دلالة الوصف على الواصف
قراءة تأويلية لخطاب وصف المرأة في معلقة امرئ القيس

عبدالقادر علي باعيسى*

الملخص

يعمل هذا البحث على قراءة خطاب وصف المرأة في معلقة امرئ القيس الذي أنتج ليدل على أوصاف المرأة المتغزل بها، لكنه يدل في الوقت نفسه على الواصف الشاعر، فخطاب الوصف –لذلك– متداخل في المعلقة بين جهتين هما الواصف والموصوف، وهو عبارة عن مجموعة من التصورات المقدمة في نسق بلاغي متتابع، وترابط دلالي يمنح الخطاب الوصفي وحدته، فلا يتسم بخصوصية قوله في الموصوف فحسب، وإنما في الواصف أيضا مما يعمل البحث على استخلاصه بالتأويل والعودة إلى مراجعة النموذج التصوري الذي كان يقيمه الواصف عن ذاته في نصه. وقد نظن أن الواصف ثابت وأن الموصوف متغير وفي الواقع فإن الواصف متغير أيضا من خلال ما يلقيه على الموصوف من صفات، فهما متجسدان داخل حركة النص وتفاعلاته الدلالية التي لا يمكن أن تستقر بحال، وعليه فليس ثمة حقيقة ثابتة مطلقة لأي منهما داخل النص لاسيما أن مجال الوصف عاطفي وجداني ويقوم على عملية تصويرية خيالية. وعليه فإن أي هيمنة يتم الحديث عنها في هذا البحث هي هيمنة الخطاب لا هيمنة الشاعر الواصف ولا الموصوف المرأة.

الكلمات المفتاحية: الذات. الوصف. الواصف. الموصوف. التأويل.

المقدمة:

إن علاقة الواصف بذاته وبموصوفه تنطوي على مجموعة من المستويات وتتحرك عبر مجموعة من الوسائط وتتشكل أحيانا بصورة فردية، وأحيانا وفق مجموعة النظم والأعراف المتبعة في ذوق المجتمع الجاهلي، مما يرشح أقوال الشاعر للاتصال –في محاولة قراءتها– بنظرية التأويل (الهرمنيوطيقا)[1] فمعنى القراءة هنا لا ينفصل عن معنى التأويل، وعلى أساس ذلك تم النظر إلى الملفوظات على أنها رموز لغوية[2] يجب تخليصها حسب بول ريكور من أسر الفهم الحرفي، ومن ضيق النظرة الموضوعية التي تحاصرها، وهذه الرموز لا تعمل إلا حين يتم تأويل بنيتها، ولا بد في كل فعل لغوي أدبي من رمزية في حدها الأدنى تمتاز معها الكلمات بتوتر دلالي يجعلها في حالة سباق مع ذاتها، بين ما تضمره وما يقول به ظاهرها[3] وعلى ذلك أخذنا بتتبع بعض الرموز اللغوية وضمها معا، وتلك عملية يقوم فيها القارئ بتكييف الرموز على نحو نسقي ليدركها في قران معين، في الوقت الذي تقوم فيه الرموز بتوجيه حركة القارئ في التأويل خلال فعل القراءة، وما يصل إليه القارئ من معنى هو اختيار من بين إمكانات محتملة[4]

* أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة حضرموت.

ويتصل بهذا محاولة "تحويل الغامض المبهم إلى واضح جلي أو الكشف عما يقع في الدلالة الظاهرة من دلالة باطنة"[5] بعيدا عن فكرة انغلاق النص أو الأدبية المغلقة بتعبير د. مصطفى ناصف التي لا يمكن الركون إليها في عملية التأويل مادمنا أمام تجربة ذاتية[6] مجسدة من خلال لغة شعرية مفتوحة على التأويل، لاسيما أن فكرة النص موضوع الخطاب ارتبطت في المنظور الحداثي بفكرة حرية الكاتب الواجب احترامها قبل مناوشتها[7].

البحث:

فكيف يعمل الوصف على توليد كينونة الواصف؟ يعمل الوصف على توليد كينونة الواصف من حيث كونه يسهم في تحقيق الذات التي تعمد إلى تنمية وجودها وإثرائه من خلال وصف ما تحب، ويعمل على بعث قوى داخلية فيها تعمل على الكشف عن بطانة ذاتها ودواخلها العميقة فتسعد بوجودها مادامت هي التي تصف مشكّلة الموصوف كما تريد منمية اختياراتها الخاصة في أثناء وصفها له. ومن أبرز الموصوفات في الشعر العربي، وفي الآداب العالمية كافة، وصف المرأة المرتبط بالتغزل بها ارتباطا وثيقا، أي المرتبط بموضوع داخلي خاص جدا، يعمل على تكثير العناصر النوعية الدالة على الذات الفردية، وتفعيلها، وتحقيق فن الحياة النموذجية بالنسبة إليها، وهو ما كان يسعى إليه امرؤ القيس ويعمل على تحقيقه بحيث يتحول الوصف لديه إلى مجلى خاص لذاته يعبر عنه بأقصى ما يستطيع في ما يتصل بالمرأة وما يتعلق بها من ديار وأماكن وموجودات بحيث يتحول وصف المرأة من خلال كل ذلك إلى دال كبير على الذات ورغباتها وكيفية نظرها إلى الوجود، وتفاعلها معه، فليست صورة المرأة إلا جزءا من التصور الذاتي الخاص بالشاعر يقيمه من خلال الوصف الذي تتجسد من خلاله أشياء متنوعة من مبهجات الحياة. وكلما عمل الوصف على تنشيط مخيال الشاعر ازدادت المرأة قربا منه، بحيث تغدو ركيزة دلالية أساسية في شعره، لاسيما في اتصالها برغبته الأيروسية المتصلة بأعماق وجود الذات الإنسانية وهو ما يمنح الواصف إمكانية التعبير عن وجوده بصورة أكثر خصوصية.

وأن يكون الشاعر على علاقة بالمرأة المعشوقة يعني أن يكون على علاقة بجمال أشياء متنوعة إذ تدعوه المرأة –بوصفها موضوعا للوصف– إلى الاستغراق في الجماليات المتماهية معها كالخمرة، والبقر الوحشي، والظباء، والنخلة، والثريا، وفي ذلك ما يحقق كينونة سعادة شاملة تعمل على إرهاف إحساس الواصف بوجوده، وبالوجود عامة، وكلما ازدادت وتنوعت علاقاته بالمرأة ازدادت حركة ذاته وانفعاله إيجابيا بالحياة.

وفي الوصف تختار الذات طريقها بنفسها بخلاف الحرب أو السياسة التي تختار فيها طريق الجماعة، أو تختار لها الجماعة طريقها، فلا تعدو كونها حينئذ جزءا من موضوع عام، ولعله –لذلك– يقدم الشاعر

الجاهلي في قصيدته موضوع ذاته على موضوع الآخرين حين ينفرد بذكر اسم صاحبته أو الإشارة إليها متحدثا عنها منذ أول بيت في القصيدة، مما يعني أنه في المقام الأول منصرف إلى موضوعه بوصفه ذا فاعلية خاصة في تأسيس للكلام الشعري، وفي صناعة الفرد وإن عد هذا –فيما بعد– تقليدا خاضعا لسلطة الأعراف والتقاليد الفنية.

وفي هذا تختلف ذاتية الشاعر الخاصة عن الشاعر العام شاعر الجماعة أو الشاعر البدوي بتعبير عبدالله الغذامي الذي تندرج ذاته في ذات القبيلة (النحن) ومثال ذلك دريد بن الصمة الذي ينص على اندماج الفرد في الجماعة اندماجا كاملا، حتى وإن كانوا على خطأ فهو منهم لا يستطيع الانشقاق عليهم[8] وفي ذلك ما يتعارض مع ما يذهب إليه امرؤ القيس من تحقيق خاص لذاته، ومع عنترة بن شداد الذي عبر عن حبه لعبلة، وهو المنظور إليه عبدا، خارقا بذلك جميع الأعراف والتقاليد القبلية في هذا المنحى، وما يتعارض أيضا مع فكرة الصعاليك الذين ثاروا على نظام القبيلة[9].

وعليه فالوصف من هذا المنطلق من أبرز الوسائل الفنية التي تنفتح معها اللغة بكثير من الاسترسال والنظام الذي يعد شكلا من أشكال تنظيم التجربة الفنية والحياتية للواصف وتعميقها وتقديمها في سياق خاص[10] وقد قدمت كثير من أقوال امرئ القيس إضاءات نوعية في موضوع وصف المرأة، تفهم بوصفها إشارات أو رموزا لا معاني نهائية، وهي من هذا المنطلق تمثيلات واسعة الدلالة يمكن أن تقرأ بأوجه متعددة حسب الوقائع الثقافية والذهنية للعصور المختلفة، وسيظل الباب مفتوحا أمام القراء لاستلهام مزيد من دلالاتها، والاهتمام باعتباراتها الذاتية النصية التي يمكن استلهامها وقراءتها. ففي قول امرئ القيس:

خرجت بها تمشي تجر وراءنا

على أثرينا ذيل مرط مرحل[11]

ما يعمل على تعميق تصور امرئ القيس لذاته من خلال هذا الوصف حيث يترك ثوب صاحبته أثرا على الرمل، مبدية بذلك تيها على المكان، تاركة آثارها فيه، وماحية بثوبها معالمه، لتبرز معالم ثوبها فوقه، فغدا الطريق بذلك دالا على حركة جمالها، وتشخص وفق حالته الجديدة متجاوزا حالته السابقة عبر عملية استبدال معالمه وإبراز معالمها عليه. إن الشاعر ينقل لنا تصوره الخاص من خلال هذا الوصف بحيث يبدو مسيطرا على المكان بصورة تحول المكان العام (الطريق) إلى مكان خاص به بإبراز خصائص صاحبته الذاتية الإنسانية الجمالية عليه بحيث يتجاوز صورته الأولى. بل يتم تجاوز التصور البسيط للمتعة المتمثل في لقاء عابر، إلى تصور أكثر اتساعا، مفاده أن امرأ القيس سيد تلك الأرض وملكها العاشق تمر عليها أبرز موجبات متعه (المرأة) بعلو واضح وكبرياء، غير أنها وإن

كانت تمشي بانتصاب واضح وكبرياء، فإنها تتمايل أمامه وتنخفض:

إذا قلت هاتي نوليني تمايلت

علي هضيم الكشح ريا المخلخل[12]

فالمكان ومن يتعالى عليه لا يتعالى على امرئ القيس. إنه حين يصف يستخرج قوة العلو من ذاته دافعا بها إلى الوصف، وقد طرأت تحولات على المكان بفعل ذلك، وارتبطت بالوجدان الفردي الخاص بالشاعر وتصوره للمكان حسب كيفية العشق التي يراها، فأخفى وصفه علامات مألوفة في المكان– الطريق، وهي آثار الأقدام مما لا يتعشقه لألفته وانتشاره، ليظهر وجودا آخر يصنعه مع حبيبته (آثار الثوب) وهو الذي خرج بها أي مارس أمره عليها، وهي بدورها تجر ثوبها، أي تمارس فعلها على الطريق، في عملية مترابطة من الإنساني إلى المادي في نوع من التفاعل المترابط الذي يرغب امرؤ القيس في تحقيقه مجسدا من خلال ذلك رغبته الخاصة، ليعيد تشكيل المرأة والمكان الذي تتصل به كما يريد، بعيدا عن نمطية أهلها الذين يشهرون في وجهه السلاح، وقريبا منه ومن الأشياء الطبيعية التي يمكن أن تشبه بها، فيرتسم من خلال ذلك عالم متكامل مترابط رغبة في الإمساك بجوهر اللحظة الجمالية دفعة واحدة، لحظة المرأة وما يشبهها وما تشبهه من أشياء الطبيعة، وبحثا عن واقع كلي من خلال عدد من التشبيهات المتراكمة، كما سوف يأتي[13].

وترتفع قيمة المكان الشعرية حين يتماهى مع خصيصة من خصائص المرأة الجمالية، ففي وصف المكان بأنه عقنقل، أي متداخل الرمل ما يتفق مع شعر صاحبته المتداخل الخصلات (المتعثكل) و(المستشزر) يقول:

فلما أجزنا ساحة الحي وانتحى

بنا بطن حقف ذي ركام (عقنقل)[14]

ويقول:

وفرع يغشي المتن أسود فاحم

أثيث كقنو النخلة (المتعثكل)[15]

غدائره (مستشزرات) إلى العلا

تضل المدارى في مثنى ومرسل[16]

لقد ألقت المرأة بصفاتها على المكان الذي تم إعادة صياغته شعريا لصالحها، فبين حبيبته والمكان علاقة متداخلة من الكثافة المعقدة التي أفصح عنها النشاط الدلالي المتماثل بين (عقنقل ومستشزرات والمتعثكل) وفي ذلك ما يوحد طريقة امرئ القيس في النظر إلى موصوفاته الإنسانية والطبيعية المتداخلة.

وثمة دال آخر هو النخلة، وتمتاز بالعلو غالبا، كما امتازت صاحبته بالشموخ وهي تجر ثوبها، وتتجه خصلات شعرها الذي شبهه بالعذق إلى أعلى أيضا (غدائره مستشزرات إلى العلا) مما لا يستبعد خافيات نظر خاص إلى الحياة في كثافتها المقترنة بالعلو، مما يهيم به امرؤ القيس ويتمتع باحتوائه مجسدا نزعة عشقية خاصة به ترتفع بوصف المرأة إلى ذاته، إلى مستوى نظرته إلى الحياة، ومن ثم تأسيس

علامات حب خاصة به من خلال الوصف الذي يصنع عشيقته ومكان الالتقاء بها بمثالية وتماهٍ في الدلالات بينها وبين كائنات مختلفة (منقطع الرمل، الطريق، النخلة) وتتجلى من خلال ذلك حرية امرئ القيس في مكان وزمان بعيدين عن المراقبة (الحقف والليل)[17].

وتزداد المرأة علوا لدى الشاعر حين يربطها بالثريا، وفي تلك اللحظة الخاصة المقترنة بالعلو أيضا يأتي إليها، مع أهمية الربط بين (الوشاح) و (ثيابها) و (لبسة المتفضل) بعضها ببعض من حيث تداخل هذه الأوصاف بين الموصوفين الإنساني والطبيعي: المرأة والثريا:

إذا ما الثريا في السماء تعرضت

تعرض أثناء الوشاح المفصل

فجئت وقد نضت لنوم ثيابها

لدى اللبس إلا لبسة المتفضل[18]

لقد ألقت المرأة بظلالها على الثريا فالوشاح لها، وكلتاهما حافلة بالجمال والعلو في انتظام وتواصل يقدم عملية ضابطة لهذا النشاط الذاتي الوصفي.

وكما أخذت الثريا بعض صفاتها من المرأة (الوشاح) أخذت المرأة بعض صفاتها من تكوينات أخرى. فامرؤ القيس وقد فقد ناقته بذبحها لفتيات دارة جلجل، ما غابت عنه في أثناء هذا الفقد صورة المرأة من خلال الحرير المتجسد في قطع الشحم مستحضرا بذلك حالة من الترف والنعمة والنعومة ليندمج أكثر في السعادة بهؤلاء الفتيات، وليبعد عن نفسه فكرة الموت في لحظة متداخلة الأبعاد الجسدية والعشقية:

يظل العذارى يرتمين بلحمها

وشحم كهداب الدمقس المفتل[19]

فأصل النص نسج متداخل متشابك بعضه في بعض كما يرى بارت ولكن الناس اتخذوا هذا النسيج "على أنه ستار من الحكم المسبق، يتوارى من خلاله بشكل أو بآخر المعنى (الحقيقة) وشيئا فشيئا أصبح هذا النسيج العجيب يحتمل في جوانحه فكرة مخصبة حيث ينصنع النص ويتهيأ عبر متشابكات من القيم والدلالات والأبعاد والحيزات، متلاشيات في هذا النسيج، في هذه العناصر المشكلة لأجزائه"[20] بل يلاحظ أن "كل المعاجم العربية الموثوقة تورد هذا المعنى تحت تعبير النسج.. حيث إنهم كانوا يطلقون ذلك على عمل الريح ونشاطها في الرمل والتراب والماء، فالريح تنسج رسم الدار والتراب والرمل والماء إذا ضربته فنسجت له طرائق كالحبك، كما أن الريح تنسج الربع إذا تعاورته ريحان طولا وعرضا، لأن الناسج يعترض النسيجة فيلحم ما أطال من السدى. من أجل ذلك وانطلاقا من هذا المفهوم المنتزع من البيئة العربية ومن الطبيعة قبل ذلك، كانت العرب تقول: نسج الشاعر الشعر، إذا قرضه وحاكه، ومن ذلكم قول أبي عثمان: وظن أنه قد نسج فيها كلاما"[21] وعليه لا يبدو النسج غريبا في شعر

امرئ القيس سواء كان في نصه، أو قائما في الطبيعة، يقول:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها

لما نسجتها من جنوب وشمأل[22]

إن سقط اللوى منسوج في ضمن أربعة مواضع، هي الدخول وحومل وتوضح والمقراة، متداخل بينها، في عملية تفصح عن أن التداخل –وهو متصل بالكثافة– نواة مركزية في وصف امرئ القيس تمتد فتشمل الصوت أيضا (عقنقل/ المتعثكل/ سجنجل/ مستشزرات) وتتشكل من خلال هذا خاصية انسجام وتآلف "ومن هذا التآلف ينشأ ما يسميه برونكار نقلا عن فنجنشتاين نفسا عائليا"[23] جامعا بين البشري والطبيعي فالوصف من العوامل المسهمة في بناء النص والتوسع فيه منتظما، وذلك من جهة أنه لا يكتفي بتسمية الشيء وتعيينه تعيينا بسيطا مجردا، ولكنه يسعى إلى ذكر أجزائه ومكوناته، ووصف خصائصه ومميزاته[24] فضلا عن كشف تشابكاته وعلاقاته الداخلية.

لقد شبه امرؤ القيس ما في المرأة بمعطيات خارجية متعددة لكونه يرغب في تمثيل جمالها عبر عدد من الأشياء المختارة التي تمنحها وجودا نوعيا في التكوين الشعري، فصدرها كالمرآة، وعنقها كعنق الظبي، وبياضها كالبيضة، وخصرها كالسوار اللين، وساقها كالبردي، وأصابعها كالمساويك، وجسدها كالسراج المضيء، فالوصف يداخل المصنفات بجميع أنواعها، من التشبيه والاستعارة ومعظم الصور البلاغية التي تقدم أنواعا من الوصف المقنع المتفاوت الاتساع والمتباين الأشكال[25] ويسمح باستقصاء أبعاد الجمال بإدخاله في أوساط واسعة متعددة لتجذير صورة ما يصف انطلاقا من رؤية الشاعر لها متجاوزا بذلك صورة الموصوف الحقيقية من خلال إنتاج علاقات نصية متفاعلة، يقول:

مهفهفة بيضاء غير مفاضة

ترائبها مصقولة كالسجنجل

كبكر مقاناة البياض بصفرة

غذاها نمير الماء غير المحلل

تصد وتبدي عن أسيل وتتقي

بناظرة من وحش وجرة مطفل

وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش

إذا هي نصته ولا بمعطل

وكشح لطيف كالجديل مخصر

وساق كأنبوب السقي المذلل

وتعطو برخص غير شثن كأنه

أساريع ظبي أو مساويك إسحل

تضيء الظلام بالعشاء كأنها

منارة ممسى راهب متبتل

وتضحي فتيت المسك فوق فراشها نئوم الضحى لم تنتطق عن تفضل[26]

فهذه لوحة واسعة تستقطب الحيوان والشجر والماء والإنسان ومقتنيات المرأة بحيث تبدو من

خلالها رؤية الواصف أكثر تفصيلا، فدال البياض –مثلا– تجسد في السجنجل، والبيضة، وبيضاء، ونمير الماء، وساق البردي، والسراج، وتنوع من بياض مقرون بالصفرة، إلى بياض البيضة، إلى بياض البردي، إلى بياض جسمها نفسه إلى بياض المنارة– السراج، واقترن بالماء الصافي في عروقها وبالماء في أصول البردي، وفي هذا السياق يلاحظ أن الشاعر قصر بعض الأشطار من أبياته على موصوفات معينة، كما في قوله:

مهفهفة بيضاء غير مفاضة (الموصوف رشاقتها)
ترائبها مصقولة كالسجنجل (الموصوف صدرها)
كشح لطيف كالجديل مخصر (الموصوف جانب ظهرها).
ساق كأنبوب السقي المذلل (الموصوف ساقها)

وجعل أبياتا كاملة لموصوفات أخرى، كما في قوله:

وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش
إذا هي نصته ولا بمعطل
(الموصوف عنقها)

و:

كبكر مقاناة البياض بصفرة
غذاها نكير الماء غير المحلل
(الموصوف طراوة جسمها)

و:

وتعطو برخص غير شثن كأنه
أساريع ظبي أو مساويك إسحل
(الموصوف كفها)

و:

تضيء الظلام بالعشاء كأنها
منارة ممسى راهب متبتل
(الموصوف بياض جسمها)

و:

وتضحي فتيت المسك فوق فراشها
نئوم الضحى لم تنتطق عن تفضل (الموصوف نعمتها).

إن ما حققته الصفات الجزئية في أنصاف الأبيات يتفاعل مع الصفات المطولة إذ يندفع امرؤ القيس في تنمية الصفات من الأقل إلى الأكثر، فالمخفي أو ما يمكن أن يخفى بالثياب كالكشح والساق والصدر جعل لكل منها نصف بيت، وكذلك الخد الذي تبديه وتعرض به، والعين التي تختفي باختفاء الخد، بينما جعل لكل موصوف ظاهر من جسدها بيتا كاملا كالعنق والكف والبياض فضلا عن التنعم (وتضحي فتيت المسك) إنه ينمي رؤيته الشعرية لموصوفه عبر النظر، ويوزع متعته بالموصوفات حسب رؤيته لها، أو لحضورها الظاهر أمامه، فنوازعه الوصفية الجمالية تزداد مع الموصوف الظاهر وتقل مع الموصوف المخفي بالثياب مما يعمل على تنويع مساحات الوصف القولية فلا يكون على نسق واحد، وفي ذلك حال من التفاعل المتداخل بين الأوصاف.

وقد والى امرؤ القيس بين العنق والكشح في بيتين متلاحقين، لتواليهما في الجسد رأسيا في

أثناء وقوفها، فالعنق في الأعلى، وجانب الظهر (الكشح) في الأسفل منه:

وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش

إذا هي نصته ولا بمعطل[27]

وكشح لطيف كالجديل مخصر

وساق كأنبوب السقي المذلل[28]

وفي ذلك تفصيل لحالة العلو وانتصاب الجسد التي تم الحديث عنها سابقا، مع ملاحظة مد العنق ورفعه (إذا هي نصته) وقابل بين الساق والكف رأسيا في بيتين آخرين مقدما الساق على الكف هذه المرة في غير توال بينهما كما حدث مع العنق والكشح، مقدما الأسفل (الساق) على الأعلى (الكف) ليحدث مفاجأة تنويعية في ذهن المتلقي وتقابلا بين طرائق التشكيل الفني في وصفه:

وساق كأنبوب السقي المذلل

وتعطو برخص غير شثن

كما قابل بين الكشح والساق في تشكيل آخر أفقي تجسد في تقابل الشطرين، على تأويل أنه يراها في هذا البيت في حال ضطجاعها، فالساق يوالي الكشح أفقيا في أثناء الاضطجاع:

وكشح لطيف كالجديل مخصر

وساق كأنبوب السقي المذلل[29]

لقد تدخل الواقع في إنتاج اللغة على هذه الشاكلة من التقابل، بمعنى أن الجسد كان يتدخل في صناعة لغة الوصف عند امرئ القيس بوصفه واقعا جماليا بحد ذاته قبل أن يتجسد في كلمات في السياق التشكيلي.

ويشير امرؤ القيس إلى التدين كما في تشبيه بياض المرأة بسراج الراهب الذي لا ينقطع طول الليل في إشارة إلى استحضار بياض بشرتها أمامه في ليل طويل خاص به يظل يتعلق فيه بجمالها الذي لا يمكنه أن ينام دونه، فينبسط من خلال التدين والسهر للعبادة معنى التعلق القوي بصاحبته، فامرؤ القيس يبحث عن أشياء خارجية غريبة أحيانا ليضيفها إلى المرأة، فليس أمامنا الصفات الواضحة كما هي مجسدة في واقع الجسد الجمالي فحسب، بل العناصر الجديدة (منارة راهب) التي تقدم إضافات كيفية.

ثمة إذا عملية تطوير للوصف بدت متناغمة بفاعلية رؤية الشاعر، فهذه الأوصاف تجليات لموصوف واحد رتب الشاعر عالمه من خلاله وتناغم داخله مجسدا ذاته في كل واحد من تفاصيل هذا الوصف، وقد اختار التشبيه وسيلة إيصال وتنظيم بلاغي جمالي لوصفه برزت من خلاله عدد من جماليات النظر مما يدل على أنه يشعر بجزء كبير من الحيوية والتفاعل مع الجسد وربما التوحد معه في إطار روحه–جسدها، فهذه الأوصاف كالبردي والبيضة ليست سوى إشارات إلى إضاءات ذاته الداخلية، وسعادته بما يرى، فكلاهما موجود العشق والجسد، وتفصيل التصوير بالتشبيه تضخيم لفعل الانجذاب عبر النظر الذي تجاوز إلى أشياء متعددة كالبيضة وساق البردي والمساويك في إطار بث الحيوية في

هـذه الموجـودات بوصـفها موجـودات أنثويـة، فالتشـبيه متصـل بالـذات الشـاعرة وهـي نفسـها الـذات المعاينـة لعالمهـا الموصـوف، ولـيس بينهما انفصام، كما قد يحدث أحيانا[30].

وعليـه فقد اتضـح الوصـف عنـد امـرئ القيس أكثر ما اتضح من خلال الرؤية البصرية التي اعتمـدت التشـبيه أداة بلاغيـة تنظيميـة، فعـن طريـق الرؤيـة البصـرية "يتعـرف المـرء علـى أقصـى مراتـب النظـام، ويـدرك منتهـى الجمـال، ذلك أن غاية الجمال تزاوج غاية النظام وتقترن بها"[31] ولا تعد اللذة بالموصوف "مجرد شعور عابر يكتسبه الإنسان من الزمن المنفلت أبدا، بل شعور يستبد بصاحبه ليستغرق كامل كيانه، ويحملـه إلـى عـالم مفـارق، عـالم تمحـى فيـه التناقضـات، ويتحقـق فيـه التواصـل التـام بـين الإنسـان والوجـود"[32] الأمـر الـذي يخـرج معـه "وصـف الجميـل مـن دائـرة القيمـة الظرفيـة العـابرة، ومـن مجـرد التعبيـر عـن تجربـة فرديـة مظروفـة زمانيـا ومكانيـا ليكتسـب قيمـة مثاليـة مطلقة ومطلوبـة لتحقيـق السـعادة"[33] ذلـك لأن الوصـف منغرس أصـلا فـي طريقـة النظـرة إلـى الذات والعالم والأشياء والآخرين[34].

ويقدم امرؤ القيس وصفه لجسد المرأة بصورة تتداخل مـع إعجابـه بذاتـه، وإبـراز قوتـه وقدرتـه علـى فـرض رغبتـه، وتغلبـه علـى معوقـات الآخرين الذين يحاولون منعه من الوصول إلى صـاحبته حتـى يضـمها إليـه بمعزل عـنهم رغم قـوتهم الجمعيـة والقتاليـة، وبـذلك يكشـف غـزل امـرئ القـيس عـن بعـد خـاص بذاتـه وقـد وازى قبيلـة بكاملهـا، وتجـاوزهم، وتغلـب عليهم مشيرا بـذلك إلـى اسـتقلاليته وخصوصـيته التـي تسـعى إلى أن تشكل وحدها عالما منفردا يوازي العالم الاجتمـاعي بعاداتـه وتقاليـده وتتفوق عليـه، ولـو بصـورة رمزيـة. إنـه ينمـي –بـذلك– صـورته الخاصـة بـه، ويعلن عن ذاتـه الفريـدة غيـر آبـه بـالتوتر الاجتمـاعي الـذي ينشـأ عـن نسـج مثـل هذه العلاقات الغزلية في مجتمع قبلي محافظ.

وليس هذا فحسب ولكن ليبرز الفاعلية اللغوية لإمكاناتـه الشـعرية أيضـا، وليثـوَر مـن خلالهـا معاني جديدة لم تكن معروفة من قبل. ومن ثم فـإن شـعره يظـل يثيـر الأسـئلة والقضـايا الفنيـة والموضـوعية مـن خـلال ممارسـته تجربـة قـول خاصـة به أدت إلى إحداث قفزة في نظام القول المـألوف السـابق عليهـا[35] ويظـل يثـري بعضـه بعضا بالمفارقات من وصف حزين:

كأني غداة البين يوم تحملوا لدى سمرات الحي ناقف حنظل[36]

إلى وصف سعيد:

ترى بعر الأرآم في عرصاتها

وقيعانها كأنه حب فلفل[37]

إلى متفائل:

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها

لما نسجتها من جنوب وشمأل[38]

وقد تنـوع وصـفه لا لتنـوع النسـاء، ولكـن لتنـوع رؤيتـه السـعيدة تجـاه الحيـاة، فالفاعليـة مـردودة، في الأغلب، إلى الكيفية اللغوية لا إلى الخارج،

إنه يتخيل وفق رؤيته السعيدة وفي إطار التخييل تنبثق أسماء النساء، وينبثق الوصف انطلاقا من الرغبة المستقصية لأدق تفاصيل الموضوع الذي يخوض فيه والذي يعد فيه تناول الممنوع سببا في تكوين فرادته الخاصة، وإخراج الموصوف عن نموذج العبارات المألوفة إلى عبارات مختلفة، فليس لشيء عند امرئ القيس ما يسوغ منعه في سبيل إبراز تجربته، فشدة الولوع بالمرأة سمة مميزة له وليست أمرا سالبا إلا من ناحية أخلاقية تحيل التصرفات الشخصية إلى منطق كينونة أخلاقية سائدة، وذلك وارد في سياقه الاجتماعي، لكننا أمام نص شعري استقطب جزءا من اهتمام الإنسان العربي، فلا نستطيع مصادرة خصوصيته الإبداعية والتاريخية وقد اخترقت تراثنا الشعري والأدبي كله إلى اليوم.

لقد انشغل امرؤ القيس بعدد من معطيات العالم الخارجي ورغبته في التفوق عليه بسلوكه الفردي الذي يمنحه خصوصيته. وفي الواقع فإن هذا الذي يقدمه من حديثه عن ذاته وبطولاته هو جزء من خطاب الغزل يعمل على تمديده وتوسيعه، فلا يكتفي بالأبيات التي يصف فيها جمال جسد المرأة بل يمتد إلى المحيط الاجتماعي ليعرض حضوره فيه وانتصاره عليه بأبّهة واضحة دالا بذلك على أنه محب، وبطل، وكريم وشجاع، أي مندرج في مجموعة الصفات المثلى التي يحبذها المجتمع الجاهلي ويمنح على أساسها رجاله المنزلة والحظوة، ولكن بصورة مختلفة حيث يضع امرؤ القيس نفسه بصفاته الخاصة مقابلا للمجتمع في قيمه العليا التي يتمرد عليها بانتهاكها والوصول إلى صاحبته بفردية خاصة تضفي على شخصيته كثافة نشطة في مجالات شخصية يصل من خلالها إلى نوع مميز من الانتشاء بعمق الحياة، دون أن يلتفت إلى المزج غير المنسجم بينهما، بين تبني الشيء (البطولة/ الشجاعة/ الكرم) وانتهاكه في صورته الاجتماعية المعروفة بتلك الطريقة التي لا يرغب فيها المجتمع، فقد كان كريما عندما نحر ناقته لعذارى دارة جلجل، ولم ينحرها لضيوف قدموا عليه، وكان شجاعا في اجتياز الأسوار والحراس إلى صاحبته وليس للوصول إلى أعدائه، وكان مغامرا يوم دخل على عنيزة الهودج في أثناء سفرها، ولم يهاجم عدوا له بغتة. أي لا يفصله شيء عن أي بطل آخر، وإنما يتخذ بطولته لتحقيق ذاته الخاصة.

واللافت أن ذلك يظهر من خلال شعره الغزلي. فينتصر على العام والخاص، على الأعداء والمرأة، فشفرة الانتصار والتحدي كامنة في غزله بعمق، ومن أجل ذلك كان يعرض للحرب وهو يتغزل:

أغرك مني أن حبك قاتلي
وأمك مهما تأمري القلب يفعل[39]

وما ذرفت عيناك إلا لتضربي
بسهميك في أعشار قلب مقتل[40]

تجاوزت أحراسا إليها ومعشرا
علي حراص لو يشرون مقتلي[41]

والوصول إلى المرأة في أعراف المجتمع الجاهلي والعربي عموما هو انتهاك للقبيلة كلها ومحاولة السيطرة عليها سيطرة مطلقة، ولم تمارس عليه المرأة فعلا قتاليا كما حاول أهلها، ولكنه هو الذي صنع ذلك أو تخيله ليبرر لنفسه فعل السيطرة. إن امرأ القيس يصل إلى المرأة بأسلوب القوة الذي يعمل على تنشيط اتصاله بالمرأة من حيث كونها موضوعا متعلقا بالحياة لا يتأتى الوصول إليها في المجتمع الجاهلي في أجمل صورها إلا بمزيد من الحرب والانتصار فيها، ومن ثم لا يتأتى وصف المرأة والتغزل بها إلا باستحضار كثافته الرجولية والبطولية التي تشتغل على أكثر من جهة، وأن يحتوي شعره على هذا الوجود الغني بما يمتلكه من إمكانات بلاغية وتصويرية ووصفية ما يعني أن له خصوصيته وفرادته الشخصية بين مجموع الرجال، والشعراء أيضا. جسد المرأة عنصر مؤثر في ممارسة القوة ونوعيتها، ولم يغب عن العربي فاعلية التفكير فيه وحمايته، وعدم الدفاع عنه يقدم منظورا معاكسا لمنظومة القيم الأخلاقية العربية. إنه أحد المعطيات الاجتماعية المحفزة على ممارسة القوة، وانتهاكه يعني انتهاك قائمة الاعتبارات الأخلاقية والسيادية التي تتعالى بها القبيلة، ولعل أبرز التحولات القبلية الداخلية التي عرفها المجتمع الجاهلي كانت بسبب المرأة لاسيما مع السبي الذي يعمل على خلق هزة تحويلية عنيفة في المجتمع ينتج عنها انهيار قبيلة، وبزوغ أخرى، وربما ظهور تحالفات جديدة، مع ما يترتب على ذلك من مشاكل جديدة. وعليه يعد جسد المرأة مشغلا فرديا وجماعيا تمتد علاقاته على كامل الشبكة الاجتماعية والثقافية وبشكل فعال، ولذلك كان لا بد لكي يتم التقدم ضد القبيلة من أن يتم التقدم نحو المرأة في إطار من الصراع والتوافق العنيف (الصراع مع القبيلة والتوافق مع الجسد) بوصفه أحد الموضوعات المثلى لإعلان القوة من الجانبين.

والواقع أن الاهتمام بالجسد يخلق واقعا نوعيا سواء على المستوى الشخصي الخاص، أو الاجتماعي العام. إنه المنطلق الأهم لإعلان الذات والقبيلة بقوة، فهو من أضعف معطيات الوجود الحياتي القبلي، ومن أبرزها حين يتجلى عدم السماح بانتهاكه، فالحديث عن خصوصية العلاقة مع المرأة وحساسيتها هو حديث عن خصوصية الذات نفسها فردية كانت أو جماعية. وإذا وصل امرؤ القيس إلى المرأة فقد عمل على إثبات وجوده وفاعليته، فهو الذي يرسم خارطة الدخول إليها، وخارطة النزول بها، ويعمل على توزيع الألفاظ في القصيدة بالكيفية التي تروق له، فهو سيد الكلمة والمرأة، ولعل علاقته النوعية بالمرأة أنتجت نوعية علاقته بالكلمة، فالغزل يولد لديه بيئة داخلية حيوية تقول ما تعيش أو تتخيل بحيث يمارس حضوره في أبرز النقاط من أخفاها في جسدها إلى أبرزها:

إذا ما بكى من خلفها انصرفت له
بشق وتحتي شقها لم يحول[42]

و:

إذا قلت هاتي نوليني تمايلت
علي هضيم الكشح ريا المخلخل[43]

وفي هذا إعلان عن ذاته الخاصة التي وصلت إلى كل شيء، أو لم يستعص عليها شيء، حيث يرسم حدود مملكته الجمالية مبرزا سلطته الشعرية الدالة على ذاتيته، والمرأة مغزوة مستسلمة، سواء بالمعنى الاجتماعي أو الجسدي، ومن ثم فإنه هو الذي يرسم كل شيء، وينفذه، وهي وإن كانت معطى مركزيا في العلاقة الجسدية، فإنها خاضعة لتوجيهه، أو موافقة عليه، وذلك مبدأ أساسي دال على أنه هو المنتج المميز على المستوى الشعري والجسدي، وأن له طريقته الخاصة في التعامل معها، فعلاقته بالجسد علاقة بعد خاص يمثل الرهان الأمثل لسيادته.

وحديثنا عن الجسد مرتبط بوصفه له، إنه عاشق مميز أو عاشق عملي يختلف عن غيره من العشاق الواصفين، لمجرد الوصف، إذ يأخذ في تفصيل العلاقة مع المرأة بصورة واضحة معطيا نفسه حرية أوسع مع الجسد الذي يُعد أهم كيان يُحافَظ على عفافه وستره من منظور الوعي الاجتماعي العربي. والأديب "حر إلى أبعد غايات الحرية، وهو من هذه الناحية متمرد لا يستطيع أن يخضع لنظام، ولا أن يذعن لسلطان إلا سلطان هذا الشيطان الذي يلهمه ويوحي إليه ويدفعه إلى الإنتاج"[44]

وامرؤ القيس يحدد ذاته في أثناء تحديد كيفيات تصرفاته، وهما وجهان متمازجان لديه (ذاته وكيفيات إبرازها) ففي كل إبراز لكيفية مختلفة إبراز إضافي لذاته مما جعله في حالة صراع دائم مع المجتمع إلى أن مات. وهذا ما يدفع به إلى التأثير والإحداث المستمر بوصف أن القوة تتحدد من خلال قدرته على التأثير وقد عبر امرؤ القيس عن نشاطات غير اعتيادية متعددة سواء في غزله، أو في تمرده على ممارسة السلطة السياسية ومن ثم طرد أبيه له وخروجه من قصر الحكم وعدم رغبته في العودة إليه، أو في موقفه عند الصدمة الأولى عندما جاءه خبر مقتل أبيه بإعلانه الرغبة في الخمر (اليوم خمر) أو في ذهابه منفردا إلى قيصر دون إخوانه وقبيلته للأخذ بثأر أبيه باستثناء شاعر صديق له هو عمرو بن قميئة الذي كان يرافقه، وفي أثناء ذلك كانت قوة ذاته وفرادته تتنامى وتتفاعل، حتى علاقته بالمرأة لم تنحصر في امرأة واحدة، فهناك عنيزة وفاطمة والرباب وأم الحويرث وهريرة وأسماء، فذاته مصوغة من خلال هذه الخصوصيات التنويعية التي أبرزها في شعره.

وقد نال امرؤ القيس المرأة من خلال شعره وهي في كيفيات مختلفة، وبصور خاصة به وحده لم يقل بها أحد من الشعراء الجاهليين في ما يبدو، فجاء عنيزة إلى هودجها في أثناء السفر ولم يكتف بالتغزل بها ووصف رحلتها من بعيد كما يفعل الشعراء، وأتى المرأة وهي

حامل، وأتاها وهي مرضع، أي في أوضاع لم تكن المرأة فيها ترغب في الرجل، فرغبها في نفسه[45] وخرج إلى مجموعة من العذارى في يوم دارة جلجل يغتسلن فحبس ثيابهن لديه حتى خرجن من الماء[46] كأنما أراد –من خلال هذا الفعل الرمزي– أن يعلن سلطته من خلال الشعر دفعة واحدة على مجموعة من القبائل العربية، إذ من المحتمل أن تنتمي كل فتاة إلى قبيلة أو عشيرة، فكل ما هو خاص مستتر داخل البيوت أو الأخبية أو الهوادج أو تحت الثياب أو تحت الماء استطاع امرؤ القيس الوصول إليه ورؤيته مما يكشف عن بعد ذاتي كبير لديه أفصح عنه تنوع تلك الوقائع وتعددها في سياق شامل متماثل من الخصوصية.، ويميز ذاته من خلال سيرورة مجموعة هذه الممارسات المتناغمة المتفاعلة في كيفياتها داخل طبيعة خطابه.

كان الجسد أبرز مجال أمام امرئ القيس ليبحث من خلاله عن ذاته بشكل أكبر، حتى السلطة السياسية لم تكن لتحقق له ذاته ولذلك رفضها، ذلك لأنها لن تعطيه دوره الحياتي الوجودي الذي يرغب في تأديته، فالشعر أعلى منها وأهم في هذه الناحية، والسلطة مهما كانت مطلقة محكومة بشيء من النظام والأعراف ومراعاة التقاليد، وإذا كانت السلطة تمارس العنف، فهو هنا يمارس سلطته الرمزية العنيفة ولكن بشكل مختلف عما يفرضه النموذج السياسي، العنف الذي يدعو إلى مزيد من الاشتهاء والإثارة، ويعطي الجسد حياته، ويجذرها فيه (خرجت بها، هصرت بفودي رأسها) فالعنف هنا مجرد كلمة دالة على فعل الحياة العميق، ومن ثم تبدو السلطة السياسية التي رفضها قاصرة أمام هذا الواقع من السلطة الذي يرسم امرؤ القيس وقائعه.

وإن البدء في المعلقة بالفعلين (قفا) و (نبك) وتكرار أسماء عدد من النساء في المعلقة وفي كل قصائده يعني أن المراجعة مع المرأة قوية، وأنه يعتمد عليها رمزيا –من خلال وصفه لها– في تشكيل عدد من المواقف الأساسية لديه، فهي لذلك ضرورة أساسية لبناء القصيدة لديه ذات بعد رمزي يطبع العلاقات اللغوية داخل القصيدة وتداخلاتها، ومن ثم يمكن الاعتماد عليها في تأويل كثير من أبعاد النص، فظهور اسم المرأة في عدد من أبيات القصيدة لم يكن عشوائيا، بل دال على تعقيد وتشابك عميق يجري داخل القصيدة منها ما يتصل بالحياة الفردية للشاعر، ويتصل في أثناء ذلك بالحياة الاجتماعية والسياسية بصور رمزية غير مباشرة. وعليه "فإن النظر في العلاقات الداخلية في النص ليس مرحلة أولى تليها مرحلة ثانية يتم فيها الربط بين هذه العلاقات بعد كشفها وبين ما اسمه (الخارج) في النص، بل إن النظر في هذه العلاقات الداخلية هو أيضا وفي الوقت نفسه، النظر في حضور (الخارج) في هذه العلاقات في النص"[47].

ولكن كيف يحقق امرؤ القيس ذلك البعد الذاتي الماهوي المتفرد وهو شاعر شفوي؟ أي ملتزم

بنظام الصوت بما يقتضيه من أنظمة تعبيرية وجماعية قالبية أو محددة؟ يشير دريدا إلى أن الوعي بالنظام "يولد مع الإنسان، قبل اللغة نفسها، ثم يتخذ شكلا شفويا مرة، وشكلا كتابيا مرة أخرى، أي في مظهر صوتي وآخر حرفي[48] ومن الشعراء من لديه وعي كتابي أي غير ملتزم للنمطية التعبيرية السائدة وإن كان "شاعرا شفويا من المنظور التاريخي مثل امرئ القيس، بمعنى أنه لم يعرف عنه أنه كان يكتب أو يقرأ بمعنى الكلمة، ولكنه في وعيه الكتابي يفوق شاعرا مثل البحتري الذي يعد، من المنظور التاريخي كذلك، شاعرا كتابيا، أي إنه كان يعرف القراءة والكتابة بالعربية. أما البحتري فيبدو في وعيه الشعري شفويا، أي أكثر مباشرة ومحاكاة للواقع في شعره مما يتوقعه المرء من شاعر عاش في القرن الثالث الهجري"[49] فالوعي الكتابي "يرتبط بوجود الكتابة كما يرتبط بعدم وجودها، لأنه، وإن التزم بلحظات تاريخية فاصلة في تاريخ الإنسان، فهو يتجاوز التاريخ بمعناه الحرفي[50] أي بظروفه المشروطة اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا بوصف الوعي الكتابي "وعي لا تاريخي في عمقه الإنساني، لأنه وعي بحقيقة الوجود في تلك اللحظة، وفي كل لحظة ماضية وحاضرة وآتية"[51] وبهذا المعنى لا يمكن الفصل فصلا قاطعا "بين الوعي الكتابي والوعي الشفوي سواء على المستوى التاريخي أو اللاتاريخي وإن كنا نستطيع أن نميز مظاهر شعرية بعينها لكل منهما"[52].

إن من أهم الأشياء في تفعيل الوعي الكتابي من خلال الشفوية هو التمرد على منطق الرقابة كما فعل امرؤ القيس، وكان ينظر إليه بأنه شاعر خارج عن السوية الأخلاقية وأعراف المجتمع فعمل بذلك الوعي على تجديد نفسه، وفي كل وصف جديد ولادة حية له، فالإكثار من وصف جسد المرأة والأحوال معها يدعو إلى الإكثار من تفعيل كينونة ذاته الشاعرة وتفعيل خطابها، بمعنى أن ذاته تتجلى من خلال مزيد من رغبة النظر ومداومته في جسد المرأة، ومن ثم مزيد من رغبة الوصف الشعري الذي يتحول بالغزل إلى (تجربة) واسعة. ومن ثم يتجاوز الجسد صورته اللحمية ويغدو قابلا للامتداد إلى صور أبهى انطلاقا من قصور الوصف الموضوعي أو تضاؤله أمام الوصف الشعري، ففي قول امرئ القيس:

إذا التفتت نحوي تضوع ريحها

نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل[53]

يبدو التفات الجسد متعددا إذ لا يدل على هيئة معينة للالتفات، بقدر ما هو تنوع متكامل من هيئآت الالتفات المختلفة يأتي في أثناء وقوف الحبيبة، وجلوسها، واضطجاعها، وانعطافها، وميلها، وغير ذلك مما يراه الشاعر ويؤسس لرؤاه الشعرية المفتوحة، ويزداد الحضور الشعري للالتفات بمجيء (تضوع ريحها) فالتضوع انتشار في كل اتجاه، تتجاوز دلالته المظهر المتعين للحركة صعودا وهبوطا وانحرافا يمينا وشمالا.. إلى حركات أكثر انتشارا ودقة وشمولا

من حيث تغلغل التضوع في أرجاء المكان، فيغدو الالتفات حينئذ تضوعا عطريا منتشرا في أجواء واسعة، وتضيف كلمة (ريحها) إضافة أساسية إلى البيت لقيامها بوظيفة استقطاب ريح الجسد وريح الطبيعة كليهما إلى البيت، فتتوسع بذلك التواشج كينونة الجسد الشعرية، إذ إن هذه الكلمة (ريحها) بقدر ما استوعبت أول البيت الجسدي الماثل في الالتفات والتضوع امتدت بسعة إلى قادمه الطبيعي (نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل)[54] فوصف جسد المرأة، والتنويع في وصفه هو إفصاح عن ذات الشاعر نفسها الجميلة الحياة والتصور.

ومع كل ما سبق فإن في تكرار تشبيه المرأة بالبيضة ومدحها من هذه الزاوية الدالة على أنها "مكنونة غير مبتذلة"[55].

وبيضة خدر لا يرام خباؤها

تمتعت من لهو بها غير معجل[56]

يعمل على توجيه النشاط القولي للشاعر نحو فعل الالتزام في هذا التشبيه الذي يعبر عن الإطار الذهني للمجتمع، بل ربما كنا نرى في فعل البكاء والدعوة إليه (قفا نبك) فعلا اجتماعيا أكثر من كونه فعلا فرديا فالإنسان "كلما نقل أحاسيسه ومشاعره إلى الآخر، واستعطف قلبه، تقلصت حدة المشاكل، فهو بمثابة توزيع الهم على مجموعة من أجل مواساته في همومه، عوض أن يتحمل الفرد لوحده الهم وتفاصيله وتداعياته، الشيء الذي يعزز هذا الرأي أن الشاعر اندفع إلى البكاء لتأكيد حقيقة حجم الكارثة التي يعاني منها الإنسان، وكان يسعى من خلالها إلى أن يستعمل أصحابه ليشاركوه في أحزانه"[57] .

وهنا يظهر وعي الذات مزودجا بين بنيتين، فالذاتية ليست خالصة في النص إذ يتشابك معها وعي قوى اجتماعية خارجية، ولكن البنية الدالة على خصوصية الشاعر أقوى وأظهر، ومعروف أن "وعي الذات بذاتها لا يتشكل بمعزل عن جدلها مع الآخر ومع العالم"(58) أي إنه وعي تفاعلي إما بالاختلاف عنه وإما بالتوافق معه، والنص "لا يمكن أن يتصف بالثبات أو ينحصر في مدلول جامد"[59] وعليه تكون القراءة فعلا إنتاجيا للنص من خلال إعادة تأويله وتقديمه في صورة مختلفة[60] لأن السبب يكمن "في طبيعة القصد اللفظي، ويدل تخطي المعنى للقصد على أن الفهم يحدث في فضاء غير نفسي، بل دلالي نحت فيه النص نفسه منفصلا عن القصد العقلي لمؤلفه"[61].

الخاتمة:

عمل امرؤ القيس على تقديم تصوره عن ذاته من خلال وصفه للمرأة التي شكلت علاقته الشعرية بها مرتكزا مهما لقراءة ذاته التي برزت متفردة من خلال وصفه الذي ظل ينميه عبر تطرقه لتشكيلات مختلفة في وصف المرأة، والدخول إلى تنويعات خاصة في وصفها دلت على درجة من الانسجام العميق بينه وبين وصفه، الأمر الذي يدخل في تشكيل رؤيا الشاعر تجاه ذاته والحياة والوجود عبر المرأة وفق التأويل الذي اتخذه هذا البحث والمرتكز على الفاعلية اللغوية الشعرية للنص، وكان

الغزل وسيلته إلى الوصف جاعلا من ذاته موازيا للمجتمع في سبيل إبراز وجوده بصورة أظهر حتى وصل إلى فرادات خاصة به، فحقق رغم كونه شاعرا شفاهيا وعيا كتابيا من خلال تمرده على منطق التماثل مع أعراف المجتمع بصورة واضحة.

الهوامش:

(1) ينظر قراءة التراث النقدي، مقدمات منهجية، د. جابر عصفور، في ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية 1410هـ 1990م ، مج1، ص111.

(2) ينظر نفسه، ص112.

(3) ينظر نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، بيروت– لبنان2006م، ص16.

(4) ينظر قراءة التراث النقدي، مقدمات منهجية، مج1، ص112.

(5) نفسه، مج1، ص113.

(6) ينظر نظرية التأويل، د. مصطفى ناصف، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية1420هـ، ص147.

(7) ينظر نفسه، ص150.

(8) ينظر النقد الثقافي، د. عبدالله الغذامي، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، المغرب2000م، ص147.

(9) ينظر قراءة حداثية للتراث وإشكالات المنهج. بحث في تضاريس النص التراثي عند بعض الإنتلجنسيا العرب. دياب رابح قديد، في ضمن كتاب الندوة الدولية الثانية: قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة، بحوث علمية محكمة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الملك سعود، السعودية 1435هـ– 2014م، ص59–60.

(10) ينظر الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، د. محمد الناصر العجيمي، مركز النشر الجامعي، منشورات سعيدان، سوسة، تونس2003م، ص36.

(11) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مطابع دار المعارف بمصر 1969م، ص14.

(12) ديوان امرئ القيس، ص15.

(13) لعل القارئ يلاحظ هنا تداخل الوصفي والسردي، وقد انتهى جيرار جينيت في مقاله حدود الحكي "إلى القول بهشاشة الحدود وغموض الفواصل بينهما مقررا عدم إمكان تخلص السرد من الوصف مطلقا، وإن لم يكن ذلك إلا من جهة أن اختيار كلمة دون أخرى تترتب عليه تبعات دلالية في مستوى وصف الفعل تحديدا" الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، ص34. وينظر آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، د. عبدالناصر هلال، الطبعة الأولى، الناشر مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر2006م، ص134–135.

(14) ديوان امرئ القيس، ص15.

(15) نفسه، ص16.

(16) نفسه، ص17.

(17) وكذلك كان مع عذارى دارة جلجل في فضاء بعيد واسع يعطيه إمكانية تحقيق ذاته بحرية، وهو كذلك مع فرسه المنطلق به للصيد، ومع مشاهد المطر.

(18) ديوان امرئ القيس، ص14.

(19) نفسه، ص11

(20) نظرية، نص، أدب، ثلاثة مفاهيم نقدية بين التراث والحداثة، د. عبدالملك مرتاض، في ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي، مج1، ص274 .

(21) نفسه، ص268– 269.

(22) ديوان امرئ القيس، ص8

(23) الخطاب الوصفي في النقد العربي القديم، ص39.

(24) ينظر نفسه، 41.

(25) ينظر نفسه، ص42

(26) ديوان امرئ القيس، ص15– 17.

(27) نفسه، ص16.

(28) نفسه، ص17.

(29) نفسه، والصفحة نفسها.

(30) ينظر أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي، كمال أبو ديب، في ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي، ص315.

(31) الخطاب الوصفي في النقد العربي القديم، ص47.

(32) نفسه، والصفحة نفسها.

(33) نفسه، والصفحة نفسها.

(34) ينظر نفسه، ص34.

(35) ينظر طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه أبو فهر محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، مصر، ج1،ص55.

(36) ديوان امرئ القيس، ص9.

(37) نفسه، ص8.

(38) نفسه، والصفحة نفسها.

(39) نفسه، ص13.

(40) نفسه، والصفحة نفسها.

(41) نفسه، والصفحة نفسها. وينظر كلام البدايات، أدونيس، الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت1989م، ص45– 46.

(42) ديوان امرئ القيس، ص12 .

(43) نفسه، ص15

(44) حديث الأربعاء، طه حسين، في ضمن المجموعة الكاملة لمؤلفاته، الطبعة الأولى، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1973م، ص331.

(45) ينظر شرح المعلقات السبع لأبي عبدالله الحسين الزوزني، تحقيق وتقديم محمد إبراهيم سليم، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة 1994م، ص21.

(46) ديوان امرئ القيس، ص10.

(47) في معرفة النص الأدبي، يمنى العيد (حكمت صباغ الخطيب) الطبعة الثالثة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت 1985م، ص12.

(48) الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، حسن البنا عزالدين، الطبعة الأولى، الناشر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، بيروت– لبنان2003م، ص72.

(49) نفسه، والصفحة نفسها.

(50) نفسه، ص73.

(51) نفسه، والصفحة نفسها.

(52) نفسه، ص74– 75.

(53) ديوان امرؤ القيس، ص15.

(54) ينظر شعرية جسد المرأة في معلقة امرئ القيس، د. عبدالقادر علي باعيسى، مجلة جامعة حضرموت، علمية محكمة نصف سنوية، تصدر عن جامعة حضرموت، العدد السادس عشر، يونيو 2009م، مج8، ص49.

(55) ديوان امرئ القيس، ص13.

(56) نفسه، والصفحة نفسها.

(57) قراءة حداثية للتراث وإشكالات المنهج. بحث في تضاريس النص التراثي عند بعض الإنتلجنسيا العرب، ص53.

(58) الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، ص68.

(59) قراءة حداثية للتراث وإشكالات المنهج. بحث في تضاريس النص التراثي عند بعض الإنتلجنسيا العرب، ص50.

(60) ينظر نفسه، والصفحة نفسها.

(61) نفسه، ص50–51.

المراجع:

1– آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، د. عبدالناصر هلال، الطبعة الأولى، الناشر مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر2006م.

2– أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي، كمال أبو ديب، في ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية 1410هـ 1990م.

3– حديث الأربعاء، طه حسين، في ضمن المجموعة الكاملة لمؤلفاته، الطبعة الأولى، دار الكتاب اللبناني، بيروت1973.

4– الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، د. محمد الناصر العجيمي، مركز النشر الجامعي، منشورات سعيدان، سوسة، تونس2003م.

5– ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مطابع دار المعارف بمصر 1969م.

6– شرح المعلقات السبع لأبي عبدالله الحسين الزوزني، تحقيق وتقديم محمد إبراهيم سليم، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة 1994م.

7– شعرية جسد المرأة في معلقة امرئ القيس، د. عبدالقادر علي باعيسى، مجلة جامعة حضرموت، علمية محكمة نصف سنوية، تصدر عن جامعة حضرموت، العدد السادس عشر، يونيو 2009م.

8– الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، حسن البنا عزالدين، الطبعة الأولى، الناشر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، بيروت– لبنان2003م.

9– طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه أبو فهر محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، مصر.

10– في معرفة النص الأدبي، يمنى العيد (حكمت صباغ الخطيب) الطبعة الثالثة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت 1985م.

11– قراءة التراث النقدي، مقدمات منهجية، د. جابر عصفور، في ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية 1410هـ 1990م.

12– قراءة حداثية للتراث وإشكالات المنهج. بحث في تضاريس النص التراثي عند بعض الإنتلجنسيا العرب. دياب رابح قديد، في ضمن كتاب الندوة الدولية الثانية: قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة، بحوث علمية محكمة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الملك سعود، السعودية 1435هـ– 2014م.

13– كلام البدايات، أدونيس، الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت1989م.

14- نظرية التأويل، د. مصطفى ناصف، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية1420هـ.
15- نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان2006م.
16- نظرية، نص، أدب، ثلاثة مفاهيم نقدية بين التراث والحداثة، د. عبدالملك مرتاض، في ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية 1410هـ 1990م.
17- النقد الثقافي، د. عبدالله الغذامي، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، المغرب2000م.

Depiction Connotation on the Speaker: An Interpretive Reading of the Discourse of Woman's Depiction in the Mu'alaqa of Imru' Al-Qays

Abdul Qader Ali Ba-Essa

Abstract

This research aims to delve into the discourse of women's depiction in the Mu'alaqa of Imru' Al-Qays. The discourse was composed to depict the qualities of admired women. The paper seeks to uncover aspects of the speaker, the poet himself, based on women's depiction. The discourse of depiction in the Mu'alaqa intertwines between two entities: the speaker and the described woman. The depiction comprises an array of images presented in a coherent rhetorical structure, forming connotative interconnections that give the descriptive discourse its unity. The specificity of the discourse lies not only in the described woman, but also in the speaker. The present paper attempts to deduce and interpret the descriptive discourse by revisiting the imagery that the speaker created on himself within the text. It is often assumed that the speaker is in a constant state while the described woman is inconstant. However, in reality, the speaker is constantly changing through the attributes he bestows upon the described woman. Both entities are embodied within the text connotation and its semantic interactions, which cannot be a settled state. Consequently, there is no absolute, stable reality within the text for either of them, especially considering that the realm of depiction is emotional and imaginative. Therefore, any dominance discussed in this research pertains to the dominance of discourse, not the poet as the speaker or the woman as the described object.

Keywords: Self, Depiction, Speaker, The Described Woman, Interpretation.