تقصي الهوية الضائعة
- قراءة في معلقة عنترة –

أ/جمعة مصاص
جامعة عباس لغرور - خنشلة

ملخص

غدا النص الشعري لدى عنترة ترجمانا لهويته الضائعة وتقصيا لكينونته المفقودة في نسق قبلي لا يلتفت إلى العبيد والمهجنين؛ في غياب لغة التواصل أو تغيَّبها بين الأنا (الشاعر) والآخر(القبيلة)، وإخفاق هذه الأخيرة في احتواء الشاعر والزج به في أتون توحدها؛ فيسعى الشاعر إلى التملص من الالتزام بطقوسها ونواميسها ويسعى لفرض ذاته وترسيم هويته الضائعة؛ فأصبح يعايش صراعا ين الذات والموضوع، الأمر الذي أدى إلى إحداث شرخ في عالمه وفي أناه الشعرية التي هي صورة لماضيه القاتم وحاضره المتأزم ومستقبله الغامض فكانت القصيدة الجاهلية إحدى وسائل الدفاع عن الذات ضد الآخرين.

Résumé

Le texte poétique **d'Antara** est devenu le traducteur de son identité perdue et de son entité (être) égarée dans un motif tribal non regardant envers les esclaves et les hybrides ; en l'absence volontaire ou non، d'une langue de communication entre le moi (le poète) et l'Autre (la tribu)، et l'échec de ce dernier à contenir le poète en le jetant dans l'enferre de son unification، le poète cherche à se soustraire des engagements de ces rituels et coutumes et veut imposer un soi et officialiser son identité perdue. Il vie ainsi une lutte entre un sujet et un sujet، qui a conduit à une rupture dans son monde et dans l'ego poétique، qui est l'image de son sombre passé، de son présent tendu، et de son avenir incertain. Le poème *jâhilite* va être، à partir de là، l'un des moyens d'auto-défense contre les autres.

الدراسة:

حين تغيب لغة التواصل أو تغيَّب بين الأنا (الشاعر) والآخر(القبيلة)، وتخفق هذه الأخيرة في احتواء الشاعر والزج به في أتون توحدها؛ تضيع الهوية؛ فيتملص الشاعر من الالتزام بطقوسها ونواميسها ويسعى لفرض ذاته وترسيم هويته الضائعة.

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

-الحركة الأولى تمتد من البيت (1) إلى البيت (32).

-والحركة الثانية من البيت (33) إلى البيت (75) .

بدأت بالوقوف على الأطلال كفعل طقوسي وجب على كلِّ الشعراء أن يمروا به وأن يمارسوه في مطالع قصائدهم؛ "فقد كانت المقدمة الطللية تؤدي وظيفة اجتماعية وسيكولوجية في المجتمع العربي وأنها –شانها في ذلك شان أي تراث مشترك- لها أثر عاطفي عميق في حياة الجماعة، يربط أفرادها بماضيهم كما يربط بعضهم بالبعض الآخر"[1] كل هذا من أجل الانضواء ضمن النسق القبلي للعصر الجاهلي، فكان الطلل التجربة الدائمة في حياة الشاعر الجاهلي الذي أحس بهزيمته أمام الزمن والحياة، والحامل لهمّ القبيلة، ومن ثمة فقد وُجد ليتمثَّلَ أحلامها وآلامها.

يبدأ **عنترة العبسي** معلقته مردِّدا :

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

لينهيها بعد 75بيت بقوله:

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

في المطلع ينأى الأنا الشعري عند **عنترة**، بعيدا عن أنوات الآخرين الشعراء، فيستثير الملتقى 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 الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّم أمْ هل عَرَفت الدَارَ بعدَ تَوَهُّمِ

يا دارَ عبْلةَ بالجَواءِ تكلَّمِي وَعِمِي صَبَاحًا دَارَ عبلةَ وَاسْلَمي[4]

حاول الأنا عنترة إضافة شيء في مطلع المعلقة غير ما قاله الشعراء – وكأنه ليس منهم – محاولة منه الابتعاد عن مسارهم وتأكيدا للانقسام الحاصل في بنية القصيدة – المعلقة – ولعل اكبر 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-فيما نعلم في المعلقات وفي غيرها من قصائد الشعر الجاهلي- وهي استخدام التصريع 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..

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 للانا 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 وَاسْلَمي[5]

يشي 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 .

يلعب تكرار‹ دار **عبلة**› دوراكبيرا 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**

يتمظهر 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..و معاناة الحتمية والجبرية أمام أقدار الحياة. "[6]

يأتي مطلع المعلقة معبرا عن خط تصاعدي مطبوع بالقلق والتوتر يتدافع فيه زمانان هما الحاضر والماضي:

يا دارَ عبْلةَ بالجَواءِ تكلَّمِي وَعِمِي صَبَاحًا دَارَ عبلةَ وَاسْلَمي

فَوَقَفْتُ فِيها نَاقَتِي وَكَأنَّها فَدَنٌ لأقْضيَ حَاجَةَ المُتلَوِّمِ[7]

فتنتصب الناقة كرمز للتحدي والصبر تؤشرها الفاعلية في الفعل‹وقفت›؛ واستقرار عبلة في مكان هو"الجواء"مقابل أهل **عنترة** الذين حلوا بـ ‹الحزن والصمام› ثم أخيرا‹ بالمتثلم› وكلّها أماكن توحي بالوعورة والتشقق :

وَتَحُلُّ عبلةُ بالجَوَاءِ وَأهْلُنَا بالحَزْنِ فَالصَّمَّانِ فَالمُتَثَلِّمِ[8]

إن تصدع هوية عنترة هي التي تدفعه إلى سلوك حركة مغايرة في العشق تختلف عن السائد عند شعراء الغزل في العصر الجاهلي؛ فالعشق ينسجم مع ذل العاشق ورأفته بأهل المعشوقة وكل ما يتصل بها ولكنه عند عنترة فيه استباحة لدم قومها :

عُلِّقْتُهَا عَرَضاً وأَقْتُلُ قَوْمَهاَ زَعْماً لَعَمرُ أبِيكَ ليسَ بِمَزْعَمِ[9]

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 كالأتي: 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**[10]

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 أو مجازيا فإن العجز واضح أمام فعل الرحيل؛ الذي سطر و خطط له من قبل. ويتضح ذلك أكثر في استعمال الأنا لثنائية الزمن الماضي وزمن المضارعة(أزمعت/ زمت) وكذلك توزع هوية المخاطب بين الا أنت والا 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 أَهْلِهَا وَسَطَ الدِّيَارِ تَسَفُّ حَبَّ الخِمْخِمِ

فِيهَا اثْنَتَانِ وأربعون حَلُوبَةً سُودًا كَخَافِيَةِ الغُرَابِ الأسْحَمِ(**)[11]

يعكس الفعل "راعني" قدر كبير من الخوف والارتياع يبثها الأنا **عنترة** لتخفيف حدة التوتر الذي ألمَّ 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 وفعل الرحيل الذي ألقى بظلاله على عالم الشاعر في علاقة تصادمية وهذا في الأبيات 1-12 وتأتي الأبيات 13-22 لتفسح لمجال للقضية التي شغلت

الأنا وعززت الانفصام لديه في ظل عدم التجاوب الذي يلاقيه من الآخر 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:

إذْ تَسْتَبِيكَ بِذي غُرُوبٍ وَاضِحٍ عَذْبٍ مُقَبَّلُهُ لَذِيذَ المَطْعَمِ

وَكَأنَّ فَارَةَ تَاجِرٍ بِقَسيمَةٍ سَبَقَتْ عَوَارِضَهاَ إلَيكَ منَ الفَمِ[12]

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 لان 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 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 وَأبِيتُ فوْقَ سَراةِ أدْهَمَ مُلجَمِ[13]

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[14]

فيجعل بينه وبين **عبلة** قاسما مشتركا، إنّه يرنو إلى حصانه نظرة شبقية، فيها ميل إلى التنفيس عن مكبوتاته الجنسية؛ فيصفه بـ(نهد المراكل) كفتاة ذات نهدين بل هو (نَبيلِ المِحْزِمِ= 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 فيحوّلُ 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. "[15]

يظهر تمزق عنترة على مستوى كينونته، من خلال تذبذب الأنا 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 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 آحاديثا عنها ووصفا لها في الأبيات الممتدة من البيت 22الى البيت 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؛ 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 تَخَيُّلية أراد الشاعر من خلالها تحقيق التوازن لذاته أولا، ومسايرة النسق الجمعي ثانيا .

أمّا الحركة الثانية : تأتي من البيت 34 الى75 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[16]

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 البنية اللغوية فليس هناك رابط منطقي بين صدر البيت (إن تغدفي دوني القناع) وبين عجزه (فَإنَّنِي طَبٌّ بأَخْذِ الفَارِسِ المسْتَلِئِمِ) لان الإجابة المتوقعة كانت إن تغدفي دوني القناع فإنني قادر على اختراق قناعك .

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

وأمام هذا الضياع الحاصل في هويته، 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(فانَّ 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 الْمُدَامَةِ بَعْدَمَا ... رَكَدَ الهَوَاجِرُ بالمَشُوفِ المُعْلَمِ

بزجَاجَةٍ صَفرَاءَ ذَاتِ أَسِرّةٍ ... قرِنَتْ بأَزْهَرَ فِي الشِّمَالِ مُفَدَّمِ

فَإذَا شَرِبْت فَإنَّنِي مُسْتَهْلِكٌ ... مَالِي وَعِرْضِي وَافِرٌ لَمْ يُكْلَمِ

وَإذا صَحَوْتُ فَمَا أُقَصِّرُ عنْ نَدًى ... وَكَمَا عَلِمْتِ شَمَائِلِي وتَكَرُّمِي(17)

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 انه محافظ على شرفه وسخي، فما أن يصحو من سكرته وانتشائه حتى يعود إلى سابق أفعاله الكريمة وهذا ما لا يخفى على الحبيب .

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

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

وَحَلِيلِ غَانِيَةٍ تَرَكْتُ مُجَدَّلاً ... تَحْكُو فَرِيصَتُهُ كَشِدْقِ الأَعْلَمِ

سَبَقَتْ يَدَايَ لَهُ بعَاجِلِ طَعْنَةٍ وَرَشَاشِ نافِذَةٍ كَلَوْنِ العَنْدَمِ[18]

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"[19] ؛ 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 كمبدإ في علاقته بالآخر(العدو)، والذي غدا مطلبا نفسيا يرمّم به كيانه المتصدع.

-2-

عملت إستراتيجية **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 كُنتِ جَاهلَةً بمَا لَمْ تَعْلَمِي
إذْ لاَ أَزَالُ عَلَى رِحَالَةِ سَابِحٍ نَهْدٍ تَعَاوَرُهُ الكُمَاةُ مُكَلَّمِ
طَوْراً يُجَرَّدُ للطِّعَانِ وَتَارَةً يَأْوِي إلَى حَصَدِ القِسِيّ عَرَمْرَمِ
يُخْبِرْكِ مَنْ شَهِدَ الوَقيعَةَ أنَّنِي أَغْشَى الوَغَى وَأَعِفُّ عِنْدَ المَغْنَمِ
وَمُدَجَّجٍ كَرِهَ الكُمَاةُ نِزَالَهُ لاَ مُمْعِنٍ هَرَباً وَلاَ مُسْتَسْلِمِ[20]

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).

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 و في عالم يموج بالمعارك والعداوات وتسيطر عليه رتابة الصحراء وسلطة القبيلة ..

إذن فكل من الإشارات التالية (جاهلة/ سابح/مدجج/ ممعن/ مستسلم) تبدو "محملة في زمان غير مقيد ولكنها تسبح في السياق متوجهة معه حيث توجه زمانيا"[21] وهي بمثابة مساند للشاعر الذي

يشعر" باستيلاب هذا النظام الجمعي لحريته من حيث النسب واللون مُدخلا لتعرية الفكر النسقي الجمعي، وتحديد مُدخلات التعامل معه. "[22]

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:[23]

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 مُقَوَّمِ
فَشَكَكْتُ بالرُّمْحِ الأَصَمِّ ثيابَهُ لَيْسَ الكَرِيمُ عَلَى القَنَا بمُحَرَّمِ
فَتَرَكْتُهُ جَزَرَ السِّبَاعِ يَنُشْنَهُ يَقْضِمْنَ حُسْنَ بنانِهِ وَالمِعْصَمِ
وَمِشَكٍّ سابغَةٍ هَتكْتُ فرُوجَهَا بالسَّيْفِ عنْ حامِي الحَقيقةِ مُعْلِمِ[24]

إنّ الرجوع إلى الماضي عبر الأفعال (جادت/ فشككت / فتركته) له أكثر من دلالة ففيه إحياء لذكريات الانتصار على العدو وإثباتا للذات لأن (العبد) يفعل مالا 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):

بطَلٍ كَأنَّ ثِيَابَهُ فِي سَرْحَةٍ يُحْذَى نعالَ السِّبْتِ لَيْسَ بِتَوْأمِ
يا شاةَ ما قَنَصٍ، لِمَنْ حَلَّتْ لَهُ حَرُمَتْ عَلَيَّ، وَلَيْتَهَا لَمْ تَحْرُمِ[25]

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، إنّه أمام الحبيبة المحرمة عليه جسديا (جنسيا)، وأمام البطل المحلل له جسديا (للتنكيل به) .

إنّ عالم المغلق/المفتوح هو أساس التجربة العنترية لان 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 : اذْهَبِي فَتَجسَّسِي أخْبارَهَا، لِيَ، واعْلَمِي

قالَتْ: رَأيْتُ من الأَعَادِي غِرَّةً وَالشَّاةُ مُمْكِنَةٌ، لِمَنْ هُوَ مُرْتَمِ[26]

فالحبيبة نائية وسط الأعداء، إنّه عالم مغلق أمامه، لا أمل له في لاقتراب منها؛ ولكنه يستطيع تحقيق أناه في ساحة الوغى وفي نظرة الآخر إليه، لا كعبد اسود؛ 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 بعد 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 وَلَمْ أَشْتِمْهُمَا وَالنَّاذِرَيْنِ إذَا لَمَ الْقَهُمَا دَمِي[27]

لقد كان الابنان– ابني ضمضم– يسعيان للانتقام منه فكرسا جهودهما للانتقاص من كرامته بشتمه وإلحاق كل نقيصة بشخصه . لكن الأنا عنترة لا يبالي، انه 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 :

إنْ يَفْعَلا فَلَقَدْ تَرَكْتُ أَبَاهُمَا جَزَرَ السِّبَاعِ وَكُلِّ نَسْرٍ قَشْعَمِ[28]

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 عدوّه الذي ينَكِّل به تنكيلا، تاركا جثته للجوارح لتقوم بالباقي.

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

تبوح معلقة عنترة بن شداد بكم هائل من الدلالات الطاغية بحثا عن هويته الضائعة من خلال تشرُّبِ **عنترة** الفروسية وفرضه لمنطق القوة المطلقة في علاقته مع الآخر(العدو) ؛ فيلجا إلى العنف يدفعه إلى ذلك:

الصراع الذاتي الداخلي الذي يعتمل في نفسه جراء الصدِّ .

والصراع الموضوعي المتجلي في سعيه فرضَ ذاته في عشيرة تسيّرها قوانين قبلية، ومن ثمّة؛ فقد سَنّ 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– أرميهم– 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.

ثم سرعان ما يبرز لنا الوجه الآخر لبطلنا العنيف الدموي الذي يمزق عدّوه إربا إربا ويرميه للجوارح..؛ فيظهر الأنا **عنترة** متساميا 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).

يسعى من خلال هذه القيم للتفرد؛ فهو معتدل في شرب الخمر، زاهد في الغنائم، كما يسعى الأنا عنترة في تسويق مناقبه والترويج لخصاله داخليا(في القبيلة) وخارجيا (خارج القبيلة).

في رحلة البحث عن الهوية الضائعة يسعى **عنترة** إلى تحقيق 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."[29]

فعنترة مختلف عن الآخرين بدءا بلونه الأسود المغاير للون الأسياد و الذي سبّبّ له عقدة في حياته تُقضُّ مضجعه و بؤرة حقيقية لأحزانه ومآسيه.

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

يمكننا أن نضيف في هذا السياق، علاقة الأنا عنترة بحصانه الذي يغدق عليه ألوانا شتى من العناية والرعاية بدءا بالحليب الطازج، ووصولا إلى 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.

فهو من خلال ذلك يرمي إلى كسر النسق العام للثقافة في العصر الجاهلي؛ فشارب 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[30]

وهو في العشق يخرج عن المألوف، ويكرس روح الاختلاف والمغايرة حين يصرح بأن لا حيلة له في حب عبلة (ولكن أقتل أهلها):

عُلِّقْتُهَا عَرَضاً وأَقْتُلُ قَوْمَهاَ زَعْماً لَعَمرُ أبِيكَ ليسَ بِمَزْعَمِ[31]

تتفاعل القبيلة مع **عنترة** في حركة اضطرادية فيها مدّ وجزر، فلا **عنترة** يستطيع الاستغناء عنها والخروج عن مسارها ومعاداتها، كما فعل الشعراء الصعاليك ولا هي قادرة على الاستغناء عن خدمات الأنا **عنترة**؛ فأفضاله عليها لا تعد ولا تحصى ولكن هو العرف السائد يفرض منطقه عليها وعلى الوجود.

نتلمس نفي الشاعر انتماءه إلى قبيلة عبس من خلال لفظة(قومها/ أهلها)، فيقرر إلغاء وشائج الارتباط بها من خلال عبارة (أقتلُ قومها)؛ لكن سرعان ما يتلاشى هذا الغضب ليحل محلّه الرضا الذي تجسّده لفظة(عمّي)في‹ وَلَقَدْ حَفِظْتُ وَصَاةَ عَمِي› الّدّالة على الانتماء القبلي.

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

يوظف **عنترة** الآخر جسرا لفرض الوجود وتحقيق الكينونة، به استطاع تعبيد الطريق لانتزاع حريته والتخلص من العبودية التي وصمته الأيام بها.

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، كمكان شمولي، يتبدّى من خلال تحويل الصورة المادية إلى صورة لغوية تخييلية بليغة، لتجسد صورة الأنا الشعرية كمنجز فني جمالي، ومن ثمّة 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"[32]

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 الإتصال بها؛ فتترك فراغا رهيبا في نفسية الأنا الشاعر حين يختار كل من أهلهما (أهل **عبلة** وأهل **عنترة**) مكانا مغايرا لمكان الآخر فيختار أهلها ‹عنيزتين› بينما يستقر أهله ‹بالغولم›.

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

إذْ لاَ أَزَالُ عَلَى رِحَالَةِ سابِحٍ نَهِدٍ تَعَاوَرُهُ الكُمَاةُ مُكَلَّمِ[33]

وينفتح الزمان عبر فضاء النص منطلقا من الماضي (غادر) مسند إلى ضمير الغائب ‹ هم › حتى يصل في نهاية المعلقة إلى المستقبل في جملة الشرط (إنْ يفعلا) فنجد أن الفعل الماضي الشاغل لـ 63 لحظة، يقترب من الحاضر بـ 46 لحظة؛ بينما

المستقبل بـ 12 لحظة، وإذا أدمج مع الحاضر فإن المجموع يصبح 58 لحظة .

وعليه ففاعلية النص تسير بوتيرة رتيبة يُفعلِّها الماضي الذي استهلك فيه الشاعر ذاته،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 بطاقتها السحرية أن تضفي الشرعية على الشاعر فيستدرك هويته الضائعة لتمنحه جواز المرور إلى عالمها، عالم الأسياد والأحرار أين سينعتق من أغلال العبودية التي أزَّمت حياته.

-3 -

تعتبر 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 فان 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"[34] ؛ فحين يصدح **عنترة:**

يا دارَ عبْلةَ بالجَواءِ تكلَّمِي وَعِمِي صَبَاحًا دَارَ عبلةَ وَاسْلَمي[35]

لقد عملا كلٌّ من اسم عبلة و التصريع، 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، وتحريك الانفعال بها(الإيقاع) ليتم التوحد الانفعالي المطلق بين الإنسان واللغة، وتصبح الكلمات دموع اللغة والشعر بكاء فصيحا. "[36]

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//0/0

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 "[37] 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 استثمارا في صياغة إيقاعية خاصة تتأتّى بالقراءة التنغيمية يدعمها التكرار كما في:

يا دارَ عبْلةَ بالجَواءِ تكلَّمِي وَعِمِي صَبَاحًا دَارَ عبلةَ وَاسْلَمي

وبحر الكامل " هو أكثر البحور حركات، فالبيت فيه يشتمل على ثلاثين حركة. "[38] مقابل اثنا عشرة ساكنا (30 ح، 12س) ؛ فنجد أن السواكن قليلة مقارنة مع الحركات (دون النصف) مما يؤدي إلى إشاعة نوع من الهدوء 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"[39]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 .. لذا نجد أن 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 و التي 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:

القافية	الجهر	الهمس	اللين
– توهم1	و،م	ت،ه	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، الياء
– اعلمي58	ع،ل،م	ه	ا، الياء
– قشعم75	ق، ع،م	ش	الياء
– المعصم50	ل،م، ع،م	ص	ا، الياء

إنّ الجهر يتطلب تحريك وترين صوتيين، مما يؤدي إلى إحداث تقلص في الأجهزة المصَوِّتة– 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.

إن معلقة **عنترة** ترجمة لهويته الضائعة وتقصيٌّ لكينونته المفقودة، وإصرار على حب استهلك عمره، فعاش ينشده، حقيقة متجليةً، 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 وتقصي الهوية الضائعة لان 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.

قائمة المصادر والمراجع:

[1] عنتر ة بن شدّاد: ديوانه، تح درويش الجو يدي ط 1. بيروت –لبنان: المكتبة العصرية، 2008 .

[2]ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم . لسان العرب ط2 .بيروت:دار صادر للطباعة والنشر2003المجلد 12

[3] محمد مصطفى بدوي"الشعر العربي الحديث بين التقاليد والثورة "، ط1. مجلة الفكر، المجلد التاسع عشر(العدد الثالث)(أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1988)، وزارة الإعلام في الكويت .

[4] محمد حسين عبد الله الحب في التراث العرب(سلسلة كتب المعرفة) ط1. الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ديسمبر 1980 .

[5] كمال أبو ديب الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي ط1.القاهرة:الهيئة المصرية للكتاب،1986

[6]امجد ريان صلاح فضل والشعرية العربية ط1. القاهرة : دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، 2000.

[7]عبد الله محمد الغذّامي تشريح النص ط2.الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي،2006 .

[8]يوسف عليمات جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجا ط1.بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر،2004 .

[9] نايف معروف الموجز الكافي في علوم البلاغة والعروض ط3. بيروت: المحروسة للطباعة والنشر، 2008

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

الإحالات:

(1) محمد مصطفى بدوي" الشعر العربي الحديث بين التقاليد والثورة " ط1. مجلة الفكر، المجلد التاسع عشر(العدد الثالث)(أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1988)، وزارة الإعلام في الكويت، ص83 .

(2) عنتر ة بن شدّاد: ديوانه، تح درويش الجو يدي ط 1. بيروت –لبنان: المكتبة العصرية، 2008 ، ص 15.

(3) المصدر نفسه، ص42.

(4) المصدر نفسه، صص16،15.

(5) المصدر السابق، ص16.

(6) محمد حسين عبدالله الحب في التراث العرب(سلسلة كتب المعرفة) ط1. الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ديسمبر 1980 ، ص 13.

(7) عنترة، الديوان، ص 16.

(8) المصدر نفسه، 16 .

(9) المصدر، نفسه، ص 17.

(*) زمَّت: من زمم ، زمّ الشيء يزُّمه زمًّا، فانزمّ: شدَّه، والزّمام: مازمَّ، والجمع أزمّ، والزمام الحبل الذي يجعل في الخشبة ، وقد زمَّ البعير بالزِّمام/ ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم . لسان العرب ط2 .بيروت:دار صادر للطباعة والنشر2003المجلد 12، مادة(زمم)،ص317.

(10) المصدر، نفسه ، ص 18.

(**) الأسحم: من سحم، السَّحمُ و السُّحام والسُّحمةُ: السواد، والأسحم، كل اسود أسحم /ابن منظور لسان العرب،المجلد12، مادة(سحم)، ص327

(11) المصدر، نفسه ، ص 19.

(12) المصدر السابق، ص20.

(13) المصدر نفسه، ص 22.
(14) المصدر نفسه، ص22.
(15) كمال أبو ديب الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي ط1.القاهرة:الهيئة المصرية للكتاب،1986 ص287.
(*) تغدفي: من أغدفت المرأة قناعها: أرسلته، وأغدف قناعه: أرسله على وجهه: وأغدف عليه سرّا: أرسله.
(16) عنترة الديوان، ص 28.
(17) المصدر السابق، صص 29، 30.
(18) المصدر نفسه، صص 30، 31 .
(19) امجد ريان صلاح فضل والشعرية العربية ط1. القاهرة : دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، 2000، ص24.
(20) عنترة الديوان، صص 31 ، 32.
(21) عبد الله محمد الغذّامي تشريح النص ط2.الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي،2006 ،ص 96.
(22) يوسف عليمات جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجا ط1.بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر،2004 .ص76.
(23) .
(24) عنترة الديوان، صص 32 ،33 .
(25) المصدر نفسه، صص 35 ،36.
(26) المصدر السابق، ص 36.
(27) المصدر نفسه، ص 41 .
(28) المصدر نفسه، ص 42 .
(29) يوسف، عليمات. جماليات التحليل الثقافي -الشعر الجاهلي نموذجا- ص 79.
(30) عنترة الديوان، ص 30 .
(31) المصدر نفسه، ص 17.
(32) محمد صابر، عبيد. المغامرة الجمالية للنص الشعري، ص 220.
(33) عنترة ، الديوان ص 31.
(34) عبد الله الغذامي. الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية) ص311.
(35) عنترة، الديوان ص 16.
(36) عبد الله الغذّامي. الخطيئة والتكفير، ص297.
(37) نايف معروف الموجز الكافي في علوم البلاغة والعروض ط3. بيروت: المحروسة للطباعة والنشر، 2008، ص190.
(38) المرجع نفسه،ص 186.
(39) عبد المالك مرتاض ألف- ياء، تحليل مركب لقصيدة(أين ليلاي) لمحمد العيد ط1. الجزائر: دار الغرب للنشر والتوزيع، 2004، ص 243.