المَرْأَةُ فَاعِلًا إِيْجَابِيًّا

مُقارَبَةٌ تحليليةٌ نقديةٌ في مِيمية
(رَيْطَة بِنْتِ جِذْلِ الطِّعَان)

بحث مقدم من

الدكتور

أحمد السيد عبد الحميد والي

مدرس الأدب والنقد

في كلية اللغة العربية بالمنصورة

جامعة الأزهر

المَرْأةُ فَاعِلًا إيجابيًّا مُقارَبَةٌ تحليليةٌ نقديةٌ في مِيمية (رَيْطَةَ بِنْتِ جِذْلِ الطِّعَان)

أحمد السيد عبد الحميد والي

قسم الأدب والنقد، كلية اللغة العربية بالمنصورة، جامعة الأزهر، جمهورية مصر العربية.

البريد الإلكتروني: ahmedwali@azhar.edu.eg

مُلخص البحث: لم تَكُنْ المرأةُ الجاهليةُ سَقْطَ مَتَاعٍ كما صَوَّرَتْهَا مُعظمُ قصائد الشعراء الجاهليين، ولن نُغَالِي إذا قلنا كُلَّهَا، لا نكَادُ نَسْتَثْنِي من ذلك الكل إلا القليلَ الذي لا يكاد يُشَكِّلُ نِسْبَةً بالقياسِ إلى غيرِهِ من القصائدِ –التي تَوَزَّعَتْ فيها صورةُ المرأةِ بين هَيَامٍ بجسدِها، وما يَحْوِيْهِ من علاماتِ الفتنةِ التي تَسْتَثِيْرُ غرائزَ الرجلِ وشهوتِه، ونَوْعٍ رَاقٍ لا يقومُ على مُعْطَيَاتِ الحِسِّ الزائلةِ– وبين هذا وذاك فهي لم تخرجْ عن دائرةِ المفعولِ به، بل كانت ذات موقفٍ إيجابيٍّ، ودورٍ بارزٍ في مجتمعها.

وتسعى الدراسةُ إلى تناولِ مَوْقِفِ المرأةِ الجاهليةِ الإيجابِيِّ في مجتمعِها، وذلك من خلالِ شعرها هي، مُمَثَّلًا في قصيدةِ (رَيْطَةِ بِنْتِ جِذْلِ الطِّعَانِ)، تلك المرأةُ الجاهليةُ التي كانت يومًا ما بمثابةِ السيدةِ الأولى في القبيلةِ، لأنها كانت زوجًا لِسَيِّدِ القبيلةِ وبطلِهَا الأول.

كما تهدفُ الدراسةُ –أيضًا– إلى رَصْدِ موقِفِهَا من أَهْلِهَا، ودَوْرِها المُؤَثِرِ في مجتمعها، وكيف أَدْلَتْ بِدَلْوِهَا في إشكاليةٍ تَمَسُّ القبيلةَ من جانبٍ، وتمسُّها وتمسُّ زوجَها من جانبٍ آخر، بل كيف انصاعَ القومُ لرأيها، وقَدَّرُوْهَا وقَدَّرُوا رَأْيَهَا حق قَدْرِهِمَا.

الكلمات المفتاحية: المرأة، فاعلًا، مفعولًا به، الإيجابي، مقاربة، رَيْطَة، جِذْلِ الطِّعَان.

The woman is subject and positive, A critical analysis approach through "Rytah Bent Gzil Al Teaan"

Ahmed Alsaid Abd Elhamid Wali
Literature and Criticism Department at the Faculty of Arabic Language,
Al-Azhar University Branch, Al-Mansoura,
Arab Republic of Egypt.
E-mail: ahmedwali@azhar.edu.eg

Abstract: This research studies the pre-Islamic women wasn't baggage fell as most of the pre-Islamic pates poems described her. And we will not exaggerate if we will said all of them. We except just alitt that can't be proportion compared to the other poems which the women picture was distributed in them. From the adoration with her body and the temptation feature that raise instincts and the man's lust. High type doesn't depend on the transient data sense. between this and that she wasn't away form the object circle but she had positive situation and outstanding role in her society.

the research seeks to discuss the pre-Islamic women positive situation in her society. Through her poetry. Represented in "Rytah Bent Gzil Al Teaan" that pre-Islamic women who was considered as the premiere (first lady) of the tribe one day, because she the wife for the master and the first hero for the tribe

The research aims to focus on her effective role in her society. How she well in problem that pertains the tribe on ahand and on the other hand pertain her husband. In addition to how the people obeyed her opinion and appreciated her and her opinion perfectly.

Key words: the woman, subject, object, positive, approach, Rytah, Gzil Al Teaan.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، له الحمد في الأولى والآخرةِ وله الحكمُ وإليه المرجعُ والمآلُ وهو على كل شيء قدير، والصلاة والسلام على الخاتمِ لما سَبَقَ، والفاتِحِ لما أُغْلِق، اللَّهم صلِّ وسَلِّم وبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد؛

ففي ديوان الشعر العربي الجاهلي كانت المرأة مفعولًا به إلا فيما ندر، أما كونها فاعلًا فقلما تناولوه في أشعارهم، أو تداولوه في نصوصهم. ومن ثم فقد طُرِحت المرأةُ في إبداعهم الشعري كموضوع يُشغل به الرجل، وتوزعت صورتها بين "هيام بجسدها، وما يحويه من علامات الفتنة التي تستثير غرائز الرجل وشهواته، فلا قيمة للمرأة إلا لأنها تُلبي نداء الرغبة الملح وتُسكن من نزوات الجسد...ونوعٍ راقٍ من اعتلاق الأنفس، لا يقوم على معطيات الحس الزائلة الحائلة، وإنما يُؤَسَّسُ على الثوابت في النفس، فلا يكاد يَرِدُ فيه حديث عن نزوة أو وصف لشهوة..."(١) وبين هذا وذاك فهي لم تخرج عن دائرة المفعول به.

فأغلب شعراء الجاهلية ممن كانوا يقفون عند المرأة في أشعارهم لم يبرحوا شيئًا فيها دون وصف له، ولم يدعوا من بنيتها الجسدية عضوًا إلا وقفوا عليه، بل أُولعوا بالحسن فيها واتبعوه، واستقصوا في تصويرهم لها مفاتنها الحسية / الجسدية، فوصفوا جمال العينين، وأعجبهم فيها اتساعها واحورارها وسكونها حين إدامة النظر، وعمدوا إلى الصباح فشبهوا به وجهها تأكيدًا لحُسنها وجمالها، وإلى شعرها فشبهوه بسواد الليل الحالك، وجعلوا الوجه من تحته مُنيرًا كالبدر، كما خاضوا في الحديث عن الجِيْدِ واستحسنوا فيه طوله،

(١) المرأة في وجدان الشاعر العربي، د/ السعيد محمود عبد الله، دار المعارف، مصر، ١٩٩٥م، ص٢١.

وعن القامة وتغنوا باعتدالها واستوائها، وعن الثغر الباسم الذي تتبدى منه أسنانها البيضاء. كذا نال خصرها الدقيق فضلًا عن امتلاء أردافها حظًا وافرًا، فهي هيفاء دقيقة الخصر ضامرة البطن، ومع هذا فأردافها ثقيلة تُقَيِّدُ مشيها، حتى تبدو للناظرين متمهلة حال إسراعها. كما تعرضوا لمشيتها وجلستها، وأتوا على ثيابها وزينتها وحُلِيِّها وطيبها، ومنهم من تعرض لبعض مغامراته معها.

فالمرأة في شعر امرئ القيس هي تلك الجميلة التي تمنَّعَت عليه فَلَيَّنَها وروَّضَها بالكلام والمُداراة والمُلاطفة حتى ذلت له بصعوبة، واستسلمت بعد امتناع: **(الطويل)**

وصِرْنَا إلى الحُسْنَى ورَقَّ كلامُنَا ورُضْتُ فَذَلَّتْ صَعْبَةً أيَّ إذْلَالِ(١)

وهي تلك المرأة التي صَرَفَها عن رضيعها، والمعشوقة التي عَقَرَ لها ولصويحباتها ناقته، وهو ذلك الفتى المُنْهَك في عالم الغواني واللذة، الذي يفخر بمغامراته الجنسية أمام من يريد إغواءها، حتى لا تضن عليه أو تظن أنه غير مُجرب، فيتباهى بأنه لم يترك بكرًا أو حُبلى أو مُرضِعًا إلا وكان له معها مغامرات جنسية حسية، بدءًا من أم الحُوَيْرِث وجارتها أم الرباب اللتين توصفان بتضوع المسك والقرنفل، مرورًا بعنيزة وفاطم التي تدللت وتَمَنَّعَت عليه، وانتهاءً ببيضة الخدر. ومن ثم فقد كانت المرأة في شعره وسيلة لتلبية حاجاته ورغباته الجنسية، ولن نغالي إذا قلنا إنها كانت مجرد لذة ومتعة وفراش، وليس أدل على صحة ما ذهبنا إليه من قوله لعُنَيْزَة حين تَأَبَّتْ عليه: **(الطويل)**

فَمِثْلُكِ حُبْلَى قد طَرَقْتُ ومُرْضِعًا فَأَلْهَيْتُهَا عن ذِي تَمَائِمَ مُغْيَلِ

---

(١) صِرنا إلى الحُسنى: أي إلى ما نُحب من الأمور. رَقَّ كلامُنا: أي صرنا إلى الصبا، وجَدَّ اللعب واللهو والغزل، فلم نرفع أصواتنا لئلا يشعر بنا أحد. ورُضْتَ فَذَلَّت: أي بعد امتناع وصعوبة. ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٥، دار المعارف، مصر، د.ت، ص٣٢.

إذا مـا بَكَـى مـن خَلْفِهَـا انْحَرَفَـتْ لـهُ بِشِـقٍّ وشِـقٍّ عنـدنا لَـمْ يُحَـوَّلِ(١)

وإذا مـا تَجَـرَّدَ شَـاعرٌ مـن أثقـالِ الغريـزة، وسـما بروحـه علـى مفـاتن الجسد، وارتقى إلى عالم الطهر والعفة، وأزاح عن كاهل عقله تلك الرغبات الجنسية، وصرف عن ذهنه تلك المُتع الحسية، وأتى على وصف المرأة في شعره، فلا يكاد يجاوز جمالها المعنوي إلى الخوض في رصد مفاتنها الحسية، ولا يكاد يتجاوز في تصويره ما تتحلى به من شِيم وما تتسم به من خصال كريمة وخلال حميدة، يقول الشَّنْفَرَى مصوِّرًا جمالَ زوجهِ المعنوي وما تتحلى به من قيم خُلُقِيَّة: **(الطويل)**

لَقَـدْ أَعْجَبَتْنِـي لا سَـقُوطاً قِنَاعُهـا إذا مـا مَشَـتْ ولا بِـذَاتِ تَلَفُّـتِ
تَبِيْـتُ، بُعَيْـدَ النَّـوْمِ، تُهْـدِي غَبُوقَهـا لِجَارتِهـا إذا الهَدِيَّـةُ قَلَّـتِ
تَحُـلُّ، بِمَنْجـاةٍ مِـنَ اللَّـوْمِ، بَيْتَهـا إذا مـا بُيُـوتٌ بالمَذَمَّـةِ حُلَّـتِ
كـأنّ لهـا فـي الأرْضِ نِسْـيًا تَقُصُّـهُ علـى أمُهّـا وإنْ تُكَلِّمْـكَ تَبْلَـتِ
أمَيْمَـةُ لا يُخـزي نَثَـاها حَلِيلَهـا إذا ذُكِـرَ النّسْـوَانُ عَفَّـتْ وَجَلَّـتْ

(١) التمائم: مُعَاذَات تُعلق على الصبي. والمُغْيَل: المُرْضَع وأمه حُبلى، أو الذي يرضع وأمه تجامع، وإنما أراد أن ينفي عن نفسه الفِرك، وهو بُغْضُ النساء للرجال، فأخبر أن المراضع والحَبالى معجبات به، وخصهن دون الأبكار، لأن البكر أشد محبة للرجال وأبعدُهُن عن الفِرك. الشِّق: شطر الشيء، فيريد أنه كان يذهلها عن ولدها حتى تميل إليه بهواها. ديوان امرئ القيس، ص١٢.

إذَا هُــوَ أمْسَــى آبَ قُــرَّةِ عَيْنِــهِ مَـآبَ السَّـعِيدِ لـم يَسَـلْ: أيـنَ ظَلَّـتِ[1]

فامرأته خجولٌ تتحرى الحشمة والعفة، فلا يسقط قناعها أثناء سيرها، عكس غيرها من المُريبات اللاتي يتلفَّتن حولهن حال سيرهن فيسقط قناعهن. وهي كريمة دائمًا مع جاراتها، وتتحرى أوقات الشدة والجدب والقحط فتهاديهن وتوالي تلبية احتياجاتهن، وتجتهد في ألا يَطَّلِعَ أحد على ما تقدمه من خير، فترسله إليهن حين يغفل الناس، وهي لأجل كل هذا لا تُلامُ ولا تُذم، بل إن من تسعى إليهن بالمعروف هن من يثنين عليها، ويدافعن عنها، ولا يقبلن فيها لومًا ولا مذمة.

كما يصفها الشنفرى بشدة الحياء، فإذا ما مشت فإنها لا ترفع عينيها عن الأرض حياءً وخجلًا، ولا تشخص ببصرها فتُرى، وكأنها تبحث عن شيء ضاع منها، وإن صادف وتحدث معها شخص وهي في طريقها أوجزت ومضت لحال سبيلها، ولهذا فإن سيرتها العطرة تعرفها كل العشيرة، وهو سعيد بهذا لأنها مثال العفة والطهارة، فإذا أمسى بعيدًا عنها وعاد إليها، عاد قرير العين، سعيدًا بها، لا يسأل أين قضت وقتها أثناء غيبته لأنها موضع ثقته.

---

(١) الغَبُوق: شراب المساء، ويقابله الصبوح وهو شراب الصباح. النِّسْي: ما يُنْسَى، والذي يسقط من الإنسان وهو لا يدري. والأم: القصد. تَبْلَت: تنقطع في كلامها لا تُطيله. النَّثَا: إخبارك عن الشيء بالحُسن أو القبح. وقال الخليل: لم يبن منه فعل، وحكى غيره، نثا ينثو. والثناء: إخبار عن الشيء بالحسن. قرة العين: ما يُسَرُّ به الإنسان ويطمئن. ويريد بقوله: "لم يَسَلْ أين ظَلَّتِ": أنها لا تبرح بيتها. وقال الأصمعي: هذه الأبيات أحسن ما قيل في خَفَر المرأة وعفتها.

ديوان الشنفرى (عمرو بن مالك نحو ٧٠ ق هـ)، جمعه وحققه وشرحه: د/إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت–لبنان، ط٢، ١٤١٧هـ – ١٩٩٦م، ص٣٢ وما بعدها.

وبين هذا الذي يرى في المرأة مصدرًا لإشباع غرائزه كامرئ القيس، وهذا الذي تفنن في وصف جمالها المعنوي كالشَّنْفَرَى، لم تخرج المرأة في أشعارهم عن كونها مفعولًا به.

وليس معنى كلامنا هذا أن المرأة الجاهلية كانت خارج إطار الحياة بأحداثها وصراعاتها، أو ليست ذات ثقل في مجتمع الجاهليين، بل كانت شريكًا للرجل في كثير من المواقف الحياتية، سلمًا كانت أم حربا، كما كانت صاحبة رأي ومشورة، فرأيناها تُدلي بدلوها في كثير من المشكلات، وتبدي رأيها في غير موقف من المواقف العصيبة التي تمس حياة القبيلة بأكملها، وألفينا الرجال ينصاعون لرأيها، ويحيدون عن آرائهم امتثالًا واتساقًا مع رأيها، دون ثمة شعور بعيب، أو إحساس بنقص، أو انتقاصٍ من قدر. فقد انصاع أوس ابن حارثة لزوجه فَعَدَلَ عن رفضه للحارث بن عوف وقَبِلَ به زوجًا لابنته•. كما كانت المرأة في الجاهلية تُجِيْرُ وتَمْنَع في السلم والحرب.••

• يُروى أن الحارث بن عوف بن أبي حارثة قال لخارجة بن سنان: أتراني أخطبُ إلى أحد فيردني؟ قال: نعم. قال: ومن هو؟ قال: أوس بن حارثة بن لأم الطائي، قال: اركب بنا إليه، فركبا حتى أتيا أوس بن حارثة في بلاده، فوجداه في فناء منزله. فلما رأى الحارث بن عوفٍ قال: مرحبًا بك يا حارث، ثم قال: ما جاء بك؟ قال: جئتُ خاطبًا. قال: لستَ هناك. فانصرف ولم يكلمه. فدخل أوسٌ على امرأته مغضبًا، فقالت له: من الرجلٌ الذي سلم عليك، فلم تُطل معه الوقوف ولم تكلمه؟ فقال: ذلك سيد العرب الحارث بن عوف، فقالت: فما لك لا تستنزله؟ قال: إنه استهجنني. قالت: وكيف؟ قال: لأنه جاءني خاطبًا. قالت: ألستَ تزعم أنه سيد العرب؟ قال: نعم، قالت: إذا لم تزوج سيد العرب في زمانه فمن تزوج؟ قال: قد كان ذلك. قالت: فتدارك ما كان منك. قال: فبماذا؟ قالت: بأن تلحقه فترده. قال: وكيف وقد فَرَطَ مني ما فَرَط إليه؟ قالت: تقول له: إنك لقيتني وأنا مغضبٌ لأمر، فلك المعذرة فيما فرط مني، فارجع ولك عندي كلُّ ما طلبت. قال: فركب في أَثَرهما. قال خارجة بن سنان: فو الله إنا لنسير إذ حانت مني التفاتةٌ فرأيته، فقلت للحارث وهو ما يكلمني: هذا=

=أوس في أَثَرنا. فقال: ما أصنع به؟ فلما رآنا لا نقف قال: يا حارث أربع علي. فوقفنا له، وكلمه بذلك الكلام، فرجع مسروراً. قال خارجة بن سِنان: فبلغني أن أوسًا لما دخل منزله قال لزوجته: أدعي لي فلانة، أكبر بناته، فأتته ، فقال لها: أي بُنية ، هذا الحارث بن عوف سيدٌ من سادات العرب، جاءني خاطبًا، وقد أردت أن أزوجك منه، فما تقولين؟ قالت: لا تفعل. قال: ولم؟ قالت: لأن في خُلُقي رداءة، وفي لساني حدة، ولست بابنة عمه فيراعى رحمي، ولا هو بجارك في البلد فيستحي منك، ولا آمن أن يرى مني ما يكره، فيطلقني، فيكون علي بذلك سُبَّة، قال: قومي بارك الله فيك. ثم دعا ابنته الأخرى، فقال لها مثل قوله لأختها، فأجابته بمثل جوابها، فقال لها: قومي بارك الله فيك. ثم دعا بالثالثة، وكانت أصغرهن سنا، فقال لها مثل ما قال لأختيها، فقالت له: أنت وذاك. فقال لها: إني عرضت ذلك على أختيك فأبتاه، ولم يذكر لها مقالتيهما، فقالت: والله إني الجميلة وجهًا، الرفيعة خُلُقًا، والحسنة رأيًا، فإن طلقني فلا أَخْلَفَ اللهُ عليه. فقال لها: بارك الله فيك. ثم خرج إليه، فقال: زوجتك يا حارث بنتي بُهَيْسَة. قال: قد قبلت نكاحها، وأمر أمها أن تهيئها له، وتصلح من شأنها، ثم أمر ببيت فضُرِب له، وأنزله إياه، ثم بعثها إليه....يُنظر: المُسْتَطرَف في كل فن مُسْتَظْرَف، بهاء الدين أبي الفتح محمد بن أحمد بن منصور الأبشيهي، عُنِيَ بتحقيقه: إبراهيم صالح، دار صادر، بيروت–لبنان، ط١، ١٩٩٩م، ١٩٢/٣ وما بعدها. وأعلام النساء في عالمي العرب والإسلام، عمر رضا كحالة، مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان، د.ت، ١٥٥/١ وما بعدها.

●● فقد رُوي أنه لما عصفت حرب الفجار الأكبر بين كنانة وقيس وكانت قيادة قيس لمسعود بن مالك الثقفي زوج سُبيعة ابنة عبد شمس بن عبد مناف، وسيادة كنانة لحرب بن أمية ابن أخيها، وكان مسعود قد ضرب لزوجه خباء، فدخل عليها فأبصر الدموع تجول بين خديها، فقال: ما يُبكيك؟ قالت: أبكي لما عسى أن يُصيب قومي، قال لها: مَنْ دخل خباءك من قريش فهو آمن، فجعلت توصل في خبائها ليتسع فيسع الجمع العديد من قومها. فلما انكشفت قيس وغُلب على أمره مسعود (زوجها)، قال لها ابن أخيها: من تَمَسَّكَ بأطناب خبائك أو دار حوله فهو آمن، فنادت بذلك، فاستدارت قيس بخبائها، حتى كثروا جدا، فلم يبق أحد لا نجاة عنده إلا دار بخبائها، فقيل لذلك الموضع: مَدَار قيس، وكان يُضرب به المثل، فتغضب قيس منه. انظر: الأغاني، الأصفهاني، ٤٩/٢٢.

إذا كان ذلك كذلك، وكان هذا هو حال المرأة في الجاهلية، فما الإشكالية إذًا؟ ومن أين تتأتى السلبية التي يحاول البحث إثبات نقيضها من خلال تسليط الضوء على موقف المرأة الإيجابي؟

وللإجابة عن هذا السؤال نقول: تكمن الإشكالية في عزوف الشعراء عن رصد هذه المواقف وطرحها على صفحة الشعر العربي الجاهلي، وفي تضاعيف ديوانه، ذلك أن أيًا من هذه المواقف لم تصلنا من خلال أشعارهم، بل اطلعنا عليها من كتب التاريخ الأدبي والتراجم والسير والمواقف، وليس أدل على صحة ما ذهبنا إليه من أن النابغة الذبياني لم يَأتِ في قصيدته على ذِكْرِ (بُهَيْسَة بنت أوس بن حارثة) زوج (الحارث بن عوف) التي كانت سببًا رئيسًا في تدخل زوجها بالاشتراك مع (هرم بن سنان) للصلح بين عبس وذبيان، وتَحَمُّلِ الدِّيات عنهم*.

* بعد أن أمر أوس بن حارثة ببيتٍ للحارث بن عوف ولزوجه بُهيسة، يروى خارجة بن سنان قائلًا: فلما دخلت عليه لبث هُنيهةً ثم خرج إليَّ. فقلت: أفرغت من شأنك؟ قال: لا والله ، قلت له: وكيف ذلك؟ قال: لما مددت يدي إليها قالت: مه! أعند أبي وإخوتي؟! هذا والله لا يكون. ثم أمر بالرحلة فارتحلنا بها معًا، وسرنا ما شاء الله. ثم قال لي: تقدم، فتقدمت، فعدل عن الطريق، فلما لبث أن لحقني. فقلت: أفرغت من شأنك؟ قال: لا والله. قلت: ولم؟ قال: قالت: تفعل بي كُما يفعل بالأمة السبية الأخيذة؟ لا والله حتى تَنْحَرَ الجُزُرَ والغنم، وتدعو العرب، وتعمل ما يعمل مثلك لمثلي. فقلت: والله إني لأرى همةً وعقلًا، فقال: صدقت، قال: وأرجو الله أن تكون المرأة النجيبة. فوردنا إلى بلادنا، فأحضر الإبل والغنم، ونحر وأولم، ثم دخل عليها وخرج إليَّ، فقلت: أفرغت من شأنك؟ قال: لا والله، قلت: ولم ذلك؟ قال: دخلت عليها أريدها، فقلت لها: قد أحضرت من المال ما تريدين، قالت: والله لقد ذُكِرْتَ من الشرف بما ليس فيك، قلت: ولم ذاك؟ قالت: أتستفرغ لنكاح النساء، والعرب يقتل بعضها بعضا؟ وكان ذلك في أيام حرب عبس وذبيان. قلت: فماذا تقولين؟ قالت: اخرج إلى القوم فأصلح بينهم، ثم ارجع إلى أهلك، فلن يفوتَك ما تريد، فقلت: والله إني لأرى عقلًا ورأيًا سديدًا. قال:=

فالمرأة في كثير من المواقف العصيبة واللحظات المفصلية في حياة القبيلة كانت هي المحرك والدافع والداعم، "غير أنه وقت اكتمال العمل، وتحقق الإنجاز، يغيب ذكرها، ويُجحد دورها، فلا يبقى لها غير التواري نصيبًا، والإهمال مكافأة. ولعل الإبداع الأدبي أكثر المجالات التي تشي بهذه الحقيقة المرة، وتكشف حجم الإجحاف الذي أصاب جهود المرأة العربية في ميدان الأدب...."(١)

وإذا كانت كتب التراجم والسير والأدب قد تعاطت بسهولة مع كون المرأة صاحبة رأي أو موقف، ومن الممكن أن ينصاع الرجال لرأيها، فإن العقل الجمعي للشعراء الجاهليين لم يستوعب بعد قيمة المرأة ولا قدرتها.

ومن هنا فإن غرض هذه الدراسة هو الكشف عن استجابة قرائح الشعراء لهذه المواقف الإيجابية التي لا تقل قيمة عن مواقف الرجال التي صورها الشعراء وتباروا في إبرازها. هذا هو ما تسعى إليه الدراسة، وما تهدف إلي إبرازه وتسليط الضوء عليه. وقد رأت الدراسة إمعانا في التدقيق أن تعمد إلى شعر المرأة نفسها لنرى كيف عبرت عن رأيها، وأدلت بدلوها في شأن يمس القبيلة بوجه عام، ويمسها ويمس زوجها بوجه خاص.

=فأخرج بنا، فخرجنا حتى أتينا القوم فمشينا بينهم بالصلح، فاصطلحوا على أن يحسبوا القتلى ثم تُؤخذ الدية، فحملنا عنها الديات، فكانت ثلاثة آلاف بعير، فانصرفنا بأجمل الذكر، ثم دخل عليها، فقالت له: أما الآن فنعم، فأقامت عنده في ألذ عيش وأطيبه، وولدت له بنين وبنات، وكان من أمرهما ما كان. يُنظر: المُسْتَطرَف في كل فن مُسْتَظْرَف، الأبشيهي، ١٩٢/٣ وما بعدها. وأعلام النساء في عالمي العرب والإسلام، عمر رضا كحالة، ١٥٦/١ وما بعدها.

(١) أساليب البيان في الشعر النسوي القديم من الجاهلية إلى العصر العباسي، فاطمة صغير، أطروحة دكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، كلية الآداب واللغات، الجزائر، ١٤٣٣/١٤٣٤هـ – ٢٠١٢/٢٠١٣م، المقدمة، ص (أ).

وعلى الرُّغم من أن تناول الباحثين والدارسين لشعر المرأة عمومًا قد بلغ مبلغ عظيمًا؛ فإن أيًّا منهم لم يتطرق إلى رصد موقف المرأة الإيجابي من خلال الشعر عمومًا، وشعر المرأة بوجه خاص. ويعزو البحث قلة الدراسات التي دارت حول تلك الإشكالية إلى قلة النصوص التي تعاطت معها، قياسًا إلى فنون النثر المختلفة، من نحو السير والتراجم، التي تعاطت مع الأمر بسهولة. فكل ما وصل إلينا –حسب علمي– من نصوص شعرية نسوية تُبرز دور المرأة الإيجابي هو تلك القصيدة الميمية التي بين أيدينا، وما وصلنا حولها من معالجات لا يخرج عن كونه دراسات تحليلية للقصيدة بوجه عام، لم يتطرق أصحابها لرصد موقف المرأة الجاهلية الإيجابي بشكل كلي، وإنما مُست الفكرة وجاءت عرضًا في تضاعيف بعضها، ولعل من أبرز هذه الدراسات، دراسة الأستاذ الدكتور عبد السلام سرحان –رحمه الله– في كتابه: قطوف من ثمار الأدب في الجاهلية وصدر الإسلام، غير أني لم يُتح لي الاطلاع منها إلا على نُتف يسيرة من خلال دراسات وسيطة، ودراسة الأستاذ الدكتور عبد الرحمن هيبة –رحمه الله– في كتابه: من فرائد الأدب الجاهلي، ودراسة أستاذي الدكتور محمد حسين عبد الحليم حماد في كتابه: من عيون الأدب الجاهلي: دراسة تحليلية نقدية، ولا شك أني أفدت من هذه الدراسات، ووقفت من خلالها على كثير من المصادر والمعلومات.

لهذا وغيره كانت أبيات (رَيْطَة بنت جِذْلِ الطِّعان) موضوعًا لدراستنا، وذلك لما كشفت عنه من نبوغ إبداعي من جانب، وشجاعة ومروءة ووفاء من جانب آخر، فضلًا عما أبانت عنه من دور إيجابي للمرأة في مجتمعها، وكيف أنها كانت رقمًا كبيرًا في معادلة الحياة، وعنصرًا فاعلًا ومؤثرًا في شئون القوم ومصائرهم، ولم تكن سقط متاع ولا مفعولًا به كما صورتها معظم المصادر. ولهذا –أيضًا– كان وقوفي أمام هذا النصِّ كنموذجٍ لأمحو شيئًا من الصورة المشوهة التي رسمها بعضهم للمرأة الجاهلية.

أما عن منهجي في هذه الدراسة فهو منهج شكَّلته وحدَّدت منطلقاته المادة الشعرية محل الدراسة، فقد استعنت أولًا بالمنهج التاريخي، وحاولت من خلاله التعرف على ملابسات النص، والوقوف على الظروف التي أحاطت بالشاعرة ودفعتها إلى إنشائه، كما أعانني -أيضًا- على فهم الظروف والملابسات المؤثرة في النص. كما استعنت بالمنهج الفني في تحليل النص وتذوقه، واستبطان أبعاده الفنية، ومن ثَمَّ بيان ما له وما عليه، وذلك من خلال دراسة العناصر التي تشكله ودورها في نجاحه أو إخفاقه.

هذا وقد اقتضت طبيعة البحث أن يتألف من مقدمة تبرز الدافع إلى اختياره، والغرض منه، وهدفه، كما نوهت عن حدود الدراسة ومادتها الفكرية، ثم بينت منهج الدراسة، والتخطيط الذي احتواه البحث.

ثم تلا المقدمة ثلاثة مباحث، جاء أولها تحت عنوان: البنية الموضوعية والمعالم الأساسية للنص، وقد وقفت فيه على معالم النص من نحو مناسبته وتشكيله اللغوي والموضوعي.

أما المبحث الثاني فجاء تحت عنوان: البناء الفني للنص، وجاء في ثلاثة مطالب، أولها: عن التجربة الشعرية، وثانيها: عن الصورة الفنية، وثالثها: عن الموسيقا.

أما المبحث الثالث والأخير فقد جاء تحت عنوان: ظواهر موضوعية وفنية، وخصصته للوقوف على ظاهرة من أبرز الظواهر التي تَجَلَّت على طول أجزاء النص، ورأى البحث إفرادها بالتناول في مبحث مستقل، وهي ظاهرة الثنائيات الضدية، كما وقف البحث في الشطر الثاني من المبحث أمام بعض ما أباح به النص من تساؤلات وافتراضات تنم عن حيويته، ومن ثم قدرته على فتنة المتلقي.

ثم كانت الخاتمة، وفيها عرضت لأهم النتائج التي توصلت إليها من خلال معايشتي لهذه الدراسة المتواضعة، ثم أعقبت الخاتمة بعقد فهرسين: أولهما للمصادر والمراجع، والآخر للمحتوى.

وبعد؛ فالدراسة لا بد أن تحتوي على بعض العثرات، فالنقص من لوازم أعمال البشر، ولسوف يُطَوِّقُني بفضله كل من يقيل عثرة، أو يسد فرجة...ورحم الله امرءًا أهدى إليَّ عيوبي.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

وصَلِّ اللهم وسَلِّمْ وبَارِكْ على سيدنا ومولانا محمد

وعلى آله وصحبه أجمعين.

المبحث الأول

البنية الموضوعية والمعالم الأساسية للنص

أولًا: النص وتشكيله اللغوي*

قالت رَيْطَة بنت جِذْلِ الطِّعَان:•

* ورد هذا النص في: الأغاني، أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، تحقيق: د/ إحسان عباس، ود/ إبراهيم السعافين، والأستاذ/ بكر عباس، دار صادر، بيروت – لبنان، ط٣، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م، ٤٨/١٦، والأمالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦م، ٣٠١/٢ وما بعدها. ولباب الأدب، أسامة بن منقذ، تحقيق: أحمد محمد شاكر، منشورات مكتبة السنة بالقاهرة، ص٢١٣. ونهاية الأرب في فنون الأدب، النويري، تحقيق: د/ يوسف الطويل، أ/ علي محمد هاشم، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤م-١٤٢٤هـ، ص٢٨٥. وأعلام النساء في عالمي العرب والإسلام، عمر رضا كحالة، ٤٧٦/١. وأيام العرب في الجاهلية، محمد أحمد جاد المولى بك، وعلي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، مصر، دار إحياء الكتب العربية، ١٣٦١هـ – ١٩٤٢م، ص٣١٨. وديوان شعر الأيام، جمع ودراسة وتحقيق: د/ عفيف عبد الرحمن، ط١، دار صادر، بيروت – لبنان، ١٩٩٨م، ص٣٧٨ وما بعدها.

• رَيْطَة بنت جِذْلِ الطِّعَان: شاعرة من شواعر العرب. ولم تذكر لنا المصادر شيئًا من أخبارها، وهي زوج ربيعة بن مُكَدّم أحد فرسان مضر المعدودين في الجاهلية، وهي الظعينة التي حماها واستبسل دونها واستمات في الدفاع عنها. وجِذْلِ الطِّعان هو لقب علقمة بن فراس. وعُرِف بجذل الطعان لثباته للرماح مثل الجِذل. وقد يُراد بالجذل: العود الذي يُنصب للإبل الجربى، ومنه قول سعيد بن عطارد، وقيل بل هو الحباب بن المنذر: (أنا جُذَيْلُهَا المُحَكَّك)، وعني بالجذل هاهنا الأصل من الشجرة تحتك به الإبل فتُشفى به. ومن خلال نسب ربيعة نعرف أن (جِذْلِ الطِّعَان) هو الجد الخامس لربيعة، ومن ثم فإننا نفهم من ذلك أن (جِذْلَ الطِّعَانِ) ليس والد ربيعة المباشر، بل هو أحد أجدادها، إذ لا يُتصور أن يكون (ربيعة) مُتزوجًا من أخت =

سَـنَجْزِي دُرَيْـدًا عـن رَبِيْعَـةَ نِعْمَـةً وكُـلُّ امْـرِئٍ يُجْـزَى بمـا كـانَ قَـدَّمَا(١)

=جده الرابع. وقد يكون والدها قد لُقب أو سُمي باسم الجد، وحينئذ لا اعتراض، وهذا هو الأرجح. والريطة: الملاءة إذا كانت قطعة واحدة ولم تكن لفقين. انظر: نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب، ابن سعيد الأندلسي، تحقيق: د/ نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، ٣٧٣/١. ولسان العرب، ابن منظور، طبعة مُراجعة ومُصححه بمعرفة نخبة من السادة الأساتذة المتخصصين، دار الحديث، مصر، ١٤٢٣هـ-٢٠٠٣م، ٣٢٠/٤، مادة: (جذل). وشاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، جمعه ورتبه: بشير يموت، ط١، المكتبة الأهلية، والمطبعة الوطنية، بيروت، ١٣٥٣هـ – ١٩٣٤م، ص٥٦. وقطوف من ثمار الأدب في الجاهلية وصدر الإسلام، د/ عبد السلام سرحان، ١٩٧٣م، بدون، ٣١٨/٢. ومن فرائد الأدب الجاهلي، د/ عبد الرحمن هيبة، التركي للطباعة بطنطا، مصر، ١٤٢٣هـ – ٢٠٠٢م.

(١) هو دُرَيدُ بن معاوية بن الحارث بن معاوية بن بكر بن علقمة بن جُدَاعة بن غَزيَّة ابن جُشَم بن معاوية بن بكر بن هوازن بن منصور بن عِكْرِمة بن خَصُفَة بن قيس عَيْلَان بن مُضَر بن نزار بن مَعْد بن عدنان، و"دُريد" تصغير (أَدْرَد)، وهو من تحاتت أسنانه. يُكنى (أبا قرة)، عَمَّرَ طويلًا حتى سقط حاجباه على عينيه وكُفَّ بصره. عُرِفَ أبوه بلقب (الصِّمَّة) حتى طغى على اسمه، تكاد تُجمع المصادر على أن أمه رَيْحَانة بنت مَعد يكرب الزبيدي، وأن أباه قد سباها في غارة له على بني زُبَيد، ثم تزوجها وأولدها بنيه. قُتل يوم حُنين في العام الثامن من الهجرة، وكان يومئذ ابن عشرين ومائة سنة على أرجح الآراء. ينظر: ديوان دُرَيْد بن الصِّمَّة، تحقيق: د/ عمر عبد الرسول، دار المعارف، مصر، د.ت، ص٧ وما بعدها. ونشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب، ابن سعيد الأندلسي ، ٥٠٦/١. والأعلام، خير الدين الزركلي، ط١٥، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، أيار/ مايو، ٢٠٠٢م، ٥/١٠.

– ربيعة بن مُكَدَّم (نحو ٨٥-٦٢ص م = نحو ٥٣٤-٥٥٨م): هو ربيعة بن مُكَدَّم بن عامر بن حُرثان بن جُذيمة بن علقمة بن جِذْلِ الطِّعَان بن فِرَاس بن عثمان بن ثَعْلَبة بن مالك بن كنانة: أحد فرسان مُضَر المعدودين، وشجعانهم المشهورين في الجاهلية. له أخبار أشهرها حمايته الظعن بعد مقتله. ولا يُعلم قتيل حمى الظعائن=

فـإنْ كـانَ خَيْـرًا كـانَ خَيْـرًا جَـزَاؤُهُ وإنْ كـانَ شَـرًّا كـانَ شَـرًّا مُـذَمَّمَا(١)
سَـنَجْزِيْهِ نُعْمَـى لـمْ تَكُـنْ بِصَـغِيْرَةٍ بِإِعْطَائِـهِ الـرُّمْحَ السَّـدِيْدَ المُقَوَّمَـا(٢)
فَقَـدْ أَدْرَكَـتْ كَفَّـاهُ فِينَـا جَـزَاءَهُ وَأَهْلٌ بِـأَنْ يُجْـزَى الـذي كَـانَ أَنْعَمَـا
فَـلَا تَكْفُـرُوهُ حَـقَّ نُعْمَـاهُ فِـيْكُمُ ولا تَرْكَبُـوا تِلْـكَ التـي تَمْـلَأُ الفَمَـا(١)

=غيره، وذلك أنه خرج في ظُعُن كنانة فلقيهم نُبَيْشَة بن حبيب السُّلَمِي غازيًا. فتقدم ربيعة فقاتل نُبَيْشَة ومن معه طويلًا، فأصابه سهم، فعاد إلى الظُّعُن يستدمي، حتى أتى أمه وطلب منها أن تشد على يديه عصابة، وقال للظُعن: أوضِعن ركابكن خلفي حتى تنتهين إلى أدنى بيوت الحي، فإني لما بي، وسوف أقف دونكن لهم على العقبة وأعتمد على رمحي، فَكَرَّ راجعًا يقاتل والدم ينزفه، فهابه القوم، فاختار عقبة واتكأ على رمحه وهو على متن فرسه، يرونه فلا يتقدم أحد منهم، فقال نُبيشَة: إنه لمائل العنق، وما أظنه إلا قد مات، فأمر رجل كان معه أن يرمي فرسه فرماها فقصمت، وانقلب عنها ميتا، وكان الظُّعُن قد نجا. يُنظر: الأغاني، الأصفهاني، ٤٠/١٦. ونشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب، ابن سعيد الأندلسي، ٣٧٥/١. والأعلام، الزركلي، ١٧/٣.

روى صاحب الأغاني: (وكل فتى)، وكذلك وردت في ديوان شعر الأيام، أما باقي المصادر فقد وردت على النحو الذي أثبته البحث.

(١) مُذَمَّمَا:الذم نقيض المدح، والمّذَمَّة : الملامة، ومُذمَّم اسم مفعول. وأذم الرجل: أتى بما يُذَمُّ عليه، ورجل مُذَمَّم أي مذموم جدًا، ويدور المعنى حول القُبح والعيب. لسان العرب، ابن منظور، ٥٢٣/٣، مادة: (ذمم).

(٢) وردت رواية البيت: (الرمح الطويل) في الأمالي، القالي، ٣٠٣/٢. ونهاية الأرب في فنون الأدب، النويري، ص٢٨٥. السديد:المُقَوَّم، من سَدَّدَه تسدِيدًا: قوَّمه. والسَّدَد: الاستقامة. يُقال: سَدَّ السهمُ يَسِدُّ إذا استقام. والمُسَدَّد: المُقَوَّم.. المُقَوَّمَا: قَوَّمَ درأه: أزال عوجه. وقَوَّمته: عَدَّلْته، فهو قويم ومستقيم. لسان العرب، ابن منظور، مادة (سدد)، ٥٣٠/٤، ومادة (قوم) ٥٤٦/٧، والقاموس المحيط، الفيروزابادي، الهيئه المصرية العامة للكتاب، ١٣٩٩هـ – ١٩٧٩م، فصل السين باب الدال، ٢٩٧/١، وفصل القاف باب الميم، ١٦٦/٤.

فَلَـوْ كـانَ حَيًّـا لَـمْ يَضِـقْ بِثَوَابِـهِ ذِرَاعًـا، غَنِيًّـا كـانَ أو كـانَ مُعْـدَمَا(٢)
فَفُكُّـوا دُرَيْـدًا مِـنْ إسَـارِ مُخَـارِقٍ ولا تَجْعَلُـوا البُؤْسَـى إلـي الشَّـرِّ سُـلَّمَا(٣)

---

(١) تملأ الفما: كناية عن الجدل والصخب والثرثرة والكلام الذي لا طائل من ورائه. وروى النويري: (القَمَا) بالقاف، ولم يشاركه أحد –فيما أعلم– في هذه الرواية، وفُسِّرت في الهامش بقوله: قُمْتُ البيتَ ونحوه: إذا كَنَسْتُه. ويُقال: أَقْمَى الرجل: سَمن بعد هزال. والصواب في رأيي هو: (الفَمَا) بالفاء.

(٢) الذَّرْع: الطاقة. وضاق بالأمر ذَرْعُهُ وذِرَاعُه: ضعفت طاقته ولم يجد من المكروه فيه مَخْلَصًا ولم يَطِقْه ولم يقو عليه. وضاق به ذَرْعًا: مثل ضاق به ذِرَاعا. ونصب ذَرْعًا لأنه خرج مُفَسِّرًا مُحوَّلًا لأنه كان في الأصل ضاق ذَرْعِي به، فلما حُوِّل الفعل خرج قوله ذَرْعًا مُفسِّرا. انظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (ذرع)، ٥٠٠/٣. والقاموس المحيط، الفيروزابادي، فصل الذال باب العين، ٢٢/٣.

(٣) ففكوا دُرَيْدًا: خلصوه، وأطلقوا سراحة، وخلوا سبيله. الإسَار: ما شُدَّ به. وهوالقيد، والرُباط، ويكون حبل الكِتاف، ومنه سُمي الأسير، وكانوا يسمونه بالقد، فسُمي كل أخيذ أسيرًا وإن لم يُشد به. مخارق: الشخص الذي أسر دريدا. لسان العرب، ١/ ١٤٨، مادة (أسر). البُؤْسَى: ضد النُعمى. لسان العرب، مادة (بأس)، ٣١٢/١. ومن معاني مادة (بأس) الكره والشدة، وهي عندي تحتمل الوجهين في هذا البيت، فمعناها قد يكون لا تجعلوا مقابلة النعمى بنقيضها البؤسى سبيلا للشر، أو لا تجعلوا كرهكم وغضبكم يؤدي بكم إلى الشر.

ثانيًا: بين يدي المناسبة*

رُوِي أن (دُريد بن الصِّمَّة) خرج في فوارس (بني جُشَم) يريد الغارة على بني كنانة، حتى إذا كانوا بوادٍ لبني كنانة يقال له (الأَخْرَم) وهو يريد الغارة على بني كنانة، رُفِع له رجل من ناحية الوادي معه ظعينة**، فلما نظر إليه قال لفارسٍ من أصحابه: صِحْ به أن خَلِّ عن الظعينة وانْجُ بنفسك، وهو لا يعرفه، فانتهى إليه الرجل، فصاح به، وألح عليه. فلما أبى ألقى زمام الراحلة وقال للظعينة: **(الرجز)**

سِيْرِي على رِسْلِكِ سَيْرَ الآمِنِ سَيْرَ رَدَاحٍ ذاتِ جَأْشٍ سَاكِنِ

إنَّ انْثِنَائِي دون قِرْنِي شَائِنِي فابلِي بلائي واخبُرِي وعايِنِي•

ثم حَمَلَ على الفارس فصرعه، وأخذ فرسه فأعطاه الظعينة. فبعث دريد فارسًا آخر لينظر ما صنع صاحبه، فرآه صريعًا، فصاح به، فَتَصَامَّ عنه، فظن أنه لم يسمعه، فغشيه، وألقى زمام الراحلة إلي الظعينة، ثم حمل على الفارس، فطعنه فصرعه، وهو يقول: **(الرجز)**

---

* انظر: الأغاني، الأصفهاني، ٤٦/١٦. والأمالي، القالي، ٣٠١/٢. ولباب الأدب، أسامة بن منقذ، ص٢٠٩. ونهاية الأرب في فنون الأدب، النويري، ج١٥ و١٦، ص٢٨٣. وأيام العرب في الجاهلية، محمد أحمد جاد المولى وآخرون، ص٣١٢.

** الظعينة: الهودج، وهو مقعد ذو قبة يوضع على ظهر الجمل لتركب فيه النساء، كانت فيه المرأة أو لم تكن. وقيل: المرأة في الهودج، سُميت به على حدِّ تسمية الشيء باسم الشيء لقربه منه، وهو المراد هنا، وقيل: الزوجة. لسان العرب، ابن منظور، مادة: (ظعن)، ١٣/٦.

• الرَّدَاح: العجزاء ثقيلة الأوراك تامة الخلق. والجَأْش: النفس، وقيل: القلب، وفلان قوي الجأش أي القلب. القِرْن: الكفء، والنظير في الشجاعة والحرب والشدة والعلم والقتال وغير ذلك، ويُجمع على أقران. انظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة: (ق ر ن)، ٣٤١/٧. ونهاية الأرب في فنون الأدب، النويري، ج١٥-١٦، ص٢٨٣. وفي الأغاني ولباب الأدب (فابلي)، بينما ورد في الأمالي ونهاية الأرب للنويري: (ابلي).

خَـــلِّ سَـــبِيْلَ الحُـــرَّةِ المَنِيْعَـــهْ إِنَّـــكَ لَاقٍ دُونَهَـــا رَبِيْعَـــه
فـــي كَفِّـــهِ خَطِّيَّـــةٌ مُطِيْعَـــه أو لا، فَخُـــذْهَا طَعْنَـــةً سَـــرِيْعَه
فالطَّعْنُ مني في الوَغَى شَرِيْعَه♦

فلما أبطأ على دريد بعث فارسًا آخر لينظر ما صنعا، فانتهى إليهما، فرآهما صريعين، ونظر إليه يقود ظعينته ويجرُّ رمحه، فقال له الفارس: خَلِّ عن الظعينة، فقال لها ربيعة: اقصدي قصد البيوت، ثم أقبلَ عليه فقال:**(الرجز)**

مـــاذا تُريـــدُ مـــن شَـــتَيْمٍ عَـــابِسِ أَلَـــمْ تَـــرَ الفَـــارِسَ بعـــدَ الفَـــارِسِ
أَرْدَاهُمَا عاملُ رُمْحٍ يابِسِ*

ثم طعنه فصرعه، فانكسر رمحه، ولما أبطأ عن دُريد ارتاب، وظن أنهم قد أخذوا الظعينة وقتلوا الرجل، فلحق بهم، فوجد ربيعة لا رمح معه، وقد دنا من الحي، ووجد أصحابه قد قُتلوا. فقال له دريد: أيها الفارس، إن مثلك لا يُقتل، وإن الخيلَ ثَائِرةٌ بأصحابها، ولا أرى معك رمحًا، وأراك حديثَ السن، فدونك هذا الرمح، فإني راجع إلى أصحابي فمثبِّطهم عنك.

وأتى دريد أصحابه فقال: إن فارس الظعينة قد حَمَاها، وقتل فُرسانكم، وانتزع رُمحي، ولا طمع لكم فيه، فانصرف القوم، وقال دريد: **(الكامل)**

مـــا إنْ رأيـــتُ ولا سَـــمِعْتُ بِمِثْلِـــهِ حَـــامِي الظَّعِيْنَـــةِ فارسًـــا لـــمْ يُقتَـــلِ
أَرْدَى فـــوارسَ لـــم يكونـــوا نُهْـــزَة ثـــم اســـتمرّ كأنـــه لـــم يَفْعَـــلِ
مُـــتَهَلِّلًا تبـــدُو أَسِـــرَّةُ وَجْهِـــهِ مثـــلَ الحُسَـــامِ جَلَتْـــهُ كَـــفُّ الصَّـــيْقَلِ
يُزْجِـــي ظعينتَـــهُ ويَســـحبُ رُمحـــهُ مُتَوَجِّهًـــا يُمْنَـــاهُ نحـــوَ المنـــزِلِ
وتـــرى الفَـــوَارِسَ مـــن مَخَافَـــةِ رُمْحِـــهِ مثـــل البُغَـــاثِ خَشِـــيْنَ وَقْـــعَ الأَجْـــدَلِ

♦ الرماح الخطية: نسبة إلى الخط، وهي بلدة بعمان بالبحرين. يُنظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (خطط).

* الشتيم: الأسد العابس. عامل الرمح: صدره، وهو ما يلي السنان. يُنظر: لسان العرب، ابن منظور.

يـا ليـتَ شِـعْرِي مـن أبـوهُ وأمُّـهُ يـا صَـاحِ مَنْ يَكُ مثلَـهُ لَمْ يُجْهَلِ**

وقال ربيعة في ذلك: **(الكامل)**

إنْ كـانَ يَنْفَعُـكِ اليَقِـيْنُ فَسَـائِلِي عنـي الظَّعِينـةَ يـومَ وادي الأَخْـرَمِ
إذ هِـي لأول مـن أتاهـا نُهبَـةٌ لـولا طِعَـانُ ربيعـةَ بـن مُكَـدَّمِ
إذ قـالَ لـي أَدْنَـى الفـوارسِ مِيتـةً خَـلِّ الظعينـةَ طائِعًـا لا تَنْـدَمِ
فَصَـرَفْتُ راحلـةَ الظعينـةِ نحـوهُ عمـدًا، لِـيَعْلَمَ بعـضَ مـا لـم يَعْلَـمِ
وهتكـتُ بـالرمحِ الطويـلِ إِهَابَـهُ فَهَـوَى صـريعًا لليـدينِ وللْفَـمِ
ومَنَحْـتُ آخَـرَ بعـدهُ جَيَّاشَـةً نَجْـلَاءَ فَـاغِرَةً كَشِـدْقِ الأَضْـجَمِ•
ولقـد شـفعتهما بـآخر ثالـثٍ وأبـى الفـرار لـي الغـداة تَكَرّمـي•

ثم قام نزاع بين نفر من سليم (رهط دريد) ونفر من بني فراس بن مالك بن كنانة (رهط ربيعة بن مُكَدَّم)، ولم يلبث بنو مالك بن كنانة أن أغاروا على بني جُشَم (رهط دريد)، ففتكوا وأسروا وغنموا، وأسروا دريد بن الصِّمَّة، فأخفى نسبه. وبينا

** النُهزة: الفرصة، يعنى لا يتمكن منهم عدوهم إذ لا يلمس منهم غفلة. أو الشيء الذي هو لك معرض كالغنيمة، يُقال: فلان نُهزة المختلس، أي صيد لكل أحد. الصَّيْقَل: جَلَّاء السيوف. يُزْجِي: يسوق. يُمناه: قد تكون من اليُمن أي توجه ظافرًا ميمونًا، وقد تكون بمعنى اتجه يمينًا. بُغاث الطير: ضعافها. وقيل، هو الطائر الأغبر. الأجدل: الصقر. وري في الأغاني: (مُتهلِّلٌ) بالرفع، والصواب بالنصب، لأنه نعت لـ(فارسًا). ينظر: ديوان دريد بن الصمة، تحقيق: د/عمر عبد الرسول، ص١٥١ وما بعدها. لسان العرب، ابن منظور، ٣٤٦/٤.

• الأَخْرَم: جبل في طرف الدهناء. إِهَابَه: جلده. الأَضْبَجَم: الأعوج الفم، والضجم: عوج في الفم وميل في الشدق. لسان العرب، ابن منظور، ٤٦٦/٥. وقد وردت في لباب الأدب: إن كان ينفعك السؤال. كما رُوي البيت الثاني في الأغاني: (هل هي لأول من أتاها نُهْزَة)

• الأَخْرَم: جبل في طرف الدهناء. إِهَابَه: جلده. الأَضْبَجَم: الأعوج الفم، والضجم: عوج في الفم وميل في الشدق. لسان العرب، ابن منظور، ٤٦٦/٥. وقد وردت في لباب الأدب: إن كان ينفعك السؤال. كما رُوي البيت الثاني في الأغاني: (هل هي لأول من أتاها نُهْزَة)

هو عندهم، إذ جاء نسوة يتهادَيْنَ إليه، فصرخت امرأة منهن فقالت: هلكتم وأهلكتم، ماذا جر علينا قومنا؟ هذا والله الذي أعطى ربيعة رُمْحَهُ يوم الظعينة، ثم ألقت عليه ثوبها وقالت: يا آل فِراس؛ أنا جارة له منكم، هذا صاحبنا يوم الوادي. فسألوه مَن هو؟ فقال: أنا دريد بن الصِّمَّة، فمن صاحبي؟ قالوا: ربيعة بن مُكَدَّم، قال: فما فعل؟ قالوا: قتله بنو سليم، قال: فمن الظعينة التي كانت معه؟ قالت المرأة: رَيْطَة بنت جِذل الطِّعان، وأنا هي، وأنا امرأته. فحبسه القوم وآمروا أنفسهم، وقالوا: لا ينبغي أن تُكْفَر نعمة دريد عندنا، وقال بعضهم: والله لا يخرج من أيدينا إلا برضا المخارق الذي أسره، وانبعثت المرأة في الليل فقالت هذه الأبيات. فأصبح القوم، وتعاونوا بينهم وأطلقوه، وسلَّموه إلى ريطة، فجهزته وكسته، ولحق بقومه. ولم يزل كافًا عن غزو بني فِراس حتى هَلَك.

ثالثًا: الرؤية التحليلية

سبقت ريطة قومها بخطوات حين وَعَتْ حجم القضية، وأدركت أبعادها، واستشرفت –بحسها السياسي التي تشربته من معايشتها لكثير من الأحداث المفصلية في حياة القوم وقت أن كانت زوجًا لسيد القبيلة وحامي ظعائنها– ما سيحل بقومها من الخراب، وما سيلحقهم من العار إن هم أصروا على عنادهم، ولم يحيدوا عن موقفهم.

وكم كانت موفقة حين استغلت موقعها من قومها، وأفادت من مكانتها بينهم، فانبرت لإقناعهم، والعطف صوب عقولهم وقلوبهم، فمما يُقوي أثر الخطابة في النفوس "أن يكون الخطيب ذا نفوذ، فيملأ القلوب روعة، ويقبض على أزمة العواطف بسلطانه الروحي."(١)

وبعد أن نثرت ريطة مأساتها أمام أبناء قومها، تنازع القوم شعوران متباينان، أولهما مؤمن بالقضية إيمان صاحبتها، صادر في موقفه عن يقين واقتناع، وثانيهما مشدود نحو قوانين الحرب التي تنصُّ على أن الآسر هو

(١) فن الخطابة، د/ أحمد محمد الحوفي، نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص٥٣.

صاحب الحل والعقد في أمر أسيره. وهنا رأت ريطة بحسها المتوقد ضرورة تحويل البوصلة صوب القلوب والعقول فلجأت إلى الشعر كمتنفس تصور من خلاله معاناتها وشعورها، إذ "الشعر وحده هو الذي يستطيع أن يحمل عن إنسانه عبء تبليغ همومه وأشواقه جميعًا، على نحو من التركيز المكثف الذي ينقل أعمق ما في الإحساس وأرهف ما في العاطفة، والذي يقسر المتلقي على التعامل مع هذه التجربة من خلال توافقه أو تصادمه معها، وليس من خلال رؤيتها أو الإلمام المحايد بمفرداتها العامة...."(١)

فالشعر للشاعر مُتنفس، بينما يمثل للمتلقي آليةَ تعامل مع التجربة من خلال توافقه أو تصادمه معها. فهو يعمل فيه عمل السحر، ومن ثم فلا عجب حين يقرنه النقاد بالسحر، بل جعلوا "من الواجب أن يُسمى الصنف من الشعر الذي يخلب النفوس ويفزُّها، ويستثني الأعطاف ويهزُّها، باسم السحر."(٢)

في مُستهل حديثها لا تُقدم (رَيْطَة) لنجواها، ولم تَجْرِ في مقدمتها على سنن الشعر العربي من حيث التقديم للغرض، بل توجهت إلى قومها مباشرة، مستفتحة النص بالفعل (سنجزي) الذي يشير إلى رغبتها الجامحة وعزمها الشديد علي إطلاق سراح دريد، جزاء ما قدم لها ولزوجها وللقبيلة كلها يوم الظعينة، فتقول:

سَنَجْزِي دُرَيدًا عن رَبِيْعَةَ نِعْمَةً وكُلُّ امْرِئٍ يُجْزَى بما كانَ قَدَّمَا

فمطلع القصيدة، بل بالأحرى أول كلمة فيها هي مفتاح النص ومحوره، وبؤرة الحدث فيه، والتي تدور حولها كل ما عداها من أفكار. "فقد

(١) البعد الآخر في الإبداع الشعري قراءة نصية، د/ محمد أحمد العزب، مطبعة رفاعي، القاهرة – مصر، ١٤٠٤هـ – ١٩٨٤م، ص١١١.

(٢) ريحانة الكتَّاب ونُجعة المُنتاب، لسان الدين بن الخطيب، حققه ووضع مقدمته وشواهده: محمد عبد الله عنان، ط١، المطبعة العربية الحديثة، الناشر: مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م، ٢٩/١.

(واجهت الشاعرة المتلقين) بهذه الحقيقة وجاءت بقية أبيات القصيدة كلها تدليلًا وتأكيدًا لها، وتوضيحًا لوقوعها، ودائرة في فلك هذه الحقيقة التي (وقفت) عليها في النص."(١)

وكم كانت الشاعرة موفقة حين عمدت إلى استخدام ضمير المتكلم بصيغة الجمع لا صيغة المفرد، وحين تحدثت بلسانهم لا بلسانها. وذلك للضغط عليهم، ومحاولة لتصدير شعورها إليهم.

إنها تريدهم أن يحسوا إحساسها، ويكابدوا مكابدتها، وأن يعيشوا حيرتها، ويقاسموها حزنها. وقد أجادت (ريطة) حين استعانت بالتذييل الجاري مجرى المثل في الشطر الثاني، والذي يعود على الشطر الأول تأكيدًا للمعنى وتعضيدًا لتحققه، بما يعكس ترسخ معنى الجزاء ورد الجميل لديها، وبما يدل على إلحاحها عليه. ومع أن الدلالة في الشطر الأول من البيت قريبة إلا أن الشاعرة قد أقامت عليها الحجة والدليل، فجاء الشطر الثاني حجاجًا لما في الشطر الأول، حيث اتخذت (ريطة) من فطرة الإنسان السوية، التي جُبلت على إن المرء يُجزى بعمله، حجة لحالتها.

ثم تُفصل الشاعرة ما أجملته في الشطر الثاني من البيت السابق، مُعَوِّلةً على (فاء التفريع) التي تُؤذن بتفصيل المعنى المُجمل، كما تُومئ إلى الإمعان في إحكام الربط بين عناصر النص ومتانة السبك. فتقول:

فإن كان خيرًا كان خيرًا جزاؤه وإن كان شرًا كان شرًا مُذَمَّمَا

فالجزاء من جنس العمل، فمن يعمل خيرًا يُجْز بخيره خيرا، ومن يعمل شرًّا يُجز بشرِّه شرًّا. إذ النتائج من جنس المقدمات.

---

(١) قراءة النص الأدبي، د/ أحمد محمد علي حنطور، محاضرة ألقيت في اتحاد الكتاب بالغربية، بتاريخ ٢٠١٠/٩/٢٦م.

وفي سبيل تأكيد عنايتها التامة برد الجميل والاحتشاد له، والتصميم عليه، وحث قومها ودفعهم إليه، تُفصل الشاعرة ما أجملته عن النُعْمَى في الشطر الأول من القصيدة فتقول:

سَنَجْزِيْهِ نُعْمَى لَمْ تَكُنْ بِصَغِيْرَةٍ بِإِعْطَائِهِ الرُمْحَ السَّدِيْدَ المُقَوَّمَا

وهذا البيت تكرار لما ورد في الشطر الأول، غير أن الشاعرة قد عمدت إلى تفصيل ما أُجمل فعطفت إلى النُعمى تبرزها وتظهرها للمتلقي، فقد قدَّم دريد لربيعة رمحه، ومنع عنه قومه وثبطهم عن اللحاق به، حين أوهمهم أن صاحب الظعينة كاد أن يفتك به كما فعل بأقرانه.

إنه قدر عليه غير أنه لم يُلحق به ولا بظعينته أذي، بل عفا عنه وآمَنَه وآمَنَ الظعينة من بطشه ومن بطش قومه، وكان في مكنته أن يقتل ربيعة، ويسبي زوجه فيلحق بكم وبنسلكم الذل والعار. أما وقد انقلبت الآية وصرنا الآن قادرين عليه، فوجب أن نكافئه بما هو أهل له. وأن نُثيبه على جميل صنيعه معنا.

ولإيمانها بقضيتها، وإصرارها على الوصول إلى بُغيتها، تمضي (ريطة) في تكرار ذكر النعمة التي أسداها دريد إلى ربيعة وإلى القبيلة كلها، بما يعكس ترسخ هذا المعنى لديها، وذلك أملًا في إيقاظ ضمائر البعض ممن تقاعسوا عن تلبية مطلبها بفك أسر (دُريد) من قبضة (المُخارق) الذي أسره، تقول:

فَقَدْ أَدْرَكَتْ كَفَّاهُ فِينَا جَزَاءَهُ وَأَهْلٌ بِأن يُجْزَى الذى كَانَ أَنْعَمَا

إنها ترفض الهزيمة وتأبى الاستسلام، وفي سبيل الوصول إلى تحقيق قناعاتها تضغط عليهم بكل الوسائل والسبل، فتعمد إلى أن تُوقظ بداخلهم الخصال الحميدة والخلال الكريمة التي تربوا عليها، فمن بديهيات القانون القبلي أن يُجزَى المرء بما هو أهل له، وأن يُجَازَى عن الإحسان إحسانا، ومن ثم عمدت الشاعرة في الشطر الثاني إلي التذييل الجاري مجرى المثل الذي يفيد الإلحاح على معنى الجزاء ورَدّ الجميل.

ولأنها تأبى عليهم نكران الجميل وجحود المعروف، وتنأى بهم عن العيب الفاضح الذي يخل بالمروءة ويُودي بالشرف إن هم قابلوا الإحسان بالإساءة؛ تعمد إلى نهيهم عن جحود النعمة ونكرانها، وتتوجه إلى هؤلاء الذين يدورون بين القوم بالغمز واللمز، ويُوسوسون كالشياطين إلى (المُخَارِق) وأعوانه، فتنهاهم عن صنيعهم، وتصرفهم عن فعلهم، وتصدُّهم عن موقفهم، قائلة:

فــلا تَكْفُــرُوهُ حَــقَّ نُعْمَــاهُ فِــيْكُمُ ولا تَرْكَبُــوا تلــك التــي تَمْــلَأُ الفَمَــا

ومما أكد الجو العام لضيق الشاعرة وسخطها استدعائها لشخصية ربيعة / زوجها، رامزةً بها إلي ما يرتبط بتاريخها من معاني الوفاء وحفظ الجميل وغيرهما من الخصال الحميدة التي كان يتحلى بها. واستدعاء شخصية كهذه بما لها من رصيد كبير لدى كل أفراد القبيلة من شأنه أن يُحدث في نفوسهم هزة وزلزلة فضلًا عن الأريحية، وكم كانت الشاعرة على قدر كبير من الذكاء حين عطفت على شخصية ربيعة، رغبة في استمالة القوم إلى مرادها، واستدراجهم إلى صفها، ومن ثم حملهم على الإذعان لها. كما عمدت ريطة إلى الموازنة لتكون سبيلها إلى تسليط الضوء على ما بين طرفي الموازنة من فوارق شاسعة، إذ شتان ما بين قوم يجحدون النعمة ويُنكرون الجميل ويكفرون بالمعروف، وبين فارس ما تنكر لجميل ولا جحد معروفا، بل كان ديدنه الإسراع إلى مجازاة الإحسان بإحسان أكبر منه وأعظم.

لقد وجدت (ريطة) في (ربيعة) القدوة فضربت به المثل، عَلَّ ذلك أن يلين قلوب هؤلاء الذين حادوا عن أخلاق آبائهم وأجدادهم، فينصرفوا عن صخبهم وجدالهم، ويستفيقوا من غفلتهم. وكأني بها تخاطبهم قائلة: هذا قائدكم الذي كان يمثل لشبيبتكم القدوة والمثل، وهذا صنيعه لو كان حيًّا بينكم، فماذا أنتم صانعون؟ هل تتأسون به وبفعاله أم ستنساقون وراء هؤلاء الذين يدورون بينكم بكلام لا يمت لأخلاقنا ولا لأعرافنا بصلة، ولا يتماس مع عاداتنا وتقاليدنا من قريب أو بعيد؟

فَلَـو كَـانَ حَيًّـا لَـمْ يَضِـقْ بِثَوَابِـهِ ذِرَاعًـا، غَنِيًّـا كَـانَ أو كَـانَ مُعْـدَمَا

إنهـا فـي خِضَـمِّ حـديثها إلـى قومهـا تحـن إلـى زوجهـا فتسـتدعيه، مستحضرة مناقبه ومآثره، وناعية إليهم خلاله الحميدة وصفاته الكريمة. وكأنها تقول: إنها بموت زوجها وسيدهم قد شَيَّعَتْ جميل الخلال وكريم الصفات. وكم كانت الشاعرة مصيبة في استدعاء شخصية تحتل في قلوبهم مكانة لا تُدانيها مكانـة، فهو سيدهم وحـامي ظعـائنهم. كمـا لا يخفـى مـا فـي البيـت مـن فخـر ومباهاة به، وتبكيت لهؤلاء الذين ركبوا مركب الشطط ولم يقدروا معروف دريد حق قدره.

وتصل الموجة الانفعالية عند (ريطة) إلى قمة مداها، فتجأر بالصراخ صراحةً دون مواربة أو مجاز في التعبير، فتطالبهم بإطلاق سراح (دريد)، فما تُعلم بدايته ليس بالضرورة أن تُعلم نهايته، وتحذرهم من مغبة جعل البؤسى سُلَّما إلى الشر، ومن الانسياق خلف هؤلاء الذين شقوا عصا الجماعة وأرجأوا العفو عن دريد إلى رضا المخارق.

فَفُكُّـوا دُرَيْـدًا مِـن إسَـارِ مُخَـارِقٍ ولا تجعلـوا البُؤْسَـى إلـي الشَّـرِّ سُـلَّمَا

فالشاعرة حريصة على تفعيل تلك التقابلية بين الأمر بفك أسر (دريد) (في الشطر الأول)، وبين النهي عن التقاعس الذي سيؤول بهم حتمًا إلى الشر وسوء العاقبة (في الشطر الثاني)، وذلك حتى تجعل الأذهان متحركة لتأمل الجزاء.

وقد جاء التصريح بعاقبة البؤسى في نهاية القصيدة اتساقًا مع التدرج المنطقي في التعاطي مع الموقف، غير أني أرى أنها قصدت إلى ذلك لَمَّا علمت أن خاتمة النص هي آخر ما يطرق سمع المتلقي، "وربما حُفِظَت من

بين سائر الكلام لقُرب العهد بها"[1]، وكأني بالشاعرة وقد أرجأت التصريح بعاقبة التعنت إلى آخر نفس في القصيدة ليظل في الأذهان والأسماع.

(١) الطراز، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني، تحقيق: د/ عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية بصيدا، بيروت – لبنان، ط١، ١٤٢٣هـ – ٢٠٠٢م، ١٨٣/٣.

المبحث الثاني

البناء الفني للنص•

المطلب الأول

التجربة الشعرية

هي تعبير عن تجربة عايشها المبدع وأحسها وتأملها فانفعل بما وقع عليه حسه وطَرَق وجدانه. وكلما كانت ألصق به وتمس حياته كان تعبيره عنها أصدق، وصوغه لها أجود وأعظم.

وقد شَكَّلت تجربة أسر (دريد) حدثًا مؤلمًا وتجربة مريرة في حياة (ريطة)، انعكست مرارتها في شعرها كما انعكست على حياتها، وهي تجربة حقيقية مُعَاشة لا وضع فيها ولا اختلاق. فقد أحست الشاعرة بمرارة وقهر حين رأته مُرتهنًا في قبضة أبناء قبيلتها، وهو الذي قدم لها ولزوجها، بل وللقبيلة كلها، معروفًا عظيما، وجَنَّبَ قبيلتها مرارة الذل والعار الذي كان سيلحق بهم لو أقدمَ على قتل سيدهم وسبي زوجه.

• ويقصد بالبناء الفني "الخطة التي يضعها المُنشئ بوعيه، أو دون وعي منه (أي يُسفر عنها عمله) لإبداع الصورة الفنية الكاملة التي يرتضيها لإبراز فكرته للوجود الخارجي، موظفًا فيها كل عناصر البناء الجزئية أو (اللبنات)، والتي تتمثل في المعاني والألفاظ والأسلوب والصور والأخيلة والرموز بأنواعها، وهذه الخطة أشبه ما تكون بـ(الحبكة) في المسرحية، والتي تُعرف بأنها ترتيب أجزاء الحدث على نحو منطقي على سبيل الضرورة أو الاحتمال من البداية إلى النهاية، وذلك بحشد كل عناصر العمل الفني...وبأقصى الطاقات الإبداعية للمنشئ في سبيل خروج العمل الفني في أكمل صورة وأبهاها..." التحدي المنتظر للبلاغيين العرب: علم البناء الفني للنص الأدبي، د/ كاظم الظواهري، ط٢، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤٣٢هـ – ٢٠١١م، ص٩.

والتجربة الشعرية في أبسط تصوير لها هي: "الانفعال بمؤثر معين يظل يلح على خاطر الشاعر، ويرهف إحساسه، ويوتر أعصابه، ويهز شعوره هزًّا قويًّا، ويزلزل كيانه، ويرعش عاطفته، ويجعله قلقًا مُثارًا، ولا يبرح وجدانه يهدأ، أو مشاعره تستريح، حتى ينقلها إلى الوجود عملًا حيًّا، مُوحيا يثير في نفوس قارئيه وسامعيه انفعالًا مماثلًا للانفعال الذي أحس به، ومستمدًا منه."(١) فالتجربة أعم وأسبق من العاطفة التي تمنح العمل الفني الحياة، وتجعله قادرًا على التأثير في المتلقي، وعلى الجانب الآخر فإن للعاطفة دورًا كبيرًا في نجاحها، إذ التجربة قائمة على جملة من المشاعر والأحاسيس التي يحسها الشاعر تجاه الحدث أو الموقف، والتي لولاها لما كان ثمة وجود لمشاعر أو أحاسيس.

والعاطفة في أبسط صورها هي: "مجموعة من المشاعر والأحاسيس التي تنتاب الأديب عندما يمر بتجربة ما، وهو يحاول أن يعبر عنها في صورة لفظية معينة بغية إيصالها إلى القارئ لمشاركته في تجربته والتفاعل معه فيما أحس."(٢)

فهي –إذًا– ليست عاطفة واحدة بل عاطفتان: إحداهما عند الأديب، والأخرى عند المتلقي، وهي "عند الأديب مبعث لخواطره، ومولدة لأفكاره، لأن كل عمل أدبي مبعثه هذه الإثارة العاطفية التي تتولد في نفس صاحبها تجاه حدث من أحداث الحياة، أو موقف من مواقفها، وهي عند المتلقي ردة فعله تجاه العمل، وثمرة انفعاله وإحساسه بما أراد الأديب أن يحمل إليه."(٣)

(١) عزيز أباظة، حياته وشعره الغنائي، د/ سعد عبد المقصود ظلام، ص٣٩١، د.ت.
(٢) نظرية الأدب، د/على إبراهيم أبو زيد، ص١٠٩، د.ت.
(٣) السابق نفسه.

ومن ثم فإن قريحة (ريطة) لم تتمخض عن تلك النفثة الشعرية من فراغ، فقد رأت ما دار بين قومها من جدل، وما صدر عن بعضهم من حُمق في الكلام، بعد أن كشفت لهم عن أيادي (دريد) البيضاء على ربيعة والظعينة، بل على القبيلة كلها (وتلك هي التجربة)، فكانت هذه النفثة الشعرية التي جأرت بها لتنفس عن تلك الكارثة التي ستجلب لقومها العار والدمار، العار لأنهم جحدوا نعمة من أَبَى أن يلحق بهم العار بين الأمم، والدمار لأن بني جشم (رهط دُريد) لن يدعوا فارسهم في الأسر، وستدور رَحَى الحرب التي لا تُبقِي ولا تَذَر، (وتلك هي العاطفة التي تولدت عن الحدث/التجربة).

والأبيات –كما نرى– صدى لعاطفة حزينة، تعبر عن مدى الحزن الذي سيطر على الشاعرة تجاه قومها. تقرأها فتحس بالأسى العميق والحزن الممض، وتستنبطها فترى النفس المهمومة التي تمكنت منها الكآبة، واستولى عليها الضجر، واستحوذ عليها الهم بعد أن مس الحزن شغاف قلبها. وهي عاطفة –لا شك– صادقة، لا أثر فيها لزيف أو افتعال. وحسبنا دليلًا على صدقها أن الذين تقاعسوا عن نصرة (دريد)، وامتنعوا عن تلبية رغبة (ريطة)، قد تعاونوا فيما بينهم وأطلقوا سراحه وسَلَّموه لريطة. فقوة الكلمة التي تأتت عن قوة العاطفة، فضلًا عن قوة الأثر الذي أحدثته، لخير دليل على أن العاطفة الماثلة في القصيدة صادقة، إذ لا تتأتى تلك القوة –بحال من الأحوال– إلا من خلال الصدق، كما أن التأثير الذي أحدثه النص لخير دليل –أيضًا– على أن صدق العاطفة قد وصل إلى المتلقي، فأثر فيه، فتأثر به، فتمخض عن كل ذلك أن انطوى تحت رغبة الشاعرة.

ثنائية التجربة والتشكيل اللغوي والأسلوبي

التجربة هي التي تُحدِّد نوع المفردات التي يعمد إليها الشاعر لسرد عاطفته شعرًا، وهي التي تعينه على انتقاء هذه المفردة دون ما عداها، وعلى تخير هذه اللفظة في ذلك الموقف واختيار غيرها في موقف آخر، وهكذا.

وقد كان لتأثير التجربة في نفس الشاعرة تأثيرًا قويًا أثره العظيم في اهتدائها إلى الألفاظ الموحية والأساليب المعبرة التي تُجسد رغبتها في إثابة (دريد) ومجازاته عن حسن صنيعه، وتنقل في الوقت ذاته سخطها من صنيع بعض قومها، يلحظ ذلك في ألفاظ: (سنجزي، نعمة، يُجزى، نُعمى، أدركت، بثوابه، ففكوا، البُؤسى، الشر) التي تُومئ إلى رغبتها الأكيدة في إطلاق سراح دريد جزاء ما قدمه لها ولزوجها وللقوم كلهم يوم الظعينة، وتدل –أيضًا– على الأسى والحزن والألم البالغ من نفس الشاعرة كل مبلغ.

كما جاء التعبير بصيغة المضارع (سنجزي، سنجزيه، يجزى) ليؤكد عزم (ريطة) على الاستمرار في حث قومها على تخليص (دريد)، ومجازاته عن إحسانه إحسانا.

ومما يُلحظ في الأبيات الثلاثة الأولى أن الشاعرة قد لجأت إلى تكرار الفعل (جزى)، والتكرار نوع من التقوية بالصوت والكلمة، وذلك إثراءً لفكرتها من جانب، وضغطًا على قومها من جانب آخر. وكم كانت كلمة (جزى) ومفرداتها شديدة الوفاء لشعور (ريطة)، قوية الدلالة على المعنى الذي تتغياه، والفكرة التي قصدت إليها. كما أتت بالسين في (سنجزي) للدلالة على تأكيد وقوع الجزاء وتحققه، ردًّا للجميل ووفاءً لخلق المروءة والفضل.

وقد أَدَّتْ قوة العاطفة إلى وجود بعض الظواهر الفنية التي تترجم عن الشحنة المتقدة لدى الشاعرة، وتحمل لنا بوضوح مدى تفاعل عاطفتها مع التجربة، وتتجلى تلك الظواهر في التنكير الذي استعانت به الشاعرة لإبراز عِظَم النعمة التي أسداها (دريد) لربيعة، وهو ما يُوحي بأن صنيع (دريد) كان كبيرًا، وأن النعمة التي أسداها إليهم كانت أَجَلَّ من أن يحدها حد وأعظم من أن يحاط بها علمهم. أضف إلى ذلك أن (ريطة) لم تقف عند حدود التنكير وما يشير إليه من مبالغة، بل مضت إلى تعميق هذا المعنى بأن أردفته بقرينة ثانية تدل على عظم النعمة التي أسداها (دريد) إلى (ربيعة) حين تقرر أن النُعْمَى لم تكن بصغيرة حتى تُجْحَد أو تُنسى، وذلك إمعانًا في التأثير عليهم،

كما زادت المعنى تعميقًا حين لم تكتف بالإخبار عن فعل العطاء، بل وصفت العطية بما من شأنه أن يدل على عظمها وقدرها، فوصفت الرمح بالاستقامة والسلامة والتقويم، فهو ليس من تلك الرماح المعوجة التي لا قيمة لها، وهو ما يُوحي بمكانة المُهْدِي والمُهْدَي إليه، وذلك رغبة منها في زيادة الضغط على قومها.

كما تجلت تلك الظواهر الفنية التي تترجم عن الشحنة المتقدة لدى الشاعرة، في تعبيرها بصيغة المثنى عن أداة المنح فقالت (كفاه)، مبالغة في تصوير صنيعه، وتقديرًا لتلك اليد، وحثًّا على مقابلتها بمثلها.

كما تظهر براعة الشاعرة التعبيرية، ودقة اختيارها للألفاظ الموحية في تخيرها لضمير المتكلم (فينا) الذي يفيد الجمع، بدلًا من ضمير الغائب (فيه)، كي تبين لهم أن النعمة التي أسداها (دريد) إلى (ربيعة) قد طالتهم جميعًا، فحياة (ربيعة) حياة لهم جميعًا، ونجاتها من الأسر سلامة لأعراضهم جميعًا. إنها أرادت أن تشركهم معها في مصابها.

وتظهر براعتها التعبيرية –أيضًا–، ودقة اختيارها للألفاظ الموحية، في تخيرها لضمير المخاطب بصيغة الجمع (فيكُمُ) بدلًا من ضمير المتكلم بصيغة الجمع الذي آثرت استخدامه في مستهل القصيدة، زيادة في الضغط على قومها، وأملًا في استدرار عطفهم، ورغبة في صرفهم عن الجدل والصخب، فما فعله (دريد) عائد بالضرورة عليكم، فلو حاد عن فعله وقتل فارسكم وسيدكم وسبى زوجه للحقكم العار، وسوَّد وجوهكم بين القبائل. فجميله في أعناقكم جميعا، وصنيعه دين يطوقها، صغيركم قبل كبيركم. ويبدو أن (ريطة) قد أحست في لحظة ما أنها واقفة بمفردها أمام القوم كلهم، ويبدو –أيضًا– أنها لما خاطبتهم بضمير المتكلم لم تلق صدى لنجواها، فعبرت بضمير المخاطب الذي يفيد الجمع (فيكُمُ)، وكأنها تستل نفسها من بينهم، وتلقى بالكرة في ملعبهم.

وقد أسهم المد المنبسط على امتداد أجزاء النص، فضلًا عن المد المتولد عن حركة حرف الروي، في إبطاء الحركة الإيقاعية للأبيات، ليناسب الموقف الآسي الحزين الذي عليه الشاعرة. وليخرج مع الهواء الخارج معها أنات قلبها الحزين الباكي، وتأوهات نفسها المنهزمة أمام تقاعس بعضهم.

كما أن قوة العاطفة وصدقها قد فرضت على الشاعرة أن تُكرر كثيرًا من الألفاظ التي شَفَّتْ عن عزمها على مجازاة (دريد) عن معروفه، وأبانت عما في نفسها من ضيق وسخط من هؤلاء الذين يأبون إطلاق سراحه. وأحسب أن ما ذكره ابن رشيق في إطار حديثه عن التكرار في باب الرثاء من أن هذه الظاهرة قد ارتبط شيوعها "بمكان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المُتَفَجِّع،"(١) ينسحب على معاني هذا النص، وكأن ابن رشيق يحكي عنه، إذ لا يخفى على المتلقي ما فيه من الفجيعة والقرحة والألم التي تحسها الشاعرة وتعايشها.

فتكرار مادة (جزي)، وتكرار (النعمة)، تكرار يلح على المعنى، ويرصد سيطرة فكرة رد الجميل على عقل الشاعرة، وعنايتها التامة بالفكرة والاحتشاد لها، ويُوحي بأن الجزاء والإثابة والمكافأة كانت جُل همها، وغايتها التي ليس بعدها غاية، وهدفها الذي تكرس كل جهودها لإحرازه. فضلًا عن أن الشاعرة تسعى من خلاله إلى تقرير الأمر في النفوس، ومن ثم زعزعة وخلخلة الاعتقاد الذي تبناه رهط منهم بشأن (دريد). فالتكرير "يكشف عن الفكرة المُسيطرة على الشاعر والحالة الشعورية الطاغية على مضمون النص، كما يكشف عن أوضح خصائص الشاعر الأسلوبية."(٢)

---

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٢، مطبعة السعادة بمصر، ذو القعدة ١٣٧٤هـ – يولية ١٩٥٥م، ٧٦/٢.

(٢) السكون المُتحرك دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشاعر المعاصر في البحرين نموذجا (بنية الإيقاع)، ط١، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ١٩٩٢م، ٣٨١/٢.

كما أن تكرار (كان) في الحديث عن زوجها، ثلاث مرات في البيت الواحد، يؤكد تحقق قيامه بالفعل لو كان على قيد الحياة، ويشيع في البيت جوًّا نغميًّا متناسقًا يعمق من معناه، ويجعله أشد سهولة ويسرا. فقد جاء شرطًا لـ(إن) وجوابًا لها في الشطرين، و"هذا التكرار المُكَثَّف المُتتابع لـ(كان)، والمُغلق بقبضة قوية، وإطار مُحكم من الجملة الشرطية التي تُحكم التماسك بين المعاني، وتُقرر مضمونها، وتصاعد من دلالات المعاني فيها، يعكس إلحاح الخصائص الصوتية واللغوية لـ(كان) على ذات المبدع، ومن ثم سيطرتها عليه، وانفعاله بها، وكان نتيجة ذلك أن ظهرت متكررة في تعبيره على هذا النحو المتتابع المركز المحكم، كما أن السطوة الدلالية لهذا الفعل في ذهن المبدع، والذي جعلته يظهر بصورة تكرارية أفقية مكثفة في بيت واحد انعكس على المتلقي فأدرك دلالاته ومراميه في وضوح وقوة."[١] فميزة التكرار الأفقي أنه مُنحصر داخل البيت فيعطي فرصة أكبر لقرب الطرفين، فبمجرد سماع اللفظ الثاني يستحضر الذهن اللفظ الأول، الذي لم يزل صداه يرن لقربهما، فيلعب دوره الإيقاعي من خلال التماثل ودوره الدلالي الذي يتمثل في التقرير والتوكيد."[٢]

ويكمن جمال أسلوب الشرط الذي اتخذته الشاعرة إطارًا لتكرار (كان)، في أنه يُمكَّن المبدع "من وضع المخاطبين بين منطقتين لا أكثر، ثم يُلزمهم التَّقَلُّتَ من إحداهما إلى الأخرى، بعد ترتيب تحقق الثانية على تحقق الأولى، ولذلك عُرف هذا الأسلوب بالثراء والغنى المُمكنين من تقديم الحقائق المُقررة

---

(١) سُلْطة التكرار في تجربة الرثاء الشعرية (المراثي النبوية نموذجًا)، د/ منصور طه صالح خضر، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية بكفر الشيخ، العدد الثاني، المجلد الثاني، ١٤٣٩هـ – ٢٠١٨م، ص٤١٠.

(٢) شعر سبط بن التعاويذي دراسة أسلوبية في الإيقاع، علي رضوان علي عبد الهادي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٥م، ص٣١.

تقديمًا خلَّاقًا مؤثرًا...فالثنائية التي يُوضع فيها المُخاطب بهذا الأسلوب تدفعه إلى التَّبصُّر والتفكير، وتُنشطه إلى تأمل ترتُّب النتائج على المقدمات، وقيام الأخيرة على وجود الأولى، فهو أسلوب وصفي تقريري. ولهذا كله كان هذا الأسلوب من أظهر الأساليب التي تدل على مدى اقتدار (الشاعر) على السيطرة العقلية والذهنية..."(١)

ويقودنا الحديث عن تكرار اللفظ ودوره في الإبانة عما في نفس الشاعرة إلى الحديث عن تكرار الحروف، مع تسليمنا بأن محل مناقشته في باب الموسيقى الداخلية، إذ هو من الأساليب الإيقاعية، وأول ما يلحظنا في هذا الصدد هو أن صوت الراء قد ورد في القصيدة إحدى وعشرين مرة، وهو عدد كبير بالقياس إلى عدد أبيات النص السبع، والراء صوت تكراري مُرتعد، ويتأتى ذلك من أن اللسان "يلمس أعلى لثة الثنايا ويفارقها عدة مرات فيخرج الصوت مكررا...فهو صوت مُرتعد أو مُرفرف"(٢) وهذا الارتعاد والتكرار في صوت الراء ماثل الارتعاد والخوف الذي كانت عليه الشاعرة حين أبصرت من بعض قومها رفضًا وعنتًا ونكرانًا لجميل يطوق أعناقهم جميعا، كبيرًا وصغيرًا.

كما كررت الشاعرة (التاء) أربع مرات في الشطر الأخير من البيت الخامس (ولا تركبوا تلك التي تملأ الفما)، ووزعته على كل كلمات الشطر ما عدا الكلمة الأخيرة، موطن القافية، والتاء بشدتها التي تأتت من حجزها الهواء خلفها حجزًا تامًا حال تقابل طرف اللسان مع أصول الثنايا العليا، أوحت

(١) المنحى الخطابي في معلقة الحارث بن حلزة اليشكريّ، د/ شوادفي أحمد علام، من أعمال الندوة الثالثة التي أقامها قسم اللغة العربية بكلية المعلمين بحائل تحت عنوان: الشعر العربي القديم آفاق وسُبل تذوقه، في المدة من ١٤١٦/٧/١٠هـ – ١٤١٦/٧/٢٠هـ، ط١، ١٤١٨هـ – ١٩٩٨م، ص١٧١ وما بعدها.

(٢) المُختصر في أصوات العربية: دراسة نظرية وتطبيقية، د/ محمد حسن جبل، ط٤، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص١٠٨.

بمعاني القوة والشدة، وأشعرتنا بقوة التهديد من مغبة العناد، كما أشعرتنا في الآن نفسه بغصة في الحلق حين تكرارها تتناسب مع الغصة التي أصابت الشاعرة حين رأت صخبًا وجدلًا فيما لا يجوز الجدال فيه.

كما جاء تكرار التنوين الذي هو امتداد صوتي لحرف النون ذي النغمة الصوتية العذبة (نِعْمَةً، امْرِئٍ، خَيْرًا، خَيْرًا، شَرًّا، شَرًّا، بِصَغِيْرَةٍ، حَيًّا، ذِرَاعًا، غَنِيًّا، مُخَارِقٍ)، مُتسقًا مع استجداء الشاعرة لهم واستعطافها إياهم.

وهذا اللون من التكرار الذي ينبع من داخل النص يقابله لون آخر من التكرار ينبع من روي القافية، وهو ما سنأتي عليه في مبحث الموسيقى، إذ من المعلوم أن "لأصوات الحروف المكررة مجريان ينبع أحدهما من روي القافية ويصب فيه، حيث يفرض هذا الحرف هيمنته على سائر تشكيل البيت، كما يكون أساسًا لبنائه الصوتي، أما المجرى الآخر فينبع من قاع البيت أو من قراره، ولا يُشكل حرف الروي، كأن يهيمن حرف قوي ذو صوت حلقي مجهور كالعين، أو حرف ذو صوت حلقي مهموس كالحاء...فإن التشكيل يصطبغ بصبغته، وتصبح خصوصية الصوت أساسًا لبنائه الصوتي، وهذا ما يُمثل قاع البيت الصوتي أو قراره."(١)

أما عن المعجم الشعري الماثل في القصيدة فيمكن القول أولًا بأن للشاعر الحرية الكاملة في العروج على أي موسوعة لغوية ليختار منها وينتقي من بينها ما يراه من مفردات تساعده على إبراز مكنون نفسه، وتُسهم في بلورة فكرته، وله الحق كذلك في أن يُحمل هذه المفردات دلالات جديدة فوق دلالاتها المعجمية.

---

(١) أبو فراس الحمداني، فؤاد أفرام البستاني، ط٢، بيروت، سلسلة الروائع، ١٩٣٩م، ص٥٠٢. نقلًا عن: عناصر البناء الفني في نكبة دمشق لأمير الشعراء أحمد شوقي، د/ عبد الحافظ خليف، ط١، مكتبة الآداب، مصر، ٢٠٠٦م، ص٨٤.

وانطلاقًا من المعجم الشعري الماثل في القصيدة يمكن تصنيفه إلى المحاور الآتية: أولًا: الإحساس بحتمية رد الجميل: (سَنَجْزِي، نِعْمَةً، يُجْزَي، قَدَّمَا، خَيْرًا، جَزَاؤه، نُعْمَى، صَغِيْرَةٍ، بِإِعْطَائِهِ، الرُّمْحَ، السَّدِيْدَ، المُقَوَّمَا). فكلمة (الجزاء) باعتبارها وحدة معجمية أساسية استدعت بدورها كلمات فرعية تدور في فلك معناها، وتعمل على تعضيد مدلولها وتقويته. وثانيًا: التذكير بسيدهم (التغزل بفعاله وخلاله/ الفخر به): (كان، حَيًّا، لم يَضِقْ، ثَوَابِه، ذِرَاعًا، غَنِيًّا، مُعْدَمَا). وثالثًا: الإحساس بالحزن والغضب الذي ألمَّ بها (شَرًّا، تَكْفُرُوهُ، تَرْكَبُوا، تَمْلَأُ الفَمَا، يَضِقْ، البُؤْسَى، الشَّرِّ).

ولم تكتف الشاعرة بهذا الشعور الصادق، ولا العاطفة القوية، ولا الألفاظ الموحية بأَسَاهَا وأَلَمِهَا، بل أتت بأساليب عضدت المعنى، وأكدت شعورها بالألم والأسى. يُلحظ ذلك جليًّا في لجوئها لتصوير تجربتها إلى (أسلوب الالتفات) بما يحدثه من حيوية في النص، ففي الأبيات الأربعة الأولى ما عدا الثاني منها تختفي نغمة (الأنا) تمامًا وتُسيطر الـ(نحن) على الموقف كاملًا، يَمْثُلُ ذلك في (سَنَجْزِي، سَنَجْزِيْهِ، فِيْنَا)، ثم تلتفت الشاعرة من أسلوب التكلم بصيغة الجمع إلى أسلوب الخطاب (فَلَا تَكْفُرُوهُ)، ومنهما إلى أسلوب الغائب حين عمدت إلى استدعاء شخصية زوجها (كان، يَضِقْ)، ثم تعود ثانية بعد أن فرغت من ضرب المثل إلى أسلوب الخطاب للجمع (فَفُكُّوا، ولا تَرْكَبُوا).

والالتفات، فضلًا عما يُضفيه على الأبيات من حيوية ومرونة تفتق ذهن المتلقي، وتقرب الصورة كثيرًا منه، وتُلهب شعوره، وتجعله في تحفز وشوق لمعرفة ما سيأتي، فإنه قد أفاد بأن الشاعرة قد بلغت من الضيق مبلغًا عظيما، أو بالأحرى اليأس، فالتفتت من التكلم بصيغة الجمع التي تنطوي بداخله ذات الفرد، إلى صيغة الخطاب التي تختفي منها الذاتية مطلقا، وكأنها تنتزع بذلك نفسها من بينهم، وتتركهم أمام ضمائرهم. كما يُلحظ أيضًا أنها مذ غادرت ضمير التكلم لم تعد إليه كما فعلت مع ضمير المتكلم حين عادت إليه

بعد العروج على ضمير الغائب، وكأني بها مذ غادرت ضمير التكلم غادرت موقعها وأنهت دورها، فضلًا عن أنها بالتفاتها هذا قد التفتت عن تلك اللغة الوديعة التي يُشتم فيها رائحة الاستجداء والاستعطاف إلى لغة أشبه بالتحذير، وتنبئ عن حدة وشدة لم يُعهدا في الأبيات الأولى.

كما زاد الأبيات حيوية تلك المراوحة البديعة التي قامت بها الشاعرة بين الأساليب الخبرية والإنشائية، فضلًا عن تنقلها بين الأسلوبين بسهولة ويسر، مما أضفى على الأبيات رونقًا وحيوية، وأسهم في تنقل المتلقي من حالة إلى حالة، ومن شعور إلى شعور، بل ومراوحتها بين أكثر من أسلوب من الأساليب الإنشائية، يُلحظ ذلك ماثلًا في البيت الأخير، حيث اتكأت الشاعرة في الشطر الأول على أسلوب الأمر (ففكوا)، وذلك رغبة منها في حثهم على المسارعة إلى إطلاق سراحه وفك قيده، كما عمدت إلى أسلوب النهي (ولا تجعلوا) حين أرادت تحذيرهم من مغبة جعل البؤسى سُلَّما إلى الشر.

واشتمال الأبيات الثلاثة الأخيرة على ثلاثة أساليب نهي، وأسلوب أمر يعكس احتدام عاطفتها، وفوران نفسها وصدقها، ورغبتها الجارفة في فك قيده، ورد الجميل، إذ الأساليب الإنشائية تأتي في مواقف الانفعال والاحتفال بالمعنى والاحتشاد له.

أضف إلى ذلك أن الشاعرة لم تستعن بأسلوب الأمر إلا مرة واحدة وذلك في البيت الأخير من النص (ففكوا)، أما النهي، وهو طلب الكف عن الفعل، فقد اتكأت عليه أكثر من مرة (فلا تكفروه، ولا تركبوا، ولا تجعلوا)، وحين أنظر إلى عدد الأوامر بالقياس إلى عدد النواهي يتبين لي أن الشاعرة كان جُل هدفها هو صدهم ومنعهم عما هو مقبلون عليه من لغط، فضلًا عن سعيها الدؤوب إلى محاولة إبعاد فكرة النكران والجحود عن أذهانهم.

كما عمل حذف اسم كان في قولها: (فإن كان خيرًا)، وقولها: (وإن كان شرًا...) وقولها: (كان شَرًّا مُذَمَّمَا) على تعميق مشاركة المتلقي في

النص، فـ "ليس هناك نص أدبي لا يخلق من حوله مجموعة من الفراغات التي يجب على القارئ أن يملأها."(١) والتقدير (فإن كان الذي قدمه خيرًا)، و(وإن كان الذي قدمه شرًّا)، و(كان جزاؤه شرًا مُذَمَّمَا)، فضلًا عما في الموضع الأول من تعجيل بذكر الخير الذي سيعمهم إن هم قابلوا الخير بخير مثله، وتعجيل بذكر الشر الذي سيحل بهم إن هم قابلوا نعمته بالشر.

كما أفادت الشاعرة بتقديم خبر (كان) على اسمها في قولها: (كان خيرًا جزاؤه)، على ذلك الخير الوفير الذي ينتظرهم، جزاءً وفاقًا، فضلًا عما فيه من مبالغة في مدحهم، وإدخال السرور على قلوبهم.

وكذلك أفادت بتقديم الجار والمجرور (عن ربيعة) على المفعول الثاني (نعمة)، في الشطر الأول من النص، (سنجزي دريدا عن ربيعة نعمة)، على أن للجزاء سببًا واحدًا هو ما قدمه دريد لسيدهم وحامي ظعائنهم.

وثمة لفتة –أراها طيبة– هنا، وهي أن النفس البشرية –إلا من رحم ربي– تأنف العطاء والإنفاق، وتنفض عن كل ما يورطها فيه، فكأني بالشاعرة لما استهلت أبياتها بما يفيد جزاء دريد رأت نفورًا من القوم فعَجَّلَت بذكر (ربيعة)، مقدمة إياه عن سياقه، حتى تُبدد أي نفور أو إعراض منهم.

وكذلك –أيضًا– أفادت بتقديم الجار والمجرور (فينا) في قوله: (فقد أدركت كفاه فينا جزاءه) على المفعول به الثاني، على أن ما نال (ربيعة) وظعينته من معروف قد طال القبيلة بأكملها، ولم يقف أثره عند (ربيعة) وحده، ولتعلمهم أن ما قدم من معروف لم يتجاوزهم، بل طوق أعناقهم.

وثمة أمر آخر يستقطب النظر في هذا الصدد، وهو استخدام الشاعرة لاسم المفعول من غير الثلاثي في ثلاثة مواضع من النص، وكلها كلمات

(١) في نظرية التلقي، جان ستار وينسكي وآخرون، ترجمة: غسان السيد، دار الغد، دمشق، ٢٠٠٠م، ص١٣٠.

قوافي (مُذَمَّمَا، مُقَوَّمَا، مُعْدَمَا)، ليدلل على الاستمرارية، فالمذمة ستلحق بهم وتلازم سيرتهم إن هم أنكروا المعروف وجحدوا الجميل، أما السيف المُقوَّم ففضلًا عما يحمله من دلالة على عظم قدر المُهدِي والمُهدَى إليه فإنه سيظل رمزًا للنعمة التي أسداها دريد لربيعة وظعينته فطوق بها أعناق القوم كلهم، و(مُعدَما) جاءت لتهينهم وتهين تهاونهم في حق من قدم لهم الجميل وصنع فيهم المعروف، ولتُشر إلى أنه لم يكن ليمنعه مانع عن نجدة دريد ونصرته، حتى ولو كان فقرًا دائمًا لا يُرجى منه زوال.

شخصية المبدع ونفسيته وأثرهما في التشكيل اللفظي والأسلوبي

مثلت شخصية الشاعرة، وحالتها النفسية، فضلًا عن طبيعة الموضوع الذي تنظم فيه، المنبع الثر لألفاظها وأساليبها.

فالشاعرة ذات شخصية قوية مكنتها من الوقوف أمام رجال القبيلة، واستدعى الموقف أن تكون قاطعة في آرائها، حاسمة في طروحاتها، صارمة في تحديد هدفها، فلا استئناف على الحكم، ولا نقض على منطوقه، إنما انصياع للرأي وقبول للحكم. إنها السيدة الأولى التي كانت زوجا لسيد القبيلة وبطلها الأول، ومن ثم فلا غرو أن نجد بعض الأوامر القاطعة، وبعض الاستجداء، وبعض الاستعطاف، وقدرا مقدرًا بمقدار من التحذير. وليس مستغربًا أن نجد متواليات من أوامر ممثلة في أساليب أمر وأساليب نهي، فضلًا عن الأفعال المضارعة المُصدرة بالسين التي تدل على تأكيد وقوع الجزاء وتحقق وقوعه، والتي يُشتم فيها رائحة الأمر فضلًا عن حتمية تحققه.

إن القارئ لأبيات ريطة لا يخطئه تلك اللغة التي تشبه الأوامر العسكرية التي يلقيها القائد على جنوده، ولم لا وهي زوج البطل، ورفيق دربه التي عاشرته وعايشته فاستقت منه القوة والقيادة فضلا عن الثقة والاعتداد بالنفس.

أما عن حالة الشاعر النفسية التي يشوبها الغضب فضلًا عن الخوف من عدم الاستجابة، فقد استدعت ألفاظًا تحمل معنى الاستجداء والاستعطاف

والخوف. فقد سيطرت عليها حالة الخوف من جهة والثقة في رجاحة عقول رجال القبيلة من جهة أخرى، فانعكس ذلك في ألفاظها ومفرداتها فجاءت تنم عن هذه المشاعر وتلك الحالة النفسية.

وهكذا فإن ثمة ملاحظات يلحظها المتلقي على لغة الشاعرة وأسلوبها، يتمثل أولها في بساطة الأداء اللغوي، والوضوح التعبيري، والبُعد عن التعقيد والغموض، ولعل هذا يرجع إلى طبيعة الموقف من جهة، وطبيعة الشاعرة الأنثوي من جهة أخرى. فالموقف أو المقام لا يستدعي تعقيدًا ولا حذلقة لغوية ولا غيرهما مما يُشتت ذهن المتلقي ويدفعه إلى عصف الذهن بحثًا عن معنى لفظ من الألفاظ، أو فك شفرة أسلوب من الأساليب. بل يتطلب وضوحًا في اللفظ وبساطة في التركيب حتى لا يتشتت ذهن المستمع فيتفلت من بين يديه. فقد أدركت الشاعرة بفطرتها أن المتلقي لا يستطيع الانفعال مع نجواها إن صَادَفَهُ تركيب مبهم أو عبارة غامضة، لذا لجأت إلى التعبير السلس، القريب المأخذ.

أضف إلى هذا أن المرأة دائمًا تجنح إلى البساطة في كل شيء، فإذا ما انعكست تلك البساطة على ألفاظها وتركيباتها فهذا هو الطبعي المألوف، وما عداه هو الغريب الخارج عن المألوف. وإن شئنا الدقة في هذا الصدد نقول إن الشاعرة قد أبرزت مقدرتها الشعرية وعكست تمكنها من ناصية اللغة والأسلوب حين نجحت في التعبير عن المعنى في لفظ يسير قريب لا غرابة فيه ولا غموض.

أما الملحظ الثاني هنا فهو أن الألفاظ والحروف التي استعانت بها الشاعرة قد أعانت في إيصال مكنون قلبها، وأدت دورها في نقل مشاعرها إلى قومها في رقة بينه. فضلًا عن ملاءمتها لموضوع القصيدة وانسجامها معه.

أما من حيث المعنى فإن الفكرة العامة التي تدور حولها القصيدة هي رد الجميل والالتزام بخلق الوفاء، فالشاعرة معنية منذ أول وهلة بانتزاع العفو

والجزاء لدريد من قومها، فأخذت على طول القصيدة تُطَوِّفُ حول هذا المعنى، وحول غيره من المعاني التي ترفده وتعضده.

والمعاني مُرتبة مُسلسلة يسلم أولها لثانيها الذي يُسلم بدوره لثالثها....وهكذا، فلا أثر لاضطراب أو خلل، رغم ما كانت عليه الشاعرة من اضطراب وجداني واهتزاز نفسي تَأَتَّى من صدمتها من رفض بعضهم لإطلاق سراح (دُريد)، فلم نرها تترك معنى دون استيفائه لتعرج على غيره ثم تعود إلى ما تركته، ولكنها رتَّبت أفكارها واستقصت كل ما يتعلق بالفكرة قبل الانتقال لغيرها. فقد حرصت منذ أول لفظة في القصيدة على انتزاع العفو عن دريد، وسعت إلى مجازاته عن معروفه مع ربيعة، ثم عطفت على فطرتهم حين ذكرتهم بأن الفطرة السليمة تقر بأن كل امرئ يجزى على حسب فعله، ثم فصلت ما أجملته في تلك الفكرة في البيت الثاني، وزيادة في الضغط عليهم لدفعهم إلى إقرارها عمدت إلى تذكيرهم بالنعمة التي أسداها دريد إلى ربيعة (بإعطائه الرمح السديد المُقوَّما)، ثم ختمت الفكرة بما بدأت به من أن لدريد أياد بيضاء على ربيعة ومن ثم وجب أن يُرد الجميل ولا يُنكر المعروف، وكأنها قد جعلت من معنى الجزاء والعفو إطارًا مُحكم الغلق يُطوِّق هذا الجزء من النص. ثم انتقلت الشاعرة إلى فكرة أخرى لا تبعد في مدلولها قيد أنملة عن المعنى العام للقصيدة، وذلك حين استدعت شخصية ربيعة واتخذت منها مُعادلًا لمعاني الوفاء والعفو والمجازاة، لتضع القوم أمام ماضيهم، وذلك زيادة في الضغط عليهم، ثم نطقت دون مواربة حين استنفذت وسائلها الإقناعية بضروة فك أسر دريد من يد المخارق، وعمدت في النَّفَس الأخير أن تذكرهم بعاقبة عنادهم ورفضهم.

وأخيرًا فقد جاءت معاني القصيدة سهلة، واضحة الدلالة، فجميع تراكيبها يغلب عليها الوضوح والسلاسة، فالشاعرة في حالة نفسية لا تجعلها تحفل بالغموض، بل ترسل معانيها في ألفاظ واضحة وتراكيب سهلة المعاني.

المطلب الثاني

الصورة الفنية

حين يصنع الشاعر علاقات لغوية تُكسب الألفاظ دلالات جديدة، وحين تتجاوز الألفاظ بهذه العلاقات دلالاتها المُعجمية المباشرة إلى أخرى ذات طاقات إيحائية مجازية، فتلك هي الصورة الشعرية. وهي في أبسط معانيها تعني: "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدمًا طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني."(١)

وتتجلى أهميتها في العمل الشعري في أنها تُجسد لنا عالم المعنويات في نفس الشاعر عالمًا مرئيًّا محملًا بأحاسيس الشاعر وانطباعاته. فالتصوير الفني ليس نقلًا ولا محاكاةً للواقع وإنما هو رصد لانعكاس هذا الواقع على إحساس الشاعر، وما يستتبع ذلك من التعبير عنه بأسلوب فني.

وقد اعتمدت (ريطة) في قصيدتها على وسائل تُشَكِّل صورتها الشعرية، واتخذتها أداة تستكنه بها تجربتها، وقد تمثلت هذه الوسائل في التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، بوصفهم أبرز مظاهر الصورة الشعرية. وقد استوحت الشاعرة صورها الشعرية من مصادر متعددة، تراوحت بين المادية/ الحسية، والمعنوية/ غير المرئية، وفي هذا الصدد سنقف على مدى تأثير هذه الوسائل في تشكيل الصورة عندها.

---

(١) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د/ عبد القادر القط، مكتبة الشباب بمصر، ١٩٨٨م، ص٣٩١.

فحين أرادت الشاعرة أن تصور شمولية النعمة التي أسداها دريد، وتمكنها من كل فرد من أفراد القبيلة اتكأت على الاستعارة، يتجلى ذلك واضحًا في إيثار حرف الجر المتصل بضمير جمع المخاطبين (فِيْكُمُ)، وهي بمعنى (عليكم)، و"إن كانت أبلغ كثيرًا منها، وأعلى أسلوبًا، وأفصح تركيبًا؛ لإفادتها أنهم أصبحوا ظرفًا لنعمائه، ووعاء لآلائه، حتى إنها لتسري في دمائهم، وتدخل في وجودهم، على حد قوله تعالى: (وَلَأُصَلِّبَنَّكُمْ فِي جُذُوْعِ النَّخْلِ•)...وفيها استعارة تبعية في الحرف، حيث شبه مُطلق ارتباط بين مُستعْلٍ ومُستعلَى عليه بمطلق ارتباط بين ظرف ومظروف، فسرى التشبيه من الكليين إلى الجزئيات، واستعرنا (في) من جزئيات المشبه به لـ(على) من جزئيات المشبه، على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية."(١)

وحين أرادت ريطة أن تصور ما دار بين رهط من قومها من جدل وصخب، عمدت إلى الاستعارة (ولا تركبوا تلك التي تملأ الفما)، لتؤكد ما في نفسها من حزن وألم جراء ما حدث من تلك الفئة، لأنها علمت بموهبتها وقدرتها الفنية أن الاستعارة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقية من زيادة فائدة، فصورت ما دار بين قومها من جدل وصخب بالمطية، ثم حذفت المشبه به وهو المطية، وأبقت لازمًا من لوازمه وهو الركوب (ولا تركبوا). وفي القرينة استعارة تخيلية، فهي تنهاهم عن الجدل الذي قد يدفعهم إلى التمادي في إذلال (دريد). ولو أن الشاعرة وقفت في تصوير ما دار بين بعضهم من جدل وصخب عند هذا الحد لأوفت واستوفت، وما قَصَّرَت في الدلالة على رؤيتها، ولا في الكشف عن فكرتها، فالصورة الاستعارية تفي بالمعنى المراد، لكنها

• سورة طه، بعض آية رقم ٧١.

(١) قطوف من ثمار الأدب في الجاهلية وصدر الإسلام، د/ عبد السلام سرحان، ٣١٨/٢. نقلًا عن: من فرائد الشعر الجاهلي، د/ عبد الرحمن محمد هيبة، ص١٤١.

أتبعت الصورة الاستعارية بأخرى كنائية تؤازرها وتعضدها، ولا تقل جمالًا عنها. فحين أرادت أن تصور ما دار بين بعضهم من ثرثرة وحُمق في الكلام، اختزلت كل هذه المعاني وكَنَّتْ عنه بقولها (تملأ الفما)، وهي كناية عن العيب الفاضح الذي يخل بالمروءة ويُودي بالشرف، ولا يخفى –أيضًا– ما في دلالة الكناية من حياء، وتحاشي التفوه بما هو عيب.

وتتوسل الشاعرة في مقام التحذير من مغبة العناد والتقاعس، بالصورة الاستعارية (ولا تَجْعَلُوا البُؤْسَى إلى الشَّرِّ سُلَّمَا)، تأكيدًا للمعنى وتقوية له، فهي في مقام تحذير، وفي الآن نفسه تتخوف من مصير قومها إن هم أصروا على ما هم عليه، ومن ثم فهي لا تدع سبيلًا لإيصال المعنى أو آليةً لتقريبه إلى الأفهام دون الاستعانة بها. فقد شبهت الشر بشيء يُرتقى ويُصعد إليه، ثم حذفت المشبه به بعد تناسي التشبيه، وإحلاله في صورة المشبه عن طريق الاستعارة المكنية. وتُعَمِّقُ (ريطة) صورتها الاستعارية بإيراد صورة أخرى تُعد امتدادًا للأولى وتعضيدًا للدلالة التي تقصد إليها، ففي صورة تشبيهية خيالية تأتت من حذف المشبه وإحلاله في صورة المشبه به، جعلت البؤسى كالسُّلَّم المُوصل إلى الشر الذي يأتي بالخراب والدمار. وذلك من طريق الاستعارة التصريحية الأصلية.

كما استعانت الشاعرة بالمجاز لتصوير النعمة التي أسداها ربيعة إلى القبيلة، والمعروف الذي طوق أعناقهم جميعا. ففي لفظ (كفاه) مجاز مرسل علاقته الجزئية، حيث إن أداة تقديم المعروف هي اليدين، فبهما قدَّم (دُريد) رمحه إلى (ربيعة)، لكنها عبرت بـ(كفاه) وهما جزء من اليدين، وأرادت الكل (اليدين). ولما كانت اليدان سببًا للمعروف وأداة لأدائه تكون الشاعرة بذلك قد جمعت إلى المجاز المرسل السابق ذي العلاقة الجزئية، مجازا مُرسلًا آخر ذا

علاقة مختلفة عن سابقه (سببية)، وهو ما يُعرف عند البلاغيين باسم المجاز بمرتبتين، أو المجاز على المجاز.(١)

كما استخدمت الشاعرة البديع دون تكلف، ووظفته في التأكيد على معاني القلق التي ملأت صدرها، كما جاءت المحسنات عفوية، مما جعلها زينة نفيسة تقبلتها النفوس وتجاوبت معها القلوب. حيث عمدت الشاعرة إلى الطباق لتوازن بين موقف دريد من قومها وموقفهم منه، وذلك حين طابقت بين: (خيرًا وشرًا). كما آثرت الطباق لتعبر من خلاله عن موقف زوجها الثابت الذي لا يتزعزع مهما دارت الدوائر أو تغيرت الظروف والأحوال. فلو كان حيًا لسارع إلى فك أسر دريد وإطلاق سراحه، لا فرق في هذا الحال بين كونه (غنيًّا أو مُعدَمَا)، وهو طباق يوضح المعنى ويكشف عن السرعة في المبادرة برد الجميل، دون مانع من عدم أو غنى. فضلًا عما يبعثه الطباق من تضاد في المعنى وشمول في الدلالة.

وتأتي المقابلة بين شطري البيت الثاني (فإن كان خيرًا كان خيرًا جزاؤه) والشطر الثاني من البيت نفسه: (وإن كان شرًا كان شرًا مذمَّمَا)، لتبرز ما بين ثنائيتي الخير والشر من تباين واختلاف، والمقابلة هي "أن يُؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر، ثم يُؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب."(٢) وقد زاد الصورة التقابلية جمالًا ذلك الترصيع الناقص أو الموازنة التي أتت بها الشاعرة، حيث أثرت الإيقاع وبثت روح التناسق في أوصال البيت، مما جعله أقرب مأخذا وأيسر فهما.

---

(١) قطوف من ثمار الأدب في الجاهلية وصدر الإسلام، د/ عبد السلام سرحان، ٣١٨/٢. نقلًا عن: من فرائد الشعر الجاهلي، د/ عبد الرحمن محمد هيبة، ص١٤٩.

(٢) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي، ضبط وتدقيق وتوثيق: د/ يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، د.ت، ص٣٠٤.

وزاده جمالًا فوق جماله فاء التفريع التي صدرت بها الشاعرة البيت، والتي تُؤذن بتفصيل المعنى المُجمل الوارد في الشطر الثاني من البيت الأول، وتُمعن في إحكام الربط بين عناصر النص ومتانة السبك.

الرسم بالكلمات: وليس البيان وحده وسيلة الشاعرة في تكوين صورها، بل ثمة صورٌ لم تعتمد فيها على شكل من أشكال البيان، بل تَأَتَّى جمالها التصويري من خلال الألفاظ ودلالتها وجوها وتآلفها. إذ "لا يتحتم بالضرورة مجازية الكلمة لتشكيل الصورة بالوسائل البلاغية المعروفة، فقد تحمل الكلمة تصويرًا، وتُؤدى العبارة صورة، دون أن تتوسل بالمجاز أو بغيره من عناصر التصوير. فيرصد الشاعر عناصر واقعه في عبارات تصور واقعه وتترجم آماله، فيعبر عن تجربته الذاتية بلغة تفاعلت فيها الألفاظ، وأعطت من الإيحاء أبعادًا فنيةً وظلالًا خاصة نبعت من تركيب الألفاظ، وترتيبها، واستخدامها، وتفاعل بعضها مع بعض، فيبرز ما فيها من جمال وقيم خاصة لا تبدو في شكلها كوحدات مستقلة بل بتفاعلها معها، بقدرة المتلقي على تخيل المعاني والصور وراء الكلمات التي توسل بها الشاعر في التعبير عن تجربته المعاشة."(١)

وقد أبدعت ريطة في رسم بعض الصور بحقيقي الألفاظ دون مجازيها، مُستغلة الطاقة الإبداعية المصورة للغة الشعرية، ويظهر ذلك جليًّا في إيثارها لفظة (نعمة) في قولها: (سنجزي دُريدُا عن ربيعة نعمة)، التي توحي بالمعروف والجميل، فضلًا عما أضفاه التنكير من إيحاء بالعظم. لذلك جاءت تلك اللفظة في موضعها لفظة تصويرية تعطينا صورة للمعروف الذي أسداه دريد إلى ربيعة.

---

(١) الصورة الفنية في شعر دعبل بن على الخزاعى، د/على أبو زيد، ط١، دار المعارف، مصر، ١٩٨١م، ص٢٤٥.

وانظر إلى لفظة (إسار)، وهى ما يُقيد به الأسير، وما توحي به من معاني الذل والمهانة لدريد، فضلًا عن الضيق والألم الذي تستشعره ريطة من صنيع رهط من قومها، فقد هالها أن يكون هذا جزاء من صنع فيها وفي قومها المعروف، وأسدى إليهم الجميل.

الصورة الكلية / المُركبة: فحين تتآزر وتتعاون الصور الجزئية المتناثرة على طول أجزاء القصيدة، المتشكلة من حقيقي الألفاظ ومجازيها، والتي ساعدت في الإبانة عما في نفس الشاعرة، لخلق صورة كبرى، فتلك هي الصورة الكلية أو المركبة. ويُقصد "هذا النوع من التعبير الشعري الذي يتكئ في حركته على تجميع كل الظلال والألوان في مساحة واحدة، ليس لتكون وجودات جمالية مفردة، وليس لتبوح بعديد من المعاني التي توسع قاعدة الرؤية الشعرية، وإنما لتكون هذه الظلال وهذه الألوان بتكاثفها خيطًا من وراء خيط، بؤرة رؤيوية واحدة في لوحة واحدة، تفضي ببوحها النهائي على نحو من الانفجار الوهلي المفاجئ، فتحدث في المتلقي هذه الزلزلة الروحية المباغتة التي تقتحمه من كل الاتجاهات."(١)

فقد رسمت الشاعرة مشهدًا متكاملًا للقوم وما دار بينهم من صخب وجدل، كما أبانت عما بداخلها من عزم على تخليص (دريد)، وعن ضيقها بهم وبأفعالهم. وقد تجلى ذلك في ألفاظ القصيدة التي يتكاثف فيها هذا النوع من أنواع العزم والتصميم على رد الجميل، وذلك في نحو: (سنجزي، نعمة، يُجزى، قدَّما، نُعمى، لم تكن بصغيرة، بإعطائه، الرمح، السديد، المُقَوَّما) وغيرها من الألفاظ التي انثالت لتدعم هذه الرغبة. وأتت الصور البيانية والبديعية الجزئية من استعارات وكنايات فضلًا عن الطباق والمقابلة لتساهم

(١) البعد الآخر فى الإبداع الشعرى قراءة نصية، د/ محمد أحمد العزب، ١٤٠٤هـ – ١٩٨٤م، ص٣٨٤ بدون.

في إثراء اللوحة، وتساعد على إجلاء الصورة وتقريبها لذهن المتلقي، كل ذلك دون أن تُقحم الشاعرة هذه الألوان أو تتكلفها، بل جاءت عفو الخاطر، إذ الموقف جلل، والرزء عظيم، ومن ثم فلا مجال لتجويد أو اصطناع. كل ذلك يدفعنا إلى القول، مطمئنين، بأن القصيدة كلها عبارة عن صورة كلية / مركبة.

وعطفًا على ما سبق يمكننا الاطمئنان إلى القول بأن الوحدة بأنواعها ماثلة في النص، قابعة في أعماقه، منتشرة ومتوغلة في تضاعيفه، ومن ثم فلا حاجة للبرهنة عليها. إن حضورها وفاعليتها لا تُخطئه عين، ولا يستغربه عقل، ذلك أن كل فكرة جزئية سعت للتآزر مع أختها لخدمة الفكرة العامة (الأم) شاهدة على قيامها، وكل تسلسل منطقي للمعاني، دليل دامغ على حضورها، وكل شعور أو حس يدور في فلك الشعور العام المُهيمن على النص علامة على وجودها.

ألخص القول هنا فأقول: إن قيام القصيدة على فكرة واحدة، لم تخرج عنها لتعالج غيرها، وعدم اعتمادها على مقدمة من المقدمات المعهودة، وتناولها لمعنى دلالي واحد، مُسلسل الجزئيات، مُرتِّب اللبنات، وما استتبع ذلك من ترابط بين الأبيات ، فضلًا عن سريان شعور واحد في أوصال القصيدة من بدايتها حتى نهايتها ليؤكد على تحقق الوحدة العضوية فيها.

المطلب الثالث

الموسيقا

ذكرنا آنفًا أن الشاعرة قد نثرت مأساتها أمام أبناء قومها، فتنازع القوم شعوران متباينان، أولهما يرى رأيها، وثانيهما متقاعس عن إطلاق سراح (دريد)، إلا برضا (المُخارق) الذي أسره. وقد ألجأها هذا الرفض إلى ضرورة تحويل البوصلة صوب القلوب والعقول فلجأت إلى الشعر كمتنفس تصور من خلاله معاناتها وشعورها، مستعينة في نقل مشاعرها إلى قومها بكل عناصره: اللفظية والأسلوبية والجمالية –على نحو ما بينا– والموسيقية، على نحو ما سنبينه في هذا المقام.

وللموسيقا دور عظيم في إبراز مكامن التجربة الشعورية عند الشاعر، لذا لجأت إليها (ريطة) في رصد معاناتها مع قومها، فالشعراء "لا يستخدمون الموسيقا في قصائدهم لغرض الطرب فحسب، وإنما لتلافي النقص في تعبيرهم، فمثلها في ذلك مثل الخيال، بل إنهم إن استغنوا عن الخيال في بعض أبياتهم، أو في بعض المقاطع من قصائدهم، فإنهم لا يستغنون عن الموسيقا البتة، وكأنها التعبير الذي عثرت عليه الإنسانية من أول الزمان للإفصاح عن عالمي النفس والكون، وما يُطْوَي فيهما من حقائق وأسرار، فهي والشعر صِنوان لا يفترقان مهما تقدم الزمان وارتقى الإنسان."(١)

كما أن لها دورًا عظيما عند المتلقي، وأثرًا كبيرا في نفسه، وقد بدا ذلك واضحًا حين نفذت سهامها إلى شغاف القلوب، فعزف الرافضون عن رفضهم، وتخلى المتقاعسون عن موقفهم. وتكمن أهميتها بالنسبة لنا كمتلقين في أنها "تزيد من انتباهنا، وتُضفي على الكلمات حياة فوق حياتها، وتجعلنا نحس بمعانيها كأنما تَمْثُل أمام أعيننا تمثيلًا علميًّا واقعيًّا، هذا إلى أنها تهب الكلام

(١) في النقد الأدبي، د/ شوقي ضيف، ط٩، دار المعارف، مصر، د.ت، ص١٥١.

مظهرًا من مظاهر العظمة والجلال، وتجعله مصقولًا مهذبًّا تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه، وكل ذلك مما يثير بنا الرغبة في قراءته وإنشاده وترديد هذا الإنشاد مرارًا وتكرارا."(١) كما تمتلك دون غيرها القدرة على إحداث نوعٍ من "الإيقاع الكلي الذي يترك في نفس المتلقي أثره. وهي فضلًا عن ذلك صورة من الإيقاع الذي يساعد المتلقي على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المُشتتة."(٢)

ويتميز شعرنا العربي بثنائية تشكيلة الموسيقا، إذ يقوم على الموسيقا الخارجية التي تشتمل على الوزن بما يُحدثه من إيقاعات متوالية متناغمة متناسقة تُطرب النفس وتزيد من انفعالها بالشعر، وتتآزر معه القافية التي تعد بمثابة فواصل يتوقع السامع ترددها، بل ويصل في أغلب الأحيان إلى شحذ الذهن واستباق الشاعر إليها. تعضد الموسيقى الخارجية وتتآزر معها في إبراز مكنون الشاعر موسيقى داخلية تنبعث من الحرف والكلمة وفق حالة الشاعر النفسية. وقد وقفت الدراسة على بعض الأساليب الإيقاعية والبديعية مثل: الجناس، والطباق، والمقابلة، وغيرها من الظواهر الموسيقية الأخرى، كما سعت إلى التركيز على دور هذه الأساليب في إبراز المعنى،وتأثيرها الإيجابي في نفس المتلقي، فضلًا عن تحقيق المتعة له.

فالوزن هو الإطار الخارجي الذي يحكم القصيدة ويحفظها من التناثر، ومن أبسط تعريفاته أنه "مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت."(٣) وتكمن أهميته في كونه وسيلة تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في بعض، ويسعى

---

(١) موسيقى الشعر، د/ إبراهيم أنيس، ط٥، د.ت، ص١٦.

(٢) التفسير النفسي للأدب، د/ عز الدين إسماعيل، ط٤، مكتبة غريب، مصر، د.ت، ص٥٣، بتصرف.

(٣) النقد الأدبي الحديث، د/ محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، أكتوبر، ١٩٩٧م، ص٤٣٦.

لتوفير هذا بإثارة الحيوية والقابلية لدى كل من المشاعر العامة والانتباه، معتمدا على المفاجأة وردود الأفعال السريعة وحب الاستطلاع، وعمله في القصيدة أشبه بعمل الخميرة فهي لا تساوى شيئًا في ذاتها، ولكنها تمنح الحيوية والروح للسائل الذي تضاف إليه بالقدر المناسب."(١)

وقد جاءت القصيدة على وزن بحر الطويل، المبني على تفعيلتين مختلفتين يكررهما الشاعر مرتين في كل شطر (فعولن–مفاعيلن)، ويمتاز بسمات عروضية عز مثيلها في كثير من البحور، فهو من أكثر بحور الشعر ورودًا في ديوان الشعر العربي القديم، كما أنه أطول البحور بالاشتراك مع البسيط، فحروفه أكثر من حروف أي بيت من البحور الأخرى، إذ يشتمل على ثمان وعشرين مقطعًا، تتجزأ إلى ثمانية وأربعين حرفًا، مما يؤهله لاستيعاب "ما لا يستوعب غيره من المعاني، ويتسع للفخر والحماسة....وسرد الحوادث وتدوين الأخبار ووصف الأحوال."(٢) وطوله هذا جعله مناسبًا لإطلاق الآهات، وترديد الأنات، وتصعيد الزفرات. فهو يجود في التجارب الجليلة والمشاعر الجادة، وهو لذلك يتسق مع الحزن والألم. لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد غيره. وهو أقدر البحور على استيعاب الدفقات الشعورية الغزيرة. فضلًا عن أنه "من الأعاريض الفخمة الرصينة التي تصلح لمقاصد الجد...وفيه بهاء وقوة،"(٣) وليس ثمة جد أكثر من هذا الذي تقع فيه الشاعرة.

---

(١) عضوية الموسيقى فى النص الشعرى، د/ عبد الفتاح صالح نافع ، مكتبة المنار بالأردن ، ص٨٥ بتصرف.

(٢) إلياذة هوميروس (مُعربة نظمًا وعليها شرح تاريخي أدبي)، سليمان البستاني، دار إحياء التراث العربي، ودار المعرفة، بيروت – لبنان، د.ت، ص٩١.

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، ط٣، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٦م، ص ٢٠٥ و٢٦٩.

أما القافية فهي شريك الوزن في الاختصاص بالشعر، وقرينته التي تتآزر معه لإحداث النغم الخارجي، وقد عُرِّفت القافية تعريفات مختلفة، فمنهم من جعل البيت كله قافية، ومنهم من جعلها آخر حرف في البيت (الروي)، ومنهم من أطلقها على الكلمة الأخيرة فيه، وعرفها الخليل بأنها "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"(١) أو ما يعبر عنه بقولنا هي عبارة عن آخر ساكنين وما بينهما من متحركات.

وقد اتكأت الشاعرة على القافية الميمية المُطْلَقَة التي تَوَلَّدَ عنها ألف الإطلاق، وقد التزمت الشاعرة بحركة الحرف الذي قبل الروي مما يوحي بمقدرتها الشعرية.

و(الميم) كصوت يمتلك خصائص وصفات متعددة، فهو من الأحرف المجهورة، ويتكون جهره من "انقباض فتحة المزمار وضيق مجرى الهواء واقتراب الأوتار الصوتية،"(٢) وهو ما يتناسب مع انقباض نفسها من تقاعس بعضهم عن إطلاق سراح دريد. وهو أيضًا من الأحرف الشفوية التي تخرج من بين الشفتين كالباء والواو، التي تتشكل أصواتها بمرور الهواء في الحنجرة فيتذبذب الوتران الصوتيان،"(٣) ويقع بين الشدة والرخاوة، وقد علل الدكتور إبراهيم أنيس لذلك حين ذكر أنه يجمع عند النطق به بين الانفجار، وهو من خصائص الحروف المجهورة، وبين الحفيف الذي هو من خصائص الحروف المهموسة، كما عده من أشباه أصوات اللين، أو الأقرب إلى طبيعة أصوات اللين، وإذا أضفنا إلي ذلك أن الفتحة صوت لين قصير، وأصوات اللين تتسم

(١) فن التقطيع الشعري، د/ صفاء خلوصي، ط٥، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ١٣٩٧هـ – ١٩٧٧م، ص٢١٣.

(٢) التجويد والأصوات، ص٤٨.

(٣) الأصوات اللغوية، د/ إبراهيم أنيس، ط٥، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٥م، ص٤٥.

بالوضوح في السمع.[١] وبعيدًا عن الخصائص والصفات فإن الميم من أكثر الحروف التي تجيء رويًّا في الشعر العربي، ويضاف إلى شيوعها شيوع الطويل الذي تنتمي إليه القصيدة.

وقد وفقت الشاعرة في اهتدائها إلى إطلاق القافية المتولد عنها ألف الإطلاق، لأن الميم كما ذكرنا لا تُنطق إلا بانطباق الشفتين، وهو ما يتناسب مع شعورها بالضيق والانقباض، ولَمَّا كان مَنْزَعُ الشاعرة الأول هو مجازاة (دريد) عن معروفه وصنيعه فقد كانت بحاجة إلى إطلاق صوتها، وطرد الأنات التي تعتصر قلبها، ومن ثم فالحاجة كانت كبيرة إلى انفتاح الشفتين بعد غلقهما وإطباقهما، فكان الاهتداء إلى الفتحة وألف المد، وهما "من الأصوات الأمامية الواسعة أو المفتوحة، وتكون الشفتان معهما مفتوحتين."[٢]

ولا شك أن هذه العناصر الذاتية لروي الميم تمنحه مقومات تنسجم مع التناقض الوجداني الذي تعيشه الشاعرة مع قومها، وسلبية محاور قصيدتها الدلالية. وإذا أضفنا إلى ذلك كله أن الميم كقافية تجود "في الوصف والخبر"[٣] أدركنا جيدًا إلى أي مدى كانت الشاعرة موفقة في الاهتداء إلى قافيتها.

وأمر أخير أود الإشارة إليه في هذا الصدد، وهو أن الشاعرة قد تخيرت لقوافيها من الكلمات ما يُسهم في إبراز دلالة القصيدة، أو بالأحرى في إبراز الدلالة المهيمنة على معنى البيت ودلالته، ففي البيت الأول يرتبط الفعل الماضي (قَدَّمَا) بتأكيد ما قدَّمه دريد لربيعة يوم الظعينة، ويومئ إلى ضرورة مجازاته على النعمة التي أسداها، ولن نبعد إذا قلنا إن هذه اللفظة إجمال

---

(١) السابق، ص٢٦ وما بعدها.

(٢) علم التجويد دراسة صوتية ميسرة، د/ غانم قدوري الحمد، ط١، دار عمار، الأردن، ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٥م، ص٧٨.

(٣) إلياذة هوميروس، سليمان البستاني، ص٨٨.

لمضمون البيت. أما كلمة القافية في البيت الثاني (مُذَمَّمَا) فلا تخرج عن مضمون المطلع، بل أتت لتُتمم معنى الشطر الثاني من أن الشر مُذمَّمٌ لا محالة، ولتُبرز الفارق الواضح بين شطري البيت، فضلًا عما تحمله من إشارة إلى ما سيلحق القوم من مذلة ومهانة بين القبائل، وتأتي كلمة القافية في البيت الثالث (المُقَوَّمَا) بما تحمله من دلالة على قيمة الرمح للمحارب لتؤكد على مضمون البيت الذي دار في فلك هذا المعنى، ولتدلل على عظم النعمى التي أسداها دريد لربيعة، فضلا عن التأكيد على أن ما قدمه ليس هينًا حتى يُجحد، وترتبط القافية في البيت الرابع (أَنْعَمَا) بمدلوله، وتتم البيت وتنهيه، وتفيد ما لم يفده غيرها من أن معروف دريد قد قُدِّم وانتهى وآن أوان الرد والمجازاة، وهكذا الحال في باقي أبيات القصيدة.

وفي ختام الحديث عن عناصر البناء الفني يمكننا القول أن الشاعرة قد فرضت سيطرتها التامة على أدواتها، وامتلكت المفردات التي يتطلبها هذا اللون من الفن الأدبي، فكانت قادرة على إثارة النفوس وتوجيهها إلى حيث تريد، وهو ما بدا جليًّا في استجابة القوم وتعاونهم فيما بينهم لإطلاق سراح دريد، وتسليمه إلى ريطة التي جهزته وكسته وألحقته بقومه.

المبحث الثالث

ظواهر موضوعية وفنية

أولًا: الثنائيات الضدية

تُشَكِّل (الثنائيات الضدية) ظاهرة فنية بارزة في أبيات (ريطة)، حيث يقوم النص منذ بدايته على الثنائية الضدية أو المقابلة بين حالين، وقد اتخذت الشاعرة من هذا النمط أو الأسلوب سبيلًا للوصول إلى غرضها الأصلي من النص. فما قبل النص من حكايات سيقت عن طريق الرواية والنقل، عن شجاعة ربيعة الذي أهلك من فرسان العدو ثلاثًا حين هموا بأخذ الظعينة / ريطة، حتى دارت الدائرة وانكسر رمحه فصار هالكًا لا محالة، وصارت ظعينته في عداد السبايا، حتى ظهر (دُريد) فأُعجب بشجاعته وضن به على الموت، وأبى أن يُلحق به وبالظعينة أذى، بل وأعطاه رمحه وصرفه بعد أن تكفل بتثبيط القوم عنه. ثم تأكيد الرواية بسردها على لسان (ريطة) حين وقع بصرها على (دريد) وقت أن كانت مع النسوة يتهادين حول الأسرى. أقول: إن هذا يُشكل طرفًا من طرفي الثنائية، وهو كما نرى مستقر في ذهن المتلقي وحاضر في عقله. أما الطرف الثاني في الثنائية فيتمثل في هذا النص الذي يهدف قبل كل شيء إلى حثهم على رد المعروف بما هو أكبر منه وأعظم. فثمة حكاية تنطوي على معروف قُدم، تقابلها دعوة إلى على عدم إنكار الجميل أو جحود المعروف.

ولعل الشاعرة قد قصدت قصدًا إلى التعبير بصيغة المضارع ليكون في مقابلة الماضي وما وقع فيه من أحداث حفظت للقبيلة كرامتها وجنبتها العار الذي كان سيلحق بها لو هلك ربيعة وسُبيت ظعينته. وكأني بها باستخدامها صيغة الحاضر تضعهم أمام الماضي.

وتتجلى داخل النص نفسه ثنائيات أخري لعل أبرزها تلك الثنائية الضدية التي أقامتها الشاعرة بين (الأنا) و(الآخر)، إذ يُمثل الطرف الأول من الثنائية في ضمير الجمع للمتكلمين، المُعبَّر عنه بنون المضارعة (سنجزي –

سنجزيه) وبالضمير الجمعي (نا) في قوله (فينا). ويتمثل الطرف الثاني في الضمير الجمعي للمخاطبين، المُعبر عنه بواو الجماعة (فلا تكفروه، ولا تركبوا، ففكوا، ولا تجعلوا)، وبـ(الميم) الدالة على جمع المخاطبين (فيكمُ)، والثنائية في الأسلوبين واضحة، حيث استطاعت الشاعرة بعروجها على ضمير الجمع للمخاطبين أن تُقيم مقابلة بين (النحن) التي هي جزء من جزئياته ولبنة من لبناته، و(الآخر) المتمثل في كل أفراد القبيلة.

وثمة ثنائية أخرى أقامتها الشاعرة بين طرفين: حاضر القوم وماضي سيدهم، يتمثل الحاضر في قومها، ويتجلى في إنكار بعضهم للمعروف الذي قدمه دريد لربيعة فحفظ به عرضهم وصان شرفهم وأمَّنهم من أن يلحق بها العار بين القبائل، بينما يتمثل الماضي في ربيعة بن مكدم، سيدهم وبطلهم الأول وحامي ظعائنهم الذي لم يكن ليتخلى عمن ابتدره بمعروف، وقد استعانت الشاعرة بهذه المقابلة الدلالية للضغط على القبيلة ودفعها دفعًا إلى إطلاق سراح دُريد ومجازاته عن إحسانه إحسانا.

وثمة ثنائية تقف منها الأوامر في جانب والنواهي في الجانب الآخر، فالشاعرة من الوهلة الأولى ترغب في مجازاة (دريد) عن معروفه الذي أسداه إلى (ربيعة)، وفي سبيل هذا الأمر كان عليها أولا أن تزيل فكرة الجحود ونكران الجميل من صدورهم فقصدت إلى أسلوب النهي، (فلا تكفروه)، (ولا تركبوا)، ولما أتمت ما قصدت إليه في هذا الصدد عرجت على الطلب من خلال أسلوب الأمر، طالبة منهم صراحة وبدون مواربة أن يفكوا أسر دريد، (ففكوا دريدًا من إسار مُخارق)، ثم وضعتهم أمام عاقبة منعهم باستخدام أسلوب النهي مرة أخرى (ولا تجعلوا البؤسى إلى الشر سُلَّمَا).

وقد عضَّد هذه الثنائيات وأبرزها تلك المقابلات التي أقامتها الشاعرة بين الخير والشر في البيت الثاني، والغنى والعدم في البيت السادس.

نخلص من ذلك فنقول: إن الشاعرة قد كَثَّفت من استخدام التقابلية فجعلتها مرة بين الحاضر وما ينطوي عليه من فرصة حقيقية لرد الجميل

والمجازاة عن المعروف، والماضي وما انطوى عليه من معروف قُدم، ثم جعلتها مرة ثانية بين الأنا والآخر، ثم ثالثة بين حاضر تلك الفئة التي تقاعست عن إطلاق سراح (دريد)، وماضي سيدهم الذي كان عظيم الخلال كريم الصفات، وكل ذلك حرصًا على هز المتلقين وتبديد غفلتهم وسكونهم.

ثانيًا: تساؤلات وافتراضات موضوعية وفنية حول النص

ثمة تساؤلات موضوعية وفنية يطرحها النص ويستدعيها الذهن كذلك، ولا شك أن هذه التساؤلات والافتراضات تُوْمِئُ إلى قدرة النص على أن يفتننا، فكلما كان النص جيِّدا كلما كان قادرًا على إثارة التساؤلات وطرح الافتراضات مع كل قراءة جديدة. والنص الجيد في خصائصه الموضوعية والفنية هو الذي يأخذ القارئ، وينفتح على كثير من التساؤلات.

● هل يُعد موقف رَيْطَة تمردًا على إجماع القوم؟ بداية نقول إن القوم لم يُجمعوا على أمر واحد، بل اختلفوا فيما بينهم بين مُنصاع لرغبتها، مُطمئن إلى رأيها، وآخر قَيَّدَ قبوله بموافقة (المُخارق) الذي قام بعملية الأسر، وهؤلاء قد ساروا وفق قانون الحرب وشريعة الغزو، ومن ثم فليس ثمة تمرد.

والأولى بالوقوف عنده في هذا الصدد هو التساؤل الآتي: هل يُعد موقفها هذا خرقًا لستر الحياء؟ بمعنى، هل تجاوزت حدود الأدب حين وقفت مُدافعة مُنافحة عن رجل غريب؟ ألم تخف من الاتهام في عرضها وشرفها؟ ودعني أتخفف من حدة الطرح فأطرح السؤال بصيغة لا تحمل في طياتها معنى من معاني الاتهام فأقول: هل تغلبت مروءتها وما تربت عليه من مثل وقيم على خوفها على عرضها وشرفها؟ وما دُمت في موقف طرح التساؤلات والافتراضات أقول: لعلها اتكأت على رصيدها ورصيد زوجها لدى قومها، فهي من العزة والشرف بمكانة تُحصنها من كل لوم أو ذم، ولا تسمح بالقدح فيها ولا في أخلاقها. ودعني أتدرج في الافتراض فأقول: لعلها كانت في سن متقدم لا يتسق معه رمي بفحش أو معصية، ولا يقبل معه فيها لومٌ ولا مذمةٌ، ومع غرابة الافتراض فإنه على قدر من القبول، وذلك لسببين أراهما على قدر من القبول، أولهما: أننا لا نعرف عن حياتها شيئًا يخالف ذلك، ولم تمدنا المصادر والتفاصيل بشيء عن هذا. وثانيهما: أن القصة لم يرد فيها ذكر لأم ربيعة، وهي كانت إحدى الظُّعُن يوم الحادثة، وليس معنى هذا إلا أنها قد ماتت، أي أن وقتا قد مضى على الحادثة، ووقتًا أطول منه على حادثة ربيعة ودريد.

ومن باب الافتراض أقول: إن القوم كانوا على علم بأصل الحكاية وشخوصها، وهو ما أميل إليه وأرجحه، معللا قبولي بأن الشاعرة قد صرحت في افتتاح قصيدتها باسم (دُريد)، فلو لم يكن معروفًا عندهم من قبل لما صرحت باسمه، وكأنها تقول لهم هذا (دريد) الذين سمعتم به من ذي قبل، ووقفتم في الماضي على موقفه من سيدكم (ربيعة)، فهذا الذي أعطاه الرمح السديد المقوم وأمنه هو وظعينته وثبط القوم عنهما، مع أنه قَدَر عليه.

● لماذا لم تلجأ الشاعرة إلى التمهيد لغرضها بمقدمة؟ أما عن المقدمة لا شك أن الحالة النفسية للشاعرة، فضلا عن الموقف العصيب الذي وُضعت فيه قد حتَّم عليها أن تدخل إلى لب الموضوع مباشرة، ولما كانت (ريطة) لا تنشد من كل ذلك إلا مجازاة دريدا عن نعمته التي أسداها إلى دريد فإنها قد حرصت من أول بيت في القصيدة (سنجزي) على الوصول إلى هدفها، بل إن أول لفظة فيها قد أبانت عن مكنونها، وأباحت عن فكرتها، وكشفت عن مضمونها، وأعلمت صراحة أن ما سيأتي بعدها سيدور في فلكها، ولن يخرج عن مدلولها. فنفسية الشاعرة "إزاء الموقف كانت واضحة في المطلع بصورة صريحة وليست رمزية، ومما يؤكد أن مضمون المطلع المطلع هو مضمون نفسية الشاعر/ة أن كل معاني القصيدة لا تكاد تخرج من دائرة مضمون المطلع، وبصفة خاصة البيت الأول، وهذا يعني أن القصيدة سلكت سبيل التدرج...فالبيت الأول إجمال (لنفسيتها) و(مشاعرها)، وبقية أبيات المطلع تفصيل لهذا، وبقية القصيدة لا تبعد عن ذلك أو تُعارضه..."(١)

(١) مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، د/ عبد الحليم حنفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م، سلسلة دراسات أدبية، ص١٦٧.

● لمَ لجأت الشاعرة إلى القصيدة القصيرة إطارًا لنصها؟

بنية النص الكمية لم تتجاوز السبعة أبيات، وفي رأيي أن هذا هو أقل عدد لأبيات القصيدة، فالقصيدة عندي هي ما بلغ سبعًا من الأبيات، مُطمئنًا في ذلك إلى رأي ابن رشيق الذي استند في رأيه على أن الإيطاء* غير معيب بعد سبعة أبيات عند بعض العلماء.(١) ولكن شريطة أن تكتمل الفكرة التي قصد إليها الشاعر بهذه السبعة. فإذا لم تكتمل الفكرة بأن وضع الشاعر قلمه وطوى صحفه دون أن يصل إلى خاتمة لفكرته فليست من القصيدة في شيء، ولا من المقطوعة كذلك، وليُبحث لها عن اسم آخر، فالمعول عليه عندي هو أن تبلغ السبع من الأبيات وأن تكتمل الفكرة.

وفي ظني أن نظم الشاعرة لقصيدتها فور الموقف الشعري، وبُعَيد الحادثة مباشرة، لم يدع لها فرصة للاستطراد والتأمل، وبالتالي إبداع قصيدة طويلة، فالشعر "الذي قد ينظم ساعة الهلع والفزع لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها على عشرة."(٢) أضف إلى ذلك أن الشاعرة ضائقة الصدر لما تعانيه من موقف بعض القوم، وحال كهذه تستدعى اللمح والاختصار، لا الإطالة والإطناب.

وثمة أمر آخر، وهو أن المضمون الذي قصدت إليه الشاعرة كان مُحددًا بحادثة مُعينة، وهي محاولة فك أسر دريد، وكان هَمُّ الشاعرة هو تجسيد

---

* الإيطاء: هو إعادة لفظ الروي بعينه في بيتين من القصيدة، نحو: "فَضْل، وفَضْل"...وهو عند العرب عيب لا يسكُّون فيه، ولا يختلفون، وقد وقع في أشعارهم. انظر: كتاب القوافي، أبو الحسن علي بن عثمان الإربلي، دراسة وتحقيق: د/ عبد المحسن فراج القحطاني، ط١، الشركة العربية للنشر والتوزيع، شوال ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م، ص١٨٢.

(١) العمدة، ابن رشيق، ١/١٢٥.

(٢) موسيقى الشعر، د/ إبراهيم أنيس، ص١٧٩.

هذا المعنى دون غيره. وأخيرًا فإن شعر المرأة يغلب على معظمه القصر وقلة أبيات القصائد، نستثني من ذلك بضع قصائد لبعض الشواعر، فضلًا عن الخنساء التي كانت متفردة في بابها.

وهكذا فإن طبيعة الموقف لا تستدعي إطالةً ولا تجويدًا، كما أن المرأة بطبيعتها لا تمتلك النفس الطويل.

- هل تُومئ القصيدة إلى ثمة شعور بالاغتراب؟

ثمة غربتان لدريد، أولهما مكانية لأنه قد وقع أسيرًا في قبضة أعدائه إثر هزيمة قبيلته، وتلك أشد أنواع الغربة على نفس المحارب، والثانية نفسية لأن هؤلاء الذين تمكنوا منه وأذاقوه مرارة الذل والمهانة، هم أنفسهم الذين صنع فيهم المعروف، وأسدى إليهم الجميل. وأمنهم من الذل والمهانة.

وثمة اغتراب لريطة عَمَّقَه ما رأته من تقاعس في إطلاق سراح من بعضهم، وقد تجلى هذا الإحساس حين ضاقت بحاضرها، فألجأها هذا الاغتراب إلى البحث عن الماضي الوردي المفقود المتمثل لديها في شخصية ربيعة، رامزةً بها إلي عالم مثالي تتجلى فيه معاني الوفاء وحفظ الجميل وغيرهما من الخصال الحميدة. فثمة فوارق شاسعة بين قوم يجحدون النعمة، ويُنكرون الجميل، ويكفرون بالمعروف، لا تشعر بينهم بأمان، بل بغربة واغتراب، وبين ماض تحن إليه، متجسد في شخصية فارس ما تنكر لجميل ولا جحد معروفا.

وبعد، فالأسئلة –انطلاقًا من النص– كُثُر، وناتجها انفتاحٌ فوق انفتاح على عوالم جديدة تُثري النص، والنص الذي يبوح بتأويلات وتفسيرات جديدة عند كل قراءة، هو ذلك النص الحي، وهكذا كان نص رَيْطَة بِنْت جِذْلِ الطِّعَان.

الخاتمــة

الحمد لله الذي جعل لكل بدايةٍ نهايةً، ولكل مقدمةٍ خاتمةً وغايةً، بنعمته تَتِمُّ الصالحات، وإليه تُرْفَعُ القُربَات، له وحده الكمالُ والرفعة، والصلاة والسلام على خيرِ البريةِ، ومعلمِ الإنسانيةِ، سيدنا محمد بن عبد الله، وعلى آله وصحبه أجمعين. وبعد؛

فقد وقفنا أمام نص شعري جادت به قريحة امرأة جاهلية، دفعتها ظروف اجتماعية صعبة للوقوف أمام قومها، متحصنة بصدقها وقوة موقفها، غير آبهة بما قد ينالها من ألسنة البعض.

وباستقرائنا لنص ريطة أمكننا الوصول إلى بعض النتائج، لعل أهمها:

- كشفت الدراسة عن جانب من الجوانب التي تُعزز دور المرأة في المجتمع الجاهلي، وسلطت الضوء عن الممارسات الإيجابية التي كانت تقوم بها في الشأن العام للقبيلة...وعرضتها بشكل يؤكد فاعليتها في المجتمع ودورها في كل مناحي الحياة، والسياسي منها بوجه خاص.
- كانت المرأة / ريطة أحرص على حياة القبيلة من غيرها من الرجال الذين ركبوا مركب الجدل والصخب، وتقاعسوا عن رد الجميل، كم كانت أكثر التزامًا بقضايا القبيلة، فتبنت مشكلاتها، ووظفت شعرها لتصويرها، وسَخَّرَت أدواتها الفنية للتعبير عن رأيها، ولم تتوان عن الدفاع عنها ولا عن مصالحها حتى ولو كان في ذلك طعنًا فيها أو نيلًا من سمعتها.
- انطلقت المرأة / ريطة في كل مواقفها من فكرة الانتماء للقبيلة باعتبارها مركزية عقائدية فكرية، إذ لا حركة ولا سكون إلا ولها في قبيلتها إشارات إليها.

- نجحت ريطة في استغلال موقعها من قومها في إقناعهم، واتكأت في صرختها على حقائق عاينها القوم وعايشوها، وصدرت عن جوهر معاناتهم وآلامهم، فصارت بذلك أكثر قربًا من قلوبهم وعقولهم.
- أماطت الدراسةُ اللثامَ عن جوانب مهملة من أدب المرأة الجاهلية، وأبانت عن معالم شبه مهملة بالقياس إلى الرجل، محاولة قدر الإمكان إبراز دور المرأة الإيجابي في الحياة العامة من جانب، وفي الأدب من جانب آخر، كما سعت الدراسة إلى محو شيء من الصورة السلبية التي رسمها بعض الشعراء، ممن لم يروا فيها إلا جسدًا ومتعة.

وأخيرًا، فلا تزال الحاجة ماسة إلى تسليط الضوء على الومضات القوية في شعر المرأة الجاهلية التي تكشف لنا عن فاعليتها في الحياة، وبروزها كعنصر إيجابي فاعل في جميع الميادين، وكيف أنها لم تكن سقط متاع، على نحو ما صوره كثير من الشعراء، بل كانت رقمًا صعبًا في معادلة الحياة، وحلقة متينة في سلسلة الأحداث.

وبعد، فالأقلام لم تُرفع بشأن دور المرأة الإيجابي في ديوان الشعر العربي، كما أن الصُّحف لم تُطو ما دام باب البحث العلمي لم يُغلق بعد.

هذا وإن كان من توفيق فمن الله، إن كان من خطأ فمن نفسي ومن الشيطان.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

وصلِّ اللهم وسلِّم وبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

المصادر والمراجع

أولًا: القرآن الكريم

ثانيًا: الكتب العلمية

- أبو فراس الحمداني، فؤاد أفرام البستاني، ط٢، بيروت، سلسلة الروائع، ١٩٣٩م.
- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د/ عبد القادر القط، مكتبة الشباب بمصر، ١٩٨٨م.
- أساليب البيان في الشعر النسوي القديم من الجاهلية إلى العصر العباسي، فاطمة صغير، أطروحة دكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، كلية الآداب واللغات، الجزائر، ١٤٣٣/١٤٣٤هـ – ٢٠١٢/٢٠١٣م.
- الأصوات اللغوية، د/ إبراهيم أنيس، ط٥، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٥م.
- الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط١٥، أيار/ مايو، ٢٠٠٢م.
- أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام، عمر رضا كحالة، مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان، د.ت.
- الأغاني، أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، تحقيق: د/إحسان عباس، ود/إبراهيم السعافين، والأستاذ/بكر عباس، دار صادر، بيروت – لبنان، ط٣، ١٤٢٩هـ–٢٠٠٨م.
- إلياذة هوميروس (مُعربة نظمًا وعليها شرح تاريخي أدبي)، سليمان البستاني، دار إحياء التراث العربي، ودار المعرفة، بيروت – لبنان، ص٩١، د.ت.
- الأمالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.

- أيام العرب في الجاهلية، محمد أحمد جاد المولى بك، وعلي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، مصر، ط١، ١٣٦١هـ – ١٩٤٢م.
- البعد الآخر في الإبداع الشعري قراءة نصية، د/محمد أحمد العزب، مطبعة رفاعي، القاهرة – مصر، ١٤٠٤هـ – ١٩٨٤م.
- التحدي المنتظر للبلاغيين العرب: علم البناء الفني للنص الأدبي، د/ كاظم الظواهري، ط٢، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤٣٢هـ – ٢٠١١م.
- التفسير النفسي للأدب، د/ عز الدين إسماعيل، ط٤، مكتبة غريب، مصر، د.ت.
- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي، ضبط وتدقيق وتوثيق: د/ يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، د.ت.
- خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م.
- ديوان امرئ القيس، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط٥، د.ت.
- ديوان دريد بن الصِّمَّة، تحقيق: د/عمر عبد الرسول، دار المعارف، مصر، د.ت.
- ديوان شعر الأيام، جمع ودراسة وتحقيق: د/ عفيف عبد الرحمن، ط١، دار صادر، بيروت – لبنان، ١٩٩٨م.
- ديوان الشَّنْفَرَى (عمرو بن مالك نحو ٧٠ق هـ)، جمعه وحققه وشرحه: د/ إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، ط٢، ١٤١٧هـ – ١٩٩٦م.

- ريحانة الكتَّاب ونُجعة المُنتاب، لسان الدين بن الخطيب، حققه ووضع مقدمته وشواهده: محمد عبد الله عنان، ط١، المطبعة العربية الحديثة، الناشر: مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م.
- السكون المُتحرك دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشاعر المعاصر في البحرين نموذجًا (بنية الإيقاع)، ط١، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ١٩٩٢م.
- سُلْطة التكرار في تجربة الرثاء الشعرية (المراثي النبوية نموذجًا)، د/ منصور خضر، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية بكفر الشيخ، العدد الثاني، المجلد الثاني، ١٤٣٩هـ – ٢٠١٨م.
- شعر سبط بن التعاويذي دراسة أسلوبية في الإيقاع، علي رضوان علي عبد الهادي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٥م،
- شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، جمعه ورتبه: بشير يموت، ط١، المكتبة الأهلية، والمطبعة الوطنية، بيروت، ١٣٥٣هـ – ١٩٣٤م.
- الصورة الفنية في شعر دعبل بن على الخزاعي، د/علي أبو زيد، ط١، دار المعارف، مصر، ١٩٨١م.
- الطراز، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني، تحقيق: د/ عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية بصيدا، بيروت – لبنان، ط١، ١٤٢٣هـ – ٢٠٠٢م.
- عزيز أباظة حياته وشعره الغنائي، د/ سعد عبد المقصود ظلام، د.ت.
- العصر الجاهلي، د/ شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٨، ١٩٧٧م.

- عضوية الموسيقى في النص الشعري، د/ عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار بالأردن.
- علم التجويد دراسة صوتية ميسرة، د/ غانم قدوري الحمد، ط١، دار عمار، الأردن، ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٥م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٢، مطبعة السعادة بمصر، ذو القعدة ١٣٧٤هـ – يوليه ١٩٥٥م.
- عناصر البناء الفني في نكبة دمشق لأمير الشعراء أحمد شوقي، د/ عبد الحافظ خليف، ط١، مكتبة الآداب، مصر، ٢٠٠٦م.
- فن التقطيع الشعري، د/ صفاء خلوصي، ط٥، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ١٣٩٧هـ – ١٩٧٧م.
- فن الخطابة، د/ أحمد محمد الحوفي، نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
- في نظرية التلقي، جان ستار وينسكي وآخرون، ترجمة: غسان السيد، دار الغد، دمشق، ٢٠٠٠م.
- في النقد الأدبي، د/ شوقي ضيف، ط٩، دار المعارف، مصر، د.ت.
- قراءة النص الأدبي، د/ أحمد محمد علي حنطور، محاضرة ألقيت في اتحاد الكتاب بالغربية، بتاريخ ٢٠١٠/٩/٢٦م
- قطوف من ثمار الأدب في الجاهلية وصدر الإسلام، د/ عبد السلام سرحان، ١٩٧٣م.
- القاموس المحيط، الفيروزابادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٣٩٩هـ – ١٩٧٩م.

- كتاب القوافي، أبو الحسن علي بن عثمان الإربلي، دراسة وتحقيق: د/ عبد المحسن فراج القحطاني، ط١، الشركة العربية للنشر والتوزيع، شوال ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م.
- لباب الأدب، أسامة بن منقذ، تحقيق: أحمد محمد شاكر، منشورات مكتبة السنة بالقاهرة.
- لسان العرب، ابن منظور، دار الحديث، مصر، ١٤٢٣هـ–٢٠٠٣م.
- المُختصر في أصوات العربية: دراسة نظرية وتطبيقية، د/ محمد حسن جبل، ط٤، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦م.
- المرأة في وجدان الشاعر العربي، د/ السعيد محمود عبد الله، دار المعارف، مصر، ١٩٩٥م.
- المُسْتَطرَف في كل فن مُسْتَظْرَف، الأبشيهي، عُنِي بتحقيقه: إبراهيم صالح، دار صادر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٩م.
- مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، د/ عبد الحليم حنفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م، سلسلة دراسات أدبية.
- المنحى الخطابي في معلقة الحارث بن حلزة اليشكريّ، د/ شوادفي أحمد علام، من أعمال الندوة الثالثة التي أقامها قسم اللغة العربية بكلية المعلمين بحائل تحت عنوان: الشعر العربي القديم آفاق وسُبل تذوقه، في المدة من ١٤١٦/٧/١٠هـ – ١٤١٦/٧/٢٠هـ، ط١، ١٤١٨هـ – ١٩٩٨م.
- من فرائد الأدب الجاهلي، د/ عبد الرحمن هيبة، التركي للطباعة بطنطا، مصر، ١٤٢٣هـ – ٢٠٠٢م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط٣، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٦م.
- موسيقى الشعر العربي، د/إبراهيم أنيس، ط٥، بدون.

- نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب، ابن سعيد الأندلسي، تحقيق: د/ نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن.
- نظرية الأدب، د/على إبراهيم أبو زيد، د.ت.
- النقد الأدبي الحديث، د/ محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، أكتوبر، ١٩٩٧م.
- نهاية الأرب في فنون الأدب، النويري، تحقيق: د/ يوسف الطويل، أ/ علي محمد هاشم، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤م-١٤٢٤هـ.