ROUTE
EDUCATIONAL & SOCIAL SCIENCE JOURNAL
ISSN: 2148-5518

Volume 7, Issue 4, April 2020, p. 66-99

İstanbul / Türkiye

Article Information

Article Type: *Research Article*

This article was checked by iThenticate.

Article History:
Received
17/03/2020
Received in revised form
8/04/2020
Available online
15/04/2020

SEMANTIC ORBITS OF RECEEVING THE IMAGE WOMEN IN SOME TEXTUAL FORMS OF AL ASHA ALKABEER POETRY

Raihan I. Al-MASEID[1]

Abstract

The value of the research stems from its exploitation of the major semantic structure related to receiving the image of women In a poem before Islam, as a subject worthy of critical treatment, and a remarkable phenomenon in the poetic models of the AL Asha ALkabeer living; Specific to each individual text, relating to the visibility of this text and its cultural and value spaces; This research is intended to form exploratory hypotheses for the significance of the woman and her presence, in her name and description of body and behavior in the evaluation of the poem (vision, significance and a holistic idea ...) and open their closures and probing their pampering areas and its various segments of flirtatious Winery text and ruins text... etc, and adjust the limits of the text And ensure its consistency and coherence of its semantic orbits, such as images, compositions, lexical words, keys, etc. The aesthetic meanings and textual indications that refer to the major semantic orbits of the texts are applied separately, and the process of the meaning to which it refers (mark / image of women) in the cultural (social/ political/mythical/religious / historical). For the poetry of the poetic Asha The study is applied, which is based on a thorough examination of the traveling space in the poem; in search of the total significance of the image of women formed in artistic, aesthetic and fictional special orbits; Strayed within the AL Asha ALkabeer semantic space of the text, so that it is possible to use a variety of critical approaches based on the principles of aesthetics of receiving and interpreting; of which only the. text with realistic and record fashionable.

Key words: orbit, receptivity, women, AL Asha, poetry, Before Islam.

[1] Academic Rank: Assistant Professor ,Zarqa University of - Jordan , raihan20092000@yahoo.com

المَداراتُ الدّلاليةُ لتلقي صورةِ المرأةِ في نماذجَ نصّيّةٍ من شعرِ الأعشى الكبيرِ

د. رَيحان إسماعيل المساعيد

أستاذ مساعد –جامعة الزرقاء – الأردن

الملَخّص

تنبعُ قيمةُ البحث من تثميره للبنية الدّلاليّة الكبرى المتعلّقة بتلقي صورة المرأة في القصيدة الجاهليّة، بوصفه موضوعاً جديراً بالمعالجة النقديّة، وظاهرةً لافتةً في نماذجَ شعريّةٍ للأعشى الكبير؛ وذلك ضمن نطاق مفهوم المِدَار الدّلاليّ الذي يتبنّى فكرة / فرضيّة إحالة ثيمة المرأة من السطحيّة والابتذال إلى تصوّرٍ فنيٍّ مخصوصٍ بكلّ نَصٍّ على حِدةٍ، يتعلق برؤية هذا النصّ وفضاءاته الثقافيّة والقيميّة التي يندرج فيها؛ بحيث يقصدُ هذا البحث إلى تشكيل فرضيّاتٍ استكشافيّةٍ لدلالة المرأة وتصوّرها وحضورها، باسمها ووصفها جسداً وسلوكاً في تقييم القصيدة (رؤيةً ومغزًى وفكرةً كليةً...) وفتح مغاليقها وسَبْر مناطقها التدليليّة وشرائحها المتنوّعة من غزليّةٍ وخمريّةٍ وطلليّةٍ...إلخ، وضبط حدود النصّ في خلال تأويله، وضمان انسجامه وتماسك مَدَاراته الدلاليّة الصغرى؛ كالصور، والتراكيب، والكلمات المعجميّة المفاتيح... وغيرها، وما تُشيرُ إليه من معانٍ جماليّةٍ وقرائنَ نصيّةٍ دالةٍ ترتدّ إلى المدارات الدلاليّة الكبرى للنصوص قيد التطبيق كلّاً على حِدةٍ، واختصار سيرورة المعنى التي تُحيلُ إليها (العلامة / صورة المرأة) في النسق الثقافيّ (الاجتماعيّ/ السياسيّ/ الأسطوريّ/ الدينيّ/ التاريخيّ...) لشعر الأعشى الكبير. فالدراسة تطبيقيّة، تعمد إلى القراءة الفاحصة الجائلة في فضاء القصيدة؛ بحثاً عن الدلالات الكليّة لصورة المرأة المشكَّلة في مَدَاراتٍ فنيّةٍ وجماليّةٍ وخياليّةٍ مخصوصةٍ؛ ولذا فقد امتثل البحث مفهوم (المدار) مقترحاً مقارباً للفهم، ومنطلقاً للدراسة النصيّة لقصيدة الأعشى، وهو المفهوم الذي يمثل جولةً استكشافيّةً شاردةً في نطاق الفضاء الدّلاليّ الأكبر للنصّ، بحيث يصحّ الاستعانة بمناهجَ نقديّةٍ متنوعةٍ تنطلق من مبادئ جماليّات التلقي والتأويل؛ بهدف قراءة صورة المرأة في شعر الأعشى قراءةً فاعلةً ومنتجةً ومثمرةً، بعيداً عن الإسقاطات الوصفيّة السطحيّة التي تكتفي برصيد النصّ الواقعيّ وسجله المألوف.

الكلمات المفتاحية: المدار، التلقي، المرأة، الأعشى، الشعر، الجاهليّ.

المحور الأول: مقدّمة ومِهاد نظريّ

* تَمَثُّلات البحث ومنطلقاته المفاهيميّة والإجرائيّة

تقاربُ فكرةُ هذا البحث – إلى حدٍّ ما – ما اقترحَهُ أمبرتو إيكو (1996) فيما سمّاه المِدارَ الأكبرَ للنصِّ، وهو المفهوم الذي يعني "المجال الدّلاليّ الأكبر الذي تندرج فيه موضوعات الخطاب، والمِدار هذا إذ ينجح القارئ في تعيينه يتيح تحديد سلسلة الموضوعات الجديرة بالمعالجة أكثر من غيرها في النّصّ" (ص 324)، ولهذا سيعمد الباحث إلى دراسة المنازل النّصيّة في القصيدة الجاهليّة الجديرة بالمعالجة فقط؛ بما يساعد على تبيّن مراكز القوى ذات الأهميّة التي تكشف المدار الدّلالي الكليّ لقصيدة الأعشى، دون إغفال ما عدا ذلك من عناصر النصّ وموضوعاته الصغرى، ولكنّ الاهتمام ينصبّ – هنا – على مواضع الثِّقَل الدّلاليّ الكبرى في – قصيدة الأعشى – وهي المواضع التي تساعد القارئ على كشف مُضْمَرات النصّ؛ للوصول إلى تأويله وفهمه فهماً مناسباً متّسقاً مع ممكنات المعنى ضمن شفرة النّصّ وسننه ومعطياته الجماليّة وأبعاده الفنيّة. إذ يتبنّى مفهومُ المدار فرضيّةً استكشافيّةً متعلقةً بقضيّة النصّ الكبرى ومضمونه الدّلالي، ولهذا فإنّه يظلّ رهناً باستدلالاتٍ منطقيّةٍ متداخلةٍ تعضّده، أو ترجّحه، أو تستبعده، أو تنفيه، أو تعدّله... لضبط حدود النصّ في خلال تأويله وضمان انسجامه وتماسك مداراته الدّلالية الصغرى، واختصار السّيرورة التدليلية التي تحيلُ إليها العلامةُ في نسقٍ ثقافيٍّ معيّنٍ. انظر: (إيكو، 1996، ص ص 24، 112، 126) نقلاً عن (العبسي، 2008، ص 241). إنّ المِدَارَ كأيّ مفهومٍ تحليليٍّ يتكون من عناصرَ مترابطةٍ، كالفرضيّة والاقتراح والاستدلال... وكل عنصرٍ من هذه العناصر يُحَمَّل بدلالاتٍ أو معانٍ تنتسب لأسئلةٍ معيّنةٍ يعرضها القارئ مثل: ما الفرضيّة التي يتقدّم بها وهو يقرأ؟ ما المعلومات التي يستحضرها من موسوعته لدعم فرضيّته؟ ما المعلومات التي يدعها في حالة خَدَرٍ؟ ما علاقة الفرضيّة والمعلومات بالمعنى الذي سيكَوّنه؟... وكلّ ذلك في إطار تكوين القارئ للمعنى (الشّدوي، 2008، ص ص 17 – 20)، إذا فالمدار فرضيّة قرائيّة استكشافيّة، ويتعلّق المدار بالبنية الدّلاليّة الكبرى أو الفكرة الكليّة التي يتأسس عليها النصّ "وإذا كانت البنية الدلالية مجردةً وكونيّةً ومطلقةً، فإنّ تثميرها في النصّ يحيلها من فكرةٍ مجرّدةٍ مطلقةٍ إلى تصوّرٍ نسبيٍّ مخصوصٍ يتعلقِ برؤية النصّ تجاه قيم الثقافة والجماعة اللتين يندرج فيهما" (العبسي، 2008، ص 241)

ويرى بارت (2003) أنه "يمكن التماس المدار فيما يُسمى منازل اليقين التي تقابل منازل الشكّ" (ص ص 114 – 119)[2] ويرى إيكو (1996) أن المدار يلتمس في "الكلمة المفتاح التي يكررها النصّ بين حينٍ وآخرَ، والنّظائر الدّلالية المنتشرة في النصّ" (ص 112 – 126) ويقترح لوتمان (1985) أنه

(2)اليقين في النصّ: هي المواضع الأكثر وضوحاً وجلاءً في النص، وهي التي تجعل التأويل مقبول: هي المنازلتي تنحو معانيها إلى الوضوح، وتعد منطلقاً لتأويل منازل الشك.

يمكن التماس المدار كذلك في "معجم النصّ بما يشتمل عليه من ألفاظٍ تشير مجتمعةً إلى الدوائر التي تشكل رؤية النصّ المشفّرة" (ص 126)، "وقد تكون مؤشرات المدار عبارةً يصرّح النصّ بالاهتمام بها" (الشدوي، 2008، ص 23).

*** فكرة المدار الدّلاليّ نابعة من مفهوم القراءة ومبادئ جماليّات التلقي**

تحتاج دراسة النصّ الأدبيّ إلى القارئ المنتِج الفاعل الذي يمتلك مهارةً ودُربةً وموهبةً في التعامل مع عناصر الأدب وظواهره المختلفة، وبهذا نخلص إلى رؤيةٍ تنظم مفهوم القراءة التي تبحث في عمق المدارات الدّلالية للنصّ وفق مبادئ التلقي وهي المنظومة المفاهيميّة الآتية :

القراءة: عمليّة إبداعيّة نقديّة تعتمد سلسلةً من الأنشطة الإدراكيّة التفاعليّة المنبثقة من مَلَكَاتِ القارئ الضمنيّ[3] المفترَض واستجاباتِه الجماليّة النابعة من البنية النصيّة؛ بغية إدراك دلالات النصّ الأدبيّ وفهمه ووصف آلياته، وفق أحداثٍ ديناميةٍ وإستراتيجياتٍ[4] ناظمةٍ لقطبَي المعادلة القرائيّة وهما النصّ والقارئ

(3) لقد حلَّت نظرية التلقي إشكالية تحديد نوع القارئ الذي يجب حضوره ليكون قارئاً فاعلاً منتجاً، وذلك بأن افترضت مصطلح (القارئ الضمنيّ) بوصفه مفهوماً مسيطراً على جميع القرّاء، فهو قارئ حاضر في بنية النص دون تحديدٍ مسبقٍ لشخصيته أو لموقفه التاريخي... فهو يجسّد الميول المسبقة كلّها اللازمة لأيّ عملٍ أدبيٍّ كي يمارس تأثيره... ميول لم يفرضها واقع تجريبيّ خارجيّ محدد، بل يفرضها النصّ نفسه، لأنّه هو حامل الإشارات، والعلامات، والشفرات، والعلاقات، والدلالات، والفراغات، والعناصر اللغوية الأسلوبية المختلفة، وهو المنظم لإستراتيجيته الذاتية وكل ما يشكل نصيته... ولهذا فالقارئ الضمنيّ قارئ مفترض، ولكنه كامن بالقوة في البنية النصية، ومتحقق بالفعل في الممارسة النقدية التفاعلية. انظر: (إيسر، 2000، ص ص 39–40) والقارئ الضمنيّ كما يرى هول (2004) " محدد من خلال حالةٍ نصيةٍ واستمراريةٍ لإنتاج المعنى " (ص 146). ويقترب مفهوم (القارئ النموذجيّ) لدى أمبرتو إيكو (1996) من مفهوم القارئ الضمني، فهو الشرط الضروري لكي يمارس النص فاعليته الكاملة دون أيّ وصفٍ تحدديٍّ للقارئ، " فما هو إلا جماع شروط النجاح أو السعادة التي وضعت نصياً، والتي ينبغي أن تستوفى في سبيل أن يؤول نصّ إلى تأونه الكامل في مضمونه الكامن " (ص 77)

(4) تشمل الإستراتيجيات البنية الجوهرية للنصّ وعمليات الفهم التي تطلقها في ذهن القارئ. انظر: (إيسر، 2000، ص 95) فالنص دائماً يعيدنا إلى رصيدٍ سابقٍ (الحيز المألوف) وبعد ذلك يتم التنظيم، وتنظيم عناصر الرصيد هي الإستراتيجية (تنظيم العناصر المألوفة)، وبعد تنظيمها يترك للقارئ استنتاج هذه الإستراتيجية، أي أنّ للنص إستراتيجيته وللقارئ إستراتيجيته كذلك. وقد أشار محمد العبسي (محاضرة ماجستير 2007م) إلى أن "المؤلف يشترك في إبداعه للنص عن وعي وعن لا وعي، والقارئ يحاول الوصول إلى لا وعي النص، فهناك البنية الداخلية للنص، وهي التي تنظم النص الظاهر (الظاهر التوزيعي)، وهناك المستوى العميق للنص (المستوى الإدماجي)، وهذه هي البنية الداخلية بنوعيه" والنص يُقرأ مراتٍ عديدةٍ في أزمانٍ مختلفةٍ، فمن القراء من

اللذان يولّدان المعنى غير المألوف عبر تشابك الرؤى وانصهار الآفاق[5]، بالانطلاق من رصيد النصّ[6] وواقعه الفنيّ وأعرافه المشتركة بين المتكلم والمتلقي التي تمثل عقداً قرائيّاً وميثاقاً ضمنيّاً[7] بين أقطاب العمليّة القرائيّة ومناظيرها المتغيّرة عبر الزّمان والمكان والقرّاء كلٌّ بحسب إستراتيجيّاته المنطلقة من البنية الجوهريّة للنصّ وبؤرته الأسلوبيّة في تراكم وِجْهات النّظر وتشارك الرؤى الجماليّة للقارئ الفاعل في جولته

يسلك في قراءته منحًى جديداً يعمد فيه إلى فهم إستراتيجية النص عبر إستراتيجيةٍ قرائيةٍ واضحةٍ، ومنهم من يظلّ في الحيز المألوف الواقعيّ للنص، ومنهم من يتراوح بين الواقعية والبعد الإدماجي للعناصر النصية.

(5) يحيط بالعمل الأدبيّ مجموعة من القراءات عبر التاريخ الممتد لوجود القطعة الأدبية، بحسب الخبرة الجمالية والأدبية لأجيال القراء، (فانصهار الآفاق) جائز وهو مهم للنص القديم، والآفاق هي أفق النص، وأفق القارئ القديم، وأفق القارئ المعاصر، وأفق القارئ الحالي، والأفق الثقافي، والاجتماعي، والسياسي... وهنالك أيضاً أفق المؤلف، والأهم هو أفق النص، وكل هذه الآفاق تتضافر مجتمعةً بوصفها جزءاً ضمن الفرضيات الاستكشافية المرتبطة بفكرة المَدَار الدلاليّ.

(6) الأدب كتابة خيالية، فهو ليس مطابقاً للواقع تمام المطابقة، ولكن يجب أن يكون هناك صلة بين الواقع والنص؛ كي يفهم القارئ النص، وليبقى نوع من الاتصال بينهما، وهذه الصلة ليست مطابقةً للواقع، ولكنها فقط علاقة تواصل مع هذا الواقع؛ فالأديب يستعمل من الواقع صوراً معروفةً؛ لأنّ ما يأتي من سطورٍ يهدم الواقع، فالنصّ في ظاهره شيء وفي باطنه شيء آخر، في ظاهره يقول أشياء وفي باطنه يقول أشياء أخرى. فالرصيد (ذخيرة النص) هو (الأعراف المشتركة بين المتكلم والمتلقي) ويتكون الرصيد من الحيّز المألوف في النصّ من إشاراتٍ ودلالاتٍ معروفةٍ لدينا مسبقاً، وكذلك من إشاراتٍ تناصيةٍ إلى قصائدَ أخرى أو إلى معاييرَ اجتماعيةٍ وثقافيةٍ وتاريخيةٍ، ومجمل الثقافة التي نشأ النص منها... أو كما يسميه البنيويون (الواقع خارج النص) هو ما يمثل الرصيد، بمعنى أنّ النصّ يشير إلى واقعٍ. انظر: (إيسر، 2000، ص 75). فعن طريق رصيد النص تتلاشى الفكرة التي تقول بتعبير الأدب عن واقعٍ حرفيّ (حقيقيّ)؛ فالمؤلف موجود وغائب في الوقت نفسه، والواقع حاضر غائب في الوقت نفسه. "ولكنْ إذا كانت ذخيرة النص (رصيد النص) مألوفةً برمتها فإنّ النص ربما لا ينجز وظيفته الموكل بها لإيصال شيءٍ جديدٍ للقارئ. وعبر الذخيرة/ السجل/ الرصيد فإنّ النصّ الأدبيّ يعيد تنظيم المعايير الاجتماعية والثقافية وكذلك التقاليد الأدبية، بما يمكّن القارئ من إعادة تقويم وظيفتها في الحياة الحقيقية"(هول، 2004، ص 150)

(7) يتكون العقد / الميثاق بين النصّ والقارئ، فهو اتفاق ضمنيّ بينهما، فالنصّ الأدبيّ يشتمل ضمنياً على برنامج قراءته، كالإشارات الدالة على هذا البرنامج، أي أنه يحوي سجلاً من الإشارات الدالة على كيفية القراءة. فالنصّ يبرمُ عقداً مع متلقيه، وعقد القراءة يمثل الوسيط الأول الذي يجمع النصّ والقارئ وينقلهما إلى عوالم التفاعل، ويمثل هذا العقد رصيدَ النصّ وما هو مألوف، وهو الذي يمثل نقطة الالتقاء الأولى، وبعد ذلك يوجه القارئَ إلى الإستراتيجيات التنظيمية للنص المشكل من برمجةٍ واعيةٍ أو غير واعيةٍ، لكنها برمجة موجودة ضمنياً في البنية النصية، فالنصّ الأدبيّ يبرمج شكل تلقيه؛ بأن يقترح على القارئ مجموعةً من القواعد العامة المتفق عليها.

الشاردة المتنقلة التي تُعدّل الأفق[8] وصولاً للدّلالة التي تفرز إشارةً فارغةً تمثِّل مواضع عدم التحديد[9] والغموض في النصّ التي تحتاج إلى ملءٍ عن طريق عمليات الهدم والبناء، وصولاً للترابط بين الأنماط النصيّة كافة وإشاراتها السيميائيّة الفاعلة التي تؤدي إلى التّواصل في عمليّة القراءة المُفَعَّلة بين النصّ والقارئ في بوحه وكتمانه وصريحه وخفائه وفي كمونه وتغريبه ومراوغته وإيحائه، وذلك حفاظاً على ديمومة النصّ وديمومة بنيته الجماليّة التي تستفزّ المتلقي وتثير نشاطه القرائيّ باستمرار، وهذا المتلقي الذي يحمل أفق توقعٍ تفصله عن العمل الأدبيّ مسافة جماليّة كلما زادت هذه المسافة تحقق في هذا العمل الفنيّ سمات وعناصر مركبة في اشتماله على مواضع الانزياح[10] وعدم الألفة التي تتشكل من بنى التكثيف

(8) إن أفق توقعات العمل الأدبي يسمح للمرء بتحديد سمته الفنية بحسب درجة تأثيره في الجمهور المفترض... وذلك عن طريق المسافة الجمالية بين أفق التوقعات والعمل... فكلما زادت درجة انخفاض هذه المسافة، زاد اقتراب العمل من محيط الفن المطبوخ، وكلما زادت درجة هذه المسافة زادت الانزياحات المتشكلة في النص، فتحقق فيه سمة الفن السامي. انظر: (إسماعيل، 2002م، ص 95) فهذا الأفق يرتكز على السمات الجمالية في النص اللغوي ذات التأثير والفعالية والمفاجأة، وقد اشتق منه مفهوم (كسر أفق التوقع) الذي يتضمن في جانبٍ منه اتجاهاً إلى القارئ بشكلٍ خاصّ، وذلك بانفتاح البنية النصية إلى آفاقٍ تأويليةٍ في الفهم والتفسير، تخالف ما اعتاد عليه القارئ البسيط، أو ربما ما اعتادت عليه أجيال متتابعة من القراءة والفهم لبنية العمل الأدبي.

(9) الفراغات (مواضع البياض/ عدم التحديد) في النص هي التي توكل إليها مهمة الربط بين أجزاء العمل الأدبي وشرائحه المتنوعة، فالنص يحتوي على أجزاءَ تخدع القارئ بأنها واقعية، هذه الأجزاء هي التي تضفي على الفراغات مشروعيةً، فالمواضع الغامضة في النص هي التي تنتج الفراغات وهي الطريق إلى تأويل النص وفهمه، " فهي تترك الصلات بين الرؤى في النص مفتوحةً، وبذلك فهي تحث القارئ على التنسيق بين هذه الرؤى... ولا يبدأ الشيء الخيالي في التبلّر إلا حين يتم ربط مخططات النص كلّ بالآخر، والفراغات هي التي تقوم بعملية الربط، فهي تدلّ على ضرورة الربط بين مقاطع النص على اختلافها... وحين ترتبط المخططات والرؤى معاً تختفي الفراغات" انظر: (إيسر، 2000، ص ص 180 – 187) فالهدف إذن من الفراغات/ مناطق عدم التحديد كما يرى محمد العبسي (محاضرة ماجستير، 2007) "أنْ نرى المألوف رؤيةً جميلةً أو رؤيةً أخرى، وهي عنصر أساس للتفاعل بين النص والقارئ"؛ فالأشياء غير المألوفة في النص هي التي تشكل الفراغات التي تجعلنا ننظر إلى المسائل المألوفة نظرةً جديدةً برؤيةٍ جديدةٍ.

(10) إنَّ مصطلح الانزياح نابع من الدراسات التي تهتم بالأسلوب، ويعني: خروج التعبير على مألوف اللغة وخرق سننها المعتاد، وانحرافاً عن قواعد الخطاب النمطي، بما يكسر سياق الكلام ويحدث مفاجأةً تولّد أثراً أسلوبياً له دلالاته الجمالية والفنية في النصوص. انظر في تعريف الأسلوب بأنه انزياح عن قاعدة ما: (شبلنر، 1987م، ص 61) يعرف الأسلوب بأنه خروج عن القاعدة اللغوية (مونين)، أو بأنه شكل منحرف عن القاعدة (انكفست).

والاستبدال والتركيب الأسلوبيّ في شكل النصّ الأدبيّ وظاهراته اللغويّة، ونسيج علاماته[11] وشبكة شيفراته[12]، وجملة علاقاته النصيّة الداخليّة والتناصيّة الخارجيّة، ليغدو العمل الأدبيّ لغةً ثانيةً وكلّاً دالّاً في برمجته الواعية وغير الواعية، ودلالاته السطحيّة المباشرة، والتأويليّة غير المباشرة.[13]

وستكون هذه الرؤيةُ الرابطةُ لمفاهيم قراءة النصّ الأدبيّ المعينَ الأساسَ في تبيّن المدارات الدّلالية للنماذج النصيّة في المحور التطبيقيّ من هذا البحث، وستنعكس روحانيّة هذه المبادئ وفضاءاتها الاسترشادية في مفاصل العمليّة النقديّة المقاربة لفكرة المدار الدّلالي لتمثّلات المرأة وصورها المتنوّعة في شعر الأعشى الكبير.

*** فرضيّة المَدار الاستكشافيّة والتّفاعل بين النصّ والقارئ**

لا يتحقق التّفعيل[14] الدّلاليّ للألفاظ النصيّة إلا بالتّفاعل المستمر بين القارئ الضمنيّ المتضمّن في البنية النصيّة والقارئ الفعليّ المشارك في عمليّات القراءة المتعددة، مستفيداً من المفاهيم المتعلقة بعملية القراءة، يجمع إلى ذلك ثقافةً لغويّةً وجماليّةً وتاريخيّةً واجتماعيّةً ونفسيّةً ...إلخ مرتبطةً بإستراتيجيّاتٍ قرائيّةٍ واعيةٍ تنطلق من أفقٍ جديدٍ وربما تنصهر مع آفاق الفهم المختلفة المتنوّعة، وذلك بعد عقد الميثاق المُفَعَّل في البنية النصيّة وما تحويه من ذخيرةٍ ثقافيّةٍ واقعيّةٍ للأعراف الاجتماعيّة والتّاريخيّة المباشرة أو المألوفة، التي تترك نوعاً من الصّلات الغامضة بين الأنماط النصيّة المختلفة، وهذا ما يحفّز القارئ للقيام بإستراتيجيّته التي تجمع الرّؤى المتشابكة ومخططّات النصّ؛ كي يتحقق مبدأ الانسجام النصيّ، ولا يتشكّل هذا

---

(11) العلامة: هي أية وحدة ذات معنًى، يتم تفسيرها بوصفها تحلّ محلّ شيءٍ آخرَ غيرها، أو تنوب عنه. انظر: (تشاندلر، 2002، ص 197)، فعادةً تسمى الكلمة علامةً (أي أنها تدلّ على أشياءَ غائبةٍ)، إذا فثمة شيء حاضر يدل على شيءٍ غائبٍ، فالدخان يدل على النار، والغيمة تدل على الغيث، وهذه أشياء عينية ملموسة تدل على أشياء غير ظاهرةٍ، فالأولى إذاً أنْ يدلّ الكلام على أشياء غير ظاهرةٍ؛ لأنه ينقص درجةً عن العينيات.

(12) الشيفرة: مجموعة من طرق القراءة يملكها منتجوها ومتلقوها، فالقارئ يقوم بفك الشيفرة المناسبة للعلامات وتحليلها، وكشف المضمر فيها، وفق ما توافقت عليه الجماعة الثقافية... انظر: (تشاندلر، 2008، ص 326) أما شبكة الشفرات: فهي النظام الرمزيّ والقانون الذي يضبط الرموز في النص، هذا النظام الرمزي العلاماتيّ المفتوح على العلاقات النصية الداخلية المشكلة في البنية النصية القائمة على علاقة العلامات بعضها مع بعض، كالتضاد والترادف... والمفتوح أيضاً على العلاقات التناصية الخارجية القائمة فيما سبقه من نصوصٍ، وأحياناً بما يلحقه من هذه النصوص.

(13) فالنص كما يعرفه الدكتور محمد العبسيّ: "هو الجامع الشكلي للظاهرات اللغوية، وهو علامة، أو نسيج من العلامات المتعددة، وشبكة من الشفرات المتنوعة، والعلاقات النصية الداخلية، والعلاقات التناصية الخارجية. إنّه لغة ثانية وكلٌّ دالّ" (العبسي، 2008، ص 236)

(14) التفعيل: هي العملية التي يجريها القارئ لإبراز دلالات اللفظ في أثناء القراءة. انظر: (إيكو، 1996، ص 306)

الانسجام إلا بالتّفاعل المستمر بين بنيةٍ ومتلقٍ منتجٍ. " فللعمل الأدبيّ قطبان، يمكن أن نسمّيهما القطب الفنيّ والقطب الجماليّ، حيث يشير القطب الفنيّ إلى النصّ الذي أبدعه المؤلف، بينما يشير القطب الجماليّ إلى الإدراك الذي يقوم به القارئ " (إيسر، 1998، ص 344).

إنّ القراءة عمليّة تفاعليّة ديناميكيّة تؤدي إلى إعادة الخلق، إنّها إشراك للقارئ في عمليّةٍ نشطةٍ في تركيب المعنى الكامن الناتج عن الصّلات المتنوّعة بين المستويات الدّلالية للنصّ، إنها عمليّة تفاعلٍ بين التوقّعات المعدَّلة والذّاكرات المتحوّلة عبر السّياحة النصيّة المرتكزة على وجهة النّظر الشّاردة التي تكشف تعدديّة وجهات النّظر (إيسر، 2000، ص ص 53، 119، 145) " إذ يخوض القارئ في إستراتيجيّته بنفاذ بصيرةٍ يسعى جاهداً إلى بلوغ هدفٍ أوحدٍ أيّاً كانت عدد التأويلات الممكنة، فإنه يجهد في جعل كلّ تأويلٍ منها يذكّر بالآخر؛ حتى تقوم بينها علاقة من التمكين المتبادل، لا الاستبعاد على الإطلاق " (إيكو، 1996، ص 72). فالقارئ هو المحور الرئيس في العمليّة النقديّة، ولا يحدث أي تفعيلٍ لبنى النصوص الأدبيّة إلا بحضوره، غير ذلك يبقى النصّ في حيّز الجمود الذي ينتظر المتلقي الفاعل " فالنصّ بنية ذهنيّة لا تغدو ملموسةً ومحقّقةً إلا من خلال متلقيها" (كحلي، 2000، ص 91). فالتفاعل بين النصّ والقارئ تفاعل بين ثقافتين، الثقافة النصيّة المرتبطة نوعاً ما بالمؤلف وكلّ ما يحيط به، وثقافة القارئ المعاصر النقديّة ودربته وخزينه المعرفيّ[15] " فالفاعل المتلقي هو الذي يعصرن الأثر الأدبيّ من خلال قراءته الحداثيّة بفضل محمله الثقافيّ المغاير لثقافة النصّ التراثيّ، إنه ضرب من التقابل بين عنصرين وثقافتين يدمجهما ضمن كونين متغايرين لكنّهما متكاملان، إنّهما الكون الأكبر للتلقي في حجمه التاريخيّ الاجتماعيّ على حساب الكون الأصغر للأثر، ومن ثم يتموضع فعل القراءة ضمن دائرة الكون الأكبر، فالقارئ يستدرج النصّ إلى دائرته الحداثيّة ليمارس عليه رؤيته وذوقه، يقرأه بطريقته الخاصة ويفهمه" (عبد القادر، 2005، ص 94)

المحور الثاني: قراءة صورة المرأة في نماذجَ نصيّةٍ من شعر الأعشى الكبير

سأعمد في هذا المحور من الدّراسة إلى فتق المضمرات الرّمزيّة الكليّة وسبر علائقها الدّلالية الكامنة ضمن تلقٍ استبطانيٍّ لشعر المرأة في مجموعةٍ من القصائد للشاعر الأعشى الكبير، منطلقاً من مفهوم المدَار الدلاليّ بوصفه فكرةً ترتدّ إلى القارئ الفاعل في رؤيته التي تحيط بفضاءات الدّلالة الكبرى التي تكتنف النصّ، نائياً عن النظرة المبتذلة لصورة المرأة في الشّعر الجاهليّ بعامةٍ وشعر الأعشى الكبير بخاصةٍ، هذه

(15) الخزين: "هو ذلك الإطار أو الحاوي الذي تخزن فيه معارف الفرد المحلِّل أو القارئ، فيكون عوناً له في عملية التأويل التي يباشرها على النصّ" (إيكو، 1996، ص 324)

النظرة التي وصمت شعره بالفحش والمجون والخروج على القيم الأخلاقيّة، وقد غفل مثل هؤلاء الباحثين عن خصوصيّة الشّعر واختلافه عن الواقع الحقيقيّ المألوف؛ فالشّعر بطاقتهِ الخياليّة والتشكيليّة الرمزيّة ينأى بنفسه عن المحاكمات المتسرّعة المتكاسلة، فهو لغة الواقع والخيال، وهو نطاق الممكن واللاممكن والمحدّد واللامحدّد... في إطارٍ يتجاوز فيه أفق الانغلاق إلى آفاقٍ إدماجيّةٍ تستوعب محددات النصّ وتفهم برنامجه التنظيميّ الذي يُسَيّر المعنى باتجاه تجليّات الثقافة الجماليّة وقيمها الفنيّة التأويليّة المتجاوزة للواقع، على نحوٍ تتحقق في القصيدة مقوّمات الفنّ والإبداع، مصحوبةً بمتعة التّلقي. سيلحظ الناظر في هذا البحث تعدد أسماء النّساء في شعر الأعشى من مثل: (قتيلة/ تيّا/ ليلى/ سليمى/ سعاد/ هريرة/ سميّة...) وهذا التعدد مدعاة للتساؤل مفاده، هل الأعشى يعشق هذه النساء جميعها؟! ويلحظ أنّ بعض هذه الأسماء لنساءٍ متزوجاتٍ، ومنهنّ القينات أو الجواري في الحانات، وقليل منهنّ الحرّات، فهل يصحّ هذا في حقّ الشعراء أو غيرهم؟ وهل يمكن عدّ شعر الأعشى بعيداً عن الصدق العاطفيّ بناءً على هذا التعدد الشائن؟ لا يملك قارئ القصيدة عند الأعشى إلا فكرة تأويل أسماء النساء بما يتوافق مع فرضيّة المدار الدلاليّ ضمن فضاءات القراءة والتأويل والاستكشاف التي تُحيلُ صورة المرأة من فكرةٍ مبتذلةٍ وواقعيةٍ إلى فكرةٍ متعلقةٍ بخصوصيّة كلّ نصٍّ على حِدةٍ برمزيّته وخيالاته التي تتجاوز المألوف، وتحرر الدّلالة الشعريّة ولا تقيّدها. والكشف عن الملامح الدّلالية لشعر المرأة وصورتها يحتاج إلى فهم فتأويل "والتأويل بشكلٍ عامّ هو البحث عن معنًى، والمدار هو الجهاز والآليّة التي تحقق التأويل، ويستحيل وضع حدودٍ بين التأويل والمدار، فلا تأويل بلا مدارٍ ولا مدار بلا تأويلٍ" (الشدوي، 2008، ص 92).

نتوّج الدّرس التطبيقيّ بما يقوله الشّاعر الأعشى متشوّقاً إلى قومه ومفتخراً بهم: (الأعشى الكبير، 1983، ص 259)

1. قَطَعَ الودَّ والصَّفَاءَ الفراقُ واشتِياقًا إذ الحُدُوْجُ تُسَاقُ

2. يَوْمَ قَفَّتْ حُمُوْلُهُمْ فَتَوَلَّوْا قَطَّعُوْا مَعْهَدَ الخَلِيْطِ فَشَاقُوا[16]

يبدأ الأعشى قصيدته بإيراد معاني القطيعة عند مسير الحدوج، مما سبب له انقطاع الودّ والصفاء، فالقطيعة حاضرة في أولى أبيات القصيدة، وتشكّل للمتكلم أزمةً نفسيّةً كبيرةً، والزمن – هنا – صاحب الفاعلية والبعد، وقد ازدادت حدّةُ المشهد وتأثيرُه بما تحمله الهوادج من نساءٍ، والمرأة الظاعنة هنا ومتلازماتها – وفق المدار الأكبر للمعنى وفرضياته الاستكشافية – تمثّل قبيلةَ الشاعر، والمنزلة التي تقرّب

(16) الحُدوج: جمع حِدْج، وهو مركب للنساء، مكسوّ بالثياب يوضع فوق الإبل. الحُمُول: الهوادج. الخليط: من يخالطك من الناس.

الافتراض إلى يقينٍ مخاطبة الشاعر هذه الظعائن المرتحلة بصيغة المذكر الجمع (حملهم/ تولّوا/ قطّعوا/ شاقوا). وينتقل المتكلم / الشاعر إلى وصف جزءٍ من هذه النساء الظاعنات التي تُرَدّ في صورتها الرمزية إلى مجموع القبيلة (بدليل خطاب الجمع المذكر)، ويجهد الشاعر في إضفاء صفات الجمال والحيوية والفتنة، منتقياً اسم امرأة (قُتَيْلَة) لتكون ممثلةً لمجموع الصورة الرمزية للقبيلة التي يتشوق الشاعر إليها، ومما يقول: (الأعشى الكبير، 1983، ص 259)

6. يَـوْمَ أَبْـدَتْ لَنَـا قُتَيْلَـةُ عَـنْ جِيْـ ـــدٍ تَلِيْـعٍ تَزِيْنُـهُ الأَطْـوَاقُ

7. وَشَـتِيْتٍ كَـالأُقْحُوَانِ جَـلَاهُ الـ ـــطَّلُّ فِيـهِ عُذُوبَـةٌ واتِّسَـاقُ

8. وَأَثِيْـثٍ جَثْـلِ النَّبَـاتِ تُرَوِّيـ ـــهِ لَعُـوْبٌ غَرِيـرَةٌ مِفْنَـاقُ[17]

وفي باب البحث عن المدار الدلاليّ للنصّ في كليته، يجب أنْ نلحظ هذه الصورة للمرأة وقد رُكّبت ضمن صورةٍ أخرى، ألا وهي صورة الظّبية التي ترعى صغيرها، مجسداً بها قبيلته التي كانت تعتني به، مستذكراً الدّيار وأهلها، ومتحسراً على بعده عنها، يقول: (الأعشى الكبير، 1983، ص 259)

10. كَخَـذُولٍ تَرْعَـى النَّوَاصِـفَ مِـنْ تَـ ـــثْلِيثَ قَفْـرَاً خَـلَا لَهَـا الأَسْـلَاقُ

13. وَهْـيَ تَتْلُـو رَخْـصَ العِظَـامِ ضَئِيْـ ـــلاً فَـاتِرَ الطَّـرْفِ فِي قُـوَاهُ انْسِـرَاقُ[18]

وبعد ذلك يصف الشاعر مشاقَّ الرّحلة في الوصول والاتّصال بقبيلته بدل القطيعة والبعد، يقول من ذلك متشوّقاً إلى قبيلته ومفتخراً بقومه بما يقارب العشرين بيتاً في نهاية القصيدة : (الأعشى الكبير، 1983، ص 263)

36. إِنَّـنِي مِـنْهُمُ وإِنَّهُـمُ قَـوْ ـــمِـي وإِنِّي إِلَـيْهِمُ مُشْـتَاقُ

(17) جيد تَليع: طويل. شتيت: متفرّق (وهو أسنانها المتفرّقة غير المتلاصقة. الأقحوان: نبت زهره أبيض. الطّلّ: النّدى والمطر الخفيف. اتّساق: استواء. أثيث: غزير. جَثْل: كثيف. غريرة: ساذجة لم تجرب الأمور. مِفناق: منعّمَة مُتْرَفَة.

(18) خذلت: تخلفت عن صَحبها وانفردت. النّواصف: جمع ناصفة، وهي مجرى الماء والمكان كثير النّبات الخصب. تثليث: بلد في اليمن. الأسلاق: جمع سَلَق، وهو القاع، والقاع: الوادي المطمئن الذي يستقر فيه الماء. رَخْص: ليّن. انسراق: نقص وضعف.

47. وَاضِـــعَاً فِي سَـــرَاةِ نَجْـــرَانَ رَحْلِـــي نَاعِمَـــــاً غَيْـــــرَ أَنَّـــــنِي مُشْـــــتَاقُ[19]

إذ إنَّ العلاقة ما بين الشاعر والمرأة (قتيلة) ذاتها العلاقة ما بين الشاعر وقبيلته، وبهذا يكوّنان وجهين لعملةٍ واحدةٍ وقد اشتركا في معاني (الشوق والود والقطيعة والجمال والحرص) فهذه الألفاظ المعجمية المشتركة بين المرأة والقبيلة يضاف إليها صورة الظبية وغزالها بما تمثّلانه من حقولٍ معجميةٍ موائمةٍ ومتوافقةٍ للإشارة إلى وحدةِ النصّ وتَشَاكُلِ موضوعاته، فلا مسوّغ للذين يدرسون القصيدة الجاهلية منفصلةً في شرائحها وأجزائها التي ترتد إلى المدار الدلاليّ الكليّ بعد تتبع مساقط المعنى وترابطاته، بدراسة تكامل الشرائح البنيويّة في النصّ، والبحث عن الروابط التي تجمعها في بوتقةٍ دلاليةٍ واحدةٍ، بعد ملء الفراغات النصيّة وهدمها؛ لبناء الإدراك الجماليّ للنصّ بالتّفاعل المثمر مع القارئ بجولته الشّاردة في فضاء القصيدة. نلحظ الأعشى في موقفٍ جديدٍ يتفلّتُ من مجموعةٍ منسوبةٍ إلى امرأةٍ أسماها بـ (ليلى) بما يدلّ عليه الاسم من دلالة الظّلمة وعدم تبيّن الأمور في زمن الليل، وقد جانسَ المتكلم ليلى بآلها على المستوى الصّوتي والدّلالي، فأضفى على آلها (قومها) جانب السّوداوية والظلاميّة، وقد انسلّ الشاعر منهم، وذلك في قوله: (الأعشى الكبير، 1983، ص 95)

1. أَأَزْمَعْـــتَ مِـــن آلِ لَيْلَـــى ابْتِكَـــارَا وَشَـــطَّتْ عَلَـــى ذِي هَـــوًى أَنْ تُـــزَارَا

2. وَبَانَـــتْ بِهَـــا غَـــرَبَاتُ النَّـــوَى وَبُـــدِّلْتُ شَـــوْقَاً بِهَـــا واذِّكَـــارَا

3. فَفَاضَـــتْ دُمُـــوعِي كَفِـــيْضِ الغُـــرُو بِ إِمَّـــا وَكِيْفَـــاً وَإِمَّـــا انْحِـــدَارَا

4. كَمَـــا أَسْـــلَمَ السِّـــلْكُ مِـــنْ نَظْمِـــهِ لآلِـــئَ مُنْحَـــدِرَاتٍ صِـــغَارَا[20]

إنّ التناقص حاصل لأنّ المتكلم ابتعد عن المجموعة بمحض إرادته، وفي المقابل أورث هذا البعد في نفسه الشوق والذكرى بعد الوصال الذي كان؛ إذ استخدم الشاعر الألفاظ الدالة على البعد من مثل: (شطّت/ بعدت/ النوى) والنتيجة الحتمية لذلك هي (الشوق/ الذكرى/ الهوى/ الدموع الغزيرة)، وقد جسّد الشاعر من آل ليلى المجموعة أو القبيلة التي كان كاللؤلؤة في سلكها، فما فائدة العقد دون لآلئه

(19) سَرَاة كل شيء: خياره وأجوده.

(20) الابتكار: الرحلة في الصباح المبكر. شطّت: بعدت. الغُرُوب: جمع غرب، وهو الدّلو العظيمة. وَكِيف: انهمار الدمع.

عند انفراطه. وينتقل في البيت الخامس وما يليه من القصيدة عن طريق أسلوب الالتفات الضميري (زجرتُ / أصبحتُ) ومن ثَمَّ استبدل الحكمة بالصّبى بعد أنْ علا الشيبُ رأسَه، متخلّصاً من الموقف النفسيّ المتأزم، وذلك في قوله: (الأعشى الكبير، 1983، ص 95)

5. قَلِـــيْلاً فَـــثَمَّ زَجَـــرْتُ الصِّـــبَى وَعَـــادَ عَلَـــيَّ عَزَائِـــي وَصَـــارَا

6. فَأَصْـــبَحْتُ لاَ أَقْـــرَبُ الغَانِيَـــا تِ مُزْدَجِـــراً عَـــنْ هَـــوَايَ ازْدِجَـــارَا

8. تَبَـــدَّلَ بَعْـــدَ الصِّـــبَى حِكْمَـــةً وَقَنَّعَـــهُ الشَّـــيْبُ مِنْـــهُ خِمَـــارَا

9. أَحَـــلَّ بِـــهِ الشَّـــيْبُ أَثْقَالَـــهُ وَمَـــا اعْتَـــرَّهُ الشَّـــيْبُ إِلّا اعْـــتِرَارَا[21]

ولكن المفارقة (الفراغ النصيّ) يظهر في عودة الشاعر للحديث عن فاعليته القديمة، ومواصلته للمرأة ومتلازماتها من خمرٍ ولهوٍ وعبثٍ، وذلك في قوله: (الأعشى الكبير، 1983، 95)

10. فَإِمَّـــا تَـــرَيْنِي عَلَـــى آلَـــةٍ قَلَيْـــتُ الصِّـــبَى وَهَجَـــرْتُ التِّجَـــارَا

11. فَقَـــدْ أُحْـــرِجَ الكَاعِـــبَ المِسْـــتَرَا ةَ مِـــنْ خِـــدْرِهَا وَأُشِـــيْعُ القِمَـــارَا[22]

فينتقل الأعشى لعتاب قومه (بكرِ بن وائل) بسبب محالفتهم لشخصٍ لا يستحق أن يُعاهَد؛ لأنه رجل فاتك، وبذلك يتّضح سبب عزم المتكلّم على الرحيل من آل ليلى؛ إذ إنهم لم يلتفتوا إليه، وخالفوه في رأيه ومشورته، حيث يقول: (الأعشى الكبير، 1983، ص 99)

31. تَقُـــوْلُ ابْنَـــتِي حِـــيْنَ جَـــدَّ الرَّحِيـــ ـــلُ أَبْرَحْـــتَ رَبَّاً وَأَبْرَحْـــتَ جَـــارَا

32. فَمَنْ مُبْلِغٌ وَائِلاً قَوْمَنَا وَأَعْـــنِي بِـــذَلِكَ بَكْـــراً جِمَـــارَا

(21) الصّبى: الميل إلى لهو الشباب. صار: سكن. الخمار: كل ما ستر شيئا فهو خماره. اعترّه: عرض له، والمعترّ: الذي يتعرض للمسألة ولا يسأل.

(22) الآلة: الشِّدَّة. التجار: يقصد تجار الخمرة. المستراة: من استريت الشيء إذا اخترت سراته وأحسنه.

33. فَـــــدَوْنَكُمُ رَبَّكُـــــمْ حَـــــالِفُوْه إِذَا ظَـــاهَرَ المِلْـــكُ قَوْمَـــاً ظِهَـــارَا[23]

حاولت الدراسة في قراءتها للنصّ الأدبيّ سبر أغوار القصيدة السابقة وعدم التقيد بسجلها التاريخيّ الأوليّ (رصيد النص الواقعيّ)، بل حاولت جاهدةً ملء الفراغات بين أجزاء القصيدة ما أمكن ذلك وما وسعها وقتاً ومنهجيةً في قيامها على فكرة المدار الكلي؛ للخروج برؤيةٍ تشي بالجمع والبناء النسقي المنظم للقصيدة الجاهلية منذ مطلعها، وبحضور المرأة اللافت الذي يشكل لازمةً من لوازم النصّ الجاهليّ، وأحد أعمدته الفنية، وركائزه الجوهرية الرئيسة. يستوحي الأعشى اسم (تيّا) مستذكراً ميعادها، بحيث تمثل معادلاً رمزياً يناقض أعمال الممدوح، بمعنى أنّ (تيّا) تشكل فكرة السلبية، ومن مظاهر سلبيتها حرمانُها الشاعرَ الرقاد، لكنها في الوقت نفسه لا تنفك عن عناية الشاعر واهتمامه، بحيث تشكل جزءاً منه، رغم ما تحويه من نقصٍ. يقول الأعشى: (الأعشى الكبير، 1983، ص 119)

1. أَجِـــــدَّكَ لَمْ تَغْـــــتَمِضْ لَيْلَـــــةً فَتَرْقُـــــدَهَا مَـــــعْ رُقَّادِهَـــــا

2. تَـــــذَكَّرُ تَيَّـــــا وَأَنَّى بِهَـــــا وَقَـــــدْ أَخْلَفَـــــتْ بَعْـــــضَ مِيْعَادِهَـــــا

فالشاعر مشغول بذكرى إخلاف (تيّا) لمواعيدها (وهو نقص وسلبية)؛ إذ لم تحقق المأمول منها، وقد أكّد الشاعر فكرته بـ (قد) التي تفيد تحقيق الحكم عليها؛ ولذا انطلق الشاعر إلى الممدوح (سلامة ذا فائش) على ناقةٍ قويّةٍ، طريقها مليء بالصعاب، وقد كان برفقته رجال أشداء، والذي يقدم هذا الأفق المتوقع للمتلقي التعالق النصيّ بين الأبيات بوصفه تعالقاً مدارياً لبنية الدلالة، وذلك بقوله في البيت الأخير من القصيدة: (الأعشى الكبير، 1983، ص 125)

56. أُنَاسٌ إِذَا شَـــــهِدُوا غَـــــارَةً يَكُوْنُـــــونَ ضِـــــدَّاً لأَنْـــــدَادِهَا

وقوله في دفع الثمن الباهظ في سبيل الحصول على نشوة الخمرة: (الأعشى الكبير، 1983، 119)

14. فَقَـــــالَ تَزِيـــــدُوْنَنِي تِسْـــــعَةً وَلَيْسَـــــتْ بِعَـــــدْلٍ لأَنْـــــدَادِهَا

وبذلك انطلق الأعشى مع الرجال الذين يعادلون الخمرة (أندادها) بقوة تأثيرها وفاعليتها، والناقة – كذلك – تعادل بصورتها الرمزية الشاعر ومن معه، متوجهةً إلى الممدوح الذي يحمل هذه الصفات كلها

(23) أبرح: أصله من البَراح: المتّسع من الأرض. جمارا: جماعة، يقال: تجمر بني فلان؛ أي تجمعوا. ربكم: سيدكم. ظاهر: عاون.

التي تشاكِلُ غيرها من الصور من مثل: تشبيهه للناقة بالعيناء (البقرة الوحشية) التي تبحث عن صغيرها (الجؤذر) الذي يعادل الممدوح في حضوره الموضوعي، وذلك في قول الأعشى: (الأعشى الكبير، 1983، ص ص 121 - 122)

27. قَطَعْتُ إِذَا خَبَّ رَيْعَانُهَا بِعَرْفَاءَ تَنْهَضُ فِي آدِهَا

30. كَعَيْنَاءَ ضَلَّ لَهَا جُؤْذُرٌ بِقُنَّةِ جَوٍّ فَأَجْمَادَهَا

31. فَبَاتَتْ بِشَجْوٍ تَضُمُّ الحَشَا عَلَى حُزْنِ نَفْسٍ وَإِيْحَادِهَا

37. فَتِلْكَ أُشَبِّهُهَا إِذْ غَدَتْ تَشُقُّ البِرَاقَ بِإِصْعَادِهَا

38. تَؤُمُّ سَلامَةَ ذَا فَائِشٍ هُوَ اليَوْمَ حَمٌّ لِمِيْعَادِهَا[24]

ويُلحظ التضاد بين حال الميعاد لسلامة ذا فائش وبين (تيّا)؛ وذلك لأن تيّا قد أخلفت بعض ميعادها، أما الممدوح (هو اليوم حَمٌّ لميعادها/ قاصدٌ للوفاء بالوعد)؛ فـ(تيّا) تناظر الانقطاع والخديعة، أما الممدوح فيناظر الوصال والصدق والأمان. فالأعشى يؤمن بالقوة والفروسية والوجود البطولي متمثلاً بسلامة ذا فائش، وينبذ التكسب في مديحه في بعض القصائد، والعبث الحقيقي وصم هذا الشاعر بالمجون وغير ذلك من الصفات السلبية المتعجلة في الحكم.كثيراً ما يدل اسم المرأة بوصفه علماً على مسماه ومعناه في شعر الأعشى، بل يزيد على المعنى حمولةً رمزيةً أو صورةً تعادل أخرى، ومن ذلك مجيء اسم (هريرة) في إحدى معلقات الأعشى في دلالته على الكره والبغض، وذلك في قوله: (الأعشى الكبير، 1983، ص 105)

1. وَدِّعْ هُرَيْرَةَ إِنَّ الرَّكْبَ مُرْتَحِلُ وَهَلْ تُطِيْقُ وَدَاعَاً أَيُّهَا الرَّجُلُ

(24) الرّيعان: السراب. ناقة عرفاء: ضخمة السنام؛ أي أن سنامها صار لها كالعرف. الآد: القوة. عيناء: البقرة الوحشية، سميت بذلك لسعة عينها وسوادها. الجؤذر: ولد البقرة الوحشية. الأجماد: جمع جِمد: وهو الأرض الغيظة. إيحادها: انفرادها ووحشتها لبعد ولدها عنها. البراق: جمع برقة: وهي أرض متلبدة يختلط فيها الحصى بالرمل والطين. أصعادها: ارتفاعها. حمّ: قصد.

فاسم هريرة مشتق وفق السياق المعجمي من هرَّ الشيء: أي كرهه. ومن خلال تتبع المدار الدلاليّ للقصيدة يتبين أن مرموز هذه المرأة (هريرة) هو (يزيد بني شيبان)، والكره بين الشاعر ويزيد الشيباني متبادل؛ إذ يحمل مرموز هريرة فتنة الحرب، ويعمد الشاعر إلى أسلوب السياسة حيناً أو التهديد والوعيد حيناً آخرَ. وقد انتهى المتكلم إلى أسلوب التهديد بعد أن نفدت جميع محاولاته – قديماً وحديثاً – في جذب يزيد الشيباني إلى ما يريد، وبعد أن طفح الكيل وبلغ السيل الزّبا عمد المتكلم إلى زجر ذاته عن طريق فعل الأمر بأسلوب التجريد الضميري؛ وذلك بقوله (وَدِّع)، ورغم ذلك ظل متسائلاً هل تطيق وتحتمل تداعيات هذه المواجهة مع هريرة؟! وهل أنت مستعدّ لها؟

وقد استعان الأعشى بناقته (همته) وبقومه الذين تجهّزوا وأعدّوا عدتهم، وذلك بقوله مخاطباً هريرة / يزيد الشيباني: (الأعشى الكبير، 1983، ص 109)

34. إِمَّـــا تَرَيْنَـــا حُفَـــاةً لا نِعَـــالَ لَنَـــا إِنَّا كَـــذَلِكَ مَـــا نَحْفَـــى وَنَنْتَعِـــلُ

وكان قومه رجالاً أشداء مؤمنين بمصيرهم المحتوم، وذلك في قوله: (الأعشى الكبير، 1983، ص 109)

38. فِي فِتْيَـــةٍ كَسُـــيُوْفِ الهِنْـــدِ قَـــدْ عَلِمُـــوا أَنْ لَـــيْسَ يَـــدْفَعُ عَـــنْ ذِي الحِيْلَـــةِ الحِيَـــلُ

وبعد ذلك يصل إلى غرضه من القصيدة بتصغيره لمرموز هريرة، وتحقيره، والتقليل من شأنه، وتعداد التجاوزات التي ارتكبها في حقّ قوم الأعشى، ومفتخراً في الوقت نفسه بشجاعة قومه وقوتهم، ومعدداً مآثرهم ومناقبهم في الحرب والقتال، وذلك في قوله: (الأعشى الكبير، 1983، ص 111)

45. أَبْلِـــغْ يَزِيْـــدَ بَـــنِي شَـــيْبَانَ مَأْلُكَـــةً أَبَا ثُبَيْـــتَ أَمَـــا تَنْفَـــكُّ تَأْتَكِـــلُ

46. أَلَسْـــتَ مُنْتَهِيَـــاً عَـــنْ نَحْـــتِ أَثْلَتِنَـــا وَلَسْـــتَ ضَـــائِرَهَا مَـــا أَطَّـــتِ الإِبِـــلُ

54. سَـــائِلْ بَـــنِي أَسَـــدٍ عَنَّـــا فَقَـــدْ عَلِمُـــوا أَنْ سَـــوْفَ يَأْتِيْـــكَ مِـــنْ أَنْبَائِنَـــا شَـــكَلُ

66. قَـــالُوا الرُّكُـــوبَ! فَقُلْنَـــا تِلْـــكَ عَـــادَ ـــتُنَا أَو تَنْزِلُـــونَ، فَـــإِنَّا مَعْشَـــرٌ نُـــزُلُ[25]

نلحظ التصغير لكنية يزيد الشيباني بقوله: (أبا ثُبَيت) والأصل ثابت، وكأنه يريد أن يزيل عنه صفة الثبوت والبقاء على العهد، ويسعى لتحقير شأنه في موضع يلازم الكراهية والبغض، كما دلّ على ذلك

(25) مألكة: رسالة. الائتكال: السّعي بالشرّ والفساد. الأثلة: شجرة، يقصد أصله ومجده المؤثّل العريق. أطّت الإبل: حنينها. شكل: أزواج (خبر ثم خبر). تنزلون: أي تنزلون عن خيولكم فنجالدكم بالسيوف.

بداية النصّ الاسمُ (هريرة)، وما استسلام هريرة لإرادة الشاعر إلا جزء من تهوين شأنها، وإظهار الهزيمة التي لحقت بها وبمرموزها.

عادةً ما يعمد الأعشى إلى وضع المرأة في قالب تصويري يحيلها إلى معادل موضوعي لفكرةٍ أو لشخصيةٍ ما، حيث نجده يغشى لليلى الخدور في قوله: (الأعشى الكبير، 1983، 143)

1. غَشِـــيْتَ لِلَيْلَـــى بِلَيْـــلٍ خُـــدُوْرَا وَطَالَبْتَهَـــا وَنَـــذَرْتَ النُّـــذُورَا[26]

إنّ غشيان الخدور من المصلحة التي تهم ليلى، وقد طالبها بما هو من صالحها، وقد زاد على تأكيد حرصه عليها في استدراجها بالنذور، ونلحظ لفظة (خدور) بصيغة الجمع بما يشير إلى كثرة المجيء وعزمه على تأكيد الفكرة، ولكنّ ليلى قد نأت عنه، ولم تلتفت إليه، وبذلك أورثت في فؤاده صدعاً لا يستطيع له جبراً ولا ترميماً، ولذلك ظل في حيز الخوف والكلف بليلى بالرغم من كل ما حصل له معها، وأرجّح بذلك قربها من الرمز الدال على قبيلة الشاعر، ومن منازل اليقين في القصيدة التي تتوافق مع هذا المدار الرمزيّ للقبيلة قول الأعشى: (الأعشى الكبير، 1983، ص 143)

4. مَلِيْكِيَّـــــةٌ جَـــــاوَرَتْ بِالحِجَـــــا زِ قَوْمَـــاً عُـــدَاةً وَأَرْضَـــاً شَـــطِيْرَا[27]

وقوله كذلك في التعريض برئيسها الذي لا يستحق أن يكون مسؤولاً عنها؛ لأنّ شدة الحرص قد أورثتها المهالك؛ فزوج ليلى يخشى المخالطة، وما تدل عليه المخالطة من الجيرة والنزال في الوقت نفسه، يقول الأعشى:

11. لَهَـــا مَلِـــكٌ كَـــانَ يَخْشَـــى القِـــرَافْ	إِذَا خَـــالَطَ الظَّـــنُّ مِنْـــهُ الضَّـــمِيْرَا[28]

والسؤال الذي يطرح – هنا – لماذا نعت الأعشى هذا الزوج بالملك؟، وكان بإمكانه أن يستبدل بها أية لفظة أخرى كالزوج أو الحليل أو ما شابه من مترادفاتٍ، وقد كان هذا الملك سبباً في بعدها عن الشاعر وهجرها له، وذلك في قوله:

16. فَبَـــــانَ بِحَسْـــــنَاءَ بَرَّاقَـــــةٍ عَلَـــى أَنَّ فِي الطَّـــرْفِ مِنْهَـــا فُتُـــوْرَا

(26) الخِدر: كل ما يواري الإنسان من بيت ونحوه.

(27) شطر عنهم: نزح، والشّطير: البعيد والمنفرد والغريب، أراد أرضاً مجهولةً لا تعرف.

(28) ملك: صاحب أو زوج. القِراف: المخالطة.

ونلحظ أن المنزلة الاجتماعية المتدنية للشاعر هي السبب الكامن في هذا البعد والنأي من قبل (ليلى)، فالمتكلم يُقَاد ولا يَقود، وهو الضعيف وليس بالقوي، وذلك في قول الأعشى:

24. عَلَـــى أَنَّهَـــا إِذْ رَأَتْـــنِي أُقَـــا دُ قَالَـــتْ بِمَـــا قَـــدْ أَرَاهُ بَصِـــيْرَا

فصوت النص / المتكلم لا يملك القوة ومتلازماتها التي تؤهله ليكون حراً في تصرفاته، وذلك في قول الأعشى: (الأعشى الكبير، 1983، ص 145)

27. إِذَا كَـــانَ هَـــادِي الفَـــتَى فِي الـــبِلا دِ صَـــدْرَ القَنَـــاةِ أَطَـــاعَ الأَمِيْـــرَا[29]

فالقناة بما ترمز إليه من عدَّة القوة، وهي التي تلزم المتكلم لتحقيق ذاته، ولهذا انتقل في هذه التيهاء للبحث عن هذه القوة، وذلك في قول الأعشى: (الأعشى الكبير، 1983، ص 147)

30. وَبَيْـــدَاءَ يَلْعَـــبُ فِيْهَـــا السَّـــرَا بُ لَا يَهْتَـــدِي القَـــوْمُ فِيْهَـــا مَسِـــيْرَا[30]

إذ كان الشاعر وقومه يسيرون بغير هدًى ويخيل إليهم قوة القائد، وإذ به سراب يتلاشى بمجرد المخالطة والمعايشة، وبذلك لا يهتدون بوجوده بأيّ دليل يساعدهم في تخطي الضعف إلى القوة ومن ثم تحقيق الوجود، إلى أنْ وصل الشاعر إلى ممدوحه (هوذة بن علي) الذي يفارق الملك الذي لا يحب القراف، وذلك في قول الأعشى: (الأعشى الكبير، 1983، ص 147)

34. إِلى مَلِـــكٍ كَهِـــلالِ السَّـــمَا ءِ أَزْكَـــى وَفَـــاءً وَمَجْـــدَاً وَخَيْـــرَا[31]

وقد شبّه الممدوحَ القائدَ بالهلال وما يرمز إليه من الهداية في هذه الصحراء، واستخدم صيغة التفضيل (أزكى)؛ ليظهر عمق المفارقة بين قائدٍ وآخرَ يتشبه بالملك، فهو لا يستحق مقومات القيادة.

ونجد الأعشى في أكثر من قصيدة يمدح فيها هوذة بن علي، ومن ذلك هذا النموذج الذي تظهر فيه صورة المرأة في ثلاث لوحاتٍ: اللوحة الأولى (صورة المرأة المعشوقة)، اللوحة الثانية (صورة الابنة الخائفة)، اللوحة الثالثة (صورة المرأة الأسطورة). وتتعاضد هذه اللوحات جميعها بعضها مع بعض مشكلةً بنية المدار الدلاليّ المرتبط بالذات الشاعرة والناقة والممدوح، يقول الأعشى الكبير: (الأعشى الكبير، 1983، ص 151)

1. بَانَـــتْ سُـــعَادُ وَأَمْسَـــى حَبْلُهَـــا انْقَطَـــ ـــعَا واحْتَلَّـــتْ الغَمْـــرَ فالجُـــدَّيْنِ فَالفَرَعَـــا

(29) صدر القناة: أعلى العصا التي يقبض عليها. الأمير: الذي يأمره ويقوده؛ لأنه أعمى.

(30) يلعب فيها السراب: يخفق ويتراءى للمسافر.

(31) أزكى: من الزيادة والنمو. الخير: الكرم.

2. وَأَنْكَـــرَتْنِي وَمَـــا كَـــانَ الـــذي نَكِـــرَتْ مِـــنَ الحَـــوَادِثِ إِلَّا الشَّـــيْبَ وَالصَّـــلَعَا

وصف الأعشى سعاد بما تتوافق مع رمزيتها التي ستبين أثناء الجولة الاستكشافية لفضاء القصيدة، وهذا الرمز مرتبط بوصم الشاعر / المتكلم بالجهل وعدم المعرفة؛ لأنّه لا يحمل العدة التي تؤهله كي يكون قوياً ومطاعاً في رأيه، لكنّه واثق من نفسه ورأيه وعلمه رغم نظرة المرأة السلبية إليه، يقول الأعشى:

8. وَمَـــا طِلَابُـــكَ شَـــيْئَاً لَسْـــتَ مُدْرِكَـــهُ إِنْ كَـــانَ عَنْـــكَ غُـــرَابُ الجَهْـــلِ قَـــدْ وَقَعَـــا

فالضعف الجسدي وتغيره مدار نظر المرأة إلى المتكلم الذي غاب عنه الجهل بتغير صفات الجسد، فقد خسر شيئاً وكشف للمتلقي عن كنزٍ باقٍ فيه وراسخٍ وهو الرأي والحكمة، وغياب الجهل ولوازمه. وتطالعنا لوحة (الابنة) الخائفة الحريصة على والدها وسلامته، وهذه الابنة تعرف حقه وقدره ومكانته حقّ المعرفة، وبذلك تمثل الابنة جزءاً من قبيلة الشاعر وخاصته (أهله) الذين ناصروه، وقد طلبت الابنة من شرفاء القبيلة وسادتها منع والدها من الرحيل، ولكنهم رفضوا ذلك استهانةً بشأنه، ورفض المتكلمُ في المقابل إطاعة ابنته بالبقاء في القبيلة، يقول الأعشى: (الأعشى الكبير، 1983، ص 151)

9. تَقُـــوْلُ بِنْـــتِي وَقَـــدْ قَرَّبْـــتُ مُـــرْتَحَلاً يَا رَبِّ جَنِّـــبْ أَبِي الأَوْصَـــابَ وَالوَجَعَـــا

10. واسْتَشْـــفَعَتْ مِـــن سَـــرَاةِ الحَـــيِّ ذَا شَـــرَفٍ فَقَـــدْ عَصَـــاهَا أَبُوْهَـــا وَالَّـــذِي شَـــفَعَا [32]

وينتقل الشاعر إلى اللوحة الثالثة (لوحة المرأة الأسطورة / زرقاء اليمامة) التي ترمز عرفياً إلى استكشاف المستقبل واستشرافه واستبطان غوامض الأمور ودقائقها، يقول الأعشى: (الأعشى الكبير، 1983، ص 153)

16. مَـــا نَظَـــرَتْ ذَاتُ أَشْـــفَارٍ كَنَظْـــرَ تِهَـــا حَقَّـــاً كَمَـــا صَـــدَقَ الـــذِّئْبِيُّ إِذْ سَـــجَعَا [33]

(32) الوَصَب: نحول الجسم من تعب أو مرض. استشفعت: طلبت أن يشفع لها ويعاونها.

(33) أشفار: جمع شُفر، وهو أصل منبت الشعر من الجفن. الذئبي: سطيح الكاهن. سجع: تنبأ بقول كلام مسجوع (سجع الكهان).

وأعتقد أن مرموز هذه اللوحة يمثل (المتكلم نفسه) فهو الذي قد أنذر قبيلته بما تؤول إليه سياستهم الخاطئة، ولكنهم لم يلتفتوا إلى مشورته كما لحظنا ذلك في بداية القصيدة متمثلةً بصورة المرأة المعشوقة التي ترتد إلى رمزية القبيلة التي قطعت الوصال (أمسى حبلها انقطعا)، يقول الأعشى مجسداً حال قبيلته الموافق لقوم زرقاء اليمامة: (الأعشى الكبير، 1983، ص 153)

20. فَكَـــذَّبُوْهَا بِمَـــا قَالَـــتْ فَصَـــبَّحَهُمْ ذُو آلِ حَسَّـــانَ يُزْجِـــي المـــوْتَ وَالشِّـــرَعَا (34)

ولهذا ينصرف الشاعر على ذات لوث (ناقته وهمته) مجتازاً بها المصاعب في طريق رحلته التي خاضها في سبيل الوصول إلى ما يطمح إليه من النموذج المثالي للقيادة والرأي والمشورة، يقول الأعشى: (الأعشى الكبير، 1983، ص 157)

41. أَنْضَـــيْتُهَا بَعْـــدَ مَـــا طَـــالَ الهِبَـــابُ بِهَـــا تَـــؤُمُّ هَـــوْذَةَ لَا نِكْسَـــاً وَلَا وَرَعَـــا

42. يَا هَـــوْذَ إِنَّـــكَ مِـــنْ قَـــوْمٍ ذَوِي حَـــسَبٍ لَا يَفْشَـــلُوْنَ إِذَا مَـــا آنَسُـــوا فَزَعَـــا (35)

يشي الشطر الثاني من البيت الثاني والأربعين بالمفارقة التي يتمتع بها قوم زرقاء اليمامة (المعادلون لقوم الشاعر) من جهة، وقوم هوذة بن علي الذين لا يفشلون عند مجرد شعورهم بالفزع، ومن مناطق التدليل النصيّة على ذلك قول الأعشى: (الأعشى الكبير، 1983، ص 157)

44. قَـــوْمٌ بُيُـــوْتُهُمُ أَمْـــنٌ لِجَـــارِهِمُ يَوْمَـــاً إِذَا ضَـــمَّتْ المِحْـــذُوْرَةُ القَزَعَـــا

45. وَهُـــمْ إِذَا الحَـــرْبُ أَبْـــدَتْ عَـــنْ نَـــوَاجِذِهَا مِثْـــلُ اللُّيُـــوْثِ وَسُـــمٍّ عَـــاتِقٍ نَقَعَـــا (36)

(34) صبَحهم الجيش: داهمهم في الصباح. يزجي: يسوق. الشرع: جمع شِرْعة: وهي الحبال التي يصيد بها الصائد.

(35) أنضيتها: أكللتها وأجهدتها. الهِبَاب: النشاط. النكس: العاجز الضعيف. الورع: الجبان. آنس الشيء: أبصره أو أحس به. الفزع: الهلع أو القتال.

(36) المحذورة: الفزع والداهية التي تحذر الحرب. القَزَع: المتفرق. العاتِق: القديم. نَقَع: ثبت.

ومن قصائد الأعشى تجد النصّ السهل في تبين مداره الدلالي، إذ إن قلة الفراغات بين شرائح القصيدة الجاهلية يقتضي جولةً استكشافيةً يسيرةً غير مركّبةٍ، ومن ذلك قصيدته في هجاء عمرو بن المنذر بن عبدان التي يبدؤها بمقدمةٍ غزليةٍ يستطيع القارئ بسهولةٍ ربط محددات هذه المقدمة بالموضوع الرئيس للنص وما يدور فيه من حكم ووصايا المجرب الخبير العاقل الحاذق بتصاريف الأمور، وهذا ما جعل مُحَمَّد حسين (شارح ديوان الأعشى) يقول في هذه القصيدة بخاصةٍ دون قصائد الأعشى: " وكأنّ بين هذه الصورة التي يقدم بها لشعره وبين ما هو مقبل عليه من عتاب قومه صلة، فهُم كهذه الصاحبة، يسرفون في الصدّ والهجر والإيذاء، على حين يسرف هو في التعلق بهم، والإبقاء عليهم، ورعاية حقوقهم "(الأعشى الكبير، 1983، 162) يقول الأعشى: (الأعشى الكبير، 1983، ص 163)

1. كَفَى بالَّذِي تُولِينَهُ لو تَجَنَّبَا شِفَاءً لِسُقْمٍ بَعْدَ مَا عَادَ أَشْيَبَا

2. عَلَى أَنَّهَا كَانَتْ تَأَوُّلُ حُبَّهَا تَأَوُّلَ رِبْعِيِّ السِّقَابِ فَأَصْحَبَا[37]

يتأرجح الأعشى في هذه القصيدة بين لومه لقبيلته ووفائه لها ومحبته في الوقت نفسه أن يكون قريباً منها، فالعاطفة مركبة تنحو منحى الصراع في الانتماء الحقيقي للقبيلة، ويتضح أنّ المتكلم قد اغترب عن قومه يوماً لسبب ما، فشعر بحاجته إلى القبيلة بوصفها الوحدة السياسية والاجتماعية التي يلجأ إليها أبناؤها في أحوالهم كلّها، وعلم المتكلم أنّه لا يستطيع الاستغناء عنها بعد أن جرّب الظلم من غيرها، فالحب والوفاء لهذه القبيلة قد جسده الشاعر بوصفه عشقاً عظيما لامرأةٍ محبوبةٍ يزداد بالقرب والمخالطة، وقد تداخلت مشخصات الصور بعضها مع بعض المحبوبة/ القبيلة/ الأم، فغدا مشغولاً بها طيلة ليله ونهاره لا تفارقه، يقول الأعشى: (الأعشى الكبير، 1983، ص 163)

3. فَتَمَّ عَلَى مَعْشُوْقَةٍ لَا يَزِيْدُهَا إِلَيْهِ بَلَاءُ الشَّوْقِ إِلَّا تَحَبُّبَا

4. وَإِنِّي امْرُؤٌ قَدْ بَاتَ هَمِّي قَرِيْبَتِي تَأَوَّبَنِي عِنْدَ الفِرَاشِ تَأَوُّبَا

غدا المتكلم متخبطاً بين الحكمة التي ترجّح كَفّة العقل بعد التجربة من جهةٍ، والمصاعب التي واجهها في تطبيق هذه القاعدة من جهةٍ مقابلةٍ، يقول الأعشى: (الأعشى الكبير، 1983، ص 163)

(37) الرِّبْعِي: ولد الناقة في أوّل الإنتاج. السِّقاب: جمع سَقب، وهو ولد الناقة ساعة يولد. أصْحَب: أصحب الرجل إذا بلغ ابنه فصار مثله، فصار له كالصاحب.

5. سَأُوْصِي بَصِيْرًا إنْ دَنَوْتُ مِنَ البِلَى	وَصَاةَ امْرِئٍ قَاسَى الأُمُوْرَ وَجَرَّبَا

6. بِأَنْ لَا تَبَغَّ الوِدَّ مِنْ مُتَبَاعِدٍ	وَلَا تَنْأَ عَنْ ذِي بِغْضَةٍ إنْ تَقَرَّبَا

7. فَإِنَّ القَرِيْبَ مَنْ يُقَرِّبُ نَفْسَهُ	لَعَمْرُ أَبِيْكَ الخَيْرَ لَا مَنْ تَنَسَّبَا

9. مَتَى يَغْتَرِبْ عَنْ قَوْمِهِ لَا يَجِدْ لَهُ	عَلَى مَنْ لَهُ رَهْطٌ حَوَالَيْهِ مُغْضَبَا

11. وَتُدْفَنُ مِنْهُ الصَّالِحَاتُ وَإنْ يُسِئْ	يَكُنْ مَا أَسَاءَ النَّارَ فِي رَأْسِ كَبْكَبَا

13. أَرَى النَّاسَ هَرُّوِنِي وَشُهِّرَ مَدْخَلِي	وَفِي كُلِّ مَمْشَى أَرْصَدَ النَّاسُ عَقْرَبَا[38]

لقد جرّد الشاعر من نفسه مخاطباً يعظه، وهو في الحقيقة يعيش صراعاً ذاتياً، وقد تشظت هذه الذات بين بين، وهو يحاور هذه الذات حواراً قاسياً، لكنّه يعبّر عن مدى الجزع الممزوج بالعتاب لقومه. فالأعشى في أغلب قصائده يصور نفسه مظلوماً، وفي الوقت نفسه يجعل ذاته فضلى وعليا؛ فهي الأحسن وصاحبة التجربة، وهو المستحق للسيادة وغيره لا يزيد على قدره ومكانته في شيءٍ. الأعشى ابن بيئته العربية التي تمثل القبيلة فيها الكيان السياسي الذي يضم أفراد القبيلة ويسيرهم وفق مبادئَ وقوانينَ معلنةٍ، وعلى الفرد الاندغام في هذا الكيان ولا يجوز له الخروج عليه، بل عليه المحافظة على مبادئ هذا الكيان ونشر أفكاره وبخاصةٍ إنْ كان شاعراً مشتهراً كالأعشى الكبير الذي يقول: (الأعشى الكبير، 1983، ص 415)

1. نَامَ الخَلِيُّ وَبِتُّ اللَّيْلَ مُرْتَفِقَا	أَرْعَى النُّجُومَ عَمِيدَاً مُثْبَتَاً أَرِقَا

2. أَسْهُو لِهَمِّي وَدَائِي فَهْيَ تُسْهِرُ	نِي بَانَتْ بِقَلْبِي وَأَمْسَى عِنْدَهَا غَلِقَا (39)

(38) البصير: العاقل الحاذق بالأمور. كَبْكَب: جبل؛ أي تكون إساءته مشهورةً ظاهرةً؛ لأنهم يشنعون بها كالنار فوق الجبل. هرّ الشيء: كرهه. شهَّر به: شنَّع عليه. مدخلي: مذهبي. أرصدوا عقرباً: أي أقاموا في طريقه الأذى.

يشير المتكلم إلى مفارقته لحال غيره؛ إذ هو في سهرٍ وأرقٍ دائمين، وغيره في راحةٍ ونومٍ واطمئنان، ويظهر أن سبب عناء المتكلم تمكُّن حب امرأةٍ – لم يصرّح باسمها على غير عادته – من قلبه الذي ارتهن لها، ولا يستطيع منها فكاكاً. وما يُلحظ على هذه القصيدة أنها لا تحتوي على شرائحَ متنوعةٍ (ولذا فالفراغات النصيّة والفجوات بين الشرائح غير موجودةٍ) إذا لا نجد سوى غزلٍ بمؤنثٍ لا يفصح لنا النصّ عن مداره الدلاليّ، إلى أن نصل لقوله: (الأعشى الكبير، 1983، ص 415)

5. صَادَتْ فُؤَادِي بَعَيْنَي مُغْزِلٍ خَذَلَتْ تَرْعَـــى أَغَـــنَّ غَضِيْضَـــاً طَرْفُـــهُ خَرِقَـــا [40]

فقد صور المتكلم نفسه بالغزال الأغنّ الذي ترعاه ظبية تخلفت عن القطيع، إذا تمثل هذه الصورة (ملامح الأمومة)، وفي المقابل وعلى المستوى الرمزي يمثل هذا البيت خيال الشاعر القديم، فالأمومة تمثل الحيّز الذي يجمع الأبناء برفقٍ وحنانٍ وحرصٍ، فهي الملجأ والحصن والأمن، وبذلك فالأمومة تعادل القبيلة العربية في رعايتها لأبنائها وحرصها عليهم، وكلّ من الأم والقبيلة يقدم العطاء ويبذل دون أن ينتظر جزاءً أو شكوراً، فالمرأة التي حرمت المتكلم رقادة ليست إلا القبيلة على ما سندلل عليه فيما سيأتي وفق المدار الكلي لموضوعات الخطاب النصيّ، ولا ننظر إليها بوصفها امرأةً واقعيةً بصورةٍ مبتذلةٍ ومقيتةٍ... فالظبية بحرصها على الغزال توافق القبيلة في حرصها على الشاعر. والمتكلم في المقابل عامل هذه القبيلة بالمثل؛ إذ صوّر نفسه بالغواص الذي استخرج اللؤلؤة من البحر، رغم الأخطار والأهوال التي تعرض لها، وتكفّلها بالرعاية والصون رداً للجميل الذي قدمته إليه وهو صغير أغن، إلى أن بلغ قوته وشبابه، والمفارقة أنّه بعد ذلك غدا لا يقوى على خدمتها وصونها... فتركته وهجرته، يقول الأعشى: (الأعشى الكبير، 1983، ص 417)

9. كَأَنَّهَـــــا دُرَّةٌ زَهْـــــرَاءُ أَخْرَجَهَـــــا غَـــوَّاصُ دَارِيْـــنَ يَخْشَـــى دُوْنَهَـــا الغَرَقَـــا

10. قَـــدْ رَامَهَـــا حِجَجَـــاً مُـــذْ طَـــرَّ شَـــارِ بُـــهُ حَـــتَّى تَسَعْسَـــعَ يَرْجُوْهَـــا وَقَـــدْ خَفَقَـــا

16. مَنْ نَالَهَا نَالَ خُلْدَاً لَا انْقِطَاعَ

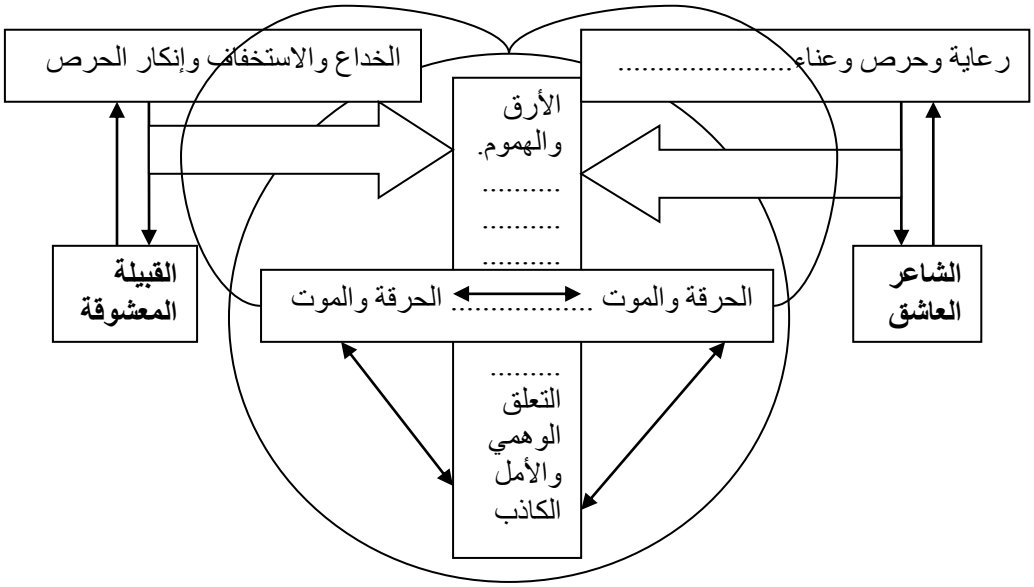
(39) الخَلِيّ: الذي خلا قلبه من الهموم. ارتفق: اتّكأ على مرفقه. العميد: الذي أضناه الحب. مثبت: أثبتته الجراح وأثبته السّقم؛ لم يقدر على الحراك. سها إليه يسهو: نظر ساكن الطرف، والسهو: السكون. غلق الرهن في يد المرتهن: استحقه، وذلك إذا لم يقدر الراهن على افتكاكه في الوقت المشروط.

(40) مُغْزِل: أم غزال صغير. خذلت: تخلّفت عن صواحبها وانفردت. ظبي أغنّ: يخرج صوته من خياشيمه. خرق الغزال خرقاً (بالتحريك)، إذا أطيف به فلزق في الأرض.

ورغم ذلك ظل متعلقاً بها يرجوها ويحدوه الأمل بها؛ لأنه لم يخنها يوماً، إلى أن فوجئ بأنّ هذا التعلق ما هو إلا سراب وتعلق بوهم، ومن ثم فهو بمنزلة الموت أو اللا شيء، يقول: (الأعشى الكبير، 1983، ص 417)

17. تِلْـكَ الَّـتِي كَلَّفَتْـكَ الـنَّفْسُ تَأْمُلُهَـا وَمَـا تَعَلَّقْـتَ إِلَّا الحَـيْنَ وَالحَرَقَـا[41]

ونجد بنية القصيدة تعود بنا مرةً ثانيةً إلى مقدمة النصّ فهي (بنية دائرية)؛ إذ بدأت بالسهر والهم والسكون الذي يعادل الموت وعدم المعاملة بالمثل، ويصل في النهاية إلى الأمل الكاذب والأرق والهم والحَين (الموت) والحرقة. ويمكن تمثيل ذلك في الشكل الآتي:



وما زالت صورة المرأة في شعر الأعشى ممثلاً رمزياً أو معادلاً موضوعياً للقبيلة أو ممثلةً لجزءٍ منها كرئيسها، وهذا ما نتبينه في مدح الأعشى الظاهري لقيس بن معديكرب، إذ يبدأ نصه بذكر المرأة والصّبا والوصال والانقطاع، يقول الأعشى: (الأعشى الكبير، 1983، ص 85)

1. أَتَهْجُـــرُ غَانِيَـــةً أَمْ تُلِـــمْ أَمِ الحَبْـــلُ وَاهٍ بِهَـــا مُنْجَـــذِمْ ؟

2. أَم الصَّـــبْرُ أَحْجَـــى؟ فَـــإِنَّ امْـــرَءَاً سَـــيَنْفَعُهُ عِلْمُـــهُ إِنْ عَلِـــمْ

3. كَمَـــا رَاشِـــدٍ تَجِـــدَنَّ امْـــرَءَاً تَبَـــيَّنَ ثُمَّ انْتَهَـــى أَوْ قَـــدِمْ

(41) الحَين: الموت. الحرق: النار.

4. عَصَـــــى المِشْـــــفِقِيْنَ إِلى غَيِّـــــهِ وَكُـــــلَّ نَصِـــــيْحٍ لَـــــهُ يَـــــتَّهِمْ

5. وَمَـــــا كَـــــانَ ذَلِـــــكَ إِلَّا الصِّـــــبَى وَإِلَّا عِقَـــــابَ امْـــــرِئٍ قَـــــدْ أَثِمْ

6. وَنَظْـــــرَةَ عَـــــيْنٍ عَلَـــــى غِـــــرَّةٍ مَحَـــــلَّ الخَلِـــــيْطِ بِصَـــــحْرَاءَ زِمْ

7. وَمَبْسِـــــمَهَا عَـــــنْ شَـــــتِيْتِ النَّبَـــــا تِ غَـــــيْرِ أَكَـــــسٍّ وَلَا مُنْقَضِـــــمْ

8. بَانَـــــتْ وَفِي الصَّـــــدْرِ صَـــــدْعٌ لَهَـــــا كَصَـــــدْعِ الزُّجَاجَـــــةِ مَـــــا يَلْتَـــــئِمْ

9. فَكَيْـــــفَ طِلَابُكَهَـــــا إِذْ نَأَتْ وَأَدْنَى مَـــــزَارَاً لَهَـــــا ذُو حُسُـــــمْ[42]

يبدأ صوت النص باستفهامٍ يوحي بالتشتت (بإردافه بخياراتٍ متعددةٍ يمتد في نسقه إلى البيت الثاني) ويجرد من ذاته ذاتاً يوجه إليها خطابه، وهذا الاستفهام القلق الذي يتضافر مع الخيارات وتعدد السبل مع تجريد الذات وانشطارها تتعاوره معاني الهجر الشديد الذي حدث بعد وصالٍ، فهو انقطاع عن غانيةٍ / محبوبةٍ، وتطل الحيرة على المتكلم، فهو مشتت بين هجرها ولومها، فالبعد والفراق متحقق بينهما، أم يصبر على هذا الانقطاع؟

فالمتكلم يحار بين كل هذه السبل المتضادة، وهو لا يعلم ما يخبئ له المستقبل من مجريات الأحداث، وما زلنا إلى الآن في المدار الدلالي السطحيّ، بما يحمله البيتان الأولان من رصيد النص الواقعيّ المألوف، ولكن لهذين البيتين اتصالاً حتمياً ببنية القصيدة؛ فهما غرة النصّ الذي يمثل قفلاً تمثل الأبيات الأولى مفتاحاً له، فمقدمة القصيدة عتبة نصيّة للولوج إلى فضاءات القصيدة ومداراتها الدلاليّة؛ إذا إنّ المرأة / الغانية ليست مقصودةً بحدّ ذاتها، فهي لا تتعدى أنْ تكون واجهةً رمزيةً ومعادلاً لما يختلج نفس الشاعر، وما يحيط به من أسرار القصيدة ومقصده.

(42) تلم: ألمَّ بالقوم، زارهم زيارة خفيفة. واهٍ: ضعيف. جذم الحبل فانجذم: قطع. أحجى: أفعل التفضيل من الحجا، العقل. قدم: على العيب، رضي به، وقدم على الأمر، قصد له. زم: بئر بأرض سعد ابن مالك، قوم الأعشى. الشّتيت: المتفرّق المفلج من الأسنان. الكَسَس: قصر الأسنان.

يظهر أسلوب الالتفات إلى ضمير الغائب في قول الشاعر (أتهجرُ (أنتَ) / مخاطَب) إلى (عصى (هو) غائب)، فالشاعر ينبئنا بهذا الأسلوب الالتفاتيّ، ومتحدثاً عن نفسه، ولكن بتغريبها في ذات الوقت، على أنّه كان مخطئاً، وهو السبب في البعد والهجر، وذلك لأنّ الجهل والطيش كان طاغياً على شخصه وأفعاله، فأراد المتكلم التحول من الحال السابقة إلى الحال التي يريدها بعد صحوته، ونلحظ منزلة يقينٍ دالةٍ على ذلك؛ حيث استبدل (علم المرء) بـ (إثم الصبى). ولكن ما فائدة هذا التحوّل؟ إذ إنّ المحبوبة نأت عنه وهجرته، فالسلبية وغياب الفاعلية من مشتملات حال الشاعر السابقة، والإيجابية والفاعلية نجدها عند المحبوبة التي تشير إلى كل ما يتصل بالمتكلم من المظاهر الاجتماعية التي تحيط به، فتمثل بذلك إيجابيةً لمن لا يراعي غيره، ولا يلتفت إلى معايير المعاملة السليمة، ولتعميق هذا البعد والهجر والانفصال يشبهه الشاعر بصدع الزجاجة التي يصعب أن تعود كما كانت:

8. بَانَـــتْ وَفِي الصَّـــدْرِ صَـــدْعٌ لَهَـــا كَصَـــــدْعِ الزُّجَاجَـــــةِ مَـــــا يَلْتَـــــئِمْ

وبذلك يكون الشاعر متخبطاً بين زمنين:

الزمن الأول: زمن الوصال (لكنه وصال سلبي مؤذٍ لغيره)

الزمن الثاني: زمن القطيعة (لكنها قطيعة إيجابية في نظر غيره).

ورغم ذلك تطل بارقة أملٍ لدى الشاعر بمزار المحبوبة / الأصحاب، بالرغم من أنّ مزارها/ مزارهم بعيد يصل إلى درجة الاستحالة في موضع (ذي حسم)، والدليل النصيّ على ما توصّلنا إليه في هذه الجولة الاستكشافية هو ارتباط الشاعر (بمعشرٍ) بصيغة الجمع، وهؤلاء المعشر لا يبادلون الشاعر التحيّة إنْ هو حيّاهم، وهم بذلك يكوّنون المعادل الرمزي للغانية التي هجرها وابتعد عنها بعد انقطاع حبل المودة بينهما، قاصداً قيس بن معديكرب، إذ يقول الأعشى: (الأعشى الكبير، 1983، ص 87)

20. إِلى المَـــرْءِ قَـــيْسٍ أُطِيْـــلُ السُّـــرَى وَآخُـــذُ مِـــنْ كُـــلِّ حَـــيٍّ عُصُـــمْ

21. وَكَـــمْ دُوْنَ بَيْتِـــكَ مِـــنْ مَعْشَـــرٍ صُـــبَاةِ الحُلُـــوْمِ عُـــدَاةٍ غُشُـــمْ

22. إِذَا أَنَا حَيَّيْـــــتُ لَمْ يَرْجِعُـــــوا تَحِيَّـــتَهُمْ وَهُـــمْ غَيْـــرُ صُـــمْ (43)

وبعد ذلك ينتقل الشاعر لوصف حال هؤلاء المعشر اللئام بعد أن ارتحل عنهم إلى ديار بني عامر. وبهذا قام القارئ بجولةٍ شاردةٍ في الفضاء الرمزيّ للقصيدة، مستعيناً بملء الفراغات الموجودة في النصّ التي توحي بتشتت الموضوع وانفصاله، ومتوسّلاً بإستراتيجيّة ربط لوحات القصيدة التي توحي بالتباعد

(43) العُصُم: العهود. صُبَاة الحلوم: فيهم جهل وطيش. غُشُم: جمع غشوم، الظالم الغاصب.

والتخالف؛ فالشاعر قد وصف القوم الجدد مجسداً إيّاهم في صورة رجلٍ فردٍ ممدوحٍ يلقي إليه الكلام، وتفاجئ المتلقي لوحة حوارية بين الشاعر وابنته، يقول فيها: (الأعشى الكبير، 1983، ص 91)

51. تَقُــوْلُ ابْنَــتِي حِــيْنَ جَــدَّ الرَّحِيْــلُ أَرَانَا سَــــوَاءً وَمَــــنْ قَــــدْ يَــــتِمْ

52. أَبَانَا فَــــلا رِمْــــتَ مِــــنْ عِنْــــدِنَا فِــــــإِنَّا بِخَــــــيْرٍ إِذَا لَمْ تَــــــرِمْ

53. وَيَا أَبَتَــــا لَا تَــــزَلْ عِنْــــدَنَا فِــــــإِنَّا نَخَــــــافُ بِأَنْ تُخْتَــــــرَمْ

54. أَرَانَا إِذَا أَضْــــــمَرَتْكَ الــــــبِلَا دُ نُجْفَــــى وَتُقْطَــــعُ مِنَّــــا الــــرَّحِمْ

55. أَفِي الطَّــوْفِ خِفْــتِ عَلَــيَّ الــرَّدَ ى وَكَــمْ مِــنْ رَدٍ أَهْلَــهُ لَمْ يَــرِمْ[44]

تنبئ هذه اللوحة عن أزمة الأهل (قوم الشاعر)، المتجسدة بحال الابنة وشكايتها التي تُحَمِّلُ المشهد الحواريّ سمات العاطفة الجياشة، والتعاطف مع الابنة؛ برقتها وضعفها وعزتها وقربها إلى الأب، فالابنة معادل موضوعيّ لما يحمله الشاعر من سمات الفاعلية من عدمها، وفي الوقت نفسه تشير إلى عمق الفجوة بين أبناء العمومة وأهل الشاعر فيما سينالهم من جفوةٍ وقطيعةٍ...ولذا تمتلئ القصيدة إيماناً بقضاء الله وتصاريف الدهر، بأنّ الفناء والموت الفاعل الزمني الذي لا يخطئ مرماه، وليس من الضرورة أن تكون هذه الفلسفة المرتبطة بالإيمان بقضاء الله سبحانه قد تأتت للأعشى الجاهلي من إيمانه بعقيدةٍ دينيةٍ منزلةٍ، بل ربما تكون عقيدة العقل والتجربة التي خاضها الشاعر في حياته، وخبرها بما يحيط به من معارف وثقافةٍ تعبر عن حضارة العصر الجاهلي وثقافته الكلية ذات الروافد المتنوعة. والقصيدة كما لحظنا ذلك تجمع المدح إلى الهجاء، والوصل إلى الهجر في الوقت نفسه. رغم أن الأعشى شاعر متكسّب في شعره إلا أنه ليس ضعيفاً يستميت في مقابل العطاء، لا بل نجده يعامل السادة ورؤساء القبائل معاملة الند والمثل؛ فإن هجروا هجر، وإنْ قسوا قسا، وإنْ وصلوا وصل، ومن ذلك معاملته لقيس بن معديكرب في مفتتح قصيدته التي يعادله فيها بسميّة المحبوبة؛ إذ يقول الأعشى الكبير: (الأعشى الكبير، 1983، ص 77)

1. رَحَلَــــتْ سُمَيَّــــةُ غُــــدْوَةً أَجْمَالَهَــــا غَضْــــبَى عَلَيْــــكَ فَمَــــا تَقُــــوْلُ بَــــدَالَهَا

(44) رام: برح وزال. اخترمه الموت: أخذه، واخترمه المرض: أهزله.

2. هَـــذَا النَّهَـــارُ بَـــدَا لَهَـــا مِـــنْ هَمِّهَـــا مَـــــا بَالُهَـــــا بِاللَّيْـــــلِ زَالَ زَوَالُهَـــــا

يبدأ المتكلّم نصّه بدالّ الرحيل المرتبط بسميّة في زمانٍ باكرٍ (غدوة)، وقد ازداد الأرق برحيل سميّة عن المتكلم وهي غضبى عليه، ولكنّ الشاعر لجأ للالتفات إلى ضمير المخاطب بقوله (عليكَ/ تقولُ – أنتَ) وكأنه بهذا الأسلوب لا يرغب أن يصدّق أنّ غضب سميّة قد كان منه. حتى يصل للبيت الثالث الذي يعيد فيه المتكلم التوازن إلى نفسه عن طريق عدم الاكتراث بما تعامل به سمية الشاعر من هجرٍ يداخله الغضب، فيعاملها الشاعر بالمثل عن طريق إرجاعه لضمير المتكلّم (صرمتُ) الذي أعاده إلى قوته، وحقّق به الفاعلية لنفسه، إذ يقول الأعشى: (الأعشى الكبير، 1983، ص 77)

3. سَـــفَهَاً، وَمَـــا تَـــدْرِي سُمَيَّـــةُ وَيْحَهَـــا أَنْ رُبَّ غَانِيَـــــةٍ صَـــــرَمْتُ وِصَـــــالَهَا

وبهذا نلحظ تحوّل الشاعر من الضّعف والاستكانة إلى القوّة والعزّة، وقد بدا ذلك عن طريق أسلوب الالتفات الضميريّ من المخاطب إلى المتكلّم، ولكنّ السؤال الذي يظلّ حاضراً: لماذا يبدأ الشاعر بهذه المقدمة الغزلية وإيراده لحال المرأة، وقد كانت بنية القصيدة تقوم على المدح (بمعناه الضيق)؟ أعتقد أن المدار الدلاليّ لبنية القصيدة يشير إلى أنّ الشاعر لم يك مدحه لقيس بن معديكرب ضعفاً أو من أجل حاجةٍ لذاته الخاصة، بل كان الشاعر موجهاً له وناصحاً، وبأنّ سميّة التي تعادل الممدوح لا تعني الشاعر بذاتها إلا بمقدار ما توفّر له من فرصة الوصال والطاعة، وما الوصال إلى لعبة الشاعر الخبير بشؤونها وأسرارها، وهذه المعرفة نجدها في وصفه للغادية / السحابة بقوله: (الأعشى الكبير، 1983، ص 77)

4. وَمُصَـــابَ غَادِيَـــةٍ كَـــأَنَّ بِجَارَهَـــا نَشَـــرَتْ عَلَيْـــهِ بُرُوْدَهَـــا وَرِحَالَهَـــا

5. قَـــدْ بِـــتُّ رَائِـــدَهَا، وَشَـــاةَ مُحَـــاذِرٍ حَـــــذَرَاً يُقِـــــلُّ بِعَيْنِـــــهِ أَغْفَالَهَـــــا

6. فَظَلِلْـــتُ أَرْعَاهَـــا وَظَـــلَّ يَحُوْطُهَـــا حَـــتَّى دَنَـــوْتُ إِذَا الظَّـــلَامُ دَنَا لَهَـــا

7. فَرَمَيْـــتُ غَفْلَـــةَ عَيْنِـــهِ عَـــنْ شَـــاتِهِ فَأَصَـــبْتُ حَبَّـــةَ قَلْبِهَـــا وَطِحَالَهَـــا[45]

(45) غادية: سحابة باكرة. مصاب: حيث صابت، أي مطرت (اسم مكان). الشّاة: من الضأن والمعزى، يكنى بها عن المرأة. محاذر: شديد الحذر عليها دائم المراقبة لها، وهو زوجها.

وبذا تكون الصورة المباشرة للغزل في مقدمة القصيدة ما هي إلا سبيل اتخذه الشاعر لكي يثبت – لسميّة ومن يعادلها ويماثلها في المعاملة – أنّه قادر على العطاء، وأنّ غيره ممن يستحقون ويبادلون المعروف بالمعروف قد قبلوا ما أتى به الشاعر، فمن حق المتكلم على سميّة أن تقبل ما يمليه عليها، ولا مبرر للغضب والهجران والبعد الذي يشتت أبناء القبيلة الواحدة ويمزق أواصرها، فالمتكلم خبير بأسرار الحياة ومتطلبات الوجود، وقد تمثّل ذلك في اقتناص اللذة أيّاً كانت، ومهما بعدت، وقد ظهر ذلك جليّاً في حسن التخلص من المقدمة الغزلية المرتبطة بلوحة الخمرة التي امتدت إلى لوحة الناقة فالغرض الأساس الذي خاطب فيه الشاعر الممدوح صراحةً بما يتوافق مع المقدمة الغزلية آنفة الذكر.

ولا تقتصر رمزية المرأة على الممدوح الصديق، ولكنّ المدار الدلاليّ يشمل المهجو أو العدو الذي تربطه بقبيلة الشاعر علاقة متأزمة وصراع دائم، ومن ذلك حديث الأعشى عن (قتيلة) التي تعادل نفسياً وفكرياً (كسرى الفرس)، وذلك في قول الأعشى: (الأعشى الكبير، 1983، ص 277)

1. أَثْـــوَى وَقَصَّـــرَ لَيلَـــةً لِيُـــزَوَّدَا فَمَضَـــتْ وَأَخْلَـــفَ مِـــنْ قُتَيْلَـــةَ مَوْعِـــدَا

2. وَمَضَـــى لِحَاجَتِـــهِ وَأَصْـــبَحَ حَبْلُهَـــا خَلَقّـــاً وَكَـــانَ يَظُـــنُّ أَنْ لَـــنْ يُنْكَـــدَا[46]

نلحظ الفاعلية – هنا – للمتكلم فهو الذي أخلف موعد المحبوبة لا العكس، وهذه المفارقة تفاجئ القارئ، وتدفعه للبحث في سر قلب المعايير العامة في العلاقة بين المحب ومحبوبته، وقد اعتاد على أن يكون القطع والهجر من قبل المرأة وليس من قبل الرجل. ورغم ذلك فالأعشى يحدثنا عن فاعليةٍ قديمةٍ كانت (لقتيلة وأمثالها من النساء) وذلك في قوله: (الأعشى الكبير، 1983، ص 277)

3. وَأَرَى الغَـــوَانِيَ حِـــيْنَ شِـــبْتُ هَجَـــرْ ـــنَنِي أَنْ لَا أَكُـــوْنَ لَهُـــنَّ مِثْلِـــي أَمْـــرَدَا

8. هَـــلْ تَـــذْكُرِيْنَ العَهْـــدَ يَا ابْنَـــةَ مَالِـــكٍ أَيَّامَ نَرْتَبِـــعُ السِّـــتَارَ فَتَهْمَـــدَا[47]

فعندما تشعر النساء بضعف الرجل يبتعدنَ عنه ويهجرنه ويبحثن عن غيره، مجسداً الأعشى بهذه العلاقة المتأزمة صورةً موافقةً تتمثل بحادثةٍ تاريخيةٍ وموقعةٍ عظيمةٍ بين العرب والفرس، وهي موقعة (ذي

(46) ثوى وأثوى: أقام. قصر: توانى. مضت: أي الليلة. خلقاً: بالياً. نكد: نكدت البئر، قل ماؤها، ونكده، منعه ما سأله ولم يعطه.

(47) الأمرد: الناعم الوجه الذي لم ينبت شعر لحيته. ارتبع وترتّع: أقام في الربيع.

قار) التي انتصر فيها العرب على الفرس، وحين ذا طلب كسرى الفرس من قوم الشاعر رهائنَ فأبوا ذلك، يقول الأعشى مجسداً نظرة الآخر إلى العرب، وفق المنحى التأويلي لخطاب المرأة: (الأعشى الكبير، 1983، ص 277)

10. قَالَتْ قُتَيْلَةُ مَا لِجِسْمِكَ سَايِئًا وَأَرَى ثِيَابَكَ بَالِيَاتٍ هُمَّدَا

11. أَذْلَلْتَ نَفْسَكَ بَعْدَ تَكْرِمَةٍ لَهَا أَوْ كُنْتَ ذَا عَوَزٍ وَمُنْتَظِرًا غَدَا

12. أَمْ غَابَ رَبُّكَ فَاعْتَرَتْكَ خَصَاصَةٌ فَلَعَلَّ رَبَّكَ أَنْ يَعُودَ مُؤَيَّدَا[48]

وبتتبع مدركات الدلالة ومواضع مداراتها في القصيدة نجد الشاعر يخاطب كسرى باستعلاءٍ مُفَعِّلاً رمز (العذافر): الجمل الذكر عظيم الخلقة الذي يعادل سادات قومه من العرب، يقول الأعشى: (الأعشى الكبير، 1983، ص 279)

19. وَعُذَافِرٍ سَدَسٍ تَخَالُ مَحَالَهُ بُرْجًا تُشَيِّدُهُ النَّبِيطُ القَرْمَدَا

20. وَإِذَا يَلُوْثُ لُغَامَهُ بَسَدِيْسِهِ ثَنَّى فَهَبَّ هِبَابَهُ وَتَزَيَّدَا[49]

ومخاطباً كسرى الفرس بعد ذلك، وقد ظهرت بنية القصيدة جَلِيّةً بما يجعل المدار الدلاليّ لقتيلة موافقاً لمدار كسرى الدلاليّ وصورته الشعرية، يقول الأعشى: (الأعشى الكبير، 1983، ص ص 279 – 283)

24. مَنْ مُبْلِغٌ كِسْرَى إِذَا مَا جَاءَهُ عَنِّي مَآلِكَ مُخْمِشَاتٍ شُرَّدَا

25. آلَيْتُ لَا نُعْطِيْهِ مِنْ أَبْنَائِنَا رُهُنًا فَيُفْسِدَهُمْ كَمَنْ قَدْ أَفْسَدَا

26. حَتَّى يُفِيْدَكَ مِنْ بَنِيْهِ رَهِيْنَةً نَعْشٌ وَيَرْهَنَكَ السِّمَاكُ الفَرْقَدَا

(48) سايئ: يسوء من رآه. همد الثوب: تقطّع من طول الطيّ، ينظر إليه الناظر فيحسبه صحيحاً، فإذا مسّه تناثر من البلى. عوز: فقر. ربك: سيدك. الخصاصة: الفقر وسوء الحال والحاجة.

(49) العُذَافر: العظيم الشديد من الإبل. السَدَس: قبل البازل في نحو الثامنة من عمره. المحالة: الفقرة من فقر البعير. القرمد: الجص والحجارة والآجر والخزف المطبوخ. لاث: عمامته، أدارها، لاث لغامه: زبده. السديس: السن قبل البازل. ثنّى: بالأمر، إذا فعل أمراً ثم ضمّ إليه أمراً آخر. هب هبابا: نشط وأسرع. الزيد: سير فوق العنق.

38. فَاقْعُـدْ عَلَيْـكَ التَّـاجَ مُعْتَصِـبَاً بِـهِ لَا تَطْلُـبَنَّ سَـوَامَنَا فَتَعَبَّـدَا[50]

ونلحظ الأعشى يستثمر حضور المرأة في المنافرة الشعرية التي فَضَّل فيها عامر بن الطفيل على علقمة بن علاثة وشاعره الحطيئة، وهي من أشهر المنافرات التي عقدها الشعراء والحكام في الجاهلية، يقول فيها مبتدئاً بذكر الطلل منسوباً إلى (قتلة): (الأعشى الكبير، 1983، ص 189)

1. شَـاقَتْكَ مِـنْ قَتْلَـةَ أَطْلَالُهَـا بِالشَّـطِّ فَـالوِتْرِ إِلى حَـاجِرِ

2. فَـرُكْنِ مِهْـرَاسٍ إِلَى مَـارِدٍ فَقَـاعِ مَنْفُوْحَـةَ ذِي الحَـائِرِ[51]

تبرز سمة أسلوبية بقوةٍ بدايةً، وهي التكرار اللافت لحرف العطف (الفاء) الذي يدل على الترتيب مع التعقيب: (فالوتر إلى حاجر/ فركن مهراس إلى مارد/ فقاع منفوحة)، وقد تنقلت (قتلة) بين هذه الأماكن إلى أنْ استقرّ بها المقام في موضع الخصب والعطاء الذي تبحث عنه القبيلة، وهو (قاع منفوحة ذي الحائر) الحائر: مجتمع الماء والموضع المنبسط.تمثل المرأة في هذه القصيدة فكرةً جدليةً تتنازعها عناصر الحضور والغياب، فصورتها الآنية غائبة، ولكنها حاضرة في صورتها الخياليّة عبر التنقل في هذه الأماكن، ويمثل غيابها جزءاً من دلالة مسماها بمعناه الدال على القتل / قتلة، الذي يوافق القطع والهجر؛ إذ ليس ضرورياً أنْ يكون القتل حقيقيّاً ماديّاً، وبخاصةٍ أنَّ قتلة تتعاضد مع الطلل، وما يشير إليه من عقم وموت وانقطاع...، أما حضور المرأة فهو حضور الحياة في قاع منفوحة المخصب المنبسط...

ويحاول الشاعر إضفاء الملامح الحيوية على المكان الخيالي والواقعي الحالي، وذلك في قوله: (الأعشى الكبير، 1983، ص 189)

3. دَارٌ لَهَـا غَيَّـرَ آيَاتِهَـا كُـلُّ مُلِـثٍّ صَـوْبُهُ زَاخِـرِ[52]

(50) مآلك: جمع مَألكة، وهي الرّسالة. مخمشات: مغضبات، والخمش: الخدش واللطم. شُرَّد: أي تأتي في كل مكان لشهرتها وذيوعها، وأصله من الناقة الشرود وهي التي تذهب على رأسها. نعش: سبعة كواكب (أربعة نعش وثلاث بنات). السماكان: كوكبان نَيّران. يقول لكسرى: إن رهنك نعش بنيه من النجوم، وإن رهنك السماك الفرقد، فنحن نرهنك أبناءنا، أي أنّ ذلك مستحيل.

(51) شاقه الحب: هاجه. الأطلال: آثار الديار. الحائر: مجتمع الماء والموضع المطمئن من الأرض.

فالتغيّر يحمل ثنائية التدمير والهدم أولاً، والإنشاء والبناء ثانياً (تدمير المكان وملامحه ومعالمه وذكرياته، وبناء ما يمثل الحضارة والحياة والجديد المختلف المفارق لكل ذكرى سلبية)، فغياب المرأة عن المكان تدمير له، ويماثل الموت ومتلازماته، ووجودها وحلولها فيه بناء وحضارة، يماثل الحياة والخصب...

ولذا يتابع الشاعر خيالاته في وصف المرأة (الحياة) التي تحمل ملامح أسطوريةً خارقةً، وذلك في قوله: (الأعشى الكبير، 1983، ص 189)

5. كَدُمْيَـــــةٍ صُـــــوِّرَ مِحْرَابُهَـــــا بِمُـــــذْهَبٍ فِي مَرْمَـــــرٍ مَـــــائِرِ

6. أَوْ بَيْضَـــــةٍ فِي الـــــدِّعْصِ مَكْنُوْنَـــــةٍ أَوْ دُرَّةٍ شِـــــيْفَتْ لَـــــدَى تَاجِـــــرِ[53]

أضفى الأعشى على المرأة صفات الجمال؛ فهي تمثال أبدع صانعه في إنشائه، وقد وضع في محراب صلاةٍ يُتعبد إليه، وهي منبع الحياة وأساسها (بيضة) محفوظة لا ينالها سوء، وهي درة من اللؤلؤ النفيس الذي يبذل الغواص نفسه لاستخراجه من قيعان البحار، ولا يكتفي الأعشى بذلك بل يتابع إضفاء خواص الحياة والإحياء التي تتصف بها هذه المرأة بقوله: (الأعشى الكبير، 1983، ص 189)

11. قَـــدْ نَهَـــدَ الثَّـــدْيُ عَلَـــى صَـــدْرِهَا فِي مُشْـــــرِقٍ ذِي صَـــــبَحٍ نَائِـــــرِ[54]

إنّها صغير السن، وفي بداية النضوج الجسمانيّ، بما يتوافق مع حال القبيلة التي حلّت حديثاً في هذا المكان الخصيب (قاع منفوحة)، فما زال ماء الحياة يجري في جسد المرأة الموصوفة، وما يعضد ذلك إيراده لعلامةٍ جسديةٍ وهي (الثدي)، ومن أهم متلازمات الثدي (اللبن) الذي يحيلنا إلى وجود الحياة الكامنة في هذه المرأة، على النحو الآتي:

(الثدي = النهد = اللبن = الخصب = الحياة)

ومما يدل على فاعلية الإحياء تصوير هذه المرأة بمن يحيي الموتى سيميائياً، وإحياء الموتى إحياء لأبناء المجتمع الجاهليّ/ مجتمع القبيلة (بثّ الحياة في القبيلة)، مع تضافر الخاصيّة المائيّة في المرأة والمكان الذي حلّت فيه القبيلة (قاع منفوحة)، يقول الأعشى في ذلك: (الأعشى الكبير، 1983، ص ص 189 – 191)

---

(52) آيات: جمع آية، والآية، العلامة. مُلِثّ: مقيم. الصَّوب: السحاب ذو الصوت. زخر: البحر، طما وكثر ماؤه.

(53) مائر: تصلح صفة للمذهب وللمرمر، فالمذهب مائر في المرمر، أي غائر فيه داخل، والمرمر مائر، أي برّاق يتموّج لجودة صقله. الدِّعص: كثيب الرّمل. مكنونة: مخبوءة، فهي لذلك محفوظة صافية اللون. شيفت: جليت.

(54) نهد: برز. إشراق الحلي: بريقها. الصبح: بريق الحلي. النائر: المشرق.

12. لَـــو أَسْـــنَدَتْ مَيْتَـــاً إِلَى نَحْرِهَـــا عَـــــاشَ وَلَمْ يُنْقَـــــلْ إِلَى قَـــــابِرِ

13. حَـــتَّى يَقُـــوْلَ النَّـــاسُ مِمَّـــا رَأَوْا	يَا عَجَبَـــــاً لِلْمَيِّـــــتِ النَّاشِـــــرِ[55]

وبكل ما سبق من مقدمات القصيدة كان مسوغاً للشاعر الانتقال إلى ما يريده من تغليب عامر بن الطفيل على علقمة بن علاثة، وبمتابعة أبيات القصيدة نجد ملامح الحياة والخصب حاضرةً في عامر صاحب الأعشى، ونلحظ ملامح الموت والخراب كامنةً في علقمة، ومن ذلك قوله في التفريق بين عامر وعلقمة وحسم المنافرة بينهما: (الأعشى الكبير، 1983، ص ص 191 - 193)

19. مَـــا يُجْعَـــلُ الجُـــدُّ الظَّنُـــوْنُ الَّـــذِي جُنِّـــــبَ صَـــــوْبَ اللَّجِـــــبِ الزَّاخِـــــرِ

25. يَا عَجَـــبَ الـــدَّهْرِ مَـــتَى سُـــوِّيَا كَـــمْ ضَـــاحِكٍ مِـــنْ ذَا وَكَـــمْ سَـــاخِرِ

33. قَـــدْ قُلْـــتُ قَـــوْلاً فَقَضَـــى بَيْـــنَكُمْ وَاعْتَـــــــرَفَ المَنْفُـــــــوْرُ لِلنَّـــــــافِرِ[56]

ولا يخفى للناظر في مقدمة القصيدة، وما قدمته فيما سبق من اتساقٍ وتوافقٍ يفضيان إلى الحكم على قصيدة الأعشى حكماً سليماً بوصفها بنيةً واحدةً ذات مدار دلاليّ واحدٍ، نتجاوز فيه النظرة السطحية القاصرة المباشرة إلى النظر الإدماجيّ للوحات النص وعناصره المتعددة، بوصفه نصّاً خياليّاً في المقام الأول، وبتجاوز النقد الانطباعيّ المتسرع في الحكم على النصوص الأدبية.

الخاتمة

اتّضح فيما سبق – وبخاصةٍ في المحور التطبيقيّ من هذا البحث – أنّ لصورة المرأة حضوراً لافتاً لدى الشاعر الأعشى الكبير، وتعدّ المرأة ركناً أساساً من أركان النصّ وبناء القصيدة في شعره، وأنّ الانطلاق من صورة المرأة في فهم المِدار الأكبر للدّلالة الكونية المطلقة للنص الشعري الجاهلي – أمرٌ مجدٍ وذو فائدةٍ جمّةٍ في تثمير القارئ للبنية الجمالية المجاوزة للواقع في الأدب. وقد تبيّن من خلال النماذج النصيّة المنتقاة

(55) النّحر: أعلى الصدر، وقيل: موضع القلادة. نشر الله الموتى: أحياهم وبعثهم، فكأنهم نشروا بعد ما طووا.
(56) الجُد: البئر. الظَّنُون: الذي لا يعرف أفيه ماء أم لا، أو القليل الماء. جنّبه الشيء: أبعده عنه. الصوب: الناحية. اللّجَب: الذي له صوب وجَلَبَة. الزّاخر: كثير الماء. المنفور: المغلوب في المنافرة. النّافر: الغالب فيها.

من شعر الأعشى تنوع المدارات الدلاليّة لصورة المرأة، لأنها لا تتطابق ضرورةً مع أيّة امرأةٍ خارج الخطاب، إذ لم تكن المرأة مقصودةً لذاتها بوصفها امرأةً واقعيةً حقيقيةً، أو بوصفها صورةً مثاليّةً كامنةً في خيال الشاعر العاشق، لا بل هي تشكيل فنيّ رمزيّ مخصوص بكلّ نصٍّ كلّ على حِدةٍ، بحيث ظهرت في قوالبَ متعددةٍ ابتداءً من الصورة الموازية للقبيلة بوصفها أمّاً جامعةً تشكّل الرابطة السياسية الأولى التي يتكون منها المجتمع العربيّ قبل الإسلام، ولا شكّ أنّ علاقة الشاعر بقبيلته تتجاذبها محددات الوصل أو القطيعة، والخلاف والاتفاق... إلخ، وهي ذاتها العلاقة المتجسدة في الكون الرمزيّ لصورة المرأة في علاقتها بالشاعر بتجاذب المحددات ذاتها آنفة الذكر. ومن أبرز الصور الرمزية للمرأة وفق المدار الأكبر لكون القصيدة تماهيها مع صورة الممدوح أو المهجو، مع الرئيس والمرؤوس، ومع الصاحب والعدو، إذ إنّ العلاقة المتراكبة بين الرمز والمرموز واشتراكهما في نظائرَ دلاليةٍ ومنازلَ يقينيةٍ وكلماتٍ مفاتيحَ وصورٍ متوافقةٍ – يُحيلُ صورة المرأة من السطحية والابتذال إلى تصوّرٍ فنيٍّ مخصوصٍ بكلّ نصٍّ على حِدةٍ، يتعلق برؤية هذا النصّ وفضاءاته الثقافية والقيمية التي يندرج فيها، وقد استعان الباحث بفكرة المدار الدلاليّ كما وُجِدت لدى (أمبرتو إيكو) بوصفها وسيلةً عقليةً لجولةٍ استكشافيةٍ تُرصد بها أهمّ معطيات النصّ ودوائره الدلاليّة الكبرى التي تعدّ قيماً أولى في فتق بواطن النصّ وتبيّن دلالاته الجماليّة غير المباشرة، بحيث شكلت فكرة المدار محفزاً لجولةٍ شاردةٍ للقارئ؛ ليكون منتجاً فاعلاً، ومتلقياً مندغماً بإستراتيجياته مع إستراتيجيات القصيدة عند الأعشى، ومحققاً لفكرة الميثاق القرائيّ بين النصّ ومتلقيه؛ للوصول إلى المعنى الكامن في القصيدة، عبر وسائلَ متنوعةٍ ترتدّ في عمومها إلى البنية الكلية ودوائر النصّ الشعريّ الكبرى في القصيدة الجاهليّة.

المصادر والمراجع

- إسماعيل، سامي.2002. جماليات التلقي، دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر. ط1. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة.
- الأعشى الكبير، ميمون بن قيس. 1983. ديوان الأعشى الكبير. شرح مُحَمَّد مُحَمَّد حسين. ط7. مؤسسة الرسالة. بيروت – لبنان.
- إيسر، فولفجانج.
- 1998. "عمليات القراءة– مقاربة ظاهراتية". مجلة فصول: ع16. ترجمة علي عفيفي.
- 2000. فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية. ترجمة عبدالوهاب علوب. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- إيكو، أمبرتو. 1996. القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية. ترجمة أنطوان أبو زيد. ط1، المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء، بيروت.

- بارت، رولان، وآخرون. 2003. نظريات القراءة من البنيوية إلى جماليات التلقي. ط1. ترجمة عبد الرحمن بوعلي. دار الحوار للنشر. اللاذقية – سوريا.
- تشاندلر، (دانيال):
- 2002. معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات. ترجمة شاكر عبد الحميد. إصدار أكاديمية الفنون.
- 2008. أسس السيميائية. ط1. ترجمة طلال وهبة. المنظمة العربية للترجمة. بيروت – لبنان.
- شبلنر، برند. 1987. علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي. ترجمة محمود جاد الرب. ط1. الدار الفنية للنشر.
- الشدوي، علي. 2008. مدار الحكاية، فرضيات القارئ ومسلماته. ط1. النادي الأدبي، المركز الثقافي العربي. الرياض – السعودية.
- عبدالقادر، عميش. 2005. "أدبية النص، جمالية التلقي، القراءة وإنتاج النص الخفي". مجلة كتابات معاصرة: م15. ع58.
- العبسي، مُحَمَّد موسى. 2008. "تشكّل الذات في لامية أوس بن حجر، مقاربة سيميائية". المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها: م4. ع2.
- كحلي، عمارة. 2000. "المؤلف، ما قبل النص، والنص والقارئ وذاكرة النصوص، جمالية التلقي: مدرسة كونستانس، نموذج إيزر وياوس". مجلة كتابات معاصرة: م10. ع40.
- لوتمان، يوري. 1995. تحليل النص الشعري. ترجمة مُحَمَّد فتوح أحمد. دط. دار المعارف. القاهرة.
- هول، روبرت سي. 2004. نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية. ترجمة رعد عبدالجليل جواد. ط1. دار الحوار للنشر والتوزيع. اللاذقية – سوريا.