الجمهوريـة الجزائريـة الديمقراطيـة الشعبيـة

وزارة التعليم العالـي والبحث العلمـي

جامعـة الجـزائـر2

كليّـة الآداب واللّغـات

قسـم اللّغـة العربيّـة وآدابـها

تجليات الحس الملحمي في الشعر العربي

معلقتا عنترة بن شداد وعمرو بن كلثوم نموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

إعداد الطالب

محمد الأخضر سعداوي

إشراف الأستاذة

د. حضيرة بوتمجت

الموسم الجامعي 2010/2009

الجمهوريـة الجزائريـة الديمقراطيـة الشعبيـة

وزارة التعليم العالـي والبحث العلمـي

جامعـة الجـزائـر2

كليّـة الآداب واللّغـات

قسـم اللّغـة العربيّـة وآدابـها

تجليات الحس الملحمي في الشعر العربي

معلقتا عنترة بن شداد وعمرو بن كلثوم نموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

إعداد الطالب **إشراف الأستاذة**

محمد الأخضر سعداوي د. حضيرة بوتمجت

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
لطيفة حجار	أستاذ محاضر	الجزائر 2	رئيسا
حضيرة بوتمجت	أستاذ التعليم العالي	الجزائر 2	مقررا
سامية جباري	أستاذ التعليم العالي	الجزائر 2	مناقشا
نعيمة بوزيدي	أستاذ التعليم العالي	الجزائر 2	مناقشا

الموسم الجامعي 2010/2009

الإهداء

إلى كل الذين غمروني بحبهم ، وأمدّوني بعونهم،

وآزروني بدعواتهم،

والديّ ، وأفراد أسرتي

إلى زوجتي وابنيّ : محمد عدنان وأميمة

إلى كل من علمني حرفا

أهدي هذا الجهد المتواضع

مقدمة

يزخر التراث الأدبي العربي بالكثير من الروائع التي استطاعت أن تحفظ لنفسها مكانا هاما على الخارطة الإبداعية العربية، والإنسانية عموما على مّر العصور،لِما تميزت به من قوة وقدرة على مخاطبة المشاعر الإنسانية ، ذلك أن الشعر العربي، خصوصا، كان ولا يزال يحتل حيزا هاما في نفسية العربي، ووجدانه، ما جعله يُخلّد به كلَّ المواقف التي عاشها في السلم والحرب، والحزن والفرح، والحِل، والترحال.

ومن عيون الشعر العربي القديم قصائده الخالدة، المعلقات العربية، التي نالت نصيبا كبيرا من الاهتمام الذي وصل حد التقديس في الوجدان العربي، كما نالت حظا وافرا من الدرس والتحليل، والشرح والتأويل. ومنها معلقتا عمرو بن كلثوم وعنترة بن شداد، اللتان حفلتا بِذكْر البطولة والحرب والاعتزاز بالقبيلة.

غير أن السؤال الذي تردد و لايزال، هو: ما إمكانية تسمية ما تضمنه بعضٌ من هذا الموروث الكبير، بالخصائص الملحمية أو بالحس الملحمي، كما سماه البعض، خصوصا مع نصوص كالنصّين اللذْين نحن بصددهما .

لقدْ تم تصنيف الكثير من المدونات كملاحم، وتّم نفُي هذا التصنيف عن الكثير منها، قياسا على نصوص معينة كالإلياذة أو الأوديسة وغيرهما ، غير أن السؤال الذي فتح باب النقاش من جديد في الموضوع هو : على أي أساس نفيت عن بعض النصوص صفة الملحمة، بل وعن آداب بعينها؟

لقد ثبت أن الكثير من الأعمال التي كانت مهمشة نقديا، تحوي الكثير من تلك الخصائص، لكن لسبب، أو لآخر لم تنل حقها من الدرس والتحليل .

أ

ومن بين الآداب التي استبعدت الآراء النقدية الغربية، وما دارَ في فلكها، وجود ملامح ملحمية فيها الأدب العربي، مع كل ما جاء فيه من وصف للبطولات والمعارك والفروسية .

لذلك يسعى هذا العمل، سعي الباحث عن الحقيقة، إلى تقصي الملامح الملحمية، أو الحس الملحمي في الشعر العربي، من خلال التركيز على معلقتين شهيرتين، هما معلقة عمرو بن كلثوم، ومعلقة عنترة بن شداد، لما فيهما من ذكرٍ لمشاهد البطولة والفروسية، والمواقع التي لا زال التاريخ يذكرها، ولكونهما من عيون الشعر العربي التي مازالت ثّرة معطاء، تنبض بالجمال، والقوة التي ضمنت لها مقاومة تعاقب الأزمنة، ومسايرة تجدد الدراسات الأدبية المستمر.

كما أنّ قصائد الشعر القديم، عموما، والمعلقات على الخصوص، كانت من أوائل النصوص التي ولعتُ بها قراءةً وحفظا، منذ السنوات الأولى التي بدأت فيها الإقبال على هذا العالم الجميل – عالم الشعر – وبالضبط أيام الدراسة الثانوية، بل كثيرا ما كنا – كزملاء – نتبارى في حفظها، وترديدها، محاولين تمثّلَ حالة الشاعر، وهو يلقيها، ممّا قّربَ هذه النصوص كثيرا إلى نفسي، يضاف إلى ذلك، طبيعة المعلقتين في حدّ ذاتها، فهماُ تحويان من مواقف العزة والإباء، والاعتداد بالنفس وبالقبيلة، التي تعوض الوطن الآن، الكثير مما صرنا نفتقده في عصرنا، حيث سادت الروح الانهزامية، خفَ تَ الصوت الداعي إلى الاعتزاز بالانتماء، ووهنت الروح المتشبعة بقيم الشجاعة والوطنية، والذود عن الأهل والأرض، وهانت بدوافع عديدة، ومسّوغات لا تقنع إلا المنهزم المخذول .

أما عن المنهج المتّبع في الدراسة، فقد اعتمدت التحليل الأسلوبي في دراسة المعلقتين، لأنه، حسب ما أرى، قادر على سبر أغوار هذين النصين، وتَتَبع آثار الحس الملحمي فيهما، كما اتّكأت الدراسة، في تتبع نشأة الملحمة وتطورها، على المنهج التاريخي، والدراسة النقدية خلال عرض الآراء المثبتة والنافية للملحمة في أدبنا العربّي.

وتبلورت خطة الموضوع في الآتي: حيث قسمتُ الدراسة إلى:فصلين، ومقدمة وخاتمة.

الفصل الأول يتكون من مبحثين، أما أولهما فيتناول الملحمة، نشأتها ومفهومها وخصائصها، وموضوعاتها.

وأما الثاني فيتطرق إلى الملحمة عند العرب، ليدرس آراء النافين لوجودها، وآراء المثبتين، ويعدد الميزات والخصائص التي حددها المثبتون لها كملامح للملحمة في الأدب العربي .

أما الفصل الثاني فهو تطبيقي ، قسّمته ،أيضا، إلى مبحثين ، يدرس المبحث الأول معلقة عنترة بن شداد ومستوياتها، أّما المبحث الثاني فهو معلقة عمرو بن كلثوم ومستوياتها. ثم أختم بخاتمة، أعرض فيها أهّم النتائج التي وصلت إليها الدراسة، تليها قائمة المراجع والمصادر.

وممّا واجهني من صعوبات خلال هذه الدراسة، قلة المراجع المتخصصة، وتشّعب الموضوع الذي يقتضي الغوص في دراسات الأدب المقارن، التي تنظر في توسيع مدونة الأعمال الملحمية، من أجل الوصول إلى دراسة موضوعية، يضاف إلى ذلك غياب دراساتٍ عربية تنطلق من الخصوصية العربية لتعالج هذه الإشكالية، مما يجعل الباحث يقع في صعوبات جّمة .

كما لا يفوتني أن أنّوه بالجهد الذي بذلته الأستاذة المشرفة على هذا العمل، وبتحملها وصبرها، في سبيل توجيهي إلى الأحسن، وأن أشكر كل من ساهم من قريب أو من بعيد في مساعدتي لإنجاز هذه الدراسة، ومنهم الأستاذ عمر بن طرية، راجيًا من الله التوفيق والسداد.

تمهـــيد

استطاعت العديد من النصوص الأدبية أن تتجاوز حدود الزمان والمكان ، وتستحوذ على اهتمام القراء والنقاد معا عبر عدة أزمنة ، ولازال الكثير منها إلى الآن يعد مرجعا في عدة قضايا أدبية وفنية وتاريخية ، ومن ذلك النصوص التي أطلق عليها صفة الملحمية لما تحويه من خصائص وموضوعات محددة، ولا يمكن بأي حال ، للمتحدث في هذا الموضوع، أن يتجاوز الإلياذة و الأدويسة ،على الرغم من مرور قرون من نشأتهما ، بل إن الكثير من الآراء النقدية توقفت عنهما وتكاد تغلق الباب أمام دخول أي نص آخر إلى مصنفة الملحمة، ومن الآداب التي استبعدت في عالم الملحمة الأدب العربي على الرغم من تنوعه وثرائه وقيمته التاريخية والحضارية، وما يحفل به من فروسية ووصف للمعارك ومشاهد القتال، واعتداد بالقبيلة وتقديس لها كمؤسسة عليا في المجتمع العربي لقرون عدة ، فهل يمكن القول بوجود ملحمة عربية ؟ وعلى أي أساس يثبت أو يُنفَى ذلك ؟ هذا ما يحاول هذا البحث المتواضع الخوض فيه بغية الوصول إلى إجابات شافية في هذا الصدد.

الفصل الأول: فن الملحمة

-المبحث الأول: ماهية الملحمة وخصائصها

- الملحمة لغة واصطلاحا

- نشأتــها

- أنواعــها

- موضوعاتها

- خصائصـها

- خلاصــة

المبحث الأول:

ماهية الملحمة وخصائصها:

الملحمة لغة:

جاء في لسان العرب أن الملحمة هي:" الواقعة العظيمة، والحرب ذات القتل الشديد، وموضع القتال، والجمع ملاحم، مأخوذ من اشتباك الناس واختلاطهم فيها، وقيل هو من اللحم لكثرة لحوم القتلى" [1]. ويقال: لاحمتُ الشيء بالشيء: إذا ألصقته به[2].

ويذهب تعريف لغوي آخر إلى ربطها بالفتنة:"الملحمة الوقعة العظيمة في الفتنة، واستلحم الرجل إذا استوحشه العدو في القتال، والمتلاحمة الشّجة التي أخذت في اللحم ولم تبلغ السمحاق".[3]

و هذا ما كان يرمي إليه صاحب كتاب (المنجد)، لويس معلوف ، في معرض تفسيره لسبب تسمية الموقعة القتالية بالملحمة في قوله: وذلك مأخوذ من اشتباك الناس واختلاطهم فيها، ثم يربط هذه التسمية بتصوير هذه الوقائع الحربية، والتعبير عنها في أعمال أدبية فيقول: كناية عن عمل شعري طويل، يتألف من أناشيد عديدة، نظمت في وصف حرب من الحروب، ووصف جيوشها وأبطالها والأمكنة التي دارت

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب ، بتحقيق عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي. مادة (لحم)، (4011/5) (4/12) ط5 دار المعارف بمصر

[2] - إسماعيل بن حماد الجوهري (تاج اللغة وصحاح العربية) (2027/5) ط1 تحقيق أحمد عبد الغفور عطار 1376هـ – 1956م تقديم عباس محمود العقاد، (رتبه وبوبه محمد فؤاد عبد الباقي وصححه محب الدين الخطيب وأشرف على مقابلة نسخه المطبوعة والمخطوطة عبد العزيز بن باز 1379هـ طبعة دار المعرفة بيروت 1379هـ،

[3] – ينظر، .نور الهدى لوشن، وقفة مع الأدب الملحمي، جامعة الشارقة، 2006، ص 10

فيها، وتشترك الآلهة في وقائعها، وتقوم على الأساطير والخرافات كإلياذة هوميروس وما شاكلها".[1]

اصطلاحا:

يقول الدكتور محمد غنيمي هلال:" الملحمة من حيث هي جنس أدبي: هي قصة بطولة تُحكى شعرًا، وتحتوي على أفعال عجيبة، أي على حوادث خارقة للعادة، وفيها يتجاور الوصف مع الحوار، وصور الشخصيات، والخطب، وإن كانت الحكاية هي العنصر الذي يسيطر على باقي العناصر الأخرى".[2] و" للملحمة في أبطالها وحوادثها أصول تاريخية، ولكنها تختلط بالأساطير، والخرافات في تلك العهود التي لم تقم فيها حدود فاصلة بين الحقائق والخيالات".[3] ثم يشير غنيمي هلال إلى أهم الملاحم في الأدب اليوناني القديم، وهي: (إلياذة هوميروس)، حيث تدور وقائعها وأحداثها حول حصار طروادة، أما أبطالها فهم خليط بين البشر والآلهة كذلك يذكر من الملاحم الرومانية (الإنياذة) لشاعر اللاتين (فرجيل) وهي ملحمة وطنية غايتها الإشادة بأصل الإمبراطورية الرومانية.

وجاء في معجم مصطلحات اللغة العربية أن الملحمة :"هي ذلك النوع من القصائد الطويلة، الذي يهدف إلى تمجيد مثل جماعية عظيمة (دينية، أو وطنية، أو إنسانية)، يسرد مآثر بطل حقيقي، أو أسطوري، تتجسد فيه هذه المثل .ويخضع

---

[1] – لويس معلوف اليسوعي ،المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ط17 ، المطبعة الكاثوليكية، 1960، بيروت، ص716

[2] – محمد غنيمي هلال .الأدب المقارن. ط3 ، مكتبة الأنجلو المصرية 1962، ص143، 144

[3] – المرجع نفسه، ص146–147

هذا النوع من القصائد عادة لبعض التعريفات المستمدة من ملحمتي هوميروس المعروفتين".[1]

ونرى أن الإشارة السابقة مهمة، وهي المتمثلة في أنّ هذا النوع يخضع لمقاييس مستنبطة من الإلياذة والأوديسة ، كمنطلق للتنظير الملحميّ.

وجاء في المعجم الأدبي أنها " في الفنون الأدبية قصيدة سردية بطولية خارقة للمألوف، تعتمد بدءًا مخيلة إغرابية، بخلقها عالما أوسع، وأكبر من العالم المعروف، وتستند إلى سرد أحداث تمتزج فيها الأوصاف، والشخصيات، والحوارات، والنصائح، والخطب، وتتدرج كلها في حكاية تلفها في وحدة واضحة".[2]

ونلاحظ أن صاحب المعجم ربطها بالسرد فقط، ويضيف مبّينا طبيعة المتلقي لها : "وتتوجه أصلا إلى الشعب الساذج الذي ينفعل بالأخيلة"[3].

أما محمد التونجي، فيضيف على تعريفها وصفا لعلاقة البطل بمتن النص، فيقول: "هي جنس أدبي ذو مكانة لدى الأمم القديمة، ولا سيما عند الإغريق.وكانت الملحمة قصيدة تمتاز بالروح القصصية الحماسية الطويلة النفس، معروفة بأسلوب راق، وتتضمن أفعالا بطولية عجيبة، وتقص سيرة بطل قومي، قام ببطولات خارقة، تجذب الانتباه، وتسلب الألباب، وحياته محور هذه الملحمة، تتخللها أقاصيص متفرقة وأخبار متنوعة" [4]

---

[1]– مجدي وهبة وكامل المهندس،معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،ط2،مكتبة لبنان ص 384

[2] عبد النور جبور ،المعجم الأدبي،دار العلم للملايين ،ط 2 ،1984 ص 264

[3] -المرجع نفسه .

[4] محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب ، ج2 الطبعة2 دار الكتب العلمية لبنان، ص823

وعن مضمونها يضيف نفس الباحث:" وتمثل الملاحم عادة المثل العليا لأمة من الأمم، مرتبطة بالتاريخ، والأسطورة، والعقيدة، والخيال، ولهذا عُدّت الملحمة أدبَ الشعوب التي مرت بمرحلتها الفطرية، وكان لها إنتاج فني".[1]

أّما ناصر الدين الأسد فيثبت صفتها الشعرية ، وصِفة أخرى هي الإطالة، يقول:" شعر الملاحم هو أن يجتمع لشاعر نظُم قصيدة طويلة يقص فيها ضروب البطولة التي تمثلت في رجل فرد، أو في عدد من الرجال الأبطال، أو يؤرخ فيها حوادث أمة في حقبة بعينها من تاريخها ، فيصوغ ما انحدر إليه مّمنْ سبقه من أخبار الوقائع، وصور الحوادث، ويتسلسل بها في أسلوب قصصي متتابع".[2]

أما الدكتور أحمد أبو زيد فيقدم رأيا هو أقرب إلى خلاصة لكل الآراء السابقة حين يقول :"الرأي السائد، هو أن الكلمة تشير إلى القصيدة القصصية الطويلة، التي تسجل الأعمال البطولية الخارقة، التي صدرت عن بعض الأبطال الحقيقيين، أو الأسطوريين، والتي تمتزج فيها أفعال البشر، وتصرفات بعض الكائنات الإعجازية الخفية، كالآلهة والَمَردة، والشياطين، والوحوش المخيفة المهولة، بل أيضا بعض القوى الكونية، والظواهر الطبيعية، التي تقوم بدور مساعد، ولكنه فّعال في إنجاز هذه الأعمال البطولية.[3]

مما سبق، تبين لنا أن هذه المفاهيم تشترك جميعها في أن الملحمة مطولةٌ، غارقة في عالم الأساطير والخرافات، مشيدة بالبطولات والمعارك، منافحة عن القومية.

---

[1] المرجع نفسه ص 823

[2] ناصر الدين الأسد ،تحقيقات أدبية ،منشورات أمانة عمان ،الأردن .2002 .ص 11

[3] . أحمد أبو زيد، مجلة عالم الفكر ،المجلد 16 العدد الأول ،أبريل مايو يونيو 1985 ص 04

نشأة الملاحم:

يرى الفيلسوف الألماني هيجل أنّ أول نوع أدبي يحتوي على نواة ملحمية، هو تلك النقوش القديمة، التي خلفتها الأجيال البدائية على أعمدة الهياكل، والتماثيل، والنواويس، لذلك أن كلاّ من هذه النقوش قد خطته، حسب زعمهم، يد روحية، تعبيرا عن أشياء ومعاني خارجة عن ذاتية الإنسان".[1]

وبعد مرحلة النقوش تبرز في حياة الملاحم مرحلة ثانية، عمد فيها الإنسان إلى صياغة أمثال، ومواعظ خلقية، أقوى وأدوم من المحسوسات، وأعّم من نقوش الهياكل والنواويس...هذه الأشعار تحدد واجبات الإنسان في حياته، وتمده بالحكمة، وطرق التفكير القويم.

أّما العنصر الملحمي في هذا الشعر، فيتجلى في كون المواعظ الخلقية التي يدور حولها، لم يُلْهِها الشعور الذاتي، ولم تحددها التأملات الفردية، وهي لا تمس القلب، ولا تثير العواطف، بل تكتفي بأن تَقُرّ في خلد المرء معنى الفضيلة والشرف، والواجب، وأفضل مثل على هذا الشعر، قصيدة "الأعمال والأيام" المنسوبة للشاعر اليوناني " هيزيود Heziode "

أما المرحلة الثالثة فتتجلى في تلك القصائد الفلسفية والتعليمية، التي كانت تعنى بالأفلاك ودورانها، وما يجري في عالمها من تغيرات، وتتحدث عن النجوم والكواكب والفصول، والصراع بين القوى المتباينة، وقد تعمد إلى تشخيص القوى الطبيعية، وترمز إليها بأعمال بشرية ومنه ما جاء عن أمم الشرق التي خلّدتْ في أشعار رائعة قصة خلق الكون، وما فيه من قوى تصطرع، وقصة نوح والطوفان.

---

[1]- ينظر ،أحمد أبو حاقة، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، ، منشورات دار الشرق الجديد،ط1، 1960 .ص 11

ومما لا يقبل الارتياب أن هذه الأناشيد الدينية القديمة أميل إلى الغنائية منها إلى العمل الملحمي.

أما مرحلة الوصول إلى الشكل الحقيقي للملحمة ، فمرت بمراحل ثلاثة كما ذكر هيجل :[1]

أولاها المرحلة الدينية: حيث أن الأبطال البشريين لم يكونوا قد ظهروا بعد، وإنما كانت البطولة كلها متمثلة في الشمس التي تبعث النور، فترسل الخير والبركة معه إلى الناس، وقد تراءى للبشر آنذاك أن هناك نزاعا بين النور والظلمات، يمثل الصراع الأزلي بين الخير والشر.

والثانية هي مرحلة البطولة : فحسب ما يرى الفيلسوف هيجل أنه حين تنازعت القبائل القديمة، واشتبكت مصالحها، ونشأت بينها حروب، نجمت عنها فكرة الوطن، أو فكرة الشخصية الجماعية للقبيلة ، وفي أثناء هذه الحروب تميز رجال القبائل بشجاعتهم، وحكمتهم، فعمدت مخيلة الشعوب إلى التغني بهم، والإشهار لهم في أناشيد كانت تتلى في الاجتماعات العامة. وهكذا تغنى الأساطير، وتضاف إليها أساطير أمم أخرى من طريق التجارة، أو من أي طريق آخر لتكون منها معطيات ملحمية تنمو نموّا غير محدود عبر العصور الطويلة.

أما المرحلة الأدبية: فتبدأ عادة باستقرار الأمة، وتنظيمها في كيان موحد، إذ ذاك يصرف الشعراء همهم إلى العناية بجمع الشتات الذي يتكون منه التراث الملحمي، قد يكون على يد شاعر عبقري جمعه في كلٍّ ملحمي متناسق، متماسك الأجزاء، مكتمل الشروط، "والغالب ألا يحدث هذا إلا على أثر ثورة داخلية كبرى تقلب معالم

---

[1] - ينظر المرجع السابق ص 13، 14 (بتصرف)

الحياة رأسا على عقب، أو حرب خارجية ، تشحذ القرائح والهمم، وتثير الكبرياء القومي فيرتد الشعب إلى تقاليده الخاصة بحماس بالغ، كما حدث في عهد هوميروس".[1]

أما الدكتور محمد غنيمي هلال فيعد الملحمة، في معرض حديثه عن الأجناس الأدبية بأنها " أولى هذه الأجناس"[2]، وبالتالي فهي الأسبق ظهورا، ومنها توالدت الأجناس الأخرى وانبثقت.

ويبدو لنا من هذا التسلسل الزمني، حسب عدد من الباحثين، انتقال المجتمع على أيدي أبطال الملاحم، من طور العصبية القبلية، إلى طور الاجتماع الحقيقي، من البيئة إلى الأمة، من المفاخر والبطولات الملحمّية، إلى شؤون المصير والتحضر. وهكذا كان انتقال الهنود من عهدهم البدائي في الأوبانيشاد، والفيدا إلى عهد النضوج في الرمايانا والمهبهراتا، وانتقال اليونان من طور تلمس الأساطير والخرافات، إلى طور الإلياذة، والأوديسة لهوميروس، رأس شعراء الإغريق .

وعلى أثر هؤلاء درجت الشعوب، فكان للرومان إنياذة فرجيل، والفردوس المفقود لِ ملتن، وكان للفرس شهنامة أبي القاسم الفردوسي...[3]

---

[1]- ينظر المرجع السابق ص 16

[2] – محمد غنيمي هلال، المرجع السابق، ص143

[3]–ينظر جورج غريب،الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه، دار الثقافة لبنان، ص 08

موضوعاتها:

يدور موضوع الملحمة حول أحداث قومية جلّى ،" تبدأ بوقوع القوم في مشكلة يستعصي حلها، ولكنهم بديل أن يأخذوا لظروف من شأنها أن تضعفهم وتذلهم بين الناس، تراهم يتكتلون حول زعمائهم وأبطالهم ويتعاونون يدا واحدة ليدفعوا عنهم ذلك الخطب الوبيل".[1]

والشعر الملحمي، كالشعر المسرحي، يقوم على الصراع، ولكنه في الملاحم صراع بين أمتين، كل أمة تعمل بمجموعها لحماية نفسها من غوائل العدو.

إن الحروب في الملحمة لا يجوز إلا أن تكون بين أمتين، بحيث أن الحروب الداخلية، والانقلابات السياسية، والصراع بين الأحزاب، قلما يتلاءم وشعر الملاحم، و "الصراع الملحمي صراع من أجل الحياة، وكل من الطرفين له الحق في الدفاع عن وجوده".[2]

أما المجتمعات البشرية في الملاحم، فهي "مجتمعات بدائية تؤمن بالخرافات والأساطير، وتسند ما تعجز عنه من أعمال إلى قوى جبارة بشرية، وإلهية في آنٍ معا، هي من صنع الخيال، مجتمعات تسيطر عليها البساطة، وتحيط بها السذاجة من كل صوب، ولكنها رغم ذلك، تتصف بشيء من سمو الخلق، يتجلى في الروابط العائلية الوثيقة، وفي تكافل الشعب، وتعاضده في حالتي السلم والحرب.

ويشير الباحث أحمد أبوحاقة إلى موضوع الحرية والحق والعدالة في الملحمة، قائلا: "وكأنه بات ضروريا في كل صنيع ملحمي، أن يكون في أسّ الملحمة شعور

---

[1]- أحمد أبوحاقة، المرجع السابق ، ص 16

[2]- المرجع نفسه، ص 17

بـالحق وبالعدالـة، وإكبـار للفضـيلة، ومحافظـة علـى العـادات، والتقاليـد، واحتـرام الُعرف".[1]

ومع ذلك فالفرد "يشعر بروابط قوية، تشده إلى الطبيعة، وبصورة خاصة إلى أشيائه التي يحتاج إليها في حياته اليومية، كالمنزل، والحقل، والخيمة، والفراش والسيف، والرمح، والفرس، وسائر الحيوانات، التي يستفيد من لحومها، وألبانها، أو يستخدمها في الركوب وحمل الأثقال.[2]

وفي موقف قريب من التناقض، يضيف الباحث:"عالم الملحمة عالم حرية فردية، على الرغم من الجماعية التي تشترط في الموضوع الملحمي، هذه الحرية الفردية تتجلى في تصرفات الأشخاص تجاه حكامهم، وقوادهم، وتجاه أوطانهم، هذا الاستقلال لشخصيات الملحمة، هو الذي يضفي على الشعر الملحمي روعته، ويتجلى في المشاركة الحرة التي يقدم عليها المرء، وفي تلك الإرادة التي تعمل من غير أن يعطلها معطل".[3]

و الملحمة في أساسها شعر بطولي، يدور حول أحداث يُ بتلى بها قوم من الأقوام، فيعانون منها كثيرا، إلى أن يظهر بينهم رجل منقذ، يحمل على عاتقه تبعة التغلب على ما يعترض إخوانه في الوطنية من عقبات."والبطل في الملحمة رجل متفوق جدا، شديد البأس، عظيم الهيبة، خارق القوة، كثير الذكاء، رفيع الخلق، سامي الأهداف، نبيل العاطفة، أبيُّ النفس، يمثل العدالة الإلهية، وتتجسد فيه قوى

---

[1]–المرجع السابق ص 19

[2] المرجع نفسه ص 20

[3] – المرجع نفسه ص 21

الخير، عليه تعقد الآمال،وبِاسْمِه تلهج الألسنة، وحول أعماله تدور أحاديث الناس، وبه يعتصمون".[1]

يتحدى هذا البطل أي خطر يمكن أن يهدده، أو يهدد قومه، يتحدى الطبيعة وعناصرها، والبشر وأسلحتهم، وجيوشهم، وشياطين الجن وآلهة البشر، يزلزل الجبال، ويغير مجاري الأنهار،" وأبطال الملحمة يرتفعون فوق مستوى الإنسانية، ويتخطون حدود الواقع في أهوائهم السامية، وأعمالهم المثالية وفضائلهم، حتى يظهروا أنصاف آلهة عظماء القدر، أقوياء الشكيمة، يقررون مصائر الشعوب، فبطل الملحمة لا يصنع إلا الصالح، ولا يصدر عنه من تصرفات سوى ما يتفق وشخصيته، ومهمته الملقاة على عاتقه من قبل الشعب".[2]

ولأن الملاحم القديمة ارتبطت ارتباطا كبيرا بالمعتقد، فإن العلاقة بين الملحمة والدين علاقة وثقى، تتعدى حدود التأثر المتبادل، إلى كون الملحمة وليدة التفكير الديني، وكون الّدين العنصر الأبرز في موضوع الملحمة ".

يجد الدارسون بأن الدور الملحمي الأول، يتمثل في دور ديني، يقوم على ما توصلت إليه الأمم من معطيات ميثولوجية، كانت تتبلور يوما بعد يوم، وتتحول تحت وطأة التاريخ إلى معتقدات أصيلة راسخة، تبنى عليها الملاحم القومية، وهو ما جعل بعض الدراسات تعتبر الملاحم الكبرى أناجيل مقدسة لدى الشعوب، لأنها تضم بين جنباتها كل ما هو مقدس في نظر أصحابها، وكل ما هو موضع للتقدير والإعجاب.

كما يرى البعض أن السبب الذي جعل الشعر الملحمي يحفل دائما بمعطيات الّدين هو بدائية الشعوب التي ظهرت عندها الملاحم الأصيلة .

---

[1] -المرجع السابق ص 22

[2] -المرجع نفسه ص 24

من ناحية أخرى، فالمستعرض للآثار الملحمية الكبرى في التاريخ، يجد أن الملحمة تحتوي على أحداث خارقة، تتجاوز المعقول في تحقيقها، أبدعها خيال الشعوب، بفعل عجزها عن حل المشكلات الكبرى. فالملحمة نسج من خوارق، يشترك فيها الآلهة، ويساهم فيها الأبطال البشريون، سواء منهم من ظل في المستوى العادي للإنسان، أو من رفعه الشعب إلى درجة أصبح فيها من مستوى الآلهة. ولعل البطولة القائمة في الملحمة هي التي تغذي أذهان الشعراء بالخوارق حتى تبدو صنائع الأبطال جليلة.

الخوارق الملحمية إذا، هي حلم الأمة الذي يصعب عليها تحقيقه واقعيا، كما يذهب إليه الكثير من الباحثين، فتسعى إلى تحقيقه في الخيال، أو أنها ترتسمه، وتربي أبناءها على حبه.

ومما يثبت ذلك أن " أبطال الملاحم كانوا فوق البشر، يمتازون بذكائهم الخارق، وقواهم الجبارة، وطموحهم الشديد، وعزمهم العظيم، وجرأتهم الفاتكة، وتحديهم للمخاطر، واستهانتهم بالموت، كما يمتازون بكرمهم وأنفتهم، وعُلوّ هممهم، وتضحياتهم الكبرى، وفضائلهم النفسية والخلقية". [1]

[1] -المرجع السابق ص 33

الخصائص

لعل أول ما يميز الملحمة، هو ذلك التنوع الهائل، والتشعب في الموضوعات التي تعرض لها، بحيث نجد الأحداث والوقائع الحقيقية، جنبا إلى جنب مع الأسطورة، والحكاية، والخرافة، والقصص المتعلقة بأعمال البطولة، والتي لا تخلو من المبالغة والتهويل، "وذلك فضلا عن بعض القصص ذات الطابع الديني، مع الإشارة إلى بعض العادات والتقاليد، بل بعض الآراء والخطرات الفلسفية والأخلاقية..."[1]

لقد أدّت الحفريات في الأشكال التعبيرية القديمة بالباحث باختين إلى استنباط مميزات لبعض هذه الأشكال ، كما هو الشأن بالنسبة للملحمة، وذلك من أجل تمييزها عن الرواية. وتوصل إلى أن الملحمة جزء من الماضي، أي الدائرة اللغوية التي انتهى زمانها[2] ، وهي في رأيه، تحتوي على ثلاثة خطوط، تبحث عن موضوعها في الماضي الملحمي القومي، الماضي المطلق حسب تعبير غوته وشيلر. و مصدر الملحمة الذي تنبع منه هو الأسطورة القومية. و العالم الملحمي يفصله عن الزمن الحاضر المسافة الملحمية المطلقة" [3].

تكلّم باختين عن هذا العالم الملحمي الذي يفصله عن الزمن الحاضر، تلك المسافة الملحمية المطلقة، وهو يقصد في هذا تلك الدائرة المغلقة التي انتهى زمانها، والتي تشكّلت داخل إطارها الملحمة، بعيدا عن الزمن الذي نعيشه،

ويجدر بنا أن نشير هنا إلى جهود ميخائيل باختين التي ضمنها في كتابه "علم جمال ونظرية الرواية".

---

[1] - أحمد أبوزيد ، المرجع السابق، ص 06

[2].Mikhaïl BAKHTINE . Esthétique et théorie du roman. Paris, Gallimard, 1987, p442

[3] *.Ibid, P 449*

في كتابه هذا ناقش ميخائيل باختين الفروق الجوهرية بين الملحمة والرواية، حيث حاول استخلاص مميزات كلٌّ منهما، وقد جاءت هذه الرؤية لتضع حدودا فاصلة بين هذين الجنسين، خلافا لما أشار إليه هيجل، الذي ذهب إلى وجود قرابة كبيرة بين الرواية والملحمة، واعتبار الرواية ملحمة بورجوازية حديثة أو ملحمة عالم بدون آلهة1.

ومن خصائص النصّ الملحميّ عند هيجل، التي أوردها عبد الرحمن بدوي في كتابه (فلسفة الفن والجمال عند هيجل)، تركيز على أهمية الروح القومية لدى الشاعر الملحمي الحق، الذي على الرغم من استقلال مبدَعاته، " فإنه يبقى وطنيا (أو قوميّا) بالأفكار، والوجدانات، والنيات، التي للأشخاص الذين تصورهم وكذلك باللّون المحلّي للوحاته"[2].

ويضيف بأن الشاعر ينبغي ألاّ يظهر بذاته إنما بإبداعه في النص :" الشاعر يجب عليه أن يمحو نفسه أمام موضوعه ، وينبغي أن تختفي منه شخصيته ، إن العمل الفني هو وحده الذي يظهر ، وليس الشاعر ، ومع ذلك فإن فكره هو المعبر عنه في القصيدة الملحمية . إنه أبدع هذا العمل في خياله ، وأودع فيه روحه وعبقريته ، لكنْ لا شخصه ولا يده تكشف عن نفسه فيه مباشرة." [3]

أما عن محتوى الملحمة، فيؤكد هيجل أنه " يجب أن يكون محددا نوعيا، ويقدم طابعا أصيلا في كل أشكاله، إنه عالم شعب خاص، هو الذي يتجلى فيها "[4] فكل

---

[1] محمد برادة: في مقدمة ترجمته لكتاب الخطاب الروائي لميخائيل باختين، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة،باريس، 1986، ص 10.

[2] – عبد الرحمن بدوي، فلسفة الفن والجمال عند هيجل، ط1، دار الشروق، القاهرة،1996، ص314

[3] – المرجع نفسه، ص315

[4] -المرجع السابق ص315

الملاحم الأولية تضمنت صورا عن الروح القومية التي تنعكس في الحياة المنزلية، والعلاقات الاجتماعية ، والحرب والسلم ، والحاجات العقلية ، الفنون والأعراف، والمصالح ، وبالجملة تعبر عن فكر الشعب في كل أشكاله وأحواله .

ومما يراه هيجل شرطا أساسّيا في الملحمة، هو تناولها لموضوع الحرب وارتكازها عليه، لأن " حالة الحرب تقدم للملحمة أنسب المواقف، لأن الحرب عبارة عن أمة بأسرها قد وضعت في حركة ، وتكشف . في مواقف عامة . عن إلهام أو نشاط جديد ، لأن هذه هي أعظم فرصة للتفاهم مع نفسها، ومن هنا نجد أن الحرب موضوع الملاحم الكبرى ".[1]

ولكي يصل الفعل الملحمي إلى الحيوية الشعرية الحقيقية يرى أنه من الضروري أن يتركز في فرد واحد، " فكما أن شاعرا واحدا يتصور وينجز مجموع القصيدة، فكذلك أيضا يجب أن يكون بطل واحد على رأس الأحداث ، والأحداث يجب أن ترتبط ، وأن تجري وتنحلّ بواسطته".[2]

وفي ما يخص الشخصيات الرئيسة في الملحمة، فيجب أن تقدم مجموعا من الملامح التي تجعل منهم أناسا كاملين، وفيهم ينبغي التمييز بدقة ما يميز الملحمة في تخيلها لشخصياتها، وفيهم ينبغي أن تبرز كل جوانب الطبيعة الإنسانية، والشعور القومي بكل وجوهه.

أّما لوكاتش فقد استقى الكثير من أفكار وتصورات أستاذه هيجل، في تنظيره للرواية، وقد " اتخذ من الحضارة الإغريقية بوصفها كُلاً منتهيا، مغلقاً ا، متوافرًا على شروط تعاليه –نُطَلَقاً ا لرصد الأشكال التعبيرية، ومقارنتها بشكل الرواية

---

[1] - المرجع السابق ص 18.

[2] - المرجع نفسه ص 21.

المنتمي إلى حضارة إشكالية يطبعها التمزّق والاستلاب"[1]، وقد اعتمد لوكاتش التفكير في التشكّلات التاريخية الكامنة وراء كل شكل أدبي، والتي من شأنها أن تفسّر لحظات الانتقال، والتحوّل من شكل أساسي إلى آخر، "وعلى هذا الأساس، فإنّ الملحمة تُعبِّر عن تطابق الذات مع العالم والخارج، حيث توجد الأجوبة قبل صوغ الأسئلة"[2] ، ذلك أنّ كل المكونات التي تشكّل عالم الملحمة تخضع للمطلق، وتجنح للبساطة وتبتعد عن التعقيد قدر الإمكان.

العنصر القصصي: " الأساس في شعر الملحمة أنكيون قصصيا، يُعنى بسرد حادثة، أو سلسلة من الحوادث والوقائع بشكل إخباري، وتتميز الحادثة في الملحمة بأنها جماعية يرتبط بها مصير القوم.

...وقد يمكن القول إن ما يميز القصيدة الملحمية في هذا الصدد هو ذلك التدفق الهائل في سرد القصة بحيث يسيطر ذلك التدفق على كل ما عداه..."[3] إلى جانب المزج بين القوى البشرية، والقوى الإعجازية، أو الفائقة للطبيعة.

تقول نور الهدى لوشن متحدثة عن خاصية القصص في الملحمة: :قوامها القصص البطولي، والأعمال العظيمة الخارقة ، والسرد الطويل المتشعب، و"الشعر الملحمي حكاية شعب في نضاله وفي تقدمه عبر الحياة المتطورة، وتاريخ لأمجاده، وسجلٌ لوقائعه الكبرى، ومآثره بين الشعوب ، فهو يُعَنى بالإنسان كجماعة لا كفرد، ويهتم بالعمل الكلي ويمجد الأمة ويمتدح فضائلها[4] .

---

[1] – محمد برادة،المرجع السابق، ص 10.

[2]– المرجع نفسه، ص 10.

[3] – أحمد أبوزيد ، المرجع السابق،ص 07

[4] - نور الهدى لوشن ، المرجع السابق، ص13.

وعلى الرغم من أن أحداث الملحمة عيانية مفردة، وأن أبطالها أشخاص قد يكون لهم وجود فعلي في الحياة ، فإن "الملحمة تتجاوز ذلك الواقع المشخص العياني المحدود، وتسمو عليه، وتعبر في مجموعها عن أحاسيس وآراء، ونظرات أكثر تجريدا وشمولا من تلك المواقف المحدودة. كما أنها تعكس بعض القيم، والمبادئ، والمثل العليا، التي ترتفع عن الحياة اليومية المألوفة، والتي تصدق على الإنسان ككل، بعيدا عن قيود الزمان والمكان".[1]

ومع كون الملحمة صادرةً عن مبدع واحد، في الغالب، فهي تُروى على لسان أّمة، أو شعب كامل، يقول أحمد أبوزيد: إنّ بعض الكتّاب يصِفون الملاحم بأنها نوع من الشعر اللاّشخصي، أو أنه شعر غير ذاتي، وذلك على الرغم من أن "الملاحم عمل إبداعي، وأن الذاتية أو الشخصانية عنصر مميز لكل الأعمال الإبداعية..."[2]

إذًا فالشعر الملحمي "جماعي المنطلق، بمعنى أن البدء به إنما يسير من الجماعة نحو الفرد، أو قل إن الفرد فيه يذوب في بوتقة الجماعة، وخصوصا ذاتية الشاعر ...ولا يدخل نفسه في أي حدث من الأحداث، بل يظل بعيدا، ويترك للأبطال أن يتصرفوا."[3]

وهي في محتواها "عمل قصصي يساير مراحل طفولة المجتمعات، يمتاز بالضخامة ويمتزج فيها التاريخ بالأسطورة مجنحة الخيال".[4] تروُى شعرًا،وتكون تامةً ،

---

[1] – أحمد أبوزيد، المرجع السابق ، ص 08

[2] – المرجع نفسه، ص 09

[3] – أحمد أبوحاقة ، المرجع نفسه، ص 08

[4] – نور الهدى لوشن ، المرجع السابق، ص13

مـن حيـث الأبطـال، والأحـداث، والحلقـات ، يتّسِـم أسـلوبها بـالحوار، والإخبـار، والوصف، متمشّيا مع الفن الملحمي.

أما أحداثها فخوارق فوق ما يتصوره ويصدقه العقل المعاصر من وقائع الحياة، ولكنها مع ذلك صادرة عن إيمان فْعلّي بها، خلال تلك العصور السحيقة من جاهلية الفكر ومدركاتهويُ لاحظ أن العنصر الديني يساير كل مرحلة من مراحل التطور الفكـري للمجتمـع ، كمـا أنهـا " ترتكـز علـى الأصـول التاريخيـة، ولكنهـا تخـتلط بالأسـاطير والخرافـات، لـذلك العهـد الـذي لـم تقـم فيـه حـدود فاصـلة بـين الحقـائق والخيالات".[1]

ولأنـه واكـب بـدايات الشـعوب فهـو: "يكـاد يكـون أبسـط الفنـون الشـعرية علـى الإطـلاق، هو شـعر الفطرة والسذاجة في بعض معانيها، نشأ في طفولات الشعوب، وامتزج بـألوان تفكيرها البـدائي، وآمالها الأولـى، وعبـر عـن حياتها التـي لـم تكـن قـد تعقدت بعد".[2]

الموضوعية: من مزايا الأدب الملحمي أنه موضوعي، يتحدث فيه الشاعر عن أبطـال بعيدين عن ذاتـه، فيعرض أحداثا قد جرتْ لهم، ومِحنًا قاسية قد اجتازوها، ويصـور حياتهم، وعواطفهم، وأهواءهم، تصويرا موضوعيا...وهي حديث عن الغير، يتوارى فيـه الشـاعر وراء أبطالـه. " يوزع الشـاعر ذاتـه، ومنازعـه المثاليـة علـى أبطـال العمل الأدبي الذين يكافحون من أجل أن يصنعوا مصيرهم بأيديهم، فيظهرون كلهم

---

[1]–المرجع السابق ، ص 14

[2]– أحمد أبوزيد، المرجع السابق، ص 09

فرسانا، رغم أن بعضهم يقهر بعضا، ولهذا ترى هكتور في الإلياذة لا يقِلُّ بطولة وفروسية عن قاتل أخيل".[1].

وتتراوح الملحمة بين الحقيقة والخيال، والأغلب أن تكون الأحداث في شعر الملاحم ذات أصل في التاريخ، ولكن مخيلة الشعب تضخمها، وتمزج فيها بين الحقيقة والأسطورة، على أن هناك موضوعات ملحمية يمكن أن يخترعها الشاعر من عنده، وأن يضفي عليها من الروعة ما يجعلها أثرا أدبيا خليقا بالدرس.

و"الملحمة ذات وحدة في الموضوع، تتجلى في وحدة الحدث، وفي وحدة المتعة، أّما وحدة الحدث فتكون في احتواء الملحمة على حادث مهم أساسي، تتبعه سائر الأحداث الثانوية، وأّما وحدة المتعة فظاهرة في كون الملحمة تحتوي على شخصية كبرى مثل أخيل، تقود الحوادث وتحقق الآمال".[2]

تزدهر الملحمة في طفولة الشعوب، لأنها ترتكز على نوع من الشعر البدائي المعني بالمآثر البطولية، فترضي هذه الشعوبَ الناشئة بحكايات جميلة، تستثير فيها مختلف العواطف، من حب، وحقد، ورهبة، واعتزاز، وتكون لديها منطلقا أوليا لتاريخها، لاسيما في المراحل التي تكون فيها هذه الشعوب حادة الخيال، شديدة الانفعال. ومما لاشك فيه أن كل أسطورة ملحمية تتضمن في جذورها بذرة تاريخية حقيقية، يضيف إليها الشعراء ما يحلو لهم من فصول ومشاهد، لتمجيد عروقها، وأبطالها، من ذلك حرب طروادة ، "وهكذا نرى أن الملحمة تتملق طموح الشعوب الشابة بتثبيت تخيلاتها، وأوهامها، وترسيخ الأحداث الفاصلة في تاريخها، وتخليد ذكرى الرجال الذين كان لهم فضل في منطلقاتها، وبذلك تنسج اللحمة التي تربط

---

[1]– يوسف اليوسف،مقالات في الشعر الجاهلي، ط 2،مكتبة الرشاد،الجزائر ،2007 ، ص 24

[2] –أحمد أبوحاقة،المرجع السابق، ص 37

الحاضر بالماضي، وتساعد على يقظة الوعي في الجماعات، وعلى تقوية إحساسها بالديمومة زمنّيا ومكانيا" .[1]

ومن خصائصها أيضا، أنها تصور لنا عالما كاملا، بكل ما فيه من تفاصيل، ومميزات، هذا العالم لا يمكن إلا أن يكون خاصا بشعب دون سواه، من هنا كانت الملاحم حافلة بالصور التي ترينا روح الأمة بأخلاقها، وعاداتها، وطرق معيشتها، "وتحتوي على شيء من المعاني الإنسانية التي تجد تطبيقا لها عند كل شعب، وأبطال الملحمة هم أبطال عالميون إلى جانب كونهم أبطالا قوميين".[2]

الأسلوب الملحمي : أسلوب الملحمة هو أسلوب القوة، والبطولة الرائعة، ومصدر هذه القوة ما يأتيه البطل من أعمال عظمى، وما تنفعل به نفوس الجماعات، ونفوس الشعراء، من عواطف جياشة، و" تتجلى قوة الأسلوب في فخامة الألفاظ وتكونها من حروف مجهورة بمعظمها، وفي قوة الجرس الذي يحاكي وقع الرماح وصليل السيوف وقرع الطبول...كما تتجلى قوة الأسلوب الملحمي في الصور التي تتخذ عناصرها المتمثلة في اللون والشكل والحركة من الدماء الجارية والرماح المتشابكة والسيوف اللامعة..."[3]

---

[1]– عبد النور جبور ، المرجع السابق.ص 264

[2] – أحمد أبو حاقة، المرجع السابق، ص 43

[3] – أحمد أبو حاقة المرجع نفسه ، ص 45

أنواع الملاحم :

يمكن النظر إلى الملاحم من ثلاث جهات: أولا من حيث نشأتها، وثانيا من حيث موضوعاتها، وثالثا من حيث أشكالها.

أّما من حيث النشأة فتنقسم الملاحم إلى قسمين : طبيعية واصطناعية، والملحمة الطبيعية شعر بدائي مرتكزه حادث تاريخي، أو حادث يظنه الناس تاريخيا، كحصار طروادة مثلا.وهي ملاحم قديمة جدا، يكاد الباحث المعاصر لا يعرف عن الشعراء الذين نظموها إلا أشياء قليلة، وأكبر الظن أنها لم تصلنا مكتوبة، إلا بعد أن مرّ عليها زمن طويل، كانت تتناقل إّبانبطريق الرواية والحفظ، حتى يـُسِّر لها في يوم من الأيام من يدونها .

أما الملحمة الاصطناعية فتتميز بأنها نشأت في عصور متأخرة، وأنها تقليد للملاحم الأصلية تسير على قواعدها ، وهي ليست صنيع شعب بكامله، كما هي حال النوع الأول ، وإنما هي على الغالب من صنع أفراد، كل فرد يؤلف ملحمة، ويمهرها باْسمه، فلا يضيع شيء من معالم هذا الاسم.

وإذا كانت الملاحم القديمة قد احتوت على معطيات دينية وأساطير مما لا يقبله العقل المتطور، فإن أصحابها كانوا يؤمنون بما يقولون، أّما فكتور هيجو فلم يكن مؤمنا بما ورد في " أسطورة العصور"، ولم يكن لامارتين ليؤمن بما ضمنه ملحمتْيه "هبوط ملاك" و "جوسلين".وهكذا تكون الملحمة التقليدية مجاراة للملحمة الطبيعية، تستعير منها إطارها أو هيكلها وما فيها من وسائل وعناصر ضرورية للتأليف[1].

---

[1] – ينظر أحمد أبوحاقة ص 46

وجدير بالذكر أن الموسيقى التي كانت ترافق الملاحم الطبيعية، فينشدها المغنون على إيقاع قيثار أو أرغن، قد اندثرت من العمل الملحمي التقليدي، لأن الملحمة التقليدية لا تتوجه إلى المستمعين كما كانت من قبل، وإنما تتوجه إلى القرّاء لانتشار التدوين أو الطباعة.[1]

أمّا من حيث الموضوع، فتنقسم الملاحم إلى نوعين أيضا: بطولية ودينية، والملحمة الدينية تبُنى على الميثولوجيا، أو على النظام الطبيعي لأشياء الكون، وقد تداخلها معطيات فلسفية، مما يجعلنا أمام فروع ثلاثٍ في الملحمة الدينية : فرع ميثولوجي محض، وفرع خيالي فلكي، وفرع فلسفي، وقد يكون هناك ملحمة تحتوي على الفروع الثلاث كالمهابهاراتا مثلا.

كذلك فإن الملحمة البطولية تتفرع إلى ثلاثة فروع : ملحمة بطولية بدائية كإلياذة هوميروس ، تستمد من الدين خوارقها، وملحمة محض تاريخية، تعُنى بسرد الأعمال الكبرى التي أتاها أبطال تجعل منهم نماذج ومثلا عليا، وملحمة مغامرات كالأوديسة التي تتحدث عن مغامرات فردية، يقوم بها بطل من الأبطال متفوق يدعى "أوليس".

من حيث الشكل : تتنوع الملاحم، بين هجاء وملاحم هزل، والنوع الثاني على الغالب بطولي هزلي، يستخدم التقاليد في سبيل الإمتاع كملحمة " أورلاندو الغاضب" للشاعر الإيطالي "أريوست Arioste.[2]

---

[1] – أحمد أبوحاقة المرجع السابق ، ص 47

[2] – ينظر المرجع نفسه ، ص 50

خلاصة:

من خلال التعريفات السابقة ومختلف الخصائص التي أوردناها يمكن لنا أن نستنتج بوضوح اضطراب التعريفات المطروحة للملحمة، وانطلاق كل منها من خاصية معينة وقد تباينت التعريفات التي قدمناها في ذلك تباينا واضحا يرجع بالأساس إلى عدم وحدة المنطلقات لتي خرجت منها، الملاحظ أيضا ذلك الارتباك في نسبة الملحمة ، أللشعر أم للنثر ، وهذا جلي في الكثير من التعريفات التي أوردناها. كما يصل الدارس في هذا الباب إلى اعتماد الإلياذة والأوديسة فقط مقياسين لتعريف الملحمة وتحديد خصائصها، وعدم الخروج عن إطارهما، وكأن الإبداع بدأ معهما، وتوقف عندهما، على الرغم من أنّ ظهور ملحمة جلجامش، مثلا، في الشرق، كان الأسبق بزمن طويل ، كما أثبتت ذلك جميع الدراسات. يضاف هذا إلى ما وقفنا عليه من استهلاك لنفس الأفكار النمطية المثبتة منذ قرون، وإصرار الكثير من الباحثين والنقاد على البقاء رهن ذلك الموروث، وهو ما أدى إلى الوقوع في تناقضات بّينة فيما تعلق ببعض الخصائص والمميزات.

المبحث الثاني:

الملحمة العربية بين النفي والإثبات

- آراء النافين للملحمة.
- آراء المثبتين للملحمة.
- خلاصة

يعتبر إثبات الملحمة في الأدب العربي ونفيها، من أكثر المواضيع النقدية التي أسالت الحبر، وأحدثت الخلاف بين الدارسين، على اختلاف مذاهبهم الفكرية والفنية، وقد رأينا أن نعرض موقف الطرفين وحجج كل منهما .

آراء المثبتين للملحمة :

يذهب عبد الحميد يونس إلى" أن نفي الملحمة عند العرب إنما منطلقه النظرة العنصرية التي ظلت الشعوب الاستعمارية تنظر بها للمجتمع العربّي في كل المجالات يقول: " ...نرى لزاما علينا أن نسجل ما كان شاع في أوساطنا العلمية من افتقار الأدب العربي إلى الملحمة، مرددين أقوال بعض الفلاسفة، الذين تأثروا الفكرات العنصرية التي راجت في القرن الماضي، وعلى رأس هؤلاء الفيلسوف الفرنسي إرنست رينان (1823 – 1892) Ernest Renan، الذي ذهب إلى أن العقلية العربية تنزع بفطرتها إلى التجريد ، وتعجز عن التجسيم والتشخيص، والتمثيل، وأن الأدب العربي، نتيجة لهذه النظرة، لم يعرف الأسطورة، ولم يبدع القصة والدراما، وإذا وجد شيء منها في بيئة، أو جيل، فهي دخيلة، أو مقتبسة ".[1]

ويحكم عبد الحميد يونس على هذا الموقف – الذي وصفه بالعنصري– بالخطإ، ومجانبة الصواب، فيضيف : " ولم يعد هذا القول في حاجة إلى تفنيد، لأن الدراسات الموضوعية قد أثبتت خطأه، وتأثره، عن غير وعي، بالعنصرية التي حكمت على الجماعات الإنسانية بالتفاوت ، تبعا للأرومة أو العنصر، والمجتمعات العربية كغيرها من الجماعات الإنسانية ، مرت بالفكر الأسطوري بدعامتيه اللتين استهدفتا

[1] – عبد الحميد يونس، الميثولوجيا والفلكلور،، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث، العدد الأول، أبريل–مايو–يونيه، 1976، الكويت، ص 80

التفسير، وتقوية الروح المعنوية، وما أكثر الروايات والنصوص التي حفظت المعتقدات، والطقوس الجاهلية ".[1]

ويؤكد يونس أنّ " الذهنية العربية تشترك مع غيرها من الذهنيات الإنسانية في طريقة التفكير، وفي الإنتاج المعرفّي حين تتهيأ لها البيئة والظروف الملائمة، التي تهيأت لغيرها "[2].

إن عبد الحميد يونس قد لجأ– في معرض إثباته للنص الملحمي في الأدب العربي– إلى الرد عن أقوال الدارسين الغربيين، والعرب المتأثرين بهم – ممن وصفهم بالعنصريين – الذين عزْوا غياب الملحمة عند العرب إلى ذهنية العربي نفسها، مبّينا أن العربي كغيره من بني البشر يفكر، ويحسّ، ويشعر، ويتأثر بما حوله من ظروف، ومحيط ، ويضيف:

" لم يكن العرب بدعًا بين الشعوب الإنسانية، فقد مّروا بطورٍ غزَ الفكُر فيه إلى التجسيم والتشخيص وضروب من الطقوس المتوسلة بالتمثيل، وبرز البطل الملحمي في أكثر من بيئة من بيئات العرب، وفي أكثر من مرحلة من مراحل تاريخهم"[3].

وإن كان يونس يقر بتأخر ظهور الملحمة عند العرب، إلا أن ذلك لا ينفي وجودها – حسب رأيه – اعتمادا على أدلة كثيرة ، حيث يقول : "والاعتماد على الدراسة الموضوعية وحدها ، وطرح العواطف جانبا، قد أثبت وجود الملحمة العربية، وهي وإن تأخرت في الظهور عن ملاحم شعوب أخرى في الشرقين الأوسط والأدنى، فذلك لأسباب تتصل بالتطور الثقافي، وكما عرفت جميع الأمم هذا الفنّ، أو ذاك،

---

[1]– ينظر المرجع السابق

[2] عبد الحميد يونس: الفلكلور والميثولوجيا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.د ت ص46.

[3] المرجع نفسه ص 46

فـإن العـرب أيضـا أبـدعوا فـي شـتى الفنـون والمجـالات ، وإن اختلفـت الظـروف، والأزمنة، والأحوال، غير أن ذلك لا يمكن أن يكون حجة منطقية، تنفي عنهم صفة الإبداع، خصوصا فيما تعلق بالأدب الذي كانوا يعتزون به"[1].

وهاهو عمار العبيدي يثبت إحدى الخصائص الملحمية، وهي الموضوعية في المطولات العربية، وتوازنها مع الذاتي في قوله: "... وتمتاز المطولات بأنها تتحرك في اتجاهات الزمان الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل... فهي تستذكر الحياة التي مرت في حياة كل شاعر من شعراء المطولات وقبلها، محققة في ذلك معادلة التوازن بين الذاتي، والموضوعي ، لأنها تعرض حياة الشاعر المنصرمة في خضم حياة مجتمعة..."[2]

وأمام طبيعة البيئة، والحياة ، وما يعيشه الشاعر من تأملوبُعد في الرؤية، "يصبح خيار الشاعر محددا بالبحث عن نافذة أخرى في وقوعه عالقا بين ماض مجيد، فيه حياة حلوة، وحاضر جاف... هناك حياة، ورغبة في الخلود، وهناك موت، وفناء، وقانون يمر بأناملـه المحتومة على كل شيء، إزاء هذا كله يفتح شعراء المطولات نافذة خارج الموت ...ولعل هذا هو سر الإبداع في كل عصر ووقت.

ويجعل العبيدي تلك المتاهة النفسية دافعا قويا لشعراء المطولات، كي يبدعوا صورا جميلة راقية "بهذه الصورة انقاد شعراء الجاهلية الأكثر براعة إلى إغراء الخيال بوصفه الجزء الذي يستكملون به معادلة الزمان كلها".[3]

---

[1] – ينظر المرجع السابق

[2] – عمار حازم محمد العبيدي، الخيال الشعري في القصائد العشر الطوال ، ط1، 2009، عالم الكتب الحديث،عمان، ص28

[3] –المرجع نفسه ص29

لقد تحدث الكثيرون عن الخيال العربي، وذهبوا إلى أنه خيال سطحي لا يعدو الموجودات أمام الشاعر، " فالشاعر العربّي إذا عنّ له مشهد جميل استخفّ نفسه واستفزّ شعوره، عمد إلى رسمه كما أبصره بعين رأسه، لا بعين خياله...فهو كالمصوّر الفوتوغرافّي، لا يهّمه إلا الْتقاط الصور، والأشباح، وإظهارها كما هي، دون أن يرسم معها صورة من نفسه، ولونًا من شعوره"[1]، ومبرر تلك النظرة سذاجة العربي، وبساطة تفكيره، كما يرى هؤلاء، غير أن البعض لم يتقبلوا هذا الطرح، ومنهم العبيدي يرد مستشهدا بمعلقة امرئ القيس قائلا :"وإذا كان العالم البعيد عبارة عن مكان، فإن امرئ القيس يواشج بين المكان والزمان في مشهد متخيل فريد، يستحضر فيه الكون، والجبال، ويشدهما إلى بعضٍ بحبال من كتان، دلالة على ثقل الحاضر، وبطء الزمان، أو توقف الزمن في محيطه ...إنه يقول إن الزمن توقف، فكأنه مشدود إلى جبل يذبل ، ويتمنى مجيء الصباح، مع أن الصباح ليس أفضل حالا...هذا المشهد أحد أغرب المشاهد التي بناها العرب في تخيل أي شكل خارجي، لا يمكن الإمساك به ماّديا.[2]

ويضيف متسائلا بمثال عن عنترة :"....لقد ناضل عنترة وهو عبد، من أجل أن ينال عبلة الحرة، وقاد حركة الأحداث حوله باتجاه حصوله على حريته، فهو حالم طّوع مخيلته لابتكار الغد الذي يحلم به، وناله على أرض الواقع، فكيف لا يستطيع أن يفعل ذلك في شِعره، وقد فعله في ميدان أكثر صعوبة؟."[3] .

---

[1] – أبوالقاسم الشابّي، الخيال الشعري عند العرب، ط1، دار الكتب العلمية،بيروت،1995، ص118.

[2] –عمار حازم العبيدي، المرجع السابق، ص40

[3] –المرجع نفسه ص 40.

إذاً لم يكن الحكم بالسذاجة والسطحية حكما دقيقا، ولا عامّا، فما شرحه الباحثون من صور قطع كل شك في الأمر، مما يدعونا إلى إعادة القراءة والتأمل في المسألة.

أمّا محمد شوقي أمين فقّب طويلا في التراث العربي مؤصلا للملحمة العربية، ومؤرخا لها، مستقرئا التاريخ، والموروث [1] ، وتوصّل إلى أنّ أقدمْ نص– يدل على استعمال كلمة (الملاحم) لنوع من الشعر– هو نص (الجاحظ) في كتابه (البيان والتبيين)، وهو يكشف لنا عن أول شعر ملحمي – في ما يرى – حيث قال الجاحظ : (فلما جُنّ أبو يس كان يهذي بأنه سيصير ملكا، وقد أُلهِم ما يحدث في الدنيا من الملاحم ، وكان أبو نواس، والرقاشي يقولان شعرًا على لسانه، على مذاهب أشعار ابن أبي عقب الليثي)، وفي (الأغاني) يروي (أبو الفرج) عن غيره هذا القول : (ثلاثة لم يكونوا قطّ ولا عُرفوا، ابن أبي العقب صاحب قصيدة الملاحم، وابن القرية، ومجنون بني عامر ...)

ما يعني أن شخصية (ابن أبي العقب) ليست إلا من بنات خيال أبي يس الذي تحدث الجاحظ عنه .

ويضيف شوقي أمين : لقد عبّر (أبو الفرج) في (الأغاني) عن هذا الرجل بقوله: (صاحب قصيدة الملاحم ...) ، ويستنتج من هذا أن الملاحم شعر، مستشهدا بما ورد في (الأغاني) من تعريف كلمة (الملاحم)، بأنها أصبحت اسما لعلم خاص تُعرف به أوقات الفتن والوقائع بدلائل النجوم، وهو التعريف الذي جاء في كتاب(أبجد العلوم) لصديق حسان خان .

---

[2] – ينظر محمد شوقي أمين،الملاحم بين اللغة والأدب،مجلة عالم الفكر، وزارة الثقافة بالكويت،م16،ص226،1985

فالشاعر (ابن أبي عقب) كان ينظم شعرا يضمنه وصف الأحداث والوقائع، متوقعا أن تكون في قريب من الزمن أو بعيد ، معولا في ذلك على استدلالات فلكية.

وفي كتاب (ابن أبي أصيبعة) أن الرئيس (ابن سينا) تنسب إليه قصيدة (فيما يحدث من الأمور والأحوال عند قران المشترى وزحل في برج الجدي ببيت زحل)، وهو أنحس البروج ، وجملة ما قيل في هذه القصيدة من أحوال التتر، وقتلهم للخلق وخرابهم للقلاع جرى، وقد رأيناه في زماننا، وأول هذه القصيدة :

احذْر بنّي من القِرانِ العاشرِ ** وانفرْ بنفسك قبل نقْر الناقرِ

ويضيف (ابن أبي أصيبعة) أن أحد التجار أنشده قصيدة في هذا المعنى ، أولها :

إذا شرقَ المريخُ مِنْ أرضِ بابلٍ ** واقترنَ النحْسانِ فالحذَر الحذْر

ولا بدَّ أنْ تجْري أمورٌ عجيبةٌ ** ولا بدّ أنْ تأتي بلاَدكُم التتْر

ويعدّ محمد شوقي أمين هذا الشعر الذي ينسب إلى (ابن سينا) من قبيل الملاحم، ويطلق عليه هذا الاسم[1] .

وفي ذات السياق جاء في مقدمة (ابن خلدون) :" ... كتب الناس في حِدثان الدولة منظوما ومنثورا ورجزا ما شاء الله أن يكتبوه ، وبأيدي الناس متفرقات منه، وتسمى الملاحم ، وبعضها في حدثان الدولة على العموم، وبعضها في دولة على الخصوص ... ووقفتُ بالمشرق على ملحمة منسوبة لابن العربي الحاتمي .. وسمعت أيضا أن هناك ملاحم أخرى منسوبة لابن سينا وابن عقب)[2].

---

[1] - ينظر المرجع السابق.

[2] – عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، ت،عبد السلام الشدادي،ج2،ط1،الدار البيضاء، المغرب 2005، ص161.

ونلاحظ هنا أنّ ابن خلدون، أيضا، قد أثبت ما ينسب لابن عقب، وابن سينا، ما دعاه البعض بالملاحم، ممّا يدل على شيوع تلك النصوص،وتداولِها على الألسنة، وفي المجالس عبر البلاد العربية ، وعلى تعميرها زمنيا أيضا، فمِنْ زمن الجاحظ إلى زمن ابن خلدون، ظلت تلك النصوص تتردد،وتُذكر،وتُتداول على أنها "ملاحم"، وهو الأمر الذي يحتاج إلى سند نقديّ بطبيعة الحال ، لكن يمكن أن نستشفّ منه، على الأقلّ، معرفة العربي لهذا الجنس الأدبي – منذ زمن– بِاسْمه الذي يُعرف به عالميا ، ومعرفته أيضا ببعض خصائص هذا الجنس، ومنها وصف الفتن والحروب الكبرى في مطوّلات شعرية، وحتى نثرية.

ويضيف ابنُ خلدون، مستشهدا بنصوص فعلية متداولة في بلاد المغرب آنذاك، قائلا: " فمن هذه الملاحم بالمغرب قصيدة ابن مرّانة، من بحر الطويل على رويّ الراء، وهي متداولة بين الناس، ويحسب العامة أ نها من الحِدثان العامّ، فيطبقّون كثيرا منها على الحاضر والمستقبل، والذي سمعناه من شيوخنا أنها مخصوصة بدولة لمتونة، لأن الرجل كان قبْيل دولتهم، وذكَر فيها استيلائهم على سبتة من أيدي موالي بني حمّود، وملكهم لعدوة الأندلس.

ومن الملاحم بأيدي أهل المغرب أيضا قصيدة تُسمّى " النُّبَعّية "، أولها :

طربتُ وما ذاك مني طربْ وقد يطربُ الطائرُ المغتصبْ

وما ذاك منّي للْهوٍ أراهُ ولكنْ لتذكارِ بعضِ السببْ

قريبا من خمسمائة بيت، أو ألف بيت فيما يقال، ذكر فيها كثيرا من دولة الموحّدين، وأشار إلى الفاطميّ وغيره.[1]

---

[1] - المرجع السابق. ص 162

ويخلص محمد شوقي أمين بعد تحليله هذا إلى النتائج الآتية:

1 . أنّ كلمة الملاحم أطلقت على نوع من الشعر ، يصف ما يجري على الدول والأمم من أحداث وشجون، ووقائع مما ينضاف إلى المستقبل، من طريق الاستدلال عليه بأحكام النجوم ، كما في نصوص (الجاحظ)، وصاحب (الأغاني).

2 . وأنّ هناك قصائد مطولةً وغير مطولة ، على هذا النحو ، سُميت بالملاحم، وأثبتت كتب الأدب والتاريخ وجودَها ، ونقلتْ طرفاً منها ، كقصائد (ابن أبي عقب) و(ابن سينا) و(ابن العربي) .

3 . وأن تاريخ إطلاق كلمة الملاحم على هذا النوع من الشعر، يرتدّ إلى القرن الهجري الأول ، وأنه مسجّل فيما دوَّنه المؤلفون في القرن الهجري الثاني، كما ألمحنا إلى ذلك فيما عرضناه من النصوص ، فإن كان هذا الإطلاق في القرن الأول على جهة الظن والاحتمال ، للشك في حقيقة ابن أبي عقب الذي كان يعيش في القرن الأول ، فهو في القرن الثاني على جهة اليقين والثبوت ، لوروده في كتاب (البيان والتبيين) .

4 . وأن الإطلاق العصري لكلمة (الملاحم) على معنى القصائد المطولة التي تتناول التاريخ الأسطوري للأمم والدول ، كإلياذة هوميروس ، لا تختلف عن الإطلاق العربي القديم إلا في شيء واحد، هو أن الملاحم العربية القديمة كانت تقص ما عسى أن يكون من أحداث الأمم، و الدول في المستقبل المغيب، وأما الملاحم في آداب الأمم الأخرى، فتتناول قصصَ تاريخها الماضي، وما يشيع فيه من أساطير ...[1]

[1] -المرجع السابق ، ص227

وهنا يضيف محمد شوقي أمين خاصية إلى ما ينسب إلى الملحمة في الموروث العربي، وهي تناول تلك النصوص لما يستقبل من الزمان كتوقعات، عكس الملحمة الأجنبية التي تُعَنى بسرد وقائع الأزمنة الماضية.

آراء النافين للملحمة

على عكس الكثير من الدارسين الغربيين، يرى هيجل أن العرب أبدعوا في فن الشعر، وصوّروا به كل تفاصيل حياتهم، صغيرها، وكبيرها،وخلّدوا كل ذلك في مطولات كالمعلقات التي اعتبرها أناشيد بطولية، يقول:" أما العرب فإنهم ذوو طبيعة شعرية حقا، ولهذا كانوا منذ أمدٍ مبكر شعراء حقيقيين . فها هي في (المعلقات) – وهي أناشيد بطولية غنائية، وتلاوية في وقت معا، وهي ترجع في جزء منها ، إلى القرن السابق إلى النبي (محمد)– تُصور المواقف البدائية للعرب الذين كانوا لا يزالون على الوثنية، تصورها أحيانا بجسارة مندفعة، واندفاع لامع ، وأحيانا أخرى بسكون متأمل، ورخاوة عذبة، إنها تصور شرف العنصر، وحمية الانتقام، وكرم الضيافة، والصداقة، والحب، ولذة المغامرات، والإحسان إلى الناس ، والإخلاص، والحزن. وكل هذا قد وصف بطاقة رقيقة ، وبملامح يمكن أن تذكرنا بالطابع الرومنتيكي للفروسية الإسبانية "[1].

ويمكننا بوضوح أن نلمس تقدير هيجل للشاعرية العربية، واعترافه بأن الشاعر العربي أبدع، وصوّر كل ما يعنيه في تلك العصور في شعر قوي جميل، غير أنه يـُبقي هذا الشعر في الإطار الغنائي، على مذهب بقية النقاد الغربيين، ومن نحا نحوهم من العرب، كونه خاليا من أخبار الجن والآلهة والأعاجيب والنثر، إذ يقول: "إن هذا شعر حقيقي ، خال من الأحلام التهويلية ومن النثر،ومن الميثولوجيا، ومن الآلهة ، ومن الشياطين ، ومن الجن ، ومن الجنيات، ومن كل ما يميز الخيال الشرقي . إنها صور رصينة وحرة ، ويندر أن نجد فيه عجائب ، وإن لم يخل منها، وإذا كان الشاعر يتلاعب بالصور والتشبيهات، فإنّ هذه وافرة الحظ من الحقيقة

---

[1] -المرجع السابق،ص325.

والواقع ، والأسلوب رصين ودقيق، ونجد لوحة لمثل هذا العالم البطولي الوثني في القصائد التي جمعت فيما بعد في كتاب (الحماسة)، وفي (ديوان الهذليين) . لكن بعد الفتوح العربية الإسلامية الواسعة والباهرة، انمحى شيئا فشيئا هذا الطابع البطولي الأولي ، وأخلى مكانه – طوال القرون التالية– في مجال الشعر الملحمي : إما لخرافات لاذعة، وحكايات مستمدة من حكمة هادئة ، وإّما لحكايات على شكل أقاصيص ، مثل تلك التي نجدها في (ألف ليلة وليلة)، وإّما لرواية مغامرات، أعطانا هينرش روكرت صورة عنها، ذات قيمة شعرية عالية في ترجمته لـ (مقامات) الحريري ، حيث يتلاعب الشعر، بلوذعية وملاحة، بانسجام الأصوات والقوافي الممزوجة بصنعة على معاني الألفاظ)[1] .

أّما يوسف اليوسفي فيطلق اسم " الأدب الحدثي" على فن الملحمة، وينفي بقوة وجود هذا اللون الأدبي في الأدب العربي ، يقول في معرض حديثه عن تشبث العربي بذاتيته : " ويتعذر مع هذا التشبث قيام الأدب الحدثي العظيم الذي لا يعني شيئا سوى أن يبث الأديب ذاته في ذوات كثيرة. وفضلا عن ذلك، فإن طبيعة كل شخصية ملحمية تقتضي أن يضحي الكاتب بشخصيته ، أن يقف بعيدا عنها، كي يخلق شخوصه خلقا نمطيا لا يعرف نمطا للشخصية، ومن هنا كان الكثير من شعراء الجاهلية أنماطا عُليا بذواتهم، لا بإنتاجهم الأدبي. ولهذا فهو لا يخلق في أدبه إلاّ شخصية واحدة هي شخصيته "[2]

---

[1] - المرجع السابق، ص 325

[2] -يوسف اليوسف ، المرجع السابق ص24

وهو هنا يشير إلى أنّالشاعر العربي يُعنى بنفسه، ويتغّنى بها أكثر من غيرها، ويضيف " ولا يمكن أن يقوم أدب حدثي أحادي الشخصية، ومن هنا لم يكن في طوق الجاهلي أن يقدم سوى الشعر الوجداني" [1]

وفي مقارنة بالشاعر الأوربي، يشير اليوسفي إلى مسألة الفروسية، وسبب غيابها في الأدب الغربي، معللا ذلك بأنه بعيد عن ممارستها، ولا يعيشها، لذلك فهو يتخيلها عكس نظيره العربي، يقول: "والشاعر الملحمي الأوربي لا يمارس الفروسية في الغالب ، بل هو يكتب عنها فقط، لذا نجده قادرا على تخيل أبطال يقسم فيما بينهم ذاته، وحالاته البطولية، ومشاعره الفروسية، وهو لهذا قادر على خلق أنماط من المحاربين يتخيلهم جميعا، ولا تساعده اللاتجربة البطولية في هذا الخلق فحسب، إذ تمكنه من تصور حالات شتى من البطولة الصدامية، تماما كما يتصور القصاص الشعبي الفوارق بين أبي زيد الهلالي وذياب بن غانم، أو سواهم من فرسان الأدب الشعبي، بل إن عدم طرحه لذاته كفارس يخوض التجربة القتالية يمكّنه من أن يقف موقفا موضوعيا من مخلوقاته، وشخوصه الحدثّية، الأمر الذي يعينه على الإتيان بكائنات بشرية نابضة بالحيوية."[2]

والشاعر الجاهلي الذي يمارس البطولة يوميا – كما يرى اليوسفّي– لا يستطيع أن يتصور للفروسية سوى شكل واحد هو شكله نفسه، إنه المحارب الذي قلّ أن يُهزم ، وطبيعّي ألاّ يتقبل فكرة توزيع هذه البطولات على غيره، وهو الذي صنعها بنفسه ، وجسدها على أرض الواقع. هذا الموقف يدفع بالجاهلي نحو التمركز حول الذات، مثل هذا الزهو الناجم عن الممارسة اليومية للواقع المعيش، لا عن جنوح

---

[1] -المرجع السابق ص 24

[2] -المرجع نفسه ص 24

الخيال نحو التحليق في الأسطورية والمثالية (كما يفعل هوميروس)، ما يتيح المجال واسعا لبروز شعر الفخر، وسيادته على المنتوج الشعري العربّي، " مثل هذه الذاتية المتضخمة المنتفخة لا تسمح بتقسيم ذات الشاعر– الفارس على ذوات متنوعة ، بل تصنع منها كتلة متراصة لا تقبلالتجزئة، أو لنقل لا تقبل التشطير الذي يـُخّيل إلّي أنه شرط كل أدب حدثي، بل أصله. إن حالة هذا شأنها، لا تخلق إلا شعر الفخر والاعتزاز الذي لا يعكس إلا النفس في استطالتها الذاتية، وعلاقاتها الاجتماعية، وإلا التهافت على عشقها، ولهذا نجد عنترة يصر على أن يـُظهر الفارس الذي قتله بأنـــه (كريم)، وبأنه (لا يمعن هربا ولا يستسلم). تتكرر هذه الحالة أو الحادثة مرة ثانية في المعلقة نفسها، حتى لتبدو وكأنها تنويع للموضوع نفسه (الأبيات 53–58) في شرح المعلقات، والبطل الثاني الذي يقتله، يسبغ عليه صفة القوة من خلال عبارة يندر الوقوع على قرينة لها في الأدب العربي (ليس بتوأم)، أي لم يزحمه في الرحم جنين آخر، فيخرج ذاوي الجسم هزيله. زدْ على ذلك الكثير من الصفات الأخرى، الدالة – لا على القوة وحدها – بل على المناعة، والشرف كذلك..إن عنترة يقوم هنا – بما يمكنني أن أدعوه – بالإسقاط العكسي (إنجاز مثل هذا الاصطلاح) أي إسقاط إيجابيات الأنت على الأنا، لا إسقاط سلبيات الأنا على الأنت، فالصفات التي يطلقها على خصومه، إنما يقصدها كصفات له هولاأو، بل ويتسامى فوق هذه الصفات حين يبّين لك أنه قاهرها" .[1]

ويـُصّر يوسف اليوسفّي على علاقة فروسية العربي بتضخيم الذات، حين يجتهد في إيجاد تفسير نفسّيٍ يـُعزز به ما ذهب إليه من نفي للملحمة عند العرب في قوله: "مما يعيق ظهور الشعر الملحمي إذن، هو الممارسة الفعلية للفروسية التي

---

[1] - يوسف اليوسف، المرجع السابق ص24

يعيشها الشاعر، فالحق إن شعراء الجاهلية طرًّا لهم هذه الدرجة، أو تلك من الفروسية، ولما كانت الملحمة، بل الأدب، والفن جملة إرواءً لحالات مكبوتة في النواة المركزية للنفس، (على حد زعم فرويد)، وتحقيقا لهذه المكبوتات (التي لم يشبعها الواقع) في مطلق الخيال، وما دام الإبداع الفني إنما ينبع من الرغبة في التخلص من ثقل يرهق البنية النفسية، أي أنه تعويض يتم من خلال تفريغ الانفعالات، فإن الشاعر الجاهلي لن ينتج الملحمة، لأنه لا يتمتع بالشحنة النفسية الصدامية، التي تلحّ وتلحّ في طلبها التفريغ"[1] .

إذا مادام الشاعر العربي ذاته، المقاتل الشرس، صانع البطولات، هو نفسه الشاعر المتغني بتلك المواقف، فلا حاجة به للتعبير عن منازعه القتالية، لأنه يعبر عنها ممارسة ومعاشا، فلن يكون مضطّرا لتصوير ذلك شعرا، وهذا سبب آخر، يراه اليوسفي مانعا لظهور الملحمة عند العرب، وبالتحديد في الجاهلي. ويسند الباحث رأيه من جديد إلى التحليل النفسي، مضيفا أن ركوب الشاعر العربي بنفسه فرسه، وكّره على الأعداء، وقيادته للحروب، يمنحه فرصة التفريغ، ويسلب منه في ذات الوقت حالة الكبت التي تعدّ دافعا مهّما لإبداع الملحمة، يقول:" في هذه الممارسة عامل من عوامل افتقاره إلى هذه الشحنة، إلى هذا العبء، أو الثقل. ولما كان يمارس الفروسية في الفعل ، فما حاجته إلى ممارستها في الخيال..إنه يعيش الملحمة صداميا ، ويتعامل مع شروط البيئة تعاملا وقائعّيا فعّالا، ويحقق – في شخصـــــه (تحقيقا عيانّيا)– المثلَ الأعلى للبطولة والفروسية، مما لا يعود معه نفع في البحث عن مثل أعلى خيالي لا يقبل الانطباق على الواقع. وهكذا لم يبق للشعر الحربي

[1] - المرجع السابق، ص25

لديه من غرض سوى تمجيد مآثره، وتضخيم ذاته، وهذا هو سرّ طغيان شعر الفخر على الأدب الجاهلي.

وحين افتقد الشاعر العربي هذه الحالة في الحواضر الكبرى، كبغداد وقرطبة (ولنلاحظ أن هذا الافتقاد جاء تدريجيا)، فقد تلاشى شعر الفخر مُخْلًيا الساحة لأنماط أخرى من المواضيع"[1].

إن غياب الملحمة عند العرب، أمر لا يتحّمله الشاعر وحده، حسب اليوسفي، بل إن للمجتمع، أيضا، دورا فيه، فالحياة المتمدنة، وما تعنيه من تطور اقتصادي وثقافي واجتماعّي لها الأثر البالغ في بروز فن الملحمة، ويستشهد اليوسفّي هنا بالازدهار الحَضَرِيّ، والتجاري، الذي عرفته المدن الأيونية، وما كان لها من دور في إنتاج الإلياذة، وأخواتها، يقول: " مما شرط إنتاج الإلياذة، والأوديسة هو قيام المدن الأيونية على الشواطئ الغربية لآسيا الصغرى، وهي مدن تجارية ازدهرت في مطلع الألف الأولى قبل المسيح، وكذلك جاءت الإنياذة تتويجا لبلوغ روما ذروة حضارتها"[2].

ويبدو أن بداوة المجتمع العربي التي كانت، في أغلب الدراسات، سببا في صفاء ذهن العربي،واتساع أفقه، هي في حد ذاتها عائق مَنعَ إنتاج الأدب الملحمّي، كما يرى اليوسفّي، وفي هذا يقول: " أما المجتمع الجاهلي، الذي لم يكن يعرف إلا قرى صغيرة كمكة التي عدها القرآن أّم القرى، فما كان بوسعه أن ينتج الأدب الحدثي رغم جنوحه نحو الخبر، وصغير الأحداث. إن الملاحم الإغريقية هي نتاج تطور المجتمع التجاري، وبلوغه مرحلة معينة في سُلّم الحضارة، وحين ارتقى ذلك المجتمع

---

[1] – المرجع السابق ص 25.

[2] – المرجع نفسه ص25

إلى درجة أعلى في السلم، فقد انتقل إلى المسرح، وبديهي أن المجتمع الجاهلي لم يبلغ أيًّا من الدرجتين ، فضلا عن كون الأدب في تلك الحقبة متمركزا في البوادي لا في الحواضر"[1].

إن العرب كانوا لا يكتبون، يقول اليوسفّي، إنما يتداولون أشعارهم شفاهة، وهي الطريقة الوحيدة التي حفظوا بها ذلك الموروث، و" الأدب الحدثي لا ينقل مشافهة ، كما كانت عادة العرب في الحفاظ على أشعارهم وأخبارهم، بل هو يحتاج إلى تدوين، وكان المجتمع الجاهلي أميًّا يفتقر للكتابة، وفي هذا أول وأكبر حاجز أمام إنتاج نصوص أدبية مطّولة"[2].

أّما عن بقية عصور العرب التي عرفوا فيها التمدّن، وأسسوا الحواضر، وسكنوا المدن الكبرى، وبنْوا حضارة حقيقية، فقد حالَ بينهم وبين ظهور الملحمة انصراف الشعراء إلى السجال السياسّي، " أّما في عصر مدنية العرب الكبرى، فقد منع قيام الشعر الملحمي شيء أساسي هو تَحّول الشاعر إلى موظف، وبوق دعاية، يحقق رغباته دون كبير عناء. ولذا لم يكن من قبل الصدفة أو العبث أن قيل (أبوتمام مداحة نواحة)، والحقيقة أنّ القرن الأول والثاني الهجريين، كان يمكن لهما أن يخلقا أدبا ملحمّيا استجابة إلى مطالب الفتح الكبرى، غير أن عاملين أساسيين قد حالا دون ذلك، الأّول: انشغال الشاعر بالمنازعات السياسية السائدة، والطاغية على العصر، الثاني توسّع حركة التاريخ.

يجب ألا ننسى أن هوميروس كان مؤرخا لليونان فضلا عن كونه جامعا لمعتقداتها الدينية . ولقد أدت ملامحه ذات الوظيفة التي أدتها التوراة لليهود : جمع الّدين إلى

---

[1]– المرجع السابق،ص27

[2] – المرجع نفسه ص 27.

التاريخ، وهذا ما لم يُعِد الشاعر العربي بحاجة إليه، فلِ لدّين القرآنُ والحديثُ، وللتاريخ الطبريُّ، ورواة الأخبار وقد يُرَدّ علينا بأن الإنيادة لم تكتب استجابة للحاجة، أو النزعة التأريخية، ونُردّ نحن بدورنا أنّ الرومان ورثوا عن الأغارقة تقليد الأدب الملحمي، وجاءت الإنياذة تعبيرا عن هذا التقليد ليس إلا، بل هم أعجبوا بكل ما أنتجه الأغارقة، وراحوا يقلّدونهم في كل شيء، ولهذا جاء التراث الروماني بِرُمّتِه فقيرا إلى الأصالة ، فضلا عن كونه ضحلا ينقصه العمق. أمّا العرب فلم يبلغهم إرث الساميين، بسبب الانقطاع التاريخيّ الطويل الذي يحجز انهيارَ مدنِ العراق وفينيقيا عن بدء ظهور العرب على مسرح التاريخ.

إن عدم التنازل عن الذات والإسراف في عشقها لدى الشاعر العربي هو ما جعل من القصيدة الجاهلية (والمعلقة على وجه الخصوص) ملحمة مصغرة ذات شخصية واحدة في الغالب، هي شخصية الشاعر نفسه.[1]

إن كثيرا مما جاء في أحكام يوسف اليوسفي يحتاج للمناقشة في رأينا، ذلك أن من ينفي الخيال عن العربي لم يقرأ مثلا صور امرئ القيس ومنها تصويره لِلّيل الذي طال وامتّد حتى كأنه رُبط بالجبل، رمزِ الصلابة والثبات. كما أنّ قول اليوسفي بأن الأدب الحدثي، ويقصد به الملحمي، لا يكون مشافهة، خطأ علمي كبير، ألم تكن الإلياذة، والأوديسة، وغيرهما تُرويان مشافهةً في المجالس العامة، والسّاحات، والأسواق؟ مثلها في ذلك مثل المعلقات الجاهلية، التي يرويها العرب في أسواقهم ونواديهم؟

هل كان حقّا كل الشعراء العرب فرسانا ؟ وهل حقا أنّ الشعراء الفرسان العرب لم يتغّوا إلا بذواتهم؟ إن حكمًا كهذا لا ينطبق على حالة عمرو بن كلثوم مثلا، فهو

---

[1] -المرجع السابق ص30

الذي قتل الملك عمرو بن هند، حيث فتك به، وقتله في دار ملكه، وانتهب رحله، وخزائنه، وانصرف بالتغالبة إلى بادية الشام، لكنه لم يتغنّ بغير قوة قبيلته، ومعلقته خير دليل ، ومنها قوله:

أبا هند فلا تعجلْ علينا وأنظرنا نخبّرك اليقينا

بأنّا نورد الراياتِ بِيضاً ونصدرهنّ حُمْرًا قد روينا[1].

وضمير الجماعة وصوتها مجلجل في هذه الأبيات، ولا أثر لذاتية الشاعر فيها، ولا لصوته، سوى أنه الناطق بها.

إنّ الدكتور يوسف اليوسفيّ، حدّد الإلياذة والأوديسة كإطار للملحمة مقدّسٍ، لا يمكن تجاوزه، فما دارَ في فلك ذلك الأدب، وقلده، فهو من الملحمة، وما خالفه، أو اختلف عنه،فهو بعيد عنها ، ولذلك وجدناه يتكلّف، في أكثر من موضع، تبرير وتأكيد غياب الملحمة العربية، حتى وإن استدعى الأمر الاتّكاء على نظرية (فرويد)، الذي جعل الكبت النفسّي الدافع الأساسي للإبداع ، على الرغم منْ تفنيد العلم الحديث لهذه النظرة ، كعامل وحيد للإبداع.

أما فؤاد البستاني فيذكر لنا مثالا جلّيا عن إمعان بعض المستشرقين في تجريد العربّي من كل ما يمكن أن يُعْلَي من شأن أُمته، ويرفعها إلى مستوى العالم الغربّي ، كما يعتقدون، وهي نظرة تتقاطع مع النزعة الاستعمارية الاستعلائية، بل تخدمها، يقول : "حاول بعض المستشرقين شرح غياب الملحمة عند العرب بطريقة نفسية تمس مخيلة الشعب العربي، فقال حضرة الأب لامنس ما معناه، بعد أبحاث دقيقة

---

[1] – عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، ت إميل يعقوب، ط 2 ، دار الكتاب العربي ص 71

في حياة البدوي وبلاده :" إن البدويّ كثير الاهتمام بالأمور الوضعية، كثير التدقيق في مشابهة الطبيعة، وعليه فهو لا يتوصّل إلى قّمة الشعر العالي لضيق مخيلته، وقصر مجاله، فيعجز عن تصوير المشاهد العظيمة، والمسارح الفسيحة، التي نراها في ملاحم الشعوب القديمة.ومن نتائج ضيق المخيلة أنه لم يحسن استعمال ما نسميه بالجن في اختراع نظام يرتب عليه الأشخاص اللابشرية من آلهة وغيرها، على نحو ما تسّميه الشعوب بالميثولوجيا"[1] .

إذًا فخيال العربّي لا يتجاوز ما حوله، والبيئة التي تحتضنه لا يمكن أن تلهمه، ولا أن تحفّز خياله ، ويضيف نفس الرأي، في تناقض صارخ، بأن كثرة الآلهة التي عبدها العرب، وتنّوع دياناتهم في فترة ما قبل الإسلام، سببٌ في غياب الملحمة التي لا تكون إلاّ بِذِكْر الآلهة المتعددة، حسب رأيه، لأنهم وإن تعددت دياناتهم ، فهم في الأصل موحدون! يقول الأب لامنس: " وإننا لنرى سببا آخر، إذا نظرنا في طرق حياة أولئك القوم، وتعدد عباداتهم، وكثرة الصور المختلفة لصلواتهم، مع انفصالهم كل قبيلة عن الثانية، وانفرادهم، إلا ما ندر، بأمور اجتماعهم مما حال بينهم وبين الاتفاق على ديانة واحدة يبنون عليها آلهتهم وخوارقهم.

ولعلهم كانوا، على اختلاف طرق عباداتهم الخارجية، يميلون جميعهم إلى التوحيد كما يظهر في أقوال الكثيرين من شعرائهم كالأعشى، وأوس بن حجر، وأمية بن أبي الصلت، ولا عجب فإنهم من ولد إسماعيل، فلم تشغل أفكارهم الآلهة وأنصاف الآلهة التي لها الدور الأول في إنشاء الملاحم"[2].

---

[1] – فؤاد أفرام البستاني ، الشعر الجاهلي نشأته فنونه صفاته. ص 17

[2] – المرجع نفسه ص 17.

ويضيف مفسرا ما يمكن أن يراه البعض ملحمة: "غير أنه وإن خلت الجاهلية من الملاحم بتعريفها التام، فإنها لم تخل من قصائد قصصية، تشبه بانفرادها قطعا من الملاحم، نرى ذلك في شعر الكثيرين من شعراء الحماسة كعمرو بن كلثوم في معلقته".[1]

أما سليمان البستاني، أهّممن بحث في هذا الموضوع في عصره، فيقف موقفا أقرب إلى الحذر في إطلاق حُكْمٍ قطعّي ، فيقول:"إذا قلنا إن العرب نظموا الملاحم، فلسنا بزاعمين أن في لغتهم شيئا يماثل إلياذة هوميروس، وشاهنامة الفردوسي، وفردوس ملتن في الشعر الحي، ولكن إذا صحّت الأدلة المؤدية إلى أن أيوب كان عربيا، ولا أخالها بعيدة الاحتمال، كان ذلك السفر البديع المحفوظ في التوراة،ملحمةً عربية الأصل متقدمةً بوضعها على ملاحم اليونان والرومان..."[2]

ويقارن بين حرب طروادة وحرب البسوس التي يستشهد بها العرب في الطول، والشراسة، والشدة، حتى أن البعض عدّها من الملاحم، فيقول :" تلك حرب تناقل العرب أخبارها، وتناشدوا شعرها على ممر القرون، حتى أيامنا هذه، وصاغوها بقوالب شتى، لا يصلح قالب منها لصوغ الملاحم التامة كالإلياذة. ومع هذا فإن جميع ما قيل فيها من الكلام المنظوم أقرب نسبة إلى الشعر القصصي منه إلى الموسيقي، فكل قصيدة منها قطعة من ملحمة، ولكن تلك القطعة غير ملتئمة لفقدان لُحمة بينها، فهي كالحجارة المنحوتة، قد أحكمت صنعتها، وبقيت ملقاة في أرضها غير مرصوصة بالبناء"[3].

---

[1] – سليمان البستاني، إلياذة هوميروس، مطبعة الهلال، مصر،1904 ، ص 167

[2] – المرجع نفسه ص 168

[3] – المرجع نفسه 170

ويُنّبه البستانّي إلى علاقة الشعر بهذه الحرب ، إذْ يثبت أنّ كلّ روّادها كانوا شعراء، ما يجعل آثارهم الشعرية أقرب إلى الشعر التمثيلّي منه إلى الملحمة، في قوله:" ثم إذا نظرت إلى أشهر الرجال والنساء فيها رأيتهم جميعا شعراء، فكليب يقول الشعر، ومثله زوجته جليلة، وأخوه المهلهل، وكذلك مُرّة شاعر، وابنه جسّاس شاعر، وكل ذي شأن في القصة من غريب وقريب شاعر، كالحارث بن عباد، وجحدر بن ضبيعة، فمجموع شعرهم أشبه من هذه الأوجه بالشعر التمثيلي، لأن لكل حادثة شاعرًا ينطق بها، بخلاف نهج شعر الملاحم كالإلياذة، إذ ترى هوميروس فيها ينطق بلسان الجميع"[1].

غير أنه يستدرك ، مُقِرًّا للعربية بالغِنى، وللعربي بتَوقّد القريحة، فيقول: " العرب في الجاهلية لم ينظموا الملاحم الطويلة المحكمة العرى، مع توقد القرائح، وتوفر معدات الفصاحة في اللغة، لأن ذلك النسق في النظم لم يكن في طبعهم،فلم يتخطّوا إلى ما وراء الطبيعة، وكانوا مع عبادة الأصنام يميلون إلى التوحيد، وكان التسليم للأحكام العلوية من سننهم قبل الإسلام .فلم يوغلوا في التخيلات الشعرية، و النظر في أحوال الآلهة، وما يترتب على ذلك من تفرع البحث الواحد إلى أبحاث متعددة، على ما هو شأن الأمم الآرية"[2].

إنّ سليمان البستاني من أهّممن بحثوا في موضوع الملاحم، وقد بذل جهدا مشهودا في إثبات قدرة اللغة العربية على استيعاب فن الملحمة، رادًّا بذلك كل المزاعم التي تنتقص من لغة الضاد، وتحّملها مسؤولية غياب النص الملحميّ عند

---

[1] -المرجع السابق ص 170

[2] - -المرجع نفسه ص 171

العرب، كما أنه نافح عن شعرية الشاعر العربي، وعن قدرته على التخيل، وكتابة المطّولات، غير أنه حكَم في النهاية بأن مجموع ما قاله الجاهليون خصوصا، لا يعدو أن يكون شعرا قصصّيا، أو نصوصا ملحمية متفرقة، لا ترقى إلى صورة النص الملحميّ الكامل.

خلاصة:

بعد ما عرضْناه من آراء تقول بافتقار الأدب العربي للفن الملحمي، وما تضمنته تلك الآراء من حجج وبراهين، فإننا نخْلص إلى الآتي:

إن بعض المستشرقين لم يستطيعوا أن يتحرروا من الذاتية، ومن الموقف المتعالي الذي تنظر به الأمم المستعمِرة للأمم المستعَمرة، وهي القضية ذات الأبعاد التاريخية والحضارية المعروفة منذ زمن، كما أن الكثير من الدارسين العرب بدورهم لم يستطيعوا أن يتحرروا من التبعية الفكرية لتلك الآراء والأحكام المتوارثة، ولا أن يشذّوا عن المسار النقدي الذي وجدوه متداولا على الرغم مما فيه من زوايا مثيرة للأسئلة و الاستفهامات .

من جهة أخرى نعتقد أن أي دراسة لا تنظر إلى العّينة المدروسة وفق إطارها الخاص، تاريخيا وجغرافيا واجتماعيا ونفسيا، هي دراسة قاصرة، ولا يزيدها الإسقاط إلا قصورا أكثر.

وهنا لابد من الوقوف على أصل الإشكال الذي لانراه إلا التباسا وغموضا وسطحية في مسألة الأنواع، والتي بدأت من إصرار أغلب الدراسات الغربية والعربية على إسقاط ذات الأنواع الغربية على الأدب العربي، على الرغم من الخصوصية العربية، تاريخا ، وجغرافية، وحضارة، وفكرا، ولغة، ونمطا معيشّيا، ومن أهم من أشاروا إلى هذا هلال الجهاد في قوله:"حينما حاول الباحثون من مستشرقين وعرب أن يخضعوا ما بين أيديهم من شعر عربّي لنظرية النقد النوعي، وجدوا أن بإمكان النوع الغنائي احتواء نوعّيته، فقالوا بأن الشعر العربي شعر غنائي، وأصبح ذلك حكما قاطعا عامّا، يشمل كلّ مراحله التطورية، على الرغم من تركيزهم على شعر

المرحلة الجاهلية وحدها... والواقع أن إسقاطّية النقد النوعّي ومعياريتها بأوجهها المختلفة انطلقت من المركزية الغربية المتعالية حتى في أكثر ملامحها اعتدالا[1].

ويحلل موقفه من تبّني بعض الباحثين العرب لتلك الطروحات، ورفض البعض الآخر منهم لها قائلا: "..إن أفكارا وأحكاما مثل هذه مما تَردَد هنا وهناك، جعلت الباحثين العرب، وتحت وطأة الشعور بالذنب الثقافي، إن صحّ التعبير، يتقبلون معيارية النقد النوعي ومركزيتها وفكرة غنائية الشعر العربّي عامّة، والشعر الجاهلي خاصة.إلا أن بعضا منهم أعلن رفضه لجانب من هذا الحكم، وحاول أن يبرهن، متعسفا، على أن الشعر الجاهلي يمتلك ملحمته الخاصة ممثلة بالأيام العربية (الحروب بين القبائل)، وما وردنا حولها من قصص شعري ونثري...لكن من الضروري التنبيه إلى أن أساسها كان المقارنة الإسقاطية التي لم تستطع أن ترى موضوعها إلا من خلال الشعر والنقد الغربيْن، مغفلةً خصوصية كل منهما وبيئته وضرورته الحضارية..."[2]

ويعلن هلال جهاد موقفه في الأخير بأن يعتبر " أن ما يتعلق بالثلاثية النوعية، لا ينطبق على الشعر العربي إلا تجاوزا، لا من حيث المميزات والمعايير، ولا من حيث الإطار الحضاري فكريا وفنيا وتاريخيا، الأمر الذي يؤكد أن لهذا الشعر نوعيته المتفردة الجديرة بشروطها الفنية والفلسفية الخاصة"[3].

---

[1] – هلال جهاد، جماليات الشعر العربي،دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي،ط1،مركز دراسات الوحدة العربية،لبنان، 2007، ص 134

[2] – المرجع نفسه ص 134.

[3] – المرجع نفسه، ص 135

الفصل الثاني: الجانب التطبيقي

المبحث الأول: معلقة عنترة ومستوياتها

-التعريف بالشاعر

-التعريف بالمعلقة

-المستويات:

- الصوتي والإيقاعي
- التركيبي
- الدلالي

التعريف به :

اسمه ونسبه

هو (عنترة) بالتاء المربوطة، على الرغم من أن البعض جعلوا اسمه (عنتر) بالتاء.

يقول سعيد مولوي محقق ديوان عنترة : " إن لنا قرينة أخرى تؤيد كَوْنَ اسم عنترة بإثبات التاء وهي ورود اسم أكثر من شاعر على لفظ عنترة كعنترة بن الأخرى الطائي ، وعنترة بن عروس.[1]

نسبه :

قال ابن قتيبة هو عمرو بن شداد بن عمرو بن قراد بن مخزوم بن عوف بن مالك بن غالب بن قطيعة بن عبس بن بغيض.[2]

مولده :

يذهب ابن الأثير إلى أن عنترة موجود منذ أول أيام داحس والغبراء، فحينما قتل مالك بن زهير، انضم قيس بن زهير إلى الربيع بن زياد، وأنشدهم عنترة بن شداد مرثيته في مالك :

فللّهِ عيناً مَنْ رأى مثلَ مالكٍ عقيرة قومٍ أن جرَى فَرسانِ[3]

وقد رجح الباحثون أن يكون قد ولد في العام 530 م تقريبا.

---

[1] – سعيد مولوي ، ديوان عنترة، المكتب الإسلامي ، دمشق، ص 216 .

[2] –ابن قتيبة ، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاكر، ج 1 ، دار المعارف، مصر، ص 250 .

[3] ـ سعيد مولوي ، ص 202

أسرته :

يقول الدكتور شوقي ضيف :" وكان أبوه من أشراف عبس، أّما أمه فكانت حبشية، يقال لها زبيبة، وقد ورث عنها سواده، ولذلك كان يعدّ من أغربة العرب، وكان من عادة العرب إذا استولدوا الإماء أن يسترقوا أبناءهم، ولا يلحقوهم بأنسابهم، إلا إذا أظهروا نجابة وشجاعة، ومن ثّم لم يعترف شداد بعنترة ابنا له، إلا بعد ما أبداه من بسالة في حروب داحس والغبراء".[1] يوم انبرى عنترة مدافعا عن حمى عبس، بعد أن وعده شداد بالحرية إنْ هو كّر على الأعداء ، فأنجز المطلوب، وكان له أن حقق حلم حياته.

علق عنترة عبلة ابنة عمه مالك، وبث لواعج شوقه، وعواطفه الجياشة نحوها في شعره، وكان أن حال بينه وبينها حائلان، أولهما كونه عبدا وهي حرة، وما كان لعبد أن يتزوج حرة في عرف العرب، وثانيهما أنه تغزل بها، وشاع غزله فيها، وجرى على كل لسان، ومن عادة العرب أيضا أن يعاقبوا المتغزلَ ببناتهم بحرمانه منهن. وبعملية حسابيةٍ أجراها الباحثون، َيثُْتُ أنه لم يتزوج من عبلة، حيث إنه قضى عمرًا وهو عبدٌ، ومن غير المعقول – يقول الباحثون – أن يكون تزوج منها، لفارق الّسن، لأن تأخره في نيل حريته يترك المجال واسعًا للآخرين لطلب يد عبلة والزواج منها.[2]

وقد روت كتب الأدب والتاريخ عن عنترة الكثير من مكارم الأخلاق، يقول الدكتور جواد علي : " وذكر أنه كان من أشد أهل زمانه وأجودهم بما ملكت يده".[3]

---

[1] –شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي،'العصر الجاهلي) ص 369

[2] – ينظر ديوان عنترة ص47

[3] – جواد علي ،المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج 9 ، دار العلم للملايين، بيروت، ص 560.

وفاته:

تعددت الروايات في وفاة عنترة ، فمنها ما يرجح فرضية وفاته بعد أن أغار على بني نبهان، وهو شيخ كبير، فقتلوه ، ومنها ما يذهب إلى موته بردًا وهو مُسِنّ، كما يرى أبوعبيدة .[1]

[1] -ينظر ابن دريد، الاشتقاق، دار المعارف، مصر، ص 280.

التعريف بالمعلقة:

معلقة عنترة هي إحدى المعلقات التي خلدها العرب، وأُولْوها من الاهتمام والتقديس، ما لم يولوه لأي نصوص شعرية عداها ، نظرا لقيمتها الاجتماعية والتاريخية، وقربها من نفسية العربي ، فقد تناولتْ في معظمها جانبا من أيام العرب وبطولاتهم، وصورت مواقفَ ظل العربي يعتز بها، كما أنها كانت تُعُدُّ رأس الشعر عندهم ، لمتانة بنائها وقوة لغتها ، حتى أنهم علقوها على أستار الكعبة – كما تروي الكثير من المصادر–.

وبالعودة إلى معلقة عنترة ، " فقد كانت العرب تسمي معلقته المذّهبة لحسنها"[1]

وقد أرجع التبريزي سبب نظم المعلقة إلى الظروف التي أعقبت حرية عنترة، واعتراف أبيه به. قيل إن واحداً من بني عبس شتمه، وعيّره بأُمه، وسخر منه لسواد لونه، فانبرى عنترة يفتخر ببسالته، ويصف فروسيته، متحدّياً خصمه الذي قال له: أنا أعظم شاعرية منك، فإذا صحّتْ هذه الرواية، تكون معلقة عنترة أولى قصائده الطوال وأجودها، لأنه لا يذكر له قبلها إلا الأبيات المتفرقة، والمقاطع القصيرة.[2]

وقد وقف عنترة على طلل الحبيبة وأهلها متسائلا متألما، مسترجعا ذكرياتهما، والقوم الذين ظعنوا فأخذوا معهم آماله وأحلامه، ثم يلتفت إلى فرسه فيصفها بما يليق بفرس بطل عربي، ليطرق باب البطولة، والمفاخرة، والتغزل، في آن معا، بطلب الثناء من عبلة، مذكرا إياها بخصاله التي لا تخرج عن خصال الفارس الشهم الذي لا يعتدي مبتدئا ، ولا يقاتل إلاّ من كان ندّا له ، فارسا مثله ، ويُعرّج على وصف

---

[1] – أحمد الأمين الشنقيطي، المعلقات العشر وأخبار شعرائها ،دار الكتاب العربي، سورية، حلب،1983، ص 39.

[2] - ينظر أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ت عبد السلام هارون، ط5 ، دار المعارف، مصر، 1993 ، ص 239

الخمرة، والاعتداد بكرمه، ليعود إلى وصف بأسه في القتال، وفتكه بأعدائه، واصفا تصّبر فرسه في القتال إلى جانبه، وإقدامه حين يناديه الرجال، مستنجدين به في الحرب بما يشفي نفسه: " أقدم يا عنترة".

تحليل معلقة عنترة

أ- المستوى الصوتي والإيقاعي:

الإيقاع :

1- الإيقاع الخارجي:

وزن القصيدة:

يقول ابن رشيق:" الوزن أعظم أركان حد الشعر ولأنّهُ خصوصيةً "[1]

يُعدُّ الوزن من الأركان الأساسية التي يقوم عليها بناء الشعر، كما يقترن الإيقاع باستمرار بمصطلح الوزن، على الرغم من أن الإيقاع ظاهرة أشمل وأعّم من الوزن في الشعر، والوزن الشعري يتمثل في " تعاقب الحركات والسكون اللذين يشكلان الأسباب والأوتاد ، والتي تتشكل منها التفاعيل التي تكّون البيت الشعري"[2]

وجاءت معلقة عنترة على بحر الكامل وتفعيلاته:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن ** متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وسُمّي(الكامل) "لأن فيه ثلاثين حركةً لم تجتمع في غيره من الشعر".[3] وكأني بعنترة الذي قال هذه القصيدة بعد تحدٍّ مع الرجل الذي استفزّه، ينشد الكمال، ويحاول تقديم نفسه شاعرا مكتملا مترفعا عن النقص، كيف لا وهو الذي ما انفك

---

[1] –أبو الحسن بن رشيق المسيلي القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ت محمد محي الدين عبد الحميد ج 1 ،الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007 ، ص 134

[2] – رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر(دراسة جمالية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 1998، ص177.

[3] – أبو الحسن بن رشيق، نفسه ص 136.

يكافح من أجل إثبات جدارته بالحرية، والسيادة أمام نفسه، وأمام عبلة التي لم يكن يرى السبيل إليها إلا من باب حريته، وأمام قومه وكل الناس .

وقد جاءت أبيات القصيدة بعروض صحيحة وضرب صحيح ، خالية من العلة ومن الزحاف، إلا ما كان إضمارا، وهو " تسكين المتحرك الثاني من التفعيلة"[1]، حيث تكرر ذلك في الكثير من الأبيات مثل مطلع القصيدة:

هل غادر الشعراُء من متردّم ** أم هل عرفتَ الدارَ بعدَ توهّمِ[2]

حيث جاءت التفعيلة الأولى ساكنة الثاني في صدر البيت وعجزه ، ويتكرر ذلك في المعلقة في 67 بيتا من أصل 79 بيتا، تمثل كل المعلقة ، ولعل مردّ ذلك عند عنترة إلى ميله إلى تخفيف الوزن في أغلب أبيات القصيدة، تناسَبا مع الحركة التي تميز كل القصيدة والتي حرص عنترة على بثها في كل أجزائها.

القافية:

للقافية أثر بالغ في موسيقى ومعنى البيت ، فهي " تسهم في نقل رواسب الشعور ولطائف المعنى ، مما لا تفلح مفردات البيت في أدائها ".[3]، ولذلك اعتنى بها شعراء العرب أيما عناية، وجعلوها محور النغم في قصائدهم، ذلك أنهم " تنبهوا إلى الأثر الموسيقي الذي تحدثه القافية، وإلى وجوب ارتباط موسيقاها بدلالة القصيدة معنى ومبنى، ارتباط موسيقى الشعر الملحن بمعناه، والغرض الذي نظم

---

[1] –علي جميل سلوم،وحسن محمد نورالدين، الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل،دار العلوم العربية، بيروت ، لبنان، ط1، 1990، ص 221.

[2] ـ سعيد مولوي، ص 147

[3] – علي جميل سلوم ، المرجع نفسه ص 231

فيه، من ذلك قول العربي لبنيه: اطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل، وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر".[1]

وقد حددها الخليل بن أحمد بأنها :" من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن".[2]

وعلى هذا الأساس، فالقافية في البيت الأول مثلا، من المعلقة هي : متـ(ـردِم)، وهي في القصيدة على وزن (فاعلن)، وهي قافية مطلقة من المتدارك، والإطلاق متلائم تماما مع توق عنترة الدائم للحرية والانعتاق الذي شكّل محورَ اهتماماته، ورأس مطالبه في الحياة، فهو وإن عاش زمنَ أسير أعراف اجتماعية استرقّته لـ ـلَوْن بشرته، وأهملتْ كلَّ فضائله، ومزاياه، إلا أن نفسه الأبية ظلتْ تحلق في سماء هذا الكون الفسيح،محطمةً كل الأغلال، ورافضة كل الأصفاد التي لم تزدْها إلا شموخا وسعيا إلى المكارم والفضائل، وخصال الشرف، والفروسية.

من ناحية أخرى يخدم وزن القافية (فاعلن) ما أوردناه سابقا من حركية أرادها عنترة أن تطبع كل المعلقة، تعبيرا عن القلق الداخلي الذي هو وقود كل نفس طموحة متطلعة إلى البعيد ، غير قانعة بما بين يديها، هذا القلق الذي لم يبارح عنترة لحظة من حياته، وهو عبد يدافع عن حريته المسلوبة، وكرامته المغصوبة، وهو عاشق يكابد لواعج الشوق إلى محبوبةٍ تُحول بينه وبينها جبال من الأعراف والقوانين، وهو مقاتل يشقّ الصفوف ويصرع الأبطال ، وهو إنسان تأبى نفسه الكثير مّما يشيع بين أهله من نقض للعهد وغدر بالجوار وتكشّفٍ على المحارم.

أليس القائل:

---

[1] – المرجع السابق ص 231.

[2] – المرجع نفسه ص 233

وأغضّ طرفي إنْ بدتْ لي جارتي ** حتّى يُواري جارتي مأواها

إني امرئٌ سَمْحُ الخليقة ماجدٌ **لا أتْبع النفسَ اللجوجَ هواها [1]

نسجّل هنا تقاطع صفات عنترة الخلقية مع صفات غيره من أبطال الملاحم المعروفة، والفرسان المشاهير، الذين يحملون لواء القيم النبيلة، وينافحون عنها، كما سبق وعرضْناه في الخصائص.

الروي:

يعرّفه العروضيون على أنه:" الحرف الصحيح الذي تبنى عليه القصيدة، وتنسب إليه، ويكون إمّا ساكنا أو متحركا، وهو أقل ما تتألف منه القافية ".[2]

وروي معلقة عنترة هو (الميم المكسورة)، والميم حرف شفوي مجهور رخو مستفل منفتح مذلوق ، هذه الصفات لم تأت بمحض الصدفة، إذ أنها تعكس رغبة عنترة في البوح وإسماع صوته، ما دفعه لاختيار حرف مجهور، يصل الأسماع و القلوب، بما يصاحبه من حركة عامة داخل القصيدة ، ومع ذلك فعنترة الفارس، الشديد، الصلب، رقيق العاطفة والشعور، كيف لا وهو العاشق المتيم، الهائم في عالم المشاعر والأحاسيس الرقيقة، لذلك نراه جمع إلى المقاصد السابقة في حرف الروي، صفاتِ الرخاوة والانفتاح، في تناغم تام مع صفاء السريرة،وترفُّع النفس عن الشر، وعن الدنايا، كما أن في الرّوي المكسور دلالة نغمية واضحة على الرقة الناتجة عن المعاناة النفسية للشاعر، كما يرى عبد الله الطيب:" ومن تأمل الشعر العربي، وجَد

---

[1]– عنترة بن شداد ، ديوان عنترة، تحقيق محمد سعيد مولوي ، المكتب الإسلامي ، مصر، 1964 ، ص 308

[2] – علي جميل سلوم،وحسن محمد نورالدين، المرجع السابق ص 238.

أرقّ قصائده مكسوراتِ الرويّ في الغالب ...ووجد شعراء الرقة يميلون إلى استعمال الكسر ".[1]

والحروف المجهورة ، كما أسلفنا، من سمات النصّ الملحميّ، الذي يصدح بمعاني البطولة والفروسية وذِكْر الحرب وأحداثها، كما جاء في معلّقة عنترة.

التصريع:

من معززات الإيقاع ودعائم الجرس الموسيقي في القصيدة العربية التصريع الذي لا يقع إلا في مطلع القصيدة، وهو :"ما كانت عروض البيت فيه تابعةً لضربه، تتقصُ بنقصه وتزيد بزيادته"[2]

وقد استهلّ عنترة معلقته به :

هل غادَر الشعراُء منْ متردّم ** أم هل عرفتَ الدارَ بعدَ توهُّمِ[3]

ولا شك أّنه ضَمِنَ بهذا مدْخلاً جذابًا للقصيدة، يأسِرُالسمعَ للوهلة الأولى ويقُوده إلى عوالم الحروف المتراقصة على أنغام متناسقة، في سيمفونية متناغمة وزنا عاّما، وقافية، وروّيا ، يتنقل فيها الشاعرُ الفارسُ من تفعيلة إلى أخرى، في ثقةٍ واطمئنان كما يتنقل بين الصفوف ، هكذا نشَدَ عنترةُ الكمال – ما استطاع إلى ذلك سبيلا – في كل التفاصيل ، تعزيزًا لأحقيته في الحرية والسيادة، وَدْرءًا لصورة العبد الذي "لا يُحسن غير الحلب والصر"[4]، ونُشْدانًا لصفات الفارس الحقيقّي، الذي إذا قاتل غلب،

---

[1] – عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج 1، ط 3، مطبعة حكومة الكويت، 1989، ص86.

[2] – ابن رشيق المسيلي القيرواني ، المرجع السابق ص 173.

[3] ـ سعيد مولوي ، المرجع السابق ص147

[4] – تروي الأخبار أن عنترة حين كان شاّبا يافعا، كان يغتنم الفرص، ليمتطي الجواد ويتعلم الفروسية، وحدث أن طلب من شدّاد أن يأذن له ذات مرة بالخروج مع فرسان القبيلة ، فردّ عليه: "العبد لا يحسن الكّر ، إنما يحسن الحلب والصر".

وإذا قال أخرس الألسنة، ومرة أخرى سنقول إنها ذات الصفات التي تنسب لأبطال الملاحم السابقين.

ب- الإيقاع الداخلي :

الحروف :

إن نظرةً فاحصة لحروف المعلقة تقودنا إلى استنتاج بعض الأمور المهمة، ومنها أنّهناك حروفاً تكررتْ بشكل لافت للانتباه في البيت الواحد، والفقرة الواحدة من القصيدة، والحروف هي : (الّراء واللام والميم والعين)، وقد وردتْموزعةً في النص كالآتي: حرف (الراء)، في الأبيات التي تصف القتال وما يتبعه، مثل:

طوراً يجرّدُ للطّعانِ وتارةً ** يأْوي إلى حصْدِ القِسّي عرْمَرِمِ

فشَكَكْتُ بالّرمْحِ الأصَمّ ثيابَه ُ ** ليسَ الكريُم على القنا بِمُحَرّمِ

فتَركْتُه ُجَزَرَ السّباعِ ينُشْنَه ُ **ما بين قلّةِ رأْسِه والمِعْصمِ[1]

وحرف الراء هو حرف يخرج من طرف اللسان، صامت ، مجهور، لثوي، بين الشدة والرخاوة، مُسْتل ، و "الراء إذا تكلمتَ بها أخرجت كأنها مضاعفة، والوقف يزيدها إيضاحاً "[2]، إذًا هو حرف مكّرر، والواضحُ أنّ هذا الحرفَ يخدم غرضَ عنترةَ، في حرصه على ترسيخ المعاني التي تحدى كل الظروف من أجل تثبيتها، لذلك يحتاج للتكرار الذي يضمن بلوغ مقاله ومقصده للجميع ، ولعلّ الحرص على تكرار قولٍ ما ، دافِعه ُذلك القلقُ الذي ذكْرناه في ما سبق ، القلقُ الذي يستعجل تحصيل الغاية ونيل المراد ، القلقُ الذي لا يسمح بالخطإ في المسار الذي سلكه صاحبه،

---

[1]- ديوان عنترة ص 210.

[2] - محمود فهمي حجازي ،المدخل إلى علم اللغة، ، دار قباء، القاهرة 1998. ص56

ضمانا لتحقيق الهدف المنشود، وإبعادا لأي مدخل من مداخل الفشل، وخيبة المسعى، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، يراد به تثبيت معاني القوة والفروسية، والفتك أمام الخصوم ، في مجتمع لا يحترم الآخر، إلا بقدر ما يفرضه عليه بسيفه وبطشه ، ولهذا كله نجده يكرر حرف الراء بكثرة في مواضع القتال والشدة.

أّما حروف (الميم والعين واللام)، فقد لاحظنا استعمالها المتكرر في المواضع التي يخاطب بها عبلة، ويعبر لها فيها عن حبه الكبير لها ، ومواضع الوصف وسرد بعض الحوادث، فأّما الميم، فقد سبق لنا ذكر وصفها في دراستنا للروي، وليس غريبا أن يكون البوح بمشاعر المحبة معتمدا على حرف يولد من الشفتين، الأقربِ ما تكونان إلى سمع المتلقي ، وكأننا بعنترة العاشق لا يريد أن تتوسط منطِقَه ومسمع الحبيبة واسطةٌ ، مهما كانت، وهذا إنْ دلّ على شيء، فإنما يوحي بقوة الحب المكنون في صدر الشاعر، وبرغبته الجامحة في تبليغه غضًّا طريا صافيا من كل شائبة إلى عبلة، لعله يطفئ بذلك بعض ما بنفسه، إنْهي أدركتْه وتجاوبت معه.

وكذلك حرفا (اللام والعين) فهما صوتان متوسطان بين الشدة والرخاوة، ومجهوران أيضا .[1] فهما يشتركان مع حرف الميم في ما سبق من معان ودلالات.

يقول طه حسين حول موسيقى معلقة عنترة:" كأّن القصيدة طائفة من الأنغام الموسيقية الكثيرة، و المختلفة فيما بينها أشد الاختلاف، ولكن فيها نغمةٌ واحدة متصلة، منذ تبدأ القصيدة إلى أن تنتهي، تظهر واضحة حينا تحسها النفس، وإن لم تسمعها الأذن حينا آخر، وهذه النغمة التي تُكّون وحدةَ هذه القصيدة هي حديث الشاعر إلى صاحبته، واستحضار صورتها في نفسه منذ ابتدأ إلى أن انتهى ... فهي نغمة حلوة رقيقة، تمازج النفس فتمتزج بها ، لأن عنترة فيما يظهر، قد كان حلو

---

[1] – ينظر، إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية،مكتبة نهضة مصر، مصر، من ص46 إلى ص 80 .

النفس، رقيق القلب، قـوي العاطــفة، جـاءه ذلــك من أنـه عَزَّ بعـد ذلــة، وتَحـرَّر بعـد رِقّ ..."[1]

إنّ طـه حسين يثبت مسألةَالتنوع الموسيقي فـي المعلقة وترابُطهَا، ويُرجع ذُلك إلى رابط واحد بين كل مفاصل النص، وهو مخاطبة عنترة لمحبوبته .

وعلى العموم، فموسيقى النص ، متجاوبة تماما مع الأغراض التي طرقها الشاعر، فهي في مواضيع الفخر والحرب قويةُ الجرْس، شديدةُ الوقْع، صارخة متفجّرة، وهي في موضوع عبلة رقيقة حانية، تُوحّدُ بين مشاهدها المختلفة نغمة واحدة منسجمة ، تجعل المعلقة سيمفونية ساحرة تطير بنا إلى ساحات الوغى على صهوة جواد عنترة، فنعيش معه لحظات بطشه بالكماة المدجّجين تارةً ، وتارة تنسينا تلك الأجواء بِرِقة خطابه لعبلة،وشدة تعلقه بها، حتى أنه يكاد يُقبّل السيوف في المعركة، لأنها لمعت لمعان الأسنان في فم عبلة.

إن خصائص كهذه لتُكرر في مسامعنا أجواء الملاحم المعروفة، وإن كنّا لا نحكم البتّة أننا الآن أمام ملحمةٍ بالمعنى المعروف للملحمة.

المستوى التركيبي:

الأسماء:

بـالنظر إلـى الأسـماء الـواردة فـي المعلقـة ، نجـدُ أنّ عنتـرةَ اسـتعملَ الأسـماَء الُمستأنسةَ كعادته، حيث إنه ليس مِنْ ميزة شِعره استعمالُ غريبِ الألفاظ وُستهجنِ ها علـى الأسـماع ، ووفْقَ ذات السياق، نجد الأسماء قد جاءت علـى صـيغ متنوعـة، ومنـها :

---

[1] –طه حسين، حديث الأربعاء، ج1، ط 14 ، دار المعارف، مصر،ص 149.

اسم الفاعل : تكّرَر في المعلقة نحو ثمان وعشرين مرة منها : (الزائرين، المحب، مظلم، المترنم، مستهلك، عاجل، مكب ،وافر ،سابح ،سابغة، شاكر، الناذر، الشاتم...)، والملحوظ أن أغلب هذه الأسماء جاءت دالة على َمعانٍ تفاؤلية: وكأننا بعنترةَ الُمْعتّد بنفسه، المتكلم عنها بكل ما هو محمود، ينسِبُ تلك الأفعال له، من حُبٍّ وكرمٍ، وترنم، وعاجل بالطعن، وغيرها ، ولعلّ فوقَ عددِ أسماء الفاعلين على أسماء المفاعيل في المعلقة تعزيزٌ لما ذهبنا إليه من استعلاء لعنترة على كل القيود، والأغلال التي تكبح جماح طموحه، ودلالةٌ على سعيه بنفسه إلى تغيير واقعه، معتمدا في ذلك على فروسيته، وشجاعته، معتدّا فقط بما يملكه من مؤهلات وقدرات.

أّما اسم المفعول، فقد تكّرَر واحدًا وعشرين مرة تقريبا، من ذلك: (مؤّوم، مبرم، مقّدم ، ملّوم ، محّرم، مجّل، مكلّم، مبرم، مذّمم، مكدم، ملجم)،والملحوظ أّن هذه الأسماء كلها دون استثناء، مصوغة من الفعل غير الثلاثي ، وعلى وجه التحديد من الرباعي، وعند التأمل في معاني تلك الأسماء، نجد أنها دلتْ في معظمها على معانٍ مذمومة ، يمكن أن نفهم منها أّن عنترة الذي يضع نفسه موضع الفاعل المبادر دائما ، ويرى الخصم في مرتبة الواقع عليه ذلك الفعل، لذلك فهو ينسب له – أي الخصم(المفعول)– صفاتٍ مذممة كالُملُوم والمحّرم، وإن صاغها متحدثا عن نفسه، فإنما هو للتبرؤ منها كقوله : كررت غير مذمم .

المصادر الميمية:

لاحظنا تواتر استعمال الشاعر للمصادر الميمية عوضا عن المصادر الأصلية في ما يقارب السبعة مواضع وهي: (مذاقته، عوضا عن ذوقه، المزار عوضا الزيارة، المغنم عوضا الُغنم، مزعم عوضا عن الزعم ، مخبثة عوضا عن خبث، مقدم عوضا عن إقدام ، المحزم عوضا عن الحزم)، وفي هذا الموضوع وجدنا خلافا كبيرا بين الباحثين حول صحة وجود فرق بين المصدر الميمي والمصدر الأصلي ،

ومِّمنْ أثبتوا ذلك الفرق الدكتور فاضل صالح السامرائي ، يقول: "...غير أن الذي يبدو لي أن هذا المصدر لا يطابق المصدر الآخر في المعنى تماما، وإلا فما اختلفت صيغته، فالمصير مثلا لا يطابق الصيرورة، والمرجع لا يطابق الرجوع أو الرجع، والمفر لا يطابق الفرار.. "[1].

ويضيف موضحا الفرق: " إن المصدر الميمي في الغالب، يحمل معه عنصر "الذات" بخلاف المصدر غير الميمي فإنه مجردٌ من كل شيء..."[2]

والملاحظ من خلال ما سبق أن تلك الصيغ المتنوعة بإيقاعاتها أضْفتْ على النص حركية موسيقية متناغمة تخدم السياق العام للقصيدة.

الأفعال:

أحصينا في النص نحو 167فعلا ، منها ستّون فعلا ماضيا ، وقرابة المائة فعل مضارع ، وسبعة أفعال أمر، وتقودنا هذه الأرقام لنستنتج أن عنترة ينأى بنفسه – ما استطاع – عن الماضي الذي لا يحمل إلا معاني الإذلال، والمهانة، والاسترقاق، الذي ما انفك يدفع قيوده عن نفسه بكل ما أوتي، في حين يغرق في المضارع الذي يعني بشقّيه ، الحاضر والمستقبل، قرب الانعتاق الذاتي له ، وقرب تعزيز سيادة عبس وتأييدها على يديه، واستشراف يجعل البطل يتبصّر ، بناء على طاقته، بِواقع آخر يصنعه بسيفه، وحُسن إبلائه في ساحات القتال، فلا يتجلّى هنا إلا بطلاً ملحميا يتجاوز قيود الماضي، وواقع الحاضر، إلى فضاء المستقبل الرحب الذي يصنعه كما يبدو بيديه.

---

[1] – فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية العربية،ط2، دار عمار للنشر والتوزيع،عمان،الأردن، 2007، ص 31.

[2] – المرجع نفسه ص31.

أما أفعال الأمر السبعة في المعلقة فأغلبها جاء موجها إلى عبلة وما اتصل بها: (تكلمي ، اسلمي، أثني...) .

الجُمل:

تغْلبُ في المعلقة الجمل الفعلية على الاسمية منها قول الشاعر: (هل غادر الشعراء، هل عرفت الدار، وتحل عبلة بالجواء، ولقد نزلت فلا تظني غيره مني بمنزلة المحب، زّمت ركائبكم، بركت على جنب الرداع، فازْوَرّ من وقع القنا)، والجمل الفعلية بطبيعتها، تصنع جوّا من الحركية وعدم الثبات على ذات، وتوحي بالاضطراب الدائم الذي يسبق الأعمال الكبيرة ، وهي الحركية التي تعكس دائما الحالة النفسية لأبي المغلس[1] ، حالة القلق الذي يدفعه إلى المعالي، وتحقيق المطالب والأمنيات، ونْوِهِ المستميت عن شرف قبيلته التي يعتز بها، على الرغم من تأخرها في الاعتراف به وبمناقبه وفروسيته وشاعريته.

الصور البيانية :

حفلت المعلقة بالصور البيانية على اختلافها ، وعنترة من الشعراء الذين عملوا على جعل صورهم متحركة ، و"كانوا يحققون ذلك بطريقتين مختلفتين : بث الحركة في الصورة والعناية بعناصر الصورة"[2]

ومن الصور التي وظفها عنترة :

التشبيه :

---

[1] – كنية لعنترة بن شداد نسبة للغلس وهوظُلْمة آخر الليل إذا اختلطت بضوء الصباح.

[2] – حافظ محمد باد شاه، دراسة فنية لشعر عنترة، مجلة القسم العربي، جامعة لاهور، باكستان،العدد 18، 2011 ص 209

تعج القصيدة بالتشبيهات على اختلاف أنواعها، فعنترة كثير التشبيه في شعره، ومن ذلك:

التشبيه المرسل المجمل، ومثله :

وَخَلَى الذُّبابُ بِهَا فَلَيسَ بِبَارِحٍ ** غَرِداً كَفِعْلِ الشَّارِبِ الْمُتَرَنِّم[1]

حيث شّبه صوت الذباب في الروضة بصوت شارب الخمرة وهو يغني، وفي هذه الصورة بالذات دلالة على اهتمام عنترة بالتفاصيل ،حتى أنه يلقي بالاً لصوت الذباب حين يصدر صوتاً ، كما يتضمن هذا التشبيه تصويرا للحركة، إذ صّور الذباب فرحًا سعيدا وهو في الروضة، وكأنه يحتفي بالمكان، حتى أنه يغني طربا كما يغني المخمور حين تتملكه النشوة ، وتتمكن الخمر منه، فيغدو يتمايل ويترنح، ذات اليمين وذات الشمال،متناسيا كل همومه وأحزانه، فتُصور له الكأس انه سيد الدنيا ومالكها، ما يمنحه الشعور بالراحة والسعادة، وهو تشبيه يخرج عن المألوف المكّرر، ويسهم في تعزيز مشهد الحركة في النص.

ومن التشبيه المرسل المجمل كذلك قوله:

بركَتْ علَى ماءِ الرِّداع كأّنما ** بركَتْعلَى قَصَبٍ أَجَشّ مُهضَّمِ

وقد شبه الشاعر رقة صوت الناقة حين بركت وحنَّتْ بصوت القصب أو المزمار الذي يصنع من القصب ، وفي شرح آخر للصورة أنه شّبه قدوم الناقة إلى ماء منطقة اسمها الرداع وبروكها متعبةً على القصب اليابس الذي أصدر صوتا أثناء تكسّره وكأنه صوت الزمر [2]، وفي الحالتين تصوير لطيف، واهتمام بجزئيات الحركة

---

[1] - سعيد مولوي ص 158

[2] - ينظر الخطيب التبريزي، شرح ديوان عنترة،ط1، دار الكتاب العربي، بيروت،1996،ص165

والصوت ، إن الناقة كانت مرافقة العربي في ارتحاله، وورودها الماء أمر معتاد ومتكرر، إنما تميز عنترة بأنه سجل لحظة بروكها لشرب الماء ، وصوّر المشهد صورة وصوتا، وتخيّل أن القصب يئن حين صدر عنه صوت التكسّر، والأنينُ يحيلنا إلى حالة المريض الذي يقع عليه ما هو فوق طاقته من ألم وضرّ، فتسمعه يئن من مضض الألم، هو ذات الصوت، كما صوّر عنترة، الذي صدر عن الناقة متعبةً من طول السفر، فبركت على الماء، فإذا بأذن الشاعر تصغي لصوت صادر عن القصب، كأنه أنين الناقة المتعبة .

إنها صورة تصف حركة الناقة، وتسهم بذلك في الحركة العامة التي تحفل بها المعلقة.

تشبيه مرسل مجمل:

فيها اثنتان وأربعون حلوبة ** سودا كخافية الغراب الأسحم[1]

فقد شبه لون النوق بخافية الغراب في السواد، ونوع التشبيه مرسل مفصل، فقد ذكر الأداة ووجه الشبه .

ومن التشبيه المرسل المفصل قوله :

يُبَاعُ مِنْ نِفْرَى غَضُوبٍ جَسَرَةٍ ** زَيَّافَةٍ مِثْلَ الفَنِيقِ المُقْرَمِ[2]

وهنا شبه الشاعر تبختر الناقة في سيرها بالفحل من الإبلالذي نُحّي عن الركوب و قدّمته الإبل في سيرها، ومرة أخرى تصنع الناقة الحدث، ولكن هذه المرة بنشاطها

---

[1] - سعيد مولوي ص 154

[2] - المرجع نفسه ص 166

وتميزها عن غيرها من الإبل ، حتى على الفحل الذي يفترض أنه قائدها وسيدها، ولكن لأنها ناقة الفارس المقدام ، فهي تسير سير الفحل واثقة مطمئنة.

وفي اهتمام باللون في صوره يقول:

سَبَقَتْ يَداي لَهُ بِعاجِلِ طَعْنَةٍ ** ورِشاشِ نافِذَةٍ كَلَوْنِ العَنْدَمِ

حيث شبه لون الدم المنبعث من الفارس الذي طعنه بلون شقائق النعمان(العندم)، وواضح اهتمام عنترة باللون من خلال هذه الصورة وغيرها، فشقائق النعمان أكثر الورود حمرةً ، ولعله اللون الذي يشفي غليل الفارس من عدوه يوم المعركة، وهنا ينبغي ألا نمر بتشبيه لون الدم بلون الشقائق مرور الكرام، بل أجدني مضطرا للتساؤل: ألم يكن عنترة بدويا يعيش في بيئة صحراوية ؟ فكيف به يستحضر هنا ذِكْر الشقائق ووصفها؟ أليست تلك من توابع الحدائق والرياض والقصور؟

ما أرى إلا أن عنترة لم يكن يصوّر ما تقع عليه عيناه فحسب، إنما كان يستحضر صورا بعيدة عنه أيضا زمانا ومكانا.

وها هو يستنطق كل الأحاسيس باهتمامه بالرائحة أيضا، كما في قوله :

إذْ تَسْتَبِيكَ بِذِي غُرُوبٍ وَاضِحٍ **عَذْبٍ مُقَبَّلُهُ لَذِيذُ المَطْعَمِ

وكَأَنَّ فَارَةَ تَاجِرٍ بِقَسِيمَةٍ ** سَبَقَتْ عَوارِضَها إليكَ مِن الفَمِ[1]

حيث شبه الرائحة الزكية المنبعثة من فم عبلة بالرائحة الزكية المنبعثة من قارورة العطار، وهكذا يغدو كل شيء في المحبوبة جميلا ساحرا، حتى الرائحة التي تصدر عن فمها، فهي كالرائحة الصادرة عن قارورة العطّار، بل إن طيب رائحتها أسبق إلى

[1] - المرجع السابق ص 154

الحبيب من الفم، فإذا بالرائحة كيان مادي يتحرك ويسابق الفم في حد ذاته إلى الحبيب الذي يأسره كل شيء في هذه المحبوبة.

الاستعارات

الاستعارة المكنية :

في مستهل المعلقة يخاطب الشاعر دار المحبوبة قائلا : (يَا دَارَ عَبْلَةَ بِالجَوَاءِ تَكَلَّمِي)، حيث شبه دار عبلة بإنسان يتكلم،فهو يُخاطَب ، وكّنى عن المشبه به، ولا نرى الشاعر هنا إلا محترقا بنار البُين، باحثا عن عبلة متسائلا عنها ، ولأنه يدرك أنها لن تجيبه ، فهو يتوجه إلى الأطلال، يسائلها مستحضرا صورة عبلة فيها، فيغدو المكان عزاء للقلب المفجوع ، يبثه هّمه ، ويحّيه كما كان يحّي أهله قبل الفراق، في حالة وفاء قلّ نظيرها .

أما في قوله :

وإِذَا ظُلِمْتُ فَإِنَّ ظُلْمِي بَاسِلٌ *مُمُرٌّ مَذَاقَتُهُ كَطَعْمِ العَلْقَمِ[1]

فقد شبه الظلم بما له طعم ومذاق، فذكر المشبه وكنى عن المشبه به، وهنا يربط عنترة بين الفعل المعنوي (الظلم) وما هو حسّي (المذاق)، ليؤكد على خطورة إيذائه، ومن الذي يختار أن يحتسي أو يَطعَم المرّ برضاه واقتناعه؟

الكنايات :

[1] - المرجع السابق ص 156

هَــل تُبلِغَنِّـــي دَارَهــا شَنَذِيَّــةَ ** لُعِنــتْ بِمَحْــرُومِ الشَّــرابِ مُصَــرَّمِ[1]

(لعنت بمحروم الشراب) كناية عن قوة الناقة وشدة تحملها، فالناقة التي تنقطع عن الولادة ينقطع عنها اللبن، وذاك أوفُر لقوّتها، والصورة تجنح كغيرها إلى وصف القوة والشدة وتميزُّ الفارس براحلته عن غيره.

وإِذَا صَحَوتُ(فَما أُقَصِّرُ عنْ نَدًى)": كناية عن أخلاقه الحميدة وكرمه .

طَوْراً يُجَرَّدُ للطَّعانِ وتَارَةً ** يَأْوِي إلى حَصِدِ القِسِيِّ عَرْمرِمِ

كناية عن كثرة الرماة في قومه وإحكامهم في الرمي .

رَبِذٍ يَدَاهُ بالقِدَاحِ إِذَا شَتَا ** هَتَّاكِ غَاياتِ التِّجارِ مُلَوَّمِ

يُكّني في هذا البيت عن صفة الكرم عند الفارس الذي قتله، فهو يكرم قومه إذا شتْوا ، والشتاء أقسى المواسم على العربي في الصحراء، والمراد أن المقتول فارس قوي كريم، فعنترة لا يقاتل إلا من كان ندّا له، يرقى إلى مكانته في الشدة والسيادة .

لمَّا رَآنِي قَدْ نَزَلتُ أُرِيدُهُ ** أُبدَى نَواجِذَهُ لِغَيرِ تَبَسُّمِ

وهنا يُكّني عنترة عن ردّة فعل الفارس الذي توجه نحوه لقتاله، فقد أظهر أسنانه امتعاضا واشمئزازا لا للتبسم ،لأنه عرف مصيره مادام عنترة قد طلبه، وفي الصورة وصف لاهتمام الشاعر بالتفاصيل ، كما ذكرنا سابقا، فهو يراقب حركات خصمه وتقاسيم وجهه أثناء القتال ولا يهمل أي تفصيل من ذلك أثناء تسجيل المشهد شعرا.

"إن عنترة في تصويره يعتمد كثيرا من الأخيلة.والخيال صفة لا يقوم الشعر الجميل إلا بها، وهو مخرج النفس من حدة الواقع، ومسرح الشعور في عالم التصور، والملاحظ على خيال عنترة أنه يرتبط في مادته بالواقع، فإذا تخيل أمرا فلا يتخيله

---

[1] - سعيد مولوي ص 159

مبالغا فيه، ولا يتخيله أسطورة لا تصدقه العقول، وإنما يتخيل ما يمكن أن يشاهد الإنسان، وما يمكن أن يراه في حياته الدنيا".[1]

المحسنات البديعية

الطباق والمقابلة:

وظف عنترة الطباق في عدد من المواضع، فقد طابق بين (تمسي) و(تصبح)و(أبيت) في قوله:

تمسي وتصبح فوق ظهر حشية ** وأبيت فوق سراة أدهم ملجم

وبين (شاكر)و(الكفر) في قوله:

نبئت عمرا غير شاكر نعمتي ** والكفر مخبثة لنفس المنعم [2]

وبين(الشاتمي) و (لم أشتمهما) في قوله:

الشاتمي عرضي ولم أشتمهما ** والناذرين إذا لم ألقهما دمي[3]

كما قابل بين (حلّت له) و (حرمت علّي) في قوله :

يا شاة ما قنص لمن حلّت له ** حرمت علّي وليتها لم تحرم[4]

وهكذا نجد عنترة يبرّع في الطباق ، فتارة يطابق بين الفعل والفعل ، وتارة بين الفعل والاسم في طباق إيجاب، وتارة أخرى يطابق بالسلب ، وهو تنويع يمسح القصيدة

---

[1] – المرجع السابق ص 211.

[2] – ديوان عنترة ص 211.

[3] – المصدر نفسه ص 154

[4] –المصدر نفسه ص 159

بمسحة موسيقية جميلة، تساهم في خدمة النسق الموسيقي العام للنص.

الالتفات

كما في قوله :

هل غادر الشعراء من متردم ** أم هل عرفت الدار بعد توهم[1]

أضرب الشاعر عن ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم، فالوحدة جعلت الشاعر يعود على الذات ، ليكون السائل والمسؤول في آنٍ معا.

وفي قوله :

حَطَّتْ بِأَرض الزَّائِرِينَ فَأَصْبَحَتْ **عسِراً عليَّ طِلاَبُكِ ابنَةَ مَخْرَمِ

فقد أضرب الشاعر عن الأسلوب الخبري وضمير الغيبة إلى الخطاب، ينتقل الشاعر من سرد الماضي بضمير الغائب إلى مخاطبة المحبوبة مباشرة بعد أن أصبحت فيما بعد عسيرة الطلاب بعيدة المنال ، فحلولها بالأرض الجديدة بات من الماضي، لذلك تحدث عنه بضمير الغائب، واللحظة الحاضرة هي لحظة تعسر لقائها، وكأنها في الحاضر، وإن بعدت، فهي قريبة من النفس يخاطبها الشاعر مباشرة لا غيبة.

المستوى الدلالي:

المعجم:

---

[1] - المرجع السابق ص 147

يتفق الباحثون والدارسون لشعر عنترة، على سهولة الألفاظ التي يستعملها ووضوحها ، يقول طه حسين في هذا :" فأما قصيدة عنترة هذه، فاقرأها على الشباب فسيفهمون منك أكثرها، لا يحتاجون إلى تفسير، ولا إلى ترجمة، لأنها واضحة جلية، ولأنها سهلة اللفظ، قريبة المعنى، ليس بينها وبين نفوسهم حجاب من هذه الجزالة التي تكاد تبلغ الغرابة، ومع ذلك فقد ذهب صاحب هذه القصيدة مذهب غيره من الشعراء القدماء، فسار سيرتهم، واتبع سنتهم، وذكر الديار كما ذكروها، ووصف الناقة كما وصفوها، وافتخر بالكرم والجود والنجدة، كما افتخروا بهذه الخلال، ولكنه أسهلَولم يُ حزنْ ، ويسّوَلم يُ عسّرْ، وارتفع عن الإسفاف، والابتذال، دون أن يتورط في الغلظة والإغراب، وانتهى إلى معانٍ قلّما انتهى إلى مثلها غيره من الشعراء"[1].

إذن فالفارق بين عنترة وغيره من الشعراء ليس الموضوعات ، إنما هو سهولة اللفظ وبساطته ، البساطة التي يشرح لنا محمد سعيد مولوي ما يراه أسبابا لها ، فيضيف – إلى جانب تأكيده ما سبق– ويقول: إن عنترة "يستعمل المفردات السهلة المألوفة في غالب الأحيان، فهو لا يعمد إلى المفردات الغريبة إلا نادرا، ولذا فإننا لا نجد صعوبة كبيرة في فهم أشعاره . والميل إلى هذه السهولة في المفردات يرجع في نظرنا إلى بساطة النشأة التي نشأها عنترة، ومحاولة تصوير الواقع دونما حاجة إلى الزخرفة، وإلى أن العمل الفني عند عنترة لا يعتمد على إظهار القدرة على تجميع أكبر عدد ممكن من المفردات غير المألوفة، وإنما في حسن التصرف بالمفردات، وتطويعها للفكرة، وبيان قيمة الموضوع أكثر من بيان قيمة الأسلوب، فضلا عن أن

---

[1] – طه حسين، المرجع السابق، ص 149.

عنترة قد عاش بين ظهراني قبيلة برز فيها شعراء عديدون، من أمثال عروة بن الورد، وقيس بن زهير، والربيع ابن زياد "[1]

إذا فالبيئة التي نشأ فيها عنترة ، والظروف التي عاشها، كلها عوامل ساهمت في طبع شعره بطابع السهولة، والابتعاد عن الإغراب، والغموض، على خلاف كثيرين من شعراء عصره، ومن جاء بعدهم.

الحقول الدلالية:

إذا صنفنا مفردات المعلقة نجدها مقسمة كالآتي :

– معجم الحرب:

(رماح، أموت،الأسنة، كررت، يتذامرون، طعنته، مهند، بطل، مخذم، الوقيعة، الوغى، مدجج، الكماة، نزال، مستسلم، طعنة، مثقف، السيف، مجدّل، الطعان، القسّي،مكلّم، سرج، الفارس، دمي،جزر).

– معجم النفس:

(شفى نفسي، خشيت، نفس، الكفر،مترنم، هزج، راعني، أزمعت، المحب، علقتها، توهم).

– معجم الحيوان:

(نسر قشعم، لبان، تحمحم، ذلل ركابي، الخيل، الشاة، رشأ، غزلان، الذئاب، الأعلم، رحالة، صعل، سابح، الغضوب، الفيق، الهر ،سرج، مراكل،شدنية، أقص، قلّص،سود ، الحمولة، الغراب، السباع).

---

[1] – محمد سعيد مولوي ، المرجع السابق، ص 145.

- معجم الطبيعة.:

(الليل، حش الوقود، الإكام، روضة، ذباب،حديقة، الماء، سح، تسكاب، الخمخم، نبت،.الضحى، بكر، تمسي، تصبح).

- معجم الأخلاق:

(عرضي، شمائل، تكرم، ندى، سمح، باسل).

- معجم الأمكنة :

(دار عبلة ، الجواء، الحزن، الصمان، المتثلم،الغيلم، عنيزتان،ماء الدحرضين، الرداع، ذوالعشيرة، طلل، أرض).

- معجم الألوان:

(اللون، سود، أسحم، أدهم، بيض، صفراء، أزهر، العندم).

إن عنترة قد لّون معاجم معلقته ، وجعلها تخرج روضة كثيرة الصنوف والأشكال، غير أنها متناسقة متواشجة فيما بينها ، فها نحن لا نكاد نفرق بين ما هو طبيعي في لفظ: وحش ، وما هو أقرب إلى الحرب، وكذلك التماهي بين معجمي الألوان والطبيعة في ألفاظ: أدهم، أزهر، وبين معجمي النفس والأخلاق.

إذا فقد جاءت الحقول الدلالية خادما بعضها بعضا بما يعطي صورة متكاملة مترابطة للقاموس الذي وظفه الشاعر، كما أن تلك الحقول الدلالية وردت متسقة داخليا، وقد أضفى الشاعر على بعضها معاني جديدة عَدلتْ عن المألوف والمعتاد، كقوله : نزلتُ ، أي : أقمت ، في حين أنه أراد بها: اتخذت لك مكانة في النفس، وكذلك الشأن مع الخمخم ، وهو آخر ما يبقى من النبت حين ييبس، جعله الشاعر دالاّ على الرحيل .وكذلك الحشية جعلها مرادفا للسعة واليسار والنعيم.

الخلاصة:

لعل الحكم بأن معلقة عنترة ملحمة بالمقاييس الشائعة منذ قرون ، أمر فيه شطط وغلو، غير أن ما تجب الإشارة إليه، هو تلك القبسات التي لا مناص من الاعتناء بدرسها والتنويه بها، لأنها لا تصنف ضمن المدّونة العربية المتماثلة الميزات والخصائص، ذلك أن معلقة عنترة احتوت إشارات وخطرات، تجعل إعادة فتح باب دراستها والتأمل فيها أمرا ضروريا ، بعد التخلص من كل الأفكار الجاهزة والنمطية، ومنها قدرة عنترة على تصوير مشاهد من الحرب وما يصاحبها من عواطف ومشاعر ، وفي ذات الوقت ربط ذلك مع التغزل بالحبيبة والتفاخر لها، لا عليها بنفسه ، وهي خاصية شائعة في شعر عنترة عموما. يضاف إلى ذلك ميزة القوة والبأس والشجاعة التي أوتيها عنترة، مع اعتزازه بمكارم الأخلاق ومنافحته عنها. ومن الأمور المهمة جدا تأمله في مسألتي الموت والحياة، وإبداؤه الرأي والموقف تجاه هاتين المسألتين الفلسفيتين اللتين لا تتأتيان إلا لصاحب تجربة عميقة أو اطلاع واسع ، أما المفارقة العجيبة في حالة عنترة فهي محاربة العبد للسادة ، والعادة أن تسجل النصوص الأدبية ما كان شائعا دائما وهو محاربة السادة للعبيد والسعي الدائم إلى بسط السطوة عليهم وفق الأعراف الاجتماعية السائدة منذ القدم.

وفي جانب آخر نلحظ تنوع موضوعات القصيدة وكثرتها، مع طول القصيدة نفسها، مع ما تتضمنه من قيم ومبادئ التي تترفع عن الحياة المألوفة .

المبحث الثاني: معلقة عمرو بن كلثوم ومستوياتها

-التعريف بالشاعر

-التعريف بالمعلقة

-المستويات:

- الصوتي والإيقاعي
- التركيبي
- الدلالي

التعريف به :[1]

هو عمرو بن كلثوم بن عمرو بن مالك بن عتّاب بن سعد بن زهير بن جُشَم بن حُبيب بن غنم بن تغلب بن وائل، أبو الأسود نحو(39 ق. هـ/584 م). شاعر جاهلي مشهور من شعراء الطبقة الأولى، ولد في شمالي جزيرة العرب في بلاد ربيعة، وتجول فيها، وفي الشام، والعراق، ونجد. كان من أعز الناس نفساً، وهو من الفتاك الشجعان، ساد قومه تغلب وهو فتى، وعّمر طويلاً، وهو الذي قتل الملك عمرو بن هند، فتك به وقتله في دار ملكه، وانتهب رحله وخزائنه، وانصرف بالتغالبة إلى بادية الشام، ولم يصب أحد من أصحابه، وأمُّ عمرو، كما قالت رحاب عكاوي في سيرته، هي ليلى بنت المهلهل أخي كليب، اشتهرت بالأنفة وعظم النفس، كما كانت لجلالة محتدها من فضليات السيدات العربيات قبل الإسلام.[2]

وتغلب هم من هم في الشرف والسيادة والمجد، وضخامة العدد، وجلال المحتد والأرومة. وأسرة عمرو سادات تغلب ورؤساؤها وفرسانها حتى قيل: لو أبطأ الإسلام لأكلت تغلب الناس.

ولد ونشأ في أرض قومه التغلبيين، وكانوا يسكنون الجزيرة الفراتية وما حولها، وتخضع قبيلته لنفوذ ملوك الحيرة مع استقلالهم التام في شؤونهم الخاصة والعامة، والحيرة كما نعلم إمارة عربية أقامها الفرس على حدود الجزيرة العربية وحموها بالسلاح والجنود.

---

[1] – ينظر، سيرة عمرو بن كلثوم في : –أبو فرج الاصفهاني، الأغاني، ص 46/11– 54

– الخطيب التبريزي، المرجع السابق، ص 318– 320

– أبوبكر الأنباري،المرجع السابق، ص 319–371

[2] –ينظر رحاب عكاوي، شرح ديوان عمر بن كلثوم التغلبي، بيروت: دار الفكر العربي،1996، ط 1، ص 5– 19

ولدعمرو إذاً بين مجد وحسب وجاه وسلطان، فنشأ شجاعاً هماماً خطيباً جامعاً لخصال الخير والسؤدد والشرف.

ويقال إنّ قصيدته المعلقة كانت تزيد على ألف بيت، وإنها في أيدي الناس غير كاملة وإنما في أيديهم ما حفظوه منها. وكان خبر ذلك ما ذكره أبو عمر الشيباني، قال: إنّ عمرو بن هند لما ملك، وكان جبّاراً عظيم الشأن والملك، جمع بكراً وتغلب ابني وائل، وأصلح بينهم بعد حرب البسوس، وأخذ من الحيّين رهناً ، من كل حيّ مائة غلام من أشرافهم وأعلامهم، ليكفّ بعضهم عن بعض. وشرط بعضهم على بعض، وتوافقوا على ألا يُبقي أحد منهم لصاحبه غائلةً ، ولا يطلبه بشيءٍ مما كان من الآخر من الدماء. فكان أولئك الرهن يصحبونه في مسيره ويغزون معه، فمتى التوى أحد منهم بحق صاحبه أقاده من الرهن.

ثم إن الملك عمراً كان جالساً يوماً مع ندمائه، فقال لهم: هل تعلمون أحداً من العرب تأنف أمه من خدمة أمي هند؟ فقالوا: نعم، أم عمرو بن كلثوم. قال: وَلِمَ؟ قالوا: لأنّ أباها مهلهل بن ربيعة، وعمها كليب بن وائل أعز العرب، وبعلها كلثوم بن مالك أفرس العرب، وابنها عمرو وهو سيّد قومه، وكانت هند عمة امرئ القيس بن حجر الشاعر، وكانت أم ليلى بنت مهلهل هي بنت أخي فاطمة بنت ربيعة التي هي أم امرئ القيس، وبينهما هذا النسب. فأرسل عمرو بن هند إلى عمرو بن كلثوم يستزيره، ويسأله أن يزير أمه. فأقبل عمرو بن كلثوم من الجزيرة إلى الحيرة في جماعة من بني تغلب، وأقبلت ليلى أمه في ظعن من بني كلثوم من الجزيرة إلى الحيرة في جماعة من بني تغلب، وأم عمرو بن هند برواقه فضرب فيما بين الحيرة والفرات، وأرسل إلى وجوه أهل مملكته فحضروا في وجوه بني تغلب، فدخل عمرو بن كلثوم على الملك عمرو في رواقه، ودخلت ليلى وهند في قبة من جانب الرواق، وكان عمرو بن هند أمر أمه أن تنحي الخدم إذا دعا الطُرف وتستخدم ليلى، ودعا الملك

عمرو بمائدة، ثم دعا بطرف، فقالت هند: ناوليني يا ليلى ذلك الطبق، فقالت ليلى: لتقم صاحبة الحاجة إلى حاجتها، فأعادت عليها فصاحت ليلى واذلاّه، يا لتغلب! فسمعها ابنها عمرو، فثار الدم في وجهه، ونظر إليه عمرو بن هند فعرف الشرَّ في وجهه، فوثب عمرو بن كلثوم إلى سيف لعمرو بن هند معلق بالرواق، ليس هناك سيف غيره، فضرب به رأس ابن هند وقتله، وكان ذلك نحو سنة569 م، ثم نادى عمرو في بني تغلب فانتهبوا ما في الرواق، وساقوا نجائبه، وساروا نحو الجزيرة، وجاشت نفس عمرو، وحمي غضبه، وأخذته الأنفة والنخوة، فنظم بعض معلقته في هذه الحادثة يصف فيها حديثه مع ابن هند ويفتخر بأيام قومه وغاراتهم المشهورة .

هكذا عاش عمرو بن كلثوم عظيماً من عظماء الجاهلية وأشرافهم وفرسانهم، عزيز النفس، مرهوب الجانب، شاعراً مطبوعاً على الشعر، وقد عمّر طويلاً حتى إنهم زعموا أنه أتت عليه خمسون ومائة سنة، وكانت وفاته في حدود سنة 600 م. وقد روى ابن قتيبة خبر وفاته، قال: فانتهى (ويعني يزيد بن عمرو) به إلى حجر فأنزله قصراً وسقاه، فلم يزل يشرب حتى مات. وذكر ابن حبيب خبراً آخر في موت عمر بن كلثوم فقال: وكانت الملوك تبعث إليه بحبائه وهو في منزله من غير أن يفد إليها، فلما ساد ابنه الأسود بن عمرو، بعث إليه بعض الملوك بحبائه كما بعث إلى أبيه، فغضب عمرو وقال: سـاواني بَعْلي! ومحلوفه لا يذوق دسماً حتى يموت، وجعل يشرب الخمر صرفاً على غير طعام، فلما طال ذلك قامت امرأته بنتالثُوير فقدّرت له بشحم ليقرم إلى اللحم ليأكله، فقام يضربها ويقول :

معاذَ الله تدعوني لِـحْثٍ–ولو أَقْدَرْتُ أَيِّاماً قُتارُ

فلم يزل يشرب حتى مات.

ولعمرو ابنٌ اسمه عبّاد بن عمرو بن كلثوم، كان كأبيه شجاعاً فارساً، وهو الذي قتل بشر بن عمرو بن عدس، كما أنّ مرة بن كلثوم، أخا عمرو، هو الذي قتل المنذر بن النعمان بن المنذر ملك الحيرة، وله عقب اشتهر منهم كلثوم بن عمرو العتّابي الشاعر المترسّل، من شعراء الدولة العباسية.

التعريف بالمعلقة:[1]

معلقة عمرو بن كلثوم إحدى القصائد معلقات التي فتن بها العرب وخلدوها، وقد كانت فخر بني تغلب في زمنها يرويها صغارهم وكبارهم، حتى هجوا بذلك؛

قال بعض شعراء بكر بن وائل:

ألهى بني تغلبٍ عن كل مكرمةٍ قصيدةٌ قالها عمرُو بنُ كلثومِ

برووها أبداً مذْ كان أولـهُم يا للرجال لشعرٍ غير مسؤوم

وقد جاءت معلقة بن كلثوم تعبيراً عن حادثتين ارتبطتا بالحرب بين بكر وتغلب التي دامت أربعين سنة، ولم تتعاقد القبيلتان على الصلح إلا بعد أن ألّف بينهما المنذر، وكان أن سيَّر، فيما بعد، ابنه عمرو بن هند جماعة من بكر وتغلب في بعض أموره، فافتُقد التغلبيون واتّهُم البكريون بالإيقاع بهم، ولما احتكموا إلى عمرو بن هند، اقتضى سبعين رجلاً من البكريين كوثائق للحق عنده، فقبل البكريون، وفي يوم التقاضي، انتدبت تغلب للدفاع عنها سيّدها عمرو بن كلثوم، بينما انتدبت بكر أحد أشرافها، النعمان بن هرم، الذي ما عتَّم أن طرده عمرو بن هند من حضرته.

---

[1] - ينظر – الخطيب التبريزي، المرجع السابق، ص 322

– أبوبكر الأنباري،المرجع السابق، ص 353

فقام عمرو بن كلثوم، فأنشد قسماً من معلقته، ثم وقف الحارث بن حلّزة، فرد عليه، واستمال الملك بدهائه، فحكم للبكريين. إلا أن تغلب كانت منيعة الجانب، بالرغم من ذلك، حتى قيل: "لو أبطأ الإسلام لأكلت تغلب الناس" وروي أن عمرو بن هند، تواقع مع الشاعر فقتله.

يستهل الشاعر قصيدته متحدثاً عن الخمرة والغزل، ثم يباشر فجأة، الفخر أمام عمرو بن هند، ذاكراً بطش قومه الذين لا تصدر راياتهم إلا بعد أن تروّى بدماء ذوي التيجان، أما مجدهم، فهو عريق يذودون عنه بضرب السيوف التي تشق الرؤوس شقّاً . وينثني لتهديد أعدائه، معّفاً عمرو بن هند، ويمضي في تعداد مجد أجداده كعلقمة بن سيف، والمهلهل، وزهير، وهو جده لأبيه كلثوم، ثم يشير إلى الأيام التي انتصروا فيها، كيوم خزازى الذي آبوا فيه بالملوك لمصفَّدين. ومن ثم يتعرّض لدروعهم، فإذا هي دلاص سابغة، كما أن جلود محاربيها سود صدئة. لطول التصاق الدروع بها، أما أفراسهم، فهي كسائر الأفراس الجاهلّية، تكاد لا تقل بطولة عن فرسانها، وكذلك، فهو يذكر دور النساء في الحرب اللواتي امتطين الجمال، وجعلن يثرن الحماسة في المقاتلين، ويعود في النهاية إلى الفخر المباشر، حتى يجعل لقومه سلطة مطلقة على مصير الناس، فهم المُطعمون، وهم المُهلكون. وهم التاركون، والآخذون، لا يشربون إلا الماء القراح، بينما يشرب غيرهم الكدر والطين.

تحليل معلقة عمرو بن كلثوم:

أ- المستوى الصوتي والإيقاعي:

الإيقاع :

1- الإيقاع الخارجي:

وزن القصيدة:

جاءت معلقة عمرو بن كلثوم على بحر الوافر، وهو من دائرة المؤتلف الخليلية، وتفعيلاته:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن ** مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

وسمي(الوافر) " لأن فيه ثلاثين حركة لا تجتمع في غيره ، ولأنه ليس في الأجزاء أكثر حركات من مفاعلتن، ".[1] ولم يأتِ الوافر إلا مقطوفا ، والقطف هو:"ما سقط منه زنةُ سببٍ خفيف بعد سكونِ خامسِه : مفاعلتن = فعولن".[2]

وحول الوافر يرى عبد الله الطيب أنّ " في الوافر تدفقٌ استمده من أصله (المتقارب)، لأنّ نغمه ينبتر في آخر كل شطر، وهذا الانبتار شديد المفاجأة، وله أثر عظيم جدا في نغمة الوافر- إذ يكسبها رنة قوية ...وهذه النغمة القوية بالطبع، تسلبه مزية الإطراب الخالص ولكنها تعوضه تعويضا عظيما عن هذا النقص، بأنها

---

[1] - علي جميل سلوم وحسن نورالدين، الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، ص284

[2] - المرجع نفسه ص 251

أنسب للأداء العاطفي سواء أكان ذلك في الغضب الثائر والحماسة، أم في الرقة الغزلية والحنين"[1]

إننا نرى تطابقا كبيرا بين ما ذهب إليه عبد الله الطيب، وبين النسق العام للقصيدة، التي لا تدور إلا في مدار الفخر بالقوة والغلبة، التي لا تُفَرض إلا بالفتك والحروب.

إن الوافر كوزن في حد ذاته مشحون بأجواء الكّر والفر والمباغتة على رأي عبد الله الطيب دائما : "ولِانبتارِ الوافر الذي يحدث في كل شطر، خاصةٌ غريبة، وهي أن عجزه سريع اللحاق بصدره، حتى إن السامع لا يكاد يفرغ من سماع الصدر حتى يهجم عليه العجز، لا بل الشاعر نفسه، أثناء النظم، فيما أرجّح، يشعر بهجوم العجز والقافية بمجرد فراغه من الصدر، وربما سبق عجز بيت صدره إلى نفسه"[2]

ولعلّ صلة جّو الملحمة بهذا الوزن واضحة جلّية، فهو الوزن الذي يدور في أجواء الكّر والفّر ، تعكس نغماته أجواء الحرب، وتتناغم معها، وقد أحسن الشاعر اختياره ، فيما نرى، لأنه أنسب بحرٍ للمحتوى الذي سنأتي دراسته.

وقد جاءت أبيات القصيدة بعروض مقطوفة وضرب مقطوف كذلك، خالية من العلة ، فيها زحاف واحد هو العصب، وهو " تسكين الخامس المتحرك "[3]، حيث تكرر ذلك في الكثير من الأبيات مثل مطلع القصيدة:

ألا هُبّي بصحنكِ فاصبحينا ** ولا تبُقي خُمورَ الأندرينا[1]

---

[1] – عبد الله الطيب، المرجع السابق، ص 406

[2] - المرجع نفسه.

[3] – علي جميل سلوم وحسن نورالدين ،المرجع السابق، ص 284.

ويتكرر ذلك في المعلقة مرّات عديدة ، ولعل مردّ ذلك عند عمرو، إلى ميله إلى تخفيف الوزن في القصيدة، تناسبًا مع الإيقاع المتسارع الذي يفرضه السياق العام للنص، من فخر بالبطولات ووصف للفتك بالخصوم،" والقصيدة كلها تدور على هذا المعنى : القوة والفوق المطلق".[2]

القافيـة:

جـاءت القافيـة فـي البيـت الأول مـثلا مـن المعلقـة : الأنـد(رينـا) ، وهـي فـي القصيدة على وزن (فْعلن) وهي قافية مطلقة من المتواتر وهو"ما توالى فيه متحرك بين ساكنين"[3] ، والإطلاق متلائم تماما مع الحالة الشعورية للشاعر الذي يشعر بأنّ قومه سادة الدنيا وحاكموها، يأمرون فيطاعون، وينهون فلا يُعصوْن، ويبطشون بمن شاؤوا، ويرأفون بمن شاؤوا، ما يجعل الشاعر يشعر بحالة من الزهو والخيلاء، تحلق به في عوالم الاعتداد بالنفس، والانطلاق نحو الحياة بثقة عمياء مطلقة، تماما كقافية القصيدة. من ناحية أخرى يخدم وزن القافية (فْعلن) الخفة التي يتطلبها مثل هذا الموضوع ، عاكسةً –أي القافية– خفة أخذ بني تغلب بأعدائهم، وهبتّهمُ السريعة للنيل من كل من يناكفهم، ولعل سرعة عمرو بن كلثوم في الإجهاز على الملك أبي هند – بمجرد صيحة أمه– خير دليل على تلك الخفة والسرعة في الرد على من يرون أنه تمادى عليهم، وتجاوز الحد في التعامل مع هذه القبيلة الحصينة بقوتها وفرسانها.

---

[1] – عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم،ت إميل يعقوب،ط 2 ، دار الكتاب العربي، بيروت، ص64

[2] – مختار سيدي الغوث، مجلة جامعة دمشق، المجلد 22، العدد(2،1)،2006 ، ص71.

[3] – علي جميل سلوم وحسن نورالدين ، ص236

الروي:

رويّ معلقة عمرو بن كلثوم هو (النون المنصوبة) المطلقة بألف الوصل ، والنون "حرف مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة مذلوق ...وهو بعد اللام أكثر الأصوات شيوعا في اللغة العربية".[1] هذه الصفات تخدم معنى المفاخرة، ومسعى الشاعر لتكون القصيدة شائعة لدى عامة الناس، فحرف النون من أكثر الحروف استعمالا وشيوعا في لغتنا، كما أن " الفتحة في القوافي غير الموصولة بضمير أو نحوه، تأتي بالإطلاق وفي الإطلاق كالصياح، لأنه ألفٌ ممدودة طويلة، ومخرجها من أقصى الحلق"[2] ، وهذا الكلام يصدقه التاريخ مع هذه القصيدة ، فأول ما أنشد بن كلثوم معلقته أنشدها في سوق عكاظ ، رافعا بها صوته، صائحا بها في الجموع، لعله بذلك يضمن الشاعر تخليدًا لقبيلته ومآثرها التي تحفل بها المعلقة.

التصريع:

وشّى عمرو بن كلثوم – كعادة الجاهليين– معلقته بالتصريع :

ألا هبي بصحنك فاصبحينا ** ولا تبقي خمور الأندرينا

وهو ما أعطى المطلع جرسا موسيقيا، سيظل يتردد في السمع والنفس على امتداد المعلقة كلها، يتظافر ذلك مع النون الممدودة التي ينتهي بها كل بيت ، ما يطيل النفس، ويمنح الإيقاع الموسيقي عمرا أطول، ليبث سحره في الأسماع والنفوس، في توقيع نغمي فخم مصاحب لروح المفاخرة والاستعلاء، ومعاني الأنفة والعز التي يلمسها كل من يتعامل مع المعلقة ، فكيف إذا قرأها متمعنا متأنيا.

---

[1] - إبراهيم أنيس، المرجع السابق ، ص 59

[2] - عبد الله الطيب، المرجع نفسه ص 85.

وتتناغم دلالة التصريع (أصبحينا، الأندرينا) صوتيا مع إيقاع النفس الهائج الثائر المنتشي بمشاعر القوة والبطش ، المتكئ على سند العشيرة الغالبة المنيعة.

ب- الإيقاع الداخلي :

الحروف :

ترددت في المعلقة مجموعة من الحروف بشكل غير متساو،"وذلك رغبة من الشاعر في تكثيف الإيقاع، أو رسم صوره الشعرية، أو لبيان حالته الوجدانية والفكرية التي تجول بخاطره"[1] وعلى رأسها (النون)، حرف الروي في المعلقة ، الذي أسلفنا وصفه، وأثبتنا ملاءمته لموضوع المفاخرة، والاعتداد بالنفس والعشيرة لما فيه من ميزات، كما أن هناك حروفا تكررت بشكل لافت للانتباه في البيت الواحد والفقرة الواحدة من القصيدة، والحروف هي : الراء واللام والميم والعين، وغالبيتها حروف مجهورة تحمل ما أراد الشاعر أن يوصله للناس مما سبق لنا ذكره ، ومن ذلك تكراره لحرف الراء تثبيتا للمقصد والغاية.

وبالرجوع إلى حرف النون، فإنه أكثر ما وردَ ، وردَ ضميرا للمتكلمين، أي صوت القبيلة التي كانت تتكلم بلسان الشاعر، وكان الشاعر يتكلم بلسانها، هذا الشاعر الذي تماهى في القبيلة روحا ووجدانا، فكان لسانها وصوتها ، فلْم يتغنّ إلا بقوتها وعزتها، ولم يفخر إلا بمجدها ومنعتها، على نهج رواة الملاحم المعروفين.

---

[1] – لخضر هني، الرؤية والأسلوب في شعر دعبل الخزاعي، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، الموسم الجامعي 2011/2010، ص 102

التكرار:

إن ظاهرة تكرار كلمات أو عبارات معينة، شائعة في الشعر العربي قديمه وحديثه، وهو" تكرار مساير للوزن، مقّو للنغمة"[1]، وسنحاول استجلاء بعض مظاهر التكرار في القصيدة ومنه تكرار:

-الكلمات:

تتكرر في معلقة عمرو كلمات بعينها ، في البيت الواحد أو في الفقرة الواحدة من النص، مثل قوله:

قفي قبل التفرق يا ظعينا ** نخبّرك اليقينَ وتخبرينا

قفي نسألْكْ هل أحدثْتِ صرمًا ** لوشْكِ البينِ أُم خنتِ الأمينا.[2]

واضح تكراره لكلمة (قفي)، وهو فعل أمر، ولفعل الأمر وقع شديد في السمع والنفس، خصوصا وهو صادر عن سيد قومه، الرجل الذي أخذ برأس ملك انتصارا للعزة والأنفة.

كما نجده كرر بوضوح ضمير المتكلمين (نحن) في قوله:

وَنَحْنُ غَدَاةَ أُوقِدَ في خَزَازَى ** رَفَدْنا فَوْقَ رفْدِ الرَّافِدِينا
وَنَحْنُ الحَابِسُونَ بِذِي أَراطَى ** تَسَفُّ الجِلَّةُ الخُورُ الدَّرِينا
وَنَحْنُ الحَاكِمُونَ إذَا أُطِعْنَا ** وَنَحْنُ العَازِمُونَ إذَا عُصِينا

---

[1] – عبد الله الطيب، ج2، ص 68

[2] – عمرو بن كلثوم، المصدر السابق، ص64

وَنَـــحْنُ التَّـــارِكُونَ لِـمَـــا سَـــخِطْنا ** وَنَـــحْنُ الآخِـــذُونَ لمـــا رَضِـــينا.[1]

إن تكرار هذا الضمير بالذات ، بما يعنيه من جماعة المتكلمين، مع تكرار صيغة اسم الفاعل بعد كل ضمير منها، ليترك نغما موسيقيا خاصا وقويا، يبدو رتيبا في ظاهره، لكن سرعان ما نلمس تجدده مع كل مقطع جديد، وهكذا يثبت بن كلثوم أنه صوت الجماعة ولسان القبيلة، فكل فعل محمود هو للقبيلة كلها ، وكل فخر هو فخر بالقبيلة كلها، هكذا ينكر الشاعر ذاته، مقدسا الجماعة، وهو ما يتقاطع بوضوح مع الخصائص الملحمية في هذا الشأن.

الطباق:

تردد في المعلقة نحو عشر مرات ، منها:

(شيب،شبان)،(السهولة، الحزونا)، (أُطعنا،عصينا)،(التاركون،الآخذون)،(الأيمنين، الأيسرينا)،(وردن، خرجن)، (صفو، كدر)،(ظالمين، ما ظلمنا) .

الملحوظة الأولى هي أن الطباق جاء إيجابا إلا في حالة واحدة من عشرة،وذلك يعطي قوة نغمية إلى قوة المعنى والدلالة، والثانية أن الشاعر لم يقابل المعنى بالمعنى فقط، إنما عزز ذلك بمقابلة الصيغة بالصيغة نفسها، فهو حين يقابل بين(أُطعنا، عصينا) يقابل بين فعلين متماثلين في الزمن والبناء للمجهول، وكذلك الشأن مع (التاركون،الآخذون)،(الأيمنين، الأيسرينا)،فكلا المتطابقين اسم فاعل في الطباقين، هذه الجزئية تثري موسيقى النص، وتمنحها تشابها صوتيا جميلا، يرتبط في نفسية الشاعر بانتظام صفوف فرسان القبيلة ووحدة كلمتهم .

---

[1] – المصدر نفسه، ص82 ،83

خلاصة القول: نستشف من عموم ما وصلنا إليه خلال دراستنا لوزن المعلّقة، أن إيقاعها ينسجم مع طبيعة هذا النص المشحون بالفخر بالعشيرة والحماسة وأجواء الحرب والقتال ، وما جاء فيه من وصف لتطاحن الجيوش، وشدة في الطعان، وانتصار للعشيرة التي يسجد أعتى الجبابرة لأصغر صبي فيها، حتى لتصبح القبيلة وقد ملأت البر والبحر .

المستوى التركيبي:

أسلوب الشرط:

يتكون أسلوب الشرط من جملتين، تجمع بينهما علاقة السببية، أي أن حدوث إحداهما يكون سببا في حدوث الأخرى، كما يشمل هذا الأسلوب أداة شرط تكون جازمة أو غير جازمة. وفي معلقة عمرو بن كلثوم لفت انتباهنا استعمال هذا الأسلوب بكثرة ، حيث جاء في ستة وعشرين (26) بيتا من مجموع المائة وتسعة عشر بيتا المثبتة في القصيدة في ديوان عمرو الذي اعتمدنا عليه .[1] أي بنسبة واحد وعشرين وأربع وثمانين مئوية .(21.84%)، ما يعني خمس النص بالتقريب، وهي نسبة مهمة تستدعي الوقوف عليها و استكناه دلالاتها .ومن أمثلة ذلك قوله :

بِأَنَّا الْمُطْعِمُونَ إذا قَدَرْنا وأَنَّا الْمُهْلِكُونَ إذا ابْتُلِينا
وأَنَّا الْمَانِعُونَ لِمَا أَرَدْنا وأَنَّا النَّازِلُونَ بِحَيْثُ شِينا
وأَنَّا التَّارِكُونَ إذا سَخِطْنا وأَنَّا الآخِذُونَ إذا رَضِينا
وأَنَّا الْعَاصِمُونَ إذا أُطِعْنا وأَنَّا الْعَازِمُونَ إذا عُصِينا
وَنَشْرَبُ إنْ وَرَدْنا الْمَاءَ صَفْواً وَيَشْرَبُ غَيْرُنا كَدِراً وطِينا[2]

إن ابن كلثوم كان يعدد معالم قوة وصلابة وغلبة قومه، ولابد أن يتهدد ويتوعد كل من تسول له نفسه أن يعصي التغلبيين، أو ينقلب عليهم، وهنا يتدخل دور الشرط الذي يضع الصورتين أمام السامع، صورة الفعل يقابله الجزاء، الفعل الذي هو الاعتداء والتطاول على قوم الشاعر والجزاء الذي هو الهلاك .

---

[1] – ينظر ديوان عمرو بن كلثوم، ص 64– ص91.

[2] – المصدر السابق ، ص89، 90.

ومما نلحظ أيضا تكرار أداة الشرط (إذا) أكثر من غيرها ، و(إذا) ظرف لما يستقبل من الزمن، وكأننا به يريد أن يجعل القبيلة تتجاوز حدود الزمان بأسطورتها، بعد أن تجاوزت حدود المكان فبسطت نفوذها ويدها على كل من حولها.

الأفعال:

تعددت الأفعال في المعلقة وتنوعت ، وقد أحصينا خمسة وثمانين (85) فعلا ماضيا، بنسبة (57.43) بالمائة ، وخمسة وخمسين (55) فعلا مضارعا، بنسبة (37.16) بالمائة، وثمانية (8)أفعال أمر، بنسبة (5.40) بالمائة من مجموع افعال القصيدة ، ما يعني تغطية الأفعال الماضية لأكثر من نصف أفعال المعلقة، وهذا يدل على غلبة السمة السردية في النص، والحراك النفسي، والانفجار الوجداني الكبير الناتج عن الحمية العالية في القصيدة، والاعتزاز بالانتماء.أما الأفعال المضارعة فهي في نظرنا للدلالة على استمرار الريادة والسيادة إلى الزمن الحاضر الذي يعيشه الشاعر.

الأسماء:

تعددت الأسماء في المعلقة وتعددت صيغها ، فقد استعمل الشاعر الكثير من الأسماء المفردة والكثير من الجموع بأنواعها، كما استعمل أسماء الفاعلين وأسماء المفاعيل بكثرة فيما يخدم الإطار العام للنص.

الجمل :

عند إحصائنا لجمل المعلقة وجدنا (246) جملة ، منها (214) جملة فعلية، بنسبة: (86.99) بالمائة، و(32) جملة اسمية، بنسبة (13.00) بالمائة ، وجلّي هنا طغيان الجملة الفعلية في النص، وهذا يدل على الحركة والاضطراب المناسب للثورة الدائمة

التـي ترفـع تغلـب رايتهـا، كمـا يـدل علـى الفعـل مـن العشـيرة بالبـدار، وحتـى الجمـل الاسمية، فإننا نجد غالبية أخبارها جملا فعلية في تماهٍ مع النسق العام القصيدة.

الصور البيانية:

حفلت المعلقة بالصور البيانية، بأنواعها ، من ذلك:

التشبيه:

(مشعشعة كأن الحص فيها) شبه الشاعر اصفرار الخمر بلون الزعفران.

(ونحرا مثل ضوء البدر وافى** بإتمامٍ أناسا مدجنينا)

شّبه عمرو نحر الموصوفة بالبدر الذي يضيء الظلمة لشدة بياضه وإشراقه، ويرسل نوره إلى الساهرين في الظلام، والتشبيه يحكي حركة واضحة ، وهي موافاة البدر للساهرين في ظلام الليل.

الاستعارة المكنية:

يقول الشاعر:

بأّنا نورد الرايات بيضا** ونصدرهن حمرا قد روينا[1]

شبه الرايات بالإبل التي تساق لورود الماء،وتصدر بعد ذلك، فذكر المشبه، وحذف المشبه به، وقد أعطى للجماد صفة الكائن الحي الذي يشرب ويتحرك منقادا لهؤلاء الفرسان الأشداء، وجعله متغير اللون بين الحالتين، الورود والصدور، وهي صورة نابضة بالحركة والتجسيد.

---

[1] - الديوان ص71

وأيام لنا غرّ طوال ** عصينا الملك فيها أن ندينا[1]

شبه هنا الأيام التي خاضها القوم ،لشهرتها، بالجياد التي لها جباه بيضاء ، فذكر المشبه وحذف المشبه به، وجعل الأيام التي تتعاقب على القوم بكل ما تحمله من معاني النصر والغلبة، بالجياد البيضاء الغرة المفضّلة عند الفرسان، لسبقها وجمالها.

والملاحظ أن الشاعر جعل المشبه به مجسدا ، في ما سبق، من عالم الحرب والقتال، فقد شبه الأيام بالجياد، وشبه الرايات بالإبل ، ولكل علاقة واضحة بالقتال والحرب.

الكناية:

(عصينا الملك فيها أن ندينا) كناية عن العزة والقوة والمنعة

(على آثارنا بيض حسان) كناية عن نساء العشيرة، فهن بالغات البياض والجمال.

البيض الحسان كناية عن نساء العشيرة.

ملأنا البر حتى ضاق عنا**ونحن البحر نملؤه سفينا

يكّني الشاعر هنا عن الكثرة العددية لقومه، حتى أن البر ضاق بهم، وامتدت كثرتهم إلى البحر لتملأه سفنا،والفخر هنا دائما بقوة القبيلة وشدتها.

إذا بلغ الفطام لنا وليد ** تخر له الجبابر ساجدينا[2]

كناية عن قوة قوم الشاعر ، وعدم قدوة الآخرين عن مواجهتهم والوقوف في وجوههم.

---

[1] - المصدر نفسه ص71

[2] -الصدر السابق، ص91

والملاحظ أيضا أن كل الكنايات المذكورة ذات علاقة بمجال الحرب والقوة والعزة.

المحسنات البديعية

الطباق والمقابلة:

ورد الطباق كما أسلفنا في نحو عشر مواضع ومنها:(شيب،شبان)،(السهولة، الحزونا)، (أُطعنا،عصينا)،(التاركون،الآخذون)،(الأيمنين، الأيسرينا)،(وردن، خرجن)، (صفو، كدر)،(ظالمين، ما ظلمنا) .

ومن المقابلة قوله :

وأنَّا التَّارِكُونَ إذا سَخِطْنا ** وأنَّا الآخِذُونَ إذا رَضِينا[1]

هذا التضاد أكسب النص قوة في المعنى وصنع المفارقة ، فها هي تغلب تدخل الحرب بشيبها وشبابها، وللفريقين دور وقيمة فيها، وهاهي تغلب تشرب ماء صافيا في حين يشرب غيرها الكدر والطين، ومن جميل المتضادات أن يكون بنو تغلب تاركين وآخذين لما أرادوا، وكلها عبارات تزيد في ترسيخ معنى القوة والغلبة والانتصار.

[1] - المصدر السابق ، ص 90.

المستوى الدلالي:

المعجم:

لا نكاد نعثر في المعلقة على لفظ إلا وله علاقة بموضوع الحرب والقوة، والفخر بالقبيلة، حتى ما تعلق بذكر المرأة والخمر، فإنه في الأصل يردّ إلى نفس الموضوع الذي تدور كل المعلقة في مداره، ومعجم الشاعر ثري وغني ينتمي إلى عصره، مشحون بألفاظ قوية معبرة عن مقاصد الشاعر وغاياته.

الحقول الدلالية:

إذا صنفنا مفردات المعلقة نجدها مقسمة كالآتي :

-معجم الحرب:

(سمر، بيض،القنا، نطاعن، الرايات،المنايا،يوم كريهة،ضربا، طعنا،أسياف،نشق رؤوس، جماجم، نجذ، القتل،غارة،قناة، تشج، خطوب، حصون، صالوا، السبايا، كتائب، الروع، نبطش،أعنة)

-معجم الحيوان:

(الخيل، كلاب، أم سقب،أعنة،هرّت)

- معجم الخمر:

(مشعشعة، كأس، خمور، صحن، أصبحينا، الشرب،روينا)

- معجم الأمكنة:

(بعلبك، قاصرين، الأندرين، دمشق، ذوطلوح، الشامات)

– معجم المرأة:

(بكر، عيطل، ثدي، جنين، ليلى، حسان، ظعين،أم عمرو، نحر،اللدنة، روادف، الكشح، سارية).

في كل معجم من هذه المعاجم، نلمس تلك العلاقات التي نسجها الشاعر فيما بينها، فخدمت المعنى وأثرته، ومثال ذلك : مخاطبته للمرأة الراحلة بالظاعنة، ووصفه لمفارقتها بالشمطاء المتألمة لفراق ابنها، والأوصاف التي أطلقها على المرأة الحسناء، كلها ذات علاقات أفقية مترابطة، إلى جانب ذلك، نسَج الشاعرُ علاقاتٍعموديةً بين مختلف المعاجم التي استعملها ، من ذلك ربطه بين معجم الخمر ومعجم الأمكنة (خمر الأندرين)، وقوله: وكأس قد شربت ببعلبك، وكذا (الأعنة) وهي من مستلزمات الحيوان ، إلا أنه جعلها من لوازم الحرب وتوابعها. " كما أن علاقة الخمر بالقوة والفوق واضحة في شعر الجاهليين، فنشوتها تخيل إلى شاربها فوق ما فيه من القوة والتميز"[1].

والأكيد أن كل تلك العلائق تقود في النهاية إلى البلوغ بالقارئ أو السامع غاية الشاعر، وهو تعظيم القبيلة وإظهار مدى قوتها ومنعتها من خلال الفخر الذي تجاوز كل فخر .

[1] - مختار سيدي الغوث،مرجع سابق، ص74.

خلاصـة:

إن معلقة عمرو بن كلثوم معلقة مطولة تصور البطولة والفروسية وتروي ما يشبه الأساطير عن الوقائع والأيام.

وفي هذا النص نجد بوضوح سردية مبثوثة بين الثنايا ، يلجأ إلى استعمالها الشاعر كلما دعت الضرورة لذلك، خصوصا في ما تعلق بالحديث عن الوقائع والأحداث.

كما نلمس ظاهرة التكرار التي باتت ، في حد ذاتها ، ميزة في القصيدة وسمة ظاهرة فيها.

ومن جهة أخرى يعتبر وزن القصيدة سريعا وهو ما يخدم أغراض الفخر ووصف الوقائع، وعلى غرار عنترة ففي النص شذرات تأملية واهتمام بقضية الموت والحياة وفلسفتهما. هذا ولم يغب في المعلقة الجانب الجمالي الفني حيث تضمنت القصيدة صورا جميلة ومنوعة ، تحدثنا عن بعضها في التحليل،

كما تجدر الإشارة إلى وجود فقرات حوارية كاملة يخاطب فيها الشاعر أشخاصا معينين.و الميزة الأبرز أنه يكاد يغيب في القصيدة صوت الشاعر ويغلب عليه صوت الجماعة والفخر بالقبيلة ككل.

الخاتمة:

في نهاية هذه الدراسة ، لابد أن نشير إلى أنّ تباعدَ الموقفين النقديين من الملحمة العربية، كان أهم ما وقفنا عليه ، تباعدٌ راجع في رأينا إلى الخلفيات التاريخية والثقافية والقومية والحضارية، فلا تزال النظرة الاستعمارية للشعوب المستعمَرة، تُحكم قبضتها حتى على الدراسات الأدبية، فنجدها تُصرّ على تخلف الأمة العربية عن غيرها من الأمم، وعلى عدم قابليتها ولغتها لاستيعاب ما حققته تلك الأمم. وإن كان هذا الموقف من المستشرقين له ما يبرره، فإنه حين يصدر عن نقّاد عربٍ ، يكون غير مبرر على الإطلاق.

وقد حاولنا من خلال دراستنا للمعلقتين أن نطرق باب هذا الموضوع من منطلق موضوعي، ووصلنا إلى النتائج الآتية:

إن المعايير التي شكلت قوالب ثابتة تقاس عليها الملحمة، هي معايير غير منطلقة من أدبنا العربي، وبالتالي من الإجحاف إسقاطها عليه، كما أن محاولة تطويع بعض النصوص العربية بناء على تقديس تلك القوالب، لجعلها ملحمية، أمر ليس من العلمية ولا من الإنصاف كذلك.

إنه آن الأوان، كما دعا إليه الكثير من الباحثين، لتوسيع مدونة النصوص التي نفترض أنها ملاحم، وخصوصا ما تعلق بالأدب الشعبي غير الرسمي، خصوصا وأن النصوص النمطية كالإلياذة والأوديسة نصوص شعبية شفوية بالأساس. ومن ناحية أخرى ومن باب الإنصاف لا الذاتية، فالحكم بسذاجة الفكر العربي ، وغنائية شعره، أمر لا تسنده الكثير من الوقائع والنصوص والدراسات النقدية الموضوعية كذلك.

لأن في النص الشعري العربي لوحات جميلة تحفل بالخيال والعذوبة والسردية، وتمزج بين الحب والحرب والبطولة والتأمل ، وهو ما وقفنا عليه في المعلقتين المدروستين.

ولا بد في الأخير من القول إن الحكم بملحمية نصوص عربية وفق المعايير النمطية المذكورة لا ينطبق تماما على ما درسناه، إنما يمكننا الجزم بأن هناك ما سّماه الباحثون بالحس الملحمي ، أو بالملحمية العربية وفق الخصوصية النفسية والفكرية والقومية لأمتنا.

قائمة المصادر والمراجع

أ- **المصادر:**

01. عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم،ت إميل يعقوب،ط 2 ، دار الكتاب العربي.

02. عنتر بن شداد ، ديوان عنترة، سعيد مولوي المكتب الإسلامي ، دمشق.

ب – المراجع

01.ابن دريد، الاشتقاق، دار المعارف، مصر.

02.ابن قتيبة ، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاكر، ج 1 ، دار المعارف، مصر

03.ابن منظور، لسان العرب ، ت عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي ، (4011/5) (4/12) ط5، دار المعارف مصر.

04.الخطيب التبريزي، شرح ديوان عنترة،ط1، دار الكتاب العربي، بيروت،1996

05.أبو الحسن بن رشيق المسيلي القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه

06.أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ت عبد السلام هارون.

07.أبوالقاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت،1995.

08_.أحمد الأمين الشنقيطي، المعلقات العشر وأخبار شعرائها ،دار الكتاب العربي،

سورية، حلب،1983.

09.أحمد أبو حاقة، فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، منشورات دار الشرق الجديد،ط1، 1960

10.إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية،مكتبة نهضة مصر.د ت

11.إسماعيل بن حماد الجوهري (تاج اللغة وصحاح العربية) (2027/5) ط1 ت.

أحمد عبد الغفور عطار 1376هـ – 1956م تقديم عباس محمود العقاد.

12.جواد علي ،المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج 9 ، دار العلم للملايين، بيروت.

13.جورج غريب،الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه، دار الثقافة لبنان.د ت

14.رحاب عكاوي، شرح ديوان عمر بن كلثوم التغلبي، بيروت: دار الفكر العربي، ط1،1996

15.رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر(دراسة جمالية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 1998

16–.سليمان البستاني، إلياذة هوميروس، مطبعة الهلال، مصر،1904

17.شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي،العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، دت

18.طه حسين، حديث الأربعاء، ج1، ط 14 ، دار المعارف، مصر.د ت

19.عبد الحميد يونس: الظاهر بيبرس، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، 1996

20.عبد الحميد يونس، الفلكلور والميثولوجيا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.د ت

21.عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، ت،عبد السلام الشدادي،ج2،ط1،الدار البيضاء، المغرب 2005

22.عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج 1، ط 3، مطبعة

23.عبد النور جبور ،المعجم الأدبي، دار العلم للملايين ،ط 2 ،1984

حكومة الكويت، 1989

24.علي جميل سلوم، وحسن محمد نورالدين، الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية، بيروت ، لبنان، ط1، 1990،

25.عمار حازم محمد العبيدي،الخيال الشعري في القصائد العشر الطوال ، ط1، عالم الكتب الحديث،عمان،2009 .

26.فؤاد أفرام البستاني ، الشعر الجاهلي نشأته فنونه صفاته، المطبعة الكاثوليكية، بيروت،1937

27.فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية العربية،ط2، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان،الأردن

28.لويس معلوف اليسوعي ،المنجد في اللغة والأدب والعلوم ، ط17، المطبعة الكاثوليكية – بيروت،1960

29.محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب ، ج2 الطبعة2 دار الكتب العلمية لبنان

30.محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن، ط3 ، مكتبة الأنجلو المصرية، 1962

31.محمد محي الدين عبد الحميد ج 1 ،الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007

32.مجدي وهبة وكامل المهندس،معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،ط2، مكتبة لبنان

33.نور الهدى لوشن، وقفة مع الأدب الملحمي، جامعة الشارقة، د ت

34.هلال جهاد، جماليات الشعر العربي،دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي،ط1،مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، 2007

35.يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، مكتبة الرشاد،الجزائر،ط2، 2007

الرسائل الجامعية :

1. لخضر هني، الرؤية والأسلوب في شعر دعبل الخزاعي، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، الموسم الجامعي 2011/2010

المجلات والدوريات :

01. أحمد أبو زيد، مجلة عالم الفكر ،المجلد 16 العدد الأول ،أبريل مايو يونيو 1985 .

02. حافظ محمد باد شاه، دراسة فنية لشعر عنترة،مجلة القسم العربي، جامعة لاهور، باكستان،العدد 18، 2011

03. محمد شوقي أمين، 1985 . الملاحم بين اللغة والأدب . مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام بالكويت م16.ع 1

04. مختار سيدي الغوث، مجلة جامعة دمشق، المجلد 22، العدد(1،2)،2006

ج- **المراجع باللغة الأجنبية**

- 1. Mikhaïl BAKHTINE . Esthétique et théorie du roman. Paris, Gallimard, 1987.

فهرس المحتويات

الموضــوع	الصفحة
الإهداء	02
مقدمة	03
الفصل الأول:فن الملحمة	06–29
المبحث الأول: الملحمة ماهيتها وخصائصها	07–28
الملحمة لغة	07
الملحمة اصطلاحا	09
نشأتها	12
موضوعاتها	15
الخصائص	19
أنواعها	27
خلاصة	29
المبحث الثاني: الملحمة العربية بين النفي والإثبات	30–53
آراء المثبتين للملحمة	31
آراء النافين للملحمة	40
خلاصة	53

الفصل الثاني: الجانب التطبيقي	106–55
التعريف بعنترة بن شداد	56
التعريف بالمعلقة	59
التحليل : المستوى الصوتي والإيقاعي	61
المستوى التركيبي	69
المستوى الدلالي	79
خلاصة	83
المبحث الثاني: معلقة عمرو بن كلثوم ومستوياتها	107–84
التعريف بالشاعر	85
التعريف بالمعلقة	88
المستويات	104 –90
المستوى الصوتي والإيقاعي	90
المستوى التركيبي	98
المستوى الدلالي	104
خلاصة	106
الخاتمة	107
قائمة المراجع والمصادر	109
فهرس المحتويات	113

Resume

Cette recherche ce concentre sur la problématique de la poésie épique, entre ceux qui nient son existence et ceux qu'ils le confirment, fessons des deux pendentifs « Moalakate » de Amr Ibn Khalthoum et Antara Ibn Shaddad un modèle d'étude. En vue de l'émergence de l'épopée et son développement, j'ai poursuivi la méthode historique et l'étude critique lors de la présentation des deux opinions opposées de l'épopée dans notre littérature arabe.

J'ai suivi également l'analyse stylistique d'approche dans l'étude de deux cours, parce que, comme je le vois, est capable de suivre les effets de sens épique d'entre eux.

A abordé dans le premier chapitre de la première partie de la définition de la langue de l'épopée, et qui apporte que l'épopée est un violents combats ou les deux parties entrer en collision les uns contre les autres, puis les multiples définitions et expressions idiomatiques qui variaient en fonction de l'arrière-plan de la propriété intellectuelle et culturelle de chaque définisseur, bien que beaucoup d'entre eux fait l'Iliade et l'Odyssée comme une règle pour tous les textes, et tout définition qui concorde avec cette règle, sera considéré comme une épique et qui n'était pas d'accord n'était pas le cas et sa ce voie clairement et en répétition dans les caractéristiques des épopées et ses thèmes .

Le deuxième thème j'ai étudié l'épopée chez les Arabes, et les opinions de ceux qui nient et confirment son existence. J'ai noté que chaque catégorie a ses arguments basés sur la

confidentialité intellectuelle et culturelle comme je l'ai mentionné plus tôt.

Le deuxième chapitre, j'ai étudié la pendaison de Antara Ibn Shaddad. Une étude stylistique retraçant les effets de sens de l'épopée, a conclu que, dans la pendaison y'a des allusions épiques, bien qu'il soit difficile d'étiqueter la pleine épopée de texte.

Dans la deuxième section j'ai étudiée la pendaison de Amr Ibn Khalthoum, stylistiquement aussi afin d'enregistrer dans ce dernier de nombreuses caractéristiques épiques qui rendent le texte près de l'objet des présentes images et la musique épique.

Par cette étude, j'ai atteint plusieurs conclusions, notamment :

Le contraste des deux positions monétaristes de l'épopée arabe, était la chose la plus importante que nous avons atteint, l'espacement en raison des contextes historiques, culturels et civile, où encore certains insistent sur l'arriération de la nation arabe des autres nations, et le manque de convivialité de la langue Arabe pour accueillir les réalisations de ces nations. Bien que ce soit l'attitude des orientalistes est justifiée, alors qu'il s'agit de critiques arabes, n'ont pas justifié du tout !

Et les résultats obtenus. :

1 - Les critères qui ont formé des moules constants pour mesurés l'épopée, ce sont des normes non - venants de la littérature arabe, et donc injuste de les prendre comme une règle.

2 - La tentative d'adapter certains textes arabes sur la base de respect pour ces modèles, d'en faire une épopée, n'est pas scientifique, ni juste ainsi.

3 - Il est temps, comme demandé par de nombreux chercheurs, d'étendre le code des textes qu'ils assument épopées, en particulier en ce qui concerne la littérature populaire informel, d'autant plus que les textes typiques et les textes de l'Odyssée populaire principalement orale .

4 – le jugement sur la naïveté de la pensé arabe et sa poésie lyrique, n'est pas soutenue par un grand nombre de faits ou dans des textes ou études critiques objective.

5 - Dans le texte poétique arabe, il y’a des belles peintures sont pleines d'imagination et de douceur et de narration, et combine de l'amour et de la guerre, l'héroïsme et la méditation.

6 – l’arbitrage sur des textes arabes selon les critères mentionnés stéréotype, ne s'applique pas exactement à ce que nous avons étudié, mais on peut dire à coup sûr qu'il y’a un sens de ce que les chercheurs appellent épique, ou l’épopée Arabe conformément à la confidentialité psychologique, intellectuelle arabe de notre nation.