

دراسة تحليلية في مفضلية المثقّب العبدى النونية في ضوء نظرية المكافئ الموضوعي
Analytical Study of al Mathqab al Abdi's Favored Noon Rhymed
Poem in Light of the Objective Equalizer Theory

فتحي أبو مراد، وحنان حتاملة

Fathi Abu Morad & Hanan Alhatamleh

قسم العلوم الأساسية، كلية الحصن الجامعية، جامعة البلقاء التطبيقية، الأردن

بريد الكتروني: fat.morad@hotmail.com

تاريخ التسليم: (2013/9/29)، تاريخ القبول: (2014/3/6)

ملخص

تحاول هذه الدراسة مقارنة المكافئ الموضوعي في مفضلية المثقّب العبدى النونية ودوره في تجسيد تجربة الشاعر الشعورية والواقعية والإيحاء بها. المكافئ الموضوعي حقل واسع، ومتعدد الجوانب، لذلك فإن الباحث قد احتزز ألا يتطرق إلى جميع جوانب المكافئ وأبعاده بشكل عام، وإنما التفت إلى تلك الجوانب من المكافئ التي يمكن دراستها في هذه القصيدة – إلى حدّ ما – دون محاولة ليّ عنق النصّ، أو إقحام بعض جوانب المكافئ الموضوعي على القصيدة. ومن هنا فقد انصبّ تركيز الدراسة على التطبيق العملي على القصيدة، وتناول القضايا الآتية: مفهوم المكافئ الموضوعي، وأنواعه، وكيفية خلقه وتشكله في النصّ، وبعض ملامحه وسماته الفنية، والشبه النفسي الذي يحكّمه، وأسباب لجوء الشاعر لاستخدامه.

الكلمات الدالة: المكافئ الموضوعي، المستوى الحسي والمعنوي، علاقة نفسية، السياق، العاطفة، الرؤية، الذات، القصيدة الجاهلية، الإيحاء.

Abstract

The study tries to approach the objective equalizer in al Methqab al Abdi's noon rhymed poem and its role in embodying the poet's affective and realistic experience and revealing it. The objective equalizer is a big issue of various phases. Therefore, the researcher is aware not to tackle all of its phases and dimensions in general. He only approached those phases that could be studied in the poem without diverting the text for other purposes, or forcing some objective equalizer phases in the poem.

That is why the study focuses on the practical application and only deals with the following issues: objective equalizer concept, its types, clarity, its existence and formation in the text, some of its artistic indications and features, semi-psyche that governs it, and why the poet had to use it without a direct expression.

Key words: objective equalizer, mental and material level, psycho relation, context, affection, vision, oneself, pre Islamic poem, revelation.

طبيعة المكافئ الموضوعي ومفهومه

يعدّ المكافئ الموضوعي من أهم الوسائل الجمالية في التعبير عن تجربة الشاعر والإيحاء بأبعاده، بما يتمتع به من طبيعة خصبة وغنية⁽¹⁾. عرّف ت.س. إليوت المكافئ الموضوعي بقوله: "إنّ السبيل الوحيد للتعبير عن العاطفة بشكل فني هو إيجاد "مكافئ موضوعي" لها، أو عبارة أخرى (بإيجاد) مجموعة موضوعات، أو مواقف، أو سلسلة أحداث ستكون صيغة تلك العاطفة الخاصة (التي يراد التعبير عنها) حتى إذا اكتملت الحقائق الخارجية التي لا بد أن تنتهي إلى خبرة حسية، فإن العاطفة تستثار في الحال"⁽²⁾. فالقضية، إذاً، ليس في سكب العواطف، أو تكثيفها، بل في الوقوع على الوعاء الخارجي للمعادل الموضوعي القادر على تجسيد هذه العاطفة، والخلوص بها من نطاق النفس المجرد، إلى حيز الوجود الخارجي الملموس، بحيث يكون هذا الوعاء أو المكافئ قادراً على إثارة الانفعال في نفس المتلقي، وخلق حالة في نفسه تشبه تلك التي يعانها الشاعر، وتنزع نفسه للتعبير عنها. فاهتمام إليوت بالمكافئ الموضوعي "لا ينصرف إلى الفكر والعاطفة لذاتهما، بقدر ما ينصرف إلى المكافئ العاطفي للفكر، أو النموذج الذي يصنعه الشاعر من عواطفه وأفكاره"⁽³⁾، ويؤسس من خلاله بناءه الفني المستقل بحياته الذاتية دون الاعتماد إطلاقاً على الشاعر وظروف تأليفه. فالمكافئ الموضوعي يقوم على اتحاد بين الذات: العاطفة والفكر وبين الموضوع: عناصر الوجود المختلفة، حيث تقوم الذات بتلمس عناصر الوجود الخارجي، وتختار أحد عناصره لتتخذ أداة لقولبة أو موضعة عواطفها وأفكارها من خلاله. والشعر الناجح في مفهوم المكافئ الموضوعي "إنما هو دائماً تصوير للفكر

(1) المتأمل في المكافئ الموضوعي يلحظ أنّ ثمة غير قليل من الاختلاف في وجهات النظر حوله، من هنا تعددت التسميات التي استخدمها النقاد في الإشارة إليه، مثل: المكافئ، المعادل، نظرية، ركن، معيار، مصطلح. فثمة من النقاد من رأى أن المكافئ الموضوعي يشكل نظرية مستقلة في النقد الأدبي. ومنهم من رأى أنه يشكل ركناً من أركان نظرية في النقد الأدبي. ومنهم من رأى أنه يشكل معياراً معتمداً في النقد والتحليل. ومنهم من شكك في أصالة فكرته. انظر غزوان، عناد، (المعادل الموضوعي: مصطلحاً نقدياً)، بغداد، مجلة الأفلام، عدد 9، 1984، ص 39

(2) المرجع السابق: 39. ثمة أكثر من عشر ترجمات لمصطلح: Objective Correlative، مثل ترجمة: عناد غزوان، وكمال أبو ديب، ومحمود الربيعي، ورشاد رشدي، وإحسان عباس، وفائق متي، ومجدي وهبه، ومحمد غنيمي هلال، وعبد الواحد لؤلؤة، وفؤاد دوار، وغيرهم.

(3) ماثيسن، ت. س إليوت: الشاعر الناقد، ترجمة: إحسان عباس، بيروت، ط1، 1965، ص130، 132.

والشعور بتقرير الأحداث في العمل الإنساني أو الأشياء في العالم الخارجي⁽¹⁾. فالقضية ليست في العواطف والمشاعر ذاتها؛ فكل بني البشر لديهم أحاسيس وعواطف ومشاعر، وربما أن بعضهم لديه من العواطف والمشاعر ما يفوق أعظم الشعراء، وإنما يقع الاعتبار في قدرة الشاعر على تصوير هذا المحيط فنياً بالاتكاء على مجموعة موضوعات أو مواقف، أو سلسلة أحداث تطرحها معطيات الوجود الخارجي، أو يتصورها ذهن الشاعر. يقول إليوت في هذا: "وعندما نقرأ قصيدة أو قصة ننسى كل ما هو خارج عنها. أفلا ننسى أيضاً الشاعر أو الكاتب الذي كتبها؟ فتصبح هي الحقيقة الوحيدة الكائنة التي تتضاءل إلى جانبها جميع الحقائق الأخرى حتى حقيقة الكاتب الذي كتبها"⁽²⁾.

المتأمل في حقيقة المكافئ الموضوعي يلحظ أن ثمة صلة دقيقة تربطه بالرمز الفني، لاسيما في القيمة الدلالية والإيحائية التي يتمتع كل منهما بها، وقدرتها على الإيحاء وإثارة حالة في المتلقي تشبه تلك التي يعانيتها الشاعر نفسه، والدلالة الشعرية التي يفرضها السياق الفني، ولا تأتيه من أي مصدر خارجي، إنما هي علاقة نفسية محضة خلقت ارتباطاً نفسياً بين المكافئ الموضوعي ومدلوله داخل القصيدة، وسرعان ما تتحطم هذه العلاقة خارج إطار القصيدة وسياقها الفني. فهي دلالة داخلية حتمية⁽³⁾؛ فالسياق هو واهب الدلالات والإيحاءات. فالمكافئ الموضوعي، إذًا، بنية حية مستقلة بذاتها، تنقطع عن العالم الخارجي الذي أخذت منه، حال صبها في السياق الفني، ولذلك تظل شديدة الحساسية بالسياق، يجدر التوقف عندها، وتأملها لذاتها.

يعتمد المكافئ الموضوعي في تشكيله وخلقه على التشابه النفسي بين الأشياء، بل إنه الصلة الحقيقية بين النفس الإنسانية والوجود من حولها⁽⁴⁾، وهذا التفاعل بينهما يخلق آلاف المشاعر والأحاسيس التي يعزّز على اللغة والمنطق تسميتها أو التصريح بها؛ من هنا يلجأ الشاعر إلى استخدام المكافئ الموضوعي وسيلة للإيحاء بما يمور في أعماقه وتفاعلاته الخارجية مع الكون؛ لأن المكافئ الموضوعي في هذه الحالة هو من أقدر الوسائل الفنية على إثارة "مناخ نفسي في ذات القارئ شبيه بذلك الذي أحسّ به الكاتب أو الشاعر"⁽⁵⁾. المكافئ الموضوعي يشير إلى تلك الحالة أو الشعور الذي لا يستطيع الشاعر التعبير عنه بالتصريح والتوضيح؛ فيلجأ إلى الإيحاء والتلميح. آية ذلك كله أن ذات الشاعر تقبع فيها جماع التجارب الفردية والجماعية، وتظلّ النبع الخصب للعاطفة والإحساس، وحسب المكافئ الموضوعي، فإن الحجة لا تقوم بالتعبير عن هذه العواطف والأحاسيس، وإنما موضع الاعتبار في الكيفية التي يُعبّر بها عن هذه العواطف والأحاسيس فنياً. ولعلّ هذه الكيفية من أهم الركائز التي يقوم عليها المكافئ الموضوعي.

(1) ماثيسن / ت. س إليوت : الشاعر الناقد، ترجمة: إحسان عباس، بيروت، ط1، 1965، ص132.

(2) نقلاً عن هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، القاهرة، دار الثقافة، 1973: 321-322.

(3) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، 112 - 113.

(4) انظر: الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، ط3: 382. انظر أيضاً: هدارة، محمد مصطفى، تيارات الشعر

العربي في السودان، دار الثقافة، بيروت، 1972: 295.

(5) قاسم، عدنان حسين، التصوير الشعري (التجربة الشعورية) وأدوات رسم الصورة الشعرية، المنشأة الشعبية

للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط1، 1980: 122.

تتخصر هذه الكيفية في الحصول على المكافئ الموضوعي الذي يشكّل وعاءً فنياً محسوساً تتجسد العاطفة من خلاله، ويتمتع بالقدرة على إثارة تلك العاطفة في ذهن المتلقي حال تمثّل هذا النموذج الفني، أو المكافئ الفني للعاطفة. فالكيف تمثّل بإخراج المجرّد/الداخلي عبر صيغة فنية من المحسوس/ الموضوعي الخارجي. فالأثر الفني الذي يحدثه العمل الأدبي في المتلقي لا يتحقق إلا بعد ترجمة العاطفة والإحساس إلى موضوع، كي يكون قابلاً للتأمل والتفكير والتحليل. من هنا نقول: إن المكافئ الموضوعي يوحى بتجربة الشاعر، وأغوار نفسه الخبيئة، يوحى، ولا يقرر، ولا يحدد، ومن هنا تتعدد قراءاته وتأويلاته، ولا يفضي بكل محتواه لقارئ واحد، وحسبنا منه أن يخلق أو يثير فينا حالة تشبه تلك التي يعاينها الشاعر، ويتوق لاستكناها والتعبير عنها.

وفي مجال البحث عن المكافئ الموضوعي الملائم، ركّز إليوت على النظرة الموضوعية المدققة، "بحيث تكتسب نوعاً من النظام بمكّنها من استكشاف الروابط والوشائج بين المتفرقات"⁽¹⁾. ويذكر في هذا المجال أن الشاعر لا يتخذ المكافئ الموضوعي لعواطفه بناءً على وجه شبه خارجي أو علاقة مادية، وإنما يتخذه لوجه شبه نفسي وذاتي محض، ويصل الحسي بالمجرّد، ويقيم علاقة بينهما تؤهله لبناء المكافئ الموضوعي على أساسها، ومن هنا يتميز الإحساس والأثر الفني الذي تزودنا به القصيدة عن أي إحساس، أو أثر تزودنا به الحياة، ومن هنا يلحظ أنه لا علاقة أبداً بين تلك العاطفة التي يعبر عنها الشاعر والمكافئ الموضوعي المتخذ بناءً فنياً، أو (نموذجاً) لها خارج حدود القصيدة، لأن العلاقة النفسية التي بُني على أساسها المكافئ الموضوعي لا وجود لها خارج حدود القصيدة.

فالمكافئ الموضوعي، إذاً، يتشكّل من اتحاد مستويين، الأول: القلب، أو الوعاء المكافئ، أو الصورة الخارجية، وهو المستوى الظاهري المحسوس، والآخر هو دلالة المكافئ أو معناه، وهو المستوى الخفي المجرّد، وبين هذين المستويين ثمة شبه نفسي يربط بينهما، وبذلك فالمكافئ الموضوعي ليس الصورة وحدها، أو المعنى وحده، وإنما البنية المتشكّلة من اتحادهما ومزجها معاً بالتجسيد والتجريد يتمّ هذا الاتحاد والمزج؛ حيث يختصّ التجريد بالصورة؛ فتتلخص المعطيات الحسية من بعض أفعال المادة، وتفقد مادتها وتنهار حدودها المادية وعلاقاتها المنطقية، لتتحول إلى دلالات تجريدية. ويختصّ التجسيد بالمعنى فتكتسب المعاني والحالات النفسية والمعنوية المجرّدة خصائص وسمات المادة المحسوسة؛ فيتماهي المعنى في الصورة، والصورة في المعنى، ويمتزجان ويتحدان في بنية حسية حيوية، بالتالي فإننا لا نستطيع عند قراءة المكافئ الموضوعي الاكتفاء بأحد الطرفين دون سواه، فكلاهما مقصود، والمكافئ كلّ غير قابل للتجزئة⁽²⁾. ولا يخفى أن هذه البنية الحيوية المتشكّلة من اتحاد الحس والفكر تصبح أكثر صفاءً وتجريداً، تندُّ عن التقرير والتصريح وتميل إلى الظن والتأويل في بثّ الدلالة، فهي لا تقول شيئاً محدداً ولا توصل معنى بعينه، وإنما توحي وتلمّح ولا تصرّح أو تقرر، وعندئذٍ يكون عنصراً الإيحاء والغموض الفني من أبرز خصائص المكافئ الموضوعي. "فالشعر لا يعبر عن

(1) الربيعي، محمود، في نقد الشعر، ص 198.
 (2) انظر زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى، ط1، القاهرة، 1978: 111.

أفكار ومشاعر تعبيراً مباشراً، بل يبحث عن أشياء ومواقف وأحداث تعادلها أو تنوب عنها في نقلها إلى القارئ⁽¹⁾. وقد يغيب مدلول هذه المكافئات في أحيان كثيرة عن فطنة القارئ مما يبرز عنصر الغموض الفني، ويفتح المجال للقارئ للتأمل والاستيحاء، وتعدد القراءة مرات ومرات.

فالبوت "يؤمن أن الشعر يجب أن يوحي للذهن بشيء أكثر من الذي يقرره تقريراً مباشراً. الأمر الذي قد يجعل عنصر الغموض والإيحاء في القصيدة من مكونات الموضوع الذي يؤدي بعد تفاعله بالأسلوب - الشخصية إلى فهم فكرة المكافئ الموضوعي فهماً صائباً بعيداً عن الضبابية والتعقيد"⁽²⁾.

وأخيراً، فإن المكافئ الموضوعي يظل "أداة لغوية تحمل وظائف جمالية عندما تسهم في تشكيل تجربة الشاعر على نحو مؤتلف مع مكونات النصّ الفني"⁽³⁾، وهو، أيضاً، رؤية تتوق للقبض على الإنساني الخالد من خلال الشخصي الفاني، والمعنوي غير المحدد من خلال المادي المحدد.

المكافئ الموضوعي في قصيدة المثقب العبدى النونية

لم يكن الشاعر الجاهلي إنساناً سطحياً ظاهرياً، بل كان ذا رؤية عميقة مركبة، تنفذ إلى كنه الأشياء وجواهرها وتستطيع أن تلتقط التماثلات والمنتاثرات، وتستطيع كذلك أن تلمح المؤتلف في المختلف، كما تلمح المختلف في المؤتلف، وبالتالي فقد كانت القصيدة الجاهلية تحمل رؤية متكاملة تتأزر لوحاتها المختلفة لتجسيدها والبوح بها. فالقصيدة الجاهلية "ليست بناء قائماً على الترابط المنطقي الذي يفرض تسلسلاً عقلياً مدروساً، ولكنه بناء تداخلي تتوحد فيه العناصر المتوافقة والمختلفة والمتضادة فتعيش معاً انسجاماً تكاملياً"⁽⁴⁾. وهذا ينفي كل مقولات التنشيط والتفكك التي رُميت بها القصيدة الجاهلية. ويؤكد وحدتها العضوية والرؤية والجمالية. من هنا فإن قراءة الشعر الجاهلي تركز على شبكة العلاقات الداخلية بين كل عناصره بوصفه كلاً متكاملًا؛ ذلك أنه لم يعد بإمكاننا أن نفهم النصّ الشعري في حدود البيت فيه أو حدود السطر أو العبارة، بل علينا أن ننظر فيه ككل بحيث نصل إلى مكونات أساسية فيه⁽⁵⁾. رغم تشابه النصّ الجاهلي في صيغته وتراكيبه وأساليبه، لكن لكل نصّ جاهلي رؤيته الخاصة به التي تميزه عن غيره من النصوص الأخرى. فما هي رؤية هذا النصّ؟ وكيف صاغها الشاعر وشكلها بمكونات موضوعية حسية قادرة على تجسيدها والأحياء بها؟ المتأمل في الشعر العربي القديم، يلحظ ميل الشعراء غير الشعوري للاتكاء على فكرة المكافئ الموضوعي في التعبير عن رؤاهم

(1) غزوان، عناد، (المعادل الموضوعي: مصطلحاً نقدياً)، مجلة الأقاليم: 43.

(2) المرجع السابق: 43.

(3) الداية، فايز، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، ط2، دار الفكر المعاصر، دار الفكر، لبنان، سوريا، 1990: 175.

(4) الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، ط1، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1984: 153.

(5) العيد، يمني، في معرفة النصّ، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985: 91.

ومشاعرهم وقضاياهم، وصبّها في مكافئات موضوعية حسية قادرة على تجسيدها ونقلها إلى المتلقين بشكل مؤثر، ويشكّل هذا الأسلوب الفني بعضاً من تقاليد القصيدة منذ أقدم الآثار الأدبية في الحضارات القديمة.

التوظيف المحوري للمكافئ الموضوعي

المتأمل في قصيدة المثقّب العبدى يلحظ أنه قد أسسها على مكافئ موضوعي محوري انبجست منه مجموعة موضوعات، أو مواقف، أو سلسلة أحداث أو حالات حملها الشاعر باقي أبعاد قضيته ومشاعره ورؤاه؛ حتى أضحت المكافئ الموضوعي بناءً فنياً متكاملًا ينتظم القصيدة من أولها ثم أواسطها "لتصبّ في اكتمال الانفعال، وتوثيق عرا السياق والموقف في الغرض الأساسي"⁽¹⁾. إذ إنّ الشاعر اختار المرأة/فاطمة مكافئاً حسياً قادراً على تجسيد عواطفه ورؤيته لقضيته الواقعية المتصلة بمواجهته لعمر بن هند في خصومته معه. ربما أن ثمة علاقة حقيقية، وعواطف إنسانية بين الرجل والمرأة، غير أن الشاعر استطاع أن يتجاوز هذه العلاقة ويخلصها من إطارها الضيق، ويرتقي بها إلى أن تصبح مكافئاً موضوعياً مجسداً لعواطفه المثقلة بالتوجّس والخوف والقلق تجاه عمرو بن هند، ورؤيته لقضيته الواقعية معه. فجوهر المكافئ الموضوعي يقوم على التعبير عن عواطف الشاعر ورؤيته بوساطة موضعيتها فنياً في معادلات حسية مكافئة لها، وموحية بجوهرها، ولا تفهم العاطفة هنا في حدود ضيقة لا تخرج عن الإطار الداخلي للشاعر، وإنما بوصفها المرأة التي ينعكس من خلالها وقع الوجود على الوجدان بكل آثاره ومؤثراته. وما الفن إلا "التعبير الصادق الجميل عن هذا الوقع على الوجدان"⁽²⁾. وبالتالي فإن كلّ تفاعلات الشاعر مع واقعة المعيش ستنعكس خلال هذه المرأة العاطفية، وتتجلى آثارها في النفس عواطف وأحاسيس مختلفة يقوم الشاعر بتجسيدها وبنائها فنياً.

المتأمل في قصيدة المثقّب العبدى يلحظ أنّ المرأة / فاطمة اضطلعت بهذه المهمة الفنية، مهمة المكافئ الموضوعي، وتسربت منه الكثير من المكافئات الفرعية التي تبادلت الأدوار وتناوبت في تجسيد روية الشاعر وقولبتها أو موضعيتها في نماذج حسية تكافؤها وتوحي بمضمونها، وهذا بالضبط ما ألحّ عليه إليوت من ضرورة تصوير العواطف فنياً وإخراجها من حيز الذات المجرد إلى حيز الوجود الموضوعي الخارجي.

من هنا فقد أصبح هذا المكافئ الموضوعي المرأة/فاطمة إطاراً شاملاً للقصيدة، أو محوراً كلياً تنمو القصيدة من خلاله، كما ينمو هو الآخر من خلالها، وبذلك تظلّ فكرة هذا المكافئ تتراءى في كل صور القصيدة وجزئياتها، مهما بدت هذه الصور والجزئيات بعيدة ومتناثرة، تظلّ ترتبط بمحور القصيدة وتعبّر في مجموعها عن التجربة التي يعاينها الشاعر. فالمكافئ المحوري / المرأة في القصيدة، "هو الفكرة المطلقة، أو المعنى الأساسي أو المحور الذي تدور حوله كل الصور الشعرية، على أن تكون تلك الفكرة هي التي تنظم كلّ الصور الجزئية التي

(1) الداية، فايز، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي): 204.

(2) عاصي، ميشال، الفن والأدب، دار الأندلس، بيروت، 1963: 33 راجع، أيضاً: 35

تتناثر في القصيدة، فمهما تباعدت فروعها فإن قوة أثريه تربط بينهما برباط قوي ينبع من التجربة الشعورية⁽¹⁾. يقول المثقب العبيدي:

أَفَاطِمٌ قَبْلَ بِنَائِكَ مَعِينِي وَمَعُوكِ مَا سَأَلْتُكَ أَنْ تَبِينِي
فَلَا تَعِدِي مَوَاعِدَ كَاذِبَاتٍ تَمُرُّ بِهَا رِيَاخُ الصَّيْفِ دُونِي
فَإِنِّي لَوْ تُخَالِفُنِي شِمَالِي خِلَافِكَ مَا وَصَلْتُ بِهَا يَمِينِي
إِذَا لَقَطَعْتُهُمَا وَلَقَلْتُ بَيْنِي كَذَلِكَ أَجْتَوِي مَنْ يَجْتَوِينِي

المرأة في هذه الأبيات تشكّل المكافئ الموضوعي المحوري الذي تنظم القصيدة من خلاله، وبه تتصل بقية العناصر، ومنه تستمد القصيدة حركتها، ونموها البنائي، وفي الآن نفسه يشعّ هذا المكافئ بأبعاد تجربة الشاعر وانفعالاته، كما أشرنا سابقاً، فالمكافئ يتشكّل من مستويين: المستوى الأول قالب المكافئ أو صورته وتمثّل في المرأة/ فاطمة، وهو المستوى الظاهري المحسوس، أما المستوى الآخر، فهو دلالة المكافئ أو معناه، وتمثّل في عمرو بن هند، وهو المستوى الخفي الذي لم يصرح به الشاعر في هذه الأبيات. والدلالات الملتقطة منه إنما هي دلالات ظنيّة تخمينية غير قابلة للمحاكمة العقلية الصارمة، وحسبنا منها ذلك الأثر الذي تثيره في نفوسنا والإحساس بأننا أقرب ما نكون إلى إحساس الشاعر وحالته الشعورية. المتأمل في العلاقة بين مستويي المكافئ لا يلاحظ أية علاقة بين هذين المستويين: فاطمة وعمرو خارج القصيدة، غير أنها علاقة نفسية تلمسها الشاعر في بواطنه ووعيه لما تراءى له هذا الشبه النفسي الذي وحد بين علاقة الشاعر بعمرو بن هند، والمرأة، كما تقدمها القصيدة. وانطلاقاً من الشبه النفسي فقد وحد الشاعر بين مستويي المكافئ: فاطمة، وعمرو، فاتحداً معاً واكتسب كلٌّ منهما من صفات الآخر وسماته حتى بات الفصل بينهما أمراً غير يسير. فالمكافئ الموضوعي، إذاً، يعمل على تشخيص أو تجسيد أو تجسيم العواطف والرؤى؛ ذلك بربطها بموضوعاتها الخارجية، فيبدو للمتلقّي كأنه ثمة علاقة سببية بين العاطفة والموضوع، ولكنها علاقة نفسية محضة تقيم الارتباط بين الفكر والحس في إطار القصيدة فقط. فالمكافئ الموضوعي إذاً، ما هو إلا عاطفة أو فكر أو رؤية تجسّد في كلمات، ونوع من العلاقة النفسية تصل الفكر بالحس، والذات بالموضوع، فيتماهى كلّ طرف في أخيه، ولذلك فثمة علاقة حميمة بين طريقة الشعور أو الإحساس، وبين طريقة الاستعمال الذاتي للغة. "وهي محاولة لسدّ الثغرة بين الذاتية "التأثرية" والموضوعية، أو بين عالم الشعور للشاعر والعالم الخارجي"⁽²⁾. وكما يقول إلبوت: "فإن الفنان هو القادر على تصعيد حدّة العالم إلى مستوى عواطفه وعالمه الداخلي"⁽³⁾، وهذا

(1) قاسم، عدنان حسين، التصوير الشعري (التجربة الشعورية): 150.

(2) غزوان، عناد، المعادل الموضوعي: مصطلحاً نقدياً، ص 47.

(3) أبو ديب، كمال، هاملت، مجلة المهدي، ص 36.

التصعيد مرهون بأسلوب الشاعر وكيفية استعماله للغة، وهذه الكيفية هي التي تفسح عن رؤية الشاعر وطريقة إحساسه وشعوره بالوجود. فالمشاعر والعواطف لا وجود لها، كما يرى إليوت، إلا عبر موضعها موضوعة دقيقة في بنية المكافئ الموضوعي.

لنتأمل في جوهر هذا المكافئ/المرأة وما يبثه من إحياءات ودلالات تكشف عن أبعاد تجريبية الشاعر النفسية والواقعية. لا تبدو المرأة التي يخاطبها الشاعر امرأة عادية. وليس هكذا، أيضاً، يخاطب المحبّ محبوبته، وهذا بدوره يشير إلى الدور الفني الذي تؤديه المرأة في القصيدة. فالشاعر قد حمل هذه المرأة/المكافئ أبعاد قضيتها مع عمرو بن هند، وراح يتحدث معها انطلاقاً من هذا المفهوم، فاكتمت حديثه معها طابع العنف والتهديد والكبرياء والنزق، واللهجة الغاضبة العنيفة، وكشف عن طبيعة العلاقة بينه وبينها. فابتدأ بالفطم (أفاطم) إحياءً بالقضية والفراق، لكنه سبق هذا الفطم بأداة نداء للقريب، وهذا إحياء بقربها النفسي والذهني منه، وليس هذا حسب، بل إنه رخمها فقال: أفاطم، وهذا الترخيم والتخفيف للمرأة يوحي ولا يصرح بمعنى التحبب لهذه المرأة، ولكن تكملة البيت توحى بحالة الشاعر النفسية، ونزقه وقلقه تجاه هذه المرأة التي يطلب منها المتعة، وهي هنا متعة الرؤية والمقابلة، ليس أكثر، لكن يبدو أن الشاعر رغم كل هذا القلق والنزق إلا إنه يحب هذه المرأة جداً، إذ إن فراقها بالنسبة إليه فاجعة، ومع ذلك فالشاعر لا يتوانى عن قطع علاقته بها إن هي رفضت أن تمتعه بالرؤية والمقابلة، وأصرّت على القطيعة. "ويبدو أن الشاعر كان مشغولاً بالبحث عن الصفاء والود، ولكن هذا لم يتحقق له، ولذلك تنعمق الهوية بين الشاعر وفاطمة كلما مضى في مخاطبتها، ولذلك فهو يأمرها وينهاها عن أن تكون مواعيدها باطلة وكاذبة، ويرفض هو أن يكون شخصاً هامشياً"⁽¹⁾ أمامها:

فَلَا تَعْدِي مَوَاعِدَ كَاذِبَاتٍ تَمُرُّ بِهَا رِيَا حُ الصَّيْفِ دُونِي

تأمل هذه الأوصاف المعنوية التي يخلعها على المرأة، فهي كاذبة، وقد أعطى صورة بشعة لهذا الكذب، فشبه مواعيدها برياح الصيف التي تجلب الرمال والغبار، في حين أنه ينتظر منها الخير، ولكن لا يأتي منها سوى الشر. وكل هذا يوحي بأعماق نفسية الشاعر وتأزمه وقلقه، حتى يصل إلى درجة من التأزم يصل معها إلى حدّ قطع يده لو تخالفه، ولاحظ تركيزه على البين/الفراق والقطيعة، حيث ترددت في الأبيات الأربعة كلمة البين ثلاث مرات، وهذا إلحاح من الشاعر على فاطمة. ولكنها لا تحير جواباً. فالأبيات السابقة تبوح برؤية الشاعر وما يمور في نفسه من التوجّس والخوف والقلق والحيرة. وتنتهي بتعميق حيرة الشاعر ولا تحدد فيما إذا استجابت فاطمة للشاعر ووصلته.

المرأة / فاطمة، إذًا، مكافئ موضوعي يجسّد رؤية الشاعر، ويموضعها في وعاء أو نموذج حسيّ، تألفه النفس البشرية، ويعشقه الرجل، ويبعث في نفسه الدفء والأطمئنان، غير أن الشاعر يصبّ هذا المكافئ الحسيّ في سياق من الانحراف الأسلوبى، ويمارس عليه نوعاً من التخريب المنظم لنسق العلائق السياقية التجاورية، وتهديمها، والتأسيس لنوع آخر من العلائق

(1) ربابعة، موسى، قراءة النصّ الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، اربد، ط1، 1998: 81.

الطارئة على النسق السياقي العام الذي صُبّ فيه هذا المكافئ، وبالتالي فقد تأسس المكافئ الموضوعي على "انتهاك حرمة العلاقات السياقية، وفصم عرى الأواصر الاقترابية، والإجهاز على التوقعات المألوفة والإطاحة بالكلمات التي يجرّ بعضها بعضاً بسبب العادات الاستعمالية"⁽¹⁾؛ فانهارت كل المعاني الأليفة التي تحملها المرأة في النموذج الحياتي الواقعي، واكتسبت صفات جديدة وخصائص تنبأ عن أن تكون امرأة واقعية ما فرض على الشاعر، أيضاً، ضرباً آخر في خطابها مغايراً لأي خطاب بين امرأة ورجل، وأهلها لأن تصبح موضوعاً فنياً حراً قابلاً للتأمل والقراءة بنفسه، ومكافئاً موضوعياً لرؤيته وعواطفه تجاه عمرو بن هند؛ لذا بدا هذا المكافئ/المرأة/فاطمة باعثاً على القلق والاضطراب والتناقض، وظلّت المرأة/فاطمة/المكافئ "تشكّل هاجساً مضاداً ومتناقضاً مع ذات الشاعر، ولذلك يظلّ هاجس التضاد ماثلاً في أجزاء القصيدة جميعها. ومن هنا جاء النداء في بداية القصيدة أنه وصرخة ظلّت تدوي في فضاء القصيدة. ويعكس هذا النداء الحالة الانفعالية للشاعر؛ فهو تجسيد للألم والكبت والحرمان. وأسلوب النداء الذي ابتدأت به القصيدة هو ظاهرة لغوية، لكن لا تلبث هذه الظاهرة أن تتحوّل إلى ظاهرة انفعالية وجدانية، وأن هذا الصدى أو الدوي الذي يحدثه هذا الأسلوب يظلّ ينتشر على مدى القصيدة بصورة ماثلة"⁽²⁾. ويتراءى في كل جنباتها وأوعيتها الحسية المجسّدة لرؤية الشاعر للآخر وعلاقته بعمرو بن هند خاصة، لاسيما في حديثه عن الطعان، وعن الناقية. وكلاهما وظفه الشاعر مكافئاً موضوعياً آخر يجسّد من خلاله أبعاد هذه الرؤية نفسها، ويجلّي جوانب أخرى من جوانبها المركبة.

المتأمل في المكافئ المحوري الذي أقام الشاعر عليه بناءه الفني يلحظ اتحاد مستويي المكافئ وامتزاجها معاً: المستوى الواقعي/المرأة/فاطمة، والمستوى الدلالي/عمرو بن هند والعلاقة معه، فالمحب لا يعقل أن يخاطب المرأة المحبوبة بهذا الحزم والعنف والتهديد، ويتهمها بالكذب وبالشر حتى يصل به الحال في خطابه معها درجة من النزق يجعله يود قطع يده لو تخالفه، ويلجّ عليها بضرورة المعاملة بالمثل، وغير ذلك من صفات وسمات وعلاقات تطرحها القصيدة، هي من سمات الرجل الخصم، وطبيعة العلاقة معه. فهذه المعطيات لا تنبئ بأن الشاعر يخاطب امرأة حقاً، إنما هي صفات وسمات وعلاقات اكتسبتها المرأة: المستوى الظاهر من المكافئ، أي من المستوى الخفي/عمرو بن هند. وهذا المستوى بدوره يلحظ أنه اكتسب بعض صفات المرأة/المستوى الظاهر، مثل المتعة التي يطلبها من فاطمة، والجمال القاتل للنساء، وما يتلفن به من ثياب رقيقة شفافة، وما يبدو من محاسنهن الظاهرة والمستترة، والشعر الطويل والذوائب فوق الجبين، وما عليهن من ذهب وعاج، وما إلى ذلك من سمات المرأة وخصائصها ومتعلقاتها: (أرِينْ مَحَاسِنًا وَكُنْنُ أُخْرَى مِنْ الذَّبِيحِ وَالْبَشْرِ المَصُونِ) (وَمَنْ ذَهَبٍ يَلُوحُ عَلَى تَرْيَبِ كَلُونِ العَاجِ لَيْسَ بِذِي عُضُونِ). فكل هذه المعطيات قد أكسبها الشاعر للمستوى المكافئ/الخفي، وهي من متعلقات المرأة التي تشكّل هنا المستوى الظاهر من المكافئ.

(1) حافظ، صبري، "جماليات الحساسية والتعبير الثقافي"، مجلة فصول 4ع، 6م، 1986 : 87.

(2) ربابعة، موسى، قراءة النصّ الشعري الجاهلي: 79.

يلحظ أن ثمة مرحلتين يمرّ بهما الشاعر في بناء نموذج الموضوعي المكافئ لعواطفه وأفكاره: مرحلة المعاناة المباشرة للتجربة، ثم الانفصال عن هذه المرحلة نهائياً إلى مرحلة التذكّر والتمثّل والهضم والبحث عن الوعاء الحسي المناسب، ثم الكتابة عن تلك التجربة، وكلما "كان الفنان كاملاً كان انفصاله أتمّ عن الرجل الذي يعاني والعقل الذي يخلق، وكان عقله أقدر على هضم وتمثّل العواطف التي هي مادته"⁽¹⁾. فيتذكّر ويستحثّ ذهنه، ويفكر بطريقة موضوعية في الحالة أو التجربة التي مرّ بها. بهذه الطريقة يستطيع الشاعر الحصول على المكافئ الموضوعي الذي يشكّل وعاءً فنياً محسوساً تتجسد العاطفة من خلاله، ويتمتع بالقدرة على إثارة تلك العاطفة في ذهن المتلقي حال تمثّل هذا الوعاء الفني/المكافئ للعاطفة. من هنا ركّز إبيوت على أهمية الربط بين الأسلوب والموضوع، "أو بعبارة أخرى البناء الفني للعمل الأدبي سواء أكان قصيدة أم مسرحية"⁽²⁾.

من هنا، فإن المكافئ يؤسس عالمه الخاص القائم بوحى من علاقة نفسية محضة بين طرفيه، ويحطم علاقات العالم الواقعية عندما تتحد وتمتزج صفات المرأة/قالب المكافئ بصفات عمرو بن هند/مضمون المكافئ، وتتشكل من اتحاد المستويين هذه البنية الحية التي تستمد طاقتها الإيحائية والدلالية من سياق القصيدة لا من أي سلطان خارجي، وتقدم نفسها بؤرة مثقلة بأفكار الشاعر ومشاعره وأحاسيسه، قابلة للتأمل والاستنتاج بما تمتاز به من طاقة على الإشعاع والإيحاء بتجربة الشاعر.

تأمل، أخيراً، إيقاع القصيدة وموسيقاها، وكيف أسهمت في شحن أجواء القصيدة بأنغام صاخبة، أحياناً، تتناغم مع لهجة الشاعر العنيفة، الغاضبة، تأمل المعادة الصوتية والتكرار النغمي لبعض الأصوات، لاسيما أصوات الروي والقافية (الياء والنون)؛ حيث يجاب كل صوت أخاه، ويصبح كأنه رجع الصدى أو الترجيع له، كما في تكرار حرف (الياء)، لاسيما في ضمير المخاطب، أو المتكلم؛ أي الكلمات الدالة على قطبي القصيدة: الشاعر والمرأة/فاطمة، (مَئِينِي، تَبِينِي، تَعِدِي، دُونِي، فَأَنِّي لَوْ تُخَالَفُنِي شِمَالِي، يَمِينِي، بِينِي، أَجْتَوِي، يَجْتَوِينِي). إنَّ هذا التجارب الصوتية أو الترجيع يتعمق حين يتوازى أو يتصادى مع المعادة الصوتية والتكرار النغمي لصوتي: (الكاف) ضمير المخاطب (بِينِيكَ، مَنَعِكَ مَا سَأَلْتُكَ)، و(التاء) ضمير الفاعل/الشاعر: (سَأَلْتُكَ، وَصَلْتُ، لَقَطَعْتُهَا وَلَقُلْتُ)، ويتجلى عمق العلاقة بين صوت ضمير المتكلم (التاء)، وصوت ضمير المخاطب (الكاف) من خلال علاقة أصوات هذه الحروف بعضها ببعض، من حيث تشابهها أو اجتماعها أو اختلافها، أو دلالتها وإيحاؤها ما يخلق إيقاعاً متجانساً وتنغيمياً يحوّل الثبات والارتكاز إلى حركة⁽³⁾، وإلى علاقة دلالية وإيحائية خصبة. فمعنى القصيدة "يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعانٍ، وذلك التكتيف للمعنى

(1) زبياري، فوزية علي، المعادل الموضوعي في مدح أبي تمام، عمان، مكتبة الجامعة الأردنية، (مخطوط):

(2) غزوان، عناد، (المعادل الموضوعي: مصطلحاً نقدياً)، مجلة الأقاليم: 43.
 (3) قطوس، بسام: البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش: حصار لمدائح البحر، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد التاسع، العدد الأول، 1991: 67.

الذي نشعر به في أية قصيدة أصيلة، إنما هو حصيلة لبناء الأصوات⁽¹⁾. وأسهمت موسيقياً بحر الوافر التي بدت في هذا النص صاحبة عنيفة، أيضاً، في شحن أجواء القصيدة بأنغام صاحبة، تتناغم مع لهجة الشاعر العنيفة، وإحساسه الغاضب؛ ففي بحر الوافر تدفق استمدته من أصله (بحر المتقارب) "إلا أن نغمه ينبتر في آخر كل شطر... وهذا الانبتر شديد المفاجأة، وله أثر عظيم في نغمة الوافر، إذ يكسبها رنة قوية ليست في المتقارب. وهذه النغمة القوية بالطبع تسلبه مزية الإطراب الخالص الذي في المتقارب، ولكنها تعوضه تعويضاً عظيماً عن هذا النقص بأنها ترشحه لأداء العاطفي، سواء أكان ذلك في الغضب الثائر والحماسة، أم في الرقة الغزلية والحنين"⁽²⁾.

هكذا، فقد طرحت المقدمة الغزلية من خلال المكافئ المحوري/المرأة/فاطمة رؤيةً كاملةً لتصور الشاعر لطبيعة العلاقة بينه وبين فاطمة/صورة المكافئ الظاهرة، وعمرو بن هند/دلالة المكافئ الخفية. وهذا يكشف عن فاعلية المكافئ وقدرته على الإيحاء بأبعاد تجربة الشاعر، ودور المكافئ في تنامي القصيدة من خلاله، وكذلك نموه هو من خلالها. يلحظ أن الشاعر يرغب في العلاقة مع عمرو بن هند، بل هو يحبه ويقدره، لذلك فهو لا يريد الحرب معه، وفي الآن ذاته لا يريد السلام المنزل لنفسه وقومه، يريد علاقة متكافئة بين الطرفين⁽³⁾، ومعاملة بالمثل: "كذلك اجتوي من بجتويني"، ولذلك فالشاعر لم يصور نفسه خاضعاً مستسلماً للآخر، رغم حبه له، بل أصر على التكافؤ معه.

وإذا كان المكافئ في هذه المقدمة كشف عن طبيعة العلاقة التي يرغب فيها الشاعر مع الآخر، وأصح عن الآثار النفسية والانفعالية التي يعانيتها الشاعر من خلال تفاعله مع الآخر، فإنه لم يكشف عن رؤية الآخر للآخر. وانتهت الأبيات دون تقديم رؤية فاطمة/عمرو لهذه العلاقة، وظلت حيرة الشاعر تمور في أعماق نفسه، وتصعد قلقله وتأزمه النفسي. وانتقل الشاعر إلى صور أخرى تقدمها القصيدة؛ صورة الطعائن. وهي صورة منسربة من الصورة الافتتاحية توحى بمضمونها وتعمق دلالتها، وهذا يكشف عن فاعلية المكافئ الموضوعي وقدرته على الإيحاء والإشعاع بتجربة الشاعر وأبعادها، ودوره بوصفه عنصراً بنائياً تنمو القصيدة من خلاله، وتلتحم الأجزاء الأخرى بالغرض الأساسي للقصيدة التحاماً؛ فتؤيده وتوازره، ومن هنا نرى أن بقية الأجزاء تكتسب قيمتها الدلالية وتوحى برؤية الشاعر الأساسية وتجسدها في نماذج حسية أو معادلات موضوعية، كما يلحظ في الحديث عن الطعائن أو حوار الشاعر مع ناقته. ولنتأمل الصورة الحسية التي تقدمها لوحة الطعائن:

(1) ماكليش، أرشيبالد، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963: 23.

(2) الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، دار الفكر، بيروت، 1970: 332؛ وانظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1978: 177-178.

(3) ربابعة، موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي: 92-93.

لَمَنْ طُعُنُ تَطَالَعُ مِنْ ضُئِبِ
فَمَا خَرَجَتْ مِنَ الْوَادِي لِجِينِ
تَبَصَّرْ هَل تَرَى طُعْنًا عَجَالًا
بِجَنَابِ الصَّحَّاحَانِ إِلَى الْوَجِينِ
مَرَرْنَ عَلَى شَرَافِ فَذَاتِ هَجَلِ
وَنَكَّيْنَ الدَّرَانَجَ بِالْيَمِينِ
وَهُنَّ كَذَلِكَ جِينٌ قَطَعْنَ فَلَجًا
كَأَنَّ حُدُوجَهُنَّ عَلِي سَافِينِ
يُشَبِّهَنَّ السَّافِينِ وَهُنَّ بُخْتٌ
عُرَاضَاتُ الْأَبَاهِرِ وَالشُّؤُونِ
وَهُنَّ عَلِي الرَّجَائِزِ وَاكْنَاتٌ
قَوَاتِلُ كُلِّ أَشْجَعِ مُسْتَكِينِ
كَغِرْلَانٍ خَذَلْنَ بِذَاتِ ضَالِ
تَنْوِشُ الدَّانِيَاتِ مِنَ الْعُصُونِ
ظَهَرْنَ بِكَلَّةٍ وَسَدَلْنَ أَخْرَى
وَتَقْبِيْنَ الْوَصَاوِصَ لِلْعُيُونِ

يحاول الشاعر في هذه الصورة الفنية أن يطرح مجموعة موضوعات وأماكن، وتشبيهات للمرأة/فاطمة، ومواقف، وسلسلة أحداث، وأحوال تكمن فيها مشاعره، وتعبّر عن رؤيته، وتثير في المتلقي حالة مشابهة لتلك التي تعتلج في أعماقه. ابتداءً الشاعر هذه اللوحة باستفهام - كسابقتها- فراح يسأل عن هوية الطعائن، كأن هذه الطعائن أصبحت غريبة، غير مألوفة له، وهو العالم بها؛ فصورة الطعائن إنما هي إحدى تجليات المرأة/فاطمة، والمرأة/فاطمة، بدورها، هي المكافئ الموضوعي لعمر بن هند -كما اتضح سابقاً- غير أن ما يلحّ عليه الشاعر هنا الإيحاء بما يمور في أعماقه تجاه هذه الطعائن من مشاعر وأحاسيس حادة، وتلهّف لاستكناه رؤيتها له، غير أن هذه الرؤية بالنسبة له غير واضحة، كما يوحي بذلك قوله: (تطلّع من ضبيب)، لاحظ الإثارة التي يثيرها الاسم (ضبيب) وهو تصغير ضباب؛ فرؤية الشاعر أصلاً غير واضحة بالنسبة لهذه الطعائن، والضباب يقوم بوظيفة فنية في القصيدة، إذ يوحي برؤية الشاعر للآخر، ورؤيته الضبابية تجاه ما هو مقدم عليه من مواجهة ومكاشفة مع عمرو بن هند، فالشاعر لا يتخلّى عن هذه الطعائن، وهو متمسك جداً بها، بدليل هذا التتبع الذهني الدقيق للمكان، الذي يوحي بارتباطه الشديد بهن، ورغبته من جديد بإعادة العلاقة معهن، تماماً مثل رغبته في العلاقة مع فاطمة، حتى رؤيته لهذه الطعائن متأثرة برؤيته لفاطمة، فهو تتبع حركة الطعن زمانياً ومكانياً، غير أن رؤيته لهذه الحركة تظلّ ضبابية وغير واضحة: (يُشَبِّهَنَّ السَّافِينِ وَهُنَّ بُخْتٌ عُرَاضَاتُ الْأَبَاهِرِ وَالشُّؤُونِ)، فقد شبههن بالسفن، ثم عاد ونفى ذلك بقوله: (هُنَّ بُخْتٌ)، فهن طوال الأعناق ومن الأمام والخلف عراضات (عُرَاضَاتُ الْأَبَاهِرِ وَالشُّؤُونِ). ولكن تظلّ علاقة السفن بالرحيل والفراق ماثلة أمام الشاعر من خلال موكب الطعائن الراحل أيضاً. وهذا ما يزيد في تأزّم الشاعر وانفعاله، لاسيما أنهن على الرجائز وكنات، قواتل كلّ أشجع مستكين. وهذا

إيحاء برؤية الشاعر لطبيعة العلاقة معهن وموقفهن تجاهه، فهن مطمئنات هادئات ساكنات ولا مباليات به أبداً، كأنه لا قيمة لهذا الرجل الذي يحسب لهن كل حساب، وهن مصدر قلقه وتوتره، بل إنهن رغم هذا الهدوء والاطمئنان يمارسن الفعل على الآخرين، وهن يقتلن أقرب الناس إليهن، تماماً كما تُؤكل أقرب الأغصان إلى الأرض. (وهُنَّ علي الرَّجَانِزِ وَكِتَاتٍ قَوَاتِلُ كُلِّ أَشْجَعٍ مُسْتَكِينٍ). وأكثر من ذلك أنهن يمارسن الظلم والجبروت على الآخرين، ورغم ذلك فهن المرادات المطلوبات اللواتي تُشدُّ الرحال إليهن. لا يبدو هذا الوضع وضع نساء راحلات، بل إنه وضع يشبه أوضاع الملوك، ألا يكون هذا هو الملك عمرو بن هند الذي يرحل إليه الشاعر رحلةً يلقفها الضباب ويعتريها الخوف والقلق من المصير المجهول القادم؟!)

الشاعر، إذًا، يوظف هذه الظعن مكافئاً موضوعياً لعمرو بن هند، ويحملها رؤيته الخاصة، فهو الراغب في العلاقة معه. لعلَّ هذه العلاقة التي يكن لها الاحترام والتقدير هي ما يجعله يرحل إليه؛ رحيلاً تشوبه الاستكانة والتذلل، لاسيما أنه جهل تماماً ماذا ستحمل له هذه الرحلة، ولذلك نرى الألفاظ الدالة على الحيرة والضبابية تنتشر في جنبات القصيدة؛ لاحظ مثلاً "بذات ضال"، وهي توحى بالضياح والنتبه، ومن معانيها: الأرض التي يكثر فيها الضياح؛ فالشاعر يكشف عن رؤية غير واضحة تجاه المستقبل، تجاه رحلته إلى عمرو بن هند. وتنتهي هذه اللوحة، كما انتهت اللوحة السابقة بحيرة وضباب، ودون قدرة على صلة هذه الطعائن أو امتلاكها، لذلك نرى الشاعر يغادرها عازماً هو شخصياً على المضي في رحلة هي الأخرى مجهولة العواقب تحمل ما تحمل من المشاق والمصاعب: (فَقُلْتُ لِبَعْضِهِنَّ، وَشَدُّ رَحْلِي لِهَاجِرَةٍ عَصَبَتْ لَهَا جَبِينِي)

لاحظ أن هذه الصورة تعمق الإحساس بالأرق والفراق والهجر، وفيها قدر وافر من التوتر والنزق، كما لاحظ في مقدمة القصيدة. المتأمل في هذه اللوحة عامة (الطعائن) يلاحظ أنها توازر اللوحة السابقة (المقدمة)، وتوحى بدلالاتها ورؤيتها أيضاً، كأن هذه اللوحة إحدى تجليات اللوحة السابقة، "وأهم خطوة لفهم نمط القصيدة الجاهلية تكمن أولاً في النظر إليها على أنها تمثل وحدة عضوية لا ينبغي التورط في فصل مدخلها عن غرضها، ولا النظر إليها على أنها مجموعة "أغراض" يربط بينها جسور لفظية اصطنعت لأداء مهمة الوحدة الشكلية"⁽¹⁾. وإذا كان الشاعر قد وظف المرأة في اللوحة الغزلية مكافئاً موضوعياً، فإنه قد وظف في هذه اللوحة الظعن مكافئاً موضوعياً، أيضاً، لتجسيد الدلالة نفسها، والإيحاء بتجربة الشاعر ورؤيته تجاه العلاقة القائمة، أو المرغوبة مع عمرو بن هند. وأخيراً ربما رمى الشاعر إلى استفزاز عمرو بن هند من خلال رسم هذه الصورة الفاتنة للطعائن التي من شأنها أن توقع الشاعر في حبالهن، وبالتالي تصبح هذه الطعائن بدائل محتملة لعمرو بن هند، إن استمر في عزوفه عن الشاعر وتعالیه عليه.

وبذلك يعزّ فصل أجزاء القصيدة عن بعضها بعضاً، فالوشائج النفسية والبنيات البنائية هي نفسها التي تنتظم القصيدة منذ البداية مروراً بأوسطها وحتى النهاية - كما سنرى - فهي كلٌّ متماسك سواء في رؤيتها النفسية والانفعالية، أم في بنيتها الفنية ودلالاتها. فالترابط "وثيق كما تجلوه الخطوط الدلالية المشتركة في الأجزاء المنتشرة في هذه القصيدة، وهذه الوحدة تؤكد أن

(1) الجادر، محمود عبد الله، أوس بن حجر ورواته الجاهلين، دار الرسالة للطباعة، بغداد، 1979م، ص242.

الشاعر عايش تجربته الشعورية وهيمنت على الأبيات فعدت بناءً لا تفكك بين أطرافه، بل تتجاوب الانفعالات وتتنامي⁽¹⁾، وكل هذا ينفي ما تنتهم به القصيدة العربية من تفكك وتشطّي واضطراب، ويؤكد على خصوصية ووحدة الرؤية في القصيدة العربية القديمة، رغم تعدد أجزائها أو أغراضها-كما أشرنا سابقاً-.

لعلّ هذه القصيدة من أفضل النماذج الفنية التي تشكل بناءً فنياً متماسكاً، ولعلّ المكافئ المحوري الذي قامت عليه القصيدة ونمت من خلاله كما نما من خلالها من أهم الوسائل الفنية التي أسهمت في منحها هذا البناء الفني المتكامل حتى أضحت أجزاءها المختلفة تجليات متعددة لغرض أساس واحد، وكأنّ القصيدة "عجينة لينة" بين يدي الشاعر يشكّلها ذاتها كما يشاء، وظلّت إحياءات المكافئ تشيع بالغرض الأساسي للقصيدة، ابتداءً من المقدمة وحتى النهاية، وتوحي برؤية الشاعر وطوايا نفسه بكل ما يمرور بها من انفعالات ومشاعر وأحاسيس. "وإذا ما عاودنا قراءة النصّ وعايشنا جنباته اتضح تكامله في وحدة شعورية تنظمه وترتفع موجات ثلاث قبل أن تبلغ الموقف الرئيسي الذي يصب فيه كل ما تقدم، وتكمل الصيغة البنائية عملها في تعميق الحالة الانفعالية وفي توثيق أطراف الأبيات"⁽²⁾.

التوظيف الجزئي للمكافئ الموضوعي

إذا كان المكافئ المحوري يشكّل الفكرة المطلقة، أو المعنى الأساس، أو المحور الذي تدور حوله كل الصور الشعرية التي تنظم القصيدة، فإن المكافئ المفرد يكون جزءاً من أجزاء التجربة الكلية للقصيدة، تستغرقه فكرة القصيدة، ولا يستغرقها كلها هو. يلحظ في القصيدة ضربين لهذا التوظيف:

أولاً: ضرب يتصل بلحظة شعورية مفردة، يكون توظيف المكافئ الموضوعي فيه سمة لبعض الأدوات الألسنية المفردة. فيشكل المكافئ الموضوعي فاعلية دلالية متصلة بالموقف أو الحالة الشعورية من السياق، حيث يكون استخدام الشاعر للمكافئ الموضوعي استخداماً جزئياً سريعاً، فلا يستطيع المكافئ الاتحاد بالقصيدة اتحاداً تاماً كي يتسنى له أن يخلق عالمه الخاص الجديد، وبذلك تظلّ الثنائية قائمة إلى حد ما، بين مستويي المكافئ: الظاهر والخفي، ولا يتحد هذان المستويان اتحاداً تاماً، بحيث يتماهى كل طرف في الآخر في بنية حية مستقلة تستمد طاقتها الإيحائية من السياق الفني للقصيدة.

ثانياً: ضرب يتصل بموقف شعوري متكامل، يكون توظيف المكافئ الموضوعي فيه سمة للأسلوب لا للكلمات المفردة.

أما الضرب الأول، فهو كثير، ومنتراجم في مختلف جنبات القصيدة، حيث تُحمّل بعض الأدوات الألسنية بطاقة إيحائية عالية تبيث بعض الدلالات والإحياءات التي تجسد شيئاً من عواطف الشاعر، وتغني التجربة أو الموقف الشعوري. نحو قول الشاعر (لَمَنْ ظُعُنُ تَطَلُّعُ مِنْ

(1) الداية، فايز، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي): 200.

(2) الداية، فايز، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي): 206.

ضئيب)، فهذه الأداة الألسنية (ضئيب)، وهي توحى بعواطف الشاعر ورؤيته الضبابية غير الواضحة. انتهت اللوحة الأولى من القصيدة والشاعر لا يدرك موقف فاطمة، وكذا انتهت اللوحة الثانية (الظعانن) والشاعر لا يدرك، ولا يستطيع التواصل مع المرأة. فضلاً عن الدلالات التي تقدمها صور القصيدة لضبابية رؤية الشاعر للغد القادم والواقع المعيش في الآن نفسه. ومن الأدوات الألسنية التي أثقلت كذلك بالطاقة الدلالية والإيحائية: (تَبَصَّرَ هل ترى ظَعناً عَجَلاً)، فهذا الفعل: "تَبَصَّرَ" مثقل بالإيحاءات المجسدة لانفعالات الشاعر وأحاسيسه العميقة "إذ إن الفعل "تبصَّر" يبرز حقيقة الانفعال الإنساني؛ فالمرء يصبح يرى بقلبه ولا يرى بعينه، ولذلك يمكن أن يلحظ "أن التبصَّر هو في هذا المقام من أعمال القلب، ولكن القلب لا ينشط بمعزل عن عاطفة مهمومة أقرب إلى الشعور بمسؤولية الموقف الذي يعالجه"⁽¹⁾. ومن هذا الضرب أيضاً قوله: (كَغَزْلَانٍ خَدْلُنْ بِدَاتِ ضَالٍ)، فالضال هي شجرة السدر⁽²⁾، وهي شجرة كبيرة ضخمة، وقد تعمد الشاعر اختيار هذه الأداة الألسنية (ضال) لما تحمله من إيحاءات ودلالات الضلال والضياع. وكل هذه المعاني تتصل بتجربة الشاعر، وتعمق إحساسه بالفقد والفرق والضياع والتهيه، فهي هي ذي فاطمة قد صدمته ورحلت، وها هي ذي الظعانن رحلت، أيضاً، ولم تُعدْ، وها هو ذا قد شدَّ رحله لهاجرة عصب لها جبينه، ولا يدري أخير يليه أم شرُّ سيتبعه؟.

هكذا، يلحظ أن المعنى في هذا الضرب من المكافئ الموضوعي لا يستمد من السياق الفني للقصيدة. لكنها بعض الأدوات الألسنية أشبعت بطاقة إيحائية يستشفها المتلقي، وليس بالضرورة أن يوحى بها السياق. "فليست الألفاظ في بساطتها أو جلالها هي المحك، ولكن الطاقة أو العاطفة أو الحركة التي يسبغها الشاعر عليها هي التي تحدد قيمتها"⁽³⁾. وهنا فإن المكافئ يفرض بكل محتواه للقارئ. وهذا توظيف بسيط جداً للمكافئ الموضوعي، وإن كان مستخدماً إلا أنه لا يكشف طبيعة المكافئ الموضوعي التي قصدها إليوت بشكل واضح. ولا يفهم من قولنا (توظيف بسيط) أنه احتجاج على الكلمة في موضعها، أو الغض من قيمة الكلمة في سياقها أو سلبها طاقتها الإيحائية، وإنما البساطة من حيث الاتكاء على هذه الأدوات الألسنية في التوظيف دون تطوير الأسلوب، بحيث يضحى المكافئ يتصل بموقف متكامل في القصيدة أو يشكل محوراً تدور القصيدة كلها حوله. "فعلم الأسلوب يقرر أن نمط القول يتأثر بالموقف"⁽⁴⁾.

أما الضرب الآخر لاستخدام المكافئ الموضوعي المفرد أو التوظيف الجزئي له، فهو يتصل بالموقف أو الحالة الشعورية، حيث يستخدم للإيحاء بموقف متكامل أو تجربة شعورية معينة داخل القصيدة، وهو لا يعني أن تنوب كلمة مكان أخرى، أو أن تكون بديلة عنها، ولكنه أسلوب فني تكتسب فيه الكلمة المفردة قيمة دلالية وإيحائية من خلال تفاعلها مع دلالتها، فيؤدي

(1) ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، بيروت: دار الأندلس بيروت. دبت: 63.

(2) العبدى، المتقّب ديوان شعر المتقّب العبدى، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، جامعة الدول العربية، 1971: 155.

(3) درو، اليزابيث، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، منشورات، مكتبة منيمنة، بيروت، 1961 م، ص 89.

(4) عياد، شكري، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1982 م، ص 47.

ذلك إلى إبحائها واستنارتها لكثير من المعاني الدفينة، وخلقتها لموقف دلالي نفسي يتصافر مع بقية عناصر القصيدة لبنائها بناءً متكاملًا⁽¹⁾. لذلك فالمكافئ المفرد أو الجزئي الذي يستخدمه الشاعر أو بيتكره بحاجة إلى طاقة فنية عالية كي يتمكن من الارتقاء بالتجربة الذاتية إلى مشارف التجربة الإنسانية العامة. ولا بد من وجود شبه نفسي وسياق فني قادر على خلق الطاقة الإيحائية لهذا المكافئ، كي يستطيع أن يستثير في المتلقي تلك المعاني الدفينة، ويخلق فيه حالة تشبه تلك التي يعانيتها الشاعر. فالشبه النفسي والسياق الفني هما اللذان يخلقان المعنى، ويهبان الدلالة. ولذلك فالمكافئ الموضوعي لا يفضي بكل محتواه لقارئ واحد، بل يظلّ يحتمل المزيد من الدلالات والمعاني، بل وقد يرتقي، أحياناً، إلى مرتبة المكافئ المحوري، لولا أنه يظلّ مقيداً بدلالات موقف شعوري معين في إطار القصيدة ككل.

وفي قصيدة المثقّب العبدى يمكن أن نشير إلى استخدام المثقّب للناقاة، حيث وُظفت الناقاة في القصيدة مكافئاً موضوعياً لتجسد عواطف الشاعر وتقولبها في قالبٍ حسيّ قادر على الإيحاء بتجربة الشاعر الواقعية، ورؤيته الضبابية لهذه التجربة، وللمستقبل الآتي المنتشح، أيضاً، بالضباب والحيرة.

إِذَا مَا قُمْتُ أَرْحَلُهَا بِأَيْلٍ	تَأْوُهُ أَهْمَةُ الرَّجُلِ الْحَزِينِ
تَقُولُ إِذَا دَرَأْتُ لَهَا وَضِيئِي	أَهَذَا دِيئُهُ أَبَدًا وَدِيئِي
أَكُلُ الدَّهْرَ حَلًّا وَارْتِحَالًا	أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وَمَا يَقِينِي
فَأَبْقَى بَاطِلِي وَالْجِدُّ مِنْهَا	كَدُكَّانِ الدَّرَابِنَةِ الْمَطِينِ
تَنَبَّيْتُ زِمَامَهَا وَوَضَعْتُ رَحْلِي	وَنُمْرُقَةً رَفَدْتُ بِهَا يَمِينِي
فَرُحْتُ بِهَا تُعَارِضُ مُسَبِّكًا	عَلَى صَحْضَاجِهِ وَعَلَى الْمُثُونِ

فالشاعر هنا قد أتى بالناقاة وحملها قضيتته، حتى أضحت مكافئاً موضوعياً تجسد عواطفه وتقولبها في نموذج حسيّ موح بأبعاد هذه القضية. فالناقاة قد اكتسبت بعض ملامح الشاعر، فأخذت تتأوه وتتكلم، والشاعر مصغ لها، فهي توحى بحالته النفسية وألمه وحزنه. غير أن الناقاة لم تتوحد تماماً مع الشاعر، أي لم يتوحد مستويا المكافئ الموضوعي: الظاهر والباطن، بل إن الانفصال ظلّ ملحوظاً بين المستويين، وهذا يضعف من طاقة المكافئ الموضوعي الإيحائية قليلاً، لأنه لا يتيح للمكافئ الموضوعي النمو الداخلي بحرية من خلال القصيدة، ومن هنا نلاحظ

(1) أشرنا في مستهل الدراسة أن ثمة علاقة وثيقة بين المكافئ الموضوعي والرمز الفني من حيث الطاقة الإيحائية. انظر مفهوم الرمز في: قاسم، عدنان حسين، التصوير الشعري (التجربة الشعورية): 148.

أن الشاعر ظلّ يراوح بين الاتحاد بالمكافئ/الناقة، والانفصال عنه من خلال العودة إلى التحدّث بلسانه الشخصي. حقاً إن القصيدة كلها بلسان الشاعر، لكن الشاعر هنا، وظف الناقاة مكافئاً موضوعياً، وبناءً على ذلك فمن الأنسب أن تتوارى شخصيته تماماً، خلف شخصية المكافئ/الناقة في القصيدة كي تنمو وتكتمل صورة المكافئ الموضوعي دون تدخله شخصياً. غير أن مبدأ التبادل الموضوعي يظلّ هو المتحكّم الأساس في اختيار المكافئ الموضوعي؛ لأن المكافئ الموضوعي عند إلبوت قائم على التمييز بين العاطفة والشعور، وهذا التمييز بالغ الأهمية والغموض في أن واحد "ويبدو أن العاطفة قارّة في نفس الشاعر، أما الشعور فإنه مخبوء للشاعر في كلمات وعبارات وصور خاصة، ويتصل بهذه النظرية مبدأ التبادل الموضوعي... من حيث أن التبادل الموضوعي حال أو موقف تكمن فيه مشاعر تعبر عن عاطفة الشاعر وتثير عاطفة مشابهة في القارئ"⁽¹⁾. فإن وقع الشاعر على المكافئ الموضوعي المناسب تحققت الغاية.

لنتأمل الآن، هذه الصورة للمكافئ الموضوعي التي أتى بها الشاعر، ونلاحظ ما تقدمه من دلالات موحية بتجربته ورؤيته النفسية. إن الشاعر جعل الناقاة هي التي تحاوره، وهو ممسك عن الردّ عليها؛ ذلك أنه لا يملك جواباً، فالأسئلة والحيرة تضجّ في أعماقه، ورؤيته غير واضحة، فتمة سبب يؤرقه، وهم يقضّ مضجعه، وهذا الهم هو ما يجعله يرحل ليلاً، وهذا ليس وقت الرحيل المألوف بالنسبة للبديوي، إذ الوقت المألوف للرحيل لدى البديوي هو قبيل طلوع الشمس. ما به يرحل ليلاً، إذأ، ولا ينتظر قبيل طلوع الشمس؟ إنه الهم، وهاجس الرحلة إلى المجهول، إلى المواجهة مع عمرو بن هند، هذه المواجهة الملقّة بالضباب والغموض. إن هذا الهاجس يضغط عليه بعنف وشدة. فهذه الصفات المخلوقة على الناقاة توحى بأعماق الشاعر وحالته النفسية، ومعاناته الحادة، كما توحى بسياق القصيدة العام المشوب بالقلق والتوتر والهم والحزن. لاحظ استخدام الشاعر للفعل المضارع (تأوّه) وهذا يفيد استمرار الفعل، فالتأوّه أصبح عادة عند الناقاة، والناقاة أصبحت تفهم صاحبها تماماً، فهي قد تذكّرت الرحلة عندما رأت الحبل. ولاحظ أن الاستفهام يقترن بالرحلة، والرحلة هي أهم ما يقلق الناقاة.

فالمكافئ الموضوعي/الناقاة إذأ، يوحى بسياق القصيدة العام الحائر والقلق، والرحلة هي مصدر هذا القلق، لأنها رحلة إلى المجهول، إلى الملك الذي يجهل الشاعر تماماً موقفه، أهي رحلة تحمل السلام المشرف للشاعر وقومه، أم أنها رحلة تحمل الشر والموت والحرب؟ لاسيما أن الشاعر قد أوحى أنه على باطل، فهل سيقتبل منه الملك/عمرو بن هند هذا الباطل؟ فالشاعر قد أوحى بهذا الباطل على لسان ناقته، واعترف لها بباطله: (فأبقي باطلاً والجُدُّ منها)⁽²⁾، فهو على باطل وهي صادقة، (والجُدُّ منها). فالشاعر قد اعترف لناقته أنه على باطل، وهذا إحياء لعمرو بن هند بخطئه، وإرهاص لرحلته إليه. فالمكافئ يوحى بحالة الشاعر النفسية وما يشعر به من قلق وتوتر تجاه هذه الرحلة، ويوحى لعمرو بن هند بحقيقة إحساسه تجاهه، ويضرب له مثلاً

(1) هايمن، ستانلي، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس ومحمد نجم، الجزء الأول، دار الثقافة بيروت، 1958: 148.

(2) تمة خلاف واضح في تفسير الجملة: (فأبقي باطلاً والجُدُّ منها)، بين الشراح القدامى ومحمود محمد شاكر، لاسيما في معنى الباطل. انظر: العبدوي، المتقب ديوان شعر المتقب العبدوي: 201

للعتاب السليم؛ بحيث أنه يعترف بخطئه تجاهه، ويسلم بهذا الخطأ قبل رحيله إليه. فالناقة أصبحت موضوعاً حسيماً خارجياً قابلاً للتأمل والتلقّي الجمالي بنفسه. "فنحن أمام درجة من درجات تفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها. فالشاعر لا يسقط مشاعره على ناقته ويخلع عليها حزنه العميق فحسب، بل نحن أمام ذات تحاول أن تعي نفسها من خلال تأملها لموضوعها"⁽¹⁾. وهذا ما قصده البيوت تماماً بالمكافئ الموضوعي.

هكذا، ظلّت الرؤية النفسية للقصيد ككل متسقة من خلال فاعلية المكافئ الموضوعي/الناقة التي تتردد أصدائها في جميع جنبات القصيدة، وظلّ المكافئ المحوري المتصل بغرض القصيدة الأساس، وهو مواجهة الشاعر لعمر بن هند يشعّ بدلالاته في جميع أجزاء القصيدة، ويوحّد هذه الأجزاء في بوتقته من خلال ما حوته من مكافئات موضوعية أخرى تؤازره وتوحي بمعناه حتى نهاية القصيدة؛ حينما يلجأ الشاعر إلى كشف مكافئه الموضوعي/المرأة الذي تأسست عليه القصيدة أصلاً، ومن ثم بيان غرضها الأساسي "وهو مواجهته لعمر بن هند في خصومة واحترام لنزاع خفيّ بدت بوادره تتجلى، وههنا ندرك رمزية الحوار الغزلي الصاحب بكلماته وإيحاءاته، وتظهر العلاقة البنائية وهي صفر أجزاء القصيدة تتفاعل وتدفع بالتجربة لوناً يميّز مع تعدد وجوهه أو صفحاته"⁽²⁾. وهنا ينهار حديث التفكك والتشظّي الذي تتهم به القصيدة العربية القديمة، مع وضوح الرابط النفسي واللغوي والصوري الذي يوحد أجزاء القصيدة.

إلى عَمْرٍو وَمِنْ عَمْرٍو أَتَنِّي
أخي النَّجْدَاتِ وَالْجَلْمِ الرَّصِينِ
فإِذَا أَنْ تَكُونَ أَخِي بَحَقُّ
فأَعْرِفَ مِنْكَ غَنِّي مِنْ سَمِينِي
وإِلَّا فَطَرِحْنِي وَأَخِذْنِي
عَدُوًّا أَتَقِيَاكَ وَتَتَّقِينِي
وما أدري إِذَا يَمَّمْتُ وَجْهًا
أَلْخَيْرُ الَّذِي أَنَا أَبْتَغِيهِ
دَعِي مَاذَا عَلِمْتُ سَأَتَّقِيهِ
ولَكِنْ بِالْمَعْيَبِ نَبِّئْنِي

إن لجوء الشاعر إلى التصريح بدلالات المكافئ الموضوعي بهذا الشكل الواضح يذكّر بما يمكن أن يسمّى: "وضوح المكافئ" في هذا الجزء من القصيدة؛ ومردّد ذلك أن المكافئ في القصيدة يخدم تجربة واقعية يعانيتها الشاعر وتضغط عليه، ولذا فإن المكافئ لم يأت غامضاً

(1) عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983م، ص205.

(2) الداية، فايز، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي): 205.

معقداً، فالشاعر صاحب قضية ورسالة إلى عمرو بن هند، يودّ أن يوحي بمضمونها قبل أن يرحل إليه، ولذلك فإنه لم يلجأ إلى مكافئ موضوعي غامض، ومن هنا ظلت دلالات المكافئ الموضوعي تحتفظ بقدر من الوضوح، بحيث لا تنقطع الصلة بينها وبين المتلقي.

المتأمل في مجمل المكافئات الموضوعية التي وردت في القصيدة، يلحظ أنها تشكّل مفردات الحياة اليومية؛ مثل الناقة والمرأة والظعن والرحلة والسفن والضباب... في بيئة زراعية تجارية بحرية كان يعيشها الشاعر في المنطقة الشرقية من البحرين القديمة⁽¹⁾، وهذا من شأنه أن يشيع جواً من الألفة والتقبل عند المتلقي، وبالتالي يزداد الانفعال لديه، ويتعمّق أثر المكافئ وفاعليته في نفسه. غير أن ذلك كله لا يعني أن دلالة المكافئ باتت مكشوفة بشكل عام، وتفضي بكل محتواها إلى القارئ، بل يعني أن القارئ باستثارتها طاقاته الذهنية والحدسية يستطيع أن يستشف كثيراً من دلالات المكافئ الموضوعي. علماً أن تلقي دلالة المكافئ الموضوعي -بشكل عام- يتفاوت من شخص لآخر. كما أن دلالة المكافئ الموضوعي تظلّ دلالة ظنيّة تعتمد على الحدس والتخمين، وتفترق إلى المعرفة اليقينية. وأن جلّ ما تحقّقه يقين نفسي بصحة الدلالة يستقر في نفس المتلقي، ليس أكثر. ومن هنا فليست ثمة قراءة نهائية للمكافئ الموضوعي أو قراءة صحيحة، وأخرى غير صحيحة إلا بقدر ما يرضاه العقل والمنطق.

تشكيل المكافئ الموضوعي: أدوات خلقه.. ملامحه وسماته الفنية

لعل أبسط عمليات خلق المكافئ الموضوعي وتشكيله: هو أن يقترن موقف معين يعيشه الشاعر، أو عاطفة ما يحسّ بها بأحد عناصر الواقع المادية المحسوسة، وإذا تصادف فيما بعد أن رأى الشاعر هذا العنصر المادي، أو ذكر أمامه ففز في الحال مضمون هذا الموقف أو تلك العاطفة في ذهن الشاعر. وهذا ما قصده البيوت، تماماً، من المكافئ الموضوعي⁽²⁾، وبذلك يصبح هذا العنصر المادي مجسداً لهذا الموقف الذي عاناه الشاعر، أو تلك العاطفة التي اعتملت في أعماقه، وذلك بفعل علاقة نفسية تتحسسها الذات. يتمثل ذلك -غالباً- في المكافئات الموضوعية المفردة، غير أنه ثمة عملية أكثر تعقيداً وتركيباً من سابقتها في خلق المكافئ الموضوعي، وذلك عندما تشترك مجموعة من العناصر في عملية الخلق الفني للمكافئ الموضوعي تطال الوعي واللاوعي، ويمتزج المحسوس بالمجرد، والذاتي بالموضوعي؛ ذلك أن الشاعر لا يستطيع أن ينفك من إيسار واقعه المعيش، وفي الوقت ذاته لا يستطيع إلا أن يخضع لتأثير عالم النفس والوجدان، بكل هواجسه، وأحاسيسه، وخبايا نفسه المتشحة بالغموض والغرابية والاندھاش، وما يعتري النفس من حالات الوعي واللاوعي، ومن الجلي أن المكافئ لا يمكن أن يكون من أصل لا شعوري بحت، لأن هذا الأصل اللاشعوري، هو النماذج البدائية، يبرز في الشعور،....

(1) البحرين القديمة كان اسمها (أوال)، وكانت تضم مجموعة من الجزر الواقعة بين البصرة وعمان على الخليج العربي، وعاصمتها تسمى (هجر). انظر العبيدي، المتقّب ديوان شعر المتقّب العبيدي: 148.

(2) "إن السبيل الوحيد للتعبير عن العاطفة بشكل فني هو إيجاد "معادل موضوعي" لها، أو بعبارة أخرى (بإيجاد) مجموعة موضوعات، أو موقف، أو سلسلة أحداث ستكون صيغة تلك العاطفة الخاصة (التي يراد التعبير عنها) حتى إذا اكتملت الحقائق الخارجية التي لا بد أن تنتهي إلى خبرة حسية، فإن العاطفة تستثار في الحال". انظر: غزوان، عناد، (المعادل الموضوعي: مصطلحاً نقدياً): 39.

فالمكافئ إذاً يتضمن في نفسه عناصر شعورية وأخرى لا شعورية، ولا يستطيع خلق مكافئ موضوعي جديد سوى الذهن المرهف المرتقي الذي لا ترضيه الرموز التقليدية الموجودة فعلاً. وكما أن المكافئ يصدر عن اسمي مرتبة ذهنية، كذلك يلزمه أن يصدر عن أكثر حركات النفس بدائية، ليمسّ في الإنسانية وترأً مشتركاً⁽¹⁾.

لعلّ المكافئ من أقدر الوسائل الجمالية التي يفرّ الشاعر إليها بغية التعبير عن عالمه الداخلي والخارجي معاً. فالشاعر "ياخذ من عالم الحواس المواد التي يصوغ بها رؤية رمزية عن نفسه، أو عن حلمه، وهو يطلب من عالم الحواس أن يعطيه وسائل التعبير عن روحه"⁽²⁾.

فالمكافئ إذاً، يتخلّق من اتحاد حيوي بين عالم الحسّ وعالم الذات بفعل علاقة نفسية تخلّقها الذات بين مستويي الحسّ والمجرد⁽³⁾، وبناءً على هذه العلاقة النفسية⁽⁴⁾، فإن المحسوسات المشكّلة لبنية المكافئ تتخلّص من بعض كثافتها الحسّية في محاولة للفكاك من واقعها المتقل بأدران المادة وكثافتها، أو على الأقلّ تبتعد عنه مسافة ما، وتصبح مزيجاً مركباً منه ومن العالم الشعري الخاص بالشاعر. عالم الرؤى والأحاسيس، عالم الوعي واللاوعي، عالم الواقع المجرد، وتتفاعل هذه المحسوسات بهذا العالم الغريب المدهش، فتكتسب بعض خصائصه المجردة وسماته، وفي الوقت ذاته يكتسب عالم الذات بعض خصائص عالم الحسّ وسماته، من هذا المزيج المتشابه المعقد التركيب يتخلّق المكافئ الموضوعي، ويكتسب سماته وملامحه الفنية. فالمكافئ الموضوعي يعتمد في تكوينه وخلقه على التشابه النفسي بين الأشياء، بل إنه الصلة الحقيقية بين النفس الإنسانية والوجود من حولها⁽⁵⁾.

لنتأمل الآن كيف تخلّق المكافئ الموضوعي في قصيدة المثقّب العبدى، ونلاحظ بعض ملامحه الفنية البادية في القصيدة. أقام المثقّب قصيدته على مكافئ محوري نمت القصيدة من خلاله، ونما هو من خلالها، وهو المرأة المجسدة لرؤى الشاعر وأفكاره وعلاقته بعمر بن هند. المتأمل في هذا المكافئ/المرأة يلحظ أن الشاعر قد تخيّر من عناصر الوجود المادية المحسوسة، ووظفه ليوحى بكل ما يعتل في أعماقه من مشاعر وأحاسيس تجاه عمرو بن هند. فهذا المكافئ يتشكّل من مستويين: مستوى ظاهر حسّي، تمثل بالمرأة، ومستوى خفي مجرد تمثل بكل أفكار الشاعر وأعماقه وأحاسيسه المتولّدة من تجربته الواقعية مع عمرو بن هند، فالشاعر بحدسه العميق قد اهتدى إلى هذا الوتر الحساس/المرأة، وتراءى له أنها أفضل وسيلة كي يسقط عليها كل مشاعره وأفكاره وأحاسيسه تجاه عمرو بن هند وعلاقته معه، وتراءى له أن بهذا الإسقاط على المرأة يمكن أن يوصل لعمر بن هند، وبالتالي فقد حمل الشاعر المرأة/المكافئ كل

- (1) انظر: سويّف، مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: 206 - 207.
- (2) ويمزات، ويليام بك وزميله، النقد الأدبي، ترجمة حسام الخطيب ومحي الدين صبحي، جامعة دمشق، 1976: 60.
- (3) انظر أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، 2، 1978: 203.
- (4) انظر ناصف، مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، 3، 1983: 153 - 154.
- (5) انظر: الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، ط3: 382. انظر أيضاً: هدارة، محمد مصطفى، تيارات الشعر العربي في السودان، دار الثقافة، بيروت، 1972: 295.

رواه وأفكاره ومشاعره. فالمكافئ كالرمز الفني "يعتمد في ظهوره إذن على الحدس من ناحية والإسقاط من ناحية أخرى، بالحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك، وبالإسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعاً إياه في شيء خارجي"⁽¹⁾ هو هذا المكافئ. وكي يتحد المكافئ بدلالته نلاحظ أن الشاعر قد راح يمزج ويوحد بين خصائص الطرفين بفعل علاقة نفسية محضة ربطت المكافئ/المرأة، والدلالة/عمرو بن هند. فاكتمت المكافئ/المرأة بعض صفات الدلالة/عمرو بن هند، فأضحى يخاطب المرأة وقد خلع عليها بعض خصائص عمرو بن هند، فنراه في مقدمة القصيدة، يخاطبها بخطاب ليس لمحبيب أن يخاطب به محبوبته، فبدا نزقاً جداً، ويتهمها بالكذب والمراوغة، ويظهر أمامها من الحزم القدر الكبير، بحيث أنه يقطع يده لو تخالفه، ويلح عليها بأن تعامله كما يعاملها، فهو يريد أن يكون نذاً لها.

وفي لوحة الظعن أيضاً نرى الرجل يتذلل لهذه المرأة غير المبالية به، وما يتذلل الحبيب لحبيبه بهذا الشكل: (وهن على الرجانز واكنات قوائل كل أشجع مستكين)، إنما ذلك لأن المرأة هي عمرو بن هند الذي يرى الشاعر في ذهابه إليه بعض التذلل. وهل مثل هذا الملك العظيم يسأل عن مثل هذا الرجل؟! وكذا نلاحظ أن الدلالة/عمرو قد اكتسب بعض خصائص المكافئ/المرأة ومتعلقاتها فأضحت الدلالة/عمرو فتاةً يحبها الشاعر وتترأى ملامح حبه الشديد لها في كل جنبات القصيدة وأجزائها، بل ويصبح هذا الحب قاتلاً، ويتجلى اكتساب الدلالة/عمرو لخصائص المكافئ/المرأة عندما يكتسب أخص خصائص النساء من ملامح الجمال والزينة مثل اللباس الشفاف والبراقع وخصل الشعر الطويلة والذهب والعاج، وغير ذلك من ملامح جمال المرأة الظاهرة والمستترة:

ظَهَرْنَ بِكَلْبَةٍ وَسَدَلْنَ أُخْرَى وَثَقَّيْنِ الْوَصَاوِصَ لِلْعُيُونِ
أَرَيْنَ مَحَاسِينًا وَكَنَنْ أُخْرَى مِنْ الدِّيَابِجِ وَالبَشْرِ المَصُونِ
وَمَنْ ذَهَبٍ يَلُوحُ عَلَى تَرِيبِ كَلُونِ العَاجِ لَيْسَ بِذِي غُضُونِ
وَهُنَّ عَلَى الظَّلَامِ مُطَابَّاتٌ طَوِيلَاتُ الدَّوَابِّ وَالْقُرُونِ

واضح أن المكافئ الموضوعي يتخلق من اتحاد مستويين: ظاهر وخفي، أو حسّي ومجرد، وبينهما علاقة نفسية توحدتهما معاً، ويذكر هنا أن كلا المستويين مقصود لذاته، ولا يستغني أحدهما عن الآخر، بالتالي فإننا لا نستطيع عند قراءة المكافئ الموضوعي الاكتفاء بأحد الطرفين دون سواه، فكلاهما مقصود، والمكافئ كلٌّ غير قابل للتجزئة⁽²⁾. إذ من اتحادهما وامتزاجهما معاً ينتسكّل المكافئ، ويتأهّل كي يصبح بنية حية قادرة على الإحياء والإشعاع بتجربة الشاعر

(1) سويف، مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ط4: 207.

(2) انظر زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى، ط1، القاهرة، 1978: 111.

وتفاعلاته الداخلية. فالمكافئ الموضوعي يبدأ، عادةً، من الواقع من المرأة/فاطمة، أي أن المكافئ يبدأ من الواقع/من الحسي، ثم يتجاوزه إلى المجرد، إلى واقع نفسي مجرد... حينما تصبح المرأة موضوعاً خارجياً موحياً بكل أعماق الشاعر ومعاناته النفسية جراء انعكاسات التجربة الواقعة على نفسية الشاعر وما تخلقه من انفعالات نفسية. فالشاعر قد حمل هذا المكافئ/المرأة كل أبعاد تجربته الواقعية وانفعالاته النفسية.

فالشاعر يشكّل من موكب الطعائن مكافئاً موضوعياً آخر يجسد من خلاله رؤيته وعلاقته بعمره بن هند، غير أن هذا المكافئ ينطوي على تفاصيل إضافية في الدلالة والتشكيل. إذ إن هذا المكافئ يعمّق حيرة الشاعر وضبابية رؤيته، كما يعمّق، في الوقت نفسه، إحساسه بعدم القدرة على امتلاك المرأة ما يرسّخ التعارض القائم بين الشاعر والمرأة. وهذا بدوره جعل إحساسه بضرورة الانفصال عن المرأة/عمره بن هند يتنامى بصورة صارخة:

فَأَيْ لَوْ تُخَالِفُنِي شِمَالِي
خَلَاقِكِ مَا وَصَلْتُ بِهَا يَمِينِي
إِذَا لَقَطَعْتُهُمَا وَأَقْلَبْتُ بَيْنِي
كَذَلِكَ أَجْتَوِي مَنْ يَجْتَوِينِي

إنه تجسيد لرؤية الشاعر وموقفه القائم على "ضرورة المعاملة بالمثل، وهذا مبدأ عظيم يكشف عن طريقته في معاملة الآخرين، كما أنه يبرز رؤية يمكن لها أن تستمر في وعي الإنسان في كل زمان ومكان، وإن الذي حدا بالشاعر إلى أن يؤكد هذه الرؤية هو العالم النقيض والمضاد الذي يعيشه. فالعالم الراهن المتمثل بعالم فاطمة هو عالم لا يوفر الانسجام والطمأنينة، بل إنه يبعث على القلق والتوتر"⁽¹⁾. ويظهر إصرار الشاعر على ضرورة المعاملة بالمثل في نهاية الصورة الافتتاحية بشكل أوضح، لاسيما في قوله: (لَعَلَّكَ إِنْ صَرَمْتَ الْحَبْلَ مِنِّي أَكُونُ كَذَلِكَ مُصْحَبَتِي قُرُونِي)، فمهما كانت محبته للآخر، فإن نفسه لا تطاوعه في أن يواصل العلاقة معه، إذا أصر الآخر على الانفصال وقطع أواصر المحبة. لكن الشاعر ما زال لديه أمل في التواصل والمحبة مع الآخر، يظهر ذلك من خلال استخدامه لأداة الألفية تدل على التشكيك (لَعَلَّكَ)، فهو لا يجزم بقطع العلاقة ولا بوصولها أيضاً، وهذا من شأنه أن يزيد ضبابية الرؤية التي ابتدأت بها صورة الطعائن. ويستعين الشاعر بفاعليات وأدوات الألفية عدّة في تشكيل صورة المكافئ الموضوعي وتجسيد إحساسه بضبابية الرؤية. منها بعض الأدوات الألفية التي توحى بذاتها وإيقاعها الموسيقي بهذا الإحساس. كما يترأى في كلمة (ضبيب). لاحظ الإثارة التي يثيرها الاسم (ضبيب). وفي استخدامه لفاعلية الاستفهام التي استهلّ بها صورة الطعائن، وراح يستفهم عن هويتها، كأنها أصبحت غريبة غير مألوفة لديه (تَبَصَّرْ هَلْ تَرَى ظُعْناً عَجَباً..). ثم يطلب الشاعر بأسلوب استفهامي، أيضاً، إذا ما كان المرء يستطيع أن يرى الطعائن التي كانت تسير على عجل. وتظهر المسافة في استخدام أسلوب الاستفهام مرتين قريبتين. وهو أسلوب يكشف تلّهف الشاعر وحدة انفصاليه. "وإن افتتاح لوحة الطعائن بأسلوب التساؤل أمر مألوف عند

(1) ربابعة، موسى، قراءة النصّ الشعري الجاهلي: 82.

الشعراء الجاهليين⁽¹⁾. غير أن الشاعر يحوط هذا الأسلوب المألوف بنمط من الانحراف الأسلوبي، ويخرج بالمألوف إلى غير المألوف، حينما يقدم صورة للمرأة تخالف صورة المرأة المحبوبة، وتتأسس على قدر غير قليل من التناقض والتضاد والتعارض القائم بينهما، صورة تضج بالحركة القوية وتتبع المكاني الدقيق لمسير الرحلة، غير أن هذه الحركة وهذا التتبع لا يشير إلى إمكانية التواصل، بل يشير إلى الانفصال وانبتات العلاقة، وكلما ازدادت ونيرة الحركة وتضاعفت ازداد معها إحساس الشاعر بالانفصال: (عَلْوَنَ رُبَاوَةٌ وَهَبَطَنَ غَيْبًا فَلَمَّ يَرْجِعُنَ قَائِلَةً لِحِينِ)

يستعين الشاعر، أيضاً، ببعض الأدوات الألسنية التي تسهم في تشكيل صورة مكافئه الموضوعي/المرأة؛ مثل الأداة الألسنية (كَأَنَّ) التي تفيد التشبيه، وترسم صورة أخرى للمرأة تنهض على التشبيه والتشبيه في مفهومه الجمالي، تصوير لُكْنَهُ الموقف الشعوري والفني الذي يعانیه الشاعر، في أثناء عملية الإبداع، وهو "وسيلة كشف مباشر تدل على معرفة جوانب خفية من الأشياء بالنسبة للشاعر الذي يدرك، والقارئ الذي يتلقى، وبهذا الفهم يكون التشبيه عملاً خلاقاً حقاً"⁽²⁾.

فالشاعر الجاهلي كان ذا رؤية عميقة مركبة، تنفذ إلى أعماق الأشياء وجواهرها، وتستطيع أن تلحظ المتشابهات والتناقضات؛ وهذا انعكس على القصيدة الجاهلية ذاتها فجاءت، بدورها، تحمل رؤية عميقة متكاملة تتأزر لوحاتها المختلفة لتجسيدها والبوح بها. فالقصيدة الجاهلية، إذاً، ليست "بناءً قائماً على الترابط المنطقي الذي يفرض تسلسلاً عقلياً مدروساً، ولكنه بناء تداخلي تتوحد فيه العناصر المتوافقة والمختلفة والمتضادة فتعيش معاً انسجاماً تكاملياً"⁽³⁾. وهذا ينفي كل مقولات التشبهي والتفكيك التي رُميت بها القصيدة الجاهلية، ويؤكد وحدتها العضوية والرؤيوية والجمالية. من هنا نرى أن الشاعر راح يصور المرأة بصور عدّة، يقوم بعضها على أساس التشبيه، بغية عرض القضية من كل أوجهها، وتجسيد رؤيته للعلاقة مع الآخر بكل تفاصيلها وخفاياها ومتشابهها ومختلفها. غير أن هذه الرؤية تظلّ ضبابية، لذا يظلّ التردد مسيطراً على الشاعر، فما أن يشبه النساء بالسفن حتى يعرض عن هذا:

وَهُنَ كَذَلِكَ جِيْنَ قَطْعَنَ فَلَجَا كَأَنَّ حُدُوجَهُنَّ عَلَيَّ سَفِينِ
يُشَبِّهَنَّ السَّوِيْنَ وَهُنَّ بُخْتِ عَرَاضَاتِ الْأَبَاهِرِ وَالشُّوْنِ
كَغِرْلَانٍ خَذَلْنَ بِذَاتِ ضَالٍ تَنْوُشُ الدَّانِيَاتِ مِنَ الْغُصُونِ
وَمَنْ ذَهَبَ يَلُوحُ عَلَى تَرِيْبٍ كَلُوْنَ الْعَاجِ لَيْسَ بِذِي غُضُونِ

- (1) انظر: أبو سويلم، أنور، الإبل في الشعر الجاهلي، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1983: 33.
(2) عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب: 202.
(3) الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، ط1، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1984: 153.

فروية الشاعر لعلاقته مع فاطمة / الملك عمرو بن هند رؤية درامية مركبة تطوي على قدر كبير من الصراع والتناقض. لذا جاءت هذه الصورة التشبيهية قائمة على توحيد المشبه وتعدد المشبه به، عبر صورة تشبيهية تحاول أن تتجاوز علاقات الواقع المألوفة، بإنشاء علاقات جديدة بين المكان والكائن، تهب المشبه، في كل مرة أبعاداً جديدة مدهشة، تعمل على تنامي الصورة وانتشارها، عبر حلقات دائرية يشكّل المشبه مركزها، والمشبه به محيطها. فالمكافئ المرأة/الملك هو المشبه، وهو مركز الدائرة ومحورها والكل يدور في فلكها، لذا تتعدد الصور التي يعرضها الشاعر للنساء عبر التشبيه؛ فتارةً يشبه (خُدُوجَهُنَّ عَلِيَّ سَفِينٍ)، وتارةً يشبهن هنَّ أنفسهنَّ بـ (السفن)، وتارةً أخرى يشبهن بـ (الإبل)، (يُشَبِّهُنَّ السَّفِينِ وَهُنَّ بَخْتٌ عَرَاضَاتُ الْأَبَاهِرِ وَالشُّؤُونِ). ثم بـ (الغزلان). لكنه سرعان ما يغادر هذا التشبيه ويترك الأداة الألسنية الدالة على التشبيه (كَانَ) ليستعين بالفعل نفسه الدال على التشبيه (يشبهن)،... إنه التردد والحيرة في رؤيته للآخر. هذا التردد انعكس بدوره على حسّه اللغوي بين استخدام حرف تشبيه، أو فعل تشبيه، ثم عاد مرة أخرى لاستخدام حرف تشبيه. فشبّه النساء بـ (الغزلان اللواتي خُدُلُنَّ بِدَاتٍ ضَالٍ تَنُوشُ الدَّانِيَاتِ مِنَ الْعُصُونِ). لعل التناهي واضح بين المشبه والمشبه به في هذه الصورة فهو شبّه النساء أولاً بالسفن، ثم ما لبث أن شبّهن بالإبل الضخمة، كأنه لم يستسغ تشبيه الحي بالجامد (النساء بالسفن)، فراح يشبه الحي بالحي (النساء بالإبل)، فهذا التناهي بين طرفي التشبيه يخصب القدرة الإيحائية للصورة التشبيهية التي يعرضها المكافئ الموضوعي، ويحث المتلقي على استكناه أوجه الشبه بينهما. لعلّ عين الشاعر لم تغادر فكرة السفر والرحيل الذي يمثله كلّ من السفن والإبل. وهكذا تقوم هذه الصورة التشبيهية على تباعد أجزائها المكانية: المشبه والمشبه به، حيث جمع الشاعر فيهما بين المجرّد والمحسوس، في تركيبة لغوية، توحد بينهما، عبر التصريح بأداة التشبيه، والإحجام عن ذكر وجه الشبه من خلال تشبيه (مرسل مجمل)، ليترك المجال مفتوحاً أمام المتلقي لتثوير طاقاته التخيلية، "وكلما ازدادت درجة الانحراف بين طرفي الصورة التشبيهية، وتناعت المسافة بينهما، كلما ازدادت فاعلية التشبيه، وقدرته على خلق المفاجأة والدهشة والحيوية، ورفد الصورة بعناصر التخيل الابتكاري⁽¹⁾.

هكذا، فإن هذه الصورة التشبيهية تعتمد التشبيه أساساً في بنائها، تنمو من خلاله وتمتد، فالتشبيه هنا يشكّل عاملاً بنائياً ودلالياً وإيحائياً في الوقت نفسه، إذ يعمل على تجسيد رؤية الشاعر للآخر، وإحساسه العميق بالحيرة والاضطراب والتوجس. وكلما مضى الشاعر في رسم ملامح المرأة / فاطمة وصفاتها ازداد إحساس القارئ بمغايرة هذه المرأة للواقع، وتعمّق الإحساس أن هذه الصفات والتصرفات التي تمارسها، إنما هي صفات وتصرفات تتلاقى مع صفات وتصرفات الآخر/الخصم عمرو بن هند. وهذا ما يعزز فرضية أن المرأة تنهض في هذه القصيدة بوظيفة المكافئ الموضوعي لرؤية الشاعر، وتجسد موقفه تجاه خصمه عمرو بن هند. فرغم الحدة والعنف والغلواء والقلق المسيطر على الشاعر، ورغم مشاق الطريق التي تواجهها رحلة الظعائن وتجوالها بظهر الغيب، وتطوافها بأماكن متفاوتة التضاريس من جبال وكتبان

(1) انظر: المساوي، عبد السلام، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل: 100.

ووديان⁽¹⁾، وقطّاع طريق ولصوص يتربصون بالراحلين، إلا أنّ المرأة/الظعائن تبدو كأنها تجلس في أماكنها مطمئنة هادئة لا تعير أي اهتمام لكل هذه الصعاب، وغير مبالية بالآخرين. لعل هذا الوضع أقرب إلى أوضاع الملوك منه إلى وضع نساء راحلات، بل ربما أن هذا هو الملك عمرو بن هند نفسه الذي يرحل إليه الشاعر رحلةً يشوبها الخوف والقلق من المصير المجهول القادم؟!

يُذكر أن عملية تشكّل المكافئ الموضوعي هي عملية واحدة، مهما كان نوع هذا المكافئ الموضوعي، سواء أكان المرأة-كما رأينا- أم غيرها. فكلاهما يبدأ من الحسّي، وينتهي بالمجرد، فيضحي المكافئ في ظلّه بؤرة إشعاع وإبحاء بكلّ انفعالات الشاعر الداخلية ومشاعره. وإذا كان الشاعر قد وظّف المرأة/فاطمة مكافئاً موضوعياً لخصمه عمرو بن هند، وتجسيد رؤيته وعلاقته به وموضعها بوعاء حسّي قابل للتأمل والقراءة. فهذا هو ذا يتخذ الناقاة مكافئاً موضوعياً يجسد الشخصية الشعرية نفسها وعواطفها وأحاسيسها، وفي الوقت نفسه يجسد رؤيتها وعلاقتها الحالية والمرغوبة مع عمرو بن هند. يلحظ أن طريقة خلق هذا المكافئ/الناقاة تتشابه بشكل لافت مع طريقة خلقه للمكافئ السابق/المرأة. يلحظ أن الشاعر استخدم الأدوات الألسنية والوسائل نفسها التي استخدمها هناك؛ مثل: أسلوب النداء والاستفهام والنهي والتشبيه الذي تضاعفت فاعليته وازدادت مساحاتها في رسم صورة الناقاة وعواطفها. غير أن الجديد هنا اتكاء الشاعر على فاعلية الانحراف الأسلوبي بشكل أكبر واستخدامه للاستعارة المكنية والتشخيص في رسم صورة هذا المكافئ/الناقاة وأسننتها. يقول الشاعر:

فَسَلِّ الْهَمَّ عَنْكَ بَدَاتِ لَوْثٍ عُذَّافِرَةَ كَمِطْرَقَةَ الْفَيْسُونِ
بِصَادِقَةِ الْوَجْفِ كَأَنَّ هِرًّا يُبَارِيهَا وَيَأْخُذُ بِالْوَضِيِّينِ

التأمل في القصيدة يلحظ: أنه كما احتلت صورة المكافئ/المرأة حيزاً واسعاً من القصيدة، احتلت صورة المكافئ/الناقاة حيزاً واسعاً، أيضاً، حتى تكاد صورة المرأة توازي صورة الناقاة وتوازنها. فإذا جسدت صورة الظعائن المرأة مطمئنة الهادئة غير المكترثة بالآخرين، فإن صورة الناقاة تجسد صورة الشاعر نفسه، كأن الشاعر يريد أن يخلق نوعاً ما من التضاد والتوازن في الوقت نفسه بينه وبين الآخر/عمرو بن هند. فالملاحظ أن لوحة الظعائن انتهت بمزيد من القلق والاضطراب النفسي والهم الذي تلبس نفسية الشاعر ما دفعه للتوسّل بهذه الناقاة

(1) بعض الدارسين رأى أن رحلة الظعائن هي: "صورة من صور البحث عن المعبود الذي أقلق الشاعر الجاهلي وأحزنه، الكل يبحث عن الحقيقة ويسعى إليها، تتطلق الظعن في تجوال بظهر الغيب، تطوف بالأماكن، وتتنكب الجبال، وتتعثّر في الرمال، وتجتاز الوديان، والحدادة يدفعونها في بحث مستمر وتطواف لا يهدأ، ويقظة دائمة... الشعراء لا يحدثوننا بأن الظاعنين قد عرسوا في رحلاتهم أو ناموا أثناء السير وهل ينال الباحث عن الحقيقة". انظر: أبو سويلم، الإبل، ص269، وانظر: نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، مكتبة الأقصى، عمان، 1976، ص130، الذي جعل رحلة المرأة في الشعر الجاهلي عبارة عن رحلة الشمس.

القوية لتفريج همه، ذلك "أن الحقيقة الزائفة التي انتهت إليها رحلة الطعائن تبعث في النفس الهم والغم واليأس والقنوط، وتظهر الناقة وحدها في الموقف، فهي كاشفة الهم وباعثة السلوى ومطهرة الألم، في اللحظات العصبية دائماً يتجه الإنسان إلى مصادر القوى يحتمي بها ويلوذ بكنفها خاصة- عندما يشعر بالضعف والعجز، وقد عبر الشعراء عن الاحتماء بالناقة وإلقاء الهم على كاهلها في كثير من أشعارهم"⁽¹⁾. فهذه الناقة تشكل المكافئ الفني النقيض للمكافئ الفني/المرأة. فإذا كانت المرأة كاذبة ومخادعة وباعثة على الهم والقلق، كما وصفها الشاعر في مفتتح القصيدة، فإن الناقة مفرجة للهم وصادقة. غير أن المكافئ/الناقة تظل تجسد بالدرجة الأساس مشاعر الشاعر نفسه وعواطفه؛ فالشاعر يرحل على هذه الناقة إلى عمرو بن هند، وهو متخوف متوجس من هذه الرحلة ويعتريه القلق والاضطراب، لذا فلا غرو أن نرى الناقة تجسد هذا القلق:

إِذَا قَلِقْتُ أَشُدُّ لَهَا سِنَانًا أَمَامَ الزُّورِ مَنْ قَلِقِ الْوَضِيِّينَ
تَصُوكُ الْحَالِبِينَ بِمُشْفَتْرٍ لَهُ صَوْتُ أَبْحُ مَنْ الرِّبِيِّينَ

لاحظ تكرار الشاعر لمعنى القلق؛ فتارةً تجسد المعنى في الأداة الألسنية الفعل (قلقت)، وتارةً تجسد المعنى في الأداة الألسنية الاسم (قلق). فهذه المعاني والأوصاف مرتبطة ارتباطاً واضحاً بالحالة النفسية التي يعانها الشاعر نفسه، كما ترتبط ارتباطاً وثيقاً بسياق القصيدة والمكافئ الموضوعي المجسد لعواطف الشاعر في أوعية حسية قابلة للتأمل والقراءة والاستنتاج الجمالي. فهذه المعاناة النفسية التي كانت تعانها الناقة إنما هي "تجسيد لتلك الحالة المأساوية التي يعيشها الشاعر. فالقلق والصوت الأبح صفتان تنسجمان مع النغمة الحزينة، وتبرزان المعاناة الحادة التي كان يعاني منها، ولذلك أسقط ما في نفسه على الناقة"⁽²⁾. فالناقة، إذًا، مكافئ موضوعي يجسد بشكل واضح عواطف الشاعر ورؤيته للآخر، أيضاً، وبالتالي فلا غرو أن يتلاحم الشاعر معه تلاحماً عضوياً لدرجة يصعب معها التفريق بين عواطف الشاعر وعواطف الناقة، أو حديثه وحديثها، أو شكوتها وشكوته، وقلقه⁽³⁾ وقلقها. فهل هي تشكو حالها وتبسط أمرها أمامه؟ أم هو من يشكو حاله ويبسط أمره بين يدي الملك/عمرو بن هند بشكل يستجر العطف والرحمة والإنصاف والعدل. وهذا هو مراد الشاعر، أيضاً، من رحلته المضنية إلى الملك. أليس هو من يتأوه ويئن ويتعذب؟ أليس هو الرجل الحزين الذي أفنى عمره بين حلّ وارتحال؟

(1) أبو سويلم، أنور، الإبل في الشعر الجاهلي، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1983: 271.

(2) ربابعة، موسى، قراءة النصّ الشعري الجاهلي: 88.

(3) ثمة بعض الدارسين من يرى أن الشاعر الجاهلي عاش "حاضراً قلقاً نتيجة المستقبل الغامض". انظر:

طشوش، عبد العزيز، الزمن في الشعر الجاهلي، مكتبة حمادة، إربد، 1995: 46.

إِذَا مَا قُمْتُ أَرْحَلُهَا بِلَيْلٍ تَأْوُهُ أَهْمَةُ الرَّجُلِ الْحَزِينِ
تَقُولُ إِذَا دَرَأْتُ لَهَا وَضِيئِي أَهَذَا دِينُهُ أَبَدًا وَدِينِي
أَكُلُ الدَّهْرَ حَلًّا وَارْتِحَالَ أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وَمَا يَقِينِي

المتأمل في الوسائل الفنية والأدوات الألسنية التي تدرع بها الشاعر لتشكيل صورة هذا المكافئ الموضوعي/الناقاة يلحظ أنها لا تبعد عن تلك التي شكّل بها صورة المكافئ الموضوعي السابق/المرأة. وأول ما يلحظ في هذه الصورة انكفاء الشاعر على ضرب من الانحراف الأسلوبي المتمثل في أنسنة الناقاة وتشخيصها، فهذا النصّ يعتمد الانحراف الأسلوبي أسأً واضحاً في بنائه وشحنه بالطاقة الجمالية والإيحائية، ورسم صورة استعارية⁽¹⁾ لها تقوم على الاستعارة المكنية خاصة. والصورة الاستعارية، أساساً، تقوم على "انتهاك حرمة العلاقات السياقية، وفصم عرى الأواصر الاقترابية، والإجهاز على التوقعات المألوفة والإطاحة بالكلمات التي يجبر بعضها بعضاً بسبب العادات الاستعمالية"⁽²⁾ مما يسبب في النصّ بروزات براقية منبهة لوعي المتلقي وزيادة حساسيته تجاه النصّ، ما يسهم في جذب انتباهه إلى درجة قد يقع فيها تحت سلطة التأثير الناتجة عن هذه المنبهات التي تحدثها هذه الصورة الاستعارية بشكل عام. فالناقاة لا تتأوه (أهْمَةُ الرَّجُلِ الْحَزِينِ)، ولا تقول أو تتكلم أو تتضجّر أو تنتشكي. فالشاعر شبه الناقاة بإنسان، ثم حذف المشبه به وأبقى شيئاً من لوازمه (تقول). الشاعر، إذاً، يشخص الناقاة ويؤنسها؛ وبذلك فهو "قد هدم جدار العجمة العالي بينه وبين ناقته، وقدمها لنا من غير زيف أو مكر صديقاً (حميماً) أثقله الحزن والمكروه، وشقّ عليه الصديق، فحار في أمره وأمر سواه، يصبر على باطله وجده، ويدفع حزنه بالعتاب والشكوى بين يديه، فلمست القلوب منا جميعاً ولذت بالصدور"⁽³⁾. وهذا انحراف أسلوبي يقوم على تفرغ الدوال من محتوياتها القاموسية المألوفة، ويحيلها إلى إشارات لغوية حرة عائمة في أفق المعنى، بانتظار متلقٍ متوقّد القريحة لاقتناص إحياءاتها، وتصيّد لحظاتها الجمالية، عبر فكّ رمزيها واكتشاف التصورات المكتمة فيها.

إن الاستعارة مداورة في الخطاب، وعائق أمام عملية التلقي المألوفة، وتخريب لعلاقات التجاور السياقية بين الدوال، وإنشاء لعلاقات جديدة⁽⁴⁾ بين الدوال بعضها مع بعض من جهة، وبين الدوال ومدلولاتها من جهة أخرى؛ فالناقاة لا تتصاحب نحويّاً ومنطقيّاً مع الجمل الفعلية (تَأْوُهُ أَهْمَةُ الرَّجُلِ الْحَزِينِ..تَقُولُ إِذَا دَرَأْتُ لَهَا وَضِيئِي.. أَهَذَا دِينُهُ أَبَدًا وَدِينِي..أَكُلُ الدَّهْرَ حَلًّا

- (1) يمكن الإفادة هنا من نظريات الاستعارة المختلفة، نحو النظرية الاستبدالية، والنظرية التفاعلية، والنظرية السياقية في الدراسة للدكتور يوسف أبو العدوس، (الاستعارة في النقد الأدبي الحديث)، ط1، عمان، 1997.
- (2) حافظ، صبري، "جماليات الحساسية والتغيير الثقافي"، مجلة فصول 4، م6، 1986: 87.
- (3) رومية، وهب، الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1982م، ص84.
- (4) يمكن الإفادة حول هذا الموضوع من معطيات النظرية السياقية للاستعارة، انظر الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، يوسف أبو العدوس: 99.

وارْتِحَالٌ، أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وما يَبْقِيَنِي)، وبالتالي فهذا تخريب للعلاقات التجاور السياقية بين الدوال، واستبدالها بعلاقات جديدة طارئة، تقف عائناً أمام عملية التوصل الاعتيادية، لأن هذا التغيير في السياق الشعري يربك العلائق داخل النصّ بين الدوال أنفسها، وفي خارج النصّ بين الدوال ومدلولاتها، عندما تفرغ الدوال من مدلولاتها الفاموسية، وتكتسب مدلولات طارئة، فتصبح الناقّة علامة لغوية مؤشّرة على الشخصية الشعرية نفسها. وهذا كله ما حدا بكثير من الشراح القدامى إلى وصف هذا الضرب من الخطاب بأنه ضرب من "الخطابات المغلقة والإشارات البعيدة". وقال عنه المرزباني: "فهذه الحكاية عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة، وإنما أراد الشاعر أن الناقّة لو تكلمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول"⁽¹⁾.

الاستعارة المكنية تقوم على ظاهرة الانحراف الأسلوبي، وانتهاك حرية العلاقات السياقية، والتوقعات المألوفة، بحثاً عن نمط جديد من العلاقات بين الأشياء، وتوظيف اللغة توظيفاً خاصاً يفجؤ توقعات المتلقي، ويشحنه بالتوتر والقلق، أو ما يسمى بظاهرة (التأزم والانفراج)⁽²⁾، أو (التحفيز والتفريغ)، حيث تعمل الاستعارة على زيادة حساسية المتلقي وقلقه تجاه النصّ، ويظلّ يعاني هذه الحالة من التأزم والتحفيز، حتى يتمكن من اكتشاف أسباب هذا (التأزم والتحفيز)، أو بمعنى آخر أسباب هذا القلق القرّائي، وبالتالي اكتشاف التصورات التي تتكتم عليها الاستعارة، أو حلّ رمزيتها، وعندئذٍ يصل إلى حالة اتزان، أو حالة (الانفراج والتفريغ):

إِذَا قَلَقْتُ أَشَدُّ لَهَا سِنَافاً أَمَامَ الزُّورِ مَنْ قَلَقِ الوَاضِينَ
تَصُوكُّ الخَالِئِينَ بِمُشَقَّرُ لَهُ صَوْتُ أَبْحُ مِنَ الرِّينِ

عمد الشاعر إلى كسر بنية توقع القرّائي، حينما وحد بين أحاسيسه وأحاسيس الناقّة، وتمللمه وتلملمها، وتشكيه وتشكيها، وحنه وحنها، وقلقه وقلقها، وصوته الأبحّ وصوتها الأبحّ. وثمة انزياح كبيرة بين هذين الطرفين يعمل على شحن المتلقي وزيادة درجة التأزم والتحفيز عنده، فالأحاسيس والشكوى والصوت الأبحّ، والقلق من خصائص العالم الداخلي للشاعر، وليست من خصائص الخيل؛ فكيف لمح الشاعر المؤتلف في المختلف؟، وكيف أدرك الشبه في العناصر غير المتشابهة؟.

إن الشاعر يطرح تجربته مع خصمه/عمر بن هند من خلال هذا المكافئ الموضوعي/الناقّة، ويتوحد معها، من هنا فقد لمح أوجه الشبه بين أحاسيسه وأحاسيس الناقّة، وبذلك أضفى على الناقّة أحاسيسه هو، وشحنها بمزيد من القوة والاندفاع، وجسدها عبر سبيكة

(1) العبدى، المثقّب ديوان شعر المثقّب العبدى، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، جامعة الدول العربية، 1971: 195، انظر أيضاً: ابن طباطبا العلوي، محمد، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة 1956، ص20، وانظر: أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1981: 130.
(2) انظر حول هذا المصطلح: الشرع، علي، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط، 1987: 58.

لغوية متألّفة، المكافئ الموضوعي/الناقة. وإذا ما أدرك المتلقي هذا التصور، وتمثّل صورة الأحاسيس مجسّدة في كينونة لغوية موحية (المكافئ الموضوعي)، فإنه عندئذٍ يكتشف السرّ المسكوت عنه، ويصل إلى حالة تفرّغ التوتر وانفراج القلق. فالاستعارة أسلوب فني يتوسل به الشاعر لتشكيل أفكاره ومشاعره ورؤاه، وتجسيدها في وعاء حسيّ (مكافئ موضوعي/الناقة) قابل للتأمل والقراءة بشكل جمالي مؤثر، يندّ عن التقرير والتصريح، ويعانق ذرى التلميح والإيحاء والإشعاع.

يلغي الشاعر علاقات الواقع المألوفة، ويعيد تشكيل الواقع بعلاقات نفسيه جديدة، هي أساس المكافئ الموضوعي وجوهره، قد تدهش المتلقي، بقدر ما تكون قادرة على تجسيد عواطف الشاعر وعالمه الداخلي، عبر تشكيلات لغوية جمالية فيّاضة بإيحاءات هذا العالم وخباياه الدفينة⁽¹⁾. وكل هذا يسهّل عبور النصّ عبوراً جمالياً موفقاً، وفي الوقت ذاته يحقق الوظيفة الاجتماعية للشعر؛ فالمهم – عند إيوت – ليس القضية النفعية التي حملها الشعر، وإنما قدرته على إحداث الأثر الفني فينا هذا الأثر الذي يجعلنا أكثر حساسية وشفافية ويقظة، ويزودنا برؤية جديدة للمألوف تحطم إطار الإلف والعادة. فإذا استطاع الشاعر عبر هذه البنية الحيّة للمعادل الموضوعي جعلنا، ولو للحظات قليلة، ندرك كنه هذه الطبقات الخبيئة في أعماقنا، فقد أثر فينا، وحقق لنا المتعة واللذة. وهذا التأثير ليس بالسهل أن يحققه كل شعر، ويعوّل إيوت كثيراً على هذا التأثير في حياة الأمة. إذ يرى فيه أثراً بعيد المدى. وعلى حدّ تعبير محمود الربيعي فإن "هذا التأثير الحيّ في مشاعر الأمة وفي حياتها وفي لغتها هو الوظيفة الاجتماعية للشعر بالمعنى الأعم لهذه العبارة"⁽²⁾.

وأخيراً، فقد بات واضحاً أنّ المكافئ الموضوعي يبدأ من الواقع ثم يغادره إلى المجرد، بناءً على شبيه، أو علاقة نفسية محضة؛ فالمرأة أو الناقة ما كان لها أن تعبر عن تجربة الشاعر وتوحي بأعماقه النفسية لولا أنه استطاع أن يخلق لها هذا الشبه النفسي، أو السياق النفسي الذي أتاح لها تلك القدرة الإيحائية، وحوّلها إلى بؤرة إشعاع. فالسياق النفسي، إذًا، هو خالق المعنى وواهب الدلالة في المكافئ الموضوعي، ومفجّر الطاقات الكامنة في اللغة، فالمكافئ/المرأة أو الناقة حينما صبّها الشاعر في السياق الفني للقصيد تحررت من دلالتها الأحادية الواقعية – كامرأة واقعية أو ناقة واقعية- واكتسبت منطقتاً نفسياً⁽³⁾ يتعدى المعنى الأحادي إلى إيحاءات غير محددة. فالكلمة في السياق تكتسب دلالات جديدة، وهذا ما أفضى بالمرأة أو الناقة لأن تكون مكافئاً موضوعياً يشع بتجربة الشاعر وعاطفته الفلقة تجاه عمرو بن هند. وكذا بالنسبة لأية كلمة تُصبّ في سياق فني ونفسي يُراد لها أن تتحوّل إلى مكافئ موضوعي موحٍ، ولكل سياق دلالاته وإيحاءاته الخاصة.

(1) انظر الرباعي، عبد القادر، في تشكّل الخطاب النقدي، عمان، ط1، 1998: 53.

(2) الربيعي، محمود، في نقد الشعر: 200-201.

(3) انظر عيد، رجاء، لغة الشعر، منشأة المعارف، الاسكندرية: 82.

لماذا استخدم الشاعر المكافئ الموضوعي؟

إنّ النفس البشرية ذات طبيعة غامضة، لا تستطيع الوسائل المباشرة استكناها وإدراك حقيقتها، لذلك يلجأ الشعراء إلى المكافئ الموضوعي للإيحاء بأغوار هذه النفس، وما يعترّبها من حالات نفسية وانفعالات، ذلك أن المكافئ الموضوعي تمكّنه طبيعته الخصبة من تجاوز عالم الحس إلى عالم المجرد، وبالتالي يتسنى له أن يوحى بأعماق النفس وأغوارها الغريبة المدهشة.

يرى أهل العلم أنّ النفس البشرية وحدةٌ واحدةٌ متكاملةٌ، وأنّ وسائل الإدراك، مهما تعددت، فإنها تتشابه من حيث وحدة الأثر النفسي، من هنا فإن الحواس تتبادل وتتراسل مما يتيح للشاعر إمكانيات إيحائية أوسع⁽¹⁾. ويرون أيضاً أن الشعراء يلجأون إلى المكافئ الموضوعي، كما يلجأون إلى الرمز الفني، خشية التعرض للأذى، أو رغبة في التفوق، والظهور بمظهر الإغراب، أو نتيجة لبعض الأمراض النفسية أو اضطرابات في المزاج، وما إلى ذلك⁽²⁾.

والسؤال الذي يطرح نفسه: لماذا لجأ المثقّب العبدى إلى بناء قصيدته بناءً على فكرة المكافئ الموضوعي؟ أي بمعنى آخر لماذا لجأ إلى استخدام المكافئ في هذه القصيدة؟ لا شك أن الشاعر لم يكن يعاني من اضطرابات نفسية، ولا كان يرغب في الظهور بمظهر الإغراب، وما إلى ذلك. وإنما كان يعاني تجربة واقعية تضغط عليه، وتورقه، تجربة تتصل بمصيره، ومصير قومه، الذي سيتحدد بعد مقابلة الملك/ عمرو بن هند. فالشاعر لا يريد الحرب مع هذا الملك العظيم -آنذاك- ولا يريد السلام المذلّ له ولقومه، وإنما يريد المعاملة بالمثل⁽³⁾، يريد علاقة متكافئة بين الطرفين. وهل يستطيع الشاعر أن يمثل بين يدي الملك ويصرّح له بذلك، ولاسيما عندما يتخذ الحديث منحى التهديد وإظهار القوة:

فَلَا تَعِدِي مَوَاعِدَ كَاذِبَاتٍ تَمُرُّ بِهَا رِيَا حُ الصَّيْفِ دُونِي
فَأَيُّ لَوْ تُخَالِفُنِي شِمَالِي خَلَاقُكَ مَا وَصَلْتُ بِهَا يَمِينِي
إِذَا لَقَطَ عُثُهَا وَقَلَّتْ بَيْنِي كَذَلِكَ أَجْتَوَى مَنْ يَجْتَوِينِي
إِلَى عَمْرٍو وَمِنْ عَمْرٍو أَتْتَنِي أَخِي النَّجْدَاتِ وَالْحَلْمِ الرَّصِينِ
فَإِمَّا أَنْ تَكُونَ أَخِي بِحَقِّ فَأَعْرِفَ مِنْكَ غَنِّي مَنْ سَمِينِي

- (1) انظر أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، 2، 1978: 46.
- (2) انظر الجندي، درويش، الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د.ت): 460.
- (3) هذا تجسيد لرؤية الشاعر وموقفه القائم على ضرورة المعاملة بالمثل، وهذا مبدأ عظيم يكشف عن طريقته في معاملة الآخرين، وهذا ما دفع أبا عمرو بن العلاء ليقول عن القصيدة: "لو كان الشعر مثلها لوجب على الناس أن يتعلموه" انظر: ابن مسلم، ابن قتيبة أبو محمد عبد الله، الشعر والشعراء، تحقيق مفيد قميحة ومراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1985: 250.

لعلّ هذا ما دعا الأصمعي إلى القول: "أراه غير الملك - يقصد عمرو بن هند - لأنه لم يكن ليخاطبه بمثل هذا الكلام"⁽¹⁾. من هنا وجد الشاعر في الإيحاء والتلميح منفذ المؤدي إلى الغرض دون أن يثير حفيظة الملك، وفي الوقت ذاته، فإن الملك سيتفهم غايته، وقد يتقبل موقفه، وفي هذه الصورة التي تلمح ولا تصرّح، توحى ولا تقرر. والمكافئ الموضوعي يعدّ من أهم وسائل الإيحاء⁽²⁾، والتعبير الاستطائقي. والشاعر في هذا الموقف لا يستطيع أن يقرّ أمام الملك بما يؤمن به، ولا يستطيع أن يقول أمامه: إن الاتجاه نحو السلام لا يعنى الضعف، فهذا سوف يثير غضب الملك على الشاعر وعلى قومه. والشاعر يريد أن يُخبر الملك برحيله إليه، وتحمله المشاق والصعاب وسط الصحراء الحارقة ومع ذلك كله، فإنه يرحل إليه على ناقة قوية جبارة لا يوهنها التعب والمسير؛ وهذا إيحاء للملك بقوته وقوة قومه، وأنه لا يلجأ إلى السلام ضعفاً، بل يريد السلام المتكافئ مع الملك، وأن يعقد معه علاقة متكافئة. أما إذا رفض الملك هذه العلاقة وهذا الوصل، فالشاعر يخبره أنه سيطاوع نفسه ويقطعه موحياً له بقوته، من خلال قوة هذه الناقة التي يرحل إليه عليها. وفي الوقت ذاته فهو قد حمل الناقة كلّ أبعاد حالته النفسية، وما يعتريه من قلق وأرق إزاء هذه التجربة التي يقدم عليها، لاسيما أنه يتجه نحو المجهول، وكل شيء أمامه ملقّ بالضباب:

فَقَلْتُ لِيَعْضِيهِنَّ، وَشَدَّ رَحْلِي لِهَاجِرَةٍ عَصَبْتُ لَهَا جَبِيي
لَعَلَّكَ إِنْ صَرَمْتَ الْحَبْلَ مِنِّي أَكُونُ كَذَلِكَ مُصْحَبِي قَرُونِي
فَسَلِّ الْهَمَّ عَنْكَ بِذَاتِ لَوْثٍ عُدَافِرَةٍ كَمِطْرَقَةِ الْفَيْوُونِ
بِصَادِقَةِ الْوَجِيفِ كَأَنَّ هِرًّا يُبَارِيهَا وَيَأْخُذُ بِالْوَضِيْنِ
كَسَاهَا تَامِكاً قَرِداً عَلَيْهَا سَوَادِي الرِّضِيحِ مَعَ اللَّجِيْنِ
إِذَا قَلَقْتُ أَشُدُّ لَهَا سِنَافاً أَمَامَ الزَّوْرِ مِنْ قَلْقِ الْوَضِيْنِ

يخاطب الشاعر في مقدمة هذه الصورة المرأة/عمرو بن هند الملك، بدليل قوله في البيت التالي: (لَعَلَّكَ إِنْ صَرَمْتَ الْحَبْلَ ...)، لذلك تراه يعود إلى التوتر والنزق والانفعال، كما كان يخاطب فاطمة/عمرو بن هند في مقدمة القصيدة و يوحى ذلك كله بأن المرأة هنا ما هي بامرأة حقيقية، وإنما وُظفت مكافئاً موضوعياً لعمرو بن هند، "إنه نمط من العلاقة متفرد، ويجد تفسيره

(1) العبدى، المثقّب ديوان شعر المثقّب العبدى: 208. انظر المفضليات، تحقيق، أحمد محمود شاكر وعبد السلام هارون: هامش الصفحة: 292.

(2) غزوان، عناد، (المعادل الموضوعي: مصطلحاً نقدياً)، مجلة الأعلام: 43.

عندما نقابله بتلك المواجهة مع عمرو، ومما حمل إحياء (المكافئ) فخيّم على الموقف هيئة جموح لهذا الرجل الذي لا يعرف الراحة، ولا ينثني عن تحقيق أهدافه وما يراه واجباً⁽¹⁾ حوار الشاعر مع ناقته، فالشاعر يتوحد مع ناقته، ويتخذها مكافئاً يحملها رؤيته وأبعاد حالته النفسية، ويتجلّى هذا خاصة في حوارها معها.

لجأ الشاعر إلى تصوير ناقته بعدة صور تظهر مثاليّتها، بل وناقته خصوصية ليس لسواها مثلها، فهي صلبة جداً وقوية وسريعة؛ وهذا إحياء للملك بصلابته وقوته هو، وقوة قومه. وكذلك فإن الصفات المخلوعة على الناقة توحى بحالته النفسية وبجو القصيدة المشوب بالقلق والهم ومعاناة الشاعر الحادة وحزنه، فهو الذي يعاني القلق والتوتر والألم والتأوه. والشاعر لا يريد أن يكشف عن هذا صراحة، بل إنها مشاعر وأحاسيس تمور في نفسه مع بداية رحلته الصعبة إلى عمرو بن هند، مشاعر يختلط فيها الخوف والرغبة والقلق والغموض بعزة النفس والإحساس بالذات ومحاولة تضخيم هذه الذات القلقة أمام الآخر. لذلك كله لجأ الشاعر إلى المكافئ/الناقة؛ لما يمتلكه من طاقات إحيائية عالية بأعماق النفس وما يعتمدها من انفعالات لا تستطيع الوسائل المباشرة استكناهاها، وفي الوقت ذاته إحياء للملك برغبة الشاعر في إقامة سلام متكافئ بين الطرفين، وبأن الشاعر، وإن كان قد رحل إلى الملك، فإنه يرحل إليه انطلاقاً من موقف قوة، لا موقف ضعف واستسلام.

وأخيراً، يحاول الشاعر أن يضرب للملك مثلاً للعتاب السليم، بحيث أنه يعترف له بخطئه، من خلال هذا الحوار المتكافئ الذي يجريه بينه/الشاعر وبين ناقته:

تَقُولُ إِذَا دَرَأْتُ لَهَا وَضِيئِي أَهَذَا دِيْنُهُ أَبَدًا وَدِيْنِي
أَكُلُّ الدَّهْرَ حَلًّا وَارْتِحَالًا أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وَمَا يَبْقِي
فَأُبْقِي بَاطِلِي وَالْجَدُّ مِنْهَا كَدُكَّانِ الدَّرَابِنَةِ الْمَطِينِ

يصف الشاعر في هذه الأبيات الناقة بأنها صادقة، وأنه هو على باطل، فهو يعترف أمام الناقة بأنه على باطل، وهذا اعتراف رمزي يقرر حقيقة أمام الملك: حقيقة خطئه، وهذا إرهاب للملك برحلة الشاعر إليه، بعد هذا الاعتراف والإحياء به على لسان الناقة التي توحد معها الشاعر. على الرغم من ذلك فالشاعر يصرّ أن يرحل إلى الملك على ظهر ناقة قوية صلبة لا تعرف التعب:

ثَبِيْتُ زِمَامَهَا وَوَضَعْتُ رَحْلِي وَنُمْرُقَةً رَفَدْتُ بِهَا يَمِينِي
فَرُحْتُ بِهَا تُعَارِضُ مُسَبِّكِرًا عَلَيَّ ضَحَضَاجِهِ وَعَلَى الْمُثُونِ

(1) الداية، فايز، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي): 206.

بذلك فقد ظلَّ المكافئ/الناقة يوحى بجوِّ القصيدة العام المشوب بالقلق والتوتر والعناب بين الشاعر والآخر/ فاطمة (عمرو)، كما يوحى بأعماق نفسية الشاعر ورغبته في محبة الآخر ووصله، ولكن شرط المساواة والندية والمكافئة في المعاملة.

آية ذلك كله: أن الشاعر يجد في المكافئ الموضوعي خير وسيلة للمكاشفة والمباوحة والإيحاء بمشاعره وأحاسيسه ورؤاه أمام الملك، وهذا كله مراد إليوت ومقصده؛ فهو "يؤمن أن الشعر يجب أن يوحى للذهن بشيء أكثر من الذي يقرره تقريراً مباشراً. الأمر الذي قد يجعل عنصرَي الغموض والإيحاء في القصيدة من مكونات الموضوع الذي يؤدي بعد تفاعله بالأسلوب / الشخصية إلى فهم فكرة المكافئ الموضوعي فهماً صائباً بعيداً عن الضبابية والتعقيد"⁽¹⁾. وأخيراً، فالمكافئ الموضوعي يظل أداة السنية تحمل وظائف جمالية عندما تسهم في تشكيل تجربة الشاعر ورؤيته على نحو مؤتلف مع مكونات النصّ الفني.

Sources & References (Arabic & English)

- AbdelRahman, N. (1976). *The artistic image in pre- Islam poetry*. Al Aqsa Library, Amman.
- Abu Al Edous, Y. (1997). *Metaphor in literature critic*. 1st Ed., Amman.
- Abu- Deeb, K. Hamlett & T.S. Elliot. (1984). *Al Mahed Journal for Culture and Art*, (3\4), Damascus.
- Ahmad, M. (1978). *Symbol and symbolism in modern poetry*. 1st Ed., Dar Al Maaref, Cairo- Egypt.
- Al Abdi, A. (1971). *Muthqab al Abdi poetry Diwan*. Examined by Hassan Kamel Al Sairafi. Arab League.
- Al Alawi, M. (1956). *The poetry criterion*. Examine by Taha Al Hajiri and Mohammad Zagholoul, The Great Commercial Library, Cairo.
- Al Askari, A. (1981). *The two artifacts*. Examined by Mufeed Qumaiha, 1st Ed., Scientific Books Dar. Beirut.

(1) غزوان، عناد، (المعادل الموضوعي: مصطلحاً نقدياً)، مجلة الأقاليم: 43.

- Al Dabi, M. (without date). *Al Mufadeliat*. 6th Ed. Examined by Ahmad Mahmoud Shaker and Abdel Salam Haroun. Beirut.
- Al Daya, F. (1990). *The aesthetics of style (The artistic image in the Arab literature)*. 2nd Ed. Dar Al Fiker Al Mousaaser, Dar Al Fiker, Lebanon, Syria.
- Al Eid, Y. (1985). *In knowing the text*. Dar Al Afaq Al Jadeedah, Beirut.
- Al Jundi, D. (without date). *Awaz Bin Hajar and his ignorant narrators*. Dar Al Resala for Printing, Baghdad.
- Al Massawi, A. (1994). *The indicative structures in Amal Dunqel poetry*. Arab Writers League, Damascus.
- Al Rabaey, A. (1984). *The artistic image in the poetic critics*. Dar Al Eloum for Printing and Publications, Al Riyadh.
- Al Rabaey, A. (1998). *In formulating the critic discourse*. 1st Ed., Amman.
- Al Rabeyea, M. (1968). *In poetry critics*. Dar Al Maaref, Cairo, Egypt.
- Al share, A. (1987). *The structure of short poem at Adonis*. Arab Writers League, Damascus.
- Al Tayeb, A. (1970). *The guide to understanding Arab poetry and its nature*. 1st section, Dar Al Fiker, Beirut.
- Anees, I. (1978). *Poetry rhythm*. The Inglo Egyptian Library, Cairo.
- Asfour, J. (1983). *The artistic mage in the rhetorical and critic heritage among Arabs*. Dar Al Tanweer for Printings and Publications, Beirut.
- Ayyad, S. (1982). *An introductory to stylistic science*. Dar Al Eloum for Printings and Publications, Al Riyadh.

- Drew, E. (1961). *Poetry: How to understand and appreciate it*. Translated by Al- Shoush, M. Munainemeh Library. Beirut.
- Eid, R. (1985). *Language of poetry*. Al Maaref Facility, Alexandria.
- Ghazwan, E. (1980). The objective equivalent: A critic terminology. Baghdad, *Al Aqlam Journal*, No. 9.
- Hadara, M. (1972). *Arab poetry trends in Sudan*. Culture Dar, Beirut.
- Hafez, S. (1986). The aesthetics of sensitivity and cultural change. *Fosoul Journal*, 4(6).
- Hilal, M. (1973). *Modern literature critic*. Culture Dar, Cairo.
- Ibn Qutayneya, A. (1985). Poets and poetry. Examined by Mufeed Qameeha and reviewed by Naeem Zarzour, Scientific Books Dar. Beirut.
- Maklish, A. (1963). *Poetry and experience*. Translated by Salma Al Al Khadra al Jayoussi. Dar Al Yaquadah Al Arabeyya, Beirut.
- Matheson, (1965). *T.S. Elliot: The critic poet*. Translated by Ihssan Abbas.
- Nasef, M. (1983). *The literature image*. 3rd Ed., Dar Al Andalus, Beirut.
- Nasef, M. (without date). *A second reading for our old poetry*. Dar Al Andalus, Beirut.
- Qassim, A. (1980). *The poetic imagining (the sensation experience) and tools for poetic image*. 1st Ed. The Public Facility for Printing, Publications and Advertisements, Lybia.
- Qatous, B. (1991). The rhythmic structures in Mahmoud Darweesh collection: A review of Madaeh Al Bahar. *Yarmouk Research Journal*, Vol. 9, No.1, Irbid.

- Rababah, M. (1998). *Reading the pre- Islam poetic text*. 1st Ed., Hamada Foundation and Al Kandi Foundation for Printings, Irbid-Jordan.
- Rumeyye, W. (1982). *A journey in pre- Islam poems*. Al Resalah Foundation, Beirut.
- Suwaif, M. (1981). *The psychological basics for artistic innovation in poetry*. 4th Ed., Dar Al Maaref, Cairo.
- Tashtoush, A. (1995). *Time in pre- Islamic poetry*. Hamada Library, Irbid, Jordan.
- Wimzat, W. et al. (1976). *Literature critic*. Translated by Hussam Al Khateeb and Muhey Addin Subhi, Damascus University Printing.
- Zayed, Ali (1978). *About structuring the modern Arab poem*. Dar Al Fousha, Cairo.