صـــورة المرأة و دلالاتها في ثـــلاث مقطوعـــات شـــعرية جاهلية نشـــر في مارس 1990

حفيظة روابنية
ق. اللغة العربية وآدابها
جامعة عنابة

إن حضور المرأة في الشعر الجاهلي كصورة أو كجسد أنثوي لا يعني غـــيابها عن فضاءات التبادل الرمزي في المجتمع الجاهلي، فقد شكل حضورها مركـــز اســـتقطاب وجذب، ومقدمة للمتعة والفتنة، ومعبرا لما يقع بعد النص الشـــعري مـــن غايـــات ترتبط بالبنية الذهنية والميثولوجية لهذا المجتمع الوثني الذكوري، الذي يتعامل مع المرأة كـــ"كائن حسي، سجين أشياء جسده" [1]، ولعلـــنا لا نغـــالي إذا قلـــنا إن هذا الموقف هو الذي دفع الشاعر الجاهلي إلى الاحـــتفال بالـــبطولة كتحقيق لنزعة التسامي والتعالي والفروسية، والاحتفال بجسد الأنثى، كتعبير عن الفرح بالكينونة والوجود ؛ حيث تشكل صورة المرأة في القصـــيدة الجاهلـــية – انطلاقا مما تتميز به من انفلات وتعدد – " جغرافية متـــنوعة للمـــتعة" [2] والـــتأمل ؛ تستدعي تجربة عشقية بالغة العمق، ولحظة اكتشاف متعالية لا تتحقق إلا عبر التبادل الرمزي الذي يمنح للمرأة – كمتخيل شـــعري – صورة لا تكف عن التغير والتبدل من قصيدة لأخرى، وكأنها دليل مهاجـــر عـــبر النصوص تحفز وتستفز، وتسعى إلى خلخلة كل التصورات التي سجلها عنها الرجل من قديم الزمان، والتي تقدمها كموضوع للرغبة، وهو ما تكشـــف عنه ثنائية الذات (الشاعر) والموضوع (المرأة) في المقدمات الغزلية التي تجعل من القصيدة الجاهلية – قبل كل شيء – لغة حسية تصويرية لشبكة من الدوال يمثل كل دال فيها علامة مفردة، ومن مجموع هذه العلامات المفردة والمتآلفة داخل القصيدة يتواصل الشاعر الجاهلي مع محيطه ويتفاعل مع معطيات

واقعـــه، وتمـــثل المـــرأة كدال أو علامة داخل القصيدة الجاهلية عنصر الفرادة والدهشة والفعل المحرك في وجدان المتلقي الجاهلي، ولذلك عدّها الشعراء ركنا أساسيا وأثيرا ، عليها يرتكز بناء القصيدة، وبتناغمها مع بقية الدوال والعلامات الأخـــرى المشـــكلة لفضاء القصيدة؛ يتخلق إيقاعها، ويتحدد منطقها ويتجلى مسارها .

والمـــرأة كموضـــوع أثـــير ومتميز ، تعد اللحمة في سدى القصيدة الجاهلية، منها تنطلق شتى الموضوعات لتشكل هيكل القصيدة ومعمارها، و عـــلى الرغم من اختلاف الصور الفنية التي تتضمنها القصيدة، وتباين مقاطعها، واتساع مساحتها الفنية، فإن موضوع المرأة أو صورتها يستمر معانقا لحركة القصيدة ؛ إذ على ذكرها ينطلق الكلم وتحين لحظة ميلاد النص، وإليها يكون انتجاع الشعراء؛ و عندها يحطون رحالهم .

بـــيد أن أبرز صورة للمرأة في القصيدة تتجلى في علاقة المرأة الأنثى بالرجل، وتقوم هذه العلاقة – في الغالب- على التناغم الروحي والوجداني من خلال علاقة حب كبير وعميق، وتبرز –بخاصة- من خلال الأطلال وما تثيره مـــن ذكـــريات الشباب والحب والطموح ...الخ؛ وحول هذه المعاني والقيم تتعانق دلالات القصيدة الجاهلية وتتحاور في مد وجزر؛ معتمدة – في ذلك- على حشد كبير من الصور البانورامية المبثوثة في الطبيعة الحية.

وسنقف – فيما يلي – عند ثلاث مقطوعات شعرية لامرئ القيس والـــنابغة الذبـــياني والحارث بن حلّزة ،مثلت كل منها علامة دالة مختلفة في طرحها عن بقية العلامات الأخرى.

1- المرأة الجسد/ عند امرئ القيس :

جســـدت صـــورة المـــرأة في بعدها المادي حضورا قارا ميز القصيدة الجاهلية، ذلك ما يوحي به جسدها من دلالات شتى استغلت كعلامات في بناء

النص الشعري، وقد كان للذوق العام ؛ والتقليد المتبع ؛ والموضوع المثير أثره في حضور المرأة بشدة وثقل وشيوع صورها فـي القصيدة العربية القديمة ، لهـذا وصفت وصفا مستفيضا ، دقيقا تتبع فيه الشعراء كل منعطفات جسدها ومـثيراته، فوصـف الوجه والشعر والخصر والبطن والصدر والجيد والشفاه والردف والأعطاف والأنامل والمشي والصوت واللباس...الخ، وقد كانت هذه الأوصاف قاسما مشتركا بين جميع شعراء الجاهلية، حاولوا من خلالها صنع أو خلـق نموذج رائع للجمال الحسي للمرأة المعشوقة، المرأة الجسد، وأبرز مثال على ذلك أبيات امرئ القيس من المعلقة ؛ يقول :

مهفهفة بيضـاء غير مفاضـة ترائبها مصقولة كالسجنجـل
كبكر المقاناة البياض بصفـرة غذاها نمير المـاء غير المحلـل
تصد وتبدي عـن أسيل وتتقي بناظرة من وحش وجرة مطفل
وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش إذا هـي نصّتـه ولا بمعطـل

إلـى....

إلى مثلها يرنو الحليـم صبابـة إذا اسبكرت بين درع ومجـول [3]

يقدم المشهـد صورة شبقيـة للمرأة الجسـد فـي أوصاف حيـة متلاحقة، تحول – في النهايـة – الجسد إلى جسـد مجازي يتكون مرحلـة فمرحلة، ويبنى طوبة بعد أخرى إلى أن يتضخم البناء وتتعالى عرصاته متجاوزة كل منطق ، وهوية .

فالمرأة في المشهد ، بعيدة عن الهزال والضمور، أميل إلى البدانة في غير إفاضـة ، بيضـاء، صقيلة الصدر ، طويلة الشعر ، لدنـة الساق، لطيفة البنان، معطرة الفراش، صبوحة الوجه ؛ تشبه منارة راهب متنسك .

تعالى الشاعر في هذا الوصف إلى ما يلامس حدود الجمال النموذج ، وقد أشرك في خلقه كل ما حوله من مظاهر الطبيعة، حيث أخذ ينتقي صورا ومشـــاهد تـــتحقق فيها القدرة على الإيحاء ، وفعالية الإثارة، والجمال ليسهم فـــي صـــناعة مفهوم تتبدى فيه لغة الجسد متواصلة مع ذات الشاعر المبدعة وذات المـــتلقي المتذوقة، فرأينا (وحش وجرة) و(الرئم) و(الظبي) و(النخل) و(شجر السواك) و(المرآة) و(نمير الماء) ...الخ . كلها استغلتْ في تنمية هذا التواصـــل و كشـــف ســـر تسلط الجسد. فالجسد يمارس وجوده ويحقق انتصاره، ويتواجد عبر الزمان والمكان ، لهذا يبدو مثقلا بالصفات والتشابيه " حـــتى لكأنها لغته الخاصة "[4]. والشاعر لا يني يدق قلعة اللغة كشفا عن سر جمال الجسد؛ لهذا يلجأ للظلمة ليظهر إشراقة الوجه، والإقلال من الطعام ليبدي دقة الخصر وهضم الكشح، وكان طول النخل وكثافة غذائره يقرب لنا صورة شعر هذه المرأة ؛ الكثيف المرفوع إلى أعلى.

هـــنا تبرز قيمة الدلالة الحسية لتكشف عن رؤية الجاهلي ونظرته إلى الأشـــياء بعيدا عن السطحية والسذاجة، لأن " الدلالة الحسية كثيرا ما تقترن بمعان نفسية، لا تتوافر في حال التعبير المجرد، ذلك أن التعبير الحسي ينقل المتلقي مـــن الإدراك الجاف إلى المعاناة الوجدانيـــة للمعنى، أما التعبير المجرد فيخاطب العقل .."[5] .

هـــذا الاحتفاء بالجسد من خلال إثقاله بالأوصاف والتشابيه؛ بقدر ما يكشف عن المعاني الخفية، والمسكوت عنها ، فهو شهادة على إبداع الشاعر، وقدرته، وتميزه في مجال الشعر ؛ إذ يتحول –وصف الجسد– إلى صفقة بالنسبة للرجل " يعطونها السيادة لتعطيهم المتعة، ويمنحونها عيونهم وإعجابهم و تودهم ...لكي تلهمهم أروع ما فـــي لغتهم الإبداعية "[6] ، ولهذا يتمادى الشاعر في وصفه لجسد المرأة ولا يبلغ منتهاه. عندها تنعطف هذه الصورة بشكل كبير

نحو القداسة أو تدور في فلك الإلهة الشمس المعبودة، لا يشوب جمالها عيب ولا تـــلم بـــه منقصـــة ، وهذا ما حدا ببعض الدارسين من أمثال " نصرت عبد الرحمن، وعلي البطل"[7] إلى تفسير ذكر المرأة في الأطلال على هذا الوجه، أي أنها رمز للشمس المعبودة، وما ذكر أماكنها المتباعدة وغير المتجانسة والمتبعثرة إلا تعـــبيرا عن الفضاء المطلق الذي تتحرك فيه هذه الشمس المعبودة، وانسياح المعاني و الدلالات الأسطورية منـــها، والرمزية عليها؛ بحثا عن الصورة الكاملة المفقـــودة، وتحقـــيقا للأحلام التي تراود أنفسهم؛ من خلال مخيلة متصلة تمام الاتصـــال بأرضـــية الواقع، وفضاء الصحراء المميز على الخصوص، فإذا المرأة؛ بضة، بيضاء، هركولة ، بهكنة، فنق ، درم مرافقها، ملء الدرع [8]...الخ وهو نـــوع من تجاوز الواقع وتحدّي عوامل التغير فيه، لأن اللاوعي يرفض المرأة التي أحرقـــت الشمس بشرتها، وسطت على النعومة والبضاضة فيها، كما يرفض المرأة التي أعجفتها الأرض المجدبة القفراء التي يقل فيها الماء و تندر الخضرتها، فكان العرب يرون أن " أقبح النساء ؛ القفرة الجهمة " [9] والقفرة : هي المـــرأة القليلة اللحم ... وبالخصب والخير والماء، تكون المرأة هركولة، بهكنة، فنق ،والجزيرة العربية على ما نعرفه عنها في العصور الجاهلية كانت قليلة الماء، قليلة الخضرة، كثيرا ما يحدث فيـــها الجدب والمجاعة و القحط ، فيضطرهم – ذلـــك- إلى طلب النجعة ، وهذا لا يساعد على إعداد الصورة الجميلة عن جســـد المرأة كما يريدها العربي في العصر الجاهلي، ولهذا قدم الشاعر صورة متضادة مع الواقع المعيش كنوع من الاحتماء من التدهور والترهل والاختزال.

إن الضمور الذي يحيط بالشاعر الجاهلي – ضمور الحياة الرغيدة – هو الذي جعل الأحلام تكبر في نفسه – لأنه ليس لديه غير الأحلام- لهذا انتشر، من خلال قصائده، في موضوعات شتى يجمع منها حلمه، ويركب فيها جنته، ويبني من خلالها مجده وذاته، لذلك رأينا : الأطلال / الماء

الصحراء / المرأة

الناقة / الحيوان والطير

تـــتزاحم كـــلها في قصـــيدة واحـــدة ، وللوهلة الأولى يبدو التنافر بين هذه الموضـــوعات وبـــين الموضوع الرئيس، وفي أحشاء ذلك كله يولد الانسجام والتناغم.

2-المرأة المثل/ في معلقة النابغة الذبياني :

تعايشت الصور في معلقة النابغة الدبياني – على تنوعها- تعايشا متناميا إيجابيا، كانت الفكرة فيها هي الصورة ،والصورة هي الفكرة، وقد استقطبت منحـــيين اثنين ؛كان الأول منهما يتمحور حول الحديث عن الفناء والموت ومظاهر التغير : (المظلومة الجلد ، أمست خلاء، أخنى عليها الذي أخنى على لـــبد ...)، أمـــا الثاني فقد أظهر تعاظم النعمان بن المنذر – المعتذر إليه- من خـــلال تبديه في كل شيء قوي وعظيم : (ثور الوحش، النبي سليمان، فتاة الحي ، الفرات ..).

وتأتي صورة المرأة هنا، جسرا ينقلنا من مستوى الصورة الجزئية المتمثلة في إبـــراز القوة المادية [صورة ثور الوحش] والقوة الروحية في [صورة النبي سليمان]،إلى الصورة الشمولية ، وهي [صورة الفرات]؛ وما تشتمل عليه من دلالات إيحائـــية تعمـــل على إذابة غضب النعمان؛ وذلك بما تحققه من امتلاء يسهل النص قراءته، فالفرات يحوي تناقضات كثيرة تتراوح بين : الخير/ والشر، الأمن والطمأنينة (الماء)/ القلق والخوف (هدير الأمواج). وتتحول هذه القراءة العاديـــة وتصـــريحات الشاعر –عبر القراءة- إلى دوال حاضرة بكثافة تحيك خصوصـــية الـــنص وتفرده وتشير – في الوقت نفسه- إلى تداخل عالم الشعر وعـــالم الـــتجربة الذاتية، أي تسخير عالم الشعر لبناء عالم الذات واستحضاره وكشف بعض أسراره. وعبر هذه الصور؛ يتم اختيار الشاعر للغة تمارس التباعد

بـــين رموزهـــا وعلاماتهـــا، فهـــي رموز نموذجية تجمع بين شعرية الصورة والعـــبارة، وبين خوف الشاعر وتأزمه، وبين رضاء المعتذر إليه . يقول النابغة الذبياني :

أحكم كحكم فتاة إذ نظـــرت إلى حمـــام شراع وارد الثمـــد
يحفـــه جانبـــا نيـــق وتتبعـــه مثل الزجاجة لم تكحل من الرمد
قالت: ألا ليتما هذا الحمام لنا إلى حمامتـــنا ونصفـــه فـــقـــد
فحسّبوه فألفوه كما حسبـــت تسعا وتسعين لم تنقص و لم تزد
فكمّلت مائة فيهـــا حمامتهـــا وأسرعت حسبة في ذلك العدد [10]

اختفت شبقية الجسد في هذا النص، فجاءت صورة المرأة ضبابية تحيل على غيرها ، أكثر مما تحيل على نفسها، تتمظهر بداية في إغفال اسم المرأة تحت كنية حافة بالمعاني ،فهي أولا : لا تحيل على شكل أو صورة ذات أبعاد جمالية ؛ تستوقف المتلقي وتهيء لصورة خيالية تكشف عنها لواحق الاسم، وهي ثانيا تخرج من مجال المنافسة في كل مستوياتها، فكانت بذلك مثار إعجاب وتقدير من طرف الرجل والمرأة على السواء بالرغم من أن الكنية (فتاة الحي) تقوم بإلغاء معنوي لفتيات الحي الأخريات الأكثر جمالا وفتنة. لهذا كان إغفال الاسم والاكتفاء بالكنية يؤدي الغرض والقصد، حيث بدت ساكنة ليس فيها فعالية الحركة والإثارة، أميل إلى الهدوء والرزانة، وهذا ما يتطلبه دورها في النص ، خارجا عن دورها الأساسي الذي كان من الفروض أن تؤديه، وهذا التراجع –عن دورها في النص–؛ مرده إلى أنها تؤدي دورا مكملا وليس محوريا،لأن هذا النص يؤسس لخطاب متعال هادف وموجه، يتخلى فيه الشاعر عن مرجعيات وقوانين فنية تقيد انفلاته وحريته ، فجاء متفردا في طرحه للصور والمشاهد المنتقاة ،بالرغم من أنها يقتفي بعضـــها أثر بعضها الآخر،

لتكون وسيلة اعتذار للنعمان بن المنذر، فيحقق بذلك هدفين : أولا الاعتذار للملك والثاني شهادة على نبوغه وشاعريته وتفرد بعض نصوصه في الاعتذار، وهذا ما جعل ابن سلام الجمحي يضعه في الطبقة الأولى من فحول شعراء الجاهلية (11).

لهذا تنامت الصور في خط تطوري لتبلغ هذا المنحى، ولكنها في الوقت نفسه لم تكن صورة المرأة، باهتة بالشكل الذي يميت دورها في تحريك فعاليات النص ، فهي التي تقود – كما أسلفنا- حركة النص إلـــى الانفراج النهائي والمتمثل في تشبيه النعمان بالبحر (الفرات)، وهو فضاء سالب وموجب في نفس الوقت ، يطرح أكثر من تساؤل، ليس هذا مجاله. فكانت صورتها عبارة عن مادة شعرية ذات وظيفة إنقاذية ، اعتمدت على مراوغة المعنى بالتوسل والاستعطاف وطلب العفو، وذلك عن طريق المثل والموعظة بعيدا عن إعجاب الشاعر بجمالها الظاهر .

إن قوة الدلالة في صورة المرأة ؛ كمادة أو أداة شعرية ،جعلت الشاعر لا يفضل الانصراف عنها ،وكأنها قد تكونت قناعة ما لدى شعراء الجاهلية عموما، ومنهم النابغة الذبياني ، مفادها أن ثمة مجموعة من الثوابت في القصيدة الجاهلية، لا يجب تخطيها أو تجاوز دورها، من بين هذه الثوابت ذكر المرأة، ولهذا تذكر في الأطلال وفي مجالس الخمر وفي الوصف بصورة عامة و في الحرب والرثاء ...الخ . لتؤدي أغراضا شتى، لهذا رأينا النابغة الذبياني يوظف زرقاء اليمامة أو فتاة الحي كما جاء في القصيدة ، توظيفا يتعالى به على الواقع المعيش ، ويتماس معه في نفس الوقت،هذا الواقع يتمثل في أن المرأة تأتي – بصورة عامة في المجتمع الجاهلي وفي كل المجتمعات العربية –في الدرجة الثانية بعد الرجل، وهذا يفرض نظاما خاصا وتعاملا خاصا أيضا، ولكن الشاعر يقوم –في النص – بتحويل هذا الواقع إلى لغة،كما يحرر المعنى من سلطة الواقع

وحرفيته ويقدم منظورا جاهزا في مستوى السرد الحكائي أي تداول قصة زرقاء اليمامة وما حيك حول قوة بصرها ودقته من قصص وخرافات، ومتفردا في مستوى المجاز والدلالة وهذا لأن الشعر لا يخضع إلا لمنطق الشعر .

ومن الواضح أن زرقاء اليمامة لم تكن امرأة عادية كما أن النعمان لم يكن رجلا عاديا، إذ تميزت الزرقاء بقدرة خارقة في عينيها [12] كما تميز النعمان بدهائه من ناحية وتحضره من ناحية ثانية، حيث عاشت في قصره نساء حصيفات معروفات بالعقل والرزانة فلم يكن طلب النابغة منه أن يتبصر بالأمر ويتدبره لينقص من رجاحة عقله ورجولته وتعاليه كملك، حتى وإن كان ذلك من خلال صورة المرأة.

وبالرغم من الجانب النفعي الذي يكاد يهيمن على نص النابغة – يريد أن ينال به عفوا عند النعمان بن المنذر – فإن الشاعر حاول ترويض المعاني والصور والوصول بها إلى إنتاجية دلالية تحيط بالثوابت وتجعلها تحضر في جميع تفاصيله.

3- المرأة الرمز/ في معلقة الحارث بن حلّزة :

يسعى الخطاب الشعري إلى أن يكتفي بالمعنى ،منجزا إحالته الخاصة داخل العلاقات اللغوية، محاولا هدم فكرة المماثلة عبر اللجوء إلى الرمز من أجل إنتاج المعنى المجازي، لأن " الرمز قادر على عبور اللغة لأنه يقع خارجها ...[و] في البناء الرمزي، إدراك الصورة عمل ضروري لفهم المعلومة المنطقية المتضمنة في المرسلة اللغوية "[13] إذ في المنظومة اللغوية تتفاعل ثلاث مستويات هي الرمز والواقع والخيال، وضمن هذه المستويات يتم عبر اللغة الالتحام بين الذات والتاريخ للكشف عن عالم المعنى، وذلك من خلال تشكيل الصورة الرمزية. وعند ابن حلّزة تكون الواقعة التاريخية سبيلا لهذا التواصل، فتعبر الصورة الرمزية عنده التاريخ مشكلة نوعا من التعانق بين الماضي والحاضر من

ناحية، وتسهم في إغناء شبكة الصور داخل فضاءات القصيدة الحلّزية من ناحية أخرى، ومن خلال هيمنة الحدث [المحاكمة بين قبيلتي بكر وتغلب][14] على الإيقاع العام للنص تمحورت الموضوعات وتشابكت دلالات رمزية متعددة تحكم دينامية الحدث وتقوده إلى التصاعد انطلاقا من الصورة إلى الفكرة.

إن ورود أسماء متعددة لأكثر من امرأة في قصيدة واحدة كقصيدة امرئ القيس [أم الحويرث، أم الرباب ، عنيزة ، فاطمة]، وجه اعتقاد بعض الدارسين إلى إمكانية أن تكون القصيدة الجاهلية -عموما- ملتقى لأسماء نساء، يستبدل فيها اسم أسماء باسم هند، أو ليلى بأميمة، أو خولة بسعاد، تمزيقا لحدود الدلالة بين هذه الأسماء، كما فعل بعض الدارسين [15]، إلا أن في كثير من الأحيان يؤسس الاسم كيان القصيدة و يشرع خاصية التأويل فيها، كنهوض قصيدة لبيد بن ربيعة على خاصية التأنيث، وتمظهرها في مجموع الاختيارات التي أقام عليها الشاعر قصيدته حيث نرى :(المرأة ، والأتان الوحشية ، والبقرة المسبوعة، والسحابة الممطرة ..)، وقد كان المفهوم السائد عند بعض الدارسين هو أن ذكر المرأة لا يخرج عن غرض الغزل كيفما جاء وضعها وهذا ما يذهب إليه فتحي أحمد عامر في قوله " وهند توقد النار على منظر منه، عند آخر عهده بها، في بقعة عالية ولقد نظر إلى تلك النار بهذه البقعة على بعد بينه وبينها، ولا يجدها، وهيهات منه الاصطلاء لهذا البعد ، بعد أن كان يمني نفسه بقربها "[16] ولهذا تبدو -دوما- " المرأة في خطاب الرجل : معشوقة، موؤودة ، ومنذ بدايات الشعر واللغة فإن كل كلام للرجل عن المرأة هو خطاب غزلي " [17]، غير أن الحارث بن حلّزة يشذ عن هذا المفهوم ويؤسس فكرته على مثيرات الاسم الأنثوي الذي يطرحه في الأبيات كاسم لأنثى محل جذب واستقطاب وكاختيار لهند بالذات الدالة على بنات الملوك خاصة؛ إذ " أن وراء كل واحدة منهن

رمزا، فالمرأة أكثر من أن تكون لحما ودما وعظاما "[18]. كما أن أسماء سلمى أو خولة أو سعاد...لن تعطي نفس الدلالة التي يمكن أن يعطيها اسم هند في هذا الموقف المطروح في القصيدة، ولأن الخاصية الترميزية هي المقصودة في مقطوعة ابن حلّزة لهذا كان لاختيار الاسم دلالة خاصة في النص، يقول :

وبعينيك أوقدت هند النّـــا ... ر أخيرا تلوي بها العليـــاء
أوقدتها بين العقيق فشخصيـــ ... ـن بعود كما يلوح الضياء
فتنورت نارها من بعيـــــد ... بخزاز هيهات منك الصّلاء [19]

لهذا غابت صورة المرأة ، عنده – ولا نستثني امرأة الأطلال – وراء حشد كبير من أسماء الأماكن والجبال والأودية كـ (برقة شماء ، والخلصاء، والمحياة، والصفاح ، وفتاق عاذب، والوفاء، ورياض القطا، وأودية الشربب، والشعبتان، والأبلاء)، وغابت قصة الحب التي يطرحها ذكر الاسم عمومـــا، ويلح هذا الغياب على المقطع السابق ليفتح اسم (هند) الباب يعبر منه الرمز مفسحا المجـــال لشبكة مـــن الدلالات تعمـــل على بعـــث الأحداث الماضية، والمتقادمة:

الحرب ← الفارس الذي يشعل النار في جبل خزازى ← انتصار عرب الشمال (ومنهم المناذرة) على عرب الجنوب

هكذا يتجلى الحدث التاريخي في شكل ومـــضة تستحضر المعنى الغائب، وتعزز المعنى الحاضر وتقويه وذلك من خلال كلمتي (هند، خزاز) فتكون علاقة الحدث هنا تبادلية ، من الحاضر (يوم المحاكمة بين البكريين والتغلبيين) يبعث الماضي (يوم خزاز)[20]، ومن الماضي يترع إلى امتلاك الحاضر (الحكم لصالح قبيلته) من خلال تبرعم الدلالة الواصلة بين الواقعة التاريخية المؤطرة زمانيا ومكانيا وبين الولوج في عمق الحدث بواسطة الصورة

الحسية التي يبينها انتقاء الشاعر لاسم (هند) بالذات ، فيصبح الربط بينهما – التاريخ وهند- هو المناذرة .

الخرب ← هند تشعل النار (بدل الفارس) ← جبل خزاز ← أمل في انتصار بكر على تغلب

هذه المعادلة أوضحت الطاقة الترميزية الكامنة في جمع الشاعر بين (هند والنار والجبل) جمعا متضادا زمكانيا مع الواقع، بخاصة إذا كان اسم (هند) يرمز بـــه لبنات الملوك من المناذرة، و المناذرة لهـــم علاقة بيـــوم خزاز [21]، والشاعر من خلال (هند) يذكر بصنيع الأسلاف من ملوك المناذرة العظام في يوم خزاز، ويستفز عمرو بن هند على أن لا يكون دوره في الحاضر أقل من دور أسلافه في الماضي. فمثلت بذلك هند بؤرة إشعاعية امتزجت فيها الدلالات المألوفة بأبعاد نفعية حينا ، وجمالية تخييلية حينا آخر، مثيرة للوجدان الجماعي الجاهلي.

وهذا الانتقاء؛ شهادة على أن مثل هذه المواقف والخطابات المنجزة عبر جسد النص، لا تكون لعامة الشعراء، وإنما هي حكر على الفحول لما يتميزون به من دهاء وحنكة وقدرة شعرية واختيارات متميزة للصور والمشاهد والأدوات تكوّن كلها لعبة النص وتتم السيطرة- من خلاله- على المكان بكل محتوياته، فحين تحولت قصيدة عمرو بن كلثوم التي ألقيت يوم المحاكمة –هي أيضا-، إلى نشيد قومي،نالت قصيدة الحارث، التي وردت فيها الأبيات المذكورة ، الحكم لصالح قبيلة بكر.

هكذا، وتحت ضغط المواقف والأحداث في فضاء القصيدة الحلّزية قامت الصورة الماثلة أمامنا –صورة المرأة – بتحريك محور الأحداث مولدة بعضها من رحم بعض في خط إيجابي متصاعد، تجلى – في انصع صوره

وأكثرها حضورا في الذاكرة وأقربها إلى وعي المتلقي- في انتزاع حكم عمرو بن هند لقبيلة بكر، كما أسلفنا .

وقـــد استطاع هذا النسيـــج الشعري الحائز على طاقات تعبيرية وترميزية، أن يقرب المسافة بين الذات المبدعة (ابن حلّزة) وبين الموضوع المبدع (القصيدة)، وأن يخلق نوعا من التناغم بين فضاء الكتابة والدهاء السياسي غذّته التجربة العميقة وامتلاك الأدوات الشعرية والمعبر عنه عند الأوائل بناصية الكلام .

إن تنوع صورة المرأة عبر هذه المقطوعات الثلاثة تشير بجرأة إلى علاقة الحضور التي تمثلها هذه الصورة الموضوع في وعي الشاعر مبدع النص ، متعديا مدخل القصيدة – الأطلال- إلى متنها. وإذا كانت المرأة في الواقع الاجتماعي تمثل حالة الغياب المستمر– إلا فيما ندر- فإنها في الشعور والعقل صورة استفزازية ، حاضرة. فالشاعر الجاهلي –تارة- يبني قصيدته على تعميق الشعور الأنثوي وهيمنته، كما هو الأمر في معلقة لبيد بن ربيعة (نوار، الأتان الوحشية، البقرة ، السحابة ..) وكلها تنمي علاقة الشاعر بنوار الأنثى، وتارة أخرى- يحاول الشاعر الإفلات من قيد الزمن حين تعيره المرأة بكبر سنه وضمور عوده ، فيصرخ في وجهها قائلا : ((أنا الذي كنت لولا الشيب والكبر)) ، وتحقق البطولات والأمجاد التي يسردها عليها بعد هذه الصرخة دورا في إقناع نفسه بأنه رمّم الشرخ وجبر الكسر.

وعليه فإن الشاعر الجاهلي أقام في قصيدته نوعا من الحوار الحميم بينه وبين المرأة ، مارسه من خلال سياقات شعرية متنوعة ذات مستويات عدة ، تنسرب من السطحي إلى ما هو تخييلي أو ترميزي. وهكذا تتهاوى – في أعماق الجاهلي- كل القيم والأعراف التي فرضها عالمه الواقعي على المرأة،

فنظر إلى حياته وقيمه وأخلاقه من خلالها [22] وكانت-بعد ذلك- المقياس الذي قيّم به نفسه.

الـــهوامـــش :

1- محمد نور الدين أفاية، الهويـــة و الاختلاف فـــي المـــرأة، الكتابة والهامش، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ص 34 .

2- المرجع السابق، ص 52 .

3- ديوان امرؤ القيس، صنعة الأعلم الشنتميري، تصحيح، ابن أبي شنب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1974، ص 74 ، 79 .

4- منصف الوهايبي ، الجسد في الشعر الجاهلي: قصيدة الجسد، الحياة الثقافية ،وزارة الثقافة، تونس، عدد 66/ أكتوبر 1993، ص 87 .

5- د. ثامر سلوم ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار ، سورية 1983، ص 264.

6- عبد الله محمد الغذّامي، المرأة واللغة ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، ط 2 1997 ، ص 150.

7- أنظر كتابي :

د. نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، مكتبة الأقصى، عمان 1976.

د. علي البطل ، الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس / ط 2، 1981 .

8- ديوان الأعشى، شرح وتعليق، د. محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط7 ، 1983، ص 105. المعلقة.

9- أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق، عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، ط4، 1980، ص 196.

10- ديوان النابغة الذبياني،تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم ،دار المعارف 1977، ص 23، 25.

11- محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، شرحه، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ج1 .

12- ديوان النابغة الذبياني، ص 23 .

13- عبد الوهاب تروء دراسة وصفية لمستويات الترميز في النص الأدبي، الفكر العربي المعاصر، عدد 53/52 ، بيروت، ماي/جوان 1988، ص 94،95.

14- ديوان الحارث بن حلّزة، شرح وتحقيق، د. إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1991، ص 13 وما بعدها.

15- د. فتحي أحمد عامر، في مرآة الشعر الجاهلي، دار الاتحاد العربي، 1974، ص 266.

16- المرجع السابق، ص 266 .

17- عبد الله محمد الغذّامي، المرأة واللغة، ص 151 .

18- د. نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص 155.

19- ديوان الحارث بن حلّزة، ص 20 ، 21 .

20- محمد أحمد جاد المولى ، وآخرون، أيام العرب في الجاهلية، الحلبي، د.ت، ص 109. 21- المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

22- د. صلاح عبد الحافظ، الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، دار المعارف، ج1، د.ت، ص 304.