ، يسندها الاسم المهم الذي يستند عليه البيت (القافية) وهو الأسم المعطوف فبنية العطف هي بنية اسنادية لتحقيق سياق شمولي يجمع الدلالات كلها ولاسيما المتناقض منها : (حلالها ، حرامها) فبنية العطف هنا المختصرة المركزة ، جمعت نقيضين بجملة واحدة : حجج خلون حلالها وحرامها .... كذلك هي بنية مؤكدة لتقوية الدلالة المؤنثة التي يمنحها الاسم المعطوف عليه : كلةً وقرامها .. إثلها ورضامها ... كهلها وغلامها ...

٢ - تاخير الفاعل :

عمد الشاعر في كثير من الأحيان لتأخير الفاعل تثبيتا للدليل الأنثوي ، ولأن الفاعل (أو نائب الفاعل) وهو قافية البيت وعماد موسيقيتها ، أصلًا يعود على مؤنث

٢ - ضمن الوحي سلامها
٧ - تاجيل بالفضاء بهامها
٨ - تُجد متونها أقلامها
٩ - تعرّض فوقهن وشامها
٤١ - كفر النجوم غمامها
٥١ - أحم من الحتوف حمامُها
٦٨ - وابتل من زيد الحميم حزامها
٧٢ - ولم يفخر علي كرامها
٧٤ - بذلت لجيران الجميع لحامها
٧٧ - تمد شوارعاً أيتامها
٨٢ - لا يميل مع الهوى أحلامها
٨٣ - قسم الخلائق بيننا علامها
٨٨ - يميل مع العدو لئامها

***

هكذا فإن شكل القصيدة وسياقها الكلي استدعى وجود هذه البنيات المصغرة التي أثرت في الهيكل العام بالهيئة التي أرادها الشاعر(ومن البيت الأول) بحسب مقتضيات المرتكز الذهني والمثول العطفي الذي يدركه الشاعر ويحيله الى نص فني متقن متجاوب مع منعطفات الوعي واللاوعي في نفسه ، اذ تتحقق شعرية النص .

الهوامش

١ ـ القارىء في النص ، نظرية التأثير والاتصال ، نبيلة ابراهيم ، مجلة فصول ، العدد الاول ، ١٩٨٤ ، ص١٨ .
٢ - م ن .
٣ -من تاريخ الادب العربي ، المجلد الاول ، ص ٢٣٩ - ٢٤٠ .
٤ -قضايا النقد الادبي بين القديم والحديث ، د . محمد زكي العشماوي ، ص١٤٥ .
٥ ـ النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية ، د . محمد زكي العشماوي ، ص٢١٥ - ٢٩٩ .
٦ - م ن ، ص١٩٢ .
٧ ـ الرؤى المقنعة ، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي ، د . كمال أبو ديب ، ص٤٦ .
٨ ـ الرؤى المقنعة ، ص(١٠٨) .
٩ ـ نقصد بوحدة الاستبدال أن الشاعر العربي يعمد بعد الكشف عن مواصفات ناقته لإجراء استبدالي لهذه الوحدة بوحدات مصورة تكشف عن هذه المواصفات وهي تعمل وتختبر خلال قصة الاتان أو البقرة الوحشية أو حمار الوحش بحسب بنية القصيدة ومنظورها الدلالي العام . راجع : الخطاب الشعري عند بشار بن برد ، نصيرة أحمد ، رسالة دكتوراه على الالة الكاتبة ، ١٩٩٣ .
١٠ ـ الرؤى المقنعة ، ص٤٦ .
* أعتمد البحث في معلقة لبيد ومعلقة عمرو بن كلثوم ، رواية ابي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني (٤٨٦ هـ) ، (شرح المعلقات السبع) ، ضبط وتقديم محمد علي حمد الله ، نشر وتوزيع المكتبة الاموية للنشر والتوزيع ، دمشق ، ١٩٦٣

www.dorat-ghawas.com