



جامعة أسيوط  
كلية الآداب  
قسم اللغة العربية وآدابها

# المعلقة العشر

"دراسة ثقافية"

إعداد

مريم عثمانة

إشراف

د. أهل نصير

2008/2007

# المعلقات العشر

"دراسة ثقافية"

إعداد

مريم عفانة

إشراف

د. أمل نصير

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في جامعة  
البرموك، تخصص اللغة العربية/أدب ونقد

## لجنة المناقشة

د. أمل طاهر نصير .....  
أ.د. موسى سامح رابعة .....  
أ.د. ماجد ياسين جعافرة .....  
د. يوسف محمود عليمات .....

مشرفاً ورئيساً  
عضواً  
عضواً  
عضواً

## الإهداء

إلى روح أبي الطاهرة، من بشة العزيمة والطموح  
والأمل في نفسي... رحمة ودعاء ومغفرة  
إلى أمي رمز الحب والإرادة القوية  
إلى صغيري عليّ مهجة الفؤاد وقرّة العين  
لكم جميعاً الحب والتقدير

## شكر وتقدير

الحمد لله الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم، فالشكر أولاً لله العظيم، الذي يسر لي أمري، وأعانني على إتمام عملي، فإليه سبحانه وتعالى أتوجه معترفاً بفضلته، شاكرًا لأنعمه، مستلهمًا رضاه.

وحتى أكون من الذاكرين الخير لأهله، واعترافاً مني بالجميل، وتقديرًا للجهود النوعية المبذولة في مجال الإشراف على هذه الرسالة، أجد لزاماً عليّ أن أتقدم بجزيل الشكر، وعظيم الامتنان والعرفان إلى الدكتورة أمل نصير التي أشرفت على هذا الجهد العلمي، منذ أن كان فكرة تراود الباحثة إلى أن خرج بوضعه الحالي إلى حيز الوجود، فلم تبخل عليّ بعلمها، أو جهدها، ولم تتوان لحظة في تقديم يد العون والمساعدة، فوسعتني صبراً، وأغننتني علمًا. فنعم المعلمة الذي وهبت نفسها لخدمة العلم وطلابها. فأسال الله أن يجعل ذلك، في ميزان حسناتها. كما أتقدم بجميل شكري إلى كل من: الأستاذ الدكتور موسى رباحة، والأستاذ الدكتور ماجد جعفره، والدكتور يوسف عليّات.

لتفضلهم بقبول مناقشة هذه الرسالة. ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر والعرفان، إلى ، لما أحاطوني به من عناية، وزودوني به من خير ما عندهم من علم وثقافة.

والله ولي التوفيق

الباحثة

## الفهرس

الصفحة	الموضوع
ب	لجنة المناقشة.....
ج	الإهداء.....
د	شكر وتقدير.....
هـ	الفهرس.....
ز	الملخص.....
1	المقدمة.....
2	1. التمهيد.....
3	1.1 النقد الثقافي (تنظيراً)
6	1.1.1 النقد الثقافي (cultural criticism) والنقد الأدبي (literary criticism)
17	2.1.1 أنواع النسق وشروطه.....
25	2.1 المعلقات.....
27	1.2.1 المعلقات والأنساق الثقافية.....
28	3.1 مرجعيات الثقافة العربية.....
28	1.3.1 العصر الجاهلي.....
29	2.3.1 الحياة الجاهلية.....
29	1.2.3.1 المجتمع العربي الجاهلي.....
30	2.2.3.1 البيئة الاجتماعية.....
34	3.3.1 النزعة العصبية.....
39	4.3.1 صفات العربي.....
40	5.3.1 الأسرة.....
43	<b>الفصل الأول: الطلل نسقاً زمانياً ومكانياً</b>
44	2. النسق الزماني والمكاني/الطلل.....
45	1.2 معلقة امرئ القيس.....
51	2.2 معلقة زهير بن أبي سلمى.....
57	3.2 معلقة عبيد بن الأبرص.....
60	4.2 معلقة النابغة الذبياني.....

الصفحة	الموضوع
63	الفصل الثاني: ثقافة الخمر والرموز المؤنسة
64	1.3 ثقافة الخمر.....
64	1.1.3 معلقة طرفة بن العبد.....
71	2.1.3 معلقة الأعشى .....
73	2.3 الرموز المؤنسة.....
74	1.2.3 معلقة لبيد بن ربيعة.....
78	2.2.3 معلقة الحارث بن حلزة.....
80	الفصل الثالث: ثقافة القوة/ثقافة العاطفة
81	4. ثقافة القوة/ثقافة العاطفة.....
82	1.4 معلقة عنتره.....
97	الفصل الرابع ثقافة الفخر
98	5. ثقافة الفخر.....
98	1.5 معلقة عمرو بن كلثوم.....
115	الخاتمة.....
117	المراجع.....
124	الملخص باللغة الإنجليزية.....

## المخلص

### المعلقات العشر

"دراسة ثقافية"

إعداد

مريم عفانة

ماجستير لغة عربية، جامعة اليرموك، 2007-2008

إشراف

د. أمل نصير

تتناول هذه الدراسة موضوع المعلقات من منظور ثقافي، لكشف ومعاينة ما خفي من

أنساق تحت البنية الجمالية.

وتتقسم الرسالة فضلاً عن المقدمة والتمهيد إلى أربعة فصول، حيث احتوى الفصل

الأول منها على النسق الزماني والمكاني ممثلاً بالطلل عند كل من امرئ القيس وزهير بن أبي

سلمى وعبيد بن الأبرص والنابغة الذبياني. أما الفصل الثاني فجاء في قسمين الأول ثقافة الخمر

عند طرفة والأعشى، والثاني الرموز المؤنسة عند كل من لبيد بن ربيعة والحارث بن حنزة.

وجاء الفصل الثالث متضمناً ثقافة القوة/ثقافة العاطفة عند عنزة العبسي. وأخيراً جاء

الفصل الرابع موضحاً ثقافة الفخر عند عمرو بن كلثوم.

راجية من المولى التوفيق

## المقدمة

خضعت المعلقات العشر لكثير من الدراسات التي حاولت التعرف على خفايا النص وأسراره، فالنص الجاهلي معزوف بحيويته وصلاحيته للمناهج النقدية المختلفة. إن الهدف من هذه الدراسة البحثية أن تكشف الأنساق الثقافية المضمرة في المعلقات العشر، وتعرية المستتر خلف الجمالي البلاغي. ويقوم تحليل النصوص الشعرية في هذه الدراسة على مبدأ التحليل الثقافي حتى يتمكن الباحث من مساءلة المضمرة الثقافي المتضمن داخل النص الشعري وبالتالي كشفها. فهذه الأنساق المهيمنة تجعل أصحابها يتحركون في حدودها، فنستطيع عندها أن نكشف قيمة الشعر الجاهلي (المعلقات) الإيجابية والسلبية في صياغة الثقافة العربية القديمة.

وخضوع المعلقات العشر للقراءة الثقافية لا يعني انفصاله عن باقي المناهج، بل هي تساعد الباحث في قراءته الثقافية السليمة. وقراءتي لا تنفصل عما دعا إليه الدكتور عبدالله الغدامي، فأنتفح معه على قيمة شعرنا القديم، فهو تراث نعتز به ونتمسك بكثير من قيمه ومثاله العليا كإجارة الملهوف وإكرام الضيف والمروءة، لكن في الوقت نفسه يصعب التنصل من القول إن هناك أنساقاً مضمرة قد جسدت جوانب سيئة في الشخصية العربية مثل الاستعلاء القبلي، وإلغاء الآخر، وثقافة العنف. ومن هنا، فقد ارتأيت أن أقسم الرسالة إضافة إلى المقدمة والتمهيد والخاتمة إلى أربعة فصول.

تتاول الفصل الأول منها الطلل بوصفه نسقاً زمانياً ومكانياً، حيث ارتبط الطلل بفكرة الفناء والموت، وقوة الدهر على الإنسان ممثلة بمعلقة زهير بن أبي سلمى، وامرئ القيس، وعبيد بن الأبرص، والنابغة الذبياني.



أما الفصل الثاني بجزئته الأول فتضمن ثقافة الخمر عند طرفة بن العبد، والأعشى، وارتباط الخمر عند كليهما مع عنصرى المرأة والحرب. أما الجزء الثانى فضم الرموز المؤنسة حيث لعب عالم الحيوان ممثلاً بصراعاته دوراً بارزاً فى إبراز الأنساق المضمره عند كل من لبيد بن ربيعة، والحارث بن حلزة.

وفى الفصل الثالث تناولت الباحثة ثقافة القوة، وثقافة العاطفة عند عنكرة العيسى، وسيرى القارئ كيف استطاع الشاعر من خلال هاتين القوتين أن يعبر عن مكنوناته المضمره تجاه المجتمع وتجاه محبوبته.

وأخيراً جاء الفصل الرابع مشتملاً على ثقافة العنف عند عمرو بن كلثوم. فقد ولد العنف مع حياة الصحراء القاسية، والصراعات القبلية، والبيئة الصحراوية القائمة على مبدأ البقاء للأقوى والأعنف.

من خلال هذه الدراسة تلحظ الباحثة كيف استطاع الشعراء استخدام وسائل فنية كالرمز والعناصر الحيوانية، والخمر وغيرها، لاستخراج مكنوناتهم التى تشكلت بفعل ثقافة مجتمعهم. وجدير بي أن أشير هنا إلى أن هذه القراءة لا تزعم لنفسها استيفاء ما تطمع إليه من وعى علمى بالشعر الجاهلى فى هذه المرحلة، لكنها محاولة ترمى إلى تأسيس مدخل قرأنى جديد بالاعتماد على الثقافة السائدة فى العصر الجاهلى.

والله ولى التوفيق



مسلمات الثقافة السائدة ببعدها عن الروح الحقيقية للنقد وما فيها من نزوع سلطوي للساند والمقبول عند الأكثرية منهم ريموند وليامز<sup>(1)</sup>.

ظهرت قيم عصر التنوير في النقد الثقافي بشكل أو بآخر، وذلك من خلال وجود دافع أخلاقي أو سياسي انطلق من عصر التنوير نحو استكشاف تأثيرات الثقافة، لقد اتخذ هذا الدافع أشكالاً عدة ما بين مواصلة المفهوم الموحد للثقافة، والتساؤل عن تعقيدات العلاقات الاجتماعية إلى التعديلات التي تطرأ على المفاهيم التي يحملها الأفراد، وهذه العناصر بمجملها تشكل حقل النقد الثقافي<sup>(2)</sup>.

أثر كارل ماركس في النقد الثقافي، فقد قلب العلاقة بين الثقافة والحياة اليومية من خلال تأكيده أن التغيير الاجتماعي الحقيقي يجب أن يحدث في القاعدة؛ أي عند مستوى التبادل الاقتصادي، ومن هناك ستنتقل التغييرات نحو البنية العليا من خلال الفنون، الفلسفة، الدين، والنتائج الفكرية الأخرى<sup>(3)</sup>.

تم طرح مصطلح النقد الثقافي من قبل فنسنت لينش، لمصطلح مرادف لما بعد الحداثة وما بعد النيوية<sup>(4)</sup>.

ويجد بعض الدارسين أن مصطلح النقد الثقافي يبدو متكلفاً. لهذا اتجه كثيرون لاستخدام مصطلحات بديلة كالنقد الحضاري أو الدراسات الثقافية<sup>(5)</sup>.

---

(1) الرويلي، ميجان، البازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي "اضاءة لأكثر من سبعين تياراً أو مصطلحاً نقدياً معاصراً"، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط4، 2005، ص308-309.

(1) Murray: Literary Critics and Criticism, p: 278

(1)Ibid p: 279.

(1) النقد الثقافي قراءة في الأساق الثقافية العربية، ص 31.

(5) وصفي، هدى، النقد الثقافي، فصول، القاهرة، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 63، 2004م، ص106.

الفرق بين مصطلحي النقد الثقافي والدراسات الثقافية دقيق للغاية، من حيث الشمولية والتضييق، فيعمل النقد الثقافي على تحليل الخطاب الرسمي وغير الرسمي وفنون أخرى<sup>(1)</sup>. فينصب اهتمام النص فيه على الممارسة الإنسانية المادية<sup>(2)</sup> في حين أن الدراسات الثقافية تعد أعم وأشمل، فهي تضم وسائل الإعلام، والجماعات العرقية، والأقليات والجنوسة إضافة إلى الأدب<sup>(3)</sup>.

وتجد الباحثة أن النقد الثقافي يندرج تحته غير تعريف، أدرجها حسب التسلسل الزمني: فهو عند فنسنت ليتش: نقد يستوعب متغيرات ما بعد البنيوية، برفضها للعقلانية التكوينية، وعدم اكتراثها بالتوجهات الأساسية أو بالحدود التقليدية بين التخصصات والموضوعات<sup>(4)</sup>.

أما عبد الله الغدامي، فعرف النقد الثقافي على أنه الوقوف على فعل الخطاب، وعلى تحولاته النسقية بدلا من الوقوف على مجرد حقيقته الجوهرية التاريخية أو الجمالية<sup>(5)</sup>. وأما ميجان الرويلي وسعد البازعي، فيريان أن النقد الثقافي نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره، ويعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها<sup>(6)</sup>.

التنوع في تعريف النقد الثقافي لا ينقص من أهميته، بل على العكس من ذلك؛ فهذا يؤكد أهمية الوقوف على الثقافة، ومحاولة معرفة كيف جسدت الثقافة كثيرا من الأنساق فمررتها إلينا

---

(1) Literary Critics and Criticism, p: 278.

(2) قنصوة، صلاح، النقد الثقافي، فصول، القاهرة، مصر، 63، 2004، ص111.

(3) Literary Critics and Criticism, p: 278.

(4) الرويلي، ميجان، البازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي أضواء لأكثر من سبعين تياراً أو مصطلحاً نقدياً معاصراً، دار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط4، 2005، ص308-309.

(5) النقد الثقافي، ص13.

(6) دليل الناقد الأدبي، ص305.

دون وعي وعلى مر الزمن، فأصبحت جزءاً من ثقافتنا وشخصيتنا؛ تؤثر في خطاباتنا وعلاقاتنا مع الآخرين دون وعي منا.

هذا بالنسبة للتعريف بالنقد الثقافي، أما النقد الحضاري، فهو يقوم على استخدام المفاهيم والمصطلحات التي تحكم العلوم الاجتماعية والإنسانية لتحليل الواقع ونقده وتفكيكه وتتم هذه العملية في إطار تاريخي (اجتماعي)<sup>(1)</sup>.

بعد هذه المقارنة ما بين الدراسات الثقافية والنقد الثقافي والنقد الحضاري، تلاحظ الباحثة النقد الثقافي يمكن تصنيفه بأنه ذو فعالية في استخدام واسع للنظريات والمفاهيم التي تعطي الفرصة للاقتراب من فعل الثقافة في المجتمعات؛ "لهذا قد نلاحظ نقادا ثقافيين مختلفين لا يجمعهم جامع، أمثال كارل ماركس الاقتصادي الاجتماعي، وريموند وليامز الناقد الثقافي، وجاك لاكان بتحليله النفسي، وفلاديمير بروب بمنهجيته الأسطورية، لكن الحقيقة أن هذه الأسماء منحت النقد الثقافي فرصة التعمق بالثقافة وفعلها"<sup>(2)</sup>. فهم يعتقدون أن نتائج الفكر الإنساني تحمل علاقة دينامية مع المعرفة الإنسانية والممارسات الاجتماعية، لهذا هي في حالة تغير مستمر<sup>(3)</sup>.

### 1.1.1 النقد الثقافي (cultural criticism) والنقد الأدبي (literary criticism)

غالبًا ما ترتبط كلمة النقد بالأدب، بحيث إذا ذكرت كلمة النقد ألحقت بها كلمة الأدب؛ لهذا عندما ظهر مصطلح النقد الثقافي اعتبر مصطلحا غير مستساغ، حتى أن البعض أعلن رفضه مبدأ اتصال النقد بغير الأدب.

(1) شرابي، هشام، النقد الثقافي، فصول 63، 2004م، ص242.

(2) الموسوي، محسن جاسم، النظرية والنقد الثقافي، بيروت/لبنان، المؤسسة العربية، 2005، ص12.

(3) Murray: Literary Critics and Criticism, p: 278.

لقد شغل النقد الأدبي عبر تاريخه الطويل مساحة واسعة، تتصل بمصدر النص وماهيته وتفاعلاته الذاتية والموضوعية، لهذا كان دخول النقد الثقافي الساحة عاملاً في انقسام النقاد إلى غير فئة، فبعضهم كان متقبلاً للقادم الجديد وما يحمله من تجديد وتطوير، والبعض كان رافضاً، وتبعاً لهذا كان جدّير بي أن أقف عند مصطلحي النقد الثقافي والنقد الأدبي، وعرض بعض التعريفات التي صيغت حولهما.

يشارك المصطلحان بالموصوف "النقد. والنقد لغة: نَقَدَ نَقْدًا أو تَقَادًا الدرهم وغيرها، أي ميزها أو نظرها ليعرف جيدها من رديئها. والكلام: أظهر ما به من العيوب والمحسن(1). عرّفت المعاجم الأدبية النقد بأنه تقويم الأعمال الفنية والأدبية وتحليلها تحليلًا قائمًا على أساس علمي، وهي أيضاً الفحص العلمي للنصوص الأدبية من حيث مصدرها، وصحة نصها، وانتشارها، وصفاتها وتاريخها(2).

بكم الاختلاف بين مصطلحي النقد الأدبي والنقد الثقافي بالصفة، أما الأدبي فهو الشكل الجمالي الخالص أو عمل فني بحت، أو نظام من الرموز والدلالات التي تولد فيه كالنص، وتعيش فيه، ولا صلة لها بخارج النص(3).

ومن تعريفات النقد الأدبي أيضاً: هو موقف الأديب من العالم، أو هو أداة تعبير طبقية أو صياغة لغوية لتجربة إنسانية عميقة، واستخدام خاص للغة لتحقيق هدف ما(4).

في حين عرّف تايلور الثقافة: بأنها ذلك الكل المركب الذي يشمل المعرفة، والفن والأخلاق، والعرف، والقانون وجميع المقدسات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان من حيث

(1) ابن منظور. لسان العرب. بيروت/لبنان، مادة نقد.

(2) وهبي، مجدي. معجم مصطلحات الأدب واللغة، بيروت، لبنان، ص 98-99.

(3) الماضي، شكري عزيز، نظرية الأدب، بيروت/لبنان، دار المنتخب للدراسات والنشر والتوزيع، 1993، ص 10.

(4) المرجع السابق، ص 10.

هو عنصر في المجتمع<sup>(1)</sup>. وتعريف تايلور يتوافق مع الثقافة "لغة"، من ثقّف وتفيد معاني الصقل والشحذ والتشذيب والاستعداد<sup>(2)</sup>. فهي تدل على الاكتساب فتصقل شخصية الفرد من خلال اكتسابه المهارة والصقل.

من تعريفات الثقافة أيضا تعريف ريموند وليامز يذكر أن "الثقافة تعني حالة العقل أو عاداته، أو مجموعة من النشاطات المعنوية والعقلية، فهي تعني الآن أيضا طريقة شاملة للحياة. وليس هذا التطور تطورا عرضيا وإنما له دلالة عامة وعميقة، مثله في ذلك كل من المعاني الأصيلة والروابط القائمة بينها<sup>(3)</sup>.

من تعريفاتها أيضا ما ذكره تيري إيجلتون "أنها كلمة يكتفها أشد التعقيد في اللغة الإنجليزية وأنها الضد أو المقابل لها كلمة (nature) الطبيعة"<sup>(4)</sup> وهنا تشير إلى نمو النباتات، ونضوج الزرع وكأنه يربط النبات بالثقافة من خلال التطور والنظرة المستقبلية.

وعرفت كذلك بأنها "أنماط من المعرفة الإنسانية تشير إلى المعتقدات الدينية، والتراكيب الاجتماعية، وخصائص المعتقدات والمجتمعات، وهي تعرفنا كذلك بالإنسانيات، والفنون الجميلة، والمتابعات العلمية والفكرية، ويشير مصطلح الثقافة إلى التجمعات والممارسات الاجتماعية وتعرف دوريا عن طريق العرف والمعتقد والصنف<sup>(5)</sup>.

من خلال هذا التعدد في تعريفات الثقافة أتفق مع تعريف كل من تايلور وريموند وليامز، فكل منهما مكمل للآخر، فالثقافة تشمل المجتمع بفتونه ومعتقداته وأفكاره مع المؤسسات

(1) وليامز، ريموند، الثقافة والمجتمع (1780-1950)، ترجمة وجيه سمعان، القاهرة/مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص 13.

(2) لسان العرب، مادة ثقّف.

(3) الثقافة والمجتمع، ص 13.

(4) إيجلتون، تيري، فكرة الثقافة، ترجمة ثائر ديب، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 2000، ص 13.

(5) Wolpreys Julian. Robbins, Rank Wonack, K. Key Concepts in Literary Theory, Edinburgh University press, 2002. p:21.

المطبقة لتلك المعتقدات والأفكار، وبهذا، فإنّ الثقافة ليست حكرًا على فئة معينة ولا تنتج صوب الغرب أو الشرق لكنها تحمل ما يهيم الإنسان منتميا لجماعة.

خصوصية الثقافة من خلال هذا الكم من التعريفات جعل لها علاقة بالعلوم الإنسانية والفنون المختلفة، فيمكن مثلا وصف نوع معين من الفنون "بثقافة الطبقة الراقية" مثل الأوبرا والباليه والشعر والرقص والموسيقى، وقد تتصل بفنون الجماهير مثل الفنون الشعبية والبرامج التليفزيونية، والقصاص البوليسية(1).

جعلت هذه الخصوصية الثقافة منتمية لمجتمعها، ومقصورة على ذاتها. لهذا كان اهتمام الدراسات الثقافية منصبا على جزئية صغيرة، كالتركيز على الجنس والجنوسة، وهذه الخصوصية المغلقة تعود إلى حد الثقافة نفسه، وخصوصية الثقافة ذاتها، فإذا كان الحد يقضي بأن الثقافة نظام دلالي، فلا بد من أن يقف النظام الدلالي نفسه حدا بين ثقافة وأخرى(2).

تستنتج الباحثة مما سبق وبغض النظر عن الصفة التي تحملها الثقافة أنها نشاط عقلي واع يتجه نحو الواقع والحياة الاجتماعية لمحاورة الفكر والواقع.

تتصل الثقافة بالنقد لتكون النقد الثقافي فتفتح أبوابا للكثير من المناهج، فيجمع بين نظرية التحليل النفسي، والنظرية الماركسية، ونظريات العلامات والتأويل، إذ تعتبر كلها مهمة في دراسة النصوص بغض النظر عن نوع الثقافة، فكلها ثقافات تستحق التحليل والتفسير.

تري الباحثة بهذا أن النقد عنصر ثابت بينما الثقافة قد حلت محل الأدبي، والحقيقة هي ليست حلولا، فالنقد الثقافي يقوم على نظريات الأدب التي تساعدنا وتمدنا بأسس تحليل الأعمال الأدبية، وهو لا يدور حول الفن والأدب فحسب، وإنما حول الدور الذي تلعبه الثقافة في نظام

(1) المناصرة، عز الدين. النقد الثقافي المقارن، عمان/الأردن، مجدلاوي للنشر، 2005م، ص248.

(2) المرجع السابق: ص79.



الأشياء، بين الجوانب الجمالية والأنثروبولوجية، "إنه دور يتنامى في أهميته ليس لما يكشف عنه في الجوانب السياسية والاقتصادية والاجتماعية فحسب، وإنما لأنه يشكل هذه النظم، فالثقافة لها نتائج وثمار (1)".

على الباحث الناقد أن يتنبه إلى أن كل نشاط ثقافي مرتبط بمرحلته الاجتماعية والحضارية، في المقابل كل نشاط في نظرية الأدب مرتبط أيضا بالوضع التاريخي والأدبي الذي استند إليه في استنباط آرائه وأفكاره (2).

فيتشكل النص سواء أكان أدبيا أم ثقافيا من طبقات لغوية لسانية، ويتشكل من علامات ورموز قابلة للتفسير والتأويل والقراءة من وجهات نظر متعددة، ومن أفكار جمالية وأيديولوجية وبلاغية وأسلوبية، ومن صور مادية أو ذهنية، ومن عواطف ومشاعر ومواقف معلنة أو مخفية، ومن أزمنة ماضية وحاضرة ومستقبلية، هذا التعدد جعل هناك تعدداً للأصوات (3). ويشترك النقاد في آليات القراءة مثل التناص والتلاص والمقارنة والتوازي والتأثير والتأثر والتفاعل الثقافي وجماليات القراءة والأدب المقارن، لكن هذا لا يعني التشابه بين النصوص، فحتى يكون هناك نص جديد يجب أن يكون هناك افتراق للمعنى السائد والشكل السائد، لكن هذا الافتراق ليس مقطوع الجذور، بل هو يتحاور مع الماضي والحاضر والرغبات والأحلام؛ أي إنه يأخذ بعض صفات الموروث لكن شرط الاختراق هو الإضافة والاختلاف (4).

من خلال هذا العرض البسيط تكون الباحثة قد حاولت توضيح الفرق بين مصطلحي الأدب والثقافة، لكن هذا لا ينهي القضية التي ترغب الباحثة في طرحها، وهي كشف الأنساق

(1) أيزابرجر، آرثر. النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاوي، القاهرة/ مصر، المجلس الأعلى للشباب، 2003م، ص78.

(2) الماضي: نظرية الأدب، ص13.

(3) المناصرة: النقد الثقافي المقارن، ص5.

(4) المرجع السابق، ص5.

المضمرة تحت البنية الجمالية. لكن عليّ أن أطرح وجهة نظر الغدامي في كيفية انتقال وظيفة

الأداة النقدية الأدبية إلى وظيفة ثقافية، وبالتالي الحكم على نص ما أنه ثقافي أو أدبي؟!

"هذا الإجراء يتطلب انتقال في المصطلح والمنهجية، فلا يكفي أن تكون الأداة ثقافية

بالاسم؛ بل هناك بعض الإجراءات من أجل أن تكون هذه الأداة النقدية صالحة في منهجيتها

للدخول إلى النص ليكون نصاً ثقافياً، وهذا يتحقق من خلال عدد من الإجراءات<sup>(1)</sup>:"

1. إجراء نقلة في المصطلح النقدي ذاته.

2. وبالتالي نقلة بالمفهوم (النسق).

3. إجراء نقلة بالوظيفة.

4. وبالتالي نقلة في التطبيق.

حتى تتم عملية إجراء نقلة بالمصطلح لا بد من عملية انزياح، وهذه العملية ستصيب

عناصر العملية الأدبية. فالغدامي يقترح أن يشمل ذلك: عناصر الرسالة الأدبية، المجاز،

والتورية الثقافية، ونوع الدلالة، والجملة النوعية وأخيراً المؤلف المزدوج<sup>(2)</sup>.

أما بالنسبة لعناصر الرسالة الأدبية، فقد اقترح الغدامي إضافة عنصر سابع هو العنصر

النسقي، وبذلك يصبح هناك الوظيفة السابعة للغة هي الوظيفة النسقية<sup>(3)</sup>.

تحدث رومان ياكبسون عن أدبية النص، من خلال عناصر ستة تحقق هذه الأدبية، حيث

يمكن عندها تقديم سيرورة لسانية وفعل تواصلية لفظي<sup>(4)</sup>.

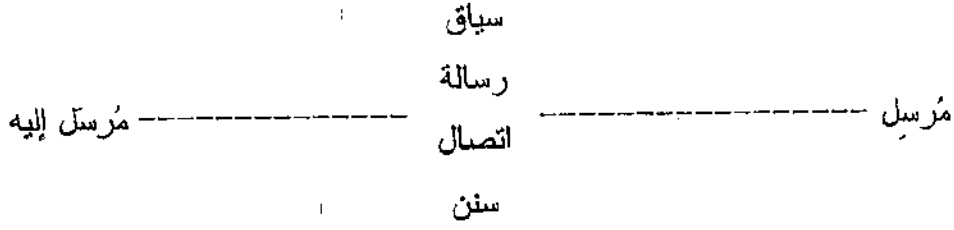
(1) الغدامي: النقد الثقافي، ص 63.

(2) المرجع السابق، ص 63.

(3) المرجع نفسه، ص 65.

(4) ياكبسون، رومان. قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر، 1988م، ص 27.

وقد شرح ياكبسون تلك العناصر من خلال الخطاطة التالية<sup>(1)</sup>:



حيث يقول: "إن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه، وحتى تكون الرسالة فاعلة، فإنها تحتاج إلى سياق تحيل إليه (سياقا قابلا لأن يدركه المرسل إليه) وتقضي الرسالة سننا مشتركة، وأخيرا أداة الاتصال<sup>(2)</sup>."

وحسب رأي ياكبسون فإن كل عنصر من هذه العناصر يرتبط بوظيفة، هي<sup>(3)</sup>:

أ. الوظيفة التعبيرية: والتركيز فيها يكون على الموجه (المرسل)، حيث الهدف هو التعبير

المباشر عن موقف الفاعل تجاه ما يتكلم عليه، وتحمل صفة مرسلها

وتكشف شيئا من حالته العاطفية والانفعالية<sup>(4)</sup>.

ب. الوظيفة الأمرية: وتكون مركزة على الموجه إليهم، ويتم التعبير عنها بكل الوسائل اللغوية

الخاصة بالنداءات التي تتيح الفعل في الآخرين.

ج. الوظيفة الإدراكية أو الإرجاعية: وتركز على السياق أو على الشخص أو الشيء الذي

يجري عليه الكلام.

(1) المرجع السابق: ص 27.

(2) المرجع السابق: ص 27.

(3) المرجع نفسه: ص 28.

(4) جابر، يوسف، النبوية في النقد العربي المعاصر، الرياض، السعودية، مؤسسة الإمامة الصحفية، 2004، ص 86 (أ - و).

د. الوظيفة التوكيدية: أو الإبقاء على الاتصال بين المتكلمين، وهذه الوظيفة تتجلى في حوارات شفوية، وتهدف إلى قيام الاتصال بين المرسل والمستقبل، والتأكد من سلام الاستمرارية.

هـ. الوظيفة ما بعد اللغوية: يتكلم المتكلم على الرمز بالذات (اللغة أداة الاتصال) والهدف منها التحقق من استخدام المخاطبين للغة.

و. الوظيفة الشعرية: وهذه الوظيفة تركز الرسالة على ذاتها، وتركيز الرسالة على نفسها هو ما يميز الوظيفة الشعرية للغة.

ز. الوظيفة النسقية: تزداد وظائف اللغة الست إلى سبع من خلال إضافة العنصر النسقي ليصبح هناك وظيفة سابعة هي الوظيفة النسقية.

فحسب رأي الغدامي، إن كل اتصال إنساني يضم دلالات نسقية تؤثر في كل مستويات الاستقبال الإنساني في الطريقة التي بها نفهم، والطريقة التي بها نفسر، هذه الوظيفة تكون مفيدة، لأنها تركز النظر على الأبعاد النسقية للخطابات، وهكذا توسع من وظيفة النقد وتثقلها إلى آفاق جديدة<sup>(1)</sup>. وحتى نفهم الوظيفة النسقية يجب أن نفهم العنصر النسقي، والنسق.

النسق لغويًا: هو ما كان على طريقة نظام واحد في الأشياء، وسميت حروف العطف بحروف النسق لأن الشيء إذا عطفت عليه شيئًا بعده جرى مجرى واحدًا، والنسق ما جاء من كلام على نظام واحد، والعرب تقول: لطور الحبل إذا امتد مستويًا خذ على هذا النسق أي على هذا الطور، وقد روي عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه أنه قال: ناسقوا بين الحج والعمرة أي تابعوا وواتروا<sup>(2)</sup>.

(1) إبراهيم، عبد الله: النقد الثقافي، مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق، فصول، 53، 2004م، ص 193.

(2) لسان العرب، مادة نسق.

بعد البعض أن النسق هو مجموعة جزئية من اللغة منغلقة انغلاقاً لزومياً والانغلاق فسي الاصطلاح المنطقي أن تكون كل قضية من اللغة ثبت لزومها قضية أو مجموعة من القضايا التي تنتمي إلى النسق، منتمة هي الأخرى إلى النسق<sup>(1)</sup>.

واللغة هنا ما عرفه دي سوسير بأنها نظام من العلاقات التي تعبر عن أفكار معينة<sup>(2)</sup>، وتعرف أيضاً بأنها تشير إلى المفردات، وتهجتها وبنائها من أجل فهمها من قبل المجتمع، واللغة ترمز إلى نظام الاتصالات<sup>(3)</sup>.

والتحدث عن الوظيفة لا يكون تحديده فقط من خلال طبيعة العلاقة بين مكونات البنية، بل فاعلية هذه المكونات بالنظر إلى نشاطها الذي يمارسه كل عنصر منها داخل المجموعة التي ينتمي إليها. اهتم البنيويون وعلماء اللسانيات بمفهوم الوظيفة، لأهمية هذا المفهوم الذي يعنى بالقيمة الاتصالية للغة، وما يمكن أن تشتمل عليه من مستويات نتعرف من خلالها على مختلف الوظائف التي تضطلع بها علاقات هذه اللغة داخل أنظمتها المختلفة<sup>(4)</sup>.

أما اصطلاحاً فالنسق لم يذكر فقط عند الغداسي، بل سبقه كمال أبو ديب في كتابه جدلية الخفاء والتجلي، حيث وجد كمال أبو ديب أن النسق يطغى في كل نشاط فني وهو نسق ثلاثي، فيعطي احساساً للقارئ بأنه سيعود ليتكرر من جديد ولكنه لا يمضي في تكراره بصورة نهائية، بل يكتمل بعد الحدوث الثالث له، ثم ينحل ليحدث تغييراً في البنية. فهذه الأنساق تجسد الخصائص الأصلية في بنية الفكر الإنساني<sup>(5)</sup>. واعتبر أبو ديب أن معاينة النسق تكون من خلال

(1) عبد الرحمن، طه. اللسان والميزان، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، 1988م ص195، (النسق).

(2) انظر: يوسف جابر: البنيوية في النقد العربي المعاصر، ص86.

(3) Julian: Key Concepts in Literary theory, p: 50.

(4) انظر يوسف جابر: البنيوية في النقد العربي المعاصر: ص86.

(5) أبو ديب، كمال. جدلية الخفاء والتجلي. بيروت، لبنان، دار العلم للملايين، ط2. 1981م، ص111.

كونه عملية معقدة ثنائية، أي إنها في جذورها تتبع من تماثل ظواهر معينة في جسد النص أو الحكاية، ثم تكرارها عددًا من المرات، ثم انحلال هذه الظواهر واختفاؤها، من خلال هذه الصفة يكتسب النسق طبيعة جدلية حسب رأي أبو ديب، وعملية التكرار هي عملية نهائية<sup>(1)</sup> واعتبر أن اكتمال النسق وانحلاله شرط أساسي لفاعليته<sup>(2)</sup>.

في حين اعتبر نادر كاظم أن النسق الذي أعطاه صفة الثقافي (النسق الثقافي) خطير في كونه مضمراً وكامناً، حيث يمارس تأثيره دون رقيب، وعندما يأتي النقد لكشف هذه الأساق فهو يحرك ذهنياً وبشرياً كان مطمئناً، ومن ثم راضياً عن نفسه<sup>(3)</sup>.

عرّف الغدامي النسق في كتابه "نقد ثقافي أم نقد أدبي" بأنه مضمّر وليس في وعي الكاتب<sup>(4)</sup> أثناء الكتابة، لكن هو في الحقيقة موجود ضمن مخزونه الثقافي وأعرافه وتقاليد.

### النسق المضمّر

النسق المضمّر هو ليس في محيط وعي الكاتب أثناء الكتابة لكنه موجود في لاوعيه، في أعرافه وتقاليد، ويتسرب بطريقة غير ملحوظة إلى باطن النص، ناقضاً منطق النص ذاته ودلالاته الإبداعية الصريح منها والضمني. وهذه بالضبط اللعبة التي تلعبها النصوص عبر حيل الثقافة، فتعمل على تمرير أنساقها عبر المستهلك الإبداعي والحضاري، وهذا يقتضي عملاً مكثفاً في الكشف والتعيين<sup>(5)</sup>.

(1) كمال. جدلية الخفاء والتجلي، ص 109.

(2) المرجع نفسه، ص 109.

(3) كاظم، نادر، تمثيلات الأخر، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004م، ص 10.

(4) الغدامي، عبد الله، اصطفى، عبد النبي. نقد ثقافي أم نقد أدبي، دمشق، سوريا، دار الفكر، 1425هـ/2004م، ص 27.

(5) المشروع الحضاري العربي بين التراث والحداثة، ص 128.

عمله: تتسرب في المتلقي المضمرات النسقية من خلال حيلها، وجماهيرية نص ما أو عمل ما هو دليل على توافق مبطن بين المغروس النسقي الذهني في دواخله وبين النص مما يدفعنا إلى الاستجابة السريعة إلى أي نص يضم داخله شيئاً خفياً يتوافق ما هو مخبوء في المتلقي، ويحصل القبول السريع منها لهذا النص الحامل لذلك النسق<sup>(1)</sup>. يتسرب النسق المضمر بطريقة غير ملحوظة من باطن النص ناقضاً منطق النص ذاته ودلالاته الإبداعية الصريحة منها والضمنية، وتختلف الدلالة الضمنية عن المضمر النسقي، فالدلالة الضمنية من معطيات النص بوصفه تكويناً دلاليًا إبداعيًا، وهي في وعي الباحث والمبدع تدخل ضمن إطار الإحساس العام للقارئ، وتخضع لشروط التدوق، أي إنها في محيط الوعي النصوصي العام<sup>(2)</sup>.

"وجود العنصر النسقي هو ما يخلق الوظيفة -النسقية، ومن خلال هذا العنصر تصبح الرسالة مهياة للتفسير النسقي"<sup>(3)</sup>، وتبعاً لهذا سيتم توجيه النظر إلى الأبعاد النسقية التي تتحكم بنا وبخطاباتها مع بقاء القيم الجمالية والقيم الدلالية. إن العنصر النسقي عنصر مهم، فمن خلال هذا العنصر يتم تحويل الإجراء النظري والإجرائي من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي، وهكذا تنظر الباحثة إلى النص بوصفه حادثة ثقافية وليس حادثة أدبية<sup>(4)</sup>.

(1) المرجع السابق، ص 128.

(2) الكركي، خالد وآخرون. المشروع الحضاري العربي من التراث والحداثة، عمان/الأردن، مؤسسة عبد الحميد

شومان، 2002م، ص 128.

(3) النقد الثقافي، ص 64.

(4) المرجع نفسه، ص 65.

## 2.1.1 أنواع النسق وشروطه

هناك نوعان من النسق، نسق واع، والآخر مضمر، وهذا يشمل كل أنواع الخطابات، لكن الأدبي يعتبر الأخطر لأنه يتفنع بالجمالي والبلاغي لتميرير نفسه وتمكين فعله في التكوين الثقافي للذات الثقافية للأمة<sup>(1)</sup>.

وقد وضع الغدامي شروطاً لكي يكون النسق مضمرًا<sup>(2)</sup>:

1. وجود نسقين يحدثان في آن واحد ومعاً وفي نص واحد أو فيما هو في حكم النص الواحد.
2. يكون أحدهما مضمرًا والآخر علنيًا، بحيث يكون المضمر نقيضًا وناسخًا للمعلن، ولو حدث وصار المضمر غير مناقض للعلني فسيخرج النص عن مجال النقد الثقافي، فمجال هذا النقد هو كشف الأنساق المضمرّة (الناسخة) للعلني.
3. لا بد من أن يكون النص موضوع الفحص نصًا جماليًا لأن الادعاء يقول إن الثقافة تتوسل بالجمالي لتبرير أنساقها وترسيخ هذه الأنساق.
4. لا بد من أن يكون النص ذا قبول جماهيري ويحظى بمقروئية كبيرة، حتى نستطيع رؤية ما للأنساق من فعل عمومي في الذهن الاجتماعي والثقافي. والنخبوية هنا غير ذات مدلول؛ لأن النخبوي معزول وغير مؤثر تأثيرًا جماعيًا. والنخبوي غير مستمر، بل هو ظرفي. لهذا فالباحث ناقد الخطاب لن يقتصر عمله على نقده الخطاب، بل سيقف على آليات الاستقبال والاستهلاك الجماهيري والكشف عن حركة النسق وتغلغله في خلايا العقل الثقافي.

(1) نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 32.

(2) المرجع السابق، ص 33.



حاول الغدامي من خلال هذه العناصر الأربعة أن يحقق مفهوم النسق المضمّر الذي جاء تعريفه كالتالي: "هو كل دلالة نسقية مختبئة تحت غطاء الجمالي ومتوسلة بهذا الغطاء لتغرس ما هو غير جمالي في الثقافة"<sup>(1)</sup>.

يخلق وجود الدلالة النسقية نوعًا ثالثًا من الجمل المعتمدة على العنصر النسقي، ألا وهي الجملة الثقافية، وهذه هي حصيلة الناتج الدلالي للمعطي النسقي، وعملية الكشف عن هذه الجملة الثقافية يكون من خلال العنصر النسقي في الرسالة، ثم عبر تصور الدلالة النسقية التي تتجلى من خلال الجملة الثقافية<sup>(2)</sup>.

تكمن وظيفة النقد الثقافي في نقد الأنساق المطمورة في النصوص أي نقد محمولاتها الثقافية والكشف عن مصادراتها المتخفية فيها، هو نقد يتجه نحو متابعة عملية الاستهلاك الثقافي" وكيف يتم تلقي الثقافة ومتابعة حيلها وخدعها<sup>(3)</sup>.

هذا ماله صلة بالعنصر النسقي والوظيفة النسقية. أما السنن التي ذكرها رومان ياكسون فالمقصود بها الشيفرة، فعبر آرثر أيزابرجر عنها الشيفرة (Code)<sup>(4)</sup>. وحلها آرثر أيزابرجر أنها أنظمة لتفسير أنواع عديدة من الاتصالات التي لا يكون من الواضح فيها المعاني، وتستخدم هذه الشفرات في عالم التجسس، فغالبًا ما يتم تشفير الرسائل حتى إذا ما ضبطت لا يمكن فهمها<sup>(5)</sup>.

(1) نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 33.

(2) المرجع السابق، 28.

(3) عبد الله، إبراهيم. النقد الثقافي، مطارحات في النظرية والتطبيق، فصول، 63، ص 195.

(4) تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ص 131.

(5) المرجع السابق، ص 131.

تلتقي الثقافة مع الشفرات، من حيث أن الثقافة تحمل رسائل ولكننا لا نعرف الشفرات التي تمكننا من إيجاد المعاني في هذه الرسائل ولا نهتم بها، وإذا اهتمنا بها فنعمل على تفسيرها بطريقة خاطئة، كما نميل أيضا إلى التغاضي عن الشفرات التي تعلمناها لأنها تبدو لنا طبيعية ولا ندرك أنه إذا ما وجدنا المعنى في الأشياء فعندها نقوم بفك شيفرتها(1).

اقترح علماء الإشارات/العلامات أن هناك شفرات ثقافية في كل مجتمع وهي تركيبات خفية أي أننا لا ندركها أو لا نهتم بها لكنها تشكل سلوكنا، وهذه الشفرات تتناول الأحكام الجمالية والمعتقدات الأخلاقية، ونحن بحاجة إلى الشفرات لأننا نحتاج إلى التوافق في حياتنا(2). وتتوسع الشفرات، فهناك العالمية والمحلية(3). واعتبر آرثر آيزنبرجر عمل النقاد الثقافيين فك شفرات النصوص لأنواع عديدة في نطاقات وسياقات مختلفة: الكلمات والصور والأغراض والأعمال الأدبية، وشبه الأدبية، والطقوس الإجتماعية، وإعداد الطعام، والتنشئة الإجتماعية للأطفال ومجالات أخرى عديدة(4).

عودة إلى آراء رومان ياكبسون، فعندما تحدث عن الوظيفة الشعرية للنص الأدبي، قال إن هذه الوظيفة تتحقق عندما تركز الرسالة على نفسها أدبيا، لكن هذه ليست هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي فقط الوظيفة المهيمنة والمحددة(5). أما الأثر عند الغذامي هو للتدليل على ما يحدثه النص في ذهن المتلقي، وتعددت التسميات لذلك فهناك الأدبية عند الشكلانيين الروس (poetique)، و الشاعرية عند رومان ياكبسون (R.jakobson)(6). وأخذ الغذامي

(1) المرجع السابق، ص132.

(2) المرجع نفسه، ص132.

(3) المرجع نفسه، ص132.

(4) المرجع نفسه ، ص133.

(5) قضايا الشعرية، ص27.

(6) البنيوية في النقد العربي المعاصر، ص144.

"الشاعرية" لتكون مصطلحاً جامعاً يصف اللغة الأدبية في النثر والشعر، ويقوم في نفس العربي

مقام (poetics) في نفس الغربي. ويتمثل فيما يشمل مصطلحي (الأدبية والأسلوبية) (1).

ميّز شكري الماضي النص عن الأثر الأدبي، حيث اعتبر أن النص هو نسيج من العلامات (signs) في حين اعتبر أن الأثر الأدبي ينحصر في المدلول، وقد ميز نوعين من الدلالة: ظاهرة ← وعندها يكون الأثر موضوعاً لعلم يهتم بالمعنى الحرفي كفقه اللغة؛ مضرة ← وحينئذ ينبغي التقيب عنه ويصبح الأثر موضوعاً لتأويل (2).

استخدم الغدامي مصطلح الأثر في كتابه الخطيئة والتكفير، وتحدث عن كيفية نشوء الشاعرية (الأثر) في النص الأدبي، وذلك نتيجة عملية اختيار يمارسها المبدع بطريقة مخالفة للقواعد اللغوية المتعارف عليها، فتعمل على خلق انزياح في لغة النص أساس الشاعرية وهي ذاتها الوظيفة الجمالية التي أكد عليها جاكبسون عندما صنّف وظائف اللغة (3).

واعتبر يوسف جابر، أن مفهوم الأثر يتقاطع مع مفهوم الانزياح، فالأثر هو القيمة الجمالية التي تجري وراءها كل النصوص ويتصيدا قراء الأدب (4).

هذا ما له صلة بعناصر الرسالة الأدبية، حاولت أن أفصل فيها من أجل التأكيد على هذه العناصر وأهميتها، أما بالنسبة لعلمية الانزياح التي ستصيب باقي العناصر، فهناك المجاز، فقد اعتبر الغدامي أن القيمة الحقيقية للمجاز من خلال القيمة الثقافية، فمن خلال هذا التعبير يتغير المفهوم للمجاز البلاغي إلى المجاز الكلي، والهدف من هذا التغيير أن الناقد الثقافي يسعى إلى

(1) الغدامي، عبد الله. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، جدة/السعودية، النادي الأدبي الثقافي، 1405هـ/1985م، ص 21-22.

(2) نظرية الأدب، ص 195.

(3) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، ص 22-23.

(4) البنيوية في النقد العربي المعاصر، ص 148.

كشفت مجازات اللغة الكبرى والمضمرة، فمن خلالها تمرر الأنساق الثقافية دون وعي حتى لنصاب أحياناً بالعمى الثقافي<sup>(1)</sup>. إن اهتمام الناقد الثقافي لن يكون باللفظة المفردة، بل الجملة ثم إلى الخطاب ونقل المجاز إلى مجاز كلي، هذا يسهم في إثراء الوظائف المجازية داخل الخطاب، فالازدواج الدلالي ذو طبيعة كلية لا يقتصر على اللفظة المفردة والجملة، فالخطاب ينطوي على بعدين:

- حاضر في الفعل اللغوي يتجلى عبر جماليته؛

- مضمرة يتخفى متحكماً بالعلاقة بين منتج الخطاب والأمثال التعبيرية التي تكون عناصر ذلك الخطاب.

لهذا فتوسيع مفهوم المجاز يهدف إلى تعميق كفاءة المجاز الجزئية لتكون كلية شاملة لكل الأبعاد النسقية للخطاب<sup>(2)</sup>.

لاحظ الغدامي أن التورية كغيرها من العناصر السابقة تعاني من أفق ضيق، وقيود ضيقة، لهذا يجب نقل التورية من وظيفتها البلاغية المباشرة إلى وظيفتها الثقافية. والتورية من وري وهي ما خفي، أما اصطلاحاً، فالتورية لها معنيان: أحدهما قريب والآخر بعيد، والمقصود هو البعيد. وعملية كشفه هي عملية بلاغية لكن عند تحويل التورية إلى تورية ثقافية فعندها تصبح التورية وسيلة جبارة للكشف عن حال الخطاب وبهذا تتحول الوظيفة البلاغية الجمالية إلى وظيفة ثقافية<sup>(3)</sup>.

(1) نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 29.

(2) عبد الله إبراهيم: النقد الثقافي مطارحات في النظرية والتطبيق، فصول، 63، 2004، ص 194.

(3) الغدامي: النقد الثقافي، ص 64.

أما بالنسبة للدلالة والجملة النوعية، فقد تم ذكرهما آنفاً أما فيما يتعلق بالعنصر الأخير المؤلف المزدوج، والمقصود بالمؤلف المزدوج هو الثقافة من خلال أن هناك مؤلف فرد، له خصوصية مؤلف آخر ذي كيان رمزي<sup>(1)</sup>.

تعمل الثقافة على غرس أنساقها من تحت نظر المؤلف، ويكون المؤلف في حالة إبداع كامل الإبداعية حسب شرط الجميل الإبداعي، لكن تحت هذه الإبداعية وفي مضمير النص ستجد نسقاً كامناً وفاعلاً ليس في وعي صاحب النص ولكنه نسق له وجود حقيقي وإن كان مضمراً. فالثقافة تشارك كمؤلف مؤثر إلا أنها تبدع نسقاً مضمراً يمكن كشفه من خلال النقد الثقافي وأدواته وآلياته<sup>(2)</sup>.

أراد الغدامي أن يوسع من وظائف الوسائل النقدية لتستوعب مهمتها الجديدة، لهذا فالنقد الثقافي لن يكون إلغاءً منهجياً للنقد الأدبي، بل إنه يعتمد اعتماداً جوهرياً على المنجز الإجرائي للنقد الأدبي، وتبعاً لهذا فاستخدام الأداة النقدية في مجال الثقافة لم يكن مجرد تسمية، بل كانت محاولة لتوظيف الأداة النقدية توظيفاً يحولها من كونها الأدبي إلى كون ثقافي.

عبر هذه التغيرات يحق للناقد الثقافي أن يعتبر الأداة النقدية المقترحة لمشروع النقد الثقافي من ناحية المنهج والنظرية، أداة تحمل إمكانية بحثية تؤهلها لطرح أسئلة مختلفة والخروج بنتائج مختلفة، فإذا نجحت الأداة في تحقيق ذلك، فهو مؤشر على إمكانية نجاح المشروع.

تعامل النقد الأدبي مع الأسئلة الجمالية للنص، فارتبط الإبداع بشروط المؤسسة الأدبية، فتحوّلت الأدبية إلى مؤسسة ثقافية متعالية وطبقية، وتم تصنيف الذوق والتحكم في الاستقبال،

(1) المرجع السابق، ص 64.

(2) نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 34.

ومن ثم الإنتاج، لهذا تم إبعاد خطابات كثيرة لا تحصى، فصار المهمش أكبر بكثير من المؤسساتاتي مع تقنين صارم لما هو جمالي مما أدى إلى الفصل الطبقي بين ما تتعامل معه المؤسسة الأدبية وبين ما هو مستهلك جماهيرياً، وصار الجمالي نخبويًا ومعزولاً، وجرى إهمال ما هو مؤثر وفاعل في عموم الناس، وانشغل النقد النخبوي والمتعالي فلم تبعاً بحركة الأنساق وبالتالي عدم التفات المؤسسة النقدية للأنساق<sup>(1)</sup>.

لهذا كان لا بد للنقد الثقافي من أن يتحرك في أربعة مجالات يتميز بها عن النقد الأدبي، فالنص حامل للنسق، وبهذا نستطيع أن نكشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها<sup>(2)</sup> هذه المجالات هي<sup>(3)</sup>:

1. سؤال النسق بديلاً عن سؤال النص؛
2. سؤال المضمرة بديلاً عن سؤال الدال؛
3. سؤال المستهلك الجماهيري بديلاً عن سؤال النخبة المبدعة؛
4. حركة التأثير الفعلية.

لم يلتفت النقد الأدبي إلى هذه الأسئلة، وهذا طبيعي، فالأدبي يسعى إلى الجماليات أولاً وأخيراً. أما النقد الثقافي فموقفه محدد من الخطاب، فالخطاب عنده نسق يحدد قواعد إنتاج النصوص الخاصة به، لهذا هو يتميز بأمرين<sup>(4)</sup>:

أ. الهيمنة: (Hegemony) أي مجموعة القواعد والمعايير التي يخضع موضوعه لها سواء عبر عملية إنتاجه أو تلقيه.

---

(1) نقد ثقالي أم نقد أدبي، ص36.

(2) المرجع السابق، ص36.

(3) المرجع نفسه، ص36.

(4) قنصوة، صلاح. النقد الثقالي، فصول 63، 2004م، ص110.

ب. الاستبعاد: (Exile) بمعنى التمييز بين المنتجات الخطابية الخاصة بالخطاب الذي يتخذه موضوعاً وبين غيرها أي أنه يستبعد غيرها التي لا تدخل ضمن الدائرة بوصفه عمومًا لا ينتمي لمجال صلاحية عمل الخطاب.

لهذا فقد اعتبر آرثر أيزابرجر أن الهدف من صناعة الثقافة هو التلاعب بوعي الجماهير كي يبقوا على المؤسسات السياسية والاقتصادية والاجتماعية الحالية، وهذا يخدم أولئك الذين يمتلكون الثروة الضخمة، ويسيطرون على المؤسسات المهيمنة الموجودة في المجتمعات الرأسمالية<sup>(1)</sup>.

---

(1) النقد الثقافي 'تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية'، ص 86.

## 2.1 المعلقات

يعد مصطلح المعلقات من أقدم المصطلحات التي عرفها تاريخ الأدب العربي، والمعلقات في الأصل اللغوي من علقَ معلقاً<sup>(1)</sup>: وهي تدل على أقدم القصائد الجاهلية التي قيلت من قبل فحول الشعر العربي في فترة العصر الجاهلي، وقد اُعرفت عند الناس بأسماء منها المعلقات، والمعلقات السبع، والمذهبات، المسمطات.

واشتهرت هذه القصائد الجاهلية لزعم الرواة أن العرب اختارتها من بين سائر الشعر الجاهلي، فكتبها بماء الذهب على القبايطي<sup>(2)</sup> وهي ثياب من كتان منسوبة إلى القبط-، لهذا سميت بالمذهبات ثم علقها على الكعبة إعجاباً بها، وإشادة بذكرها، وقد بقي بعضها إلى يوم الفتح، وذهب بعضها بالحريق الذي أصاب الكعبة قبل الإسلام<sup>(3)</sup>.

وأصحاب السبع التي تسمى المسمطات هم: امرؤ القيس، وزهير بن أبي سلمى، والنابعة، ولبيد بن أبي ربيعة، وعمرو بن كلثوم، وطرفة بين العبد، والأعشى. ونلاحظ هنا أن عنزة العبسي والحارث بن حلزة قد أسقطا<sup>(4)</sup>.

وأطلق كذلك عليها اسم السبع الطوال لكون هذه القصائد الجاهليات طويلة؛ فهي أطول ما ورد في الشعر الجاهلي من قصائد<sup>(5)</sup>.

وأطلق أبو جعفر أحمد بن محمد النحاس ت(338) عنوان شرح التسع الطوال الجاهلية على المعلقات السبع، حيث ذكر أن حماداً ت(185) هو من قام بجمعها يقول: "إن حماداً هو

(1) لسان العرب، مادة علق.

(2) المنجد، مادة قبط.

(3) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 506/9.

(4) القيرواني، ابن رشيقي. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد.

القاهرة/مصر، ط3، ج1، 1963، ص96.

(5) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 507/9.



الذي جمع السبع الطوال ولم يثبت ما ذكره من الناس أنها كان معلقة على الكعبة، وأطلق هذه التسمية على شرحه<sup>(1)</sup>.

ووفق الزوزني ت(486) شارح المعلقات على ما ذكره ابن عبد ربه في العقد الفريد على عدد المعلقات وأصحابها<sup>(2)</sup>. وعرفت أيضا بالقصائد السبع، وبالقصائد السبع الطوال وبالقصائد<sup>(3)</sup>.

وعند أبي زيد القرشي في جمهرة أشعار العرب تجد أنه جعل هذه القصائد في الطبقة الأولى، وجعل عدد أصحابها سبعة، وأطلق عليهم أصحاب السموط وهم: امرؤ القيس، وزهير، والنابعة، والأعشى، ولييد، وعمرو بن كلثوم، وطرفة بن العبد<sup>(4)</sup>.

وفي كتاب أبي جعفر أحمد بن محمد النحاس يجد القارئ أنه قد أطلق عليها القصائد التسع المشهورات، إذ اعتبر النحاس أن أصحاب المعلقات هم: امرؤ القيس، وطرفة بن العبد، وزهير، لييد، وعنترة، والحارث بن حلزة، والنابعة، والأعشى<sup>(5)</sup>، وأضاف الخطيب التبريزي إلى القصائد المذكورة قصيدة عبيد بن الأبرص:

أَقْرَبَ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبٌ      قَالِقَطَبِيَّاتُ قَالِ ذُنُوبٌ

خضعت المعلقات لكثير من الشروحات، الأنباري ت(327) فأطلق عليها شرح القصائد التسع الطوال الجاهليات. وعند أبي جعفر النحاس ت(338) شرحها باسم شرح القصائد التسع

(1) المصدر السابق، 507/9.

(2) طبانة، بدوي. معلقات العرب، بيروت/لبنان، دار الثقافة، ط3. 1974م، ص11.

(3) الأنباري، أبو بكر. شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات. تحقيق عبد السلام هارون. القاهرة/مصر، دار المعارف، ط2، (د.ت). ص9.

(4) القرشي، أبو زيد. جمهرة أشعار العرب. تحقيق محمد علي الهاشمي، دمشق/سوريا، دار القلم، ط2. 43/1.

(5) شرح القصائد التسع المشهورات، ص49-50.

المشهورات. وهناك شرح المعلقات السبع للزوزني ت(486). وأما عند الخطيب التبريزي ت(502) فقد شرحها باسم القصائد العشر.

### 1.2.1 المعلقات والأنساق الثقافية

خضعت المعلقات العشر لكثير من الدراسات، واختلفت الغايات البحثية فيها، فهناك المستوى التركيبي للنص، وتحليل دلالاته وتراكيبه، ومنها قراءة النص قراءة تاريخية مثل "دراسة المعلقات سيرة وتاريخاً" لنجيب محمد البهيتي 1982، ودراسة مفيد قميحة بعنوان "شرح المعلقات السبع" شرح ودراسة وتحليل عام 1988. أو نحوية صرفية مثل دراسة زين كامل الخويسكي بعنوان "الزوائد في الصيغ في اللغة العربية" دراسة تطبيقية على المعلقات العشر وسورة البقرة عام 1983. ودراسة محمد علي الدرة بعنوان "فتح الكبير المتعال"، إعراب المعلقات العشر عام 1986. ودراسة حسن أحمد المنيص بعنوان "البدل في المعلقات العشر" عام 2002. أما على المستوى العروضي فهناك المستوى العروضي مثل دراسة عبد المنعم أحمد تكريتي بعنوان "قراءة عروضية في المعلقات العشر" عام 1986. ومن المستوى التركيبي البنيوي للنص فهناك دراسة كمال أبو ديب "الرؤى المقنعة" عام 1986. ومن الدراسات أيضاً قراءة موسى ربابعة "قراءة النص الشعري" 2002. ودراسة يوسف عليمات "جماليات التحليل الثقافي" عام 2004.

ودراستي المعلقات العشر محاولة قراءتها قراءة ثقافية؛ لأحاول فهم وكشف مضموراتها النسقية، ومن ثم تأويل شيفرات هذه المضمورات، بوصفها واقعة جمالية ثقافية يتعانق فيها الواقعي مع المتخيل، وتندغم فيها الذات الإنسانية مع واقعها الاجتماعي وتجربتها الثقافية.

إن الشاعر الجاهلي يستمد المادة الفنية وصورها الشعرية من خلال ثقافة التفاعل مع مجتمعه. لهذا وبعد قراءة المعلقات، وتحديد بعض الأنساق البارزة، ارتأيت أن أقسمها إلى أجزاء حسب الأنساق الأكثر ظهوراً و التي تعبر عن ثقافة عصر هو العصر الجاهلي.

### 3.1 مرجعيات الثقافة العربية

#### 1.3.1 العصر الجاهلي

إذا أرادت الباحثة التحدث عن الحياة الثقافية العربية في المجتمع الجاهلي، فعليها أن تحدد العصر الجاهلي، فقد يظن البعض أن فترة العصر الجاهلي تمتد إلى فترة ما قبل الإسلام كلها، لكن عند ذكر الشعر في العصر الجاهلي، فعندها نقف عند قول الجاحظ: "فإذا استظهرنا الشعر وجدنا له إلى أن جاء الله بالإسلام خمسين ومائة عام، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام"<sup>(1)</sup>.

حدّد بعض الدارسين أن الأدب الذي وصلنا والذي يمكن اعتماده لرواية حياة العرب، ومعرفة ثقافتهم وشؤونهم إنما يحدد بالفترة الجاهلية الثانية الممتدة من السنة 450-622م ومركزها القسم الشمالي من جزيرة العرب<sup>(2)</sup>.

عند التمعن بلفظة الجاهلية نجد أنها من المصدر الثلاثي جهل وتعني الحال الذي كانت عليها العرب قبل الإسلام من الجهل بالله ورسوله وشرائع الدين والمفاخرة بالأنساب والكبر

(1) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت/لبنان، المجمع العلمي العرب الإسلامي، ط3، ج1، 1388هـ/1969م، ص74.

(2) غريب، جورج. "الجاهلية" أدب وفن وتاريخ، بيروت/لبنان، ط3، 1978م، ص49.

والتكبر وغير ذلك، وتقابل هذه الكلمة "الإسلام" التي تعني إطاعة الله ﷻ والعلم بوجوده ورسوله وما يطوي تحته من خلق كريم (1).

ويعتبر بعض الدارسين أن لفظة "الجاهلية" هي وصف لحياة العرب في عهد ما قبل الإسلام، فقد وصفت أنها حياة أنفة وحمية ومفاخرة وسفه، وأن كلمة "الجاهلية" هو زمن الجهل، لأن الإسلام زمن النور والمعرفة (2). وقد تكون "الجاهلية" هي جزء من الحالة الخلقية التي جبلت عليها نفوس العرب من الغلو في تقدير الأمور، والإسراف، وسرعة الغضب، وقد ورد هذا المعنى في معلة عمرو بن كلثوم حيث يقول:

أَلَا يَجْهَلْنَ أَحَدًا عَلَيْنَا      فَتَجْهَلَنَّ فَوْقَ جَهْلِ الْجَاهِلِينَ (3)

### 2.3.1 الحياة الجاهلية

#### 1.2.3.1 المجتمع العربي الجاهلي

ينقسم المجتمع العربي إلى بدو وحضر، أهل وبر وأهل مدر، وهذا الحال يتساوى فيه عرب الشمال وعرب الجنوب وعرب جميع أنحاء جزيرة العرب (4). أما الحضرة فهسم العرب المستقرون، وسموا بأهل المدر، لأن بيوتهم من قطع الطين واليابس، أما أهل البادية، فهم أهل الوبر؛ لأن لهم أخبية الوبر (5).

(1) لسان العرب، مادة جهل.

(2) جبوري، يحيى. الجاهلية مقدمة في الحياة العربية. بغداد/العراق، المعارف، 1388هـ/1968م، ص26.

(3) النحاس، أبو جعفر. شرح القصائد التسع المشهورات، تحقيق أحمد خطاب، بغداد/العراق، دار الحرية للطباعة، 1973م، ص679.

(4) علي، جواد. المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، بيروت/لبنان، دار العلم للملايين، ج4، ط2، 1977م، ص271.

(5) المرجع السابق، ص272.

كان لطبيعة الجزيرة العربية الأثر الكبير في حياة العرب، فمن خلال البيئة الطبيعية نستطيع أن نميز طبيعة الاختلاف في الحياة والظروف، لكن من المعروف لدى الجميع أن طبيعة الجزيرة العربية يغلب عليها الجفاف بشكل عام مما أدى إلى غلبة البداوة على الاستقرار، وهذا بالتالي، أثر بحياتهم السياسية، والاجتماعية والاقتصادية، وهذه المنظومات هي جزء من ثقافتهم<sup>(1)</sup>. فنجد أن الحجاز وتهامة ونجد واليمن كلها تتميز بالحر الشديد والأرض الفقيرة المجربة باستثناء الطائف ويثرب وخبير وبعض الواحات<sup>(2)</sup>.

أما في القسم الشمالي من جزيرة العرب، فقد فرضت البيئة الاجتماعية فيها نوعاً من عدم الاستقرار للبدو، فقد ظلوا يتتبعون منابت الغيث، ولطالما حملتهم ضرورات الحياة على الغزو والسلب والنهب، أما نظامهم فقد كان قبلياً<sup>(3)</sup>.

### 2.2.3.1 البيئة الاجتماعية

#### القبيلة

اعتبرت القبيلة عماد الحياة في البادية، فمن خلالها يحتمي الأعرابي في الدفاع عن نفسه وماله، حيث لا شرط تؤدب المعتدي، ولا سجون يسجن فيها الخارجون على نظام المجتمع، وكل ما هناك "عصبية" تأخذ بالحق و"أعراف" يجب أن تطاع<sup>(4)</sup>.

لا يوجد نظام موحد بين القبائل، بل كل قبيلة هي وحدة اجتماعية وسياسية مستقلة<sup>(5)</sup>. ولكل قبيلة سيد ينضوي تحت إمرته الأفراد، ويعودون إليه في الملمات، فالعربي لا يطيق

(1) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 271/4.

(2) "الجاهلية" أدب وفن وتاريخ، ص 49.

(3) المرجع السابق: ص 51.

(4) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 313/4.

(5) الجاهلية مقدمة في الحياة العربية، ص 43.

سيطرة الغريب عليه<sup>(1)</sup>. ويتميز رئيس أو شيخ القبيلة بصفات، فيكون من ذوي السن، والخبرة والحكمة وسداد الرأي، وبعد النظر، والثروة والشجاعة والكرم، وطلاقة اللسان بحيث يحوز على رضا القبيلة وإعجابها، وينال رضاها واحترامها، فالقبيلة ترتضي لها رئيساً أو شيخاً تتوافر فيه صفات الرجولة والبطولة والنجدة<sup>(2)</sup>.

هناك عدد من المهام تقع على كاهل رئيس القبيلة منها: قيادة القبيلة، وتقسيم الغنائم، واستقبال الوفود، والقيام بواجب الضيافة، وإعانة المحتاج، وفك أسرى قبيلته، ويتحمل رئيس القبيلة القسط الأكبر من جرائم القبيلة، وما تدفعه من ديات<sup>(3)</sup>.

القبيلة مكونة في العصر الجاهلي من ثلاث طبقات: أ. أبناؤها تجمعهم رابطة الدم والنسب وهم عمادها وقوامها، وقد أطلق عليهم اسم الصرحاء، والمقصود بالصرحاء هم الذي يجري في عروقهم دم القبيلة الأصيل، وهم الأفراد الصريحون الذي يقع عليهم العبء الأكبر في خدمة القبيلة وطبقتهم مبنية على نقاوة الدم لا على مبدأ الثروة<sup>(4)</sup>.

تقوم الرابطة في هذه الطبقة على النسب، والنسب عندهم بمثابة القومية، ورمز المجتمع السياسي عندهم، والقبيلة هي الحكومة التي عرفها الأعرابي، وما تقرره القبيلة من قرارات يجب عليه إطاعتها، والخضوع لها وتنفيذها<sup>(5)</sup>. ويقع على كاهل هذه الطبقة واجبات فرضتها القبيلة<sup>(6)</sup>.

1. أن يكون سريع النجدة، مكلفاً بنصرة أخيه.

2. حماية أفراد القبيلة.

(1) الجاهلية 'أدب وفن وتاريخ'، ص 63.

(2) الجاهلية مقدمة في الحياة العربية، ص 44.

(3) المرجع السابق، ص 45.

(4) خريسات، محمد. العصبية القبلية في صدر الإسلام، إربد/الأردن، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، 2005م، ص 24.

(5) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 4/314..

(6) العصبية القبلية في صدر الإسلام، ص 41-42.

3. حماية العرض، فالعرض والشرف لا يقدران بثمن عندهم.

4. أخذ الثأر، مع أنه عمل مشترك بين أفراد القبيلة جميعها. إلا أن طبقة الصرحاء يقع

عليها المسؤولية الأولى في أخذ الثأر سواء كان بالسيف أم بأن يدفع عنها كل ما يمس

شرفها بالقول أو بالفعل<sup>(1)</sup>.

تأتي بعد ذلك ب. طبقة العبيد وهم الرقيق المجلوبون من البلاد الأجنبية وخاصة

الحبشة، وكثرتهم مدعاة للفخر والعزة والمنعة.

ج. الموالي وهم عتقاؤها ويندرج تحت هذه الفئة الخلعاء الذين خلعتهم قبائلهم، ونفتهم

عنها لكثرة جرائمهم وجناباتهم<sup>(2)</sup>.

لقد عُرف عن أفراد القبيلة أنهم متضامنون متماسكون، وقد جاءت قوة هذا التضامن من

خلال حرصهم على الشرف وصفاء النسب ونفاثه، فعند الرجوع إلى لسان العرب نجد أن القبيلة

من الناس بنو أب واحد<sup>(3)</sup>، يجمعهم النسب الذي يربط أبناءها بنسب واحد، ويدم واحد، ويصلب

جداً أعلى، من صلبه انحدر أفراد القبيلة في اعتقادهم؛ لهذا السبب، فالنسب قومية، ورمز

المجتمع السياسي في البادية<sup>(4)</sup>. لهذا لم يكن غريباً أن يأتي شاعر مثل عمرو بن كلثوم مصرحاً

بصراحة نسبه وصفائه فيقول:

وَرَيْنَا مَجْدَ عَلَقَمَةَ بْنِ سَيْفٍ  
وَرَيْتُ مَهْلَلاً وَالْحَيْرُ مِنْهُ  
وَعَتَاتِهَا وَكُلْثُومًا جَمِيعًا  
وَذَا الْبُرَّةِ الَّذِي حَدَّثْتُ عَنْهُ  
أَبَاحَ لَنَا جُصُونَ الْمَجْدِ حِينَا  
زُهَيْرًا نَعِمَ نَحْرُ الذَّاهِرِينَا  
بِهِمْ نَلْنَا ثَرَاكَ الْأَكْرَمِينَا  
بِهِ نَحْمِي وَنَحْمِي الْمُجْنِينَا

(1) العصبية القبلية في صدر الإسلام، ص 41-42.

(2) ضيف، شوقي. العصر الجاهلي، القاهرة/ مصر، دار المعارف، ط3، ص 67.

(3) لسان العرب، مادة قبل.

(4) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 314/4.

## وَمَا قَبْلَهُ السَّاعِي كَلْبٌ قَائِي الْمَجْدِ إِلَّا قَدْ وَلِينَا (1)

وكما كانت القبيلة متبدية في القفر، موعلة بعيدة عن الأمم الأعجمية المجاورة للجزيرة العربية تعتمد في معاشها على إبلها وغزوها، استطاعت الحفاظ على نسبها من الاختلاط<sup>(2)</sup>. لهذا فقد اعتبر الطعن في الأنساب، والتشكيك في صراحتها من أسوأ المثالب التي تتال من نفس الإنسان العربي لما فيها زرابة بأصله وشرف قومه<sup>(3)</sup>.

ويعتمد حجم القبيلة على عدد البيوت التي تضمها وعلى الموسم، ففي موسم الربيع تضطر أحياء القبيلة إلى الانتشار، والابتعاد لتتمكن الإبل من الرعي، فتتجمع على شكل مستوطنات، فيكون عدد البيوت في كل مستوطنة ما بين الخمسين والمائة والخمسين بيتاً، في حين نرى في المواسم الأخرى حيث احتباس الأمطار وجفاف الأرض، مما يؤدي إلى رجوع القبيلة إلى التكتلات والتجمع فتصبح كل مجموعة حوالي خمسمائة بيت<sup>(4)</sup>.

هذه الحركة الدائبة والمستمرة، والسعي الدائب وراء الرعي والماء لا يعني النأي بعيداً عن أرضها، فأغلب القبائل في العصر الجاهلي كان لها أماكن معروفة ومواقع تختص بها دون غيرها، وتستطيع تبيان ذلك من خلال ذكر المواضع في مقدمة القصيدة عند الشعراء الجاهليين عموماً.

(1) النحاس، أبو جعفر، شرح التسع المشهورات، 654/2-656. ويقال إن علقمة هو الذي أنزل بني تغلب الجزيرة. المهلهل هو جد عمرو بن كلثوم من قبل أمه وزهير جده من قبل أبيه. المقصود بتراث أي من ورثت. ذو البرة؛ كعب بن زهير (يفخر به) وقيل ذو البرة لأنه كان على أنفه شعر خشن ويشبه بالبرة، والبرة الحلقة التي تجعل في أنف البعير. كليب سيد بني تغلب.

(2) الإنسان في الشعر الجاهلي، ص 23.

(3) المرجع السابق، ص 23.

(4) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 313/4.



### 3.3.1 النزعة العصبية

والمقصود بالنزعة العصبية هي تمسك العربي بنسب قبيلته تمسكاً شديداً وخضوعه التام لشريعة القبيلة<sup>(1)</sup>.

وعند الرجوع إلى أصل كلمة عصبية، أجدتها تدرج تحت الجذر الثلاثي عصب وتعطي معاني عديدة منها<sup>(2)</sup>.

العَصَبُ: الطيُّ الشديد. وَعَصَبَ الشيء يعصبه عصبًا: طواه ولواه وقيل شدّه.

والعصاب والعصابة: ما عُصِبَ به، عَصَبَ رأسه: شدّه وقيل عَصَبَ الشجرة يعصبها عَصَبًا: ضمّ ما تفرق منها بحبل ثم ضبطها ليسقط ورقه. أما عصبية الرجل: فهم بنوه وقرابته لأبيه. أما ابن خلدون فقد ذكر أن العصبية إنما تكون من الالتحام بالنسب وبها يكون التعاضد والتناحر، وعصبة الرجل أولياؤه الذكور من ورثته، وسموا عَصَبَةً لأنهم عَصَبُوا بسببه أي استكفوا<sup>(3)</sup>.

من هذه التصنيفات المتعددة للعصبية نستطيع أن نتبين كيف تعمل العصبية في القبيلة، فيشدون أزر بعضهم البعض. فالقبيلة كما ذكرت سابقا مجموعة من الأفراد اعتقدوا أنهم انحدروا من أب واحد، لهذا كانت القبيلة مجتمعًا قائمًا بذاته فخلق هذا عصبية. والنسب جرثومة العصبية وأساسها، لهذا يحرص العربي على نسبه. فوحدة الدم التي تربط أفراد القبيلة جميعًا تعطي الواحد منهم إحساسًا بأنه عضو لا يتجزأ من جسد كامل هو القبيلة. يتناصر أفرادها ويتعاضدون مع بعضهم البعض، فيفرحون لفرح بعضهم، ويحزنون لحزن بعضهم. وإذا أغير على القبيلة

(1) الإنسان في الشعر الجاهلي، ص 51.

(2) لسان العرب، مادة عصب.

(3) العجم، رفيق، موسوعة مصطلحات ابن خلدون والشريف علي محمد الجرجانيين بيروت/لبنان، مكتبة لبنان، 1994م، مادة عصب.

هذب أفرادها للدفاع عنها، وإذا اعتدي على فرد منها انطلق العربي إلى الثأر من القبيلة المعتدية، إضافة إلى انقياده لسيدها، وخضوعه لما تمليه عليه نظمها وأعرافها<sup>(1)</sup>.

فرضت العصبية القبلية على القبائل ألا تعيش بمعزل عن بعضها البعض، إضافة إلى أن الظروف الاقتصادية، والبيئة القاسية قد أوجدا وفرضا نوعاً من العلاقات بين القبائل سواء أكانت علاقات حلف أم جوار بدلاً من سل السيوف<sup>(2)</sup>، والقبائل المتقاربة في النسب هي القبائل المتحالفة، وبانقضاء الغرض ينفذ الحلف، وهذا يؤدي إلى نشوب حروب الأنساب المختلفة، فقد تكون بسبب الماء والمرعى أو الإغارة على الإبل والسعي لطلب الثأر، وهو أكثر الأسباب اشتعالاً للحرب والقتال<sup>(3)</sup>.

وأسباب وقوع الحرب كثيرة، فهناك العلاقات الشخصية بين سادات القبائل من زواج وطلاق ومن حسد وتنافس، ومن كلمة نابية قد تثير حرباً بين قلبي شخصين متنافرين، وقد يكون عمل سفيه جاهل، فيثير عصبية قومه وغيره من الأسباب<sup>(4)</sup>.

من هذه الأسباب تنشأ الحروب والغزوات، التي سميت بأيام العرب<sup>(5)</sup>، منها حرب البسوس، التي قامت بين قبيلتي بكر وتغلب، وهما قبيلتان تتحدران من جد واحد هو وائل، وقد دامت الحرب أربعين عاماً<sup>(6)</sup>. كذلك هناك حرب داحس والغبراء التي وقعت بين عيس وذيبان،

(1) الإنسان في الشعر الجاهلي، ص 51.

(2) العصبية القبلية في صدر الإسلام، ص 68.

(3) الإنسان في الشعر الجاهلي، ص 24-29.

(4) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 334/5.

(5) المرجع السابق، 335/5.

(6) الأصفهاني، أبو الفرج. الأغاني، تحقيق إحسان عباس وآخرون، بيروت/لبنان، دار صادر، 2002م، 24/5.

وذبيان، وحرب الهبأة عند عبس وذبيان، أما يوم ذي قار فقد كان بين العرب والفرس وانتصر فيه العرب، وقد كان أول انتصار لهم على العجم<sup>(1)</sup>.

لا ينسى العربي بطبعه هزيمة ذاقها، ولا خسارة نزلت به، لهذا فإن كثيراً من الحروب تعود في ظاهرها لسبب سخي، لكن في جوهرها تكون وليدة حقد راسب في الصدور منذ زمن<sup>(2)</sup>، فعند قراءة الأبيات الشعرية التالية للشاعر زفر بن الحارث الكلابي نستطيع ملاحظة تعبير الشاعر عن بقاء الضغينة، ونمو الحقد وإن طال عليهما الزمان:

لَعَمْرِي لَقَدْ أَبَقْتُ وَقِيَعَهُ رَاهِطٌ      لِمِزْوَانَ صَدَعَا بَيْنَنَا مَتْنَابِيَا  
وَقَدْ بَنَيْتُ الْمَرْعَى عَلَى دِمَنِ الثَّرَى      وَتَبَقَى حَزَازَاتُ النُّفُوسِ كَمَا هِيََا<sup>(3)</sup>

عُرف أن العرب لا ترضى بالضيء والذل والهوان، لهذا اعتادت على القتل والقتال، وألفت الغزو، حتى ذهبت من نفوس أفرادها غريزة الخوف، وغلبت عليهم الحرية الشخصية، فصارت عندهم الحرب تهيج لأنفه الأسباب فما أن تخبو حتى تشتعل من جديد، وتظل ملتبهة أعواماً طويلاً<sup>(4)</sup>. لقد عرف عن العرب أن أنفتهم من الذل والهوان، ورفضهم لذلك قد يصل بهم إلى ركوب المخاطر، فما هو عمرو بن كلثوم قد أطاح برأس الملك عمرو بن هند أنفة من أن تذل أمه<sup>(5)</sup>.

أثرت أيام العرب في الأدب، بما تثير من شعور فتهايج العاطفة وتحت الفكر، وما كانت مشاركة الخطباء والشعراء في الحروب إلا لهدف التعبير عن البطولة الخارقة لأصحابها وإذكاء حمية الفوارس وإلهاب شجاعتهم، إضافة إلى ندب صرعى الحرب بقصائد ملتبهة تحرض على

(1) أدب العرب في عصر الجاهلية، ص 226.

(2) المرجع السابق، ص 223.

(3) البحتري، أبو عبادة. الحماسة، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة/مصر، المطبعة الرحمانية، 1929م، ص 17.

(4) أدب العرب في عصر الجاهلية، ص 223.

(5) الجاهلية مقدمة في الحياة العربية، ص 68.

النار والانتقام. وبالمقابل كانت هناك قصائد القبائل المتصارعة تطلب الجنوح إلى الصلح وتتفر من الناس من الحروب وويلاتها المدمرة. نورد من ذلك أبياتاً للشاعر عبد الغزى بن مالك الطائي:

إِذَا مَا طَلَبْنَا تَبَلْنَا عِنْدَ مَفْشَرٍ      أَتَيْنَا حَلَابَ الذَّرِّ أَوْ نَشْرَبَ الدِّمَا  
لَسِيَعَلَّمَ أَقْوَامَ مَضَامَّةَ وَتَرِيَا      وَتَتَّبِعُ ذَاتَ اللُّؤْمِ مَنْ كَانَ الْوَمَا  
وَعَمْدًا قَتَلْنَا بَعْدَمَا عَرَضُوا لَنَا      مَقَارِيْمَهُمْ شُعْتَنَا وَأَلْفَا مَزْمَا (1)

نتبين من الأبيات كيف يتم التحريض على القتل بالنار وترك قبول الدية. وقد بلغ من كلفهم بالنار أنهم كانوا يتجانفون النساء والخمر والطيب؛ لأنها ضرب من التعمم والبهجة لا يليق بحزين موتور أو لأنها قد تلهي وتشغل عن الجد في النار (2).

استطاعت أيام العرب إعطاء الباحثة صورة مفصلة عن ثورة العربي ضد الظلم والهوان، وكيف أنه سريع الغضب يكتم الحقد والضغينة سنوات حتى إذا سنحت الفرصة أخرج ما عنده، لكن هذا لا يعني أن الحياة الجاهلية كانت دوماً سفك دماء وحروب، إلا أن طبيعة الحياة الصحراوية وجذب الأرض فرضاً نمط حياة معين، وتشكلت الشخصية الجاهلية تبعاً لهذه الظروف، لكن على الرغم من ذلك فقد وجدت مجالس اللهو واللعب وشرب الخمر، فكانت الخمر عندهم من أهم متع الحياة، وقل أن تجد شاعراً في الجاهلية لا يذكر الخمر، لأنها مظهر من مظاهر الفتوة والشباب والفتوة (3).

وقد اعتبرها الشعراء مريحة، وشربها يبعث على الكرم، وقد ورد هذا المعنى عن

الشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم في معلقته:

تَرَى اللَّحْزَ الشُّحِيحَ إِذَا أَمْرَتْ      عَلَيْهِ لِمَالِهِ فِيهَا مُهَيَّنَا (4)

(1) الحماسة، ص 31. التبتل: النار. القرم: السيد العظيم. المزمم: اللاحق بقوم ليس منهم ولا هم يحتاجون إليه.

(2) الجاهلية مقدمة في الحياة العربية، ص 66.

(3) المرجع السابق، ص 68.

(4) شرح القصائد التسع المشهورات، 616/2.

لا يقتصر الأمر على شرب الخمر، بل اعتنى العرب بمجالس الخمر، ووصفوا هذه المجالس، وذكروا أنواع الخمر مع تعداد كؤوسها وندمانها، وهذه المجالس يرافقها القيان بالغناء والرقص<sup>(1)</sup>، لكن البعض من عقلاء العرب في الجاهلية أعرض عن الخمر، وترفع عن شربها بسبب فعلها في الإنسان، فهي تذهب العقل والحلم والوقار، وما تجلبه من مهانة وطيش وسفه<sup>(2)</sup>.

ولا تذكر الخمر إلا ويذكر القمار والميسر، واعتبروا أن الميسر هي إحدى طرق الإنفاق التي تعبر عن الكرم وإطعام الفقير ولا سيما في موسم البرد والقحط، واعتبروا أن القمار هو من اكتمال الفتوة، حتى أنهم يذمون من لا يدخل منهم في الميسر ويسمونه "البرم" أي البخيل<sup>(3)</sup>، يقول لبيد بن ربيعة مادحاً قومه بصفة القمار:

وَبَيْضِ عَلَى النَّيْرَانِ فِي كُلِّ شَيْتَوَةٍ      سُرَاةَ الْعِشَاءِ يَزْجُرُونَ الْمَسَابِلَا<sup>(4)</sup>

ومن لهوهم أيضا التمتع بالنساء وهي مدعاة للفخر عندهم مع تعاطي الخمر والميسر، وهذه المظاهر تعتبر دليلاً على فتوة الشباب، وقد قرنها طرفة بن العبد مع الفروسية والخمر والميسر:

فَلَوْلَا ثَلَاثُ هُنَّ مِنْ عَيْشَتِهِ الْفَتَى      وَجَدَّكَ نَمَ أَحْفَلُ مَتَى قَامَ عُوْدِي  
فَمَنْهَنْ سَبَقُ الْعَسَائِلَاتِ بِشَرِيَةِ      كَمَتَيْتِ مَتَى مَا تَغَلَّ بِالْمَاءِ تَزْبِيدِ  
وَكَرِّي إِذَا نَادَى الْمُضَافُ مُجَذَّبًا      كَسِيدِ الْغَضَا نَبْهَتَهُ الْمَتَوْرِدِ

(1) الجاهلية مقدمة في الحياة العربية، ص 68.

(2) الجاهلية مقدمة في الحياة العربية، ص 69.

(3) المرجع السابق، ص 70.

(4) ابن ربيعة، لبيد. الديوان، شرح الطوسي، بيروت/لبنان، دار الكتاب العربي (ب.ت)، ص 132.

## وَتَقْصِيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ وَالذَّجْنِ مُعْجَبٌ بِبَهْكَنَةِ تَخْتِ الْخِبَاءِ الْمُعْمَدِ<sup>(1)</sup>

فهذه الثلاثة جزء من ثقافته كانت معروفة في الجاهلية، ستعرض لها عند تحليل معتقته في الفصول القادمة من الرسالة.

### 4.3.1 صفات العربي

نشأة العربي وسط قساوة الظروف وقحل الأرض والتنقل والترحال جعلته يتشرب أنظمة وعادات وأعرافاً مبنية على النسب، فهو يتغنى بانتنامه، ويعتد بأرومته بدءاً من والده وإخوته وانتهاءً إلى رهطه وعشيرته، فجنسيته جنسية القبيلة المنحدر منها، وهي هويته التي يعرف بها أمام الجميع، فاسم القبيلة هو ما يميزه عن أفراد القبائل الأخرى<sup>(2)</sup>.

يقول جواد علي عن صفات العربي: "إنهم متنابدون يغزون بعضهم بعضاً مقاتلون، يقاتلون غيرهم، كما يقاتلون بعضهم بعضاً، يده على الكل ويد الكل عليه، يغيرون على القوافل فيسلبونها، ويأخذون أصحابها أسرى يبيعونهم في أسواق النخاسة أو يسترقونهم، فيتخذونهم خدماً ورقيقاً يقومون بما يؤمرون به من أعمال وهم يعشقون الحرية ويحافظون عليها، ويقاومون أية قوة تريد استذلالهم واسترقاقهم"<sup>(3)</sup>. ويحرص العرب على المثل العليا ويفخر بأدائها والوفاء بها، منها حفظ الجوار والوفاء بالعهد، إضافة إلى حرصه على جاره كما يحرص على شرفه<sup>(4)</sup>.

(1) شرح القصائد التسع المشهورات، 266/2. عيشة الفتى: ما يعيش به وما يلتذ. وجدك: وحقك لم. شربة: الخمر. الكميت: الحمراء تميل إلى السواد. متى ما تعل بالماء: عندما تمزج بالماء (تربد) لأنها معتقة. المضاف: الذي أضافته الهموم. المحنّب: الذي ظهرت وبدت عظامه. السيد: الذئب. الغضا: شجر.

(2) الإنسان في الشعر الجاهلي، ص 92.

(3) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 262/4.

(4) الجاهلية 'مقدمة في الحياة العربية'، ص 67.

ويكمل جواد علي حديثه عن استعلائهم القبلي: "ثم إنهم مع قتلهم وفاقتهم وبؤس حالهم يفتخرون بأنفسهم، ويتطاولون على غيرهم، وينزلون أنفسهم فوق الناس، حتى لقد حاولوا أن يكونوا ملوكاً جميعاً"<sup>(1)</sup>.

### 5.3.1 الأسرة

تعتبر الأسرة قوام القبيلة، فعندما تتضخم الأسرة تكوّن قبيلة وتتشرط القبيلة إلى شطرين أو أكثر، يشمل كل شطر سلالة أحد أبناء الجد الأكبر وتتسمى باسمه، فرابطة القبيلة هي رابطة النسب والدم، رابطة الأب الأكبر الذي ينتمون إليه ويعرفون باسمه.

وتتحد الأسرة في القبيلة من خلال الخيمة، فكل خيمة تمثل أسرة، وكل عدة خيام تمثل حيًا، وأهل الحي الواحد يكوّنون ما يسمى القوم، ومجموعة الأقوام القريبة من بعضها عرقًا ونسبًا يكوّنون قبيلة<sup>(2)</sup>.

إن العربي يؤمن بأسرته لهذا كان يؤمن بوحدة اجتماعية توحد بين أبناء القبيلة الواحدة ولا يخرج عنها أي فرد من أفرادها. ويهتم الفرد داخل الأسرة الواحدة على رابطة العصبية، فيبذل في سبيلها ما يملك حتى دمه، فتوثق الصلة. وقد أكد ابن خلدون ذلك من خلال قوله<sup>(3)</sup>:  
"إن العصبية القبلية هي بمثابة الروح للقبيلة وتعني عنده النصر لذوي القربى وأهل الأرحام من أن ينالهم ضيم أو تصيبهم هلكة، فالفرد يعمل في القبيلة ويزوب فيها، وهم جميعًا متضامنون فيما

(1) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 263/4.

(2) أدب العرب في عصر الجاهلية، ص 213-214.

(3) المقدمة، ص 128.

يجنيه أحدهم، وقد آمنوا بهذه الفكرة التضامنية في الخير والشر فظهرت في أمثالهم. فقالت العرب: "في الجريرة تشترك العشيرة"<sup>(1)</sup>.

وأهم أساسيات هذا التضامن أنه يقوم على العاطفة الخالصة وصلة النسب دون أن يكون هناك مجال للفكر<sup>(2)</sup>. يقول ابن خلدون في ذلك: "من البين أن الالتحام والاتصال موجود في طباع البشر وإن لم يكونوا أهل نسب واحد.... وأنه تحصل بالعصبية بمعناها تحصل بالنسب، وأهل الأمصار كثير منهم ملتحمون بالصهر"<sup>(3)</sup>.

تتجسد قوة القبيلة وهيبتها من خلال شدة بأس أفرادها، فكلهم واحد، لا غنى لطرف عن الآخر؛ لهذا تبقى القبيلة متمسكة بكل فرد من أفرادها ترعاه وتأخذ حقه ما دام يسير وفق أعرافها وطوع إرادتها، لكن في حالة الخروج عن قوانين القبيلة بحيث يجلب العار لقبيلته أو يسيء إلى سمعتها، عندها تنبرأ القبيلة منه وتخلعه من جماعتها ويسمى عندها خليعاً<sup>(4)</sup>.

إن خلع القبائل لأفرادها أمر شائع، وذلك لاعتقاد بعض القبائل عدم جدارة بعض الأفراد للانتماء إليها، أو أنهم غير مؤهلين لأن تربطهم بعصبيتها، وهذا سلوك لا تتخذه القبيلة إلا إذا شعرت بعدم قدرتها على تحمل جرار الفرد الذي أنهكها، وخوفاً من أن تخوض القبيلة بسببه الحروب<sup>(5)</sup>.

وعملية الخلع ليست سهلة، فهي تخضع لعدد من الطقوس، فتكون أمام جمع من الناس والشهود، والمخلوع عليه أن يبحث له عن قبيلة يستجير بها لتمنحه حمايتها، ومن هنا نستطيع

(1) الميداني، أبو الفضل، مجمع الأمثال، تحقيق أبو الفضل الإبراهيم، بيروت، لبنان، دار الجيل، ط2، 1987م، ج2، ص443.

(2) المقدمة، ص128.

(3) المقدمة، ص897.

(4) أدب العرب في عصر الجاهلية، ص215.

(5) الإنسان في الشعر الجاهلي، ص92.



أن نتيين أهمية قانون الجوار الذي هو موضع فخر واعتزاز عند العرب الجاهلية، لأنه دليل قوة ومروءة وكرم<sup>(1)</sup> "فهم يحمون من أجاروه، ويدفعون ديته لأسرته إذا مات وهو في جواره حتى أن البعض قد يتعهد بأخذ الثأر للذي أجاروه"<sup>(2)</sup>.

---

(1) المرجع السابق: ص 215.  
(2) الأغاني، ج 9، ص 120-121.

## الفصل الأول

الطلل نسقًا زمنيًا ومكانيًا

## 1. النسق الزمني والمكاني/الطلل

عُرّف الزمن والزمان كما جاء في لسان العرب: اسم لقليل الوقت وكثيره، والدهر والزمان واحد، والبعض خالف هذا الرأي، فقال إن الزمن شهرين إلى ستة أشهر، أما الدهر فلا ينقطع، وهو على مدى الدنيا كلها<sup>(1)</sup>.

يشكل الزمن قضية أساسية، فهو حقيقة لا مناص منها، فالحضارات على مختلف أنواعها لم تهمل العنصر الزمني، بل أدركت أهميته وحقيقته<sup>(2)</sup>.

أدرك الشاعر الجاهلي هذه الحقيقة، فعند النظر إلى المعلقات العشر، تجد الباحثة أن لوحة الطلل قد احتلت مساحة واسعة، وقد أطلق على هذه المقدمة المقدمة الطللية، باستثناء معلقة عمرو بن كلثوم حيث ابتدأها بما يعرف بالمقدمة الخمرية.

اتسمت علاقة الشاعر مع الزمن بالتوتر والإحساس بقوة غيبية<sup>(3)</sup>، فهو يعلم كل العلم أنه مخلوق ضعيف، لهذا هو لا يستطيع أن يحيا دون مسائلة الطبيعة، وما تخفيه من معانٍ<sup>(4)</sup>. فيعبر بما تفيض به نفسه من توتر وتأزم من خلال الوقوف على الأطلال التي تعرف بالمقدمة الطللية. عله يجد نفسه التي ينشدها دوماً. فالإنسان كائن لا يجد نفسه إلا في مبعدة عن ذاته.

ومن خلال القراءة الفاحصة للمعلقات العشر ساعمل على إبراز التجليات الموضوعاتية للزمن وذلك بالتركيز على النسق الزمني والمكاني في معلقة كل من: معلقة امرئ القيس، وزهير بن أبي سلمى، وعبيد بن الأبرص، والنايعة الذبياني.

(1) لسان العرب، مادة زمن.

(2) الصديقي، عبد اللطيف، الزمان وأبعاده وبنيته، بيروت/لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، 1995م، ص10.

(3) عليمات، يوسف. جماليات التحليل الثقافي "الشعر الجاهلي نموذجاً"، بيروت/لبنان: المؤسسة العربية، 2004م، ص171.

(4) إبراهيم، زكريا. مشكلة الإنسان. القاهرة/مصر: دار مصر للطباعة. (ب، ت)، ص6.

## 1.2 معلقة امرئ القيس

يستطيع القارئ من كشف تلك الإستراتيجية التي تتعامل بها ثقافة الشاعر الجاهلي مع النسق الزمني كالطلال (المقدمة الطللية)، فالطلال واقعة ثقافية أرقت الشاعر الجاهلي، وهذا ليس غريباً، فقد مثل الطلال المكان الذي عاش فيه الشاعر الجاهلي، وتشكلت كينونته الأولى فيه، وأصبح بعد رحيله ذكرى تحفظ ما كان. وسأعرض هنا في البداية معلقة امرئ القيس للاستدلال على ذلك. يقول امرؤ القيس:

قفا نَبِكِ مِنْ نَحْرِي حَبِيبِ وَمَنْزِلِ      بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ  
فَتَوْضِحِ قَالِ الْمَقْرَاءِ لَمْ يَقِفْ رَسْمُهَا      لَمَّا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبِ وَشَمَالِ  
تَرَى بَعْرَ الصَّيْرَانِ فِي عَرَصَاتِهَا      وَقِيَعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبٌّ فُلْفُلِ  
كَأَنِّي غَدَاةَ النَّبِينِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا      إِلَى سَمَرَاتِ (الْحَيِّ) نَاقِفِ حَنْظَلِ  
وَقُوفًا بِهَا صَخْبِي عَلَيَّ مَطِيئُهُمْ      يَقُولُونَ لَا تَهْلِكِ أَسَى وَتَجَمَّلِ  
وَإِنْ شِيفَانِي عَبْرَةٌ (مُهْرَاقَةٌ)      فَهَلْ عِنْدَ رَسْمِ دَارِسٍ مِنْ مَعُولِ<sup>(1)</sup>

يمثل الزمن مجسداً بالطلال نظاماً نسقياً له خصوصيته وفاعليته في تشكيل تصورات الإنسان الجاهلية حول ما يطرح في حياته من موضوعات وما يواجه من صراعات<sup>(2)</sup>. فالشاعر يقف على أطلال صاحبتة، وهو يطلب من صاحبيه الوقوف معه ليبيكي حبه القديم على تلك الأطلال، التي راحت الرياح تغطيها مرة وتكشفها مرة أخرى.

(1) شرح القصائد التسع المشهورات، 98/1، السقط: ما تساقط من الرمل، اللوى: منقطع حيث يرق، الدخول وحومل: موضعان. توضح والمقراة: موضعان، المقراة: ما جمع فيه الماء، الرسم: الأثر. بعير الصيران: جماعة البقر الوحشية. المطى: جمع مطية وهي الراحلة، الأسى: الحزن، تجمل: أي أظهر جميلاً. معول: قد تكون من عويل أي بكاء. أو هي موضع يريد فيها حاجته.

(2) جماليات التحليل النقالي، ص 171.

إن استخدام الشاعر (قف نبك) إنما تختزل بداخلها طاقة إشعارية تعبر عن إحساس

الإنسان بالزمن ونظرته إلى الكون والوجود وحنينه إلى واقع آمن<sup>(1)</sup>.

فالوقوف على ديار الحبيبة يجعل منها ماضياً، وهي تجربة الشاعر الجاهلي في مواجهة

الزمان، والتي تعد نمطاً من أنماط التجربة الوجودية، فمن خلال الجدل القائم بين عالمه استطاع

الإحساس بالوجود مع إحساسه بالموت والتناهي<sup>(2)</sup>.

وحتى يصل الإنسان للتعلم في التجربة الوجودية عليه التعمق بما حوله، وبالأشياء التي

تخلق له نوعاً من التفكير العقلي، فعقل الإنسان هو وسيلة أمان وأداة طمأنينة، لهذا فكل خطة

عقلية، وكل تصميم ذهني، وكل تنظيم زمني ما هي إلا أدوات دفاع أو وسائل تحصين نقي بها

أنفسنا ضد ما تجيء به الحياة من مفاجآت غير منتظرة<sup>(3)</sup>.

شغلت قضية الزمن الشاعر الجاهلي، لهذا نرى امرأ القيس يقف على الأطلال، فما يقلقه

أن الأطلال ما زالت في مكانها المعهود على الرغم من حركة الزمن المستمرة، فهي حركة لا

تتوقف، فيمر الزمان على المكان والشاعر، فكلاهما يرتبط بالآخر.

واختيار الطلل نسقاً زمانياً ومكانياً؛ لأن الطلل كان أحد الظواهر المهمة في ثقافة

الجاهلي المعبرة عن الفناء، والمتصلة بتجربة الشاعر الوجودية وخصوصية التجربة.

ويقوم المشهد الطللي عند امرئ القيس على تهدم المكان، وتحوله إلى أطلال إضافة إلى

مغادرة المكان، فالهجرة من المكان هو ما يجعل المكان طلاً، فمعروف لدى الجميع أن العرب

(1) الفيلبي، عبد الله. مغاتيح القصيدة الجاهلية، جدة/السعودية، النادي الأدبي الثقافي، 2001م، ص36.

(2) عبد الجليل، حسني. الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، القاهرة/مصر، مكتبة النهضة المصرية، 1988م، ص8.

(3) مشكلة الإنسان، ص23.

في ترحال مستمر، حيث البحث عن منابت الزرع، وتوفر المياه، لكن هذا لا يعني الانقطاع التام عن الديار القديمة، فهي حركة دائرة مستمرة إلى أن ترجع إلى نقطة البداية عند الديار القديمة.

وهنا تحدث أزمة الزمن عند الشاعر، فذكرياته عن تلك الديار كانت جميلة وسعيدة، لكن ما يراه الآن مخالف لتلك الذكريات. فتهدم المكان، وامتلاء معالمه بالرمل، جعل الشاعر يعبر عن لحظات نفسية أو ديمومة شعورية من خلال خوضه تجربة ذاتية مرتبطة بزمنين:

- الزمن الماضي السعيد والذكريات الجميلة المحاطة بحبيبة رحلت، له معها ذكريات حلوة.
- الزمن الحاضر القائم على حقيقة الفناء والهدم، فهو أينما أدار رأسه وجد ما يدل على الموت، والفناء، وكان امرأ القيس يريد المثل أمام الزمن لتكون المواجهة، فهي مواجهة للحقيقة على الرغم من قوة الزمن، وتوتر الشاعر لكنه صامد قوي يغسل مرارة الحقيقة بدموعه، فالمواجهة والتفكير بالموت والفناء هي ما تجعله لا يخشى الموت. فيقول في ذلك:

وَإِنْ شِئْتَنِي عِبْرَةً (مُهْرَاقَةً) فَهَلْ عِنْدَ رَسْمِ دَارِسٍ مِنْ مَعْوَلٍ

إن الدموع المهرقة بحركتها تتوازي مع حركة الزمن المستمرة، ومع حركة الرياح التي تغطي المعالم مرة، ثم تكشفها مرة أخرى.

إن حالة التفكير العقلي التي يمر بها الشاعر تجعله يعلم أن التغلب على الزمن لا يكون إلا بالفعل. فمن خلال فعل الإنسان يخلق نوعاً من الأبدية، فتلاحظ الباحثة أن الشاعر استخدم ألفاظاً مثل: "منزل، رسمها، نسجتها، ترى بعير الصيران، الحي، رسم".

فكلها ألفاظ تدل على حياة، وتبعث تأكيد وجود حضارة إنسانية باقية، وإن مر الزمان، فالإنسان بتطويعه المكان لإرادته يخلق نوعاً من الخلود والاستمرارية على مر الأيام والزمان.

إن معظم الألفاظ التي استعملها الشاعر تبعث على الحيوية والحياة، في حين أن الألفاظ التي تعطي دلالة الفناء والموت قليلة: "دارس، ذكرى، غداة البين".

ويتحرر الشاعر من خلال الماء (الدموع)، فالماء معادل لفكرة الخلاص، الخلاص من

الذكريات، وهذا يقترب من فكرة التطهير<sup>(1)</sup>.

يجمع الشاعر بين صورتَي الموت والحياة، لهذا هو يقف من الكون موقف الناظر المتأمل، فالعلاقة بين الإنسان والكون قد اتخذت منذ اللحظة الأولى طابع الحوار أو الجدل، فالإنسان منذ أقدم العصور أبى أن يتقبل الواقع على ما هو عليه، ولم يقنع في أية لحظة من اللحظات بالاستسلام لظواهر الطبيعة، والاكثفاء بالخضوع لها في ذلة وصغار<sup>(2)</sup>، لهذا فالإنسان على الدوام يحاول أن يتحكم في حياته من خلال بذل جهده لتغيير مجرى الظواهر الكونية إن استطاع.

إن تكرار هذا الوقوف من أجل أن يذكر الشاعر نفسه بقوة الزمن التدميرية، فالزمن/الدهر كان دوماً بشكل نسقاً مهيمناً داخل البنية الثقافية الجاهلية، فقد كان الدهر في ثقافة الشعراء الجاهليين معادلاً للقوة الغيبية التي تعطل نشاط الإنسان، فيقف أمامها خائر القوى، مسلوب الإرادة<sup>(3)</sup>؛ فجاء الوقوف من خلال البيت الأول بالتصريح، ثم تكرار الوقوف بعد ذكر موعد الرحيل. فجمع الشاعر بين ضدين: الزمن الحاضر في صورة الطلل الذي يوحى بالدمار والموت، والرسوم التي تدل على الحضارة الإنسانية التي بناها الإنسان في المكان، لهذا قال الشاعر في البداية: (منزل، لم يعف رسمها، فهل عند رسم دارس من معول).

وبالفعل لا فائدة من الرسم الدارس سوى قدرة الزمن على تحويل ذلك المكان إلى دمار، وبالوقت نفسه بقاء الرسم. وكأنه صراع بين الحياة ← الموت ← حياة؛ "إن كل موضوعة

(1) مفاتيح القصيدة الجاهلية، ص 109.

(2) مشكلة الإنسان، ص 41.

(3) جماليات التحليل الثقافي، ص 189.

ينثرها الشاعر في نصه تمثل نسقاً ثقافياً يفرض حضوره وسلطته من خلال تفاعله مع بقية الأنساق، فتصبح القصيدة بعده ذات أبعاد نسقية متنامية تفرض فهماً عميقاً لتحليلها<sup>(1)</sup>.

لهذا ذكر امرؤ القيس أسماء مناطق تخدم الصورة التي يريدّها: "الدخول، حومل، منزل، سقط اللوى..."

لقد جاء الشاعر بالرياح كثوة طبيعية كونية قادرة على تحويل المكان إلى كومة رمليّة ثم تكشفها تارة أخرى، ولا تستطيع القوة الإنسانية فعل شيء حيال ذلك و كأن الفعل الإنساني قد توقف وبدأ تأثير الطبيعة، لهذا قال:

فَتَوْضِحُ فَالْمِقْرَاةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا      كَمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَالٍ

لقد جاءت الصور من عالم الإنسان الجاهلي وبجذله مع الحياة؛ لهذا هي خاضعة للتفسير، وهذا يعني أن لها معنى. والنص الشعري يحرر الإنسان من الزمان؛ لأنه يجعله خالداً باستمرار ذكره وترديد شعره.

إن استمرارية الوقوف على الأطلال كائنة؛ لأن الشاعر لا يريد أن ينسى، فالنسيان يعني الفناء، لهذا هو يتغنى بالذات الإنسانية فردية أو جماعية محاولة منه لتخليد الإنسان الفاني لنفسه<sup>(2)</sup>.

ومن هنا شكل الدهر/الزمن/الموت عنصراً سلبياً عند الشاعر الجاهلي لكن هذا العنصر السلبي يولد عنصراً إيجابياً من خلال عنصري الماء، الحياة.

بهذا ترى الباحثة أن الوقوف على الأطلال عند امرؤ القيس كان تقليداً فنياً، وأخذ صورة نمطية، حيث افتتح كثير من الشعراء قصائدهم بالمقدمة الطليّة، ولكنها مع ذلك تظل

(1) جماليات التحليل الثقافي، ص 48.

(2) الإنسان والزمان في العصر الجاهلي، ص 17.



تعبيراً عن قيمة ثقافية عند الشاعر الجاهلي من خلال التجربة المعيشة ليعبر عن تجربته الوجودية في مواجهة الزمان والمكان. ومن ناحية الواقع فإن الشاعر يعبر عن ارتباطه بقومه وأرضه التي عاش عليها من خلال الطلل.

يقول الشاعر:

وَبَيْضَةَ خَدْرِ لَا يُرَامُ خَبَاوَهَا      تَمَتَّعَتْ مِنْهَا مِنْ لَهْوٍ بِهَا غَيْرَ مُعْجَلٍ  
تَجَاوَزَتْ أَحْرَاسًا إِلَيْهَا وَمَغْشَرًا      عَلَيَّ حِرَاصًا (لَوْ يَشْرُونَ) مَقْتَلِي  
فَجِئْتُ وَقَدْ نَضْتُ لِنَوْمِ ثِيَابِهَا      لَدَى السُّتْرِ إِلَّا لِبَيْسَةِ الْمُتَفَضِّلِ  
فَقَالَتْ يَمِينَ اللَّهِ مَا لَكَ حَيْسَةً      وَمَا إِنْ أَرَى عَنْكَ الْغَوَايَةَ تَنْجَلِي  
فَقَمَّتْ بِهَا أَمْشِي تَجْرُ وَرَاعَا      عَلَى إِثْرِنَا أَنْبَالَ مِرْطَ مَرْحَلٍ (1)

إن الشاعر الجاهلي على الرغم من بكائه تلك الدموع الغزيرة إلا أنه يستطيع التغلب على الزمن وعلى بلاء المكان بالفعل، فما هو يصرح علانية عن علاقة غرامية مكتملة غير آبه بالتقاليد والعادات، وهذا ليس غريباً على الشاعر فقد استطاع تجاوز الحراس ليصل لبيضة الخدر. فقد اعتبر تصريحه حقاً له تأكيداً بذلك على فروسيته ورجولته. وأهمية الفعل هنا لاكتمال العلاقة الجنسية مع بيضة الخدر؛ وبهذا تأكيد الشاعر على تلك العلاقة الغرامية بالفعل والممارسة يؤكد على وجوده واستمراريته، وحتى إلى أمد قريب، ما تزال بعض القبائل العربية ترى قوة الجنس عنواناً للرجولة فلا نعجب أن يأتي الشاعر ليعبر عن قوته ليؤكد تواصله بالحياة والديمومة معها، إلا أن الحياة لا تسير دوماً كما يريد الإنسان، فشاعرنا يذكر لنا علاقة غرامية أخرى لكنها مختلفة، فيقول:

(1) شرح القصائد التسع المشهورات، ص 129-133. شبهها بالبيضة لصفاتها ورقتها، لا يرَامُ خباوها: يريد رب مصونة لا يوصل إليها بنكاح ولا سفاح قد وصات إليها وتمتعت بها وجعلتها لي بمنزلة المتعة. إنني تجاوزت الأحراس وغيرهم ووصلت إليك؛ والأحراس يهيمون بقتلي. تنجلي: تتكشف. وهذا البيت يعطي دلالة الخوف من قبل المرأة. إنها لما قالت مالك حيلة هنا بسبب الحراس، خرج بها إلى الخوة.

تَصُدُّ وَتُبْدِي عَنْ شَتِيَّتِ وَتَنْقِي  
بِنَاطِرَةٍ مِنْ وَخْشِ وَجَرَّةٍ مُطْفَلٍ (1)

فتلك المرأة لديها طفل. والطفل حياة، وهذا يؤكد أنها امرأة وليست صبية. فالشاعر الجاهلي إذا أحب اختار فتاة بكرًا لم يمسسها أحد، لكن هنا لوقوع الممارسة الجنسية فكان لا بد من أن تكون امرأة ليستطع إتمام ما جاء من أجله، لكن وجود الطفل وغريزة الأمومة في نفسها جعلتها لا تلتفت إلا لابنها. وكان امرأ القيس قد جعل العائق لإتمام الفعل فعل آخر هو الخصب و الحياة ممثلًا بالأمومة والطفل.

## 2.2 معلقة زهير بن أبي سلمى

يختلف المشهد الثقافي الذي عبر عنه امرؤ القيس بطريقته الخاصة عن زهير بن أبي سلمى. لكن المشترك بينهما أن المشهد الطللي يتكرر. فهناك دومًا جدل بين ذات الشاعر وتلك التقاليد الشعرية السائدة التي تدخل في النص، وبالتالي فنحن نبحث عن ذاتية الشاعر الفنية. التي تبقى في إطارها العام ضمن الإطار التقليدي، وإن تميز في بعض الجزئيات الموضوعية والفنية. قد يتشابه المشهد الطللي مع ما ذكر سابقًا عند امرئ القيس من ناحية الموت ← حياة، لكن هنا عند زهير فالأطلال هي لمجاورة الماضي، وحلول الفعل الإيجابي فعل السلام. وتبعًا لهذا فالأطلال هنا تمثل نسقية زمنية ماضية لا ضرورة لوجودها الآن، فالزمن هو زمن الفعل وإحلال السلام والتحرك لنشر الأمن والطمأنينة.

(1) معها طفل فهي تلتفت إليه كثيرًا.

يقول زهير بن أبي سلمى (1):

أَمِنْ أُمِّ أَوْفْسَى دِمْنَةً لَسْمُ تَكَلَّمُ  
وَدَارِ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا  
بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يَمْشِيْنَ خَلْفَةَ  
وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ حِجَّةَ  
أَثَافِي سَفْعًا فِي مَعْرَسِ مِرْجَلِ  
فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قَلْتُ لِرَبْعِهَا  
تَبَصَّرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعْمَانِ  
جَعَلَنَ الْقِنَانَ عَنِ يَمِينِ وَحَزْنِهِ  
عَلَوْنَ بِأَنْمَاطِ عِتَاقٍ وَكَلْبَةٍ  
ظَهَرْنَ (مِنَ السُّوْبَانِ) ثُمَّ جَزَعْنَهُ  
وَوَزَكْنَ فِي السُّوْبَانِ يَغْلَوْنَ مَنَّةَ  
كَأَنَّ فُتَاتَ الْعَهْنِ فِي كُلِّ مَنْزِلِ  
بَكْرُونَ بُكُورًا وَاسْتَحَزْنَ بِسَخْرَةٍ  
فَلَمَّا وَرَدْنَ الْمَاءَ زُرْقًا جَمَامَةً  
بِحَوْمَانَةِ الدَّرَاجِ فَالْمُتَّكِمِ  
مَرَايِعِ وَتَسْمِ فِي نَوَاشِرِ مِعْصَمِ  
وَأَطْلَاوْهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْتَمِ  
فَلَأْيَا عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوْهُمِ  
وَتَوَّيَا كَجَذْمِ الْحَوْضِ لَمْ يَتَسَلَّمِ  
أَلَا أَنْعَمَ صَبَاحًا أَيُّهَا الرُّبْعُ وَاسْلَمِ  
تَحْمَلْنَ بِالْعَلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْتَمِ  
وَكَمْ بِالْقِنَانِ مِنْ مُحِلٍّ وَمُحْرِمِ  
وَرَادِ حَوَاشِيهَا مُشَاكِهَةً السُّدْمِ  
عَلَى كُلِّ قَيْنِي قَشِيْبٍ وَمُفَامِ  
عَلَيْنِهِنَّ ذُلُّ النَّسَاعِمِ الْمُتَسَنِّعِ  
نَزَلْنَ بِهِ حَبُّ الْفَنَاءِ لَمْ يَحْطَمِ  
فَهُنَّ لَوَادِي الرَّسِّ (كَالْبَدِّ لِلْفَمِ)  
وَضَعْنَ عِصِيَّ الْحَاضِرِ الْمُتَخَيِّمِ

(1) شرح القصائد التسع المشهورات، 299/1. الدمن: الأثر والرماد. الحومانة: المكان الغليظ المنقصاد. السدرج والمتكلم: موضعان. الرقمتان: موضعان. دار لها بالرقمتين، الوشم: أن تغرز الذراع بحديدة حتى تدمى ثم تكحل. النواشر: عروق باطن الذراع. المعصم: موضع السوار من المرأة وهو الزند. العين: بقر الوحش. الأرام: الظباء البيض. أطلاوها: أولادها. المجثم: الموضع الذي يجثم فيه، أي يقام فيه. خلفه: قادمة وداهية، صاعدة ونازلة. الحجة: السنة. إن عهدي بهذه الدار قد قدم حتى أشكل عليها معرفتها. الأثافي: الحجارة التي تجعل عليها القدر. السفع: السود الواحدة السفعاء. المعرس: الموضع الذي يكون فيه المرجل. اللوي: الحاجز. الربع: المنزل في الربيع. ألا انعم: صباحًا: أي كن ي نعمة، يدعو لها ألا تدرس. الظعمان: جمع ظعينة وهي المرأة، وسميت ظعينة لأنه يظعن بها أي يسافر بها. القنان: جبل لبني أسد. الحزن: ما غلظ من الأرض. المحل: الذي ليست له ذمة تمنع. العتاق: الكرام. الورد: الحمر. مشاكهة: مشابهة. السويان: واد. جزعنه: قطعنه. قيني: منسوب إلى بني القين. قشيب: جديد. مفام: واسع. وركن: ملن بأوراكين. الورك "مقته": جانباه الصليب. العهن: الصوف المصبوغ. حب الفناء: هو نبات له حب يتخذ من القراريط، وهو شديد الحمرة فالصوف المتساقط المصبوغ يشبه هذا الحب. الرس: البئر. زرقًا جمامه: ماء أزرق إذا كان صافيًا يضرب إلى الخضرة. ملهى: مقتل. اللطيف: الذي معه جفاء. الأنيق: المعجب. الساعي: الحارث بن عوف وهرم بن سنان سعيا في الديات. الساعي: الحارث بن عوف وهرم بن سنان سعيا في الديات. يعني بالبيت الكعبة. وجرهم كانوا ولاة البيت قبل قريش. تداركتما عيسًا وذبيان بعدما تفانوا بالحرب. منشم: امرأة من خزاعة فإذا أراد العرب الحرب أدخلوا أديهم في عطرها ثم تحالفوا فصاروا يتساعمون بها. السلم: الصلح.

وَفِيهِنَّ مَأْهَى لِلطَّيْفِ وَمَنْظَرٌ      أُنْبِقُ لِعَيْنِ النَّاطِرِ الْمُتَوَسِّمِ  
 سَعَى سَاعِيًا غَيْظِ بِنِ مِرَّةٍ بَعْدَمَا      تَبْرُزَلْ مَا بَيْنَ الْعَشِيرَةِ بِالْذَّمِ  
 فَأَقْسَمْتُ بِالْبَيْتِ الَّذِي طَافَ حَوْلَهُ      رِجَالٌ بَكْوَةٍ مِنْ قَرَيْشٍ وَجَرْمِ  
 يَمِينًا لِنِعْمِ السَّنِيدَانِ وَجَدْتُمَا      عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ سَحِيلٍ وَمَنْبَرَمِ  
 تَدَارَكْتُمَا عَنَسًا وَذُنْيَانِ بَعْدَمَا      تَفَانُوا (وَدَقُّوا) بَيْنَهُمْ عِطْرَ مَنْشَمِ  
 وَقَدْ قُلْتُمَا إِنْ نُذِرِكِ السَّلْمَ وَاسْقَا      بِمَالٍ وَمَعْرُوفٍ مِنَ الْأَمْرِ نَسْلَمِ

أراد زهير بن أبي سلمى من خلال المقدمة الطللية بحث قضية هامة، هي صراع الإنسان، ويتجسد صراعه بأشكال عدة، فهناك صراعه ضد الفناء من خلال الأطلال، وصراعه ضد الآخر.

فالإنسان لا يمكن أن يشعر بوجوده حقاً إلا في علاقته بالآخر، الذي ينكره ويعارضه<sup>(1)</sup>. ويؤكد ذلك من خلال قوله إن "أم أوفى" لم تتكلم، أي أنها كانت تتكلم ثم صمتت. لقد اتخذ الشاعر من الحوار والجدل طابعاً ليعبر عن علاقته بالكون والآخر. لكن الغريب أن الشاعر يجمع بين ضديين أم أوفى ودمنة لم تتكلم، فأم أوفى هي للدلالة على الخصوبة والوفاء والأمومة<sup>(2)</sup>، في حين أن دمنة من الدمن أي المكان الخراب والمسكون بالشياطين. ثم انتقل الشاعر لتشبيه تلك الدار التي بالرقمتين وهي منطقة، فيقول:

وَدَارِ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا      مَرَاجِعٌ وَشَمٌّ فِي نَوَاطِرِ مِغْصَمِ

إن تشبيه الشاعر الديار بيدي الفتاة الموشومة المزينة دليل مهم على العلاقة الحميمة بين الإنسان ودوره الفاعل في العمل، وإدامة الحياة في الحيز المكاني. فالإنسان من يعطي المكان جمالياته وتجلياته الحضارية<sup>(3)</sup>، ولكي يؤكد البقاء والاستمرارية يعطينا صورة جميلة تزرع حالة

(1) جماليات التحليل الثقافي، ص 244.

(2) مفاتيح التصيدة الجاهلية، ص 73.

اتزان هي الحيوان وأولاده، الذي اتخذوا من ذلك المكان الدمن والديار مرتعًا، فكان العدم أو الموت قد أنتج حياة.

إن الشاعر يعاني، ومعاناته تتبع من تلك الذكرى الماضية التي كانت حية ومفعمة بالحيوية أما الآن، فهذه الذكرى الحاضرة أمامه لا يرى فيها إلا الموت والفناء، لكن على الرغم من ذلك. فلم يجعل الطبيعة ثابتة، لكنها كانت متغيرة، فهناك الحيوانات التي سكنت المكان وأولادها، وكان هذا النماء والحياة دليل على عدم انتصار الموت/الفناء.

يربط الشاعر بين العنصر الزماني والمكاني، لأهمية الحدث عنده، فلن تستطيع الديار أن تنقضي على فعل الإنسان، فخلود الإنسان لا يكون إلا بالفعل، وقد مثله هنا بالكرم وإحلال السلام. إن الموقف الذي اتخذته زهير ليس غريبًا، فالشاعر قد التزم بقضايا قومه فرفع لواء تبني مشكلات "النحن"، ويسخر لسانه للتعبير عنها ويوظف شعره لتصويرها، لهذا كانت القبائل تحتفل بولادة شاعر في قومها فتقيم الولائم وتعلن عن ولادة شاعر بينها.

يقول يوسف عليمات "إن النص الشعري الجاهلي يشكل حادثة ثقافية تتجلى فيها مظاهر

الصراع والتحدي"<sup>(1)</sup>.

الشاعر الجاهلي لا ينفك في محاولاته من أجل توظيف إمكاناته الثقافية المعرفية لتشكيل

عوالم الصراع وإبرازها فنيًا داخل العمل الفني لتخدم القضية التي يريد تحقيقها.

والحقيقة أن كل موضوع يثيره الشاعر في نصه يمثل نسقًا ثقافيًا كما ذكرت سابقًا، مما

يؤدي إلى فرض حضوره وسلطته من خلال تفاعله مع بقية الأنساق، ونلاحظ هذا في هذه

المعلقة التي نحن بصدددها، فمن خلال نسقية الزمان يريد الشاعر تجاوزه لإحلال قضية السلام،

وتأكيد بين قبيلتي عيس وذبيان، فتذكره للأطلال أي الزمن الماضي، زمن الحرب والقتل

(1) جماليات التحليل الثقافي، ص 17.

والفناء يشعره هو وغيره بالضعف والنقص، فمهما تقدم الزمن وابتعدنا عن الماضي، لكن الانفصال يكون جزئياً عن هذا الماضي، فنحن نضيق ذرعاً بالزمن لأننا نشعر بأنه لا يسير إلا في اتجاه واحد، ولا يقبل الإعادة بأي حال من الأحوال. لهذا هو يتجاوز الزمان الماضي من خلال إعطاء صورة حية هي صورة الحيوان وأطفاله، لأن الشاعر يعلم أن بين الحيوان والطبيعة نوعاً من الألفة بعكس الإنسان، لهذا فالشاعر يريد أن يعطي للإنسان عبرة من خلال صور الإنسان المتكافئ مع الطبيعة.

فالإنسان يغمره دائماً الشعور بضرورة التغلب على الزمان، لهذا فعليه أن يتجه صوب الفعل، فهو وسيلته الوحيدة لتحقيق ذاته، وبالتالي يخلق نوعاً من الأبدية، وهذه الأبدية متحققة إما من خلال المتعة الحسية أو المتعة المعنوية. وعند زهير نجد أن مواجهته الزمن، وخلوده يكون من خلال ما قام به كل من هَرَم بن سنان والحارث بن عوف، من دفع دية القتلى لإرضاء الطرفين من أجل منع سفك مزيد من دماء العرب، وبذلك الأمل في إنهاء الحرب، فيكون الأمل موجوداً في تحقيق الحياة، ومن ثم الخلود لكل من يصنعها.

فالحياة تعطينا فرصة واحدة من أجل أن يصنع الإنسان مجداً يخلده بعد موته، والذكر الحسن، والذكرى الطيبة بأن هذا الإنسان كان كريماً، وقام بفعل عظيم هي ما يبقى أما الإنسان فهو فان.

لهذا قال الشاعر مراجع وشم فهذه الديار لن تمحوها الرمال، بل هي باقية لتدال على حضارة الإنسان عبر الزمان، وقد استخدم الشاعر أداة التشبيه كأن، وذلك لإعطاء الفاعلية على الصعيدين البنائي والدلالي. فقد جاءت أداة التشبيه مع المشبه؛ من أجل التبدل على قوة المشبه، فيتساوى الطرفان بالقوة، فهي ديار وإن مرت عليها السنون والأزمنة لكنها باقية المعالم. وهكذا

هو الحال عند زهير بن أبي سلمى، فما قام به الحارث بن عوف، وهرم بن سنان من فعل  
بإيقاف القتل وسفك الدماء لن ينسأه أحد.

إن صراع الإنسان ضد الدهر سلبي عندما اتجه اتجاهًا وجوديًا، ولكنه عندما يرتبط  
بالواقع الذي يعيشه الجاهلي والذي يحقق فيه ذاته، ويحمي حقيقته، ويدفع كل أنواع الأخطار  
التي تهدده، فكان إيجابيًا<sup>(1)</sup>، فعلى الرغم من قوة الدهر/الزمن في التحول إلا أن يد الإنسان أقوى  
في استمرارية إحلال الحياة والسلام.

ثم جاءت صورة الطعينة، لتؤكد الحياة، لأن حرص الشاعر على متابعة حركة الطعينة  
التي قد تكون زوجة أو أمًا أو حبيبة في إطار القبيلة ناتج عن إحساس الشاعر بالقيمة العظيمة  
للمرأة في بعث الحياة<sup>(2)</sup>.

ونلاحظ، من خلال المقطع المعروض، أن الشاعر يكثر عند ذكره للطعينة ورحلتها من

ذكر الألوان:

عَلَوْنَ بِأَنْمِاطِ عِتَاقٍ وَكَلَّةٍ	وَرَادِ حَوَاشِيهَا مُشَاكِهَةَ الدَّمِ
كَأَنَّ فُتَاتَ الْعِهْنِ فِي كُلِّ مَنْزِلٍ	نَزَلْنَ بِهِ حَسْبُ الْفَنَاءِ لَمْ يُحَطِّمْ
فَلَمَّا وَرَدْنَ الْمَاءَ زُرْقًا جَمَامَةً	وَضَعْنَ عِصِيَّ الْحَاضِرِ الْمُتَخَيِّمِ
سَعَى سَاعِيًا غَنِيظًا بِنِ مَرَّةٍ بَعْدَمَا	تَبَزَّلَ مَا بَيْنَ الْعَشِيرَةِ بِاللَّمِ

فالألوان ترتبط بثقافة الشاعر الجاهلي من أجل التعبير عن غرض حريبي أو سلمى،

وكأننا نفث أمام صراع لوني بين الأحمر والأزرق والأسود.

(1) الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، ص 28.

(2) جماليات التحليل الثقافي، ص 122.

إن رؤية الشاعر الثقافية تجاه موضوعه الحرب تكشف عن خطورة الصراع الحربي على الإنسان<sup>(1)</sup>، لهذا تتعدد الألوان الدالة على الحرب (الأحمر)، أو الدالة على ما تخلفه تلك الحرب (الأسود)، لكن لا بد من وجود الأمل والخلاص من خلال الماء (الأزرق). فالشاعر الجاهلي يحمل هم قضايا أمته وقبيلته، فهو يعلم أن الحرب تؤدي إلى انقطاع الأواصر الروحية بين الإنسان/الشاعر/القبائل ومرموزات الحياة/الطعائن/الأمجاد<sup>(2)</sup>. وبعد هذا المشهد الثقافي "تجد أن المكان والزمان في القصيدة الجاهلية ما هما إلا صيغ نسقية تعكس موقف الشاعر من مضامينها وقضاياها، وتبعاً لهذا فإن الشاعر يسهم بدوره في إثارة أنساق المكان والزمان. ومن ثم إشكاليات الوجود، ليس من أجل الرصد، بل من أجل عامل الإثارة لإثبات مركزية الإنسان الإيجابي في خلق التجربة وثقافة العمل، فيتمكن من التصدي لكل ما يظهر في أفقه أو يهدد حياته"<sup>(3)</sup>.

### 3.2 معلقة عبيد بن الأبرص

وعند عبيد بين الأبرص تتناول الباحثة المقدمة الطللية بوصفها نسقية زمكانية. فكما ذكرت سابقاً أن الطلل يعتبر نسقاً متكرراً عند شعراء المعلقات، وهذا ليس غريباً "فالطلل يمثل في البنية الثقافية الجاهلية واقعة مؤرقة ومحيرة للإنسان الجاهلي"<sup>(4)</sup>. ويرتبط الطلل بقيمة مكانية وزمانية فإذا مرّ الزمان على المكان فإنه يمر على الإنسان أيضاً، لكن هنا أكثر الشاعر من تعداد الأمكنة، وكأنه أراد أن يقول إن تجربته ليست خاصة بل هي عامة. يقول الشاعر عبيد بن الأبرص:

(1) جماليات التحليل الثقافي، ص 125.

(2) المرجع السابق، ص 125.

(3) المرجع نفسه، ص 48.

(4) جماليات التحليل الثقافي، ص 133.



أَقْفَرَ مِنْ أَمْلِهِ مَلْحُوبٌ	فَالْقَطْبِيَّاتُ قَالِ ذُنُوبُ
فَرَاكِسٌ فَتَعْيَابِيَّاتُ	فَذَاتُ فَرَقَيْنِ فَالْقَلْبِيَّاتُ
فَعَرْدَةٌ فَفَقَا حَبِيرٌ	لَسَيْسَ بِيهَا مِنْهُمْ غَرِيبٌ
أَرْضٌ تَوَارَتْهَا شَعُوبٌ	فَكُلُّ مَنْ حَلَّهَا مَخْرُوبٌ
إِمَّا قَتِيلًا وَإِمَّا هَالِكًا	وَالشَّيْبُ شَيْنٌ لِمَنْ يَشِيبُ <sup>(1)</sup>

اختلف وقوف عبید بن الأبرص عن غيره من الشعراء من خلال الكثرة في تعداد الأماكن، وكأنه يريد التذليل على أن الدمار والموت قد وصل إلى أجزاء كثيرة وإن كانت متباعدة. فيذكر ملحوب والقطبيات والذنوب وراكس وتعيبات، وذات فرقين والقليب، فعردة، فقفا حبر، كل تلك المناطق قد خضعت لعامل الزمن فتحوّلت إلى جذب ودمار، وإن كانت مناطق خصبة كالقليب وعردة التي تحتوي على الماء، لكن حتى الماء قد جف بفعل الزمان. قد تكون نظرة الشاعر التشاؤمية هي ما جعلته يذكر ذلك العدد من الخضراء الأماكن وكان كل ما حوله قد صبغ بصبغة تشاؤمية فحملت معها الموت إلى تلك المناطق.

ولكي تتوافق رؤية الشاعر مع بنيته الثقافية جاء بالشيب، ليدل على فعل الزمان بالإنسان. فالإنسان والمكان متلازمان، فيمر الزمن على المكان وكذلك الإنسان.

إن الشيب في الثقافة العربية يمثل نسقاً بارزاً يدل على ما يصيب حياة الإنسان من تغيير، فهو ينتقل من مرحلة الحيوية إلى مرحلة العجز وسلب الحياة منه.

إن الشاعر يذكر حقيقة لا يمكن نكرانها، فإن لم يقتل الإنسان أو يهلك، فالشيب سيقوم بمهمته، وكان الشاعر يريد أن يقول إن الموت موجود وينتظر ولو بعد فترة. إن طرح الشاعر لموضوعه الشيب متوافقة مع لوحة الطلل والدمار والخراب من أجل أن يدل على ثقافة مجربة عند الشاعر الجاهلي مجسدة بصراع الإنسان ضد الزمن، وضد ما حوله فقد يكون الصراع بين

(1) التبريزي، الخطيب، شرح القصائد العشر، المكتبة الأزهرية للتراث، 1992، ص 304-312.

الإنسان والزمن وكذلك مع ما حوله، فمثلما الزمن قادر على تحويل العلاقة بين الإنسان والطفل إلى علاقة ماضية وذكريات، فالشيب قادر على تحويل علاقة الإنسان مع من حوله إلى انقطاع وهجران.

وليدلل الشاعر على سلطة الزمن وقدرته على تحويل المكان لدمار دال على الموت، وأن الإنسان قد يكون أحياناً غالباً ومغلوباً، يذكر لنا صورة الصراع الإنساني من خلال لوحة حيوانية، باستخدام تقنية القناع ورموزه. فاستخدم الشاعر العقاب/الثعلب من أجل تأكيد مواجهة الإنسان لأنواع الشر. يقول عبيد:

فَأَصْبَحَتْ فِي غَدَاةٍ قُرَّةٌ	يَسْقُطُ عَنْ رِيشِهَا الضَّرِيبُ
فَأَبْعَدَتْ ثَعْلَبًا سُوءِيغًا	وَدُونَهُ سَبَسَبَ جَدِيبُ
فَنَفَضَتْ رِيشَهَا وَوَلَّتْ	فَإِنَّكَ مِنْ نَهْضَةِ قَرِيبُ
فَأَشْتَالَ وَارْتَاعَ مِنْ حَسِيسٍ	وَفَعَّلَهُ بِفَعْلِ الْمَذُوبِ
فَلَهَضَتْ نَحْوَهُ حَيْثُ شَأْنُهُ	وَحَرَدَتْ حَرْدَهُ تَسِيبُ
فَسَدَّبَ مِنْ رَأْيِهَا ذَبِيبًا	وَالْعَيْنُ حِمْلَاقَهَا مَقْلُوبُ
فَأَذْرَكَتَهُ فَطَرَحَتْهُ	وَالصَّنِيدُ مِنْ تَحْتِهَا مَكْرُوبُ
فَجَدَّتْهُ فَطَرَحَتْهُ	فَكَدَحَتْ وَجْهَهُ الْجَبُوبُ
فَعَاوَدَتْهُ فَرَفَعَتْهُ	فَأَرْسَلَتْهُ وَهَوَّ مَكْرُوبُ
يَضْغُو مَخْلِبِهَا فِي دَفْءِهِ	لَا بُدَّ حَيْرَومَهُ مَلَقُوبُ (1)

إن ثقافة الشاعر تملئ عليه أدوات يتحرك من خلالها، فهذه المشاهد الحركية لعالم الحيوان إنما هي أقتعة شفرية وأنساق مضمرة تكشف عن ثقافة عميقة عند الشاعر، لتقدم إجابات عن تعقيدات الحياة ومحاولة الانتصار على الموت/الأخر.

(1) شرح القصائد العشر، ص 310-312. أبصرت العقاب ثعلبا من بعيد. السببب: المفازة. جدبب: مجدبة. نفضت جناحها لتخف وتقوى على النهوض والطيران. نهضة: الطيران. نفضت الجليد من ريشها. رفع ذنبه الثعلب من حسيس العقاب، المذوبوب: المفزوع. حرادت: قصدت. تسببب: تتسبابب، دب: أي عند رؤيتها. الحملاق: عرق لم العين. من الفزع تغلب حملاق عينيه. جولته: طرحته أرضاً. الجيوب: الحارة وقيل هي الأرض الصلبة. الضغاء: صوت الثعلب. المخلب: الظفر. دفه: جنبه. حيزومه: صدره. منقوب: منقوب.

تري الباحثة أن الشاعر أراد للموت أن ينتصر، فالصورة التي يريدتها تدلل على أن العقاب يمثل القوة الخفية للموت والثعلب هو الشاعر أو غيره، فعلى الرغم من مكر الثعلب إلا أن الموت أقوى. ناهيك عن استخدام صورة الطال المتهدمة ثم لوحة الشيب. كلها مشاهد تؤكد استسلام الشاعر تجاه الموت.

لكن على الرغم من النظرة السوداوية التي يعرضها الشاعر هنا، إلا أن بصيص الأمل حاضر، فموت الثعلب بالنسبة للعقاب يعني ولادة حياة عند أفراخ العقاب الذين وجدوا طعاماً لهم يقتاتون عليه، وهو الثعلب الميت.

إن صراع الشاعر مع الزمن تشكل من خلال المقدمة الطللية، لكن الأطلال ماضٍ وهذا يعطي يؤكد الإنسان. ومجيء الشيب ليؤكد قوة الزمن في إحداث تغييرات بالإنسان ينقله من الحيوية والشباب إلى العجز والهرم. ثم تأتي صورة العقاب والثعلب لينبثق الأمل من تحت هذا المشهد التصويري. من خلال موت الثعلب وإحياء أولاد العقاب وفرخه.

#### 4.2 معلقة النابغة الذبياني

تجد الباحثة أن الموقف أو المشهد الطللي عند النابغة اختلف عنه عند امرئ القيس وزهير بن أبي سلمى، فقد استخدم النابغة المشهد الطللي المتصل بالزمن ليعبر عن حالة الصراع التي يعيشها والانخلاع السياسي<sup>(1)</sup>.

(1) اليوسف، يوسف، بحوث في المعلقات، دمشق/سوريا: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1980م، ص200.

يقول الشاعر (1):

با دار مئة بالعلياء قال سند  
وقفت فيها أصيلاً كسي أسائلها  
ألا أوري لأيسا ما أبينها  
رذت عليه أقاصيه وتبده  
خلت سبيل آتي كان يحبس  
أضحت خلاء وأضحى أهلها احتملوا  
أقوت وطال عنيها سالف الأب  
عيت جواباً وما بالربع من أحد  
والنوي كالحوض بالمظلومة الجلد  
ضرب الوليدة بالمسحاة في التاد  
ورفعت إلى السجفين فالنضد  
أخنى عليها الذي أخنى على لب (2)

لقد عبر النابغة عن تلك العلاقة المتوترة بينه وبين النعمان من خلال مشهد أساسي في المعلقة، المشهد الطللي، فوضح لنا مرور الزمن وإعياء الجواب والخلاء، وتحول الديار إلى خواء بعد رحيل أهل عنها وارتباط هذه الصور بالزمن، فعنصر الزمن كما ذكرته الباحثة سابقاً عنصر مهم ينبثق من خلال صورة الانهدام الطللي، لكن هنا كانت سلطة الزمن على تحويل المكان للدمار دليل على انقطاع العلاقة بين الشاعر والملك النعمان.

فانقطاع العلاقة الحميمية بينه وبين النعمان يتوافق مع المضمرة عند الشاعر، لهذا جاءت المفردات متوافقة مع الحالة التي عبر عنها الشاعر فقال: (عيت جواباً، لأيسا أبينها، يحبسه خلاء). لقد استطاع الشاعر أن يوظف المشهد الطللي توظيفاً ثقافياً يتوافق مع تجربته الشعرية

(1) الأغاني، مجلد 11، ص 5. هو من شعراء الطبقة الأولى اسمه زياد بن معاوية وهو أحد الأشراف الذين غص الشعر منهم.

(2) بحوث في المعلقات، ص 200. العلياء: مرتفع من الأرض. السند: سدة الوادي في الجبل وهو ارتفاعه أي يصعد. أقوت: خلعت من أهلها. وقفت بها طويلاً كي أسائلها. ألا أوري: من بعض الدار. والمعنى ما بالربع إلا أوري. اللأي: البطيء. بعد بطف أستبينها. النوي: حاجز من تراب يجعل حول البيت لئلا يصد الماء إلى الخيمة (البيت)، المظلومة الجلد: لأنهم مروا في سرية فحفروا فيها حوضاً وليست موضع حوض فجعل الشيء في غير موضعه وكذلك أل الظلم وضع الشيء في غير موضعه. الجلد: الأرض الغليظة الصلبة من غير الحجارة فيصعب الحفر فيها. أقاصيه: ما شذ منه. لبده: سكنه. أي سكنه حفر الوليدة. التاد: الموضع الندي التراب. الأتي: النهر الصغير، أي خلعت الأمة سبيل الماء في الأتي بحفرها وكنسها، رفعت: بلغت به. أضحى أهلها قد احتملوا.

مؤكداً ذلك باستخدام مفردات تعبر عن مضمر ثقافي عند الشاعر وبالوقت نفسه تجمع معها الخوف من سلطة عليا هي النعمان.

وبعد هذا العرض الثقافي لمقطع قصير هو المشهد الطللي، نستنتج أن المشهد الطللي قد شكل ثقافة مهمة عند الشاعر الجاهلي، فكانت تبعاً لذلك نسقاً متكرراً عند شعراء المعلقات، طبقتها الباحثة على معلقة امرئ القيس، وزهير بن أبي سلمى، وعبيد بن الأبرص، وأخيراً النابغة الذبياني.

فلاحظت الباحثة أن المشهد الطللي قد حمل في داخله أنساقاً مضمرة، وشيفرة أرادها الشاعر أن تكون مخفية من خلال الاستعانة بعناصر تكملها

اختلفت كل من معلقة امرئ القيس وزهير بن أبي سلمى عن عبيد بن الأبرص والنابغة الذبياني. فامرؤ القيس وزهير قد حاولا تجاوز الانهدام والفناء وقضية الموت من خلال الفعل الإنساني فكان عند الأول من خلال تعدد العلاقات الغرامية وعند الثاني إحلال السلام للتدليل على وجوده. في حين نراها عند عبيد بن الأبرص من خلال تعداد الأمكنة وقضية الانهدام والفناء هي قضية إنسانية عامة تصيب المكان والإنسان. أما النابغة الذبياني فالمشهد عنده كان من أجل التعبير عن انقطاع و تهدم علاقته بالنعمان.

استطاع الشاعر الجاهلي من خلال اللوحات التصويرية والمقدمة الطللية أن يعبر عن ثقافة شكلت في بيئته عنصراً مهماً من عناصر جدل الشاعر الجاهلي من الحياة/الكون.

## الفصل الثاني

### ثقافة الخمر و الرموز المؤنسة

يتناول هذا الفصل ثقافة الخمر وكيفية توظيفها في النص الشعري من خلال نموذجين شعريين لطرفة والأعشى، وكذلك يعالج مسألة الرموز المؤنسة التي استحضرها الشعراء من الكائنات الأخرى الممثلة بالناقة، والأتان، والحمار الوحشي، والبقرة الوحشية.

### 1.3 ثقافة الخمر

#### 1.1.3 معلقة طرفة بن العبد

أُقد اعتبرت الأسرة قوام القبيلة، فتضخم القبيلة يعتمد على تضخم الأسرة. والعربي يؤمن بأسرته، وما يجمعها من وحدة اجتماعية، لهذا تجد الفرد داخلها يحرص على رابطة العصبية. فالعربي يعلم أن تحقيق الكثير من متطلبات الحياة المادية والمعنوية الطبيعية يقوم على مبدأ التعاون مع الآخرين ومشاركتهم.

يقول ابن خلدون: "إن العصبية القبلية هي بمثابة الروح للقبيلة وتعني عنده النصر لذوي القربى وأهل الأرحام من أن ينالهم ضيم أو تصيبهم هلكة"<sup>(1)</sup>.

تري الباحثة أنه كان ينبغي لطرفة بن العبد مواجهة أقربائه في وقت مبكر، فقد حاولوا حرمان والدته من حقوقها بعد وفاة زوجها فحرموا صغارها من تركة والدهم<sup>(2)</sup>.

فنشأ طرفة منفردًا ثائرًا على كثير من التقاليد الاجتماعية، وثورته جاءت في اتجاهين: مواصلة الخلاف مع قومه، وبالوقت نفسه اندفع بشدة إلى اللهو والمتعة والخمر والفروسية أيضًا، ومبالغته في شرب الخمر وإنفاقه الأموال بغير حساب مما أدى إلى اتخاذ القبيلة قرار طرده.

(1) المقدمة، ص128.

(2) الشرفاوي، عفت. دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي. بيروت/لبنان: دار النهضة العربية، 1979م، ص274.

يقول طرفة:

إذا القوم قالوا من فتى خلت أننى  
أحلت عنىها بالقطيع فأجذمت  
فذالت كما ذالت وليدة مجلس  
ولست بحلال التلاع مخافة  
فإن تبغني في حقة القوم تلقني  
متى تأتي أصبحك كأساً روية  
وإن يلتق الحي جميع تلاقني  
عنيت فلم أكسل ولم أتبد  
وقد خب آل الأمعر المتوقد  
تري ربها أذيال سخل ممد  
ولكن متى يسترفد القوم أرفد  
وإن تقتلني في الحوانيت تصنطد  
وإن كنت عنها غانياً فأغن وأزد  
إلى نروة النيت الرقيع المصمد<sup>(1)</sup>

على الرغم من الظلم الذي وقع من أقرباء الشاعر عليه، إلا أنه هنا يبين للقارئ كيف أنه لا ينسى واجبه الاجتماعي، فإن أراد القوم من يدفع عنهم يهب هو دون كسل ولا تبد، فهو يجيب قومه إذا دعوه، ويساعدهم إذا استعانوا به، وتتعدى المساعدة حتى إذا طلبوه في بيوت الخمارين وجدوه، فبالرجوع إلى مرجعيات الثقافة العربية تجد الباحثة أن وحدة الدم التي تربط أفراد القبيلة جميعاً تعطي إحساساً بأنه عضو لا يتجزأ من جسد كامل هو القبيلة، يتناصرون ويتعاضدون مع بعضهم البعض، لهذا يجد الشاعر (طرفة) أن المفارقة بمكان أن يهب لنجدة قبيلته بينما هم قد ظلموه ولم يعطوه حقه وحق والدته. لذلك ترى الشاعر نائراً على التقاليد التي

(1) شرح القصائد التسع المشهورات، 253/1. أحلت: رفعت. القطيع: السوط من الجلد. فأجذمت: أسرع. خب: اضطرب. الأل: يكون في ارتفاع النهار. المعزاء: الأرض الكثيرة الحصى. ذالت: تبخرت. الوليدة: الأمة. الحد: الثوب الأبيض يجر بالأرض. التلاع: مجاري الماء من رؤوس الجبال على الأودية. لست ممن يستتر بالتلاع مخافة الضيف. إن تطلبني في موضع تجمع القوم فيه المشورة تلقني لا أتخلف عنهم وإن تطلب صيدي في حوانيت الخمارين تجدني أشرب وأسقي من حضرتي. أصبحك: من الصبوح وهو شرب الغداة. والكأس: الإناء الذي فيه الخمر. متى تأتي تجدني قد أخذت خمراً كثيراً لأشرب وأسقي من حضرتي. إن يلتق الحي جميع للمفاخرة وذكر المعالي تجدني معهم.



طبقها هو ولم تطبقها القبيلة معه لهذا إذا افتخر القوم بنسبهم كان هو أعظمهم انتماءً إلى أعلى الشرف وأوفاهم حظاً من الحسب، وأعلامهم سهماً من الكرامة<sup>(1)</sup>.

إن الشاعر يفتخر بنفسه، وفي الوقت نفسه هو يقلل من شأن قبيلته فهو أعلامهم شرفاً، وأسرعهم نجدةً، وأكرمهم بضيافة من يكون معه في الخمار.

اتخذ طرفة من الخمر نسقاً ليصنع عالمه بعيداً عن القبيلة وارتبطت الخمر بالحرب والفروسية، فهي من أبواب الرجولة، وارتبطت أيضاً بالسيادة، والفارس الحق هو من يبذل ماله في سبيلها، فيشرب ويسقي أصحابه<sup>(2)</sup>. لهذا لم يكن غريباً أن يتخذها طرفة نسقاً تأكيداً على فرديته وذاته التي أنكرتها القبيلة عندما حرمتها من إرث والده.

وليؤكد الشاعر على ارتباط الخمر بالفروسية والمرأة يكمل بقوله:

وَمَا زَالَ تَشْرَابِي الْخُمُورَ وَكَذَّبْتِي	وَبَيْعِي وَإِنْفَاقِي طَرِيفِي وَمُتَلَدِي
إِلَى أَنْ تَحَامَتْنِي الْعَشِيرَةُ	وَأَفْرَدْتِ إِفْرَادَ الْبَعِيرِ الْمُعْبَدِ
أَلَا أَيُّهَا اللَّامِي أَخْضُرُ الْوَعْيِ	وَإِنْ أَشْهَدُ اللَّذَاتِ هَلْ أَنْتَ مُخْلِدي
فَإِنْ كُنْتَ لَا تَسْتَطِيعُ دَفْعَ مَنِّي	فَقَدْرْتِي أَبَادِزَهَا بِمَا كَسَبْتَ يَدِي
فَلَوْلَا ثَلَاثٌ هُنَّ مِنْ عَيْشَةِ الْفَتَى	وَجَدَّكَ لَمْ أَخْفَلُ مَتَى قَامَ عَوْدِي
فَمِنْهُنَّ سَنَبُ الْعَادِلَاتِ بِشْرَبَةٍ	كَمَيْتِ مَتَى مَا تَعَلَّ بِالْمَاءِ تَزْبِيدِ
وَكَرِي إِذَا نَادَى الْمُضَافُ مُحْتَبَا	كَسِيدِ الْغُضَا نَبْهَةُ الْمَتُورِدِ <sup>(3)</sup>

(1) دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي، ص 285.

(2) قراءة جديدة لشعرنا القديم، ص 35.

(3) شرح القصائد التسع المشهورات، ص 265. تشرابي: شربي تكثير. تحامتنِي: تركتنِي. العشير: أهل بيته ومن يخالطه. أفردت: تركت ولذاتي فكان وحيداً كالبعير. المعبد: من العبد أن يمتن كما يمتن العبد. ألا أيها اللامي في حضور الحرب لنلا أقتل، وفي أن أنفق مالي لنلا أفنق. ولا ينفقني ذلك من الموت شيئاً، فدعني أنفق، ولا أخلفه. إن كنت لا تستطيع أن تبقى لذرتي ولذاتي قبل أن يأتيني الموت. عيشة الفتى: ما يعيش به وما يلتذ. وجدك: وحقك لم. شربة: الخمر. الكميت: الحمراء تميل إلى السواد. متى ما تعل بالماء: عندما تمزج بالماء (تزيد) لأنها معتقة. المضاف: الذي أضافته الهموم. المحنب: الذي ظهرت وبدت عظامه. السيد: الذئب. الغضا: شجر.

## وَتَقْصِيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ وَالدَّجْنُ مُعْجَبٌ      بِبَهْنَكَةٍ تَحْتَ الْخَبَاءِ الْمُعْتَدِ (1)

يقف الشاعر هنا أمام حقيقة الحياة، ومذهبه في طلب اللذة المتمثلة بالخمير والفروسية والمرأة والحقيقة الثانية هي الموت، وعدم قدرة الإنسان على الهروب منه.

إنّ تأمل الإنسان العربي للحياة وما حوله جعلت نظراته لمسألة الحياة والموت نظرة تأملية فلسفية، فقد وجد أن الإنسان يتوقى الموت من خلال اتخاذ عدد من الوسائل، فقد ذكرت الباحثة سابقاً أن زهير بن أبي سلمى جعل السعي للسلام والعمل الشريف هو وسيلته أمام الزمان والموت، في حين عند امرئ القيس من خلال المتعة الجنسية والعلاقات الغرامية، أما عند طرفة فالخمير هي الحل، وليس غريباً أن يجد طرفة الحل بالخمير فهي جزء من ثقافة سادت مجتمعه.

وبما أنّ الخمر جزء من ثقافة جسدت لذات الشاعر الجاهلي، فهي ترتبط بالفروسية والمرأة، فعند طرفة الموت هو الحقيقة الوجودية الوحيدة التي روعت ضمير الشاعر الجاهلي، لهذا يتطلب الانتصار عليه المبادرة في إنفاق المال في ملذاته فمن خلال هذه الملذات يحقق الشاعر الجاهلي وجوده (2).

وقد اعتبر طرفة نموذجاً للشاعر الجاهلي الذي يطلب اللذة حباً في الحياة وهرباً من شقاء هذه الحياة (3)، فهي الحياة تمثل له عنصراً إيجابياً في مواجهة الفناء والموت يقابله الموت العنصر السلبي. لهذا هذه المفردات الثقافية الموجودة في عالم الشاعر تحقق له نوعاً من التصادم

---

(1) شرح القصائد التسع المشهورات، ص 265. الدجن: الندى والمطر الخفيف وقيل هو لباس غيم السماء وإن لم يكن مطراً. و(الدجن معجب) أي معجب من رآه. البهنة: الحسنة الخلق، ويروى بهيكله: وهي ضخمة المعجز والفخذين. الخباء: بيت الشعر. المعمد: الذي له أعمدة.

(2) دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي، ص 286.

(3) الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، ص 54.

والصراع بينه وبين مجتمعه<sup>(1)</sup>، يتخذ الشاعر وسيلته الدفاعية من خلال مبدأ الإسراف واللامبالاة ليناقض مفاهيم ثقافية سائدة في المجتمع الجاهلي كالتعقل والالتزام مع رأي القبيلة، لأنه وجد أن القبيلة هي أول من تخلت عن التعقل والالتزام عندما توفي والده، وألغت مبدأ مناصرة أبناء القبيلة عندما سنحت لهم الفرصة.

إن الاقتران بين اللذات والموت جعل طرفه يصف مذهبه في الحياة، فقد سبق إلى شرب الخمر، والحرب يصف فيها كرهه:

فَمَنْهُنَّ سَبَقُ الْعَازِلَاتِ بِشَرِيَّةِ كَمَيْتٍ مَتَى مَا تَعَلَّ بِالْمَاءِ تَزِيدِ  
وَكَرِي إِذَا نَادَى الْمَضَافُ مُحْتَبًا كَسِيدِ الْغَضَا تَبْهُتَهُ الْمَتَّوَرِدِ

فهو يلبي استغاثة الخائف واللاجئ إليه، وليدلل على سرعة نجاته للمستغيث يصف فرسه بأنه محنّب أي يديه انحناء من سرعة العدو. أما الثالثة عنده فهي استمتاعه بحبيبتيه في بيت مرفوع بالعمد في يوم غائم، وربما أراد بالبيت المرفوع بالعمد صعوبة الوصول إلى تلك المرأة، أو لأنها ذات حسب ونسب. أما قوله في يوم غائم ليؤكد على تحقق العلاقة الغرامية معها.

إن اجتماع هذه العناصر الثلاثة إنما هي من قيمة الفتوة عند الشاعر الجاهلي (الإنسان الجاهلي)، ولعل اقتناص لذة الحياة يحقق للشاعر الجاهلي انتصاراً على الموت<sup>(2)</sup>، فطالما هو يمارس لذاته إذن هو يعلن للوجود أنه موجود. فما دام الموت قدراً يقدم في أية لحظة شاء، فعلى الإنسان أن يبادر، بإهلاك حياته، فيما يحبه<sup>(3)</sup>.

(1) جماليات التحليل الثقافي، ص 291.

(2) دروس ونصوص في قضايا الشعر الجاهلي، ص 287.

(3) قراءة جديدة لشعرنا القديم، ص 35.

يتابع طرفة في التأكيد على مذهبه الثقافي من خلال أسلوب التكرار فيقول:

كَرِيمٌ يَرَوِي نَفْسَهُ فِي حَيَاتِهِ      سَتَعَلَّمُ إِن مِتْنَا غَدًا أَنَا الصَّدِي  
أَرَى قَبْرَ نَخَامٍ بِخَيْلٍ بِمَالِهِ      كَقَبْرِ غَوِيٍّ فِي الْبَطَالَةِ مُفْسِدِ  
تَرَى جُبُوتَيْنِ مِنْ تَرَابٍ عَلَيْهِمَا      صَفَائِحُ صَمٍّ مِنْ صَفِيحٍ مُضْدِ  
أَرَى الْمَوْتَ يَغْتَامُ الْكِرَامَ وَيَصْطَفِي      عَقِيلَةَ مَالِ الْفَاحِشِ الْمُتَشَدِّدِ  
أَرَى الدَّهْرَ كَنْزًا نَاقِصًا كُلَّ لَيْلَةٍ      وَمَا تَنْقُصُ الْأَيَّامُ وَالْدَّهْرُ يَنْفَدُ  
لَعْمَرِكَ إِنَّ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْفَتَى      لَكَالطَّوْلِ الْمُرْخَى وَثِنْيَاهُ فِي الْيَدِ (1)

اختلف موقف طرفة من اللذة، فشرب الخمر وانغماسه فيها هي وسياته للتغلب على الخوف، فالبقاء شيء ثمين لا يقدر وهذا ما يسعى إليه العربي. وعالم الخمر يُشكل في ثقافة طرفة أداة ناجعة لمواجهة حقائق كانت تشغل فكر الإنسان الجاهلي، فبكاء الشاعر ليس على الفناء والموت والضياح من منطلق ماضيه فقط، وإنما من خلال حاضره الذي يرتبط بالمستقبل إلى حد بعيد<sup>(2)</sup>، لهذا نرى الشاعر يستخدم ويكرر في استخدام الفعل المضارع (أرى)، وكأنه يريد أن يعطي لمحة عن رؤيته المعنوية والحقيقية التي صقلتها في مواجهة الزمان.

اختلف موقف طرفة عن غيره من الشعراء في مواجهة الزمان؛ لهذا يقول الشاعر

مفتخرًا بنفسه:

وَإِن أَدْعَ فِي الْجَلِي أَكُنْ مِنْ حُمَاتِهَا      وَإِن يَأْتِكَ الْأَعْدَاءُ بِالْجَهْدِ أَجْهَدِ  
وَإِن يَقْدِفُوا بِالْقِدْعِ عِرْضَكَ أَسْقِيهِمْ      بِكَاسِ حِيَاضِ الْمَوْتِ قَبْلَ التَّهْدِيدِ  
بِلا حَدَثٍ أَخَذْتُهُ وَكَمْ حَدِيثٍ      هِجَالِي وَقَدْفِي بِالشُّكَاةِ وَمُظْرِدِي

(1) شرح القصائد المتشع المشهورات، ص 269. يروي نفسه بالخمر. انتخام: الزحار عند الحق. وهو البخيل يئن عند السؤال. الغوي: الذي يتبع هواه ولذاته. التراب المجتمع. الصفائح: الصخور الرقاق. الصم: الصلابة. يعتام: يختار. عقيلة المال: أكرمه وألفسه عند أهله. أرى أهل الدهر. الكلز: ما استعد حفظه. أرى العمر كنزًا ناقصًا ليس يبقى. الطول: الجبل، وثنياء: ما شي منه. إن الموت في إخطائه الفتى، أي في أن يطول عمره بمنزلة جبل بين يدي دابة، وطرفة في يدي رجل، والجبل مرخي، فمتى شاء جذبته فيقول فكذلك الفتى متعلق بالموت، والموت متعلق به.

(2) الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، ص 130.

فَلَوْلَا كَانَ مَوْلَايَ امْرَأًا هُوَ غَيْرُهُ      لَفَرَّجَ كَرْبِي أَوْ لَأَنْظُرَنِي غَدِي  
وَلَطَلُّمُ نَوِي الْقُرْبَى أَلْسُدُ مَضَاضُهُ      عَلَى الْمَرْءِ مِنْ وَقَعِ الْحَسَامِ الْمُهَنْدِ (1)

لقد احتفظ طرفة بن العبد بسمات الفارس، الذي لا يتخلى عن قبيلته وإن ظلموه وعادوه،  
فالدفاع عن القبيلة هو مظهر من مظاهر النزعة العصبية، فالدفاع عن القبيلة وحماها من  
واجبات الفرد الأولى؛ بل هي مفخرته الكبرى التي يعتد بها، وما الدفاع عن القبيلة إلا دفاع عن  
شخصه وشرفه وعرضه (2).

وعلى الرغم من افتخار الشاعر بنفسه ونزعة العصبية وإن ظلم إلا أنه في الحقيقة لا  
يمدح إلا نفسه، فيذكر كيف يجاري ويدافع، واقتصار المحاماة والدفاع عليه دون القبيلة  
وأفرادها. فعلى الرغم من أن حقيقة الموت كانت تواجه الجاهلي فولدت لديه دوافع إنسانية  
كمكارم الأخلاق لكن عند طرفة اختلف بإقباله على تحقيق ملذاته وبالتالي تحقيق وجوده من  
خلال الخمر والحرب والمرأة. هذا فيما يتصل بالشاعر طرفة وثقافة الخمر عنده، وتجد الباحثة  
أن الأعشى (3) قد اشترك مع طرفة في حديث مشوق عن الخمر هو حديث يتصل بثقافة  
الشاعرين المتصلة بعصرهم.

(1) شرح القصائد التسع المشهورات، ص 276. إن الشاعر من حماة القبيلة يدافع عنها ويقاوم القبذع؛ الكلام  
القيبيح والشتيم، والعرض. إن شتمك الأعداء عاقبهم قبل أن أتهددهم.

(2) الإنسان في الشعر الجاهلي، ص 65.

(3) نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب ج 2، ص 611. ميمون بن قيس بن جندل بن شراحبيل بن عوف. كانت  
العرب تسميه صناجة العرب وذلك لشهرته في المديح والهجاء وسائر فنون الشعر. ولكثرة جولاته في الأقطار.

### 2.1.3 معلقة الأعشى

إن حديث الأعشى حديث قصصي، فهو يحرص على الواقعية في خمرياته، فما هو يسرد وقائع جرت معه، وأهمية هذه الوقائع تتبع من كونها ثقافة سادت في مجتمع الأعشى حيث يقول:

وَقَدْ غَدَوْتُ إِلَى الْحَانُوتِ يَتَبَعْسِي  
فِي فِتْنَةِ كَسْبِوْفِ الْهِنْدِ قَدْ عَلِمُوا  
نَازَعَتْهُمْ قَضَبَ الرِّيحَانِ مُتَكَبِّا  
لَا يَسْتَفِيقُونَ مِنْهَا وَهِيَ رَاهِنَةٌ  
يَسْعَى بِهَا ذُو زَجَاجَاتٍ لَهْ نَطْفُ  
وَمُسْتَجِيبٍ تَخَالَ الصَّنَجِ يَسْمَعُهُ  
وَالسَّاحِبَاتِ ذِيوَلِ الرِّيطِ آوِنَةٌ  
مِنْ كُلِّ ذَلِكَ يَوْمٌ قَدْ لَهَوْتُ بِهِ  
شَاوٍ مِشَلٌ شَلُولٌ شَلْشَلٌ شَلُولٌ  
أَنْ لَيْسَ يَذْفَعُ عَنْ ذِي الْحَيْلَةِ الْحَيْلُ  
وَقَهْوَةٌ مُزَّرَةٌ رَاوَوْقَهَا خَضَلُ  
إِلَّا بِيَهَاتٍ وَإِنْ عَلَّوْا وَإِنْ نَهَلُوا  
مَقْلَصٌ أَسْفَلُ السَّرْبَالِ مُعْتَمِلٌ  
إِذَا تَرَجَّعَ فِيهِ الْقَيْئَةُ الْفَضَلُ  
وَالرَّافِلَاتِ عَلَى أُعْجَازِهَا الْعَجَلُ  
وَفِي التَّجَارِبِ طَوْلُ اللَّهْوِ وَالْعَزَلُ (1)

إن فعل الحياة عند الأعشى يتجسد من خلال منظومة ثقافية هي فعل الكرم ليبقى ذكر

الإنسان حيًا.

لقد أثرت نشأة الأعشى في الحيرة من موقفه من الخمر (2)، فهو يقول عن طعمها المز:

نَازَعَتْهُمْ قَضَبَ الرِّيحَانِ مُتَكَبِّا  
وَقَهْوَةٌ مُزَّرَةٌ رَاوَوْقَهَا خَضَلُ

(1) شرح القصائد التسع المشهورات، ص 702-704. الحانوت: بيت الخمار. الشاوي: الذي يشوي. ويقال للحم منشوي. المشل: الجيد السوق للابل. المشل: الخفيف في الحاجة. شول: هو الذي يحمل الشيء. في جمع فتسي فتية، كسيوف الهند أي في نشاطهم وصراحتهم كالسيوف. لقد علموا ما قدر عليهم. أي نازعتهم حسن الأحاديث وطريفها. يعني الريحان: أي يحمي بعضهم بعضًا. مرتفقًا: أي متكئًا. القهوة: الخمر. سميت بذلك أنها تقي عن الطعام؛ أي تذهب الشهوة للطعام. ويقال القهوة: الصفوة. المز: التي بها مزارة. الخضل: الدائم الندي. أي نازعتهم حسن الأحاديث وطريفها. يعني الريحان: أي يحمي بعضهم بعضًا. مرتفقًا: أي متكئًا. القهوة: الخمر. سميت بذلك أنها تقي عن الطعام؛ أي تذهب الشهوة للطعام. ويقال القهوة: الصفوة. المز: التي بها مزارة. الخضل: الدائم الندي. أي يسعى بها الساقى عليهم. النطف: اللؤلؤ العظام ويقال القرطة الواحدة نطفة. مقلص: مشمر. السربال: القميص. معتمل: دانئ.

(2) الأعشى شاعر المجون والخمر، ص 40.

تلاحظ الباحثة اشتراك الأعشى وطرفة في ثقافة واحدة هي أن الخمر والفروسية والمرأة كلها تذكر بموضع واحد، على الرغم من النقيض بين الخمر الممثلة للذة ومتعة الحياة، وبين الحرب التي تجسد سرعة الزوال وقصر الحياة وما تجلب الحرب من موت. إلا أن ارتباط الخمر بالحرب طبيعي فمن خلال الخمر يجابه ويقاوم، فهي تبعث في الجسم نشاطاً ومرحاً لا يجدهما صاحبها حين يكون صاحبياً، فتخلق في الإنسان جرأة وتهوراً. فالانغماس باللذة يحقق له الراحة بعيداً عن القلق، وهذا يؤدي إلى أن يأخذ الشاعر شكل المتمرد على ثقافة العقل والالتزام حيث إن الخمر هي ما تحقق له الخلود من خلال فعل الكرم والجود عليها بسخاء.

يقول الأعشى:

غَرَاءَ فَرَعَاءَ مَصْفُولٍ عَوَارِضُهَا      تَمْشِي الْهُوَيْنَى كَمَا يَمْشِي الْوَجِي الْوَجِيلُ  
كَأَنَّ مِشْيَتَهَا مِنْ بَيْتِ جَارَتِهَا      مَسْرَ السَّحَابَةِ لَا رَيْثَ وَلَا عَجْلُ  
تَسْمَعُ لِلْحَلِيِّ وَسَوَاسَا إِذَا انْصَرَفَتْ      كَمَا اسْتَعَانَ بِرِيحِ عَشْرِقِ زَجِلُ  
هُرْكَوَلَةٌ فَفَقَّ دُرْمٌ مَرَاقِقُهَا      كَأَنَّ أَحْمَصَهَا بِالشُّوكِ مُنْتَقِلُ  
إِذَا تَقَوْمٌ يَضُوعُ الْمِسْكُ أَصْوَرَةٌ      وَالزَّنْبِقُ السُّورَةُ مِنْ أَرْدَانِهَا شَمِلُ<sup>(1)</sup>

إن الثقافة التي أثرت في الشاعر دفعته إلى التسلية واللغو والعبث بطريقة العربي،

فالفرغ الطويل يقطعه العربي بالخمر وبالحراب<sup>(2)</sup>. وذكر الخمر التي ترتبط باللذة يستدعي ذكر

(1) المرجع نفسه، ص 686. الغراء: البيضاء الواسعة الجبين. العرض: الحسب وقيل هو النفس الفرعاء: الطويلة

الفرع، وهو الشعر. مصقول عوارضها: نقيه العوارض، تمشي الهوينى: على رسلها ليست بوثابة. الوجي: الذي يشنكي حافره ولم يحف. مر السحاب: أي تهاديها كمر السحابة وهذا ما يوصف به النساء. الريث: البطء. عجل: استبظاته. الحلبي: واحد يؤدي عن جماعة. الوسواس: الصوت يصف أنها حالية. إذا انصرفت: إذا انقلبت إلى فرائها. كما استعان بريح عشرق زجل: ضربه الریح خشية صوت الحلبي بصوته. العشرق: شجيرة مقدار ذراع لها أكمام. الهركولة: الضخمة الوركين الحسنه الخلق. الهركولة: الحسنه المشية الحسنه الجسم والخلق، ويقال للفتية من النساء والإبل الحسنه الخلق. فنق، درم: ليس لمرقها حجم. الأخصص: باطن القدم. هي متقاربة الخطو. يצוע: يذهب ريحه كذا وكذا. أصورة: نفحات: وأونة جمع أوان. أجود الزنيق ما كان يضرب إلى الحمرة. أردان: جمع ردن وهي أطراف الكمام. شمل: أي طيها يشمل.

(2) تطور الخمريات في الشعر العربي، ص 28.

ذكر المرأة الطرف الثاني للذة، فيصفها ويصف معالم الجمال العربي للفتاة الجاهلية كما صورتها الثقافة العربية إلا أن هذا لم يمنع الأعشى من حديث الموت، فأحساس الشاعر بالضيق لأنه يعتقد أن المجتمع لم يعزز في نفسه سوى الضيق. لهذا يؤكد على الحياة من خلال الإندفاع نحو الحركة، التي تتجسد من خلال الخمر ومفعولها والحرب وإثبات الذات. والمرأة هي جزء كبير من إثبات الوجود من خلال الاستمرارية. ولا يتحرج (الأعشى) من ذكر تلك الثقافة فهي تشكل جزءاً من مرسوخة الثقافي القائم على الإقرار المذعن على حتمية الموت وقدرية النهاية، وأن الحياة وجدت للاستمتاع بمذاتها ممثلة بالخمر والحرب والمرأة وهي عناصر الفتوة والشباب والرجولة كما ذكرها طرفة.

### 2.3 الرموز المؤنسة<sup>(1)</sup>

يشكل الحيوان عند الشاعر الجاهلي ثقافة تخدم غرضه، فإذا أراد الشاعر أن يعبر عن همومه وما يواجهه من صراعات يرسل لنا صوراً عن الصراع الحيواني. فقد عدت تبعاً لذلك رموزاً في النص الشعري الجاهلي تكون محملة بإشارات متعددة الوظائف ومحددة الأبعاد. على الرغم من أن البعض يجد غموضاً في الرمز المستخدم في القصيدة الجاهلية لكنها في الحقيقة هي الروية المضمرة التي يبثها الشاعر في شيفرات اللغة الشعرية، ليكون التعارض بين الظاهر والباطن، فتنحول الرموز إلى ما يمكن تسميته بالانقلاب النسقي للرموز<sup>(2)</sup>. ومن تلك الصور، صورة الناقة، والأتان والبقرة، حيث تشكل تلك الصور مساحة لا بأس بها، وتتجسد في تلك الصور الصراع الإنساني وقضاياها.

(1) جماليات التحليل الثقافي، ص 94.

(2) المرجع السابق، ص 94.



للناقة مكانة راسخة في المجتمع العربي البدوي عامة والمجتمع الجاهلي خاصة، فلعبت

تبعًا لذلك دورًا هامًا من الناحية الاقتصادية فمثلت أساس الحياة بعد الماء.

وتتمثل أهمية الناقة (الإبل) في المجتمعات البدوية والصحراوية من خلال استماعتهم في

التلذذ بطعم لحمها ونستطيع رؤية هذا المعنى من خلال الرجوع لمعلقة امرئ القيس حيث يقول:

وَيَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَى مَطِيَّتِي      قِيَا عَجَبًا مِنْ رَحْلِهَا الْمَتَحَمَلِ  
فَطَلَّ الْعَذَارَى يَسْرَتَمِينَ بِأَخْمِهَا      وَتَشَحَّمِ كَهَدَابِ الدَّمَقْسِ الْمُقْتَلِ

ناهيك عن استخدام الإبل وسيلة لحمل هودج النساء، يقول امرؤ القيس:

وَيَوْمَ نَحَلْتُ الْخَذَرَ خِذَرَ عَنِيْزَةٍ      فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجِلِي  
تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الْغَبِيْطُ بِنَا مَعَا      عَقَرْتُ بَعِيرِي يَا امْرَأَ الْقَيْسِ قَانِزِلِ

### 1.2.3 معلقة لبيد بن أبي ربيعة

إن الاستخدام المتكرر لرمز الناقة يوجه رؤية الباحثة إلى أن الناقة تمثل ثقافة سادت

المجتمع الجاهلي، فاستخدام الشاعر للناقة لم يكن عشوائيًا، بل كان استخدامًا واعيًا. يقول لبيد:

فَأَقْطَعُ لِبَانَةَ مَنْ تَعَرَّضَ وَصَلُّهُ      وَأَخْيِرُ وَأَصِلُ خُلَّةَ صَرَامِهَا  
وَأَحْبُ الْمَجَامِلَ بِالْجَزِيلِ وَصُرْمُهُ      بَاقٍ إِذَا ضَلَعَتْ وَزَاعَ قِوَامُهَا<sup>(1)</sup>

تحدث لبيد عن الناقة، ناقة الأسفار، وكيف رحلت حبيبته نوار، ويكمل الصورة التي

أرادها للناقة الراحلة، إنها ناقة قد اعتادت مواصلة الأسفار، فصارت خفيفة الجسم بسبب ذوبان

(1) شرح القصائد التسع المشهورات، ص 378-379. شر الناس من كان يتجنى ليقطع مودة صاحبه. زاعجت قوامها؛ زاعجت استقامتها فهو على هذا قوام مفتوح. واجب المجامل؛ أي اخصص بالعطاء، يقال صوته إذا خصصه بالعطاء، المجامل؛ الذي يجاملك بإظهار المودة وسره على خلاف ذلك. الجزيل؛ الكثير وأصله من الخطب الجزل وهو الغليظ.

لحمها وشحمها، وعلى الرغم من هزلها إلا أنها نشيطة وقوية تجري بسرعة هائلة، وليدل على سرعتها يشبهها بصورة الأتان قائلًا:

بِطَلِيحِ أَسْفَارٍ تَسْرُكْنَ بِقِيَّةٍ	مِنْهَا فَأَخْنَقَ صُنْبُهَا وَسَنَاْمُهَا
فَإِذَا تَغَالَى لَحْمُهَا وَتَحَشَّرَتْ	وَتَقَطَّعَتْ بَعْدَ الْكَلَالِ حِدَامُهَا
فَلَهَا هِبَابٌ فِي الزَّمَامِ كَأَنَّهَا	صَهْبَاءُ رَاحٍ مَعَ الْجَنُوبِ جِهَامُهَا
أَوْ مُنْمِعٍ وَسَقَتْ لِأَخْقَابِ لَاحَةٍ	طَرْدُ الْفَحْصُولِ وَضَرْبُهَا وَكِدَامُهَا
وَمُحَفَّأً وَسَطَ الْيَرَاعِ يُظَلُّةٌ	مِنْهَا مُصَدَّعٌ غَايَةٌ وَقِيَامُهَا
أَفْتَلِكُ أُمَّ وَخَشِيَّةٍ مَسْبُوعَةٌ	خَذَلْتُ وَهَادِيَّةُ الصَّوَارِ قِيَامُهَا
خَنَسَاءُ ضَبَّعَتِ الْغَرِيرَ فَلَمْ يَرِمِ	عُرْضَ الشَّقَائِقِ طَوْقُهَا وَيُغَامُهَا
لِمُعَقَّرٍ فَهَدِ تَنَازَعِ شَيْلُوهُ	عَيْبَسَ كَوَاسِبِ مَا يَمُنُّ طَعَامُهَا
وَتَسْمَعَتْ رَزَّ الْأَنْبِيسِ فِرَاعُهَا	عَنْ ظَهْرِ عَيْبِ وَالْأَنْبِيسِ سِقَامُهَا
فَعَدَتْ كِلَا الْفَرْجَيْنِ تَحْسِبُ أَنَّهُ	مَوْلَى الْمَخَافَةِ خَلْفُهَا وَأَمَامُهَا
حَتَّى إِذَا بَسَّ الرَّمَاةَ وَأَرْسَلُوا	غُضْفًا دَوَاجِنَ قَافِلًا أَعْصَامُهَا
فَلَحِقْنَ وَاعْتَكَّرَتْ لَهَا مَذْرِيَّةٌ	كَالِاسْمَهْرِيَّةِ حَذُّهَا وَتَمَامُهَا
تَذُودُهُنَّ وَأَيَّقَلَّتْ إِنْ لَمْ تَسُدَّ	إِنْ قَدَّ أَحَمَّ مِنَ الْخُتُوفِ حِمَامُهَا
فَتَنَقَّصَتْ مِنْهَا كَسَابٍ وَضُرَّجَتْ	بِدَمٍ وَغَوِيرٍ فِي الْمَكْرَسِ سَحَابُهَا (1)

تلاحظ الباحثة أن هذه الأبيات المذكورة قائمة على ثلاثة مشاهد، منبثقة من صورة الناقة

فتتفرع إلى صورتين اثنتين.

حركة الصراع بدأت من عند الناقة التي تقاوم ظروف الحياة وتصارع فعلى الرغم من

نحفها وضعفها إلا أنها نشيطة سريعة.

(1) شرح القصائد التسع المشهورات، ص 380. لقد تحولت الناقة إلى ناقة هزيلة من كثرة السفر. فضمير سنامها. لقد ذهب لحمها. تمتلك نشاطاً وسرعة كأنها سحابة صهباء. إن الحمار والأتان انتهيا من عدوهما إلى موضع يشربان به الماء. أفتلك الأتان تشبه ناقتي أم بقرة وحشية، الصوار: القطيع من البقر قد تحلقت في طلب ولدها. إن هذه البقرة لا تبرح من هذه الرملة تطلب ولدها لأن في هذه الرملة نباتاً فيه تصيح لولدها. المعفر: الذي سحب في العفر وهو التراب. القهد: الأبيض. هو الأبيض الذي يخالط بياضه صفرة أو حمرة. تنازع: تعاطى. الرز: الصوتز الأنيس: الناس وهم الصيادون. فراعها: أفرعها. الفرج: موضع المخافة. فعدت وكسلا الفرجين تحسب أنه مولى المخافة. أي ينسوا أن يصيبوا البقرة لعدوها.

ثم ينتقل بالقارئ إلى المشهد الثاني فيرسم لنا صورة جميلة للحمار وأتانه، يطوفان بين الأشجار والأعشاب يرتعان في المراعي فيمرحان ويرتويان دون أن يتعرض أحد لهما بسوء. تلاحظ الباحثة أن الشاعر سكت عن مصير الأتان، بعكس الصورة أو المشهد الثالث الذي عبر عنه من خلال البقرة الوحشية التي تصارع ضد الظروف الحياتية المحيطة بها، فهو هنا يرصد لها الذئب (السباع) + الصياد وكلابه.

فبين لنا في البداية مشهد مصرع ابن البقرة الوحشية التي تتكل به، حيث تنتصر عليه الذئب، وتفتنسه أسوأ افتراس، لضعفه وقلة حيلته في الهرب وضعف قوته في الفرار، فهو يعلم بسطوة الموت على كل الكائنات من ضعيفها إلى قويها، فلا يوجد أحد إلا ويقع تحت قبضته، لهذا ومن خلال لوحات الحيوان التي يرسمها تتوقف عجلة الزمن ويخضع المكان لهيمنة الحيوان، لينتصر الحيوان على الزمن. لهذا يصور لنا كيف هربت البقرة من سهام الصيادين وكلابهم بعد أن استطاعت أن تتطحن منها كسابها وسخامها، وكأن مجيء هذا الصراع لتثار البقرة الوحشية بجؤنرها الرضيع الفقيد. إن نجاة البقرة إنما بسبب سرعتها وجريها ولأنها الأكثر حذراً.

تلاحظ الباحثة احتواء النص الجاهلي بكثافة القص التصويري، إذ يقوم هذا القص على العلاقات الصدامية وأنساق صراعية تعزز مقولة مركزية الضد في الشعر الجاهلي<sup>(1)</sup>.

"إن فكرة الصراع بين موجودات الحياة وموضوعاتها تغدو قضية جدلية مصيرية في البنية العقلية/التقافية للشاعر الجاهلي، وهو أي الشاعر يحاول أن يجد من خلالها أو من خلال مفرداتها التخيلية إجابة عن سؤال تفرضه إشكاليات الحياة، أو عن لغز مبهم محير يقصد

(1) جماليات التحليل التقافي، ص 111.

الشاعر إلى استيضاحه إن استطاع، أو تقديم تعليقات تملئها عليه ثقافته وحركيته في العمل والتجريب<sup>(1)</sup>.

وتبعًا لهذا فيمكن إحالة المشاهد الحركية لعالم الحيوان على أنها أقتعة شعرية، وأنساق مضمرة تكشف عن ثقافة عميقة عند الشاعر في تقديم إجابات عن تعقيدات الحياة التي يحاول الانتصار عليها حسبما تمليه ثقافته<sup>(2)</sup>.

استخدم الشاعر الناقة، على أنها أداة عظيمة خيالية<sup>(3)</sup>، تسير دون كلال وتعب لهذا نراه يربط بينها وبين عنصرين يكملان رؤية الشاعر ليحققا الانتصار لرموزها الإنسانية، الحمار والأتان والبقرة الوحشية.

فالحمار والأتان يصلان إلى نبع الماء وكأنهما وصلًا إلى سر الخلود. فالماء رمز للخلاص، وسط الصحراء المقفرة، ثم صور للقارئ البقرة الوحشية وفقدانها لجوئها الرضيع لكنها نجت من الصيادين وكلابهم.

إن هذه الرموز التي يطرحها الشاعر الجاهلي ترجع حسب النسقية الثقافية إلى شيء واحد هو الإنسان في مواجهته لأشكال الشر وصوره عبر صورة الإنسان السالب "الصائد، الكلاب" والموضوع المطروح هو الشر وتصاريف القدر<sup>(4)</sup>. وهذه الأشكال المتعددة لجوانب الصراع هي في حد ذاتها صور مرآوية إسقاطية لمسألة بحث الشاعر عن وسيلة للخروج من تجربة الفقد التي اجترحتها في مقدمة النص وهي رحيل نوار التي هجرته وارتحلت بعيدًا<sup>(5)</sup>.

(1) المرجع السابق، ص 111.

(2) المرجع نفسه، ص 111.

(3) المرجع نفسه، ص 112.

(4) جماليات التحليل الثقافي، ص 113.

(5) المرجع السابق، ص 113.

إن المهمة التي يريد الشاعر تحقيقها هنا هو أن يشعر المتلقي بأنه صاحب مهمة في الحياة، فمن خلال رحلاته على الناقة لتحقيق حلم الأمل باستعادة الغائب المفقود (نوار، الظعن: الحياة) إلى جوهرها ونضارتها، فهو حريص على لم الشمل وترسيخ حقيقة التوحد، فحمسار الوحش وأتانه قد انتصرا على ما حولهما بوصولهما إلى الغدير، وكذلك الحال بالنسبة للبقرة الوحشية وإن كانت قد خسرت ولدها الرضيع لكنها استطاعت النجاة من الصيادين والكلاب لتبدأ حياة جديدة وخصوبة جديدة. وهذا تفاؤل من قبل الشاعر يريد بثه لنفسه أولاً وللسامع ثانياً.

### 2.2.3 معلقة الحارث بن حلزة

وترى الباحثة أن هذه الرؤية الثقافية تتكرر عند الحارث بن حلزة، فقد ذكر الحارث أنه يستعين بالناقة على الهم الذي ينزل به عند فراق الحبيبة، وتتصف ناقته بسرعة الجري مما تعمل على إثارة الغبار، يقول في ذلك:

غَيْرَ أَنِّي قَدْ أَسْتَعِينُ عَلَى الْهَمِّ	مَ إِذَا خَفَّ بِالتَّوْبِيِّ النَّجْمَاءُ
بِزَفُوفٍ كَأَنَّهَا هَقْلَةٌ أَمْ	رِيَالٍ تَوْرِيَّةٌ سَقْفَاءُ
فَتَرَى خَلْفَهَا مِنَ الرَّجْعِ وَالْوَقْفِ	عَ مَنِينًا كَأَنَّهَا أَهْبَاءُ
وَطِرَاقًا مِنْ خَلْفِهَا طِرَاقٌ	سَاقِطَاتٌ أَوْزَدَتْ بِهَا الصَّخْرَاءُ
أَتَلَّهَى بِهَا الْهَوَاجِرَ إِذْ كَسَ	لُ الْبَنِّ بِلَيْئَةٍ عَفِيَاءُ <sup>(1)</sup>

إن تعقيدات الحياة من حول الشاعر، وما يوجد فيها الحياة من صراعات وحروب تجعل الشاعر يتوجه إلى استخدام أفنعة شعرية تمثل جزءاً من ثقافته محاولاً إيجاد حلول وتقديم إجابات تشغل باله.

(1) شرح القصائد التسع المشهورات، ص 551. الثوي: المقيم. قد أستعين على همي بهذه الناقة. زفوف: يريد ناقته. الزفيف: السرعة. الرجع: رجع قوائمها. المنين: الغبار الخفيف. إهباء: إذا أثار التراب. الطراق: طراق النعل. يقال طارقت النعل: إذا أطبقت أحدهما على الأخرى. أودت: أهلكت. أتلهى: من اللهوى، أي لهوي بها في الهواجر. والهجرة: انتصاف النهار. والمعنى أن صاحب الهم إذا تحير نجوت أنا من الهم على ناقتي.

وهنا ترى الباحثة أن الناقاة كانت وسيلة الشاعر في قطع الصحراء سريعاً من أجل

الانتصار على الظروف والاقتراب من الأمل المتمثل بقاء المحبوبة.

مثلت الناقاة دوراً في ثقافة الشاعر من خلال أنها أداة خلاص تخرج الشاعر من محتته

في فقد المحبوبة أسماء، فهي وسيلة عند كلا الشعارين من أجل تغيير الواقع المأساوي من خلال

الفعل والعمل، فالشاعر لا يصف ناقته إلا بصفات القوة والكمال، فهذه الصفات تجعل الشاعر

يتشبث بهاجس الحلم وتحقيق المراد على الرغم من سلسلة الإحباطات التي تتعارض مع آماله

وتثقافته<sup>(1)</sup>.

---

(1) جماليات النقد الجمالي، ص 118.

## الفصل الثالث

### ثقافة القوة/ثقافة العاطفة

#### 4. ثقافة القوة/ثقافة العاطفة

من مظاهر الحياة الجاهلية الفروسية، حيث تعتبر الطابع والسمة الغالبة على طبائع العرب؛ لما تمثله من مجموعة المثل الرفيعة والبطولات الحربية التي ترد على ألسنة الشعراء الفرسان، وتجاوبت أصدائها في أطراف الصحراء الواسعة<sup>(1)</sup>.

وتختلف الفروسية عن البطولة، فالفروسية لغة: هي من فرَسَ الثلاثية، وهي واحد الخيل والجمع أفراس الذكر والأنثى في ذلك سواء. والفارس صاحب الفرس على إرادة النسب، وقد فرَسَ فلان بالضم يفرَسُ فروسة وفراسة إذا حذَقَ بامر الخيل<sup>(2)</sup>.

وفي الحديث النبوي الشريف "علموا أولادكم العوم والفراسة"<sup>(3)</sup> بالفتح العلم بركوب الخيل وركضها من الفروسية<sup>(4)</sup>.

وجاء أيضاً: إن الفروسية من فروسة وهي الحذق في ركوب الخيل<sup>(5)</sup>.

أما البطولة من بَطُلَ فلان. بطولة وبطالة: صار شجاعاً فهو بطل<sup>(6)</sup>. وجاء كذلك بَطُلَ

بَيَطُلُ بطولة: الشاب استبسل وضحى، بَطُلَ الجندي في ساحة المعركة<sup>(7)</sup>.

---

(1) القيسي، نوري حمودي. الفروسية في الشعر الجاهلي، بيروت/لبنان، مكتبة النهضة العربية، ط2، 1984م، ص27.

(2) لسان العرب، مادة فرس.

(3) الهندي، علاء الدين. كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال. مؤسسة الرسالة، 1993، ج16، الحديث رقم (45342)

(4) لسان العرب، مادة فرس.

(5) الهادي في لغة العرب، ج3، 1992م.

(6) المعجم الكبير، القاهرة/مصر، الهيئة المصرية العامة، ج2، حرف الباء، 1981م.

(7) معجم اللغة العربية، المجلد الثاني، 1995م.



وتقترب البطولة من مفهوم الحماسة بمعناها الحربي، وهي الشجاعة واللباس والضرب

والطعان<sup>(1)</sup>.

#### 1.4 معلقة عنتره

تحاول الباحثة هنا أن تبين كيف استطاع الشاعر عنتره تجاوز ثقافة مجتمعه، كاسراً قيوداً وضعت وحواجر ارتفعت مع مرور الزمن، فأصبحت جزءاً من أعراف وتقاليد وثقافة مجتمعه.

جسدت البطولة شخصية عنتره بن شداد أنموذجاً مثاليًا للبطولة بكل مقوماتها، فقد ولد عنتره في قبيلة عبس، وكانت عبس تعد جمرة من جمرات العرب، ويقصدون بالجمرة، القبيلة التي لا تنضم إلى أحد، ولا تحالف غيرها في قتال من يقاتلها من القبائل أو القبيلة، التي يكون فيها ثلاثمائة فارس أو ألف فارس<sup>(2)</sup>.

إضافة إلى نشوء عنتره عبداً يخدم قومه ويرعى إبلهم ومواشيهم قبل أن تحين فرصة إثبات فروسيته وشجاعته. فقد عاش عنتره حياة مليئة بالمشاعر النفسية الحادة التي فجرت بطولته وفروسيته، وألهبت عاطفة الحب بين جوانب نفسه، وأذكت لديه الشغف بالحريّة والإصرار على نيلها وأهمته الشعر<sup>(3)</sup>.

والعبودية قضية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمشكلة اللون، فقد ولد عنتره أسود. سرى السواد إليه من أمه، فكان ذلك سبباً لنبذه واضطهاده وكراهيته. فمعروف أن العرب كانت تكره اللسان

(1) المرجع السابق.

(2) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 511/4.

(3) عياد، شكري، نوفل، يوسف. عنتره الإنسان والأسطورة، الرياض/السعودية. (ب،ن). 1982، ص22.

الأسود، وتتسبب إليه كل سيئ، فالغريان مكروهة وهي رمز التشاؤم لأنها سوداء، وتبعاً لهذا، قد أطلقوا على من ولدتهم أمهاتهم سوداً بأغربة العرب<sup>(1)</sup>.

أطلق العبد عند العرب على من غلب عليهم السمرة التي تميل إلى السواد، وكان من سادة العرب من وصف بطلقة اللون وشابه الزنج بالإهاب الخشن والبشرة القاتمة، فإذا قالوا: العبد، فهم لا يقصدون الزنجي ولا يخصون سواد اللون بالمهانة لكنهم يقصدون كل أسير لم يفك إيساره وكل جليب يباع ويشترى في الأسواق، ومنهم صفر الوجوه وبيض الوجوه، ويقصدون على الأخص كل إنسان مجهول النسب لا ينتهي إلى أصل من أصولهم المشهورة<sup>(2)</sup>.

إحساس عنتره بالدونية في مجتمع الأحرار بين إخوته وأبناء عمومته، هذا وإحساسه بالمغايرة في المعاملة بينه وبين غيره جعله يتمرد، لكن تمرده كان إيجابياً لصالح القبيلة؛ فأدرك أن الفروسية ربما كانت هي وسيلته الوحيدة إلى الحرية<sup>(3)</sup>.

لكن على الرغم من ارتباط الشاعر الجاهلي (عنتره) على المستوى الاجتماعي بالقبيلة ارتباطاً تبدو فيه فرديته كأنها ذاتية في ذات القبيلة، فإن شعره على المستوى الفني يتسم بطابع الفردية-الأنوية، كأنه عالمٌ وحده<sup>(4)</sup>.

باعترادي أن الأنا الشاعرة لا بد من أن تتفصل بشكل أو بآخر عن الأنا المفروضة لكن هذا يتطلب قوة لأن الارتقاء في أحضان الجماعة أسهل من الانفراد بالنفس. والانفراد بالنفس لا يكون انفراداً مطلقاً.

(1) الأغاني، مجلد 8، ص 240.

(2) عبد الحافظ، صلاح، نقد النص، القاهرة/مصر: دار المعارف، 1993م، ص 31.

(3) الحمصي، نهلة. أبطال بين الحقيقة والخيال، دمشق/سوريا: دار البشائر للطباعة والنشر، 1999م، ص 10.

(4) السيوفي، عصام. المرأة في الأدب الجاهلي، بيروت/لبنان: دار الفكر الإنساني، 1991م.

تري الباحثة أن عنتره كغيره من الشعراء؛ تخوض نفسه غمار الحياة، وسط تيارات متداخلة متصارعة. هي في جملتها تيارات اجتماعية وضغوط اجتماعية ونفسية في معظم الأحيان (1).

يقال إن التجارب الأليمة التي يعانيتها المرء لا بد من أن تتدغم في صميم وجوده، فتصبح ثروة باطنة تدخرها الذات للمستقبل وتتسلح بها ضد ما يستجد من الهجمات. لكن هذا الألم لن يكون دخيلاً نعانيه ونقع تحت تأثيره، بل يصبح أداة فعالة تصقل شخصيتنا، وتزيد من عمق حياتنا الباطنية (2).

وهذا ما سنجده عند عنتره العبسي، الذي جسد في معلقته تجربته، فنقل الواقع لكن من خلال رؤيته الشعرية وتجربته الإبداعية، فمثل ثقافة هي انعكاس لثقافة مجتمع وظروف اجتماعية، فوضحت رؤية الشاعر من خلال منظومتين ثقافتين هما: ثقافة القوة وثقافة العاطفة.

يقول عنتره:

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِينَ مُتْرَثَمِ	أَمْ هَلْ عَرَفَتِ الدَّارَ بَعْدَ تَوْهَمِ
أَعْيَالِكَ رَسْمِ الدَّارِ لَمْ يَسْتَكَلِّمِ	حَتَّى تَكَلَّمَ كَالأَصَمِّ الأَعْجَمِ
وَلَقَدْ حَبَسْتُ بِهَا طَوِيلًا نَأْفَتِي	تَرْغُو إِلَى سَفْعِ رَوَاعِدِ جُثْمِ
دَارَ لَأَنَسَةِ غَضِيضِ طَرْفُهَا	طَوَّعَ العِنَاقِ لَذِيذَةِ المُنْتَبَسِمِ
يَا دَارَ عَيْلَةٍ بِالجِوَاءِ تَكَلَّمِي	وَعَمِي صَبَاحًا دَارَ عَيْلَةٍ وَأَسَلْمِي
فَوَقَّفْتُ فِيهَا نَأْفَتِي فَكَأَنُّهَا	فَسَدَنَ لأَقْضَى حَاجَةَ المُنْتَلِسِمِ

(1) التطاوي، عبدالله. أشكال الصراع في القصيدة العربية. القاهرة/مصر: مكتبة الانجلو المصرية، 2002، ص8.

(2) مشكلة الإنسان، ص36.

وَتَحُلُّ عَيْبَةً بِالْجِوَاءِ وَأَهْلُنَا  
 حَبِيبَتٌ مِّنْ طَلَلٍ تَقَادِمَ عَهْدُهُ  
 حَلَّتْ بِأَرْضِ الزَّائِرِينَ فَأَصْنَبَحَتْ  
 عُلُقْتُهَا عَرْضًا وَأَقْتُلُ قَوْمَهَا  
 وَأَقْدُ نَزَلْتُ فَلَا تَطْنِي غَيْرَهُ  
 كَيْفَ الْمَزَارُ وَقَدْ تَرَبَّعَ أَهْلُهَا  
 إِنْ كُنْتُ أَرْمَعُ الْفِرَاقَ فَأَيْمًا  
 مَا رَاعَنِي إِلَّا حَمُولَةٌ أَهْلُهَا  
 بِالْحَزَنِ فَالصَّمَانُ فَالْمَمْتَلِمُ (1)  
 أَقْوَى وَأَقْفَرَ بَعْدَ أُمِّ الْهَيْثِمِ  
 عَسِرًا عَلَيَّ طِلَابُهَا إِنِّي مَخْرَمٌ  
 زَعَمًا لَعَمْرُ أَبِيكَ لَيْسَ بِمَزْعَمٍ  
 مَنِي بِمَنْزِلَةِ الْمَحِيبِ الْمَكْرَمِ  
 بِعَنْزَتَيْنِ وَأَهْلُنَا بِالغَيْلِمِ  
 زَمْتُ رِكَابَكُمْ بِأَيْلٍ مَّظْلِمِ  
 وَسَطَ الدِّيَارِ تَسْفُ حَبَّ الْخَمْخَمِ (2)

صراع عنثرة لم يكن صراع فرد لفرد، بل هو صراع مجتمع بأكمله بما يحمله من  
 عادات وتقاليد متوارثة وبما فيها من بقايا ديار. إن الأطلال تمارس عنفها على الشاعر بعدم  
 الرد، فهي صامتة، فالمجتمع يمارس عنفه على عنثرة وغيره من العبيد احتقاراً لهم مما يوكد  
 القهر من هذا المجتمع والحقد عليه.

(1) شرح القصائد التسع المشهورات، 453/2. هل أبقى الشعراء لأحد معنى إلا وقد سبقوا إليه. وهل يتبها لأحد  
 أن يصلح معنى لم يسبق إليه أنك عرفت الدار بعد توهم. غادرت الشيء: إذا تركته. وسمى الغدير غديراً لأن  
 السيل غادره أي تركه، فكانه غدر بالقوم فعندما رجعوا لم يجدوا الغدير. لذينة القم المتبسم. الجواء: موضع.  
 عسى صياحاً؛ بمعنى يعم المطر وهو دعوة لهم بكثرة الاستسقاء والخير. وقفت أنا ووقفت ناقتي، المتلوم:  
 المتلبيث. الفدن: القصر. تحل: تنزل. الجواء: موضع وكذلك الحزن، والحزن: ما غلظ من الأرض. الصمان:  
 موضع ويقال جبل. و(الصمان الصوان) في الأصل الحجارة. إلا أن الصوان يستعمل كحجارة النار. وكانت  
 العرب تذيب بها. والجواء: ما اطمأن من الأرض. الممتلم: مكان.

(2) شرح القصائد التسع المشهورات، 453/2. حبيب: من التحية. الظلل: ما كان له شخص. الرسم: نحو الرماد.  
 نقادم عهده: أي قدم العهد به وطل. وأقوى: خلا. حلت: نزلت. الزائرون: الأعداء. كأنهم يزأرون كما تزار  
 الأسد. علقتها عرضاً: كان حبها غير تعمد. غير ما أنا عليه من محبتكم وأنا عندي بمنزلة من لا أقدم عليه  
 أحد. تربع القوم: نزلوا في الربيع. عنيزتان والغيلم: موضعان. كيف أزورها وقد بعدت عني بعد قربها  
 وإمكان زيارتها. إن كنت أرمعت الرحيل: أرمعت أي عزمت وأجمعت. زمت: شددت بالأزمة والركاب، لا  
 يستعمل إلا في الإبل. راعني: أفرعني. لحمولة: الإبل التي تحمل عليها. ووسط: طرف. تسف: تأكل.  
 الخمخم: بقلة بها حب أسود إن أكلته الغنم قلت ألبانها وتغيرت فهي لا تجد غيره تأكله.

تفاعل الديار مع المجتمع بعدم الرد على عنتره لأنها يتماشى مع نظام المجتمع الجاهلي القائم على الطبقية، وعدم مخالطة العبيد، وحديثه للديار لا يخلو من ذكر المرأة، وأية امرأة هذه، إنها عبلة، الحرة الشريفة، ابنة عمه، ومن هنا يتبين لنا عدم رد الديار على عنتره، فهي ديار عبلة من الطبقة الأولى في المجتمع. هو صراع الطبقات، الطبقة العليا ومكافحة الطبقة الدنيا لمنعها من الحصول على أدنى الحقوق الاجتماعية.

ويشكل النسب أهمية من خلال العلاقات الاجتماعية مثل الزواج، فالعرب لم تستخف بالأحساب ومن شدة اهتمامهم نشأ لديهم علم الأحساب<sup>(1)</sup>، وعند العرب الكفاء لا يخطب إلا الكفاء، والهجين لا يخطب إلا الهجين، والكفاء يشترطون فيه صراحة النسب، وهذا مدعاة للشرف عندهم<sup>(2)</sup>، ومن هنا كان العرب يفرقون بين صريح النسب وهو من كان والده من العرب، أما الهجين فهو الذي ولدته أمة<sup>(3)</sup>. لا يقتصر هذا الأمر على الرجل، فقد كانت العرب تفتخر بزواجها من ذوات الحسب والنسب، وتعد هذا الزواج مأثرة لأبنائها وفضيلة<sup>(4)</sup>.

اتخذ عنتره لنفسه اتجاهًا يعرض به عن تلك النقائص التي خلقتها أعراف المجتمع الجاهلي<sup>(5)</sup>؛ فوجد أن البطولة تحقق له ذلك وتعزز له جانبًا من جوانب شخصيته، فعند الشاعر صراعان: داخلي من خلال رغبته بتحطيم قيد العبودية، والنظرة السائبة للمجتمع لأمثاله، والصراع الخارجي المتمثل بتحقيق طموحه بالتحرر من عبوديته، وبالتالي الوصول لقلب عبلة.

(1) ابن كثير: البداية والنهاية. بيروت/لبنان: مكتبة المعارف، ج2، 1966، ص255.

(2) العصبية القبلية في صدر الإسلام، ص24.

(3) ابن سيده. المخصص، دار الفكر، (ب.ت). مجلد1، ص149.

(4) العصبية القبلية في صدر الإسلام، ص24.

(5) العفيفي، محمد أبو الفتوح. البطولة من الشعر الغنائي والسيرة الشعبية عنتره بن شداد. القاهرة/مصر: أيتراك للنشر والتوزيع، 2001م، ط2، ص180.

إنّ شاعراً مثل عنتره، لم تكن حياته سهلة أو منعّمة، بل على العكس من ذلك، فقد ولد في جو قبلي قائم على الطبقيّة؛ حياة تقوم على المعارك والصراع من أجل البقاء، والبقاء للأقوى، فهذه هي حياة العربي في الجاهلية، صراع دائم بينه وبين بيئته القاسية، فكل ما فيها يوحي بالقوة، وينطق بها وبأن البقاء للأقوى<sup>(1)</sup>.

كل تلك الظروف الصحراوية وحياة القبيلة القائمة على الطبقيّة، والقبيلة المعتزّة بنفسها، فهي جمرة من جمرات العرب، هذه الظروف جعلته قادراً على مواكبة تلك المصاعب الكبيرة فاكتسب القوة والجلد، وشدة البأس والكرم وعرف الرعي والحلب والصر.

يقول عنتره:

دَارٌ لَأَنْسَةِ غَضِيضٍ طَرَفُهَا      طَوَّعَ الْعِنَاقِ لَذِيذَةَ الْمُتَبَسِّمِ  
بِأَدَارِ عَيْلَةٍ بِالْجَوَاءِ تَكَلَّمِي      وَعَمِي صَبَاحًا دَارَ عَيْلَةٍ وَأَسَلَمِي<sup>(2)</sup>

إنّ عنتره يصرح علانية باسم محبوبته عيلة ابنة عمه. بل ويزيد على التصريح بإطلاق لفظة أنسة الموصوفة بغضيبضة الطرف وغير ذلك من الإحياءات. إنّ الحبّ عند عنتره يشكّل حافزاً رئيسياً من الحوافز النفسية على تحقيق الوجود والظفر بالحرية، إن رغبته بالاستقرار والأسرة كبيرة، فقد استخدم التشبيه بقوله:

فَوَقَفْتُ فِيهَا نَاقَتِي فَكَأَنَّهَا      قَدَنْ لَأَفْضِي حَاجَةَ الْمُتَأَوِّمِ

هي حاجة عنده، حاجة ورغبة الاستقرار والسكن، فشبه ناقته بالقصر، واستخدم أداة التشبيه "كأن" ليتساوى المشبه والمشبه به من حيث الفاعلية البنائية والدلالية، ونلاحظ أن المشبه "الهاء" والعائدة على الناقة هي من عناصر الطبيعة، أما المشبه به، فهو من المعالم المادية البعيدة عن دنيا الشاعر والتي تعني القصر، فلم جمع بين هاتين الصورتين؟

(1) الفروسية في الشعر الجاهلي، ص 47.

(2) شرح القصائد التسع المشهورات، 453/2.

إقامة التكافؤ بين شطري الصورة ضروري، فإذا كان المشبه قويًا وجب أن يكون المشبه به كذلك. وهذا ما عبر عنه عنتر، فرغبته بتكوين حياة أسرية، وحياة حرة كريمة تتناسب مع عبلة، فجاء بالقصر ليتناسب مع مكانة عبلة في المجتمع القبلي الجاهلي. أما الناقاة فهي تتناسب مع مهنته الوضيعة الرعي.

التجربة الشعرية التي يمر بها الشاعر ويحاول أن يجسدها في شعره إنما هي إعادة خلق لها. فمن خلال رؤيته الشعرية يصل للمكونات في نفسه، وبالتالي انتصار الحب عند عنتر، تعبير على انتصاره على التقاليد الاجتماعية التي وقفت في سبيله. إن المواجهة التي يخوضها عنتر أمام قومه، جعلته يستخدم تاء المتكلم، فهو يعبر عن قضية تخص ذاته.

إن الصراع الطبقي مستمر، وما يزال حاضرًا أمامه، فكل ما حوله يذكره بالمفارقة

الاجتماعية بينه وبين عبلة على الرغم من أنه ابن عمها، فيقول:

وَتَحَلُّ عَبْلَةَ بِسَالِجِوَاءِ وَأَهْلَانَا      بِالْحَزْنِ فَالِصَّمَانِ فَالْمُنْتَلِمِ  
كَيْفَ الْمَرَارِ وَقَدْ تَرَبَّعَ أَهْلُهَا      بِغَيْرِ زَيْنٍ وَأَهْلَانَا بِالْغَنِيمِ

هو يعلم كل العلم بالحواجز الطبقيّة، لكنه تمرد من نوع خاص، هو يتمرد على لونه وعلى كل شيء من حوله، وعلى التقاليد والأعراف الاجتماعية، من خلال تشبيهه بفتاة حرة شريفة، هذه الحرة الشريفة تسكن في منطقة الجواء، أما أهله ففي الجذب والفقر، وكان الشاعر يرسل إشارات دماغية لتبقى نفسه متذكّرة هدفه<sup>(1)</sup>.

إن الوصول إلى عبلة صعب خاصة بعد رحيلها وذهابها إلى أرض الزائرين:

حَلَّتْ بِأَرْضِ الزَّائِرِينَ فَاصْبَحَتْ      عَسِيرًا عَلَى طَلَابِهَا الْهَيْةَ مَحْرَمِ

(1) انظر نقد النص، ص56.

رضوخ عبلة لقوانين المجتمع والقبيلة وأعرافهما جعلها ابنة مخرم كناية عن تلك

القوانين والأعراف المخرومة.

أقوال عنتره لا تصدر من فراغ، بل هي تخضع للعقل، فالشاعر مطلبه روعي بعيد عن

الماديات، فحبه لعبلة عفيف، ونلاحظ الشاعر استخدم لفظة "كيف المزمار" لإعطاء صفة روحية دينية مقدسة<sup>(1)</sup>.

ومن هنا نشأت فروسية عنتره ويطولته، فقد ساعدت الظروف والعوامل الاجتماعية

والأخلاقية والحربية في نشأته، فهو فارس بني عبس، تتمثل في شخصه بطولة الفارس الحربية

وترتفع في نفسه العفة والكرامة<sup>(2)</sup>. لكن كيف الوصول لقلب عبلة ونيلها؟ هو يعلم أن المجتمع

الجاهلي لا ينظر لأمثاله نظرة احترام بسبب لونه الأسود، فهو هجين وهو المولود من أمة، وهو

معيب وقيل لولد العربي من غير العربية هجين؛ لأن الغالب على أولاد العرب الأدمة<sup>(3)</sup>.

اعتبر اللون نسقًا ثقافيًا حيث يحمل معنيين متناقضين<sup>(4)</sup>، لهذا ترى عنتره يتصارع مع

متناقضات ثقافة مجتمعه، فتارة يريدونه عبداً وتارة فارساً، وتارة هو يريد أن يكون محباً

وعاشقاً.

الدخول إلى عالم الحرب والفروسية إذاً هي الحل، فهو الميدان الذي يستطيع به تحقيق

ذاته، فمواجهة الأخطار قد تصل به إلى إرضاء حبيبته وإثبات تفوقه، فيقدم لها نموذجاً للفارس

الشجاع القوي، على الرغم من علمه أن الفروسية هي إحدى مظاهر السيادة لذلك هي محرمة

(1) دراسات في الشعر الجاهلي، ص 16.

(2) الفروسية في الشعر الجاهلي، ص 27.

(3) الأدمة: قد تعني الأخطا، القرابة أو المائل إلى السمرة.

(4) تمثيلات الأخر، ص 11.



على العبيد<sup>(1)</sup>. ومن هنا تنشأ جدلية العلاقة بين العبد والسيد، فالسيد يشكل شخصيته وهويته بما هو غير موجود عند الأسود، فيتشكل عند العبد الأسود إيمان أن سيده أسمى وأرفع منه، فتصاغ هوية العبد تبعاً لهذه الصورة الراسخة لديه<sup>(2)</sup>. لهذا أراد عنتره التعويض عن سواده من خلال بياض الأخلاق والفعال والخصال الحميدة ليكون التناقض بين سواده وبياض أفعاله وفروسيته. لذلك فالحب والحرب متلازمان، فما جاءت الحرب إلا من أجل الحب.

ولا بد لتلك الطبقية من أن تضمّر، لهذا فالحماسة هي وسيلته للإعلاء النفس كمحاولة لجذب الأنظار إليها لتأكيد شخصيته الفردية؛ في مواجهة الذين يعملون على طمس هذه الشخصية وشفاء للنفس وإبراء للسقم<sup>(3)</sup>، حيث يقول عنتره في ذلك:

وَالْخَيْلُ تَفْتَحِمُ الْخَبَارَ عَوَابِسَا	مِنْ بَيْنِ شَيْظَمَةَ وَأَجْرَةَ شَيْظَمِ
وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ سَقَمَهَا	قِيلَ الْفَوَارِسُ وَبِكَ عَنْتَرُ أَقْدِمِ
ذُلِّي رِكَابِي حَيْثُ شِئْتُ مَشَابِعِي	قَلْبِي وَأَحْقَرُهُ بِأَمْرِ مُبْرَمِ <sup>(4)</sup>

هو حديث القوة والحرب، حديث تُشفي نفسه من خلاله، فهم يعلمون (قومه) من هو فارسهم إنه عنتره، فهم ينادونه باسمه، مختارين له، فأبي تلون ثقافي هذا؟ يطلقون عليه العبد لكنهم وقت الحاجة يتركون العبد لينادوه باسمه عنتره!

(1) سويلم، أحمد. عنتره بن شداد (الفارس الأسود)، القاهرة/مصر: الدار المصرية اللبنانية، 1977م، ص 23.

(2) تمثيلات الآخر، ص 46.

(3) الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي، ص 311.

(4) شرح القصائد التسع المشهورات، 533/2. الخبار: الأرض اللينة. ويقال أيضا أرض الغبار. شَيْظَمَة: السريع. أجرد: أملس. قول الفوارس. ويك: ويحك وقال بعضهم معناه ويك. وأفضل القول قول عن الخليل أن معناها هي المتندم إذا تئبه. جمع ذلول: وهي دابة. ركاب: الإبل. لا يغرب عني عقلي في حال من الأحوال. أحقره: أرفعه. المبرم: المحكم.

إن صراع عنصرة صراع القوى الإنسانية التي تتحرك لطمسه وإعلاء الطبقة. وقوة تحركه من أجل أن يحقق طموحه وحرية من خلال القوة الثالثة المساندة له وهي عبلة محبوبته، فهي مرتبطة بما سبق.

على الرغم من تلك القوى المتناحرة بداخله فإن نفسه رفيعة لا تقبل الظلم، فمضى يثبت رجولته ونبله وسموه، لهذا يطلب منها الثناء على صفاته البطولية والفروسية، فوجه خطابه إلى المرأة التي رفضت حبه فقال في ذلك:

أَنْشَى عَلَيَّ بِمَا عَلِمْتَ فَإِنِّي	سَهْلٌ مُخَالَفَتِي إِذَا لَمْ أَظُنَّم
فَإِذَا ظَلَمْتَ فَإِنَّ ظَلَمِي بَاسِلٌ	مَرُّ مَذَاقَتِهِ كَطَعْمِ الْعَلَمِ
وَلَقَدْ شَرِبْتُ مِنَ الْمَدَامَةِ بَعْدَمَا	رَكَدَ الْهَوَاجِرُ بِالْمَشُوفِ الْمُعَلَمِ
بِزُجَاجَةٍ صَفْرَاءَ ذَاتِ أُسْرَةٍ	قُرِنْتُ بِأَزْهَرِ فِي الشَّمَالِ مُقَدَّمِ
فَإِذَا شَرِبْتُ فَإِنِّي مُسْتَهْلِكٌ	مَا لِي وَعَرِضِي وَإِفْرَ لَمْ يُكَلِّم <sup>(1)</sup>

لم يأت عنصرة بتلك الملامح الخلقية عبثاً بل كانت من باب المفاخرة، فهو لا يفتخر بالنسب الرفيع والأجداد؛ لأن نسبه وضع بنظر المجتمع، لهذا جاء بما يتماشى وثقافة المجتمع السائدة آنذاك من خلال المفاخرة بالأخلاق، لهذا فجاؤ ضمير المتكلم متماشياً مع لغة الأنا، فهو هنا يفصل عن القبيلة انفصلاً أنياً لينتمي انتماء أقوى وأفضل لنسب السيف والقوة، يقول في ذلك:

فِي حَوْمَةِ الْمَوْتِ الَّتِي لَا تَسْتَكْفِي	غَمْرَاتُهَا الْأَنْبَطَالَ غَيْرَ تَفْنَعُم
إِذْ يَتَّقُونَ بِي الْأَسِنَّةَ لَمْ أَحِمَّ	عَنْهَا وَلَكِنِّي تَضَائِقَ مُقَدَّمِي
لَمَّا سَمِعْتُ نِدَاءَ مُرَّةٍ قَدْ عَلَا	وَإِنِّي رَبِيعَةٌ فِي الْغُبَارِ الْأَقْتَمِ

(1) أبو جعفر النحاس: شرح القصائد التسع المشهورات، 494/2. مخالفتي: المعاشرة. هو لين في المعاشرة والمعاملة. العلقم: الحنظل. ركد: نبت، شربت عشياً، هاجر: الظهيرة. الأسرة: الخطوط، الإبريق. الفدام: الخرقعة توضع على فوهة الإبريق. المرض: الحسب.

لَمَّا رَأَيْتُ الْقَوْمَ أَقْبَلَ جَمْعَهُمْ      يَتَذَامَرُونَ كَرَرْتُ غَيْرَ مُدْمَمٍ<sup>(1)</sup>

الفخر بالذات يجعل الشاعر يصور نفسه نموذجًا مثاليًا للبطل البدوي، فهو يفخر بنفسه واصفًا إياها بأهم فضائل الأخلاق العربية<sup>(2)</sup>. إن الفروسية هي البطولة في الحرب والبلاء في المعركة، والعفة عند توزيع الغنائم، وإطعام الضيف، وحماية الحقيقة، والذود عن المرأة، وتلبية دعوة المستغيث، والشجاعة وتلبية صرخة المنادي، فهم يتحامون به، فيصد عنهم الضربات<sup>(3)</sup>.

الفروسية عند عنتره تتمثل في جانبين جانب حربي وجانب المثل العليا، وهذه هي ثقافة القوة عند عنتره، فالقوة تكون بالحرب والدفاع، وبنفس الوقت التمسك بالمثل العليا وبالحب العفيف الطاهر، فهو متى ذكر عبلة يذكرها طاهرة شريفة بعيدًا عن الحسيات، يقول:

أَوْ رَوْضَةَ أَنْفَا تَضَمَّنَ نَبْتَهَا      غَيْثٌ قَلِيلٌ الدَّمْنِ لَيْسَ بِمَعْلَمٍ  
جَاءَتْ عَلَيْهِ كُلُّ بَكْرٍ حَرَّةٍ      فَتَرَكْنَ كُلَّ قَرَارَةٍ كَالدَّرْهِمِ<sup>(4)</sup>

إن عبلة الحرة الصريحة النسب التي تبحث عن السيادة والشرف وقد أرادها الشاعر أنفًا، لم يطأها رجل، ولم تخطر على قلب بشر، غمرها المطر الجود فأكسبها طهرًا ونقاءً وصفاءً، وفي نعت السحابة (بكر) و(حرة) رغبة مكنية داخلية في أن تكون عذراء طاهرة،

(1) شرح القصائد التسع المشهورات، 494/2. الحومة والغمرة: الشدة. الغمرة: جمع غمرات. تغمغم: الصوت الذي لا يفهم. الأقتم: المتغير.

(2) ياكوبي، ريناته، دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، ترجمة موسى رابعة، إربد/الأردن؛ مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، ص 87.

(3) الفروسية في الشعر الجاهلي، ص 31.

(4) شرح القصائد التسع المشهورات، 473/2. روضة: البقعة يستنقع فيها المطر فينبت العشب. جاءت: أي جاءت بمطر كثير. البكر: السحابة في أول الربيع. الحرة: البيضاء وقيل الخالصة.

فالعرب تفتخر بابن الحرّة لأن رجلاً واحداً لمسها وعُرف ممن الولد، لكن تلك المرأة تسعى وراء المظاهر والماديات يقول (الدرهم) وهو يعي هذه النقطة جيداً لهذا يقول:

سَخَا وَتَسْكَايَا فَكُلُّ عَشِيَّةٍ      يَجْرِي عَلَيْهَا الْمَاءُ لَمْ يَتَصَرَّمْ

فالغنى الذي تطلبه عبلة لا يتوفر عند العبيد، بل عند العربي الصريح، الشريف النسب الواسع الثروة، فمعروف عند الجاهليين في مجتمعهم أن العبد لا يملك شيئاً، فهو يعمل دون مقابل، ويأكل ويشرب في كنف سيده.

حديث عنتره حديث لا يخلو من العشق والحب والوله وأحاديث الفروسية، فهو بهذا يتفرد بشعره عن غيره من الشعراء، ليكون شعره رداً على أولئك الشعراء الذين قالوا ما قالوه عن المقدمات فلم يبق حديث، لكن عنتره أثبت بشعره أن هناك الكثير الكثير ما زال باقياً.

ترتبط بطولة الحب مع بطولة الشعر وبطولة السيف<sup>(1)</sup>، فبطولة الحب كانت نتيجة ضمنية لبطولة السيف وبطولة الشعر، فهو بطل يُدعى في الحرب وينادى باسمه:

لَمَّا رَأَيْتِ الْقَوْمَ أَقْبَلَ جَمْعَهُمْ      يَتَذَامِرُونَ كَرَزَتْ غَيْرَ مُنَمِّمٍ  
يَدْعُونَ عَنَّتَرَ وَالرَّمَاخَ كَأَنَّهَا      أَشْطَانُ بِلِسْرِ فِي لُبَانِ الْأَنْهَمِ  
مَا زِلْتُ أَرْمِيهِمْ بِعِزَّةٍ وَجْهِهِ      وَلِبَانَةٍ حَتَّى تَسْرُبَلَ بِالْقَمِّ<sup>(2)</sup>

الحب حافظ نفسي إيجابي لعنتره من أجل تحقيق الوجود والظفر بالحريّة، لهذا ترى الباحثة أن الحب والحرب متلازمان كما ذكرت سابقاً.

خاض عنتره أشد المعارك وأعظمها هولاً، وغزا مع قومه، فكان في كل تلك المعارك رمزاً للبطولة ومثالاً للفروسية الكاملة، فقد اشترك في حرب داحس والغبراء التي خاضها ضد

(1) عنتره بن شداد (الفارس الأسود)، ص 29.

(2) شرح القصائد التسع المشهورات، 528/2.

ذبيان، فكان حقاً بطلاً، فبطولته وشجاعته تتبع من خلال فلسفته الخاصة للحياة<sup>(1)</sup>. هذه الفروسية التي تكتمل عندما يتحدث عن عبلة، فلا يذكرها إلا ذكراً لطيفاً حلوا الألفاظ بعيداً عن الفحش والمبالغة مثل قوله:

وَلَقَدْ نَزَلْتُ فَلَا تَطَّنِي غَيْرَهُ      مَنِي بِمَنْزِلَةِ الْمُحِبِّ الْمُكْرَمِ

تلاحظ الباحثة أن عنتره يتجه نحو الفعل، فمجموع الجمل الفعلية في معلقته تبلغ 62، وهذا إن دل فإنما يدل على فاعلية عنتره وميله للفعل والحركة أكثر من ميله للسكون والثبات<sup>(2)</sup>. هذه الحركة من أجل الرغبة في التحرر وفك قيود العبودية ونيل عبلة.

رسم عنتره العبسي صورة جميلة، ليعبر لمحبوبته عن بطولته وفروسيته، فهذه الصورة تمثل ثقافة عند عنتره، هي ثقافة الاعتراف بقوة عدوه ليدل بطريقتة خفية على قوته هو وكيف استطاع النيل من عدوه:

وَمَدَجَّجِ كَرِهَ الْكَمَاءَ نِزَالَهُ      لَا مُمَكِّنِ هَرَبًا وَلَا مُسْتَسَلِمِ  
جَادَتْ يَدَايَ لِي بِعَاجِلِ طَعْنَةٍ      بِمُتَّقَفِ صَنْقِ الْكُعُوبِ مُقَدِّمِ  
فَشَكَّكْتُ بِالرُّمْحِ الطَّوِيلِ ثِيَابَهُ      لَيْسَ الْكَرِيمِ عَلَى الْقَنَا بِمُحَرَّمِ  
فَتَرَكْتُهُ جِزْرَ السَّبَاعِ يَسْتَشْنَهُ      يَقْضِيَنَّ قُلَّةَ رَأْسِهِ وَالْمَغْصَمِ  
وَمَشَيْتُ سَابِغَةً فَتَكْتُ فُرُوجَهَا      بِالسَّيْفِ عَنِ حَامِي الْحَقِيقَةِ مَعْلَمِ  
رَبِيذِ يَدَاةٍ بِالْقِدَاحِ إِذَا شَتَا      هَتَاكَ غَايَاتِ التَّجَارِ مَلُومِ  
فَطَعْنْتُهُ بِالرُّمْحِ ثُمَّ عَلَوْتُهُ      بِمُهَنْدِ صَافِي الْحَدِيدَةِ مَخْدَمِ<sup>(3)</sup>

(1) الفروسية في الشعر الجاهلي، ص 284.

(2) البطولة في الشعر الغنائي، ص 261.

(3) شرح القصائد التسع المشهورات، 2/528. المدجج: القام السلاح.

لقد اتخذ الشاعر عنتره موقفاً من عدوه، فهو لا يمتنع عن ذكر قوته وبطولته، على الرغم أن الشاعر الجاهلي دائماً يفخر بنفسه وبطولته، وما طريقة شاعرنا هنا إلا من أجل الوصول إلى مدح نفسه.

وهذا العدو له صور عديدة، هذه الصور التي طرحها عنتره لسيت بعيدة عن ثقافة مجتمعه، فهو تحليل غائبة ذا مكانة لدى النساء، وهي قيمة اجتماعية هامة في ذلك الزمن. وإلى الآن. وهذا الرجل استطاع عنتره العبد الانتصار عليه، فطعنه وقضى عليه.

أما الصورة الثانية فهي العدو المفتخر بسلاحه، لا يعرف الخوف والهرب وليدلل على قوة يده وصور الطعنة استخدم الاستعارة: جادت له يداي.

ثم صور ضربته بالرمح، بعد ذلك ختم الصورة باستخدام الكناية من خلال قوله: فتركته جزر السباع ينشئه<sup>(1)</sup>.

ثم تحدث متابعاً عن صفات هذا العدو، فهو موكول له الحماية والدفاع عنن يحب الدفاع عنه، وهو مندمج اجتماعياً في بيئته من خلال الميسر وشرب الخمر.

رَبِّدِ يَدَاهُ بِالْقِدَاحِ إِذَا شَتَا      هَتَاكَ غَايَاتِ التَّجَارِ مَلُومٍ<sup>(2)</sup>

هذا العدو ليس كغيره فهو لم يخش من عنتره عندما ترجل عن فرسه لقتاله، بل أبدى له

نواجذه وهو بطل في قومه:

لَمَّا رَأَى أَنِّي نَزَلْتُ أُرِيدُهُ      أَبْدَى نَوَاجِذَهُ لَغَيْرِ تَبَسُّمٍ  
عَهْدِي بِهِ شَدُّ النَّهَارِ كَأَمَّا      خَضِبَ النَّبْسَانَ وَرَأْسَهُ بِالْعِظْمِ

(1) نقد النص، ص 73.

(2) شرح القصائد التسع المشهورات، 507/2.

بَطْلٍ كَمَا أَنَّ ثِيَابَهُ فِي سَرْحَةٍ تَحْدَى نِعَالِ السَّبْتِ لَيْسَ بِتَسْوَأٍ (1)

لقد استطاع الشاعر أن ينازله وظل يحاربه حتى تغلب عليه، بل علاه بالسيف علامة النصر.

استطاع الشاعر من خلال اشتراكه بالحرب أن يشفي نفسه، فالجرب شفاء بالنسبة له، شفاء من كل تلك التقاليد المخرومة، فمن خلال الحرب ومناداته يحس أنه هو ولا أحد سواه قادر على الدفاع عن قبيلته.

مثلاً حقق عنتره ذاتيته من خلال خوضه تلك الحروب، فكانت صلته بالقبيلة صلة عضوية وليست تبعية سلبية.

إن معلقة عنتره استطاعت الخوض والدخول في ثقافة سادت المجتمع الجاهلي، وطبقت على أبنائه، وشكلت تقاليد وأعرافاً، لكن الشاعر تجاوزها وتخطى حاجز العبودية واللون من خلال منظومة الفروسية (القوة) والحب، ليعطي لونا مخالفاً للونه الأسود، ألا وهو اللون الأبيض المتمثل من بيض فعاله، وفروسيته عله يستطيع الاندماج في مجتمع أوجده ثم رفضه.

(1) المرجع السابق، 507/2.

## الفصل الرابع

### ثقافة الفنر



## 5. ثقافة الفخر

### 1.5 معلقة عمرو بن كلثوم

هل يمكن ان يرتبط الفخر بالعنف ليشكل ثقافة ؟ أم هو ممارسة اجتماعية، ومع التكرار تحولت إلى ثقافة؟

تري الباحثة أن معلقة عمرو بن كلثوم (\*) هي نموذج لثقافة الفخر العنيف (\*\*)، فالعمل الإبداعي هو نتاج الذات، وبالتالي يخضع العمل الإبداعي لمشكلات هذه الذات.

يرى أحد الدارسين أن معلقة عمرو بن كلثوم ليست وليدة لحظة، ولم تنظم في وقت واحد، فالبعض يشير إلى الخلاف الذي كان بين قومه تغلب وبنو بكر، واحتكام الفريقين إلى عمرو بن هند<sup>(1)</sup>.

يروي عن ذلك، أن أناساً من بني تغلب جاؤوا إلى بكر يستسقونهم فطردتهم بكر، للحقد الذي كان بينهم فرجعوا فمات منهم سبعون رجلاً عطشاً، فما كان من بني تغلب إلا أن اجتمعوا لحرب بكر بن وائل واستعدت لهم بكر، حتى إذا التقوا كره كل منهم لقاء صاحبه، وخافوا أن تعود الحرب بينهم كما كانت، فدعا بعضهم بعضاً إلى الصلح، فتحاكموا إلى الملك عمرو بن هند، فقال: ما كنت لأحكم بينكم حتى تأتوني بسبعين رجلاً من بكر بن وائل، فأجعلهم في وثاق

(\*) أطلق أدونيس من خلال كتابه "كلام البدايات" على قصيدة عمرو بن كلثوم "قصيدة العنف". انظر الكتاب ص 99.

(\*\*) عمرو بن كلثوم: هو عمرو بن كلثوم بن مالك بن عتاب بن سعد بن زهير بن حُشم [بن بكر] بن حبيب... بن تغلب بن وائل، وهو أحد فتاك العرب. ساد عشيرته بشجاعته ولسانه. هو رأس الطبقة السائدة من فحول الشعراء في الجاهلية عند ابن سلام الجمحي قال هم أربعة كل واحد منهم واحد: أولهم عمرو بن كلثوم، والحارث بن حلزة، وعنتر بن شداد وسويد بن أبي كاهل.

(1) طبانة، بدوي، معلقات العرب، بيروت/لبنان: دار الثقافة، ط3. 1974م، ص 170.

عندي، فإن كان الحق لبني تغلب دفعتهم إليهم، وإن لم يكن حق خليت سبيلهم، ويتم التحكيم بعد تقديم الرهائن غير أن الحكم يأتي لصالح بكر، مما يستثير غضب ابن كلثوم وقومه<sup>(1)</sup>.

وقد جاء في كتب اللغة أن العنف عَنَفٌ عَنَفًا وَعِنَافَةٌ بالرجل وعليه: لم يرفق به وعامله بشدة، ومنها عَنَفٌ: عامله بشدة، لأمه بشدة<sup>(2)</sup>.

أما المفهوم الاجتماعي للعنف هو فعل إرادة تستقوي به الذات لقهر الآخر، ويلتجئ إليها الآخر لدحر الفاعل<sup>(3)</sup>، وبهذا يشترك أكثر من فاعل للعنف.

لهذا فقد ارتأت الباحثة أن تستعرض معلقة عمرو بن كلثوم، وكيف تجسدت ثقافة الفخر المقترنة بالعنف في تشكيل هذه المعلقة، بطريقة اختلفت عن غيرها من المعلقات.

كان الشاعر في الجاهلية بمثابة صحيفة قبيلته السياسية أحياناً، وصحيفة نفسه أحياناً أخرى، لكن النظام القبلي كان قوياً ومستحكما بحيث إن الوظيفة الأولى كانت هي السائدة، لعلمها أن الشاعر سيكون لسانها الناطق وناقل أخبار انتصاراتها<sup>(4)</sup>.

أثرت ثقافة العنف التي اكتسبها الشاعر من خلال ثقافة مجتمعه، والحياة القبلية القائمة على الصراعات والحروب في تشكيل المعلقة. فمن خلال التجربة الشعرية التي يمر بها الشاعر تتكون رؤيته في تكوين المعلقة، وبالتالي، فالعنف هو عنف التجربة التي يمر بها الشاعر أو مرّاً بها.

(1) رزق، صلاح، شعر المعلقات في ضوء الدراسة التحليلية والرؤية المعاصرة، (ب، ن): دار الثقافة المرربية، ط2، 1989م، ص31.

(2) لويس معلوف، المنجد في اللغة، بيروت/لبنان: المطبعة الكاثوليكية، ط19، 1927م، مادة عنف.

(3) شعرية العنف، ص26.

(4) قراءة جديدة لشعرنا القديم، ص11.

يعتبر العنف خصيصة إنسانية، فالمنافسة مع الآخر تؤدي إلى نشوء الصدام<sup>(1)</sup>، فمن خلال الموقف الداعي لنشوء المعركة التي تجسدت بالموقف من التغليبين والبكربين، ثم محاولة عمرو بن هند النيل والانتقاص من والده عمرو بن كلثوم، فتكرّر موقف الإذلال والانتقاص منهم، فأدى هذا إلى اختيار رد فعل من خلال العنف، فاستعمل اليد للقتل بأداة السيف. وبما أن المعركة قد خضعت للعنف في تكوينها، فكان لا بد من أن يدير الشاعر ظهره للأطلال، فالأطلال لا تتناسب ورؤية الشاعر الشعرية، فالأطلال استسلام وخذلان، ومرتبطة دومًا بالفتنة<sup>(2)</sup>، فالزمن لا ينتظر الشاعر بل يقيد، فجاء بما يتناسب وحرارة انفعاله، وقوة الموقف فقال في ذلك:

يقول عمرو بن كلثوم:

ألا مُتَبِي بِصَخْنِكَ فَاصْبِحِينَا	وَلَا تُبْقِي خُمُورَ الْأَنْدَرِينَا
مَشَعْشَعَةً كَأَنَّ الْحَصَّ فِيهَا	إِذَا مَا الْمَاءُ خَالَطَهَا سَخِينَا
تَجُوزُ بِذِي النَّبَاتَةِ عَنْ هَوَاةٍ	إِذَا مَا ذَاقَهَا حَتَّى يَلِينَا
تَرَى اللَّحْزَ الشَّحِيحَ إِذَا أَمِرَتْ	عَلَيْهِ بِمَا لَأَهُ فِيهَا مَهِينَا <sup>(3)</sup>

ابتدأ الشاعر بأداة الاستفتاح "ألا" ليأفت الانتباه لما سيقوله، فالحدث هنا عظيم لا يتناسب مع صمت الأطلال وجمودها، فقتله لعمرو بن هند حدث يجب أن يرتبط بما يناسبه والسيف الذي قتل وأطاح به برأس عمرو بن هند لا يتناسب معه إلا الخمر، فالسيف وفعله وحركته تتوافق مع فاعلية الخمر على الإنسان، وما تعطيه من شعور بالنشوة والقوة والحرارة.

(1) شعرية العنف، ص 9.

(2) مفاتيح القصيدة الجاهلية، ص 33.

(3) شرح القصائد التسع المشهورات، ص 613. فاصبحينا: من الصبوح، وهو شرب الغداة. الأندرين: موضع بالشام. مشعشعة: الرقيقة من العصر، من خلال صب الماء فيها، سخينا: تسخين الماء لها شتاءً. تجوز: تعدل، النباتات: الحاجة. اللحز: العنيف الخلق، إن الخمر إذا كثرت دورانها عليه أمان ماله عليها أي سخي بالدفع.

والرجل العربي يرى في نفسه خط الدفاع الأول عن المرأة، والذائد عن حياضها وكرامتها، فكرامتها من كرامته وشرفه، وإذا ما عيب الرجل في دفاعه عن زوجته أو محارمه، فإنّ هذا بمثابة العار الذي يظل يصم جبينه.

يقول عبد الغني زيتوني: "إنّ الحياة القبلية في العصر الجاهلي، وما ساد فيها من ظروف الحروب والافتتال التي تطلبت رجالاً أقوياء يحامون عن ديارهم، ويذودون عن أهلهم وأنفسهم، جعلت الرجل رب الأسرة وعميدها. أما المرأة فكان عليها أن تقوم على شؤون البيت ورعاية الزوج والأبناء، فكاد بذلك صوتها يخفت في القبيلة"<sup>(1)</sup>. والمرأة الشريفة ذات السؤدد لها حظ في المجتمع لا يضاهاها به حظ المرأة الفقيرة، فسوددها حماية لها، ودرع يصونها من الغض من منزلتها ومكانتها. وأسرتها هي قوة لها، تمنع زوجها عن إذلالها أو إلحاق أي أذى بها، وهي نفسها فخورة على غيرها؛ وهذا طبيعي فهي من الأسر الكريمة<sup>(2)</sup>.

استخدم الشاعر لفظة الفعل الأمر "هبي" ليعطي دلالة الأهمية لفعله تجاه المخاطبة وهي الساقية<sup>(3)</sup>.

إن الموقف الذي مرّ به عمرو بن كلثوم يستلزم أن تكون لغته فحولية مذكرة، فاستخدم اللفظ هب مع إضافة ياء المتكلم تجاه الساقية، ولا غرابة بذلك فهي ساقية فحل لا تنام قوية قادرة على مجازاة الشاربين وسهرهم.

تتفاوت نظرة الرجل العربي إلى المرأة حسب مكانتها منه، فهي أمّا غيرها أختاً غيرها زوجة غيرها صاحبة وعشيقة. وهذه المرأة التي يخاطبها عمرو بن كلثوم لا تمت إليه بقرابة،

(1) الإنسان في الشعر الجاهلي، ص 151.

(2) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 616/4.

(3) لسان العرب، مادة هب وهبي هي من الهب هبت الريح تهب هبوباً وهبيناً، ثارت وهاجت وهبّ التيس يهبّ هباً أي هاج وتستخدم للفحل.

فليس مسؤولاً عن حماية كرامتها وصون شرفها، بل هو ليس سائلاً عن هذه الأمور منه، فما دامت ساقية فمعروف ضمناً أنه لا يُسأل عن هذه الصفات فيها، وبالتالي، فهي ليست ملكاً للشاعر وحده، ولا ملكاً لأحد دون سواه، فهي تصب الخمر للجميع يقول:

صَدَدَتْ الْكَاسَ عَنَّا أُمَّ عَمْرٍو      وَكَانَ الْكَاسُ مَجْرَاهَا الْيَمِينَا (1)

إن ذكر المرأة يتوافق مع ما كانت المرأة تقوم به في الحروب، فهي تعمل على تشجيع الرجال، وتقديم الطعام والشراب، وتحمية الرجال، لكن هنا، فالشاعر يريد أن تبدأ به يشرب، ليكون ذا حظ لديها، ورغبة في إشباع غروره أمام الآخرين، لكن يخفي البيت ما هو أبعد من هذا، فالشاعر وغيره من الجلساء والندماء يسمحون لهذه الساقية بصب الخمر إلى أي كان، فهي ليست أختاً ولا أمّاً ولا حرماً من محارمهم.

إن احتفال الشاعر بالخمر جماعي، لهذا قال فاصبحينا، وهو انتصار جماعي لقبيلة تغلب كلها، ومعروف أن الخمر عند الشاعر الجاهلي لون من ألوان الفتوة والرجولة والفروسية وعلامة من علامات السيادة، لهذا هي ارتبطت بالشجاعة والكرم (2).

وسواء أكانت هذه المرأة حقيقية أم غير ذلك، فإن في البيت إفصاحاً عن مكنون داخل الشاعر، وهذا المكنون أيضاً يتغلغل في ثنايا المجتمع، الذي يرى أن كل إنسان مسؤول عن صون عرضه وشرفه ونسائه. وما عدا ذلك، فإنه حل له ينظر أو يسبي أو يعشق ويحب.

لا يقف الأمر عند حدود الخمر وصبها وشربها، فما دامت المرأة ليست من حُرْم الشاعر، فإنه يبيح لنفسه ولها ما يحرمه على خاصته من النساء الأقارب.

(1) شرح القصائد التسع المشهورات، ص 613.

(2) صلاح، قراءة جديدة لشعرنا القديم، ص 35.

ترتبط الخمر بنوع من أنواع التمرد النفسي على وضع اجتماعي مهين، ألزم الشعراء به<sup>(1)</sup>، إضافة إلى أن الخمر تتناسب مع سيادة عمرو بن كلثوم لقبيلة تغلب. واختص الشاعر خمر الأندرين؛ لأنها خمر جيدة، والأندرين موضع بالشام<sup>(2)</sup>. وخمر الأندرين أفضلها، لهذا هي تتناسب مع عظمة الموقف.

اقترن شرب الخمر عند العرب بأخذ الثأر، فقد حرموها على أنفسهم حتى يدركوا ثأرهم<sup>(3)</sup>. وليس غريباً أن يستبدل الطفل بالخمر، لما تحمله الخمر من معاني الفتوة والنبيل والرجولة، التي تتوافق مع دفاع عمرو بن كلثوم لأمه، فالعربي يعد ابنه من الصغر ليكون فارساً شجاعاً، فيدافع عن أسرته ويزود عن القبيلة، وتتجسد علاقة الأب بابنه خاصة إذا كان ذكراً بكثير من العطف والحنان، فيرى فيه الفارس المدافع عن الأسرة لكن لا ينفصل هذا العطف عن الشدة والقسوة فكلاهما متداخلان<sup>(4)</sup>.

والرجل بحكم تفوق بنيته على بنية المرأة، ويفضل عضلاته ومقاومته للطبيعة والأخطار سيد الأسرة و"رب العائلة" و"بعل المرأة" أي سيدها<sup>(5)</sup>.

وقد أشاد بعض الشعراء بموقفه، فعلاقة الابن (الشاعر) مع أمه تتطوي على علاقة الحب، والعطف، وأنها عرضه، وشرفه وبأنها موضع تقديره واحترامه. وهو ما تشترك به العرب جميعاً.

(1) قراءة جديدة لشعرنا القديم، ص 35.

(2) شرح القصائد التسع المشهورات، 613/2.

(3) تطور الخمريات في الشعر الجاهلي، ص 35.

(4) المرجع السابق، ص 116-117.

(5) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج 4، ص 608.

يقول أفنون صُرَيْمِ التغلبي مفتخرًا بفعل عمرو بن كلثوم:

لَعَمْرُكَ مَا عَمَرُو بَنَ هِنْدٍ وَقَدْ دَعَا      لَتَخْدَمَ لَيْلَى أَمَهُ بِمَوْفِقِي  
فَقَامَ ابْنُ كُلْثُومٍ إِلَى السَّنِيفِ مُصَلِّتًا      فَأَمَسَكَ مِنْ نُدْمَانِهِ بِالْمَخْتَقِ  
وَجَلَّلَهُ عَمْرُقَ عَلَى الرَّأْسِ ضَرْبَةً      بِذِي شَطْبٍ صَافِي الْحَدِيدَةِ رَوْنَقِي<sup>(1)</sup>

إضافة إلى ذلك، فقد فخر شعراء تغلب بقتل عمرو بن كلثوم لعمرو بن هند، قال

الفرزدق يرد على جرير في هجائه للأخطل:

مَا ضَرَّ تَغْلِبَ وَالسَّلَ أَمْجَوْتَهَا      أَمْ بُلَّتَ حَيْثُ تَنَاطَحَ الْبَخْرَانِ  
قَوْمٌ هُمْ قَتَلُوا ابْنَ هِنْدٍ عَنَوَةً      عَمْرًا وَهُمْ قَسَطُوا عَلَى النُّدْمَانِ<sup>(2)</sup>

وذكر عيسى بن عمرو "لو وضعت أشعار العرب في كفه وقصيدة عمرو بن كلثوم في

كفه لمالت بأكثرها"<sup>(3)</sup>.

يتابع الشاعر قوله:

مُشَغَّشَةً كَأَنَّ الْحَصَّ فِيهَا      إِذَا مَا الْمَاءُ خَالَطَهَا سَخِينًا<sup>(4)</sup>

إن سبب رغبة الشاعر بالخمير؛ لأنها طوع إرادته، وهي هنا رقيقة من العصر يوضع

الزعفران فيها لتكون رائحتها عطرية، ويتابع الحديث عن هذه الخمر، أن مزجها بالماء الساخن،

فهي تشرب ساخنة أو باردة.

تشابهت ثقافة العرب تجاه الخمر بين الشعراء، فهي نسق مكرر عند معظم الشعراء، كما

ذكر سابقاً، حيث تتوافق ثقافة الخمر عند عمرو بن كلثوم وموضوع القصيدة. فمن أبواب

(1) الأغاني، 37/11.

(2) المرجع السابق، 37/11.

(3) القرشي، أبو زيد، جمهرة أشعار العرب، تحقيق محمد علي الهاشمي، دمشق/سوريا، دار القلم، ط2، (ب)،  
ت)، ص210.

(4) شرح القصائد التسع المشهورات، 613/2.

الرجولة والفروسية الحققة من يبذل في سبيلها ماله ويشربها ويسقي أصحابه، وجاء قول الشاعر في ذلك:

تَجُوزُ بِذِي اللَّبَانَةِ عَنِ هَوَاهُ      إِذَا مَا ذَاقَهَا حَتَّى يَلِينَا  
تَرَى اللَّخَرَ الشَّحِيحَ إِذَا أَمِرْتُ      عَلَيْهِ لِمَا لَنَا فِيهَا مَهِينَا (1)

وتتعجب الباحثة من عمرو بن كلثوم فبعد حديث الدنيا والمتعة والخمر يذكرنا الشاعر بحكمة الموت لنتمتع ونتدبر بحياتنا، فيقول:

وَإِنَّا سَوَوْفَ نُذَكِّرُكَ الْمَنَابِيا      مَقْدَرَةَ لَنَا وَمَقْدَرِينَا (2)

لكن ذكر الموت محتمل لوقوع مقتل عمرو بن هند، فعمرو بن كلثوم لم يكن يعلم عندما استجاب لدعوة الملك، أن موت الملك سيكون على يديه، لهذا فهي أقدار لنا، مقدره، والموت سيدرك الجميع، فالمنابيا مقدره على الجميع ونحن مقدرون لها، فالإنسان العربي أيقن أن عمره محدود في الحياة، وأن عيشه مهما طال فلا بد أن ينتهي يوماً (3).

وكان مجيء حكمة الموت لتفصل الجزء الأول عن الجزء التالي، ففي هذا الجزء يأتي الشاعر بما يتناسب مع الخمر، وما يصاحبها من اللذة، ألا وهي المرأة. فهي أم عمرو، لكن أم عمرو صددت الكأس عنه، على الرغم من أن من عادة العرب ومن آداب الشرب عندهم أن يدور الخمر بين ثلاثة أو أربعة بحيث لا يزيدون عن ذلك، حتى لا يستحيل الشرب إلى لون من ألوان الشغب (4).

(1) شرح القصائد التسع المشهورات، 613/2.

(2) المرجع السابق، 617/2.

(3) الإنسان في الشعر الجاهلي، ص 473.

(4) تريب الله، حسن. مجالس الأئس من الغواة والهداة، القاهرة/مصر: الدار العربية للكتاب، 1999، صص 69-



## صَدَدَتِ الْكَأْسَ عَنَّا أُمَّ عَمْرٍو وَكَانَ الْكَأْسُ مُجْرَاهَا الِيمِينَا

هو يتعجب من أمر أم عمرو، فكيف تصد كأس الخمر عنه وقد قام بفعل عظيم، تفتخر

العرب وتغلب به؟

الخمر لها صلة وثيقة بالحرب، وعلّة هذه الصلة أن الخمر تبديد أتعاب الإنسان وتريح

من آلام العمل، وتزيد في قوته العضلية أو الجسمية، وتخلق جرأة وتهورا وإقداما فيندفع إلى

الأمر الصعب مستهينا به<sup>(1)</sup>، لهذا كانت المقدمة الخمرية للمعلقة نتيجة لتمايز المعلقة عن غيرها.

ارتوى الشاعر من الخمر، ليبدأ الجزء الثاني من عنف الشاعر اللساني، من خلال

الوصف الحسي للمحبوبة، واتساءل إن كانت محبوبة فلم يمعن في وصفها الحسي؟

قَفِي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يَا ظَعِينَا	نُخَبِّرُكَ الْيَقِينِ وَتُخْبِرِينَا
بِيَوْمِ كَرِيهَةٍ ضَرَبْنَا وَطَعْنَا	أَقْرُبُ بِهِ مَوَالِيكَ الْغِيُونَا
قَفِي نَسْأَلُكَ هَلْ أَحَدْتِ صُرْمًا	لَوْشَكَ الْبَيْنِ أَمْ خُنْتِ الْأَمِينَا
تُرِيكَ إِذَا تَخَلَّتْ عَلَيَّ خَلَامِ	وَقَدْ أَمْنَتِ عَيْونُ الْكَاشِحِينَا
نِرَاعِي عَيْظِلِ أَدْمَاءِ بَكْرِ	تَرَبَّعَتِ الْأَجَارِعِ وَالْمَتُونَا
وَتَذِيًا مِثْلَ حَقِّ الْعَاجِ رَخْمَنَا	حَصَانًا مِنْ أَكْفِ اللَّامِسِينَا
وَمَنْسَى لَدْنِهِ طَالَتْ وَلَا تِ	رَوَادِفُهَا تَنْوَعُ بِمَا يَلِينَا <sup>(2)</sup>

إن الخمر تحرر العواطف وتلهبها<sup>(3)</sup>، لكن لا شك في أن هذه المرأة ليست بذات رحم،

ولا تصل الشاعر بقراءة، لأن ذوات رحمه -فيما يرى الإنسان العربي- لا يمسسن بسوء. أما

من كانت سواهن فيمكن وصفها بما يثير الغرائز وما يكشف عن مفاتنها، فهي من قبيلة غير

(1) تطور الخمريات في الشعر الجاهلي، ص 28.

(2) القصائد التسع المشهورات، 618/2، 622.

(3) تطور الخمريات في الشعر الجاهلي، ص 25.

قبيلة الشاعر، يحق أن يصف ما يشاء منها، ولو كان هذا الوصف من شاعر آخر يصف فيه إحدى نساء قبيلة عمرو بن كلثوم لما كان ثمة بديل عن السيف عقابًا لذاك الشاعر.

وفي الأبيات السابقة نجد أن عمرو بن كلثوم قد رسم الجو الذي يمكن أن يلتقي فيه

الرجل والمرأة خارج نطاق المؤسسة الزوجية يقول:

تُريكَ إِذَا تَخَلَّتْ عَلَى خَلَامٍ      وَقَدْ أَمِنَتْ عَيُونُ الْكَاشِحِينَا

يمنع المجتمع تلاقي الرجل بالمرأة خارج المؤسسة الزوجية، ولكن الشاعر سمح لنفسه الأفراد مع هذه المرأة التي لا تصل برحم، على الرغم من الصفات التي أعطاها إيها بالقوة والمنعة لكنها لم تكن في حال من الأحوال ممن يخصه بقرابة أو دم ونسب. فوصف جسدها وصفًا تفصيليًا فجسد عنفًا تجاه هذه المرأة، فممارسة الشاعر لهذا النوع من العنف إنما هو رد فعل على عنف وجه إليه وإلى قومه، أدى هذا إلى تكون إحساس لديه بالرغبة في التمرد وإعلان العصيان على التقاليد السائدة، ثم على المرأة.

على الرغم من حديثه الحسي عن المرأة إلا أنه لا ينفك عن استخدام ألفاظ تعبر عن حقد وضغينة، فالعربي لا ينسى هزيمة ذاقها، ولا خسارة نزلت به، بل يضمها في نفسه ويكتمها إلى أن تأتي اللحظة المناسبة، فكثير من الحروب والقتل إنما هي نتيجة حقد راسب في الصدور منذ زمن<sup>(1)</sup>.

### صورة المرأة والأم

اختلف الشاعر في حديثه عن المرأة، فوصف جسدها وأمعن في الوصف، في حين أنه عند حديثه عن أمه فإن الأمر مختلف تمامًا، فمنعة ليلي بابنها عمرو بن كلثوم مضرب

(1) أدب العرب في عصر الجاهلية، ص 213.

الأمثال<sup>(1)</sup>. فالإنسان العربي كان يحرص حرصًا شديدًا على أن يصون أمه ويحفظها ولا يرضى أن يحط من شأنها كائنًا من كان، وما مصير عمرو بن هند إلا أمثلة واضحة جلية على أنفة العربي وكبريائه واعتداده بشرف أمه ونبيلها وعلو شأنها<sup>(2)</sup>.

يقول عمرو بن كلثوم:

بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمَرُو بَنَ هِنْدٍ      تَطِيْعُ بِنَا الْوَشَاةَ وَتَزْدَرِينَا  
بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمَرُو بَنَ هِنْدٍ      يَكُونُ لِحَلْعِكُمْ فِيهَا قَطِينَا  
تَهْدِدُنَا وَأَوْعِدُنَا رُوَيْدًا      مَتَى كُنَّا لَأُمَّكَ مَقْتُونِيَا<sup>(3)</sup>

إن حديثه عن الأم هو حديث الإكبار والإجلال، وحديث لا يشويه السوء. إن الشاعر الجاهلي يعكس موقف الابن تجاه الأم بما ينطوي عليه من تعلق وحماية لها، والرد على من يحاول أن ينال من عزتها وكرامتها ردًا قويًا حازمًا قد يدفعه إلى قتله، فهي الأم التي لا تمس بسوء ولا ينهشها الكلام.

يقول أدونيس في حديثه عن هذه المعلةقة: "ونلاحظ ثالثًا أن المرأة التي يتكلم عليها هي امرأة أولى: حصان منيعة لا تلمس"<sup>(4)</sup>.

إن استخدام الشاعر الفخر الممزوج بالعنف الكلامي إنما هو تمجيد لذاته، وذاته تتمثل من خلال "النحن" القبلية، لهذا هو يمجد قبيلته. لقد تمثل العنف عند كل من عمرو بن كلثوم وعمرو بن هند عندما جعلوا فرس الرهان من جنس واحد، فالأم هي المثل الأعلى عند كليهما، فالملك يحترم أمه ويقدرها كما يحترم أمه أي إنسان من عامة الناس، فكان التحدي بين الرجلين

(1) الإنسان في الشعر الجاهلي، ص 140.

(2) المرجع السابق، ص 141.

(3) القصائد التسع المشهورات، 650/2-652.

(4) أدونيس، كلام البدايات، بيروت/لبنان: دار الآداب، 1989م، ص 97.

فإنما على مثال يحترمه كلاهما، وهذا المثال أو الأنموذج هو الأم، فالماس عندهما لا يقطعه إلا الماس. ولو كان الرهان بجارية لأتى الآخر بجارية أخرى فيما أرى.

كانت قضية المرأة عند عمرو بن كلثوم متفردة في موضوعها وجوهرها من بين المعلمات، وهذا التفرد يتوافق مع المقدمة الخمرية التي توازي تفرد موقفه من قضية أمه، وهو موقف اجتماعي خاص به، ومن هنا تتبع استعلانية الشاعر من خلال تفرد من قضية أمه ومن خلال المقدمة الخمرية التي افتتح بها القصيدة.

تداخلت العلاقات والأنساق الاجتماعية والسياسية في تركيبية المجتمع الجاهلي، وربما في أي مجتمع آخر، فاستخدم الشاعر ضمير الجمع (نحن) في كل أبياتها، حتى لنكاد نحس اختفاء "الأنا" لقد تجسدت "أنا" الشاعر في "نحن" القبيلة، ولهذا كان دفاع عمرو بن كلثوم عن شرف أمه ضمناً دفاعاً عن شرف القبيلة (نحن).

إن فردية العربي ليست فردية انفصال عن القبيلة، بل هي فردية اتصال، وتأتي دلالة الفخر من خلال فردية القبيلة لا فردية الفرد<sup>(1)</sup>.

يقول سيد تغلب:

أَبَا هُنْدٍ فَلَا تَعْجَلْ عَلَيْنَا	وَأَنْظِرْنَا نَخْبَرَكَ الْبَقِينَا
بِأَنَا نَوْرِدِ الرَّايَاتِ بِيضًا	وَتَصْدِرُهُنَّ حُمْرًا قَدْ رَوِينَا
وَأَيَّامِ لَنَا وَلَهُمْ طِوَالِ	عَصِينَا الْمَسْكَ فِيهَا أَنْ تَدِينَا
وَسَيِّدِ مَغَشْرٍ قَدْ تَوَجَّوهُ	بِتَاجِ الْمَلِكِ يَحْمِي الْمُخَجْرِينَا
تَرَكْنَا الْخَيْلَ عَاكِفَةً عَلَيْهِ	مَقْلُدَةً أَعْتَبَهَا صَفُونَا
وَقَدْ هَرَّتْ كِلَابُ الْحَيِّ مِنَّا	وَشَسَدْنَا قِتَادَةَ مَسْنِ يَلِينَا

(1) كلام البدايات، ص 61.

مَتَى نَنْقُلُ إِلَى قَسُومِ رَحَانَا      يَكُونُوا فِي اللَّقَاءِ لَهَا طَحِينَا (1)

يتكلم الشاعر عن مجد قبيلته وبطولتها، وحديثه عن قبيلته تغلب فخر واعتزاز وهو الكلام اليقين، فهو يعلم أن أكثر القبائل قوة هي الأكثر عددا وأوفر ذرية(2). مما يمهّد الطريق للسيادة، فكثرة العدد تجعل عشيرته الأشد والأقوى، ناهيك عن الاتصاف بالنبل وشرف الأخلاق، فإذا اجتمع العدد والشرف في البيت الواحد، فإنه يتسّم السيادة دون منازع(3).

ومخاطبة عمرو بن هند ليس من بابا الخضوع، بل لينقل إليه تهديداً أو وعيداً، وأن الذين يقاتلون قبيلته يسحقون مثل الطحين.

مَتَى نَنْقُلُ إِلَى قَسُومِ رَحَانَا      يَكُونُوا فِي اللَّقَاءِ لَهَا طَحِينَا

ثم ينتقل إلى تفاصيل هذا الفخر من خلال المجد القبلي ووراثته هذا المجد والحفاظ عليه، فالعربي يفتخر بنسبه الأصيل العريق:

وَرَثْنَا الْمَجْدَ قَدْ عَلِمَتْ مَعَهُ      نَطَاعِنَ عَنِ دُونِهِ حَتَّى بَيْنَا  
وَنَحْنُ إِذَا عِمَادُ الْحَيِّ خُرْتُ      عَلَى الْأَخْفَاضِ نَمْنَعُ مَنْ يَلِينَا  
نُدَافِعُ عَنْهُمْ الْأَغْدَاءَ قِيْدَمَا      وَنَحْمِلُ عَنْهُمْ مَا حَمَلُونَا  
نَطَاعِنَ مَا تَرَخَى الصَّفْءَ عَنَّا      وَتَضْرِبُ بِالسُّيُوفِ إِذَا غَشِينَا  
بِسُمْرٍ مِّنْ قَنَا الْخَطْسَى لَنْدِنِ      ذَوَابِلَ أَوْ بِيضِ يَغْتَابِينَا

(1) القصائد التسع المشهورات، 628/2-632. عمرو بن هند هو أبو المنذر. لا تعجل علينا بالوعيد. وانظرنا: أخرنا. نورد الرايات في الطعن. نصدرهن: نردهن. الرايات ترجع وقد رويت بالدم كما ترجع الإبل وقد رويت بالماء. لقد عصينا الملوك قبلك ولم يطيقونا فلم تهددنا وتوعدنا؟ معشره: قومه. توجه: ملكوه وألبسوه التاج. يحمي: يمنع. المحجرون: الملحجون. إنا غلبنا كل أحد حتى كرهتنا كلاب الحي. اللقادة: شجرة لها شوك، ثمذبتها: أن هلكت أغصانها وشوكها بمعنى فرقنا جمعهم. من يلينا: من يلي حرمنا أو من يقربنا. الرحي: الحرب والمكيدة والبأس والنجدة. أي متى ننقل إلى قوم مكيدتنا يكونوا في اللقاء لها طحيناً أي نقتلهم ونأخذ أموالهم فيكونون بمنزلة من دارت عليهم الرحي في الهلاك أي ننال منهم ما نريد.

(2) المرجع نفسه، ص 116.

(3) الإنسان في الشعر الجاهلي، ص 116.

نَشَقُّ بِهَا رُؤُوسَ الْقَوْمِ شَقًّا      وَنُخْلِهَا الرُّقَابَ فَيَحْتَلِينَا  
تَخَالُ جَمَاجِمَ الْأَنْطَالِ فِيهَا      وَسَوْقًا بِالْأَمَاعِزِ يَرْتَمِينَا (1)

لقد ذكر الشاعر مفتخرًا بقومه الذين يحمون من ينتمون إليهم ويدافعون عنهم، واقتخر أيضا بسلاح الفرسان من قبيلته، وكيف يشق هذا السلاح الرؤوس.

تفردت قبيلة الشاعر بفرسانها وخيلها وسلاحها وقوتها، إن مفاخرة الشاعر بقبيلته جاء من باب المفاخرة القبلية التي ترتبط بهدف سياسي إضافة إلى احتوائها رسالة مباشرة أو غير مباشرة (2)، فهو هنا يتهم ويسخر من الملك عمرو بن هند في استعلاء وشموخ ناهيك عن الرسالة أو الدعاية التي يريد بثها واصطناعها للقبيلة من منطق القوة والعنف، لإثارة الرعب والخوف في قبيلة بني بكر. فقومه ذوو بأس وبطش لا يأبهون بأصحاب السيادة والسلطان ويهلكون الأعداء. فالتقافة التي جبل عليها هي ثقافة العنف والقوة والصراع من أجل العيش والاستمرارية للأقوى.

ويكمل الشاعر لغة الفخر النحنية:

كَأَنَّ سَيْوِفَنَا فِينَا وَفِيهِمْ      مَخَارِيقَ بِأَيْدِي لَاعِيِيَا  
كَأَنَّ ثِيَابَنَا مِنَّا وَمِنْهُمْ      خُضُنِينَ بِأَرْجَوَانِ أَوْ طَلِينَا (3)

يتابع الشاعر سيد تغلب حديثه عن قوة قومه، فهم يجيدون الطعن والضرب، في ميادين القتال، مستخدمًا الشاعر التشبيه بأداة التشبيه "كان" ليدلل على قوة الموقف وحمية الحرب والواقعة.

استخدام الشاعر الأداة "كان" لم يكن بمحض الصدفة، فهو يعلم أن هذه الأداة تعطي الدلالة للمشبه والمشبه به بالتساوي، وبما ليدلل على تفوق قومه على قوة عدوه. السيف قد

(1) القصائد التسع المشهورات، 2/

(2) دراسة في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، ص 86.

(3) القصائد التسع المشهورات، 2/641.

تحولت بأيدي قومه إلى مخاريق، وهنا إشارة ثقافية واجتماعية إلى بعض اللعب التي كان يتسلى بها صبيان العرب<sup>(1)</sup>، ومن تلك اللعب المخاريق، وهذا دليل خفتهم (قومه) وخذقهم بالضرب. والمخاريق: واحدها مخراق: ما تلعب به الصبيان من الخرق المفتولة<sup>(2)</sup>.

وفخره القبلي يصل إلى الأجداد، يقول:

وَرثْنَا مَجْدَ عَلْقَمَةَ بْنِ سَيْفٍ	أَبَاحَ لَنَا حُصُونَ الْمَجْدِ حِينَا
وَرثْتُ مَهْلَهَ لَأَ وَالْخَيْرِ مِنْهُ	زُهَيْرًا نِعْمَ نُحْضِرُ الْذَاخِرِينَ
وَعَتَابًا وَكُلْثُومًا جَمِيعًا	بِهِمْ نَلْنَا ثَرَاتِ الْأَكْرَمِينَا
وَذَا الْبِرَّةِ الَّذِي خَدَّتْ عَنْهُ	بِهِ نُحْمِي وَنُحْمِي الْمَلْجُئِينَا
وَمِنَا قَبْلَهُ السَّاعِي كَلِيبٌ	فَأَيُّ الْمَجْدِ إِلَّا قَدْ وَلِينَا <sup>(3)</sup>

نيرة التعنيف عالية هنا، فنجد التهديد الصاخب، يكمله مستعينا بماضي قومه الذين لم يخضعوا لحاكم من غيرهم، بل ورثوا مجداً عربياً تشهد له به كل قبائل العرب، وكان الشاعر حريصاً كل الحرص على أن يعدد أبعاد هذا المجد القبلي من خلال شريط وراثي من المشهورين من قبيلة تغلب عبر أجيال متعددة، وليحقق غرضه من التهديد بذكر المشهورين من أجداده الذين عرفوا بشهرتهم الحربية، فأسهموا في تحقيق وتأسيس مجد قبيلة تغلب من مثل علقمة بن سيف وعتاب وكلثوم وكليب والبعض كان لهم الحظ في الكلمة مثل المهلهل بن ربيعة وزهير وكعب بن زهير<sup>(4)</sup>.

(1) طبانة، بدوي. معلقات العرب، بيروت/لبنان: دار الثقافة، ط3، 1974، ص295.

(2) تيمور، أحمد. لعب العرب، القاهرة/مصر: دار نهضة مصر للطبع والنشر، ص30.

(3) القصائد التسع المشهورات، 2/

(4) أشكال الصراع في القصيدة العربية، ص95.

استخدم الشاعر كلمة "تراث" التي اتخذت دلالة الماضي الحاضر، فما حققه أسلافه وأجداده ليس له نصيب فيه إلا بقدر ما يتشبه بهم. فكان التراث قد أخذ معنى التشابه من الأب والابن.

اتخذ الفخر الممزوج بالعنف في هذه المعلاقة شكلاً تدريجياً، سواء كان من خلال النبوة أم من خلال الموضوعات وكيفية طرحها، لكن من المؤكد أن هذه الطرح قد جاء متوافقاً مع ثقافة الشاعر ورؤيته الثقافية السياسية للموضوع، التي أراد بثها في نفس أعدائه ومن هم حولهم. وعلى الرغم من لغة "النحن" التي استخدمها الشاعر وما تحمله من دلالة قبلية، إلا أن هذه "النحن" تحمل ما بين: جانب الخير وجانب الشر<sup>(1)</sup>.

وَأَوْقَاهُمُ إِذَا عَقَدُوا يَمِينَا	وَتَوَجَّدُ نَحْنُ أَمْنَعُهُمْ نِمَارًا
رَفَدْنَا فَوَيْ رِفْدِ الرَّافِدِينَا	وَنَحْنُ عِدَاةٌ أَوْقِدَ فِي خَزَارِي
تَسَفُّ الْجِنَّةُ الْخُورَ الدُّرِينَا	وَنَحْنُ الْحَابِسُونَ بِذِي أَرَامِي
وَنَحْنُ الْعَازِمُونَ إِذَا أُطِغْنَا	

ليستطيع الشاعر أن يحقق مراده استعان بالأسلوب الخطابى كنوع من إرسال إشارات التهديد والوعيد، من أجل أن تكون الدائرة لصالح قبيلته.

إن الدعاية التي اختارها عمرو بن كلثوم تتوافق مع ثقافة مجتمعه، القائمة على أن البقاء للأقوى، لهذا جاءت طريقته الخطابية الفخرية تتوافق مع منطق القوة والعنف لهذا تراه يقول:

(1) كلام البدايات، ص 99.

(2) القصائد التسع المشهورات، 658/2. الذمار: ما يحدث على الرجل أن يحميه. عقدوا: أكدوا. خزاري: جبل. رافدنا: أعطينا. يوم خزاري خزار كان ملكاً من ملوك اليمن في يديه أسارى من مضر وربيعه وقضاعة، فوعد علي بن وهب بن معد ومنهم سدوس بن شيبان، وعوف بن محلم، فاحتبسهم الملك وأمر الوعد أن يأتوا بروسائهم من أجل إعلان الطاعة له، وبالفعل رجعوا فلما سمع كليب بذلك جهز جيشاً وانهزمت مدحج (من كتاب أيام العرب في الجاهلية، محمد علي البجاوي، محمد أحمد جاد المولى، محمد أبو العضد، القاهرة/مصر: دار إحياء الكتب العربية، 1961، ص 109).



وَقَدْ عَلِمَ الْقَبَائِلُ مِنْ مَعْدُ      إِذَا قُبُبٌ بِأَبْطَحِهَا بُنِينَا  
بِأَنَا الْمُنْعِمُونَ إِذَا قَدَرْنَا      وَأَنَا الْمُهَيَّكُونَ إِذَا أَتَيْنَا  
وَتَشْرَبُ إِنْ وَرَدْنَا الْمَاءَ صَفْوًا      وَيَشْرَبُ غَيْرَنَا كَدْرًا وَطِينًا<sup>(1)</sup>

التزم الشاعر العربي بقضايا قومه - فهو يرفع لواء "النحن"، فاستخدم الشاعر ضمير الجمع في كل أبياتها، وكان لغة التضخم "النحن" هي من قبيل التضحية بذاته من أجل الجماعة، فهو عضو في القبيلة، وما دفاعه عن شرف أمه من باب الدفاع عن شرف القبيلة. لقد تألفت ذاته من خلال الجماعة، فأبدع في تصوير قومه بصورة الأقوياء الأشداء القادرين على حماية نسانهم وهي الرسالة التي أراد توجيهها لعمر بن هند، أن لا أحد يستطيع التعدي على نسانهم، وبالطبع هذا التهديد مضمّر أيضا لبني بكر. لقد حاولت الباحثة من خلال هذه المعلقة أن تكشف عن ثقافة العنف فيها، إذ مزج الشاعر العنف برغبته الجنسية واستعلائه الذكوري كوسيلة لإلغاء الآخر. فالعنف عند الشاعر يمثل حافزا إيجابيا لأن من خلاله يذكر مجده ومجد آبائه وأجداده وبالوقت ذاته ينشر الرعب والخوف في قلوب القبائل. فترتفع مكانة قبيلته (تغلب) في أرض الجزيرة العربية.

(1) المرجع السابق، 672/2.

## الخاتمة

كان الدافع الأول وراء هذه الرسالة هو قراءة التعليقات العشر قراءة تضعها في سياقها الثقافي، فقد وجدت أن هذه القراءة قادرة على حوض مدخلات النص من خلال أنساقها المضمرة بعيداً عن جماليات النص. فبينة القصيدة الجاهلية تخضع لهيمنة الأنساق الثقافية فيها، ولم تأت هذه الهيمنة اعتباطاً، بل تتم على وعي وفكر خلاق عند الشاعر الجاهلي أبدياً في تشكيل المعلقة.

وقد تدرجت في طرح المجرىات الثقافية عند الشاعر الجاهلي، فابتدأت بالطلال باعتبارها النسق الزماني والمكاني، فوجدت الطلل يرتبط بفكرة الفناء والهدم، ورغبة الإنسان الجاهلي بتجاوز اللحظة الطللية، والقضاء على قوة الزمان من خلال الفعل الإنساني، ويتنوع أشكاله، فعند زهير بن أبي سلمى إحلال السلام، وعند امرئ القيس من خلال ممارسته المتعة الجنسية بعلاقات متعددة. أما عبيد بن الأبرص فاعتبر قضية الزمن قضية إنسانية تهتم الجميع. في حين اختلف النابغة الذبياني عنهم، باعتبار الطلل رمزاً يدل على انقطاع العلاقة بينه وبين النعمان بن المنذر.

أما الفصل الثاني، بجزئه الأول، فقد توصلت فيه الباحثة إلى أن الخمر عند طرفية والأعشى قد مثلت ثقافة مهمة عند كليهما، فكانت من عناصر الفتوة والرجولة وعنصراً مهماً للهروب. أما الجزء الثاني، فتناولت فيه الرموز المؤنسة عند لبيد والحارث، فقد استخدم الحيوان عند الشاعرين كوسيلة يخفيان تحتها مآرب شتى من أجل الوصول إلى الأمل المنشود.

أما الفصل الثالث فقد شكلت ثقافة القوة وثقافة العاطفة عند عنتره عنصراً نسقياً بارزاً، من أجل التحرر من نظرة المجتمع الدونية.

أما الفصل الرابع والأخير، فتناولت فيه الباحثة ثقافة الفخر عند عمرو بن كلثوم وأسمتها ثقافة العنف. فقد جسدت هذه المعالجة أنساقاً مضمرة كثيرة مثل الاستعلاء القبلي وإلغاء الآخر. فالشاعر لم يتحرج عندما أدار ظهره للأطلال و استعاض عنها بالأطلال الخمر. ارتبطت الفصول الأربعة مع بعضها بعضاً، فهي تشكل جزءاً من ثقافة الشاعر الجاهلي التي جسدها وشكلها من خلال معلقته الجاهلية. وأؤكد مرة أخرى هذه محاولة من أجل الدخول لمنهج قرائي جديد من خلال الثقافة السائدة في العصر الجاهلي.

والله ولي التوفيق

## المراجع

أولاً: المعاجم

ابن منظور. لسان العرب. بيروت/لبنان.

وهبي، مجدي. معجم مصطلحات الأدب واللغة، بيروت/لبنان.

بعليكي، منير. المورد، بيروت/لبنان، دار العلم للملايين، طبعة 11، 1977م.

الكرمي، حسن سعيد. الهادي في لغة العرب، بيروت/لبنان: دار لبنان للطباعة والنشر، 1992م.

الزبيدي، محمد مرتضى. تاج العروس، بنغازي/ليبيا: دار ليبيا للنشر والتوزيع، 1966م.

مجمع اللغة العربية. المعجم الكبير، القاهرة/مصر: الهيئة المصرية العامة، ج2، 1981م.

لويس معلوف. المنجد في اللغة، بيروت/لبنان: المطبعة الكاثوليكية، ط19، 1927م.

ثانياً: الكتب

إبراهيم، زكريا. مشكلة الإنسان، القاهرة/مصر: دار مصر للطباعة. (ب، ت).

أبو ديب، كمال. جدلية الخفاء والتجلي، بيروت/لبنان: دار العلم للملايين، ط2، 1981م.

أدونيس. كلام البدايات، بيروت/لبنان: دار الآداب، 1989م.

الأصفهاني، أبو الفرج. الأغاني، تحقيق إحسان عباس وآخرون، بيروت/لبنان: دار صادر،

2002م.

الأفغاني، سعيد. أسواق العرب في الجاهلية والإسلام، دمشق/سوريا: المطبعة الهاشمية،

1356هـ.

الألوسي، محمد شكري. بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، بيروت/لبنان: دار الكتب العلمية،

ط2.

الأنباري، أبو بكر. شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق عبد السلام هارون.

القاهرة/مصر: دار المعارف، ط2، (د.ت).

إيجلتون، تيري. فكرة الثقافة، ترجمة نائل ديب. اللاذقية/سوريا: دار الحوار، 2000م.

أيزابجر، آرثر. النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، القاهرة/مصر: المجلس الأعلى

للشباب، 2003م.

البحثري، أبو عبادة. الحماسة، تحقيق كمال مصطفى. القاهرة/مصر: المطبعة الرحمانية،

1929م.

التبريزي، الخطيب. شرح القصائد العشر، المكتبة الأزهرية للتراث، 1992.

التطاوي، عبد الله. أشكال الصراع في القصيدة العربية، القاهرة/مصر: مكتبة الأنجلو المصرية،

2002م.

تيمور، أحمد. لعب العرب، القاهرة/مصر: دار نهضة مصر للطبع والنشر.

جابر يوسف. البنيوية في النقد العربي المعاصر، الرياض/السعودية: مؤسسة الإمامة الصحفية،

2004م.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون. بيروت/لبنان: المجمع

العلمي العرب الإسلامي، ط3، ج1، 1388هـ/1969م.

جبوري، يحيى. الجاهلية مقدمة في الحياة العربية. بغداد/العراق: المعارف،

1388هـ/1968م.

الحاج، حسين حسن. أدب العرب في عصر الجاهلية، بيروت/لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات

والنشر، 1410هـ/1990م.

حسني عبد الجليل يوسف. الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، القاهرة/مصر: مكتبة النهضة المصرية، 1988م.

ابن حزم. جمهرة أنساب العرب، بيروت/لبنان: دار الكتب العلمية، 1983م.

الحمصي، نهلة. أبطال بين الحقيقة والخيال، دمشق/سوريا: دار البشائر للطباعة والنشر، 1999م.

خريسات، محمد. العصبية القبلية في صدر الإسلام، إربد/الأردن: مؤسسة حمادة للدارسات الجامعية والنشر والتوزيع، 2005م.

ابن خلدون. المقدمة، القاهرة/مصر: دار نهضة مصر، ط3.

ابن خلدون. مقدمة ابن خلدون، بيروت/لبنان: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، 1971.

ابن ربيعة، أبيد. الديوان، شرح الطوسي، بيروت/لبنان: دار الكتاب العربي (ب، ت).

رزق، صلاح. شعر المعلقات في ضوء الدراسة التحليلية والرؤية المعاصر، (ب، ن): دار الثقافة العربية، ط2، 1989م.

الرويلي، ميجان، البازعي، سعد. دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء/المغرب: المركز الثقافي العربي، ط4، 2005م.

زيتوني، عبد الغني. الإنسان في الشعر الجاهلي. العين/الإمارات: مركز زايد للتراث والتاريخ، 1421هـ/2001م.

سعيد، جميل. تطور الخمريات في الشعر العرب من الجاهلية إلى أبي نواس، القاهرة/مصر: مكتبة النهضة المصرية، 1945م.

سويلم، أحمد. عنزة بن شداد (الفراس الأسود)، القاهرة/مصر: الدار المصرية اللبنانية، 1977م.

ابن سيدة. المخصص، دار الفكر، (ب.ت).

السيوفي، عصام. المرأة في الأدب الجاهلي، بيروت/لبنان: دار الفكر الإنساني، 1991م.

الشرقاوي، عفت. دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي. بيروت/لبنان: دار النهضة العربية، 1979م.

الصادقي، عبد اللطيف. الزمان وأبعاده وبنيتة، بيروت/لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، 1995م.

ضيف، شوقي. العصر الجاهلي، القاهرة/مصر: دار المعارف، ط3.

طبانة، بدوي. مغلقات العرب، بيروت/لبنان: دار الثقافة، ط3. 1974م.

عبد الجليل، حسني. الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، القاهرة/مصر: مكتبة النهضة المصرية، 1988م.

عبد الحافظ، صلاح. نقد النص، القاهرة/مصر: دار المعارف، 1993م.

عبد الرحمن، طه. اللسان والميزان، الدار البيضاء/المغرب: المركز الثقافي العربي، 1988م.

عبد الرحمن، نصرت. نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب، عمان/الأردن: مكتبة الأقصى، 1982م.

عبد الصبور، صلاح. قراءة جديدة لشعرنا القديم، بيروت/لبنان: دار النجاح، 1973م.

العجم، رفيق. موسوعة مصطلحات ابن خلدون والشريف علي محمد الجرجاني، بيروت/لبنان: مكتبة لبنان، 1994م.

العفيفي، محمد أبو الفتوح. البطولة من الشعر الغنائي والسيرة الشعبية عنبرة بن شداد، القاهرة/مصر: أيتراك للنشر والتوزيع، 2001م، ط2.

علي، جواد. المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، بيروت/لبنان: دار العلم للملايين، ج4، ط2، 1977م.

عليمات، يوسف. جماليات التحليل الثقافي "الشعر الجاهلي نموذجًا"، بيروت/لبنان: المؤسسة العربية، 2004م.

عياد، شكري، نوفل، يوسف. عنقرة الإنسان والأسطورة، الرياض/السعودية: (ب،ن). 1982م.  
الغذامي. الخطيئة والتكفير من النبوية على التشريحية، جدة/السعودية: النادي الأدبي الثقافي، 1405هـ/1985م.

الغذامي، عبد الله، اصطياف، عبد النبي. نقد ثقافي أم نقد أدبي، دمشق/سوريا: دار الفكر، 1425هـ/2004م.

الغذامي، عبد الله. النقد الثقافي، الرياض/السعودية: المركز الثقافي العربي، 2000م.  
غريب، جورج. "الجاهلية" أدب وفن وتاريخ، بيروت/لبنان: ط3، 1978م.

ابن قتيبة. الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، مصر: دار المعارف، ج1، 1966م.  
القرشي، أبو زيد. جمهرة أشعار العرب، تحقيق محمد علي الهاشمي، دمشق/سوريا: دار القلم، ط2.

قريب الله، حسن. مجالس الأئمة بين الغواية والهداية، القاهرة/مصر: الدار العربية للكتاب، 1999م.

القيرواني، ابن رشيقي. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. القاهرة/مصر: ط3، ج1، 1963م.

القيسي، نوري حمودي. الفروسية في الشعر الجاهلي، بيروت/لبنان: مكتبة النهضة العربية، ط2، 1984م.



- كاظم، نادر. تمثيلات الآخر، بيروت/لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004م.
- ابن كثير. البداية والنهاية، بيروت/لبنان: مكتبة المعارف، ج2، 1966م.
- الكركي، خالد وآخرون. المشروع الحضاري العربي من التراث والحداثة، عمان/الأردن: مؤسسة عبد الحميد شومان، 2002م.
- ابن الكلبي. كتاب الأصنام، تحقيق أحمد زكي، القاهرة/مصر: الدار القومية للطباعة والنشر، 1924م.
- الماضي، شكري عزيز. نظرية الأدب، بيروت/لبنان: دار المنتخب للدراسات والنشر والتوزيع، 1993م.
- المناصرة، عز الدين. النقد الثقافي المقارن، عمان/الأردن: مجدلاوي للنشر، 2005م.
- الموسوي، محسن جاسم. النظرية والنقد الثقافي، بيروت/لبنان: المؤسسة العربية، 2005م.
- الميداني، أبو الفضل. مجمع الأمثال، تحقيق أبو الفضل الإبراهيم، بيروت/لبنان: دار الجيل، ط2، 1987م.
- النحاس، أبو جعفر. شرح القصائد التسع المشهورات، تحقيق أحمد خطاب، بغداد/العراق: دار الحرية للطباعة، 1973م.
- الهندي، علاء الدين. كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال، مؤسسة الرسالة، 1993م.
- ياكوبسون، رومان. قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء/المغرب: دار توبقال للنشر، 1988م.
- ياكوبي، ريناته. دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، ترجمة موسى ربابعة، إربد/الأردن: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية.

## 1. التمهيد

### 1.1 النقد الثقافي (تنظيراً)

ظهر الاهتمام بالنقد الثقافي في الوطن العربي بعد صدور كتاب "النقد الثقافي قراءة بالأنساق الثقافية" عام 2000م لعبد الله الغدامي<sup>(1)</sup>، حيث اعتبر من أوائل الكتب التي تحدثت عن النقد الثقافي في النقد العربي.

يُدرَجُ النقد الثقافي (cultural criticism) غالباً تحت فئة الدراسات الثقافية (cultural studies)، وعلى الرغم من أن هذين العنوانين غالباً ما يحل الواحد منهما محل الآخر، فإن الدراسات الثقافية تحمل إطاراً واضحاً من التاريخ المتأسس، فقد حظيت بتمثيل أوسع من خلال مركز الدراسات الثقافية المعاصرة في جامعة بيرمنجهام -إنجلترا- حيث تم تخصيص حيز أوسع لدراسة وسائل الإعلام، وحركات اجتماعية مثل الماركسية<sup>(2)</sup>.

بعد عملية تتبع أصل أو جذور النقد الثقافي أمراً مستحيلاً، حيث نجد أن "أفلاطون" و"أرسطو" كتباً عن تأثيرات الفن والفلسفة والدين في المجتمع، فقد قدّم عصر التنوير نظرية عن الثقافة بصفتها مزيجاً من الفكر الإنساني، والإنجازات التي تتخطى نطاق الوجود الإنساني الأساسي. ومن خلال هذا المفهوم نستطيع أن نتبين أن مفهوم الثقافة يضم العلم والتاريخ والفلسفة والفن<sup>(3)</sup>.

لقد كان لمدرسة فرانكفورت أمثال تيودور أدورنو اهتمام بهذا النقد، وكذلك فريناندي سوسير و رولان بارت. وقد اعتبر تيودور أن النقد الثقافي ما هو الا نقد برجوازي، يمثل

(1) الغدامي، عبدالله، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الرياض/السعودية، المركز الثقافي العربي، 2000م، ص 31.

(2) Murray, Chris. Literary Critics and Criticism, London, UK, 1999, p: 278.

(3) Ibid p: 278.

اليوسف، يوسف. بحوث في المعلقات، دمشق/سوريا: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1980م.

#### ثالثا: المجلات

مجلة فصول، القاهرة/مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 63، 2004م. مجموعة مقالات لساهدي وصفي، صلاح فنصوة، هشام شرابي، حسن الشاعر، عبد الله إبراهيم.  
مجلة أفكار. عمان/الأردن، عدد 207، 2006م. (مدخل إلى الدراسات الثقافية والنقد الثقافي).

#### رابعا: المراجع الأجنبية

Murray, Chris. **Literary Critics and Criticism**, London, UK, 1999.

Wolpreys Julian. Robbins, Rank Wonack,K. **Key Concept in Literary Theory**, Edinburgh University press, 2002.

## **ABSTRACT**

### **The Ten Mo'alaqat "A Cultural Study"**

**By: Maryam Taha Afaneh**

**Supervisor: Dr. Amal Nseer**

The present study tackles al-Mo'alaqat from a cultural perspective. It aims at detecting and revealing the covert modes which lie beneath the aesthetic structure of al-Mo'alaqat. Beside the introduction and the preliminary, the paper is divided into four chapters. Chapter One covers the temporal-spatial mode represented by al-atlaal (the debris or remains) ols Abi-Sulma, Emro' al-Quys, al-Abras and al-Dhubiani.

Chapter Two is subdivided into two parts, the first part covers the sphere of wine in the poetry of Tarafah and al-A'sha whereas the second part covers the humanized symbols in the poetry of Lubaid and Ibn Halaza. In Chapter Three the culture of mightiness and passion represented by A'ntara al-A'bsi is discussed. Finally, Chapter Four comes to cover the culture of prideful represented by the poetry of Amr Ibn-Kulthoom.