# الإنفـراد - التفرد - الفـردية

## دراسة فى شعر عنتره

د/ أحمـد عبـد الحـى

كلية الآداب - جامعة طنطا

دار المعرفة الجامعية

٤٠ شارع سوتير - إسكندرية

ت ٤٨٣٠١٦٣

إلى الذيـن تحـرروا من رق العــادة ، وبـلادة التقليـد

فاحتفظوا بذواتهم ، ورفضوا الزحف فى صفوف العبيد

# مفتتـــح

أنشد النبى ( ﷺ ) قول عنتره :

ولقد أبيتُ على الطَّوى وأظلُّه  حـــتى أنـالَ بـه كـريمَ المأكلِ

فقال ( ﷺ ) : « ما وُصف لى أعرابىٌّ قط ، فأحببتُ أن أراه إلا عنترة »

* * * * *

« إذا كان انتصار الحياة – فى سائر المجالات – هو الخلق أو الابداع ، أفلا يحق لنا أن نقول إن المبرر الأوحد للحياة البشرية هو فعل الإبداع الذى يستطيع الإنسان العادى بمقتضاه أن يخلق ذاته بذاته ؟ »

برجســون

* * * * *

« إن الشخصية لا تبلغ كمال نضوجها إلا حين تختار لنفسها موضوعات للولاء تكون لها – فى نظرها – قيمة أكبر مما للحياة نفسها »

مونييـــه

* * * * *

« إن العدالة بدون القوة عاجزة ، والقوة بدون العدالة طاغية ، فلابد إذن من وضع العدالة والقوة جنبا إلى جنب ، بحيث نعمل على جعل العادل قويا ، وجعل القوى عادلا » .

باسكـــال

* * * * *

# مقـــدمة

الفكرة الأساسية التى يخرج بها قارىء ديوان عنتره ، هى أن هذا الديوان يبدأ وينتهى ، يشرِّق ويغرِّب ، يعيش واقع الفروسية ويحلق فى سماء العذرية ، يعانى مرارة العبودية ويتذوق حلاوة الحرية ، ويظل يتحرك بين قطبى حشد من الصراعات هى – على سبيل المثال – الرفض والقبول ، الإنكار والإقرار ، السؤال والإخبار ، الحب والكراهية ، العبودية والحرية ، العذرية والفروسية . هذا ليقول فى النهاية كلمة واحدة هى الانشغال بـ « إثبات ذات » صاحب الديوان والسعى نحو بلورة تجليات « انفراده – تفرده – فرديته »

بدهى أن ينبثق هدف الدراسة من الهم الذى شُغل به الديوان ، ويصبح – من ثم – هدفا واحدا ومحددا ، وهو الكشف عن الأسرار التى جعلت من هذا الديوان صـــوتا فريـدا ومتفـــردا فى الشعـر الجاهلـى . ومن هنا جـاء عنـــوان البـــحث « الانفراد – التفرد – الفردية » دراسة فى شعر عنترة .

أما " **الانفراد** " فيُقصد به الإحساس الذى يتلبَّس إنسانا ما بأنه يواجه الكون وحده ، وأنه يقف كشجرة منفردا فى هـذه الحياة ، حـيث لا رفيق ولا صـديق . أما « **التفرد** » فهو « الإمكانية الفطرية الموجودة فى كل فرد ، والتى بها تتمكن النفس الفردية من تحقيق تمام نموها وارتقائها »[1] . وأما « **الفردية** » فهى مجموعة الخصال المادية والمعنوية لإنسان ما مثل البنية الجسدية والمزاج والحساسية والذوق والأفكار . . . وكل ما من شأنه أن يكوِّن فيه خلقا فريدا ، ويجعل له موقفا وحيدا يطبع فرديته بطابع خاص[2] .

وعلى هذا يمكن تبين ملامح التباين بين المصطلحات الثلاثة ، وإن كانت هذه الملامح لا تحجب الوشيجة المشتركة التى تربط بينها ، فلئن كان « التفرد » يشير إلى الإمكانات الفطرية فى الإنسان ، فإن « الفردية » تشير إلى الإمكانات الفطرية والمكتسبة ، لكن كليهما يتجهان إلى نمو النفس الإنسانية وارتقائها وتشكيلها بطابع خـاص يضفـى عليهـا ملامـح خاصـــة تمـيزها عما عداها ، ولئـن كانـــت دائرة

---

(١) د. مراد وهبه : المعجم الفلسفى ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٧٩ ، ص١٢١ .
(٢) راجع نفس المرجع ص ٣٠٤ .

« الفردية » أوسع من دائرة « التفرد » فإن الدائرتين تشتركان فى مركز واحد هو الكيان الإنسانى : جسدا ونفسا .

* * * * *

وعنترة – على صعيد الحياة – كان من أصحاب التجارب الكبرى ، وهو لذلك كان حريصا على نقل تجربته للآخرين ، لكن لا يكفى مجرد الرغبة فى نقل الخبرة إذا لم يمتلك صاحبها القدرة . ولقد كان عنتره شاعرا بقدر ما كان فارسا ، لكنه وهو يعيد صياغة تجربته الكبرى فنا ألقى عليها أضواء من انفعالاته أو مزجها بشعوره ، وصبغها بإحساسه ، وتلك أمور ما كانت لتتجلى على صعيد الحياة كما تجلت فى الفن ، ومن ثم فإنه إذا كانت تجربة عنتره الفارس قد أظهرت لنا تضاريسه الجسدية ، فإن تجربة عنتره الفنان قد أظهرت لنا تضاريسه الوجدانية . وتتعانق التجربتان بعد ذلك لتُبرزا صورة الفارس الفنان .

وإذا كان الفنان عادة ما يُؤثِر وجوده الفنى على وجوده الموضوعى ، فإن الأمر لدى عنترة يأخذ شكلا مختلفا ، وذلك لأن وجوده الفنى ليس إلا صياغة لوجوده الموضوعى . بل لا نبالغ إذا قلنا إن وجوده الموضوعى أخذ القسط الأكبر من اهتمامه ، وذلك أنه لم يكن له « وجود » فجابه ليثبت ويثبِّت وجوده الموضوعى أولا تعويضا عن الإحساس بـ « اللاوجود » ثم بعد ذلك يأتى الشعر « الوجود الفنى » ليصوغ الوجود الموضوعى من ناحية ، ويكون وسيلة لتثبيته وتدعيمه من ناحية ثانية. فكأنه اتخذ من وجوده الفنى وسيلة لتدعيم وجوده الموضوعى ، وكأن الوجود الأول كان بمثابة الحاشية على الوجود الثانى . ولا يعنى هذا التقليل من قيمة فن عنتره ، ولكن المعنى أن حياة عنتره كانت خصبة وممتلئة وعميقة ، ويأتى فنه جزءا مكملا لهذه الحياة .

* * * * *

لقد احترق عنتره بنار « الإنكار » لذا كانت حياته كلها سعيا وراء إجبار الآخرين على « الإقرار » به ، ولكى ينتزع هذا الإقرار كان عليه أن يصنع معجزة ، فشيد فروسيته حجرا حجرا ، وفى ذات الوقت كان يشيد شاعريته بيتا بيتا . وكانت

الغاية فى كلتا الحالتين واحدة ، وهى إثبات الجدارة والتفوق .

لقد وجد عنترة نفسه فى مجتمع عنصرى ، تتفاخر القبائل فيما بينها بالمناقب، وتتنابذ بالمثالب ، فما البال بنظرتهم إلى العبيد السود ، تلك النظرة التى كانت تنطوى على قدر بالغ من الامتهان ، لكن نفس عنترة كانت تنطوى على قدر بالغ من الإباء ، ومن هنا كان الصدام وكان الحوار ، أما حوار القوم ، فكان حوار السادة إلى العبد الأسود ، ابن زبيبة ، السوداء ، العبد الذى لا ينبغى أن يتجاوز مكانه حدود الحظيرة ، ولا أن يصل طموحه إلى أبعد من الرعى والحلب والصر . أما حوار عنتره فكان بالسيف تارة وبالقافية تارة ثانية ، وظل الحوار دائرا بين الطرفين ، باردا حينا وساخنا أحيانا ، والقوم يتأنفون ويتأففون ويتأنقون ، والفتى يقاوم ويعاند ويصر . لكن تأتى الظروف التى تجبر السادة البيض على أن يسعوا إلى العبد الأسود طلبا لنجدته والتماسا لعونه ، إنهم ليدركون أن الفتى يجيد لغة لا يجيدونها ، ويتقن فنا لا يتقنونه ، يجيد لغة الحوار مع الخيل والليل ، ويتقن فن اللعب بالسيف والرمح ، إنهم ليدركون أن الصهيل لدى الفتى غناء ، وأن صوت السيوف فى سمعه موسيقى .

ورغم ذلك ، فإنهم يكابرون على الاعتراف بمواهب الفتى وعبقريته ، فيحاورونه بلغتين ، ويكيلون له بمكيالين ، وكما يقول :

ينـــادونَنى فى السِّلـــم يا بن زَبيبَـةٍ  وعنـد صِـدَام الخيلِ يا بنَ الأطايبِ[1]

لكن الفتى لا يعترف بأنصاف الحلول ، ويأبى إلا أن يكون المقال فيه وفقا لمقتضى الحال ، وتحين الفرصة حين يتعرض قومه من بنى عبس لغارة من بنى طىء فيُقتل الرجال ، وتُسبى النساء ، وتُنهب الأموال ، وحينئذ يجد الوالد نفسه مضطرا لطلب النجدة من الولد ويدور حوار :

- ويك عنترة ، كر .
- العبد " لا " يحسن الكر

---

(١) شرح ديوان عنتره ، دار الكتب العلمية ، بيروت . ط ١ ، ١٩٨٥ ص ٢٢ . وسيرمز بعد ذلك لهذا المصدر على طول الدراسة بالرمز ( د ) .

وهنا ينبغى أن نتوقف عند هذه العبارة « **العبد لا يحسن الكر** » ، والتى يرفض فيها عنتره العبد أمرا صدر إليه ، ويجرؤ أن يقول « لا » لسيده ، ولكن من المؤكد أن عنتره كان قد فكر ألف مرة قبل أن ينطق بهذه الكلمة ، وأنه كان قد حسم مصيره فى أمرين : إما حريته ، وإما قطع رقبته ، وموقف عنترة هذا يذكرنا بهذا التساؤل الذى يثيره كامى : « العبد الذى يظل طول حياته يتلقى الأوامر ، تأتى عليه لحظة مفاجئة يرفض فيها أمرا صدر إليه . فما معنى هذا الرفض ؟ » ويوضح كامى المعنى قائلا : « معناه ، أن الأمور قد طالت أكثر مما ينبغى ، أو أن سيده تجاوز الحد ..... ، أو إلى هنا وكفى ، أما بعد هذا فلا . وبالجملة فإن قوله « لا » يؤكد وجود حد ، وأنه يرفض أو ينكر على الآخر أن له الحق فى التدخل فى أمور معينة ، أو الأمر بغير الواجب . وأعنى بذلك أن الثائر أو المتمرد يؤكد حقا له قِبَل الآخر ، ويضع حدا لدعاواه ، ويطلب من الآخر أن يُقِرَّ له هذا الحق »[1] .

وهذا ما حدث ، لقد أقر الوالد بهذا الحق ، وها هو يجيب على قول عنترة : « **العبد لا يحسن الكر ...** » - يجيب بقوله : « **كر وأنت حر** »[2] .

وتحين الفرصة ، ويكر الفتى الذى يثأر للرجال ، ويحرر النساء ، ويستعيد الأموال ، ويكون بذلك قد انتزع حريته بإرادته ، وصلابة شكيمته ، ويكون قد داوى فى نفسه هذا الجرح الكبير ، وينتقل من حظائر العبيد إلى ساحات الأحرار ، وما أعظم الفرق بين ما كان عليه وما آل إليه :

قد كنتُ فيما مضى أرعى جِمَالَهُم ... واليوم أحمى حِمَاهُمْ كلما نُكِبُوا[3]

* * * * *

ولو أن عنتره ركن إلى الدعة واستسلم أمام سطوة القهر الاجتماعى ، لعاش ومات كغيره من العبيد ، وانحدر إلى هوة الجبرية القبلية ، ولكنه فى سعيه نحو

---

(١) عبد الرحمن بدوى : دراسات فى الفلسفة الوجودية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠ ص ٢١٩ ، ٢٢٠ .

(٢) راجع : أبو الفرج الأصفهانى : الأغانى ، جـ ٨ ، ص ٢٣٨ .

(٣) د . ص ١١ .

الحرية كان يتزود بقوة أسعفته على إعادة بناء ذاته ، أو خلق ذاته من جديد وفقا لمشيئته ، لا مشيئة قبيلته . لقد تعرف عنترة على مواطن القوة فى نفسه ، سواء كانت قوة جسدية أم قوة نفسية ، وأخذ على عاتقه أن يحقق بها وجوده نفسه . لقد وُلد عنترة من جديد يوم أن حصل على حريته ، وأصبح من يومها إنسانا بعد أن كان مجرد شىء ، لكن المحافظة على هذه الحرية كانت تتطلب فعلا متواصلا وخلقا دائبا ، ولقد تمثل الفعل فى ميدان الفروسية ، كما تمثل الخلق فى ميدان الشعر .

* * * * *

إن الخصوصية التعبيرية التى تميز شعر عنترة تنبثق من خصوصية رؤيوية للعالم . إنه لا يستطيع أن يتصور العالم إلا ملبيا لحاجاته الإنسانية الكامنة فى نفسه ، وذلك رغم المحاولات العنيدة من قِبَل السلطة الاجتماعية لقمع هذه الحاجات التى ما تفتأ تعلن عن نفسها بالقول تارة ، وبالفعل تارة ثانية ، وشعر عنترة كله وثيقة تدين الظلم والقهر ، وتقدس العدل والحرية .

لقد جاء شعر عنترة – فى إطار عصره – مُحَرِّرًا على صعيد اللغة والأداء الفنى ، ولقد بدا ذلك فى تجليات عدة أهمها أنه يعد أهم شاعر فى العصر الجاهلى نبذ ضمير المخاطب ( أنت – أنتم ) ، وضمير المتكلمين ( نحن ) ، واستبدلهما بضمير المتكلم ( أنا ) . وينبغى أن يلاحظ أن هذا التحرر على صعيد اللغة والفن لا يتجزأ عن نزعة التحرر على الصعيد الاجتماعى .

لقد استيقظ وعى عنترة على تناقض كبير فى الحياة العربية يقسم الناس إلى فئتين : أمراء وعبيد ، وازداد وعيه حدة بهذا التناقض حين رأى أن من يتباهون بحريتهم يتضاءلون بجوار شاعريته وفروسيته . ومن ثم جاءت تجربته دفاعا عن الكرامة المطعونة والقلب الجريح .

* * * * *

وقارئ عنترة سيلاحظ أن خطابه الشعرى يتسم بمجموعة من الخصائص التى تميزه ، لكن تحديد هذه الخصائص فى حاجة إلى قراءة جديدة ، ولقد تم

رصد مجموعة من هذه الخصائص من خلال تفكيك المادة الشعرية وتصنيفها إلى وحدات ثم إعادة تركيبها فى نسق متناغم يُبرز الهاجس الذى لون حياة عنترة بشقيها العقلى والوجدانى ، أى الارتكاز على العناصر الجزئية والانطلاق منها إلى الدلالة العامة . ولقد تبين من خلال تفكيك مادة الخطاب الشعرى أن ثمة خصائص أسلوبية يتميز بها هذا الخطاب ، وهى تتردد بشكل متواتر ، الأمر الذى يغرى بتجميعها ، واستقرائها ، ثم استخراج الدلالة العامة التى تنطوى عليها ، غير أنه ينبغى أن نسوق هنا بعض الملاحظات التى التزمت بها الدراسة .

– الإيمان بأهلية النص الأدبى ، وقدرته لا على أن يشف فحسب ، بل على أن يكشف أيضا ، ومن هنا لن يُغَلْغَل فى قيود التبعية لأية علوم أو معارف خارجية من شأنها أن تهدر فيه جوهر الأدبية .

– اهتمام الدراسة كان موجها بالدرجة الأولى – لنقد « البنية التعبيرية » أكثر من توجهه لنقد « الفكرة » أو « المضمون » غير أن هذا لا يعنى الفصل بين «البنية» و « الفكرة » ، ولكن المعنى هو التركيز على البنية وتصنيفها فى محاور ، ثم دراستها من خلال علاقات الاتصال والانفصال ، التجاذب والتنافر ، ثم النظر إلى مجموعة « البنى » متشابكة ومكونة الإطار العام لرؤية الشاعر ، وهنا تنبثق الفكرة تلقائيا من البنية ، وتصبح جزءا لا يتجزأ عنها

– الدخول إلى النص بعقل مغسول من كل النظريات والمناهج النقدية ، وكذا كل الوسائل الإجرائية ، وترك الحرية للنص لاختيار كل شىء ، بدءا من اسمه وانتهاء بنتيجته ومرورا بالإطار النظرى ، والمنهج النقدى ، والوسيلة الإجرائية . وذلك إيمانا بأن الطبيعة الإبداعية للمادة الأدبية ترفض أن تحُاصَر بسياج مبتور عنها أو مفروض عليها .

– الدخول إلى النص بعقل مغسول من كل أفكار سابقة عن « صاحب النص » وهذا أمر تبرز أهميته بشكل حاد عند دراسة نص أبدعه « عنترة » ذلك الذى اختلطت العناصر الواقعية لشخصيته بأخلاط تاريخية وهالات أسطورية شوشت على صورته الحقيقية .

* * * * *

يتكون البحث من مقدمة وخمسة فصول يعالج من خلالها نقطة الارتكاز الأساسية فيه ، وهى كيف انعكست مظاهر الانفراد والفردية والتفرد للمبدع على بنيته التعبيرية . ونظرا للتكثيف الكمى **والثقل الدلالى** لاستخدام ضمير المتكلم فى الديوان ينهض الفصل الأول باستقصاء هذه الظاهرة من خلال رصد الصور التى ورد فيها ضمير المتكلم منفصلا ، ثم متصلا بحرف التوكيد «إن/أن» .

وتتبع البحث جذور هذه الجزئية التى ثبت أنها تكمن فى هاجس التميز والابداع وتجاوز القيم السائدة والكشف عن قيم خاصة ، والقدرة على القبول والرفض والسعى إلى امتلاك أدوات الفاعلية والتحدى . إن الذى يقول « أنا » إنسان من لحم ودم ، وليس إنسانا آليا فقد إحساسه بذاته وسقط فى هوة الرتابة والآلية والتكرار . و « الأنا » هى دليل حيوية الذات وتطويع الظروف الخارجية – مهما كانت عصية – لتستجيب – بالتدريج – للقيم الذاتية . وديوان عنترة يعكس إحساس صاحبه البالغ بالانفراد والفردية ، لذا تصدى البحث لدراسة هذه الظاهرة . أما « **الانفراد** » فتتبعه البحث من خلال استخدام صيغة « **وحدى** » ثم من خلال استخدام صيغة « **دعونى** » واستخدام كلا الصيغتين يكشف عن « عزلة » الشاعر ووقوفه منفردا بإزاء المجموع . وأما « **التفرد** » فقد تتبعه البحث من خلال استخدام اسم « **عنترة** » ثم من خلال استخدام صيغة « **مثلى** » وكَشَف هذا الاستخدام عن الطابع الفردى لشخصية الشاعر .

ويخلص البحث فى هذا الفصل إلى اختفاء النزعة الجماعية من الديوان لتحل محلها النزعة الفردية ، وذوبان الشخصية القبلية لتحل محلها الشخصية الفردية ، ويبدو هذا بشكل طاغ ومتميز يجعل من ديوان عنترة إنتاجا فريدا فى هذه الظاهرة بين دواوين الشعراء الجاهليين .

أما الفصل الثانى « **التوازن والتكامل** » فيناقش كيف ذابت مجموعة من الثنائيات فى شخصية المبدع لتمنحها التوازن والتكامل ، وفى نفس الوقت تطبعها بطابعها الفريد .

يلاحظ ظهور السمات العذرية فى شعر عنترة ، إلا أن ثمة فارقا كبيرا بين هذه العذرية ، وعذرية شعراء العصر الأموى ، إذ تبدو عذرية هؤلاء مشحونة بزفرات

القلب النابض فحسب ، بينما جاءت عذرية عنترة مزيجا من رهافة قلب حساس ، وصلابة سيف مصقول ، ومن ثم استوى لدينا – فى العصر الجاهلى – شاعر عذرى أصلب عودا وأقوى قواما من عذريِّى العصر الأموى ، ولولا هذا المزج المشار إليه لتحولت شخصية عنترة إما إلى صورة ضعيفة هشة ، وإما إلى صورة غليظة فظة .

وهنا ينتقل البحث إلى محور **الضعف / القوة** ، حيث يُبرز من خلال تحليل أحد النصوص كيف أن الشاعر الذى أفرط فى استعراض قوته وشدة بأسه ، أفرط أيضا فى إظهار ضعفه وانهيار مقاومته ، وهذا الإفراط فى إبراز هذين القطبين اللذين يبدوان متعارضين يقرِّب النص من دائرة الشعر الذاتى الذى تتخلله ملامح كثيرة من سمات المدرسة الرومانسية الحديثة .

ثم يأتى المحور الثالث : **الحصانة الجسدية / الحصانة النفسية** ، ليبرز جانب التوازن فى شخصية عنترة ، وذلك حين تقترن القوة الجسمية بتفتح وجدانى ، فلا تتضخم نفس البطل تحت تأثير الفتنة بالبنيان الجسدى ، ولا تترهل الذات تحت تأثير التفتح الوجدانى . ثم يأتى المحور الرابع والأخير « **سواد اللون / بياض الفعل** » ليعكس عنصرا آخر من عناصر التوازن فى شخصية عنترة وذلك – أولا – حين ينفى العيب عن اللون الأسود من خلال اقتران الكلمتين السواد / العيب ، وثانيا حين يقرر أن سواد اللون لا يضير مع بياض الفعل ، وذلك من خلال اقتران الدلالتين ( **سواد اللون / بياض الفعل** ) .

ويدرس الفصل الثالث « **الفعل والفاعلية** » أربعة محاور تسير فى خط واحد نحو ذات الشاعر بقصد **تحقيقها أو تدعيمها أو إعلائها أو تحريرها** .

**أولا : الفعل وتحقيق الذات** : حيث يتم رصد حركة الفعل فى دائرتين : الفعل مستقلا ، والفعل مرتبطا بالقول : **فى الدائرة الأولى** يُبرز البحث كيف يحاول الشاعر أن يثبت فاعليته من خلال الإلحاح على ذكر « **فعله** » ثم كيف يخط مصيره من خلال تحويل إمكاناته الذاتية إلى واقع موضوعى يصوغ هذا المصير .

**وفى الدائرة الثانية** يقترن الفعل بالقول ليعكس الفعل ملامح الفارس ، ويعكس القول ملامح الشاعر . وتتكامل الدائرتان فى النهاية ، حيث يبدو كيف أن الفعل هو وسيلة الشاعر لتحقيق ذاته .

**ثانيا : الامتلاك وتدعيم الذات :**

ويدرس هذا المحور كيف أن الامتلاك هو وسيلة لتدعيم الذات ، ويتم ذلك من خلال رصد السياقات التى وردت بها صيغة « **لى** » والتى يعبر بها الشاعر عما يعتز به من ممتلكات مادية أو معنوية تدعم ذاته وتحصنها ضد مشاعر الانهيار القديمة .

**ثالثا : الهمة وإعلاء الذات :**

ويُبرز هذا المحور من خلال شقيه : همة الفارس أولا ، وهمة الشاعر ثانيا – يُبرز كيف اتخذ الشاعر من نقاط ضعفه نقطة بداية للحديث عن همته ، حتى يصل – على مستوى الفروسية والشاعرية – إلى منزلة كبيرة استند إليها فى إعلاء ذاته التى تواطأ الآخرون على دحرها .

**رابعا : الحب وتحرير الذات :**

يبدو – فى الظاهر – أن عنترة الذى سعى لتحرير نفسه من كل ألوان العبودية قد استسلم بإرادته لعبودية الحب ، لكنه ، فى الواقع – كان يسعى لتحرير نفسه بهذا الحب . فلئن كانت المرأة عند الشاعر الجاهلى بصفة عامة وسيلة يلهو بها ، فإنها عند عنترة غاية فى حد ذاتها ، وهو لم يسع وراء الحب إرواء للذته ، ولكن تحريرا لذاته ، وكأنه بهذا يؤسس نظاما جديدا من الحب يتسق مع طموحه فى إيجاد نظام جديد من الحياة . يبدو هذا من خلال تتبع اسم المحبوبة ، والتنويعات التى ورد بها ، سواء أكانت مشتقة من الإسم مثل « **عبيلة ، عبل ، عبيل** » أم وردت فى صيغ أخرى مثل « **يا ابنة العم ، يابنة مالك ، يابنة السادات** » .

ويأتى الفصل الرابع « **الشاعر والآخرون** » ليُبرزَ تميز الشاعر وتفرده من باب آخر ، وهو النظر إليه من خلال وضعه فى علاقة مقارنة مع الآخرين ، ولما كان حصان عنترة جزءا منه يُسقط عليه كل مشاعره ، خُصِّص المحور الأول من هذا الفصل لعقد مقارنة بين أشهر حصانين عرفهما الأدب العربى : حصان امرئ القيس وحصان عنترة . وانتهت المقارنة إلى أن المسافة بين الفرسين تتسع بقدر اتساع المسافة بين امرئ القيس،الأمير،صائد الغزلان ، وعنترة،الخفير،حارس القطعان .

أما المحور الثانى فيسلط الضوء على مشاعر عنترة الموزعة « **بين حب عبلة وكراهية قومها** » وكيف انصهرت هذه المشاعر فى نفسه وكيف واجه الظلم – على غير عادته – بالحلم ، وتحمل مرارة الصبر لقاء عذوبة الحب .

أما المقارنة ( بين " **فعل " عنترة** و " **فعل " المتنبى** ) فوردت فى المحور الثالث الذى يبرز مواطن الاتصال ومواطن الانفصال بين فعليهما ، ومن ثم تتبدى خصوصية الفعل عند عنترة بمقارنته بفعل غيره .

ثم تتسع دائرة المقارنة فى المحور الرابع فتكون « بين **عنترة والمعرى وعبدالصبور** » ، وترتكز المقارنة على تتبع طريقة استخدام الشعراء الثلاثة لصيغة واحدة مع اختلاف الضمير ، وتتكشف المقارنة عن أنه إذا كانت معركة عنترة محصورة مع شخص بعينه ، أو مع مجموعة محدودة من الأشخاص ، فإن معركة المتنبى مع « **جمع** » من الناس ، أو مع « **الخلق** » جميعا ، وهذا يرتبط بكون قضية عنترة محصورة فى إطار القبيلة ، بينما قضية المتنبى متشعبة بين حكام يملكون ، ومحكومين يشون . أما عبدالصبور فإنه لا يهدد " الآخر " مثل عنترة ، ولا يتوعد الآخرين مثل المتنبى ، ولكنه يتقدم إلى أصحابه الأبطال الكرماء ، متواضعا حييا ، خالعا ثوب البطولة المزعومة بشكل يجعل من شعره أفضل تمثيل لصورة « البطل الضد » .

ويأتى المحور الخامس ( **بين الـ « أنا » و الـ « نحن »** ) مُبرزا المظهر الفردى كما يمثله عنترة من خلال مقارنته بالمظهر الجماعى كما يمثله عمرو بن كلثوم . ومثل هذه المقارنة تتيح لنا التعرف على النزعتين المتناقضتين من خلال تحليل النصوص .

ويتناول الفصل الخامس موضوع « **الإنكار والإقرار** » حيث يُبرز من خلال بعض العناصر التكوينية الطرق التى لجأ إليها الشاعر لينتزع « إقرار » قومه به ، وذلك كرد فعل على « **إنكار** » هؤلاء القوم له . أما العنصر الأول فهو « **السؤال / الإخبار** » حيث يقترن طرفا العنصر فى سياقات متكررة ، يحث الشاعر من خلالها المتشكك أن يسأل عنه ليعرف حقيقته . أما العنصر الثانى فهو « **الجهل / العلم** » وفيه يثبت الشاعر علم الآخرين به ، وبالتالى ينفى جهلهم إياه . ويأتى العنصر الثالث « **النسيان / الذكر** » ليؤكد خلود مآثر الشاعر ودوام « ذكرها » كرد فعل لـ « نسيان » الآخرين لها ، أو بالأحرى تناسيهم إياها .

وعلى هذا تبرز هذه العناصر الصراع الدائر بين الشاعر والقوى المضادة له ؛ القوى المضادة تتجاهل وتنكر وتنسى ، والشاعر يصر على أن يبعث برسائل الإخبار ، ويقيم شواهد الذكر ، وينتزع شهادات الإقرار .

وفى النهاية يرجو الباحث أن يكون قد وُفق فى إبراز الملامح الفردية والطوابع الذاتية لشاعر جاهلى عاش فى مناخ يناهض الروح الفردية ويذكى الروح القبلية .

## الفصـــل الأول

# موت الطلل وبعث الذات

١ – الثقل الدلالى للأنا

٢ – الانفراد / الفردية

## موت الطلل وبعث الذات

دع ما مضـــى لك فى الزمـان الأول  وعـلى الحقيقـة إن عزمْـتَ فعـوِّلِ

لقد شاع الوقوف على الطلل وذاع بين الشعراء الجاهليين ، حتى أصبح طقسا لا مهرب منه ، بل إنه يشكل البداية التى يبدأ منها الشاعر عمله ، ومن المؤكد أن الوقوف على الطلل كان هاجسا قويا يحتوى هذا الشاعر ويسيطر عليه حتى أصبح بالنسبة له التزاما فنيا واجب الأداء ، ولاشك أن هذا الالتزام الفنى كان جزءا من الالتزام الاجتماعى المضروب حول الشاعر والمفروض عليه .

وإذا حاولنا أن نتتبع فكرة الطلل فى شعر عنترة ، نلحظ أن هذا الشعر يشكل ظاهرة متفردة فى إطار العصر الجاهلى . وموطن هذا التفرد يكمن فى أن الغالبية العظمى من قصائد ديوانه تبدأ بمقدمة غير طللية ولعل السبب يرجع إلى ارتباط الطلل بالماضى ، وعنترة ليس له ماض ، بل هو يريد تدمير هذا الماضى الذى لم يورثه إلا الذل والعبودية ، وإذا كان الشاعر الجاهلى يحلو له من حين لآخر أن يفتح غرفة تذكاراته ليستعيد ذكرى شجونه وشئونه ، فإن عنترة كان يعول على الحاضر داعيا إلى نبذ الماضى .

دع مـا مضـى لك فى الزمـان الأول  وعلـى الحقيقـة إن عزمـت فعـول[1]

وليس الأمر قاصرا على شحوب فكرة الطلل فى شعر عنترة ، بل نجده يدعو إلى هجر الأطلال وترك المنازل وعدم البكاء عليها على نحو ما ظهر بعد ذلك جليا لدى أبى نواس . الفرق بين أبى نواس وعنترة ، أن الأول اتخذ من الخمر بديلا ، بينما اتخذ الثانى من حد الحسام والسنان هذا البديل . يقول عنترة :

يا صاحـبى لا تـبك ربْعـا قـد خـلا  ودع المنازل تشتكـى طـول البلـى
واشْـكُ إلى حَـدِّ الحسـام فإنه  أمضـى إذا حـق اللقـاء وأفضلا

---

(١) د . ص ١١٤ .

من أين تدرى الدار أنك عاشقٌ  أو عندها خبرٌ أنك مبتلى
والله ما يُمْضِى رسولا صادقا  إلا السِّنانُ إذا الخليلُ تبدلا[1]

يؤكد هذا النص – أولا – أن عنترة لم يذب فى مجتمعه حين رفض الخضوع للتقاليد الفنية التى كان لها وقتئذ سلطان كبير ، وهذا الرفض للتقاليد الفنية يعد جزءا من رفضه للتقاليد الاجتماعية التى أهملته ونبذته ، كما يؤكد النص – ثانيا – أن شعر عنترة تعبير صادق عن حياته لا حياة الجماعة التى ينتمى إليها ، ذلك أنه لم يعد ينتمى إلى جماعة بعد أن نُبِذَ من قبل قومه وأصبح لا منتميا . إن انتماءه فقط سيكون لذاته ، ولكل ما يدعم هذه الذات ويحصنها ( السيف والشعر ) . ثم يؤكد النص – ثالثا – أن السيف سيكون هو المعشوق والصديق .

والسيف هو رمز للقوة التى تتشكل فى نماذج أخرى برموز أخرى :

فى الخيل والخافقات لى شُغُلٌ  ليس الصبابةُ والصهباءُ من شُغُلى
لقد ثنانى النُّهى عنها وأدَّبنى  فلست أبكى على رسم ولا طللِ[2]

إن الشاعر الجاهلى يقف على الطلل ليستعيد قطعة عزيزة من الماضى ، يتوقف عندها متمثلا ومسترجعا مادام قد عجز عن إيقاف حركة الزمن عند هذه النقطة ، ولعل الوقوف على الطلل أيضا ينطوى على معنى هروبى من واقع صلب إلى ماض طرى . لكن هذه المعانى تصح مع الشعراء الذين يمكن أن يقال بأن لهم ماضيا مواتيا يشجع على التوقف عنده واستعادته واسترجاعه . أما عنترة فقد كان – كما تقدم – بلا ماض ، وهو لذلك مشغول عن ماضيه بالتفكير فى حاضره ، ومن هنا انزاحت فكرة الوقوف على الطلل عنده ، اللهم إلا ما جاء عرضا تحت تأثير الخضوع للتقاليد الفنية .

وانزياح فكرة الطلل رمز لنبذ الماضى وما يرتبط به من دوران فى فلك قبلى . ويصبح البديل هو الانفتاح على الذات لتكون هى عالم الشاعر وفلكه الذى يدور فيه.

---

(١) د . ص ١١٥ .
(٢) د . ص ١١٠ .

وسترتفع درجة الشعور بالفردية ، وسيكون لها مظاهر كثيرة يأتى فى مقدمتها :

- الثقل الدلالى للأنا .
- الانفراد / الفردية .

## ١ - الثقل الدلالى للأنا :

أنا فـــى الحـــــرب العـــــوانِ غـــــيرُ مجهـــــول المكـــــانِ
أينمـــــا نـــــادى المنـــــادى فى دجـــــى النقـــــع يرانـــــى
وحســـــامى مـــــعْ قنـــــاتى لفعـــــــالى شاهـــــــدان

حين تتكثف « الأنا » لدى الشاعر ، فإن الدلالة المبدئية أنه ليس مسايرا ولا متَّبعا ، ولكنه سيكون متميزا ومبدعا ، وأنه سيتجاوز القيم السائدة ، ليكتشف قيمه الخاصة ، وهو ما يفتأ يعزف على « أناه » ويَصدُر عنها ، إلى أن يقنعنا بفرديته وتفرده .

والأنا هى قرين الفاعلية ، وهى علامة القدرة على القبول و الرفض ، بل هى دليل التحدى ، وذلك أن من يقول « أنا » يضع « أناه » فى مواجهة « أنا » أخرى ، وقد يصل الأمر إلى أن توضع الـ « أنا » فى مواجهة مجتمع بأسره . والذى يقول « أنا » هو إنسان من لحم ودم ، وليس إنسانا آليا فقد إحساسه بذاته ، وسقط فى هوة الرتابة والتكرار والآلية . والذى يقول « أنا » لديه استعداد لاكتشاف ذاته ، والإمساك بدفتها ، وتوجيهها وفقا لما يساعد هذه الذات على أن تتجلى وتبدع .

و« الأنا » هى دليل حيوية الذات ، وقدرتها على الحركة ، ومسعاها لتحقيق قيمها الخاصة . والإيمان بأهمية القيم الخاصة وضرورتها هو الذى يطوِّع الظروف الخارجية - مهما كانت عصية - لتستجيب بالتدريج ، وتلتقى - فى النهاية - مع الموضوع الخاص أو القيمة الذاتية . إن أعظم خدمة يمكن أن يقدمها الإنسان لنفسه وللإنسانية هى أن يتمسك بحريته ، وألا يستسلم لآلية العادة والتقليد . . . وهذا ما صنعه عنترة . وسنتعرف على بعض صنعه من خلال استخدامه لضمير المتكلم .

فى ديوان عنترة ، يلاحَظ الاستخدام الشائع لضمير المتكلم سواء أكان مستترا ، أم بارزا : منفصلا ومتصلا ، ويشيع استخدام هذه الصيغة ، حتى

**ليمكن أن يُعد ضمير المتكلم والإلحاح فى استخدامه والتنويع عليه هو الصيغة المحورية التى يدور حولها الديوان بكامله** . ويقف الديوان بهذه الظاهرة مستقلا بين شعراء العصر الجاهلى الذين انضووا تحت لواء القبيلة والتزموا بما أسماه الدكتور يوسف خليف « العقد الاجتماعى » وما استتبعه – بعد ذلك – من التزام الشاعر بـ « العقد الفنى » الذى « يفرض عليه ألا يتحدث عن نفسه فى شعره إلا بقدر محـدود وفى نطـاق ضيق، وإنما يتحدث عن قبيلته ، ويجعل من شعره سجلا لحياتها ، ومن لسانه لسانا لها ، يعبر عن آمالها وآلامها ، ويرسم الخطوط العامة لسياستها ، ويعلن على الملأ أهدافها وغاياتها »[1] .

استطاع عنترة أن يتحرر من هذا « العقد الاجتماعى » ولعل هذا كان بمثـابة « المنحنى » الذى غير اتجاهه ، فبدلا من أن ينضوى تحت لواء القبيلة الجاهز ، نجده ينسج لواء خاصا به ، معلنا بذلك ولاءه لذاته ، لا للقبيلة ، وفخره بنفسه لا بقومه .

ويستعيض عن النعرة القبلية التى تتردد أصداؤها فى دواوين الشعراء الجاهليين بنبرة ذاتية تعلى من شأن الفرد وتضعه فى مواجهة مع الجماعة التى أرادت سحقه ، ولذلك فإن صوت عنترة يكاد يكون صوتا فريدا ومميزا فى الشعر الجاهلى ، ذلك الشعر الذى « **اختفت منه النزعة الذاتية لتحل محلها النزعة الجماعية، وذابت منه الشخصية الفردية لتحل محلها الشخصية القبلية ، وظهر ضمير الجماعة « نحن » بدلا من ضمير الفرد « أنا »**[2] ، لكن يأتى شعر عنترة مناقضا لهذه الصورة تماما حتى أننا يمكن أن ننقل نفس العبارة السابقة بعدوضع عبارة « النزعة الجماعية » مكان عبارة « النزعة الذاتية » والعكس، وعبارة « الشخصية القبلية » مكان عبارة « الشخصية الفردية » والعكس وعبارة « ضمـير الفـرد « أنا » مكان عبـارة « ضمير الجماعة « نحن » والعكس وحينئذ تصبح العبـارة وصفـا صـادقا لشعـر عنـترة ، وليـس – كمـا كانـت –

---

(١) يراجع : حـركات التجديد فى الأدب العربى ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٥/١٩٧٦ تأليف مجموعة من أساتذة قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة . والاقتباس من مقال الدكتور يوسف خليف « العصر الكلاسيكى : أصول وتقاليد » ص ٢٦.

(٢) المرجع السابق ص ٢٧ .

وصفا لشعر شعراء القبائل فى العصر الجاهلى ، وهذه هى العبارة بعد استبدال العبارات السالفة :

**« اختفت من هذا الشعر النزعة الجماعية لتحل محلها النزعة الفردية ، وذابت منه الشخصية القبلية لتحل محلها الشخصية الفردية ، وظهر ضمير الفرد « أنا » بدلا من ضمير الجماعة « نحن »** . والنتيجة هى أن شعر عنترة جاء حاملا بصمات صاحبه لا طموح قبيلته . ويأتى استخدامه المكثف لضمير المتكلم بصوره المتنوعة حاملا بعض سمات ذاتيته ، لكن لا مجال لاستقصاء جميع هذه الصور . وسنكتفى – أولا – برصد الصورة التى يرد فيها ضمير المتكلم منفصلا ، وثانيا ، برصد الصورة التى يرد فيها ضمير المتكلم متصلا بحرف التوكيد « إن / أن » .

**أولا : ضمير المتكلم المنفصل :**

يمكن تصنيف استخدام الشاعر لضمير الفرد المنفصل « **أنا** » إلى عدة صور وفقا للسياق اللغوى :

**١ – الصورة التى يسبق فيها الحرف « ها » الضمير « أنا » :**

يقول الشاعر فيما يشبه النجوى :

وهـا أنـا مـيتٌ إن لـم يُعـنِّى ... على أسـرِ الهـوى الصبرُ الجميلُ[1]

ويخاطب أعداءه من بنى شيبان على هذا النحو :

**وهـا أنا** قد برزتُ اليوم أشفى ... فؤادى منكـم وغليـلَ صـدرى
وآخـذُ مـال عبـلة بالمواضـى ... ويعرفُ صاحبُ الإيوان قدرى[2]

ويقول مفتخرا ببلائه فى إحدى معاركه :

لقينـا يـوم صهبـاء سـريه ... حناظـلةً لهـم فى الحـرب نيـه
لقينـاهُمْ بأسـيافٍ حـدادٍ ... وأسْـدٍ لا تَفِـرُّ مـن المنيـه

---

(١) د. ص ١٠٢ .
(٢) د . ص ٧٣ .

وكان زعيمهـــم إذ ذاك ليثـــا هـــزَبْرا لا يبـــالى بالرزيـــه
فخُلفنـاهُ وسـط القـاع ملقـى وهـا أنا طالبٌ قتـل البقيـه[1]

ويلاحظ أنه استخدم صيغة « ها أنا » أولا ليعبر بها عن ضعفه إزاء الهوى ، فى حين يستخدمها فى المرتين التاليتين ليعبر بها عن قوته أمام أعدائه . والحقيقة أن هذا الاستخدام يعكس بعدا جوهريا من أبعاد التجربة الشعرية عند عنترة ، وهذا البعد هو الإحساس بالضعف الشديد والانهيار الكامل أمام نداء القلب من ناحية ، والإحساس بالفتوة والقوة أمام نداء السيف ومغالبة الأعداء من ناحية ثانية .

والإتيان بضمير الفرد « أنا » فى الحالات الثلاث مسبوقا بـ « ها » يكشف عن العناية بهذه الـ « أنا » والاحتفاء بها ، الأمر الذى يجعل الشاعر ينبه السامع قبل النطق بها ، وهى وسيلة أخرى للتنبيه إلى أهمية الذات وإعلاء شأنها .

* * * * *

٢ - الصورة التى تبدأ بضمير الفرد « أنا » ثم يَتْبَعُ الضمير معرفة ثم اسم موصول . ويمكن تلخيص هذه الصورة على النحو التالى :

أنا + « معرفة » + الذى . . . .

وهذه هى السياقات التى وردت على هذه الصورة :

١ - أنا الرجل الذى خُبِّرتِ عنـــه وقـد عايَنْتِ من خَبَرى الفعـالا[2]
٢ - ودون عبيلة ضرب المواضى وطعـن منـــه تكتحـلُ المـآقى
أنا البطل الذى خُبِّرتِ عنه وذكرى شـاع فى كل الآفـاق[3]
٣ - أنا العبد الذى خُبِّرتِ عنه رعيتُ جِمال قومى من فطامى[4]

---

(١) د. ص ١٥٦ .
(٢) د . ص ١١٥ .
(٣) د . ص ٩٣ .
(٤) د . ص ١٣٨ .

٣ - **أنا العبدُ الذى** خـبرت عنـه وقـد عاينتنى فـدع السمـاعا[١]

٤ - **أنا العبد الذى** خـبرت عنـه يلاقـى فى الكريهـة ألـف حر[٢]

٥ - **أنا العبـد الذى** يلقى المنـايا غـداة الروع لا يخشـى المحاقا[٣]

٦ - **أنا العبد الذى** سعـدى وجدى يفوق على السها فى الارتفـاع[٤]

٧ - **أنا العبد الذى** بديـار عبـسٍ ربيـت بعـزة النفـس الأبيـة[٥]

عامة ترتبط السياقات السابقة بمحاولة إثبات الذات ، ويلاحظ الضغط على السياق بأكمله فضلا عن تكراره : « **أنا الرجل الذى** . . . . » مرة واحدة ، « **أنا البطل الذى** . . . » مرة واحدة ، « **أنا العبد الذى** . . . » خمس مرات ، ثم تكرار جملة صلة الموصول « **خبرت عنه** » خمس مرات ، وواضح ما تكشف عنه هذه الجملة من مقاومة يبذلها الشاعر ضد محاولات تجهيله وتجاهله ، وهو لهذا يتحدث عن شهرته وذيوع صيته ، وتناقل أخباره ، حتى أن الكل يتحدث وهو فى هذا يضع نفسه موضع الزعامة ، فأفعاله وبطولاته جديرة بأن تتناقلها الألسن . وهذا « الإخبار » الذى يلح عليه ليـس إلا رد الفعـل لـ « الإنكار » الذى ابتلى به . ويتأكد هذا « الإخبار » حين تأتى جملة « خُبِّرتِ عنه » متعلقة بالجملة المتكررة « أنا ( الرجل - البطل - العبد ) الذى . . . » والتى أصبحت سمة أسلوبية خاصة بعنترة .

من حيث التوجه ، نلحظ الشاعر يتوجه بالسياقات السابقة إلى واحد من اثنين : أما إلى « آخر » كما فى الأمثلة ( ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٧ ) وهو حينئذ يعمد إلى الفخر أمام هذا الآخر الذى أصبح تجسيدا للإنسان وكأن الشاعر يفخر بنفسه أمام الناس جميعا ، وإما أن يكون التوجه لعبلة كما فى المثال ( ٣ ) ، أو متعلقا بها كما فى الأمثلة المتبقية ( ١ ، ٢ ، ٦ ) .

---

(١) د. ص ٨٤ .
(٢) د. ص ٧٣ .
(٣) د . ص ٩٤ .
(٤) د . ص ٨١ .
(٥) د . ص ١٥٧ .

ولما كانت هذه الأمثلة الأخيرة قد وردت دون أن تُبرز هذا التعلق ، فنعمد هنا إلى نقل هذه السياقات حسب ترتيبها السابق لإظهار تعلقها بمحبوبة الشاعر « عبلة » .

١ - ولولا حب عبلة فى فؤادى ... مقيمٌ ما رعيتُ لهم جمالا
عتبتُ الدهر كيف يَذِلُّ مثلى ... ولى عزمٌ أقُدُّ به الجبالا
**أنا الرجل الذى خبرت عنه** ... وقد عاينت من خبرى الفعالا[1]

٢ - ودون عبيلة ضربُ المواضى ... وطعنٌ منه تكتحلُ المآقى
**أنا البطل الذى** خبرت عنه ... وذكرى شاع فى كل الآفاق[2]

٦ - لقد قالت عبيلة إذا رأتنى ... ومَفْرِقُ لمتى مثل الشعاع
ألا لله درك من شجاع ... تَذِل لهوله أُسْدُ البقاع
فقلت لها سلى الأبطال عنى ... إذا ما فر مرتاعُ القراع
سليهم يخبروك بأن عزمى ... أقام بربع أعداك النواعى
**أنا العبد الذى** سعدى وجدى ... يفوق على السها فى الإرتفاع[3]

وعلى هذا النحو تنقسم السياقات الثمانية السابقة - من حيث التوجه - إلى نصفين : أربعة منها تُوَجَّه إلى « الآخر » ، بقصد إرسال رسالة الفخر إلى الإنسان، أى إنسان . أما الأربعة الأخرى فتُوجَّه إلى عبلة أو تتعلق بها . والدلالة هنا أن الشاعر كان حريصا على أن يعلن عن نفسه أمام محبوبته بنفس قدر حرصه على أن يعلن عن نفسه أمام الآخرين . أما الدلالة الثانية فهى أن كفة عبلة عند عنترة كانت تعدل كفة هؤلاء الآخرين . فإذا أضفنا إلى هذا أن من السياقات التى توجَّه الشاعر بها إلى الآخر ما اقترن باسم عبلة ولو من بعيد ( ٤ ، ٥ ) لزدنا الحكم السابق ، وقلنا إن كفة عبلة لدى عنترة كانت أرجح من كفة الآخرين .

٣ - الصورة التى يأتى فيها ضمير الفرد « أنا » مبتدأ ، ويأتى خبره . معرفة ، وهذه هى الأمثلة :

١ - **وأنا المجرب فى المواقف كلِّها** ... من آل عبس مَنْصِبى وفِعالى[4]

---

(١) د. ص ١١٤ ، ١١٥ .
(٢) د. ص ٩٣ .
(٣) د . ص ٨١ .
(٤) د . ص ١٠٦ .

٢ - وأنا المنيـة حين تشتجـر القنـا والطعـن مـنى سابق الآجال[١]

٣ - أنا المنيـة وابـــن كل منبـــه وسـواد جلدى ثوبها ورداها[٢]

٤ - أنا الهـزبر إذا خيلُ العـــد طَلَعَتْ يوم الوغـى ودماء الشوس تندفق[٣]

٥ - يا عبـل إن هـواك قد جـاز المدى وأنا المعَنَّى فيك من دون الورى[٤]

يلاحظ أن الأمثلة الأربعة الأولى تعكس دلالة واحدة ، وهى التأكيد على ذاتية الشاعر ، فهو المجرب ( أنا المجرب ) ، وهو الذى يدفع الرعب فى قلوب أعدائه ( أنا المنية ) ، وهو الشجاع ( أنا الهزبر ) ، بينما يعكس البيت الخامس دلالة مغايرة ، إنها هذه المرة ليست التباهى بالتجريب أو القوة ، ولكن الاعتراف بالضعف ( وأنا المعنى ) .

ويلاحـظ أن اختـلاف الدلالة جاء مقترنا باختلاف المناسبة ، فالدلالة الأولى « القوة » مرتبطة بالفخر وإبراز جانب الفتوة ، بينما الدلالة الثانية ( الضعف ) مرتبطة بالجانب العاطفى ، وهذا يعكس بعدا جوهريا من أبعاد شخصية عنترة ، وهذا البعد هو جدلية القوة / الضعف ، القوة بإزاء الأعداء ، والضعف حيال المحبوبة .

وإذا كان اختلاف الدلالة قد اقترن باختلاف المناسبة ، فإنه اقترن أيضا باختلاف موضع الضمير « أنا » وخبره ، وذلك حين وردت هذه الضمائر وأخبارها فى صدور الأبيات ( ١ - ٤ ) مقترنة بدلالة القوة ، ووردت فى الحشو ( ٥ ) مقترنة بدلالة الضعف ، وهذا يعنى أن الشاعر حين يتحدث عن قوته ، فإنه يبادر بالنطق بالضمير « أنا » وحين يتحدث عن ضعفه ، فإنه يؤخر هذا الضمير ، وهذه الظاهرة تؤكد الجدلية التى يجد عنترة نفسه موزعا بينها فهو مُقْدِمٌ بإزاء أعدائه ، مُحْجِم بإزاء محبوبته .

---

(١) د . ص ١٠٦ .

(٢) د . ص ١٥٥ .

(٣) د . ص ٩١ .

(٤) د . ص ٩٤ .

وعلى طريق تأكيد الذات لا يكتفى الشاعر بذكر ضمير الفرد « أنا » مصحوبا بخبره المعرفة ، بل يُتبعهما بنعت إمعانا فى التأكيد على هذه الذاتية ، يقول :

**أنا الحصن المشيد** لآل عبس  إذا ما شادت الأبطال حصنا[1]

وعلى نفس الطريق نجده يُتبع الخبر المعرفة ببدل :

**أنا الهجين** عنترة  كل امرئ يحمى حره[2]

لكنه حين ينتقل إلى الحديث عن الجانب العاطفى نجد أن الضمير « أنا » يأتى فى ذيل البيت ، وهذا يؤكد ما سبق ذكره آنفا . يقول متخذا من نوح الحمام الذى فقد إلفه معادلا لمعاناته :

ولقد ناح فى الغصون حمامٌ  فشجانى حنينه والنحيبُ
بات يشكو فراق إلفٍ بعيدٍ  وينادى **أنا الوحيد الغريب**[3]

لقد حاولت القبيلة أن تجور على حرية عنترة وأن تفسد عليه ذاتيته ، وذلك بإدماجه فيها ، وإخضاعه لمعاييرها التى تقوم على استرقاق السادة لأبنائهم من الإماء ، لكن عنترة كان قد رفض هذه المعايير التى يقف الآخرون منها موقف الخضوع والتسليم ، وكان الصراع بينه وبين هؤلاء الآخرين هو نتيجة هذا الرفض، لكن هذا الصراع نفسه هو الذى ألقى بعنترة فى دائرة النار ، وأشعل التوتر بينه وبين العالم ، وكونه يقف بإزاء عالم يتثاءب فى ظل رصيد هائل من القيم التى تتعارض مع حريته هو الذى فجر لديه الإحساس العميق بذاتيته . وتكراره اللافت لأناه هو وسيلة من وسائل الرد على محاولات اغتيال هذه الأنا ، ولذا لم يقتصر ورودها فى الديوان على الصور الثلاث السابقة ، بل وردت فى صور أخرى مثل :

- **وأنا امرؤ** إن يأخذونى عنوة  أُقْرن إلى شر الركاب وأجنب[4]
- ألقى صدور الخيل وهْى عوابسٌ  **وأنا ضحوك** نحوها وبشوش[5]
- ودع العواذل يُطنبوا فى عذْلهم  **فأنا صديقُ اللوم** واللوام[6]

---

(١) د . ص ١٤٥ .  (٢) د . ص ٧٤ .
(٣) د . ص ١٩ .  (٤) د . ص ١٨ .
(٥) د . ص ٧٧ .  (٦) ص ١٣٥ .

- وأنا ابنُ سوداءِ الجبين كأنها ضبع ترعرع فى رسوم المنزل[1]
- أنا دمعى يفيض وأنت باك بلا دمعٍ فذاك بكاءُ سالِى[2]
- أنا فى الحرب العوان غير مجهول المكان

أينما نادى المنادى فى دجى النقع يرانى
وحسامى مع قناتى لفعالى شاهدان[3]

ولعل المثال الأخير يضع أيدينا بشكل مباشر على سر الاستخدام اللافت لضمير المتكلم ، وهذا السر هو تأكيد صاحب هذا الضمير على أنه « غير مجهول » فكأن الإصرار على وضع « الأنا » هو إثبات وجودها وإبراز مكانها ، وإمعانا فى إثبات هذا الوجود يأتى البيت الثانى :

أينما نادى المنادى فى دجى البقع يرانى

لتشير كلمة « أينما » إلى اتساع رقعة وجود الشاعر ، كما تشير جملة « فى دجى النقع يرانى » إلى شهرته وشجاعته وتفرده ، فالآخرون لا يخطئونه فى دجى النقع ، فكيف به فى وضح النهار ؟ ويأتى البيت الثالث ليؤكد تواجد الشاعر وعدم مجهوليته ، وذلك حين يكون هناك « **شهود** » على ما يقدمه من أفعال :

وحسامى مع قناتى لفعالى **شاهدان**

وهكذا يتفنن الشاعر فى جمع أدلة إثبات حضوره ، وتواجد أناه من خلال هذا التكثيف للضمير « أنا » بمستوييه : الكمى والكيفى .

## ثانيا : ضمير المتكلم المتصل بحرف « إن / أن » :

وحين يأتى ضمير المتكلم متصلا بأداة توكيد ، فإنها تعد خطوة أخرى على طريق تأكيد الذات . ويمكن تقسيم سياقات هذا النوع إلى نمطين :

١ - إنى / أنى

٢ - إننى / أننى .

---

(١) د . ص ١١١ .
(٢) د . ص ١٠٥ .
(٣) د . ص ١٤٠ .

وها هى السياقات الواردة فى النمط الأول :

- إنى امرؤ سمح الخليقة ماجد ... لا أتبعُ النفس اللجوجَ هواها[1]
- إنى امرؤ من خير عبس منصبا ... شطرى ، وأحمى سائرى بالمنصل[2]
- إنى عدانى أن أزورك فاعلمى ... ما قد علمتِ وبعضُ ما لم تعلمى[3]
- إنى أنا ليث العرين ومن له ... قلب الجبان محير مدهوش[4]
- إنى أنا عنترة الهجين ... فج الأتان قد علا الأنين[5]

* * * * *

- ومن قال إنى أسود ليعيبنى ... أريه بفعلى أنه أكذب الناسِ[6]
- ومن قال إنى سيدٌ وابن سيد ... فسيفى وهذا الرمح عمى وخاليا[7]

* * * * *

- وإنى قد شربتُ دم الأعادى ... بأقحافِ الرءوسِ وما رَوِيتُ[8]
- وإنى قد سبقتُ لكل فضل ... فهل من يرتقى مثلى المراقى[9]
- وإنى عزيز الجار فى كل موطن ... وأكرمُ نفسى أن يهون مقامى[10]
- وإنى اليومَ أحمى عِرْضَ قومى ... وأنصرُ آل عَبسَ على العداة[11]
- لقد هان عندى الدهر لما عرفته ... وإنى بما تأتى الملمات أخبر[12]

* * * * *

- إنى لأعجبُ كيف ينظرُ صورتى ... يوم القتال مبارزٌ ويعيش[13]
- وإنى لحمَّالٌ لكل ملمَّةٍ ... تخر لها شم الجبال وتزعج[14]
- وإنى لأحمى الجارَ من كل ذلة ... وأفرحُ بالضيف المقيم وأبهج[15]
- فاقنى حياءك لا أباك واعملى ... أنى امرؤ سأموتُ إن لم أقتل[16]

---

(١) د . ص ١٥٣ .
(٢) د . ص ٩٨ .
(٣) د . ص ١٢٧ .
(٤) د . ص ٧٥ .
(٥) د . ص ١٦٤ .
(٦) د . ص ٢٥ .
(٧) د. ص ١٦٠ .
(٨) د . ص ١٣٦ .
(٩) د. ص ٩٣ .
(١٠) د . ص ١٣٦ .
(١١) د. ص ٢٤ .
(١٢) د . ص ٦٧ .
(١٣) د . ص ١٧ .
(١٤) د . ص ٣١ .
(١٥) د. ص ٣١ .
(١٦) د . ص ٩٩ .

- وتشهد لى الخيل يوم الطعان بأنى أفرقها ألف سُرْبه[1]
- أعبلة لو سألت الرمح عنى أجابك وهو منطلق اللسان
بأنى قد طرقتُ ديارَ تَيْمٍ بكل غضنفرٍ ثَبْتِ الجِنان[2]

* * * * *

**أما السياقات الواردة فى النمط الثانى ( إننى / أننى ) فهى :**

- إننى ليثٌ عبوسٌ ليس لى فى الخلق ثانى[3]

* * * * *

- أثنى على بما علمت فإننى سهلٌ مخالفتى إذا لم أُظْلَم[4]
- تعالوا إلى ما تعلمون فإننى أرى الدهر لا يُنجى من الموت ناجيا[5]
- إن تفد فى دونى القناع فإننى طَبٌّ بأخذِ الفارس المستلئم[6]
- فإذا شربت فإننى مستهلك مالى وعرضى وافر لم يكلم[7]

* * * * *

- يخبرك بدر بن عامر أننى بطل ألقى الجيوش بقلبٍ قُدَّ من جبل[8]
- يخبرك من شهد الوقيعة أننى أغشى الوغى وأعف عن المغنم[9]
- والخيل تعلم والفوارس أننى شيخ الحروب وكهلها وفتاها[10]
- سل المشرفى الهندوانى فى يدى يخبرك عنى أننى أنا عنتر[11]

وباستقراء السياقات السابقة يلاحظ حرص الشاعر على أن يبرز فى نفسه صفتين أساسيتين هما « الشجاعة » و « المروءة » يضاف إليهما صفة ثالثة ، وهى محصلة للمزج بين الصفتين السابقتين ، وهذه الصفة هى « العزة » . أما صفة الشجاعة فتبدو من خلال هذه التراكيب :

**إنى أنا ليث العرين**

---

(١) د . ص ٩ والسربه : جماعة الخيل ما بين العشرة والعشرين ، أو ما بين العشرين والثلاثين .
(٢) د . ص ١٤٨ ، ١٤٩ .
(٣) د. ص ١٤٠ .
(٤) د . ص ١٢٢ .
(٥) د. ص ١٦٠ .
(٦) د . ص ١٢٢ .
(٧) د. ص ١٢٢ .
(٨) د . ص ١٠٩ .
(٩) د . ص ١٢٣ .
(١٠) د . ص ١٥٥ .
(١١) د . ص ٩٨ .

**إنى أنا** عنترة الهجين . . .
**إنى** قد شربت دم الأعادى
**إننى ليث** عبوس
. . . **أننى أنا** عنتره
. . . **أننى** أغشى الوغى
. . . **أننى** بطل
. . . **أننى** شيخ الحروب وكهلها وصباها
. . . **أننى** طب بأخذ الفارس المستسلم

كما تبدو صفة « المروءة » من خلال هذه التراكيب :

**فإننى** سهل مخالفتى
**إنى** امرؤ سمح الخليقة
**إنى** امرؤ من خير عبس
**إنى** لحمال لكل مُلِمّةٍ
. . . **أنى** امرؤ سأموت إن لم أقتلِ
**وإنى** قد سبقت لكل فضلِ

أما صفة « العزة » فهى كما تقدم محصلة للمزج بين الشجاعة والمروءة ، وتبدو هذه الصفة من خلال التراكيب التالية :

**وإنى** اليوم أحمى عرض قومى
**وإنى** لأحمى الجار من كل ذلة
**وإنى** عزيز الجار فى كل موطن
**فإننى** مستهلك مالى وعرضى وافر

الشجاعة تبدو فى قدرة الشاعر على حماية نفسه ، لكن حين تتسع دائرة هذه الحماية لتشمل المحيطين « أحمى عرض قومى » ، « أحمى الجار » ، « عزيز الجار » فهنا تتبدى المروءة ، والصفتان معا ( الشجاعة والمروءة ) ينحلان فى صفة واحدة هى « العزة » .

* * * * *

لقد كان عنتره مسكونا بالتمرد ، لكنه لم يخسر شيئا بسبب تمرده ، لأنه كان يتحرك نحو الحياة الصحية والصحيحة حيث يمتلك إرادته ويمتلك - من ثم - ذاته، بعد أن كان مجرد أداة يمتلكها الآخرون ويلهون بها كما يشاءون . إنه الآن يستطيع أن يمارس حياته وفقا لمشيئته ، لا مشيئة الآخرين الذين كان يحيا تحت رحمتهم ، بيد أنه يدرك أنه يحيا - بسبب هذا - على حافة الخطر ، وأنه يجلس على جناح الموت ، لكنه لا يستطيع أن ينأى عن الخطر لأنه يستمد عافيته منه ، وهو فى الوقت نفسه لم يعد يجزع من الموت[1] ، لأنه والحياة سواء ، إن جزعه من الموت يعنى تهديدالحياته ، وذلك حين يضطر إلى تقديم تنازلات من أجل أن يطول زمنه ويخسر ذاته . بل إنه قد تجاوز خوف الموت لا إلى التصالح معه فقط[2] بل إلى أن يصبح هو نفسه وقد شكل خطرا على الموت[3] ، وهو حين يصل إلى هذه الدرجة يكون قد تحرر من قمع آخر غير القمع الاجتماعى ، إنه الخوف من المجهول . وهكذا يرفض الشاعر كل الأحكام التى تكبحه وتشكل عائقا أمام حريته . وما هذا الجموح الذى يشبه الفوضى إلا احتجاجا على كل ما يعترض « الأنا » ويحد من سلطانها وحريتها .

---

(١) يقول :

- يا عبل إن سفكوا دمى ففعائلى ... فى كل يوم ذِكْرُهنَّ جديد . د . ص ٥٢
- يا عبل ما أخشى الحمام وإنما ... أخشى على عينيك يوم بكاك . د . ص ٩٦
- وما هالنى يا عبل فيك مهالك ... ولا راعنى هول الكمى المعارس د . ص ٧٦

(٢) - أنا المنية وابن كل منية ... وسواد جلدى ثوبها ورداها . د . ص ١٥٥

(٣) - يا عبل لو أن المنية صُوِّرت ... لغدا إلىَّ سُجُودها وركوعها . د . ص ٨٣

## ٢ – الانفـــراد / الفرديـــة :

لقد بدأ عنتره ذاتا منفعلة ، لكنه سرعان ما تحول من طور الانفعال إلى طور الفاعلية ، بيد أن انفعاله بالتناقضات الاجتماعية المحيطة كان بالقدر الذى أثرت عليه هذه التناقضات بالسلب ، فكان تحوله إلى طور الفاعلية هو السبيل لقلب هذه التناقضات إلى الإيجاب ، وكان بالتالى تحوله من عبد مسئول إلى حر صاحب إرادة .

وديوان عنتره كله وثيقة اعتراف وبوح وإفضاء ، لقد اعترف بعبوديته ، وكم أعلن بأعلى صوت : « أنا العبد » لكنه وهو يعترف ، كان يتحرر من الإحساس الحقيقى بالعبودية ، وكم باح بسواد لونه ولون أمه ، ورأيناه يقول بجرأة « أنا ابن سوداء الجبين . . . » لكنه أيضا وهو يبوح بسواده وسواد أمه ، كان يتحرر من عقدة اللون . وكم أفضى بحبه وأشواقه لعبلة ، لكنه وهو يفضى بهذا الحب كان يتحرر من عقدة الضعف . وهكذا كان الاعتراف والبوح والإفضاء ، مظاهر للوعى بالذات والإحساس بالانفراد والفردية ، وهذا هو المدخل الحقيقى للحرية .

أما عن إحساس الشاعر بالانفراد فيمكن تتبعه من خلال استخدامه لصيغة « وحدى » ثم من خلال استخدامه لصيغة « دعونى » وأما عن إحساسه بالفردية فيبدو جليا من خلال استخدامه لاسمه « عنتره » ، ثم من خلال استخدامه لصيغة « مثلى » والتى يعبر بها عن عدم وجود مثيل له .

### أولا : الانفـــراد

#### ١ – صيغة « وحدى »

يستخدم الشاعر صيغة « وحدى » ليعبر بها عن العزلة التى فرضها عليه المجتمع ، وذلك حين أصبح منبوذا من قِبَل قومه ، وقَبل ذلك ، من قِبَل أبيه ، ويعبر الشاعر بالصيغة السابقة عن وضعه العاطفى ، وذلك حين أصبح يتجرع كأس المرارة والصبر « وحده » فى سبيل حبه دون أن يجد معينا أو نصيرا ، صاحبا أو خليلا ، نراه يقول لعبلة :

سأحلُمُ عن قومـى ولو سفكـوا دمـى  وأجرعُ فيكِ الصبرَ دون الملا وحدى[1]

---

(١) د . ص ٥٨

وترد نفس الصيغة – وحدى – فى مناسبة شبيهة ، وذلك حين يبث الشاعر نجواه على هذا النحو :

تُرَى علمتْ عبيلةُ ما ألاقى ... من الأهوال فى أرض العراق
طغانى بالريا والمكر عمى ... وجار علىَّ فى طلب الصداق
فخضتُ بمهجتى بحر المنايا ... وسرتُ إلى العراق بلا رفاق
وسقتُ النوقَ والرعيان وحدى ... وعدتُ أجِدُّ من نار اشتياقى[1]

ويلاحظ أن الشاعر يؤكد انفراده – والذى يعد جزءا من تفرده – من خلال استخدامه للنفى مرة « سرت بلا رفاق » وللإثبات أخرى : « سقت النوق والرعيان وحدى »

وهو يشعر أنه يواجه الحياة وحده ، لا أنيس له فى عالم البشر ، سلاحه فقط هو أنيسه :

فأنا سريت مع الثريا مفردا ... لا مؤنس لى غير حد المنصل[2]

وتأتى صيغة « مفردا » تنويعة أخرى على كلمة « وحدى » . لكنه يعود ليجمع بين الكلمتين فى سياق واحد :

إذا رَشَقَت قلبى سهامٌ من الصَّدِّ ... وبدَّلَ قربى حادثُ الدهر بالبعدِ
لبست لها درعا من الصبر مانعاً ... ولاقيت جيش الشوق منفردا وحدى[3]

وهكذا تجتمع الصيغتان سويا « وحدى – منفردا » لتعبرا عن إحساس الشاعر الحاد بالعزلة ، وبأنه يقف وحده كشجرة فى مواجهة الحياة . وهو حين يشق طريقه نحو المجد ، لا يركن إلى أب أو إلى أم أو إلى ذوى القربى :

وبذابلى ومهندى نلت العلا ... لا بالقرابة والعديد الأجزل[4]

وجدير هنا أن نتأمل قوله « العديد الأجزل » حيث ينفى الشاعر اعتماده على الكثرة ، وكأنه بذلك يثبت عن طريق النفى انفراده .

---

(١) د . ص ٩٢ ، طغانى : طغى على وظلمنى .
(٢) د . ص ١١٤ .
(٣) د . ص ٥٣ .
(٤) د . ص ١١١ ، الأجزل : الكثير .

٢ – صيغـة « دعونـي »

فى دراسة إحصائية لاستخدام صيغة الأمر « دع » المسندة إلى ضمير المخاطب فى ديوان أبى نواس ، اتضح أنها قد وردت ( ٤٤ مرة ) وذلك فى مقابل مرة واحدة وردت فيها صيغة « دعونى » المسندة إلى ضمير الجمع ، وفسّرت الدراسة هذا التفاوت فى الاستخدام بموقف الشاعر الذى يتوجه من خلال صيغة « دع » إما إلى نفسه ، وإما إلى غيره ليعبر عن رؤيته الرافضة للقيم العربية بصفة عامة ، ورغبته فى استئصال هذه القيم تمهيدا لإحلال قيم أخرى منبثقة من طبيعة العبث والمجون المتأصلة فى وجدانه[١] .

ويلفت النظر أن استخدام عنتره للصيغة المذكورة يأتى معاكسا لاستخدام أبى نواس ، وذلك حين تَرد الصيغة المسندة إلى ضمير المخاطب فى سياق واحد هو .

دعنى أجِدُّ إلى العلياء فى الطلب  وأبلغُ الغاية القصوى من الرتب[٢]

بينما ترد بقية استخدامات الصيغة مسندة إلى ضمير الجمع لتكشف عن دلالة مركزية هى المخاطرة بالنفس والإقبال على الشدائد والأهوال سعيا إلى عيش كريم ، أو طلبا لموت عزيز . ولنتأمل هذه السياقات :

- دعونى أجِدُّ السعى فى طلب العلا  فأدركَ سُؤْلى أو أموت فأعذر[٣]
- دعونى فى القتال أمت عزيزا  فموت العز خير من حياة[٤]
- فدعونى من شرب كأس قدام  من جوار مالهن ظرف وطيب
- ودعونى أجر ذيل فخار  عندما تخجل الجبان العيوب[٥]
- وإذا الموت بدا فى جحفل  فدعونى للقاء الجحفل[٦]

ويأتى استخدام الصيغة مسندة إلى ضمير الجمع متمشيا مع موقف عنترة الذى كانت معركته – بالدرجة الأولى – ضد قومه، لقد كان هؤلاء القوم هم الكابوس

---

(١) راجع للكاتب فصلا بعنوان ( صيغة « دع » وموقف الرفض ) بكتاب صيغ الأمر والنهى فى ديوان أبى نواس « دراسة أسلوبية » دار الكتب الجامعية ، ١٩٨٨ ص ٣٢ : ٥٤ .

(٢) د . ص ٢١ .  (٣) د . ص ٦٧ .

(٤) د . ص ٢٣  (٥) د . ص ٢٠

(٦) د . ص ١٠٢

الذى جثم على صدره ، وهو يود لو تخلص منهم من خلال صيحته المتكررة « دعونى » فى محاولة لإثبات ذاته ، وبالتالى الانتصار عليهم . إن صيغة « دعونى » تكشف عن شدة وطأة القيود التى كُبِّلَ بها من قِبَل القبيلة ، كما تكشف عن الثمن الباهظ الذى يدفعه عنتره ، وذلك حين يقف كفرد منفردا بإزاء المجموع .

**ثانيا : الفردية :**

**١ - استخدام اسم « عنتره » :**

يصر عنتره على أن يثبت تفرده وأن يحتل مكانا بارزا فى مجتمعه ، وهذا المكان ينبغى أن يتناسب مع مكانته كفارس شاعر ، وهو يحارب قومه تارة ، ويحارب القبائل الأخرى تارة ثانية من أجل فرض إرادته وإثبات مكانته . ومن الحيل اللغوية التى يلجأ إليها فى هذا الصدد إثبات اسمه فى القصيدة ، ليُثَبِّتَ ذاته من ناحية ، وليخلد نفسه من ناحية . ثانية إن إصراره على ذكر إسمه ، هو رد فعل لإصرار قومه على محو هذا الاسم والتنكر لشمائل صاحبه وسجاياه . هم أرادوا أن يزيلوا عنتره من الوجود ، وهو أراد أن يكتب لنفسه الخلود :

أنا الهجين عنتره  كل امرئ يحمى حره[1]

ولأنه متفرد ، فإنه يُدْعَى فى وقت الشدة ، ومن قبل الجموع الغفيرة :

يدعون عنتر والدروع كأنها  حَدَقُ الضفادع فى غدير مفعم[2]

وأخرى :

يدعون عنتر والرماح كأنها  أشطانُ بئر فى لبانِ الأدهم[3]

وما أكثر الذين ينادونه برسمه فى وقت الشدة

وكم داع دعا فى الحرب بإسمى  ونادانى فخضت حشا المنادى[4]

---

(١) د . ص ٧٤ .
(٢) د . ص ١٣١
(٣) د . ص ١٢٦
(٤) د . ص ١٠٥

وهو متفرد الصفات والملامح ، إذ يعرفه الجميع :

يا عبل دونـك كل حـى فاسـألى  إن كان عندك شبهه فى عنـتر[1]

والذى يجرؤ على غزو ديار عنتر جاهل غُرِّر به :

لو لم تكن يا قيسُ غـرَّكَ جاهـلٌ  ما سُقْتَ نحو ديار عنتر جحفلا[2]

ونراه يضرب الأمثال ليثبت تفرد اسمه :

وليـس سـباع الـبر مثـل ضبـاعه  ولا كل من خاض العجـاجة عنـتر[3]

ونكران قومه لمآثره وسجاياه ، قد خلف جرحا عميقا فى نفسه ، وبرء هذا الجرح متعلق بالاعتراف به ، وتسجيل اسمه .

ولقد شفى نفسى وأبرأ أسقمها  قيلُ الفوارس ويك عنـتر أقدم[4]

وهو يعتذر عن خضوعه لهوى عبلة بأن لهذا الهوى سلطانا قاهرا :

يا شَـأسُ لولا أن سلطان الهـوى  ماضى العزيمة ما تملك عنترا[5]

ويضغط على صيغة « فما لك . . ولا كل . . » ليؤكد نفس الدلالة :

شربتُ القنا من قبل أن يُشترى القنا  وذُقتُ المـنى من كل أشـوس عابـس

فما كل من يشرى القنا يطعن العدا  ولا كل من يلقـى الرجال بفـارس[6]

وإلى جانب ذلك يُذكر اسمه بتنويعه أخرى هى « ابن شداد »

وحجـار رأى طعـنى فنـادى  تأنَّـى يا ابن شـداد تأنـى

خُلقـتُ من الجبـال أشد قلبـا  وقد تفنى الجبال وأنت أفنـى[7]

---

(١) د . ص ٧٠ .
(٢) د . ص ١١٦ .
(٣) د .ص ٦٧ .
(٤) د. ص ١٢٦ .
(٥) د . ص ٧٤ .
(٦) د . ص ٤٢ .
(٧) د . ص ١٤٥ .

وهو حريص كل الحرص على ذكر اسمه أو حتى كنيته ، ولذا نراه يتحدث بنبرة ملؤها الفخر :

ومكروبٍ كشفتُ الكربَ عنه بضربة فيْصلٍ لما دعانى
دعانى دعوة والخيل تجرى فما أدرى أبا سمى أم كنانى[1]

إن إصراره على ذكر الإسم أو الكنية يعد بمثابة الرقية التى تشفى نفسه تارة وتُبرز ذاته تارة ثانية .

**٢ - استخدام صيغة « مثلى » :**

ومن سمات الفردية الحديث عن عدم المثلية

عَتَبْتُ الدهرَ كيف يذل مثلى ولى عزم أقد به الجبلا[2]

والشاعر لا يصرح تصريحا مباشرا بذلك ، وإن كان الاستفهام المتعجب « كيف يذل مثلى » يومئ بالتفرد بمجموعة من السمات والصفات التى تجعل صاحبها أهلا للسيادة لا للهوان .

لكنه يعود ليصرح بما أومأ به ، وذلك من خلال خطابه إلى محبوبته

وإن أبصرتِ مثلى فاهجرينى ولا يلحَقْكِ عارٌ من سوادى[3]

وهو يؤكد عدم المثيلة من خلال الحكمة :

وليس سباعُ البرِّ مثل ضبَاعِهِ ولا كُلُّ من خاضَ العجاجةَ عنترُ[4]

---

(١) د . ص ١٤٧ .
(٢) د . ص ١١٤ .
(٣) د . ص ٤٥ .
(٤) د . ص ٦٧ .

وهو يعمد إلى تسجيل اسمه « عنتر » فى ثنايا الحكمة ، ربما لإدراكه بصيرورتها وخلودها من خلال تداول الألسنة لها ، وكأنه يضيف بهذه الحيلة سطرا إلى صفحة خلوده ، هذا الخلود الذى كان هاجسة ضد النكران والجحود.

ونراه يعود ليؤكد عدم المثلية له من خلال المقارنة بين « الأنا » و« الغير » :

يضحكُ السيفُ فى يدى ويُنادِى ... وله فى بَـنَانِ غيرى نَحيـــبُ[1]

ويؤكد نفس الدلالة من خلال عتابه لعبلة :

هجرتُك فامضى حيثُ شئتِ وجرِّبى ... من الناس غيرى فاللبيبُ يُجَرِّبُ[2]

وكذلك من خلال المقارنة بين « الأنا » والآخر » :

أنا العبدُ الـذى سَعْـدِى وجِدِّى ... يفـوقُ على السُّها فـى الارتفـاعِ
سموت إلى عـنان المجـد حتى ... علوت ولم أجد فى الجو ساعـى
وآخـر رام أن يسعـى كسعـى ... وجَدَّ بِجِـدِّه يبغـى اتباعـى
فقصَّرَ عن لحاقـى فى المعالـى ... وقد أعْيتْ به أيدى المسـاعى[3]

ثم من خلال المقارنة بين الـ « أنا » والـ « أنت » :

إن كنتَ أنتَ قطعـتَ برا مقفـراً ... وسلكتَهُ تحت الدُّجى فـى جَحْفَلِ
فأنا سريتُ مع الثريـا مفـــردا ... لا مؤنـس لى غير حد المنصل[4]

ويلقى فى النهاية بآخر أوراقه مؤكدا عدم مثلية الآخرين له من خلال الإشارة إلى ذكره الذى محى ذكر الآخرين ، ثم سيادته عليهم :

محوتُ بذكرى فى الورى ذكْرَ من مضى ... وسدتُ فلا زيدٌ يُقـال ولاعـمرو[5]

ويبلغ اعتداده بنفسه وبهمته الدرجة التى يضفى فيها على نفسه ظلا من القداسة :

ولو صَـلَّت العُـرْبُ يوم الوغى ... لأبطالها كـنت للعـرب كعـبه[6]

وعلى هذا النحو تتجمع الصيغ السابقة لتكشف عن ملمح من ملامح شخصية عنتره وهو يقينه بفرديته ، وعدم مثلية أحد له .

---

(١) د . ص ٢٠ .
(٢) د . ص ١٤ .
(٣) د . ص ٨١ ، ٨٢
(٤) د . ص ١١٤
(٥) د . ص ٧٢ .
(٦) د . ص ١٠.

## الفصل الثانى

# التوازن والتكامل

١ – العذرية / الفروسية

٢ – الضعف / القوة

٣ – الجسارة الجسدية / الجسارة النفسية

٤ – سواد اللون / بياض الفعل

١ – العذرية / الفروسية :

لخص الدكتور يوسف خليف الصورة العامة للحب العذرى فى العصر الأموى « فى أن شابا من البادية يحب ابنة عم له ، وقد يحب فتاه من غير قبيلته ، وهو حب تبدأ سطوره الأولى فى المراعى حيث يلتقى الفتيان والفتيات فى أيام الربيع ، وقد تبدأ فى مناسبة عابرة يرى الفتى فيها صاحبته فيتعلق بها . ثم تمر الأيام لتسجل فى كتاب الحب سطور أخرى ، نرى العاشق وقد اشتد تعلقه بصاحبته ، وزاد حبه لها ، وارتبطت آماله بها ، بل وقفت عندها ، لأنها أصبحت مثله الأعلى الذى يتمنى أن ترتبط حياته به ، ولكن ظروفا تقف فى طريقه لتحول بينه وبين هذا الرباط المقدس ، . . فيشتد هيام العاشق ، وتزداد حيرته ، ويسيطر خيال صاحبته عليه ، حتى يصبح كل شىء فى حياته ، وفى أكثر الأحيان تنهار أعصابه المرهقة تحت وطأة الحرمان ، فإذا هو شبح مضنى هزيل تصطلح عليه الأدواء والعلل ، أو خيال شارد فى الصحراء تتقاذفه الفلوات وقد استبدت به الوساوس والأوهام ، ثم تتوالى سطور المأساة الحزينة حتى يخط الموت سطرها الأخير ، فيسقط العاشق فى النهاية شهيد الحب وصريع الحرمان »[1] .

والملفت للنظر أن تفاصيل هذه الصورة العامة تنطبق تماما على عنتره ولا تختلف إلا فى الفصل النهائى الذى يبدو فيه الشاعر الأموى مستسلما للعذاب والموت ، بل ومستعذبا لهما فى كثير من الأحيان ، فى حين نجد أن الجوانب العذرية لدى عنتره تُدعَّم بجوانب الفروسية بحيث نبدو بإزاء شاعر بالغ الرقة ، وفارس بالغ الصرامة . ولعل أفضل تمثيل لهذا المزج لديه قوله مخاطبا عبلة :

ولقد ذكرتُكِ والرماحُ نواهلٌ ... منى ، وبيض الهند تقطر من دمى
فوددتُ تقبيلَ السيوفِ لأنها ... لمعتْ كبارقِ ثغركِ المتبسِّمِ[2]

إن استدعاء وجه المحبوبة المشرق وسط المعمعة والرماح المشرعة والسيوف المترعة بالدماء ، ثم الربط بين السيوف المصقولة والثغر المتبسم للمحبوبة ، لهو أروع مزج يمكن أن يصل إليه شاعر فارس .

---

(١) د. يوسف خليف : تاريخ الشعر العربى فى العصر الإسلامى ، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٦ ، ص ١٠٠ ، ١٠١ .

(٢) د. ص ٢٣ .

لكن هذا لا ينفى أن الطوابع العذرية كانت تغلب على شعر عنتره فى كثير من الأحيان ، بل إن هذه الطوابع مبثوثة فى شعره كله ، ولا تكاد تخلو قصيدة له منها، ولسنا فى مجال الاستقصاء ، ولكن حسبنا أن نسوق بعض النماذج التى تشير إلى الظاهرة وتحدد أبعادها ، حيث نطالع عنتره وقد استبد به الحب ، وملأ خيالُ محبوبته عليه حياته حتى فى أكثر الأوقات هولا ، وهو لا يكف عن التمنى بأن تجود عليه المحبوبة ولو بطيف من خيالها ، ومن ثم نراه يشكو الفراق والبعد ، ويقنع بالحرمان ، ويسعد بالأوهام ، ويصبر على البلاء ، ويزرف الدموع ، ويسفح العبرات ، ويحيا على الأمل وإن كان خادعا ، ويزداد حبه وينمو وإن كان لا يتغذى إلا على الفتات .

- ألا يا عبل قد ذاد التصابى ... ولجّ قومك فى عذابى
وظل هواك ينمو كل يوم ... كما ينمو مشيبى فى شبابى[1]

- وحقك ، أشجانى التباعدُ بينكم ... فهل أنتُم أشجاكُمُ البعدُ من بعدى
حَزَرْتُ من البين المفرِّق بيننا ... وقد كان ظنى لا أفارقكم جهدي
فإن عاينَتْ عينى المطايا وركبها ... فرشْتُ لدى أخفافها صفحة الخد[2]

- فيا ليت أن الدهر يُدْنى أحبَّتى ... إلىَّ كما يُدْنى إلىَّ مصائبى
وليت خيالا منك يا عبل طارقا ... يرى فوض جفنى بالدموع السواكب[3]

ورغم بروز السمات العذرية فى شعر عنترة ، إلا أن ثمة فارقا كبيرا بين عذرية عنتره ، وعذرية الشعراء العذريين من أمثال قيس وكثير وجميل ، فبينما انطلقت عذرية الأخيرين من القلب النابض فحسب ، جاءت عذرية الأول مزيجا من رهافة قلب حساس ، وصلابة سيف مصقول .

ومن ثم استوى لدينا فى العصر الجاهلى شاعر عذرى أصلب عودا وأقوى قواما من عذريى العصر الأموى . نطالعه فى بعض المواقف بثوب رقة وعاطفية

---

(١) د . ص ١٥

(٢) د . ص ٥٩

(٣) د.ص ٢٢ . وتجنبا للاستطراد نحيل إلى تتبع الطوابع العذرية فى بعض القصائد ص ٥٣، ٥٩ ، ٦٠ ، ٧٨ ، ٧٩ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٣٢ ، ١٣٤ ، ١٤٢ ، ١٤٣

فمجرد نظرة من محبوبته تحييه ، وطيف من خيالها يسعده ، وريح تهب من ناحيتها تثير أشواقه ولواعجه ، ولكنه لا يظل مندمجا فى هذا الدور على نحو ما نعرف عن المجنون وأضرابه ، بل سرعان ما يتخلص من حديث الحب إلى حديث الفروسية ، غير أن هذا التخلص ليس مباغتا يصدم القارىء بالانتقال المفاجىء ، ولكنه يأتى هينا رقيقا ، بل يأتى الحديث الثانى مستولدا من الحديث الأول ، فيندمج الصوتان : صوت المحب وصوت الفارس فى جدلية رائعة ، ونمثل لذلك بهذه القصيدة (١) :

١ - أرض الشُّربةِ شِعْبٌ ووادى ... رحلتْ وأهلُها فى فؤادى
٢ - يطُّون فيه وفى ناظرى ... وإن أبعدوا فى محل السواد
٣ - إذا خفق البرقُ من حيِّهم ... أرِقْت وبتُّ حليف السهاد
٤ - وريحُ الخُزامَى يذكِّر أنفى ... نسيمَ عَذارَى وذاتِ الأيادى
٥ - أيا عبلَ منِّى بطيف الخيال ... على المستهام وطيبِ الرقاد
٦ - عسى نظرةٌ منك تحيا بها ... حُشَاشَةُ ميِّت الجفا والبعاد
٧ - أيا عبلُ ما كنتُ لولا هواك ... قليلَ الصديق ، كثير الأعادى
٨ - وحقِّك لازال ظهرُ الجواد ... مقيلى ، وسيفى ودرعى وسادى
٩ - إلى أن أدوسَ بلاد العراق ... وأُفنى حواضرها والبوادى
١٠ - إذا قام سوقٌ لبيع النفوسِ ... ونادى وأعلن فيه المنادى
١١ - وأقبلت الخيلُ تحت الغبار ... بوقْع الرِّماح وضربِ الحداد
١٢ - هنالك أصدمُ فرسانها ... فترجِعُ مخذولةً كالعماد
١٣ - وأرجعُ والنوقُ موقورةً ... تسيُر الهوينى وشيبوبُ حادى
١٤ - وتسهر لى أعينُ الحاسدينَ ... وترقدُ أعين أهل الوداد

وهكذا يبدأ عذريا صبا بعبلة ، ثم تكون عبلة نفسها هى الدافع له إلى دنيا الفروسية ، يبدو ذلك بدءا من قوله فى البيت الثامن

وحقِّك لا زال ظهر الجوادِ ... مقيلى ، وسيفى ودرعى وسادى

ويظل صوت الفروسية يطو متدرجا عبر خمسة أبيات ( ٨ - ١٢ ) ويصل إلى ذروته فى البيت الثانى عشر حيث يصدم عنتره الفرسان فترتد منكسرة مخذولة

---

(١) د . ص ٤٣ ، ٤٤ .

ويأتى البيتان الأخيران ليكوِّنا وحده ثالثة قائمة بنفسها ، وإن كانت متصلة بسابقتيها ، بل تُعد مزجا بين الوحدتين ، فلا هى عاطفية صرفة ، ولا هى فروسية صرفة ، ولكنها تعكس وجه عنتره الحقيقى ، إنه وجه الفارس الإنسان حيث يقول فى البيتين الأخيرين :

١٣ - وأرجـــع والنـــــوق موقـــورة  تسير الهوينى وشيبـــوب حـادى
١٤ - وتسهـر لـى أعـين الحاســدين  وترقـد أعـــين أهـــل الـوداد

هنا تنتهى المعركة بانتصار عنتره وحصوله على مأربه ، وبحين أوان الرجوع ، ومن ثم تهدأ النبرة التى كانت عالية فى الأبيات الخمسة ( ٨ - ١٢ ) وهدوء هذه النبرة يأتى مصاحبا لانتهائه من المعركة وخروجه منها مظفرا غانما ، وينسحب هذا الهدوء على ما حوله ، فـ « النوق موقورة » أى تسير فى وقار ، ربما لكثرة ما تحمل من غنائم ، وربما لإحساسها بالأمان فى ظل عنتره ، ويتأكد هذا الوقار من خلال الجملة التالية « تسير الهوينى » ثم يتعزز الإحساس بالأمان والاطمئنان من خلال ظهور شخصية الأخ الشقيق « شيبـوب » وهو فى حالة غـناء « وشيبوب حادى » ولعلها رقصة الفرح التى تجيش بها نفس شاعر عائد بمهر محبوبته تداعبه الآمال ويوقظه الحنين ، وهو يعلم أن ظفره بالنوق هو الطريق لظفره بعبلة ، وهو ظفر سيكون وبالا على الحاسدين ، وخيرا على أهل الوداد المحبين ، فالأولون يسهرون ، والآخرون يرقدون ، ويأتى هذا الطباق فى البيت الأخير ملخطا الثنائية التى بنيت عليها القصيدة ، لكنها ليست ثنائية يقف كل طرف منها بمعزل عن الآخر ، بل ينصهر فيه بقدر ما يواجهه ، وهذا هو سر الفارس العاشق ، أو العاشق الفارس . العاشق الذى يبدو ضعيفا أمام المحبوبة ، والفارس الذى يبدو عملاقا فى مواجهة الفرسان . يرد فى المعلقة هذا البيت المهم الذى يكشف عن تضافر العذرية الفروسية لدى عنتره . نراه يقول لعبلة :

إن تغد فى دونـى القناع فإننـى  طَـبٌّ بأخـذ الفـارس المستلـئم

فيعبر بكلمة « القناع » عن هذا الجدار السميك الذى يحول بينه وبين المحبوبة. ويكشف عجزه عن تخطى هذا الجدار ، إذ يبدو سلبيا إزاءه ، لكن هذا السلب يتحول إلى إيجاب ، ولكن فى اتجاه آخر ، هو إتجاه « الفارس المستلئم » ، ثمة حاجزان فى البيت : « قناع » و « لأمة » ، أما « القناع » فتحتمى به المحبوبة من العيون ، « وأما « اللأمة » فيحتمى بها الفارس من السيوف و « العجز » بإزاء القناع يقابله « حذق » بإزاء اللأمة . وعلى هذا النحو يكشف البيت عن هذا

الانشطار بين العجز التام بإزاء المحبوبة و« الحذق » الباهر بإزاء الفارس ومن ثم « يعلن البيت بوضوح عن موقف الشاعر : العجز المطلق أمام المرأة يولد القوة المطلقة فى فعل البطولة تعويضا عن هذا العجز . فالشاعر لا يقول إنه قادر على إختراق القناع إلى المرأة ، بل إنه قادر على اختراق الحجب إلى الفرسان من أعدائه ، ويبدو البيت منحرفا منطقيا فى جملة الشرط التى ينبنى فيها . فليس هناك من رباط منطقى بين فعل الشرط وجوابه . وتلك بالضبط هى بنية القصيدة كلها ، انشراخ بين عالمين : عالم العجز بإزاء المرأة . . . وعالم القوة فى فعل البطولة والصدام »[1] .

لكن إذا انتقلنا إلى الموقف العام للشاعر فإنه يصعب القول بهذا الانشراخ بين العالمين المشار إليهما ، ذلك أنهما يبدوان ممتزجين ، بل ومؤتلفين . ولولا هذا المزج لتحولت شخصية عنتره إما إلى صورة ضعيفة هشة ، وإما إلى صورة غليظة فظة .

* * * * *

لقد كان عنتره شغوفا بالحديث عن فروسيته ، لكن هذا الحديث كان يكتسب طابعا خاصا حين يكون فى حضرة محبوبته .

١ - وسلى الفوارس يُخبروكِ بهمتـى ... ومواقفى فى الحرب حـين أطاها
٢ - وأزيدُهـا من نـار حربـى شُعلةً ... وأثيرها حتى تـدورَ رحـاها
٣ - وأكُـرُّ فيهـم فى لهيب شعاعهـا ... وأكـون أول واقِـدٍ بصلاها
٤ - وأكـون أول ضـارب بمهنـدٍ ... يَفْـرِى الجماجم لا يريد سواها
٥ - وأكون أول فارسٍ يغشى الوغـى ... فأقـود أول فـارس يغشاهـا
٦ - والخيل تعـلمُ والفوارسُ أننـى ... شيخُ الحـروبِ وكهلُهـا وفتاها
٧ - يا عـبل كم من فـارس خلَّيتـه ... فـى وسْـطِ رابيـةٍ يَعُدُّ حصاها
٨ - يا عـبل كم من حُـرَّةٍ خليتهـا ... تبكى وتنعـى بعلهـا وأخاهـا
٩ - يا عـبل كم من مهـرة غادرتهـا ... مـن بعد صاحبها تَجُـرُّ خطاهـا
١٠ - يا عـبل لو أنـى لقيـتُ كتيبـةً ... سبعـين ألفا ما رهبـتُ لقاهـا
١١ - وأنـا المنيَّـةُ وابـنُ كل منيـةٍ ... وسـوادُ جـلدى ثوبُهـا وراهـا[2]

(١) د . كمال أبو ديب : الرؤى المقنعة ، نحو تحليل بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ص ٢٨٠ .
(٢) د . ص ١٥٤ ، ١٥٥ .

كان عنتره شغوفا بإثبات همته أمام الناس جميعا ، لكنه كان أكثر شغفا بإثبات هذه المهمة أمام عبلة ، وهو فى الجزء السابق يتدرج فى إثبات هذه المهمة وذلك حين لا يعمد منذ البدء إلى الحديث المباشر عنها ، بل يفضل أن يكون هذا الحديث فى البداية على لسان « شهود عيان » هم هؤلاء الفرسان الذين سجلوا مواقفه فى الحرب ( الأبيات ١ : ٥ ) وهو يعبر عن كثرة هذه المواقف وأهميتها من خلال استخدامه للجمل الفعلية المتتابعة والمعطوفة :

« وأزيدها . . وأثيرها . . وأكر . . وأكون أول واقد . . وأكون أول ضارب . . وأكون أول فارس . . فأقود أول فارس ».

ويلاحظ إلحاحه على أنه الأول دائما ، وهى ملاحظة تعكس مدى إحساسه البالغ بهمته . ويأتى البيت السادس – بعد ذلك – ليسجل شهادة أخرى على همة الشاعر تساق فى جملة خبرية أكثر ثقة وثباتا :

٦ – والخيل تعلم والفوارس أننى  شيخ الحروب وكهلها وفتاها

ليس « الفوارس » فقط هم الذين يعلمون مدى همة الشاعر ومواقفه ، ولكنه يضيف هنا الخيل « والخيل تعلم » بل يجعل « الخيل » مُقدَّمة على « الفوارس » وكأنها تعلم عنه أكثر بسبب طول معاشرتها لفارسها ومعايشتها لوقائعه كلها ، بل لعلها لا تكذب مثل « الفوارس » الذين قد تحجمهم الغيرة أو الحسد عن الاعتراف بكل ما يعرفون ، ولعله يريد أن يقول بأن مواقفه لم تعد تخفى على حيوان أو إنسان فـ « الخيل تعلم والفوارس . . . » وهو يمعن فى إبراز همته من خلال التأكيد « . . أننى شيخ الحروب . . » وكذلك من خلال مصاحبة هذه الهمة له فى مراحل عمره المختلفة « . . أننى شيخ الحروب وكلهلها وفتاها » .

وعلى النحو السابق لا يتوجه الشاعر إلى هدفه مباشرة ، ولكنه يقترب منه حثيثا ، فهو أولا يقدِّم دعوة « سلى الفوارس يخبروك بهمتى » وهو ثانيا يطرح تقريرا « والخيل تعلم والفوارس أننى . . » وبعد أن يكون قد قدم أسانيده وحججه ، يعمد إلى التوجه إلى الهدف الذى يسعى لإثبات همته أمامه ، ولأن « عبلة » هى هذا الهدف ، فإنه يطيل التوقف أمامها مثبِّتا صيغة « يا عبل كم من » على مدى الأبيات « ٧ : ٩ ) ، ومضيفا صيغة « يا عبل لو أنى » فى البيت ( ١٠ ) ، وهو على مدى هذه الأبيات الأربعة يقدم لنا مناجاة يبدو فيها راكعا فى شموخ ومازجا

الخضوع حيال المحبوبة مع العزة والهمة والإباء حيال الآخرين :

يا عـبل كم من فـارس خليتـه ... في وسـط رابيـة يعد حصاهـا
يا عبل كم من حـرة خليتهـا ... تبكـي وتنعـى بعلـها وأخاهـا
يا عـبل كم من مهـرة غادرتها ... من بعد صاحبها تجـر خطاهـا
يا عـبل لو أنـي لقيت كتيبـة ... سبعـين ألفا ما رهبـت لقاهـا

ويأتي البيت الأخير ( ١١ ) بادئاً بـ الضمير « أنا » ، تلك الأنا التي تذر الشاعر حياته لينحت لها تمثالا يطيل عمره بعد نفاد العمر :

**وأنـا** المنيـة وابـن كل منيـة ... وسـواد جلدي ثوبهـا وراهـا

وعلى هذا النحو يَبْرزُ لنا عنتره في صورة الشاعر الهمام ، صاحب الهمة العالية المكتسبة ، والملفت أنه شيد بناء همته الشامخ على أنقاض معطيات الضعف الموروثة ، فهو العبد الأسود المجهول ، لكنه بدلا من أن يتوارى خجلا من مواطن ضعفه ، أخذ يتغنى بها في الوقت الذي يتحول فيه إلى مركز قوة ، وكأن الغناء بما احتُسب ضعفا عليه كان من قبيل التطهر ، وهو في هذا الصدد يذكرنا بما « فعله جيته حينما كتب روايته المشهورة « آلام فرتر » حتى يحرر نفسه من تلك الوساوس الانفعالية الحادة التي كانت تدعوه إلى الانتحار ! ، ولعل هذا هو ما عناه جيته نفسه حينما نصح بعض أصدقائه بقوله : « ليتكم تحذون حذوي ، فإنكم إذا أخرجتم ذلك الجنين الذي يعذبكم إلى عالم النور ، لن تلبثوا أن تنعموا بالراحة وتشعروا بالسكينة وتظفروا بالهدوء »[1] .

ولقد كان عنتره يتعذب بكونه عبدا أسود مهملا ومغمورا ، لكنه – بعد أن غير حياته – أخذ يتلذذ بنفس الصفات ، ولطالما صاح بأعلى صوته مترنما أنا العبد . . أنا الأسود . . وذلك حين رفع من شأن العبودية ، ومن شأن السواد بعد أن ارتبطا بجسارته الجسدية وشمائله الخلقية .

---

(١) د . زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ( د . ت ) ص ٢١٠ .

## ٢ – الضعـــف والقـــوة :

قد يبدو غريبا القول بأن قسط الشجاعة الوافر الذى يتجلى فى شخصية عنترة قد ترعرع فى وجدان يعانى قدرا بالغا من الضعف . لكن الحقيقة أن هذا الإحساس البالغ بالضعف هو الذى فجر هذا القدر البالغ من القوة ، وقد يتصور البعض أن واحدا مثل عنترة لا يمكن أن يتسرب الضعف إلى نفسه ، وهذا وهم ، ولكن عنتره استطاع أن يتجاوز ضعفه وانطلق منه إلى عالم القوة . فصحيح « أن لكل حياة بشرية لحظات ضعفها كما أن فى أعماق كل وعى بشرى احتمالات العجز والقصور ، ولكننا نعرف فى الوقت نفسه أن القوة الحقيقية لا تعنى انعدام الضعف أصلا ، بل هى تعنى العمل على تجاوز الضعف . . وقد تكون فى كل حياة بشرية معارك خاسرة ولكن الضعيف وحده هو الذى يقنع بالهزيمة ويقتنع بها ! وأما ذلك الذى يصر على استئناف القتال – بإرادة المحارب الصلب العنيد – واثقا من أنه يستطيع أن يصمد حتى النهاية ، طامعا فى الظفر بالانتصار فى خاتمه المطاف ، فهو الإنسان الوحيد الذى يملك حقا فضيلة القوة »[١] ، وفضيلة القوة – فى هذا السياق – لا تنفصل عن الحرية ، فالحرية – كما يرى اسبينوزا – ليست سوى فهم الإنسان لنفسه ، وبذله للجهد فى سبيل الوصول إلى ما هو ميسر له بالقوة[٢] . ويمكن إبراز جانب الضعف / القوة فى حياة عنتره من خلال تحليل هذا النص .

١ – إذا كان دمعى شاهدى كيف أجحد ... ونار اشتياقى فى الحشا تتوقدُ

٢ – وهيهات يَخْفَى ما أكنُّ من الهوى ... وثوبُ سقامى كل يوم يُجَدَّدُ

٣ – أقاتل أشواقى بصبرى تجلدا ... وقلبى فى قيد الغرام مقيد

٤ – إلى الله أشكو جور قومى وظلمهم ... إذا لم أجد خِلاً على البعد يعضُدُ

٥ – خليلىَّ أمسى حب عبلة قاتلى ... وبأسى شديدٌ والحسام مهند

٦ – حرامٌ علىَّ النوم يا بنة مالكٍ ... ومَنْ فرشهُ جمر الغضا كيف يرقد

٧ – سأندبُ حتى يعلمَ الطيرُ أننى ... حزينٌ ويرثى لِىَ الحمامُ المغرِّد

٨ – وألثمُ أرضا أنت فيها مقيمةٌ ... لعل لهيبى من ثرى الأرض يبرد

٩ – رحلْت وقلبى يا بنة العم تائهٌ ... على أثرِ الأظعانِ للركب ينْشدُ

---

(١) د. زكريا ابراهيم : مشكلة الحياة . ضمن مجموعة « مشكلات فلسفية » رقم (٧) ، دار مصر للطباعة ( د . ت ) ص ٢٠٩ .

(٢) المرجع السابق ص ٢١٠ .

١٠ – لئن يَشْمَتِ الأعداء يا بنتَ مالكٍ  فإن ودادى مثلما كان يُعْهَد

هاجش القصيدة هو قلق البحث عن هوية ، وإذا كان الشاعر قد بُلِّ بقيد الرق، فإنه مكبل أيضا بقيد عاطفى :

« وقلبى فى قيد الغرام مقيد »

وهذا القلب ليس مقيدا فحسب ، بل تائه أيضا :

« وقلبى يا بنة العم تائه »

القضية إذن تتصل بهذا القلب الذى يريد – أولا – أن يتحرر من قيد الغرام ، ويريد – ثانيا – أن يتحرر من التيه . والحقيقة أن الإرادتين ليستا غير إرادة واحدة هى تحقيق الحرية ، أو البحث عن هوية . ذلك أن الإنسان المقيد ، التائه ، هو أكثر الناس ضلالا وضياعا ومن أجل هذا فإنه أمَسُّهم حاجة إلى تحقيق هويته .

وتحقيق الهوية فى هذا النص لا يلتمس عن طريق تحرير الجسد ولكن عن طريق تحرير القلب .

إن كلمة « القلب » هى الكلمة الجوهرية التى تُشَدُّ إليها كلمات النص وتراكيبه ، ففضلا عن التركيبتين السابقتين اللتين وردتا – على الترتيب – فى البيتين ( ٣ ، ٩ ) ( أى بعد البداية ، وقبل النهاية ) .

نقرأ فى البيت ( ١ ) : « ونار اشتياقى فى الحشا تتوقد » وهذه النار تتوقد بطبيعة الحال فى القلب . ثم نقرأ فى البيت ( ٢ ) : « وهيهات يخفى ما أكن من الهوى » وهذا الهوى المكنون الذى يُستبعد إخفاؤه هو مكنون فى القلب . ونقرأ فى البيت ( ٣ ) « أقاتل أشواقى بصبرى » وهذا الشوق الذى يُجَاهدَ بالصبر مكنون أيضا فى القلب . وعلى هذا النحو يمكن تفسير هذه التعبيرات : «إلى الله أشكو» ، « أننى حزين » « لعل لهيبى » ، « فإن ودادى » .

وحين تتجمع هذه التعبيرات حول بؤرة واحدة هى « القلب » فإن هذا يعنى أن النص نفثة شعورية تنطلق من القلب بقدر ما تُوَجَّه إليه طعنات القيد والتيه .

ورغم ما ينطوى عليه النص من بساطة ظاهرة فى تشكيل عناصر الصورة ، إلا أنها بساطة تكشف عن الطابع الذاتى والسمة المميزة لشعر عنتره بوجه عام ، وتلك بعض الصور :

١ – « نار اشتياقى تتوقد » وفيها تشبيه العاطفة بالنار الموقدة .

٢ – « لعل لهيبى يبرد » وفيها تشبيه العاطفة باللهيب .

٣ – « قلبى تائه » وفيها يشخص القلب ويصبح ضالا تائها .

٤ – « ومن فرشه جمر الغضا كيف يرقد » وفيها يُشَبه الفراش بجمر الغضا الذى تشتهر ناره بشدة استعارها .

٥ – « ثوب سقامى يجدد » وفيها يشبه السقم واستمراريته بالثوب الذى يجدد كلما اهترأ .

يلاحظ على هذه الصور الميل إلى تجسيم المجردات ( الصورة ١ ، ٢ ) وتشخيصها ( الصورة ٣ ) ، ويلاحظ أن العاطفة غالبا ما تقترن بالنار وما يدور فى فلكها من دلالات مثل اللهيب والجمر ( الصور ١ ، ٢ ، ٤ ) . وكلتا الملحوظتين تكشفان عن الألم العميق الذى خلفته الحبيبة فى قلب الشاعر بعد رحيلها من ناحية . ( البيت ٩ ) والظلم الواقع عليه من قبل قومه الذين وقفوا جدارا يحول دون تحقق العاطفة من ناحية ثانية ( البيت ٤ ) . لقد تصالح الألم والظلم سويا ، ودفعا الشاعر إلى الكشف عن انفعالاته ، والإفصاح عن مشاعره ، من خلال هذه الصور المشبوبة ، دون أن يتحرج أو يقتصد ، لاسيما أنه الفارس الشديد البأس ، والقصيدة نفسها تشير إلى هذه الثنائية : الضعف – القوة :

خليلىَّ أمسى حب عبلة قاتلى  وبأسى شديدٌ والحسامُ مهنَّدُ

فالشاعرمقتول رغم أنه يمتلك أداة القتل ، وهو ضعيف بإزاء عبلة رغم أنه ذو بأس شديد بإزاء الآخرين . لكن الشاعر الذى أفرط فى استعراض قوته وشدة بأسه ، أفرط أيضا فى إظهار ضعفه وانهيار مقاومته ، وهذا الإفراط وعدم القصد فى إبراز هذين القطبين اللذين يبدوان متعارضين ، يجذبان النص إلى دائرة الشعر الذاتى الذى تتخلله ملامح كثيرة من سمات المدرسة الرومانسية الحديثة وذلك حين تُتَّخذ التجارب الشعرية وسيلة للإفضاء بكل ما هو مكنون ، وقد يبدو هذا المكنون أحيانا فى صورة مبالغ فيها .

ويلاحظ أيضا على البيت السابق أن شطره الأول يمثل جانب الضعف فى حياة الشاعر ، فى حين يمثل الشطر الثانى جانب القوة والبأس ، وكأن البيت يعكس حياة الشاعر التى تراوحت بين ضعف وقوة ؛ ضعف إزاء المحبوبة ، وقوة إزاء فوارس الأعداء .

**٣ - الجسارة الجسدية / الجسارة النفسية :**

أراد عنتره أن يتحرر من أسباب النقص ، ( العبودية والسواد ) ، ومن ثم كان سعيه إلى التفوق ،والتفوق يأتيه أولا - بمقياس عصره - من خلال القوة الجسدية التى تمكنه من الظفر على الآخرين ، وبالتالى تحرير نفسه منهم ، ويأتيه ثانيا من خلال مزيج من القوى العقلية والنفسية والروحية التى تمنحه الامتياز على الآخرين، وبالتالى يشعر بتفوقه عليهم ، وليس بدنوه عنهم ، وهذا هو الجناح الثانى من أجنحة الحرية التى يسعى إليها ليتحرر بها .

ولو أن قوة عنتره انحصرت فى الجانب الجسدى لما فاقت قيمته قيمة أى « فتوة » يجلس على نواصى السكك متباهيا ومهددا الرائح والغادى ، ولكن هذه القوة هُذِّبت وثُقِّفت حين امتزجت بمجموعة القوى الأخرى العقلية والنفسية والروحية .

وقد يحدث أحيانا أن يطغى الجانب الجسدى عند عنتره ، فنراه حينئذ يتباهى بقتل خصمه وترك جثته نهبا لسباع الصحراء وطيورها . وقد يحدث فى أحيان أخرى أن يطغى الجانب الروحى فنراه فى رقه عصفور ووداعة حمامة ، لكن السمة السائدة لدى عنتره ليست هى الوحشية الجسدية ، ولا الرخاوة العاطفية ، ولكن امتزاج البأس العضلى بالنبل الخلقى لديه هما اللذان أنتجا هذا الكيان المتوافق جسميا ووجدانيا . ولو أن نفس عنتره تضخمت تحت تأثير الفتنة بالبنيان الجسدى والقوة العضلية لدمر البطل نفسه ، لأنه سيفقد السيطرة على جسمه ، ولكن الجانب الوجدانى كان قد كبح جماع الجانب الجسمانى وطوعه لأن تصبح القوة عاقلة وروضه على عدم تجاوز الحدود التى يمكن أن تخل بمروءته . إن أروع ما فى شخصية عنتره أن قوته الجسمية امتزجت بصلابة وجدانية مناظرة ، فإذا كان الجسد يدفعه إلى الأمام ، فإن الوجدان يتحكم فيه ويكبحه ، ولنتأمل حركة الاندفاع الجسدى ثم حركة الضبط النفسى فى الشطر الثانى من هذا البيت الموجه إلى

عبله :

يُخْبِرُكِ من شهد الوقيعة أننى أغْشى الوغى ، وأعِفُّ عند المغنم[1]

يتكون الشطر من جملتين ، الأولى « أغشى الوغى » والغشيان – هنا – هو الحضور والاندفاع فى قلب المعركة ، والجملة الثانية هى « أعف عند المغنم » والعفة هى الكف ، وتُقَابَل – من ثم – حركة الاندفاع الجسدى ، بحركة كف نفسية ، وهنا تعَصمُ القوةُ النفسية الهياجَ الجسمانى فيتم التوازن . وشبيه بهذا البيت قول عنترة أيضا :

إنّا إذا حمِسَ الوغى نروى القنا ونعِفُّ عند تقاسم الأموالِ[2]

إن قوة عنترة العضلية تؤهله للاستيلاء على ما يشاء من أموال وأسلاب ، ولكن القوة النفسية المنبعثة من داخله هى التى تمنعه وتعصمه ، وما هذه القوة النفسية إلا النبل الخلقى أو الحياء ، أو كرم النفس ، أو الحشمة :

فأرى مغانِمَ لو أشاءُ حويتها فيصدُّنى عنها كثيرُ تحشُّمى[3]

هناك قدرة على الاحتواء باعثها القدرة الجسمية ، وهناك صد ، باعثه الحياء والتحشم وكرم النفس ، والقوتان لا تتصارعان فى نفس البطل ، بل تتآزران حين تدرك كل منهما الحد الذى تبدأ منه وتنتهى عنده .

ليس معنى هذا أن الشاعر لم يقع فريسة لشهوات النفس ، ولكنه كان يكبح هذه الشهوات بدافع العامل الخلقى ، هو فى هذا البيت الذمة والوفاء :

ولأحمِيَنَّ النفسَ عن شهواتها حتى أرى ذا ذِمَّةٍ ووفاءِ[4]

وهو فى هذا البيت سماحة الخلق :

إنى امرؤٌ سمحُ الخليقةِ ماجدٌ لا أتْبِعُ النفسَ اللجوجَ هواها[5]

---

(١) د . ص ١٢٣ .

(٢) د .ص ١٠٧ و« حمس » : اشتد .

(٣) وفى رواية أخرى « فيصدنى عنها الحيا وتكرمى » د . ص ١٣١ .

(٤) د . ص ٨ .

(٥) د .ص ١٥٣

(٦) د .ص ١٢٧ .

إن هذه القوة النفسية هى التى تجعله يترفع عن شتم من يشتمه ، كما هو حالة مع ابنى ضمضم :

**الشاتِمَىْ** عرضى **ولم أشتمها** والناذرين إذا لقيتهما دمى[1]

وإذا كنا قد رصدنا حركة الإندفاع – الكبح من خلال العلاقة الجدلية بين الجملتين : « أغشى » و « أعف » فى هذا الشطر :

**أغشى** الوغى ، **وأعف** عند المغنم

فإن هذا البيت يأتى تأكيدا لدلالة الشطر السابق

**أغشى** فتاة الحجى عند حليلها وإذا غزا فى الجيش **لا أغشاها**[2]

يتحرك الفعل « أغشى » بين الإثبات والنفى ، وهو فى البداية دال على حركة إيجابية تفيد المبادرة بالزيارة والصلة ، وهو فى النهاية ينفى هذه الحركة .

وإذا كانت زيارة « فتاة الحى » فى حضرة حليلها ، ثم الكف عن هذه الزيارة فى غيابه ، فإن هذا يؤكد أن الشاعر يعرف متى تكون الحركة ، ومتى يكون الكف عنها ، وذلك وقاية للجانب الخلقى الذى يحمى الاندفاع الجسدى ويصونه .

إن تضافر القوتين : الجسمية والنفسية لدى عنترة هو لون من التسامى إثباتا للذات وتحقيقا لها . هو لون من الترفع والتفرد لم يكن يتوفر لكثيرين فى عصره ، إنه لم يشأ أن يتحرر من عبودية قومه ليقع فى عبودية أخرى ، هى عبودية الفتنة بالجسد ، أو عبودية الخضوع للشهوة ، وكيف ، وقضيته الكبرى هى الحرية . وإذا صح أن شعر الصعاليك الذى ثار على القبيلة ونادى بالعدالة والمساواة كان تعبيرا عن بيئة روحية وفكرية تستعد لتلقى الرسالة المحمدية »[1] فإن شعر عنترة يأتى فى مقدمة هذا اللون لما اشتمل عليه من قيم ومبادئ هى فى جوهرها قيم ومبادئ إسلامية ، ولعل هذا وراء قول النبى (ص) : « ماوُصف لى أعرابى قط فأحببت أن أراه إلا عنترة » ، وذلك حين أُنشد قوله :

ولقد أبيت على الطُّوى وأظلُّه حتى أنال به كريم المأكل[2]

---

(١) أحمد عبدالمعطى حجازى : حديث الثلاثاء ( القسم الأول ) ، دار المريخ ، الرياض ، ١٩٨٨، ص٤١ .

(٢) الأغانى ، جـ٢ ، ص ٢٤٣ .

٤ - سواد اللون / بياض الفعل :

لقد ورث عنترة سواد لونه من أمه زبيبة ، وما كان فى وسعه التخلص من هذا السواد ، فسواد اللون الموروث موقف مفروض ونهائى ، ولا قبل للشاعر بتغييره ، والإنسان يجد نفسه سواء وهو قادم إلى الحياة ، أم وهو يواصل مسيرته فيها - يجد نفسه فى مواجهة بعض المواقف النهائية « ويقصد بها تلك المواقف المفروضة على الموجود ، ولا يملك منها فكاكا . الموقف النهائى بمثابة سور نصطدم به باستمرار ، دون أن نستطيع الخروج منه ولا اقتحامه . فالميلاد فى يوم كذا فى بلد كذا من أبوين هما فلان وفلانة ، هذا أمر لا فكاك منه ، ولا يستطيع شئ أن يغيره »[١] . ولكن إذا كان عنترة لا يملك الفكاك من أبيه ، إلا أنه استطاع أن يجبر هذا الأب على الاعتراف به ، وإذا كان لا يملك الفكاك من أمه زبيبة السوداء ، إلا أن هذه العبودية الموروثة كانت الوقود الذى فجر فى نفسه التوق لنسائم الحرية ، أما سواد الجلد فقد استعاض عنه ببياض الخصال والشمائل ، وهكذا لم يستسلم أمام هذه المواقف النهائية ، ذلك أنه « فى مقابل هذه المواقف النهائية تقف الحرية ، التى بها وحدها يستطيع الموجود أن يحقق إمكانيات وجوده الماهوى على هيئة الآنية . ومن هنا ينشأ « ديالكتيك » مستمر التوتر بين الموقف النهائى من ناحية ، وبين الحرية التى هى الصفة الأصلية فى الوجود الماهوى من ناحية أخرى ، وفى هذا الصراع يقوم معنى الوجود »[٢] .

وسواد الجلد هو أحد المواقف النهائية التى فُرضت على عنترة بحكم الوراثة ، أو هو أحد الأسوار العالية التى وُضعت حياله ، وهو لا يملك إلى تخطيها سبيلا . ولعل السواد فى حد ذاته لم يكن عقدة عنترة ، ولكن نظرة القوم إليه هى التى جعلته يبدو كعقدة ، وكان يؤله تناقض قومه ، وذلك حين يعترفون بمكانته فى ساعة الحاجة ، ثم يعودون يعيرونه بما ورث من سواد :

ينادونى وخيلُ الموت تجرى ... مَحَلُّكَ لا يعادِلُهُ مَحَلُّ
وقد أمسوا يعيبونى بأمى ... ولونى ، كلما عقدوا وحلّوا[٣]

* * * * *

(١) د . عبدالرحمن بدوى : دراسات فى الفلسفة الوجودية ص ١٣٧ .
(٢) المرجع السابق ص ١٣٧ .
(٣) د . ص ١٠٥ .

ويلاحظ تكرار **اقتران لون السواد بالعيب** ، وغالبا ما ترد الكلمة المعبرة عن العيب فى صيغة المضارع المسند إلى ضمير الغائبين ، والذى يشير إلى قوم الشاعر الذين ما يفتأون يعيبون عليه سواد لونه :

- **يعيبـــون** لونى **بالســـواد** وإنمـا فعَالُهُمْ بالخبث أسودُ من جلدى[1]
- **يعيبون** لونى **بالســـواد** جهـــالة ولولا سواد الليل ما طلع الفجر[2]
- لئن يعيبـوا سـوادى فهو لى نسبٌ يوم الـنزال إذا ما فاتنى النسـب[3]
- وإن **يعيبوا سوادا** قد كسـيتُ فالدُّرُّ يسترهُ ثوبٌ من الصـدف[4]
- وما وجـــد الأعـــادى فىَّ عيبـــا **فعابونى بلـون فى العيـــون**[5]

لقد عابه الناس وحكموا عليه من خلال لون جلده الأسود ، لكن هذا اللون يخفى وراءه جوهرا نظيفا ودرا ثمينا ، والشاعر يؤكد على هذا الأمر من خلال التصوير ، فلئن عيب بسواده « فالدر يستره ثوب من الصدف »[6] و « لولا سواد الليل ما طلع الفجر »[7]

وليس يَعيبُ السيفَ إخْلاقُ غِمْدِهِ إذا كان فى يوم الوغى قَاطِعَ الحَدِّ[8]

وهى كلها تصاوير تؤكد على دلالة واحدة وهى أن المظهر الذى لا يروق قد يخبئ وراءه جوهرا صافيا ودرا ثمينا . وعلى هذا ينبرى الشاعر للدفاع عن لونه بحيل مختلفة أهمها أن هذا **اللون** ليس هو المحك فى الحكم على الإنسان ، بل المحك الحقيقى هو **فعل** هذا الإنسان :

ومن قال إنى **أســودٌ ليعيبـنى** أريه **بِفعلـى** أنه أكْذَبُ الناس[9]

فهذا الذى يتقول عليه لا يملك غير الكلام ، بيد أن الشاعر يملك القدرة على أن يرد عليه بفعله ليكشف ما ينطوى تحت هـذا الكـلام من ادعـاء كاذب . ويصـل

---

(١) د. ص ٥٠ .
(٢) د. ص ٧٢ .
(٣) د. ص ١١ .
(٤) د . ص ٨٨ .
(٥) د . ص ١٤٩ .
(٦) د . ص ٨٨ .
(٧) د. ص ٧٢ .
(٨) د. ص ٥١ .
(٩) د . ص ٧٥ .

الشاعر إلى أبعد من ذلك حين يتخذ من سواده مفخرة :

- وإن عابت سـوادى فهو فخرى لأنى فارس مـن نـسل حـام[1]
- وما عـاب الزمـانُ علىَّ لونـى ولا حـطَّ الزمانُ رفيـعَ قـدرى[2]

وينتهى الشاعر إلى هذا الحكم العام مبرئا به ساحته ، وهو أن الزمان ، لم يعب عليه ولا على أمثاله سواد اللون ، فما بال هؤلاء الأقوام يعيبونه بما ليس عيبا فى حكم الزمان .

* * * * *

ولئن كان عنتره أسود اللون إلا أنه **أبيض الفعال** ، وهو يعبر عن هذا المعنى فى تنويعـات ، فهـو تارة **أبيض السيف** ، وثانية **أبيض الفعل** ، وثالثة **أبيض الشمائل** ، ورابعة **أبيض الخصال** ، وتأتى كل هذه التنويعات مقترنة بالسواد الذى عيـب به :

١ - ولما أوقـدوا نـار المنايـا بأطـراف المثقَّفَـة العَـوَالى
طفاهـا أسـودٌ مـن آل عـبسَ بأبيضَ صارمٍ حَسَنِ الصِّقال[3]
٢ - شبيـهُ اللـيل لونـى غـير أنى بفعلـى من بياض الصبح أسْنى[4]
٣ - سوادى بياضٌ حين تبدو شمائلى وفعلى على الأنساب يزهو ويَفخـر[5]
٤ - تُعيِّرنى العِـدَا بسـواد جلـدى وبيضٌ خصائلى تمحو السوادا[6]
٥ - وإن كان لونى أسودا فخصائلى بياضٌ ومن كَفِّىَ يُسْتنزل القَطْـر[7]

وهكذا يتخذ الشاعر من بياض فعله حجة يقذف بها فى وجه من يعيبونه بسواد لونه . وهو هنا يقرر حقيقة إنسانية خالدة مفادها أن قيمة المرء لا تتحدد من خلال شكله أو لونه ، ولكن من خلال خصاله وشمائله .

لقد تقبل عنتره الحياة ، فكان لابد أن يتقبل معها ما يكتنفها من شرور ونقائص ، أو ما يُعَدُّ كذلك فى نظر الهيئة الإجتماعية . ومن هنـا وجدنا أن موقـف

---

(١) د . ص ١٣٨ .
(٢) د . ص ٦٦ .
(٣) د . ص ١١٣
(٤) د . ص ١٤٥
(٥) د . ص ٦٦
(٦) د . ص ٤٦
(٧) د . ص ٧٢

عنترة من سواد لونه ليس موقف الساخط المتبرم ، ولكن موقف الراضى القابل ، بل يتحول أحيانا إلى موقف التياه المفتخر ، فهو يقول بأعلى صوته مشيرا إلى نفسه :

وأنا **الأسودُ** والعبدُ الذى  يقصدُ الخيلَ إذا النقعُ ارتفعْ[1]

ويقول مشيرا إلى أمه :

وأنا **ابن** سوداء الجبين كأنها  ضبع ترعرع فى رسوم المنزل[2]

فلا لونه ولا اسم أمه سوءة ، مادامت همته تعلو على همم الآخرين :

**ما ساءنى لونى واسم زبيبة**  إذ قصّرت عن همّتى أعدائى[3]

وهكذا يتقبل عنترة معطيات الوراثة قبولا حسنا ، دون أن يعلن براءته من اسم « زبيبة » ، ذلك الاسم الذى كان يطلقه أبناء القبيلة مقترنا بالعار والذل ، بيد أن عنترة كان قد تقبل حياته رغم العقبات الكئود المحيطة به ، وهذا القبول فى حد ذاته هو أولى الخطوات التى تصل بعنترة إلى طريق الحرية ، ذلك أن الحرية « تتمثل فى ذلك القبول الحقيقى الذى بمقتضاه نأخذ على عاتقنا ( فى شجاعة مطمئنة متبصرة ) مسئولية وجودنا ، فنحاول أن نخلق من مظاهر عبوديتنا وسائط للتحرر ، ونعمل على أن نخلع على حياتنا معنى شخصيا أصيلا[4] . وكان « الفعل » والقدرة عليه هو الوسيلة التى يشكل عنترة من خلالها ذاته ، والوسيلة التى يدرأ بها شر سلبيات مجتمعه ، ثم هو الوسيلة التى يتيه بها على أقرانه من المعيّرين والمحقّرين :

- لئن أك **أسودا** فالمسك لونى  وما لسواد جلدى من دواء
ولكن تبعد الفحشاء عنى  كبعد الأرض عن جو السماء[5]

---

(١) د . ص ٨٠ .
(٢) د . ص ١١١ .
(٣) د . ص ٨ .
(٤) د . زكريا إبراهيم : مشكلة الحرية ، دار مصر للطباعة ( د. ت ) ص ٢٠٨
(٥) د .ص ٨

- وإن كان جلـدى يُرَى أســودا فـــلى فى المكـــارم عِزٌّ ورتبـة[1]
- ألا يا عبل قـد عاينـت فعلـــى وبـان لك الضـــلال من الرشـــاد
وإن أبْصَرْتِ مثلـى فاهجـرينى ولا يلحَقْكِ عـــارٌ من سـوادى[2]

---

(١) د . ص ١٠
(٢) د . ص ٤٥

# الفصل الثالث
# الفعـــل والفاعليـــة

١ – الفعـل وتحقيـق الـــذات

٢ – الامتلاك وتدعيـم الـــذات

٣ – الهمـة وإعـلاء الـــــذات

٤ – الحـــب وتحـــرير الـذات

# الفعـل والفاعلـية

## ١ – الفعل وتحقيق الذات

إن ظروف عنتره أنضجته وجعلته يتحمل لاتبعات وجوده فحسب ، بل تبعات تجـنى الآخرين عليه ، وكان الخلاص هو أن يلوذ بـ « الفـعل » يحقق من خلاله ذاته ، ويدحض به موقف الآخرين المعادى . إن « الفعل » هو الفرصة التى يستطيع أن يواجه العالم من خلالها ، وهو الوسيلة لمواصلة الحياة كى يثبت لنفسه وللآخرين أنه ليس مجرد « شىء » فى القبيلة . و« الفعل هو السبيل إلى تغيير ما يرفضه من المعطيات التى وجد نفسه محمّلا بها ، إما بفعل الوراثة مثل سواد اللون ، وإما بفعل التقليد مثل معاملته كعبد . أما سواده فلا قبل له بتغييره ، ولكنه سيغير النظرة إليه وسيحاول أن يلفت نظر المجتمع إلى أن سواد الفعل لا يضير مع بياض الشمائل ، وأما العبودية المفروضة عليه فسيحاول الخلاص منها ، فلئن كان قد ولد عبدا فإنه سيحاول من خلال « الفعل » أن يعيش حرا . و« الفعل » يعنى ببساطة الغزو والسعى نحو استرداد الذاتية وامتلاك الحرية . ويمكن حصر حركة الفعل لدى عنترة فى دائرتين : الفعل مستقلا ، والفعل مرتبطا بالقول

**أولا : دائرة الفعل المستقل** : ويأتى حديث عنترة عن فعله فى هذه الدائرة مستقلا عن العناصر الأخرى . إنه يريد أن يثبت فاعليته من خلال إلحاحه على ذكر فعله :

أنا الأسـد الحامى حمى من يلوذ بى ... وفعلـى له وصف إلى الدهـر يذكـر
إذ ما لقيت المـوت عمـمـت رأسـه ... بسيف على شـرب الدما يتجوهـر[1]

ولأن المحبوبة تعد حافزا أساسيا يفجر ينابيع الفعل لدى صاحبنا فإنه يود لو عرض « فعله » أمامها :

يا عبل لو عاينت فعلى فى العـدا ... مـن كل شـلو بالـتراب معفـر[2]

وتتتابع أفعال الأمر فى المثال التالى راجية من المحبوبة أن تعاين البطل القادر على الفعل :

---

(١) د . ص ٦٦ (٢) د . ص ٧١

قفي وانظري يا عبـل فعلي وعايني　　طعـاني إذا ثار العجـاج المكـــدر
ترى بطلا يلقى الفوارس ضاحكا　　ويرجع عنهم وهو أشعث أغبر[1]

وفي سبيل التركيز على « الفعل » ينتقل الشاعر من الحديث عن « فعله » بصيغة المفرد إلى الحديث عن « فعاله » بصيغة الجمع ، يقول :

- وقد شاهـدتم في يـوم طـي　　فعـالي بالمهنـدة الحـداد[2]
- سلي يا عبل عمرا عن فعـالي　　بأعـداك الألى طلبـوا قتـالي[3]
- يا عبل إن سفكوا دمي ففعائلي　　في كل يوم ذكرهـن جديـد[4]

وعلى هذا يتراوح حديث الشاعر عن فعله تارة بصيغة المفرد ، وأخرى بصيغة الجمع ، لكنه في كلتا الحالتين يثبت جدارته وقدرته على أن يحدد مصائر الآخرين ، وفعله بهذا يعد رد فعل لما فعله الآخرون به ، فكما حجموه وحددوا مصيره بفعالهم ، فها هو الآن يحدد مصائرهم بفعله . وهو – من باب أولى – يخط مصير نفسه من خلال تحويل إمكاناته الذاتية إلى واقع موضوعي يصوغ هذا المصير .

**ثانيا : دائرة الفعل / القول :**

ويقترن في هذه الدائرة الفعل بالقول ، ليعكس الأول ملامح الفارس ، ويعكس الثاني ملامح الشاعر . وعنترة حين يجمع بين الملمحين فكأنما يعلن أنه قد حاز أقصى ما يمكن أن تطمح إليه قبيلة ، ألم تكن القبيلة تقيم الأفراح وتذبح الذبائح لميلاد شاعر ؟ فما بالنا إذا كان فارسا شاعرا ، إن إعتداد عنترة بنفسه قد فاق كل حد :

فلئن بقيـت لأصنعـن عجائبـا　　ولأبكمـن بلاغـه الفصحـاء[5]

وهو يرى أنه أولى من قومه بكل مكرمة ، مادام يتفوق عليهم في القول وفي العمـل :

---

(١) د . ص ٦٧　　(٢) د . ص ٤٢
(٣) د . ص ١١٣　　(٤) د . ص ٥٢
(٥) د . ص ٨

ماذا أريد بقـوم يهـــدرون دمـــى ألســت أولاهم بالقول والعمل[1]

ويخاطب أحد أبناء القبيلة الذين ناصبوه العداء ، بأن رده عليه سيكون قولا وعملا :

لقد عاديت يا ابن العـــم ليثـــا شجـــاعا لا يَمَـــلُّ من الطـــراد
يرد جـــوابه قـــولا وفعـــــلا ببيض الهند والسمـــر الصعاد[2]

وحين يتودد إلى محبوبته فبفعله وبنطقه :

ســـلى يا عبـــل عمرا عن فعالى بأعـــــداك الألى طلبـوا قتـالى
سليهـــم كيف كان لهـــم جوابى إذا ما قال ظنـك فى مقـــالى[3]

وتشع دلالات كلتا الدائرتين : دائرة الفعل المستقل ، ودائرة الفعل / القول – تشعان بقدرة الشاعر وجسارته ، وامتلاكه لناصيتى الفعل والقول ، ومن ثم يظل كيانه متفردا ، وذاته حاضرة ، بل وطاغية . ومن خلال تحقيق الذات لا يكتسب حريته فحسب ، بل يصنع حياته أيضا « فنحن لا نحيا حقا ( أعنى بالمعنى المليء لهذه الكلمة ) ، اللهم حين « نؤكد ذواتنا » – بمقتضى ما لدينا من حرية ، وبفعل ما نتمتع به من قوة – متخذين لنا مكانا فى صميم العالم ، محققين عن طريق تداخلنا فيه انقلابا تاما للمعايير القائمة والأبعاد السائدة . وقد يكون طريق الحياة طريقا شاقا شائكا ، محفوفا بالمخاطر والمصاعب ، ولكنه أيضا ممتع شائق قد يقتضى فى النهاية بعض المغانم والمكاسب ، على شرط أن يعرف الإنسان كيف يؤكد ذاته فيما وراء حتميات الوقائع الطبيعية ، وكيف يحيل الفشل نفسه إلى نجاح ، وكيف يعدل من دلالات الأحداث حتى يخلع على الكون قيمة ومعنى . وحين يعرف الإنسان كيف يواجه البينـات الموضوعية بالقوة الشخصية التى تحيل « الواقعة » نفسها إلى « قيمة » فهنالك قد يكتسب مصيره الشخصى طابع « الرسالة » الميتافيزيقية بمعنى الكلمة »[4] .

---

(١) د . ص ١١٠
(٢) د . ص ٤٢
(٣) د . ص ١١٣
(٤) د . زكريا إبراهيم : مشكلة الحياة ص ٢١٦ ، ٢١٧ .

ولابد أن عنترة كان قد عقد مقارنة بين موقعه من المؤسسة الاجتماعية التى وجد نفسه منتميا لها بحكم المولد والنشأة ، وموقع الفتيان الأحرار فى هذه المؤسسة ولابد أنه قد تساءل عن وضعه وعن وظيفته ، فلما ألفى نفسه لا يعدو أن يكون عبدا يرعى القطعان ويجلب لبنها ويجتز صوفها ، فى حين يتسيد الفتيان الآخرون ويتصدرون – لما ألفى نفسه كذلك نمت فى داخله بذرة التمرد والعصيان . الأمر الذى فتح الطريق أمامه ليستعيد حريته التى كان يمكن أن تخبو لو أنه انصاع لواقعه واستسلم لقيم مؤسسته .

لقد أدرك عنتره أن الحرية التى يسعى إليها لن تُمنح له بقرار من القبيلة ، لأن طبيعة قيم القبيلة لا تسمح بإصدار هذا اللون من القرارات ، ولذلك كان عليه أن يسعى لانتزاع هذه الحرية ، وبحسبه أن يؤمن بينه وبين نفسه بأنه حر لكى يظفر بحريته . ومادام قد بلغ إلى درجة اليقين بأنه لم يخلق إلا ليكون حرا ، فعليه أن يدفع ثمن هذه الحرية ، ولذا فإن القرار الذى صدر ليصبح بموجبه حرا لم يأت من قبيل رفع الظلم ، وإنما كان قرارا مشروطا « كر وأنت حر » ولكن هذا الشرط لا يضيره ، بل يتيح له الفرصة ليثبت أنه جدير بهذه الحرية ، وأن قرار القبيلة السابق كان باطلا .

واستكمالا لهذه الدائرة ( الفعل / القول ) نعمد إلى تحليل هذا النص :

١ – يا دار أيــن ترحــل السـكان ... وغـدت بهـم من بعدنا الأظعـان
٢ – بالأمس كان بك الظباء أوانسـا ... واليـوم فى عرصـاتك الغـربان
٣ – يا دار عبلة أيـن خيـم قومهـا ... لما سـرت بهـم المطـى وبانـوا
٤ – ناحـت خميلات الأراك وقد بكى ... من وحشـة نزلت عليـه البـان
٥ – يا دار أرواح المنـازل أهلهـا ... فإذا نأوا تبكيهـم الأبـدان
٦ – يا صاحبى سل ربع عبلة واجتهد ... ان كان للربـع المحيـل لسـان
٧ – يا عبـل ما دام الوصـال ليالينا ... حـتى دهانا بعـده الهجـران
٨ – ليت المنـازل أخـبرت مستخبرا ... أين استقر بأهلهـا الأوطـان
٩ – يا طائرا قد بات ينـدب الفـه ... وينـوح وهـو مـثوله حـيران
١٠ – لو كنت تدرى ما البكـاء مسلمنا ... حسـنا ولا مالت بك الأغصـان
١١ – أين الخلى القلـب ممـن قلبـه ... من حـر نيران الجـوى ملآن
١٢ – عرنى جناحـك واستعـر دمعى الذى ... أفـنى ولا يفـنى له جـريان

١٣ – حتى أصـــير مسائلا عن عبـــلة  ان كان يمكن مشى الطـــيران[١]

تتحرك القصيدة بين الشاعر الذى يبث الرسالة ممثلا فى ضمير المتكلم والمخاطب الذى يتبدى فى أربعة مظاهر تشكل كل منها وحدة من وحدات النص :

١ – الوحدة الأولى يخاطب فيها الشاعر الدار ، دار المحبوبة . وتتكون من الأبيات ( ١ : ٥ )

٢ – الوحدة الثانية يخاطب فيها الشاعر صاحبته وتتكون من البيت ( ٦ )

٣ – الوحدة الثالثة يتوجه الخطاب فيها للمحبوبة وتتكون من البيتين ( ٧ ، ٨ )

٤ – الوحدة الرابعة يتوجه الخطاب فيها للطائر وتتكون من الأبيات ( ٩ : ١٣ )

وعلى هذا يظل النص رسالة موجهة من الشاعر إلى الآخر ، لكن إذا كان المرسل واحدا ، فإن المرسل إليه يتعدد بتعدد الوحدات المشار إليها ، ويتحدد من خلال صيغة النداء التى تتصدر كل وحدة ، وهذه الصيغ هى على الترتيب :
يا دار ، يا صاحبى ، يا عبل ، يا طائرا .

لكن هذه التعدد يعود – فى النهاية – مؤتلفا فى وحدة واحدة يمكن أن نطلق عليها البحث عن الحبيبة النائية ، ذلك أن كل الوحدات تتكرس فى النهاية للبحث عن هذه الحبيبة والوصول إليها .

يبدأ البيت الأول من الوحدة الأولى بالنداء ( يا دار ) ثم تليه جملة استفهامية ( أين ترحل السكان ) ويلى هذا الاستفهام استفهام آخر محذوف الأداة ( أين ) لكنها متضمنة فى السياق وأين « غدت بهم من بعدنا الأوطان » ؟

منذ البداية يرسم هذا البيت دائرة من القلق والتوتر تحيط بالشاعر ، فالنداء ، ثم جملتى الاستفهام ( يا دار أين . . وأين ) تصور حالة الفقد ومحاولة البحث عن المفقود ، والمنادى الذى يعتصم به الشاعر هو ( دار ) ولكن أي دار ؟ أو دار من ؟ لا ندرى ، والمفقود الذى يبحث عنه الشاعر هو (السكان) وهى كلمة عامة لا تتحدد ، يساعد على اتساع رقعة هذا التعميم أن المنادى ( دار ) بلا ملامح . يأتى البيت

---

(١) د . ص ١٤٤

الثانى فى ثوب تقريرى ليُظهر الأثر السلبى الذى تركه رحيل السكان عن هذه الدار ، أو حال هذه الدار بين الأمس ( قبل رحيل السكان ) واليوم ( بعد الرحيل )

بالأمس كان بك الظباء أو انسا  واليوم فى عرصاتك الغربان

يكشف الشطر الأول عن ملمح من ملامح المفقود ، نفهمه من خلال لفظ ( الظباء ) وهو لفظ تاريخى ارتبط بمكان تاريخى أيضا ، ما ان يذكر حتى يستحضر ما ارتبط به ( النساء ) ويعزز هذا الفهم الحال ( أوانسا ) ، ويعززه أكثر هذا السياق المتدرج ( الدار – السكان الذين غدت بهم الأظعان – الظباء – الأوانس ) ، فالدار هى المكان ، والسكان هم الذين يحتويهم المكان ، والظباء تشبيه لهؤلاء السكان ، وهكذا يتدرج الشاعر من العام إلى الخاص ، وها هو ينتقل درجة أخرى نحو الخصوصية حين يكشف لنا فى مطلع البيت الثالث لمن تكون هذه الدار فى قوله : ( يا دار عبلة ) ، وهنا ندرك بصورة محددة عمن يبحث الشاعر ، لكنه يرتد ثانية الى التعمية أو التعميم ، وذلك من خلال جملة الاستفهام التى تعقب صيغة النداء ( أين خيم قومها ؟ ) وكأنه يسأل عن قومها ( لا عنها ) أين أقاموا خيامهم؟

أما الشطر الثانى من البيت ( لما سرت بهم المطى وبانوا ) فإنه تكملة للسؤال . لكنه يكشف عن لوعة الفراق ، وعن أن منظر الرحيل لا يفارق خيال الشاعر ، وهو لذلك يسجله حسب ما رآه حيث تتبع أولا سير المطى ، ثم كيف بانت بعد ذلك رويدا رويدا ، نفهم هذا التدرج من إيقاع الفعل ( بانوا ) فى آخر البيت حيث يعبر المد فى ( يا ) عن أن المطى أصبحت على مسافة بعيدة من البصر ، أما المد فى ( نو ) فيعبر – بقوته ثم هبوطه فتلاشيه – عن أنهم يختفون أو كادوا . ومن ثم نكرر أن نأى الحبيبة هو هاجس القصيدة ، وكما جاء البيت الثانى تقريرا بعد صيغتى النداء فالاستفهام فى البيت الأول ، يجىء البيت الرابع هو الآخر تقريرا بعد صيغتى النداء فالاستفهام فى البيت الثالث ، حيث يختار الشاعر عنصرا من الطبيعة هو الشجر ( خميلات الأراك – البان ) ليظهر من خلاله وقع هذا الفراق على الطبيعة التى ناحت وبكت ، لكنا نلاحظ أنه يسند الفعل ( ناحت ) إلى ( خميلات الأراك ) ، بينما يسند الفعل ( بكى ) إلى ( البان ) فهل هذا إسناد عشوائى أم له دلالة ؟ .

معروف أن الخميلة هى الشجر الكثير الملتف ، وأن « خميلات » جمع خميلة ، معنى هذا أن الشجر الكثير الملتف سيكثر أكثر ، وحزن هذا الشجر ، لاسيما اذا هبت عليه الريح لن يكون بكاء ، ولكن نواحا . أما شجر البان فهو شجر مستقيم ولذا يضرب به المثل فى الاستقامة والرشاقة ، وهو ليس كثيفا ولا ملتفا ، ومن ثم سيكون صوته أبعد ما يكون عن الصوت المرتفع ( النواح ) وأقرب ما يكون إلى الصوت الهادىء ( البكاء ) فاذا أضفنا أن لِحَبِّ ثَمرِه دُهْنٌ طيب ، فإن هذا يجوز للشاعر أن يصور هذا الدهن دموعا يذرفها البان ساعة البكاء .

* * * * *

قيل إن ثمة سيمترية بين البيتين ( ١ ، ٢ ) و البيتين ( ٣ ، ٤ ) حيث يبدأ الأول فى كل منهما ( ١ ، ٣ ) بنداء ثم استفهام ، أما الثانى فى كل منهما ( ٢ ، ٤ ) فيأتى تقريرا يعبر الشاعر من خلاله عن إحساسه بجدب المكان وخوائه بعد رحيل المحبوبة . وأشير أيضا إلى تدرج الشاعر من العام ( يا دار أين ) إلى الخاص ( يا دار عبلة أين ) ويمكن أن يضاف أن هذه المراوحة بين النداء فالاستفهام من ناحية ، والتقرير من ناحية ثانية تعطى الشاعر فرصة للتخفف من القلق والتوتر اللذين حاصراه منذ البداية ، ولقد جاء هذه التخفف موازيا للتحول من العام إلى الخاص ، حتى إذا أشرف الشاعر على البيت الخامس ( نهاية الوحدة الأولى ) يكون قد ألقى بكثير من توتره ، ويكون بالتالى مؤهلا لتأمل هذا التوتر وهو بمعزل عنه ، بعد أن كان جزءا منه ، ومن ثم يأتى البيت الخامس مغموسا فى الحكمة التى هى بنت التأمل ، لا بنت القلق أو التوتر .

يا دار ، أرواح المنـازل أهلهـــا  فإذا نـــأوا تبكيهـــم الأبـــدان

فى البيت الرابع يبكى الشاعر الطبيعة ، ممثلة فى الخمائل وفى شجر البان ، هـذه هى الرؤية الشعريـة ، لكن الحقيقـة الواقعية هى أن الشاعر وحده هو الذى يبكى ، وحين يبكى ، فإنه يجعل الدنيا كلها تبكى معه ، ومن ثم يأتى البيت الخامس تبريرا لبكاء الشاعر المقنع ، الحبيبة النائية هى الروح ، وهى البدن ، ومن حق البدن أن يبكى إذا فارقته الروح . إنها إذن حالة ( شجن ) بعد أن تخلص الشاعر من حالة القلق ، وأصبح الوقت مناسبا للبحث عن ( صاحب ) يسلى :

يا صاحبى سل ربع عبلة واجتهد  إن كان للربـــع المحيـــل لســـان

يوصف الربع بأنه ( محيل ) أى متغير ، وتغير المكان عنصر من التغير الطارىء منذ أن ( ترحل السكان ) وتغير الزمان عنصر آخر ، فاليوم ليس مثل الأمس ( البيت ٢ ) ، ثم تغير الطبيعة التى تحولت إلى مأتم كبير من خلال بكاء شجر البان ، ونواح خمائل الأراك ( البيت ٤ ) . لكن تجليات التغير هذه ليست إلا محاولة من الشاعر للاقتراب الحثيث من جوهر التغير الذى يعانيه ، ولأنه كذلك فإنه يأتى مقترنا باسم المحبوبة وذلك فى بداية الوحدة الثالثة :

يا عبل ما دام الوصال لياليا  حتى دهانا بعده الهجران

وعلى هذا يقترب الشاعر حثيثا من محبوبته بعد أن ظل يطوف فى عدة دوائر : ( يا دار أين . . يا دار عبلة أين . . يا دار . . يا صاحبى سل ) والآن يصبح – لأول مرة – فى مواجهة مباشرة مع المحبوبة ( يا عبل ) وتفضى هذه المواجهة إلى أن يكشف بلغة الحقيقة لابلغه المجاز ، عن سر توتره وقلقة ، وهو انقطاع الوصال واتصال الهجران . لكنه يريد أن يضع حدا لهذا الهجر فلا يجد سوى التمنى :

ليت المنازل أخبرت مستخبرا  أين استقر بأهلها الأوطان

والاستفهام فى الشطر الثانى يأتى متخففا من قلق الاستفهامين الأولين :
( يا دار أين ترحل السكان ؟ ) و ( يا دار عبلة أين خيم قومها ؟ )

لقد كان فى البداية ينادى متسائلا ، أما الآن فانه يتمنى وفى نفس الوقت يقلل من حضوره وكأن الإجابة ستأتيه عن طريق إنسان آخر ( ليت المنازل أخبرت مستخبرا أين . . )

ثم تأتى الوحدة الأخيرة ( الأبيات ٩ : ١٣ ) ليقلل من هذا الحضور بشكل فنى ، وذلك حين يدخل على القصيدة عنصرا جديدا هو ( الطائر ) يتكىء عليه ، ويعبر من خلاله عن إحساسه ، أو هو يستغل هذا الخيط الموصول بينه وبين الطائر الذى فقد إلفه ليمرر بعضا من شحنته من خلاله ، لكنه فى نفس الوقت يستغل المفارقة بينه وبين الطائر ، فهو مثقل ، بينما الطائر خلى ، وهو يعبر عن هذه المفارقة من خلال أداة الاستفهام ( أين ) ليبرز بُعد الشقة بينه وبين الطائر رغم وحدة الهم الذى يجمع بينهما ( أين الخلى القلب ممن قلبه من حر نيران الجوى ملآن ) ، وهو لذلك يريد أن يعقد علاقة تبادل بينه وبين الطائر ( عرنى جناحك واستعر دمعى )

ويصبح جناح الطائر فى هذا السياق وسيلة لإدراك المطى التى بانت ، والحبيبة التى نأت ، ومن ثم تكون العلة من صيغة الخطاب ( عرنى جناحك ) هى ( حتى أطير ) والطيران – فى عصر الشاعر – هو أسرع وسيلة لإدراك البعيد ، الراحل ، النائى ، لكنه سرعان ما يرتد عن خياله إلى عجزه (إن كان يمكن مثلى الطيران) .

وتستقر القصيدة فى النهاية مستسلمة على شاطىء اليأس ، ذلك أن كل المحاولات التى طرقها الشاعر لم تُجْدِ فتيلا فى تحقيق الحلم والأمنية . لكن يتبقى أن الشاعر يتنفس من خلال اللياذ بمفاتيح قد يظنها سبلا للخلاص ، ورغم تعدد هذه المفاتيح إلا أنها ترتد إلى جذر واحد قار فى القصيدة وشاغل مواقع البداية فى الأبيات دائما ، هذا الجذر هو صيغة النداء المشفوعة بجملة استفهامية أو بجملة خبرية ، وهذه هى الصيغ مقترنة بالأبيات الواردة فيها :

١ – **يا دار** أين ترحل السكان . . .
٣ – **يا دار** عبلة أين خيم قومها . . .
٥ – **يا دار** أرواح المنازل أهلها . . .
٦ – **يا صاحبى** سل ربع عبلة واجتهد . . .
٧ – **يا عبل** ما دام الوصال لياليا حتى . . .
٩ – **يا طائرا** قد بات يندب إلفه وينوح . . .

لكـن كل هذه النداءات تُوظَّـف فى النهاية للبحث عن منادى واحد ، هو المحبوبة ، ولعل هذا ما يمنح القصيدة وحدتها الشعورية ويجعلها نفسا شعريا واحدا على مستوى الرؤية ، وعلى مستوى أداة التعبير .

أضف إلى هذا أن التراكيب اللفظية فى النص متجانسة وتنتمى إلى حقول دلالية واحدة أو متشابهة ، فمثلا نلاحظ أن أداة الاستفهام « أين » تحتل ثقلا فى النص ، وهذا أمر طبيعى مادام هاجس هذا النص هو البحث عن الغائب ، وهذه هى السياقات الواردة فيها :

١ – يا دار **أين** ترحل السكان . .
٣ – يا دار عبلة **أين** خيم قومها . .
٨ – ليت المنازل أخبرت مستخبرا **أين** . .
١١ – **أين** الخلى القلب ممن قلبه . . ملان

وتكرار أداة الاستفهام ( أين ) المتسائلة عن المكان ، يؤدى بالتالى إلى تكرار الكلمات التى تشير إلى هذا المكان ، يتمثل التكرار – أولا – فى كلمة ( دار ) التى تتكرر ثلاث مرات فى الأبيات ( ١ ، ٣ ، ٥ ) ويتمثل – ثانيا – فى كلمة ( المنازل ) التى تـرد مرتـين فى البيتـين ( ٥ ، ٨ ) وفى كلمـة ( الأوطان ) التى ترد فى البيـت ( ٨ ) .

وتكرار الألفاظ التى تشير إلى المكان ، يفضى هو الآخر إلى تكرار الألفاظ الدالة على (من) يقطنون المكان ، ويلاحظ أيضا التدرج هنا من العام إلى الخاص . هم فى البيت الأول ( السكان ) وهى لفظة – كما نرى – عامة ، لكنهم يصبحون فى البيت ( ٣ ) ( قومهـا ) وهنـا تتحـدد الكلمـة درجتين ، الأولى من خلال دلالة لفظ ( قوم ) الذى يشير إلى جماعة الرجال من الأقارب ، والثانية من خلال الإضافة حيث يشير الضمير ( ها ) إلى واحدة بعينها وهى ( عبلة ) . وهم فى البيت ( ٥ ) وكذا البيت ( ٨ ) " وأهلها " وهنا نقترب درجة أكبر نحو التحديد ، ذلك أن الأهل هم ، بالدرجة الأولى أهل البيت .

وهنـا يبـدو سؤال ، لماذا عبر الشاعر عن محبوبته باسمها المجرد مرة واحدة ( يا عبل ) البيت ( ٧ ) ، بينما عبر عنها من خلال الضمير المتصل ( ها ) ثلاث مرات فى كلمتى « قومها » ( ب ٥ ) و« بأهلها » ( ب ٨ ) .

يمكن أن يُفَسَّر هذا – فى ضوء النص – بارتباط عبلة فى حلِّها وترحالها بقومها أو أهلها ، فهى جزء منهم ، وهى لا تستطيع – بحكم التقاليد – أن تنفصل عنهم ، إذا رحلوا رحلت ، وإذا أقاموا أقامت ، هم يهيمنون عليها ، والشاعر يدرك تماما أن الطريق إلى عبلة لابـد أن يمر بقومهـا ( الـدائرة الكبـرى ) ثـم بأهلها ( الدائرة الصغرى ) . ومن ثم كان التعبير عنها من خلال الضمير ( ها ) المتصل مرة بـ ( قوم ) ومرتين بـ « أهل » . ويشير هذا التدرج العددي الي أن الدائرة تكون أكثر إحكاما كلما ضاقت .

من خلال العرض السابق يتضح :

١ – التسلسل المنطقى لرؤيا النص ، وذلك حين يتدرج من العام إلى الخاص إلى الأكثر خصوصية .

٢ – تمركز وحدات النص حول صيغة محددة هى صيغة النداء .
٣ – تجانس الألفاظ والتعبيرات وتراسل الكلمات .

تكشف هذه الأمور الثلاثة عن وحدة النص وانسجامه ورشاقة قوامه . واتصال ذلك بخصوصية الشاعر الذى أخلص لنفسه فجاءت تجربته تعبيرا عن هموم الأنا ، وليست تصويرا لطموح ال ( نحن ) وكان بذلك صاحب الفضل فى إرساء حساسية ذاتية جديدة فى الشعر الجاهلى ، تقف بإزاء مدرسة الشعر المسفوح على أعتاب القبيلة .

## ٢ – الامتـــلاك وتدعيـــم الـــذات

طبيعى أن يفخر عنترة بما لديه ، لاسيما إذا كان يعز على الآخرين الحصول على مثل ما لديه ، وأكثر الأشياء التى يعتز عنترة بامتلاكها هى ما يدعم من خلالها ذاته ، وإذا ستتكرر صيغة ( لى ) ليعبر من خلالها عن الامتلاك ، سواء أكان هذا الامتلاك لأشياء مادية ، أو لأمور معنوية . ومادمنا بصدد الحديث عن عنترة ، فإنه لا يتوقّع أن يقول « لى أب » أو « لى عم » أو « لى خال » ولكنا نتوقع أن يقول

– **ولى جواد** لدى الهيجاء نو شغب  يسابق الطير حتى ليس يلتحـق
**ولى حسام** إذا ما سل فى رهج  يشق هام الأعادى حين يمتشق[1]
– **ولى فى كل معـركة حديـث**  إذا سمعـت به الأبطـال ذلوا[2]
– عتبـت الدهـر كيف يذل مثلى  **ولـى عـزم** أقـد به الجبـالا[3]
– **ولى بيـت** عـلا فـلك الثريا  تخـر لعظـم هيبتـه البيوت[4]
– **إن لى همـة** أشد من الصخـ  ـر وأقوى من راسيات الجبـال
**وسنانا** إذا تعسفت فى الليـ  ـل هـدانى وردنى عـن ضـلالى
**وجـوادا** ماسار إلا سرى البر  ق وراه من اقتـداح النعـال[5]
– **ولى فـرس** يحكى الرياح إذا جرى  لأبعـد شـأو مـن بعيـد مـرام

---

(١) د . ص ٩١  (٢) د . ص ١٠٥
(٣) د . ص ١١٤
(٤) د . ص ٢٥ يريد بيتا من الأفعال والسجايا الكريمة
(٥) د . ص ١١٢

وحين يلقى الأعداء تكون اللحوم للطيور ، والعظام للوحوش ، والأسلاب للخيالة ، بينما تكون « النفوس » أو « الأرواح » من نصيبه هو .

إذا التقيت الأعادى يوم معركة ... تركت جمعهم المغرور ينتهب
لى النفوس ، وللطير اللحوم ، وللوحـ ... ـش العظام ، وللخيالة السلاب[1]

تتضافر هذه العناصر التى يفخر عنتره بامتلاكها لترمز بملامح شخصية صاحبها ، والتى يمكن أن تلخص فى كلمتين هما « الفارس النبيل » وإن عكَسَ كل عنصر – قبل ذلك – ملمحا خاصا . فـ « لى جواد » يعكس ملمح الفروسية ، و« لى عزم » يعكس ملمح العزيمة القوية ، و « لى فى كل معركة حديث » ، يعكس ملمح الشهرة ، و « لى همة » يعكس ملمح الهمة العالية ، و« لى بيت » يعكس ملمح المنعة والكرم و « لى النفوس » تعكس ملمح العزة والنبل ، أما « لى حسام » و« لى سنان » فيعكسان ملمح البطولة والإقدام .

* * * * *

**٣ – الهمة وإعلاء الذات :**

**أولا : همة الفارس**

كان الإنكار الذى جوبه به عنترة من قبل قبيلته هو دافعه للبحث عن وسيلة تدحض هذا الإنكار بـ « الإقرار » بما لديه من مقومات الفارس الشاعر . لقد أدرجه قومه فى عداد العبيد ، وأنكروا حميد شمائله ، وعيروه بسواده ، واتخذوا من هذه الأمور نقاط ضعف يقللون بها شأنه ، بيد أنه اتخذ منها بداية للحديث عن همته العالية :

إن كنت فى عدد العبيد فهمتى ... فوق الثريا والسماك الأعزل
أو أنكرت فرسان عبس نسبتى ... فسنان رمحى والحسام يقر لى[2]

وعلى هذا يتخذ عنترة من هذا الأسلوب «إن كنت ... فـ» ، «أو أنكرت ... فـ» وسيلة دفاعية يبرز من خلالها المقومات الذاتية التى يستطيع بها أن يتجاوز التهم الموجهة إليه ، فلئن عدوه عبدا ، فهمته تسمو فوق همم الأحرار ، ولئن أنكروا نسبه

(١) د . ص ١١ .
(٢) د . ص ١١١ .

وقللوا شأنه ، فالخيل والسيف والرمح يقرون له بالسبق . ولئن كانت العبودية الموروثة تجره إلى أسفل فإن الهمة المكتسبة سترفعه إلى أعلى ، وهو لا يفتأ ينشد العلو والعلا والمعالى والسمو والتفوق :

أنا العبد الذى سعدى وجدى ... يفوق على السها فى الارتفاع
سموت إلى عنان المجد حتى ... علوت ولم أجد فى الجو ساعى
وآخر رام أن يسعى كسعيى ... وجد بجده يبغى اتباعى
فقصر عن لحاقى فى المعالى ... وقد أعيت به أيدى المساعى[1]

ولا يخفى أن تركيزه على كلمات « سموت ، علوت ، الارتفاع ، المعالى » ليؤكد اصراره على أن يعلو على من تعالوا عليه ، ليشفى نفسه من وصمة الذل التى لاحقته زمنا .

ولئن كان عنتره يتخذ من علو همته رقية يتداوى بها من عبوديته فى المثال السابق « إن كنت فى عدد العبيد فهمتى فوق الثريا . . » فإنه لا يفتأ يعزف على وتر الهمة فى سياقات أخرى ليؤكد نفس الدلالة :

- ولولا سنامى والحسام وهمتى ... لما ذكرت عبس ولا نالها فخر[2]
- إن لى همة أشد من الصخـ ... ـر وأقوى من راسيات الجبال[3]
- يا حادثات الدهر قرى واهجعى ... فهمتى قد كشفت قناعها
مادست فى أرض العداة غدوة ... إلا سقى سيل الدما بقاعها[4]
- وسلى الفوارس يخبروك بهمتى ... ومواقفى فى الحرب حين أطاها[5]
- بل لو صدمت بهمتى جبلى حرى ... قسما وحق أبى قبيس تزلزلا[6]
- ولقد هممت بغارة فى ليلة ... سوداء حالكة كلون الأدلم[7]

وإلى جانب حديث الشاعر عن همته هناك حديثه عن هيبته :

- ولى بيت علا فلك الثريا ... تخر لعظم هيبته البيوت[8]

---

(١) د . ص ٨١ ، ٨٢ (٢) د . ص ٧١
(٣) د . ص ١١٢ (٤) د . ص ٨١
(٥) د . ص ١٥٤ (٦) د . ص ١١٦
(٧) د . ص ١٢٦ ، الأدلم من الألوان : شديد السواد .
(٨) د . ص ٢٥ ويقصد بـ « بيت » هو ذلك الذى بناه الشاعر بالأفعال والشمائل والإثار لا بالأحجار

- إذا ما رآنى الغرب ذل لهيبتى ... ومازال باع الشرق عنى يقصر
أنا الموت إلا أننى غير صابر ... على أنفس الأبطال والموت يصبر
أنا الأسد الحامى حمى من يلوذبى ... وفعلى له وصف إلى الدهر يذكر
إذا ما لقيت الموت عممت رأسه ... بسيف على شرب الدما يتجوهر[1]
- لو أرسلت رمحى مع جبان ... لكان بهيبتى يلقى السباعا
ملأت الأرض خوفا من حسامى ... وخصمى لم يجد فيها اتساعا
إذا الأبطال فرت خوف بأسى ... ترى الأقطار باعا أو ذراعا[2]

وهكذا لا يكف عنترة عن الدمدمة بهيبته والزئير بقوته ، وذلك بنبرة عالية لعله يستطيع أن يُخرس أصوات المعيرين والمنكرين :

أو أنكرت فرسان عبس نسبتى ... فسنان رمحى والحسام يقر لى[3]

فمادام الآخرون قد التزموا موقف « الإنكار » فليبحث الشاعر عمن يتخذ موقف « الإقرار » : « **فسنان رمحى والحسام يقر لى** » وإلى جانب صيغة « الإقرار » التى تشى بتكتم القبيلة على محاسن عنترة وحرصها على تجاهل مآثره ، هناك صيغة « **تشهد** » :

- **وتشهد لى الخيل** يوم الطعان ... بأنى أفرقها ألف سربه[4]
- **والخيل تشهد لى** أنى أكفكفها ... والطعن مثل شرار النار يلتهب[5]

إن السلاح - رمز القوة والفتوة والشجاعة والإقدام - سيصبح - أيضا - اللسان الذى « يقر » بعلو منزلة الشاعر ، وسيصبح الوسيلة لنيل العلا :

- وبذابلى ومهندى نلت العلا ... لا بالقرابة والعديد الأجزل[6] .
- جهلتهم يا بنى الأنذال قدرى ... وقد عرفته أهل الخافقين

---

(١) د . ص ٦٦
(٢) د . ص ٨٤
(٣) د . ص ١١١
(٤) د . ص ٩
(٥) د . ص ١١
(٦) د . ص ١١١

علوت بصارمي وسنان رمحي  على أفق السها والفرقدين[1]

والشاعر لا يكتفي بأن يتخذ من سلاحه وسيلة لنيل المجد الشخصي ، بل سيكون هذا السلاح وسيلة لبناء مجد قومه الذين سبق أن تنكروا له ، وكأنه يصفعهم مرتين : الأولى حين يبذهم ويتفوق عليهم ، والثانية حين يعودون إليه يطلبون نجدته :

ولولا سناني والحسام وهمتي  لما ذكرت عبس ولا نالها فخر
بنيت لهم بيتا رفيعا من العلا  تَخر له الجوزاء والفرغ والغفر
سيذكرني قومي إذا الخيل أقبلت  وفي الليلة الظلماء ويفتقد البدر
محوت بذكرى في الورى ذكر من مضى  وسدت فلا زيد يقال ولا عمرو[2]

لقد قويت شكيمة الشاعر ، وذاعت أنباء بطولاته وشاع ذكره حتى أخمد ذكر من مضى ، بل محاه « محوت بذكرى ذكر من مضى » إن عنترة يبدو كما لو كان قد آل على نفسه أن يقلب كل إنكساراته إلى انتصارات ، فلئن كان قومه قد تواطئوا بالأمس على « محو » ذكره ، فإن اسمه اليوم قد علا وسما حتى محا ذكر الآخرين ، ولئن كانوا بالأمس هم السادة ، فإنه اليوم هو الذي يمتلك ناصية السيادة :

« وسدت فلا زيد يُقال ولا عمرو »

وفعله متميز عن فعل الآخرين:

إذا افتخر الجبان ببذل مال  ففخري بالمضمرة العتاق
وإن طعن الفوارس صدر خصم  فطعني في النحور وفي التراقي[3]

ونلاحظ هذا التميز من خلال إسناد الفعل الواحد إلى الآخَر مرة وإلى ضمير المتكلم أخرى :

---

(١) د . ص ١٤٢

(٢) د .ص ٧١ ، ٧٢ الجوزاء : برج في السماء ، والفرغ : منزل للقمر ثلاثة أنجم صغار ويقول الشاعر أيضا:

ولولا صارمي وسنان رمحي  لما رفعت بنو عبس عمادا ( د . ص ٤٧ )

(٣) د . ص ٩٣

إذا افتخـــرَ . .  ففخرى
وإن طَعَـــنَ . .  فطعنى

وبذلك يبدو تميز الشاعر الفرد على الآخرين ( الجمع ) : « وإن طَعَنَ الفوارسُ . . فطعنى »

لقد وهب عنترة حياته للسيف ، ولقد وهبه السيف ما كان يفتقده ، أو ما سلبه منه الآخرون ، ومن ثم فإنه أثبت علو منزلته بقوة سيفه لا بشرف بيته :

وقـد طلبت من العليـاء مـنزلة  بصارمى لا بأمى لا ولا بأبى[1] .

إن عنترة لم يلق من أبيه غير الإنكار الذى اكتوى بناره ، ولم يرث عن أمه غير السـواد الذى عُيِّر به ، ومن ثم فإنه لا يدين إلا للسيف الذى كتب به صفحات بطولته ، وهو إذا انتسب ، فإنه ينسب نفسه إلى سيفه أو إلى جواده ولئن أضاف انتسابه إلى أبيه وأمه فذلك من دواعى مروءته :

جـوادى نسبـتى وأبـى وأمـــى  حسـامى والسنان إذا انتسبنا[2]

إن عنترة يعد نموذجا للشخصية التى بنت مجدها وحدها ، ومن الطبيعى أن يكون ضمير المتكلم هو الضمير الأثير لدى هذه الشخصية التى تعتد بـ « الأنا » وتهزأ – فى المقابل – بـ« الآخر » . إن موقف هذا الآخر قد تحدد بالنسبة له ، فهو إما منكر له « الأب » أو متعسف معه « العم » أو شامت فيه « الأقارب » .

* * * * *

**٢ – همة الشاعر :**

وكما استطاع عنترة أن يصل إلى قمة الفروسية بين قومه ، أراد أيضا أن يصل إلى قمة الشـاعرية وهو من خلال هذين الجناحين يستطيع أن يحقق كمـال همته .

---

(١) د . ص ٢١ .  (٢) د . ص ١٤٥ .

ولعل الشطر الأول من مطلع معلقته « هل غادر الشعراء من متردم » ينطوى على رغبة تراوغ فى الظهور والاستعلان فى أن يأتى – على مستوى الشعر – بما لم يأت به الأوائل ، وإذا كان هذا المطلع يُفسَّر على أنه نفى لإمكانية أن يأتى اللاحقون بجديد ، لأن السابقين أتوا على كل المعانى ، إلا أنه يظل للإثبات مكان ينبثق من داخل هذا النفى ، وأن الشاعر لا يقطع بما فى ظاهر المقطع ، ولكن أداة الاستفهام « هل » وإن كان لا موضع لها على المستوى النحوى ، إلا أنها – على المستوى البلاغى – تُلقى ظلالا من الشك حول هذا الذى ساقه الشاعر فى ثوب اليقين ، وأن الإستفهام بـ « هل » يتضمن معنى الإنكار فى الظاهر فقط ، لكن الشاعر يحاول – فى الخفاء – أن يثبت ما أنكره ، ولم لا يكون قوله : هل يمكن لشاعر أن يأتى بمعنى جديد ؟ نتيجة هاتف أو هاجس قد أُلقى فى روعه أنه هو هذا الشاعر الذى سيأتى بالجديد ، وعنترة بهذا التفكير يصبح متسقا مع نفسه ، فهو على مستوى القوة الجسدية استطاع أن ينحت تمثالا لفروسيته ، وهو يأمل – على مستوى الشاعرية – أن ينحت تمثالا لشاعريته ، لكن كلا التمثالين ينبغى أن يكون على غير مثال ، ومن ثم يستلزم الأمر أن يضيف عنتره الشاعر جديدا فى مجال الشعر ، وأنه حين يقول « **هل غادر الشعراء من متردم** » لا يغلق الباب أمام نفسه للإتيان بالجديد ، ولا يحتمى وراء هذا التقرير حين يعجز عن الإتيان بهذا الجديد ، ولكنه يُصعِّب الأمر ، حين يقرر – ولو فى الظاهر – بأن الشعراء لم يتركوا معنى إلا وقد سُبقوا إليه ، حتى إذا ما أتى بهذا الجديد ، يكون هو – دون الشعراء – الذى كسر القاعدة واحتفظ لنفسه بالسبق والتفرد ، وبهذا يكون قد حقق لنفسه السبق فى أهم ميدانين يحددان مكان الإنسان ومكانته فى العصر الجاهلى .

جدير بالإضافة أيضا ما ورد فى مناسبة هذه المعلقة ، وذلك حين تعرض عنترة لسباب رجل من بنى عبس يعيره بأمه وإخوته وبسواده ، فسبه عنترة ورد عليه بكلام يثبت مآثره وفضائله ، فرد عليه الرجل : أنا أشعر منك . فقال له عنترة : ستعلم ذلك[1] . ولا يخفى ما ينطوى عليه هذا القول من تحدٍّ . ومن يقف موقف التحدى لا يقرر ببساطة أنه قد سُبق إلى كل المعانى ، لأن هذا التقرير يُعدُّ اعترافا بالعجز والإفلاس . ولكن الشاعر أراد أن يقول إنه رغم كثرة الشعراء السابقين ، إلا

(١) راجع ابن الأنبارى : شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ص ٢٩٣ .

أنهم لم يسبقونى ، ذلك أن شاعريتى - مثل فروسيتى - جديدة ومتجددة . ولنسمعه يقول :

فدونكـم يا آل عبـس قصـيدة يلوح لها ضـوء من الصـبح أبلج
ألا إنهـا خير القصـائد كلهـا يفصـل منهـا كل ثوب وينسج[1]

وتبدو جدة القصيدة هنا من خلال اقترانها بضوء الصبح الأبلج فى البيت الأول ، ثم من خلال كلمتى « يفصل وينسج » فى البيت الثانى ، حيث تشى هاتان الكلمتان بأن هذه القصيدة هى المثال الذى ينشئ الآخرون على منواله .

إن موقف عنترة من شعره وإصراره على أن يأتى بالجديد فيه ، لا يتجزأ عن موقفه فى إثبات ذاته وتأكيد حريته . وهكذا تأتى طريقة تعبيره منبثقة من موقفه ومعبرة عنه .

---

(١) د . ص ٣١ .

## ٤ – الحب وتحرير الذات

بدهى أن عنترة لا يبحث من وراء الحب عن إرواء للذته ، بقدر ما يبحث عن تحرير لذاته ، لقد وقف المجتمع ضد رغبته كما وقف فى البداية حائلا دون حريته ، بيد أن رغبته فى أن يحب كانت جزءا لا يتجزأ عن حريته ، ومن ثم كان تمرده على واقعه ، واتجاهه للسعى نحو تغييره . لقد كانت قصة حبه جديدة فى عصرها ، متفردة فى خطوطها ، متعارضة فى مجملها مع قصة حب الشاعر الجاهلى ، فلئن كانت المرأة عند امرىء القيس بصفة خاصة وعند الشاعر الجاهلى بصفة عامة وسيلة يلهو بها ، فإنها عند عنترة غاية فى حد ذاتها ، وهذا يعنى أن الشاعر قد اصطدم مع مجتمعه حتى فى طريقة حبه ، وكأنه بهذا يؤسس نظاما جديدا من الحب ، يتسق مع طموحه فى إيجاد نظام جديد من الحياة .

المرأة فى عصره كانت مباحة ، واللذة كانت ميسورة ، لكنه لم يكن متعلقا بالمرأة ( الجنس ) بل كان متطلعا إلى المرأة ( المعنى ) ، ربما لكى يثبت لنفسه أنه ليس دون الآخرين ، وأنه لابد أن يحطم جدران التقاليد وأسوار العادات ، بل ربما كان هذا الحب رمزا للصفاء فى عالم يموج بالزيف والكذب ، لذا نراه مأخوذا به ، ساعيا إلى تحرير ذاته من خلال تحريرها من الوحدة ، حين يحيا مع آخر ، وتحريرها من عقدة النكران حين يقر له « آخر » بالفضل ويثنى عليه ويتعلق به ، وتحريرها من عقدة السواد حين لا يقف هذا السواد عائقا للوصول إلى قلب محبوبة هى فى نظره سيدة عصرها ، وجميلة زمانها ، لذا كانت حياته سعيا لاكتساب رضاها ، لا رضى مجتمعها :

لعـل عبـلة تُضحـى وهـى راضـيةٌ  على سوادى وتمحو صورة الغضب[1]

لقد عجز المجتمع كله عن أن يسلبه حريته ، بيد أن عبلة هى التى سلبته لبه وعقله :

يا عبـل حُـبُّكِ سـالبٌ ألبابنـا  وعقولنـا فتعطفـى لا تهجـرى

وإذا كان عنتره قد أمن شر مجتمعه حين تحرر من هذا المجتمع إلا أنه بإزاء عبلة – ظل متوترا بين القرب والبعد ، حائرا بين الأمل واليأس مسهدا بين النعيم والجحيم .

---

(١) د . ص ٢١

ومن مظاهر انشغاله بالمحبوبة ، انشغاله باسمها وتكراره لهذا الإسم وتنويعه عليه بصورة تصل إلى درجة الهوس « إن تكرار الشاعر لاسم معين فى قصيدته ، سواء كان هذا الاسم علما على شخص أم علما على مكان إنما يعكس طبيعة علاقته به ، فهو تكرار لا يجرى كيفما اتفق ، بل ينبض بإحساس الشاعر وعواطفه . . . وفى إطار تلك الدلالة النفسية العاطفية لهذا التكرار يأتى تكرار الشعراء الغزلين لأسماء حبيباتهم ، لاسيما إذا كان الحب محروما يعز فيه اللقاء ، فينقلب الحرمان حينئذ نارا مشتعلة ، ولايجد الشاعر مرفأ يلوذ به ويأنس إليه سوى اسم حبيبته يردده على لسانه تعويضا عن هذا الحرمان . والواقع أن هذا شعور كامن فى فطرة الإنسان التى فطر عليها ، فالإنسان ينزع دائما إلى ما يحب ، وقلبه يخفق بذكره فى كل خطوة يخطوها ، وفى كل حركة تصدر عنه وإن لم يع ذلك كل الوعى ، وقد عبر قيس بن الملوح عن هذه الفطرة حين قال :

أُحِبُّ من الأسماء ما وافق اسمها  أو اشبهه أو كان منه مدانيا[1]

إن انشغال الشاعر بالاسم هو أحد وجوه انشغاله بالمسمى ، كما أن تنويعاته المتعددة ، المتكررة ، على هذا الاسم هى محاولات للاقتراب من صاحبه ، وتكرار الإسم والتنويع عليه هما استجابة لما يعتمل فى وجدان الشاعر من مشاعر خاصة تجاه المسمى . وهما يعنيان أن المسمى قد احتل مكانه فى بؤرة شعور الشاعر ، ومن ثم فإنه أصبح لازمة أساسية فى الصياغة الشعرية كلما هم الشاعر بالتعبير عن لواعجه وتصوير مشاعره . وحين نتأمل السياقات التى ورد الإسم بها ، وكذا التنويعات على هذا الإسم ، ندرك مدى أهمية هذا الإسم وجذريته ، فهو ينمو رأسيا من خلال الارتكاز على إسم « عبلة » وتكراره ، ثم ينمو أفقيا من خلال التفريعات التى تنمو بجوار الإسم ، فإلى جانب اسم « عبلة » تتكرر أسماء « عبيلة » ، « عبل » ، « عبيل » فضلا عن بعض الصيغ الأخرى مثل : « يا ابنة العم »[2]

---

(١) د . شفيع السيد : البحث البلاغى عند العرب ، « تأصيل وتقييم » دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٨٧ ص ١٨٤ .

(٢) راجع د . ص ٩ ، ٦٨

« يا بنة مالك »[1] ، « يا بنة السادات »[2] ، « يا ابنة العبسى »[3] ، « يا بنت السراة »[4] ، « يا بنت الكرام »[5] . ونكتفى هنا برصد السياقات التى وردت بها أسماء « عبلة » ، « عبيلة » ، « عبل » ، « عبيل » ، على الترتيب : .

**أولا عبلة :**

| م | البيت | | ص |
|---|---|---|---|
| ١ | أتذكر عبلة وتبيت حيا<br>وتطلب أن تلاقينى وسيفى | ودون خبائها أسد مهول<br>يدك لوقعه الجبل الثقيل | ١١٢ |
| ٢ | ولولا حب عبلة فى فؤادى | مقيم ما رعيت لهم جمالا | ١١٤ |
| ٣ | دار لعبلة شط عنك مزارها | ونأت ففارق مقلتيك هجوعها | ٨٢ |
| ٤ | يا دار عبلة بالجواء تكلمى | وعمى صباحا دار عبلة واسلمى | ١١٧ |
| ٥ | وتحل عبلة بالجواء وأهلنا | بالحزن فالصمّان فالمتثلم | ١١٨ |
| ٦ | وتظل عبلة فى الخدور تجرها | وأظل فى خلق الحديد المبهم | ١٣١ |
| ٧ | هذه نار عبلة يا نديمى | قد جلت ظلمة الظلام البهيم | ١٣٢ |
| ٨ | شغلت بذكر عبلة عن سواها | وقلت لصاحبى هذا المرام | ١٣٤ |
| ٩ | أتانى طيف عبلة فى المنام<br>وودعنى فأودعنى لهيبا | فقبلنى ثلاثا فى اللثام<br>أستره ويشعل فى عظامى | ١٣٨ |
| ١٠ | أسائله عن عبلة فأجابنى | غراب به ما بى من الهيمان | ١٤٣ |

(١) راجع د . ص ٥٢ ، ٥٨ ، ٧٥ ، ١٠٦ ، ١٢٣ ، ١٣٢ ، ١٣٨ ، ١٤٣

(٢) راجع د .ص ١٠٥

(٣) راجع د . ص ١٣٣ ، ١٦٤

(٤) د .ص ١٣٤

(٥) د . ص ٢٧

| م | البيـــــت | | ص |
|---|---|---|---|
| ١١ | الا يا غراب البين لو كنت صاحبي | تطعنا بـــلاد الله بالـــدوران | |
| | عسى ان نرى من نحو عبلة مخبرا | بأيـــة أرض أو بـــأى مكـــان | ١٤٣ |
| ١٢ | يا دار عبلة أيـن خيـم قومهـا | لما ســرت بهـم المطـى وبانوا | ١٤٤ |
| ١٣ | يا صاحبى سل ربع عبلة واجتهد | إن كـان للربع المحيـل لسـان | ١٤٤ |
| ١٤ | ومـن دار عبلة نـــار بدت | أم البـرق سل من الغيم غضبه | ٩ |
| ١٥ | أعبلة قـــد زاد شوقـى ومـا | أرى الدهـر يدنـى إلى الأحبة | ٩ |
| ١٦ | دعنى أجد إلى العلياء والطلب | وأبلـغ الغاية القصوى من الرتب | |
| | لعل عبلة تضحى وهـى راضيـة | على سوادى وتمحو صورة الغضب | ٢١ |
| ١٧ | ديار لذات الخـدر عبلة أصبحت | بها الأربع الهوج العواصف ترهج | ٢٧ |
| ١٨ | فالقتل لى من بعـد عبلة راحـة | والعيـش بعـد فراقهـا منكـود | ٥٢ |
| ١٩ | وتذكـرت عبلة يـوم جـاءت | لوداعـى والهـم والوجد بادى | |
| | وهى تذرى من خيفة البعد دمعا | مستهـلا بلوعـة وسهـاد | |
| | قلت كفى الدمـوع عـنك فقلبـى | ذاب حزنـا ولوعتـى فى ازدياد | ٥٤ |
| ٢٠ | بين العقيـق وبين برقـة ثهمـد | طـال لعبلة مستهـل المعهـد | ٥٥ |
| ٢١ | خليلى أمسى حب عبلـة قاتلـى | ويأسـى شديد والحسام مهنـد | ٦٢ |
| ٢٢ | إذا لم أروى صارمى من دم العدا | ويصبـح من إفرنـده الدم يقطـر | |
| | فلا كحلت أجفان عينى بالكـرى | ولا جـاءنى من طيف عبلة مخبر | ٦٦ |
| ٢٣ | ننبـى لعبلة غيـر مفتقـر | لما تبلج صبح الشيب فى شعـرى | ٦٨ |
| ٢٤ | وأخـذ مال عبلة بالمواضـى | ويعرف صاحب الإيوان قـدرى | ٧٣ |

| م | البيت | | ص |
|---|---|---|---|
| ٢٥ | زار الخيال خيال عبلة فى الكرى | لمتيم نشوان محلول العرى | |
| | فنهضت أشكو ما لقيت لبعدها | فتنفست مسكا يخالط عنبرا | ٧٤ |
| ٢٦ | لقد ودعتنى عبلة يوم بينها | وداع يقين أننى غير راجع | ٧٨ |
| ٢٧ | عرنى جناحك واستعر دمعى الذى | افنى ولا يفنى له جريان | |
| | حتى أطير مسائلا عن عبلة | إن كان يمكن مثلى الطيران | ١٤٤ |
| ٢٨ | سلى يا عبلة الجبلين عنا | وما لاقت بنو الأعجام منا | ١٤٤ |
| ٢٩ | أعبلة لو سألت الرمح عنى | أجابك وهو منطلق اللسان | |
| | بأنى قد طرقت ديار تيم | بكل غضنفر ثبت الجنان | ١٤٩،١٤٨ |
| ٣٠ | أيطلب عبلة منى رجال | أقل الناس علما باليقين | ١٤٩ |
| ٣١ | أيأخذ عبلة وغد ذميم | ويحظى بالغنى والمال دونى | ١٤٩ |
| ٣٢ | إنى امرؤ سمح الخليقة ماجد | لا أتبع النفس اللجوج هواها | |
| | ولئن سألت بذاك عبلة خبرت | أن لا أريد من النساء سواها | ١٥٣ |
| ٣٣ | دار لعبلة شط عنك مزارها | ونأت لعمرى ما أراك تراها | |
| ٣٤ | يا صاحبى قف بالمطايا ساعة | فى دار عبلة سائلا مغناها | ١٥٤ |
| ٣٥ | ألا يا دار عبلة بالطوى | كرجع الوشم فى كف الهدى | ١٥٧ |

## ثانيا : عبيلة

| م | البيـــت | | ص |
|---|---|---|---|
| ١ | عليك أيا عبيلـــة كـــل يـــوم | ســـلام فى ســـلام فى ســـلام | ١٣٨ |
| ٢ | عبـيلة أيام الجمـــال قليـــلة | لهـــا دولة معلومـــة ثم تذهـــب | ١٤ |
| ٣ | يا نســـيم لولاك تطفـــــــا | نار قلبـــــى أذاب قلبى اللهيب | |
| | لك منى إذا انتفـــت حـــــر | ولريـــاك من عبيلـــة طيـــب | ١٩ |
| ٤ | عبيلة هـذا در نظـــم نظمتـــه | وأنـــت له سلك وحـــسن ومبهـــج | ٢٧ |
| ٥ | لئن أضحت الأطلال منها خواليا | كأن لم يكن فيها من العيش مبهج | |
| | فيا طالمـــا مازحت فيهـــا عبيلة | ومازحـــنى فيها الغزال المغـــنج | ٢٨ |
| ٦ | رمت عبيلة قلبى من لواحظهـــا | بكل سهم غريق النزع فى الحـــور | ٦٩ |
| ٧ | ضحكت عبيلة إذ رأتنـــى عاريـــا | خلق القميص وساعدى مخـــدوش | |
| ٨ | لا تضحكى منى عبيلة واعجبـــى | منـــى إذا التفـــت على جيـــوش | ٧٧ |
| ٩ | فيا نسمـــات البان بالـله خبـــرى | عبيلة عن رحلـــى بأى المواضـع | ٧٩ |
| ١٠ | لقـــد قالت عبيلة إذ رأتنـــى | ومفـــــرق لمتى مثل الشعـــاع | |
| | ألا لله درك من شجـــــــاع | تـــذل لهوله أسد البقـــاع | ٨١ |
| ١١ | إن المنيـــة يا عبيلة نوحـــة | وأنا ورمحـــى أصلها وفروعهـــا | ٨٢ |
| ١٢ | ترى علمـــت عبيلة ما ألاقـــى | من الأهوال فى أرض العـــراق ؟ | ٩٢ |
| ١٣ | ودون عبيلة ضـــرب المواضـــى | وطعـــن منـــه تكتحـــل المآقـــى | ٩٣ |
| ١٤ | عجبـت عبيلة من فتـــى متـــبذل | عارى الأشاجع شاحب كالمنصل | ٩٩ |
| ١٥ | أغـــراب البـــين مالك كل يـــوم | تعاندنـــى وقد أشغلـــت بالـــى | |
| | بحـــق أبيك داو جـــرح قلبـــى | وروِّح نـــار ســـرى بالمقـــال | |
| | وخبـــر عن عبيلة أين حلـــت | وما فعلـت بها أيـــدى الليالـــى | ١٠٤ |

ثالثا : عبـــل

| م | البيـــت | | ص |
|---|---|---|---|
| ١ | يا عبـل مثل هواك أو أضعافـه | عنـدى إذا وقـع الإياس رجـاء | ٨ |
| ٢ | ألا ياعبـل قـد زاد التصـابـى | ولج اليـوم قومك فى بعـادى | ١٣ |
| ٣ | سلى يا عبـل عنـا يـوم زرنـا | قبائـل عامـر وبنـى كـلاب | |
| | وكم مـن فـارس خليت ملقـى | خضيب الراحتـين بلا خضـاب | ١٣ |
| ٤ | إن طيف الخيال يا عبل يشفـى | ويداوى به فـؤادى الكئـيب | ١٩ |
| ٥ | يا عبـل قومى انظرى فعلى ولا تسلى | عنى العسود الـذى ينبيـك بالكتـب | ٢١ |
| ٦ | أشاقـك من عبل الخيـال المبهـج | فقلبـك منه لاهـج يتوهـج | ٢٦ |
| ٧ | أيا عبل مـنى بطيـف الخيـال | على المستهـام وطيـب الرقـاد | ٤٣ |
| ٨ | أيا عبل ما كـنت لولا هـواك | قليـل الصديـق كـثير الأعادى | ٤٣ |
| ٩ | ألا يا عبل قـد عاينـت فعلـى | وبـان لك الضـلال من الرشـاد | ٤٥ |
| ١٠ | سلى يا عبل قومـك عن فعالـى | ومـن حضـر الوقيعـة والطرادا | ٤٦ |
| ١١ | يا عبل قد دنـت المنية فاندبـى | إن كان جفنـك بالدموع يجـود | ٥٢ |
| ١٢ | يا عبل إن تبكـى علىّ فقد بكـى | صرف الزمان على وهو حسـود | ٥٢ |
| ١٣ | يا عبل إن سفكوا دمى ففعائلـى | فـى كل يوم ذكرهـن جديـد | ٥٢ |
| ١٤ | يا عبل كم من جحفـل فرقتـه | والجـو أسـود والجبال تميد | ٥٣ |
| ١٥ | يا عبل كم يشجى فؤادى بالنـوى | ويروعنى صوت الغراب الأسـود | ٥٥ |
| ١٦ | يا عبل يهنئك ما يأتيـك من نعم | إذا رمانى على أعـدائك القـدر | ٦٥ |

| م | البيـــت | | ص |
|---|---|---|---|
| ١٧ | قفى وانظرى يا عبل فعلى وعاينى | طعانى إذا ثـار العجاج المكدر | |
| | ترى بطلا يلقى الفوارس ضاحكا | ويرجع عنهم وهو أشعث أغبر | ٦٧ |
| ١٨ | يا عبل حبك سالب ألبابنا | وعقولنا فتعطفى لا تهجرى | |
| ١٩ | يا عبل لولا أن أراك بناظرى | ما كنت ألقى كل صعب منكر | ٧٠ |
| ٢٠ | يا عبل كم من غمرة باشرتها | بمثقف صلب القوائم أسمر | ٧٠ |
| ٢١ | يا عبل خلى عنك قول المفترى | واصغى إلي قول المحب المخبر | |
| | وخذى كلاما صغته من عسجد | ومعانيا رصعتها بالجوهر | ٧٠ |
| ٢٢ | يا عبل دونك كل حى فاسألى | إن كان عندك شبهة فى عنتر | ٧٠ |
| ٢٣ | يا عبل هل بلغت يوما أننى | وليت منهزما هزيمة مدبر | ٧٠ |
| ٢٤ | يا عبل لو عاينت فعلى فى العدا | فى كل شلو بالتراب معفر | ٧١ |
| ٢٥ | يا عبل نار الغرام فى كبدى | ترمى فؤادى بأسهم الشرر | ٧٣ |
| ٢٦ | يا عبل لولا الديسال يطرقنى | قضيت ليلى بالنوح والسهر | ٧٣ |
| ٢٧ | يا عبل كم فتنة باليت بها | وخضبتها بالمهند الذكر | ٧٣ |
| ٢٨ | يا عبل إن هواك قد جاز المدى | وأنا المعنى فيك من دون الورى | ٧٤ |
| ٢٩ | يا عبل حبك فى عظامى مع دمى | لما جرت روحى بجسمى قد جرى | ٧٤ |
| ٣٠ | وما هالنى يا عبل فيك مهالك | ولا راعنى هول الكمى المعارس | ٧٦ |
| ٣١ | فقلت لها يا عبل إنى مسافر | ولو عرضت دونى حدود القواطع | ٧٨ |
| ٣٢ | يا عبل كم تنعق غربان الفلا | قد مَلَّ قلبى فى الدجى سماعها | ٨١ |

| م | البيـــت | | ص |
|---|---|---|---|
| ٣٣ | يا عبل لا تخشـى على من العدا | يوما إذا اجتمعت على جموعهـا | ٨٢ |
| ٣٤ | يا عبل لو أن المنيـة صـورت | لغدا إلى سجودها وركوعهـا | ٨٣ |
| ٣٥ | ألا ياعبل لو أبصرت فعـلى | وخيل الموت تنطبـق انطباقـا | ٩٤ |
| ٣٦ | يا عبل إن كان ظل القسطل الحلك | أخفى عليك قتالى يوم معتـركى |  |
|  | فسائلى فرسى هل كنت أطلقـه | إلا على موكب كالليـل محتبك | ٩٥ |
| ٣٧ | يا عبل ما أخشى الحمام وإنمـا | أخشى على عينـيك وقت بكـاك |  |
| ٣٨ | يا عبل لا يحـزنك بعدى وأبشرى | بسلامتـى واستبشرى بفكاكـى | ٩٦ |
| ٣٩ | يا عبل كم من غمـرة باشرتهـا | بالنفس ما كادت لعمـرك تنجلـى | ١٠٠ |
| ٤٠ | قسمـا يا عبل يا أخـت المهـا | بثنايـاك العـذاب القبـل | ١٠٣ |
| ٤١ | ألا ياعبل إن خانـوا عهـودى | وكـان أبوك لا يرعى الجميـلا |  |
|  | حملت الضيم والهجران جهـدى | علـى رغمـى وخلفت العـذولا | ١٠٣ |
| ٤٢ | يا عبل أنت سواد القلب فاحتكمى | فى مهجتى واعدلى يا غاية الأمـل | ١٠٩ |
| ٤٣ | سلى يا عبل عمـرا عن فعـالى | بأعداك الألى طلـبوا قتالـى | ١١٣ |
| ٤٤ | يا عبل لو أبصرتنـى لرأيتنـى | فى الحرب أقدم كالهزبر الضيغم | ١٣١ |
| ٤٥ | وكم فارس يا عبل غـادرت ثاويا | يعـض على كفيـه عضـة نادم | ١٣٤ |
| ٤٦ | ألا ياعبل قد شـمت الأعـادى | بإبعـادى وقد أمنـوا ونامـوا | ١٣٤ |
| ٤٧ | أيا عبل لو أن الخيـال يزورنى | على كل شهـر مرة لكفانـى | ١٤٣ |
| ٤٨ | يا عبل أين من المنية مهـربى | إن كان ربى فى السماء قضـاها | ١٥١ |

| م | البيـــت | | ص |
|---|---|---|---|
| ٤٩ | يا عبـل قد هام الفـؤاد بذكركـم | وأرى ديـونى ما يحـل قضـاها | ١٥٤ |
| ٥٠ | يا عبـل إن تبكـى علـى بحـرقة | فلطالمـا بكـت الرجـال نسـاها | ١٥٤ |
| ٥١ | يا عـبل إنى فى الكريهـة ضيغم | شرس إذا ما الطعن شق جـباها | ١٥٤ |
| ٥٢ | يا عـبل كـم من فارس خليتـه | فى وسط رابيـة يعـد حصـاها | ١٥٤ |
| ٥٣ | يا عبـل كم من حـرة خليتهـا | تبكـى وتنعـى بعلهـا وأخاهـا | ١٥٤ |
| ٥٤ | يا عبـل كم من مهـرة غادرتهـا | من بعد صاحبها تجـر خطـاها | ١٥٤ |
| ٥٥ | يا عـبل لو أنى لقيت كتيبـة | سبعـين ألفـا ما رهبـت لقاهـا | ١٥٥ |

**رابعاً : عبيل**

| م | البيـــت | | ص |
|---|---|---|---|
| ١ | لا تصرمينـى يا عبيل وراجعـى | فىّ البصـيرة نظـرة المتأمـل | ٩٩ |
| ٢ | سائلى يا عبيـل عـنى خبـيرا | وشجـاعا قد شيبتـه الحـروب | ٢٠ |
| | فسينبيـك أن فى حـد سيفـى | ملك المـوت حاضـر لا يغيـب | |

ويحسن الآن تفريغ السياقات السابقة فى هذا الجدول

| الاسم / الاستخدام | مجموع مرات الاستخدام | منادى | مضاف إليه | مجرور | فاعل | مفعول به | اسم ناسخ | بدل |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| عبلة | ٣٥ | ٣ | ١٦ | ٦ | ٢ | ٥ | ٢ | ١ |
| عبيلة | ١٥ | ٥ | ١ | ٢ | ٥ | ٢ | | |
| عبل | ٥٥ | ٥٤ | | ١ | | | | |
| عبيل | ٢ | ٢ | | | | | | |
| المجموع الكلى | ١٠٧ | ٦٤ | ١٧ | ٩ | ٧ | ٧ | ٢ | ١ |

من خلال الجدول السابق نستطيع أن نتبين أربع ملحوظات أساسية حول صور الاسم المختلفة :

١ – تفاوت عدد مرات الاستخدام . فبينما يأتى الاسم المرخم ( عبل ) فى أعلى درجة استخدام ( ٥٥ مرة ) ، يأتى تصغير الاسم المرخم ( عبيل ) فى أقل عدد من مرات الإستخدام ( مرتان ) ، وبينما يأتى الاسم الأصلى ( عبلة ) متوسطا من حيث عدد مرات الاستخدام ( ٣٥ مرة ) يهبط تصغيره ( عبيلة ) إلى نصف هذا العدد تقريبا ( ١٥ مرة ) .

٢ – تفاوت كيفية الاستخدام ، وذلك حين يتنوع موقع اسم كل من « عبلة » و « عبيلة » بين المنادى والفاعل والمفعول والمضاف إليه والمجرور ، بينما يتوحد استخدام « عبل ، عبيل » عند المنادى[1] .

٣ – مع التسليم بتنوع استخدام « عبلة / عبيلة » يظل التفاوت موجودا داخل هذا التنوع ، وذلك حين يتكثف استخدام الاسم الأول « عبلة » كمضاف إليه ( ١٦ مرة ) ، ويتوسط كمجرور ومفعول ( ٦/٥ ) ، ويتضاءل كمنادى / فاعل / اسم ناسخ / بدل ( ٣ / ٢/٢/١ ) .

---

(١) ورد إسم « عبل » مجرورا مرة واحدة ، لكن هذا لا يشكل أهمية بجانب ( ٥٤ مرة ) ورد فيها الاسم « منادى » من بين ( ٥٥ مرة ) هى مجموع عدد مرات الاستخدام

أما اسم « عبيلة » فيرتفع استخدامه نسبيا كمنادى وفاعل (٥/٥) ، ثم يتضاءل كمجرور / مفعول / مضاف إليه ( ١/٢/٢ ) .

٤ - بالنظر إلى استخدام الاسم فى صوره المختلفة ، نواجه بتفاوت آخر هو تكثف الاستخدام عند المنادى الذى ورد ( ٦٤ مرة ) من بين ( ١٠٧ مرة ) هى مجموع عدد مرات استخدام الاسم فى كافة الصور ، فى حين يتوزع العدد الباقى بين المضاف إليه / المجرور / الفاعل / المفعول / اسم الناسخ / البدل ( ١٧ / ٩ / ٧ / ٧ / ٢ / ١ )

* * * * *

تُتخذ صور اسم المحبوبة المدونة بالجدول إما **للحديث عن** هذه المحبوبة أو **للحديث إليها** ، ويلاحظ أن الاستخدام الغالب على الصورتين ( عبلة/ عبيلة ) يكون للحديث عنها ، بينما الاستخدام الكامل للصورتين ( عبل / عبيل ) يكون للحديث إليها[1] ، ويحسن التوضيح فى هذا الجدول :

| الإسم / مجموع مرات | الاستخدام | الحديث عن | الحديث إلى |
|---|---|---|---|
| عبلة | ٣٥ | ٣٢ | ٣ |
| عبيلة | ١٥ | ١٠ | ٥ |
| عبل | ٥٥ | ١ | ٥٤ |
| عبيل | ٢ | - | ٢ |

يتضح من الجدول ارتباط اسم المحبوبة « عبلة » بالحديث عنها ، ويأتى هذا الحديث لوصف حركتها سواء وهى فى حالة إقبال « وتحل عبلة بالجواء .... » أو وهى فى حالة توديع « لقد ودعتنى عبلة ..... » أو وهى فى حالة إستقرار « وتظل **عبلة** فى الخدور » . ويتحدث عنها بدافع الذكرى « وتذكرت **عبلة** يوم جاءت ... » أو الاستنكار « أتذكر **عبلة** وتبيت حيا ... » ويتحدث عنها منكرا أن يأخذها غيره « أيطلب **عبلة** منى رجال ..... » « أيأخذ **عبلة** وغد زميم .... » ويتحدث كذلك بدافع السؤال عنها « أسائله عن **عبلة** ..... » و « عرنى جناحك ..... حتى أطير مسائلا عن **عبلة** ..... »

(١) يستثنى مثال واحد من مجموع (٥٥) مثالا .

لكن أكثر ورود اسم « عبلة » يكون فى موقع المضاف إليه ، وهنا يصبح حديث الشاعر عن المحبوبة من خلال الأشياء التى ترتبط بها ، إذ يتحدث عن ذكرها ، نارها، خيالها ، طيفها ، حبها ، ربعها ، دارها كأن يقول :

- شغلت بـ**ذكر عبلة** عن سواها .....
- **هذه نار عبلة** يا نديمى .....
- أتانى **طيف عبلة** فى المنام
- خليلى أمسى **حب عبلة** قاتلى
- يا صاحبى **سل ربع عبلة** واجتهد
- ألا يا **دار عبلة** بالطوى
- **ومن دار عبلة** نار بدت
- يا **دار عبلة** أين خيم قومها
- يا دار عبلة بالجواء تكلمى

وهذه الأشياء التى ترتبط عبلة بها لا تنفصل عنها ، سواء أكانت أشياء مادية ، أم أمورا معنوية ، وليس أدل على ذلك من كثرة الحديث عن « دار عبلة » فالدار فى حد ذاتها لا تعنى إلا لكونها المكان الذى يفجر مشاعر الشاعر تجاه المحبوبة ، وكما يقول الشاعر العذرى :

وما حبُّ الديار شَغَفْنَ قلبى ولكن حُبُّ مَنْ سكَنَ الديارا

* * * * *

أما **الحديث إلى** فيتم من خلال الاسم المرخم وتصغيره ( عبل / عبيل ) فى صيغة وحيدة هى النداء . ترد « عبيل » مرتين ، واحدة فى سياق أمر ، وأخرى فى سياق نهى :

- سائلـــى يا عبيـــل عـــنى خبـــيرا .....
- لا تصرمينى يا عبيل وراجعى رفىَّ البصيرة ....

أما صيـــغة « يا عـبل » فتحـتل المرتبـــة الأولى فى عـدد التكـرار ، إذ ترد ( ٥٣ مرة ) تتصدر الأبيات فى ( ٤٦ مرة ) منها ، ولوحظ ورودها فى سياقات متعددة مرتبطة ببعض الأدوات ، لتصبح بالتالى متعددة الدلالات ونسوق هنا أبرز أربعـة سياقات ، الأول يرتبط بأداة شـرط « يا عبـل إن ..... » ، والثانى يرتبط

بأداة تحقيق « يا عبل قد » والثالث يرتبط بأدة تكثير « يا عبل كم » والرابع يرتبط بأداة شرط وتمنى « يا عبل لو » وها هى بعض الأمثلة على كل سياق من هذه السياقات الأربعة :

١ - « يا عبل إن ..... »

- يا عبل إن تبكى على فلطالما بكت الرجال نساها
- يا عبل إن تبكى على فقد بكى صرف الزمان علىَّ
- يا عبل إن سفكوا دمى ففعائلى فى كل يوم ذكرهُنَّ يزيد
- يا عبل إن كان ظل القسطل الحلك أخفى عليك قتالى ..... فسائلى

وواضح ارتباط هذا السياق بالرغبة فى استدرار العطف ، لعل المحبوبة تتحول من موقف الحياد إلى موقف التعاطف ، ويرتبط كذلك بإصرار الشاعر على الانتصار لقضيته ، فلئن حالت ظروف وموانع دون بزوغ نجم البطل وتألقه ، فهناك شواهد إثبات على علو منزلته .

٢ - « يا عبل قد ..... »

- يا عبل قد دنت المنية فاندبى ....
- ألا يا عبل قد زاد التصابى ولجَّ قومُك فى بعادى
- أيا عبل قد عاينْت فعلى وبان لك الضلال من الرشاد
- ألا يا عبل قد شمَتَ الأعادى بإبعادى .....
- يا عبل قد هام الفؤاد بذكركم

وواضـح أن هذا السياق يرتبط بتقرير حقيقة ، قد تكون نقلا لرسالة الحنين : « قد زاد التصابى » ، « قد هام الفؤاد بذكركم » وقد تكون عتابا : « قد دنت المنية فاندبى » ، « قد شمت الأعادى بإبعادى » وقد تكون إعلانا للنصر بعد أن ظهرت الحقيقة « قد عاينت فعلى وبان لك الضلال من الرشاد » .

٣ - « يا عبل كم ..... »

- يا عبل كم من جحفل فرقته .....
- يا عبل كم من غمرة باشرتها بمثقف صلب القوائم أسمر

- يا عبل كم فتنة بُليت بها وخضتها بالمهند الذكر
- يا عبل كم من فارس خليته فى وسط رابية يعد حصاها
- يا عبل كم من حُرَّة خليتها تبكى وتنعى بعلها وأخاها
- يا عبل كم من مهرة غادرتها من بعد صاحبها تجر خطاها
- يا عبل كم فتنة بُليت بها وخضتها بالمهند الذكر
- وكم فارس يا عبل قد غادرتُ ثاويا
- يا عبل كم يُشجى فؤادى بالنوى
- يا عبل كم تنعق غربان الفلا قد مل قلبى سَماعَها

أما هذا السياق فواضح أنه يستثمر إمكانيات « كم » العددية ليبرز الشاعر من خلاله كثرة ما أبلى وما أبدى من مظاهر الرجولة والبطولة ، وواضح أيضا من خلال النداء « يا عبل » حرص الشاعر على أن تتبدى هذه المظاهر للمحبوبة دون أى أحد آخر

٤ - « يا عبل لو .....

- يا عبل لو عاينت فعلى فى العدا .....
- يا عبل لو أبصرت فعلى وخيل الموت تنطبق انطباقا
- يا عبل لو أبصرتنى لرأيتنى فى الحرب أقدم كالهزبر الضيغم
- يا عبل لو أنى لقيتُ كتيبة ...
- يا عبل لو أن المنية صُوِّرت لغدا إلى سجودها وركُوعها
- يا عبل لو أن الخيال يزورنى على كل شهر مرة لكفانى

أما هذا السياق فيرتبط بالشوق العارم ، والرغبة الحميمة والاستعطاف المتأبى لأن تقف المحبوبة على حقيقة الشاعر ، وأن تعلم قصة بطولته كاملة ، وهو لذلك يلح على المعاينة بالذات « **لو عاينت ، لو أبصرت ، لو أبصرتنى** » وكأنه يدرك أن جوانب كثيرة من قصة بطولته لم تزل تخفى على محبوبته ، وهو لذلك يتمنى « يا عبل لو ..... » لو أتيحت الفرصة لها لأن تشاهد بنفسها ، وكأن لسان حاله يقول « ليس من رأى كمن سمعا » ، ولعل هذا الإلحاح والرغبة الجارفة فى أن تصل المعرفة كاملة إلى المحبوبة ، ومن أدق الأبواب وأوثقها ، باب المعاينة - لعل هذا كان بمثابة رد فعل على تيار الإنكار الجارف الذى أحاط الشاعر وأراد أن يغرقه فى بحر النسيان ، فعزم على إبلاغ رسالته عن طريق المحبوبة ، والحقيقة أنه كان يبلغ

الرسالة إلى الدنيا كلها ، ولكنه أبى أن تصل هذه الرسالة العزيزة إلا عبر المحبوبة التى أصبحت هى الأخرى – بالنسبة له – دنيا كاملة وكونا شاملا ، وبحسبه أن تقف هذه المحبوبة على أسرار بطولته ليطمئن إلى أن هذه الأخبار قد بلغت مسمع الدنيا كلها . إنه يسعى إلى أن يتحرر من عقدة إنكار المجموع من خلال اعتراف المحبوبة التى لم يعد يرى سواها ، والتى أصبحت بديلا لهذه الجموع التى لم يعد يراها .

# الفصل الرابع

# الشاعر والآخرون

١ – بين حصان عنترة وحصان امرئ القيس

٢ – بين حب عبلة وكراهية قومها .

٣ – بين « فعل » عنترة ، و « فعل » المتنبى .

٤ – بين عنترة والمعرى وعبدالصبور

٥ – بين الـ « أنا » و الـ « نحن »

## ١ – بين حصان عنترة وحصان امرئ القيس :

سنتوقف هنا لنجرى مقارنة بين أشهر حصانين عرفهما العصر الجاهلى : حصان عنترة وحصان امرئ القيس :

النظرة الأولى قد ترى فرس عنترة نسخة من فرس امرئ القيس . يرسِّخ هذا الاعتقاد ما قاله الأقدمون من أن امرأ القيس هو حامل لواء الشعراء ، وفاتح أبواب الوصف والتشبيهات[١] ، ويرسِّخه أيضا ما يذهب إليه المحدثون من أن امرأ القيس هو الذى « علم الشعراء كيف يتحدثون عن الخيل »[٢] .

وما اعتقده الأقدمون ، وما ذهب إليه المحدثون صحيح ولاشك ، ذلك أن امرأ القيس شاعر ذو مكانة مرموقة فى عصره ، وفى غير عصره ، ولقد أهلته هذه المكانة – بالإضافة إلى سبقه الزمنى – لأن يكون أستاذا للشعراء ، وأن يكون هؤلاء الشعراء تلاميذ فى مدرسته يتعلمون منه ويقتفون أثره فى مجال اللغة والوصف والتصوير .

ولكن صلاحية هذا الحكم تظل مرهونة بطرحه فى إطار عام حين يكون الحديث عن تأثير أستاذ فى تلاميذه ، أو عن تأثر التلاميذ بشيخهم ، ولكن طبيعة الأمور تؤكد أن التلاميذ سرعان ما يستقلون بنهج خاص بهم ، وإن ظلوا مدينين بالفضل لشيخهم .

وطبيعة الأمور تؤكد أيضا تفاوت الدرجة التى يستقل بها كل تلميذ عن شيخه وذلك تبعا لظروفه الفكرية والاجتماعية ، وكذا لظروفه الشخصية موروثة كانت أم مكتسبة . ويدهى أن حظ عنترة من الاستقلال وعدم التبعية كان كبيرا ولافتا ، وأن استقلاله الفنى كان جزءا من استقلاله الاجتماعى ، وأن بصمته التى برزت على صعيد حياته ، برزت أيضا على صعيد فنه ، وجزئيات هذه الدراسة كلها تعد حيثيات تبرهن على هذا الحكم ، وهنا نجرى مقارنة بين فرس امرئ القيس وفرس عنترة ، وسنرى أن الفرس الأخير يختلف كثيرا عن الفرس الأول ، وهو اختلاف تتسع مسافته بالقدر الذى تتسع فيه المسافة بين امرئ القيس الأمير صائد

---

(١) حسن السندوبى : شرح ديوان امرئ القيس ، المكتبة التجارية الكبرى ، مصر ، ط ٥ ( د . ت ) ص ٩ : ٣٤ .

(٢) مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، دار الأندلس ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ ص ٧٧.

الغزلان، وعنترة الخفير حارس القطعان ، وفي البداية يحسن أن نورد النصين ، على الترتيب :

**فرس امرئ القيس :**

وقد أغتدى والطير في وُكناتها ... بمنجرد قيد الأوابد هَيْكل

مكر مفر مقبل مدبر معا ... كجلمود صخر حطه السيلُ من عَل

كُمَيت يَزلُّ اللبد عن حال متنه ... كما زلت الصفواء بالمتنزل

على العقب جياش كأن اهتزامه ... إذا جاش فيه حميه غَلْيُ مِرْجل

مسح إذا ما السابحات على الونى ... أثرن غبارا بالكديد المركل

يزل الغلام الخفُّ عن صهواته ... ويُلوى بأثواب العنيف المثقل

درير كخُذْرُوف الوليد أمرُّه ... تتابعُ كفيه بخيطٍ موصل

له أيطلا ظبي وساقا نعامة ... وإرخاء سرحان وتقريب تتفل

ضليع إذا استدبرته سدَّ فرجه ... بضافٍ فويق الأرض ليس بأعزل

كأن سراته لدى البيت قائما ... مداك عروس أو صلاية حنظل

فعنَّ لنا سربٌ كأن نعاجَهُ ... عذارَى دوَارٍ في مُلاءٍ مذيَّل

فألحقنا بالهاديات ودونه ... جواحرها في صبرة لم تزيل

فعادى عداء بين ثور ونعجة ... دراكا ولم ينضح بماء فيغسل

فظل طهاه الحى من بين منضج صفيف شواء أو قدير معجل

ورحنا وراح الطرف يقصر دونه متى ما ترق العين فيه تسهل

كأن دماء الهاديات بنحره عصارة حناء بشيب مرجل

وبات عليه سرجه ولجامه وبات بعينى قائما غير مرسل[1]

**ثانيا : فرس عنترة :**

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك إن كنت جاهلة بما لم تعلمى

إذ لا أزال على رحالة سابح نهد تعاوره الكماة مكلم

طورا يجرد للطعان وتارة يأوى إلى حصد القسى عرمرم

يُخبرُكِ من شهد الوقيعة أننى أغشى الوغى وأعف عند المغنم

لما رأيتُ القوم أقبل جمعهم يتذامرون كررتُ غير مذمم

يدعون عنتر والرماح كأنها أشطان بئر فى لبان الأدهم

مازلت أرميهم بثغرة نحره ولبانه حتى تسربل بالدم

فازور من وقع القنا بلبانه وشكى إلى بعبرة وتحمحم

لو كان يدرى ما المحاورة اشتكى ولكان لو علم الكلام مكلمى

---

(١) راجع الأبيات فى « شرح ديوان امرئ القيس » ص ١٥٣ : ١٥٦ .

ولقد شفـــى نفســى وأبرأ سقمها

قيل الفوارس : ويك عنتر أقدم[1]

نلمح – ونحن بإزاء حصان امرئ القيس – روعة التشكيل والتكوين ، ونشعر أننا فى حضرة تمثال منحوت بدقة ، وأن المثّال قد أولى عناية فائقة بإبراز كل جزئية من جزئياته بحيث يبدو الحصان ( التمثال ) فى النهاية نموذجا جمع كل صفات الروعة والعظمة والكمال .

لكن فكرة التمثال هذه لا يمكن أن ترد على الذهن ونحن بإزاء فرس عنترة ، ذلك أن عنترة ليس مثّالا ، ولكنه محارب ، وهو يتخذ من الحرب وسيلة لاثبات ذاته ، والفرس أداة مهمة من أدوات القتال ، ولئن نمت علاقة صداقة بين عنترة وفرسه ، إلا أن هذه العلاقة لن تحجب الهدف الأساسى الذى يتطلع إليه الفارس ، ومن ثم سيصبح الفرس هنا – رغم أنه صديق – وسيلة لاثبات فروسية الفارس . بل إن الفارس – أى فارس – لا يستحق هذا اللقب ما لم يتفاعل مع حصانه ، يتبادلان الشكوى والنجوى ، ويتقاسمان السبق والظفر .

المثّال تجاوز حدود الضرورة إلى حدود المتعة ، ومن ثم فإنه إذا كان فرس عنترة يُستخدم للضرورة ( الحرب ) فإن فرس امرئ القيس يستخدم للمتعة (الصيد) ولما كان فرس امرئ القيس فرس متعة ، فإن على الفارس أن يزيّنه ويجمله ويتفنن فى إضفاء المثل العليا عليه .

حصان امرئ القيس رخامى ، رائع . لكنه بارد ، هو يدهش المتأمل ، ولكن سرعان ما تُطوى صفحته عقب الانصراف عنه ، ذلك أنه متعة للعين ، لكنه لا يهز أوتار القلب ، هو كذلك لأن الشاعر كان حريصا على زخرفته من الخارج ، لكنه لم يعن به من الداخل ، ومن ثم أتت الأوصاف كلها خارجية لتُبرز قوة الفرس ورشاقته ، أو تبرز سرعته : كره ، وفره ، إقباله وإدباره ، أو تبرز مظهره : غرته ، صدره ، لجامه ، متنه ، سرجه ، طوله ، أضلاعه ، قوائمه ، ذيله ، لونه .

---

(١) د . ص ١٢٣ : ١٢٦ .

ولأن حصان امرئ القيس متعة للعين ، فإن صاحبه يلح وهو يصفه – على حاسة البصر دون غيرها من الحواس ، فهو يقول عنه مرة : متى ما ترق العين فيه تسهل

ويقول ثانية : وبات بعيني قائما غير مرسل

وثالثة : ورحنا وراح الطرف يقصر دونه

ويقول رابعة : إذا استدبرته . . ( أى إذا نظرته من خلف )

لكن عنترة يتجاوز الرؤية البصرية إلى الرؤية الشعورية ، فهو يرى حصانه من الداخل ، وهو حريص على الكشف – لا عن جسده – ولكن عن مشاعره ، ولنتأمل قوله : « **وشكا إلى بعبرة وتحمحم** » إن الحركة فى السياق السابق تندفع كلها من الداخل نحو الخارج ، فالشكوى إفضاء والعبرة وسيلة للإفضاء حين تطفر من الداخل إلى الخارج ، والتحمحم وسيلة صوتية تعبر عن رسالة الشكوى التى تنبعث من أعماق الفرس إلى أذن الفارس ، ويلاحظ أن السياق يومئ باستخدام أكثر من حاسة ، ف « شكا » توحى بأن ثمة كلاما أو حوارا يستلزم استخدام حاسة السمع، وكذلك التحمحم ، أما العبرة فتستلزم استخدام حاسة البصر . ثم لنتأمل هذا البيت :

لو كان يدرى ما المحاورة اشتكى ولكان لو علم الكلام مكلمى

هنا يصل الشاعر إلى ذروة استبطان مشاعر الحصان ، وهو يرى أن التحمحم والعبرة ليسا كافيين للترجمة عن مشاعر الحصان ، وأنه كان يتمنى لو أوتى الحصان ملكة الكلام أو الحوار لينطق بما لم تنطق به العبرات والحمحمات . غير أن هذا التفسير يظل قاصرا ، ذلك أن الفرس لدى عنترة يشكل – بالإضافة إلى كونه أداة قتال لإثبات الذات – بعدا عاطفيا ووجدانيا ، فعنترة قد فقد الأصدقاء حين تخلى عنه قومه وأنكروه وعيروه ، ووجد فى الفرس الصديق الذى يعرف فضل فارسه ولا ينكر عليه فروسيته ، أو خصاله الحميدة ، بل وجد فى الفرس الصديق الذى يتبادل معه الشكوى والنجوى ، ومن ثم فإنه يتمنى أن لو امتلك الحصان ملكة الكلام ليحقق من خلاله التواصل . إن امرأ القيس يرى حصانه ، أما عنترة فيرى حصانه ويسمعه ويتحسسه ويتلمسه ويحاوره ويناجيه .

وإذا صح ما يقال أن « فى الفرس أبوة[1] » ، فهل يصح أن يكون عنترة قد اتخذ من الحصان بديلا عن الأب ؟ قد يكون ، لكن يتبقى أنه إذا كان وصف امرئ القيس لفرسه قد جاء وليد الاعجاب الظاهرى ، فإن وصف عنترة لفرسه قد جاء وليد المشاركة الوجدانية والانفعال الشعورى .

* * * * *

يفطن كمـــال أبو ديب إلى الحضور الساطع والفاقع لحصان امرئ القيس فيقول : « إن ما يقدمه امرؤ القيس هو منحوتة باهرة لتجريد ذهنى ، لنمط ، لحصان مثالى[2] . وقبل ذلك يتحدث عن اللغة التى يوصف بها هذا الحصان قائلا : « فى هذا الوصف تُنتج اللغة « تمثيلا » ( Representation ) بالكلمات للحصان يكاد يكون فى دقته صورة « فوتوغرافية » ، أو منحوتة رخامية تضارع أدق المنحوتات التى طمح إلى إنتاجها الشعراء الصوريون ( Imagist ) أو التى أنتجوها فعلا . ويَبرزُ الحصان ، عن طريق هذا التمثيل حاضرا حضورا ناصعا ( برغم أنه حصان تجريدى أو نمطى لا وجود له فى الطبيعة إلا من حيث هو مثال تصويرى تركيبى للحصان المطلق »[3] .

لكن رغم مظاهر الاختلاف الكثيرة بين فرس امرئ القيس وفرس عنترة إلا أن الدكتور كمال أبو ديب يصر على أن يوحد بينهما من خلال ما أسماه بـ « الرؤية الشبقية » ، ويراهما بالتالى من منظور جنسى ، ويفسر الكلمات والصور التى تدور فى وصف الفرسين من خلال هذا المنظور ، فامرؤ القيس فى رأيه « يقيم تفاعلا بين المرأة والحصان فيجعل أحدهما يلقى بضوئه على الآخر بصورة يتم فيها انصهار النشاط العارم والحيوية المتدفقة وطقوس المغامرة مع الحافز الجنسى ، وهكذا تشع الكلمات فى وحدة الحصان بإشعاعات الجنس وبالبحث عن إشباع هذا الدافع . إن الحصان المغطى بالدم يندفع وسط مجموعة من العذارى يلبسن « ملاءً مزيلاً » ويندفع كذلك بين بقرة وذكرها ، فيفصلهما ، ويظل حتى النهاية منتصبا بقوة وعلى

---

(١) مصطفى ناصف . قراءة ثانية لشعرنا القديم ص ٩٩ .

(٢) راجع : كمال أبو ديب : لغة الغياب فى قصيدة الحداثة . فصول . المجلد الثامن ، العددان ٣ ، ٤ ، ديسمبر ١٩٨٩ ص ٧٩ .

(٣) السابق ص ٧٨ .

أهبة الاستعداد لحركة جياشة تبدأ من جديد[1] . أما حصان عنترة فهو حسب تفسير أبي ديب أيضا « جزء من عملية الاختراق ، مسربل بالدم ، بل إنه أداة الاختراق ، كالعضو الجنسي »[2] وعلى هذا النحو تطغى الرؤية الشبقية على تفسير أبي ديب ، ويصبح تفسيرا ميكانيكيا ، فمجرد وجود حصان - أي حصان - يفسر على أنه رمز للحافز الجنسي ، وبالطبع لابد أن تجبر الكلمات والتراكيب الواردة في سياق وصف الفرسين على أن تشع هي الأخرى بإشعاعات الجنس ، ويخضع الفرسين في النهاية لحكم واحد رغم ما بينهما من تباين .

ويتسم هذا التحليل بما يتسم به تحليل أبي ديب للشعر القديم بشكل عام ، وهو الإسقاط الذي يعني « فرض معان قبلية جاهزة ، وتحميل النص مالا طاقة له بحمله من دلالات[3] » .

إن أبا ديب قد خلط بين نسقين : نسق الشعر ، ونسق الأسطورة ، وأفضى إعجابه المفرط بمنهج ستروس في دراسة الأسطورة إلى إقحام هذا المنهج على النسق الشعري ، وأفرط في إجبار الشعر على الاستجابة لمقتضيات المنهج المذكور . لقد أجهد الناقد نفسه في تمزيق « الأقنعة » التي تختبئ خلفها « الرؤى »، ولكن ما جدوى هذا الجهد إذا كانت هذه « الرؤى »من بنات أفكار الناقد .

أما تفسير بطولة عنترة الميدانية بأنها مجرد فعل تعويضي بديل لعجزه عن نوال المرأة[4] ، يعد ظلما لهذه البطولة ، ولماذا لا تكون هذه البطولة فعلا تعويضيا عن انكسار الذات وضياعها ، ومن المؤكد أن الصيغ المختلفة لضمير المتكلم التي أُشيرَ إليها تؤكد هذا ، وباختصار كانت البطولة احتجاجا على قيم اجتماعية قاهرة سلبت الشاعر حريته وسيادته ، قبل أن تسلبه محبوبته ، ذلك أن سلب الحبيبة كان نتيجة سلب الحرية والسيادة . ومعركة الشاعر مع قومه كانت بسبب إنكارهم ، وتحقيرهم من شأنه ، ثم ما استتبع ذلك من الحيلولة بينه وبين محبوبته .

* * * * *

(١) الرؤى المقنعة ص ١٥٩ ، ١٥٦ . (٢) نفس المرجع ص ٢٨٤ .

(٣) راجع محمد ناصر العجيمي : المناهج المبتورة في قراءة التراث . فصول ، مج ٩ ، العددان ( ٣، ٤ ) فبراير ١٩٩١ ص١١٣ .

(٤) راجع الرؤى المقنعة ص ٢٨٤ .

فرس امرئ القيس لا يدركه التعب ولا يحل به الإعياء ، ومن ثم فانه لا يتألم ولا يتوجع ولا يشكو ولا يزرف العبرات ، ولا يُصدر الحمحمات . إنه يبدو متفردا يتتابع جريه ويتوالى ، فى حين تصاب الخيول السوابح بالكلال والملال ، إذ تثير الغبار أثناء جريها من فرط ارتطام حوافرها فى الرمال :

مسح إذا السابحاتُ على الونى أثَرْنَ غبارا بالكديد المركَّلِ

ومهما بذل هذا الحصان من جهد فإنه لا يعرق :

فعادى عداء بين ثورة ونعجة ولم ينضج بماء فيُغسل

أما فرس عنترة فإنه يتعب ويعرق ، بل « يتسربل بالدم » وهو يشكو ويتوجع ويتألم ويبكى . وهذا الفرق الكبير بين الفرسين يقودنا إلى القول بأن الفارس يُسقط كثيرا من ملامحه على فرسه . فامرؤ القيس أمير ، وهو يرسم فرسا يليق به ، انه أمير الأفراس ، إذ ينبغى أن يبدو فى قمة أناقته ولياقته ، لا يجرى عليه ما يجرى على الأفراس الأخرى من مظاهر التعب والضعف . انه دائما متألق ومتوهج يصب الجرى صبا ، ويبدو كما لو كان سابحا فى الهواء . أما عنترة فقد اكتوى بلهيب الذل واحترق بنار العبودية ، وإذا كان حصانه يبدو وقد « تسربل بالدم » فإننا نشهده هو نفسه فى صورة مماثلة وذلك حين يخاطب محبوبته :

ولقد ذكرتك والرماح نواهل منى وبيض الهند تقطر من دمى

وإذا كان عنترة قد صور حصانه شاكيا ، ويتمنى لو أوتى هذا الحصان القدرة على الكلام والحوار ليفضى بمكنونه ، فإنه يعبر عن بعض حاله حين عجز ردحا من الزمن عن اقناع القوم بمكانته ، وانتزع اعترافهم به ، فظل يشكو هذا الظلم الواقع عليه . وشعر عنترة ينضج بهذا الإحساس بالظلم حتى وهو يبدو متجلدا . والظلم ، والكلمات الدالة عليه ، كثيرة فى شعر عنترة ، لنسمعه يخاطب عبلة :

أثنى علىّ بما علمت فإننى سمح مخالقتى إذا لم أظلم
وإذا ظلمت فإن ظلمى باسلٌ مر مذاقة كطعم العلقم[1]

---

(١) د . ص ١٢٢ .

فـرس امـرئ القيس صائد يصيب الهدف « فعادى عـداء بين ثـور ونعجة دراكا . . . » والفرص تكون مواتية بعد ذلك للفارس ليستمتع بفريسته :

فظل طهـاة الحى من بين منضج صفيف شبـواء أو قدير معجـل

وامرؤ القيس مثل فرسه ، ومغامراته العاطفية فى معلقته معروفة ، فهو الآخر يعرف كيف يتسلل إلى فريسته ، ثم كيف يلهو بها . أما فرس عنترة فهو يصيب هدفه حينا . لكنه فى حـين آخر يصـبح هدفا يصاب حين يكون فى متناول الرماة : « . . نهد تعاوره الكماة مكلم »

أو حين يكون هدفا تصيبه الرماح : « . . . والرماح كأنها أشطان فى بئر فى لبان الأدهم » .

وليس خافيا أن عنترة أيضا كان هدفا للرماة الذين رموه برماح التحقير والتصغير والانكار . ونأتى إلى نهاية المعركة التى يخوضها الفَرَسان ، وفى نهاية المعارك تفوح عادة رائحة الدماء ، ولكن الدماء فى معركة امرئ القيس ليست دماء فرسه ، ولكنها دماء الأبقار التى صادها ، فتصبغ نحر الحصان ، وبالطبع فإن هذه الدماء لن تثير مشاعر الحزن والأسى لأنها تأتى فى سياق الفرح ، وذلك حين يشبه النحر المصبوغ بالدماء ، بالشيب المصبوغ بالحناء :

كأن دمـاء الهـــاديات بنحـــره عصـارة حنـاء بشـيب مرجـل

وإذا كانت دماء الهاديات هى التى صبغت نحر فرس امرئ القيس ، أى أتته من مصدر خارجى لتزينه ، فإن الدماء قد اندفعت من نحر فرس عنترة بفعل الرماح التى توالت عليه، « كأنها أشطان بئر » فى لبانه ، ومازال الفارس يرمى الأعداء بنحر فرسه حتى « تسربل بالدم » أى عم جسده كله . وإن تثير هذه الدماء بطبيعة الحال مشاعر الفرح ، ولكنها ستكون مدعاة لاثارة الألم لدى الفرس ولدى الفارس أيضا .

أما ألم الفرس فجسدى ونفسى . الجسدى يتمثل فى حركة الميل وذلك حين عجز عن الوقوف المستقيم « فازور من وقع القنا بلبانه » . وأما الألم النفسى فيتمثل فى مظهرين : مرئى وهو الدموع ، ومسموع وهو الصهيل الناقل لرسالة الحنين والاستعطاف ، وهو ما يسمى بالتحمحم « وشكى إلى بعبرة وتحمحم » .

أما ألم الفارس فكان رد فعل لألم الفرس ، بل يبدو ألم الفرس على فرسه أشد من ألم الفرس نفسه ، والشاعر ينقل هذا الإحساس بالألم من خلال قدرته ورهافته على استبطان مشاعر الحصان :

لو كان يدرى ما المحاورة اشتكى ولكان لو علـم الكـلام مكلمـى

وإذا كان جسد فرس عنترة قد عجز عن الاستقامة ، وذلك حين مال تحت تأثير تتابع الرماح الموجهة إلى صدره « فازور من وقع القنا بلبانه » فإن حصان امرئ القيس يبدو دائما قائما . فهو مرة :

كأن سراته لدى البيت قائمـا مـداك عـروس أو صـلاية حنظـل

وهو أخرى

وبـات عليـه سـرجه ولجـامه وبات بعينى قائما غير مرسل .

قلنا إن امرأ القيس يبدو كما لو كان يشكل تمثالا لفرسه ، ونضيف بأن المادة اللغوية المستخدمة جاءت منسجمة مع هذا الشكل ، ذلك أنه استخدم حشدا من الكلمات التى تشير كل منها على حدة إلى ملمح من ملامح الحصان ، وتبدو الكلمة حينئذ أشبه بكتلة الطين التى تضاف إلى جسم التمثال فتبرز بعدا جديدا ، ولنشهد هذه الكلمات : مكر ، مفر ، مقبل ، مدبر ، مسح ، درير ، ضليع ، كميت ، جياش ، منجرد ، هيكل .

أما لغة عنترة فقد خلت من هذا التشكيل الفذ العنيف وغلب عليها الطابع التلقائى المنبثق من طبيعة صاحبها . ويأتى العطف مظهرا لهذه التلقائية :

مازلت أرميهم بثغرة نحره ولبانه . . .
فازور من . . . . وشكا إلى . . .
لو كان يدرى . . . ولكان لو . . . ولقد شفى

إن طواعية اللغة هنا تكشف عن نوبان المسافة بين الفارس وفرسه ، وعن التفاعل والاندماج الذى تم بينهما . لقد انعكست المساحة التى تفصل بين امرئ القيـس وفرسـه على نوع الصورة عنده إذ تركزت فى التشبيه الذى تقف فيه الأداة « كأن » أو « الكاف » أو « كما » حاجزا يحول بين انصهار المشبه فى المشبه به :

« كأن سـراته لدى البيت قائمـا مـــداك عـــــروس . . . »

« كأن دمـاء الهـاديات بنحـره عصـــــارة حنـــاء . . . »
« جيـــاش كأن اهـــــتزامه . . . . غلـــــى مرجـــــل »
« مكـر مفر مقـبل مـدبر معـا كجلمـــود صخـــــر . . . »
« درير كخـــذروف الوليـــد . . . »
« يـــزل اللبـــد عن حال متنه كما زلت الصفواء بالمتـــنزل »

وفى مواجهة هذا الحشد من تشبيهات امرئ القيس لفرسه لا نعثر على تشبيه واحد لفرس عنترة ، أما التشبيه اليتيم الذى ورد فى معرض وصف عنترة لفرسه فليس تشبيها للفرس ، ولكنه للرماح :

« . . . . والرمـــاح كأنهـــا أشطـان بـئر فى لبان الأدهـم »

الصورة عند عنترة تعتمد على الاستعارة التى ترفع من شأن الحصان وتجعله إنسانا وصديقا يتكلم ويحاور ويشكو :

« وشكى إلىّ . . . »
« لو كان يدرى ما المحـــاورة اشتكـى ولكان لو علـم الكـــلام مكلمـــى »

امرؤ القيس إذن معنى بتصوير « جسد » فرسه ، أما عنترة فإنه ينفذ من خلال الجسد إلى تصوير الروح ، أو هو يبدأ من الجسد لينتهى إلى الروح ، ومن ثم يبدو امرؤ القيس كما لو كان يمسك بـ « كاميرا » يلتقط بها صورا لأجزاء جسم الحصان من زوايا مختلفة محاولا فى كل لقطة أن يبرز جانبا من جوانب قوة الحصان أو ضخامته ، أو سرعته ، أو رشاقته ، أما عدسة عنترة فليست معنية بإبراز جزئيات جسد الحصان ، وهى - قبل ذلك - ليست معنية بالالتفاف حول الحصان وتصويره من كافة نواحية وبكافة أعضائه ، ولكنها اكتفت بالتقاط صورة عامة للجسد سرعان ما اتخذت وسيلة للنفاذ إلى أعماق هذا الجسد لإبراز ملامح النفس وخفايا الوجدان .

* * * * *

وأخيرا نقول بأنه إذا صح أن امرأ القيس هو أستاذ الشعراء فى وصف الفرس ، فإن كل شاعر كان قد تعلم بعد ذلك كيف يرسم صورة خاصة لفرسه ، وقد تقترب هذه الصورة فى بعض ملامحها من فرس امرئ القيس ، وقد تبتعد ،

لكن تظل صورة فرس عنترة من أكثر الصور ابتعادا ، وأيضا استقلالا ، حتى ليمكن القول بأن فرس عنترة يكاد يكون صورة نقيضة لفرس امرئ القيس ، وهذا بدوره يرتبط بكون شخصية عنترة تكاد تكون شخصية نقيضة لشخصية امرئ القيس .

## ٢ – بين حب عبلة وكراهية قومها :

بدهى أن يقع الشاعر فريسة للصراع بين حب عبلة التى يقبل عليها وكراهيته لقومها الذين يدبرون عنه ، وهو يعبر عن هذا الصراع بقوله :

علقتهـا عرضـا وأقتـل قومهـا  زعما لعمر أبيك ليـس بمزعـم[1]

إنه فى الشطر الأول يعبر عن رغبة مكنونة ، فهو من ناحية قد شغف بعبلة وتعلق بها صدفة ( عرضا ) ، لكنه من ناحية ثانية يود لو تخلص من قومها الذين يحولون بينه وبينها ( وأقتل قومها ) . وهو فى الشطر الثانى يفطن إلى أنه قد عرى مشاعره ، فيتراجع ويدعى أن هذا مجرد زعم . وقد فطن الأنبارى إلى الحيرة التى انتابت الشاعر فقال وهو بصدد شرحه لهذا البيت : « معناه علقتها وأنا أقتل قومها فكيـف أحبهـا وأنا أقتلهم ، أم كيف أقتلهم وأنا أحبها . ثم رجع مخاطبا لنفسه فقال : « زعما لعمر أبيك ليس بمزعم » أى هذا فعل ليس بمثل فعلى »[2] . وهو بهذا يعبر عن تراجعه وتنصله حين يستيقظ العقل من فعل يتمناه لأنه مكنون فى اللاشعور . ويؤكد هذا أن حديث القلب قد أتى فى الشطر الأول ، فالمرء عادة ما يفضى بما فى نفسه أولا ، ثم يعدل بعد ذلك إذا وجد أنه قد بلغ حدا من الصراحة يخل بمروءته ، ومن ثم فقد أتى حديث العقل فى الشطر الثانى .

وهو حين يصرح بأنه يحب بنى عبس ، فإنه فى الحقيقة لا يحبهم إلا لأن عبلة منهم ، أو هو – بلغة أدق – على استعداد للتصالح معهم وقبول ظلمهم فى سبيل الإبقاء على حبه ، وها هو يخاطب عبلة .

---

(١) د . ص ١١٨ .

(٢) الأنبارى ( أبو بكر محمد بن القاسم ) : شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات . تحقيق وتعليق عبدالسلام محمد هارون . دار المعارف بمصر . ط٣ ، ١٩٧٦ ، ص ٣٠١ .

أحب بني عبس ولو هدروا دمي　　لأجلك يا بنت السراة الأكارم
وأحمل ثقل الضيم ، والضيم جائر　　وأظهر أني ظالم وابن ظالم[1]

فهو لايستطيع أن ينسى أنهم جاروا عليه وظلموه ، ولكنه على استعداد لأن يرتدى ثوب الظالم ويخلع ثوب المظلوم مادام ذلك هو السبيل للمحافظة على محبوبته .

وهو إن كان يحفظ زمام القوم ، فما ذلك إلا من واقع ولهه بعبلة :

كم قد حفظت زمام القوم من وله　　يعتادنى لبنات الدل والخفر[2]

وهو ما يفتأ يكرر حديث هؤلاء القوم الذين حفظهم وإن كانوا قد ضيعوه :

ولاقيت العدا وحفظت قوما　　أضاعونى ولم يرعوا جنابى[3]

لقد وطن نفسه على إحتمال خيانة من ضيعوه ، متذرعا بالصبر جريا وراء نداء القلب :

وأظهر نصح قوم ضيعونى　　وإن خانت قلوبهم الودادا
أعلل بالمنى قلبا عليلا　　وبالصبر الجميل وإن تمادى[4]

وتختلط مشاعر الحب والكره فى نفسه اختلاطا عجيبا ، وذلك حين يتخيل الريح وقد هبت من ديار قومه الذين يكرههم ، محملة بعطر الحبيبة التى يهيم بها :

إذا الريح هبت من ربى العلم السعدى　　ملفا بردها حرّ الصبابة والوجد
وذكرنى قوما حفظت عهودهم　　فما عرفوا قدرى ، ولا حفظوا عهدى
ولولا فتاة فى الخيام مقيمة　　لما اخترت قرب الدار يوما على البعد
سأحلم عن قومى ولو سفكوا دمى　　وأجزع فيك الصبر دون الملا وحدى[5]

---

(١) د . ص ١٣٤ .
(٢) د . ص ٦٩ .
(٣) د . ص ١٣ .
(٤) د . ص ٤٦ .
(٥) د . ص ٥٨ .

لقد كان يتوقع أن يكون قومه عونا له ، فإذا هم بلاء عليه :

وقومي مع الأيام عون على دمى ... وقد طلبوني بالقنا والصفائح
وقد أبعدوني عن حبيب أحبه ... فأصبحت في قفر عن الإنس نازح[1]

وحين يبعده القوم عن محبوبته ، فإنه لا يملك إلا أن يتوسل إلى هذه المحبوبة بأن تبادر هي وتمن عليه ولو بطيف من خيالها :

فمني بطيف من خيالك واسألي ... إذا عاد عني كيف بات المتيم
ولا تجزعي إن لج قومك في دمي ... فمالي بعد الهجر لحم ولا دم[2]

إن هذه القطيعة التي فرضت على الشاعر ، وهذا الحصار المضروب حوله ، هو الذي فجر في وجدانه ينابيع العذرية ، فأخذ يتحدث بلهجة عذري متيم يقتات على الأوهام والخيالات ، ونظن أن عنترة لو لم يدفع به إلى دائرة النار التي أذكت موهبة الفروسية فيه لكان لنا منه أكبر شاعر عربي عذري ، ولكن بحسبنا أنه كان مقدمة رائعة للشعر العذري الذي ترعرعت شجرته في العصر الأموي . بل لعل تنكر قومه وظلمهم له هو الذي رقق نفسه وأذكى في وجدانه هذا النفس العذري ، أضف إلى هذا ، أن بذرة الحب التي نمت في قلبه ترعرعت وسط هذا الظلم ، ومن ثم يمتزج دمعه الذي يسيل على خده ، بسيفه الذي يبني به مجد قومه :

إذا فاض دمعي واستهل على خدي ... وجاذبني شوقي إلى العلم السعدي
أذكر قومي ظلمهم لي وبغيهم ... وقلة إنصافي على القرب والبعد
بنيت لهم بالسيف مجدا مشيدا ... فلما تناهى مجدهم هدموا مجدي[3]

إن الألم هو الأستاذ الذي علمَّ عنترة ورقَّق طبعه وهذَّب وجدانه وثقَّف عقله ، وليس ثمة مبالغة إذا قلنا بأن عنترة هو ابن للألم ، ولولا هذا الألم لما استوى لدينا هذا الفارس الصنديد ممتزجا بذاك الشاعر الذي يذوب رقة وشفافية ، وهل هناك أقسى على النفس من أن تقدم المعروف فلا تلقى إلا الإساءة ، وأن تحفظ العهد فلا ترى غير التضييع ، لكن حبه يجبره على أن يتحمل وأن يداري :

---

(١) د . ص ٣٣ .
(٢) د . ص ١٣٢ .
(٣) د . ص ٥٠ .

- وأظهر أنى ظالم وابن ظالم . . .
- وأظهر نصح قوم ضيعونى . . . .

بيد أن مداراته لم تكن تدوم طويلا ، فسرعان ما كان يعود إلى طبيعته ، ويظهر بوجهه الحقيقى ، معبرا عن برمه بهؤلاء القوم الذين يصرون على موقفهم الظالم منه :

ماذا أريد بقـوم يهـدرون دمـى ألست أولاهـم بالقول والعمل[1]

وحين كانت تضيق به السبل ويفتقد النصير ، لا يجد إلا الله يبثه همومه وشجونه :

إلى الله أشكو جور قومـى وظلمهم إذا لم أجد خلا على البعـد يعضـد[2]

لقد انصهرت مشاعر الكراهية ( كراهية القوم ) بمشاعر حب الحبيبة ( حب عبلة ) فى نفس عنترة ، وبقدر ما كانت كراهيته حادة ، كان حبه عميقا ، لكن انتصار الحب على لكراهية فى نفسه هو الذى جعله يواجه الظلم بالحلم ويتحمل مرارة الصبر لقاء عذوبة الحب :

سأحلم عن قومى ولو سفكوا دمى وأجرع فيك الصبر دون الملا وحدى[3]

لقد كان الألم هو المعلم الأكبر لعنترة ، وكان للاحساس بالظلم ومرارته أثر كبير فى تصفية نفسه وترقيق مشاعره ، والأمر بصفة عامة كما عبر عنه طه حسين بقـوله : « إن عنترة فيمـا يظهر قد كان حلو النفس ، رقيق القلب ، قوى العاطفة ، جاءه ذلك من أنه عز بعد ذلة ، وتحرر بعد رق ، فهو قد تألم فى طفولته وصباه ، واحتمل الأذى فى شبابه وأى أذى ! هذا الذل يداخل النفس ، ويختلط به اختلاطا ، فيصفى عواطفها تصفية ، ويلطف مزاجها تلطيفا . . . وفى عنترة تحبب إلى صاحبته ، وتهالك عليها ، وحنين متصل إليها ، فهو إذا فخر لا يفخر على صاحبته، وإنما يفخر لها ، يريد أن يقنعها بأنه خليق أن تحبه وتميل إليـه » ويضيـف قائلا : « وفى عنترة معنى الرجولة العربية الكاملة ، فهو رقيق دون أن تنتهى الرقة به إلى

---

(١) د . ص ١١٠ .
(٢) د . ص ٦٠ .
(٣) د. ص ٥٨ .

الضعف ، وهو شديد دون أن تنتهى الشدة به إلى العنف ، وهو صاحب شراب ، دون أن ينتهى به السكر إلى ما يفسد الخلق والمروءة ، وهو صاحب صحو دون أن ينتهى به الصحو إلى التقصير عما ينبغى للرجل الكريم من العطاء والنداء ، وهو مقدم إذا كانت الحرب ، وهو عفيف إذا قسمت الغنائم . . . »[1] .

**٣ – بين « فعل » عنترة و « فعل » المتنبى :**

لقد كان المتنبى شاعر قول وفعل ، لكن فعله قصر عن الارتفاع إلى مستوى قوله ، وكان عنترة شاعر قول وفعل ، لكن فعله ارتفع إلى مستوى قوله ، وهو قد خاض التجربة ثم عبر عنها ، أو هو قد عبر عن توقه إلى التجربة التى صنعها .

لقد كان مطلب المتنبى مختلفا كثيرا عن مطلب عنترة ، الأول يطلب الملك والسيادة ، أما الثانى فيطلب مجرد اعتراف من السادة ، لكن هذا لا يعنى أن المطلب الثانى كان أدنى من المطلب الأول ، ولعل الجهد المبذول من قبل عنترة لاسترداد حريته ، وإجبار السادة على الاعتراف به ، كان أشد هولا من الجهد الذى بذله المتنبى فى سعيه الخائب نحو الولاية . وفى حين كان المتنبى يأنف من المساواة بينه وبين الآخرين ، كان عنترة يسعى إلى هذه المساواة .

لقد كان المتنبى مشغولا بتصغير الآخرين[2] ، بينما كان عنترة مشغولا بتكبير نفسه بين الآخرين ، كانت نبرة المتنبى نبرة تياهة ، بينما نبرة عنترة كانت معتدة . وكان المتنبى ينظر إلى الناس من عل مشمئزا أو ساخرا أو محتقرا ، بيما كان عنترة ينظر إلى الناس وجها لوجه متأملا مقارنا ومندهشا من هول المفارقة التى تتكشف عنها المقارنة . كان المتنبى يستعظم نفسه ، لأنه رأها أعظم من أنفس الآخرين ، وكان عنترة يعظّم نفسه ، لأنه لم يجد أحدا يعظمها حين تواطأ الكل على ركلها ودحرها . كان المتنبى يرى أنه ليس مجرد شاعر كبير ، فنفسه نفس ملك :

وفؤادى من الملوك وإن كان لسانى يرى من الشعراء[3]

---

(١) طه حسين : حديث الأربعاء ، دار المعارف بمصر ، جـ ١ ، ١٩٦٥ ، ص ١٥٠ ، ١٥١ .

(٢) راجع موضوع « ولع المتنبى بالتصغير » ضمن كتاب العقاد « مطالعات فى الكتب والحياة » ، دار المعارف ، ١٩٦٤ ص ١٢٤ : ١٣٠ .

(٣) شرح ديوان أبى الطيب المتنبى ، شرحه . مصطفى سبتى ، دار الكتب العلمية ، بيروت ط١ ، ١٩٨٦ ( جزءان ) ، جـ٢ ، ص ٢٠٩ .

أما عنترة فيدرك أن همته تقصر دونها الهمم حتى وإن أورثته أمه لون العبد :

ما ساغنى لونى واسم زبيبة  إذ قصرت عن همتى أعدائى[1]

إن كلا من المتنبى وعنترة قد انشغل بنفسه ، لكن المتنبى كان مشغولا بالجلوس على أكتاف الآخرين ، بينما كان عنترة مشغولا بالبحث عن مكان لائق بين الآخرين .

ولأن المتنبى ينظر إلى الناس وهو يتربع على أكتافهم فإنه يراهم صغار النفوس وإن كانوا ضخام الجثث :

ودهر ناسه ناس صغار  وإن كانت لهم جثث ضخام[2]

أما عنترة فيراهم أندادا ، وإن كانوا أعداء ، وهو لا يستنكف أن يصف أحد منازليه بقوة الجسد وكرم الأصل :

بطل كأن ثيابه فى سرحة  يحذى نعال السبت ليس بتوأم[3]

والمتنبى يرى أن الظلم طبع أصيل فى النفس ، والإنسان - عامة - لا يعف إلا لعلة :

والظلم من شيم النفوس فإن تجد  ذا عفة فلعلة لا يظلم[4]

بينما كان عنترة نفسه نموذجا للعفة عن المغانم فى ساعة الظفر والنصر :

يخبرك من شهد الوقيعة أننى  أغشى الوغى وأعف عند المغنم[5]

لكنهما يتفقان - فى النهاية - على أن كلا منهما قد صاغ حياته صياغة باهرة ، وشكل ذاته تشكيلا فذا ، بحيث أصبحت حياة عنترة أسطورة ، وأضحى المتنبى وقد « ملأ الدنيا ، وشغل الناس » . وليس عجيبا أن نلمح وشائج اتصال بين

---

(١) د . ص ٨ .
(٢) شرح ديوان أبى الطيب المتنبى ، جـ١ ، ص ١٤٤ .
(٣) د . ص ١٢٥ .
(٤) شرح ديوان أبى الطيب المتنبى ، جـ٢ ، ص ١٠٠ .
(٥) د . ص ١٢٣ .

روح عنترة ، وروح المتنبى ، بل نلمح هذه الوشائج بين موقف الشاعرين وطريقة تعبيرهما ، فلئن كان المتنبى قد قال :

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى ... وأسمعت كلماتى من به صمم
الخيل والليل والبيداء تعرفنى ... والسيف والرمح والقرطاس والقلم[1]

فلقد سبقه عنترة بقوله :

فالعمى لو كان فى أجفانهم نظروا ... والخرس لو كان فى أفواههم خطبوا
والنقع يوم طراد الخيل يشهد لى ... والضرب والطعن والأقلام والكتب[2]

ولئن قال المتنبى :

عش عزيزا أو مت وأنت كريم ... بين طعن القنا وخفق البنود[3]

فلقد قال عنترة :

دعونى فى القتال أمت عزيزا ... فموت العز خير من حياة[4]

ولئن قال المتنبى :

أود من الأيام ما لا تسوده ... وأشكو إليها بيننا وهى جنده
يباعدن حبا يجتمعن ووصله ... فكيف بحب يجتمعن وصده[5]

فلقد قال عنترة :

أريد من الأيام ما لا يضرها ... فهل دافع عنى نوائبها الجهد
وما هذه الدنيا لنا بمطيعة ... وليس لخلق من مداراتها بد[6]

---

(١) شرح ديوان المتنبى : وضعه عبدالرحمن البرقوقى ، دار الكتاب العربى ، بيروت ( د . ت ) المجلد الثانى ، جـ ٢ ، ص ١٠٠ .
(٢) د . ص ١٢ .
(٣) شرح ديوان المتنبى ، جـ٢ ، ص ٤٥ .
(٤) د . ص ٢٣ .
(٥) شرح ديوان المتنبى ، جـ ٢ ، ص ١١٩ .
(٦) د . ص ٤٧ .

خلاصة القول أن بين عنترة والمتنبى وشائج اتصال ، ووشائج انفصال ، لكن تظل وشائج الانفصال أقوى وأمتن . وهذا يدل على تفرد الشاعرين الكبيرين فلم يكن الثانى صورة للأول ، وإن كان الأول مقدمة للثانى .

## ٤ – بين عنترة ، وأبى العلاء ، وصلاح عبدالصبور

من أفق عال ، نطالع قمما ثلاثة ، تمثل أزهى ثلاثة عصور فى تاريخ الأدب العربى ، فنلمح خيطا متصلا منفصلا بينهم ، لكن تتبع هذا الخيط يبرز عناصر الاتصال والانفصال ، وتأتى الفائدة فى النهاية ممثلة فى بلورة الملامح التى يتفرد بها كل شاعر عن سواه ، رغم أنهم جميعا ينتمون إلى قبيلة واحدة .

وفى هذا الصدد سيكون تتبع الخيط من خلال صيغة « ستعلم » لدى عنترة ، وصيغة « سيعلم » لدى المتنبى ، وصيغة « أعلم » لدى عبدالصبور .

سبقت الإشارة إلى أن صيغة « ستعلم » وردت لدى عنترة فى سياق خطاب عدو عنيد يأبى الاعتراف بما لدى الشاعر من شجاعة وعزم ، ومن ثم فإنه يخاطبه على هذا النحو :

- ستعلم أينا للموت أدنى ... إذا دانيت لى الأسل الحرارا[1]
- ستعلم أينا يبقى طريحا ... تخطفه النوابل والنصول
ومن تسبى حليلته وتمسى ... مفجعة لها دمع يسيل[2]

لكن إذا كان عنترة يوجه خطابه إلى شخص بعينه[3] ، فإن المتنبى يوسع الدائرة على هذا النحو :

الخيل والليل والبيداء تعرفنى ... والسيف والرمح والقرطاس والقلم
سيعلم الخلق ممن ضم مجلسنا ... بأننى خير من تسعى به قدم
أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى ... وأسمعت كلماتى من به صمم
أنام ملء جفونى عن شواردها ... ويسهر الخلق جراها ويختصم[4]

---

(١) د . ص ٦٢ .
(٢) د . ص ١١٢ .
(٣) هو فى البيت الأول عمارة بن زياد العبسى ( راجع د . ص ٦١ ) وفى البيت الثانى عمرو بن ضمرة ( راجع د . ص ١١١ ) .
(٤) شرح ديوان أبى الطيب المتنبى : شرحه مصطفى سبيتى ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٦ ( جزءان ) ، جـ ١ ، ص ٨٢ ، ٨٣ .

تشكل هذه الأبيات جزءا هاما فى جسد القصيدة ، لكنها تظل تحتفظ بهذه الأهمية حتى بعد اجتزائها من سياقها ، ويمكن أن تتخذ كنموذج يعكس حقيقة إحساس الشاعر بذاته المتضخمة إزاء ذوات الآخرين . تتمحور الأبيات فى إطار ثنائى : الآخرون من ناحية ، وذات الشاعر من ناحية ثانية ، وحين يبدو الآخرون فى كفة ، وذات الشاعر فى كفة أخرى ، فإن الأمر الطبيعى أن يستشعر الشاعر الضآلة نتيجة إحساسه بالانفراد فى مواجهة « الجمع » لكن ما يبدو أمامنا هو العكس ، وذلك حين يتضخم ذات الشاعر لتصبح فى موقع أقوى من موقع الآخرين ، إذ يصبح الفرد أكثر من « الجمع » . و « الآخرون » هم هؤلاء « الجمع » كما ينطق الشطر الأول ولفظة « الجمع » تنطوى على تعميم ، لكن هذا التعميم يقيد بتخصيص : « ممن ضم مجلسنا » ، غير أن هذا التحديد ليس تواضعا من جانب الشاعر ، وذلك حين يخص من اجتمعوا معه فى مجلس واحد ، ولكن لأنه يقصد هؤلاء المجتمعين دون غيرهم . إنهم قبيلة الشعراء الذين اجتمعوا حول سيف الدولة الحمدانى ، يستعرضون أمامه شعرهم ، والمتنبى يشعر بفارق هائل بينه وبينهم ، ولئن كانوا قد جاءوا يستعرضون شعرهم ، فإنه يبدأ باستعراض ما ليس لديهم من قوة :

« الخيل والليل والبيداء تعرفنى والسيف والرمح . . . »

وجملة « تعرفنى » تشير إلى أن مفردات القوة التى ذكرها « تنكرهم » ، ثم تأتى هاتان المفردتان « القرطاس والقلم » فى آخر البيت ، والدلالة أن المتنبى يقدم نفسه فى البداية فارسا ثم شاعرا ، ولئن كانت الشاعرية تقع فى المرتبة الثانية من اهتمامه إلا أنه يتفوق عليهم فيها ، ومن هنا كان التركيز والتوضيح من بعد :

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى  وأسمعت كلماتى من به صمم
أنام ملء جفونى عن شواردها  ويسهر **الخلق** جراها ويختصم

ويعود ليضع نفسه فى مواجهة مع « **الخلق** » ، ففى حين يقرض هو شعره وينام ملء الجفون ، يكون للآخرين شأن آخر « **ويسهر الخلق** جراها ويختصم » .

ويلاحظ أن المتنبى قد وضع نفسه أولا فى مواجهة « **الجمع** » ممن ضمهم المجلس ، وثانيا فى مواجهة « **الخلق** » هكذا دون تحديد أو تقييد وهذا يعنى أنه يوسع دائرة التحدى بينه وبين الآخرين . لكن حتى كلمة « الجمع » ذات الدلالة المحصورة فى إطار من ضمهم المجلس قد وردت كوسيلة لشهادة عامة فى صالح

الشاعر :

« . . . بأننى خير من تسعى به قدم »

وهكذا كانت معركة المتنبى عامة وإن انطلقت من ملابسات وظروف خاصة ، بيد أن قضية عنترة كانت محصورة فى إطار القبيلة ، ولم تكن فى مواجهة « الخلق » ، كانت معركته الحقيقية مع قومه ، لينتزع منهم اعترافا بتفوقه وامتيازه، أما معركة المتنبى فقد تشعبت بين حاكم يملك ، ومحكوم يشى . عنترة كان يريد أن يرى نفسه بين الآخرين ، أما المتنبى فقد كان يريد أن يسحق الآخرين لأنه لم يرى إلا نفسه . عنترة كان يسعى من أجل الاتصال بالآخرين ليملأ فراغ حياته بهم ويداوى جراحه من خلال سماع ثنائهم وتقديرهم ، أما المتنبى فكان يتخذ من الآخرين وسيلة لتحقيق مآربه ، وإن وقف هؤلاء الآخرون حائلا دون تحقيق المآرب انقلب عليهم بهجائه اللاذع .

ولكن رغم هذا الانفصال بين الشاعرين ، إلا أن الاتصال يجمع بينهما وذلك حين يضحى كل منهما من أجل حريته وخلاصه وفقا لمقتضيات واقعه الإجتماعى .

أما عبدالصبور فإنه لا يقف بإزاء أفراد مثل عنترة ، ولا يقف بإزاء الناس مثل المتنبى ، ولكنه يتوجه إلى الأصحاب والناس برفق وحب[1] ، وإذا كان « الخلق » هم الذين سيعلمون عن المتنبى « سيعلم الخلق ممن ضم مجلسنا بأننى خير من تسعى به قدم » فإن عبدالصبور هو الذى « يعلم » عن قومه :

« وأعلم أنكم كرماء
وأنكم تحبون القريض وأهله الشعراء
وأنكم ستغتفرون لى التقصير عن سبق إلى تعبير »[2]

هكذا يتقدم الشاعر من الناس والأهل والأصحاب حييا خجلا مستشعرا التقصير ، طالبا العفو . إنه لا يتعالى عليهم كالمتنبى حين يؤثر نفسه بكل مزية ، بل

---

(١) يقول عبدالصبور فى مطلع قصيدة « من أنا » :
سأحكى حكمتى للناس ، للأصحاب ، للتاريخ ، إن أذنت مسامعه الجليلة لى . . . »
ديوان : أقول لكم ، دار الشروق ، بيروت ، ط ٥ ، ١٩٨٢ ص ٧٣ .

(٢) أقول لكم ص٧٤ .

يطلب المغفرة منهم على تقصيره فى التعبير ، لأنه لم يؤت موهبة المتنبى :

« وأعلم أنكم كرماء
وأنكم ستغتفرون لى التقصير . . . ما كنت أبا الطيب
ولم أوهب كهذا الفارس العملاق أن أقتنص المعنى »[1]

إن عبدالصبور يبدو هو الطرف الضعيف فى مواجهة « ناس » أقوياء ، كرماء، يحبون القريض وأهله الشعراء ، أما المتنبى فإن كفته ترجح – فى نظر نفسه – كفة « الخلق » ، الذين ينظر إليهم من علٍ .

وتأتى طريقة التعبير معبرة عن موقف كل من الشاعرين ، ففى حين يتحدث المتنبى عن الطرف الآخر مستخدما ضمير الغائب رغم أنهم حاضرون فى مجلسه « سيعلم الجمع ممن ضم مجلسنا . . . » فإن عبدالصبور يتوجه إلى الناس والأصحاب مخاطبا فى تودد وتواضع :

وأعلم أنكم كرماء

وعلى هذا يتواصل عنترة والمتنبى حين يستخدمان صيغة « ستعلم » أو « سيعلم » فى التهديد والوعيد وإثبات الجدارة ، لكنهما ينفصلان حين تستخدم الصيغة لدى الأول فى إطار ضيق هو القبيلة ، وهى عالم الشاعر الكبير ، بينما تستخدم لدى الثانى مقترنة بالناس أجمعين ، أو بمن أسماهم الشاعر « الخلق » ، لكنهما يذهبان مذهبا واحدا ، وهو إثبات البطولة ، بينما يذهب عبدالصبور مذهبا مختلفا ، هو تصوير حقيقة الإنسان المعاصر الذى أصبح « بطلا ضدا »[2] .

---

(١) أقول لكم ص٧٤ .

(٢) عن « موقف البطل الضد » راجع للباحث « شعر صلاح عبدالصبور : الموقف والأداة » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨ ، ص ١٣٥ : ١٧٤ .

٥ - بين الـ « أنا » و الـ « نحن »

لقد تبين من خلال المحاور السابقة خصوصية شعر عنترة ، وكونه يمثل تيارا يكاد يكون منفصلا عن التيار العام للمجتمع العربى الجاهلى ، ذلك المجتمع الذى يعلو فيه صوت الجماعة ، ويخفت بالتالى صوت الفرد ، لكن هذا لا يمنع أن يتسرب التياران : الجماعى والفردى داخل بنية المجتمع ، لكن يظل التيار الفردى محصورا فى « أفراد » تتباين درجة حسهم الفردى بين جزر ومد ، بيد أن شعر عنترة يمثل أقصى درجة مد بلغتها الروح الفردية ، وتعزى هذه الروح لدى عنترة إلى سببين أساسيين « أولهما إخفاق ربط نفسه بالقبيلة ربطا نسبيا ، فأمه حامية غير عربية الأمر الذى فصل بينه وبين القوم وجعله لا يستطيع التباهى بنسبه إليهم والفخر بخئولته فيهم - تلك الخئولة التى كان لها عند العرب شأن كبير - فلم يجد أمامه من سبيل سوى الاعتماد على نفسه ورفعها لتكون خيرا من كل معم وكل مخول . ولهذا وضحت الفردية فى شعره بشكل لم يظهر فى شعر أى شاعر جاهلى غيره .

أما السبب الثانى لهذا السلوك فهو عقد النقص العديدة التى كان يعانى منها فـــى حياته الجماعـــية ، ويأتى فـــى مقدمتها عقدة اللون التى لم يفتأ القوم يعيرونه بها »[1] . والحق أن السببين اللذين أوردهما الدكتور ذهنى يمكن أن يُردّا إلى سبب واحد هو الإحساس بالنقص ، وذلك أن السبب الأول المتصل بالنسب لا ينفصل عن السبب الثانى ، بل لعله أحد « عقد النقص العديدة التى كان يعانى منها عنترة » على حد قول الدكتور ذهنى ، ومن ثم يمكن القول - بصفة عامة - إن إحساس عنترة بالنقص كان العامل الحاسم فى توجيهه للسير على درب الكمال ، وسيكون هذا الدرب - بالطبع - مناقضا لدرب القبيلة ومخالفا لنهجها .

فإذا كان الشاعر الجاهلى قد التزم بالدفاع عن قبيلته ، فإن عنترة قد التزم بالدفاع عن نفسه ، وإذا كان الشاعر الجاهلى قد وضع فنه فى خدمة قضايا قبيلته، فإن عنترة قد سخر فنه فى خدمة قضيته ، وإذا كان الشاعر الجاهلى قد اعتاد أن يغمس قلمه فى مداد الواقع الاجتماعى ليسجل آمال القبيلة وطموحاتها ، فإن عنترة كان يغمس قلمه فى قلبه ليكتب آلامه وآماله . وإذا كان الشاعر الجاهلى قد تجرد لخدمة سلطان القبيلة ، فإن عنترة قد جرد حسامه وحصـــانه وكذلك لســانه لبنـــاء

---

(١) د. محمود ذهنى : سيرة عنترة دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ٤٣

سلطانه . ولقد كان سلطان القبيلة من الاتساع بحيث يبتلع فى جوفه كل بنوغ وتفرد ، وكان تيار القبيلة من العنف بحيث يجرف أمامه كل موقف ذى خصوصية ، وحين يصر عنترة على أن يقول « هأنذا » فى مواجهة طغيان الـ « نحن » فإنه يعبر عن فرديته التى كان يمكن أن تظل كامنة ، أو أن تصاب بالضمور بفعل القهر الاجتماعى والقمع القبلى ، لكن يبدو أن صدمته كانت عنيفة إزاء الموقف المُنْكِر والمعيِّر ، وهذا الموقف نفسه هو الذى ألجأه إلى أن يقف فى أقصى اليسار بمنأى عن طغيان القبيلة ، لكنه وهو ينأى بنفسه كان قد أنقذ نفسه من الغرق فى دوامة القبيلة والدوران فى فلكها ، ومن ثم بزغ صوته متمحورا حول « الأنا » متحديا به طغيان صوت الطرف الآخر الذى تمحور حول « نحن » .

وصوت عنترة الفرد يبدو بصورة أكثر جلاء من خلال وضعه بإزاء أصوات الشعراء الجاهليين الذين ضاعت أصواتهم الفردية فى ظل الانهماك فى خدمة المؤسسة الاجتماعية . ونختار للتمثيل – من الأصوات نموذجين ، أولهما السموْل ، وثانيهما لعمرو بن كلثوم .

( ١ )

إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه ... فكل رداء يرتديه جميل
وإن هو لم يحمل على النفس ضيمها ... فليس إلى حسن الثناء سبيل
تعيرنا أنا قليل عديدنا ... فقلت لها : إن الكرام قليل
وما قل من كانت بقاياه مثلنا ... شباب تسامى للعلا وكهول
وما ضرنا أنا قليل وجارنا ... عزيز وجار الأكثرين ذليل
لنا جبل يحتله من نجيره ... منيع الطرف وهو كليل
وإنا لقوم لا نرى القتل سبة ... إذا ما رأته عامر وسلول
يقرب حب الموت آجالنا لنا ... وتكرهه آجالهم فتطول
تسيل على حد الظبات نفوسنا ... وليست على غير الظبات تسيل
صفونا فلم نكدر وأخلص سرنا ... إناث أطابت حملنا وفحول
علونا إلى خير الظهور وحطنا ... لوقت إلى خير البطون نزول
فنحن كماء المزن ما فى نصابنا ... كهام ولا فينا يعد بخيل
وننكر إن شئنا على الناس قولهم ... ولا ينكرون القول حين نقول
إذا سيد منا خلا قام سيد ... قؤول لما قال الكرام نعول

( ٢ )

ورثنـــا المجد قد علمـــت معـــد ... نطاعـــن دونـــه حتى يبينـــا
ونحـــن اذا عمـــاد الحى خـــرت ... عـــن الأحفـــاض نمنع من يلينـــا
نجـــذ رؤوسهـــم فى غيـــر بـــر ... فمـــا يدرون مـــاذا يتقونـــا
كـــأن سيوفـــنا منـــا ومنهـــم ... مخاريـــق بأيـــدى لاعبينـــا
ونحـــن الحاكـــمون اذا أطعنـــا ... ونحـــن العازمـــون إذا عصينـــا
ونحـــن التاركـــون لما سخطنـــا ... ونحـــن الآخـــذون لما رضينـــا
وكنـــا الأيمنـــين اذا التقينـــا ... وكان الأيســـرين بنـــو أبينـــا
وقـــد علم القبائـــل مـــن معـــد ... إذا قبـــت بأبطحهـــا بنيـــنا
بأنا العاصمـــون بكـــل كحـــل ... وأنا الباذلـــون لمجتدينـــا
وأنا المانعـــون ، لما يلينـــا ... إذا ما البيـــض زايـــلت الجفونـــا
وأنا المنعمـــون إذا قـــدرنا ... وأنا المهلكـــون إذا أتينـــا
وأنا الشاربـــون المـــاء صفـــوا ... ويشـــرب غيـــرنا كـــدرا وطينـــا
ألا أبلـــغ بنـــى الطـــماح عـنا ... ودعميـــا كيـــف وجـــد تمـــونا
ملأنـــا البر حتـــى ضـــاق عـــنا ... ومـــاء البحر نمـــلؤه سفيـــنا
اذا بلـــغ الفطـــام لنا صـــبى ... تخـــر له الجبابـــر ساجدينـا[1]

يعد هذان المثالان نموذجين جيدين يبرزان طبيعة العلاقة بين الشاعر الجاهلى ومجتمعه ، لقد كان القانون الذى يحكم القبيلة هو أن يتضافر جميع أبنائها من أجل خير القبيلة ، وخير القبيلة يتمثل فى الالتزام بما جرى به العرف فيها ، أى أن هناك مجموعة من التقاليد والعادات تعارفت عليها القبيلة لتكون بمثابة الدستور الذى ينظم حياتها ، ويتضمن الولاء لها . واذا كانت القبيلة حريصة على ولاء العاديين من رجالها ، فانها أحرص على هذا الولاء من قبل الشعراء ، ويستمد هذا الحرص الزائد من تلك المكانة الرفيعة التى يتسنمها الشاعر فى قبيلته ، فطبيعة الحياة القبلية التى تكتنفها الحروب والمنازعات ، بالإضافة إلى روح العصبية ، جعلت حاجة القبيلة ماسة إلى وجود شاعر بها ينطق بلسانها ويذيع مآثرها ويهجو أعداءها . وتضخمت مكانة الشاعر حتى أصبح « أداة » تُحسم بها الحرب ، كما

---

(١) راجع معلقة عمرو بن كلثوم كاملة فى «شرح القصائد العشر» الخطيب التبريزى ، ( ت : فخر الدين قبادة ) منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٨٠ ص ٣٢٠ : ٣٦٧

تحسم بالسيف . لا يستغرب بعد هذا أن نرى القبيلة تقيم الأفراح وتذبح الذبائح اذا نبغ فيها شاعر ، فقد يكون مجد القبيلة كله معلقا على طرف لسان هذا الشاعر.

لكن اذا كانت هذه الوظيفة للشاعر ستعود بالخير على القبيلة فإنها ستعود بعكس ذلك على الشاعر نفسه ، لأنه سيجد نفسه مجرد « أداة » لقبيلته ، أو هو سيتحول إلى « موظف » لا يأتى إلا بما ترضى عنه القبيلة ويتفق مع نهجها . وهذا المزلق سيسلب من الشاعر ذاتيته وفرديته ليتحول إلى « محام » عن القبيلة بالحق وبالباطل ، وبالطبع سيكون هذا هو موقف القبيلة من الشاعر وذلك حين لا يتوقع الشاعر من قبيلته اذا تعرض لظلم إلا أن تهب لنجدته سواء أكان ظالما أم مظلوما .

وإذا كانت القبيلة تنتظر من شاعرها أن يذيع أمجادها ، وأن ينسب لها أمجادا ليست لها ، فإن الشاعر ينتظر المقابل من قبيلته ، وهى تنصره ظالما أو مظلوما دون أن تسأله الدليل والبرهان :

« لا يسألون أخاهم حين يندبهم  فى النائبات على ما قال برهانا »

* * * * *

ولا نتوقع من مثل هذا الشاعر إلا أن يذوب فى جماعته ، يسجل واقعها ، ليس كما هو ، ولكن بعد أن يلونه ويزينه ، بحيث تأتى الصورة فى النهاية موافقة للمثل الأعلى الذى تتطلع القبيلة أن تكون عليه . والشاعر بذكائه يدرك ملامح هذا المثل كما تتوقعه القبيلة ، وهو حريص على أن ينجح فى تصويره . لقد وضعت القبيلة آمالها فيه ، وعلقت مجدها على طرف لسانه ، وهو حريص بالطبع على تحقيق هذا الرجاء .

وهذا الحرص سيكون موجها بالدرجة الأولى إلى ارضاء القبيلة وتحقيق آمالها . فالإخلاص ليس للذات ولكن للمجموع ، من هنا سينتفى ضمير المتكلم (أنا) ليحل محله ضمير الجماعة ( نحن ) .

* * * * *

أما شعر عنترة فإنه يمثل الصورة النقيضة ، ومحاور الدراسة السابقة جميعا تشير إلى ذلك وتؤكده ، ولكن لا بأس من أن نسوق هذا المثال حرصا على أن نرى الرؤيتين المتناقضتين فى موضع المواجهة ، يقول عنترة :

إذا لـم أروى صارمى من دم العـدا ... ويصبـح من إفـرنده الدم يقطر[1]
فلا كحـلت أجـفان عينـى بالكـرى ... ولا جاءنـى من طيـف عبلة مخـبر
إذا ما رأنـى الغـرب ذل لهيبتـى ... وما زال باع الشـرق عنى يقـصر
أنا المـوت إلا أننى غيـر صابـر ... على أنفـس الأبطال والموت يصـبر
أنا الأسد الحامى حمى من يلـوذ بـى ... وفعلـى له وصف إلى الدهر يذكر[2]
إذا ما لقيـت المـوت عممت رأسـه ... بسيف على شرب الدمـا يتجوهـر[3]
سـوادى بياض حين تبدو شمائلـى ... وفعلـى على الأنسـاب يزهـو ويفخـر
ألا فليعش جـارى عزيـزا وينثنـى ... عـدوى ذليـلا نادمـا يتحسـر
هـزمت تميمـا ثم جندلت كبشهم ... وعـدت وسيفى من دم القوم أحمر[4]
بنى عبس سودوا فى القبائل وافخـروا ... بعبـد له فـوق السماكـين مـنبر[5]
إذا ما منـادى الحـى نادى أجبتـه ... وخيـل المنايا بالجماجـم تعثـر
سـل المشرفى الهندوانـى فى يـدى ... يخبـرك عنـى أننى أنا عنـتر[6]

واضح أن أبيات السموأل وعمرو بن كلثوم تدور فى إطار « إنّـا » و« أنـّا » و « كنّا » و « إذا سيدٌ منّا » فضلا عن « نحن الحاكمون ، ونحن العازمون ، ونحن التاركون ، ونحن الآخذون . . ونحن الشاربون .:..... »

وواضح أن ضمير المتكلمين يظل يتردد ويطغى بنفس القدر الذى يتردد فيه ضمير المتكلم عند عنترة، وواضح أيضا أن ضمير المتكلمين هذا ليس له وجود فى قصيدة عنترة ، والوجود الطاغى هو لضمير المتكلم الذى ينتشر فى جميع أبيات القصيدة عدا البيت العاشر :

---

(١) الإفرند والفرند : جوهر السيف ووشيه
(٢) يلوذ بى : يحتمى بى ويجعلنى له ملاذا .
(٣) يتجوهر ، أى يصبح جوهرا ، يريد يصبح بصبغ الدم الأحمر ذهبا ، وهو من أنفس الجواهر.
(٤) الكبش : سيد القوم وقائدهم
(٥) السماكان : هما الأعزل والرامح ، نجمان نيران
(٦) الهندوانى « بالكسر وبضم » : نسبة إلى الهند ، والشطر الثانى يروى : « يخبركم عنى بأنى عنتر » .

١ – أروى ، صارمى
٢ – عينى ، جاءنى
٣ – رآنى ، هيبتى ، عنى
٤ – أنا ، أننى
٥ – أنا ، بى ، فعلى
٦ – لقيت ، عممت
٧ – سوادى ، شمائلى ، فعلى
٨ – جارى ، عدوى
٩ – هزمت ، جندلت ، عدت ، سيفى
١١ – أجبته
١٢ – يدى ، عنى ، أننى ، أنا

أما البيت العاشر فيتوجه فيه بالنداء لقومه أن :

بنى عبس سودوا فى القبائل وافخروا  بعبـــد له فـــوق السماكـــين منبـــر

ولئن خلا البيت من ضمير المتكلم إلا أنه تضمن ما هو أقوى تصويرا عن حضور الشاعر ، وذلك حين جعل قبيلته وهى سيدة القبائل تفخر به وهو العبد ، وذكر كلمة « عبد » فى قوله : « وافخروا بعبد » يصور الحضور الطاغى للذات بشكل قد لا يصـل إليه التعبير بضمير المتكلم . وكلمة « عبد » هنا تذكرنا بكلمـة « عنتر » فى البيت الأخير

سل المشرفى الهندوانى فى يدى  يخبرك عنى أننـــى أنا عنتـــــر

إذ يضيف إلى تواجده من خلال الضمائر المتتالية « عنى أننى أنا » الإسم نفسه « عنتر » وكأن هذه الضمائر عاجزة – رغم تواليها وما تتضمنه من تأكيد – عن التعبير عن اعتداد الشاعر بنفسه وإحساسه بفرديته وتفرده ، فيعمد إلى وضع اسمه كشاهد إثبات على حضوره هو بالذات ، ولنقرأ الشطر الأخير مرة ثانية لنشهد كيف تتوالى الضمائر وتتنوع وتتأكد :

يخبـــرك عنـــى أننـــى أنا عنتـــر

## الفصل الخامس

# الإنكـــار والإقـــرار

١ – التساؤل / الإخبار

٢ – الجهل / العلم

٣ – النسيان / الذكر

# الإنكار / الإقرار

كانت الحرية صنوا لتحقيق الذات لدى عنترة ، وما كان يمكن لهذه الذات أن تجد طريقها نحو التحقيق دون أن تكون مدفوعة بقوة داخلية يمكن أن نطلق عليها « السورة الروحية » ، وعندما وجدت هذه السورة الروحية متنفسا لها فى أفعال البطولة الخارجية ، كانت النتيجة الطبيعية هي السير فى طريق التحرر ، والحرية تنمو وتتطور بنفس القدر الذي تظهر فيه عوائق على طريق التحرر ، ومن ثم كانت حياة عنترة صراعا دائما ، وجهادا مستمرا من أجل هذا التحرر . لقد كان عنترة وهو يمارس فعل « التحرر » ينأى عن أمه ، ويبتعد عن قبيلته ، وهذا أمر طبيعى ، لأن غيره من الفتيان الأحرار يمكنه أن يحقق ذاته فى إطار الحرية المكفولة له من قبل القبيلة ، أما هو فليس ثمة بديل أمامه سوى طريق العبودية ، وذلك إذا انصاع للاندماج فى بوتقة المؤسسة الاجتماعية بيد أنه كان واعيا بوطأة العبودية التى يرزح تحت نيرها ، وهذا الوعى هو الذى حرك دوافعه الباطنة نحو التحرر من القيود الخارجية ، وظل ماضيا فى هذا الطريق إلى أن بلغ درجة « الابتصار الروحى » وهذا يمكن تلمس تفسير صائب لما عرف عن عنترة من سمو روحى ونبل خلقى جعل منه مقدمة جيدة وتمهيدا طبيعيا للقيم الإسلامية التى ظهرت بعد ذلك بسنوات قلائل .

ولما كان عنترة قد ابتُلى بـ « إنكار » قومه لامتيازه ، فكان عليه أن يبحث عن مخرج ينتزع من خلاله « الإقرار » بهذا الامتياز .

وحديث عنترة المركّز على « الخيل » و « السيف » و « الرمح » ليس لمجرد إثبات البطولة ، ولكنه كان يمارس حريته من خلالها ، ألم يكن « عبسدا » يؤمر فيطيع ؟ ، أما الآن فإنه يمارس دور « السيد » مع فرسه وسيفه ورمحه . بل إنه يمارس دور « السيادة » على صعيد آخر ، هو صعيد الكلمة ، وذلك حين امتلك ناصيتها ، وعبر بها عن انفعالاته ، ويسدد من خلالها ضرباته ، ومن ثم ائتلف الدوران : دور الفارس ، ودور الشاعر ، وتوجها نحو غاية واحدة ، هى تكريس دور « السيد » الجديد ، كرد فعل على مكان « العبد » القديم .

ويمكن رصد ثلاثة عناصر تكوينية يعبر الشاعر من خلالها عن التوتر الناشئ بينه وبين الآخرين ، نتيجة تشككهم فى قدراته ، أو جهلهم ببطولاته ، أو نسيانهم لمآثره وهذه العناصر هى :

١ - السؤال / الإخبار .

٢ - الجهل / العلم

٣ - النسيان / الذكر

**١ - السؤال / الإخبار :**

لم يزل شبح العبد القديم يخايل السيد الجديد ، ومن ثم يصبح على الشاعر أن يدفع عنه هذا الشبح ، ويثبت للآخرين أنه لم يعد مملوكا ، بل أضحى يمتلك نفسه ، لكنه يدرك أن مهمته فى إثبات سيادته جد عسيرة ، لاسيما أن المحيطين به ليسوا مؤهلين اجتماعيا أو معنويا لأن يروا العبد الذى يمتلكونه وقد أصبح يمتلك نفسه ، والأمر بالنسبة لعنترة يصبح أكثر خطورة ، لاسيما أنه يمتلك من المواهب ما يساعده على التعالى على سادته القدامى ، ومن ثم أصبحت مهمته شاقة فى إثبات ذاته أمام « آخر » لا مبالى ، ومن هنا برزت صيغة لغوية عبر الشاعر من خلالها عن تحريضه لهذا الآخر الذى يشك - غالبا - فى قدرات الشاعر ، وهذه الصيغة يمكن تسميتها بـ « **السؤال / الإخبار** » وذلك للإقتران المتواتر بين طرفيها ، فعنترة يحرض الآخر المتشكك أن يسأل عنه من خلال إحدى صيغ الأمر « **سل** » ، « **سلى ، هلا سألت ، سائلى** » وسرعان ما تأتى الإجابة بإحدى هذه الصيغ « **يخبرك - أجابك - ينبئك** » لكن يلاحظ ندرة ورود هذه الصيغة فى سياق عام ، وأغلب ورودها يكون مقترنا بعبلة ، وهذا يدل على أنه إذا كانت قضية إثبات الذات من قبل الشاعر للآخرين ذات أهمية ، فإن هذه الأهمية تصبح بالغة عندما تكون « عبلة » هى الطرف الآخر ، ومن ثم كان تمركز صيغة « السؤال / الإخبار ) عند « عبلة » .

* * * * *

وعند تأمل صيغة ( السؤال / الإخبار ) نكتشف أنها تنطوى على **ثلاثة أبعاد أساسية :**

**البعد الأول :** يتمثل فى صيغة السؤال والتى تتشكل فى مجموعة الصيغ

المشتقة من مادة « سأل » ، وترد – غالبا – فى صيغة الأمر – سلى – المراد به الرجاء ، وقد ترد فى صيغة تحريضية – هلا سألت – تنطوى على شحنة أكبر من الرجاء والتمنى ، وقد ترد فى صيغة شرطية : ( لو سألت ... ) ، ( لئن سألت ... ) يمتزج فيها الرجاء والتمنى بالتحريض .

**البعد الثانى** : ويتمثل فى المسئول الذى يُطلب من عبلة أن تسأله عن تجهله ، أو ما قد تجهله ، أو ما يحرص الشاعر على أن تعرفه . وقد يكون المسئول مطلقا بحيث يشمل « **كل حى** » وقد يكون قبيلة أو عشيرة «فزارة – خثعم – ضبة – بكر – بنوعك . . . . » ، وقد يكون فئة متميزة « الأبطال – الفوارس » ، وقد يكون حيوانا « الفرس – الخيل » ، وقد يكون أداة أو جمادا « السيف – الرمح – الجبلان » .

**البعد الثالث** : ويتمثل فى الخبر الذي ستتلقاه المحبوبة ، أو الذى يحرص الشاعر على أن يُبلغها إياه على لسان كل « المسئولين » السابقين ، ويأتى الخبر ذا دلالة مركزية واحدة وهى الإشادة بشجاعة المسئول عنه والتنويه بخصاله الحميدة وفعاله المجيدة وإن تعددت بعد ذلك التراكيب الدالة ، مثل : « . . . أننى أنا عنتر ، . . . . أننى بطل ، . . . أغشى الوغى ، . . . كيما تخبرى بفعائلى ، . . . أن عزمى . . . ، . . . أن همتى . . . » .

وعلى هذا لا يكف عنترة عن التوسل لعبلة حينا ، وتحريضها حينا آخر كى تسأل عنه حتى تقف على حقيقته :

- **سلى** يا عبل عمـرا عن فعـالى ... بأعـداك الألى طلبـوا قتـالى
**سليهم** كيف كان لهـم جـوابى ... إذا ما قال ظنـك فى مقـالى[1]
- **سلـى** يا عبلة الجبلين عنـا ... وها لاقيت بنـو الأعجام منـا
أبـدنا جمعهـم لما أتـونا ... تمـوج مواكب أنسـا وجنـا[2]
- **سـلى** عنـا الفزاريين لمـا ... شفينـا من فوارسهـا الكبودا

---

(١) د. ص ١١٣ .
(٢) د . ص ١٤٤ .

وخلينـــا نســـاءهم حيـــارى قبيل الصـبح يلطمن الخـدودا[1]

- سـلي يا ابنة الأعمام عني وقد أتت قبـائل كلـب مـع غـنى وعامـر

تمـوج كموج البحـر تحت غمـامة قد انتسجـت من وقع ضرب الحوافر

فلـو سـراعا والقنـا في ظهـورهم تشك الكلى بين الحشا والخواصر[2]

- فلئن صرمت الحبل يا ابنة مالك وسمعـت في مقـالة العـذال

فسلي لكيما تخـبري بفعـائلي عند الوغى ومواقـف الأهـوال[3]

- فسلي بني عك وخثعـم تخبري وسلي الملـوك وطـيء الأجيـال

وسلي عشائر ضبة إذ أسلمت بكـر حلائلهـا ورهـط عقـال

وبني صـباح قد تركنـا منهـم جزرا بذات الرمـث فـوق أثال[4]

- سلي سيفي ورمحي عن قتالي هما في الحرب كانا لي رفاقا

سقيتهمـا دما لـو كان يسقـى به جبـلا تهـامة ما أفاقا[5]

- فسائلي فرسي هل كنت أطلقه إلا علـى موكـب كالليل محتبك

وسائلي السيف عني هل ضربت به يـوم الكريهـة إلا هامـة المـلك

وسائلي الرمح عني هل طعنت إلا المدرع بين النحر والحنك[6]

إن تحريضة وإصراره على سؤال « السيف والرمح والخيل » لهو إلحاح على إبراز جانب البطولة فيه ، وهو جانب يتفرد به ، وهو يشعرنا بهذا التفرد من خلال تعمده نسبة هذه العناصر إليه :

- سلي سيفي ورمحي
- سائلي فرسي

وفي هذه النسبة ما يشي بتفرد هذه العناصر أيضا ، فليس سيفه مثل بقية السيوف ، وكذلك رمحه وفرسه . لكن الدلالة الأعمق هي تفرد ممتشق السيف ،

---

(١) د . ص ٤٥ .
(٢) د . ص ٦٨ .
(٣) د . ص ١٠٦ .
(٤) د . ص ١٠٧ .
(٥) د . ص ٩٤ .
(٦) د . ص ٩٥ .

وحامل الرمح ، وراكب الفرس ، هو هنا يذكرنا بقول خلفه المشهود :

الخيل والليل والبيداء تعرفنى والسيف والرمح والقرطاس والقلم

فلئن وردت مفردات البطولة فى نسق عطفى ، وغير منسوبة إلى صاحبها إلا أنها تعود لترتد إليه من خلال جملة « تعرفنى » وكأن هذه العناصر لا تعرف غير الشاعر ، وبذلك يصبح منفردا فى البطولتين : الميدانية التى يمثلها « الخيل والليل والبيداء والسيف والرمح » والأدبية التى يمثلها « القرطاس والقلم » .

* * * * *

ويلاحظ أن عنترة وهو يحرض عبلة على أن « تسأل » عنه ، لا يطلب منها أن تسأل المراوغين أو الحاقدين الذين لا يأمن أن يأتى الكذب من جانبهم بدافع العصبية ، ولكنه يطلب منها أن تسأل الكائنات أو الأدوات التى لا تكذب ولا تحقد :

- سل المشرفى الهندوانى فى يدى يخبرك عنى أننى أنا عنتر[1]
- هلا سألت الخيل يا ابنة مالك إن كان بعض عداك قد أغراك
يخبرك من حضر الشآم بأننى أصفيت ودا من أراد هلاكى[2]
- هلا سألت الخيل يا ابنة مالك إن كنت جاهلة بما لم تعلمى
يخبرك من شهد الوقيعة أننى أغشى الوغى وأعف عند المغنم[3]
- أعبلة لو سألت الرمح عنى أجابك وهو منطلق اللسان
بأنى قد طرقت ديار تيم بكل غضنفر ثبت الجنان
وخضت غبارها والخيل تهوى وسيفى والقنا فرسا رهان[4]

أما عن بنى الإنسان ، فإن عنترة حريص على أن يحدد الفئة التى تتوجه إليها عبلة بالسؤال ، إنها فئة الأبطال والفوارس الذين عرفوه ورأوه وخبروه :

- سائلى يا عبيل عنى خبيرا وشجاعا قد شيبته الحروب
فسينبيك أن فى حد سيفى ملك الموت حاضر لا يغيب[5]

---

(١) د . ص ٦٧ .
(٢) د . ص ٩٦ .
(٣) د . ص ١٢٣ .
(٤) د . ص ١٤٨ ، ١٤٩ .
(٥) د . ص ٢٠ .

- فقلت لها **سلى** الأبطال عنى إذا ما فر مرتاع القراع
**سليهم يخبروك** بأن عزمى أقام بربع أعداك النواعى[1]
- **وسلى** الفوارس **يخبروك** بهمتى ومواقفى فى الحرب حين أطاها[2]

والعلة المحورية الكامنة وراء شيوع صيغة « السؤال / الإخبار » هى رغبة الشاعر فى أن تصل الحقيقة كاملة إلى محبوبته ، يريد أن تعرف كل شئ عن بطولته وشجاعته ومآثره ، إنه يخشى أن تكون جاهلة بحقيقته ، أو يخشى أن ينتابها الظن فى قدرته ، أو أن يعتريها شبهة فى بطولته . وليس غريبا أن ترد لفظتى « **الظن** » و « **الشبهة** » فى سياق تحريض المحبوبة لأن تسأل عن . . . ، أو تسأل كيف . . . :

- **سلى** يا عبل عمرا عن فعالى بأعداك الألى طلبوا قتالى
**سليهم** كيف كان لهم جوابى إذا ما قال **ظنك** فى مقالى[3]
- يا عبل دونك كل حى **فاسألى** إن كان عندك **شبهة** فى عنتر[4]

ومن هنا تعددت الاشتقاقات وتنوعت كوسيلة إلحاحية من جانب الشاعر يعبر بها عن حرصه البالغ على أن تعرف محبوبته حقيقته .

لقد فقد الشاعر « الجنور » المتينة التى يعتصم بها العبيد من أمثاله ، فلم يجد غير « **فعاله** » يحتمى وراءها ، لقد نظر حوله فوجد الأب ينكره ، والعم يتعالى عليه ، وبالتبعية ، وجد نفسه بلا خال ، لأن أمه هى زبيبة الحبشية ، ووجد أن العشيرة كلها تسخر منه ، والمجتمع كله يرمقه بنظرة دونية . الإدانة والاتهام يأتيانه من الماضى ، فلم يعد يملك إلا أن يبدأ من الحاضر ، وإذا نظر إلى الوراء وجد أن تراث العبودية يلاحقه ، فلم يعد يملك إلا أن ينظر إلى الأمام ، لكنه – وهو ينظر إلى الأمام – لم يكن يهرب من أصابع الاتهام القديمة ، بل كان يواجهها ، ولكن بأسلحة جديدة ، وإذا كان فتيان عبس وفتيان القبائل يتباهون بالآباء والأعمام والأخوال ،

---

(١) د . ص ٨١ .
(٢) د . ص ١٥٤ .
(٣) د . ص ١١٣ .
(٤) د . ص ٧٠ .

فإنه سيدمر هذه القاعدة ويتخذ من الفرس أبا ، ومن السيف عما ، ومن الرمح خالا ، هذا هو نسبة الجديد الذى يتعالى به عليهم ، وهو لذلك عندما يحرض عبلة على أن « تسأل » عنه ، لا يطلب منها أن تسأل عن أصله وفصله ، ولكن عن إنجازاته وبطولاته ، لا يطلب منها أن تسأل عن أعمامه وأخواله ، ولكن عن شمائله وفعاله ، وهو لا يكف عن تحريضها لأن تسأل وتسأل ، لكى تعرف وتقدر ، فاعل هذا يكون مفتاحا للقلب الجموح ، وللوالد العنيد .

٢ – الجهل / العلم :

فى الوحدة السابقة كان الشاعر يحرض « الآخر » أن يسأل ليتلقى معرفة كانت مجهولة ، أو خبرا كان ضائعا . وها هو « الآخر » يتحرك بدافع من تحريض الشاعر ، وتكون المحصلة أنه يصل إلى العلم ، وبهذا ينتقل هذا « الآخر » من دائرة الجهل بالشاعر أو تجاهله إلى دائرة العلم به . وإذا كان الآخرون قد **عرفوا** عنترة إلا أنهم لم **يعترفوا** به ، لذا كان سعيه إلى هذا الاعتراف الذى ينقل موقف « الآخر » منه من دائرة الجهل أو « التجاهل » إلى دائرة « العلم » أو « الإقرار » . ويمكن رصد هذا التحول من خلال تتبع السياقات التى وردت بها مادة « علم » مثل : « **عَلِمَتْ** ، **عَلِمْتِ** ، **تعلم** ، **ستعلم** » . وأول ما يلقانا – فى هذا الصدد – قوله عنترة المشهور ناشدا الثناء من محبوبته :

« أثنى على **بما عَلِمْتِ** . . . . »[1]

إن هذا الثناء الذى يطلبه هو وسيلة من وسائل الشفاء من جرح قديم ، وذلك حين احترق بنار النكران ، وليس أقسى على نفس الفارس من أن تُنكر فروسيته ، ومن قبل الجبناء ، وليس أقسى على نفس الشاعر من أن تنكر شاعريته ، ومن قبل أصحاب الحس الغليظ ، ومن ثم لا تفتر همة عنترة عن التأكيد على كريم شمائله ، ونبل سجاياه ، وإذا كان قد عمد فى ذلك إلى إستخدام صيغة « **بما عَلِمْتِ** » فى المثال السابق مؤكدا على أن سجاياه الطيبة معلومة ولا سبيل إلى تجاهلها ، فإنه يعمد إلى استخدام صيغة « **كما عَلِمْتِ** » فى المثال التالى :

وإذا صحوت فما أقصر عن ندى  **وكما علمت شمائلى وتكرمى**[2]

---

(١) د . ص ١٢٢ .  (٢) د . ص ١٢٣ .

والعلم بمآثر عنترة لم يبلغ عبلة فحسب ، لكنه كان قد بلغ القبيلة كلها :

ولقد علمت بنو عبس بأنى أهش إذا دعيت إلى الطعان
وأن الموت طوع يدى إذا ما وصلت بنانها بالهندوانى[1]

ويعبر الشاعر كذلك عن شهرته وذيوع صيته وعن كونه معلوما معروفا من خلال استخدام صيغة المضارع « تعلم » والتى ترد منسوبة إلى الخيل والفوارس :

- والخيل تعلم والفوارس أننى فرقت جمعهم بطعنة فيصل[2]
- والخيل تعلم والفوارس أننى شيخ العروب وكهلها وفتاها[3]

ويعبر الشاعر عن ذات الدلالة من خلال استخدام الصيغة المستقبلية « ستعلم » والتى ترد فى معرض التحدى لعدو هو فى هذا البيت عمارة بن زياد العبسى :

ستعلم أينا للموت أدنى إذا دانيت لى الأسل الحرارا[4]

وهو فى هذا البيت عمرو بن صخرة :

ستعلم أينا يبقى طريحا تخطفه النوابل والنصول
ومن تسبى حليلته وتمسى مفجعة لها دمع يسيل[5]

ويلاحظ أن الشاعر قد نوع على مادة « علم » فوردت فى الأزمنة الثلاثة : الماضى والمضارع والمستقبل ، وكأنه يريد أن يقول ببساطة إنه عرف ، وأنه معروف، وأنه سوف يعرف . إن الشاعر حريص على أن يملأ الزمان كله بالعلم به وبمعرفته، وإنه لرد قوى لفعل النكران من قبل قومه .

---

(١) د . ص ١٤٨ .
(٢) د . ص ٩٨ .
(٣) د . ص ١٥٥ .
(٤) د . ص ٦٢ .
(٥) د . ص ١١٢ .

لكن يلاحظ أن صيغة الماضى ترتبط مرة بقومه :

« ولقد علمت بنو عبس بأنى . . . »

وترتبط مرتين بمحبوبته :

« أثنى على بما عَلمتِ . . . »

« . . . وكما عَلِمْتِ شمائلى وتكرمى »

وفى هذه إشارة إلى أن معرفة قومه ، وكذلك معرفة محبوبته ، أصبحت من قبيل المسلمات . لكن ثمة اختلاف بين معرفة القوم التى ترد فى سياق ضمير الغائب

« ولقد علمتْ بنو عبس . . . »

ومعرفة المحبوبة التى ترد فى سياق ضمير المخاطب :

« أثنى على بما علمت . . . »

« . . . وكما علمت شمائلى وتكرمى »

إن السياق الأول مرتبط بمن كان ينكر ويكابر ، ويصر على الإنكار ، ولكن لم يجد بعد ذلك من الاعتراف مناصا أو خلاصا . أما السياق الثانى فيأتى مرتبطا بالمحبوبة التى تعلم وتعترف ، وليس من طبيعتها أن تنكر أو تتنكر ، ولئن كانت تحجم عن الإقرار بما تعلمه ، فما ذلك إلا إذعانا لسلطان القبيلة ، وليس هذا التوسل من قبل الشاعر « أثنى على بما علمت » إلا تحريضا لها على أن تقر بما هو كائن ومكنون .

أما زمن المستقبل :

« ستعلم أينا للموت أدنى . . . »

« ستعلم أينا يبقى طريحا . . . »

فإنه يرد فى سياق خطاب عدو عنيد مكابر لا يريد أن يسلم بالاعتراف رغم ما عرف وما هو معروف عن البطل ، ومن ثم فإنه يخاطبه من خلال هذه الصيغة « ستعلم . . » والتى تحمل دلالة الوعيد بما سوف يأتى على يد البطل .

وبين الصيغتين : الماضى ( علم ) ، والمستقبل ( ستعلم ) تأتى صيغة المضارع « تعلم » متوسطة « الخيل » و « الفوارس » فى بيتين تتكرر فيهما نفس التركيبة :

« والخيل تعلم والفوارس أننى . . . »

وحين تُسند صيغة « تعلم » إلى « الخيل » وإلى « الفوارس » فإن الدلاله هى أن دائرة العلم بالفارس قد تجاوزت الإنسان إلى غيره من الكائنات ، ولعله بذلك يريد أن يسجل شهادة الكائنات كلها حتى إذا ما أنكر الإنسان اعترف الحيوان لكن صيغة المضارع هنا لا تقف عند حدود اللحظة الحاضرة ، ولكنه المضارع الذى يسرى فى جسد الزمان كله ، ويصبح موصولا بالماضى السابق عليه ، والمستقبل اللاحق به .

* * * * *

ويصدد إلحاح الشاعر على كونه « معلوما » نراه يأمل أن تتاح الفرصة للذين علموا سجاياه وشمائله عن طريق السماع ليروها بالعين :

يا عبل لو عاينت فعلى فى العدا ... من كل شلو بالتراب معفر
فصرخت فيهم صرخة عبسية ... كالرعد تدوى فى قلوب العسكر
وطرحتهم فوق الصعيد كأنهم ... أعجاز نخل فى حضيض المحجر[1]

ويعود مرة ثانية ليتمنى أن ( ترى ) عبلة مواقفه :

فلو أن عينك يوم اللقا ... ترى موقفى زدت لى فى المحبة[2]

فهذه المعاينة تجلب له الثقة والاطمئنان :

ألا يا عبل قد عاينت فعلى ... وبان لك الضلال من الرشاد[3]

---

(١) د . ص ٧١ .
(٢) د . ص ١٠ .
(٣) د . ص ٤٥ .

إن الشاعر يتحدث هنا بنبرة أهدأ من النبرة التى كان يتحدث بها فى الوحدة السابقة[1] ، إنه كان يسعى إلى أن يكون معلوما ، ولذا شهدناه دائم الحث والتحريض للآخر كى يسأل عنه ليعلم حقيقته ، وفضلا عن أن لغة الحث والتحريض تتطلب علو النبرة ، إلا أن الذى أذكى هذا العلو هو الشعور الطاغى بالغبن الذى ينهال على رأس الشاعر دون أن يحس به أو يكترث له أحد ، فكان طبيعيا أن يتحول للدفاع عن نفسه ويقدم أدلة براءته مرتكزا على صيغة واحدة «سلى ... تخبرى» ، ولكنها متعددة من حيث كثرة الأخبار المعروفة عن بطولات الشاعر وإنجازاته .

أما هنا فقد انتقل الشاعر من المرحلة التى كان يحث فيها الآخر أن يسأل ليعلم ، إلى مرحلة تالية قد بلغ العلم فيها إلى هذا الآخر ، أو هو فى سبيل البلوغ ، إن هذه الثقة المتزايدة انعكست على النبرة التى أصبحت هادئة .

**٣ - النسيان / الذكر :**

وإذا كان عنترة قد دافع عن « إنكار » قومه له بالبحث عن سبل ينتزع بها « الإقرار » بما أنكروه ، فإنه أيضا كان قد واجه « نسيان » أو بالأحرى « تناسى » قومه بأفعاله التى ستضطرهم إلى أن يذكروه .

إن تناسى قومه له كان جرحا لم يندمل حتى بعد أن انتزع حريته ، بل ظل هذا الجرح كامنا فى أعماقه ليعلن عن نفسه كلما حانت الفرصة ، ولعل هذا التناسى هو سبب توعده الدائم لقومه ، وتذكيره إياهم بأنهم كانوا قد تناسوه وقت الرخاء فلابد أنهم سيذكرونه وقت الشدة .

* سيذكرنى قومى إذا الخيل أقبلت ... وفى الليلة الظلماء يفتقد البدر[2]
* سيذكرنى قومى إذا الخيل أصبحت ... تجول بها الفرسان بين المضارب[3]

وهو ينطق جملة « سيذكرنى » بتحد . إن هذه الجملة هى رد فعل طبيعى لتناسى هؤلاء القوم .

---

(١) التى عنوانها « السؤال / الإخبار » .
(٢) د . ص ٧٢ .
(٣) د . ص ٢٤ .

ولعل هذا الموقف يجعلنا نستطرد لنقول بأن عنترة كان يتنفس من خلال الشعر ، وحين نقول « يتنفس » فإننا نعني أمرين : أولهما أنه كان يخرج ما في داخله من مشاعر وأحاسيس ، ويفرغ ما يحسه من آلام وتباريح ، وثانيهما أنه كان يفتح نوافذ لتسريب الضغط النفسي الذي يتفاعل داخله بقوة فيهدأ ويستريح . ونراه يكرر الجملة – ستذكرني – في مناسبة ثانية :

ستذكـرني المعامـع كل وقـت ... على طـول الحياة إلى الممات[1]

ثم يشير بعد ذلك مباشرة إلى أن هذا الذكر الذي يسعى إليه سيبقى وإن يفنى :

فذاك الذكـر يبقـى ليس يفنى ... مـدى الأيـام فـي ماض وآتـي[2]

والذكر الذي يبقى مدى الأيام هو الرقية التي يتداوى بها عنترة من وذر النسيان والتجاهل . وإذا كان عنترة حريصا على أن يذكره قومه ، وأن تذكره المعامع ، فإنه حريص أكثر على أن يأتي هذا الذكر من جانب المحبوبة « عبلة » التي يخاطبها على هذا النحو :

وإن تبصـرت مثلـي فاعجـبيني ... ولا يلحقك عـار مـن سـوادي
وإلا فاذكريني طعـنتي وضـربي ... إذا ما لج قومـك في بعـادي[3]

ويلوذ بفعاله التي يتجدد ذكرها مع الأيام :

يا عبل إن سئلـوا بمـي ففعائلي ... في كل يـوم ذكرهـم جديـد[4]

إن أقل ما يطلبه هو أن يستدل ستار النسيان على ذكره ، ومن ثم فإنه حريص على أن يسطر بسيفه ورمحه أمجادا يذكره بها قومه :

فإن هم نسوني فالصوارم والقنا ... تذكرهم فعلي ووقع مضـاربي[5]

إن الإلحاح على هذا « الذكر » هو رد الفعل لما ابتلي به من نسيان .

---

(١) د . ص ٢٤ .
(٢) د . ص ٢٤ .
(٣) د . ص ٣٠ .
(٤) د . ص ٢٨ .
(٥) د . ص ١٠ .

# المصادر والمراجع


- أحمد عبد المعطى حجازى : حديث الثلاثاء ( القسم الأول ) ، دار المريخ ، الرياض ، ١٩٨٨
- الأصفهانى ( أبو الفرج ) : الأغانى ، مصورة عن طبعة دار الكتب ، المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٦٣
- ابن الأنبارى ( أبو بكر محمد بن القاسم ) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات . ت عبد السلام محمد هارون . دار المعارف بمصر ط ٣ ، ١٩٧٦
- جابر عصفور : مفهوم الشعر ، دراسة فى التراث النقدى ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٢.
- الجاحظ : البيان والتبيين : تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجى ، القاهرة ١٩٦٨
- جيرار جينيت : مدخل لجامع النص ترجمة عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال للنشر ، الدار البضاء ، ط٢ ، ١٩٨٦
- حسن السندوبى : شرح ديوان امرىء القيس ، المكتبة التجارية الكبرى بمصر ، ط ٥ ( د . ت )
- ابن رشيق : العمدة فى صناعة الشعر ونقده ، ت محمد محى الدين عبد الحميد المكتبة التجارية ، القاهرة ١٩٥٥ .
- رولان بارط : درس السيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالى ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ط ٢، ١٩٨٦
- زكريا ابراهيم : مشكلة الحياة ، ضمن مجموعة « مشكلات فلسفية » رقم (٧) دار مصر للطباعة (د ، ت) – مشكلة الفن ، ضمن مجموعة « مشكلات فلسفية » رقم (٣) دار مصر للطباعة (د . ت) – مشكلة الحرية ، ضمن مجموعة مشكلات فلسفية رقم ( ١ ) دار مصر للطباعة ( د. ت)
- عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ، تحقيق هـ ، ريتر ، مطبعة وزارة المعارف ، استانبول ١٩٥٤

- عنـــــــــــــترة : شرح ديوان عنترة ، دار الكتب العلمية بيروت ، ط١ ، ١٩٨٥
- كمـــال أبـو ديـــب : الرؤى المقنعة ، نحو تحليل بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦
- محمـد مصطفـى هـدارة : اتجاهات الشعر فى القرن الثانى الهجرى ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣
- مـــراد وهبـــــه : المعجم الفلسفى ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٧٩ .
- مصطفـــى ناصـــف : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، دار الأندلس ، بيروت ، ط ٢ ١٩٨١
- يمـــنى العيـــد : فى القول الشعرى ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٦
- يوســـف خليـــف : تاريخ الشعر العربى فى العصر الإسلامى ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٦
- يوسف خليف ( وآخرون ) : حركات التجديد فى الأدب العربى ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٥ / ١٩٧٦

## مقـــالات

- جابـــر عصفـــور : قراءة محدثة فى ناقد قديم «ابن المعتز» فصول ، المجلد السادس ، العدد الأول ، ١٩٨٥
- كمـــال أبو ديـــب : لغة الغياب فى قصيدة الحداثة، فصول، مج ٨ ، العددان ٣ ، ٤ ، ديسمبر ١٩٨٩
- محمـد عابـد الجابرى : اللفظ والمعـنى فى البيان العربى ، فصـول ، مج ٧ ، ع ١ ، ١٩٨٥
- محمد ناصر العجيمى : المناهـج المبتورة فى قراءة التراث ، فصول ، مج ٩ ، العددان ٣ ، ٤ فبراير ١٩٩١ .
- يـوزف بيـتر شتـيرن : حول الأدب والأيديولوجيا، ترجمة باهر الجوهرى، فصول ، مج ٥ ، ع ٣

# الفهـــرس


| الموضـوع | الصفحـة |
|---|---|
| إهـداء | ٣ |
| مفتتح | ٥ |
| مقدمة | ٧ |
| الفصل الأول : موت الطلل وبعـث الذات | ١٧ |
| ١ – الثقل الدلالى للأنا | ٢١ |
| أولا : ضمير المتكلم المنفصل | ٢٣ |
| ثانيا : ضمير المتكلم بحرف « إن / أن » | ٢٩ |
| ٢ – الإفراد / الفردية | ٣٤ |
| أولا : الإنفراد | ٣٤ |
| ١ – صيغة « وحدى » | ٣٤ |
| ٢ – صيغة « دعونى » | ٣٦ |
| ثانيا : الفردية | ٣٧ |
| ١ – استخدام اسم « عنترة » | ٣٧ |
| ٢ – استخدام صيغة « مثلـى » | ٣٩ |
| الفصل الثانى : التوازن والتكامل | ٤١ |
| ١ – العنرية / الفروسية | ٤٣ |
| ٢ – الضعف / القوة | ٥٠ |
| ٣ – الجسارة الجسدية / الجسارة النفسية | ٥٣ |
| ٤ – سواد اللون / بيان الفعـل | ٥٦ |
| الفصل الثالث : الفعل والفاعلية | ٦٢ |
| ١ – الفعل وتحقيـق الذات | ٦٤ |
| ٢ – الامتلاك وتدعيم الذات | ٧٤ |
| ٣ – الهمة وإعلاء الذات | ٧٥ |
| ٤ – الحب وتحرير الذات | ٨٢ |
| الفصل الرابع : الشاعر والآخرون | ٩٩ |
| ١ – بين حصان عنترة وحصان امرىء القيس | ١٠١ |
| ٢ – بين حب عبلة وكراهية قومها | ١١٢ |
| ٣ – بين « فعل » عنترة و« فعل » المتنبى | ١١٦ |

| الموضـوع | الصفحـة |
|---|---|


٤ – بين عنترة والمعرى وعبد الصبور ..... ١١٩
٥ – بين الـ « أنا » و الـ « نحـن » ..... ١٢٣
الفصل الخامس : الإنكار والإقـرار ..... ١٢٩
١ – السؤال / الإخبـار ..... ١٣٢
٢ – الجهل . العلم ..... ١٣٧
٣ – النسيان / الذكـر ..... ١٤١
المصادر والمراجـع ..... ١٤٣
فهرست الكـتاب ..... ١٤٥

تـــم بحمـــد الله

رقم الإيداع بدار الكتب
١٩٩٢/١٨٩١