الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم

كلية الآداب والفنون

قسم الأدب واللغة العربية

الفضاء في الشعر الجاهلي وخطاب الأنساق

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل.م.د) في تخصص نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالب :

حمزة بوساحية

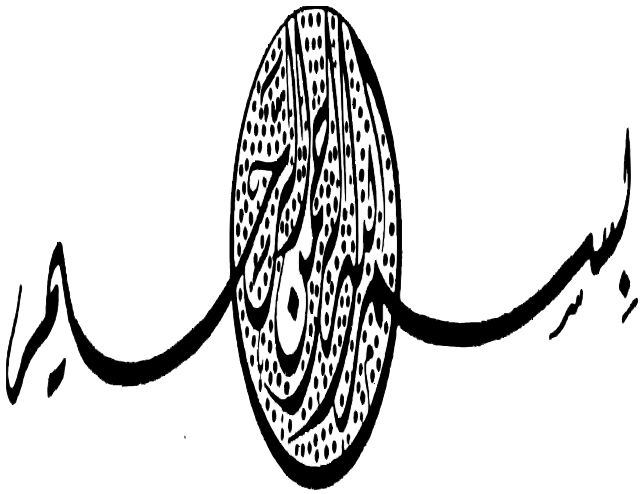
إشراف الدكتورة :

نجاة بونزيد

لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
مليكة فريحي	أستاذة محاضرة "أ"	جامعة مستغانم	رئيسا
نجاة بونزيد	أستاذة محاضرة "أ"	جامعة مستغانم	مشرفا ومقررا
محمد سعيدي	أستاذ تعليم عالي	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا
أحمد قيطون	أستاذ تعليم عالي	المركز الجامعي-النعامة	عضوا مناقشا
حسنية مسكين	أستاذة محاضرة "أ"	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
نوال بحوص	أستاذة محاضرة "أ"	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا

العام الجامعي: 2020-2021



هَٰذَا مِن فَضۡلِ رَبِّي لِيَبۡلُوَنِيٓ ءَأَشۡكُرُ أَمۡ أَكۡفُرُۖ

وَمَن شَكَرَ فَإِنَّمَا يَشۡكُرُ لِنَفۡسِهِۦۖ وَمَن كَفَرَ فَإِنَّ رَبِّي غَنِيٌّ كَرِيمٞ ٤٠

النمل الآية 40.

إلى روح حياتي

أمي الغالية (رحمة الله عليها)

إلى سندي

أبي حفظه الله

إلى ذاتي

سر نحو سرك موغلا في الظل

كالسراب موغلا في ظمأ الحيارى...

سالبا روح السؤال وعطر الإجابة..

لا شيء يضمد الجرح غير بقايا الملح..

يقول صلى الله عليه وسلم:

﴿ لا يشكر الله، من لا يشكر الناس ﴾

أتقدم بشكري الجزيل إلى المشرف

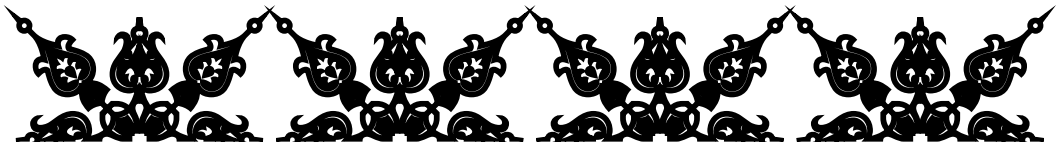
الدكتورة: نجاة بوزيد

لما قدمته من تشجيع بصبر وخلق نادرين ، أثابها الله عني كل خير.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى صانعة الأمل

الدكتورة رزيقة رويقي

التي كان صدرها رحباً.. لعزلتي ووحدتي



مقدمة

يعد الشعر الجاهلي بلا خلاف اللبنة الأساس في صرح الثقافة العربية، وديوانا من دواوينها الخالدة إلى أن يشاء الله؛ حيث إن الرجوع إليه لا مناص منه، فعلى الرغم من الفترة الكبيرة المتباينة بينه وبين الباحثين والنقاد المعاصرين من مختلف المجالات والتخصصات إلا أننا ما زلنا نرى شرها بحثيا متواصلا غير منكفئ يريد سبر أغواره اللامتناهية عبر العديد من المناهج المختلفة، نظرا لاحتوائه على كم هائل من العلوم والمعارف والفنون، حتى ليُمكِنُ القول عنه إنه الموسوعة الثقافية للذات العربية وذاكرتها التاريخية.

شكل الفضاء في الشعر الجاهلي خطابا إبداعيا متميزا، غير أنه في ظل هذه الإبداعية نجد خطابا ثقافيا مترسبا داخله يعكس مظاهر حياة الإنسان الجاهلي، وعليه فإن الإنصات إليه أصبح انشغالا لدى الباحثين المعاصرين بالكشف عن تلك الخطابات الثقافية ومعرفة أنساقها المتنوعة الظاهرة والمضمرة وفق منهجية نقدية جديدة ومتطورة الوسائل والآليات، من أجل إضاءة تلك الزوايا الخفية التي غفل عنها النقاد القدامى.

لقد تعددت الخطابات والأنساق الثقافية لتعدد أفضية أو فضاءات الشعر الجاهلي والتي يمكن تقسيمها إلى أفضية مادية/واقعية، وأخرى فكرية/ثقافية، كونهما يشكلان منطلقا لبناء وعيه ووجوده؛ حيث تتمثل الأولى في **فضاء المكان والزمان** كفضائين طبيعيين ماديين يضمان العديد من الأفضية المتفرعة منها (الطلل/الصحراء/الظعائن/الرحلة/الليل/الدهر)، أما الثانية فتتمثل في **فضاء الذات والقبيلة** كفضائين ثقافيين فكريين ضمت جملة من القضايا الفرعية منها (المركز والهامش/القومية والطبقية/الولاء والبراء/الفحولة والأنوثة/الجسد)؛ حيث سعى من خلالهم الشاعر الجاهلي إلى محاولة معرفة جوهر اللغة والوجود عن طريق جملة الصراعات الداخلية والخارجية التي تتجاذب الإنسان الجاهلي، فتارة نجده مهتما بالمكان كالطلل والقبيلة باعتبارها الوطن والحامي والمانع لها من كل مهلكة وخطر، وتارة نراه خارجا عنها إلى عوالم أكثر وحشية وقهرا ومحاولة العيش فيها وائتلافها، واعتبارها الملاذ المانح للحرية رغم كل أهوالها كفضاء الصحراء مبرزا في ذلك البعد الآخر الثقافي لهذه العوالم.

انطلاقا من هذا التمهيد شكلنا عنوان دراستنا في صيغته النهائية كالآتي: **الفضاء في الشعر الجاهلي وخطاب الأنساق.**

يرجع اختيارنا لهذا الموضوع "**الفضاء في الشعر الجاهلي**" لجملة من الأسباب الذاتية والموضوعية، تتمثل الأولى في شغف مقاربة النصوص الشعرية القديمة بعد أن قاربنا جملة من النصوص الشعرية المعاصرة، في محاولة لتذوق جمالية الشعر القديم مقارنة بغموض المعاصر. أما الأسباب الموضوعية فتمثل بعضها في الرجوع إلى التراث العربي وديوانهم للنظر إليه نظرة جديدة وفق هذه المناهج المعاصرة التي تمنح للنص والقارئ سلطة تبعث فيهما/بهما رؤيا مغايرة للدراسات النقدية السابقة، وبعضها الآخر مقاربة الفضاء الشعري الجاهلي مقاربة تبتعد عن القراءة النفسية والاجتماعية إلى مقاربة فلسفية وثقافية تجمع بين أفضية مادية كالزمان والمكان، وأفضية فكرية ثقافية كالذات والقبيلة. ومحاولة جمع هذه الأفضية المتفرقة في دراسة واحدة تتيح للقارئ أخذ رؤية شاملة حول بناء القصيدة الجاهلية ووعي إنسان ما قبل الإسلام.

لقد دفعنا هذا التصور والأسباب إلى طرح إشكالية الدراسة عبر الأسئلة التالي:

- ما مفهوم الفضاء كمصطلح إشكالي؟ وما مدى العلاقة القائمة بينه وبين المصطلحات المجاورة له كالمكان والحيز؟.
- ما هي أهم الخطابات والأنساق المشكلة لوعي الإنسان/الشاعر الجاهلي المنعكسة في الفضاء الشعري؟ وكيف نظر الشاعر للزمن والمكان كفضائين ماديين مركزيين يحكمان الوجود؟.
- كيف شكلت القبيلة فضاءً فكريا ومركزيا داخل الشعر الجاهلي؟ وما هي أهم الأنساق والخطابات التي عبرت عن تهميش الذات الشاعرة وولائها للنظام القبلي؟ وفي مقابل ذلك كيف كانت ردة فعل هذه الذات المهمشة في التصدي لهذه المركزية القبلية عبر ظاهرة الصعلكة؟ هل كانت هذه الظاهرة مجرد غوغاء وسلب وإغارة؟ أم أنها كانت ظاهرة

ثقافية سعت إلى بناء ثقافة اختلافية مبنية على أسس ومبادئ أخلاقية؟. وما مدى إسهامهما في تحقيق كينونة الشاعر الجاهلي في ظل الأنساق المتصارعة فيه ومعه؟.

اعتمدنا في هذه الدراسة على تضافر قرائي تمثل في القراءة الثقافية والقراءة السيميائية كونهما تسعيان إلى الحفر والخوص في مكامن الظاهرة الشعرية وكشف أنساقها وخطاباتها الظاهرة والمضمرة المتوارية خلفها، إضافة إلى ذلك تفعيل التأويل كطاقة تضيء زويا قراءة تلك الخطابات والأنساق. كما استعنا ببعض الرؤى الفلسفية كالأنطولوجيا الفينومينولوجيا اللتان تسعيان أيضا إلى كشف العلاقة الموجود بين الذات والآخر والعالم.

جدير بالذكر أننا لم نكن السبَّاقين إلى البحث في مواضيع الشعر الجاهلي المتنوعة إذ وجدنا الكثير من الباحثين قد اشتغلوا على مواضيعه كالطلل والصحراء والزمن والصعلكة وغيرها مثل (جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجاً) ليوسف عليمات، و(تشكيل الخطاب الشعري دراسة في الشعر الجاهلي) موسى ربابعة، (جماليات الشعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي) هلال الجهاد، (الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي البنية والرؤيا) كمال أبو ديب، (الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي) يوسف خليف. وكذا العديد من المقالات والرسائل الجامعية مثل –لا الحصر– مقال سعيد محمد الفيومي الموسوم (فلسفة المكان في المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي) أو رسالة حفيظة زعيتر (شعرية الفضاء عند شعراء المعلقات فضاء الأطلال).

غير أن جميع هذه الدراسات والأبحاث قد تناولت الشعر الجاهلي من قبيل جزئي ولم يفردوا عنوانا رئيسا يجمع كل هذه المواضيع تحت مسمى الفضاء كإستراتيجية فاعلة تمتلك مخزونا ثقافيا وفلسفيا وإبداعيا يساعد في تأطير بناء الذات الجاهلية في تشكيل وعيها، عن طريق مجموعة الخطابات والأنساق المتنوعة، لتروم هذه الدراسة تقديم قراءة تضع فيه الفضاء الشعري الجاهلي موضع السؤال الثقافي والوجودي من خلال مقاربته مقاربةً فلسفية وثقافية تكشف لنا مختلف خطاباته وأنساقه المشكلة لوعي الذات الجاهلية والمؤثرة فيها، كما

حاولنا جمع تلك الموضوعات جمعا متناسقا يجمع بين ما هو مادي كفضاء الزمان والمكان وبين ما هو فكري كفضاء القبيلة والذات وصراعهما بين المركزية والهامشية.

أمام هذا الزخم المعرفي لا بد وأن تواجهنا صعوبات أهمها كثرة المدونات الشعرية الجاهلية وتشعبها تحقيقا وجمعا، وكذا كثرة الدراسات حولها وهذا ليس بالأمر الهين لإيجاد زاوية جديدة نسلط عليها البحث والدراسة. كما وجدنا صعوبة في تطبيق المنهج على النص الجاهلي ومقاربة الفضاء في الشعر كون هذا المصطلح قد خرج من لبوس الدراسات السردية وترعرع فيها.

معتمدين على خطة بحث تكونت من مقدمة ومدخل، ثم بابين تضمن كل باب فصلين لتختتم الدراسة بخاتمة.

- **مدخل نظري:** حاولنا في هذا المدخل النظري مقاربة مصطلح الفضاء من زوايا عديدة منها اللغوية والفلسفية والسيميائية والأنثروبولوجية من أجل إرساء مفهوم قار مغاير ومختلف لما هو حاصل داخل الثقافة النقدية العربية من خلط وابتداع بين مفاهيم مجاورة لهذا المصطلح كالمكان والحيز.
- **الباب الأول:** حاولنا في هذا الباب دراسة فضاء المكان والزمن دراسة فلسفية برؤيا فينومينولوجية/أنطولوجية، وفي بعض الأحيان ثقافية، وقد تم تقسيمه إلى فصلين:
  - **الفصل الأول (فضاء المكان):**حيث تقصينا فيه العديد من العناصر الفرعية التي شكلها هذا الفضاء كالطلل وعلاقته بالمرأة من جهة، وعلاقته أيضا بمظاهر التحول على المستوى الشعري في القصيدة الجاهلية من جهة أخرى، كما سلطنا الضوء على دور الصحراء كفضاء شاسع تبرز فيه مظاهر الصراع المختلفة بين الإنسان والحيوان أو الإنسان والإنسان من أجل البقاء أو الفناء، وفي سبيل البقاء وجدنا عنصرا ثالثا شكل محورا مركزيا في فضاء الصحراء وهو الرحلة/الظعائن الذي حاول من خلالهما الشاعر لجاهلي الهجرة نحو الخلاص عبر الوسيلة الأساسية وهي الاستئناس بالناقة والحيوان.

- **الفصل الثاني** فكان **(فضاء الزمن)** الذي تقصينا فيه هو الآخر عنصرين مركزيين مؤثرين في حياة الإنسانية جمعاء وهما الليل والدهر؛ حيث شكل الليل الزمن الكوني المتغير الذي عاشه الجاهلي بين عذاب الأرق وبين لذة للتأمل، وبين رحلة لتحقيق الذات واكتشاف خطاب المصير. في حين شكل الدهر الزمن الكوني الثابت الذي قسمناه إلى فرعين تمثل الأول في نظرة الشعراء للدهر من خلال العلاقة المتضادة لتقلبات الذات بين الشباب والشيخوخة، أما الفرع الثاني فكانت نظرة الشاعرات اللاتي امتزن في غرض الرثاء لنكشف بذلك عن علاقتها بالدهر الذي أثر عليها سلبا فأدخلها عالم الاغتراب النفسي، غير أننا وجدنا أن هذا التأثير من الناحية الفلسفية كان له نتيجة إيجابية تمثلت في تطوير غرض الرثاء عبر صناعة ما يسمى بالأنموذج أو نموذجية المفقود.

- **الباب الثاني:** حاولنا في هذا الباب دراسة فضاء الذات والقبيلة دراسة ثقافية تتركز على ثنائية المركز والهامش، مستعينين أحيانا بالتفكيك، وقد تم تقسيم هذا الباب إلى فصلين:

- **الفصل الثالث** اهتممنا **بـ (فضاء القبيلة)** كفضاء فكري؛ حيث تقصينا فيه العديد من العناصر الفرعية التي شكلها هذا الفضاء كمركزية النظام وتهميش الفرد، وكيفية انتقال القبيلة من النسق الطبيعي كبناء مكاني وفضاء سوسيولوجي، إلى النسق الثقافي كبناء مركزي وفضاء فكري في الحياة الجاهلية، وكشف تلك الثنائية الثقافية (المركز والهامش) المتبلورة داخل الشعر الجاهلي عبر خطابين اثنين هما الطبقية والقومية، كونهما خطابان يعكسان مركزية القبيلة وولاء الشاعر وقد تضمنا العديد من الأنساق الثقافية المضمرة وجدنا منها: نسق الفحولة والأنوثة/العنف والفخر/الالتزام والتعصب/الأحلاف/السلطة والسيادة. وكل هذه الأنساق أدت إلى انصهار الذات في القبيلة.

- **الفصل الرابع** فكان **(فضاء الذات)** الذي شكل ردة فعل على تلك المركزية، ومحاولة إعادة الذات إلى محورها الفلكي الصحيح عبر ظاهرة الصعلكة بمختلف طوائفها (الصعاليك أو السود) التي رآها كثير من الباحثين بنظرة قاصرة كمظهر للسلب والقتل

والغنيمة والخروج عن النظام السائد، بينما حاولنا تسليط الضوء عليها بمقاربتها مقاربة ثقافية تنحوا إلى التجديد وبناء ثقافة للاختلاف عما هو سائد، تكسر فيه كثير من القيم والمبادئ والقضايا المترسبة داخل الثقافة والحياة الجاهلية مثل قضية السلطة والسيادة وما ترتب عنها من فروع كالنسب والحسب وقضايا التمييز العنصري على أساس الجسد واللون وغيرها من القضايا الشائكة في حنجرة الثقافة العربية إلى حد الآن. فقسمنا هذا العنصر إلى فرعين درسنا في الأول كيفية انتقال الذات المتصعلكة من الهامشية إلى المركزية وذلك عبر خطاب الحرية والثورة اللذان عَبَرَّ من خلالهما الشاعر الجاهلي عن قضاياه كالغربة والاغتراب، وأدى بهما دور المتمرد الثائر، والحر المختلف، شكلا ثنائية الخفاء والتجلي وثنائية أخرى المراوغة والمخاتلة وإرساء ثقافة اختلافية جديدة.

أما الفرع الثاني فكان من نصيب الشعراء السود الذين عبروا عن قضياهم في قضية واحدة وهي الجسد؛ حيث كان باعثهم المركزي لمواجهة هذا الاحتقار والعنصرية القبلية اتجاههم، بانتهاجهم أسلوبا بلاغيا شكلوا به خطا دفاعيا وهجوميا في الآن نفسه حيث احتفوا وعلى رأسهم "سحيم عبد بني الحسحاس" بالجسد الأنثوي فتغزل به تغزلا ماجنا فاضحا هتك به حياء نساء القبيلة المتصنع، وفحولة زعماء وسادة القبيلة المتغول.

وفي الأخير توج البحث في نهايته بخاتمة جمعت أهم ما توصلنا إليه في دراستنا لفضاء الشعر الجاهلي وأهم خطاباته وأنساقه.

ختاما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر والثناء الموصول بالاحترام والتقدير إلى أستاذتي الفاضلة الدكتورة "نجاة بوزيد" لما قدمته من تشجيع بصبر وخلق جزاها الله عني كل خير كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى لجنة المناقشة كل باسمه وصفته ولهم مني التقدير والاحترام.

الباحث : حمزة بوساحية

رموز منهجية

تح = تحقيق	ترت = ترتيب	ج = جزء	ضب= ضبط
تق = تقديم	تص = تصحيح	جم = جمع	در= دراسة
تع = تعليق	تر = ترجمة	شر = شرح	مر= مراجعة
تعر= تعريب	تدق= تدقيق	صن = صنعه	مج = مجلد

مدخل نظري:

الفضاء قراءة في حوار المصطلح والمفاهيم

أولا- مفهوم الفضاء- المكان- الحيز

01- الفضاء

02- المكان

03- الحيز

ثانيا- الفضاء وإشكالية المصطلح في الدرس النقدي العربي الحديث

01- الفضاء أشمل من المكان

02- الفضاء مساوٍ للمكان

03- الحيز البديل الغامض

توطئة

يعتبر الفضاء في الشعر خطابا ثقافيا إبداعيا ومحورا أساسيا في التعبير عن مظاهر حياة الشاعر وأسراره وأفكاره، ذلك لأنه مشكل لوعيه ووجوده من ناحية ولأن الشعر**<<ليس خطابا تمويهيا، تشغله هواتف الخيال، وليس انثيالا وجدانيا يفارق الرؤيا، بقدر ما هو فعالية تتجاوز سكونية الواقع نحو الحفر في شقوقه لتغيير مجراه>>**[1] من ناحية أخرى. وقد أصبح الإنصات للعلاقة القائمة بين الفضاء والشعر انشغالا لدى الباحثين المعاصرين لما يثيرانه من قضايا جوهرية (معرفية وفلسفية) ويحركان فيهم روح السؤال، مما جعلهم يسعون إلى فك شفرتهما واستجلاء أعماقهما بالحفر في بنياتهما ورصد إبداعيتهما المتجددة بتجدد الرؤيا والمنهج وعلى الرغم من كثرة القراءات والمقاربات التي سبرت أغوار الشعر وثناياه إلا أنه كان حصنا منيعا وطريقا ذا سبل كثيرة لتعدد فضاءاته/موضوعاته وبنياته.

لقد أضحى الفضاء قضية جوهرية لدى النقاد، جراء ما أحدثه من سجالات نقدية عديدة حول مفهومه الدقيق، حتى عد من المفاهيم الزئبقية المتفلتة غير القابلة للتحديد من جهة وكذا من بين الإشكاليات المفاهيمية والمصطلحية الكبرى التي يعاني منها الخطاب النقدي العربي لحد الساعة كونه يلتبس مع مصطلحات أخرى ذات أهمية كبيرة من أبرزها المكان والحيز. لتثير فينا مسألة إشكالية المصطلح حماس الإجابة عن جملة من التساؤلات النقدية وسعيا إلى إضافة شيء من المعرفة للخطاب النقدي العربي حول قضية الفضاء والمكان والحيز، من خلال تقديم قراءة تضع فيه المصطلح موضع السؤال اللغوي والثقافي والفلسفي والأنثروبولوجي بتفكيك دلالات هذه المفاهيم. ومن بين تلك الأسئلة نجد ما يلي:

ما مفهوم الفضاء والمكان لغويا وفلسفيا وسيميائيا وأنثروبولوجيا؟.

ما العلاقة بين الفضاء والمكان هل هي علاقة انفصالية أم تكاملية؟ ما مفهوم الحيز؟ وما علاقته بالفضاء والمكان؟.

1- خمسي آدمي:ارتحالات المعنى من النسق الثقافي إلى النسق الخطابي"عينية لقيط بن يعمر الإيادي"مجلة معارف،ع20 جوان2016،جامعة البويرة،الجزائر،ص:258.

أولا- مفهوم الفضاء - المكان- الحيز

عرف الدرس النقدي العربي الحديث والمعاصر إشكاليات كثيرة خاصة على المستوى المصطلحي والمفاهيمي فقد شاع لدى الباحثين استعمال مصطلحي **(الفضاء والمكان)** المفهوم والمقام نفسه نظرا لتداخلهما حد الالتباس والعتمة ليصبح التفريق بينهما صعبا، فقد يحمل الفضاء أمكنة وقد يدور الفضاء في مكان من الأمكنة. وإن هذه المحاولة في التفرقة بينهما تعد محاولة من شأنها أن تقدم إضافات ولو قليلة في معرفة كنه هذين المصطلحين وأن تلبي تطلعات مستقبلية في إيجاد حلول لأزمة المصطلح في الدرس العربي.

01- الفضاء

❋ لغة:

إن أول ما دأب إليه/عليه الباحثون في عملية قراءة المصطلحات والمفاهيم الانطلاق من التصورات اللغوية باعتبارها النواة الرئيسية التي يستقي الدال منها مدلولها، فإذا ما قمنا بالنظر في مصطلح الفضاء داخل الحدود اللغوية المعجمية نجده أخذ جملة من المعاني إلا أنها تدور في بوتقة واحدة وهي:

- جاء بمعنى المكان الواسع على مادتين (فضا) و(فضو)، ففي"الصحاح" للجوهري قال **<<فضا: الفضاء: هو الساحة وما اتسع من الأرض، يقال:أفضيت، إذا خرجت إلى الفضاء.وأفضيت إلى فلان بسري/.../ وأفضى بيده إلى الأرض إذا مسها بباطن راحته في سجوده. والفضا، مقصور: الشيء المختلط>>**[1] أما في "المنجد" فنجده **<<ما اتسع من الأرض،يقال فضاء أي واسع المكان. والمكان خلا فهو فاض>>**[2] والمادتان تجمعان على أفضية.

1- الجوهري:معجم الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية،مر:محمد محمد تامر وآخرون،(د.ط)،دار الحديث،مصر،2009م ص:891. (مادة فضا).

2- لويس معلوف:المنجد في اللغة والأعلام،ط19،المطبعة الكاثوليكية،بيروت،لبنان،(د.ت)،ص:587. (مادة فضو).

- وجاء بمعنى الفراغ والخلاء في المعجم الوسيط:**<<فضا – فضاء،وفضو:اتسع وخلا/.../ والفضاء:الخالي من الأرض والجمع أفضية>>**[1] وقد جمعها ابن منظور في معجمه لسان العرب بقوله:**<<جاء في باب الواو فصل الفاء مادة فضا:الفضاء المكان الواسع من الأرض والفعل فضا يفضو فضوا فهو فاض وقد فضا المكان وأفضى اتسع وأفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه، وأصله أنه صار في فرجته وفضائه وحيزه/.../ والفضاء الخالي الفارغ الواسع من الأرض/.../ والفضاء ما استوى من الأرض واتسع يقال أفضيت إذا خرجت إلى الفضاء قال أفضى بلغ بهم مكانا واسعا أفضى له حتى انقطع ذلك الطريق إلى شيء يعرفونه ويقال قد أفضينا إلى الفضاء.>>**[2].

يتضح لنا مما تقدم أن المفاهيم اللغوية لمصطلح الفضاء مفاهيم تدور حول الاتساع والامتداد المحيطة بكل الموجودات سواء الحسية أو غير الحسية،كما أنها تتقاطع مع مصطلحات عديدة كالمكان والحيز والساحة والخلاء هذه التي تتميز بنوع من الفيزيائية الطبوغرافية مما يدل على انفتاح الفضاء وتواشجه مع تلك المصطلحات، إلا أنه متحرر من الفيزيائية فلا يحده مكان ولا يحيزه حيز، وهذا ما أوضحه مطاع صفدي في تمييزه بين الفضاء والمكان في التصور العربي قائلا:**<<فالعربية اشتقت المكان من امتداد الأرض،فهو كل ما يوطأ ويستقر عليه،إنه الثبات. وبالتالي يصبح المكان حاملا للأشياء/.../ومن هنا يوحي المكان بالعربية بالضم والانغلاق/.../في حين أن الفضاء بالمفهوم الغربي يوحي بالانفتاح واللامحدود دون أن ينفي امكانية الاستيعاب>>**[3]. وبهذا يمكن القول عندما يتجرد المكان من انغلاقيته يتحول عندئذ إلى مفهوم الفضاء.

هذا على المستوى المعجمي العربي أما على مستوى المعاجم الأجنبية فنجد مصطلح الفضاء (espace) من الأصل اللاتيني (spatium)، فهو**<<اسم مذكر استعمل في القرن 12 بصفة خاصة بمعنى الزمن واستمر ذلك إلى غاية ق16 ويقابله باللاتينية "spatium" أما في لغة**

1- المعجم الوسيط:مجمع اللغة العربية،ط04،مكتبة الشروق الدولية،مصر،2004،ص،ص:693،694.(مادة فضا).

2- ابن منظور:لسان العرب،مج 15،ط01،دار صادر،بيروت،لبنان،(د.ت)،ص،ص:157،158.(مادة فضا).

3- مطاع صفدي:<<مغامرة الاختلاف والحداثة>>،مجلة الفكر العربي المعاصر،ع44،45،مركز الإنماء القومي،بيروت لبنان،1987م،ص:04.

الفلسفة والعلم فهو محيط مثالي يتميز بظاهرية أجزائه،حيث تمكن التي تتضمن في الأخير كل الامتدادات النهائية (...) وهو مقياس ورمز للزمن>>[1] وقد أخذ المصطلح أكثر من معنى مثل الاتساع والامتداد والمسافة والمدى.ففي معجم **لاروس** الفرنسي الفضاء هو المدى الذي يحتوي جميع الكائنات والمساحة السطحية كالصحراء فهي الأرض المتسعة والمنبسطة، أو المسافة بين نقطتين[2].

نلاحظ مما سبق أن المفهوم اللغوي للفضاء أخذ معنى المكان الواسع، الأفق والامتداد سواء في القاموس العربي أو القاموس الأجنبي الغربي وهذا يدل على البعد الإنساني الذي تتخذها اللغة بكل محمولاتها ومرجعياتها الثقافية على توحيد ذلك الفكر في صياغة والمفاهيم.

❋ **اصطلاحا:**

عَرَفَ مفهوم الفضاء من الناحية اللغوية شبه إجماع من المعاجم العربية والأجنبية على أنه المكان المتسع والممتد، وإذا ما أردنا ضبط المفهوم ضبطا يوفي حقه ويرسم حدوده عن باقي المفاهيم المجاورة له والمتداخلة فيه، وجب علينا أن نتقصاه من الناحية الاصطلاحية كون هذه الأخيرة تتفرع مشاربها وتتنوع موضوعاتها ورؤاها حسب التخصصات المستقطبة للمصطلح كالأدب والفلسفة والفيزياء، إلا أن مصطلح الفضاء وجد اهتماما كبيرا من الباحثين في الدراسات الأدبية والنقدية للعلاقة التكوينية والمضمونية التي تربطهما[3] من جهة، وكذا لما يأخذه من دلالات تجريدية يرتكز عليها الأدب في كسر ألفة اللغة باستعمال المجاز والانزياح وشتى الظواهر البلاغية الأخرى التي تولد الشعرية أو مسافة التوتر عند كمال أبوديب، التي بدورها ستشكل أنواع من الفضاءات الشعرية يتناولها الناقد ويتفحصها.

---

1 -le robert alphabétiqe et analogique de la langue française, paris,1977,p:625.

نقلا عن سعدية بن ستيتي:الإطار المفاهيمي للفضاء الروائي،(د.ط)،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،2017م،ص:15.

2 -larousse dictionnaire de français, france, 2005,p:155.

3- لطيف زيتوني:معجم مصطلحات نقد الرواية عربي انجليزي فرنسي،ط01،مكتبة لبنان ناشرون،لبنان،2002م،ص:128

يذهب أكثر من ناقد وعلى رأسهم حسن نجمي إلى ضرورة التنويه بأن مصطلح الفضاء مصطلح زئبقي متفلت، يفتح أبوابه لجميع التصورات والحقول كوعي عميق، شكلا ومعنى، ذاكرة وهوية ووجودا ليصبح سؤالا إشكاليا يتموضع داخل الوعي الثقافي والاجتماعي والجمالي[1] وحسب هذه الرؤيا التي قدمها حسن نجمي يكون الفضاء عبارة عن **<<إستراتيجية كتابة وإستراتيجية قراءة على السواء>>**[2] ليؤسس بذلك مفهوما جديدا للفضاء منطلقا من التجريد الذهني والعقلي الذي تأخذ فيه الذات تصورها الهندسي للموضوعات عند الكتابة لبناء فضاءات متخيلة، لتتحول الذات بعدها إلى محاولة قراءتها قراءة تأويلية تكسر المعنى الأحادي، وبهذا يكون الفضاء عند حسن نجمي تأويلا جوهريا[3] للكتابة يتطلع من خلاله إلى فتح **<<أفق النتوء في قراءة غير معزولة عن سياقات التاريخ والمجتمع والذات الكاتبة>>**[4] فالفضاء على هذا الأساس يتأسس على فاعلية القراءة التي تخرجه عن إطار الجمود الجغرافي وجملة المعطيات الحسية إلى كونه تجربة فنية وجمالية مجالها الذاكرة والمتخيل كما يمكنه أن يكون من منظور آخر تفكير فلسفي الحضور والغياب مكونان أساسيان فيه أي إن الحضور يشترط الوجود، والغياب هو الآخر يشترط الوجود ولكن ليس في الفضاء نفسه[5] لتغدو هذه الرؤية الفلسفية للفضاء سابقة للمكان ومختلفة عنه، إذ تحاول فهم الفضاء من خلال فهم العلاقة المتشكلة بين الإنسان وذاته والإنسان وعالمه متخذة من البحث الفنومينولوجي وسيلة في ذلك كونه يشتغل بالفضاء كمحور مركزي يعالجه من ثلاث زوايا ذكرها "محمد محسن الزراعي" في مقاله الموسوم بـ "إنشائية الفضاء في الفنومينولوجيا" وهي:

1- حسن نجمي:شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية،ط01،المركز الثقافي العربي،لبنان،2000م،ص:12.

2- المرجع نفسه،ص:29.

3- المرجع نفسه،ص:33،34.

4- المرجع نفسه،ص:31.

5- جوزيف.إ.كيسنر:شعرية الفضاء الروائي،تر:لحسن حمامة،(د.ط)،دار أفريقيا الشرق،المغرب،2003م،ص:07.

أولا– معرفة الفضاء وكيفية التعاطي النظري مع تعاليه، فهو متمنع عن الرد والاختزال باعتباره شيئا لا يتقوم. **ثانيا**– معرفة الفضاء في ذاته، ذلك أن البحث الفنومينولوجي يهتم كثيرا بقضية الزمان؛ حيث يعتبر هذا الأخير محورا مهما في الفضاء. ليحاول البحث الفنومينولوجي معرفة الفضاء من خلال معالجة محاور تشكيله في بعيدها الفيزيقي والميتافيزيقي الأنطولوجي. **ثالثا**– معرفة دلالة الفضاء المعاصرة وفق تصور فنومينولوجي في ظل الدلالات المتقاربة معها كالسكن والاحتضان والتجسد في الزمن، مما سيشكل دلالة جديدة للفضاء تتمثل في أنسنته، ليكون اكتشافا إنسانيا خاصا يدرك حقيقة الإنسان وتفكيره[1]. لتتحول المقاربة الفنومينولوجية للفضاء بحثا عن المعنى عبر فهمه في ذاته أولا، وقراءته كخطاب متشكل في وعي الذات ثانيا.

إن فنومينولوجيا الفضاء* لا تبتعد كثيرا عن معنى أنطولوجيا الفضاء** في محاولتهما الإقرار بحضور الفضاء في حياة الإنسان ووعيه ووجوده، بل إنه يخترق فكره وجسده

1– محمد محسن الزراعي:<<إنشائية الفضاء في الفنومينولوجيا في دلالات تقوم الفضاء بين المعرفة والفن>>،مجلة علامات، ع23،2009م،المغرب،ص:06.

* الفنومينولوجيا وهي: نظرية فلسفية تجعل من القارئ مركزا في تحديده للمعنى، وتعني هذه النظرية في الفلسفة أو النقد دراسة مجموعة الظواهر كما تتبدى في الزمان والمكان، ويتمثل منهجها في محاولة اكتشاف ماهية ودلالات الشيء الجوهرية من خلال الأحداث التجريبية، وذلك فهي تتميز عن المظهرية التي تهتم بكل ما هو سطحي. إذا فالتفكير الفنومينولوجي للفضاء يتحدد من خلال تقصي أبعاده المرجعية والفكرية المتجلية في الزمان والمكان، وتعد أبحاث "هوسرل" من بين الأبحاث المهمة التي حاولت معالجة الفضاء. نبيل راغب:موسوعة النظريات الأدبية،ط01،دار نوبار،القاهرة،مصر 2003م،ص:427.

** الأنطولوجيا وهي: نظرية فلسفية تجعل من القارئ مركزا في تحديده للمعنى، وتعني هذه النظرية في الفلسفة أو النقد دراسة مجموعة الظواهر كما تتبدى في الزمان والمكان، ويتمثل منهجها في محاولة اكتشاف ماهية ودلالات الشيء الجوهرية من خلال الأحداث التجريبية، وذلك فهي تتميز عن المظهرية التي تهتم بكل ما هو سطحي. إذا فالتفكير الفنومينولوجي للفضاء يتحدد من خلال تقصي أبعاده المرجعية والفكرية المتجلية في الزمان والمكان، وتعد أبحاث "هوسرل" من بين الأبحاث المهمة التي حاولت معالجة الفضاء. نبيل راغب:موسوعة النظريات الأدبية،ط01،دار نوبار،القاهرة،مصر 2003م،ص:427.

ومعارفه حتى يكاد يكون مؤطرا له[1]. وعليه فالفضاء من هذا المنظور الفلسفي هو**<<الأفق الذي يحد تواجد الموجودات ويحيط/.../ عالمنا المحيط، عالم الحياة بكل مكوناته المادية والروحية فهو لا يشمل مجال الفعل فقط بل مجال الفكر أيضا>>**[2].

انطلاقا من أن الفضاء منجدل بين الفيزيائي والمجرد ينكشف ولا ينكشف قد فتح المجال أمام الدراسات النقدية والأدبية إلى المغامرة في مساءلته عبر مناهجها المتنوعة ذلك باعتباره نسقا سيميولوجيا اتصاليا وجب علينا التعمق فيه وفي كيفية تشكله، وأهم مضامينه نظرا للعلاقة الحتمية الموجودة بينه وبين الإنسان على اعتبار هذا الأخير علامة رمزية سيميولوجية وسيميوطيقية في هذا الكون، وكائنا لا يكف عن التواصل والاتصال مع من حوله بمختلف اللغات والرموز، لينتج بذلك سيرورة دلالية للمفاهيم تتولد منها الكثير من المعاني، ونجد من ضمنها مفهوم الفضاء الذي يتحول وفق هذا المنظور إلى نص رمزي علاماتي يحمل في ثناياه أنساقا وخطابات مختلفة جراء التفاعل القائم بين الإنسان والثقافات الأخرى، لتنتقل دلالته الاتصالية إلى دلالة رمزية أو بمعنى آخر انتقاله من بعده الملموس الفيزيائي إلى بعده الضمني الوجودي ولا يمكن أن يحدث هذا التحول إلا إذا حدث تحول على مستوى التفكير الإنساني، فإذا كان البحث الفنومينولوجي يركز على علاقة الإنسان بذاته وفضاءه، فإن البحث السيميولوجي لا يحيد عن ذلك كثيرا، كونه يحاول الكشف عن دلالة الإنسان كعلامة في هذا الفضاء باعتباره نصا مشفرا[3] يمكن فك شفرته من خلال رؤيته وفق أفقين اثنين هما:**الواقعي والمتخيل** يتمثل الأول في تلك الفضاءات التي**<<يتحرك فيها الإنسان ويتعامل معها وفيها وفق إستراتيجية تنهض أساسا على البعد التداولي، وتفرز أنساقا هي**

1- حفيظة زعيتر:شعرية الفضاء عند شعراء المعلقات فضاء الأطلال نموذجا،إشراف:عبد الملك مرتاض،قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات،جامعة الجزائر02،الجزائر،2007م،(أطروحة دكتوراه)،ص:17.

2- محمد محسن الزراعي:<<إنشائية الفضاء في الفنومينولوجيا في دلالات تقوم الفضاء بين المعرفة والفن>>،ص:09.

3- وردة راشدي:الفضاء السيميائي ومسألة تعددية المعاني في الطقوس الشعبية الأمازيغية الجزائرية،إشراف:نبيلة بوخبزة قسم علوم الاتصال،كلية علوم الإعلام والاتصال،جامعة الجزائر،2015م،2016م،(أطروحة دكتوراه)،ص،ص:104،114.

التي تؤطر الفعل والوجود الإنساني داخل كل فضاء>>[1]، أما الثاني فهو فضاء يشكله المبدع داخل النص الإبداعي من وحي الخيال**<<ينتجه فعل الكتابة ويحققه فعل القراءة>>**[2]. وتصبح عندئذ مكاشفة الفضاء كدال مكثف رمزيا متسربل بالتاريخ والأيدولوجيا والثقافة التي أنتجتها تفاعلات الإنسان مع محيطه في سبيل تحقيق كينونته عن طريق دمج الفضاء مع عالم اللغة التي من خلالها تتفتح أمامه عوالم التخيل متوغلة في حدود الوجود، ليكون هذا الاندماج منطلقا تشكيلي للفضاء المتخيل– وهذا ما موظفه الشعراء–.

من بين النقاد السيميائيين الغربيين الذين اهتموا بالبحث حول الفضاء في بعده السيميائي نجد "جيرار جينات"؛ حيث يرى بأن الفضاء بنية دلالية بلاغية أو علاماتية، كونه يشتغل على الصورة المتخيلة عامة والصورة المجازية خاصة، فالأولى تصنع فرادة العمل الأدبي أو ما يسمى شعرية النص،أما الثانية فتمنح للمعنى شفرات وظلال من أجل تفعيل عملية التأويل وإنتاج دلالات لامتناهية[3].

موازة مع الطرح السابق يمكن أن يكون الفضاء نسقا أنثروبولوجيا كونه وعاءً حاوٍ لجملة من الدلالات الأنثروبولوجية لجماعات بشرية، ذلك للعلاقة المتناسقة والمتشكلة بين البنى الاجتماعية والتغيرات الفضائية والمؤسسات الإنسانية؛ فكل تغير يجري على الفضاء والمؤسسة الإنسانية يستلزم بالضرورة تغير على مستوى البنية الاجتماعية مثلما حصل في البيئة العربية، فحينما تغير الفضاء الجاهلي مع ظهور الإسلام، استلزم تحولا على مستوى الفكر والفضاء داخل البنية الاجتماعية (تغير في السلوك الفردي والجماعي، وتغير في المفاهيم)، ليصبح الفضاء شاشة مرآوية تعكس مظاهر الحياة والحقيقة، المعرفة، والثقافة. وقد ظهرت في الدراسات الأنثروبولوجية فكرة حاولت أن تجعل من الفضاء محورا أساسيا

1– حفيظة زعيتر:شعرية الفضاء عند شعراء المعلقات فضاء الأطلال نموذجا،(أطروحة دكتوراه)،ص:16.

2– المرجع نفسه،ص:16.

3–عبد الرحمن بن زورة:شعرية الفضاء في النقد الروائي المغاربي المعاصر المفهوم والتحولات،ط1،مركز الكتاب الأكاديمي عمان الأردن،2018م،ص،ص:35،36.

للدراسة أسمتها "بالأنثروبولوجيا الفضائية" التي تحاول أن تؤسس لنفسها منهجا علميا تدرس فيه الفضاء كنص أنثروبولوجي مختزن للتاريخ والجغرافيا والفكر كونه يتكون من مجموع الأنساق المتنوعة والمنتظمة والمترابطة داخل نظام المجتمع البشري الذي يشكل في النهاية بنية فضائية لها عدة أبعاد كالبعد السوسيولوجي والبعد الثقافي. لنستنتج أن الفضاء في الدراسات الأنثروبولوجية منجدل هو الآخر بين ما هو فيزيائي وما هو مجرد، غير أنها تؤسس دراستها انطلاقا مما هو مادي ملموس في محاولة مساءلته لمعرفة ما هو مجرد معنوي، ذلك لأن مدار دراستها هو الإنسان بكل تاريخه ماضيا أو حاضرا، لتكون جميع مخلفاته لغة مشفرة تترسب عليها مختلف تجاربه الإنسانية في هذه الحياة[1].

من خلال ما سبق يمكننا القول أن مفهوم الفضاء مفهوم متفلت عن كل تحديد جغرافي، يميل إلى كل ما هو فضفاض متخيل، وينحو إلى البحث الفلسفي السيميائي (الدلالي والرمزي). ونحن بهذا القول لا ننفي قطعا بوجود تمظهرات مرجعية على مستواه إلا أننا نرى أنه ما يفتأ حتى يجعل منه جسرا ينتقل به إلى اللامحدودية. ولكن في مقابل ذلك ظهر مصطلح آخر يناشد بتوازيه مع هذا الطرح وهو مصطلح المكان ليضعنا أمام سؤال حقيقي وهو:هل المكان موازٍ للفضاء؟أم أن الاختلاف قائم بينهما؟ وإذا سلمنا بوجود هذا الاختلاف فما هو يا ترى؟.

02- المكان

❋ لغة

جاء في لسان العرب لابن منظور أن المكان هو الموضع والجمع أمكنة وأماكن هو جمع الجمع وقيل مكنه الله من الشيء وأمكنه منه بمعنى فلان لا يمكنه النهوض، وتمكن من الشيء واستمكن أي ظفر به، والاسم من كل ذلك المكانة؛ أي المنزلة[2]. وجاءت المكانة

1- وردة راشدي:الفضاء السيميائي ومسألة تعددية المعاني في الطقوس الشعبية الأمازيغية الجزائرية،ص،ص:128،131.

2- ابن منظور:لسان العرب،مج13،ص:412،مادة (مكن).

أيضا بمعنى المنهج أو الطريقة كما في قوله الله تعالى:﴿ٱعمَلُواْ عَلَىٰ مَكَانَتِكُم﴾ (سورة هود الآية121). وإذا ما قمنا بالنظر في مصطلح المكان هو الآخر داخل الحدود اللغوية المعجمية نجده أخذ كثيرا من التسميات المرادفة له نجد منها:

- **الحيز**:من حوز يقال حزت الأرض إذا أعلمتها وأحييت حدودها، وحوز الدار وحيزها ما انظم إليها من المرافق والحوزة الناحية.[1]
- **البيئة**: تبوأت منزلا: أي نزلته، وتبوأ المكان: حله، والبيئة المنزل، والمباءة منزل القوم.[2]
- **الموضع**: اسم المكان والموضعة لغة فيه ويقال وضع الشيء في المكان: أثبته فيه والوضائع والوضيعة قوم ينتقلون من أرض إلى ارض والواضعة: الروضة.[3]
- **المجال**: من الجل والجل من كل شيء: معظمه، ومن البيت: مكان ضربه أو بنائه.[4]
- **المحل**: يقال محل ومحلة ومحول وهو المكان والأرض، والمحل نقيض المرتحل والمحل الموضع الذي يحل فيه، والمحلة منزل القوم والحلة جماعة بيوت الناس لأنها تحل.[5]
- **الملا**: وهو الفلاة من الصحراء والمتسع من الأرض، والقطعة من الزمن ويقال مر ملأ من الليل ما بين أوله إلى ثلثه.[6]

نلاحظ من خلال هذه المرادفات اللغوية أن المفهوم اللغوي للمكان قد أخذ دلالة هندسية وفيزيائية محسوسة، مرتبطة بالأرض خلافا ما رأيناه لدلالة الفضاء التي ارتبطت بالاتساع وكأنها مرتبطة بالسماء لنتبين ولو فرقا لغويا صغيرا بين هذين المصطلحين أنهما يشكلان ثنائية ضدية تتمثل بالأرض والسماء.

1- ابن منظور:لسان العرب،مج 01،ص:39.مادة (حوز).

2- المرجع نفسه،مج05،ص:242.مادة (بوأ).

3- المعجم الوسيط:مجمع اللغة العربية،ط04،ص:1040.مادة (وضع).

4- المرجع نفسه،ص:131.مادة (جلل).

5- المرجع نفسه،ص:194.مادة (حلل).

6- المرجع نفسه،ص:887.مادة (ملا).

❋ **اصطلاحا:**

اهتمت العديد من مجالات المعرفة كالفلسفة والأدب والنقد بالمكان حيث؛ نجده في المجال الفلسفي قد أخذ مفهوم الاحتواء فهو عند جميل صليبا**<<الموضع وهو المحل (lieu) المحدد فنقول مكان فسيح ومكان ضيق، وهو مرادف للامتداد(etendu)>>**[1] وإذا كان المكان هو الموضع فإنه مرتبط كثيرا بوجود مادي ملموس (أجسام وأشياء) بمعنى أنه قابل للتحديد ويمكننا إدراكه بأي نوع من أدوات الإدراك، وانطلاقا من هذا المفهوم لا يمكن أن يستعمل كمرادف لمصطلح الفضاء.

بعيدا عن تكرار الجرد التاريخي لمفهوم المكان فلسفيا نظرا لوجوده منثورا في العديد من الكتب، والدراسات الأكاديمية يمكننا تلخيصه في نقاط مهمة حسب ما أورده الدكتور (باديس فوغالي) نقلا عن كتاب "حسن مجيد العبيدي" الموسوم "بنظرية المكان في فلسفة ابن سينا" في ما يلي: يرى **أفلاطون** أن المكان هو ما يحوي الأشياء ويقبلها ويتشكل بها في حين يرى كل من الفيلسوف **إقليدس** و**ديكارت** أن المكان ينبغي أن يكون ذا ثلاثة أبعاد في العرض والطول والعمق، في حين **سبينوزا ومالبراش** المكان امتداد غير متناه[2].

مع تطور العلوم وظهور مناهج معرفية جديدة كأنثروبولوجيا الفضاء ومناهج النقد الحديثة والمعاصرة حظي المكان بأهمية كبيرة كونه يشكل محورا أساسيا في الوجود، حتى أضحى لصيقا بالذات باعتبارها موجودا يحاول التعبير عن مظاهر حياته، متغلغلا بعمق **<<في الكائن الإنساني، حافرا مسارات وأخاديد غائرة في مستويات الذات المختلفة ليصبح جزءا صميميا منها، فالمكان هو الفسحة التي يحتضن عمليات التفاعل بين الأنا والعالم>>**[3] فالمكان بهذا المنظور هو ما يشتغل عليه الفضاء كإستراتيجية قرائية تحاول تأويله تأويلا جوهريا وفق فلسفتي الفنومينولوجيا والأنطولوجيا من خلال فهم المكان وتأويله في إطار بعد تاريخي

1- جميل صليبا:المعجم الفلسفي،ج02،(د.ط)،دار الكتاب اللبناني،بيروت،لبنان،1982م،ص:214.

2- باديس فوغالي:الزمان والمكان في الشعر الجاهلي،ط01،عالم الكتب الحديث،إربد،عمان،2008م،ص:171.

3- مهدي عبيدي:جمالية المكان في ثلاثية حنا مينة،(د.ط)،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب سوريا،2011،ص:26.

متكامل؛ بما يجعل عملية فهمه وتأويله تتم دراسته في لحظة زمنية واحدة تجمع بين زمن الكتابة وزمن القراءة. وإن تأويل الفضاء للمكان سيجعل منه لحظة لكتابة تاريخ الإنسان وحفرا في كيانه الذي يتشكل من منظومات مختلفة ومتكاملة فيما بينها، فالتأويل ممارسة نقدية إيجابية تقوم على الإثراء والتوليد والاستمرارية، لتصبح العلاقة بين الفضاء والمكان علاقة تقاطع وتداخل يحاول الفضاء من خلاله أن يتجاوز ظاهره إلى باطنه مستخدما التأويل الّذي يسعي للوقوف على دلالات المكان المتنوعة، ذلك لما له من قدرة تأثيرية على روح الإنسان وجسده. وإذا كان للمكان هذا القدر من الأثر في التجربة الإنسانية فكيف سيكون تأثيره في الأعمال الإبداعية كونها تجنح للخيال الخلاق الذي يجعل منه نظاما دلاليا ورمزيا مكثفا يسربل به التجربة الإنسانية بكل ما تحمله من أفكار ثقافية وفلسفية.

يرى ياسين النصير أن المكان في العمل الفني**<<شخصية متماسكة، بل الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلا بفعل الشيء. والروايات أو القصائد التي تحسن استخدامه تسجل جزءا من تاريخية الزمن المعاصر. وبعكسه يكون المكان عند كاتب عاد مجردا من معناه الفلسفي والفكري فالمكان هو الجغرافية الخلاقة في العمل الفني>>**[1].

إن هذا المفهوم يجعل من المكان مكونا مركزيا تشتغل عليه اللغة بتحويله من بعده المرجعي الواقعي إلى مادة إبداعية مع ضرورة الإبقاء على محمولاته الثقافية والفكرية لإضفاء إمكانية تحوله كخطاب نسقي مضمر قائم بذاته فاللغة عند "يوري لوتمان"هي:**<<أداة من أدوات الثقافة بوصفها آلية تحول عالم المعطيات المحسوسة إلى نظام،وأن لم تكن الأداة الوحيدة فهي بدون شك، الأداة الأساسية الأولى، ويسميها يوري لوتمان بنظام والنمذجة الأولى>>**[2]. وانطلاقا من نظرته للغة أسس "يوري لوتمان" مفهومه للمكان في العمل الفني إذ هو عالم تحده مساحة وحيز في هذا الوجود لكن في الوقت نفسه إنه يمتلك حقائق أكبر عن ذلك العالم

1- ياسين النصير:الرواية والمكان،(د.ط)،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،العراق،1986م،ص،ص:17،18.

2- يوري لوتمان:مشكلة المكان الفني،تق وتر:سيزا قاسم،ضمن كتاب جماليات المكان،ط02،دار قرطبة،المغرب،1988م ص64.

اللامتناهي وهكذا تكون اللغة مقولة أساسية في نظر "لوتمان" تحول المكان/العالم إلى أنساق وأنظمة دلالية ويسعى هو الآخر من خلالها إلى الانعتاق من فيزيائيته وانغلاقه إلى الانفتاح اللامتناهي والمتخيل[1] ليكون عندئذ موازيا لمصطلح الفضاء.

في حين نجد "غاستون باشلار" ولعله أول الباحثين الغربيين الذين أثروا دراسة المكان من خلال كتابه الشهير "L'espace Poétique" الذي ترجمه غالب هلسا "بجماليات المكان"–وإن كانت هذه الترجمة تحتاج إلى مراجعة–؛ حيث تعد دراسته مرجعا أساسيا لكل باحث في هذا الموضوع لما تتميز به إذ جمعت في تحليلها ما بين الرؤية الفلسفية والرؤية الجمالية النفسية لدراسة الخطاب الشعري.

إذا كان "يوري لوتمان" قد أسس نظرته للمكان على أساس اللغة، فإن غاستون باشلار لم يبتعد كثيرا عن عناصر اللغة في بلورة مفهومه، إذ اتخذ من عنصر الخيال أساسا ومركزا لرؤيته، كون الخيال قوة تستبصر الكون وتعيد تشكيله في صور أخرى[2] وفي هذا الصدد يقول:<<**المكان الذي ينجذب إليه الخيال لا يمكن أن يبقى لا مباليا ذا إبعاد هندسية فحسب/.../ بل بكل ما في الخيال من تمييز إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية في كمال الصور لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوارية >>**[3] هكذا يميز باشلار بين نوعين من الأمكنة الأولى جغرافية، والثانية خيالية، وإن هذه الأخيرة هو ما يحاول الشاعر/المبدع أن يؤرخ بها تاريخ الإنسان بكل تفاصيله عبر ما يسمى بالصورة الشعرية التي ما هي في النهاية إلا نتاجا لعنصر الخيال. وهكذا فإن المكان**<<دون إنسان،عبارة عن قطعة من الجماد لا حياة ولا روح فيها.كذلك فإن الإنسان بمشاعره وعواطفه ومزاجه يأخذ من الطبيعة وطقوسها وفصولها /.../على رسم المكان>>**[4].

1- يوري لوتمان:مشكلة المكان الفني،تق وتر:سيزا قاسم،ضمن كتاب جماليات المكان،ص:64،65.

2- عبد الرحمن بن زورة:شعرية الفضاء في النقد الروائي المغاربي المعاصر(المفهوم والتحولات)،ص:32.

3- غاستون باشلار:جماليات المكان،تر:غالب هلسا،ط02،المؤسسة الجامعية،بيروت،لبنان،1984م،ص:31.

4- أسماء شاهين:جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا،ط01،المؤسسة العربية،بيروت،لبنان،2001م،ص:17.

إن هذه الرؤيا للمكان لا تبتعد كثيرا عن مجالين علميين الأول هو علم النفس الذي قسم المكان إلى ثلاثة أقسام وهي: الأول فيزيائي وهو بعيد عن مدار الأنا، والثاني مدرك ومتصور وهو كل ما يتشكل في ذهن الإنسان ووعيه؛ أي أنه ضمن مدار الأنا، وأخيرا مكان الجسم الخاص. ومنه فإن المكان في علم النفس ذو طبيعة إدراكية محسوسة وطبيعة تمثيلية تخييلية، وهذه الأخيرة استفاد منها"جاك لاكان" في عملية تحليله للمكان الفني إذ عده مرآة للذات (الأنا)[1].

أما العلم الثاني فهو الأنثروبولوجيا؛ حيث نجد العالم الأنثروبولوجي "ميرسيا إيلياد" قد بحث عن علاقة الإنسان بالمكان، فوجد أنها مبنية على فكرة أو مقولة محورية تسمى **(الأصل)**، ذلك أن الإنسان دائما ما يحن إلى مكان ما، ويوضح أن استعادته للمكان لا تتأتى إلى عبر الحلم والذاكرة أو ما وظفه غاستون باشلار وهذا ما نجده واضحا وجليا في البيئة الجاهلية، ومميزة للإنسان الجاهلي الظاهرة من خلال شعره[2].

03- الحيز

❋ لغة:

جاء في لسان العرب **الحيز**:من حوز يقال حزت الأرض إذا أعلمتها وأحييت حدودها وحوز الدار وحيزها ما انظم إليها من المرافق والحوزة الناحية.[3]، أما في المنجد فقد جاء الحيز من حاز حوزا وحيازة، واحتاز احتيازا الشيء،بمعنى ضمه وجمعه، وحصل عليه والحوز الموضع إذا أقيم حواليه سد أو حاجز، وحوز الدار ما انظم إليها من المرافق والمنافع وقيل الحوزة الناحية، والحيز:المكان وهو مأخوذ من الحوز أي الجمع، يقال:هذا في حيز التواتر أي في جهته ومكانه.[4]

1- منجي القلفاط:الإنسان والمكان في الشعر العربي القديم،(د.ط)،الدار التونسية للكتاب،تونس،2008م،ص:24،25.

2- المرجع نفسه،ص:27.

3- ابن منظور:لسان العرب،مج 01،ص:39.مادة (حوز).

4- المنجد في اللغة والأعلام،ط19،ص:161.مادة (حاز).

نلاحظ أن مصطلح الحيز قد أخذ معنى المكان المحدود القابل للامتلاء والتحديد ليمكننا القول أن الحيز جغرافي بحت، فهو الجزء المرجعي والمادي الملموس الذي يتأسس عليه المكان، والانتقال به إلى مفهوم الفضاء.

❋ **اصطلاحا:**

ظهر مصطلح "الحيز: أول ما ظهر في النقد الجزائري؛ حيث جاء به الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض" كمقابل لترجمة**Espace**، ذلك أن مصطلح الفضاء عنده **<<قاصر بالقياس إلى الحيز لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الهواء والفراغ، بينما الحيز ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثقل، والحجم، والشكل>>**[1] ولا يبدو لنا من كلام "مرتاض" أنه أسس طرحه هذا على مقياس ومعيار موضوعي، بل نراه ضربا من الذاتية في صناعة المصطلح كون مفهوم الحيز عنده غير مختلف عن المفاهيم السابقة الذكر في مجال الاشتغال على الفضاء السردي، فهو حسبه **<<المجال الفسيح الذي يتبارى في مضْطربه كتاب الرواية فيتعاملون معه بناء على ما يودون من هذا التعامل، حيث يغتدي الحيز من بين مشكلات البناء الروائي، كالزمان والشخصية واللغة>>**[2].

إن "عبد الملك مرتاض" مضطرب في تحديده للمفهوم فتارة نجده يحده ويجسده كحالة فيزيائية بقوله:هو **<<هيئة تتخذ لها أشكالا مختلفة لا نهائية لتماثلها، فتعرض لنا ناتئة ومقعرة ومسطحة ومستقيمة ومعوجة /.../كما تمثل لنا في صورة خطوط وأبعاد وأجسام وأوزان>>**[3] وتارة يجعله مرادفا للفراغ كما في قوله:**<<هذا الفراغ الشاسع الذي يحيط بنا من الكون الخارجي،وهو أيضا كل الفراغ الشاسع الهائل الذي يمتد من حولنا مع امتداد مدى أبصارنا>>**[4]. وهذا ما أدى إلى مؤاخذته من بعض النقاد حول هذا التناقض في المفهوم بين الفيزيائية والخيالية وهذا ما جعل

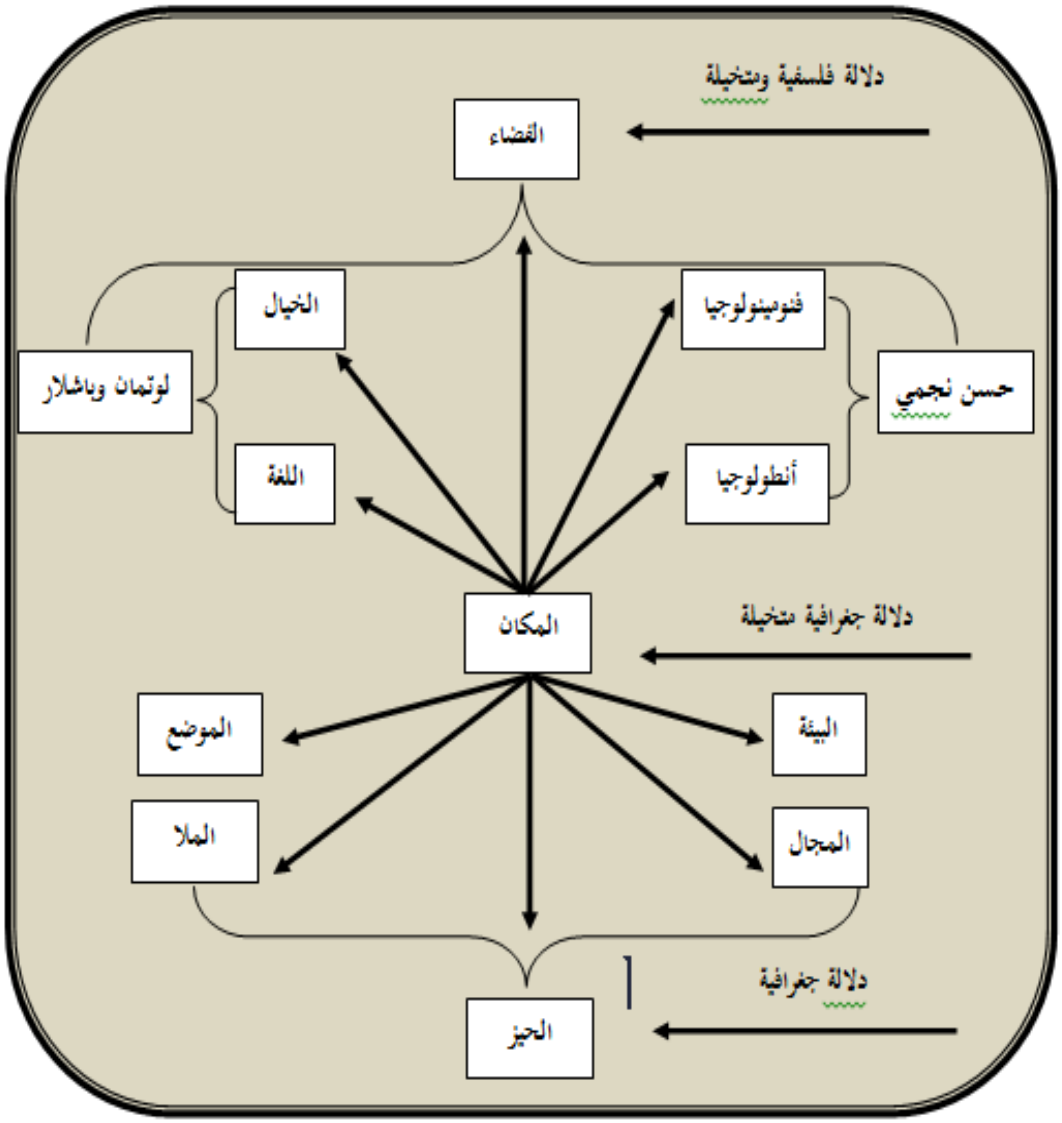
1- عبد الملك مرتاض:في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة،ع240،الكويت،1998م،ص:121.

2- المرجع نفسه،ص:125.

3- عبد الملك مرتاض:السبع المعلقات تحليل أنثروبولوجي/سيميائي(د.ط)،دار البصائر،الجزائر ،2012م،ص،ص:123.

4- المرجع نفسه،115.

أغلبية النقاد غير متبنين لهذا المصطلح لما يدور حوله من غموض وضبابية، وانقسامهم الواضح في استعمال أحد المصطلحين (الفضاء/المكان). ويمكننا تصور الفرق بين مفاهيم مصطلح الفضاء والمكان والحيز من خلال جملة التحولات الحاصلة في مسارهم ومدار اشتغالهم والمخطط* الآتي يوضح ذلك:



مخطط يوضح: تحولات مصطلح الحيز والمكان والفضاء

*- هذا المخطط من إنتاج الباحث.

إن المخطط أعلاه يكشف لنا التدرج الحاصل في انتقال المصطلح من الجغرافية إلى المتخيل وكل واحد يؤسس للآخر، فالحيز يؤسس للمكان، والمكان يؤسس للفضاء بانتقاله من مفهومه الجغرافي إلى مفهومه التخييلي من خلال استثمار عناصر الفضاء المتمثلة في فلسفتي الفنومينولوجيا والأنطولوجيا وعنصرا الخطاب الإبداعي الرئيسيين (اللغة والخيال).

ثانيا – الفضاء وإشكالية المصطلح في الدرس النقدي العربي الحديث:

عرف الدرس النقدي العربي الحديث والمعاصر مصطلحات عديدة كالزمان والمكان والفضاء وقد كان هذا الأخير مكونا فاعلا وأساسيا في بناء الخطاب الإبداعي، إذ نجده**<<من المصطلحات النقدية التي دخلت عالم الدراسات والبحوث حديثا، وفرضت نفسها بقوة بعد أن أهملت سابقا بسبب انصراف النقاد والباحثين إلى التركيز على عناصر أخرى>>**[1]، وقد عرف الفضاء كغيره إشكالية مصطلحية إذ تعددت ترجمته لدى الباحثين والنقاد؛ منهم من ترجمه إلى الفضاء (حسن نجمي) ومنهم من جعله المكان (غالب هلسا)، وذهب (عبد الملك مرتاض) إلى نحت مصطلح ثالث وهو الحيز.

01- الفضاء أشمل من المكان

يرى حسن نجمي في كتابه "**شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية**" أن الفضاء هو ما**<<تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال معيارا لقياس الوعي والعلائق والترتيبات الوجودية والاجتماعية والثقافية>>**[2] ليتضح لنا من خلال هذا المفهوم أن الفضاء أوسع من المكان إنه قائم على الاتساق واللاحدود، إنه متخط لمادية المكان إلى معنوية النفس والشعور وغوص في الذاكرة والخيال والهوية، وكل هذه**<<حاضرة بشكل من الأشكال إما مضمرة أو موصوفة، أو معروفة أو محلوما بها أو متأملا فيها>>**[3] وقد عمد الناقد مؤاخذة ترجمة "غالب هلسا" لكتاب "غاستون باشلار" بـ"جماليات المكان" واعتبارها تجاوز وجناية فيقول:**<<تميزت**

1- فيصل الأحمر :معجم السيميائيات،ط01،منشورات الاختلاف،الجزائر،2010م،ص123.

2- حسن نجمي:شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية،ص:32.

3- المرجع نفسه،ص:46.

هذه الترجمة بضعف ملحوظ ضعف كارثي في كثير من الجوانب، حيث هشاشة الإمساك بالمفاهيم والمصطلحات، مخاطر السقوط التي تستلزمها عادة كل ترجمة، ذهاب مع عكس المقصود تماما وقفز على عبارات وجمل وكلمات ليس بالإمكان تجاوزها دون ارتكاب جنايات قصوى>>[1]، ويرى أن من الواجب إعادة ترجمة العنوان بـ"شعرية الفضاء" وقد شاطره"محمد برادة" بنقده لهذه الترجمة واقترح مصطلح "أدبية الأدب" ذلك لأن **<<كلمة فضاء تشمل المكان والزمان لا كما هما في الواقع ولكن كما هما متحققان في النص مخلوقين محورين من لدن الكاتب، ومسهمين في تخصيص واقع النص وفي نسيج نكهته المتميزة>>**[2] ومن بين المناصرين لهذا المفهوم الناقد المغربي"حميد لحمداني" الذي يرى أن الفضاء**<<أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء /.../ إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، فالمقهى أو المنزل أو الشارع أو الساحة، كل منها يعد مكانا محددا، ولكن إذا كانت الرواية تشتمل هذه الأشياء كلها فإنها جميعا تشكل فضاء الرواية>>**[3] فهو إذا إطار عام يضم المكان والحيز ليخلص في نهاية تصوره إلى أربعة تجليات وأشكال لحضور الفضاء في الخطاب الإبداعي وهي[4]:

- ❋ الفضاء الجغرافي: ما يقابل مفهوم المكان.
- ❋ الفضاء النصي: الفضاء الذي تشغله الكتابة.
- ❋ الفضاء الدلالي: الصورة والدلالات المجازية.
- ❋ الفضاء كمنظور: خاصية الهيمنة الفنية للشخصيات داخل النص.

أما الفضاء عند "فيصل الأحمر" فيأخذا بعدا استراتيجيا يربط بين الفعل والشخصية في المكان حيث يقول: **<<إن إستراتيجية الفضاء في السرد تتنوع في كونه إطارا يشتمل على أحداث، فالحدث الروائي لا يقدم مصحوبا بجميع إحداثياته الزمانية والمكانية/.../ويتسع مفهوم الفضاء ليشمل البيئة الطبيعية والصناعية بمختلف أنماطها ووظائفها، والشوارع وكل الأماكن التي تعيش فيها**

1- حسن نجمي:شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية،ص:43.

2- حفيظة زعيتر:شعرية الفضاء عند شعراء المعلقات فضاء الأطلال نموذجا،(أطروحة دكتوراه)،ص:82.

3- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النّقد الأدبي،ط01،المركز الثقافي العربي،لبنان،1991م،ص:63.

4- المرجع نفسه،ص:62.

الشخصيات الروائية>>[1] وهو بهذا الطرح ينتقل من المكان بأبعاده الهندسية إلى الفضاء بأبعاده الشعورية المتخيلة.

02- الفضاء مساوٍ للمكان

في مقابل هذا الطرح نجد بعض النقاد لا يفصلون بين مصطلحي الفضاء والمكان بعدهما مفهوما واحدا، إذ نجد من بينهم "محمد عزام" الذي عرفه بأنه**<<مجموع الأمكنة المحددة جغرافيا، والتي هي مسرح الأحداث، وملعب الأبطال، هذا إذا لم نأخذ بالفضاء كمنظور، وبالفضاء كدلالة>>** [2]. فالفضاء عنده مقابل للمكان، كما يرد على "حسن نجمي" حول ترجمة غالب هلسا ولا يرى أي عيب في ترجمته غالب هلسا لكتاب"غاستون باشلار بل يثني عليها بعدها **<<أولى الدراسات التي تناولت المكان باعتباره عنصرا حكائيا مهما في الرواية>>**[3].

من بين أنصار هذا المذهب الناقد"حسن بحراوي" الذي عرف بجهوده في دراسة الفضاء الروائي محاولا**<<رفع الالتباس عن العلاقة القائمة بين الفضاء النصي، والفضاء الحكائي والفضاء الواقعي وذلك قبل الشروع في دراسة مراحل بناء الفضاء الروائي وتحديد عناصره المكونة>>**[4] فالفضاء عنده **<<مثل المكونات الأخرى للسرد لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي Espace verbal بامتياز، ويختلف عن الأفضية الخاصة بالسينما والمسرح، أي عن الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب>>**[5] وبهذا فالفضاء خطاب لغوي، أو لغة كاشفة عن كل ملفوظ فاللغة من ميزاته الفنية المشكلة لأدبيته وشعريته.

1- فيصل الأحمر:معجم السيميائيات،ص:125.

2- المرجع نفسه،ص:114.

3- محمد عزام:فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان،ط01،دار الحوار،سوريا،ص:111.

4- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية)،المركز الثقافي العربي،المغرب،1990م،ص:27.

5- المرجع نفسه،ص:27.

03- الحيز البديل الغامض

بعيدا عن هذا الخلاف بين النقاد حول المصطلحين ذهب الدكتور عبد الملك مرتاض إلى إبداع مصطلح آخر أسماه بالحيز موضحا عدم تبنيه للفضاء والمكان قائلا:**<<إننا نميز بين المجال والمكان، والفضاء، والحيز، الذي آثرناه بالاستعمال من بين المصطلحات كلها لاعتقادنا بلياقته/.../إن المكان يعني الجغرافيا، وإن الفضاء يعني الأجواء العليا التي لا سيادة لأي بلد فيها والفضاء يعني الفراغ بالضرورة/.../بينما الحيز في تصورنا واستعمالنا الذي دأبنا عليه قادر على أن يشمل على كل ذلك، بحيث يكون اتجاها وبعدا ومجالا وفضاء وجوا وفراغا وامتلاء>>**[1] ولم يقف مرتاض عند هذا الحد بل ذهب إلى إعطاء الحيز ثلاثة مفاهيم تتمثل في[2]:

01- الحيز بمعنى الفضاء وهو الأجرى على كلام النقاد العرب والأورد على خواطرهم.

02- الحيز كمفهوم سيميائي يحلل به جملة من السمات اللفظية في النصوص الأدبية.

03- الحيز الأدبي الذي تحدث عنه كل من الناقدين موريس بلانشو وجيرار جينيت بعد الإبداع حيزا مفتوحا.

إن هذه المفاهيم الثلاثة التي أوردها مرتاض تؤكد غموض هذا المصطلح، وإذا أردنا أن ننصف حقه في إبداع مصطلحه يمكننا أن نختار مفهومه الثاني، وعده مصطلحا في الحقل السيميائي يمكن أن يعول عليه في تحليل العلامات النصية داخل العمل الأدبي. إن هذه التفرقة المرتاضية بين هذه المصطلحات قد زادت من إشكالية المسألة غموضا وضبابية وفتحت باب التساؤلات من جديد بعد أن سكنت ولو بنسبة قليلة فهل يا ترى مرتاض هو غالب هلسا جديد؟ وحيزه جناية أخرى على النقد العربي؟ أم هو تصحيح نقدي لمسار الترجمة؟ أم أن مصطلح الفضاء قدر له أن يظل زئبقيا متفلتا من مفاهيم النقد والنقاد؟[3].

1- عبد الملك مرتاض:أ،ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد،دار الغرب،وهران،الجزائر،ص:176.

2- عبد الملك مرتاض:نظرية النص الأدبي،ط02،دار هومة،الجزائر،2010م،ص،ص:335،337.

3- عبد الرحمن بن زورة:<<إشكالية مصطلح الحيز في الكتابات النقدية عند عبد الملك مرتاض- تحليل رواية زقاق المدق لنجيب محفوظ نموذجا>>،مجلة مقاليد،ع11،ديسمبر 2016م،ورقلة،الجزائر،ص:13.

ختاما يمكن القول مما سبق: إن المصطلح في الدرس العربي المعاصر والنقدي على وجه الخصوص يعاني من اضطراب كبير في عملية الترجمة من البيئة الأصلية الغربية مما أحدث إشكاليات تبعث على القلق والتساؤل عن مسار النقد المجهول، فإلى أين يمضي هل إلى التشتت؟ والتوقيع على ذلك باسم ما يعرف بالاختلاف، في الوقت الذي كلنا مطالبون كباحثين على الالتفاف والتركيز على توحيد المصطلحات في ظل اختلاف المفاهيم[1].

بناءً عليه فإن هذه الدراسة قد تبنت مصطلح الفضاء باعتباره حاملا لمختلف الخطابات والأنساق (الفلسفية والثقافية والإبداعية) للشعر الجاهلي المرتبط بالشساعة، دون إقصاء لمصطلح المكان والحيز وتوظيفهما كجغرافيا تؤسس لذلك الفضاء المتخيل.

1- محمد توامي:الفضاء في الشعر العربي المعاصر الشعر الرواد،إشراف عبد القادر هني،قسم اللغة العربية وآدابها،كلية الآداب واللغات،جامعة الجزائر02،الجزائر،2011م،2012م،(أطروحة دكتوراه)،ص:103.

الباب الأول:

فضاء المكان والزمن وأنساق الوجود

الفصل الأول:

فضاء المكان وأنساق الوجود

أولا- الطلل وتجليات الاغتراب الوجودي

ثانيا- الصحراء وتجربة الموت والحياة

الفصل الثاني:

فضاء الزمن وأنساق الوجود

أولا- أنطولوجيا الزمن الكوني المتغير (الليل)

ثانيا- أنطولوجيا الزمن الكوني الثابت (الدهر)

الفصل الأول:

فضاء المكان وأنساق الوجود

أولا- الطلل وتجليات الاغتراب الوجودي

01- الطلل والمرأة (انفتاح الذاكرة وقلق الذات)

02- الطلل والتساؤل بين نوستالجيا البقاء ورغبة التحول

ثانيا- الصحراء وتجربة الموت والحياة

01- ماهية الموت (لغة واصطلاحا)

02- الصحراء وصراع الذوات (تحولات بين الفناء والبقاء)

03- الصحراء وخطاب الرحلة/الظعائن(هجرة الذات ومحاولة الخلاص)

الفصل الأول: فضاء المكان وأنساق الوجود

عُرف منذ القدم ارتباط الإنسان ببيئته حتى قيل أن الإنسان ابن بيئته، باعتباره ذَاكِرَتَهَا وهي تَارِيخُهُ، وإنَّ ازدواجية الذاكرة بالتاريخ أو العكس يُوَلِّدُ خطاباً وجودياً قادراً على كشف كل ملامح التجربة الإنسانية في عصر ما عبر فضائين مهمين هما المكان والزمان كونهما مكونين أساسيين في**<<احتواء كينونة الإنسان، وهما يخضعان باستمرار لجدلية التأثير والتأثر فيما يتعلق بما يحيط الوجود الإنساني من مستوى ثقافي واجتماعي وسياسي، فالزمان والمكان وهما يتجاذبان إليهما النشاط الإنساني ويمتلئان بخصوصيته ومستوياته يحيلان إلى الفضاء>>**[1].

وليس غريبا على النفس شعورها بالقلق والاضطراب لتلجأ إلى عملية التنفيس بمختلف أنواع الفنون والعلوم، ولمَ كان الشاعر العربي الجاهلي قديما جزءا من مجتمعه القبلي وطبيعته الصحراوية مؤثرا ومتأثرا، حمل نفسه على تخليد تجربته الإنسانية والوجودية بطريقة فنية راقية متقنعة تارة ومتكشفة تارة أخرى عبر جماليات الشعر –كونه الفن الغالب– سعيا منه إلى تخزين قلقه وأحزانه ومكابرته حينا ذلك لأن العربي لا يتقبل الضعف والهوان والشكوى وحينا آخر يجعل منه متنفسا يُبرز فيه عناده وتحديه لكل ما ينتابه من ضيم وظلم، مجليا صراعاته مع الإنسان والطبيعة القاسية.

تتأتى مميزات النص الشعري الجاهلي من جعل الشاعر فضاء الزمان والمكان مسرحا لتجلي الشعور المنبثق من واقعية الحياة المعيشة، وفرض الجمالية الشعرية عليها لتنزاح إلى عوالم متخيلة، ليصبح عندها هذا النص نصا فضفاضا يقرأ بعدة رؤى ومناهج ومقاربات وتأسيسا على كثير من الدوافع جاءت جل النصوص الشعرية الجاهلية محملة بنضجٍ ووعيٍ كبير للواقع وفضاءاته داخل هذا الكون الفسيح فمثلا على صعيد فضاء المكان نجده انطلق من الوقوف على الأطلال ومحاولة تجليته مظاهر الاغتراب النفسي فيها، مرورا بصراعات الصحراء في وصف تجربة الموت والحياة والبقاء، وصولا إلى تجربة الرحلة في محاولة

1– محمد توامي:الفضاء في الشعر العربي المعاصر الشعر الرواد،(أطروحة دكتوراه)،ص:08.

البحث عن الخلاص، أما على صعيد فضاء الزمن فقد كان الدهر والليل ثيمتين بارزتين لقلقه يتقلب فيهما بين التأمل والتألم. ليسعى هذا الفصل إلى تقصي هذا الخطاب الوجودي الذي أعطى للمكان والزمان بعدا فلسفيا انطلاقا من تلك الثيمات الواقعية المشكلة لهوية الذات، وفهمها يحتاج إلى التأويل والكتابة، وبهذا الفهم اكتشف الشاعر الجاهلي طريقته إلى قولبة تاريخ الذاكرة الجمعية والفردية داخل متنه الشعري.

أولا- الطلل وتجليات الاغتراب الوجودي

يعد الشعر **<<مغامرة أنطولوجية يدخل من خلالها الشاعر إلى عالم متعدد الأبعاد، تضحى فيه الذات تمارس كينونتها كامتداد لاستمرارية الوجود الإنساني>>**[1] ورؤية تجتاح العمق باعتبار أن المكان يمثل عمقا وجوديا، ليكون عندئذ بين الشعر والمكان قرابة؛حيث يحاول الأول ملاحقة خفاء الثاني الكامن في الخطاب الشعري لحظة المكاشفة ليصبح فضاء كونيا ينفذ في المكان باعتبار هذا الأخير **<< لغة خفية في تضاعيف القصيدة>>**[2]. ولو نظرنا جيدا لوجدنا قدرا كبيرا في اهتمام القدماء بالمكان ليس في الشعر فحسب، بل في كل فن وعلم كالهندسة والعمران والفيزياء وغيرها إلا أنه لاقى عناية مختلفة في الأدب العربي بجميع أجناسه قديما وحديثا حيث تطور مصطلحا ومفهوما.

إنَ للمكان سحره الخاص على الذات وإحساسها في انتشاء الصورة واللغة معا، إنه استفزاز للغة في رسم صورة مشهدية بالشعر، وإبراز جمالياتها أو قبحها، وأثرها على النفس كالوقوف على الأطلال، أو العيش في الصحراء وعملية الارتحال منها، مما يفرض عليها بدءا محاورته واستحضار التاريخ كشاهد قادر على إعادة إحياء الذاكرة من أجل**<<إعادة بناء علاقته مع تلك الأماكن في بعض تفاصيلها، وذلك قصد إجلاء ما تنطوي عليه من قيم ودلالات وجودية تساعده على الانسجام مع ذاته، وخلق التواصل بين حاضره وماضيه>>**[3] فقد كان في الشعر

1- عبد العزيز بومسهولي:الشعر والتأويل قراءة في شعر أدونيس،ط01،أفريقيا الشرق،المغرب،1998م،ص:14.
2- أدونيس (على أحمد سعيد):مقدمة للشعر العربي،ط03،دار العودة،بيروت،لبنان،1979م،ص:15.
3- باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي،ص:01 (المقدمة).

العربي القديم والجاهلي على الخصوص الباعث والمحرك الأساسي لوجدانيات الشاعر ومولدا لشاعريته التي ينفك من خلالها إلى التأمل العميق في جوهر الأشياء والعلاقات سواء بينه وبين نفسه أو بينه وبين مختلف الموجودات من حوله. وعليه فإن المكان ضرورة حتمية في ذات الإنسان انطلاقا من رؤيته المرجعية المادية المتشكلة من لغة الصورة المرئية وصولا إلى رؤاه الفكرية الثقافية والفلسفية المتشكلة من تحول لغة الصورة إلى لغة يمكن القول عنها أكاديمية، وبين الرؤية والرؤيا تتخلق لغة ثالثة إبداعية**<<لغة تختزل ملامح شعرية المكان، حيث تهرب الأمكنة من حقيقتها ليبني الخيال المكان الآخر، المكان اللغوي>>**[1] وإن هذا الاختزال –حسب اعتقادي– ما يجعل من المكان يرتقي إلى دلالة أعلى وهي الفضاء، كونه يرتبط بدلالات أنطولوجية تشتغل معها الذات في معرفة جوهر اللغة والحياة.

لقد شكلت كثير من الموضوعات كالمقدمات الطللية والصحراء والرحلة فضاءً شعريا مهما عكس وعيا فنيا كبيرا، وظواهر بارزة تستوقف النقاد والباحثين بالدرس والمقاربة ذلك لتحول كل من هذه الموضوعات كأفضية مركزية في المتن الشعري الجاهلي لها خطاباتها وفلسفتها وأنساقها، في مقدرتها على إعادة تصوير الوجود والتعامل معه من جديد.

سنحاول في هذا العنوان الأول من هذا الفصل اكتشاف التفكير الفلسفي بدءًا بالطلل كونه المفتاح الأول الذي دأب عليه الشعراء الجاهليون كتقليد أدبي، لكن في حقيقة أمره –في اعتقادنا– هو باب رئيسي نحو فهم الذات العربية لآثار الوجود والتاريخ وكيفية التأريخ لها. لهذا سنحاول استجلاء أهم أنساقه الظاهرة والمضمرة، ومعرفة أسئلة الشاعر حول الوجود أسئلة لطالما أرهقته وأرقته سهادا وتأملا حتى أصبحت له هاجسا عليه تجاوزه.

1– فتيحة كحلوش:بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري،ط01،دار الانتشار العربي،بيروت،لبنان،2008م ص:09.

01- الطلل والمرأة (انفتاح الذاكرة وقلق الذات)

لقد ظل حضور الطلل في الشعر الجاهلي ظاهرة بارزة، وتقليدا استهلاليا لا يمكن تجاوزه أو الاستغناء عنه، وهذا ما جعله مثيرا للتساؤل لدى الكثير من الباحثين قديما وحديثا* متسائلين هل هو تقليد فني فقط؟ أم أنه يتجاوز ذلك إلى وجود عمق فلسفي وفكري وثقافي مضمر يختزل به الشاعر علاقته بالكون والوجود؟.

إن الإجابة عن هذا التساؤل يميل كل الميل إلى الجزء الثاني منه على اعتبار أن الشعر أولا بناء فكري ومعرفي قبل أن يكون بناء فني، وثانيا على أن الطلل قراءة تأويلية وكتابة إنتاجية في الآن نفسه تبدأ من الكون وتنتهي إلى الذات، وبين الكون والذات علاقة اتصال وانفصال، وهذا ما يولد صراعا جدليا يؤسس إلى بلورة فكر تتنازعه كثير من الضديات كالثبات والتحول، والسكون والتحرك.

---

* نجد من أبرز النقاد وأقدمهم في مقاربة الطلل/النسيب في القصيدة الجاهلية ابن قتيبة في كتابه "الشعر والشعراء"؛ حيث ربطه بالبيئة الاجتماعية مفسرا ذلك بأنها أسلوب حياة البدوي المعروف بترحاله وعدم استقراره، فكانت نتيجة لذلك كما اعتقد بأنها قاعدة فنية تقليدية. أما في مقابل ذلك فنجد كثير من النقاد المحدثين الذين برزوا لهذا الطلل بالدرس المختلف للرؤيا والمنهج إذ نجد "فالتر براونة" من خلال مقالته المسومة بـ"الوجودية في الجاهلية" والتي كانت عبارة عن نقد للتصور ابن قتيبة، إذ قدم براونة تفسيره الوجودي للطلل وفيها درس مطلع معلقة عبيد بن الأبرص وأبيات المرقش الأصغر مدللا على وجود تفسيره إلا أن الدكتور"عمر زرفاوي" وجد أن براونة هو الآخر قد وقع في مزلق نقدي تمثل في مصطلح الوجودية L'existentialismeالموجود في عنوان المقال، واقترح بديلا لذلك وهو مصطلح التفكير الوجودي، فحسبه مصطلح الوجودية بوجود اللاحقة (ية- ism) تشير إلى موقف فلسفي يلخص موقف فريق من الفلاسفة المعاصرين. وكان بديله المصطلحي مبني على تدليل معرفي قوامه ما جاء قياسا عند عبد السلام المسدي (التفكير اللساني في الحضارة العربية) وحمادي صمود (التفكير البلاغي عند العرب) وعلي عيسى العاكوب (التفكير الأدبي عند العرب) وغيرهم. ومن العرب المحدثين والمعاصرين الذين تناولوا الطلل نجد عز الدين إسماعيل في كتابه (النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي) وقد تأثر في هذه الدراسة بمقالة براونة حتى لقي نقدا لاذعا كونه وظف السيكولوجيا الفرويدية فلم يبتعد كثيرا عن براونة في نظرته الاسقاطية للمنهج المغاير للسياق الحضاري للنص العربي، أما يوسف اليوسف في كتابه (مقالات في الشعر الجاهلي) الذي وظف إستراتيجية التركيب بين التحليل النفسي والفكر الماركسي لكن هو الآخر لاقى نقد كسابقيه، وتجدر الإشارة إلى أن الدراسة الوحيدة التي تفردت في دراسة الطلل بعيدة عن نظرة اسقاطية مشوهة مقاربة سعد كموني المعنونة (الطلل في النص العربي دراسة في الظاهرة الطللية مظهرا للرؤية العربية). عمر زرفاوي:<<قراءة مقدمة النسيب في النقد العربي الحديث إكراهات الإسقاط وأعطاب التأويل>>،مجلة أبوليوس،مج06،ع:01،جانفي2019م،جامعة سوق أهراس،الجزائر،ص:40،45.

بهذا التصور يمكن إزالة ذلك التوهم عن القارئ بأننا نقارب الطلل كتقليد أدبي تميز به الشعر الجاهلي، لننطلق من فرضية أنه أيضا بناء فكري قائم على تفكير فلسفية تأملي حاول الشاعر من خلاله الولوج إلى أسرار الكون عبر سر اللغة[1]، وهذا ما تبينه كثير من أشعار العرب؛ حيث نجد امرؤ القيس يقول:

قِفَــا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيْــبٍ ومَنْـزِلِ بِسِـقْطِ اللَّـوَى بـين الدَّخُـولِ فحَوْمَـلِ
فتُوضِـحَ فـالمِقْرَاةُ لـمْ يعـفُ رَسْمَهَـا لِمَــا نَسَـجَتْهَا مِـنْ جَنُـوبٍ وشَـمْأَلِ
تَــرَى بَعَـرَ الصـيران فـي عَرَصَـاتِهَا وقَيْعَـــانُهَا كأنـــه حَـــبُّ فُلْفُـــلِ
كــأَنِّي غَـدَاةَ البَــيْنِ يــوم تَحَمَّلُــوا لَـدَى سَـمُرَات الحَـيِّ نَـاقِفِ حَنْظَـلِ
وُقُـوفًا بهـا صَـحْبِي عَلَـيَّ مَطِيَّهُـم يقولــون لا تَهْلِــك أســىً وتجَمَّــلِ
وإنَّ شِفِـــائِي عَبْـــرَة إن سَـــفَحْتُها وهَـلْ عنـد رَسْـمٍ دَارسٍ مـن مُعَـوَّلِ
ففـاضت دمـوع العَـيْنِ مِنِّـي صَـبَابَةً على النَّحْرِ حتى بَلَ دَمْعِي مِحْمَلِي[2]

إن المتأمل منذ الوهلة الأولى يرى أن الشاعر في حالة نفسية تبعث على الأسى والأرق بعد رؤيته لآثار الدرس وفضائها الخالي وهذا ما تدل عليها ألفاظ الفراق والرحيل (ذِكْرَى /البَيْنِ يوم تَحَمَّلُوا دموع) حتى هَمَ واقفا باكيا يرثيها (قفا نبك) وقد تأول الباحثون هذه اللفظة وقالوا أنه خاطب اثنين أو أكد فعل الوقوف وربما من باب التأويل يمكننا القول أن الشاعر جعل من حالته النفسية شخصا مخاطبا إياه ذلك من أجل الاستئناس بها ومحاورتها جراء ما رأت عيناه من قفر المكان وجدبه، إنه أشبه بالهروب من غربة المكان إلى غربة الذات. إن النسق الظاهر الذي يمكن أن يرمي له هذا الخطاب الطللي هو تحرير الذات والتنفيس عليها عبر عملية البكاء والحوار عبر استرجاع الماضي والذكريات الجميلة وذكر المواطن الواقعية

1- سعد حسين كموني:الطلل في النص العربي دراسة في الظاهرة الطللية مظهرا للرؤية العربية،ط01،دار المنتخب العربي بيروت،لبنان،1999م،ص:13.

2- امرؤ القيس:الديوان،شرح:محمد بن إبراهيم بن محمد الحضرمي،تق وتح:أنور أبو سويلم وعلي الهروط،تدق:علي الشوملي،ط01،دار عمار،عمان،الأردن،1991م،ص،ص:25،35.

- الصيران:القطيع من البقر والظباء. وتروى أيضا بالآرام. - المطى:الإبل أول كل ما يركب من الدواب.

(الدخول/فحومل/فتوضح/ فالمقراة) ولا يقف النسق هنا فقط بل يتعداه إلى نسق مضمر أوسع وأكبر من ذلك إنه يريد أن يكشف عن العلاقة الوطيدة بين الفرد والقبيلة اللذين يشكلان نسقا كليا يجمعهما المكان، وهذا ما جعل الطلل بوابة رئيسية ومقدمة مركزية في تاريخ الشعر الجاهلي يؤسس لظاهرة الولاء كنسق وجودي نظرا لذلك الارتباط الوثيق بين الفرد والقبيلة في تحقيق الوجود الإنساني الكوني. ويقول في موضع آخر على نفس الشطر الأول:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيْبٍ وعَرفَانِ ورَسْمٍ عَفَتْ آيَاتُهُ منذ أَزْمَانِ
أتَتْ حِجَجٌ بعدي عليها فأصبحت كخَطِّ زبورٍ في مصاحفِ رُهبان
ذكرتُ بها الحيَّ الجميع فهيَّجَتْ عقابيلُ سقمٍ من ضميرٍ وأشجانِ
فَسَحَّتْ دموعي في الرِّداءِ كأنَّها كلىً منْ شَعِيبٍ ذات سَحٍّ وتَهتَانِ
وَإِذَا المَرْءُ لَمْ يَحْزُنْ عليه لِسَانَهُ فَلَيْسَ عَلَى شَيْءٍ سِوَاهُ بِحَزَّانِ[1]

إنَّ النسق المحوري لهذه الأبيات هو الحزن باعتباره يجسد حالة من الفقد ونتيجة لانفصال الذات عن القبيلة معيدا الشطر الأول نفسه ليؤكد فكرته من جديد (قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيْبٍ) لتقف الذاكرة المتشبعة بالزمن الماضي وقفة المتألم المتأمل وهي تتقلب في الصور لتنتج لنا مقطعا ينشطر إلى نصفين ويقدم لنا رؤيتين مختلفتين إحداهما واقعية والأخرى متخيلة تتمثل الأولى في صورة الدرس ضمن مفهومه العام الحقيقي يتطابق فيه الماثول بالماؤول وعلاقتهما بالمرجع وهذا**<<لا يعني الوصف الخارجي لجغرافيا الصحراء بطريقة وثائقية [بقدر ما] يعني نقل روح [طلل] الصحراء من خلال تفاعل الإنسان مع المكان والتعبير عنها بشكل عميق>>**[2] وهي ما سيحيلنا إلى الصورة الثانية التخييلية التي تختال تقاليد اللغة والواقع حيث شبه الشاعر فترة بعده وانقضاءها كخطوط المصاحف (أتَتْ حِجَجٌ بعدي عليها فأصبحت/كخَطِّ

1- امرؤ القيس:الديوان،شرح:محمد بن إبراهيم بن محمد الحضرمي،تق وتح:أنور أبو سويلم وعلي الهروط،تدق:علي الشوملي،،ص،ص:168،169.

2- الطيب سالوس:مداخلات المنجز السردي للسعيد بوطاجين،للملتقى الوطني03،للكتابة السردية تحت شعار السرد والصحراء،دار الثقافة،أدرار،الجزائر،2014م،ص:170.

زبورٍ في مصاحفِ رُهبان) وهذا ما ينم على أن الشعر الجاهلي له جانب معرفي وفكري وفلسفي وديني أيضا، وليس هذا موضع الشاهد الوحيد في شعر امرئ القيس ففي موضع آخر يقول:

لِمَـــنْ طَلَـــلٌ أَبْصَـــرتُه فَشَـــجَانِي كَخَـطِ زَبُـورٍ فِـــي عَســيبِ يَمَـــانِ[1]

فيكون الطلل الشعري طريقة في التأريخ لوجوده وفكره، ومنفذا لتحديات هواجسه متخذا من الإيقاع والنغمة الشعرية إيقاعا للحياة لا تتوقف دورتها. وإذا كان الشاعر في الأبيات السابقة قد عبر عن حزنه اتجاه القبيلة واندثار رسمها بذكر الأماكن والمواطن مباشرة، فإننا نجده أوجد طريقة أخرى غير مباشرة أي رمزية ومشفرة وهي ذكر ديار المحبوبة ورسم الطلل كصورة أنثوية نسقها الكلي الحب؛ حيث يقول لقيط بن يعمر الإيادي:

يـا دَارَ عَمْـرَةَ مَـنْ مَحْتَلِّهَـا الجَرَعَـا هَاجَـتْ لِـيَ الهَـمَّ والأَحـزَانِ والوَجَعَـا
تَامَـتْ فُـؤَادِي بِـذَاتِ الجِـزْعِ خَرْبَعَـةٌ مَـرَّتْ تُـرِيدُ بِـذَاتِ العَذْبَـةِ البِيَعَـا
جَرَّتْ لِمـا بَيْنَنَـا حَبْـلَ الشُّمُوسِ فَـلَا يَأْسـاً مُبِينـاً تَـرَى مِنْهَـا ولا طَمَعَـا
فَمَـــا أَزَالُ عَلـــى شَـــحْطٍ يُؤَرِّقُنِـــي طَيْـفٌ تَعَمَّـدَ رَحْلِـي حَيْثُمَـا وُضِعَـا
إِنِّـــي بِعَيْنِـــيَّ إِذْ أَمَّـــتْ حُمُـــولُهُمُ بَطْـنُ السَّـلُوطَحِ لا يَنْظُـرْنَ مَـن تَبَعَـا
طَـــوْراً أَرَاهُـــم وطَـــوراً لا أَبِينُهُـــمُ إِذَا تَوَاضَـــعَ خِـــدْرٌ سَـــاعَةً لَمَعَـــا[2]

يقول عنترة في السياق ذاته:

وتحـــل عبلـــة بـــالجواء وأهلنـــا بـــالحزن فالصـــمان المتلـــثم
حلـــت بـــأرض الزائـــرين فأصـــبحت عســـرا علـــي طلابـــك ابنـــة مخـــرم

1- امرؤ القيس:الديوان،شرح:محمد بن إبراهيم بن محمد الحضرمي،تق وتح:أنور أبو سويلم وعلي الهروط،تدق:علي الشوملي،ص:163.

2- لقيط بن يعمر الإيادي:الديوان،تح وتق:عبد المعيد خان،(د.ط)،دار الأمانة،بيروت،لبنان،1971م،ص،ص:36،37.
- الجرع:رمل مرتفع حول دار عمرة يرق نواحيه ويعشب.- تامت فؤادي:استعبدت.- الجزع:منثنى الوادي.- خربعة:امرأة حدثة غضة. - شحط:البعد. - السلوطح:موضع.

ولقـــد نزلـــت فـــلا تظنـــي غيـــره منـــي بمنزلـــة المحـــب المكـــرم

كيـــف المـــزار وقـــد تربـــع أهلهـــا بعنيـــــزتين وأهلهـــــا بـــــالغيلم

مـــا راعنـــي إلا جهولـــة أهلهـــا وسـط الـديار تسـف حـب الخمخـم[1]

تستمر الفجيعة والأحزان في مقاطع الطلل عبر تكثيفه في المكان الذي لا ينفك من أسره وهو ما دل عليه المعجم الدلالي للألفاظ (الهم/الأحزان/الوجع/البيع/الأرق) ليعيش الشاعر حيرة على مستوى رؤاه الشعرية فيصور لنا المكان وهو يمارس قوته في تعذيبه بأحزان وأرق (فما أزال على شحط يؤرقني) فيجعل زمنه الماضي مختلفا عن حاضره فالأول يعني الفرح والحياة فاسم (عمرة) المستقل بذاته يشكل في حياته الماضية شبابا وفحولة ونماء (إذا تواضع خدر ساعة لمعا)، أما الثاني فالهم والموت وهذا ما دلت عليه ياء المنادى في مطلع البيت (يا) مع وجود ذكر (دار عمرة/دار عبلة) لتختلف من الفحولة والنماء إلى الهرم والبكاء فياء المنادى هنا للبعيد الذي لا يرجى قدومه ووصاله، وما أكده عجز البيت الرابع (طيف تعمد رحلي حيثما وضعا) لكن المتأمل جيدا في هذا العجز يجد نسقا شعريا مضمرا؛ حيث حول الشاعر هذا الهم والأسى إلى طيف يحاوره ويفرج عليه بعض من أكداره، فيلج من خلاله إلى عالم اللغة والقصيدة حتى الانتشاء متكشفا لمفاصل حالته النفسية والوجودية.

إن الفهم الأولي لهذه الأبيات يجعل من نسق المحبوبة وديارها نسقا ظاهرا، لكن في مقابل ذلك نجد نسقا آخر مضمرا متجذرا في أعماق الشاعر، إلا أنه لا يستطيع البوح به صراحة لأن طبيعة الفرد العربي الأصيل غير مفطورة على الانهزام والانكسار أمام الآخر وهذا ما يجعل القارئ يتجاوز فكرة المعنى الأحادي وينتقل إلى فكرة لانهاية الدلالة ليستبدل حينئذ **<<علاقة القراءة بالفهم بعلاقة القراءة بالتأويل>>**[2] خاصة إذا كان الموضوع نصا أدبيا شعريا، ذلك لأن السمة الأساسية فيه هو الخيال القادر على تحويل الواقع المألوف إلى

1- الخطيب التبريزي:شرح ديوان عنترة،تق:مجيد طراد،ط01،دار الكتاب العربي،لبنان،1992م،ص،ص:150،151

2- حميد لحمداني:القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي،ط02،المركز الثقافي العربي،بيروت،2007م ص:07.

متخيل مثيرٍ للسؤالِ ومحفز لانتباه القارئ في تفعيل طاقته التأويلية[1] فالشعر باعتباره **<<سلبا لظواهر العالم، أو لانكشاف ملموس وتجل مألوف يتوخى إعادة فهم الوجود ومساءلة الكينونة لتأسيس رؤيا الإكتناه العميق، ومن ثمة تغدو فاعلية ممارسة التأويل الشامل>>**[2] وعلى هذا الأساس تَختزن هذه الأبيات أنساقا مضمرة يمكن تَأَوُّلُ بعضها، إذ تتمثل في نسق القبيلة والولاء لها، هذا النسق الذي يطرح الشاعر من خلاله تصورات الولاء ومدى إسهامه في بناء سلطة مركزية تحمي الفرد وحماه، وهكذا يخرج الولاء عن إطاره ومعناه الضيق (الحمية) إلى إطار أوسع واعتباره ثقافة ومؤسسة للبناء الحضاري والثقافي[3]، فبه تتكون القيم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وباجتماع هذه المجالات الثلاثة إضافة إلى الحيز الجغرافي تتكون معالم الدولة فالمجتمع الجاهلي أراد من نسق الولاء أن يؤسس دولة لها سيادتها ورموزها الخاصة، مما يعني ضمان الحريات لأفراد القبيلة وكل من ينتمي إليها، فالمحبوبة هنا ما هي إلا قناع تقنع به الشاعر فوقف واستوقف وبكى وشكا به الربع وجعل من موضوع العاطفة المجبول عليها كل إنسان مخاتلة للآخر بعدم التصريح لذلك، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على الوعي العميق للفكر الجاهلي في تشفير تعابيره وقدرته على التباسه وتقنعه بالشعر والمغامرة في أسرار اللغة ومعرفة جوهرها عبر تفكيره الفنومينولوجي- إن صح التعبير والإسقاط- هذا التفكير الذي لا يفهم الجوهر إلا عن طريق الفعل فعل التلبس بين الصورة الواقعية ورسمها بلغة متخيلة، فالصورة الحسية الملموسة في الشعر الجاهلي**<<ليست تهمة بقدر ما هي خاصية شعرية إذ إن خاصية الأسلوب التي يسميها يحيى الجبوري في النص الجاهلي بالحسية ذات الصلة بالبيئة والبداوة نسميها نحن بأسر الفضاء في الصورة الشعرية>>**[4].

إن هذا التفكير الشعري عند الجاهلي فتح أمامه قراءة تاريخه ومحاورته وكتابته انطلاقا من المشهد البصري الشاخص إليه ببصره، بتوظيف عناصر عديد من بينها المرأة المحبوبة

1- حميد لحمداني:القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي،ص:11.
2- عبد العزيز بومسهولي:الشعر والتأويل قراءة في شعر أدونيس،ص:07.
3- لخضر هني:سيمياء الأنموذج في الشعر الجاهلي،دار أفكار،سوريا،2019م،ص:172.
4- محمد توامي:الفضاء في الشعر العربي المعاصر الشعر الرواد،(أطروحة دكتوراه)،ص:12.

وديارها بصيغ وأسماء متنوعة وهذا ما تكشف كثير من النماذج الشعرية كقول النابغة الذبياني وطرفة بن العبد في مطلع معلقتهما:

يـا دارَ مَيّـةَ بـالـعَـلـيْـاءِ فـالـسَّـنَـد أقْـوَتْ وطَـالَ عليهـا سالـفُ الأَبَـدِ
وقـفـتُ فيهـا أُصَـيـلانا أُسـائِلُها عَـيَّتْ جَـوابًا ومـا بالـرَّبعِ مِـن أحَـدِ
إلاَّ الأوارِيَّ لأيـاً مـا أُبَيِنُهَـا والنُّؤيَ كـالحَوضِ بالمظلومـةِ الجَلَـدِ
رَدَّتْ عليـه أَقَـاصِيهِ وَلَبّـدَهُ ضَربَ الوَلِيدةِ بِالمِسْحَـاةِ فِـي الثَّأَدِ[1]

يقول طرفة:

لِخَولَـةَ أَطْـلَالٌ بِبُـرقَةِ ثَهْمَـدِ تَلُـوحُ كبَـاقِي الوَشْـمِ فِـي ظـاهِرِ اليَـدِ
فروضـةِ دعمـيَّ، فأَكْتَـافِ حَائِـلٍ ظللـتُ بهـا أَبكِـي وأَبكِـي إِلَـى الغَّـدِ
وقـوفاً بهـا صَـحْبِي علـيَّ مَطِـيَّهُمُ يقـولون:لا تَهلِـك أسـىً وتَجَلَّـدِ[2]

وقول أبو ذئيب الهذلي:

أصبح من أمِ عُمرٍ وبَطْنُ مَرَّ فأَجْـ زَاعُ الرَّجِيـعِ فَـذُو سِـدرٍ فـأملاحُ[3]

إذ نلمس في هذه الأبيات ألما عميقا متسربلا في أعماق الذات، التي تتكشف لنا من خلال المرأة المحبوبة (يا دارة مية/لخولة/أم عمرو) وعلاقتها بالأرض كونها تيمة مركزية منصهرة في المكان والزمان ومنتجة لأفضية متنوعة ومتضادة (الغربة والوطن، والواقع والحلم، الأمان والخوف) وكذلك بوصفها نموذجا أعلى له فاعلية كبرى في نظرة الإنسان للوجود وعلاقته به تأثرا وتأثيرا، مما جعلها مادة تخييلية ورمزا في النص العربي الجاهلي وهذا ما نوافق عليه

1- النابغة الذبياني:الديوان،تح وشر:كرم البستاني،(د.ط)دار صادر،بيروت،لبنان،1963م،ص:30.
- أصيلانا:تصغير أصلان بمعنى العشي.- الربع:المنزل. - الأواري:واحدها آري وهو الرباط التي تشد بها الدابة.- لأيا: الأي وهي الشدة.- النؤي:حفرة تجعل حول البيت أو الخيمة لكي لا يصل إليها الماء.- المظلومة:الأرض التي حفر فيها حوض ولم تستحق فيها ذلك.- الجلد: الأرض القاسية والصلبة. - الثأد:البلل والندى.
2- شرح ديوان طرفة بن العبد،تق وتع:سيف الدين الكاتب وأحمد عصام الكاتب،(د.ط)،دار مكتبة الحياة،بيروت،لبنان 1989م،ص:11.
- برقة:أرض فيها حجارة وطين.- ثهمد:موضع. - روضة عمي:اسم بلاد في جبل بني عقيل.
3- ديوان الهذليين،ج01،القسم الأول،ط02،دار الكتب المصرية،القاهرة،مصر،1995م،ص:45.

عبد الملك مرتاض حين قال:**<<ولكننا نحب أن ذكر أسماء النساء والحبيبات في المعلقات خصوصا لم يكن يعني أن تلك الأسماء كانت تنصرف إلى حبيبات الشعراء وإلا ربتما قتلوا قتلا وحشيا، وفتك بهم فتكا ذريعا>>**[1] ذلك ما عرف به العربي من الشرف والشجاعة، لتصبح هذه التيمة/النموذج في الممارسة الطللية مشهدا رمزيا يعكس الحالة النفسية الشعورية واللاشعورية فهي**<<واحدة من الشذرات المضيئة التي يمكن أن نصل عبرها إلى احباطات الشاعر ومكبوتات المجتمع الجاهلي، وإلى تطلعاته وأشكال إنسلابه معا>>**[2] فحضور المرأة هنا يأخذ أكثر من تأويل فهي الحبيبة والقبيلة والحياة والمكان واللذة وغيرها وإن تعدد هذه التأويلات لا يوجب معها تعدد أنساقها وخطاباتها حيث نجدها قد تدور في فلك واحد وهي محاولة اختراق هذا المشهد البصري للتعبير عما يختلج الذات، فيكون الوجود (الأنا) متطابقا مع الموجود (المكان القفر) عبر الانزياح ففي قول طرفة تتطابق بين الوشم على اليد وبين الطلل فالاثنان لهما بُعْدٌ بصري كما لهما بعد لامرئي متمثل في المعاناة والحزن، وهذا ما يجعل من ثنائية الحضور والغياب ثنائية بارزة في أبيات طرفة فرؤية الوشم حضور للطلل الذي يستدعي وجوبا الحزن والمعاناة (فروضة دعمي، فأكتاف حائل/ظللتُ بها أبكي وأبكي إلى الغـد). والملاحظ جيدا يجد حضورا قويا للزمن بمختلف فتراته (أصبح/أصيلانا/الغـد/الأبد) الذي يدل على شدة وحجم تألم الذات ولوعتها، وكذلك فنية الشاعر في اختيار اللفظة ليكون لسانيا بارعا بامتياز ودليلا على امتلاكه لأسرار اللغة ومعرفة جوهرها.

إن الحيز الجغرافي للمكان الطللي أخذ فضاء في وجود الجاهلي وموجوداته فارتقى من تقليد فني إلى تعبير عن مصيره في صراعه مع الطبيعة[3]، فإذا كان الطلل قد شكل خطابا قبليا حمله نسق الولاء فإننا نجد أيضا خطابا ذاتيا حمله نسق الحياة والبقاء في صراعه مع الموت والفناء وهذا ما نراه في مطلع معلقة زهير بن أبي سلمى:

1- عبد الملك مرتاض: عبد الملك مرتاض:السبع المعلقات مقاربة سيميائية/أنثروبولوجية،ص:76.

2- يوسف اليوسف:مقالات في الشعر الجاهلي،ط04،دار الحقائق،بيروت،لبنان،1975م،ص:118.

3- حسين عطوان:مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي،(د.ط)،دار المعارف،مصر،(د.ت)،ص:239.

أَمِـنْ أُمِّ أَوْفَـــى دِمْنَـــةٌ لَـمْ تَكَلَّـــمِ بِحَوْمَـــانَةِ الـــدُّرَّاجِ فَالمُتَثَلَّـــمِ
وَدَارٌ لَهَـــا بِالرَّقْمَتَيْـــنِ كَأَنَّهَـــا مَرَاجِيْـعُ وَشْـمٍ فِـي نَوَاشِـرِ مِعْصَـمِ
بِهَـا العِـيْنُ وَالأَرْآمُ يَمْشِـينَ خِلْفَـةً وَأَطْلاؤُهَـا يَنْهَضْـنَ مِـنْ كُـلِّ مَجْثَـمِ
وَقَفْتُ بِهَـا مِـنْ بَعْدِ عِشْـرِينَ حِجَّـةً فَـلأْيَاً عَرَفْـتُ الـدَّارَ بَعْـدَ تَوَهُّـمِ
أَثَـافِيَ سُـفْعاً فِـي مُعَـرَّسِ مِرْجَـلِ وَنُـؤْيَاً كَجِـذْمِ الحَـوْضِ لَـمْ يَتَـثَلَمِ
فَلَـمَّا عَرَفْـتُ الـدَّارَ قُلْـتُ لِرَبْعِهَـا أَلاَ أَنْعِمْ صَبَاحاً أَيُّهَـا الرَّبْـعُ وَاسْلَـمِ[1]

يتجاوز الطلل عند زهير بن أبي سلمى الظاهرة الواقعية، بل يتعداه إلى اعتباره قلقا وجوديا وصراعا بين الذات والمكان الخراب، رغم إتباع القالب العام لمطلع القصيدة الجاهلية في ذكر ديار المحبوبة والوقوف والشكوى (أمن أم أوفى دمنة لم تكلم بحومانة الدراج المتثلم) ذلك لأن الشاعر كما يقول شوقي ضيف**<<ليس من العشاق ولا ممن يشغلون أنفسهم بالغزل وبيان لوعة الحب>>**[2] لتتجلى ثنائية البقاء والفناء في توظيف الشاعر مظاهر الطبيعة وأنسنتها مما أضفى عليها شعرية ومنحها عمقا دلاليا كالدمار والضياع، فهي أطلال تؤثر على الذات فتولد شعورا بالحزن والكآبة، ففي هذه الأبيات كان الاستفهام (أمن أم أوفى) أداة رئيسية في التعبير عن الحيرة والاندهاش عند رؤية آثار الطلل، فهذه التجربة البصرية تكشف عن صراع مضمر يتبطن نسق البقاء والفناء وهو صراع الذات مع الطبيعة، لنكتشف أن فلسفة الذات الجاهلية في رؤيتها وقراءتها للطلل هي**<<فلسفة صراع بين المتناقضات،قد تنتهي إلى الجمع بين المتناقضات أو يقوض فيه الضد ضده [فالطلل] هي المدرسة التي يتكون فيها[الشاعر الجاهلي] ليتعلم منها أن الوجود حياة والحياة إرادة >>**[3].

1- زهير بن أبي سلمى:الديوان،شر:حمدو طماس،ط02،دار المعرفة،بيروت،لبنان،2005م،ص،ص:64،65.

- حومانة والدراج والمتثلم:مواضع بالحجاز.-الرقمتان:الحرتان واحدة تقع قرب البصرة والأخرى قرب المدينة المنورة.- نواشر معصم:العروق البارزة منه.-الأطلاء:جمع طلا وهو ولد الضبي.-الأثاقي السفع: حجارة الطهي المسودة من الدخان

2- شوقي ضيف:تاريخ الأدب العربي- العصر الجاهلي،ج01،ط24،دار المعرف،القاهرة،مصر،2003م،ص:315.

3- نوال أقطي:<<ملامح فلسفة فريديريك نيتشه في رواية الناجون للزهرة رميج>>،مجلة البحوث والدراسات،مج15،ع02 جويلية2018م،جامعة الشهيد حمة لخضر،الوادي،الجزائر،ص،ص:524،525.

لم تكتف التجربة البصرية عند حد الاندهاش والذهول والذي يشكل صدمة تثير في النفس الانفعال إلى إعادة فهم الوجود من خلال فتح باب الذاكرة والتاريخ والخيال ليزدوج الفكر بالفن هذا الازدواج الذي يخرج الطلل من قالب المواقع والمواطن الجامدة إلى قالب الإحساس والحركة لمواجهة الأحزان والموت والفناء ونتلمس ذلك في قول عنترة ولبيد:

لِمَـنْ طَلَـلٌ بـوَادِي الرَّمْـلِ بَـالِي ... مَحَـتْ آثَـارُهُ رِيـحُ الشَّـمَالِ
وَقَفْـتُ بِـهِ ودَمْعِـي مـن جُفُـونِي ... يَفِـيضُ عَلـى مغَانِيـهِ الخَـوَالِي
أُسَـائِلُ عـن فَتَـاةِ بَنِـي قُـرادٍ ... وعـن أَتْرَابِهَـا ذَاتِ الجَمَـالِ
وكَيـفَ يَجِيبُنِـي رَسْـمٌ محِيـلٌ ... بَعِيـدٌ لا يَـرُدُّ علـى سُـؤالِي
إذَا صَـاحَ الغُـرابُ بـه شَـجَانِي ... وأَجْـرَى أَدْمُعِـي مِثْـلَ اللآَلِـي
وأَخْبَرَنِـي بأصـناف الرَّزَايَـا ... وبـالهِجْرَانِ مـن بَعـدِ الوِصَـالِ[1]

يقول لبيد بن ربيعة:

عفـتِ الـديارُ محـلُّها فمُقامُهَـا ... بمنًـى تأبَّـدَ غَوْلُـها فَرِجَامُـهَا
فمدافـعُ الرَّيَّـانِ عـرِّيَ رسْمُـها ... خلقـاً كـما ضَـمِنَ الـوُحِيَّ سِلامُـها
دمِـنٌ تَجَـرَّمَ بعـدَ عَهْـدِ أنِيسِهَـا ... حِجَـجٌ خَلَـوْنَ حَلالُـهَا وحَرَامُـهَا
والعَـيْنُ سَـاكِنَةٌ عَلـى أَطْلَالِهَـا ... عَـوَذاً تَأَجَّـلَ بالفَضَـاءِ بِهَامُهَـا
وَجَـلَا السُـيُولُ عَـن الطُّلُـولِ كَأَنَّهَـا ... زُبَـرٌ تَجِـدُ مُتُونَهَـا أَقْلَامُهَـا[2]

لقد أفرز الفضاء الطللي عند عنترة خطابا جديدا لدى الشاعر الجاهلي إنه خطاب الفاجعة والاندثار عبر سؤاله الإنكاري (لمن طلل بوادي الرمل بالي) الذي كشف صراعا وجوديا بين الماضي والحاضر في مسيرة رحلة الحياة المتقلبة بين نسقين هما الفناء والبقاء؛ حيث تنفتح

1- الخطيب التبريزي:شرح ديوان عنترة،تح: ،تق:مجيد طراد،ص:130.
- منى:جبل أحمر عظيم من طفخة في بلاد كلاب. -الغول:موضع.- الرجام:جبل مستطيل بناحية من طفخة وفي أصله ماء عذب.- المدافع:مجاري الماء.- الريان:واد يقه بحمى ضارية. - الوُحِيَّ:الكتابة. - السلام:بكسر السين وهي الحجارة.
2- لبيد بن ربيعة العامري:الديوان،،تح حمدو طماس،ط01،دار المعرفة،بيروت،لبنان،2004م،ص،ص:107،108.

تارة على الأولى التي تظهر لنا كنسق ظاهر في الأبيات، وتنفتح تارة أخرى على الحياة التي تضمرها الأبيات، وهذا ما جعل الشاعر يعيد ترتيب وتنظيم مفاهيميه حول هذا الخطاب وهذين النسقين محاولا الانسجام فيه مُضْمِراً قلقه الوجودي عبر نسق الولاء والانتماء للقبيلة أو تذكر أيام السعادة والفرح مع المحبوبة وفق إعادة بناء الطلل وأشياءه في تجربة شعرية بدءً من الرؤية البصرية، أي الجانب الفيزيقي لفضاء الرؤية وأمكنتها، وشحنها بجملة من التجارب العاطفية والسوسيوثقافية والفلسفية متجاوزا في ذلك الحيز الجغرافي إلي فنية المكان إلى فلسفة الفضاء.

إن هذه الرؤية البصرية وهي تنزاح عبر اللغة الشعرية من واقعية الحياة إلى متخيلها تطرح موقفها الوجودي أو الفكري أو الثقافي على مستويين اثنين هما الشكل والدلالة؛ حيث نجد في أبيات عنترة تجسدا لموقف الفجيعة والقلق؛ حيث نلاحظ توظيف الشاعر لأداة الاستفهام (لمن) والتي خرجت في ما بعد إلى معنى للتعجب بأداة (كيف) وبين الاستفهام والتعجب يتشكل القلق والغرابة وهذا ما جعل البناء الفني يخرج اللغة عن مألوفها ويكسر منطق العقل لأن **<<حقيقة الشعر الجوهرية تتعارض مع منطق العقل>>**[1] فراح الشاعر إلى أنسنة الجمادات وسؤالها والحديث معها (وكيف يجيبني رسم محيل بعيد لا يرد على سؤالي) ليأتيه عندئذ الرد من خلال صياح الغراب وفهم الشاعر لهذا الصياح، مما جعله باكيا (وأجرى أدمعي) ولم يكتف الغراب بذلك، بل أخبره بحكمة تمثلت في أنواع المصائب كالهجر بعد الوصال. في مقابل ذلك أخذ الطلل عند لبيد بعدا مقاوما للفناء رغم ما أحدثه له من حزن وضعف ففلسفة الحياة عنده هي إرادة تتغلب على الحزن أولا وعلى الطبيعة ثانية، إنها كالمطر وهو يظهر ما دُرِسَ (وجلا السيول عن الطلول) لنلاحظ هاتين الصورتين (صورة عنترة ولبيد) متناقضتين تعكسان فلسفتي الحياة والموت في صراع الجاهلي مع الطلل.

1- عبد العزيز بومسهولي:الشعر والتأويل قراءة في شعر أدونيس،ص:96.

02- الطلل والتساؤل بين نوستالجيا البقاء ورغبة التحول

في ظل هذا الوعي الجوهري للوجود والتأمل فيه من خلال الطلل عرف الشعر الجاهلي تفكيرا وخطابا فلسفيا مُهِماً، حاول به النفاذ إلى قضايا هذا الوجود ومقولاته الكبرى كالموت والحياة والغياب والحضور والعدم وغيرها، ألا وهو خطاب التساؤل والسؤال* فعلى**<<الرغم من حداثة البحث في التساؤل إلا أن وجوده، والإحساس به، وتوظيفه إبداعيا لا يعد مرحلة جديدة من التجارب الشعرية، بل هو قديم جدا وجد في أدبنا العربي منذ العصر الجاهلي>>**[1] حيث صَدَّرَ معظم شعراء الجاهلية أطلالهم بتساؤلات شكلت ظاهرة بارزة في عملية محاورة الفضاء البصري وتحويله إلى فضاء أنطولوجي تتصارع فيه الذات والواقع، ليصبحا شطري معادلة تتبنى عليها العملية التأويلية الظاهراتية في محاولة تفسيرها وفهما للوجود الإنساني والكوني، ومن بين الأمثلة على ذلك قول عبيد بن الأبرص:

أَمِنْ منزلٍ عافٍ ومنْ رسمِ أطلالِ بكيتَ؟ وهل يبكي من الشوقِ
ديارُهُمُ إذْ همْ جميعٌ فأصبحتْ بسابسَ إلا الوحشَ في البلدِ الخَالِي
قَلِيلاً بها الأَصْواتُ إلاَّ عَوَازِفاً عِرَاراً زِمَاراً من غَيَاهِيبِ آجَالِ[2]

تهيمن على هذه الأبيات حالة الحيرة والضياع الذاتي الوجودي للشاعر المتشكلة في سؤاله (أمِنْ منزلٍ عافٍ ومنْ رسمِ أطلالِ بكيتَ؟ وهل يبكي من الشوقِ أمثالي؟) فالسؤال الأول استحضر الفضاء البصري للطلل وآثاره ليشكل أفقا لسؤال الذات للواقع والموجود الذي وَلَّدَ لديه حالة حيرة نفسية،في حين أن السؤال الثاني أذاب الذات في وعيها الفردي والجمعي من

---

*- التساؤل أشمل وأعم من السؤال كون هذا الأخير فعال ويعني طلب الحصول على إجابة بشتى أنواع الصيغ، أما التساؤل فهو تفاعل يراد به المشاركة ذلك باعتباره مثير أسلوبي يدعو المتلقي إلى التفاعل في إنتاج الدلالة، وكثيرا ما ترتبط ماهية التساؤل ووظيفته بكينونة الإنسان ووجوده مما يشكل ظاهرة أنطولوجية وثقافية وفكرية لأنه يمثل شكلا حواريا يندرج عن الحيرة والقلق. سعيد فرغلي حامد:<<شعرية التساؤل وتجلياتها في الخطاب الشعري عند مصطفى حامد>>مجلة روابط مج02،ع03،مؤسسة المثقف،باتنة الجزائر 2019م،ص،ص:20،21.

1- المرجع نفسه،ص:21.

2- عبيد بن الأبرص:الديوان،شر:أشرف أحمد عدرة،ط01،دار الكتاب العربي،بيروت،لبنان،1949م،ص:105.

خلال قيمة الفحولة فتحول السؤال عندئذ من الذات إلى الذات مما زاد شعورها باليأس والألم وكذا الشعور بالدونية والإذلال، ليغدو السؤال مساءلة تقويمية ليقيمها، باعتباره ممارسة مازوشية أو سادية للذات على نفسها، حتى تمنى الشاعر أنه حجر كقول النمر بن تولب:

ألاَ لَيْتَنِـــــي حَجَـــــرٌ بِـــــوادٍ أَقَـــامَ ولَيْـــتَ أُمِـــي لَـــمْ تَلِـــدْنِي[1]

في ظل هذا الشعور بالدونية والاستلاب حاول التساؤل الشعري إعادة دور الإنسان وفاعليته كفرد في القبيلة والكون معا، هذه الفاعلية المشكلة في قيمة الفحولة والقوامة، فإذا كان الطلل العاطفي قد أحرج الشاعر وأسكنه عوالم الحيرة والأحزان، فإنه في الوقت نفسه قد خلده كفحل مقاوم لا يتنازل عن أصالته وكرامته العربية الآبية للإذلال، كما في قول المثقب العبدي:

أَفَـــاطِمُ! قَبْـــلَ بَيْنِـــكِ مَتِعِينِـــي ومَنْعُـكِ مَـا سَأَلْتُـــكِ أَنْ تَبِينِـــي
فَـــلَا تَعِـــدِي مَواعِـــدَ كاذِبَـــاتٍ تَمُـرُ بِهَـا رِيَـاحُ الصَّـيْفِ دُونِـــي
فَـــإنِّي لَـــوْ تُخَـــالِفُنِي شِـــمَالِي خِلَافَـكِ مَـا وَصَـلْتُ بِهَـا يَمِينِـــي
إذاً لَقَطَعْتُهَـــــا ولَقُلْـــــتُ:بِينِي كَـــذَلكَ أَجْتَـــوِي مَـــنْ يَجْتَوِينِـــي[2]

يرسم المثقب العبدي في هذين البيتين صورة تفتح النص على تأويلات متعددة، إلا أن الصراع الجدلي الذي تنبني عليه هذه التأويلات هي (الفحولة والأنوثة) في كيفية تحققها واكتمالها؛ حيث نجد أن اكتمال الفحولة وتحققها هنا يتم عبر فعلين هما فعل قطع اليد والهجرة والبين لِتُحَوِلَ آلية التساؤل والسؤال باعتبارها أسلوبا فاعلا مقولة ديكارت (أنا أفكر إذا أنا موجود) إلى**<<أنا أسأل إذا أنا موجود [والعبارة الأخيرة] تمس جوهر الوجود الإنساني لأن السؤال متكأ الوعي الإنساني، هو علامته الفارقة ودليله الوحيد الذي يثبت حضوره الفاعل في الكون>>**[3] فيكون التساؤل والسؤال عندئذ مفتاحا رئيسا في اكتشاف الذات للكون والوعي

1- النمر بن تولب العكلي:الديوان،جم وشر وتح:محمد نبيل طريفي،ط01،دار صادر،بيروت،لبنان،2000م،ص:133.
2- المثقب العبدي:الديوان،تح وشر وتع:حسين كامل الصيرفي،(د.ط)،معهد المخطوطات العربية،جامعة الدول العربية مصر،1981م،ص- ص:136- 138.
3- إبراهيم محمود:جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت،ط01،مركز الإنماء الحضاري،دمشق،2002،ص:183.

بوجوده، ذلك لأنه يجمع كل المتناقضات كالثبات، التحول/اليقين،الشك/الهدوء،القلق.

بهذا التصور يصبح الفضاء الطللي وفق خطاب التساؤل ليس مجرد حيز جغرافي متحقق في الواقع، بل مكان تواصلي وفضاء تأويلي متعدد يخلخل النموذج الأحادي والنسق الثابت المتمثل في البكاء على الأطلال؛ حيث حوله **<<الإبداع الشعري من مجرد ثبات وسلطة نفعية ملزمة إلى عدة مناقشات منفتحة بين مبدع قادر على توفير مسارات دلالية لا متناهية، وقارئ فاعل لديه فرصة تأويلية لا حد لها>>**[1] وهذا ما جسده عنترة بن شداد في معلقته حين بدأها بخلخلة نظام القصيدة العربية والتحول عنها قائلا:

هَـلْ غَـادَرَ الشُّعَـرَاءُ مـن مُتَـرَدَّمِ؟ أَمْ هَـلْ عَرَفْـتَ الـدَارَ بَعْـدَ تَوَهُّـمِ
يَـا دَارَ عَبلَـةَ بـالجَوَاءِ تَكَلَمِـي وعِـمِ صَـبَاحاً دارَ عَبلَـةَ وَاسـلَمِي
وَقَّفْـتُ فِيهَـا نَـاقَتِي وكَأَنَّهَـا فَـدَنٌ لأَقْضِـي حَـاجَةَ المُتَلَـوِّمِ
وتَحُـلُّ عَبْلَـةُ بِالجَـوَاءِ وأَهْلُنَـا بِـالحَزْنِ فالصَّمَّـانِ فـالمُتَثَلِّمِ
حُيِّيـتَ مِـنْ طَلَـلٍ تَقَـادَمَ عَهْـدُهُ أَقْـوىَ وأَقْفَـرَ بَعْـدَ أُمِّ الهَيْثَـمِ[2]

إن أول ما يجذبنا إلى استهلال عنترة هو خروجه عن معتاد الشعراء لكن يا ترى لماذا؟ لتكون الإجابة عن تساؤلنا ما قاله ابن رشيق القيرواني في كتابه "العمدة في محاسن الشعر وآدابه"حول قول هل غادر الشعراء من متردم؟ لعنترة دلالة على أنه**<<كان يعد نفسه محدثا وقد أدرك الشعر بعد أن فرغ الناس منه ولم يغادروا له منه شيئا وقد أتى في هذه القصيدة بما لم يسبقه إليه متقدم ولا نازعه إياه متأخر>>**[3] غير أننا نجد في البيت الثاني (يا دار عبلة بالجواء تكلمي) التقليد الطللي وكأنها إرهاصات الشاعر في الخروج عن تقاليد الكتابة والتأليف الشعري العربي.

1- سعيد فرغلي حامد:<<شعرية التساؤل وتجلياتها في الخطاب الشعري عند مصطفى حامد>>،ص:25.

2- الخطيب التبريزي:شرح ديوان عنترة،تق:مجيد طراد،ص- ص:147- 149،150.

3- ابن رشيق القيرواني:العمدة في صناعة الشعر ونقده،تح:عبد الواحد شعلان النبوي،ج01،ط01،مكتبة الخانجي،القاهرة مصر،2000م،ص:138.

إن هذا التطور في القول الشعري الجاهلي إنما ينم على تفتح الفكر والتفكير وتحوله عن اجترار النموذج، ولو تأملنا جيدا لاستنتجنا أن التفكير الحداثي في مفهومه العام كثورة وتحول قد عرفها العصر الجاهلي قبل أوروبا من خلال خطاب التساؤل، كما أن الإنسان الجاهلي لم يكن تفكيره ماديا تبعا لحيزه بقدر ما جعل من هذا الحيز فضاء فكريا وفلسفيا تتحقق فيه الفاعلية التعبيرية والقرائية والتأويلية ويمكن القول-إن صح الإسقاط والتعبير- إن العصر الجاهلي عرف التفكير الفلسفي الهبرماسي المتمثل في العقل التواصلي* حين حاول الخروج عن حيزه الجغرافي الواقعي باللغة هذا الحيز الذي يمكن مقابلته كتفكير العقل الأداتي** بمعنى آخر إن**<<النموذج المهيمن على الإنسان [الجاهلي] هو الطبيعة-المادة-السلعة الشيء في ذاته[مما يجعله يقبل كل] ظروف القهر والقمع والتنميط والتشيؤ والاغتراب، الأمر الذي يعني تثبيت دعائم السلطة[الحيزية] وعلاقات القوة القائمة في مجتمع معين، وكبح أي نزاعات إبداعية تلقائية تتجاوز المألوف>>**[1]. وعليه فإن التحول الذي جرى على مستوى المقدمة الطللية قد أحدث تغييرا جوهريا داخل الفكر الجاهلي في فتح نسق الرؤيا من المادي/المرجعي إلى المتخيل والفلسفي الفكري**<<وهذا يعني أن تساؤلات النص تقع تحت تأثير جدلية العلاقة بين الثابت والمتحول، فالثابت يستغرق كل نثريات الواقع، والمتحول يطال كل نثريات هذا الثابت، وهذه العلاقة تفرز قلقا نفسيا وآخر يقيني>>**[2] وهذا ما تمثل في معلقة عمرو بن كلثوم الخمرية؛ حيث يقول:

---

*- يرى هابرماس أن العقل الأداتي يتضمن أسلوباً اختزالياً، فهو عقل يستمد ماهيته وأسسه من القواعد التقنية القائمة على معرفة تجريبية، أي منشغل بكل ما هو مادي مرئي، وهو ما حاولنا إسقاطه على التفكير الجاهلي فوجدناه متمثلا في الجغرافي المادي كون الجاهلي مرتبط بالبيئة والأرض أيما ارتباط. عبد الله إبراهيم:المطابقة والاختلاف- المركزية الغربية إشكالية التكون والتمركز حول الذات(منظور نقدي)،ط01،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،1997م،ص:354.

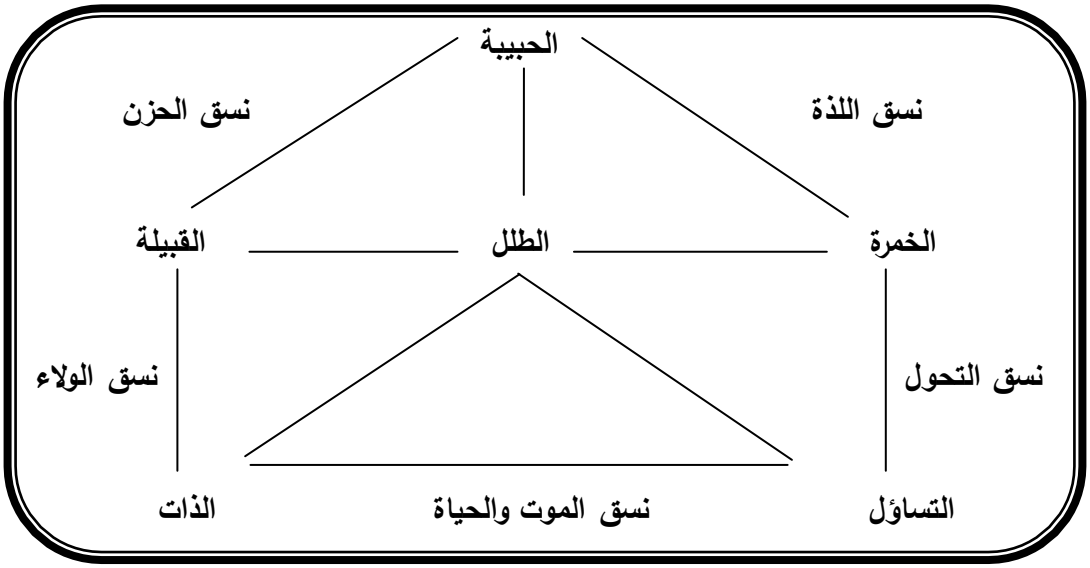
**- أما العقل التواصلي فهو عقل تحرري يتأسس كنقد للعقل القائم على آليات تداولية للغة ويستعين هابرماس في بناء نظريته في العقل التواصلي عبر فكرة أن اللغة مبدأ العقل، إنه عقل تجاوزي يتجاوز سلطان العقل كما يتجاوز الذات الضيقة ليكون نسيجاً من الذوات المتواصلة التي تتجاوز ذاتيتها. عبد الله إبراهيم:المطابقة والاختلاف- المركزية الغربية إشكالية التكون والتمركز حول الذات(منظور نقدي)،ص:355 وما بعدها.

1- المرجع نفسه،ص355.

2- محمد إسماعيل حسونة:تساؤلات النص الشعري (دراسة تحليلية أسلوبية)،مجلة الجامعة الإسلامية،مج14،ع01،يناير 2016م،فلسطين،ص:117.

ألاَ هُبِّـــي بصَـــحْنِكِ فَأَصْبِحِينَـــا ولاَ تُبْقِـــي خُمُـــورَ الأَنْدَرِينَـــا
مُشَعْشَـــعَةً كَـــأَنَّ الحُـــصَّ فِيهَـــا إِذَا مَـــا خَالَطَهَـــا المَـــاءُ سَـــخِينَا
تَجُـورُ بَـذِي اللُّبَـانَةِ عَـن هَـوَاهُ إِذَا مَـــا ذَاقَهَـــا حَتَـــى يَلَينَـــا
تَـرَى اللَّحِـزَ الشَّـحِيحَ إِذَا أُمِـرَّتْ عَلَيْـــهِ لِمَالِـــهِ فِيهَـــا مَهِينَـــا[1]

فقد ظلت الذات الشاعرة سجينة المعمار الموضوعي للقصيدة العربية الجاهلية، أسيرة لنظام المقدمة الطللية والبكاء على آثارها، لا نستطيع الخروج عليها مما شكل حالة من الاجترار والتكرار لهذا نجد عمرو بن كلثوم كأول شاعر تحول عن هذا الثبات؛ حيث أوجد مقدمة أخرى وهي المقدمة الخمرية كما في البيت الأول (ألا هبي بصحنك فأصبحينا ولا تبقي خمور الأندرينا) التي جعلت من الخمرة عالما مركزيا وخطابا للمتعة واللذة والخيال (ترى البحر الشحيح إذا أمرت عليه لما له فيها مهينا)، وبهذا تصبح العلاقة بين الذات والخمرة علاقة اتصال وتكامل، عكس ما كانت عليه في الطلل علاقة انفصال. مما سبق يمكن تلخيص أهم خطابات فضاء الطلل وأنساقه في المخطط*:



مخطط يوضح خطابات فضاء الطلل وأنساقه

1- عمرو بن كلثوم:الديوان،جمع وتح وشر: إيميل بديع يعقوب،ط01،دار الكتاب العربي،لبنان،1991م،ص،ص:64،65.
*- إنتاج الباحث.

ثانيا – الصحراء وتجربة الموت والحياة

لقد أدرك الشاعر الجاهلي وجوده عن طريق إدراكه للموت والفقد الذي يطبق عليه في صحرائه التي يعيش فيها فإدراكه للموت أصبح قضيته الرئيسية وهاجسه الشعري في الكتابة للبقاء متخذا من النغمة الشعرية إيقاعا للحياة لا تتوقف دورتها.

01– ماهية الموت (لغو واصطلاحا)

يكاد يجمع أهل المعاجم اللغوية العربية قديمها وحديثها على أن الموت هو الفناء الذي هو ضد الحياة، لكن من المعروف في اللغة العربية أن اللفظ كثيرا ما يحمل معان أخرى تخرج عن المعنى الأصلي له بحسب السياق الذي أوردت فيه، ففي معجم لسان العرب لابن منظور **<<الموت خلق من خلق الله تعالى.والموت والموتان ضد الحياة. ورجل ميت وميت، وقيل:الميت الذي مات، والميت والمائت:الذي لم يمت بعد.ويقال:ميت وميت، والمعنى واحد، ويستوي فيه المذكر والمؤنث وقيل الموت في كلام العرب يطلق على السكون، يقال:ماتت الريح أي سكنت.والمواتَ بالفتح: ما لا روح فيه. والمواتُ أيضا:الأرض التي لا مالك لها من الآدميين، ولا ينتفع بها أحد.ورجل موتان الفؤاد:غير ذكي ولا فهم.والمؤتة بالضم:جنس من الجنون والصرع يعتري الإنسان، فإذا أفاق عاد إليه عقله كالنائم أو السكران.ورجل يبيع الموتان وهو الذي يبيع المتاع وكل شيء غير ذي روح>>**[1]. كما أنه جاء بمعنى الفقد، ففي معجم الخليل بن أحمد الفراهيدي في مادة(ف.ق.د) هو :**<< فقدان الشيء، ويقال:امرأة فاقدة: مات ولدها أو حميمها، وافقده الله كل حميم، ومات غير فقيد ولا حميد وغير مفقود ولا حمود أي غير مكترث لفقده، والتفقد:تطلب ما غاب (شراب من زبيب وعسل)، ويقال أن العسل ينبذ ثم يلق فيه الفقد أو هو زبيب شبه الكشوش، ويقال امرأة فاقد بغير الهاء كما في قول الشاعر: كأنها فاقد شمطاء معولة *** ناحت وجاوبها نكد مثاكيل >>**[2].

إلا أننا نجد في كتاب (المفردات في غريب القرآن) للراغب الأصفهاني معان أخرى أو أنواع للموت مستشهدا بآيات القرآن الكريم على ذلك وقد أوردها في خمسة أنواع وهي:

1– ابن منظور:لسان العرب،ج55،مج 06،(د.ط)،دار المعارف،القاهرة،مصر،(د.ت)،ص:4294،4295.مادة (موت).

2– الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين،ج03،ط01،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،2003م،ص،ص: 331،332.

01- ما هو بإزاء القوة النامية الموجودة في الإنسان والحيوان والنباتات كقوله تعالى:(يحيي الأرض بعد موتها) وهذا النوع تشترك فيه جميع المخلوقات.

02- زوال القوة الحاسة قال تعالى:(يا ليتني مت قبل هذا).

03- زوال القوة العاقلة وهي الجهالة كقوله تعالى: (أو من كان ميتا فأحييناه).

04- الحزن المكدر للحياة وإياه قصد بقوله تعالى:(ويأتيه الموت من كل مكان وما هو بميت)

05- المنام فقيل النوم موت خفيف والموت نوم ثقيل قال تعالى: (وهو الذي يتوفاكم بالليل)[1].

لنلاحظ أن الأصفهاني تجاوز فكرة الموت المادية ليتعدى ذلك على مسائل أخرى تتعلق بالملكات العقلية والمعرفية وما يشوبها من جهالة. أما في المعاجم الحديثة فقد ورد في المعجم الفلسفي لجميل صليبا أن الموت**<<عدم الحياة عما من شأنه أن يكون حيا،وقيل:الموت نهاية الحياة وضد الحياة. والتقابل بينه وبين الحياة تقابل بين العدم والملكة>>**[2].

أما من الناحية الاصطلاحية نجد تنوعا كبيرا لمفهوم الموت وذلك نظرا لتنوع المجالات حيث يعتبر في المفهوم الديني**<<انفصال الروح عن الجسد وانتقالها إلى عالم الآخرة فعن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال:ما خلقتم للفناء وإنما خلقتم للبقاء، تنتقلون من دار إلى دار>>**[3]، أما في المفهوم الفلسفي هو انعتاق النفس من الجسد على حسب **أفلاطون** ويصور ذلك كالسجينة التي بوسعها الهرب عند الموت لاستعادة خلودها، لكن **أسطو** يرى أن أساس هذا الانعتاق هو العقل وليس النفس باعتباره شيئا لا يفنى، في حين يرى **هيجل** أن الموت ليس انعتاقا، بل هو تصالح بين الروح والذات لتطرح جل هذه الآراء والمفاهيم قضية جوهرية أساسها الحرية[4].

1- الراغب الأصفهاني:مفردات ألفاظ القرآن،تح:صفوان عدنان داوودي،ط04،دار القلم،دمشق،سوريا،2009م،ص:781.

2- جميل صليبا:المعجم الفلسفي،ج02،(د.ط)،دار الكتاب اللبناني،بيروت،لبنان،1982م،ص:440.

3- حسين نجيب محمود:الروح بين العلم والعقيدة- الحياة بعد الموت،ط03،دار الهدى،بيروت،لبنان،2005م،ص،132.

4-للاستزادة أنظر جاك شرورون:الموت في الفكر الغربي،تر:كامل يوسف حسين،مر:إمام عبد الفتاح إمام،سلسلة عالم المعرفة،ع76،أبريل 1984م،الكويت.

إلا أن الموت من الناحية الإبداعية الذي هو مدار اهتمامنا قد شكل مفهوما شعريا فلسفيا بامتياز؛ حيث يعتبر من الخطابات المستترة التي يحاول بها الشاعر اكتشاف عوالم ما ورائية عالم الحقيقة واللغة من خلال فهم العلاقة الوثيقة بين الموت والحرية ليؤسس تشكيلاته الشعرية وفق موضوعات الذات والوجود والسلطة، ليصبح الموت هنا انعكاسا مرآويا لواقع الشاعر وخياله. ولقد ارتبط خطاب الموت في الشعر الجاهلي بفضاء الصحراء باعتباره فضاء سحريا يشكل ذاكرة الشاعر الجاهلي سواء الفردية أو الجمعية، ذلك لما تحمله من أنساق قيمية معنوية ورمزية شكلت الذاكرة الثقافية العربية. فمن ناحية يراها الأمل والملاذ وتنفيسه الروحي وكينونته المستقلة عن منظومة القبيلة وقيمها، وفي الوقت نفسه يراها مآله السيزيفي جراء ما يعانيه من طبيعتها القاسية وما تريه من عذابات، وبهذا فالكتابة عن فضاء الصحراء**<<لا يعني الوصف الخارجي لجغرافيا الصحراء بطريقة وثائقية [بقدر ما] يعني نقل روح الصحراء من خلال تفاعل الإنسان مع المكان والتعبير عنها بشكل عميق>>**[1] لتكون قراءتنا هذه بحثا يتجاوز الجغرافيا والتضاريس والبحث بعمق لاستكشاف خطاب الموت داخل الفضاء الصحراوي في الشعر الجاهلي.

02- الصحراء وصراع الذوات (تحولات بين الفناء والبقاء)

لقد أفرز الفضاء الصحراوي خطابا جديدا لدى الشاعر الجاهلي ينفتح تارة على الموت وتارة أخرى على الحياة، مما جعلته يعيد ترتيب وتنظيم مفاهيميه حول هذين الخطابين محاولا الانسجام فيه متجاوزا قلقه الوجودي الذي لطالما اعتراه كفرد في القبيلة إضافة إلى ذلك محاولا إعادة نظم الأشياء وفق تجربة شعرية يفجر بها مخيلته العميقة ومصورا لنا صراعات متنوعة تختزنها الصحراء كصراع الحيوان مع الحيوان، وصراع الإنسان مع الحيوان وأخيرا صراع الإنسان مع أخيه الإنسان، مشكلا خطابا متكاملا يتوزع بين أقطاب الوجود الثلاثة الإنسان والحيوان والطبيعة. ومن بين المشاهد التي صورها الشاعر الجاهلي

1- الطيب سالوس:مداخلات المنجز السردي للسعيد بوطاجين،الملتقى الوطني03 للكتابة السردية تحت شعار السرد والصحراء،دار الثقافة أدرار،الجزائر،2014م،ص:170.

في صراعه مع الحيوان من أجل البقاء قول متمم بن نويرة:

يـا لهـف مـن عرفـاء ذات فليلـة جـاءت إلـي علـى ثـلاث تخمـع
ظلـت تراصـدني وتنظـر حولهـا ويريبهـا رمـق وأنـي مطمـع
وتظـل تنشـطني وتلحـم أجريـا وسـط العـرين ولـيس حـي يـدفع
لـو كـان سـيفي بـاليمين ضـربتها عنـي ولـم أوكـل وجنبـي الأضـيع
ولقـد ضـربت بـه فتسـقط ضـربتي أيـدي الكمـاة كـأنهم الخـروع
ذاك الضـياع فـإن حـززت بمديـة كفـي وقـولي: محسـن مـا يصـنع[1]

يطرح متمم بن نويرة في هذه الأبيات صراعه مع الحيوان (الضبع)؛ حيث يظهر هنا كفريسة جريحة تترصدها الضباع وجراها، مانحا صورة سوداوية للصحراء كفضاء لا يستفيء الظل به، بل يتيه ويضل إلى أن تتخطفه وحوشه وتفتك به. ليعيش هذه اللحظات بين ريبة الحياة وتفجع الموت، فالشاعر الجاهلي على قدر وعيه بالموت كحتمية لا بد من بلوغها يوما، إلا أنه يعشق الخلود والحياة بكل مخاطرها ومخاوفها، عكس ما يراه الشعراء المعاصرون حاليا. وعلى الضفة الأخرى من الصراع تظهر الضباع في مركز قوة وقد روضت قحالة الصحراء لصالحها مندمجة ومندغمة فيها، إذ جعلتها أحد الوسائل المساعدة لها في تجربة الصيد والافتراس، كما أظهرت الضباع منطقا عقليا مغاير يكشف عن تطور لتجربة الصيد عبر الترصد والنشاط حول الفريسة، وعدم مغامرة الهجوم حتى تسقط صرعى لوحدها أو منهارة حد التلاشي، ليبقى هذا المشهد مفتوحا على أمل البقاء أو ألم الفناء. أما أبيات الحطيئة فترسم لنا صورة عكسية لما عاناه متمم بن نويرة معيدا كفة الصراع إلى الصياد الإنسان:

فَـرَوَّى قَلِـيلاً ثُـمَّ أَحْجَـمَ بُرْهَـةً وإِنْ هُـوَ لَـمْ يَـذْبَحْ فَتَـاهُ فَقَـدْ هَمَـا
فبينـاهم عنـت علـى البعـد عانـة قدْ انتَظَمَتْ مِنْ خَلفِ مِسحَلِهَا نَظمَا

1- المفضل الضبي:ديوان المفضليات،تح وشر:أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون،ط06،دار المعارف،مصر،(د.ت) ص،ص:52،53.

عطاشاً تُرِيدُ الماءَ فانسَابَ نَحْوَهَا عَلى أَنَّهُ منهَا إلى دمهَا أَظْمَأَ
فَأمهَلَهَا حتَّى تَرَوَّتْ عِطَاشُهَا فأرسلَ فيها من كَنَانَتِهِ سَهمَا
فَخَرَّتْ نحوصٌ ذاتَ جِحشٍ سمينةٌ قد اكتَنَزَتْ لحماً وقد طُبِقَتْ شحمَا[1]

يقدم الشاعر في هذه الأبيات صراعه في عالم الصحراء عبر خطاب الصيد الذي يشكل صورة شعرية تنجدل فيها ثنائية نسقية تتمثل في الموت والحياة الواضحة في الأبيات الثلاثة الأولى هذه الصورة التي تظهر الوعي العميق والإحساس الانفعالي للذات الجاهلية في سبيل تحقيق وجودها الجماعي والذاتي، فالحطيئة هنا يؤرخ تاريخ الجاهلي في كيفية تخطي الموت (فأمهلها حتى تروت عطاشها فأرسل فيها من كنانته سهما) هذه السهام التي هي حياته وحياة الجماعة التي معه لتتخذ جدلية الصراع بين الطرفين نتيجة لا مفر منها انتصار أحدهما وخسارة الآخر، وهو ما دل عليه البيت الأخير الذي صور لنا الشاعر الصياد المحتال والمحترف، غير أن ما أثار انتباهنا هنا هو أخلاق الشاعر الكريمة فرغم عطشه وحاجته إلا أنه أحس هو الآخر بعطش فريسته مما لم يحرمها من ذلك (فأمهلها حتى تروت عطاشها) لتشكل هذه قيمة أخلاقية حميدة تجعل من الإنسان إنسانا يوجب عليه ألاَّ يخرج عنها حتى في أصعب ظروفه وصراعاته وهو ما أكده بنبينا صلى الله عليه وسلم في وجود مكارم الأخلاق قبل الإسلام جاء لإتمامها. وبهذا فخطاب الصيد كخطاب أنطولوجي يعبر عن الحالة النفسية للشاعر في مواجهة حتفه وغير بعيد عن ذلك لقد شكل الشاعر به قناعا تعبيريا إيحائيا لما يعانيه من خلال صراع الحيوان مع الحيوان ومن بين المشاهد التي صورها الشاعر الجاهلي على ذلك قول الأعشى حينما رأى بقرة قد نهش السبع عجلها:

فَظَلَّ يَخْدَعُهَا عن نَفْسِ وَاحِدِهَا في أرض فَيْءٍ بفِعْلٍ مِثْلُهُ خَدَعَا
حتَّى إذا فِيقَةٌ في ضرعها اجْتَمَعتْ جَاءَتْ لِتُرضِعَ شِقَّ النَّفْسِ لو رَضَعَا
عَجْلاً إلى المعْهَدِ الأَدْنَى فَفَاجَأَهَا أَقْطَاعُ مِسْكٍ وسَافَتْ مِنْ دَمٍ دُفَعَا

1- الحطيئة:الديوان،شرح:حمدو طماس،ط02،دار المعرفة،بيروت،لبنان،2004م،ص134.

فانْصَرَفَتْ فَاقِداً ثَكْلَى على حَزَنٍ كُلُّ دهَاهَا وكُلٌّ عندها اجْتَمَعَا

وذاك أنْ أَغْفَلَتْ عنهُ وما شَعرَتْ أنَّ المَنِيَّةَ يَوْماً أَرْسَلَتْ سَبُعَا[1]

إن النسق المحوري لهذه الأبيات هو الحزن باعتباره يجسد حالة من الفقد ونتيجة للموت، إنه مقطع متأزم ومأساوي؛ حيث صور الأعشى حزن هذه البقرة وهي تفقد عجلها كفقدان المرأة ومولودها، وإن هذه المشابهة بين الصورتين قد ولدت مشهدا دراماتراجيدي يكشف فيه الموت خطابه المأساوي الحزين الضاج بالألم والحسرة، ليتحول هذا الحزن والفقد إلى وحشة في القلب الذي سيرتد على نظرة الشاعر إلى الصحراء كفضاء موحش ومتوتر تتحكم فيه إرادة القوة كما حدث بين البقرة والسبع، ليكتشف الشاعر فلسفة الحياة باعتبارها **<<فلسفة صراع بين المتناقضات، قد تنتهي إلى الجمع بين المتناقضات أو يقوض فيه الضد ضده [فالصحراء] هي المدرسة التي يتكون فيها[الشاعر الجاهلي] ليتعلم منها أن الوجود حياة والحياة إرادة>>**[2]. ولم تقف مأساوية الموت عند هذا الحد، بل نراها تزداد أكثر فأكثر كما في قول النابغة الذبياني:

كَـأَنَّ رَحْلِـي وقـد زَالَ النَّهَـارُ بِنَـا يـوم الجَلِّـلِ عَلـى مُسْـتَأنِسٍ وَحِـدِ

مـن وَحْـشِ وَجْـرَةَ مَوْشِـيٍّ أكَـارِعُهُ طَاوِي المَصِيرِ كَسَيفِ الصّقيلِ الفَرَدِ

سِـرتُ عَلَيـهِ مـن الجَـوزَاءِ سَـارِيةٌ تُزجِـي الشَّمَـالُ عليـهِ جَامِـدَ البَّـرَدِ

فَارتَـاعَ مـن صَـوْتِ كِـلَابٍ فَبَـاتَ لَـهُ طَوعُ الشَّوامِتِ من خَوفٍ ومن رَصَـدِ

فَبَـثَهُنَّ عَلَيـهِ، واسـتَمَرَ بِـهِ صُـمْعُ الكُعُـوبِ بَرِيئَـاتٌ من الحَـرَدِ

وكَـانَ ضُـمْرَانُ مِنـهُ حَيـثُ يُوَزِعُـهُ طَعنُ المَعَـارِكِ عِندَ المُحْجَرِ النَّجُدِ[3]

1- الأعشى(ميمون بن قيس):ديوان الأعشى الكبير،تح:محمود إبراهيم محمد الرضواني،ج01،ط01،وزارة الثقافة والفنون والتراث،قطر،2010م،ص،ص:286،287.

2- نوال أقطي:ملامح فلسفة فريديريك نيتشه في رواية الناجون لـ:الزهرة رميج،ص،ص:524،525.

3- النابغة الذبياني:الديوان،تح وشر:كرم البستاني،ص،ص:31،32.

- الجليل:واد قرب مكة.-وجرة:مكان فيه وحوش كثيرة - موشي الأكارع:هو الأبيض في قوائمه نقط سود.-الطاوي: الضامر-كسيف الصقيل:أي يلمع، والصقيل الذي يجلو السيوف.-الجوزاء:برج في السماء.-الصرد:شدة البرد.-صمع الكعوب:الضامر والمفصل من العظام.-الحرد:استرخاء عصب يد البعير.

في هذه الأبيات تزداد عنفوانية الصراع نظرا لتعدد أطرافها؛ حيث نجد الطرف الأول تمثل في صراع الإنسان مع الحيوان من أجل العيش والبقاء في صحراءه الموحشة والمقفرة المظلمة من خلال استخدام بنى دالة تجعل منه صيادا قويا؛حيث تم توظيف بنية (السيف) كبنية دالة على القوة (من وحش وجرة موشي أكارعه/طاوي المصير كسيف الصقيل الفرد سرت عليه/تزجي الشمال عليه جامد البرد)، أما الطرف الثاني فتمثل في صراع الحيوان مع الحيوان لا لأجل الحياة، بل لمساعدة الإنسان في الصيد وهذا ما جاء في الأبيات الثلاثة الأخيرة، لتحمل هذه الأبيات خطابين مهمين أحدهما ايجابي وهو مساعدة الحيوان للإنسان والذي يبرز قيمة أخلاقية أخرى هي الوفاء كما هو معروف أن الكلاب وفية للإنسان، أما الآخر فسلبي وهو معركة الحيوان للحيوان لا لمصلحته، بل لمصلحة غيره وهذا ما أفرز خطابا ثالثا مضمرا وهو صراع الإنسان مع أخيه الإنسان سرب من خلاله الشاعر آلامه النفسية وأحزانه الشخصية العميقة ليصبح **<<الفن هو المتنفس الأقوى لديه بحيث يطلق العنان لخيالة المعبر، ليحدث معارك دامية على صفحات الصحراء بين الحيوان والحيوان وبين الحيوان والإنسان، وفي ذلك تسريب عنيف لما في نفسه الداخلية، وما في شعوره الوجداني من إرهاصات وهزات عنيفة نتيجة لتكرار المأساة في الواقع>>**[1].

في ظل هذه الوحشة التي ألمت بهذا المشاهد نجد في مقابل ذلك بعض الشعراء استلهموا من صراع الحيوانات شحنة ايجابية لمقاومة الموت؛ حيث يصور لنا أوس بن حجر صراعا بين الثور والكلاب، ليكون نسق الدم مرتبطا بنسق الانتصار بمعنى آخر نسق الدم مرادفا للحياة، ليشكل الشاعر شعرية وانزياحا إذ يقول:

حتَّـــى أُتِـــيحَ لَـــهُ أَخُـــو قَـــنَصٍ شَـــهْمٌ يُطِـــرُّ ضَوَارِيـــاً كُثُبَـــا
يُنْحِـــى الـــدِّماءَ علـــى تَرَائِبِهَـــا والقِـــدَّ مَعْقُـــوداً ومُنْقَضِبـــــا
فَذَأَوْنَـــــهُ شَـــرَفاً وكُـــنَّ لَـــــهُ حتَّـــى تَفَاضَـــلَ بَيْنَهُمَـــا جَلَبَـــا
ذكـــر القتِـــالَ لهـــا فراجعهـــا عـــن نفســـه ونفوســـها ندبـــا

1- أحمد موسى النوتي:الصحراء في الشعر الجاهليط01،عالك الكتب الحديث،عمان،2009م،ص،ص:129،130.

فنَحَـــــا بِشِـــرَّتِهِ لسَابِقِهـــــا حتَّـــى إذا مـــا رَوْقُـــهُ اِخْتَضَبَـــا[1]

إن النسق المحوري في هذه الأبيات نسق مخالف لما سبق إنه نسق الشجاعة والبطولة والتفاؤل، فحينما يقاتل الثور الكلاب ويقتلهم وتخضب دماهم ليرتوي منها دليل على وجود نسق الحياة الذي هو ضد الموت، لتصبح الدماء التي جاءت بصيغة الجمع علامة على كثرتها وتجسيدا لعمق الصراع الذي ولد حالة نفسية تفاؤلية إيجابية في نفسية الشاعر، وحثها على مواجهة الموت. وقد راح إلى أبعد من ذلك حين صور موت الحصان وتخضبه بالدماء على أنه مصدر للقوة والتفاؤل والحياة ليصبح الموت هو الحياة ونراه في قول امرئ القيس:

كـــأنَّ دمـــاءَ الهاديـــات بنَحْـــرِهِ عُصَـــارَةَ حِنَّـــاء بشَـــيْب مُرَجَّـــل

وبـــات عليـــه ســـرجه ولجامـــه وبـــات بعينـــي قائمـــا غيـــر مرسـل[2]

وكذلك في قول عنترة بن شداد العبسي:

مـــا زِلْـــتُ أَرْمِـــيهِمْ بِثُغْـــرَةِ نَحْـــرِهِ وَلَبَـــــانِهِ حتَّـــى تَسَـــرْبَلَ بالـــدَّم

فـازورَّ مـن مـن وقـع القنـا بلبانـه وشـــكا إلـــيَّ بعبـــرة وتحمحـــمِ[3]

لقد ربط الشاعران في هذين الأبيات بين نسق الدم ونتيجة الصراع (الانتصار) وهذا ليس غريبا حسب اعتقادنا فما يعيشه من معاناة في صحرائه القاحلة والشحيحة عليه، وما يراه من وحشية بين الحيوانات في بطش بعضها البعض وسفك دمائها، قد شكل له مفرداته ونظرته للحياة والموت، فاللون الأحمر للدم يولد في نفس الشاعر طاقة تختزن حرارة واشتعالا في تفجير يقين القوة والانتصار. وعليه تتأكد نفعية تصوير هذا الصراع الوحشي الحيواني في تكوين فكر الشاعر الجاهلي وفنياته في نسج القصيدة وتصوير المشاهد تصويرا رمزيا كما رأينا ذلك في الأبيات أعلاها.

1- أوس بن حجر،الديوان،،تح وشر:محمد يوسف نجم،ط03،دار صادر،بيروت،لبنان،1979م،ص:03.

2- امرؤ القيس:الديوان،جمع وتقد وتح:حسن السندوبي،مر وشر:أسامة صلاد الدين منيمنة،ط01،دار إحياء العلوم بيروت لبنان،1990م،ص،ص:177،178.

3- عنترة بن شداد: الديوان،تح:محمد سعيد مولوي،(د.ط)،المكتب الإسلامي،القاهرة،مصر،1964م،ص:217.

من بين صراعات الإنسان مع الإنسان صراعه مع نظام القبيلة وهروب منها والتمرد عليها مما ألزمه بذلك اللجوء إلى الفلاة والطبيعة والعيش في الصحراء بوحوشها وحيواناتها هذا الهروب الذي نتج عنه ثنائية ضدية تمثلت في الموت والحياة، فقيم القبيلة كانت بمثابة الموت المطبق على الذات، أما تمرده وصعلكته فمثلت الحياة، إلا أنه وقع في الوقت ذاته في صراع حتمي مع الطبيعة الصحراوية التي لا يسود فيها إلا منطق القوة وإرادتها، فإذا كان الإنسان العاقل لا يرحم أخاه الإنسان فكيف بحيوان متوحش فاقد للعقل أن يرحمه، ففي ظل المشاهد التي رآها الشاعر الجاهلي في صراع الحيوان مع الحيوان وصور الهلاك المرتسمة في ذهنه، رسم هو الآخر صورتين متضادتين للموت والحياة مع هذه الحيوانات فالصورة الأولى تمثلت في تعايشه السليم معها والثانية صراعه معها. لتتجاوز نظرة الجاهلي باعتبار الصحراء كتجربة للموت، بل كتجربة للحياة أيضا ولو تخللها بعض الموت ذلك من خلال استئناسه بالحيوان تعايشه معها والتشبه بصفاتها وهو ما تظهره أبيات الشنفرى:

وأغْدُو على القوتِ الزَّهِيدِ كما غَدَا ... أَزَلُّ تَهَـــادَاهُ التنَـــائِفَ أَطْحَـــلُ
غَـدَا طَاوِيـاً يُعَـارِضُ الـرِّيحَ هَـــافِياً ... يَخُـوتُ بأذْنَـابِ الشِّـعَابِ ويَعْسِـلُ
فَلَمَّـا لَـوَاهُ القُـوتُ مِـنْ حَيْـثُ أَمَّـهُ ... دَعَـــا فَأَجَابَتْـــهُ نَظَـــائِرُ نُحَّـــلُ
مُهَـلَّلَـــةٌ شِيـــبُ الوُجُـــوهِ كأنَّهـــا ... قِـــدَاحٌ بِأيـــدي يـــاسِرٍ تَتَقَلْقَـــلُ
فَضَـــجَّ وَضَـــجَّتْ بالبَـــرَاحِ كأنَّهـــا ... وإيَّـــاهُ نُـــوحٌ فَـــوْقَ عَلْيَـــاءَ ثُكَّـــلُ [1]

وامرؤ القيس الذي يقول:

وَوَادٍ كَجَـــوْفِ العِيـــرِ قَطَعْتُـــهُ ... بِـهِ الـذِئبُ يَعْـوِي كـالخَلِيعِ المُعَيَّـلِ
فقلـتُ لـهُ لمَـا عَـوَى أَنَّ شَأنَنَـا ... قليـلُ الغِنَـى إنْ كُنْـتَ لِمَـا تُعَـوَّلِ

1- الشنفرى:الديوان،جم وتح وشر :إميل بديع يعقوب،ط02،دار الكتاب العربي،بيروت،لبنان،1997م،ص،ص:63،65.
- الأزل:صفة للذئب القليل اللحم. - تهاداه:تتناقله. - التنائف:المفازة في الصحراء. - أطحل:الذي في لونه كدرة يشبه الشاعر نفسه بهذا الذئب النحيل. - الطاوي:الجائع. - الهافي:السريع. - يخوت:يختطف. - الشعاب:الطريق في الجبل. - يعسل:يمر مرا سهلا. - النظائر:الأشياء التي يشبه بعضها بعضا. - النحل:الهزيل الظامر. - المهللة:رقيقة اللحم. - تتقلقل:تتحرك في تضطرب. - ضج:صاح. - البراح:الأرض الواسعة. - الثكل:من الثكلى وهي التي فقدت زوجها أو ولدها.

كِلَانَـا إِذَا مـا نَـالَ شَـيْئاً أَفَاتَـهُ ومِـنْ يَحْتَـرِثْ حَرثِـي وحَرْثَـكَ يَهْـزَلِ
وقَـدْ أَغْتَـدِي والطَّيـرُ فـي وكنَاتِهَـا بِمُنْجَـرَدِ قَيْـدِ الأَوَابِـدِ هَيْكَـلِ
مِكَـرٍ مِفَـرٍ مُقْبِـلٍ مُـدْبِرٍ مَعـاً كجلمُودِ صَخْرٍ حَطَهُ السَّيلُ منْ عَلِ[1]

يصور الشاعران في الأبيات نسقين مهمين جسدا حالة الموت والحياة وهما نسق الجوع والشجاعة، فالمتأمل جيدا يجد أنهما انزاحا باللغة ليصنعا شعريتها؛ حيث عايش كل منهما الذئاب فأرادا أن يأخذا من صفاتها القوية كالشجاعة والمقاومة وقدرتها على تحمل العطش والجوع والعيش في الصحراء، فالجوع الذي يمثل الموت لا يمكن مقاومته، إلا من خلال الصبر عليه وتحمله، وكذا التحلي بالشجاعة التي هي ضد الضعف؛ حيث تكون نتيجته الوقوع في فك الوحوش القوية والمفترسة؛ أي الوقوع في الموت. فإن هذا التعايش بين الشاعر والذئاب قد ولد لديه فكرة المقاومة مما حمله على رسم صورة تشابهية تقمص من خلالها صفات الذئاب، محاولا بذلك البوح بسره إلى القارئ وتقريبه إلى حقيقة عالمه حين تمرد على نظام القبيلة وإبراز حقيقتها، لتصبح حقيقة الصعلكة كنظام هدمي/بنائي يؤسس مرحلة جديدة من حياة الجاهلي ولحظة للمساءلة والكشف والتجاوز المتأتية من موقفه الثوري الذي أصرَّ على إقامة مقابلةٍ بين المكان القبلي الذي يعبِرُ عن مأساة الأنا والجماعة والمكان الصحراوي الموحش والمقفر، فالمكان الأول يحمل ماضيه وتاريخه وهذا ما يجعل مهمة التغيير صعبة عليه، لكن مأساوية الموت قد حملته على الرحيل والانفصال والتوحد مع المكان الثاني الذي يصنعه الحيوان الذي عجز عنه الإنسان.

على الرغم أن الشاعر يرسم لعبة الموت في المكان من دم وتصعلك ومعارك التي تدل على فجيعة الانكسار وآلام القتل التي تصورها مشاهد الذاكرة والواقع في تعدد مكاني تسافر فيه الرؤى الشعرية لتقلص من لحظات اليأس والقلق والتوتر، لكن من الصعب فتح أبواب الحياة في صحراء تتقلب فيها صور الفناء وتعيش تأزمات وتتصارع في عدمية إنسانية واغتراب وجودي قاتل كما في قول أوس بن حجر:

1- شرح ديوان امرئ القيس،جم وتح وتق:حسن الشندوبي،مر وشر:أسامة صلاح الدين منيمنة،ص،ص:174،175.

قَدْ نِمتَ عَنِي وبَاتَ البَرْقُ يُسْهِرُنِي كَمَا استَضَاءَ يَهُودِيٌ بِمِصْبَاحِ
يا مَنْ لِبَرقٍ أَبِيتُ اللَّيلَ أَرْقُبُهُ فِي عَارِضٍ كَمُضِي الصُبْحِ لَمَاحِ
دَانٍ مُسِفٍ فُوَيْقَ الأَرضِ هَيْدَبُهُ يَكَادُ يَدْفَعُهُ مَنْ قَامَ بِالرَاحِ
كَأَنَّ رَيِّقُهُ لَمَا عَلَا شَطِباً أَقْرَابُ أَبْلَقَ يَنْفِي الخَيْلَ رَمَاحِ
هَبَّتْ جُنُوبٌ بِأَعْلَاهُ ومَالَ بِهِ أَعْجَازُ مُزْنٍ يَسِحُ المَاءَ دَلَاحِ[1]

وأيضا قول بشر بن أبي خازم:

فَبِتُّ مُسَهَّداً أَرِقاً كَأَنِّي تَمَشَّتْ فِي مَفَاصِلِي العُقَارُ
أُرَاقِبُ فِي السَّمَاءِ بَنَاتِ نَعْشٍ وقَدْ دَارَتْ كَمَا عُطِفَ الصِّوَارُ[2]

إن رؤيا الشاعر توحد بين عالم الصحراء وقضية الموت التي يكشف حقيقتها توظيفه لمظاهر الطبيعة في صورتها السلبية النافية لأي مظهر من مظاهر الحياة (قد نمت عني وبات البرق يسهرني/فبت مسهدا أرقا كأني تمشت في مفاصلي العقار) وإضفاء شعرية تتمثل في أنسنة الطبيعة ومنحها عمقا دلاليا للدمار والضياع، وإن ما يسترعي النظر في هذه الأبيات تلك الدفقة الدلالية لنسق الزمن(البرق/الليل/الصبح) الذي تفجره الأنا المتخيلة للتعبير عن معاناتها وعذاباتها من البرد والحر اللذان يشكلان صورة لمظهر الموت والخوف في البيئة الصحراوية المقفرة، غير أن الصبح الذي يرمي إليه الشاعر صبح يصور فيه ملامح قسوة الطبيعة وهلاكه وغربته بشقيها الخارجي والداخلي فعلى الصعيد الأول، فقد جمع بين البرق والليل والسحاب والمطر الغزير وكلها مظاهر طبيعية حسية تشكل نسقا لقوة الطبيعة وضعف الإنسان أما على الصعيد الثاني فقد جمع بين غربة الذات (وبات البرق يسهرني) وغربة الأرض (كما استضاء اليهودي بمصباح) رغم أن المصباح له دلالة ايجابية توحي بالاهتداء والنور، إلا أن ربطه بالفرد اليهودي غير منحى دلالته إلى تشظي هذه الذات وتشتتها وغربتها، ليصبح الصبح والمصباح أملا لا يرجى قدومه أو الاهتداء به ذلك كأمل

1- أوس بن حجر:الديوان،تح وشر:محمد يوسف نجم،ص،ص:15،16.
2- بشر بن أي خازم الأسدي:الديوان،تق وشر:مجيد طراد،ط01،دار الكتاب العربي،بيروت،لبنان،1994م،ص:59.

اليهودي في رجوعه إلى أرض ميعاده. وعليه يمكن أن نحس بمعاناة الجاهلي وانكساراته أمام قوى الطبيعة الصحراوية وصراعه معها في سبيل الحياة وإثبات ذاته، إلا أن هذا المرام صعب جدا تحقيقه؛ حيث يكون نسق الموت من الصحراء أعلى وأبرز من نسق الحياة كما يصورها لنا العديد من الشعراء يقول عمرو بن معد يكرب:

وَأَرْضٍ قَـدْ قَطَعْـتُ بِهَـا الهَـوَاهِي ... مِـنَ الجِنَّـانِ سَـرْبَخُهَا مُلِيـعُ
تَـرَى جِيَـفَ المَطِـيِّ بِجَافَتَيْـهِ ... كَـأَنَّ عِظَامَهَـا الـرَخَمُ الوُقُـوعُ[1]

أما المرقش الأكبر فيقول:

وَدَوِّيَّـةٍ غَبْـرَاءَ قَـدْ طَـالَ عَهْدُهَـا ... تَهَالَـكَ فِيهَـا الـوِرْدُ والمَـرْءُ نَـاعِسُ
قَطَعْـتُ إِلَـى مَعْرُوفِهَـا مُنْكَرَاتِهَـا ... بِعَيْهَـامَةٍ تَنْسَـلُّ واللَّيْـلُ دَامِـسُ
وَتَسْـمَعُ تَزْقَـاءً مِـنْ البُـومِ حَوْلَنَـا ... كَمَـا ضُـرِبَتْ بَعْدَ الهُـدُوءِ النَّـواقِسُ[2]

يقول عمرؤ بن قميئة أيضا:

وَبَيْـدَاءَ يَلْعَـبُ فِيهَـا السَّـرَا ... بُ يَخْشَـى بِهَـا المُـدْلَجُونَ الضَّـلَالَا
تَجَاوَزْتُهَـا رَاغِبـاً رَاهِبـاً ... إِذَا مَـا الضِّبَـاءُ اعتَـنَقْنَ الظِّـلَالَا
بِضَـامِرَةٍ كَأَتَـانِ الثَّمِيـ ... ـلِ عَيْرَانَـةٍ مَـا تَشَكَّـي الكَـلَالَا[3]

يقول سويد بن أبي كاهل اليشكري:

وفَـلَاةٍ وَاضِـحٍ أَقْرَابُهَـا ... بَالِيَـاتٌ مِثْـلُ مُرْفَـتِّ القَـزَع
يَسْـبَحُ الآلُ عَلَـى أَعْلَامِهَـا ... وَعَلَـى البِيـدِ إِذَا اليَـوْمُ مَتَـع
فَرَكِبْنَاهَـا عَلَـى مَجْهُولِهَـا ... بِصِـلَابِ الأَرْضِ فِـيهِنَّ شَجَـع[4]

1- ديوان الأصمعيات،تح وشر:محمد نبيل طريفي،ط02،دار صادر،بيروت،لبنان،2005م،ص،ص:194،195.

2- ديوان المرقشيين (الأكبر والأصغر)،تح:كارين صادر،ط01،دار صادر،بيروت،لبنان،1998م،ص،ص:56،57.

3- عمرؤ بن قميئة:الديوان،تح وشر وتع:حسن كامل الصيرفي،(د.ط)،معهد المخطوطات العربية،جامعة الدول العربية مصر،1965م،ص،ص:168،169.

4- سويد بن أبي كاهل اليشكري:الديوان،جم وتح:شاكر عاشور،مر:محمد جبار المعيبد،ط01،دار الطباعة الحديثة البصرة العراق،1972م،ص:26.

يتبدى في هذه الأبيات خطاب الموت بصورة جلية تتمظهر في نسق الخوف والفزع فالصحراء على قدر اتساعها في نظر عمرو بن معد يكرب تتسع أخطارها أو مخاطرها على الإنسان والحيوان (ترى جيف المطى بحافيته/كأن عظامها الرخم الوقوع) وهذا ما نقله من خلال هذا البيت فالمطى ما يمتطى من الإبل فإذا هلك الممتطى فالراكب أولى بهلاكه، ولم تقتصر الصورة على الحيز الأرضي فقط، حتى السمائي فلم يسلم من خطرها فها هو الرخم وهو طائر يشبه النسر تتناثر عظامه على رمالها، وما زاد من قيمة الموت ومهلكة الصحراء لفظة (جيف) التي دلت دلالة مباشرة على حجم قوتها وأثرها على الذات البشرية.

لم يكتف عمرو بن معد يكرب بالمشهد البصري؛ حيث أضاف بعدا خياليا عرض فيه مسألة الجن وربطها بعالم الصحراء الموحش ظهر فيه الموت بنسق جديد وهو نسق الشر (وأرض قد قطعت بها **الهواهي**) لنجد أن مسألة الجن والشياطين قد شكلت وعيا فكريا ووجوديا للجاهلي أولا والشاعر ثانيا وهذا ما تثبته تأملاته الفلسفية والميتافيزيقية، إذ راح يعالج قضية العوالم اللامرئية الجن والشياطين وصراعها مع العوالم المرئية في محاولة السيطرة عليها وامتلاكها. أما المرقش الأكبر فقد صور هو الآخر حجم وحشية الصحراء البيداء/الفلاة لأن لها أسماء عديدة؛ حيث وصف العديد من الظواهر الطبيعية التي جعلها الشاعر معادلا شعريا لآثار الفناء كالليل الطويل الدامس والجبال الشاهقة العالية والرياح الشديدة غير النافعة، والحيوانات الوحشية الجائعة (كالذئاب) كل هذه المظاهر تهلك كل جميل وحي (تهالك فيها الورد والمرء ناعس) ليختم الشاعر هذا الوصف برمز التشاؤم والخلاء وهو البوم[1].

إن الصحراء كفضاء مفتوح وفسيح أثر على الذات ووجودها وجعلها ذاتا ضعيفة، وهذا ما عكسته أبيات كل من عمرؤ بن قميئة وسويد بن أبي كاهل إذ أحسسنا بانكسارها في وصف مجاهيلها ووحشيتها وشساعتها وهذا ما بعث في الذات الجاهلية الشعور بالقلق والفقد

1- حسن أحمد عبد الحميد عبد السلام:الموت في الشعر الجاهلي،ط1،مطبعة الحسين الإسلامية،مصر،1991م،ص:21.

والفناء الوجودي وهو ما دلت عليه ألفاظ (السراب/يخشى المدلجون/الضلال/راهبا/مجهولها صلاب الأرض) لتتشكل من هنا ملامح الهزيمة النفسية والمعاناة أمام الموت.

في ظل هذه المعاناة والإحساس بضدية الموت والحياة يتشكل الفكر الأنطولوجي للشاعر الجاهلي عبر تساؤلاته عن الخلود والفناء في صراع الطبيعة مع الإنسان، ومن بين الأبيات التي جسدت ذلك ما قاله زهير بن أبي سلمى:

بَـدَا لـي أَنَّ النَّـاسَ تفْنَـى نُفُوسُـهُم وأمـــوالُهُم، ولا أرى الـــدَّهرَ فَانِيـــا

ألا لا أرى علـــى الحـــوادِثَ باقيـــا ولا خالـــداً، إلَّا الجبـــال، الرواســـيا

وإلا السَّمـــــاء، والـــبلادَ، ربَّنـــا وأيامَنَـــا معـــــدودة واللَّيالِيـــا[1]

يبدو من الوهلة الأولى أن الشاعر قد فصل في نتيجة هذا الصراع بخلود الطبيعة وفناء الإنسان[2] إذ نلحظ في هذه الأبيات الاستعمال المتكرر لألفاظ الفناء الممزوجة بفعل الإثبات والنفي (لا أرى)، فمن جهة الإثبات يؤكد بفناء الإنسان وموته، ومن جهة النفي ينفي زوال مظاهر في الطبيعة كالجبال والدهر، ويرجع هذا الفصل في الإثبات والنفي إلى إيمانه بحتمية الموت رغم كل محاولات المقاومة، إلا أن تلك المحاولات والتجارب قد شكلت وعيه سواء الأنطولوجي أو الإبداعي الذي راح به يجيب عن أسئلته عبر لغة فنية شعرية يكشف بها الحجب ويرسم بها مشاهد الصراع ليتخذ من الشعر مفتاحا لجميع متعلقات الحياة والموت، فاللغة تحاول الوقوف على عتبات ما هو موجود وتحاوره في رغبة كبيرة إلى تجاوز إغترابات الإنسان كما هو **<<شأن الشاعر يستخدمها بطريقة مختلفة،ويجعلها تقول شيئا آخر مختلف>>**[3] وكتجربة تحاول الكشف عن كل ما هو باطن متجاوزة العالم الظاهري.[4]

1- زهير بن أبي سلمى:الديوان،شر:علي حسين فاعور،ط01،دار الكتب العلمية،بيروت،1988م،ص،ص:140،141.

2- عادل بوديار:دلالة المطر في الشعر الجاهلي دراسة نسقية سياقية،قسم اللغة العربية،كلية الآداب واللغات،جامعة باتنة الجزائر،2014،2015،(أطروحة دكتوراه)،،ص:89.

3- أدونيس:الصوفية والسريالية،ط03،دار الساقي،بيروت،لبنان،(د.ت)،ص174.

4- المرجع نفسه،ص173.

وعليه أكد الشاعر الجاهلي منذ زمن بعيد أن فضاء الصحراء فضاء يطرح خطابات كثيرة كالموت والحياة وما يتفرع عنهما من ملاذ ومعانات، كما يؤكد قيمتها في الشعر ليس بوصفها جغرافيا ولكن بكونها منطلقا لبناء الفكر ومعرفة الوجود ففيها اكتشف نفسه وبها يثبت وجوده، وكذلك باعتبارها عنصرا فنيا فاعلا في تشكيلاته الشعرية.[1]

03- الصحراء وخطاب الرحلة/الظعائن (هجرة الذات ومحاولة الخلاص)

مع كل هذه الهزيمة النفسية للذات الجاهلية أمام الموت، إلا أنها لم تقف مستسلمة لفنائها لتؤسس من جديد حركة للحياة وانبعاثا للروح عبر فضاء وخطاب بديل تمثل في الرحلة، هذا الفضاء الخطابي الذي سعى من خلاله الشاعر الجاهلي إلى تجاوز مظاهر الخراب، وبناء عالم افتراضي وفقا لتصوراته الشعرية ووعيه للحياة وفضائها؛ فقد نظر كثير من الباحثين لهذا الفضاء **<<حقيقة فنية إيجابية تقتضي جهازا علاميا تقوم عليه ويبرز من خلاله جدل الثقافة والطبيعة والفن، وذلك انطلاقا من كون الفضاء مفهوما فيزيائيا حديثا ومتأصلا في طبيعة العالم الواقعي والمتخيل وبنية تنتظم داخلها الكائنات والأشياء، وشرطا ضروريا للوجود>>**[2].

وعليه فإن خطاب الرحلة هو بحث عن عالم بديل تنفتح على اللامكان، إنها رحلة في اليوتوبيا انطلاقا من الحيز الجغرافي مرورا بالمكان المتخيل وصولا إلى فضاء الذات الوجودية؛ حيث ترتبط فكرة الرحيل من الصحراء عبر وسيلتين هي الناقة/الفرس والظعائن هاتان الوسيلتان اللتان تمثلان في الآن نفسه صراعا داخليا في الذات الشاعر، إذ تمثل الناقة أو الفرس نسق الحياة والانتصار على الصحراء وأهوالها وأغوالها، أما الظعينة فيكشف الشاعر من خلالها همومه ومعاناته النفسية إزاء المشهد الارتحالي للحبيبة وقومها أمام ناظره ليصبح الفضاء الرحلي الظعني موازيا لفضاء الطلل ماهية ووعيا. ومن بين المشاهد التي مثلت جانب الحياة/الناقة ما جاء في معلقة طرفة بن العبد الذي يقول:

1- ياسين النصير:الرواية والمكان،ص،ص:118،119.

2- حفيظة روابنية:<<مقاربة فضاء الرحلة في النص الشعري العربي القديم>>،مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب ع33،مارس2013م،عنابة،الجزائر،ص:24.

وَإِنِّـي لَأُمْضِـي الهَـمَّ عِنْـدَ احتِضَـارِهِ بِعَوجَـاءَ مِرقَـالٍ تَـرُوحُ وتَغْتَـدِي
أَمُـونٍ كَأَلْـوَاحِ الإِرَانِ نَسَـأْتُهَا عَلَـى لَاحِـبٍ كَأَنَّـهُ ظهـرُ بُرْجَـدِ
جَمَـالِيَةٍ وَجْنَـاءَ تَـرْدِي كَأَنَّهَـا سَـفَنَّجَةٌ تَبـرِي لَأَزْعَـرَ أَرْبَـدِ
تُبَـارِي عِتَـاقاً نَاجِيَـاتٍ وَأَتْبَعَـت وَظِيفـاً وَظِيفـاً فَـوْقَ مَـورٍ معبَّـدِ[1]

كما يصور بشر بن أبي خازم أيضا الناقة وهي تتخطى لفح الصحراء وشساعتها وغياهيبها:

وَخِـرَقٍ تَعْـزِفُ الجِنَّـانُ فِيـهِ فَيَافِيـهِ يَخِـرُّ بِهَـا السِّهَـامَ
ذُعَـرتُ ضِـبَاءَهُ مُتَغَـوِّرَاتٍ إِذَا اِدَّرَعَـتْ لَوَامِعَهَـا الإِكَـامُ
بِذِعْلِبَـةٍ بَرَاهَـا النَّـصُّ حَتَّـى بَلَغـتُ نُضَـارَهَا وَفَنَـى السَـنَامُ[2]

تنطلق القراءة الأولية إلى هذه الأبيات بحضور نسق الهم والحزن والفناء كنسق ظاهر يسكن الذات الجاهلية ووجودها جراء ما تجريه من صراعات، لكن سرعان ما تتغير تلك القراءة إلى قراءة تتبصر عمق الذات وقوتها في مراوغة تلك الهموم والتفلت منها عبر بوابة الهجرة الرحلة التي مثلت حركة مهمة في بعث الحياة وجبر الانكسارات، إلا أن هذه الهجرة لم تكن حبيسة المشهد البصري فقط بل تعدته إلى رسم صورة متخيلة للوسيلة التي يسافر بها وهي الناقة التي هي في الوقت ذاته المؤنس والمخلص والرفيق في صحراءه الموحشة(وإني لأمضي الهمّ عند احتضاره بعوجاء مرقال تروح تغتدي)ومن بين الأوصاف التي منحها إياها أنها ناقة ضامرة البطن وسريعة وعظيمة عظامها كألواح التابوت لها ملامح النعام في العدو والسير فهي تسبق النوق العتاق، كل هذه الأوصاف تحمل دلالة القوة والصلابة والتحمل

1- شرح ديوان طرفة بن العبد،تق وتع:سيف الدين الكاتب وأحمد عصام الكاتب،ص،:13،14.
-العوجاء:الناقة الضامرة البطن.- المرقال:السريعة والإرقال ضرب من العدو.- أمون:الناقة التي يؤمن عثارها- الإران: التابوت الذي يحمل فيه الموتى وشبه به الناقة. -اللاحب:الطريق الواضح والبين.- البرجد:كساء مخطط.- جمالية: تشبه الجمل في شدتها وخلقها.-السفنجة:أنثى السفنج وهو ذكر النعام الخفيف السريع.- الأزعر:ذكر النعام القليل الشعر- الأربد: الرمادي- العتاق:الإبل الكريمة.- الوظيف:للإبل من اليد من الرسغ إلى الركبة، ومن الرجل إلى العرقوب- المور:الطريق.
2- بشر بن أبي خازم الأسدي:الديوان،تق وشر:مجيد طراد،ص:126.
- الخرق:الأرض تنخرق فيها الريح أي تدور.- متغورات:نصف النهار.- الإكام:الجبال الصغار.- الذعلبة:السريعة.- النص: شدة السير.- النضار:الخالص.

التي أدت نسقا الفخر واللافت للنظر أن هذا الوصف وصف تجاوز منطق العقل إلى غرابته فاجتماعها كلها يمنحها البقاء والحياة والخلود والتي بدورها ستمنحه هي الأخرى كل ما يرمي إليه من حياة.

إن وعي الجاهلي في مقاومة الصحراء كان في غاية النضج والعبقرية؛ حيث اتخذ من بنات جنس الصحراء (الناقة) واحدة من وسائل فعل الهجرة وكأنه أراد أن يتحرر من القهر الأنثوي وعجزه أمامها المتمثل في الطلل والصحراء، إلا من خلال حيوان أنثوي تكون له بلسما وطبيبة لمعاناته النفسية وإثباتا لوجوده الفحولي، لصبح الشعر**<<حسب هذه القراءة التأويلية مغامرة تهدف إلى فتح دروب الحرية كفعل للاختيار، والولوج في المجهول وهو ما يمكن خلق تجريب "إبداعي" يكشف المنحجب، ويعري بؤرة التوتر الحي الخالق دوما لأسئلته اللامتناهية كما يعري أيضا جوهر الديناميكية الفاعلة للإنسان>>**[1] الجاهلي، هذا التجريب الإبداعي الذي مارس فيه القطيعة مع عالمه وخرق تقاليده ومنطقه متجاوزا في ذلك الواقع إلى اللاواقع، ومن المكان إلى اللامكان، ومن المنطق إلى اللامنطق، وهذا ما يمكن تسميته بمصطلح الفانتازيا* كون الفضاء الخطابي للرحلة شكلا قصصيا وصفيا يعيد الشاعر به ترتيب ملامح الذات الإنسانية من جديد عبر ما سماه "غاستون باشلار" بالخيال الذي يشكل عنصرا أساسيا في تكوينية الفضاء وهذا ما نراه جليا في وصف عنترة بن شداد لناقته قائلا:

هَـــلْ تُبَلِغَنِّـــي دَارَهَـــا شَـــدَنِيَّةٌ ... لُعَنَـتْ بِمَحْـرُومِ الشَّـرَابِ مُصَـــرَّمِ
خَطَّـــارَةٌ غِـــبَّ السُّـــرَى زَيَّـــافَةٌ ... تَقِـصُ الإِكَـــامَ بِكُـلِّ خُـفٍّ مِيثَـــمِ
وكَأَنَّمَـــا أَقِـــصُ الإِكَـــامَ عَشِّـــيَةً ... بِقَـــرِيبِ بَيْـنَ المَنْسِـمَيْنِ مُصَلَّـــمِ
يَـأْوِي إِلَـى حِـزَقِ النَّعَـامِ كَمَـا أَوَتْ ... حِـزَقٌ يَمَـــانِيَةٌ لِأَعْجَـمَ طُمْطُـــمِ
يَتْـــبَعْنَ قُلَّـــةَ رَأسِـــهِ وكَأَنَّـــهُ ... زَوجٌ عَلَـــى حَـــرَجٍ لَهُـــنَّ مُخَيَّـــمِ

1- عبد العزيز بومسهولي:الشعر والتأويل قراءة في شعر أدونيس،ص:07.

*- الفانتازيا: يشرح سعيد علوش هذا المصطلح بقوله:<<هي عملية تشكيل تخيلات لا تملك وجود فعلي/.../الفنتازيا الأدبية هي عمل أدبي يتحرر من منطق الواقع الحقيقي في سرده. الفانتازيا القصصية هي هدهدة اللاوعي القارئ ومكبوتاته المبهمة>>. سعيد علوش:معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،ط01،دار الكتاب اللبناني،بيروت،لبنان،1985م،ص:170.

صَـعْلٌ يَعُـودُ بِـذِي العُشَيْـرَةِ بَيْضَـهُ كالعَبْـدِ ذِي الفَـرْوِ الطَّوِيـلِ الأَصْـلَمِ[1]

إنَّ مشهد الناقة عند عنترة تستحضر المكان كجغرافيا شعرية مقاومة لتجربته الطللية والصحراوية (هل تبلغني دارها شدنية/لعنت بمحروم الشراب مصرم) مؤسسا بذلك مكان جمالي متجاوز لهما كونه –حسبنا– شاعر المقاومة والمساءلة والتحول؛ إذ حول رؤيته البصرية إلى رؤيا شعرية متخيلة تستبطن جملة من الدلالات تكشف حدة الصراع بينه وبين الطبيعة مستعينا بناقته التي فاخر في وصفها بقدرتها الشديدة على السير المتواصل حتى في تعبها (تقص الإكام بكل خف متيثم) وككل الشعراء الذين شبهوا نوقهم بالنعامات في سرعتها (بقريب بين المنسمين مصلم) إلا أن عنترة قد سافر في وصفه إلى رؤيا أخرى؛ حيث شبه سرعتها بذكر النعام وهو يحمي بيض أنثاه في ظل التهافت الشديد عليه (صعل يعود بذي العشيرة بيضـه)، كما شبه رأسها برأس النعام الذي كالخيمة وهذا لشدة علوها وارتكازها، ولم يقف الوصف عند هذا الحد، بل شبه ريش جناحيه بالعبد يلبس الفرو(كالعبيد ذي الفرو الطويل الأصلم) لتبدو هذه الرؤيا عالما مزيجا من الأشياء بمختلف أجناسها حيوانية وإنسانية وجمادا تبعث على سرابيتها، رغم أنها لم تخرج عن مدار الحيز الجغرافي الطبيعي، لتصبح ناقة عنترة ليست هجرة الرحيل، إنما هجرة للعودة لارتباطه بالقبيلة والولاء لها.

أما المتلمس الضبعي فقد جعل من الرحلة هجرة نحو عالم بديل له خصوصيته وملامحه المغايرة للحقيقة والمنطقية إذ يقول:

حَنَّتْ قُلُوصِي بِهَـا اللَّيْلُ مُطَّرِقُ بَعْدَ الهُدُوِّ وَشَاقَتَهَا النَّوَاقِيـسُ

وقَدْ أَلَاحَ سُهَيْلٌ بَعْـدَمَا هَجَعُوا كَأَنَّهُ ضَرَمٌ فِي الكهْفِ مَقْبُـوسُ

حَنَّتْ إِلَى نَخْلَةَ القُصْوَى فَقُلْتُ لَهَا بَسْلٌ عَلَيكِ أَلَا تِلْكَ الدَّهَارِيـسُ[2]

1- الخطيب التبريزي:شرح ديوان عنترة،تق:مجيد طراد،ص،ص:160،163.

2- المتلمس الضبعي:الديوان،تح وشر وتع:حسن كامل الصيرفي،(د.ط)،معهد المخطوطات العربية،جامعة الدول العربية مصر،1970م،ص،ص:82،86.

يتعدى التصوير الفني عند المتلمس حدود المشهد البصري للحيز الجغرافي إلى تفاعله الإنساني والنفسي وهذا ما أشعرنا به كمتلقين رغم هذه الفترة الطويلة والبعيدة وهو ما يجعل من الصورة الفنية مثيرا في عملية التلقي، فالمتلقي هو الآخر يسافر بخياله وتأويله متجاوزا مستوى التصوير البصري، لتتكشف لنا من هنا عبقرية الذات الجاهلية في ازدواجية اللغة والإحساس الوجودي الإنساني. ليصبح وصف الناقة وسيلة تتجاوز ذاتها بقدر ما تسعى إلى تشكيل عالم بديل محمل بنسق التحول والاختراق عبر آلية الوصف التي تنتقل من الرؤية البصرية إلى الرؤيا الذهنية فالشاعر**<<يجعل من ناقته بديلا عن العالم الذي يحس بغربته عنه فكان نتيجة لهذا الغربة شعوره بالخوف من المصير، ومن الزمان،ولا سبيل للخلاص من هذه الهواجس إلى الطمأنينة إلا أن يعلو ظهر ناقته ويناجيها عبر الفيافي>>**[1] والتي نكاد نراها متشابهة في الشعر الجاهلي كله.

بالقدر الذي ينفتح الفضاء الرحلي على الاختراق والتحول إلى عوالم الحياة ومداراتها والتفاعل مع أشيائها وموجوداتها وجودا وحسا، بقدر ما تنفتح رؤى الشاعر أيضا على عالم الموت وذلك من خلال انتفاحه على الذاكرة والتاريخ، ليصبح خطاب الظعنية حاضرا كتجربة تشكل نسقا للموت والقلق والغربة والاندثار تضيق معها الذات ونَفَسُهَا، لتكون**<<شكل آخر لتجليات اللاوعي الجمعي الجاهلي. فالظعينة ذات الصلة بالرحيل وعدم الاستقرار، وبذلك تختفي وراءها الحاجة إلى الانصياع الحضاري المستقر/.../لأنه ربط للانهدام الحضاري بالتشرد الجماعي>>**[2] فصور الظعينة تعد مكملا للفضاء الطللي، ذلك أن الشاعر يعبر من خلالهما عن معاناته النفسية اتجاه رحيل القبيلة والمحبوبة إذ تبرز أنساق الفراق والشكوى وهذا ما يظهر عند زهير بن أبي سلمى:

بَانَ الخَلِيطُ ولَمْ يَأوُوا لِمَنْ تَرَكُوا وَزَوَدُوكَ اِشْتِيَاقاً أَيــةً سَلَكُوا
رَدَّ القِيَانُ جِمَالَ الحيِّ فَاحتَمَلُوا إلَـى الظَهِيرَةِ أمرٌ بَيْنَهُـم لَبِكُ

1- عبد القادر فيدوح:القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد،ط01،دار الأيام للصحافة،المنامة،1998م،ص:79.
2- يوسف اليوسف:مقالات في الشعر الجاهلي،ص:158.

ما إنْ يَكَادُ يُخَليهِم لِوِجْهَتِهِـــمْ تَخَالُجُ الأَمرِ إِنَّ الأَمْرَ مُشْتَرَكُ
ضَحَّوا قَلِيلاً قَفَا كُثْبَانِ أَسْنُمَـــةٍ ومنهـم بِالقَسُومِيَّـــاتِ مُعْتَرَكُ [1]

ويقول قيس بن الخطيم أيضا:

رَدَّ الخَلِيطُ الجِمَـالِ فانصَرَفُوا ماذَا عَلَيْهِمْ لَوْ أَنَّهُمْ وَقَفُوا
لَوْ وَقَفُـوا سَـاعَةً نُسَائِلُهُمْ رَيْثَ يُضَحِّي جِمَالَهُ السَّلَفُ
فِيهِمْ لَعُوبُ العِشَاءِ آنِسَةُ الـ ـــدَّلِ عَـرُوبٌ يَسُوءُهَـــا الخُلُـفُ [2]

يقدم الشاعر صور لرحيل القبيلة والمحبوبة هذا الرحيل الذي يمثل سلبا لحياة الإنسان الجاهلي هنا كما يحيل إلى فنائه؛ حيث يطرح النسق الظاهر لهذه الأبيات نسقين متضادين أحدهما خارج الذات وهو نسق الفراق والآخر داخلها تمثل في نسق الولاء، وموازاة مع هذا الظاهر يتبطن نسق مضمر يمكن أن نستقرأه وهو نسق الخلود، فإذا كانت القبيلة مركزا لبناء الحضارة والتأريخ لها، فإن المهمة قائمة على عاتق الذات وهو أمر ضروري لذلك، فخلودها من خلودها والعكس أيضا هذا على مستوى الشاعر الشخصي، أما على مستوى الآخر فقد مثل خطاب الظعن نسق تخلي القبيلة عن ولاء الشاعر وهذا ما عبر عنه البيت الأول (بان الخليط ولم يأووا لمن تركوا/وزودوك اشتياقا سلكوا/ماذا عليهم لو أنهم وقعوا) فجملة الأفعال (بان/لم يأووا/تركوا) الدالة على الهجرة دون إظهار أية أهمية له كفرد منعزل رغم أن قدر الشاعر في الجاهلية أعلى من أي فرد فهو من يرفعها ويعلي قيمتها أو من يدنيها.

إن صورة الظعن تشكل رحلة بصرية تؤثث لمعالم المكان المتأزم بأوجاع الشاعر /الإنسان ولعبة تتصارع إما للخلود أو التلاشي، ليكون الفضاء اللغوي ملغما هو الآخر بهذه اللعبة وهذا ما صورته أبيات امرؤ القيس:

بِعَيْنَيَّ ظُعْنُ الحَيِّ لَمَـا تَحَمَّلُـوا لَدَى أَجَانِبِ الأَفْلَاجِ مِنْ جَنْبِ قَيْمُـرَا
فَشَبَّهْتُهُمْ فِي الآلِ لَمَـا تَكَمَّشُـوا حـدائِقِ دُومٍ أَوْ سَفِينًـا مُقَيَّـرَا

1- زهير بن أبي سلمى:الديوان،شر وتق:علي حسن فاعور،ص،ص:78،79.
2- قيس بن الخطيم:الديوان،تح:نصر الدين الأسد،(د.ط)،دار صادر،بيروت،لبنان،1967م،ص،ص:101،103.

أوِ المُكْرِعَاتِ مِنْ نَخِيلِ اِبنِ يَامِنٍ دَوِينَ الصَّفَا اللَّائِي يَلِينَ المُشَقَّرَا

سَوَامِقَ جَبَّارٍ أَثِيثٍ فُرُوعُهُ وعَالَيْنَ قِنْوَاناً مِنَ البُسْرِ أَحْمَرَا[1]

ويقول علقمة الفحل أيضا في وصفه للظعينة وصفا دقيقا:

لَمْ أَدْرِ بِالبَيْنِ حَتَّى أَزْمَعُوا ظَعْنَاً كُلُّ الجِمَالِ قُبَيْلَ الصُّبْحِ مَزْمُومُ

رَدَّ الإِمَاءُ جِمَالَ الحَيِّ فَاحتَمَلُوا فَكُلُّهَا بِالزِيَدِيَّاتِ مَعْكُومُ

عَقْلاً وَرَقْماً تَظَلُ الطَّيْرُ تَتَبَعُهُ كَأَنَّهُ مِنْ دَمِ الأَجْوَافِ مَدْمُومُ

يَحْمِلْنَ أُتْرُجَةً نَضْجَ العَبِيرُ بِهَا كَأَنَّ تَطْيَابَهَا فِي الأَنْفِ مَشْمُومُ[2]

يقوم المشهد البصري لرحلة الظعائن عند امرئ القيس وعلقمة على مشهد اندثاري حمل هَمّاً نفسياً عميقاً اتجاه هذا الرحيل، لتعود الذات إلى انتكاستها ليصبح خطاب الظعينة خطابا للولوج إلى عالم الصحراء عالم المعاناة والاشتياق والجهد هذا من ناحية، إلا أننا لو نظرنا من زاوية أخرى لوجدنا أن الشاعر الجاهلي جعل من تصويره للظعينة ذا بعد أنثروبولوجي متميز حمله نسق الخلود التاريخي؛ حيث نجده حدد الأماكن ووصفها بدقة وكأنها كتبت لمستقرأ تاريخي أنثروبولوجي، وهذا ما يمنح الشعر الجاهلي صفة السفر في المستقبل. انطلاقا من هذا المنظور تصبح الظعينة نصا رحليا **<<يسمح بالتعامل معه كفضاء يتجه نحو الانفتاح/.../ والإنصات إلى هسهسته>>**[3].

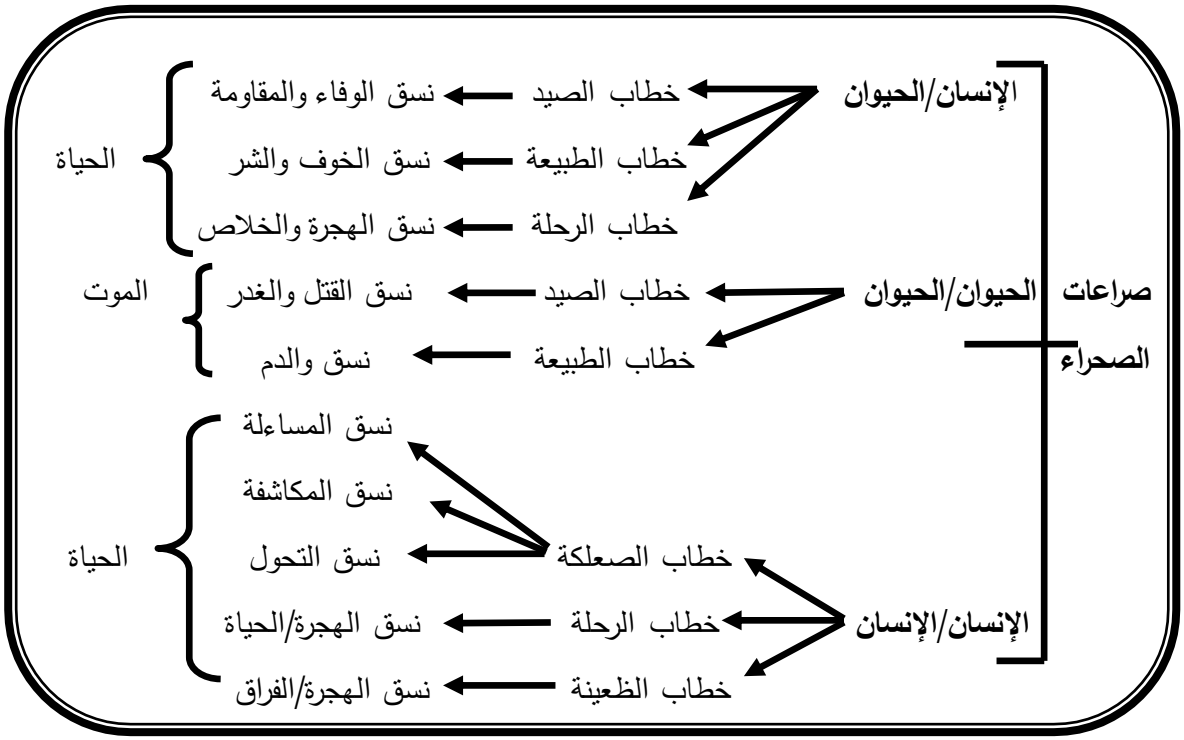
ختاما وإنَّ ارتباط الموت بفضاء الصحراء الرحلة/ظعينة، قد انبثق منه نص مفتوح متنوع يتوزع في ذاكرة الجاهلي التاريخية المتهالكة، ليشكل مسارا متوهجا في تحمل الشدائد ومحاولة تجاوزها من خلال إقامة العديد من الصراعات مع هذا الفضاء المتمنع القاسي.

ويمكن تلخيص أهم خطابات فضاء الصحراء وأنساقه في المخطط التالي

1- شرح ديوان امرئ القيس،جم وتح وتق:حسن الشندوبي،مر وشرح:أسامة صلاح الدين منيمنة،ص،ص:100،101.

2- شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل،،تح:الأعلم الشنتمري،تقد:حنا ناصر حتي،ط01،دار الكتاب العربي،بيروت،لبنان 1993م،ص،ص:33،34.

3- حفيظة روابنية:<<مقاربة فضاء الرحلة في النص الشعري العربي القديم>>،ص:29.



خطط يوضح صراعات فضاء الصحراء وخطابات أنساقه

الفصل الثاني

فضاء الزمن وأنساق الوجود

أولا- أنطولوجيا الزمن الكوني المتغير (الليل)

01- الليل بين عذاب الأرق ولذة التأمل

02- الليل رحلة تحقيق الذات وخطاب المصير

ثانيا- أنطولوجيا الزمن الكوني الثابت (الدهر)

01- الدهر عند الشعراء وتقلبات الذات بين الشباب والشيخوخة

02- الدهر عند الشاعرات بين الاغتراب النفسي ونموذجية المفقود

الفصل الثاني: فضاء الزمن وأنساق الوجود

إذا كان المكان يشكل فضاءً رئيسياً للوجود، فإن الزمن هو فضاءه الرئيسي الآخر فهما كوجهي العملة الواحدة. والزمن كمقولة فلسفية **<<شغلت الإنسان من بدء الخليقة، لارتباطها به أشد الارتباط، إذ شكلت تساؤلاته التي أقضت مضجعه وحيرته فكانت دهشته الأولى والأزلية>>**[1] ليصبح الزمن عندئذ كالمكان وحدة اشتغال كشفي يحاول من خلاله الإنسان مكاشفة كل أطواره الماضية والحاضرة والمستقبلية. ولما كان الشعر رفضا للانكشاف وتجلية للملموس جعل من الزمن فضاءً لمساءلة الوجود وإعادة تأثيثه وتشكيله من جديد داخل خطابه،ذلك لأن كليهما يتقاسمان صفة التجريد والشعور والحركة والوعي.

إن للزمن سحره الخاص أيضا على الذات الشاعرة، باعتباره فلسفة وجود؛ حيث يرتبط بفعل القراءة وفعل الكتابة في العمل الشعري عبر الذاكرة وتاريخها، الممتلئة بالهم الوجودي والميتافيزيقي، لتنتقل عندئذ من كل ما هو واقعي ومرجعي إلى تخييلي/فلسفي متصور وهذا ما نراه مجسدا في النص الشعري الجاهلي. وما يؤكد نظرتنا هذه ما قاله وهب أحمد رومية: **<<طف في أرجاء هذا الشعر وأنظر حيث تشاء تجد الدهر، أو الزمان واقفا يترصد هؤلاء الشعراء واحدا يخادعهم ويمكر بهم وينغص عليهم صفو العيش وينقلب بهم شر منقلب، فهم متوجسون منه أبدا>>**[2] ليكون فضاء الزمن هاجسا محوريا آخرا للشاعر الجاهلي يؤرقه ويسهره، وباعثا على تحريك وجدانيته، ومنشغلا به على مساحة واسعة من نتاجاته الإبداعية كفضاء وجودي وفكري محملا بأنساق الموت والشر، والفراق، والفناء.

إن مقاربة فضاء الزمن في الشعر الجاهلي من الناحية الفلسفية والفكرية، تقودنا إلى معالجته من منظور ظاهراتي وأنطولوجي**<<كونه مغامرة أنطولوجية يلج عبرها الشاعر إلى فضاء متعدد الأبعاد تكون فيه الذات قادرة على ممارسة الكينونة كصيرورة تاريخية/.../يدخلها في علاقات**

1- رابح الأطرش:<<مفهوم الزمن في الفكر والأدب>>،مجلة المعيار،مج07،ع:13،أوت2006م،جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية،قسنطينة،الجزائر،ص:140.

2-وهب أحمد رومية:شعرنا القديم ونقدنا الجديد،مجلة عالم المعرفة،ع:207،مارس،1996م،سلسلة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،ص:193.

وأنساق جديدة لغاية استكناه حقيقتها>>[1] ذلك لأن الإنسان كائن شعوري يحس بالزمن ويتأثر به ويؤثر فيه. ولقد شكلت كثير من الموضوعات كالليل والدهر والشيب كخطابات شعرية مهمة عكست وعيا فنيا كبيرا، وظواهر بارزة تستوقف النقاد والباحثين بالمقاربة؛ ذلك لتحول كل هذه الخطابات إلى خطابات مركزية تحمل تفكير الشاعر الجاهلي الفلسفي لما لها من مقدرة على إعادة تصوير الوجود والتعامل معه من جديد.

وعليه سنحاول اكتشاف هذا التفكير الفلسفي بدءًا بالليل كونه ظاهرة كونية تشكل مظهرا للخوف والفناء والعذاب أرقا تارة، ومظهرا للهدوء والسكينة ولذة للتأمل تارة أخرى وصولا إلى الدهر كونه مرآة يتكشف فيها الوعي الشعري نحو فهم الذات العربية وتفكيرها في صباها وشيخوختها. لهذا سنحاول استجلاء أهم أنساقهما الظاهرة والمضمرة ومعرفة أسئلة الشاعر حول الوجود أسئلة لطالما أرهقته وأرقته سهادا وتأملا.

أولا- أنطولوجيا الزمن الكوني المتغير (الليل)

يعد الليل أحد مكونات الزمن التي تسعى من خلالها الذات تحقيق كينونتها أو ما عبر عنه "مارتن هيدغير" بمصطلح الدزاين* (Dasein) فالليل يمثل تجلٍ حر ومجرد لمعاناتها وآمالها، إنه عالم الضديات المتعايشة تحت بيت واحد كالألم والأمل/الموت والحياة/الشر والخير. وإذا كان الزمن الليلي عَالَم الضديات فإن الشعر أولى به كونه عالم الحقيقة والخيال والخفاء والتجلي والقول والفهم والتأويل؛ حيث يوظفه كخطاب فاعل قادر على إعادة تشكيل العالم والوجود.

1- محمد بن عياد:<<الزمن والشعر>>،مجلة علامات،ع17،2002م،المغرب،ص:41.

*- الدزاين(Dasein):كلمة ألمانية معناها الوجود الحاضر أو الوجود المقابل للاوجود. وعند هيدغير تعني كينونة الموجود الإنساني أو كيفية وجوده، وهي كينونة مستقرة لأنها انوجاد في عالم متغير ومتقلب، فصفتها هي التحول نحو ممكن الكينونة. جميل صليبا:المعجم الفلسفي،ج01،ص:556. للتعمق في هذا المصطلح ينظر كتاب فيصل لكحل:إشكالية تأسيس الدزاين في أنطولوجيا مارتن هيدغير،ط01،مؤسسة كنوز الحكمة،الجزائر،2011م،ص:07 وما بعدها.

01- الليل بين عذاب الأرق ولذة الأمل

لقد شكل الزمن الليلي في الشعر الجاهلي كخطاب أنطولوجي/سيكولوجي مرتبط بعالم الصحراء فأضحى بالغا الأهمية عند الجاهلي كونه ينفذ من خلاله إلى التفكير في بناء وعييه الإنساني وتطويره من خلال محاولة اكتشافه للمظاهر الكونية وعلاقته بها ضمن فعلي التأثر والتأثير من جهة، وجعلها متنفسا وجدانيا وإبداعيا يجلي فيها تفكيره سواء الفلسفي أو الجمالي من جهة ثانية، فهو إذا باعتباره خطابا أنطولوجيا/سيكولوجيا يفتح أفق الكتابة والقول الشعري والتعبير عن خلجات الذات اتجاه الكون والحياة والموت، وهذا يعني أن صور التعبير ستتقلب بين الإيجابية كالتأمل والخيال والمتعة، والسلبية كالخوف والهم والمصائب والسلب وذلك تبعا لشعور الذات.

وعليه سنحاول مقاربة الليل ليس كتقليد أدبي تميز به الشعر الجاهلي، بل ننطلق من فرضية أنه أيضا بناء فكري قائم على تفكير فلسفي تأملي كالطلل، وبهذا يمكن قراءته قراءة تأويلية تتكشف عندها عذابات الذات المؤرقة بكل خطاباتها كالشوق والوجد والقهر، والمصير التي تحمل جملة من الأنساق المتنوعة، أو تتكشف لذتها في التأمل وهي الأخرى تحمل أنساقا متنوعة مختلفة، ولعل الفكرة الجوهرية هنا ربط الليل بالفضاءات السابقة تحليلها في مبحث المكان (الطلل/الصحراء/الرحلة) لنلاحظ مدى تقارب خطابهما وأنساقهما في بناء وعي وعالم الإنسان الجاهلي.

لقد أحس كثير من الشعراء بالأرق الليلي من خلال رؤيتهم للأطلال وتذكر محبوباتهم فها هو الأعشى الكبير يقدم لنا تصويرا لأرقه الذي شكله في خطاب الوجد والشوق فيقول:

نَـامَ الخَلِّـيُ وَبِـتُ اللَيـلَ مُرتَفِقًـا أرعَـى النُجُـومَ عَمِيـداً مُثْبَتـاً أَرِقًـا
أَسْهُو لِهَمِّي وَدَائِي فَهِي تُسْهِرُنِي بَـاتَ بِقَلبِـي وَأَمسَـى عنـدها غَلَقَـا
يَالَيتَهَا وَجَدَت بـي مَـا وَجَدَتُ بهـا وكَـانَ حُبًـا وَوَجـدًا دَامَ فَاتَفَقَـا
لَا شَيءَ يَنفَعُنِي مِن دُونِ رُؤيَتِهَـا هَلْ يَشْتَفِي وَامِقٌ مَا لَمْ يُصِبْ رَهَقَا

صَادَت فُؤَادِي بِعَيْنَيْ مُغْزِلٍ خَذَلَتْ تَرْعَى أَغَنَّ غَضِيضًا طَرفُهُ خَرِقَا[1]

تجسد هذه الأبيات تجربة الشاعر العاطفية القاسية متمثلة في نسق الفراق وهذا ما دل عليه البيت الأول(نام الخليل وبت الليل مرتفقا أرعى النجوم عميدا مثبتا أرقا) حيث ربط بين فعلين متضادين هما النوم والأرق، فجعل الأول دليلا على السكينة والطمأنينة والهدوء التي تتحلى بها المحبوبة، أما الثاني فجعله رديفا لذاته مما شكل له قضية مصيرية وذات دلالة هدمية وكأن الليل عذابه المحتوم الذي تتكشف فيه ملامح الوجد والشوق وهي ملامح بكاء وإحساس بالفقد وهو ما أوضحته باقي الأبيات التي أفصح فيها عن حجم شوقه لها، وهذا ما زاده همًّا وأرقا وسقما**<<ففي الوقت الذي يقاسي فيه الهموم يخلد الخلان إلى النوم وينعمون براحة البال، وقد قام الخلي مقام العاذل، وناب عنه بالوظيفة التأثيرية والفاعلية، فهو القلق المواكب على مراقبة العاشق الشاب>>**[2] ليصبح الليل والطلل مسرحا تتجلي فيه الذات أرقا وحزنا وبذلك يتساوى المكان والزمان كعالم وفضاء للإندثار والموت. ولا نجد هذا التصوير عند الأعشى فقط، بل ألفيناه في جل الشعر الجاهلي إن لم نجزم في كله ومثال ذلك ما قاله عنترة:

إِنْ كُنْتِ أَزْمَعْتِ الفِرَاقَ فَإِنَّمَا زُمَّت رِكَابُكُمُ بِلَيلٍ مُظلِمِ

مَا رَاعَنِي إِلَّا حُمُولَةُ أَهْلِهَا وَسَطَ الدِّيَارِ تَسَفُّ حَبَّ الخَمخَمِ

فِيهَا اِثْنَتَانِ وَأَربَعُونَ حَلُوبَةً سَودَاءَ كَخَافِيَّةِ الغُرَابِ الأَسحَمِ[3]

تشي لنا أبيات عنترة بأنه ليس أفضل من غيره، فهو كذلك مستغرق في ليله حَزِناً لرحيله عن دياره ومحبوبته، لينكشف لنا خطاب الوجد والشوق عبر تصويره للفضاء البصري المشكل لنسق الرحيل الذي دلت عليه ألفاظ الزمع والإبل والغربان، غير أن ما يميز هذا التصوير هو مزجه بين الفضاء البصري والتفاعل مع المخيلة، فعندما زاوج الشاعر بين نسق الرحيل

1- الأعشى الكبير (ميمون بن قيس):الديوان،تح:محمود إبراهيم محمد الرضواني،ج02،ط01،وزارة الثقافة والفنون والتراث قطر،2010م،ص:287.

2- عدنان محمد أحمد ومازن أحمد عثمان:<<القهر في الشعر الجاهلي>>،مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها،ع:19 خريف2014م،جامعة تشرين،سوريا،ص:146.

3- الخطيب التبريزي:شرح ديوان عنترة،تق:مجيد طراد،ص:154.

وظاهرة الليل تشكلت أبعاد وجودية عالية تجسدت في شدة المعاناة والتشاؤم، وهو ما فتح لنا الطريق لاكتشاف الرؤية الشعرية وهوية الذات الجاهلية في توظيف الليل كخطاب أنطولوجي /سيكولوجي أولا، وكذا محاولة اكتشافنا لذواتنا أيضا فلا ريب**<<في أن إعادة اكتشاف الذات تعد حاسمة في حياة المرء. إن تعبير (اكتشاف الذات) لهو عميق الدلالة في وقت أصبح فيه القلق والشكوى من الفراغ [والرحيل والشوق] داخل النفس وإفراغ النفس من محتواها والغربة النفسية /.../ فلا جرم أن يبحث الإنسان عن جوهر كينونته الذاتية وسط هذا الموج المتلاطم [من الأشعار و] من متطلبات الحياة وضغوطاتها التي لا تكاد تنتهي>>**[1] فالشاعر هنا جعل من فضاء الرحلة والطلل موضوعا واحدا كثف فيهما حسه الوجداني وشعوره العميق للظاهرة الكونية حتى أصبحت **<<عامل هدم للتآلف الإنساني ولوحدة الشعور وانسجامه، وتبدو سلطة قاهرة عندما يختل المكون الجمالي [المرأة]، وتنمحي رموز الخصب الباعثة على الحياة>>**[2]. كما يحيل الليل في خطابه الوجدي والشوقي إلى نسق آخر هو نسق الرثاء الذي يعبر عن حالة متقدمة من تألم الذات وتفاقم حزنها، ذلك باعتبار الرثاء غرضا وجوديا تقف الذات فيها عاجزة أمام الموت وهذا ما تمثل في شعر الخنساء كله غير أننا انتقينا هذه الأبيات فقط والتي تقول فيها:

يَا عَيْنِ جُودِي بِدَمعٍ مِنكِ مِعْزَارِ وأَبْكِي لِصَخْرٍ بِدَّمعٍ مِنكِ مِدْرَارِ

إِنِّي أَرِقْتُ فَبِتُ اللَّيْلَ سَاهِرَةً كَأَنَّمَا كُحِلَتْ عَيْنِي بِعُوَّارِ

أَرْعَى النُّجُومِ وَمَا كُلِفْتُ رِعْيَتَهَا وَتَارَةً أَتَغَشَّى فَضلَ أَطْمَارِي[3]

يظهر الرثاء من خلال أبيات الخنساء نسقا بارزا؛ حيث يعرف الجميع ما جرى لأخيها (صخر) الذي نجده ظاهرا في البيت الأول، إلا أننا نستشف منه شيئا مضمرا تمثل في رابطة العاطفة العائلية الأخوية لنملح هذه الفِطرَة التي جبل عليها الإنسان، ومدى قوتها في الجاهلية أكثر من أي فترة عرفها التاريخ الإنساني، وأكثر ما نلمحها عنده حينما يتسربل

1- رولو ماي:البحث عن الذات،تعر:عبد علي الجسماني،ط01،المؤسسة العربية،بيروت،لبنان،1993م،ص،ص:77،78.

2- يوسف عليمات:جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجا،ط01،المؤسسة العربية،لبنان،2004م،ص:173.

3- الخنساء:الديوان،شر:تعلب الشيباني،تح:أنور أبو سويلم،ط01،دار عمان،عمان،الأردن،1988م،ص:290.

- العوار:رمص وغمض وقذى يصيب العين كالرمد.

الموت إلى الأخ وتهوي به صريعا أمام عينيه لتدخل الذات إلى عالم الفجيعة والحسرة والاشتياق، فتعتصر العين والقلب ألما وحزنا (يا عين جودي بدمع منك معزار)، إلا أن الليل يكون لحظة وفترة تتضاعف فيها آثار الفجيعة حتى الجنون، يتجرعه ولا يكاد يسيغه من خلال كأس السهر والأرق (إني أرقت فبت الليل ساهرة/كأنما كحلت عيني بعوار)، فلا يجد غير الخيال والطيف ليسافر في أعماق الذاكرة والذكريات، وهذا ما مثلته أبيات الخنساء هذه (أرعى نجوم وما كلفت رعيتها/وتارة أتغشى فضل أطماري) فالذاكرة بالنسبة للشاعر الجاهلي **<<ليست مجرد انطباع أحداث زمن الماضي في أعماق الذهن، بل إنها مختزن لما هو ذو معنى من آمال ومخاوف. فتكون الذاكرة بهذا، بمثابة شاهد آخر ودليل شاخص على أننا نمتلك علاقة مرنة ومبدعة تربطنا بالزمن>>**[1].

إن نظرة الجاهلي إلى الليل كمظهر للزمان الكوني المخيف غالبا تثير فيه الشعور بالمأساة والحزن، والوحشة والخوف، كما تكشف له في كثير من الأحيان مصيره، فالليل له علاقة قوية بمظاهر الطبيعة المتنوعة خاصة حيواناتها الضارية التي نجدها في صراع دائم معه من أجل البقاء أو الفناء، ومن بين المشاهد التي رسمها الشاعر الجاهلي على عمق مأساته الليلية وتحالف الطبيعة الصحراوية والحيوانية عليه ما قاله النابغة الذبياني في اجتماع غدر الأعداء وسم الحية الرقطاء مع ليل الصحراء:

وعيد أبي قابوس في غير كنهه ... أتاني ودوني راكس فالضواجع
فبت كأني ساورتني ضئيلة ... من الرقش في أنيابها السم ناقع
يسهد من ليل التمام سليمها ... لحلي النساء في يديه قعاقع
تناذروها الراقون من سوء سمها ... تطلقه طورا وطورا تراجع
أتاني- أبيت اللعن- أنك لمتني ... وتلك التي تستك منها المسامع
مقالة أن قد قلت سوف أناله ... وذلك من تلقاء مثلك رائع[2]

1- رولو ماي:البحث عن الذات،تعر:عبد علي الجسماني،ص:197.

2- النابغة الذبياني:الديوان،تح:محمد أبو الفضل إبراهيم،ط01،دار المعارف،مصر،(د.ت)،ص،ص:32،34.

تتكشف لنا صورة الليل ومأساة النابغة فيه منذ الوهلة الأولى عبر نسق الغدر والخيانة التي تلقاها من الخصوم، مشبها إياها بلدغة الحية الراقشة؛ أي المنقطة بالبياض والسواد، ذات السم الفتاك بفريستها (فبت كأني ساورتني ضئيلة/من الرقش في أنيابها السم ناقع) فيكون هذا التشبيه صورة استشرافية لمصيره المحتوم من وعيد النعمان (وعيد أبي قابوس في غير كنهه/ مقالة أن قد قلت سوف أناله)، وهذا ما سبب له سهده وخوفه، ومنع عنه نومه خاصة وأن ليله في ليل التمام وهو أطول ليالي الشتاء ليجتمع عليه البرد والطول، والوعيد والخيانة، غير أن النابغة حاول ترويض نفسه وعدم تلاشيه أمام هذا الغدر من خلال أسلوب الاعتذار والتبرير دون حدوث أي خطيئة وتمثل ذلك في إعلاء شأن الملك النعمان ومدحه في عجز البيتين الأخيرين (وتلك التي تستك منها المسامع/وذلك من تلقاء مثلك رائع) بمعنى أن وعيده تصم منه الآذان، وتروع به الأنفس، لتلقي بهم في سراديب الأهوال والهموم حتى تزاحمهم في الليل الأدهم. ويضيف أيضا في مدحه ليجعله مساويا لليل في البطش والقوة:

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنه واسع
خطاطيف حجن في حبال متينة تمد بها أيد إليك نوازع
أتوعد عبدا لم يخنك امانة وتترك عبدا ظالما وهو ضالع!
وأنت ربيع ينعش الناس سيبه وسيف أعيرته المنية قاطع[1]

توحي صورة الليل المرعب المكنون داخل الكون الشعري للنابغة بحجم مأساته العميقة محاولا توظيف هذه الصورة عبر بلاغة المشابهة بين مأساته مع السلطة النعمانية ومأساته الليلية فكلاهما يضفي عليهما صفات الفناء والتدمير الجسدي والنفسي، ليظهر من خلال الأبيات نسق الحركة والسكون فبينما يبدو الشاعر في حالة من السكون والثبات الدال على العجز والاستسلام أمام ما ينتظره من صعاب، كانت السلطة والليل في حالتي حركة مستمرة قاهرة للذوات، وبهذا يختزل النابغة هذه المعاناة على شكل اعتذاريات ومدحيات كسبيل للأمل

1- النابغة الذبياني:الديوان،تح:محمد أبو الفضل إبراهيم،ص:38.

بالنجاة من الاثنين، فحسب يوسف عليمات الذي يرى أن اعتذاريات النابغة هي**<<توظيف عقلاني ذكي لبلاغة الكلمة وسلطة الإضمار النسقي قصد تأسيس الذات الشعرية الرافضة لكل محاولات الاستقطاب السلطوي، والثائرة كذلك على كل محاولات تسليع الفن أو تأصيل ثقافة الاستجداء من قبل الآخر/السلطة>>**[1] ففي أسلوب الاعتذار إظمارا ثقافيا لصراع نسقي وجودي بين الشاعر والسلطة (الليل/الآخر) مثبةً قدرة البلاغة على المواجهة لها وصنع آفاقا للنجاة والتأمل.

ما يفتأ الشاعر الجاهلي إلى الوصول والنجاة إلا وينفتح الفضاء الليلي على خطاب جديد من خطابات القهر الذي يتمحور هذه المرة في نسقين مهمين هما الهم والاغتراب ومن بين الأبيات التي مثلت نسق الهم نجد قول المثقب العبدي:

ظَلِلْتُ أَرُدُّ العَيـنَ عَـنْ عَبَرَاتِهَـا إِذَا نُزِفَـت كَـانَت سِرَاعـاً جُمُومُهَـا
كَأَنِّـي أُقَاسِـي مِـنْ سَوَابِـقِ عَبْـرَةٍ وَمِنْ لَيْلَةٍ قَدْ ضَافَ صَدْرِي همومها
تَـــرُدُّ بِأَثْنَـــاءٍ كَـــأَنَّ نُجُومَهَـــا حَيَارَى إِذَا مَا قُلْت غَـابَ نُجُومُهَا
فَبِتُّ أَضُـمُّ الـرُّكْبَتَينِ إِلَـى الحَشَا كَأَنِّـــي رَاقِـــي حَيَّـــةٍ أَوْ سَلِيمُهَـــا[2]

يصرح الشاعر بطريقة مباشرة عن معاناته الليلية ليوحي بأن زمانه زمان هم وقهر(نزفت/ أقاسي/ضاق صدري)، مما سبب له صراعا نفسيا داخليا انعكس ذلك على شعره ومخياله وتفكيره من خلال محاولته العاجزة في نسيان همه عبر عدم البكاء والاستئناس بنجوم الصحراء والطبيعة (ظللت أرد العين عن عبراتها/ترد بأشياء كأن نجومها) إلا أن هذه العملية باءت بالفشل فالقهر المطبق على صدره قد فجر عَبَرَاتِهِ وكأنها سحاب غزير، أما النجوم فقد خانته هي الأخرى كالمحبوبة غابت حين أراد الاستئناس بها(حيارى إذا ما قلت غاب نجومها مما يوحي لنا أن الجاهلي له عقدة في علاقته بالجنس الأنثوي (المرأة/النجوم الصحراء الطبيعة) هذه كلها تجلت في حياته بطريقة سلبية حتى شبه نفسه كأنه كالسقيم أو الملدوغ

1- يوسف عليمات:النسق الثقافي قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم،،ط1،عالم الكتب الحديث،عمان،الأردن 2009م،ص:62.

2- المثقب العبدي:الديوان،تح وشر وتع:حسين كامل الصيرفي،ص،ص:236،238.

بسم الحية (كأني راقي حية أو سليمها) لنلاحظ حتى أن الحيوان الذي اختاره الشاعر في سبب مرضه كان أنثى (الحية) مما يثبت لنا عجزه أمام هذه الأنثى وهي تجتاح عقله وقلبه ولغته. وغير بعيد عن معاناة المثقب العبدي نجد طرفة بن العبد يصور لنا حالة الضعف القابعة داخله سيما**<<حين يكون هذا الزمن "ليلا كثيف الظلمة وقد تصرمت أوائله" يغدو موئلا وقرينا للهموم والمواجع والأشواق>>**[1]غير أن طرفة بن العبد كما يبدو شاعر يميل إلى الإفضاء عكس الكظم عن طريق البكاء ورعي النجوم التي تسانده إذ يقول:

أَرِقْتُ لِهَمٍّ أَسْهَرَتْنِي طَوَارِقُهُ وَسَاعَدَنِي دَمْعِي فَفَاضَتْ سَوَابِقُهُ
وَبِتُّ أُرَاعِي النَّجْمَ لَا أَطْعَمُ الكَرَى كَأَنِّي أَسِيرٌ طَائِرُ القَلْبَ خَافِقُهُ
يُعَالِجُ أَغْلَالَ الحَدِيدِ مُكَبَلاً وقَدْ عُدْنَ بِيضاً كَالثُّغَامِ مُفَارِقُهُ
وَلَمْ أبكِ طَيْفاً زَارَ وَهْنا خَيَالُهُ وَلَا شَادِناً فِي الخِدْرِ كُنتُ أُعَانِقُهُ
وَلَا شَاقَنِي رَبْعٌ خَلَا مِن أَنِيسِهِ فَأَضْحَتْ بِهِ آرَامُهُ وَزَقَازِقُهُ[2]

توحي الأبيات من الوهلة الأولى إلى الأزمة التي تعيشها الذات ومدى تأثير الليل عليها فالفعل (أرقت) كان بؤرة مركزية دارت حولها جميع الأفعال والأسماء الدالة على الحزن والألم والهم مثل (الدمع/الطوارق/أسير/مفارقه/مكبلا) ولعل النسق المضمر هنا ليس الأرق باعتباره ظاهرة نفسية فقط، بل محاولة الوعي بمعنى الزمان والليل على وجه الخصوص باعتباره سيرورة تاريخية تشكل تفكير الجاهلي في الحياة والوجود؛ أي فهم الزمان في بعد الكلي والكوني والإنساني، وتبدو صفة السيرورة في فترة القهر المعيشة من الصبا إلى الشيخوخة إنه قهر أزلي يمكن التدليل عليه بالروي المستخدم في الأبيات وهو (الهاء) هذا الحرف الهمسي الملاصق للنفسية المذعنة والمشحونة بالهم والضعف، بذلك يكون الشاعر الجاهلي على درجة عالية من امتلاك اللغة والقول الشعري في التعبير عن معاناته النفسية وخلجاتها

1- وهب أحمد رومية:شعرنا القديم ونقدنا الجديد،ص:183.

2- طرفة بن العبد:الديوان،شر:الأعلم الشنتمري،تح:درية الخطيب ولطفي السقال،ط02،المؤسسة العربية،لبنان،2000م ص،ص:172،173.

تعبيرا دقيقا، ووعيه بالزمن إذ إننا**<<قلما نشعر بالزمان في لحظات اللهو والسرور، وإنما نشعر به على وجه الخصوص في لحظات الضجر والألم والملل>>**[1] والقهر، وهذا ما يجعل الإنسان يدخل في عالم من الغربة والاغتراب النفسي الداخلي، الذي نجده كخطاب بارز في الشعر الجاهلي ومن بين الأبيات التي تمثله ما قاله المتلمس الضبعي:

إِنَّ العِـرَاقَ وَأَهْلَـهُ كُانُـوا الهَـوَى فَـإِذَا نَـأَى بِـي وُدُّهُـم فَلْيَبْعُـدِ
فَلَتَتْـرُكَنَّهُمُ بِلَيْـلٍ نَـاقَتِـي تَـذَرُ السِّمَـاكَ وَتَهْتَـدِي بِالفَرقَـدِ
تَعْـدُو إِذَا وَقَـعَ المُمَـرُّ بِـدُفِّهَا عَدْوَ النَّحُوصِ تَخَافُ ضِيقَ المَرْصَدِ
وَإِذَا الرِّكَـابُ تَوَاكَلَـتْ بَعدَ السُـرَى وَجَرَى السَّرَابَ عَلَـى مُتُونِ الجَدْجَـدِ
مَرَحَتْ وَطَاحَ المَرْوَ مِن أَخْفَافِهَـا جَـذْبَ القَرِينَـةِ لِلنَّجَـاءِ الأَجْـرَدِ
لِـبِلادِ قَـومٍ لَا يُـرَامُ هَدِيُهُـمْ وَهَـدْيُ قَـوْمٍ آخَـرَ هُـوَ الـرَّدِي[2]

تتجزأ صورة الاغتراب في الأبيات بين فضائين متكاملين يشكلان تحولات الإنسان وصراعه مع الوجود هما المكان والزمان؛ حيث ظهرا من خلال حيز الطلل باعتباره حيزا للتلاشي والانكسار والهزيمة (إن العراق وأهله كانوا الهوى) إذ تبدو فيه الذات في حالة غربة ووحشة وتيه من زمكنة الانتماء القبيلة/العراق إلى زمكنة الاختفاء والسكون (الصحراء/الليل) (فإذا نأى بي ودهم فليبعد)، إلا أن الشاعر أردف لحيز الطلل بوصفة اغترابا حيزا آخر يساعده على الخروج من هذه الغربة والتيه فجعل من الناقة باعتبارها وسيلة للتجاوز والانتصار (فلتتركنهم بليـل ناقتي) فصفاتها العظيمة منحته القوة والجلد على الطبيعة الغريبة خاصة في ليله المدلهم(تذر السماك وتهتدي بالفرقد) غير أن الذات الشاعرة وهي تحبس شعور الانكسار

1- زكريا إبراهيم:مشكلة الإنسان،(د.ط)،دار مصر،القاهرة،مصر،(د.ت)،ص:79.
2- المتلمس الضبعي:الديوان،تح وشر وتع:حسن كامل الصيرفي،ص،ص:135،143.
- السماك:نجم يسمى الرامح يقع قبل المشرق.- الفرقد:نجم قريب من القطب الشمالي ثابت الموقع تقريبا.- الممر:الصوت الشديد الفتل- النحوص:الأتان الحائل.- المرصد:الطريق- الركاب:الإبل- الجدجد:الأرض الغليظة الملساء- المرو: حجر أبيض براق.- النجاء:الانطلاق.- الأجرد:السريع.

والإحباط في الرحيل على الناقة ليلا، إلا أنها تفرزه على وسيلتها المساعدة لها بالضرب بالسوط المفتول (تعدو إذا وقع الممر بدفها/عدو النحوص تخاف ضيق المرصد).

وغير بعيد عن معاناة المتلمس الضبعي نجد علقمة الفحل نحا هذا النحو لمواجهة هجران المرأة المحبوبة باعتبارها مظهرا طلليا، يقول:

فدعها وسل الهم عنك بجسرة كهمك فيها بالرداف خبيب
وناجية أفنى ركيب ضلوعها وحاركها تهجر فدؤوب
وتصبح عن غب السرى وكأنها مولعة تخشى القنيص شبوب
تعفق بالأرطى لها أرادها رجال فبذت نبلهم وكليب[1]

لم تكن المرأة عند الشاعر الجاهلي دائما مقرونة بمظاهر الاستقرار والطمأنينة، بل اقترنت أيضا بمظاهر القلق والرعب النفسي خاصة عندما تعزم على هجرانه والرحيل عنه، فتقطع وصله ليلا ونهارا، إلا أن ما يسببه الليل له أعظم وأشد من النهار، ذلك لارتباط هموم وأحزان العاشق وتجربته ككل بالظلال والعتمة؛ حيث السهر والسهد والسمر مع الحبيبات والعشيقات إلى طلوع الصبح، فمع هذا الهجران يتحول الليل إلى زمن للموت والضياع والنحيب. وما من شك أن كثير من الجاهليين لم يقفوا أمام هذه المأساة النفسية وحاولوا المواجهة؛ حيث ولد لهم حب الطبيعة أشياءها متنفسا وسبيلا إلى الخروج قمم الهموم، ومن بين عناصر الطبيعة اختار الشاعر بفطنة وذكاء وسيلة الطبيعية من الجنس ذاته وهي الناقة ويبرز ذلك في قول علقمة الفحل متناسيا المرأة عندما يئس منها (فدعها وسل الهم عنك بجسرة كهمك فيها بالرداف خبيب) وواصفا الناقة بمجموع من الصفات الجسدية والنفسية التي تمده بالقوة للوصول إلى هدفه، ومن بينها أنها جسرة قوية طويلة متحملة للأهوال نظرا لحدتها وكثرة نشاطها، كما أنها سريعة، وركيب ضلوعها ممتلئة باللحم والشحم؛ أي قادرة على هاجرة الطريق والسير. ومما يلاحظ أن هذه الصفات صفات تملؤها الحركة التي تبعث في نفسية الشاعر الاستقرار والطمأنينة والثبات ضد أهوال الزمن الليلي.

1- علقمة الفحل:الديوان،تح:الأعلم الشنتمري،نقد:حنا ناصر حتي،ص،ص:25،26.

02-الليل رحلة تحقيق الذات وخطاب المصير

إن هذا الرحيل والاغتراب في عالم الطبيعة عبر زمانها الليلي انبثق عنه تأزم جدلي بين البقاء/الفناء أو الموت/الحياة وولد خطابا جديدا وهو خطاب المصير هذا الخطاب الناتج عن اندثار الطلل كدلالة ظاهرة، وانفصاله عن القبيلة كدلالة باطنة، مما شكل لديه وعيا جديدا تمثل في ظاهرة الصعلكة كفاعلية يسعى بها إلى تحقيق وجوده وهذا ما تبينه أبيات الشنفرى:

ولَيْلَـةِ نَحْـسٍ يَصْـطَلِي القَـوْسَ رَبُّهَـا وأَقْطُعَـهُ الـلَّاتي بِهَـا يَتَنَبَّـلُ
دَعَستُ على غَطْشٍ وبَغْشٍ وصحبتي سُعَـارٌ وإرْزِيـزٌ وَوَجْـرٌ وأَفْكَـلُ
فـأيَّمتُ نِسْـوانا وأيْتَمْـتُ إلْـدةً وعُـدْتُ كمـا أَبْـدَأْتُ واللَّيـلُ أَلْيَـلُ
ويـوم مِـنَ الشِّعْـرَى يَـذُوبُ لُعَـابُهُ أفاعِيـهِ فـي رَمْضَـائِهِ تَتَمَلْمَـلُ
نَصَـبتُ لـه وجهـي ولا كِـنَّ دُونَـهُ ولا سِـتْرَ إلَّا الأَتْحَمِـيُّ المُرَعْبَـلُ[1]

إن ما يسترعي النظر في هذه الأبيات تلك الدفقة الدلالية لنسق الزمن (ليلة/يوم/رمضائه) الذي تفجر الأنا المتخيلة وتعبر عن معاناتها وعذاباتها من البرد والحر اللذان يشكلان صورة لمظهر الموت والخوف في البيئة الصحراوية المقفرة؛ حيث صور لنا الشاعر في المقطع الأول حالة عيشه في ظل معاناته من البرد الشديد المضاعف بظلمة الليل الحالك والجوع الهالك، مما جعله يحرق أعز ما لديه وهي آلة صيده (القوس والنبال) في سبيل أن تمنحه شيئا من الدفء، ولكنه رغم فعلته لم ينل ما يرمي إليه فكثرة ألفاظ البرد والجوع تدل على ذلك ليتحول عندئذ إلى حيوان متوحش فاقد العقل والقدرة على التمييز فيقتل ويسرق (فأيمت نسوانا وأيتمت إلدة)، وكلما حاصره الموت والجوع والظلمة الحالكة عاد إلى فعلته تلك (وعدت كما بدأت والليل أليل) لتكون دورة الحياة في دائرة الصراع من أجل البقاء وكأنها

1- الشنفرى:الديوان،جمع وتح وشر:إيميل بديع يعقوب،ص،ص:69،70.

- نَحْسٍ:البرد.- يَصْطَلِي:يستدفئ.- أَقْطُع:نصل السهم.- غَطْشٍ:الظلمة.-البَغْشٍ:المطر الخفيف.- السُعَارٌ:شدة الجوع.- الإِرْزِيـزٌ:البرد.- الوَجْـرٌ:الخوف.- الأَفْكَلُ:الرعدة والارتعاش. - فأيمت نسوانا:جعلتهم بلا رجال. - أيتمت إلدة: الإلدة وهم الأولاد ويعني أني جعلتهم بلا آباء.- الشِّعْـرَى:كوكب يطلع في فترة الحر الشديد.- الكِـنُّ:الستر.- المُرَعْبَـلُ:الممزق.

نتيجة حتمية له للخلاص. أما في المقطع الثاني فيصور الشاعر معاناته من الحر الشديد مكثفا صورة تجلى عمق الفضاء الصحراوي في شدة حرها، ونشر لعابها أي خيوط أشعتها (ويوم من الشعرى يذوب لعابه/أفاعيه في رمضائه تتململ)، فإذا كانت الأفاعي المعتادة على حرارتها تضطرب في كثير من الأحيان، فكيف بحال الشاعر الهائم على سطحها خاوي البطن، ممزق الثياب، عريا الستر (نصبت له وجهي ولا كن دونه ولا يستر إلا الأتحمي المعربل) أن يواجه هذه القوة المهلكة ليدرك من خلال هذا الهلاك المحيط به أن الصحراء وإن كانت ملاذه ومفقوده وآماله إلا أنها في الوقت ذاته موته ببردها وحرها.

انطلاقا من أن الليل كان الجلاد الأول والمباشر في اضطراب العلاقات بين الشاعر ومختلف الكائنات في البيئة الصحراوية، ابتداءً من علاقته بقبيلته ومحبوبته، وانتهاءً إلى علاقته بالصحراء المقفرة وحيواناتها لذا نجده ينظر إلى الليل نظرة المسؤول عن فناءه وموته وعذابه، فكان إحساسه إحساسا مأساويا موحشا بالظلم والقسوة المطبقة على النفس والوجدان ولم تكن الطريقة والسبيل الوحيد إلى الفكاك من تلك الوحشة والروعة، إلا حسه الجمالي الشعري الذي حاول إدراك الليل كخطاب مصيري، لمحاولة تخطي عتباته المحفوفة بالهلاك والقهر والموت. ومن الصور التي شكلها الشاعر الجاهلي في تحول الزمن الليلي إلى مصدر للأحزان والهموم، وربطه بحالته النفسية قول امرئ القيس وتعجبه منه:

فيالك من ليل كان نجومه بكا مغار الفتل شدت بيذبل
كان الثريا علقت في مضايفها بامراس كتان الى صم جندل [1]

ويقول المهلهل أيضا:

أهاج قذاء عيني الاذكار هدوا فالدموع لها انحدار
وصار الليل مشتملا علينا كأن الليل ليس له نهار [2]

تكشف لنا أبيات امرئ القيس حالته النفسية المشبعة بالآلام والهموم، كما تكشف لنا حالة التفكير اللامحدودة في هذا الليل، عبر أسلوب التعجب والوصف الدقيق لطول ليله، ليكون

1- امرؤ القيس:الديوان،شر:عبد الرحمن المصطاوي،ط02،دار المعرفة،بيروت،لبنان،2004م،ص:50.

2- المهلهل بن ربيعة:الديوان،شر وتح:أنطوان محسن القوال،ط01،دار الجيل،بيروت،لبنان،1995م،ص:28.

وصفه ضمن إطار الحيز الجغرافي؛ إذ شبه طولها وكأنها نجوم شدت بحبال من الكتان إلى صخور بجبل يذبل؛ لتوحي هذه الصورة إلى حالة الإطباق بين السماء والأرض؛ حيث بين الليل والنجوم في الاستطالة، وأضاف إليهما حبال الكتان والصخور والجبال كمعالق، لتتشكل الصورة الكاملة في ذهن المتلقي. ويكشف أيضا النابغة الذبياني عن صورة شعرية تأخذ بعدا متخيلا لسرمدية الليل المفعم والملغم بطاقة التدمير، يقولان:

إني لأخشى عليكم أن يكون لكم ... من أجل بغضائهم كأيام
تبدو كواكبه والشمس طالعة ... لا النور نور ولا الإظلام إظلام
أو تجروا مكفهرا لا كفاء به ... كالليل تخلط أصراما بأصرام
لهم لواء بكفي ماجد بطل ... لا تقطع الخرق إلا طرفة سام
يهدي كتائب خضرا ليس يعصمها ... إلا ابتدار إلى الموت بإلجام[1]

يرسم الشاعر مشهدا قاتما لليل الحالك وسرمديته؛ حيث يربطه بالحرب وما تخلفه من آثار البغضاء، وطلب الثأر التي تطول في النفس كما تطول في سنينها مثل حرب البسوس التي دامت أربعين سنة، فالعلاقة الطردية التي رسمها الشاعر بين الحرب والليل ومقدرته على التدمير منحت عمقا شعريا حزينا يبعث في النفس آلاما وأحزانا.

لقد كان إحساس الشاعر بالليل أكثر مرارة عند رحيل محبوبته تاركة إياه معذولا ومعزولا، متخبطا في أحزانه، عازفا لحنا شعريا متموجا بنوتات الوجع القاهر، وراسما مشهدا تراجيديا بألوان السواد الحزين، كاتما رغم ذلك أوجاعه كما في قول عنترة:

سأضمر وجدي في فؤادي وأكتم ... وأسهر ليلي والغواذل نوم
وأطمع من دهري بما لا أناله ... وألزم منه ذل من ليس يرحم
وأرجو التداني منك يا ابنة مالك ... ودون التداني نار حرب تضرم
فمني بطيف من خيالك واسألي ... إذا عاد عني كيف بات المتيم

1- النابغة الذبياني:الديوان،تح وشر:كرم البستاني،ص،ص:105،106.

ألم تسمعي نوح الحمام في الدجى فمن بعض أشجاني ونوحي تعلموا
وإن نام جفني كان نومي علالة وأقول: لعل الطيف يأتي يسلم
أحن إلى تلك المنازل كلما غدا طائر في أيكة يترنم
بكيت من البين المشت وإنني صبور على طعن القنا لو علمتم[1]

تبدو شخصية الشاعر منذ البيت الأول أنه مهزوم نفسيا بسبب رحيل المرأة المحبوبة واجتماع الليل عليهما (وأسهر ليلي والغواذل نوم)؛ حيث يستحضر عنترة في أبياته الزمن الليلي كعامل للتأثير على محبوبته، موظفا أسلوبا حواريا وسرديا لتلك المعاناة خاصة في الأبيات الثلاثة الأولى، أما في البيتين الرابع والخامس (فمني بطيف من خيالك واسألي/إذا عاد عني كيف بات المتيم/ألم تسمعي نوح الحمام في الدجى) فيستخدم عنترة أسلوبا آخرا وهو مخاطبة العواطف والوجدان عبر استحضار مشاهد الطيف المتموجة بتكثيف بلاغي غرضه الإقناع والحجاج، فحين يريد منها أن تسأل طيفها إذ راح منه إليها، وكيف تركه فبات متقلبا في همومه حتى صار هدير الحمام نوحا، دلالة على حزنه العميق بعد رحيلها لتظهر في الأبيات الثلاثة الأخيرة كصورة تقريرية على حالة الشاعر المأساوية أن نومه صار علالة وكدرا وهو بانتظار طيفها فقط، ليبدو عنترة الشاعر الفارس في حالة من الحنين القاتل، غير أن المتأمل جيدا يجد إضمارا بلاغيا رائعا يبين موقفا مناقضا لحالة الشاعر المهزوم، في مقدرته على الصبر والتجلد للعذل والليل رغم كل تلك الألفاظ الموحية بالألم والبكاء، ويتمثل هذا الصبر والقدرة في صَدْرِ البيت الأول وعَجُزِ البيت الأخير وكأن الشاعر أراد قول:

سأضمر وجدي في فؤادي وأكتم صبور على طعن القنا لو علمتم

لتتأكد لنا من خلال هذه الصورة أن أسلوب الحوار السردي الذي انتهجه عنترة كان توظيفا عقلانيا لمواجهة محبوبته وليله، والتنفيس عبره عن خلجاته النفسية.

1- الخطيب التبريزي:شرح ديوان عنترة،تق:مجيد طراد،ص،ص:140،141.

أمام كل هذه الخطابات الحاضرة في مشاهد الليل الطاغية بالسواد والقهر والاغتراب حاول الشاعر تخطي وتجاوز هذا الواقع المتأزم بتأمله الشعري، وصهر الفعالية الإنسانية بقوى اللغة وفق خطابين مهمين هما:خطاب التخييل المتمثل في نسق الطيف وخطاب أنسنة الموجودات للاستئناس بها عبر نسق الوصف، ليمثل هذان الخطابان عالم حركة حياة الذات الإنسانية، إنهما عبارة عن معادل موضوعي يلجأ إليه الشاعر العربي كلما تأزم زمانا ومكانا حيث نجد عنترة يصنع لنا طللا جديدا يعيد فيه صياغة زمنه إنه عالم الجمال الطبيعي المتمثل في البدر، إذ يكون الليل (البدر) معادلا للمرأة المحبوبة ومعيارا جماليا تشكل بفعل التخييل، يقول:

أَتَــانِي طَيْــفُ عَبْلَــةَ فِــي المَنَــامِ فَقَبَّلَنَــــي ثَلَاثــــاً فـــي اللُّثَـــامِ
وَوَدَعَنِـــــي فَأَودَعَنِـــــي لَهِيبـــــاً أُسَــــتِّرُهُ وَيَشْــــعُلُ فـــي عِظَامِـــي
وَلَـــوْ لَا أَنَّنِـــي أَخْلُـــو بِنَفْسِـــي وأُطْفِــئُ بِالــدِّمُوعِ جَــوَى غَرَامِــي
لُمُّــتُ أَســـىً وكَــمْ أَشْــكُو لِأَنِّــي أَغَــارُ عَلَيْــكِ يَــا بَــدْرَ التَّمَــامِ[1]

يقول أيضا:

وَبــدَتْ فَقُلْــتُ البَــدْرُ لَيْلَــةَ تِمَّــهِ قَــدْ قَلَّدَتْــهُ نُجُومَهَــا الجَــوْزَاءُ
بســمت فــلاح ضــياء لؤلــؤ ثغرهــا فيــه لــداء العاشــقين شــفاء[2]

ينطلق خيال عنترة في اقتران صورة المحبوبة بالبدر ليلة تمامه هذه الصورة التي لم تكن غريبة عن الشعراء قديما وحديثا كونها الفكرة الأنموذج لعالم الجمال، غير أن اللافت في الجمال عند عنترة أنه سماويا (القمر/النجوم/الجوزاء) متفلتا من حيز الطبيعة الأرضية المملوء بالأسى واللوعة والقهر والوداع؛ أي أنه انتقل من الطلل الأرضي إلى الطلل السماوي الذي بينهما فرق كبير، فالأول زمنه الليلي الباعث على الأرق والحزن أما الثاني فيبعث على التخيل والانصهار في عالم آخر عالم الحلم والتأمل، بهذا تكون الذات الإنسانية والشاعرة

1- الخطيب التبريزي:شرح ديوان عنترة،تق:مجيد طراد،ص:187.
2- المصدر نفسه،ص:21.

قادرة على تجاوز واقعها زمانا ومكانا بالخلق والتجديد فيهما عن طريق اللغة، فحسب هذه الرؤية **<<تكشف الطللية عن حقيقة فحواها أن الطبيعة [الأرضية] هي قطب التضاد مع الإنسانية مما يجعلها، شكلا من أشكال التعبير عن صراع الإنسان ضد الطبيعة بالدرجة الأولى>>**[1].

كما تعكس لوحة الطيف مخزونا نفسيا ممزوجا بالانكسارات والمعاناة والحرمان بعد عذل المرأة للشاعر ليحاول من خلال هذه اللوحة الطيفية إيجاد سبيل للخلاص والأمل، وهذا ما نتج عنها، إذ استحضر الشاعر صورة المرأة المحبوبة في خياله واصفا جمالها المادي تعبيرا عن عمق الاشتياق واللهفة لتصبح لوحة الطيف ذات بعد جمالي يحوي في الوقت ذاته بعدا وجوديا نفسيا ينفتح على الذاكرة التاريخية. ومن بين الأمثلة على ذلك قول عنترة:

إذ تستبيك بأصلتي ناعم ... عذب مقلبه لذيذ المطعم
وكأنما نظرت بعني شادن ... رشأ من الغزلان ليس بتوأم
وكأن فأرة تاجر بقسيمة ... سبقت عوارضها إلى الفم
جادت عليها كل عين ثرة ... فتركن كل حديقة كالدرهم[2]

يقول أيضا النابغة الذبياني في السياق نفسه، الذي نراه يقاومها ببنات جنسها باستئناسه بنجومها وقمره، عبر خطاب الأنسنة، حين أراد تصوير المحبوبة وهي تخترق مشهده الغزلي تاركة صورتها الجمالية غير مفارقة لخياله الذي تكون فيه المرأة غامضة ذات حركية مستمرة كتعاقب الليالي:

رأيت نعما وأصحابي على عجل ... والعيس للبين قد شدت لأكوار
بيضاء كالشمس وافت يوم أسعدها ... لم تؤذ أهلا ولم تفحش على جار
والطيب يزداد ان يكون بها ... في جيد واضحة الخديم معطار
تسقي الضجيج اذا استقى بذي أشر ... عذب المذاقة بعد النوم مخمار
أقول والنجم قد مالت أواخره ... إلى المغيب تثبت نظرة حار

1- يوسف اليوسف:مقالات في الشعر الجاهلي،ص،ص:137،138.

2- الخطيب التبريزي:شرح ديوان عنترة،تق:مجيد طراد،ص،ص:155،157.

ألمحه من سنا برق رأى بصري أم وجه نعم بدا لي أم سنا نار
بل وجه نعم بدا لي والليل معتكر فلاح من بين أثواب وأستار [1]

يحاول الشاعران في هذه الأبيات أن يصفا جمال المحبوبة بأوصاف الطبيعة، ويجعلا صورتها الباقية في الذهن معادلا لبقائها بعد رحيلها، ومن الأوصاف التي رسمها الشاعران لصورة المرأة الحسية المرتبطة بجسدها كالفم والأسنان والوجه وغيرهم من الأطراف؛ حيث تم ربط الفم وأجزاءه بالبياض البراق الناعم كمضاد لليل وأحزانه، وأنها كالنجوم في الظلمة الحالكة، فهما يضيئان بالخيال والطيف ليلهما المعتم أما ريحه الطيبة كما يراها عنترة كريح المسك فلذيذة المطعم تؤنسه في ظل معركته مع الزمن الليلي، ورحيل المحبوبة، فلذة الطيف والخيال الجمالي كالغزال وسيلته للخلاص من مصيره المأساوي المتأزم. فإذا كان رحيل المرأة المحبوبة شكل طريقا لليأس، ورسم سبيلا للمأساة خاصة مع سدول ظلال الليل القاهر مما يجعلهما قوتان تدمران نفسية الشاعر الداخلية، بل وتحددان له مصيره الحتمي بالموت قهرا وعذابا، إلا أننا نرى أن الشاعر أظهر شيئا من التحدي لهاتين القوتين عبر تعويض الرحيل الحقيقي بالبقاء التخييلي، والليل القاتل بالجمال المحيي، فتلك الصورة التي التقطها الشاعر للمحبوبة قبل رحيلها جعل منها سبيلا لخلاصه، إذ تحول الخيال الفني متنفسا له وعالم الشعر فضاءً بديلا للواقع. كما نراه موضحا أيضا في أبيات المرقش الأكبر:

سَرَى لَيْلاً خَيَالٌ مِنْ سُلَيْمَى فَأَرَّقَنِي وَأَصْحَابِي هُجُودُ
فَبِتُّ أُدِيرُ أَمْرِي كُلُّ حَالٍ وَأَرْقَبُ أَهْلَهَا وَهُمُ بَعِيدُ
عَلَى أَنْ قَدْ سَمَا طَرَفِي لِنَارٍ يُشَبُّ لَهَا بِذِي الأَرْطَى وُقُودُ
حَوَالَيْهَا مَهاً جُمُّ التَرَاقِي وَأَرْآمٌ وَغِزْلاَنٌ رُقُودُ [2]

شكل الظلام نسق هَمٍّ في تجربة الشاعر المعذول (فأرقني وأصحابي هجود)، إلا أن الطيف شكل نسقا ضديا لهذا الظلام كونه مشهدا تتلاحم فيه الصورة الجميلة بكل أنواع الحياة

1- النابغة الذبياني:الديوان،تح وشر:كرم البستاني،ص،ص:49،50.
2- ديوان المرقشيين (الأكبر والأصغر)،تح:كارين صادر،،ص:51.

والحركة والأشكال، ففي الأبيات برسم الشاعر هذا الطيف الذي سرى له خياله ليلا منظر المهى والغزلان (حواليها مَهًا جم التراقي وأرآم وغزلان رقود) هذا المشهد الذي يحيل إلى أن الجمال عند الشاعر يخرج عن المألوف؛ حيث يتمثل في القيم والمبادئ والسلوك الإنساني المساعد للذوات الأخرى، ففي البيت الثالث تنكشف قيمة العطاء والهداية التي سنها العرب فإيقاد النار عنده بشرى لهداية التائه في الصحراء، وكأن الشاعر يجعل من النار معيارا جماليا كونها دليلا للهداية والخلاص.

أما امرؤ القيس يكون الجمال لديه حلولا في تفاصيل عالم الطبيعة وأنسنته، ليجعل من البرق معادلا موضوعيا للمرأة المحبوبة وفضاء للعشق والتخيل فيقول:

أَصَـاحِ تَـرَى بَرقـاً أُرِيـكَ وَمِيضَـهُ كَلَمـعِ اليَـدَينِ فِـي حَبِّـيٍ مُكَلَّـلِ
يُضَـيءُ سَـنَاهُ أَوْ مَصَـابِيحُ رَاهِـبٍ أَهَـانَ السَّلِيـطَ بِالـذُّبَالِ المُفَتَّـلِ
فَقَعَـدتُ وَأَصـحَابِي لَـهُ بَـينَ ضَـارِجٍ وَبَـينَ العُـذَيْب بُعْـدَ مـا مُتَـأَمَّلِي
فـأَلقَى بِصَـحرَاءِ الغَبِيـطِ بَعَاعَـهُ نُزُولَ اليَمَانِيَ ذِي العِيَابِ المُحَمَّلِ[1]

تبتدئ الأبيات بالوقوف والاستيقاف (أصاح) وكأنها تقليد شعري لدى امرئ القيس، الذي يوحي لنا بحجم أثقال همومه وأحزانه، غير أن هنا إيقاف تأمل للبرق؛ حيث يصف الشاعر صورة البرق وكأنها كاللمع والمصابيح وهذان الوصفان يحملان دلالة ايجابية كدليل للهداية والبشارة بقدوم النور والضياء والغيث، وكأني بالشاعر يجعل من كل هذه العلامات مقابلا لمحبوبته فهي نوره وضياؤه الذي يريحه نفسيا، إنها غيثه المنبت للحياة، والحركة والاتصال بعالم الطبيعة الأرضي.

ولقد ظلت صورة الطيف متعلقة بجمال المرأة، ومحملة بخطاب فاعل ومتحدٍ لزمن الليل وأهواله، ومتحدٍ أيضًا للمرأة نفسها؛ حيث تغنى العديد من الشعراء بجمال المرأة العاذلة جسديا محاولين تعريتها لا لفضحها بل للتمتع بها ومسامرتها في ليلتهم المأساوية باستحضار

1- شرح ديوان امرئ القيس،جم وتح وتق:حسن الشندوبي،مر وشرح:أسامة صلاح الدين منيمنة،ص،ص:178،179.

طيفها وأنسنته ترتيبا وتفصيلا، مشكلين بذلك صورة منفتحةً على أفضية أيقونية مرئية جمالية متنوعة (حيوانية/طبيعية) تثير في القارئ مداراته التأويلية، وبحثه عن معانيها المتعددة مثل ما يتعلق بالذات الإنسانية وعلاقتها بالوجود. ومن بين الشعراء الذين ترنموا وتغنوا وبالغوا في تعرية الجسد الأنثوي والتمتع به نجد امرئ القيس الذي كان شاعرا ماجنا حتى تسبب له مجونه هذا في طرده من القبيلة وهو ابن ملك كندة، وقد تبعه عمرو بن كلثوم وسار على خطاه في شيء من شعره، بينما ربط لبيد بن ربيعة مجونه ولذته بجسد المرأة بالخمرة والقيان لتكتمل عنده تلك اللذة الجسدية:

وبيضة خدر الايرام خباؤها ... تمتعت من لهو بها غير معجل
تجاوزت أحراسا اليها ومعشرا ... على حراصا لو يسرون مقتلي
اذا ما الثريا في السماء تعرضت ... تعرض أثناء الوشاح المفصل
فجئت وقد نضت لنوم ثيابها ... لد الستر الا لبسة المتفضل
فلما أجزنا ساحة الحي وانتحى ... بنا خبت ذي قفاف عقنقل
هصرت بفودي رأسها فتمايلت ... عليَّ هضيم الكشح ريا المخلخل
إذا التقيت نحوي تفوح ريحها ... نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل
مهفهفة بيضاء غير مفاضة ... ترائبها مصقولة كالسجنجل [1]

يقول عمرو بن كلثوم:

ترويك اذا خلت على خلاء ... وقد امنت عيون الكاشحينا
ذراعي عيطل ادماء بكر ... هجان اللون لم تقرأ جنينا
وثديا من حق العاج رخصا ... حصانا من اكف اللامسينا
ونحرا مثل ضوء البدر وافى ... باتمام اناسا مدلجينا
وساريتي رخام او بلنط ... يرن خشاش حليمها رنينا [2]

يقول لبيد بن ربيعة:

1- امرؤ القيس:الديوان،شر:عبد الرحمن المصطاوي،ص،ص:35،41.

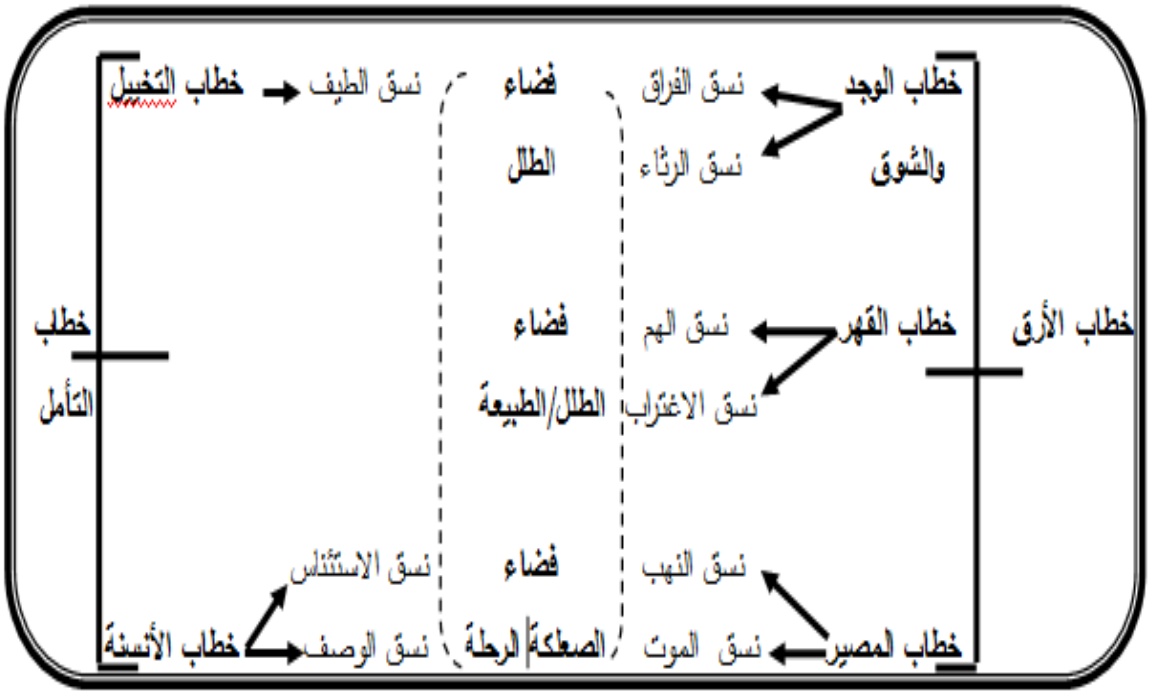
2- عمرو بن كلثوم:الديوان،جم وتح وشر: إيميل بديع يعقوب،ص،ص:68،69.

بـل أنــت لا تـدرين كـم مـن ليلـة طلــق لذيــذ لهوهــا ونــدامها
قــد بــت ســامرها وغايــة تــاجر وافيــت اذ رفعــت وعــز مــدامها
وصــبوح صــافية وجــذب كرينــة بمــوتر تأتــا لــه ابهامهــا[1]

يدرك القارئ منذ الوهلة الأولى تلك العلاقة المتكونة بين الدلالة الجمالية وأبعادها الفكرية التي رسمتها النصوص الثلاثة للشعراء؛ حيث يصبح الجسد الأنثوي فضاء مشكلا للقيم المعرفية انطلاقا من القيم الجمالية التي يمنحها الشعراء لهذا الجسد، وما نلحظه من خلال الأبيات أن الشاعر الجاهلي كان مفتونا بمادية الجسد الفاني من أجل إرواء عطشه الغريزي غير أنه في المقابل لم ينس إرواء عطشه النفسي الذي لعبت به أهوال الليل، فكانت جمالية الجسد الأنثوي مفتاحا للتفجير اللامحدود لتلك الآهات والآلام النفسية منتقلا حينئذ من ماديته إلى متخيله، إلا أننا نجده ماجنا في عالمه المتخيل لأن وعيه الثقافي إنما هو مبني وحصيلة وعيه الثقافي والفكري. وما يهمنا هنا أن هؤلاء الشعراء قد جعلوا من الأنوثة الجسدية متنفسا للتجاوز والتحول من قهر الزمن الليلي وعذل المرأة ورحيلها، وجميع انكساراته إلى عالم اللذة والمجون والشهوة، ففي الأبيات نرى أن الشعراء الثلاثة قدموا لنا مشاهدا جمالية ماجنة لجسد المرأة الفاتن والجميل، مع تنوع المرأة فعند امرئ القيس نرى المحبوبة الهاربة معه وعند كلثوم نرى المرأة السامرة معه، أما عند لبيد فهي النديمة والمغنية له، وكل هذه الصور صور تنم عن واقع اللذة الجنسية والحسية التي عاشها الشعراء في ظلام الليل المخيف، جاعلين من الليل عكس ما يعاني كثير من الشعراء الآخرين؛ إذ جعلوا منه رمزا للشهوة واللذة الجسدية صاحبتها جرأة كبيرة ومجون فاضح للمرأة في ظل كل شعورهم وإحساسهم المأساوي ومعاناتهم كغيرهم من الشعراء، وهذا المجون والاستباحة إنما أرادوا من خلالها أن يعبر كل شاعر بطريقته **<<عن الفناء البشري الذي يقلقه بالتركيز على أنموذج الإنسان، الإنسان الذي يستطيع الوصول إلى الخلود عبر الفعل الشعري المتضمن للذة الفردية المخلوطة باللذة الجماعية**

1- لبيد بن ربيعة العامري:الديوان،،تح حمدو طماس،ص،ص:313،314.

(المرأة/الفروسية) مؤكدا وحدته الحياتية التي تقوده إلى الموت وحيدا>>[1] لهذا نرى في شعرهم مميزات متعلقة بواقعه الحياتي محاولين ترجمة انكساراتهم وانكسارات الواقع الإنساني ككل عبر خطابهم الأخلاقي الماجن حقيقة وشعرا[2]. ويمكن تلخيص أهم خطابات فضاء الزمن الليلي وأنساقه في المخطط التالي*:



مخطط يوضح فضاء الزمن الليلي وخطابات أنساقه

1- آمال كبير:سمات القلق في الشعر الجاهلي،ط01،دار كوكب العلوم،الجزائر،2016م،ص:57.

2- المرجع نفسه،ص:55.

*- إنتاج الباحث.

ثانيا – أنطولوجيا الزمن الكوني الثابت (الدهر)

شكل الدهر في الشعر الجاهلي فضاءً مركزيا عكس وعيا فكريا وتفكيرا وجوديا للإنسان الجاهلي؛ حيث انشغل عبر هذا الفضاء إلى صياغة رؤيته ووعيه في ظل تلك الأشكال المختلفة من الصراعات التي تنفتح على عالم الموت والفناء والتلاشي، فالدهر عند الشاعر الجاهلي كان **<<معادلا للقوة الغيبية التي تعطل نشاط الإنسان، فيقف أمامها خائر القوى مسلوب الإرادة>>**[1] من خلال تمظهراته المختلفة، فتارة نجده مرتبطا بعالم الصحراء القاحلة المؤثرة عليه سلبا كالطلل وعذل المرأة، وتارة مرتبطا بالجسد وفق نسق الهرم والشيخوخة، ولم تقف قوة الدهر عند الشاعر فقط، بل تعداها أيضا إلى الشاعرات والتأثير عليهن من خلال نسقي الفقد والاغتراب النفسي. لهذا سنحاول كشف مختلف صراعات الدهر مع الإنسان الجاهلي وكيفية خلاصه منها.

01– الدهر عند الشعراء وتقلبات الذات بين الشباب والشيخوخة

إذا كان زمن الليل في الشعر الجاهلي كزمن متغير قد شكل خطابا أنطولوجيا وسيكولوجيا مرتبطا بعالم الصحراء يفتح أفق الكتابة والقول الشعري والتعبير عن خلجات الذات اتجاه الكون والحياة والموت، فقد ظهر موازاة مع ذلك زمن **الدهر** كزمن دائم قار حاول الشاعر الجاهلي من خلاله أيضا اكتشاف المظاهر الكونية وتقلبات الذات فيها بين شبابها وشيخوختها**<<ليأتي خطاب الدهر في سياق [هذا] الحديث عن إحساس الشاعر بالزمن، والدهر الذي يمتلك قوة تدميرية يعجز الإنسان عن ردها، [مما] جعل عواطف الشاعر هائجة ومندفعة >>**[2] مؤسسا رؤيته للدهر انطلاقا من كينونته المادية المتشكلة من عالم الطبيعة (الطلل والصحراء) التي لطالما صارعته؛ حيث **<<كانت الشكوى من الدهر على امتداد العصر الجاهلي شكوى كان طعمها العلقم، وكانت أحداث ذلك العصر تزيدها قسوة ومرارة>>**[3]. وعليه سنحاول مقاربة الدهر كخطاب

1– يوسف عليمات:جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجا،ص:189.

2– موسى ربابعة:تشكيل الخطاب الشعري دراسة في الشعر الجاهلي،ط01،دار جرير،عمان،2011م،ص:29.

3– وهب أحمد رومية:شعرنا القديم والنقد الجديد،ص:193.

يتكشف عنده عذابات الذات المتقلبة بين الشباب والهرم، وما يحمله من أنساق متنوعة بالنظر في جدل علاقته مع عالم الطبيعة القاسي، وصولا إلى لحظة انفجار الذات وعيا لعالمها المادي والشعري.

إن الطلل باعتباره حالة اندثار للحيز الواقعي الذي خلفته القبيلة والمرأة أو بشكل أدق نسق الأنوثة، مما أثر في نفسية الشاعر طوال حياته؛ إذ تراكمت الذاكرة التاريخية لديه بآثار الخيبة والخراب زد على ذلك استمرارية هذا الهجر واجتماع الزمن الدهري عليه سالبا منه كل طاقات الصمود والتماسك والقوة، ليزداد خطاب الهجر عبر نسق نفور المرأة بسبب الشيب والشيخوخة وقلة المال وهذا ما عبر عنه علقمة الفحل قائلا:

فَـإِن تَسـأَلُونِي بِالنِّسَـاءِ فَـإِنَّنِي بَصِـيرٌ بِـأَدوَاءِ النِّسَـاءِ طَبِيـبُ

إِذَا شَـابَ رَأسُ المَـرءِ أَوْ قَـلَّ مَالُـهُ فَلَـيسَ لَـهُ مِـنْ وِدِّهِـنَّ نَصِيـبُ

يُـرِدنَ ثَـرَاءَ المَـالِ حَيـثُ عَلِمْنَـهُ وَشَـرخُ الشَّـبَابِ عِنْـدَهُنَّ عَجِيـبُ[1]

يفتتح الشاعر خطاب الهجر في هذه الأبيات بصيغة تبعث في القارئ شوق التطلع لما وراء هذا القول (فإن تسألوني بالنساء فإنني بصير بأدواء النساء طبيب) كون المرأة همٌ إنساني وهاجس يسكن كل ذات بشرية، لهذا نلاحظ أن هذا الخطاب وكأنه مطعم بنسق الحكمة انطلاقا من تجربة الشاعر وتقلبه بين زمنين متضادين الأول زمن الشباب والفتوة المكسوة بالقوة والصمود، وثانيا زمن الشيب والشيخوخة المسكون بالوهن والضعف والفقر(إذا شاب رأس المرء أو قَلَّ مَالُهُ فليس لـه من ودهن نصيب). من هنا نجد أن الشاعر يعيش على حافة الذاكرة مطلا على ماضيه تارة، ومنتكسا سقيما بحاضره تارة أخرى جراء ما يعيشه من نفور الكل من حوله خاصة محبوبته التي تركته بعد ضعفه وفقره (يردن ثراء المال حيث علمنه وشرخ الشباب عندهن عجيب). كما نجد أيضا دريد بن الصمة يعاني من نسق النفور والإنكار، إذ جاء قوله في ذلك صريحا ومباشرا:

1- ديوان علقمة بن عبدة الفحل،،تح:الأعلم الشنتمري،تق:حنا ناصر حتي،ص،ص:24،25.

يَـا هِنْـدُ لَا تُنْكِـرِي شَـيْبِي وَلا كِبَـرِي فَهِمَّتِـي مِثْـلُ حَـدِّ الصَّـارِمِ الذَّكَـرِ
وَلِـي جِنَـانٌ شَدِيـدٌ لَـوْ لَقِيـتُ بِـهِ حَوَادِثُ الدَّهرُ مَا جَارَتْ عَلَى بَشَرِ
فَمَـا تَوَهَّمـتُ أَنِّـي خُضْـتُ مَعْرَكَـةً إِلَّا تَرَكـتُ الدِّمَـا تَنْهَـلُّ كَـالمَطَرِ
كَـمْ قَـدْ عَرَكْـتُ مَـعَ الأَيَّـامِ نَائِبَـةً حتَّى عَرَفتُ القَضَا الجَارِي مَعَ القَدَرِ
عُمْـرِي مَـعَ الـدَّهرِ مَوْصُولٌ بِـآخِرِهِ وَإِنَّمَـا فَضْـلُهُ بِالشَّمْـسِ والقَمَـرِ [1]

يبدو من الوهلة الأولى أن هذه الأبيات تسير في الأفق السابق إلا أن المتأمل جيدا يلاحظ أن الشاعر قد زاد على الخطاب السابق أسلوبا آخر تمثل في الحجاج المنطقي لهذا الإنكار والنفور من طرف المحبوبة، لتتشكل لنا ملامح الصراع وفق مقابلة القول بالقول ففي البيت الأول (يا هند لا تنكري شيبي ولا كبري) نجد أن أدواة النداء والنفي مكثفة بشكل كبير وهذا دليل على حجم الإعراض والهجر من هند (يا، لا تنكري، لا كبري) ليلعب الشاعر في مقابل هذا النكران لعبة المخاتلة النفسية بالرجوع إلى الزمن الماضي زمن الشباب أولا وعنصر القيمة الخالدة التي لا تزول بمرور السنين في عَجُزِ البيت الأول وثلاثة الأبيات الأخرى (فهمتي مثل الصارم الذكر)، أما البيت الأخير (عمري مع الدهر موصول بآخره وإنما فضله بالشمس والقمر) فجعله الشاعر أمله الذي ربما يقنع هند في مراجعة نفسها والرجوع إليه.

لنلاحظ أيضا من خلال هذه الأبيات بروز ضمير الأنا المتعالية لتجسد هذه الضمائر غرض الفجر الذي يشكل مفتاحا أنطولوجيا عمد إليه الجاهلي في سبيل تحقيق الذات فالذات التي تركن في نظره إلى الخنوع والهوان هي محل نفور واستهزاء، فالمرأة بحكم أنوثتها تحتاج إلى فحل تحتمي به في ظل نوائب الدهر. وعليه تتفتح رؤيا دريد بن الصمة للزمن الدهري وعلاقته بالمرأة كنسق ظاهر وبالطلل والقبيلة كأنساق مضمرة على قضايا الوجود المتضادة من موت وحياة/حضور وغياب/شباب وشيب/ ويمكن تمثيل ذلك في ما يلي:

1- دريد بن الصمة:الديوان،تح:عمر عبد الرسول،(د.ط)،دار المعارف،القاهرة،مصر،(د.ت)،ص:98.

يا هند لا تنكري شيبي ولا كبري ≠ فَهِمَّتِي مِثْلُ حَدِّ الصَّـــارِمِ الذَّكَـرِ

الحاضر وَلِي جِنَـــانٌ شَدِيـــدٌ لَوْ لَقِيتُ بِهِ

الشيخوخة فما توهمت أني خضت معركـــة

العذاب/الموت ≠ الماضي ← الشباب ← اللذة/الحياة إلا تركت الدمـــــــا تنهل كالمطر

رغم هذا الحضور القوي للزمن الماضي إلا أن الحاضر لا يزال قائما يصارع الذات بهجران المحبوبة ولا مبالاتها بالشيخ العاشق الذي يريد الوصال، بل ضف إلى ذلك فقد راحت إلى الاستهزاء به ليظهر هذا كنسق مضاد لقيم الإنسان الجاهلي الذي لا يقبل هذا الفعل، فهو المفتخر بفحولته مهما بلغ به الشيب ومواقف الزمن، وهذا ما جعله مستغربا في ذهول مصابا بالخيبة من الحالة التي وصل إليها؛ حيث يقول المثقب العبدي في هذا الصدد:

تَهَـــزَّأَتْ عِرْسِـــــيَ واســـــتَنْكَرَتْ شَـــــيْبِي فَفِيهَاجَنَـــــــفٌ وَازوِرَارُ

لَا تُكْثِـــرِي هُـــزْءاً وَلَا تَعْجَبِـــــي فَلَـيسَ الشَّـيبُ عَلَـى المَـرءِ عَـارُ

وَلَا أَرَى مَـــــالاً إِذَا لَـــــم يَكُـــــنْ زَغَـــفٌ وَخَطَّـــارٌ وَنَهَـــدٌ مُغَـــارُ

فَـــذَاكَ عَصْـــرٌ قَـــدْ خَـــلَا وَالفَتَـــى تُلْـــوِي لَيَالِيـــهِ بِـــــهِ النَهَـــارُ[1]

تعلن افتتاحية هذه الأبيات دهشة الشاعر وحيرته اتجاه المرأة والحياة التي يعيشها معها ليقع في حد مفارق بين ماضيه وحاضره (تهزأت عرسي واستنكرت شيبي ففيها جنف وازورار) لتُبْرِزَ أنساقاً تتعلق بمحور الوجود والكينونة من خلال بناء معانٍ متباينة ظاهرة ومضمرة تشكل رؤىً وصوراً لجدلية الصراع الوجودي بين الأنا الظاهرة والآخر المضمر، اللذان يفرضان نمطان من الحياة فالأنا تفرض نمط الشعور بالوجود مستعينا بأدوات النفي والإثبات (لا وليس) (لا تكثري هزءا ولا تعجبي فليس الشيب على المرء عار/ولا أرى ما لا إذا لم يكن

1- المثقب العبدي:الديوان،تح وشرح وتع:حسين كامل الصيرفي،ص،ص:274،275.

- الجنف:الميل والجور والظلم.- الزغف:الدرع اللينة.- الخطار:الرمح.- النهد:القوي الضخم.- المغار:المحكم.

زغف وخطار وتعمد مغار) أما الآخر فيفرض نمط الشعور بالعدم الذي يوحي به نسق استهزاء المرأة الواضح في صدر البيت الأول، ولا يقف نمط الشعور بالعدم هنا فقط، بل يتعدى إلى كل ما يندرج في ضوءه من ثنائيات نسقية متضادة، كثنائية الحضور والغياب البقاء والرحيل/والقوة والضعف[1]. لتكون اختتامية هذه الأبيات عصارة للصراع الحاصل برسم صورة شطرها الأول منطقي كون الشاعر متقبل للشيب والكبر(فذاك عصر قد خلا) والشطر الثاني حجاجي لهذا الاستهزاء (والفتى شكوى لياليه به النهار).

إن هذه الجدلية التي تعيشها الذات الجاهلية في صراعها مع الدهر خلفت لها حالة نفسية متأزمة متضاربة أعجزتها وسلبت منها كل قواها، مشكلة بذلك خطابا آخر هو خطاب المصير الذي يبين قدرها المحتوم الذي لا مفر لها منه، وهذا ما عبر عنه عمرؤ بن قميئة:

كَـأَنِّي وَقَـد جَـاوَزْتُ تِسعِيـنَ حِجَّـةً خُلِعْـتُ بِهَـا يَومـاً عِـذَارَ لِجَامِـي

علـى الـرَّاحَتَينِ مَـرَّةً وعلـى العَصَـا أَنُـوءُ ثَلَاثـاً بَعـدَهُنَّ قِيَامِـي

رَمَتنِي بَنَاتُ الدَّهرِ مِنْ حَيثُ لَا أَرَى فَكَيـفَ بِمَـنْ يُرْمَـي وَلَـيسَ بـرَامِ

إِذَا مَـا رَآنِـي النَّـاسُ قَـالُوا أَلَـمْ تَكُـنْ حَـدِيثاً جَدِيـدَ البَـزِّ غَيـرَ كَهَـامِ

وَأَفْنَـى وَمَـا أُفْنِـى مِـنَ الدَّهـرِ لَيلَـةً ولَـم يُغنِ مَـا أَفْنَيـتُ سِـلْكَ نِظَـام

وأَهلَكَنِـي تَأمِيـلُ يَـومٍ وَلَيلَـةٍ وتَأمِيـلُ عَـامٍ بَعـدَ ذَاكَ عَـام[2]

إن الإنسان الجاهلي كما أشرنا سابقا في صراع دائم مع كل ما هو أنثوي سواء أكان ماديا كالمرأة والطبيعة أو معنويا كالقبيلة والحياة لنراه في هذه الأبيات معاناة أخرى مع هذه الأنثى المعنوية المتمثلة في قيمة الصحة التي أقامت مع الدهر علاقة قوية للقضاء على الإنسان وكينونته في إطار الكبر والشيخوخة والشيب (كأني وقد جاوزت تسعين حجة) وكذا مقاومته للعديد من مصائب الدنيا وحوادثها متسائلا في ذلك تساؤل العالم بالشيء عن الضعيف غير

1- غيثاء قادرة:<<قراءة في أنساق الصراع الوجودي في نصوص من شعر المثقب العبدي>>،مجلة الموقف الأدبي ع541،أيار(ماي)2016م،اتحاد الكتاب العرب،سوريا،ص:19.

2- عمرؤ بن قميئة:الديوان،تح وشر وتع:حسن كامل الصيرفي،ص،ص:44،47.

القادر على المقاومة(رمتني بنات الدهر من حيث لا أرى فكيف بمن يُرْمَي وليس برام) ليرسم صورة لمظهر المصير الذي يفرق بين العاجز والقادر، فالاثنان لهما القَدَرُ نفسه وهو الموت.

في ظل هذا الصراع مع الدهر والشيخوخة يستعين الشاعر الضعيف البالغ من العمر عتيا وسيلة مادية مساعدة له في حمل نفسه، وهي العصا التي يتوكأ عليها (على الراحتين مرة وعلى العصا) ونحن نحاول استقراء وتأويل علاقة الشاعر بالعصا وجدنا أنها جزء من ذاته الصلبة المقاومة لنوازع الدهر، فإذا أردنا التعمق أكثر نجد أن مفهوم العصا لغويا يأخذ معنى الشيء الصلب غير القابل للكسر بسهولة وهذه هي الذات الجاهلية عصية على ذلك مهما كان دهرا وأنثى/مادية أو معنوية.

لنلاحظ أن فضاء الزمن الدهري خطاب حُكمِي عقلي حجاجي وهذا ما تَعْرُضُهُ كل الأبيات التي تعرضنا لها سابقا إلى أبيات قميئة الأخيرة (وأفنى وما أفنى من الدهر ليلة ولم يغن ما أفنيت سلك تظام/وأهلكني تأميل يوم وليلة وتأميل عام بعد ذاك عام) فالشاعر مؤمن بمصيره الحتمي ولكنه لا ينفي أن جزءاً من هذا المصير صناعة يديه وفكره فقد غره طول الأمل فلم يغتنمها في العيش والعمل ليتحسر عليها. كما تجسد هذه الأبيات حقيقة الصراع الذي يخوضه الجاهلي مع الدهر الباطش له إنه صراع غير عادل بعض الشيء؛ إذ كل ما حوله متألب عليه يسلبه بعض قواه فتارة يتحد الدهر مع المرأة، وتارة مع الصحة، ليتحد هذه المرة مع زمن الليل (وأفنى وما أفنى من الدهر ليلة) لتجتمع كل مظاهر المعاناة والهموم الموحشة التي تفتح أفقا نحو طريق المصير المفني لحياة الإنسان. لتقف الذات الإنسانية أمام الدهر والموت عاجزة تبحث لنفسها عن منفذ للخلاص من هذه السلطة الكونية، رغم ما نلاحظه من استسلام في قول الأعشى هذا:

لَعَمــرُكَ مَــا طُــولُ هَــذَا الــزَّمَن عَلَــى المَــرْءِ إلاَّ عَنَــاءٌ مُعَــنّ
يَظَــلُّ رَحِيمــاً لِرَيْــبِ المَنُــون ولِلسُّــقْمِ فِــي أَهْلِــهِ والحَــزَنْ
وهَــالِكِ أَهْــلٍ يَجُبُّــونَهُ كَــآخَرَ فِــي قَفْــرَهٍ لَــمْ تُجَــنّ

ومَـــا إنْ أَرَى الـــدَّهْرَ فِـــي صَـــرْفِهِ يُغَـــادِرُ مِـــنْ شَـــارِخٍ أو يَفَـــنْ[1]

يبدو منذ الوهلة الأولى أن الشاعر قد وصل إلى نتيجة حتمية تمثلت في فناء الإنسان وعجز الجسد في مقاومة الدهر والموت(لعمرك ما طول هذا الزمن على المرء إلا عناء معن/المنون وهالك أهل يجبونه/يغادر من شارخ أو يفن) إذ نلاحظ في هذه الأبيات الاستعمال المتكرر لألفاظ الفناء الممزوجة بأفعال الإثبات(لعمرك/هالك/أرى/يغادر) فهذا الإثبات تأكيد على فناء الإنسان وموته، في مقابل ذلك يضمر الشاعر في أبياته خلود الدهر وينفي زواله، ويرجع هذا الفصل في الإثبات والنفي إلى إيمانه بحتمية الموت رغم كل محاولات المقاومة، إلا أن تلك المحاولات والتجارب قد شكلت وعيه الأنطولوجي الذي راح به يجيب عن أسئلته عبر لغة شعرية يكشف بها الحجب ويرسم بها مشاهد الصراع، ليتخذ من الشعر مفتاحا لجميع متعلقات الحياة والموت. فاللغة تحاول الوقوف على عتبات ما هو موجود لتحاوره برغبة كبيرة قصد تجاوز اغترابات هذا الإنسان[2] **<<والواقع أنه ليس في وسع الإنسان أن يقف من الكون موقف الناظر المتأمل، فإن الكون ليبدو له من البداية مجموعة من الألغاز التي تتطلب الحل، وبالتالي فإن العلاقة بين الإنسان والكون قد اتخذت من اللحظة الأولى طابع الحوارDialogue أو طابع الجدل Dialectique>>**[3] وعليه لم تقف الذات العربية والإنسانية متوجسة أمام إرادة الدهر الباطش بل حاولت مواجهته بخطاب التمرد عبر نسق التحدي وهذا ما نألفه في شعر عنترة العبسي:

يَخُوضُ الشَّيخُ فِي بَحرَ المَنَايَا وَيَرجِعُ سَالِمـــاً والبَحـــرُ طَـــامِي
وَيَأتِي المَوتُ طِفلاً فِي مُهُودٍ وَيَلقَى حَتفَهُ قَبلَ الفِطَـامِ
فَـــــلَا تَـــرضَ بِمَنقَصَـــــةٍ وَذُلٍّ وتقنَع بِالقَلِيلِ مِنَ الحُطَـــامِ
فَعَيشُكَ تَحتَ ظِلِ العِزِّ يَوماً وَلَا تَحتَ المَذَلَةِ أَلفَ عَـــام[4]

1- الأعشى الكبير (ميمون بن قيس):الديوان،تح:محمود إبراهيم محمد الرضواني،ج01،ص:126.
2- أدونيس:الصوفية والسريالية،ط03،ص،ص:173،174.
3- زكريا إبراهيم:مشكلة الإنسان،ص:37.
4- الخطيب التبريزي:شرح ديوان عنترة،تق:مجيد طراد،ص،ص:188،189.

إن أول ما يلفت النظر في هذا الأبيات صرخة التحدي الموجهة للجميع، والتي يسعى من خلالها الشاعر إلى امتلاك القوة والتأثير في الآخر لمواجهة الدهر مثبتا حقيقة كونية يعيشها الإنسان كل يوم مجسدا إياها في البيتين الأولين عبر ثنائية ضدية تمثلت في(البقاء والفناء) حيث لا يستثني الموت أحدا لا الشيخ ولا الشباب، ولربما أحيانا كثيرة يختار الموت الشاب قبل الشيخ (يَخُوضُ الشَّيخُ فِي بَحرَ المَنَايَا وَيَرجِع سَالِماً والبَحرُ طَامِي/وَيَأتِي المَوتُ طِفلاً فِي مُهُودٍ وَيَلقَى حَتفَهُ قَبلَ الفِطَامِ)، لكن في البيتين الأخيرين نلاحظ أن الشاعر حول القوة إلى حكمة مستخلصا إياها من تجربته الشخصية أو تجارب غيره مفادها الإيمان بالذات والحرص على عدم إذلالها مهما كان الأمر إضافة إلى ذلك إلجامها بالقناعة والقليل (فعَيشُكَ تَحتَ ظِلِ العِزِّ يَوماً وَلَا تَحتَ المَذَلَةِ أَلفَ عَامٍ). بينما يستعين النابغة الذبياني في تحدي الشيب والطلل بالناقة إذ يقول:

دَعَاكَ الهَوَى وَاستَجهَلتكَ المَنَــازِلُ وكَيفَ تُصَابِي المَرءُ والشَّيبُ شَامِلُ
وَقَفتُ بِرَبعِ الدَارِ قَد غَيّرَ البِلَى معَارِفُهَا والسَارِيَاتُ الهَــوَاطِلُ
أُسَائِلُ عَن سُعدى وَقَد مَرَّ بَعدَنَا على عَرَصَاتِ الدَارِ سبعُ كَوَامِلُ
فَسَليتُ ما عِندِي بِرَوحَةِ عِرمِسٍ تَخِبُّ بِرَحلي تَارَةً وَتُنَاقِلُ
مُوَثَقَةِ الأَنسَاءِ مَضبُورَةِ القَــرَا نَعُوبٍ إِذَا كَلَّ العِتَاقُ المَرَاسِلُ
كَأَنِّي شَدَدتُ الرَحلَ حِينَ تَشَذَرَتْ على قَــارِحٍ مِمَا تَضَمَّنَ عَــاقِلُ[1]

تعلن الأبيات عن توجع وجودي يعيشه الشاعر داخليا، ذلك لأن هذه الأبيات جاءت في رثاء النعمان بن الحارث بن أبي شمر الغساني ليتشكل هذا الرثاء ملامح الغياب والإحساس بالفقد والسعي إلى إيجاد وسيلة لتجاوزه، مما دفع الشاعر إلى استدعاء الناقة كوسيلة مناهضة تكتنز مظاهر القوة والتحدي والتماسك (دَعَاكَ الهَوَى وَاستَجهَلتكَ المَنَازِلُ/وكَيفَ تُصَابِي المَرءُ والشَّيبُ شَامِلُ/وَقَفتُ بِرَبعِ الدَارِ قَد غَيّرَ البِلَى/معَارِفُهَا والسارِيَاتُ الهَوَاطِلُ) فهي كمظهر نسقي قوي يواجه الموت وينتصر عليه عبر تأمله لمسار الحياة زمنا ومكانا ليشرع بعدها في

1- النابغة الذبياني:الديوان،تح وشر:كرم البستاني،ص:87.

وصفها مبرزا قوتها (فَسَليتُ مَا عِندِي بِرَوحَةِ عِرمِسٍ تَخِبُّ بِرَحلِي تارة وَتُنَاقِلُ/مُوَثَّقَةِ الأَنسَاءِ مَضبُورَةِ القـَرَا نَعُوبٍ إِذَا كَلَّ العِنَاقُ المَرَاسِلُ/كَأَنِّي شَدَدتُ الرَحلَ حِينَ تَشَذَرَتْ عَلَى قَارِحٍ مِمَا تَضَمَّنَ عَاقِلُ) مستمدا من قوة وصفها قوة له في مواجهة الدهر والطلل وصروفه واستمرارية لوجوده،كما يمكن القول أن هذه الناقة تحدٍ ثانٍ للمرأة العاذل للشيخ الكبير فهي**<<نسق الأنوثة القوية المناهضة لنسق الأنوثة الضعيفة، الهاربة من واقع الحياة والمستسلمة لمفردات البين والغياب والتي برزت صورتها في المرأة الغائبة>>**[1] في علاقة الذات المشيبة بالدهر.

يبدو صراع الإنسان الجاهلي مع الدهر صراعا متكشفا بارزا للعيان من خلال مظهرين متناقضين: الأول يتمثل في الشباب الذي يرى فيه دليله للبقاء والحياة، ومقدرته على المواجهة إذ تكمن في القوة الجسدية والعقلية والنفسية، بينما يتمثل الثاني في الشيب كمظهر دال على هلاكه وفقده لمقدرة المواجهة، فالجسد في هذه المرحلة جسد شاحب هش، منهار القوى يصاحبه تأثير على حالته النفسية والعقلية، ولقد عبر الشاعر الجاهلي عن هاتين المرحلتين بالتحسر على الشباب بعدم استغلاله، ومقارنته بالشيب الذي حل محله دون رحيل ومن بين هؤلاء نجد سلامة بن جندل يقيم مقارنة بينهما:

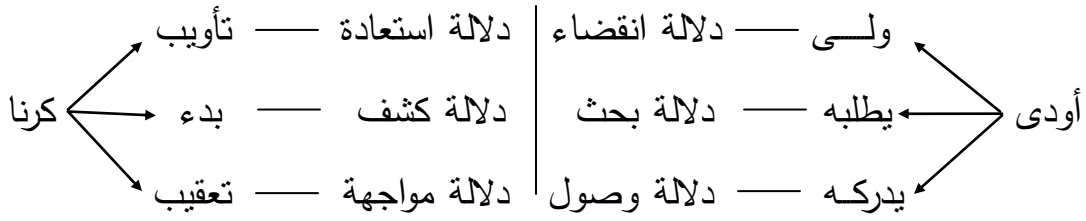
أودى الشباب حميدا ذو التعاجيب أودى وذلك شأو غير مطلوب
ولي حثيثا وهذا الشيب يطلبه لو كان يدركه ركض اليعاقيب
أودى الشباب الذي مجد عواقبه فيه نلذ ولا لذات للشيب
يومان: يوم مقامات وأندية ويوم سير إلى الأعداء تأويب
وكرنا خيلنا أدراجها رجعا كس السنابك من بدء وتعقيب
والعاديات أسابي الدماء بها كأن أعناقها أنصاب ترجيب[2]

توحي أبيات الشاعر كتعبير عن الذات الإنسانية ككل وهي تنتقل من الشباب إلى الشيخوخة كرحلة إنسانية لا بد من المرور وخوضها؛ حيث يدل البيت الأول على قيمة مرحلة الشباب

1- غيثاء قادرة:<<قراءة في أنساق الصراع الوجودي في نصوص من شعر المثقب العبدي>>،ص:29.

2- سلامة بن جندل السعدي:الديوان،صن:محمد بن الحسن الأحول،تق:راجي الأسمر،ط01،دار الكتاب العربي،بيروت لبنان،1994م،ص،ص:11،13.

التي أتبعها بصفتين (حميدا/ عجيبا)، وهاتان الصفتان تدلان على أهمية الشباب في منح الذات مقدرة على المواجهة وصنع المختلف والعجيب، غير أن الفعل المكرر في بداية صدر وعجز البيت وكأنه نفي لتلك المقدرة والدخول في مرحلة جديدة من التَّكون وهي الشيخوخة التي تتمظهر لنا في البيت الثاني من خلال الفعل (ولى) الذي يعود على الشباب، مقررا في الوقت ذاته على إثبات الشيخوخة عبر جملة (وهذا الشيب)، ولم يثبت فقط، بل جعل منه هدفا يطلبه، فالعلاقة بينهما طالب ومطلوب، ليعود الشاعر في البيت الثالث إلى التأكيد بأسلوب التحسر على فقد وعدم واستغلال الشباب لذاته ومجده ونافيا عن الشيب إياها، ويبدو أن الشاعر في خضم هذه المقارنة والتحسر وجد ذاته تستعيد ماضيها لتكون الذكريات علامة للرفض وسبيلا للتحرر من قيود الدهر والشيب، ففي الأبيات الثلاثة الأخيرة نلاحظ نسق الفخر باستخدامه ألفاظا دالة على الحركة والاستمرارية (تأويب/وكرنا/بدء وتعقيب) فهذه الألفاظ تكرارية تمنحه القدرة على مواجهة الدهر ولو سلبه الشيب قواه. ويمكن مقارنة الألفاظ التي وظفها الشاعر في توصيفه لكل من المرحلتين في الترسيمة التالية:



لقد ارتبط الدهر في الشعر الجاهلي بالبيئة الصحراوية القاحلة فهما معا كانا حافلين بالتغيرات المفاجئة للجاهلي منذ لحظة ولادته إلى غاية مشيبه وموته[1]، مما جعل الشعراء في تلك المرحلة ينظرون إلى الدهر نظرة مادية بأشياء الطبيعة وكيفيه التأثير عليها في الآن نفسه، كالتأثير على حيواناتها، كما نظروا له في أحايين كثيرة نظرة أسطورية كالغول مثلا وهذا على صيغة المبالغة لما يحدثه من وقائع وأحداث مؤلمة تصيب الذات الإنسانية، ومن بين المشاهد التي صورها الشاعر الجاهلي في كيفية هلاك الدهر للطبيعة والإنسان، ما قاله

1- هلال الجهاد:جمالية الشعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي،ص:89.

أبو ذؤيب الهذلي ويقول أيضا في رثاءه لأبنائه الذين قضى عليهم الطاعون وجعل الدهر مسؤولا عن ذلك فعرب الجاهلية كثيرا ما كانت تذمه إذا ما نزلت بهم نازلة:

أمـــن المنـــون ريبهـــا تتوجـــع والـدهر لـيس بمعتـب مـن يجـزع
أودى بنـــي وأعقبـــوني غصـــة بعـــد الرقـــاد وعبـــرة لا تقلـــع
ســـبقوا هـــويَّ وأعنقـــوا لهـــواهم فتخرمـــوا ولكـــل جنـــب مصـــرع
ولقـد حرصـت بـأن أدافـع عـنهم فـــإذا المنيـــة أقبلـــت لا تـــدفع
وإذا المنيـــة أنشـــبت أظفارهـــا ألفيـــت كـــل تميمـــة لا تنفـــع
والـــدهر لا يبقـــى علـــى حدثانـــه جـــون الســـراة لـــه جدائـــد أربـــع
صـــخب الشـــوارب لا يـــزال كأنـــه عبـــد لآل أبـــي ربيعـــة مســـبع
والـــدهر لا يبقـــى علـــى حدثانـــه شـــبب افرزتـــه الكـــلاب مـــروع
شـــعف الكـــلاب الضـــاريات فـــؤاده فـــإذا رأى الصـــبح المصـــدق يفـــزع
والـــدهر لا يبقـــى علـــى حدثانـــه مستســـعر حلـــق الحديـــد مقنـــع[1]

يبدأ الشاعر أبياته بسؤال إنكاري باعثا من خلاله ألما متسربلا في أعماقه جراء ما فعله الموت والدهر بأولاده الخمسة الذين ماتوا بالطاعون، ولقد جاءت لفظة المنون بصيغة الجمع لتبرز حجم تلك المرارة والوجع والفقد، كما يكشف لنا في الأبيات الثاني والثالث والرابع عن اشتياقه ومكابرته على الصبر والتحمل، إلى أن أدى الأمر به للوقوف في وجه المنية من أجلهم، غير أنه تقرر لديه وبحكمة الرجل الضليع والخبير برحلة الحياة، ومصائب الموت المتكررة أن الموت والدهر لا سبيل لمواجهتها، هذه الحكمة الانهزامية تدفعه للاستسلام أمام الدهر الذي سيظهر كقوة فاعلة في تدمير الذات الإنسانية والحيوانية، وكل ما يعترضه في هذا الكون الفسيح ، ليرسمه الشاعر في صورة الطاغوت المتجبر السالب لحياة الآخرين، وما يؤكد لنا ذلك تكراره للصدر(والدهر لا يبقى على حدثانه) الذي يدل على الحتمية والتأكيد وأن

1- المفضل الضبي:ديوان المفضليات،تح وشر:أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون،ص،ص:421،427.

الجملة نافية لكل ما بعدها، ليصبح الدهر الخالد والقادر على البقاء في ظل فناء الآخرين مثل تلك الحيوانات التي أرداها مهزومة وقتيلة في البيئة الصحراوية كالحمار الوحشي والأسود والأتان (أنثى الحمار) والملفت للنظر في هذا التمثيل أن الشاعر استخدم ثلاثة حيوانات مختلفة نوعا وجنسا، فالحمار الوحشي حيوان بربي عاشب ضعيف، بينما الأسد حيوان لاحم مفترس، أما الأتان فهي حيوان أليف واختارها كجنس أنثوي دلالة على الخصوبة والعاطفة الشعورية الحانية، غير أن الدهر لم يفرق لديه هذا التصنيف وعاملهم كلهم معاملة واحدة وهي تدميرهم، ليكون خطاب الدهر خطابا تدميريا استبداديا على أعناق الكائنات عكس ما أظهره الليل الذي كان أقل منه وحشية وقهرا. ويقول امرؤ القيس بوصف الدهر وصفا أسطوريا مرعبا:

ألـــم أخبـــرك أن الـــدهر غـــول ختـــور العهـــد يلـــتهم الرجـــالا
أزال مـــن المصـــانع ذا ريـــاش وقـــد ملـــك الســـهولة والجبـــالا
همـــام طحطـــح الآفـــاق وحيـــا وســـاق إلـــى مشـــارقها الرعـــالا
وسـد بحيـث تـرى الشـمس سـدا ليـــأجوج ومـــأخوج الجبـــالا
فـــإن تهلـــك شـــنوءة أو تبـــدل فســيري فـإن فـي غسـان خـالا[1]

أما امرؤ القيس فنراه في أبياته مخبرا ومعاتبا وناصحا في الآن ذاته، كون خطابه مرسل للعارف والجاهل بالدهر، باعتباره ممن نالهم الدهر بسهامه، ولفحته نيرانه، وأكلمته أنيابه؛ حيث نجد في البيت الأول أسلوب العتاب واضحا من خلال اللفظة (ألم) ليأتي بعدها إلى إيراد الخبر بأن الدهر (غول ختور يلتهم الرجالا) راسما إياه بصورة أسطورية للمبالغة هذه الصورة التي تلفها تفاصيل الرعب والقسوة، فهو كالغول المخادع الذي لم يسلم منه الرجال والحصون والإبل ولا حتى يأجوج ومأجوج، ليشكل الوعي الشعري الجاهلي**<<الدهر في صورته الحقيقية فضاءً فجاعيا وقوة غاشمة لا حول للإنسان بإزائها، تبطش به بمنتهى القسوة، فهو يتحرك**

1- امرؤ القيس:الديوان،شر:عبد الرحمن المصطاوي،ص:147.

في مسار دائري للإنسان، يعيره الحياة ويسلبها منه متى شاء، ليغور بها في هوة الفناء والعدم>>[1].

كما ارتبط الدهر من ناحية أخرى بمظهر الطلل الذي تمثلها المرأة الراحلة أو العاذلة المسببة للإنسان الجاهلي آثار الفجيعة المهلكة وإحساس الخيبة المزدوجة قهرا وشوقا فاندثار طللها ورحليها أو عذلها ولدا لديه مأساوية وشوقا إنسانيا محملا بالنكسات والانكسارات، أما حلول الشيب مكان الشباب فهي جرعة زائدة أضيفت لتلك الخيبة التي شقت طريقها للكشف له عن اتجاه الموت والفناء:

لمـــن الـــدار أقفـــرت بالجنـــاب غيـــر نـــؤي ودمنـــة كالكتـــاب
غيرتهـــا الصـــبا ونفـــح وجنـــوب وشـــمال تـــذرو دقـــاق التـــراب
وكهـــول ذوي تـــدي وحلـــوم وشـــباب أنجـــاد غلـــب الرقـــاب
هـيج الشـوق لـي معـارف منهـا حـين حـل المشـيب دار الشـباب[2]

يستأثر الدهر بمظاهر الطلل والشيخوخة كنسقين يثيران الرعب في حياة الشاعر الجاهلي مما يثير فيه التعجب والحيرة التي يشكلها التساؤل الذي ابتدأت بها الأبيات (لمن الدار أقفرت بالجناب) موحيا من خلاله تفجعاته وإحباطاته الداخلية بعد رؤية لحالات الاندثار للطلل وتعاقب الزمن الدهري عليه مخلفا مشهد الفناء والهلاك، لتظهر في الأبيات الأخرى حاجة الشاعر في التعبير عن هذا الاستلاب النفسي عبر تلك الدمن والنؤي المترسبة كعلامات قليلة باقية للطلل المدروس، هذه البقايا التي عبرت الذاكرة وبثت إحساس الشوق كفعالية حياتية تنذر بالحياة والبقاء، غير أنه في الوقت ذاته نلاحظ سيطرة الزمن الدهري على المقطع الشعري المتشكل من ثنائيات ضدية متصارعة فيما بينها أولها الزمن الماضي والزمن الحاضر، وثانيها المشيب والشباب، والتي تكشف لنا نتيجة الصراع في قهر الدهر للذات الشاعرة وإقراره بذلك ابتداءً من حالة الخراب وانتهاءً إلى حلول المشيب دار الشباب. فاجتماع المرأة الراحلة أو الطلل بصفة عامة مع مظهر الشيخوخة والشيب الممثل للزمن

1- هلال الجهاد:جمالية الشعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي،ص:89.
2- عبيد بن الأبرص:الديوان،شر:أشرف أحمد عدرة،ص،ص:35،36.

الدهري شكل فاعلية في التأثير على الذات الجاهلية، وكشف طريقته ووعيه التفكيري في التعامل مع هذا التأزم والقهر النفسي؛ حيث يقول الأعشى الكبير:

وأرى الغواني حين شبت هجرنني ان لا اكون لهن مثلي امردا
ان الغواني لا يواصلن امرءا فقد الشباب وقد يصلن الامردا
هل تذكرين يا ابنة مالك ايام نرتبع الستار فتهمدا
ايام امنحك المودة كلها مني وارعى بالمغيب المأهدا
اذ كنت في انف الشباب مكلفا باوانس شبه الجآدر خردا
قالت قتيلة ما لجسمك ساينا وأرى ثيابك باليات همدا
أذللت نفسك بعد تكرمة لها او كنت ذا عوز ومنتظر غدا [1]

ويقول أيضا:

وما ذاك من عشق النساء انما تناسيت قيل اليوم خلة مهددا
ولكن أرى أن الدهر الذي هو خاتر اذا اصلحت كفاي عاد فأفسدا
شباب وشيب وافتقار وثروة فلله هذا الدهر كيف ترددا
وما زلت ابغي المال منذ انا يافع وليدا وكهلا حين شبت وأمردا [2]

يبدو الشاعر منذ البداية شاعر اللذة والمتعة تتملكه أحاسيس العشق وتحولاته فصورة (وأرى الغواني) صورة منفتحة على المكان والزمان؛ إذ غاب المكان هنا ليكون الزمان محورا مركزيا كونه المفتاح الرئيسي الذي تتبني عليه الحياة، فبين الشباب والشيخوخة، والماضي والحاضر والخصوبة والبوار تتشكل العلاقة الزمنية المتضادة التي تأخذ طابعا حجاجيا/دفاعيا تتخطى به الذات الشاعرة حالتها المأساوية بالسفر في الذاكرة من خلال خطاب التساؤل الإنكاري البارز في البيت الثالث (هل تذكرين العهد يا ابنة مالك) لينتقل الشاعر هنا من دائرة العام

1- الأعشى الكبير (ميمون بن قيس):الديوان،تح:محمود إبراهيم محمد الرضواني،ج02،ص،ص:79،81.
2- المصدر نفسه،ج01،ص:335.

إلى دائرة الخاص مشكلا نمطا حواريا/سرديا ومقارعة الحجة بالحجة، فيطرح الشاعر حججه أولا المبنية على الزمن الماضي الدالة على فترة الفتوة والشباب مستحضرا حينئذ المكان(أيام نرتبع الستار فتهمدا)، كما يستحضر مع التساؤل عتابا واضحا مسكونا بحالة من الخذلان والنكران لذلك الماضي (أيام أمنحك المودة كلها/مني وأرعى بالمغيب المأهدا) ليختتم الشاعر أدلته بنسق فخري مكثف بالقوة والعزة والصمود والتحدي طرح فيه انطباعه الساخر وعلامة قصوره وابتعاده عنها(إذ كنت في أنف الشباب مكلفا/بأوانس شبه الجآدر خردا). ثم يأتي دور العاذلة لتبين سبب رفضها بأسلوب التساؤل الساخر أيضا؛ حيث تنطلق من الزمن الحاضر الذي تصور فيه صورة وحالة الشاعر الحقيقية مرتكزة على مظهره الخارجي الموحي بالسلبية (قالت قتيلة ما لجسمك ساينا/وأرى ثيابك باليات همدا/أذللت نفسك بعد تكرمة لها/أو كنت ذا عوز ومنتظر غدا) لتوحي له بأسلوبها هذا حالة الصمود السلبية، والعجز المتقررة لديه ظاهريا والمضمرة باطنيا. وعليه يمكن تقسيم هذا المقطع الشعري إلى ثلاثة أقسام، تدور كلها وفق ثنائية مركزية حول الشباب والشيخوخة، القسم الأول قسم الضديات ويمثله البيت الأول والثاني اللذان يبرز فيهما ألفاظ متضادة مثل(/لا يواصلن امرءًا/فقد الشباب وقد يصلن الأمردا)؛ أما الآخران فهما قسم المترادفات الحجاجية إذ بُنِيَ هذا القسم بأسلوب حواري ساخر بين الشاعر وابنة مالك بغرض المحاججة ومقارعة الدليل بالدليل؛ حيث تتكون أبيات الشاعر(05/03) من مرادفات دالة على الشباب التي استحضر فيها الزمن الماضي كدليل على القوة والعزة، في حين كانت أبيات الرد لابنة مالك (07/06) تتحرك في الزمن الحاضر الدالة على زمن الشاعر الشيخ كدليل على عجزه وضعفه.

من خلال هذا التحليل تتبدى لنا الكيفية الرائعة للشاعر الجاهلي في التعامل مع أزمته النفسية التي خلفها له العذل والدهر معا، باستخدامه آلية بلاغية مهمة تكشف ذكاءه ووعيه باللغة، وتتمثل هذه الآلية في السؤال/التساؤل، كون أحد معانيه توليد المفارقة المبنية أساسا من طرفين منفصلين وهو ما رامه الشاعر في أبياته، هادفا إلى إنتاج خطاب حواري منفتح

على إجابات ومواقف، غير أنه هنا أخرج تساؤله وانحرف به عن دلالته الأصلية إلى دلالة الإثارة والدهشة والشكوى معا من خلال مساهمته في الإجابات من جهة، والرد على التساؤل بتساؤل مواز له[1] كما هو موضح في الأبيات. وبهذا نجد أن الشاعر يؤسس عبر هذه الآلية أسلوبا بلاغيا ممزوجا بطابع فلسفي/حجاجي لا ينتظر الإجابة بقدر ما يضيء حقيقة السؤال وإحداث نوع من التواصل والحوار أو حتى التصادم.

في مقابل هذا الوعي الرافض للتسليم بمصيرهم نجد نموذجا آخر من الشعراء اعتمدوا أسلوبا دفاعيا على وضعهم الهرمي اتجاه عذل النساء لهم، ولكن في الوقت نفسه نجدهم متقبلين مظهرهم الخارجي وزمنهم الشيخوخي، فإذا كانت**<<الشيخوخة في التراث الشعري هي نهاية لأماني الشاعر وتكسير تطلعاته، [فإنها] على غرار ذلك تصبح محطة لاجترار تجارب الشباب وأيام الصبا والعيش على وقع الأيام الخوالي... أما الشباب فهو بداية لاقتناص المآثر التي ستبقى للمستقبل، فهو بناء للأحلام، ورمز للقوة والاندفاع والحب والقبول من الطرف الآخر>>**[2] وهذا ما تمثله أبيات عبيد بن الأبرص:

زعمـــت أننـــي كبـــرت وأنـــي قـل مـالي وضـل عنـي المـوالي
وصـحا بـاطلي وأصـبحت كهـلا لا يـــواتي أمثالهـــا أمثـــالي
إن رأتنـــي تغيـــر اللـــون منـــي وعـــلا الشـــيب مفرقـــي وقـــذالي
فارفضـي العـاذلين واقنـي حيـاء لا يكونـــوا عليـــك خـــط مثـــال
ولقـد أدخـل الخبـاء علـى مهـــ ضـومة الكشـخ طفلـة كـالغزال[3]

ينقسم وعي الشاعر في التعامل مع تأزمه النفسي اتجاه فعل المرأة العاذلة بسبب هرمه في هذه الأبيات إلى قسمين: يتمثل الأول في الدفاع عن نفسه باستخدام أسلوب السخرية والفخر

1- محمود فرغلي:شعرية السؤال هوامل التوحيدي أنموذجا،مجلة جذور،ع40،أبريل2015م،النادي الأدبي بجدة،المملكة العربية السعودية،ص،ص:115،128.

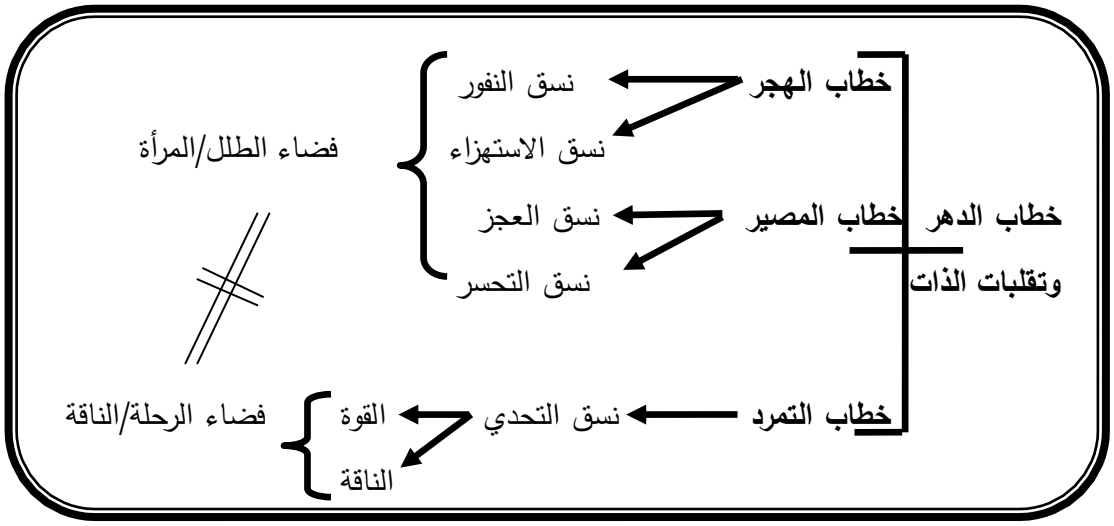
2- جمعة مصاص:البعد الأنطولوجي للأنا في الشعر العربي القديم دراسة في أشعار امرئ القيس والأعشى،مجلة لغة كلام مج06،ع03،جوان2020م،المركز الجامعي بغليزان،الجزائر،ص:113.

3- عبيد بن الأبرص:الديوان،شرح:أشرف أحمد عدرة،ص- ص:96-98.

معا وهذا ما نراه في البيت الأول والأخير (زعمت أنني كبرت وأني/قل مالي وضل عني الموالي/ولقد أدخل الخباء على مهضومة الكشح طفلة كالغزال) وهذا الأسلوب الذي انتهجه الشاعر انطلق فيه من قوة القول إلى قوة الفعل التي صاحبها باستذكار الماضي الدال على الزمن الشبابي المنماز بإرادة القوة، وإثباتا لذاته ووجوده، خلافا لما يمثله زمن الهرم والشيخوخة كزمن حاضر يعكس القسم الآخر من ذلك الوعي الذي يستخدم فيه أسلوبا مغايرا يمثل الرضوخ والتسليم للواقع المحتوم عليه، وهو أسلوب تتقبل فيه الذات ذاتها بعيدا عن الاعتزاز بماضيها، وهذا ما تمثله الأبيات الثلاثة الأخرى؛ حيث تنطلق من الفعل (صحا) الدال على الوعي الحقيقي بالزمن والحالة الواقعية للذات، وتقبل عذل النساء له فالشيب السالب لشبابه غير منظره الخارجي مما أدى إلى قوله (لا يواتي أمثالها أمثالي) وقد يفهم قوله بالسخرية منها لتقديمها أولا؛ إلا أن القارئ للبيت الموالي له يدرك الغرض الحقيقي وهو التسليم لهذا العذل، وإتباع نمط جديد في الحياة وهو الالتزام والركون إلى ترك شهوات وملذات الشباب.

وعليه نستنتج أن الدهر كزمن متغير عند الشعراء الجاهليين قد شكل خطابا أنطولوجيا وسيكولوجيا مرتبطا بفضاء المرأة والطبيعة، فاتحا له أفق اكتشاف مظاهرها الكونية وتقلبات الذات فيها بين شبابها وشيخوختها واكتشاف حقيقته اتجاه الكون والحياة والموت. ويمكن تلخيص أهم خطابات فضاء الزمن الدهري وأنساقه عند الشعراء في المخطط التالي*:

*- إنتاج الباحث.



مخطط يوضح فضاء الزمن الدهري وخطابات أنساقه

02- الدهر عند الشاعرات بين الاغتراب النفسي ونموذجية المفقود

بما أن العصر الجاهلي عصر الشعر والشفاهية دون استثناء للشعراء على الشاعرات رغم قلتهن، غير أن شعرهن طغى عليه أحاسيسهن فرحا وحزنا، سعادة وفجيعة، ومن بين الصور التي صورنها لمشاهد القلق والألم الزمني، وما أحدثه الليل-باعتباره جزءًا من الدهر- فيهن ورثاء سعدى بنت الشمردل الجهنية أخاها أسعد، سمية زوجة شداد العبسي بعد فقدها له، وإحساسهما بالغربة والحزن بعدهما:

أمـــن الحـــوادث والمنـــون أُروَّعُ ... وأبيـــت ليلـــي كلـــه لا أهجـــعُ
وأبيـــت مخليـــةً أُبكِّـــي أســـعداً ... ولمثلـــه تبكـــي العيـــون وتهمـــعُ
وتبـــين العـــين الطليحـــة أنهـــا ... تبكـي مـن الجـزع الـدخيل وتـدمعُ
ولقد بـدا لـي قبـل فيمـا قـد مضـى ... وعلمـت ذاك لـو أن علمـاً ينفـعُ
أن الحـــوادث والمنـــون كلاهمـــا ... لا يعتبـان ولـو بكـى مـن يجـزعُ
ولقـد علمـت بـأن كـل مـؤخر ... يومـا سـبيل الأولـين سـيتبع
كم من جميع الشمل ملتئم الهوى ... كـانوا كـذلك قـبلهم فتصـدعوا[1]

وتقول سمية:

1- شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام،جم وترت:بشير يموت،ط01،المكتبة الأهلية،بيروت،1934م،ص:59.

جفاني الكرى وأنا في الغسقْ وساعدني الدمع لما اندفقْ
لفقد همام مضى وانقضى وقد زاد مني عليه القلقْ
فمن بعد شداد يحمي الحريم إذا الحرب قامت وسال العرقْ؟
ومن يردع الخيل يوم الوغى؟ ومن يطعن الخصم وسط الحدقْ؟
ومن يكرم الضيف في أرضه؟ ومن للمنادي إذا ما زعقْ؟
لقد صرت من بعده في ضنى وقلبي لأجل الفراق احترقْ[1]

لا تختلف مظاهر الغربة والاغتراب بين الشعراء والشاعرات في الجاهلية نظرا لأن الحزن والألم والوحشة والقهر واحد، غير أن آثار هذا الاغتراب موغل بعمق في الذات الشاعرة أكثر كونها ذات طبيعة إنسانية حساسة جدا، كما أننا نلحظ فرقا كبيرا في كيفية وطريقة التعبير عن هذا الحس النفسي التي تعانيه الشاعرة، فتعبيرها يختلف كل الاختلاف عن تعبيرات الرجل؛ حيث تكون أكثر وضوحا ومباشرة، بعيدة عن الغموض والمكابرة، ومن جهة أخرى نراها تتخذ من غرض الرثاء متنفسا لها، فالرثاء يمنحها القدرة على الكشف والتعبير عن معاناتها الداخلية فتخرج عبره آهاتها ولوعاتها وحسراتها، كما يمنحها أيضا جدار دفاعيا في التصدي لكل محاولة الهزيمة النفسية والفكرية من خلال عملية الاستذكار والاستحضار لصفات المرثي المشبعة بالقوة والفضيلة والكمال وكل الخصال الحميدة، ففي أبيات سعدى مثلا تحاول الشاعرة عرض تجربتها الوجودية والنفسية بعد فقدها أخاها أسعد؛ حيث استطاعت تصوير آثار الاغتراب عليها وجلب قلب المتلقي حين استعرضت علاقة الذات المغتربة والمتألمة بمظهر الليل الكوني واستحضار ألفاظ الفناء كالموت والعجز والفقد والبكاء وكل هذه المعاني لها تأثير على الذات الإنسانية كونها أولا جزءًا لا يتجزأ منها، وثانيا لأن الأبيات تجربة حقيقية للشاعرة؛ أي متسمة بقانون الصدق الفني والشعوري[2].

1- شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام،جم وترت:بشير يموت،ص،45.
2- آلاء محمد لازم:لغة الشعر عند الشواعر الجاهليات،مجلة كلية التربية الأساسية،مج19،ع2013،78م،العراق،ص:28.

بينما نجد سمية ترثي زوجها شداد العبسي وهو أحد زعماء قبيلة بني عبس وقوادها وقد جاءت أبياتها محملة بخطاب تساؤلي إنكاري لا تبحث من وراءه البحث عن إجابة بقدر ما تتخذ منه وسيلة دفاعية ضد هذا الإحساس والشعور بالاغتراب داخل المجتمع والوجود، كما أننا نجد في خضم هذا الخطاب أسلوبا نصحيا وإرشاديا منطلقا من مركز ضعف لا من مركز قوة والهدف والغاية منه لا النصح، بل الاستعطاف والتأمل بوعي للآثار الداخلية التي خلفها الاغتراب النفسي والاجتماعي على الذات الشاعرة بعد فقدانها السند (زوجا/أخا/أما).

إذا كان هذا الجزء الزمني الليلي قد أثر على الشاعرات العربيات البارزات، فإن الزمن الدهري أثر عليهن تأثيرا كبيرا؛ حيث نجد كثيرا منهن حاولن التعبير عن تجاربهن وفعل الدهر بهن، فرسمن مشاهد تراجيدية للحالات المأساوية التي أحدثها في أعماق نفوسهن وتجدر الإشارة هنا إلى أن المميز في خطاب الشاعرة الجاهلية أنه كان خطابا منصهرا بين مستويين اثنين أحدهما نفسي/وجودي ينبعث من الوعي لهذا نجده خطابا مباشرا يستطيع القارئ قراءته وفهمه من القراءة الأولى، أما المستوى الثاني فهو فكري/ثقافي منبعث من اللاوعي لهذا نجده مبطنا ومضمرا وعلى القارئ التسلح بجملة المعارف لفك مغاليقه، ولا نعني هنا بالضرورة أن هذه الأنساق الثقافية المضمرة تأخذ معناها التصادمي الاختلافي بين الخطاب المذكر والخطاب المؤنث، قد تأخذ أيضا معنى الانصهار والاتفاق بينهما مع الاحتفاظ بالمميزات الخاصة لكل من الخطابين وهذا ما ستبين المقاطع الشعرية التالية.

تعتبر الخنساء أحد الشاعرات اللواتي برزن داخل الثقافة العربية، كونها شاعرة الحزن والبكاء فارتبط اسمها جراء ذلك بغرض الرثاء؛ حيث تجرعت الشاعرة ألوانا مختلفة من العذاب والألم والفجيعة المضاعفة خاصة مع حادثة قتل أخويها معاوية وصخر، ليشكل هذا الحدث تجربتها الشعرية في تصويرها مظاهر الفجيعة والألم وعلاقته بقسوة الدهر عليها، إذ نجد هذه الكلمة (الدهر) متكررة أكثر من ثلاثين مرة في ديوانها ومنها:

تعرّقنـــي الـــدهر نهسًـــا وحـــزّا وأوجعنـــي الـــدهرُ قرعًـــا وغمـــزا

وأفنـــى رجـــالي فبـــادوا معًـــا فأصـــبح قلبـــي لهـــم مســـتفزّا
كـــأنْ لـــم يكونـــوا حمـــىً يُتّقـــى إذ النـــاسُ إذ ذاك مـــن عـــزَّ بـــزَّا
وكـــانوا ســـراة بنـــي مالـــكٍ وزيـــن العشـــيرةِ مجـــدًا وعِـــزّا
هـــمُ منعـــوا جـــارهم والنســـا ء يحفـــزُ أحشـــاءها المـــوتُ حفـــزا
غـــداة لقـــوهم بملمومـــةٍ طحونٍ يُغادرنَ في الأرضِ وكزا[1]

وتقول أيضا:

تـــذكرني صـــخرا وقـــد حـــال دونـــه صـــفيح وأحجـــار وبيـــداء بلقـــع
فبكـــي بعـــين مـــا يجـــف ســـجومها همـــول تـــرى آماقهـــا الـــدهر تـــدمع
أرى الدهر يرمي ما يطيش سلامه وليس لمن قد غاله الدهر مرجع
فإن كان صخر الجود أصبح ثاويا فقد كان في الدنيا يضر وينفع[2]

وتقول أيضا:

لا تسمن الدهر في أرض وإن ربعت فإنمـــا هـــي تحنـــان وتســـجار
يومـــا بأوجـــد منـــي يـــوم فـــارقني صـــخر وللـــدهر إحـــلاء وإمـــرار
وإن صـــخرا لمولانـــا وســـيدنا وإن صـــخرا إذا نشـــتو لنحـــار
وإن صـــخرا لمقـــدام إذا ركبـــوا وإن صـــخرا إذا جـــاعو لعقـــار
أعـــز أبلـــج تـــأتم الهـــداة بـــه كأنـــه علـــم فـــي رأســـه نـــار[3]

لقد كان لموت صخر في حياة الشاعرة أثر كبير في تفشي مظاهر الحزن والمأساة القاهرة التي شظت ذاتها إلى قطع صغيرة استطاع الدهر تقطيعها مجازيا كما تفعل الكلاب بقطعة اللحم (نهسها وحزها) فتحمله بذلك المسؤولية الكاملة لما جرى لها، لهذا نراها معاتبة له منذ البيت الأول (تعرّقني الدهر نهسًا وحزّا/وأوجعني الدهرُ قرعًا وغمزا) الذي تفجرت منه دفقة شعرية ذات رؤية نفسية متدهورة تنبؤ عن استسلامها الداخلي المبرر الذي دلت عليه باقي

1- الخنساء:الديوان،شر :تعلب الشيباني،تح:أنور أبو سويلم،ص،ص:273،275.
2- المصدر نفسه،ص:318.
3- المصدر نفسه،ص،ص:384،385.

الأبيات التي مفادها موت أهلها وأحبتها وخصت الرجال دون النساء لأنهم الحماة الذين لا يقدر عليهم أحد حتى في زمن الحرب والسلب.

يدرك القارئ للأبيات كقراءة أولية مباشرة حالة الشاعرة النفسية المتأزمة، غير أنه لو تأمل جيدا لوجد أن خطاب الخنساء له بعد ثقافي يتمثل في وجود علاقة تكاملية بين الذات والآخر هذا الأخير الذي مثله أهلها ورجالها بمختلف صفاتهم (أبا،أخا/زوجا...) هذه النسق الثقافي المبطن الكاشف عن التكافل الأسري أو القبلي الايجابي. قد يقول قائل إن الخطاب هنا يبرز الرجل كقيمة مهيمنة، والمرأة تابعة لها، لنقول إن خطابها لم يكن منطلقا من مواقف الفكر، بل من إحساسات العاطفة كفطرة إنسانية متغلغلة داخل كل ذات بشرية، لتكون عندئذ الأنساق الثقافية المضمرة تحركها معاني الاتفاق لا معاني الاختلاف.

لقد كان للمرثيات دور كبير في إنتاج تجربة شعرية جديدة مبنية على رؤيا وجودية وفاعلية فكرية تمثلت في صناعة نموذج مثالي مزدوج بين الحقيقة الواقعية والخيال الحالم حيث **<<لم يعد صخر في شعر الخنساء جزءًا من الموضوع خافتا – متخفيا؛ بل نبراسا يستحق الرؤية الذهنية، والكشف التعبيري، وتجلى في هيئة مثالية بفاعلية خيال الخنساء، وخصوبة موهبتها الدافقة فباتت تخاطب الإحساس والمخيلة>>**[1] لتحرر نفسها وأخيها صخر من قيود الدهر والموت ومنح وجودهما فاعلية الخلود في الذاكرة الشعرية والإنسانية، لأن المتأمل في أبياتها أو ديوانها بشكل عام يرى أن صخرا متواجد على نوعين مختلفين في الوعي والماهية؛ حيث يتمثل النوع الأول في شخصية صخر الحقيقية، هذا الكائن الحي، الموجود كوجود مادي له بداية ونهاية (ولادة وموت) وعيه لا يخرج عن الإطار الإنساني، بينما يتمثل النوع الثاني في شخصية صخر الشعرية هذه الشخصية اليوتوبية الخالدة، المتميزة وعيا وماهية، وقد خرج صخر وفق هذه الملامح من وجوده المادي الإنساني إلى وجوده المعنوي الشعري من خلال اللغة والخيال[2]. وقد وجدنا هذه التجربة الجديدة أيضا عند سليمى بنت المهلهل:

1- شريف بشير أحمد:الخنساء نموذجية صخر،مجلة جذور،ع15،ديسمبر2003م،جدة،السعودية،ص:542.

2- المرجع نفسه،ص:551.

أَعينـــيَّ جُـــودا بِالـــدُّمُوعِ السَّـــوافِحِ عَلى فارِسِ الفُرسانِ في كُلِّ صافِحِ
أَعينـــيَّ إِن تَفـــنَ الـــدُّموعُ فَأَوكِفـــا دَمـــاً بِارفِضـــاضٍ عِنـــدَ نَـــوحِ النَّـــوائِحِ
أَلا تبكِيـــانِ المُرتَجـــى عِنـــدَ مَشـــهَدٍ يَثـــورُ مَـــعَ الفُرســـانِ نَقـــعُ الأَبـــاطِحِ
عـديّاً أَخـا المَعـروف مِـن كُـلِّ شـتوةٍ وَفارســـها المَهيُـــوبُ عِنـــدَ التَّكـــافُحِ
رَمَتـــهُ بَنـــاتُ الـــدَّهرِ حَتّـــى اِنتَظمنـــه بِسَـــهمِ المَنايـــا إِنَّـــهُ شَـــرُّ رائِـــحِ
وَقَـــد كـــانَ يَكفـــي كُـــلَّ وَغـــدٍ مُواكِـــلٍ وَيَحفَـــظُ أَســـرارَ الخَلـيـلِ المُناصِـــحِ
كَأَن لَم يَكُن في الحَيِّ حَيّاً وَلَم يَرُح إِلَيـــهِ عُنـــاةُ النّـــاسِ أَو كُـــلُّ رائِـــحِ
وَلَـــم يَدَعـــهُ فـــي الفعـــل كُـــل مُكبـــل لِفَـــكِّ إِســـارٍ أَو دَعـــا عِنـــدَ صـــائِحِ
بَكَيتُـــك إِن يَنفَـــع وَمـــا كُنـــت بِـــالَّتي سَتَسلُوكَ يا ابن الأَكرَمينَ الجَحاجِحِ[1]

وتقول أيضا:

مُنِـــعَ الرُّقـــادُ لحـــادِثٍ أَضـــنانِي وَوَنـــى العَـــزاءُ فَعـــادَني أَحزانـــي
لَمّـــا سَـــمعتُ بِنَعـــي فـــارِسِ تَغلـــب أَعنـــي مُهلهـــل قاتـــلَ الأَقـــرانِ
كَفكَفـــتُ دَمعِـــيَ فـــي الـــرِّداءِ تَخالُـــهُ كَالـــدُّرِّ إِن قارَنتَـــهُ بِجُمـــانِ
جَزعـــاً عَلَيـــهِ وَحُـــقَّ ذاكَ لِمثلِـــهِ كَهـــف اللَّهيـــفِ وَغَيثـــة اللهفـــانِ
وَالمُرتَجـــي عِنـــدَ الشَّـــدائد إِن غَـــدا دَهـــرٌ حـــرون مُعضِـــل الحـــدثانِ
وَالمُســـتَغيث بِـــهِ العِبـــادُ وَمَـــن بِـــهِ يُحمـــى الـــذِّمارُ وَجَـــورَةُ الجيـــرانِ
لَهفـــي عَلَيـــهِ إِن تَوَسَّـــطَ مُعضِـــلٌ حِصـــنَ العَشـــيرَةِ ضـــارب بجـــرانِ[2]

نرى سليمى في هذه الأبيات تبكي أباها المهلهل بكاءً مريرا، لأن حرقة رحيله يستدعي لديها انفتاحها على تجربة حياتية مغايرة تماما لما قبل وجوده، لهذا تراها توجه خطابها في البيتين الأولين خطابا مباشرا لعينيها اللتين هما مصدرا إفاضة الحزن ومنبعا الشعور بالألم

1- شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام،جم وترت:بشير يموت،ص،ص:39،40.
2- المصدر نفسه،ص:40.

إذ تطلب منهما في حالة من الحسرة أن تفيضا بالدموع وتجودا عليها بالدموع السوافح؛ أي المنصبة صبا غزيرا، بل وتطلب في حالة انقطاع هذه الدموع أن تجودا بالدماء لأن المهلهل كان الأب المثالي والفارس والأنموذج الفريد في فضاء هذا العالم، فتذكر في الأبيات تباعا خصاله الفريدة والحميدة، ليخيم عندئذ جو رثائي تبعث من خلاله الشاعرة كثافة شعرية حزينة تلجأ فيها إلى تصوير معاناتها وفقدها إلى حوارية توجه فيها خطابها إلى المفقود ذاته لبعثه من جديد إلى عالم الحياة، لتشكل من عاطفتها الفطرية الإنسانية رؤية وجودية تنقل مفقودها من عالم الموت إلى عالم الحياة الرمزي، لتجعل منه كائن الخلود المعنوي المتسم بالحركة الدائمة ومصدر الرغبة والإرادة.

كما نجد الشاعرة "جليلة بنت مرة" باعتبارها أيضا شاعرة مركزية في الثقافة العربية جراء الحادثة الخالدة التاريخ الحاصلة بين أبناء العمومة المعروفة باسم حرب البسوس؛ حيث كانت ذات علاقة بين الطرفين أخت القاتل وزوجة المقتول، فتصور حالتها المأساوية فتقول:

فعل جساس على وجدي به ... قاطع ظهري ومدن أجلي
لو بعين فديت عيني سوى ... أختها فانفقأت لم أحفل
تحمل العين أذى العين كما ... تحمل الأم أذى ما تعتلي
يَا قَتِيلاً قَوَّضَ الدَّهْرُ بِهِ ... سَقْفَ بَيْتِيَّ جَمِيعاً مِنْ عَلِ
هَدَّمَ البَيْتَ الَّذِي اسْتَحْدَثْتُهُ ... وَانْثَنَى فِي هَدْمِ بَيْتِي الأَوَّلِ
لَيْسَ مَنْ يَبْكِي لِيَوْمَيْنِ كَمَنْ ... إِنَّمَا يَبْكِي لِيَوْمٍ يَنْجَلِي
هدم البيت الذي استحدثته ... وانثنى في هدم بيتي الأول
ورماني قتلة من كثب ... رمة المصمى به المستأصل[1]

تكشف لنا أبيات الجليلة حالة الانفصام والحزن والاغتراب معا جراء ما حدث لها عقب هذه الحادثة المروعة التي حدثت بين قبيلة أبيها (بكر) وقبيلة زوجها (تغلب) بعد أن قتل أخوها

1- شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام،جم وترت:بشير يموت،ص،ص:37،38.

جساس زوجها وائل وهو أحد ملوك العرب آنذاك، لتحمل الدهر مسؤولية ذلك، إذ تقدم أبياتها مشاهدا الأسى والتشظي الداخلي لذاتها، وما يثير هنا أن الشاعرة لعبت دورين متناقضين وهو ما أدى إلى انفصام ذاتها؛ فمن جهة قاتلة ومن جهة أخرى مقتولة؛ حيث تنقسم الأبيات إلى قسمين: تمثلها الأبيات الأولى كقاتلة تتحمل فيها فعل جساس لتطرح من خلاله قضية العصبية القبلية في الذود والحماية لأفرادها حتى ولو بدا لنا في البيت الأول نسق العتاب الواضح لفعلة جساس، فباقيها تبرز فيها العاطفة من خلال توظيف ألفاظ دالة عليها (العين/الأم) فحمايتها بمثابة العين للعين الأخرى، أو بمنزلة الأم في حماية أولادها، وهي علاقة متكاملة تدور بين الجزء بالجزء والجزء بالكل. بينما يكون القسم الثاني تمثيلها كمقتولة تتحمل فيها أحزان الفقد والاغتراب، وتحمل الدهر المسؤولية، كونه الهادم لبيتها والقاتل لزوجها (يَا قَتيلاً قَوَّضَ الدَّهْرُ بِهِ/ سَقْفَ بَيْتِيَّ جَمِيعاً مِنْ عَلِ)، غاضة طرفها عن نسق الثأر كقيمة مركزية في حياة الإنسان الجاهلي. وبهذا توحي الشاعرة عن حالة تشظيها العميق وفق هذه الضدية محاولة التأثير في القارئ للتفاعل معها.

غير أن أبيات الجليلة تطرح وفق نسقها الثقافي نسقا اختلافيا لا يتمثل في ضدية الأنوثة والذكورة، بقدر ما يطرح ضدية الأنوثة ضد الأنوثة، وهذا تبعا لما جرى بعد مقتل زوجها(وائل التغلبي)؛ حيث يذكر ابن الأثير الجزري في كتابه "الكامل في التاريخ" أنه **<<لَمَّا دُفِنَ شُقَّتِ الْجُيُوبُ وَخُمِشَتِ الْوُجُوهُ وَخَرَجَ الْأَبْكَارُ وَذَوَاتُ الْخُدُودِ الْعَوَاتِقُ إِلَيْهِ وَقُمْنَ لِلْمَأْتَمِ، فَقَالَ النِّسَاءُ لِأُخْتِ كُلَيْبٍ: أَخْرِجِي جَلِيلَةَ أُخْتَ جَسَّاسٍ عَنَّا، فَإِنَّ قِيَامَهَا فِيهِ شَمَاتَةٌ وَعَارٌ عَلَيْنَا، وَكَانَتِ امْرَأَةَ كُلَيْبٍ كَمَا ذَكَرْنَا، فَقَالَتْ لَهَا أُخْتُ كُلَيْبٍ: اخْرُجِي عَنْ مَأْتَمِنَا، فَأَنْتِ أُخْتُ قَاتِلِنَا، وَشَقِيقَةُ وَاتِرِنَا، فَخَرَجَتْ تَجُرُّ عِطَافَهَا/.../وَلَمَّا رَحَلَتْ جَلِيلَةُ قَالَتْ أُخْتُ كُلَيْبٍ:رِحْلَةُ الْمُعْتَدِي وَفِرَاقُ الشَّامِتِ/../ فَبَلَغَ قَوْلُهَا جَلِيلَةَ فَقَالَتْ:وَكَيْفَ تَشْمَتُ الْحُرَّةُ بِهَتْكِ سِتْرِهَا وَتَرَقُّبِ وَتْرِهَا>>**[1].إذ نجد في هذا القول أن ثمة خطابا أنثويا يحمل في ذاته ثنائية ضدية بين الأنثى والأنثى، وهذا ما يمثله قول وفعل النسوة وأخت كليب

1- عز الدين ابن الأثير الجزري:الكامل في التاريخ،تح:أبو الفداء عبد الله القاضي،ج01 ط01،دار الكتب العلمية،بيروت لبنان،1987م،ص،ص:413،414.

وهن يهممن بإخراج الجليلة (أخرجي من مأتمنا فأنت أخت قاتلنا وشقيقة واترنا/ رحلة المعتدي وفراق الشامت)، أما القول المضاد له قول الجليلة بصيغة المتعجب الساخر (وَكَيْفَ تَشْمَتُ الْحُرَّةُ بِهَتْكِ سِتْرِهَا وَتَرَقُّبِ وَتْرِهَا) ليظهر الخطاب الأنثوي وفق المستوى الثقافي خطابا تصادميا يكشف عن ثقافة الاختلاف المتوازية والمتساوية في الفكر والعاطفة.

ختاما يمكن القول: لقد مثل الدهر عند الشاعرات العرب الجاهلية قوة فاعلة ومدمرة في الآن ذاته، فمن جهة أنه قوة مدمرة فذلك من خلال ما أحدثه في حياتها من سلب وقهر واغتراب، جراء فقدانها للأهل بمختلف صفاتهم ومراكزهم، بينما من الجهة الأخرى مثل لها قوة فاعلة من خلال عد شعرها تجربة وجودية تؤسس لوعي وخطاب أنثوي يطل على عالمها الشاعري ولغة خيالها الذي بلغ ذروته التعبيرية، واكتملت ملامحه الفنية، مشكلة تجربتها الإنسانية عامة، والشعرية الخاصة، إذ اتخذت من غرض الرثاء وسيلة وأداة لصياغة تجربة الأنموذج أو نموذجية المفقود باعتباره**<<الصورة المثالية للكون والفن الإنساني، وتعكس معه إيقاع الحياة الجاهلية وضجيجها الثقافي والاجتماعي والبيئي>>**[1] والتعبير عنه بلغة رمزية تجمع فيها بين خصائص حقيقية وأخرى أسطورية، لتنتج لنا كائنها البطولي والكمال الصفات (شجاعة /مقدرة/عفوا/حلما).

1- لخضر هني:سيمياء الأنموذج في الشعر الجاهلي،ص:08.

الباب الثاني

فضاء الذات والقبيلة والأنساق الثقافية

(صراع المركز والهامش)

الفصل الثالث: مركزية القبيلة وتهميش الذات

(محاولة لبناء مشروع دولة)

أولا- القبيلة من النسق الطبيعي إلى النسق الثقافي

ثانيا- مركزية القبيلة وولاء الشاعر(محاولة لبناء مشروع دولة)

الفصل الرابع:هامشية القبيلة ومركزية الذات

محاولة لبناء ثقافة الاختلاف)

أولا- الصعلكة كظاهرة ثقافية (تحولات في الفكر والشعر)

ثانيا-الذات المتصعلكة من الهامش إلى المركز

ثالثا- مركزية الجسد عند الشعراء الأغربة (نحو بلاغة للفعل)

الفصل الثالث:

مركزية القبيلة وهامشية الذات

(محاولة لبناء مشروع دولة)

أولا- القبيلة من النسق الطبيعي إلى النسق الثقافي

01- القبيلة نسقا طبيعيا

02- القبيلة نسقا ثقافيا

ثانيا- مركزية القبيلة وولاء الشاعر(محاولة لبناء مشروع دولة)

01- خطاب الطبقية

02- خطاب القومية

الفصل الثالث: مركزية القبيلة وهامشية الذات

لقد كانت القبيلة في العصر الجاهلي الفضاء المركزي المسير لجميع شؤون الأفراد والجماعات، والمحور الارتكازي المشكل للتصورات والسلوكات الفكرية والثقافية والفنية، ولما كان الشاعر فردا منتميا إليها ومتأثرا بتصوراتها وسلوكياتها كان لزاما عليه الدفاع عنها وفق ما تمليه عليه، لأنها تعتبره لسانها وحسامها، لهذا نجد الكثير من نصوصه الشعرية ولغته ممتزجة بنسيجها الثقافي، ليتجاوز الشعر عندئذ مفهومه التقليدي (الكلام الموزون والمقفى) ليصبح وعاءً ثقافيا مشحونا بجملة من القضايا والخطابات والأنساق (الاجتماعية والتاريخية والإيديولوجية). وعليه يمكن القول إن حضور القبيلة في المجتمع الجاهلي والنص الشعري كان حضورا مركزيا متسلطا على الذات مقصيا ومهمشا لها، لتتحول القبيلة وفق هذا التصور من نسقها الطبيعي المادي كمكان عشائري إلى نسق وكيان ثقافي يطرح قضية تتمثل في الصراع القائم بين المركز والهامش داخل الثقافة الجاهلية.

إن الشعر الجاهلي كعلامة ثقافية لفهم ثقافة القبيلة لذا فهو قمين بأنساق ثقافية متنوعة لهذا سنحاول استجلاء أهم خطابات ذلك الصراع، وقراءتها قراءة ثقافية نكشف بها الأنساق الظاهر والمضمرة لمركزية القبيلة وسلطتها على الذات الشاعرة المهمشة، ومعرفة مدى تأثرها بمحتواها المعرفي والثقافي.

أولا- القبيلة من النسق الطبيعي إلى النسق الثقافي

قد يبدو من الوهلة الأولى أن هذا العنوان"القبيلة من النسق الطبيعي إلى النسق الثقافي" عنوانا مثيرا بعض الشيء، ذلك لأنه يجمع بين نسقين متفقين ومختلفين في الآن نفسه متفقان من حيث أن كل طبيعي يعكس جانبا ثقافيا، وأن كل ثقافي هو امتداد لفضاء طبيعي موجود، بينما هما مختلفان من حيث الماهية والتشكل فالأول مادي ملموس، أما الثاني فهو فكري لا ملموس غير أن الأساس الرابط والجامع بينهما في هذه الدراسة هو الفضاء الشعري الجاهلي المحمل بالكثير من الخطابات والأنساق**<<إذ من المسلم به أن ثقافة أي مجتمع وتاريخه وعقله، لا يمكن أن تنفصل عن تاريخ لسانه، فالحياة والتواصل مع الآخرين يقتضيان لسانا**

مشتركا، ويحتفظ اللسان بأثر الثقافة المشتركة>>[1].

01- القبيلة نسقا طبيعيا

إن القبيلة باعتبارها كيانا ونظاما اجتماعيا مهيمنا على حياة الإنسان في العصر الجاهلي والأداة الأولى المنظمة لمجموع العلاقات بين أفرادها، والمؤسسة القائمة على تحديد قوانينها من عادات وتقاليد، فقد شكلت كذلك محورا مركزيا يشتغل عليه الشاعر الجاهلي في قصيدته بإبراز مكانتها وقوتها والافتخار بنسبه وانتمائه وعصبيته لها، ذلك لأنها من تمنحه الأمن والطمأنينة، كما تمنحه الوجود والكينونة؛ حيث إن العربي قديما ولا زال حريصا كل الحرص على قضية الانتساب إلى نسبه الصحيح وكل نسب مشكوك فيه يصم صاحبه الخزي والعار، لهذا نجد الفكر العربي خاصة قد تملكته فطرة الانتِماء كونها حالة وجودية ضرورية للبقاء والتعالي وهذا ما وضحه ابن خلدون في مقدمته حين قال:**<<إن ثمرة الأنساب وفائدتها إنما هي العصبية والنعرة والتناصر، فحيث تكون العصبية مرهوبة ومخشية والمنبت فيها زكي ومحمي، تكون فائدة النسب أوضح وثمرتها أقوى>>**[2]. فالقبيلة في المفهوم الخلدوني قائمة على قضية الأنساب (بمعناها العام والرمزي حين يقوم في دراسته بتتبع أنساب القبائل ومواطنها) التي تغذي فكرة العصبية القبلية من خلال تمظهراتها المختلفة في جملة من الخطابات والأنساق مختلفة مثل الولاء والتحالف وغيرها ليكون النسب والأرض محورين أساسيين في تشكيل ماهيتها. كما في قول عمر بن كلثوم وحسان بن ثابت:

وَرِثْنَـــا مَجْـــدَ عَلْقَمَـــةَ بـــن سَـــيفٍ أَبَـــاحَ لنـــا حُصُـــونَ المَجـــدِ دينـــا
وَرِثْـــتُ مُهَلهِـــــلًا والخَيـــرُ مِنـــهُ زُهَيـــــرًا نِعـــمَ ذُخـــرِ الذَاخِرِينَـــــا[3]

يقول حسان بن ثابت أيضا:

دار لقـــــوم قـــــد رآهـــــم مـــــرة فـــوق الأعـــزة عـــزهم لـــم ينقـــل

1- عبد الفتاح أحمد يوسف:لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة،ط01،الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت،لبنان،2010م،ص:21.

2- عبد الرحمن بن خلدون:المقدمة،تح وتع:عبد الله الدرويش،ج01،ط01،دار يعرب،سوريا،2004م،ص:263.

3- عمر بن كلثوم:الديوان،جم وتح وشر:إيميل بديع يعقوب،ص،ص:80،81.

لله در عصـــــــابة نـــــــادمتهم يومـــا بجلـــق فـــي الزمـــان الأول
يغشـــون حتـــى مـــا تهـــر كلابهـــم لا يســـألون عـــن الســـواد المقبـــل
يســـقون مـــن ورد البـــريص علـــيهم بـــردى يصـــفق بـــالرحيق السلســـل
يســـقون دريـــاق الرحيـــق ولـــم تكـــن ترعـــى ولائمهـــم لنفـــق الحنظـــل
بـــيض الوجـــوه كريمـــة أحســـابهم شـــم الأنـــوف مـــن الطـــراز الأول[1]

وعليه فالعصبية للقبيلة لم تنشأ اعتباطا؛ حيث إن الإنسان أو الشاعر المولود فيها إنما يشكل لغته ويبني فكره ووعيه من أعرافها وعاداتها المتسربة وجوبا إلى باطنه لهذا نجده ما يفتأ في فتح عينيه ونبوغه في نظم الشعر وقوله، إلا مجدها وتغنى بها ولا غرابة في ذلك لإيمانه اليقيني أن وجوده من وجودها وفناءه بفنائها[2]. فلو دققنا جيدا في المحورين اللذين بنى عليهما ابن خلدون نظرته في تشكيل ماهية القبيلة ونظامها لوجدنا أن النسق الطبيعي (الأرض/الفرد) نسق مركزي كبداية لتأثيثها نظرا للصراع القائم بين الإنسان الجاهلي وصحرائه القاحلة فهي المسؤولة الأولى عن نتاجاته المادية والفكرية، وخصائصه الإنسانية فجسدها القاسي والمجدب جعل من الفرد مهددا في وجوده وكيانه مما توجب عليه تشكيل نمط حياتي لمواجهة هذا التهديد، فوجد أن استدعاء الآخر وبناء نظام قبلي ضرورة حتمية لبقاء وجوده، غير أن هذا الآخر يجب أن تتوفر فيه شروطا أولها رابط الدم والنسب المتشكلة من أبناء الأب الواحد بهدف بناء وحدة قائمة على التجانس والتآلف، وثانيها العصبية باعتبارها عقدا اجتماعيا، إيمانا منهم بوجود وحدة اجتماعية أسرية متغلغلة في أعماقهم ولا يسمح لأفراد آخرين الانتماء إليها، إلا بشروط يخضعون لها وتقاليد وأعراف يتقيدون بها[3] فقد جاء في كتاب الألوسي "بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب" شروطا لرئاسة القبيلة عند

1- حسان بن ثابت:الديوان،شر وتق:عبدأ علي مهنا،ط02،دار الكتب العلمية،لبنان،ص،ص:183،184.
2- عبد الغني زيتوني:<<الوجدان الجماعي في الشعر الجاهلي>>،مجلة مجمع اللغة العربية الأردني،ع39،أفريل1990م الأردن،ص:179.
3- يوسف خليف:الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي،ط03،دار المعارف،مصر،1978م،ص:90،91.

العرب قائلا:**<<قال الجاحظ في كتاب شرائع المروة:كانت العرب تسود على أشياء، أما مضر فتسود ذا رأيها، أما ربيعة فمن أطعم الطعام، وأما اليمن فعلى النسب. وكان أهل الجاهلية يسودون إلا من تكاملت فيه ست خصال:السخاء والنجدة والصبر والحلم والتواضع والبيان>>**[1] والملاحظ من كل هذه الشروط أنها جمعت بين الجسدية كالقوة والإنفاق والبيان، وبين الروحية كالحلم والتواضع والعصبية وكل هذه الشروط لم تحد عن مكارم الأخلاق الحميدة مصداقا لقول النبي المصطفى:وبعثت لأتمم مكارم الأخلاق. ولهذا نجد أن النظام القبلي نظام مقنن له شروطه ولا يتصف بالعشوائية والعبثية، وقد قسم أفراده إلى طبقات وهي ثلاث طبقات أوردها الدكتور "يوسف خليف" كالآتي[2]:

01-طبقة الصرحاء:تسمى أيضا بطبقة الأحرار وهم أبناء القبيلة الذي يجمعهم رابط الدم والنسب والأب الواحد من غير اختلاط ولا شوائب، وهم الأشراف الذين يتزعمون رئاسة القبيلة حيث تجتمع فيهم الشروط الكاملة كالعصبية والنعرة وشرف النسب من كلا الجانبين أبا وأما مثل وائل بن ربيعة التغلبي وقد أطلق يوسف خليف على هذه الطبقة "الطبقة الأرستقراطية".

02-طبقة العبيد: تسمى أيضا بطبقة الرقيق وهم أفراد من أجناس عربية وغير عربية مثل الحبشة والبلدان المجاورة لها أحيانا يكونون كانوا أسرى الحرب تسترقهم القبيلة بعد ذلك أو تقتلهم وإما أن يكونوا أبناء الإماء(الجواري)، فالعرب لا يعترفون بأبنائهم من الإماء كونها ليست حرة وفي ذلك منقصة لها، ومن أمثال هؤلاء شاعر الفروسية عنترة بن شداد.

03-طبقة الموالي: وأفراد هذه الطبقة حسب يوسف حليف من غير أبناء القبيلة وأفرادها وهؤلاء إما أن يكونوا عبيدا عتقاء ظلوا على ولائهم وفضلوا البقاء في القبيلة بعد عتقهم، وإما أن يكونوا من الأحرار وهم اللاجئون إلى القبيلة من أجل الحماية فظلوا مقيمين فيها وأغلب هؤلاء نجدهم من قبائل حلفاء.

1- محمود شكري الألوسي:بلوغ الإرب في معرفة أحوال العرب،شر وتص وضب:محمد بهجة الأثري،ج02،ط02 المطبعة الرحمانية،مصر،1924م،ص:187.

2- يوسف خليف:الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي،ص،ص:105،108.

لم يقف الجاهلي في تنظيمه على مستوى الأفراد فقط، بل ذهب أيضا إلى مستوى الاسم والمصطلح؛ حيث نجد في كتاب"**نهاية الأرب في فنون الأدب**" **لشهاب الدين أحمد النويري** تنوعا لمسميات مصطلحات تجمع هؤلاء الأفراد تبعا لأعدادهم وأنسابهم، وهذا التنوع يدل على دقة الجاهلي في تسمية الشيء بمسماه الصحيح والدقيق ويرجع ذلك إلى حسه اللغوي السليقي الذي امتاز به في فهم لغته وتمكنه منها، وقد رتبها النويري ترتيبا تنازليا[1]:

01- الشعب: وسمي كذلك لأن القبائل تتشعب منه وهو النسب الأبعد. ومثاله عند العرب عدنان وقحطان، وهو كالرأس من الجسم.

02- القبيلة: جمع من الناس ينتمون إلى أب واحد، وسميت بهذا الاسم لتقابل بعضها ببعض؛ حيث يكون عددها متساويا أيضا.

03- العمارة:دون القبيلة، وتنشأ بانقسام القبيلة إلى عمائر صغرى وهي بمنزلة اليدين.

04- البطن: تتألف عادة من عشيرتين فأكثر، وهي التي تجمع الأفخاذ.

05- الفخذ: يؤلف من عدة بيوت تنسب إلى جد واحد يعود إلى خمسة أجيال،ويمكنه التحول إلى قبيلة بتحقق عامل الأرض والتجارة.

06- العشيرة: تتألف من أربع إلى ستة أفخاذ، وترجع إلى أربعة آباء، بمنزلة الساقين.

07- الفصيلة: أهل بيت الرجل وخاصته، بمنزلة القدم.

08- الرهط: أسرة الرجل هي أقل عددا من جميع المسميات آنفا، هي بمنزلة أصابع القدم.

مع كل هذا التعدد المصطلحي إلا أننا نجد مصطلح القبيلة هو المصطلح المهيمن والمؤثر كونه**<<البعد الأعمق في وجدان الشاعر الجاهلي والوطن الراحل معه أبدا، الذي يقيه من الذوبان في هذا المدى الصحراوي، ويؤسس له شرعية أخلاقية وثقافية ضمن شروط البيئة والتاريخ. [فقد] مثلت خيارا حقيقيا للإنسان الجاهلي، الذي وجد نفسه في عالم مستغلق بسبب معطيات الجدب والحرب، وما نتج عنهما من مأسسة للقوة التي حاولت فرض معاييرها كمرجعية جوهرية يقوم عليها**

1- شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري:نهاية الأرب في فنون الأدب،تح:محمد قميحة وحسن نورالدين،مج01،ج02 و03،ط01،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،2004م،ص،ص:296،303.

البناء القيمي في المجتمع القبلي الجاهلي>>[1] ولما كانت هذه الضرورة الإنسانية في تشكيل النظام القبلي الذي يحمي الفرد ككائن اجتماعي يمارس طقوسه المختلفة داخله، فكان لزاما عليه هو الآخر الالتزام بقضايا القبيلة بتطبيق قوانينها وشروطها، والحفاظ عليها.

02- القبيلة نسقا ثقافيا

لقد كان الشاعر أكثر الأفراد الذين تحملوا المسؤولية الكبيرة في حماية القبيلة، لأهميته البالغة فهو لسانها المخلد لأمجادها ومكارمها، وحسامها المدافع عن عرضها إذا ما هجاها الأعداء، والشعر هو**<<أداة هذه الإذاعة، وللمذيع وظيفة مزدوجة: يمدح الصديق ويهجو العدو. بالمدح يحشد ويجيش، وبالهجاء يهجم ويضرب.كأن الكلام حربا ثانية، وأحيانا حربا بديلة. وعلى هذا المستوى كان الشعر والعمل واحد>>**[2] ليكون عندئذ الشاعر والشعر روحا القبيلة الجماعية حتى وإن خالفوا رشده، ومثال قول دريد بن الصمة:

أَمَــرتُهمُ أمـــــري بمُنعَـــرَجِ اللَّـوى فَلَـم يستبينوا الرُّشدَ إلَّا ضحى الغـدِ

فلمـا عَصَـونِي كُنـتُ مِـنهُمُ وَقَـد أَرَى غَوَايَتَهـمْ وأَنَّنـــي غيـــرُ مُهتَـــدِي

وَمَــا أَنَــا إِلَّا مِـنْ غُـزَيَّةَ إِنْ غـوَتْ غَـوَيْتُ وَإِنْ تَرشُــد غُـزَيَّــةُ أَرشُــدِ[3]

يرى "عبد الله الغذامي" أن أبيات دريد بن الصمة أبيات مخزونة بالحكمة والدهاء، فهي تؤسس لروح ديمقراطية تمثلها وحدة القرار الجماعي؛ إذ تتغلب فيه آراء الجماعة على الأفراد أو الأغلبية على الأقلية وإن كان رأي الفرد والأقلية رشيدا. وهذا حسب الغذامي دهاء سياسي وتأديب ذاتي لا تسيره التبعية المملة بقدر ما تسيره الإلزامية القانونية للقبيلة[4].

1- علي مصطفى عاشا:<<جدلية العصبية القبلية والقيم في نماذج من الشعر الجاهلي>>،مجلة مجمع اللغة العربية الدمشقية،ج03،ع82،نيسان2007م،دمشق،سوريا،ص:513.

2- أدونيس:الثابت والمتحول- صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري04،(د.ط)،دار الساقي،لبنان،(د.ت)،ص:135.

3- دريد بن الصمة:الديوان،تح:عمر عبد الرسول،ص،ص:61،62.

4- عبد الله الغذامي:الخطيئة والتكفير من البنيوية التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر،ط04،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،1998م،ص:94.

يعتبر أدونيس– وغيره من النقاد كابن رشيق* القيرواني والجاحظ– أن ميلاد الشاعر في القبيلة إنما هو ميلاد القبيلة وبروز وجودها، ذلك لأنه يستطيع عبر شعره أن يغير واقعها من الموت إلى الحياة ومن الجدب إلى النماء، ومن صراعات الحرب والهزيمة، إلى آفاق الفروسية والنصر وهذا ما سيؤرخ القبيلة في تاريخ الذاكرة وذاكرة التاريخ[1].

وعليه فإن القبيلة كنسق طبيعي محدودة، فهي بنية اجتماعية متكونة من مجموعة أفراد يعيشون في رقعة جغرافية، والأمكنة**<<في غياب الحضور الإنساني تغدو مجرد انداح جغرافي ينخرط في حالة غياب مطلق، ذلك لأن الوجود الطبيعي والمادي هو وجود مستقل وحيادي، لكنه لا يتحقق بما هو وجود إلا عبر الوعي الإنساني>>**[2] وهذا الأخير يشكله الشاعر من خلال مبدأ رؤية العالم الذي يتجلى على مستوى إبداعه الأدبي الشعري، لا على أنه من إبداعه الفردي بل بوصفه تكوينا معرفيا يتجاوز الإبداع، فكلما ازدادت قدرات الشاعر ازداد قربه من رؤية العالم ونجح في تمثيله سواء أكان واعيا أم غير واع[3]. ومن هذا المنظور يرى "**بيير زيما**" أن العمل الفني ليس نتاجا فرديا، لكنه نتاج يكشف الوعي الجماعي والمصالح والقيم الاجتماعية لطبقة اجتماعية، والأعمال العظيمة وحدها هي التي تعبر باتساقها عن رؤية للعالم ووعي جماعة ما وعي مثالي يمثل أقصى الوعي الممكن وعي يوجد باطنا في العمل الفني[4]. ليغدو

---

*– جاء عن ابن رشيق أن القبيلة من العرب كانت إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها/.../لأنه حماية لأغراضهم، وذب عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، ولإشادة بذكرهم، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد أو شاعر ينبغ فيهم. إلا أن لعبد الفتاح كيليطو رأيا في هذا القول؛ حيث يرى أن القبائل لم تأتي لتهنأ الشاعر بقدر ما جاءت لتهنأ القبيلة، فهو مندمج فيها أكثر منها، مما يدل على أن الشاعر لا يعبر عن أحاسيسه ورغباته بقدر ما يعبر آراء القبيلة وحاجياتها. عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي،ط03،دار توبقال،المغرب،2006م،ص:55.

1– أدونيس:كلام البدايات،ط01،دار الآداب،بيروت،لبنان،1989م،ص،ص:14،15.

2– هلال الجهاد:فلسفة الشعر الجاهلي دراسة تحليلية في حركة الوعي الشعري العربي،ط01،دار المدى،دمشق،سوريا 2001م،ص:17.

3– رزيقة رويقي وحمزة بوساحية:<<البنيوية التكوينية عند لوسيان غولدمان– قراءة في الطروحات المنهجية>>،مجلة روابط،مج02، ع03،مؤسسة المثقف،باتنة،الجزائر،2019م،ص:86.

4– بيير زيما:النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع للنص الأدبي)،تر:عايدة لطفي،مر:أمينة رشيد وسيد البحراوي،ط01،دار الفكر للدراسات،القاهرة،مصر،1991م،ص،ص:52،53.

النسق الطبيعي للقبيلة مندغما في نسقها الثقافي، هذا النسق الذي يكون عبارة عن**<<نظام من الممارسات الفردية يشكله فكر الجماعة،ويصير فيه الشاعر أداة يحقق بها النسق الثقافي أهدافه>>**[1]. وبهذا يمكن أن نطرح السؤال التالي:لماذا يقول الشاعر الجاهلي الشعر؟ هل لأنه يعبر به عن خلجاته الذاتية ويحقق به كينونته الفردية؟ أم أن الأمر ملزم عليه من طرف النظام القبلي بتمجيدها والذب عن عرضها؟.

ربما يكون هذا السؤال أكثر الأسئلة إثارة في أذهان الباحثين والقراء وهم يتناولون الشعر الجاهلي بالدرس خاصة لقضيتي الانتماء القبلي والثورة الصعلوكية، وهما قضيتان يحاول الباحث من خلالهما تحديد فردية الأنا أو ذوبانها في القبيلة عند نظم الشعر وقوله وقد لاحظ أدونيس أن ارتباط الشاعر الجاهلي على المستوى الاجتماعي بالقبيلة ارتباطا تبدو فيه الذات الفردية وكأنها ذائبة في ذات الجماعة، غير أن على المستوى الفني من الكتابة الشعرية نجده كثيرا ما يتسم بالذاتية ويؤكد أن أناه الشاعرة غير أناه القبلية. ليَطْرَحَ في هذا السياق سؤالا جوهريا يتمثل في الآتي:ما يكون موقف الأنا القارئة؟ ويعني هنا ما هو المستوى الذي تتلاقى فيه الأنا الشاعرة بالأنا القبلية؟ وهل ستفصل بينهما هذه الذات القارئة أم أنها توحدهما؟ وما معيار ذلك؟[2].

يمكن الإجابة عن هذا التساؤل الجوهري بالقول أن المستوى الذي تتلاقى فيه الأنا الشاعرة بالأنا القبلية هو المستوى الثقافي لأن القصيدة العربية القديمة تتسم**<<بالغموض، لأنها نتاج ذات لها طبيعتها الخاصة، وتخضع لأنساق ثقافية عامة، ولذا تبدو مثيرة للتأمل في أسلوب تعبيرها وبنيتها وتقاليدها بسبب طبيعة العلاقة بين هذين المستويين الذاتي/الثقافي>>**[3]. وأن محاولة الذات القارئة في الفصل بينهما أمر في غاية التعقيد، كونهما روحان في قلب واحد، والفصل بينهما يحتاج إلى تفحص دقيق وإعادة تقويم العمل الأدبي أكثر من مرات أو يزيد، وهذا ما

1- عبد الفتاح أحمد يوسف:لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة،ص:147.
2- أدونيس:كلام البدايات،ص:22.
3- المرجع السابق،ص:142.

لا تتوقه الذات القارئة ليكون الحل عندئذ محاولة توحيدهما بناءً على المستويين السالف ذكرهما (الذاتي/الثقافي) اللذان يعطيان للقصيدة العربية مفهوما جديدا يتمثل في أنها **<<نتاج لنظام من العلاقات المتبادلة بين معايير المبدع ومعايير الثقافة/.../أما معايير المبدع فتتجسد في جوهر القصيدة، وقدرته على منح الأنساق معنى مغايرا، وهو ما نسميه بخصوصية الشاعر>>**[1] أما المعايير الثقافية فتتمثل في الشروط التي تلزمها القبيلة في بناء القصيدة الشكلي وبنيتها الخارجية. فتاريخ **<<الإنسان الحقيقي في ذاتيته لا يوجد إلا في الأدب، لأنه المجال الوحيد الذي تتضح فيه هذه الذاتية، فالتاريخ العام الذي نعرفه، في كثير من الأحيان، لا يقيم وزنا أو أهمية لذاتيه الإنسان، بل للنظام المجرد. إن التاريخ ناتج عن أنظمة، أو أشخاص يمثلون أنظمة.>>**[2].

إن هذه التساؤلات تحيلنا حتما إلى الدور الذي تلعبه القبيلة في تشكيل ثنائية متصارعة وخفية داخل النص الشعري الجاهلي، أو قل نصين تجمعهما ثنائية الذات والقبيلة، يكون أحدهما نصا متوافقا مع النظام القبلي؛ حيث يكون الانتماء وسيلته في تطبيق عقده الاجتماعي، وبهذا يكون الشعراء ملزمون بتطبيقه**<<فيمارسوا حياتهم وفقا لتقاليده وأعرافه، ولكن عليهم فوق ذلك، أن يقفوا عليه فنهم>>**[3] وهكذا نكون أمام ظاهر النص الشعري القبلي، أما باطنه فهو سياسي سلطوي، ينتج فضاءات متعددة تنشطها خطابات متنوعة تحاول فرض هيمنتها على العلائق الاجتماعية والاستجابة لهيمنتها كونها من تؤسس للذوق والقيمة وقد تجلى في نصوص المعلقات من الفترة الجاهلية الأولى أما النص الآخر فهو مناهض له متحرر منه الذي يمثل صوت الذات المقموع المتردد من حين إلى حين في زحمة النظام السلطوي القبلي، ولم يظهر هذا الصوت في أقوى صورة له إلا مع طائفتين من الشعراء الأول: الشعراء المتيمون الذين عاشوا للحب ووهبوا فنهم له وهذه الطائفة لم ترى اهتماما كبيرا من قبل الباحثين عكس الطائفة الثانية: الشعراء الصعاليك والتي لاقت اهتماما كثيرا

1- عبد الفتاح أحمد يوسف:لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة،ص143.

2- هلال الجهاد:فلسفة الشعر الجاهلي دراسة تحليلية في حركة الوعي الشعري العربي،ص:22.

3- يوسف خليف:الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي،ص:07.

بالدرس والتحليل كونهم استطاعوا أن يرفعوا هذا الصوت إلى أعلى درجاته وأشدها قوة وإعلانا عن نفسه[1] خاصة نصوص الشنفرى وعروة بن الورد وغيرهم من الشعراء الأوائل الذين خروجوا عن القبيلة، لأنها فيما يبدو لنا فضاء سلطوي أي فضاء سياسي له أبعاده التاريخية والثقافية والحقوقية فهي تراقب صوت الذات متصلا أو منفصلا، متشذرا أو متجانسا وتسعى إلى أن يكون فضاء النص مشابهًا لفضاء الواقع، وذلك إلى درجة إخفاء صوت الذات في ذات الصوت؛ غير أن الشاعر غالبا لا يعيد إنتاج الواقع[2] بل يتحايل بعض الشيء على هذه السلطة من خلال الخصائص التي تمتلكها اللغه والتي تسمح له بإضفاء هويته على نصوصه عبر فعل الترميز النسقي، والانفتاح الدلالي، لأن ما يميز الهوية **<<هو التفتح وليس الانغلاق، الخروج وليس الدخول. الهوية نتيجة ونهاية وليست مبدأ وأصلا إنها ليست شجرة أنساب، وسلسلة توالدات، وإنما بناءً وتركيبا>>**[3] لتصبح الهوية من هذا المنظور قائمة على مبدأ الانفصال والاتصال، فالأول التحرر من القوانين المكبلة للأنا والثانية تعديل تلك القوانين بما يخدم هذه الأنا، وبهذا يكون نسق القبيلة الطبيعي في مرحلة تطور للانتقال إلى نسق أعلى وهو الثقافي وفي هذا التحول النوعي تحاول المفاهيم التحول أيضا.

إن القبيلة حسب هذا الطرح هي**<<نظام اجتماعي يقوم على أساس ثقافي وسلوك أمني واقتصادي واضح المعالم، وتنشأ فيه التحالفات الداخلية والخارجية بناء على مصالح جوهرية وبناء على حقوق ثقافية وإنسانية إلى الجانب المصلحي أكيد>>**[4] وإذا أسقطنا هذا المفهوم على الإنسان الجاهلي نجد أن الشعر هو وسيلته في تحول القبيلة من النسق الطبيعي إلى الثقافي فالشعر بصيغته الشفاهية حسب الغذامي علامة مهمة في فهم النظام القبلي وثقافته كونه النموذج الفريد الذي سيزودنا بصورة جوهرية عن الحياة الثقافية لإنسان الجاهلية[5] وبهذا يمكن القول

1- يوسف خليف:الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي،ص:08.

2- حسن نجمي:شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية،ص- ص:156- 202.

3- عبد السلام بنعبد العالي:ثقافة الأذن وثقافة العين،ط02،دار توبقال،الدار البيضاء،المغرب،2008م،ص:118.

4- عبد الله الغذامي:القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة،ط02،المركز الثقافي العربي،لبنان،2009م،ص159.

5- المرجع نفسه،ص:151.

أن الطبيعي والثقافي حالتان لا تستغني عنهما الذات الإنسانية، فالأول يؤسس لنظام مادي وأخلاقي سلوكي، أما الثقافي فيحاول تفسير هذا النظام عبر مجموع من الأنساق سواء أكانت ظاهرة أو مضمرة وهما متلازمان ومتعارضان، وهذا التعارض هو ما يحقق الوظيفة النسقية (حسب الغذامي)[1].

لقد شكلت كثير من الموضوعات والقضايا كالانتماء والقومية القبلية والطبقية والثأر والتضحية وغيرها من القضايا فضاءً شعريا مهما عكست مركزية القبيلة على حساب الذات ذلك لتحول كل من هذه الموضوعات كأفضية مركزية في المتن الشعري الجاهلي لها خطاباتها وأنساقها الثقافية، وعليه يروم هذا الفصل إلى مقاربة النص الجاهلي مقاربة ثقافية تتعدى حدوده كقيمة جمالية، بل تنظر إليه كفضاء ثقافي تتنوع أنساقه ظاهرة ومضمرة.

ثانيا – مركزية القبيلة وولاء الفرد/الشاعر (محاولة لبناء مشروع دولة)

أدت القبيلة في العصر الجاهلي دورا رئيسا في عملية بناء الكيان المجتمعي، إذ يدور في فلكها كل النسيج العشائري، إلا أن هذا الدور المادي قد تجاوزته القبيلة لقصوره في عملية بنائها لنفسها، مما دفها إلى الاشتغال على مستوى أعلى تمثل في المستوى الثقافي الذي من خلاله تفرض سيطرتها وهيمنتها على نسيجها العشائري سواء المادي أو العقلي الفكري، لتصبح عندئذ كيانا ثقافيا ومؤسسة تُكَوِّنُ سلوك الفرد وعقليته، عن طريق جملة من الخصائص والمكونات المركزية نجد من أبرزها المكون العرقي الذي تسعى به إلى تقسيم أفرادها لطبقات متفاوتة (كما بيناه سابقا) لينتج عن هذا المكون قانون العصبية القبلية وهذا القانون سيضمن لها البقاء والاستمرارية، أما المكون الثاني الذي كان سلاحها المكشوف تارة والخفي تارة أخرى وهو المكون اللساني المتمثل في القول الشعري وفي هذا الصدد يقول الغذامي **<<هناك خصائص عامة تلخص صورة القبيلة في التصور العام منها سمة الترحال ومنها الشعر بصيغته الشفاهية وهاتان صفتان وعلامتان ثقافيتان مهمتان لفهم ثقافة القبيلة ورسم صورة**

1– عبد الله التميمي وسحر كاظم حمزة الشجيري:<<دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر>>،مجلة بابل للعلوم الإنسانية،مج:22،ع02، 2014م،العراق،ص:317.

كلية عنها/.../ فالشعر سيمدنا بصورة نموذجية للمعنى القبائلي والبدوي عامة، بينما الترحال يفسر طبيعة السلوك القبلي>>[1] فالشعر الجاهلي حسب هذا التصور قمين بأنساق ثقافية ظاهرة ومضمرة، وهذا ما سيحول العقد الاجتماعي إلى عقد فني كون العلاقة بين الشاعر والقبيلة علاقة تبعية الأول للثاني، فقد جعلت منه مُعَبِرًا عن مشاعرها ومشاغلها وحولت مسار (أناه) إلى (نحن) فكانت غاية الشعر عندئذ قبلية، وإن كانت الوسيلة فردية[2].

لأن الشعر الجاهلي علامة ثقافية لفهم ثقافة القبيلة وقمين بأنساق ثقافية متنوعة سنحاول استجلاء واكتشاف أهم خطابات مركزيتها على الذات الشاعرة. بدءً **بخطاب الطبقية** كونه خطابا بارزا في ثقافة الجاهلي يعكس هيمنة القبيلة، وقد تنوعت مظاهره وأنساقه ونجد منها نسق الفحولة/الأنوثة، ونسق القوة الفخر/الحرب، موازة مع ذلك نجد خطابا آخر وهو **خطاب القومية** وتنوعت أنساقه هو الآخر؛ إذ نجد منها نسق الانتماء نسق الالتزام والتعصب الأحلاف/السلطة والسيادة.

01- خطاب الطبقية:

يعد خطاب الطبقية في الشعر الجاهلي خطابا مركزيا أسست عليه القبيلة جميع قضاياها اتجاه الذات والآخر للحفاظ على وجودها ككيان ثقافي، وإن تتبع دلالات هذا الخطاب يفتح أمامنا ذاكرة هذا المجتمع ويمكننا من العيش في فضائها التاريخي ورصد سياقاتها الاجتماعية والثقافية والأيديولوجية، ذلك لأن هذه المسارات والسياقات مبنية على نسق مركزي هو الفحولة أو الذكورية المتمثلة في الشاعر، والقصيدة خطابها الرسمي غير أن هذه الأبوية ليست مستقلة بذاتها، بل تابعة للسلطة القبلية المتحكمة في تصوراتها الثقافية **<<فقد ظلت توجه موقف الذات الشاعرة من الآخر لأن الشاعر مهما كانت رؤيته مغايرة للواقع باحثا عما ينبغي أن يكون، يظل ابن بيئته ومملوكا للثقافة التي تهيمن على تفكيره وتتحكم بسلوكه>>**[3].

1- عبد الله الغذامي:القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة،ص:151.

2- علي مصطفى عاشا:<<جدلية العصبية القبلية والقيم في نماذج من الشعر الجاهلي>>،ص:517.

3- فتحي أحمد الشرماني:دينامية النسق الثقافي في القصيدة الجاهلية،ط1،عالم الكتب الحديث،الأردن،2019م،ص:127.

فكون النص الجاهلي مبني على نسق الفحولة وجوهريته وحضوره الدائم نجد في مقابل ذلك نسقا مضمرا يتخفى وراء هذا الخطاب الطبقي وهو شكلية النسق الأنوثة وغيابه وهذا ما أنتج ثنائية ثقافية متصارعة في الوعي الجاهلي فكريا وفنيا تمثلت في رفعة الفحولة ودونية الأنوثة والتي سنحاول كشف تمظهراتها في نصوص الشعراء الجاهليين.

تجدر الإشارة أن مفهوم الفحولة عند عبد الله الغذامي ينطلق من تعالي صوت الذات والأنا المتضخمة المنشقة عن نحن القبيلة، لتتحول من فحولة القبيلة إلى فحولة الفرد/الشاعر ويصفها بأنها فحولة انتهازية لأنها حولت قيم القبيلة إلى قيم فردية، غير أننا نرى عكس ذلك لأن الفرد/الشاعر لطالما اعتبر القبيلة المركز الذي تدور في فلكه قصيدته، فهو إذا خاضع لها محكوم بقانونها فصوته في الحقيقة صوتها وبهذا تكون الفحولة حتى ولو برزت أنا الفرد فحولة القبيلة فلا بد أن تندغم فيها لأنه كما قال: **<<الكتابة عمل يتضاد مع الذات الكاتبة من حيث أن الكتابة- كإبداع- هي ادعاء كوني يفوق الذات الفاعلة ويمتد فوقها متجاوزا إياها وكاسرا ظروفها وحدودها. ويكون النص هنا أكبر من صاحبه.>>**[1] لأنه سيصبح علامة ثقافية لصوت مجتمعه، فالشعر الجاهلي حسب هذا القول هو كلمة وصوت القبيلة، وليس صوت الفرد.

يرى العديد من الباحثين أن صورة المرأة أو الأنثى في المجتمعات القديمة والمجتمع الجاهلي على وجه الخصوص ارتبطت غالبا بموضوعات القيم الواهنة والدونية، إذا ما كان وجه الشبه بصورة الرجل لتعكس لنا هذه المقارنة خطاب الطبقية في بناء الشخصية الجاهلية في ظل النظام القبلي المهيمن لتتخفى ثقافة واجتماعية هذا الخطاب وراء نصوصه الأدبية كون **<<النص الشعري العربي القديم نص ثقافي نسقي يتوسل بجماليات اللغة وتشكيلاتها الاستعارية المراوغة بغية بناء عوالم وفضاءات نسقية لا متناهية>>**[2] فمثلا تتجسد صورة الطبقية بين الفحولة والأنوثة من خلال الحرب؛ حيث يصفها امرؤ القيس قائلا:

الحَـربُ أَوَلَ مَـــا تَكُـــونُ فَتِـيَّـــةً تَسعَـــى بِزِينَتِهَـــا لِكُـــلِ جَهُـــولِ

1- عبد الله الغذامي:الكتابة ضد الكتابة،ط01،دار الآداب،بيروت،لبنان،1991م،ص:08.

2- يوسف عليمات:النسق الثقافي قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم،ص:02.

حَتَّـى إِذَا حَمِيَـتْ وَشُـبَّ ضِرَامُهَـــا عَـادَتْ عَجُـوزًا غَيْـرَ ذَاتِ حَلِيـــلِ

شَمطَـاءَ جَـــزَّتْ رَأسَهَـا وَتَنَكَّـرَتْ مَـكـــرُوهَةٌ للشَّـــمِ وَالتَـقْبِيـــلِ[1]

ويقول أيضا المزرد بن ضرار الذبياني واصفا خيله في الحرب، متقمصا في الوقت ذاته صفات الخيل للتعبير في المضمر النسقي عن نفسه:

علمـــت فتيـــان ذبيـــان أننـــي أنـا الفـارس الحـامي الـذمار المقاتـل

وإنـــي أرد الكـبش والكـبش جـامح وأرجـع رمحـي وهـو ريـان ناهـل

وعنـدي إذا الحـرب العـوان تلقحـت وأبـدت هواديهـا الخطـوب الـزلازل

طـوال القمـرا قـد كـان يـذهب كـاهلا جـواد المـدى والعقـب والخلـق كامـل

أجـشّ صـريحيّ كـأن صـهيله مزاميـر شـرب جاوبتهـا الجلاجـل

متـى يـر مركوبـا يقـل بـاز قـانص وفـي مشـيه عنـد القيـاد تسـاتل

تقـول إذا اسـتقبلته وهـو صـائم خبـاء علـى نشـز أو السـيد مائـل[2]

ترسم هذه الأبيات منذ الوهلة الأولى صورة دميمة لتفاصيل المرأة حتى ولو كان المقصود بالكلام الحرب فالشاعر يصور هذه الأخير في إطار ثنائية ضدية هي الجمال والقبح غير أن الثنائية الغالبة على الأبيات هي الثانية كون المقام والسياق يدوران حول الذم لا المدح وبهذا يمكن الكشف عن الدلالات المضمرة هنا من خلال الكشف عن أولى تلك الاستراتيجيات التي تتعامل بها ثقافة الشاعر في تصوير وبناء جدلية الفحولة والأنوثة؛ حيث نلاحظ أن الشاعر لعب على التشكيل الاستعاري وإلغاز الغرض الشعري، إذ شكل نسق الحرب واقعة ثقافية تظهر فيها كينونة الفحولة وشدتها وفاعليتها في تشكيل تصورات الولاء الفردي للقبيلة لما تواجهه من صراعات الموت والفناء، في خبايا هذا المعنى كان التشكيل الاستعاري بين الحرب والمرأة ينم عن طبقية الذكورة في مقابل الأنوثة ودونيتها وعجزها التي

1- امرؤ القيس:الديوان،شر:عبد الرحمن المصطاوي،،ص:149.

2- المفضل الضبي:ديوان المفضليات،تح وشر:أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون،ص:95.

دلت عليها الألفاظ(عَادَتْ عَجُوزًا غَيْرَ ذَاتِ حَلِيلِ شَمطَاءَ جزَّتْ رَأسَها وَتَنَكَّرَتْ مَكرُوهَةٌ للشَّمِ وَالتَـقْبِيلِ) وبالتالي أصبحت هذه المقابلة الاستعارية مولدة لثقافة الأبوية المركزية الضاربة بجذورها عمق الفكر الجاهلي بإيداع المرأة على هامشية القبيلة تصويرا وفعلا. وليس بعيدا عن صورة الحرب نجد صورة أخرى برزت فيها ملامح الطبقية الفحولية وقد تمثلت هذه المرة في مواجهة الجاهلي للطبيعة الصحراوية القاسية ليتجلى في هذه المواجهة نسقا جديدا لعلاقة الفرد بالقبيلة ونظامها إذ يقول طرفة بن العبد في سبيل حمايتها:

إِذَا القَومُ قالُوا:مَـنْ فَتـىً؟ خِلتُ أَنَّنِـي عُنِيـتُ فَلَـمْ أَكسَـل وَلَـم أَتَلَبَّـدِ

أَحَلْتُ عَلَيهَـا بالقَطِيـعِ فَـأَجذَمَـتْ وقَـد خَـبَّ آلُ الأَمعَـزِ المُتَوَقِّـدِ

وذَالَـت كَمَـا ذَالَـت وَلِيـدَة مَجلِسٍ تَـرَى رَبَّهَـا أَذيَـالَ سَحـلٍ مُمَـدَّدِ

ولَسـتُ بِمِحـلَالِ التِـلَاعِ لَبِيتَـةٍ ولَكِـن مَتـَى يَستَرفِـدِ القَـومُ أرفِـدِ

وَإِنْ تَبْغِنِـي فِـي حَلْقَـةِ القَومِ تَلقَنِـي وإِنْ تَقْتَنِصنِي فِي الحَوَانِيتِ تَصطَدِ[1]

تظهر مركزية الفحولة على حساب الأنوثة هذه المرة في صورة صراع الجاهلي مع الطبيعة الصحراوية الجبارة اللامتناهية الأطراف؛ حيث نجد الشاعر جازما في اعتقاده بضرورة مواجهة هذه الطبيعة لأجل بقاء القبيلة وبقائه من خلال تجنيد نفسه داخل صرحها الجماعي لأن أحاديته في ظل قساوة هذه الصحراء لن يكون مصيره إلا الموت والفناء كما بين ذلك بشر بن أبي خازم في حديثه عن نصرة القبيلة له في فضاء (الحرة) قائلا:

ويَنْصُـرُنَا قَـومٌ غِضَـابٌ عَلَـيكُمُ مَتَـى نَـدْعُهُم إلـى النَّصـرِ يَركَبُـوا

بِكُـلِّ فَضَـاءٍ بَـيْنَ حَـرَّةِ ضَـارِجٍ وخَـلٍّ إلـى مَـاء القُصَـيْبَةِ مَوكِـبُ[2]

لينطلق النظام القبلي من هذه النقطة هو الآخر إلى تحميل الفرد مسؤولية نصرته والخضوع له كونه لسانه ويده (وَإِنْ تَبْغِنِي فِي حَلْقَةِ القَومِ تَلقَنِي) فكانت هذه الإلزامية والمسؤولية من جهة خضوعا للنظام، ومن جهة أخرى ضرورة للعيش والبقاء. وليس من شك أن سطوة

1- طرفة بن العبد:الديوان،شر :الأعلم الشنتمري،تح:درية الخطيب ولطفي السقال،ص،ص:41،42.

2- بشر بن أبي خازم الأسدي: الديوان،تق وشر :مجيد طراد،ص:25.

القبيلة وقساوة الصحراء قد أوجدت في النفس الجاهلية وسلوكها بعض صفاتها، وبهذا تكون الطبيعة مشجعة على صناعة هذه الطبقية ووجودها وترسيخها كثقافة سائدة وثابتة[1] والقبيلة مهذبة لهذه الثقافة عبر توريتها في قوالب قَيْمِيَّةٍ تتسرب في وعي أفرادها ولاوعيهم لما تمتلكه من شرعية الهيمنة والحكم. وعودة على ما سبق تظهر الطبقية في أبيات طرفة بن العبد عبر نسق الفرد/الشاعر الممثل للفحولة (إِذّا القَومُ قالُوا مَنْ فَتىً؟خِلتُ أَنَّنِي عُنِيتُ فَلم أَكسل وَلَم أَتَلَبَّدِ/ولَكِن مَتَى يَستَرفِدِ القَومُ أرفِدِ) في مقابل الطبيعة وأشيائها كالناقة وحيواناتها الممثلة لسمة الأنوثة (وذَالت كَمَا ذَالَت وَلِيدَة مَجلِسٍ/تَرَى رَبهَا أَذيَالَ سَحلٍ مُمَدَّدِ وإِنْ تَقْتَنِصنِي فِي الحَوَانِيتِ تَصطَدِ) فالفحولة في هذه الصورة تعلن امتلاكها القوة والعزم مضمرة في ذلك أن الأنوثة تركن للضعف والهوان وهو ما يعززه قول زهير بن أبي سلمى متوعدا آل حصن عندما هموا لنصرة أحد أفرادها:

ومـــا أَدرِي وَسَـــوفَ إِخَـــالُ أَدرِي أَقَـــومٌ آَلُ حِصـــنٍ أَم نِسَـــاءُ ؟

فَـــإِن قَـــالُوا: النِسَـــاءُ مُخَبَّـــآتٍ فَحُـــقَّ بِكُـــلِ مَحصَـــنَةٍ هِـــدَاءُ[2]

ليتضح لنا أن النسق الفحولي القبلي أكثر جرأة وفاعلية من النسق الأنثوي الذي شبه به الشاعر(آل حصن)(أَقَومٌ آلُ حِصنٍ أَم نِسَاءُ)، فنصرة قبيلة غطفان لأهلها من سمات الفحولة وهذا الفعل ليس رفعة للفرد، بل هو رفعة للقبيلة أولا، ليبدو هذا القانون تناسخا من الدرجة الثانية، فالقبيلة تخترق الفرد والفرد يخترق الطبيعة، ليتشكل وفق هذا الفهم مركزية القبيلة ومركزية الفحل. وقد تجتمع مركزية الفحل والقبيلة في فضاء واحد هو السلطة هذا الفضاء والكيان الذي تتفتح فيه خطابات الطبقية المتعالية في أوضح صورها، وأعلى درجاتها والملاحظ أن المجتمع الجاهلي اهتم بسيد القبيلة اهتماما كبيرا لامتلاكه صفات الفحولة كالقوة والشجاعة والرشد وهذا الأخير له علاقة مباشرة في بروز ثنائية الفحولة والأنوثة لأن المجتمع الجاهلي يرى أن النساء لا يمتزن بهذه الصفة باعتبارها ميالة للعاطفة أكثر من

1- فتحي أحمد الشرماني:دينامية النسق الثقافي في القصيدة الجاهلية،ص:125.

2- زهير بن أبي سلمى:الديوان،تح: حمدو طماس،ص:13.

العقل وفي هذا الصدد يقول الطفيل الغنوي:

وَلاَ أُجَلِّـلُ قَومِـــي خِزيَـــــةً أَبَـــدًا فيهـــا القُـــرُودُ رُدَافًـــا والتَنَابِيـــلُ
إِنَّ النِسَـاءَ مَتَـى يَنْهـيْنَ عَـنْ خَلُـقٍ فإنـــه وَاجِـــبٌ لاَ بُـــدَ مَفعُـــولُ
لاَ يَنْثَنِيـــنَ لِرُشـــدٍ إِنْ مُنِـينَ لَـــهُ وهُـــنَّ بَعْـــدَ مَلُومَـــاتٌ مَخَـــاذِيلُ[1]

تتحرك هذه الأبيات خلافا لسابقتها؛ حيث أعلنت صورة الأنوثة بغرض التعريض لها بجلب الخزي لقلة رشدها وخفة عقلها كما تبينه ألفاظ هذه الأبيات خاصة البيتان الثاني والثالث (إن النساء متى ينهين عن خلق/فإنه واجب لا بد مفعول/لا تنثنين لرشد إن منين له/وهن بعد ملومات مخاذيل) اللذان يدلان على وضاعة رشدها ورأيها وقلة استعلائها داخل القبيلة إلا أن الشاعر يضمر دلالة أخرى يشير فيها إلى وجه آخر من الفحولة بالإشادة بدوره البطولي الذي يلعبه في حفظ عرض القبيلة وصونها من الخزي والعار (ولا أجلل قومي خزية أبدا) ليكون هنا صوت الأنا الجمعي مضخما دلالة على الاستعلاء والعظمة والقدرة والرشد. ولم ينفصل نسق الفحولة عن موضوع القيم العليا ودونيتها في نسق الأنوثة في الشعر الجاهلي ومن بين هذه القيم نجد الكرم قد أخذ بعدا ثقافيا وجسد**<<موقفا أساسيا في تثبيت التميز لكل ذات>>**[2] وفي ذلك يقول ربيعة بن مقروم الضبي:

وإِنْ تَسأَلِينِـــــي فَإِنِّـــي امـــــرؤٌ أُهِـينُ اللَّئِـيمَ وأَحُبـو الكَرِيمَـــــا
وأَبنِـــي المَعَـالِـــي بِالمَـكرُمَـــاتِ وأُرضِـــي الخَلِيـــلَ وأَروِي النَّـــدِيمَا
وقَومِـــي فَـــإِنْ أَنـــتَ كَذَّبتِـنِـــي بِقَـــوْلِي فَاسْـــأَل بِقَومِـــيْ عَلِيمَـــا
طِـــوَالُ الرِّمَـــاحِ غَـــدَاةَ الصَبَّـــاحِ ذَوو نجـــدَةٍ يَمنَعُـــونَ الحَرِيمَـــا
بَنُـــو الحـــربِ يَومًـــا إِذَا اســـتَلأَمُوا حَسِـــبتَهُم فِـــي الحَدِيـــدِ القُرُومَـــا[3]

ويقول المرقش الأصغر أيضا:

آَذَنَـــتْ جَـــارَتِي بِوَشْـــكِ رَحِيـــلِ بَـــاكِرًا جَـــاهَرَتْ بِخَطـــبٍ جَلِيـــلِ

1- الطفيل الغنوي:الديوان،تح:محمد عبد القادر أحمد،ط01،دار الكتاب الجديد،بيروت،لبنان،1968م،ص- ص:59-61.
2- حسن مسكين:الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة،ط01،المركز الثقافي العربي،المغرب،2005م،ص:131.
3- ربيعة بن مقروم الضبي:الديوان،جم:تماضر عبد القادر فياض حرفوش،ط1،دار صادر،لبنان،1999،ص،ص52،53.

أَزْمَعَــتْ بِــالفِرَاقِ لَمَّــا رَأَتْنِــــي أُنْفِــقُ المَّــــالَ لاَ يَــذُمُّ دَخِيلِــي
اَرْبِعِــــي إِنَّمَــا يُرِيــبُــكِ مِنِّــــي اِرثُ مَجــدٍ وَجِــدُّ لُــبٍّ أَصِيــلِ
عَجَبًــا مَــا عَجِبْــتُ لِلْعَاقِــدِ المَــا لِ وَرَيْــبُ الزَّمَــانِ جَــمُّ الخُبُــولِ
ويُضِيــعُ الــذي يَصِيــرُ إِلَيــهِ مــن شَــقَاءٍ أو مُلــكِ خُلــدٍ بَجِيــلِ
أَجْمِــلِ العَــيشَ إِنَّ رِزقَــكَ آتٍ لاَ يَــرُدُّ التَرقِيــحُ شَــرْوَى فَتِيــلِ[1]

إذا نظرنا إلى الفضاء الذي يعيش فيه المجتمع والفرد الجاهلي نجد أن قيمة الكرم الفحولي الثقافي متأتية من السلوك الحيواني الذي كان يتمثل أمام أعينهم في صورة الإبل والخيل الممتلكة لكل معاني الفتوة والسيادة والشرف والهيمنة والكرم من ناحية وقربها إلى وجدانهم ومساندتها لهم في حياتهم لتجاوز ملامح العيش في الصحراء القاسية من ناحية ثانية[2] ليرسم ربيعة صورة مبنية على المفارقة المعلنة والمضمرة، أما الأولى فتتمثل في إعلان الكرم الفحولي المتعالي والثابت فيه كفرد (وإن تسأليني فإنّي امرؤٌ/أهين اللئيم وأحبو الكريما/وأبني المعالي وأرضي الخليل وأروي النديما) وجماعة(طوال الرماح غداة الصباح ذوو نجدة يمنعون الحريما/حسبتهم في الحديد القروما) لأنها ليست ثقافة فردية، بل تمتد أصولها إلى منبع المجتمع الكلي. بينما يرسم المرقش الأصغر عكس مفارقة ربيعة التي تتمثل في إعلان البخل الأنثوي (أزمعت بالفراق لما رأتني/أنفق المال لا يذم دخيلي) وإضمار كرمه وإنفاقه السخي الدال على أصالته ومجده (إرث مجد وجد لب أصيل).

إن النسق الفحولي ليس الوحيد في تشكيل الخطاب الطبقي في الشعر الجاهلي، بل ألفينا العديد من الأنساق الأخرى التي صورته أكثر وضوحا وأشد قساوة؛ حيث نجد نسق العنف بمستوييه المعنوي والمادي، فالأول ظهر كممارسة لغوية كلامية عكس المستوى العالي لوعي الشاعر الجاهلي وتصوراته الثقافية في كيفية الدفاع عن قبيلته، إذ عبر من خلال نسق القوة وغرض الفخر عن المركزية التي تلعبها القبيلة في حياته ليجعل من أنا هي

1- ديوان المرقشيين (الأصغر والأكبر)،تح:كارين صادر،ص،ص:92،93.
2- فتحي أحمد الشرماني:دينامية النسق الثقافي في القصيدة الجاهلية،ص:53.

النحن كما نلاحظه في معلقة عمرو بن كلثوم والتي سنبين من خلال الصفحات التالية ثقافة العنف الكلامي في إطار خطاب الطبقية وتهميش الآخر. فقد برز العنف على المستوى المادي فقد برز من خلال صورة الحرب المتشكلة عبر نسقين فرعيين هما التهديد والوعيد والتضحية والبطولة بهدف الدفاع عن القبيلة**<<وهذا يشير إلى أن القبيلة في ذهن الشاعر الجاهلي أكبر من مجرد تجمع للأهل والعشيرة، وأكبر من مجرد ملاذ يحتمي به الفرد، إنها نسق فكري يؤكد تصورا ذهنيا لما ينبغي أن تكون عليه الحياة>>**[1]. بهذا التصور يمكن القول إن نسق العنف لا يقل أهمية عن الفحولة كممارسة ثقافية في المجتمع الجاهلي، فإذا كانت الفحولة تتأسس من علاقة الذكورة بالأنوثة، فإن العنف يتعدى إلى علاقة الذكورة بنفسها أو الأنوثة بنفسها فيفككها إلى ذكوريات أو أنثويات مكتملة وأخرى ناقصة، ليكون عندها أكثر تسلطا وطبقية داخل النوع والجنس الواحد وتهميشه للآخر[2].

تعد معلقة عمرو بن كلثوم من أشهر المعلقات التي برز فيها نسق العنف، إذ قامت على أساس مبدأ إرادة القوة الذي يولد في الذات الفردية والجماعية شعور الاختلاف والمغايرة عن الآخرين كأفراد وجماعات، ويظهر نسق العنف في المعلقة كممارسة ثقافية وتجربة إنسانية مكتسبة من المجتمع القبلي الذي كان مبنيا على الصراعات والحروب ضد القبائل الأخرى، ليترجمها الشاعر إلى تشكيل شعري يؤرخ فيه لهذه الثقافة عبر استراتيجية جديدة تمثلت في التناوب بين غرضي الفخر والهجاء إذ يعملان وفق جدلية الحضور والغياب يكون أحدهما ظاهرا معلنا بينما والآخر مضمرا متخفيا كما في خطاب عمرو بن كلثوم المفتخر بقبيلته التغلبية ضد الملك عمرو بن هند:

أبَــا هنــدٍ فــلا تَعجَــلْ عَلَيْنَــا وأَنْظِرنَــا نُخَبِــرْكَ اليَقِــينَــا
بِأنَّــا نُــوردُ الرَّايَــاتِ بِيضًــا ونُصْــدِرُهُنَّ حُمْــرًا قَــدْ رَوِينَــا
وأيَّــامٍ لنَــا غُــرٍّ طِــوَالٍ عَصَــيْنَا المَلْــكَ فيهــا أنْ نَدِينَــا

1- عبد الفتاح أحمد يوسف:لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة،ص:241.
2- فتحي أحمد الشرماني:دينامية النسق الثقافي في القصيدة الجاهلية،ص:127.

وسَيِّـــــدِ مَعْشَـــرٍ قـــد تَوَّجُـــوهُ بِتَـــاجِ المُلْـــكِ يَحْمِـــي المُحْجَرِينَـــا
مَلأنَـــا البَّـــرَ حَتـــىَّ ضَـــاقَ عَنَّـــا ونَحـــنُ البَحـــرُ نَمـــلَأُهُ سَفِينَـــا
إذَا بَلَـــغَ الفِطَـــامُ لَنَـــا وَلِيـــدٌ تَخِـــرُّ لَـــهُ الجَبَـــابِرُ سَاجِدِينَـــا[1]

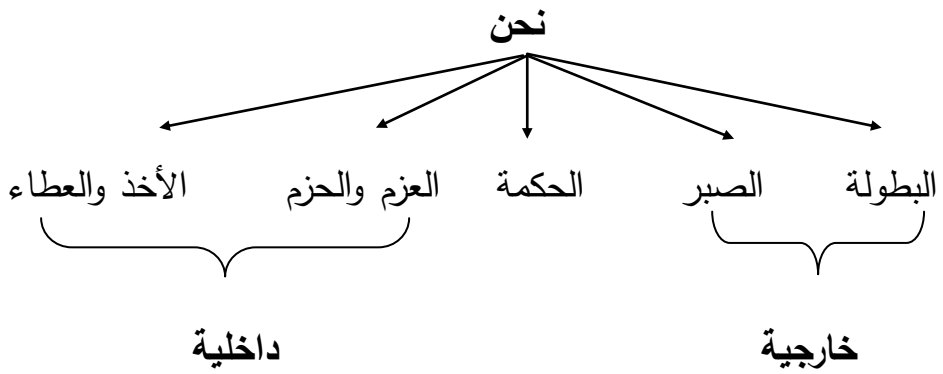
يطرح هذا النسق الشعري ثقافة المفاخرة القبلية وفق نسقين أحدهما ظاهر والآخر باطن أما الأول فيتمثل في نسق الفخر إذ يفتخر الشاعر بقبيلته، كونها قبيلة الشرف والشجاعة (وسَيِّدِ مَعْشَرٍ قـد تَوَّجوهُ/بِتَاجِ المُلْكِ يَحْمِي المُحْجَرِينَا/تَرَكْنَا الخَيلَ عاكِفةً عَلَيهِ مُقَلَّـــدَةً أعِنَّتَهَا صُفُونَـا) فالشاعر يتحدث بلسان ثقافة القبلية اتجاه الآخر إنها ثقافة العنف الكلامي التي لا تتأتى هنا، إلا بالفخر المحقق للفحولة الجماعية فالضمير المتكلم(نحن) عمل على إنتاج خطاب يعمل على تغيير البنية الثقافية من مركزية الفرد إلى مركزية القبيلة، بينما الثاني نسق الهجاء (عَصينَا الملك فِيهِ أَن نَدِينَا)؛ حيث هجا الشاعر الملك (أبا هند) ونسبه إلى أمه وهذا في العرف العربي تقليل للشأن وضرب في النسب.

إن هذا المقطع الشعري يرسم صورتين لصراع قوتين مختلفتين شكلا ومضمونا هما قوة القبيلة وقوة المملكة لتكون الغلبة لمركزية القبيلة التي ترتقي إلى أن تكون دولة[2]، ففي البيت الثاني تفجير لغوي مرعب ومرهب (بأنا نورد الرايات بيضا ونصدرهن حمرا قد روينا) فالمحمول اللغوي صور حالة أفراد القبيلة تصويرا لمستقبلية الحرب والنصر على المملكة وما يعزز ذلك ضمير المتكلم (نحن) الذي زاد الأبيات قوة وتماسكا؛ فالشاعر يخبر أبا هند أن الرايات إن خرجت بيضا فلن تعود إلا حمراء مرتوية من دمائكم وهو تهديد غرضه التحذير من المآل. لتقدم لنا هذه الأبيات والقصيدة **<<عصارة للنشاط الفعلي والمادي والثقافي[الممارسات القبلية ومركزياتها على الحياة الفردية] إذ أنا الشاعر متحدة عضويا مع نحن القبيلة، بل إنها ذائبة فوعي الشاعر غير منفصل عن وعي الجماعة>>**[3]. ولا يكتفي الشاعر بهذا القدر من الفخر:

1- عمرو بن كلثوم:الديوان،جم وتح وشر:إيميل بديع يعقوب،ص،ص:71، 72-91.
2- عبد الله الغذامي:القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة،ص:161.
3- أدونيس:كلام البدايات،ص:99.

ونَحــنُ غَــدَاةَ أُوقِــدَ فِــي خَــزَازَى رَفَــدنَا فَــوقَ رِفــــدِ الرَّافِدِينَـــــا
ونَحــنُ الحَابِسُــونَ بِــذِي أُرَاطــى تَسُــفُّ الجِلَّــةُ الخُــورُ الدَّرِينَـــا
ونَحــنُ الحَــاكِمُونَ إِذَا أُطِعْنَـــــا ونَحــنُ العــَــازِمُــونَ إِذَا عُصِــينَا
ونَحــنُ التَــارِكُونَ لِمَــا سَخِطنَــا ونَحــنُ الآَخِــذُونَ لِمَــا رَضِينَـــا[1]

فحضور الفحولة القبلية واضحة جلية فهي مجسدة في الضمير(نحن) الذي تحول إلى ضمير ثقافي فالشاعر حين يفتخر بقبيلته كرما وعزا (ونحن التاركون لما سخطنا/ونحن الآخذون لما رضينا/رفدنا فوق رفد الرافدينا) يعلن عن اندماجه الذاتي بقبيلته وتماهي صوته بصوتها فالضمير الثقافي نحن(الحابسون/الحاكمون/الآخذون/التاركون/العازمون) دليل على تماهيه الكلي بها وعدها محور الكون وقلب الوجود لأنه يرى **<<مهما عظم قدره، وارتفع أمره كفرد من القبيلة لا عز له إلا إذا عزت، ولا كرم إلا إذا كرمت>>**[2]. فعمرو بن كلثوم حسب اعتقادنا يضمر دلالات عميقة في هذه الأبيات مفادها أن القبيلة كنظام سلطوي لها سياستها الناجعة في حماية أفرادها خلافا للقبائل والمماليك الأخرى التي تثور عليها أفرادها جراء فشلها السياسي وقد خص الشاعر قبيلته بخمس خصال سياسية تمتاز بها، منها ما هو خارجي ومنها ما هو داخلي، ومنها ما يشتركان فيها وهي:



ليؤدي الفخر وظيفة ثقافية وإستراتيجية تستطيع تحويل مفهوم القبيلة إلى مفهوم الدولة للمؤهلات التي تمتلكها كالهوية وشرعية الحكم سواء الاجتماعية أو السياسية محددة هذه

1- عمرو بن كلثوم:الديوان،جم وتح وشر:إيميل بديع يعقوب،ص،ص:82، 83-91.
2- طه حسين:حديث الأربعاء،ج02،ط11،دار المعارف،القاهرة،مصر(د.ت)،ص:38.

المبادئ والقضايا وكيفية تحقيقها منطلقة من حاجة الفرد إلى وجود نظام سياسي واجتماعي وثقافي يضمن له الحياة الآمنة [1]. لتغدو هذه الأبيات طرحا تصوريا للقضايا السياسية التي تعد من أبرز القضايا الفكرية التي تقوم عليها القبيلة، فقد عكس نسق الفخر البنية التحتية لها سواء في تصوراتها الداخلية المتعلقة بصراع الفرد داخل القبيلة أو على التصورات الخارجية المتعلقة بصراع القبيلة مع القبائل المجاورة، لهذا فإن الأبيات تكشف لنا عن أيديولوجية السلطة المركزية لفضاء القبيلة، فيكون بذلك النسق السياسي نسقا مهما في ترابط وصناعة الآصرة القبلية، وكذا فضاء في بنية النص الشعري الجاهلي.

إذا كان العنف الكلامي بهذا الشكل، فإن العنف المادي المتجسد في ساحات الحرب سيكون أشد، فقوة الصورة الشعرية ما هي إلا امتداد ومرآة للواقع، ونحن لا نجزم هنا بالتطابق الحرفي لأن الشعر يسير وفق فاعلية المبالغة التصويرية، وهذه الفعالية تستثمرها القبيلة بشهوانية الرغبة في الهيمنة الأبوية على الذات الشاعرة باعتبارها ناقلة لانتصاراتها. لنجد في المعلقة آثارا لهذا الاحتدام والعنف المادي كما في القول التالي:

مَتَى نَنْقُلِ إلى قَومٍ رَحَانَا ... يَكونُوا فِي اللِّقَاءِ طَحِينَا
نُطَاعِنُ ما تَرَاخَى النَّاسُ عَنَّا ... وَنضرِبُ بالسُّيُوفِ إِذَا غُشِينَا
نَشُقُّ بِهَا رُؤوسَ القَومِ شَقًّا ... ونُخْلِيهَا لِرِقَّابٍ فَتَخْتَلِينَا
كَأَنَّ جَمَاجِمَ الأَبطَالِ فِيهَا ... وَسُوقٌ بِالأَمَاعِزِ يَرتَمِينَا
وَرِثْنَا المَجدَ قَدْ عَلِمتْ مَعدٌ ... نُطَاعِنُ دونَهُ حتَّى يَبِينَا
ونَحنُ إِذَا عِمَادُ الحَيِّ خَرَّتْ ... عَنِ الأَحفَاصِ نَمنَعُ من يَلِينَا
كَأَنَّ سُيُوفَنَا فِينَا وَفِيهِم ... مَخَارِيقٌ بِأَيدِي لَاعِبِينَا
كَأَنَّ ثِيَابَنَا منَّا وَمِنهُم ... خُضِبْنَ بِأُرجُوَانٍ أو طُلِينَا [2]

1- يوسف عليمات:النقد النسقي تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي،ط01،دار الأهلية،عمان،الأردن،2015م،ص:87.

2- عمرو بن كلثوم:الديوان،جم وتح وشر:إيميل بديع يعقوب،ص،ص:72،76.

نلاحظ في هذا المشهد أن العقلية القبلية عقلية استعلاء وعنف أمام كل من يواجهها ويريد إخضاعها كعمرو بن هند، ليبدو نسق الحرب عنيفا وطاحنا للعدو(يكونوا في اللقاء طحينا) ليقدم هذا النسق خطابه الممزوج بين العنف الكلامي والجسدي ثقافة الدم (نشق بها رؤوس القوم شقا/كأن جماجم الأبطال فيها/خضبن بأرجوان أو طلينا) **<<فالآخر هنا لا يفكر فيه إلا بعبارات السحق والقتل. ومن هنا نسمي هذه القصيدة قصيدة عنف، العنف الذي يرفعه الشاعر أحيانا إلى درجة القداسة>>**[1] هذه الثقافة التي ترى فيها الجماعة إثباتا للفحولة والسلطة والسيادة المهيمنة، كما يظهر في الأبيات نسق جديد يمثل ممارسة ثقافية لها صلة كبيرة بخطاب الطبقية والاستعلاء على الآخر إنه نسق الوراثة الذي يجعل من التاريخ ديمومة لا تتوقف عن الانفتاح ماضيا وحاضرا وحتى مستقبلا، فالوراثة **<<في رؤية عمرو بن كلثوم سواء أكانت مفردة (ورثت) أم جمعية (ورثنا) تغدو عقيدة تؤكد حياة الأنا/النحن>>**[2] فهي إذا حسب هذه رؤية تضمر حكم الأبوية المتحكمة في العقلية القبلية كقانون له شرعية السلطة والسيادة. ويختتم الشاعر قصيدة ببيتين مهمين جسدا نسق الفخر والقوة فقال:

مَلأنَــا البَّــرَ حَتــىَّ ضَـــاقَ عَنَّــا ونَحــنُ البَحـــرُ نَمــلَأُهُ سَفِينَـــا

إذَا بَلَـــغَ الفِطَّـــامُ لَنَـــا وَلِيـــدٌ تَخِـــرُّ لَـــهُ الجَبَـــابِرُ سَاجِدِينَـــا[3]

يختتم الشاعر قصيدته بمشهد ممزوج بالفخر والعنف كما أنه مزج بين الشعوري والملموس ففي البيت الأول(مَلأنَا البَّرَ حَتىَّ ضَاقَ عَنَّا/ونَحنُ البَحرُ نَملَأُهُ سَفِينَا)كان الفخر والاستعلاء صوت القبيلة وكان المشهد ملموسا في الصدر إذ الضمير الثقافي نحن ضمير لا يحب السكون والثبات لذا كان البر ضيقا ولم يسعه، ليتحول إلى ما هو شعوري ليندمج بالبحر الذي يمثل فضاء الرحب والحركة وفضاء الغموض والهلاك للأعداء ليأخذ هذا البيت شكلا تدريجيا في الانتقال من الفضاء الطبيعي إلى إعادة تصويره شعريا بما يخدم الغرض الفخري

1- أدونيس:كلام البدايات،ص:99.

2- يوسف عليمات:النقد النسقي تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي،ص:85.

3- عمرو بن كلثوم:الديوان،جم وتح وشر:إيميل بديع يعقوب،ص،ص:91.

للقبيلة. أما البيت الثاني فقد كان ممزوجا بنسق العنف سواء من خلال النبرة أو الموضوع حيث كانت النبرة عالية التعنيف، فهي منفتحة على الإطلاق (تَخِرُّ له الجَبَابِرُ سَاجِدِينَا) وتضمر وراءها ذل الجبابرة مهما على شأنهم وبلغت قوتهم وليكون التهكم والاستهزاء أكبر وبالغ الأثر في نفوسهم، إذ يأتي البيت الأول مقيدا(إذَا بَلَغَ الفِطَّامُ لَنَا وَلِيدٌ) فهنا يبرز خطاب الطبقية بين الذكورة والذكورة ولكن ترتفع مركزية الوليد على الملوك، لتغدو ثقافة المجتمع القبلي في معلقة عمرو بن كلثوم قائمة على الفخر والعنف.

إذا كانت القبيلة قد استخدمت الفخر كإستراتيجية مهمة في تسويق قوتها وشجاعتها فإنها في الوقت نفسه قد استعملت الهجاء كإستراتيجية أخرى تسوق بها ضعف وجبن الآخر عبر نسق الحروب في إطار التهديد والوعيد ليتحول الهجاء إلى وسيلة إعلامية تستثمرها المؤسسة الثقافية القبلية في تثبيت مركزيتها، وحماية أفرادها وترهيب الخصوم والأعداء مثل قول النابغة الذبياني ورده على قبيلة زُرعَة حين أرسلوا له تهديدا استفزه وأثار غضبه وعنفه:

نَبَئْتُ زُرعَةَ والسَفَاهَةُ كَاسمِها يُهدِي إِلَـيَّ غَـرَائِـبَ الأَشعَـارِ
فَحَلَفْتُ يَا زُرعَ بن عَمْرٍو أَنَّنِي مِـمَّـا يَشُـقُّ عَلى العَدُوِ ضِرَارِي
أَرَأَيْتَ يَومَ عُكاظٍ حِينَ لَقَيتَنِـي تَحتَ العِجَاجِ فَمَا شَقَقْتَ غُبَـارِي
إنَّـا اقتَسَمنَـا خُطَّتَينَـا بَيْنَنَـا فَحْتَمَلـتُ بِرَّةُ واحتَمَلـتَ فِجَـارِ
فَلَتَأتِيَنَّـكَ قَصَـائِـدٌ وَلَيَدفَعَـنَ جَيـشٌ إليـك قَـوَادِمَ الأَكَـوارِ
رَهطُ ابنِ كَوزٍ مُحَقِبِي أَدرَاعِهِم فِيهِـم رَهـطُ ربِيـعَـةَ بنِ حُـذَارِ
ولِـرَهطِ حِـرَابٍ وَقَـدٍّ سُـورَةٌ في المَجدِ لَيـسَ غُرَابُهُم بِمُطَارِ
وبَنُـو قُعَيـنٍ لَا محَالةَ أَنَّهُم آتُـوكَ غَيـرَ مُقَـلِّمِـي الأَظفَـارِ[1]

يتجلى الوعد والوعيد في الأبيات ممزوجا بثقافة الشر والغضب ومتسربلا بذاكرة التاريخ حيث تصور حالة الشاعر المتقمص لسان قومه والمدافع عنها من التهديد الذي بلغها من قوم

1- النابغة الذبياني:الديوان،تح وشر:كرم البستاني،ص،ص:59،60.

زرعة (نبئت زُرعَة والسفاهة اسمها/يهوى إليَّ غرائب الأشعار) لنلحظ هنا خطاب الطبقية مضمرا متمثلا في دونية الأنوثة إذ جاء اسم سيد القبيلة مؤنثا وهذا من قبيل الاستصغار والتحقير، ليعود في البيت الثاني استصغاره من باب الذكورة بالذكورة عبر تهديده وتذكيره تاريخيا بالهزيمة والضعف في البيتين الثالث والرابع، لتزداد العنفوانية وتتصاعد إلى صورة القوة الجماعية لقبيلة النابغة المستعدة للحرب والمجهزة بالسلاح، إلاَّ أن عَجُز البيت الأخير (آتوك غير مقلمي الأظفار) يشير إلى نسق ثقافي وجمالي مضمر في الوعي القبلي الجاهلي وهو الكناية بالحيوان كما تجسده الصورة الشعرية في العَجُزِ، فالشاعر هنا عبر بالجزء (الأظفار) عن الكل (الحيوانات المفترسة) وهي هنا دلالة على القوة والشجاعة، وقد اشتقت القبيلة من الكناية كنيتها لأفرادها فنجد قبيلة كليب وأسد وغيرهما من أسماء الحيوانات المتنوعة والمختلفة وهذا من تأثير البيئة الصحراوية وصراعات الإنسان الجاهلي في غياهبها ويقول أيضا قيس بن الخطيم يهجو قبيلة بني عوف وأعوانهم:

سَقَيْنَا بالفضاء كؤوسَ حَتْفٍ بَنِي عَوفٍ وإخوتهم تَزِيـــدَا
لَقَينَاهُم بِكُـلِّ أخِي حُـــرُوبٍ يَقُـــودُ وَرَاءَهُ جَمْعًا عَتِيـــدَا
ومُشْرِفَةِ التَّلائِـــلِ مُضْمَرَاتٍ طَوَى أَحشَاءَهَا التَّعْدَادُ قُودَا
أَكُنتُم تَحسَبُونَ قِتَـــالَ قَومِي كَأَكلِكُـــمُ الفَغَايَـــا والهَبِيـــلَا
أَصَابَ القَتلُ سَاعِدَةَ بنَ كَعْبٍ وَغَادَرَ في مَجَالِسِهَـــا قُرُودَا
وإنْ سُيُوفُنَـــــا ذَهَبَتْ عَلَيكُم بَنِي شَرِّ الخِنَى مَهلًا بَعِيـــدَا
وَيَأبَـــى جَمعُكُـــم إلَّا فِـــرَارًا ويَأبَى جَـــمعُنَـــــا إلَّا وُرُودَا
فَلَنْ نَنفَـــكَ نَقتُـــلُ ما حَيِينَا رِجَالَكُـــم ونَجعَلَكُـــم عَبِيـــدَا [1]

إن التهديد والوعيد الذي انبثق في خطاب قيس بن الخطيم يمثّل بؤرة تجلّي الذات الفحولية للجماعة أمام خصومهم وقد كان ممزوجا بالفخر والهجاء؛ حيث تَعْرَضُ الأبيات الأولى

1- قيس بن الخطيم:الديوان،تح:نصر الدين الأسد،ص،ص:147،149.

صورة عنيفة للفخر تمثلها شجاعة القوم في القتل(سقينا بالفضاء كؤوس حتف/طوى أحشاءها التعداد قودا) ونجد أن منطلق الشاعر كمنطلق عمرو بن كلثوم (الفخر/العنف) (فلن ننفك نقتل ما حيينا/رجالكم ونجعلكم عبيدا)، غير أن الأول قد أضاف أسلوب الاستهزاء كسر به موضوع الأبيات ففي البيت (أكنتم تحسبون قتال قومي/كأكلكم الفغايا والهبيلا) نلاحظ تحولا للكلام عن الآخر وقد حاول الشاعر تصغيره والنظر له بدونية موحيا بالتهديد والوعيد له. وبالنظر الجيد نجد أن الشاعر مرر نسقه المضمر عبر هذا البيت بحيث يستطيع القارئ اكتشاف ذلك فبعده مباشرا يعود إلى فخره بالقبيلة وإلى الضمير نحن. وتتبدى لنا أن صورة الفخر والهجاء قد اتخذت أشكالا بلاغية متنوعة منها المقابلة كما في (يأبى جمعكم إلا فرارا ويأبى جمعنا إلا ورودا) فإن تضاد الشطر الأول الذي يمثل الآخر الضعيف الفار، مع الشطر الثاني الذي يمثل القبيلة الوارد القوي يدل على ثقافة الجاهلي في تمريره لثقافته وأنساقه المضمرة عبر أسلوب بلاغي جمالي ظاهر.

تأسيسا على ما سبق يمكن القول إن الثقافة القبلية الجاهلية كانت السلطة المركزية في حياة الفرد/الشاعر من خلال تعزيز الروح الجماعية وفرضها في كثير من الأحيان عبر خطاب الطبقية الذي انحازت به إلى نسق الفحولة والذكورة على حساب الأنوثة، والباحثة من خلاله إلى المركزية والتملك عبر أنساق فرعية مضمرة كالفخر والهجاء والتهديد والوعيد وصول إلى القتل والحرب، وكل هذه الأنساق تولدت منها قضايا القبيلة الاجتماعية والسياسية والأخلاقية، لتشكل هذه القضايا محاولة ثقافية للانتقال من مفهوم القبيلة إلى مفهوم الدولة، وبهذا فالتمركز **<<نسق ثقافي محمل بمعان ثقافية (دينية، فكرية، عرقية) تكونت تحت شروط تاريخية معينة>>**[1].

1- عبد الله إبراهيم:المطابقة والاختلاف بحث في نقد المركزيات الثقافية،ط01،المؤسسة العربية،لبنان،2004م،ص:12.

02-خطاب القومية:

إذا كان خطاب الطبقية في الشعر الجاهلي خطابا مركزيا أسست عليه القبيلة جميع قضاياها اتجاه الذات والآخر للحفاظ على وجودها ككيان ثقافي، فقد أنتجت خطابا مساعدا له وهو خطاب القومية الذي مثل صورة الانصهار الذاتي في القبيلة ذلك لأن الهوية الفردية تمثّل أولا مزيجاً معقداً من الهويات الجمعية، وثانيا لأن القبيلة هي مؤسَّسةٌ عليا تتجاوز الذات الفردية إلى النحن الجماعية في سبيل تحقيق نظام قار له خصوصياته الاجتماعية والفكرية والثقافية والسياسية. وإن هذا الانصهار من لدن الفرد في مجتمعه القبلي، إنما هو شعور فطري وضرورة وجودية يحاول من خلاله تحقيق وجوده وهويته في إطار ما يحققه لقبيلته في شتى المجالات.

تعد ظاهرة الولاء* والانتماء من الأنساق التي اتخذتها القبيلة في بناء خطابها القومي حيث نالت حيزا مهما في الفضاء الشعري الجاهلي نظرا لذلك الارتباط الوثيق بين الفرد والقبيلة بغية تحقيق الوجود الإنساني الكوني إذ يمنح هذا الولاء القوة والهيبة للقبيلة في مواجهة الأعداء، ضف إلى ذلك باعتباره سنة ألفها العربي كونه كائنا اجتماعيا وجب عليه الحفاظ على نسبه أمام الناس، فالولاء والانتماء يثيران معان**<<سياسية وأخلاقية وقديما ارتبط مفهوم الولاء بالسلطة والحرب، خاصة في النظم العسكرية، وبالأرض والمحافظة عليها في البيئة الزراعية، والقبيلة والعشيرة في البيئة الصحراوية، وأخيرا بالدولة ونظامها وسياستها>>**[1] وقد كانت العصبية المحرك المركزي والأساسي لهذا الانتماء القبلي استنادا لرابطة الدم والنسب وهذا ما جعلها تتخذ موقعا لنفسها في الوعي الجاهلي ووجدانه **<<لتشكل مضمونا أخلاقيا وإنسانيا سعى**

* وتتوافق هذه القيمة الأخلاقية مع حديث النبي صلى الله عليه وسلم حول الخيرية للأهل، ونقصد بالتوافق هنا وفق ما أورده ابن خلدون في مقدمته؛ حيث يقول:**<<ومن هذا الباب الولاء والحلف. إذ نعرة كل أحد عل أهل ولائه وحلفه، للألفة التي تلحق النفس من اهتضام جارها أو قريبها أو نسيبها ذلك لان اللحمة الحاصلة من الولاء مثل لحمة النسب أو قريبا منها. بمعنى أن النسب إنما فائدته هذا الالتحام الذي يوجب صلة الأرحام حتى تقع المناصرة والنعرة، وما فوق ذلك مستغنى عنه.>>**. بمعنى أن العصبية والولاء في عهد النبي مهذبان بما يوافقان الشريعة الإسلامية السمحاء. عبد الرحمن بن خلدون:المقدمة،تح وتع: عبد الله الدرويش،ج01،ص:256.

1- رويس جوزايا:فلسفة الولاء،تر:أحمد الأنصاري،مر:حسن حنفي،ط01،المجلس الأعلى للثقافة،مصر،2002م،ص:05.

إلى إيجاد التوازن التاريخي بين القوة ومعاييرها والحقيقة وثقافتها وجسم لنا الوعي العصبي نزعة إنسانية وأخلاقية جوهرية في الحياة الجاهلية التي تكاد تغطيها صورة الحرب والصراعات>>[1] ولما كانت العصبية قائمة على أساس النسب كان لا بد من وجود نوع من التفكير المتعالي والتفاضلي بين القبيلة والآخر، وهذا التفاضل ما يتيح للقبيلة تكريس مركزيتها على أفرادها من خلال تأطيرهم بقيم أخلاقية (فخرية أو هجائية) والتي بدورها تؤثر على فكرهم وفعلهم وهذا ما يؤدي إلى امتلاكهم واختراق ذواتهم، كما في أبيات معاوية بن مالك الكلابي:

إِنِّـي امْرُؤٌ مِنْ عُصْبَةٍ مَشْهُورَةٍ حُشُـدٍ لَهُمْ مَجْدٌ أَشَمُّ تَلِيـدُ
أَلْفَـوْا أَبَـاهُمْ سَيِّـدًا وَأَعَـانَهُمْ كَـرَمٌ وَأَعْمَامٌ لَهُـمْ وَجُـدُودُ
إِذْ كُـلُّ حَـيٍّ نَـابِتٌ بِأَرُومـةٍ نَبْتَ العِضَـاهِ فَمَاجِدٌ وَكَسِيدُ
نُعْطِي العَشِيرَةَ حَقَّهَـا وَحَقِيقَهَـا فِيهَـا وَنَغْفِـرُ ذَنْبَهَا وَنَسُودُ
وَإِذَا تُحَمِّلُنَـا العَشِيـرَةُ ثِقْلَهَـا قُمْنَـا بِـهِ وَإِذَا تَعُودُ نَعُودُ
وَإِذَا نُوَافِـقُ جُـرْأَةً أَوْ نَجْـدَةً كُنَّا سُمَيَّ بِهَا العَدُوَّ نَكِيـدُ [2]

تكشف لنا هذا الأبيات قيمة القبيلة في ذات الفرد الجاهلي من واجب حمايتها والدفاع عنها والقومية لها مهما ازداد الحمل عليه وثقل المهمة، وقد أدى الفعل (نعطي) مفعوله الدلالي على أكمل وجه في كشف الوعي الجماعي وذوبان الجاهلي فيه، فبين الفعلين (أعطي) و(نعطي) مسافة ثقافية، فالأول ذاتي فردي وهذا ما دل عليه الحرف الأول منه حرف الألف الراجع إلى ضمير المتكلم أنا، أما الثاني فدل على ضمير الجماعة نحن الذي يمثل أفراد القبيلة، ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن الشاعر أورد لفظة القبيلة والعشيرة وهذه الأخيرة أقل من القبيلة، وهذا ما يجعلنا نرى في هذه الأبيات خطابا قوميا بامتياز، فقد جاء في الأبيات الأولى عرض الأسماء بدء بالجزء (عصبة/الحي/العشيرة/القبيلة) ليدل على المكانة والقوة للأقربين من إخوة وأسرة وأهل وصولا إلى الكل وهي القبيلة، وكذلك نجد ترتيبا

1- علي مصطفى عشا:جدلية العصبية القبلية والقيم في نماذج من الشعر الجاهلي،ص:513.
2- المفضل الضبي:ديوان المفضليات،تح وشر:أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون،ص:355.

تصاعديا لهذه العصبية على مستوى الأسرة والأهل فعصبيته للأب ثم للعم، لابن العم، لابن الخال وتتم هذه القومية على تفكير أخلاقي عال يتمثل في قيمة الوفاء، فالعصبية كما يراها "فيليب حتي"**<<هي روح العشيرة ومن شروطها إن على الفرد الوفاء الذي لا حد له لإخوانه من أبناء العشيرة بشكل يقابل اليوم من النزعة الوطنية المتطرفة في النظام السياسي الحديث>>**[1]. ويمزج الأعشى الكبير العصبية بالفخر منتجا صورة ثقافية للحياة القبلية ومدى تأثيرها على الفرد الشاعر في حياته وإبداعه قائلا:

إنِّـــي امْرُؤٌ مِنْ عُصْبَةٍ قَيْسِيَّـــةٍ شُمِّ الأُنُـوفِ غَرَانِقٍ أَحْشَـادِ
الوَاطِئِينَ عَلى صُدُورِ نِعَـالِهِـمْ يَمْشُـونَ في الدَّفَنِيِّ وَالأَبْـرَادِ
وَالشّـارِبِينَ إذا الذَّوَارِعُ غُـولِيَتْ صَفْوَ الفِضَالِ بِطَارِفٍ وتِـلادِ
وَالضَّامِنِينَ بقَوْمِهِمْ يَوْمَ الوَغَـى للحمـدِ يومَ تَنَـــازُلٍ وطِـرَادِ
كمْ فيهمُ مِنْ فارسٍ يومَ الوغـى ثَقْفِ اليَدَيْنِ يَهِـلُّ بِالإِقْصَـادِ [2]

يفتخر الشاعر في هذه الأبيات بقومه قيس بن ثعلبة من خلال إظهار ملامح عزهم ورفعة أخلاقهم وكرمهم فهم (شم الأنوف/أحشاد) لما يبذلونه من جهد ومال، وهم (غرانق ودفني) لما يمتازون به من جمال خلقي وخلقي، ولتكتمل الصورة الفخرية والعصبية يرسم الشاعر مظهر القوة الحربية لفرسان القبيلة وشجاعتهم في وجه الأعداء وما حققوه من انتصارات (والضامنين بقومهم يوم الوغى/كم فيهم من فارس يوم الوغى) لنلاحظ أن الأبيات تدور حول فكرة يسعى لها الإنسان ماضيا وحاضرا ومستقبلا وهي فكرة الكمال، التي يضمرها القول الشعري الجاهلي، كما يضمر خلف هذه الفكرة خطابا طبقيا سلبيا يكرس من خلاله تسويق صورة مشوهة يسلب فيها المظاهر الحميدة للآخر لترتسم في الذاكرة التاريخية للحياة الجاهلية قوته في مقابل ضعفه، لتتمظهر مركزية القبيلة في شكل آخر وهو طرد الأفراد الخارجين عن نظامها، في محاولة منهم إلى التحرر من قيودها، خاصة الشعراء الذين كانت لهم رؤية رؤيا

1- فيليب حتي وآخرون:تاريخ العرب (مطول)،ج01،(د.ط)،دار الكشاف،بيروت،لبنان،1949م،ص:35.
2- الأعشى الكبير (ميمون بن قيس):الديوان،تح:محمود إبراهيم محمد الرضواني،ج01،ص،ص:329،330.

عميقة للكون والحياة في إعادة إنسانية الإنسان وكشف حقيقة التسلط المفروضة عليه في إطار هذه الطبقية السالبة لحقوقه غير أن هؤلاء الشعراء المطرودين* من القبيلة ظل فيهم روح الانتماء حيا في وعيهم الثقافي ولا غرابة في ذلك لأنهم عاشوا في كنفها عقودا من الزمن حيث نجد عمرؤ بن قميئة رغم طرده من القبيلة، إلا أن قوميته للقبيلة ظلت تابعة لها:

على أنّ قومي أَشْقَذوني فأصبحت ديــاري بأرض غيرِ دانٍ نُبُوحُهـا
تَنفَّذَ مِنْهُـمْ نــافِـذَاتٌ فَسُؤْنَنِـي واَضْمَرَ أَضْغـانًا عَلَىَّ كُشُوحُهَـا
فقلت: فراقُ الدارِ أجمـلُ بينِنـــا وقضْدْ يَنْتَئِ عن دَارِ سَوْءٍ نَزِيحُهَا
علـى أنَّنِـــي قـد أدّعـي بأبيهم إذا عَمّتِ الدّعوى وثابَ صَريحُهـا
وأنِّــي أرى دِينِـي يُوافـق دِينَهُـم إذا نسكــوا أفراعُهــا وذَبيحُهــا [1]

ويقول أيضا "فخر حاجز بن عوف الأزدي" وهو من الشعراء المقلين غير المشهورين، وأحد الصعاليك المغيرين على القبائل ، ويقال أنه ممن كان يعدو على رجليه عدوا يسبق الخيل:

قَوْمي سَلامانُ إما كنتِ ســـائِلةً وفـي قريشٍ كريُم الحِلْفِ والحسَبِ
إنّي متى أَدْعُ مخزومًا تَرَيْ عُنُقًـا لا يَرعَشونَ لِضَربِ القومِ من كَثَـبِ
يُدعــى المغيرةُ في أُولى عدِيدِهمُ أولادُ مَرْأَسَـــةٍ ليســوا من الذَّنَــبِ [2]

---

*– كذلك عاش مجموعة من الشعراء المشهورين حالة الاغتراب في العصر العباسي كأبي تمام؛حيث **<<عانى أبو تمام من إغترابات شتى: مكانية واجتماعية ونفسية حتى آمن بأن الاغتراب هو التجدد. وارتبط الاغتراب بحياة أبي الطيب المتنبي أيما ارتباط فكان نسيج وحده افرده الهمّ مثلما افرده الحسد. وكان لأبي فراس الحمداني اغترابه هو الآخر:بسبب مرارة الأسر وعذابات الشوق والحب>>**. محمد راضي جعفر:الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر مرحلة الرواد،(د.ط)،منشورات اتحاد الكتاب العرب 1999،سوريا،ص:01 من المقدمة. حيث كان للأنظمة السياسية الدور الكبير في اغتراب الشاعر وعزلته، مما جعله ايجاد التعبير شعريا والتحرر من قيد القبيلة ونظام السلطة، وذلك بخلق عوالم جديدة تعيش فيها الذات المحرومة، ليكون شعر الاغتراب ليس إلا**<<مخرجًا للنفس من محبسها ومُتنفّسًا للمُعذَّبين ومُنطلقًا يعيد الشاعر لحالات الاتزّان والثبات، والانصياع لمُجريات الأحداث الغالبة والرضوخ وقبول الانكسار، وهو يُعدُّ مُعادلاً موضوعيًّا يُعيد للنفس استقرارها وهدوءها>>**. علي عبد الخالق: ظاهرة الاغتراب وصداها في الشعر المعاصر بمنطقة الخليج، مجلة مركز الوثائق والدراسات الإنسانية،ع07 1995م،قطر،ص:99.

1– عمرؤ بن قميئة:الديوان،تح وشر وتع:حسن كامل الصيرفي،ص،ص:19،21.

2– يحيى الجبوري:قصائد جاهلية نادرة،ط02،مؤسسة الرسالة،بيروت،لبنان،1988م،ص:80.

ويقول أيضا في الفخر بقومه بضمير "نحن" في خطاب طبقي:

فَنَحنُ أبَحْنَا بالشَّخِيصَة وَاهِنًا جهــارًا فجئنا بالنساءِ نَقُودهَـا

ويـوم كِرَاء قد تَدارَكَ ركضُنـا بنِي مالكٍ والخيلُ صُعْرٌ خُدُودُهَا [1]

تعالج الأبيات نسقين متضادين أحدهما ظاهر والآخر مضمر، يتمثل الأول في نسق الاغتراب وهي الحالة التي يعيشها الشاعر بعد طرده من القبيلة جراء فقدان التوازن بينه وبين قيمها، أي وجود تصدع بين ضمير الفردي "أنا" والضمير الثقافي "نحن" والتي نجدها عند كثير من الشعراء فقد**<<عانى طرفة بن العبد من الاغتراب، وذلك حين خرج على مجتمعه وتمرد على قيم القبيلة فتحامته العشيرة. وعرف عنترة الاغتراب بسبب لونه ونسبه لأمه وهي الأمة الحبشية، وكان ذو الرمة ضحية الاغتراب الاجتماعي بسبب مرضه العصبي، ثم العاطفي حين أحب (مَيَّة) قرابة عشرين عاما>>**[2]، فالرؤية الشعرية المختلطة بفلسفة الوجود سواء أكانت تمردا أو عاطفة أو جنسا هي نوع من القفز وراء المفاهيم لتغير في نظام الموجودات وكيفية النظر إليها[3] ولهذا نجد أن الثقافة السائدة تتخذا موقفا معاديا وضديا اتجاه هذه القفزة لتثبيت مركزيتها، وذلك بمواجهتها بألوان من التعامل السلبي أولها النبذ الاغتراب، وهذا ما مارسته القبيلة على أفرادها، مما دعاهم إلى**<<العزلة الناتجة عن إحساس الفرد بأن الآخرين لا يواكبونه فكريا، وعما يسود المجتمع من ثقافات مشوهة وتضليل سياسي وتضارب في الآراء والأفكار، والموضوعية الناتجة عن وعي الفرد بوجود الآخرين بوصفهم شيئًا مستقلاً عن نفسه>>**[4]. فقد أظهرت الأبيات ضمير الشاعر الفردي وتبنيه له في تقرير العتاب للقبيلة وقومه ومصيره المجهول بعد طرده وتظهر لنا الأبيات الثلاثة الأولى ذلك(على أن قومي أشقذوني فأصبحت دياري بأرض عـن دان نبوحها) بينما تضمر الثلاثة الأخيرة الضمير الثقافي "نحن" المكتسي نسق الانتماء المستحي

1- يحيى الجبوري:قصائد جاهلية نادرة،ص:80.

2- محمد راضي جعفر:الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر مرحلة الرواد،ص:01 من المقدمة.

3- نبيل سليمان:مساهمة في نقد النقد الأدبي،ط01،دار الطليعة،لبنان،1983م،ص:20.

4- مريم جبر فريحات:<<الحس الاغترابي في أعمال روائية لغسان كنفاني>>،مجلة جامعة دمشق،ع03 و04،سوريا ص:290.

فرغم طرده إلا أن قبس انتمائه ما زال مشتعلا داخله من خلال الافتخار بشجاعة قومه والإشادة بمآثرهم (على أنني قد أدعي بأبيهم/إذا عمت الدعوى وثابت صريحها/وأنني أرى ديني على دينهم/إذا نكسوا أفراغها وذبيحها/وقومي سلامان إما كنت سائلة/وفي قريش كريم الحلف والنسب) لتتأكد لنا أن القومية القبلية تتشرب في الوعي الجمعي والفردي، بل وأكثر من ذلك إنها التركة التي تورثها القبيلة للإنسان الجاهلي بعد خروجه منها وهذا ما حقق مركزيتها لقرون من الزمن إن لم نقل لحد الآن.

كما تتمظهر ملامح القومية أيضا في الحماية والتناصر بتلبية نداء القبيلة وواجب حمايتها، كما في قول سلامة بن جندل:

كنا إذا ما أتانا صارخٌ فَزِعٌ كان الصراخُ لـه قرعَ الطنابيبِ

وَشَدَّ كُورٍ، على وَجناءَ ناجِيةٍ وشَدَّ لِبْدٍ، على جَرداءَ سُرحُوبِ [1]

وقول الحادر الذبياني أيضا:

انا نعف فلا نريب حليفنا ونكف شح نفوسنا في المطمع

ونقي بآمن مالنا أحسابنا ونجر في الهيجا الرماح وندعي

ونخوض غمرة كل يوم كريهة تردي النفوس وغنمها للأشجع

ونقيم في دار الحفاظ بيوتنا زمنا ويظعن غيرنا للامرع

ومحل مجد لا يسرح أهله يوم الاقامة والحلول المرتع

بسبيل ثغر لا يسرح أهله سقم يشار لقاؤه بالإصبع [2]

يرسم الشاعران هنا مشهدا الانتماء وانصهارهما في القبيلة؛ حيث ربطا بين الفخر والقوة في سبيل تلبية الواجب في نصرة المستغيث التي يمكن استشعارها معنويا وحسيا ففي البيت الأول لكل منهما تجسدت القوة في المعنى عبر ما أسميناه بالضمير الثقافي (نحن) الذي رسم الصورة العالية والهالة الرفيعة لسلطة القبيلة وأفرادها في نصرة بعضهم البعض (كنا إذا

1- سلامة بن جندل السعدي:الديوان،صن:محمد بن الحسن الأحول،تق:راجي الأسمر،ص،ص،22،23.

2- المفضل الضبي:ديوان المفضليات،تح وشر:أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون،ص،ص:45،46.

ما أتانا صارخ فزع) ليكون الجواب حسيا بقرع الطنابيب وهي مسامير الرماح وحدة أسنتها وركوب الإبل وسد السرج، وكل هذه الأفعال إنما تدل على الاستعداد الدائم لنصرة المستغيث والمظلوم، وبهذا تشي الأبيات مفهوما لتلك العلاقة الاجتماعية التي لعبتها العصبية في إذابة الفرد داخل الجماعة الواحدة عبر فكرة التناصر والتضامن والولاء للقبيلة والتي دور آخر على مستوً أكبر ساهم في تعزيز مركزية النظام القبلي على نطاق أكبر من خلال ظاهرة الأحلاف* التي كشفت عن الوعي السياسي العميق للإنسان الجاهلي في كيفية الحفاظ على النظام القبلي فالحلف **<<قرار استراتيجي يرسم ثقافة التعايش، ويعزز فكرة المواطنة التي من شأنها تكثيف طاقة الإحساس بالانتماء إلى السلطة المركزية التي تنظم القيم، وتبني التصورات، وتحمي الجغرافيا، وتوحد الشعور بالاندماج الاجتماعي والسياسي والثقافي>>**[1] أي إنه استراتيجية قومية مبنية على أساس (قبلي عصبي، دموي) منظم لها آليات إجرائية محددة في الطقوس والأماكن والأدوات وغيرها، ومن أشهر الأحلاف في الجاهلية حلف الرباب/قريش/المطيبين غير أن أكرمها هو حلف الفضول وقبائله هم**<<بنو هاشم وبنو المطلب وبنو زهرة وبنو تيم وكان سبب هذا الحلف أن الزبير بن عبد المطلب وعبد الله بن جدعان ورؤساء هذه القبائل اجتمعوا فاحتلفوا أن لا يدعوا أحدا يظلم بمكة أحدا إلا نصروه وأخذوا له حقه>>**[2]. ولهذا نجد أن الولاء القبلي له دور في صناعة النسق السياسي والحلف مرسوم من مراسيمها في تعزيز الحماية كما في قول

*- تبوأت طقوس الأحلاف مكانة رفيعة في الحياة الجاهلية لما تعكسه من طابع عقائدي، وتمثلت هذه الطقوس في غمس أيديهم بالسوائل كالدم والماء والطيب وكلها في نظرهم سوائل مقدسة، كما نجد وسائل أخرى مثل إضرام النار والاستقسام بالآباء والأصنام إلى تقديم القرابين وغيرها، كما اتخذت الأماكن هي الأخرى بعدا عقائديا في إبرام أحلافهم؛ حيث كانوا يبرمونها أمام الأصنام والمعابد والجبال، وتجدر الإشارة إلى أن هذا الأخير لم يكن في نظرهم مجرد مرتفع فقد أخذ فضاءً ثقافيا نسج من حوله مختلف أساطيره وإبداعاته إنه مخياله الملهم، أما على مستوى الأدوات فقد كانت الأحلاف تكتب وتوثق وتعلق، وكان لها مكانة متقدمة نظرا لعظمتها فهي توازي الكتابات الدينية عندهم. أحمد خولي:<<الأحلاف في العصر الجاهلي قراءة ميثولوجية>> مجلة جامعة النجاح للأبحاث للعلوم الإنسانية،مج31،ع07،جويلية2017م،فلسطين ص،ص،1054،1056.

1- لخضر هني:سيمياء الأنموذج في الشعر الجاهلي،ص:172.

2- محمد بن حبيب:المحبر،رواية الحسن بن الحسين السكري،تص:إليزة ليختن شتيتر،(د.ط)،دار الآفاق الجديدة،بيروت لبنان،(د.ت)،ص:167.

عمرو بن كلثوم حينما ساعدوا عشائر تميم وغيرها:

أَلا يـــا مُـــرَّ وَالأَنبـــاءُ تَنمِـــي عَـــلامَ تَـــرى صَنائِعَنـــا تَصـــيرُ

أَلَـــم تَشـــكُر لَنـــا أَبنـــاءُ تَـــيمٍ وَإِخوَتُهـــا اللَهَـــازِمُ والقُعـــورُ

بِأَنّـــا نَحـــنُ أَحمَينـــا حِمـــاهُم وَأَنكَرنـــا وَلَـــيسَ لَهُـــم نَكيـــرُ

وَنَحـــنُ لَيـــالِيَ الأَفهـــارِ فـــيهِم يُشَـــدُّ بِهـــا الأَقِـــدَّةُ وَالحُصـــورُ[1]

وكذلك مدح المرقش الأكبر بني الوخم الذين كانوا حلفاءه في الحرب:

أَتَتْنِـــي لِســـانُ بَنِـــي عـــامِرٍ فَجلَّـــتْ أَحادِيثُهـــا عـــنْ بَصَـــرْ

بـــأَنَّ بَنِـــي الـــوَخْمِ ســـارُوا مَعـــاً بِجَـــيْشٍ كَضَـــوْءِ نُجُـــومِ السَّـــحَرْ

بِكُـــلِّ نَسُـــولِ السُّـــرى نَهْـــدَةٍ وكُـــلِّ كُمَيْـــتٍ طُـــوالٍ أَغَـــرّ

فَمـــا شَـــعَرَ الحَـــيُّ حَتَّـــى رَأَوْا بَيـــاضَ القَـــوانِسِ فَـــوقَ الغُـــرَرْ

فـــأَقْبَلْنهُمْ ثـــمَّ أَدْبَـــرْنَهُمْ فأَصْـــدَرْنَهُمْ قَبْـــلَ حِـــينِ الصَّـــدَرْ

فَيـــا ربَّ شِـــلْوٍ تَخَطْرَفْنَـــه كَـــرِيمٍ لَـــدى مَزْحَـــفٍ أَو مَكَـــر

وآخَـــرَ شـــاصٍ تَـــرى جِلْـــدَهُ كَقِشْـــرِ القَتـــادَةِ غِـــبَّ المَطَـــرْ

وكـــائِنْ بِجُمْـــرانَ مِـــنْ مُزْعَـــف ومِـــنْ رَجُـــلٍ وَجْهُـــهُ قـــد عُفِـــرْ[2]

لقد رسمت الأبيات صورة الحلف المدعمة والمدغمة بالعصبية القبلية، والتي تكشف لنا عن حاجته الضرورية للارتباط بالقبيلة وانتمائه الاجتماعي للجماعة؛ حيث نجد كل من الشاعران في أبياتهم هذه يبطنان مضمرهما النسقي الذي يسطر لسياسة قبلية انتمائية يشكله قانون الأحلاف، غير أن ما كشفه نسق الفخر الذي برز من خلال قوة وغلبة قبيلتيهما في حمايتها للقبائل الأخرى (ألا يا مر والأنباء تنمي/علام ترى صنائعنا تصير/ألم تشكر لنا أبناء تيم/ وإخوتها اللهازم والقعور) وهزمها لأعدائها (بأنا نحن أحمينا حماهم/وأنكرنا وليس لهم نكير

1- عمرو بن كلثوم:الديوان،جمع وتح وشر:إيميل بديع يعقوب،ص:43.

2- ديوان المرقشيين(الأكبر والأصغر)،تح:كارين صادر:ص،ص:53،54.

ونحن ليالي الأفهار فيهم/يشد بها الأقدة والحصور) لنلاحظ أن الفخر في البيت الثالث من أبيات عمرو بن كلثوم جاء مضاعفا بتأكيد الضمير الثقافي(نحن)الدال على الجماعة وضمير(أنا) يدل على المتكلم، إلا أنه هنا خرج عن معناه الفردي لمعنى الجماعة، وهذا التضعيف ما يزيد من رفعة القبيلة واستعلائها. كما يأخذ هذا الخروج إلى معن آخر أعمق وهو اندماجه بالواقع العصبي الذي تكشفه فيما بعد لغة انتمائية وبهذا تتحول اللغة الجمالية إلى مستقطب للأنظمة الثقافية لا يتم كشفها إلا عبر الحفر والمساءلة لتلك الجمالية وعلاقتها بالواقع ومدى تأثيره فيها.

لقد أدركت القبيلة في سبيل تعزيز مركزيتها تشكيل نظام منقسم إلى محورين-يعكسان حالة انضباط الفرد داخلها بالالتزام والولاء-، أحدهما سيادي وهو ظاهر متمثل في الرئاسة والزعامة **<<فكانت للسيادة حضورا نفسيا يفرضه المسود على أفراد القبيلة فرضا طوعيا، ويرى أبياء القبيلة في هذا الحضور شعورا بالأمان وإسنادا في الأمر لمن هو أهل له. وهذا يدل على أن الأساس الذي يقوم عليه هو الالتزام السياسي>>**[1] الذي يمثل المضمر التابع للقبيلة. وإذا تأملنا جيدا نجد أن القبيلة جعلت من رئيس العشيرة مصدرا للسيادة العليا وليس كسلطة سياسية ذلك لأن مفهوم السلطة السياسية عكس السيادة العليا فالسلطة كما يرى محمد أركون **<<تمتلك، وتحفظ وتدير الأوضاع، وتحافظ على النظام القائم عن طريق الاكراهات والتقييدات/.../ من أجل انتاج أيديولوجيا تبريرية، التي تستخدم بالقليل أو الكثير من النجاح المصادر الأساسية للسيادة وتستفيد ممن يمتلكونها بالفعل.إن السلطة تؤخذ وتضيع، أما السيادة فتبقى دائما خالدة>>**[2]. وبهذا نجد القبيلة قد لعبت على المفهومين من جهة مارست سلطتها السياسية على أفرادها لتثبيت مركزيتها عن طريق نظامها القصري، ومن جهة أخرى تمظهرت في رئيس القبيلة كسيادة عليا لتخليد مركزيتها.

1- توفيق إبراهيم صالح:المسود في الشعر الجاهلي دراسة في الرؤية السياسية،مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية،مج 02، ع2، 2007م،العراق،ص:45.

2- محمد أركون:تاريخية الفكر الإسلامي،تر:هاشم صالح،ط02،المركز الثقافي العربي بيروت،لبنان،1996م،ص:191.

من هنا يمكن القول إن القبيلة في بعدها الثقافي قد أضمرت تحت قناعها الظاهر (الرئيس/العائلة) سلطتها السياسية لتضمن بذلك المركزية ومثال ذلك المجتمع الجاهلي، أو لحد الساعة دول الخليج كامتداد للتاريخ العربي في شبه الجزيرة العربية.

سعت القبيلة في سبيل الحفاظ على كيانها واقعا وفكرا، وكذا تعزيز مشروعها الطبقي الذي ظل يوجه**<<موقف الذات الشاعرة من الآخر، لأن الشاعر مهما كانت رؤيته مغايرة للواقع باحثا عما ينبغي أن يكون يظل ابن بيئته، ومملوكا للثقافة التي نهيمن على تفكيره وتتحكم بسلوكه>>**[1] إلى تأسيس مشروع سياسي جسدته عبر فكرة السيادة العليا* المتمثلة في شيخ القبيلة الذي له مميزات مختلفة عن باقي أفراد مجتمعه، لتكون السيادة والسياسة وجهان لعملة واحدة، إذا ظهر أحدهما أضمر الآخر، غير أن الوجه الظاهر دائما السيادة يقول عامر بن الطفيل:

إنِّـي وإنْ كنـتُ ابـنَ سَـيّدِ عَـامِرٍ وفارِسَـهَا المَنْـدوبَ فـي كـلّ مَوكِـبِ
فَمـا سَـوّدَتْني عـامِرٌ عَـنْ قَرابَـةٍ أبَـى اللهُ أنْ أسْمُـو بـأُمٍّ ولا أبِ
وَلَكِنّنـي أحْمـي حِمَاهـا وأتّقـي أذاهـا وأرْمـي مَنْ رَماهـا بمَنْكِـبِ [2]

تظهر الأبيات القيمة الأساسية التي يتق بها رئيس القبيلة وهي الشجاعة التي أخذ معناها منحا أخلاقيا وسياسيا في الآن نفسه، لذلك لارتباطه بمفهوم القدرة على الحماية في السلم والحرب(ولكني أحمي حماها وأتقي/أذاها وأرمي من رماها بمنكب). ولقد كانت الحرب ظاهرة ثقافية في حياة الجاهلي وجزء مهما من حياة رئيس القبيلة باعتباره السيادة العليا آنذاك فهو

1- فتحي أحمد الشرماني:دينامية النسق الثقافي في القصيدة الجاهلية،ص:127.

*- يعرف محمد أركون السيادة العليا بأنها **<<عاطفة من الاتفاق العميق الذي يربط بين أعضاء جماعة بشرية ما أو قومية ما أو أمة دينية منخرطة في عمل ثوري أو في متابعة مشروع وجود، أو هي الدفاع عن هوية معينة وتمجيدها>>**. محمد أركون:تاريخية الفكر الإسلامي،تر:هاشم صالح،ص:191. وعليه تكون السيادة العليا المفوضة لشيخ القبيلة فضاء توافقيا بين الذوات/الذات والجماعة، في حين يكون النظام في ذاته فضاء سلطويا بمعناه السياسي والتي ينقسم إلى عدة أبعاد ثقافية وتاريخية ورمزية وأيديولوجية وقانونية أيضا، خاصة إذا تعلق بالمبدع فهي تتسلط عليه بإلزامه أن يشابه بين فضاء القصيدة وواقع الحياة الجاهلية، وهي بذلك أو فيما يبدو على الأقل تراقب صوته (كون طبيعة العصر شفاهية) متصلا ومنفصلا إلى درجة اخفات أو إخفاء هذا الصوت. حسن نجمي:شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية،ص:203.

2- عامر بن الطفيل:الديوان،رواية محمد بن القاسم الأنباري،(د.ط)،دار صادر،بيروت،لبنان،1989م،ص،13.

المفتش عن **<<الطمأنينة في القلق، وعن السلام في الحرب، وعن السعادة في الآلام والأحزان/.../ وكأن طبيعته مفطورة على النمو والتطور داخل معادلة التناقض والتعارض>>**[1]، لذا كانت الحرب اختبارا سياسيا في مقدرته على حماية القبيلة من عدمه **<<وهذا ما يكشف عن علاقة جدلية بين وجود الجاهلي فردا وكيانا قبليا، فهو كفرد في صراع دائم مع الآخر ومعرض للموت والفناء، وكقبيلة معرض لخمول الذكر بعد الانهزام والانهيار، وهذا الإدراك جعل المسود لا يحمل أي فكر استبدادي متسلط، لأن هذا الفكر يقود القبيلة نحو نهايتها، ولم يكن أحد ليقامر بمصيره ومصير قومه>>**[2] وعليه يبدو الفخر هنا ذاتيا يضمر ممارسة مطلقة لتلك السيادة على الأفراد من خلال ما تمنحه سياسة القبيلة وفق العقد الاجتماعي الذي سطرته (النسب الدموي /العصبية) ولكن في الوقت نفسه تحمله مسؤولية قراراته وعواقب ما تجره من مآزق ومخاطر على الكيان القبلي، مما يتيح لها استبداله لعدم جدارته وقدرته على إدارة شؤونها، ومن هنا تتكشف لنا علاقة السيادة بالسياسة التي تمارسها القبيلة على الأفراد. وللأهمية الكبيرة التي يلعبها رئيس القبيلة كان لا بد من أن تكون شروط تنظيمية يرتقي وفقها إلى امتلاك هذه السيادة، والتي من بينها الألوسي وجمعها في ست خصال: السخاء والنجدة والصبر والحلم والتواضع والبيان[3] إذ يتخذ زعيم القبيلة كل التدابير لحمايتهم. بينما يرى ابن خلدون**<<أن الرئاسة لا تكون إلا بالغلب والغلب إنما يكون بالعصبية، فلا بد في الرئاسة على القوم أن يكون من عصبية غالبة لعصبياتهم واحدة واحدة/.../[وبهذا يقروا لها] بالإذعان والإتباع>>**[4] وعليه نجد أن كل هذه الشروط تظهر خطاب القومية، ولكن من زاوية أخرى ثقافية تضمر خطاب الطبقية بامتياز، فكلما حضر هذا الخطاب كان نسق الفخر ملازما له، وهو ما نجده في أبيات عبيد بن الأبرص:

قَــومي بَنــو دودانَ أَهــلُ النُهــى يَومــاً إِذا أُلقِحَــتِ الحــائِلُ

1- الأب جورج حقيبة:إيديولوجيا الحرب وفلسفة السلام،موقع معابر، تاريخ الزيارة 20-01-2020.
http:www.maaber.org/issue_february04/perenial_ethics1uary04/perenial_ethics1.htm

2- توفيق إبراهيم صالح:المسود في الشعر الجاهلي دراسة في الرؤية السياسية،ص:49.

3- محمود شكري الألوسي:بلوغ الإرب في معرفة أحوال العرب،شر وتص وضب:محمد بهجة الأثري،ص:187.

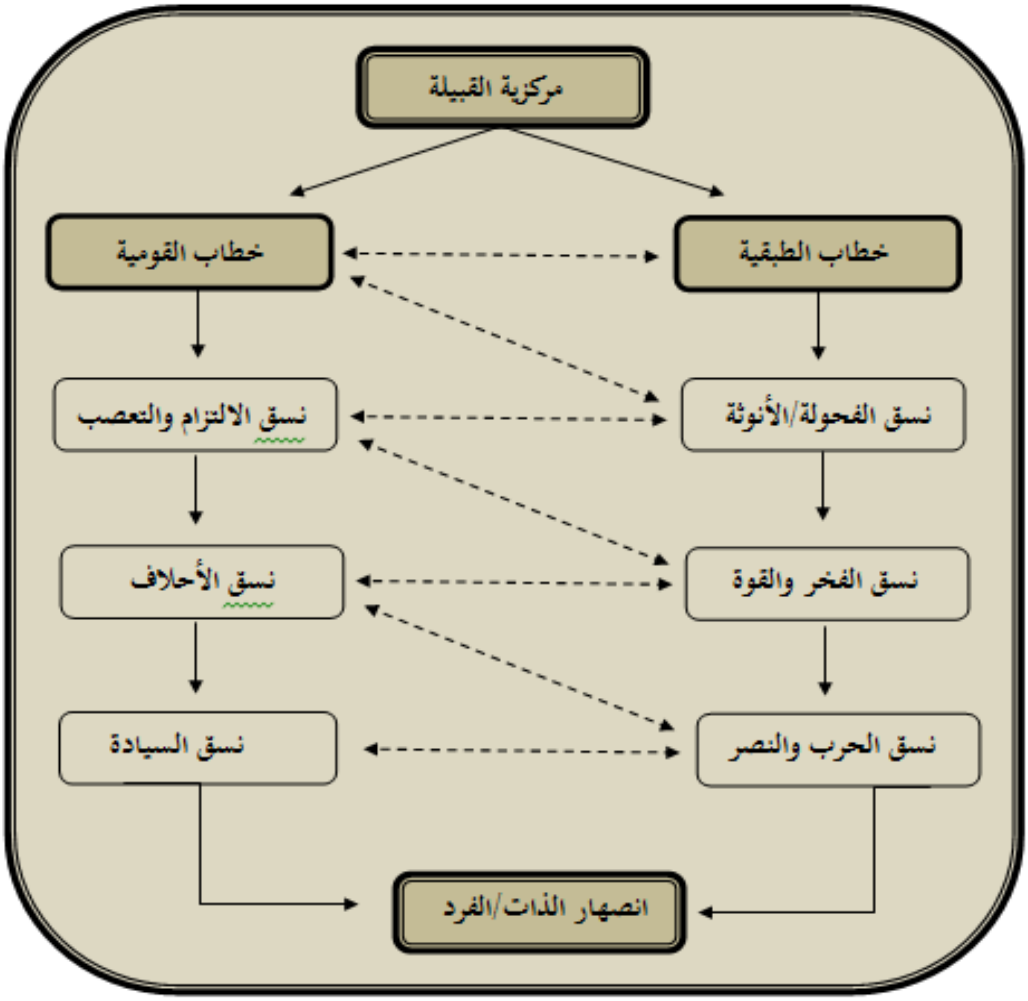
4- عبد الرحمن بن خلدون:المقدمة،تح وتع:عبد الله محمد الدرويش،ج01،ص:261.

كَـم فيهِـمُ مِـن سَيِّـدٍ أَيِّـدٍ ذي نَفَحـاتٍ قائِـلٌ فـاعِلُ
مَـن قَولُـهُ قَـولٌ وَمَـن فِعلُـهُ فِعـلٌ وَمَـن نـائِلُهُ نـائِلُ
القـائِـلُ القَـولَ الَّـذي مِثلُـهُ يَنبُـتُ مِنـهُ البَلَـدُ المـاحِلُ
لا يَحـرِمُ السـائِـلَ إِن جـاءَهُ وَلا يُعَقّـي سَـيبَهُ العـاذِلُ
وَالطـاعِنُ الطَعنَـةَ يَـومَ الـوَغى يَـذهَلُ مِنهـا البَطَـلُ البـاسِلُ [1]

يحمل هذا الخطاب صيرورة الفكر الجاهلي في تشكيل السيادة والسلطة القبلية، والتي عكست معها تصوراته الثقافية في تلبيسه تصوراته الثقافية لخطاب القومية؛ حيث كان نسق الفخر ظاهرا في البيت الأول، أما الأبيات الأخرى، فقد كانت في إطار الفخر بالمسود لتكون بين القبيلة والمسود علاقة تكاملية الأول سلطوي مضمر، والثاني سيادي معلن تابع له فهو يظهر الاتفاق والتفاهم مع أفرادها، ليمنح السيادة من خلال الخصال التي يكسبه النظام إياها والمتمثلة في القوة والعقل والكرم والنسب والحلم**<<فالشاعر الجاهلي، وهو يعرض لهذه القيم التي تفرده، وتحقق له التميز عن الآخرين، يرجعها جميعا إلى منابع وأصول ضاربة في القدم، وممتدة عبر توالي الزمن، وصولا إلى ذات أولى، نموذج القبيلة الأم>>**[2]. غير أن هذا الفخر يحمل في مضمره تصورات ثقافية أخرى تبرز فيها الطبقية الذكورية ضد الأنوثة من جهة، وتنشطر إلى ذكوريات عالية وناقصة من جهة أخرى، فعلى الصعيد الأول يرى المجتمع الجاهلي أن الرجل أقوى من المرأة وأفضل منها، كونها غير قادرة على التحلي بالخصال الستة وليس هذا فحسب، بل نلفي ندرة القول الشعري الأنثوي في العصر الجاهلي وحسب الغذامي ما هي إلا علامات **<<تشير إلى مساع حثيثة لحجب الأنوثة عن الشعر، ومنع التأنيث من أن يلابس الخطاب الشعري>>**[3] وبهذا تمنح القبيلة الذكورة سلطة وسيادة الهيمنة والتميز والتفوق وكل هذه الامتيازات منحت له ضمن إطار اجتماعي بهدف الحفاظ على القبيلة وانضباط أفرادها ظاهرا وكقوة طبقية جندرية مترسبة في ثقافة المجتمع الجاهلي القبلي. وعلى الصعيد الثاني

1- عبيد بن الأبرص:الديوان،شر:أشرف أحمد عدرة،ص:94.
2- حسن مسكين:الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة،ص:132.
3- عبد الله الغذامي:تأنيث القصيدة والقارئ المختلف،ط02، المركز الثقافي العربي، بيروت،لبنان،2005م،ص:74 .

تضمر الذكورة المتعالية المتمثلة في سيد القبيلة طبقيتها مع باقي ذكوريات أفراد القبيلة الواحدة ذلك لأن السيادة معيار لإنتاج كل ما هو ثقافي غير أنه سرعان ما يلتحف بلبوس السياسي السلطوي، كون الثقافة عادة ما تقوم على قانون الاستبعاد والاستقطاب[1]، وهذا الاستقطاب لا يكون متوفرا للجميع، إنما تعززه وسائل من داخل الثقافة المجتمعية في تثبيته كالسلطة والمال والنسب، وبهذا تتسربل القومية في الطبقية لتقسم الذكورة إلى ذكورات. ويمكن تلخيص ما سبق من خطابات الطبقية والقومية وأهم أنساقهما في المخطط الآتي*:



مخطط يوضح: مركزية القبيلة في خطابها الطبقي والقومي

1- يوسف عليمات:النسق الثقافي قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم،ص:01.

*- إنتاج الباحث

الفصل الرابع

هامشية القبيلة ومركزية الذات

(محاولة لبناء ثقافة الاختلاف)

أولا- الصعلكة كظاهرة ثقافية (تحولات في الفكر والشعر)

01- الصعلكة فكريا

02- الصعلكة شعريا

ثانيا- الذات المتصعلكة من الهامش إلى المركز (محاولة لبناء ثقافة الاختلاف)

01- خطاب الحرية/التحرر (نسق الشجاعة)

02- خطاب الحرية/الثورة (نسق الغربة والاغتراب)

ثالثا- مركزية الجسد الأنثوي عند الشعراء الأغربة (نحو بلاغة المواجهة)

01- الجسد في التفكير الفلسفي

02- الجسد نسقا جماليا وثقافيا

03- لذة الجسد الأنثوي وانتقام العبث والمجون

الفصل الرابع:هامشية القبيلة ومركزية الذات (ظاهرة الصعلكة)

إن سعي القبيلة إلى فرض سلطتها وقيمها الطبقية التمييزية جعلت من الذات الجاهلية الحرة تميل إلى الانعزال عن نظامها ومحيطها رافضة هذه القيم، ومظاهر الإقصاء والتهميش لكينونتها وفردانيتها. ولا غرابة في أن هذا السعي خلق ردة فعل عليها؛ حيث أنتج ظاهرة تمردية وثورية جديدة داخل المجتمع العربي الجاهلي سميت بالصعلكة وكان من أبرز أفرادها الشعراء الخلعاء والأغربة السود والفقراء، إذ خرجوا عن نظام القبيلة المتسلط السالب لحريتهم وحقوقهم، بهدف استعادتهم لهذه الحرية، وإثبات مركزيتهم داخل الثقافة العربية بعد تهميشهم وإقصائهم عبر فضح وتعرية السلوكيات والقيم الطبقية القبلية وغيرها شعريا.

يرى كثير من النقاد أن ظاهرة الصعلكة نتجت جراء سوء الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية آنذاك كالسلب والإغارة جراء الجوع والفقر، غير أن هذه القراءة الاجتماعية والنفسية تظل قاصرة في معرفة جوهر الظاهرة، ففي ظل هذا التطور المناهجي داخل الحقل النقدي نجد أن القراءة الثقافية كقراءة حفرية تكشف لنا السياقات التاريخية والثقافية الجوهرية لظاهرة الصعلكة من خلال قضاياها وأنساقها الظاهرة والمضمرة في النصوص الشعرية[1].

من هنا يمكننا طرح التساؤلات الآتية: كيف نظرت القراءة الثقافية لظاهرة الصعلكة سواء على المستوى الفكري والشعري؟ وما هي أهم الخطابات والأنساق التي ركزت عليها الذات المتصعلكة المهمشة في فضح وتعرية نظام القبيلة المركزي؟.

أولا- الصعلكة كظاهرة ثقافية (تحولات في الفكر والشعر)

أثارت العديد من القضايا الثقافية جدل النقاد والدارسين في العصر الحديث والمعاصر ومن أهم هذه قضية الصعلكة، لتروم القراءة في هذا المبحث إلى مساءلة الفضاء الشعري الجاهلي ووضعها موضع السؤال الثقافي، كون الشعر الوسيلة الأولى للإنسان الجاهلي في التعبير عن تجاربه وذكرياته ووجوده، فهو مستودعه التاريخي والثقافي والفكري.

1- يوسف عليمات:النسق الثقافي قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم،ص:11.

01- الصعلكة فكريا

بناء على ما سبق في الحديث حول مركزية القبيلة وممارساتها المختلفة على تهميش الذات ومحاولة إخضاعها للولاء، وتمييزها عبر خطاب الطبقية والعصبية والاستعلاء، كان لا بد من وجود ردة فعل على تلك المركزية والتهميش كون العالم مبني على مبدأ التناقض (سماء أرض/فحولة أنوثة/مركز وهامش) وعلى هذا الأساس فإن الولاء والاتصال يوازيه أو يناقضه دائما براء وانفصال، وعليه فقد ظهرت حركة جديدة سميت"بالصعلكة"عبَّرَت بشكل كبير عن حالة الاغتراب الذاتي وسلب حريتها من طرف القبيلة، ففي ظل هذا الولاء القبلي الممارس لفترة طويلة جاءت الصعلكة حركة تمردية انفصالية، أو كردة فعل على المركزية القبلية ومحاولاتها الزائفة في تحقيق فكرة المواطنة، فجاءت هذه الحركة التمردية في محاولة منها إعادة الذات لمركزيتها ووجودها. وبهذا يضعنا هذا المبحث أمام الحديث عن الصعلكة كنظام آخر مواز لنظام القبيلة وفق الثنائية المترسبة في تاريخ الفكر وهي الحرية/السلطة.

غير أننا ونحن نتتبع ما ساقه كثير من النقاد والدارسين حول الصعلكة وتاريخها نجد أغلبهم لم يخرجوا عن رؤية واحدة مفادها سلبية هذه الظاهرة كون الفكر العربي ما زال فكرا نوستالجيا للنظام القبلي في إطاره الاجتماعي، الرافض لكل ما هو مختلف، حيث يعرفها عبد الحليم حنفي بأنها**<<احتراف السلوك العدواني بقصد المغنم>>**[1]، كما نجد يوسف خليف الذي لم يحد عن سابقه بكون الصعلوك فردا يمارس الغزو والإغارة والسلب من أجل سد الجوع[2] وقد قسمهم إلى ثلاث طبقات[3] وهي:

01- **الخلعاء الشذاذ**:الذين أنكرتهم قبائلهم وتبرأت منهم وطردتهم من حماها وطلقت ما بينها وبينهم من صلة لكثرة جرائمهم أمثال:حاجز الأسدي، قيس بن الحدادية.

1- عبد الحليم حنفي:شعر الصعاليك منهجه وخصائصه،(د.ط)،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،1987م،ص:39.

2 - يوسف خليف:الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي،ص:25.

3 - المرجع نفسه،ص،ص:57،58.

02- **الأغربة**/السود: الذين سرى إليهم سواد أمهاتهم الإماء، ولم يعترف بهم آبائهم لأن دمائهم ليست عربية خالصة، أي اجتمعت فيهم شائبة اللون والنسب كالشنفرى والسليكة بن السلكة، وتأبط شرا.

03- **الفقراء المتمردون**:الذين تصعلكوا نتيجة الاحتياج الاقتصادي وظروفهم المختلة التي كانت سائدة في المجتمع الجاهلي.

إن مثل هذه المفاهيم في عصر حديث يبعد عن الجاهلية قرابة ألفي سنة يشي لنا بتجذر نظام القومية والانتماء في الفكر العربي، والذي يمكن**<<اعتباره عجزا حضاريا كون الأنا [الناقدة] لا زالت في طور الاستهلاك المعرفي>>**[1] وهذا ما يطرح كثيرا فكرة التطابق التي في جوهرها ضد الذاتية، فحسب مارتن هيدغير وجاك دريدا**<<ليست الذاتية le même هي التطابق l'identique، في التطابق ينمحي كل اختلاف، أما في الذاتية الاختلافات تنجلي وتظهر/.../ فالذاتية هي بالضبط حركة توليد الفوارق والاختلافات>>**[2] بهذا الفهم لمفهوم الذاتية والاختلاف لم يعد النقد مجرد نقض، بل قراءةً وتحليلاً لتلك المواد الثقافية، وتحويلها إلى وقائع معرفية تفهم من خلالها معنى الأقوال وإدراك الأفكار، وكشف خفايا الأفعال والممارسات في أي عصر من العصور[3].

حسب هذا التصور هل يمكن الإيمان بأن الصعلكة هي سلوك عدواني بقصد المغنم؟ طبعا لا، لأن ثقافة الاختلاف تنطلق أولا وقبل كل شيء من رؤية فلسفية أخلاقية تحاول الذات فيها إعادة النظر لمفاهيم متنوعة أبرزها الإنسان والهوية، كونهما المفتاحين الأولين للوجود والكينونة من جهة، وكذا بابين ثقافيين يخزنان تاريخ الثقافة الإنسانية المتنوعة عبر العصور. فالصعلكة كممارسة ثقافية تؤسس لإنسانية الإنسان الحر القائمة على التعددية الفكرية في مقابل فكرة الأحادية القبلية الطاغية في سبيل محاولة اكتشاف الذات ومركزيتها

1- عيساني بلقاسم:الجمالية والعلائق تهافت المنهج ونسبية المقاربات،ط01،منشورات ضفاف،لبنان،2019م،ص:289.
2- عبد السلام بنعبد العالي:هايدغير ضد هيجل التراث والاختلاف،ط02،دار التنوير،بيروت،لبنان،2006م،ص:83.
3- علي حرب:هكذا أقرأ ما بعد التفكيك،ط01،دار الفارس،عمان،الأردن،2005م،ص:144.

داخل فضاء وجودي جديد، ليصبح هذا**<<المجتمع الجديد عالما اختياريا من جهة وقسريا من جهة أخرى، فالصعلكة لم تكن طموحا بقدر ما كانت ردة فعل لاهتزاز التوافق بين الفرد وقبيلته واستحالة الحياة السليمة الواحدة بينهما، فكانت المواجهة التي اختارها الصعاليك مواجهة لا تقصد إلى الدمار في ظاهرها بقدر ما تؤسس للبناء في مواجهة صارمة نظيفة>>**[1] غير أن هذه المواجهة بين الصعاليك والقبيلة، والتي راهنوا بها على بناء ثقافة الاختلاف عبر مبدأ الحرية من منطلق فلسفة أن المجتمع متأسس على الأنا والآخر، إلا أن هذا الرهان قد قابله تفكير دغمائي سلطوي قبلي شوهه من منطلق اجتماعي تعصبي قومي مما شكل عليه خطرا وتهديدا مباشرا لهوية وثقافة الفرد/الصعلوك الذاتية. ولهذا نرى أن القبيلة قد كانت ستقبل هذا الرهان لو كان هذا الاختلاف متبوعا بشيء من الخضوع (كما يحدث حاليا في مجتمعنا المعاصر والأمثلة واضحة وجلية للعيان)، لكن ما جدوى هذا الاختلاف إذا كان بلا مقاومةٍ وتحدٍ ومشوبا بالانصهار، إنه أخطر على الذات من غيره؛ حيث تكون أكثر عرضة للتفكيك والانفصام.

إلاَّ أن من حسن الحظ أنه لم يتم شيء من هذا الخضوع والتبعية باستثناء فئة قليلة فقد ذكر أبو زيد محمد القرشي أن هناك طائفتين من الصعاليك؛ طائفة خاملة خانعة رضت بحياة الذل والهوان، لا تفعل شيئا لتغيير واقعها السقيم، وطائفة ثانية متمردة على أعراف وقيم القبيلة وتسلطها[2] ودليل ذلك ما قاله السليك بن السلكة :

فَلا تَصِلــي بِصُعلوكٍ نَؤومٍ إِذا أَمسـى يُعَدُّ مِنَ العيَــالِ

وَلَكِن كُلُّ صُعلـوكٍ ضَروبٍ بِنَصلِ السَيفِ هاماتِ الرِجالِ

أَشابَ الرَأسَ أَنّــي كُلَّ يَومٍ أَرى لــي خَــالَةً وَسطَ الرِجالِ [3]

ذلك لأن الصعلوك أسس لمفهوم الهوية تأسيسا صحيحا من خلال سؤال (كيف) لا سؤال (منْ) فبين (كيف أكون؟) و(منْ أكون؟) فرق كبير وبون شاسع فسؤال (منْ)**<<سؤال**

1- آمال كبير:سمات القلق في الشعر الجاهلي،ص:100.

2- أبو زيد محمد القرشي:جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام،(د.ط)،دار النهضة،مصر،(د.ت)،ص:453.

3- السليك بن السلكة:الديوان،جم وتح:حميد آدم ثويني وكامل سعيد عواد،ط01،مطبعة العاني،العراق،1984م،ص:62.

تعيين يشد إلى النواة والأصل والجوهر وليس بمستطاعه ولا من وظائفه أن يضيف ويثري ويجدد، فهو إذن تحصيل للحاصل، وأما (كيف أكون؟) فسؤال يشد إلى المتغير حيث القدرة على الولادة من جديد وحيث الحرية في الاختيار والمسؤولية على تحديد المسار والمصير/.../فمن خلال السؤال كيف أكون؟ تصبح الكينونة مشروع تَكوُّنٍ مستمرٍ>>[1] فهذا التحول التساؤلي في حقيقة أمره مثل انقلابا مفاهيميا معرفيا، وتحولا سوسيولوجيا للتفكير الجاهلي القائم على نقض المركزيات، وتجاوز المسلمات القبلية المهمشة للذات، فحسب هذا الطرح تكون الهوية**<<قوام الإنسان/.../في حركية اختلافه، داخل ذاته- بين ما هو وما يكون. الهوية في الحالة الأولى انفصال وانكفاء وفي الحالة الثانية اتصال وتوثب>>**[2] والصعلكة إنما هي الاختيار الأول.

إن ما يثير الانتباه في تفكير هذا الفرد المتصعلك المهمش أنه قد فتح باب البحث في فضاء هذا الكون الفسيح في اكتشاف مفهومٍ مغايرٍ للهوية، فإذا كانت حسب القبيلة هي مجموعة الصفات والثوابت المميزة للمجموعات البشرية عن الأخرى، أو تمسك الفرد بثقافته العشائرية الانتسابية وفق منظور انتمائي، فالصعلوك على عكس ذلك كله؛ حيث يرى أن الهوية مبنية على منظور اختلافي لتغدو حسب هذه الرؤية طريقا للتفرد والخصوصية بعيدا عن مركزية الأصل والانتساب القبلي، فهي إذا ليست**<<معطى ناجزا ونهائيا، بل طاقة فعل متحركة وعبقرية باحثة عن إمكان التحقق في الوجود، وجهد متواصل يستلهم من التجارب السابقة واللاحقة في سبيل البقاء المتواصل للكيان>>**[3] الذاتي. وبهذا يكون الصعلوك كائنا ثقافيا مؤسسا لثقافة مضادة مختلفة عن ثقافة القبيلة، حول بها مسار التفكير العربي الجاهلي من حالة الانصهار والخضوع إلى حالة التفكر والتمرد والثورة نظرا لما أفرزته طبيعة الإنسانية الحرة التي **<<تتخذ من الرفض صوتا، والتمرد هوية، والتسكع حياة، والحانة مأوى، والصعلكة فلسفة**

1- هاني نعمة حمزة:شعر المهمشين في عصر ما قبل الإسلام دراسة وفق الأنساق الثقافية،ط01،منشورات ضفاف،بيروت لبنان،2013م،ص:111.

2- أدونيس:المحيط الأسود،ط01،دار الساقي،بيروت،لبنان،2005م،ص:34.

3- عفت الشرقاوي:<<مشكلة الهوية بين الثابت والمتحول في فكر الإصلاح>>،ضمن أعمال ملتقى الذات والآخر في الثقافة العربية الإسلامية أفريل1999،مركز الدراسات الإسلامية،القيروان،تونس،2003م،ص،ص:106،107.

والاختلاف منهجا، والثورة موقفا، والقصيدة رؤيا>>[1]. فالصعلكة بهذا المستوى من الوعي ليست مجرد ظاهرة بسيطة نتيجة الفقر، أو سلوك عدواني قصد المغنم، بل هي تجربة فردية تحاول استعادة فردانيتها، وإثبات مركزيتها داخل تاريخ وثقافة المجتمع الجاهلي، إنها حركة تحديث للفكر تسير نحو تدمير النسق التقليدي وبناء نسق جديد ينتقل من حقيقة الظاهر إلى الباطن ومن فضاء المنغلق المحدود إلى المفتوح اللامتناهي ومن صفة المنتمي إلى اللامنتمي لتصبح الصعلكة بهذا رؤية جديدة في صناعة ثقافة الاختلاف.

02- الصعلكة شعريا

إن هذا التحول الذي أحدثته الصعلكة كظاهرة ثقافية على مستوى التفكير الجاهلي بِتَحَوِلِهَا عن نظام القبيلة ومركزيتها، لا مناص منه في أن النص الشعر الجاهلي هو الآخر قد جرى عليه التحول شكلا ومضمونا انطلاقا من أن الشعر تجربة ونتاج ثقافي لهذا التفكير فهو حسب الصعلكة **<<خطاب الذات المفردة لا يثبت إمضاؤها الشخصي إلا باختلافه عن غيره. لا أقل منه ولا أكثر، ولا أقدم ولا أحدث، مختلف لأنه كذلك يكون. المفرد المختلف هو، بدءا، ما يتحاشى الجماعي والمجمع عليه/.../ ويخترق سيادة غيره عليه محتجا وخضوعا في آن ليسهر على حدود الخطر، ويضيء غير المضاء ويعبث بالولاء كما يناهض حريته>>**[2] فالنص الصعلوكي هو انفجار للذات على القبيلة، وخروج وتجاوز لممارساتها الجماعية المتسلطة إلى عالم الفرد الحر المخترق للنظام والمغير له، المدمر والمفكك للمركزية السلطوي القبلية[3].

لعل أول ما نجده من تحول على مستوى الشكل والمضمون في النص الصعلوكي هو التحول من التعددية والطبقية إلى الوحدة والمساواة؛ حيث نجد شكل القصيدة ومضمونها في النظام القبلي متنوعا بدءا من الوقوف على الأطلال إلى وصف الرحلة والفرس/الناقة، انتهاءً إلى وصف الصحراء والمدح والرثاء، وهذا التعدد في حقيقته راجع إلى الحياة الاجتماعية

1- لخضر هني:سيمياء الأنموذج في الشعر الجاهلي،ص:189.

2- محمد بنيس:كتابة المحو،ط01،دار توبقال،المغرب،1994،ص:146.

3- كمال أبو ديب:الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي،(د.ط)،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة مصر،1986م،ص:580.

التي يحياها أفراد القبيلة والتي تجسد مظاهر الطبقية والقومية كما بيناها سابقا، غير أننا نجد في المقابل أن النص الصعلوكي متقولب في قالب واحد بمضمون واحد ليدل ذلك على وحدة الفرد وتماثل الحياة الاجتماعية والثقافية والفنية. وتستوقفنا في معرض هذا الحديث اختفاء المقدمة الطللية من فضاء القصيدة الصعلوكية، ففي الوقت الذي كانت فيه المقدمة ركنا رئيسا في البناء الفني مرتبطا بالمكان الانتمائي والانتسابي للقبيلة، كان هذا الاختفاء علامة ثقافية لهذا التحول من خلال محاول الانفصال عن الماضي والتحرر من الفضاء الطللي ليكون المكان في نص الصعلكة مكانا**<<مجهولا دون هوية، يعبر عن المجهول والغموض/.../ وهو نقيض المكان الذي تمزق واندثر في نص الرؤيا المركزية للثقافة كما يتجسد في الأطلال، فمكان الإطلال تجسد للزمن الماضي ومرور الزمن وتدميره للعالم، أما مكان نص الصعلكة فإنه إمكانية تجسد المستقبل وبناء عالم جديد>>**[1]، لتصبح اللغة عند الصعلوك إذن فضاء وبيت ومسكن، فعبرها تتفجر رؤى الذات ممارسة طقوس الحلم والتمرد كفهم للعالم وما حوله من مجودات، متوثبة تاريخ الثبات القبلي، مشكلة بذلك وعيا تجاوزيا لكل مقولات الزمان والمكان، في محاولة منها إلى استشراف المستقبل[2].

إن نص الصعلكة كما يراه البعض متوزع بين نسقين أحدهما ظاهر يثير في قارئه حماسا وإعجابا نظرا للصور الايجابية التي تترسم في ذهنه كالبطولة والمغامرة، والآخر مضمر يعكس صورا سلبية تصوره كمجرم خارج عن النظام[3]، إلا أن هذا التصور لا بد من التوقف عند ترميزاته داخل الخطاب؛ ووضعه موضع السؤال والتساؤل، لأن هذا الأخير يبحث دائما في المعرفة والثقافة مخترقا مجاهيلها، وفاتحا مغاليقها، وحاضرا في مسكوتاتها[4] ووفق هذا المستوى سنحاول تعرية الأنساق الثقافية وكشفها في الخطاب الشعري.

1- كمال أبو ديب:الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي،ص،ص:577،578.

2- عبد العزيز بومسهولي:الشعر والتأويل قراءة في شعر أدونيس،ص:60.

3- يوسف عليمات:جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجا،ص:23

4- عبد الفتاح أحمد يوسف:لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة،ص:211.

ثانيا- الذات المتصعلكة من الهامش إلى المركز

إن الحديث عن الهامش هو حديث عن المسكوت عنه، إنه تعرية لثقافة ما، ورغم حداثة هذا الموضوع إلا أن المستقرئ للتراث ما يفتأ بحثا ودراسة إلا ويقع على هذا الهامش بين المتون والمؤلفات، وقد عرف التراث العربي عبر تاريخه الطويل ظاهرة الهامش والتهميش للعديد من المفكرين بمختلف ميادينهم السياسية والدينية والاجتماعية والفنية،**<<ومن المؤكد أن حقل الأدب واجهة مؤثرة في معركة الوعي لما له من قدرة على التوليد والتأمل والانزياح والارتياب والحركة>>**[1] وخير مثال على ذلك ما تطرقنا إليه سابقا، إذ وجدنا أن العصر الجاهلي عصر انتمائي انتسابي؛ حيث تتحكم القبيلة في الفرد الشاعر عبر نظامها السلطوي القامع والقاهر له، مما اضطره إلى الخروج عليها عبر ظاهرة التصعلك، هذه الأخيرة التي تعتبر ظاهرة هامشية حاولت القبيلة تشويهها أو التستر عليها لأن محاولة دراستها والبحث فيها يمثل لديها اتهاما لها بممارسة الإقصاء، لتكون عندئذ**<<حدة الوعي تتوقف عند كيفية معالجة الترابط الخفي بين بنى السلطة وبنى الفكر والخطاب>>**[2].

لما كان الشعر وما زال فعلا مسكونا بثقافة الاختلاف والخلخلة والخرق لكل ما هو مركزي سلطوي، ذلك لاعتباره الجنس الأدبي الأكثر امتلاكا لإستراتيجية الخفاء والتجلي بين جماليات اللغة، وثقافة الفكر؛ إذ بهما يمارس بلاغة الفضح، وثقافة التعرية عن المسكوت عنه والهامشي ذاتا وجماعة[3]، لهذا نجد أن هؤلاء الصعاليك قد جعلوا من الشعر وسيلتهم في فضح القبيلة ونظامها، فإذا**<<كان الخطاب الشعري الجاهلي هو خطاب إضفاء المشروعية على النظام القبلي بتحويل التقاليد القبلية إلى تعاليم صارمة، فإن خطاب الصعاليك هو خطاب إضفاء النزعة الإنسانية على الشعر العربي، من خلال تفكيك التقاليد القبلية>>**[4] عبر كثير من الموضوعات

1- أحمد فرشوخ:<<وعي الكتابة ولغة الهامش>>،مجلة آفاق،ع77و78، 2010م،اتحاد كتاب المغرب،المغرب،ص:136.

2 - المرجع نفسه،ص:135.

3- هشام علوي:<<سطوة الهامش في السيرة الذاتية"الرحيل"للعربي باطما>>،مجلة آفاق،ع77و78،يناير2010م،اتحاد كتاب المغرب،المغرب،ص:150.

4- عبد الفتاح أحمد يوسف:لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة،ص:213.

والقضايا كالحرية والعبث والغربة والثورة والمعارضة والمقاومة وغيرها من القضايا. فخطاب الصعاليك يعد فضاءً شعريا مهما عكس مركزية الذات وهامشية القبيلة، وعليه يروم هذا المبحث إلى مقاربة نص الصعلكة مقاربة ثقافية تتعدى حدوده كقيمة جمالية، بل تنظر إليه كفضاء ثقافي تتنوع خطاباته وأنساقه الظاهرة والمضمرة **كخطاب الحرية/الثورة** كونهما خطابان بارزان يعكسان ثقافة الاختلاف، إذ نجدهما يلعبان لعبة المخاتلة الثقافية، وجدلية الخفاء والتجلي حيث إذا ظهر أحدهما أضمر الآخر وتنوعت أنساقهما كالشجاعة والمجون والتمرد والغربة والاغتراب.

01- خطاب الحرية/التحرر (نسق الشجاعة):

إن أول خطاب يمكن أن يظهر في شعر الصعاليك هو خطاب الحرية والتحرر، نظرا لأنه مرتبط ارتباطا مباشرا بمتطلبات الهامش، الساعي من خلاله للحفاظ على وجوده ككيان ثقافي، وقد وجدنا نمطين من الهامشيين هم السود والصعاليك، لذا ارتأينا دراسة شعرهما في إطار واحد كونهما قد حاولا**<<كسر أغلال التهميش وتعرية الأنساق الاستعلائية العنصرية والطبقية وكشف زيفها>>**[1] غير أنه يوجد نمط ثالث غضضنا الطرف عنه وهو النساء ذلك لأن جل أشعارهن لم يتخذ صفة التمرد أو الثورة على القبيلة، بل غلب عليه طابع الرثاء كغرض بكائي لا يصبو إلى الفضح وثقافة التعرية[2].

إن تتبع دلالات خطاب الحرية يفتح أمامنا ذاكرة هذا المجتمع الذي يمكننا العيش في فضائه التاريخي ورصد سياقاته الاجتماعية والثقافية، لأن هذه المسارات والسياقات مبنية على نسق مركزي هو التحرر من السلطة القبلية، ليتمظهر في أنساق متعددة مثل الشجاعة والعبث والغربة وغيرها من تمظهرات اللانتماء، لتتصاعد عندئذ حدة الاختلاف في البحث عن الذات وكينونتها التي يصورها عروة في أبيات تتخللها نظرة فلسفية تطرح سؤال من أكون أنا؟ الصعلوك الذليل أم الصعلوك الذي تهابه القبائل والأعداء فيقول:

1- هاني نعمة حمزة:شعر المهمشين في عصر ما قبل الإسلام دراسة وفق الأنساق الثقافية،ص:14.

2- المرجع نفسه،ص:14.

وسَائِلةٍ:أينَ الرَحِيلُ؟ وسائلٍ ومَنْ يَسْأَلُ الصُعلوكَ: أينَ مَذَاهِبُهْ

مَذَاهِبُهُ أَنَّ الفِجَاجَ عَرِيضَةٌ إذا ظَنَّ عَنْهُ، بالفَعَالِ أقَارِبُهْ[1]

ويضيف قائلا:

لحَا اللهُ صُعلُوكاً إذا جَنَّ لَيْلُهُ مُصافِي المُشاشِ آلِفاً كُلَّ مَجْزِرِ

يَعُدُ الغِنى في نفسه كُلَّ لَيْلَةٍ أصَابَ قِراها مِنْ صديقٍ مُيَسَّرِ

يُعِينُ نِسَاءَ الحَيِّ ما يَسْتَعِنَّهُ ويُمْسِي طَلِيحاً كالبعيرِ المُحَسَّرِ

ولكِنَّ صُعلوكاً صَحِيفَةُ وجهِهِ كَضَوْءِ شِهَابِ القَابِسِ المُتَنَوِّرِ

مُطِلاً على أعدائه يزْجُرُونَهُ بساحاتهم زَجْرَ المَنيحِ المُشَهَّرِ

فإن بعدو لا يأمنون اقترابه تشوف أهل الغائب المنتظر[2]

قبل التعليق على هذه الأبيات تجدر الإجابة عن السؤال العالق في ذهن المتلقي الذي يدور حول العلاقة القائمة بين الشجاعة والحرية، لتكون الإجابة عن هذا التساؤل منطلقة من ثنائية كبرى هي الأنا (الصعلوك) والآخر(القبيلة) وكذا علاقتها بمفهوم الفضاء، فإذا كانت الشجاعة في النظام القبلي هي وسيلة يدافع بها أفرادها عنها وفق منطق قسري إجباري مفروض عليهم، فإنها بالنسبة للصعاليك وسيلة هجومية اختيارية، إنها وفق هذا التصور تطابق الذات مع نفسها، واسترجاع لحقها المستلب بالتحرر من قيود القبيلة المكبلة لحريتها وحتى من مكان عيشها، لتتخذ من فضاء الكون فسحة لتشكيل رؤاها ومفاهيمها الخاصة.

بناء على هذا يطرح النسق الشعري هنا فكرة تفاعل الأشياء ببعضها وفق رؤيا شعرية فلسفية؛ حيث تحاول الصورة أن تؤسس لحركية الأشياء داخل المكان في مطلق زمني (الليل) وقد جاءت هذه الرؤيا على شكل أسئلة استفهامية تثير قلقا رابضا في الأعماق إزاء هذا المكان والوجود ليتم من خلالها مرحلة الكشف وفهم الأشياء، فتكون تلك الأسئلة مكونا فاعلا يشع حركة وقوة إلى هز كيانات الأشياء في المكان وهز الذاكرة، فتوظيف نسق الضوء

1- عروة بن الورد:الديوان،در وشر وتح:أسماء أبوبكر محمد،(د.ط)،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،1998م،ص:48.

2- المصدر نفسه،محمد،ص،ص:68،69.

(كضوء شهاب القابس المتنور) توظيف يحيل الاندفاع إلى الأمام والتوغل في أعماق الذاكرة لكشف عذاب الإنسان العربي وخضوعه (مطلا على أعدائه يزجرونه بساحاتهم زجر المنيح المشهر) لتكون الشجاعة أو الحرب على القبيلة **<<انقلاب كلي:هدم النظام (القديم) ببناه التحتية والفوقية وإقامة نظام آخر>>**[1]، فالضوء يبعث الضياء ليزيل عتمة الظلمة فتتوحد اللغة به لتضيء عالمها ومكانها، إنها رؤيا استشرافية مشرقة تكسر حدوده لتتوغل في الوجود لإعادة إنتاج عالمها الخاص، هذا العالم الذي يشكل في النهاية خطابا سجاليا والخطاب السجالي **<<خطاب إشكالي، سؤاله يؤسس لاختلاف النوعي عن السائد، يسمح بتطور الأنا على أفق الاختلاف مع الآخر ضمن سيرورة معرفية نوعية خطاب متحرر من قيود الأنماط التبعية>>**[2]، فهذا عروة الصعلوك الشجاع يفخر بنفسه قائلا:

أَتَجعَلُ إقدامي إذا الخَيلُ أَحجَمَت وَكَرّي إذا لَم يَمنَعِ الدَبرَ مانِعُ
سَواءً وَمَن لا يُقدِمُ المُهرَ في الوَغى وَمِن دَبرُهُ عِندَ الهَزاهِزِ ضائِعُ
إذا قيلَ يا اِبنَ الوَردِ أَقدِم إلى الوَغى أَجَبتُ فَلاقتني كَميٌّ مُقارِعُ
بِكَفّي مِنَ المَأثورِ كَالمِلحِ لَونُهُ حَديثٌ بِإخلاصِ الذُكورَةِ قاطِعُ
فَأَترُكُهُ بِالقاعِ رَهنًا بِبَلدَةٍ تَعاوَرُهُ فيها الضِباعُ الخَوامِعُ
مُحالِفَ قاعٍ كانَ عَنهُ بِمَعزِلٍ وَلَكِنَّ حَينَ المَرءُ لا بُدَّ واقِعُ
فَلا أَنا مِمّا جَرَّتِ الحَربُ مُشتَكٍ وَلا أَنا مِمّا أَحدَثَ الدَهرُ جازِعُ
وَلا بَصَري عِندَ الهِياجِ بِطامِحٍ كَأَنّي بَعيرٌ فارَقَ الشَولَ نازِعُ [3]

ويقول أيضا مفتخرا على عامر بن الطفيل:

وَنَحنُ صَبَحنا عامِراً إِذ تَمَرَّسَت عُلالَةَ أَرماحٍ وَضَربًا مُذَكَّرا

1- أدونيس:فاتحة لنهايات القرن-بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة،ط01،دار العودة،بيروت،لبنان،1980م ص:278.
2- عبد الفتاح أحمد يوسف:الخطاب السجالي في الشعر العربي- تحولاته المعرفية ورهاناته في التواصل،ط01،دار الكتاب الجديد المتحدة،بيروت،لبنان،2014م،ص:09.
3- عروة بن الورد:الديوان،در وشر وتح:أسماء أبوبكر محمد،،ص:81.

بِكُلِّ رُقَـاقِ الشَفـرَتَينِ مُهَنَّـدٍ وَلَدنٍ مِنَ الخَطِّيِّ قَد طُرَّ أَسمَـرا
عَجِبتُ لَهُم إِذ يَخنُقونَ نُفوسَهُم وَمَقتَلُهُم تَحتَ الوَغى كانَ أَعذَرا
يَشُدُّ الحَليـمُ مِنهُـمُ عَقدَ حَبلِهِ أَلا إِنَّمـا يَأتي الَّذي كانَ حُـذَّرا [1]

تشتغل أبيات عروة على ثنائية الأنا والآخر؛ إذ نجد أن هذه الأنا متضخمة خاصة في الأبيات (3-8) ففيها يفتخر الشاعر بنفسه وشجاعته سواء في الحرب أو غيرها فالأفعال كلها بصيغة المتكلم (أجبت/إقدامي/أتركه) وهي دليل على تحرره من فضاء القبيلة حيث لو تأملنا جيدا لوجدنا أن البيتين الأولين قد لعب الشاعر فيهما لعبة المخاتلة اللغوية بإعلان المضمر في المعلن، بمعنى إعلان الخفاء في التجلي، والخفاء هنا هو القبيلة فالخطاب في صدر البيت الأول عبر الفعل المبني للمجهول (أتجعل) موجه إلى نظام القبلية المتعصب. وفي خضم هذا كله يمكننا أن نقف عند شيء مهم هو أن الخطاب يضمر نسقا ثقافيا آخر متمثل في إصرار عروة على نفي الصفات السيئة عنه (فلا أنا مما جرت الحرب مشتك/ولا أنا مما أحدث الدهر جازع ولا بصري عن الهياج بطامح) وهذا ما **<<يؤكد تضاعف الإحساس بالضيم والدونية لديه فهو حين يفخر بنفسه/.../ لا يلجأ إلى ذكر الصفات الايجابية كما يفعل الشعراء عادة، بل ينفي عن نفسه الصفات السلبية كالحمق والجبن والتردد>>** [2] وبهذا تكون الشجاعة والبطولة قد أدت وظيفة ثقافية مخاتلة تنفي الصفات السلبية لتقرر في الوقت ذاته إيجابية الذات المهمشة عكس ما كان سائدا عند القبيلة، فالافتخار المباشر في تصورها دليل على نقض هذه الذات.

لما كانت الذات المهمشة ذاتا مخزنة للقهر النفسي والإهانة الاجتماعية وهي تتلقى أشد أنواع العنف (ماديا ومعنويا) من طرف القبيلة، خاصة لطبقة العبيد والأغربة/السود حيث كان نظام القبيلة يطبق قوانينه التعسفية اتجاههم مثل سلبهم أحقية الانتساب إلى الأب واحتقارهم بسبب لونهم أو لون أمهاتهم الإماء إلى غير ذلك من مظاهر الاضطهاد والإقصاء

1- عروة بن الورد:الديوان،در وشر وتح:أسماء أبوبكر محمد،ص:74.
2- فوزي عيسى:النص الشعري وآليات القراءة،(د.ط)،دار المعرفة الجامعية،مصر،2006م،ص:120.

وهذا ما جعلهم ينفجرون في وجه القبيلة بإعلانهم الخروج عن نظامها، والتحرر من قيودها وأعرافها، وتتجلى مظاهر هذه الحرية عبر حالتين من حالات الشجاعة والبطولة الذاتية وهي التسامي والاستعلاء كما في قول عروة:

أعيرتمـوني أن أمــي تريــعــة وهـل ينجبن في القوم غير الترائع

وما طــالب الأوتار إلا ابن حرة طويل نجاد السيف عاري الأشجاع [1]

ويقول أيضا:

هُم عَيَّرونـي أَنَّ أُمّـي غَريبَــةٌ وَهَل في كَريمٍ ماجِدٍ ما يُعَيَّـرُ

وَقَد عَيَّروني المالَ حينَ جَمَعتُهُ وَقَد عَيَّروني الفَقرَ إِذ أَنا مُقتِرُ

وَعَيَّرَني قَومـي شَبابي وَلِمَّتـي مَتى ما يشـا رَهطُ اِمرِئٍ يَتَعَيَّرُ

وَلا أَنتَمـي إِلّا لِجـارٍ مُجــاوِرٍ فَمـا آخِرُ العَيشِ الَّذي أَتَنَظَّـرُ [2]

ويقول أيضا رادا على القبيلة:

مـا بِيَ مِن عـارٍ إِخـالُ عَلِمتُــهُ سِوى أَنَّ أَخوالي إِذا نُسِبوا نَهدُ

إِذا ما أَرَدتَ المَجدَ قَصَّرَ مَجدُهُـم فَأَعيا عَلَيَّ أَن يُقـارِبَني المَجدُ

فَيــالَيتَهُم لَم يَضرِبـوا فِيَّ ضَربَـةً وَأَنِّـيَ عَبــدٌ فيهِمُ وَأَبـي عَبدُ

ثَعالِبُ في الحَربِ العَوانِ فَإِن تَبُخ وَتَنفَرِجِ الجُلّـى فَإِنَّهُــمُ الأُسدُ [3]

تشير أولى تفاصيل الأبيات أن عروة الصعلوك قد لاقى داخل أسوار القبيلة حياة صعبة متذوقا أنواع القهر والعبودية رغم أنه كان فارسها، وذلك بسبب سواد أمه الذي لاحقه ووصمه بالنقص والدونية كما يمثله صدر البيت الأول من المقطع الأول وهو ما جعله ينزع منزع التسامي والاستعلاء اللذين يعدان هنا كحالة ثقافية تؤسس لمعركة الوعي بين الذات والآخر عامة في سبيل تحقيق العدالة، وترجيح الكفة بين واقع وأحلام الذات، وأوهام الآخر

1- عروة بن الورد:الديوان،در وشر وتح:أسماء أبوبكر محمد،ص:85.

2- المصدر نفسه،ص،ص:71، 72.

3- المصدر نفسه،ص:56.

وأسقامه من خلال تشريح النسق المعلن المتمثل في السائد القبلي وممارساته القمعية (ظلم إقصاء/اضطهاد/استغلال) وتمريره في الوقت ذاته النسق المضمر في النص الشعري عن طريق مرحلتين اثنتين هما: أولا التساؤل المشروع الذي مثله البيت (أعيرتموني أن أمي تريعة /وهل ينجبن في القوم غير الترائـع) فأداة الاستفهام (الهمزة وهل) هما أداتان ثقافيتان حرك بهما الشاعر أوعية الفكر القبلي حول قضية النسب، ليجعل منهما صوتا ضديا لنظام القبيلة، أما ثانيا الفضح والمحاججة الذي مثله البيت (وما طالب الأوتار إلا ابن حرة/طويل نجاد السيف عاري الأشجاع) فالشاعر هنا يفضح القبيلة كونها ضعيفة من غير وفرسانها وخص طلب الوتر الذي يظهر من خلاله تآزر الأفراد مشكلين قوة ووحدة، لنلاحظ أن المحاججة قد احتوت على نسقين مضمرين متضادين هما: الأول تمثل في عروة الذي منح لنفسه النسب الصريح (ابن حرة) وكذا تساميه واستعلائه بالثناء على نفسه بالشجاعة والبطولة وطلب الوتر، أما الثاني القبيلة التي جردها من مظاهر الشجاعة والقوة، مانحا إياها مظاهر الدونية والضعف (ثعالب في الحرب، فإن تبـخ/وتنـوخ الجلىّ فإنهم الأسد)وهذه الصيغة للاستهزاء والتحقير. ولا يقف عروة عند الإضمار والتلميح فقط، بل يذهب إلى التشريح الصريح المباشر بدونية القبيلة، وفضحها كما تجيده أبيات المقطع الثاني كاملة.

أما عنترة باعتباره الفارس والشاعر الذي تجلت فيه مظاهر القمع والقهر القبلي، وهذا جدل ولا خلاف بين النقاد والمؤرخين جراء سواده وسواد أمه، حتى إن كتب السير تذكر معضمها أن أباه استعبده، بل ولم يعطه اسمه أيضا وهذا ما جعله يستعمل فروسيته وشعريته العالية **<<لتأسيس الانبثاق الفردي في العالم، واختراقه من أجل تغيير نظام القيم وبنية العلاقات الاجتماعية والاقتصادية السائدة، وتدمير سلطة أصحاب المصلحة في ترسيخ النظام>>**[1] عبر إثبات نفسه في الحرب فارسا شجاعا حرا:

وَسَرَيتُ في وَعثِ الظَلامِ أَقودُهُم حَتّى رَأَيتُ الشَمسَ زالَ ضُحاهـا

1- كمال أبو ديب:الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي،ص580.

وَلَقيتُ في قُبُلِ الهَجيـرِ كَتيبَـةً فَطَعَنـتُ أَوَّلَ فـارِسٍ أَولاهـا
وَضَرَبتُ قَرنَي كَبشِهـا فَتَجَـدَّلا وَحَمَلتُ مُهري وَسطَها فَمَضـاهـا
حَتّى رَأَيتُ الخَيلَ بَعدَ سَوادِهـا حُمرَ الجُلودِ خُضِبنَ مِن جَرحاها
يَعثُرنَ في نَقعِ النَجيـعِ جَـوافِلًا وَيَطَأنَ مِن حَمي الوَغى صَرعاها
فَرَجَعتُ مَحمودًا بِرَأسِ عَظيمِهـا وَتَرَكتُهـا جَزَرًا لِمَـن نـاواها [1]

ويقول أيضا:

وطاعنتُ عنه الخيل حتى تبّددت هزاماً كأسرابِ القطـاءِ إلـى الوردِ
فزَارةُ قد هيَجتُـم لَيـثَ غـابـةٍ ولم تفرقوا بين الضلالـةِ والرُّشدِ
فقولوا لِحصْنٍ إنْ تَعانَى عدَاوَتي يبيتُ على نـارٍ من الحزنِ والوجدِ [2]

إذا كان نص عروة نص يميل إلى بلاغة الفضح وثقافة التعرية، فإن نص عنترة يميل إلى بلاغة التفكير وحسن ثقافة التمركز؛ حيث تمثل فروسيته ضربا ثان من ضروب التسامي والاستعلاء التي يلعب فيها التصعيد الذاتي دوره في إثبات نفسه بعيدا عن نظام القبيلة فلو تأملنا جيدا لوجدنا أن عنترة صدر كل أبياته بضمير المتكلم (أنا) (وسريت/رأيت/فطعنت /لقيت/ضربت/فرجعت/تركتها) الذي يمثل ضميرا ثقافيا مضادا لضمير (هم) القبلي الموجود في نهاية صدر البيت الأول (أقودهم)، وفي هذا التقديم والتأخير إشارة ونسق واضح على تهميش القبيلة ومركزية الذات في تفكير عنترة، كما أننا نجد نسقا آخر يضاف إلى هذا الضمير وهو تغلب السواد على البياض (وسريت في وعث الظلام أقودهم/حتى رأيت الشمس زال ضحاها) ليرد قهره هنا مرتين، منتقلا إلى التأكيد على مركزيته في ساحة الحرب كما في الأبيات الأخرى وهو إثبات قوي على ثقافة عنترة الفكرية ومقدرته الشعرية على تحويل الشعر إلى وعاء ثقافي ينشد الحرية والتحرر من قيود القبيلة وعبوديتها، لأن الأدب المتخلي عن الرسمية لا يلتحق ولا يحتفي إلا بالهامش/المهمش، بمن لا صوت له، لأنه لا يكتب لنفسه

1- الخطيب التبريزي:شرح ديوان عنترة،تق:مجيد طراد،ص:107،108.
2- المصدر نفسه،ص:59.

بل يكتب لتحرير الجميع ولا يدافع عن ذاته فقط، بل يدافع أيضا عن من حجبتهم الخطابات الرسمية وشوهت صورهم[1].

إن النزعة الذاتية التي يميز بها عنترة جعلت من نصوصه نصا معارضا رافضا للاستعباد القبيلي، لا لأنه مختلف عنه، بل لأنه يمارس طبقية وتمييزا عنصريا وهذه القيم تثير في نفسه وجوب الثورة عليها والخروج عن نواميسها، ليكون الوجود الطبيعي ملجأ لإبراز شجاعته وقدرته على العيش وحده بعيدا عن القبيلة كما في قولته:

أذكـر قومـــي ظلمهم لـي وبغيهم وقلـةَ إنصـافي على القربِ والبعدِ
بَنَيْتُ لهمْ بالسَّيــفِ مجْدًا مُشيَّـدًا فلّمـا تناهى مجدهمْ هدموا مجدي
يعيبــونَ لونـــي بالســواد وإنَّمَـــا فعـــالهم بالخبث أسودُ من جلدي
أَتحْسبُ قَيْـسٌ أنَّـني بعـد طردِهـمْ أخـافُ الأعـادي أو أذلُّ من الطَّردِ
وكيفَ يحــلُّ الذُلّ قلبـي وصـارمي إذا اهتزَّ قَلْبُ الضَّدِّ يخْفِقُ كالرَّعْــد
وريحانتي رمحي وكاساتُ مجلســي جمــاجمُ ساداتِ حراصٍ على المجد
ولي منْ حسامي كلّ يوْمٍ على الثَرى نقوشُ دمٍ تغني النَّدامى عـن الوردِ
وليْسَ يَعيبُ السَّيــفَ إخـلاقُ غِمْدِه إذا كانَ في يوم الوغى قـاطع الحـدّ [2]

يستهل الشاعر أبياته الثلاثة الأولى بتذكير قومه وبغيهم عليه، وظلمهم له رغم ما فعله لهم في بناء مجدهم، إلا أنهم واصلوا تعييرهم له بالسواد وقلة نسبه، ليجعل من هذا التذكير أسلوبا ثقافيا حجاجيا يعكس ثقافته في إقناع المتلقي والتأثير عليه، لينتقل في البيتين الرابع والخامس إلى تعزيز أسلوب المحاججة بأسلوب آخر هو الاستفهام الانكاري (أَتحْسبُ قَيْـسٌ أنَّـني بعد طردِهمْ/أخافُ الأعادي أو أذلُّ من الطَّردِ/وكيفَ يحلُّ الذُلّ قلبي وصارمي/إذا اهتزَّ قَلْبُ الضَّدِّ يخْفِقُ كالرَّعْد) الذي يهدف به إلى السخرية من القبيلة التي لا تهتم لشأنه، ليمثلا أسلوبا المحاججة والاستفهام الانكاري نسقا ثوريا**<<وعصيانا أو تمردا أو بحثا عن فردانية متميزة**

1- أحمد فرشوخ:<<وعي الكتابة ولغة الهامش>>،ص- ص:135- 137.

2- تح:الخطيب التبريزي:شرح ديوان عنترة،تق:مجيد طراد،ص:59.

لها خصوصيتها، عيشا في الاستثناء في مجتمع القاعدة/.../ وذهابا نحو تدمير القيم>>[1] السلبية للقبيلة. لتتمظهر في الأبيات (06-08) ذاتيته المتعالية عبر الضمير الثقافي (أنا) الذي يرسي به قيمه الأخلاقية المختلفة عن قيم المجتمع المتن، ومن أبرزها شجاعته في فضاء الوجود الخارجي وساحات الحرب، ليكون الفضاء الخارجي عاملا مساعدا في تشكيل القيم وإثبات فردانية الذات.

02- خطاب الحرية/الثورة (نسق الغربة والاغتراب)

إذا كان دأب القبيلة التشبث بالمكان والأرض كباب لمواجهة قسوة الصحراء والحياة فإننا نجد الصعاليك خلاف ذلك؛ حيث نجدهم متخلصين من هذا الاقتراب أو البقاء رغبة منهم في قطع روابط الانتماء والصلة بالقبيلة والخلاص من قيودها، لهذا نراهم مرتمين في أحضان الصحراء الشاسعة رغم أهوالها وقسوتها طلبا للحرية والانعتاق، ليصبح مفهوم الغربة والاغتراب عند الصعاليك مفهوما مختلفا فهو**<<موت الصبر وانبعاث الحلم المستحيل، [وقطع] الحنين إلى الماضي/.../هو تمرد على المكان والزمان والأهل والوظيفة، وهو ثمرة مرة لفقدان أشياء عزيزة لا تعوض>>**[2] وفق هذا التصور نجد أن الاغتراب جزء لا يتجزأ من الحياة الثقافية والاجتماعية للصعلوك؛ حيث يقف أمام واقعه المتأزم بكل تلك المشاهد الطاغية بالقهر والألم مكتشفا ومتخطيا ومتجاوزا إياها بتأمله الشعري وصهر الفعالية الإنسانية بقوى اللغة التي تتجلى أبعادها في الوجود الاجتماعي والثقافي والإنساني. وعليه تنحدر العلاقة الكامنة بين الهوية والاغتراب في علاقة الإنسان بالمكان الذي يؤسس وجوده، لأن محاولة التخلي عنه والرحيل إلى مكان آخر، إنما هو في الحقيقة تهميش للذات وتاريخها.

إن مفهوم الاغتراب عند الصعاليك كمفهوم ايجابي وعامل أساسي للتغيير والحرية عكس مفهوم القبيلة الدال على السلبية وعامل للموت. ولقد اهتدى الصعلوك إلى التعامل مع

1- محمد عزالدين التازي:<<فضاء الهامش في رواية السوق الداخلي لمحمد شكري>>،مجلة آفاق،ع77و78،يناير 2010م اتحاد كتاب المغرب،المغرب،ص:62.

2- عبد الإله الصائغ:الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية،ط01،المركز الثقافي العربي،بيروت،1999م،ص:301.

حياته الجديدة (المليئة بالصعاب ولكن دون الذل) في مكانه الصحراوي القاسي بأسلوب واع لينم هذا عن ثقافته الحوارية المبدعة في كيفية كشف أسرار وخبايا الصحراء، وهذا ما تصوره لنا أبيات تأبط شرا وعروة:

وَشَعبٍ كَشَلِّ الثَوبِ شَكسٍ طَريقُهُ مَجامِعُ صوحَيهِ نِطافٌ مَخاصِرُ
تَعَسَّفتُهُ بِاللَيلِ لَم يَهدِني لَهُ دَليلٌ وَلَم يُحسِن لِيَ النَعتَ خابِرُ
لَدُن مَطلَعِ الشِعرى قَليلٍ أَنيسُهُ كَأَنَّ الطَخا في جانِبَيهِ مَعاجِرُ
بِهِ مِن نَجاءِ الدَلوِ بيضٌ أَقَرَّها جُبارٌ لِصُمِّ الصَخرِ فيهِ قَراقِرُ
بِهِ نُطَفٌ زُرقٌ قَليلٌ تُرابُها جَلا الماءُ عَن أَرجائِها فَهوَ حائِرُ
بِهِ سَمَلاتٌ مِن مِياهٍ قَديمَةٍ مَوارِدُها ما إِن لَهُنَّ مَصادِرُ
وَمَرِّرنَ حَتّى كُنَّ لِلماءِ مُنتَهًا وَغادَرَهُنَّ السَيلُ فيما يُغادِرُ [1]

يقول عروة:

كَليلَةِ شَيباءَ الَّتي لَستَ ناسِيًا وَلَيلَتِنا إِذ مَنَّ ما مَنَّ قِرمِلُ
أَقولُ لَهُ يا مالِ أُمُّكَ هابِلٌ مَتى حُبِسَت عَلى الأَفَيَّحِ تُعقَلُ
بِذَيمومَةٍ ما إِن تَكادُ تَرى بِها مِنَ الظَمَأِ الكَومَ الجِلادَ تُنَوَّلُ
تُنَكَّرُ آياتُ البِلادِ لِمالِكٍ وَأَيقَنَ أَن لا شَيءَ فيها يُقَوَّلُ [2]

يبدو المكان الصحراوي القاسي مفتوحا على آفاقه عند الشاعر، مكانا للمغامرة في دهاليزه مضطربا بالقسوة والحنان، الألم والأمل، تجتمع فيه ثنائيات متضادة كالحر والبرد/الهداية والضلال/الغموض والانكشاف وكل هذه الثنائيات شكلت أنساقا عكست ملامح حياة الشاعر والصعلوك في محاولة تحقيق ذاته بعيدا عن القبيلة، فإذا كان الغموض سمة للصحراء فانفتاحها يكشف له شعابها، كما يهون أمرها حين يلقي إليها بهمومه وآلامه ومعاناته، فهي إذن داءه ودواءه في الوقت نفسه، فاندفاع هذا المغامر في متاهات الصحراء وفضائها

1- تأبط شرا:الديوان،تح وشر:علي ذو الفقار شاكر،ط01،دار الغرب الإسلامي،بيروت،1984م،ص،ص:94، 96.
2- عروة بن الورد:الديوان،در وشر وتح:أسماء أبوبكر محمد،ص:93.

المفتوح وعيشه تجارب متعددة وكثيرة قد أكسبه ثقافة ومعرفة كبيرة في كيفية تخطي دروبها وتجاوز مجاهيلها، بل نجده قد ألفها وألفته خلافا لتجربته مع القبيلة التي ألفها فاضطهدت فقد عاش في القبيلة حالة من الاغتراب لا حالة غربة وإن بين المعنيين فرق كبير، فالغربة هي ابتعاد عن المكان والشعور به، إنها غربة مسافية تفصل بين الإنسان ومجتمعه، أما الاغتراب فهي إقصاء واستعباد للذات والقيم الإنسانية، وكذا خضوع واستسلام للسلطة حتى لتغدو تلك الذات منفصلة عن عالمها مسافة وقيمة، محاولة تأسيس قيمها الخاصة وأولها الحرية، فالشعر في تجربة الصعلكة **<<تحرر الأنا من قيود المتناهي الحسي والعقلي، وتدفع بها تجاه مغامرة الوجود ذات الأبعاد اللامتناهية المفتوحة على احتمالات تختبر طاقات الخلق الكامنة/.../ حيث يلعب الكائن في العالم دوره في الخلق الجوهري لأبنية العالم والكشف عن إضاءات الكينونة>>**[1] فالتحول من القبيلة والعيش في الصحراء يتطلب مقدرة وصبرا وثباتا ليصور لنا تأبط شرا حالة الصراع بينه وبين الغول الذي يخرج منه منتصرا، وفي ذلك رسالة للقبيلة:

ألاَ مَـنْ مُبْلِغٌ فِتْيَانَ فَهْـمٍ بِمَـا لاَقَيْتُ عِنْدَ رَحَـى بِطَانِ
بِأَنِّي قَدْ لَقِيتُ الغُولَ تَهْوِي بِشُهْبٍ كَالصَّحِيفَةِ صَحْصَحَانِ
فَقُلْتُ لَهَا: كِلاَنَا نِضْوُ أَيْـنٍ أَخُو سَفَرٍ فَخَلِّي لِي مَكَـانِـي
فَشَدَّتْ شَدَّةً نَحْـوِي فَأَهْوَى لَهَـا كَفِّـي بِمَصْقُولٍ يَمَانِي
فَأَضْرِبُهَـا بِلاَ دَهَشٍ فَخَرَّتْ صَرِيعًـا لِـلْيَدَيْـنِ وَلِلْجِرَانِ
فَقَالَتْ عُدْ فَقُلْتُ لَهَا رُوَيْدًا مَكَـانَكِ إِنَّنِـي ثَبْتُ الْجَنَـانِ
فَلَمْ أَنْفَـكَّ مُتَّكِئًـا عَلَيْهَـا لأَنْظُـرَ مُصْبِحًـا مَاذَا أَتَانِي
إِذَا عَيْنَـانِ فِي رَأْسٍ قَبِيـحٍ كَرَأْسِ الْهِرِّ مَشْقُـوقِ اللِّسَانِ[2]

يقول أيضا:

فَأَصْبَحْتُ وَالْغُـولُ لِي جَـارَةٌ فَيَا جَارَتَـا أَنْتِ مَا أَهْوَلاَ

1- عبد العزيز بومسهولي:الشعر والوجود والزمان رؤية فلسفية للشعر،(د.ط)،أفريقيا الشرق،المغرب،2002م،ص:11.
2- تأبط شرا:الديوان،تح وشر:علي ذو الفقار شاكر،ص،ص: 222 ،226.

وَطَــالَبْتُهَــا بُضْعَهَــا فَالْتَوَتْ بِوَجْهٍ تَهَـوَّلَ فَـاسْتَغْوَلاَ

فَقُلْتُ لَهَـا:يـَا انْظُرِي كَيْ تَـرَيْ فَوَلَّتْ فَكُنْتُ لَهَـا أَغْوَلاَ [1]

إن المعرفة الإنسانية تختلف مراتب إدراكها فهناك ما تدرك بالعقل، وأخرى تدرك بالحس والتجربة، وأخيرا ما تدرك الخيال، لهذا يمكن تقسيمها إلى قسمين: الأولى نابعة من العقل والفكر وهي معرفة موضوعية تتمظهر على مستوى الظاهر والخارج، والثانية نابعة من الحدس والخيال وهي معرفة ذاتية تتمظهر على مستوى الداخل والباطن.وهكذا نجد أن تجربة الصعلوك قد زاوجت بين العقل والخيال[2]، إذ يحاول الشاعر من خلال هذه الأبيات أن يمزج بين ما هو ثقافي وما هو جمالي من أجل رسم صورة مثالية للشجاعة والبطولة في عالمه الصحراوي الجديد، موجها رسالة مبطنة لنظام القبيلة؛ حيث إن أول ما استهل به الشاعر رسالته أداة التنبيه وجلب الأنظار (ألا) ليكشف بعدها على مراده وهي إبلاغ قبيلة (فهم) عما حصل له في فضاء الصحراء عند رحى بطان وقد خص هذا التبليغ للفتيان وهي إشارة ورمز للقوة وكأنه كتحدٍ لهم، ويبدو أن الخطاب في البيت الأول والثاني من المقطع الأول خطاب يثير في نفس المتلقي التشويق، كما أننا لو تأملناهما ثقافيا لوجدناهما بيتان يؤديان دور الجملة الثقافية إذ ترتبط هذه الجملة الثقافية حسب الغذامي بفعل نسقي في المضمر الدلالي للوظيفة النسقية للغة التي تتدخل في توجيه الأفكار والسلوكات[3] ففيهما نجد أن هناك رصيد ثقافي بلاغي منح الذات أو أنا الشاعر المركزية والمقام الأساس والجوهري في التربع على القول الشعري، بينما الطرف الآخر (القبيلة) نجده هامشيا مستمعا فقط، ولعل من نافلة القول يمكن تأويل المضمر النسقي وكشفه هنا هو تطابق صفات الغول مع صفات النظام القبلي

1- تأبط شرا:الديوان،تح وشر:علي ذو الفقار شاكر،ص،ص:164، 165.

2- صالح إبراهيم نجم:جدلية الأنا والآخر في الشعر الصوفي على امتداد القرنين السادس والسابع الهجريين،إشراف:وفيق محمود سليطين، قسم اللغة العربية،كلية الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة تشرين،سوريا،2012م،2013م،(أطروحة دكتوراه) ص،ص:87، 88.

3- محمد بن لافي اللويش:جدل الجمالي والفكري- قراءة في نظرية الأنساق المضمرة عند الغذامي،ط01،دار الانتشار العربي،بيروت،لبنان،2010م،ص:145.

فإذا كان الأول خياليا ومفزعا فإن الثاني له من ذلك أو أكثر وبهذا يمكننا القول أن الشاعر قد لعب على إيهام المتلقي ليصنع بذلك تورية ثقافية تعزز وعيه في المخاتلة وتهميش النظام، لأننا سنلاحظ في باقي الأبيات (03-08) صراعه مع هذا الغول/القبيلة **حواريا** (فقلت لها كلانا نضو أين/أخو سفر فخلي لي مكاني/فقالت:عد فقلت لها:رويدا مكانك إنني ثبت الجنان) **وجسديا** (فشدت شدت نحوي فأهوي لها كفي بمصقول يماني/فأضربها بلا دهش فخرت صريعا لليدين وللجران) لكن الشاعر في النهاية استطاع الانتصار عليه/عليها عبر الصعلكة، فالمكان وشخصياته في النص الصعلوكي مغاير ومختلف لواقع ومسرح الحدث القبلي الذي يختفي فيه الحدث الجماعي، ليتمركز الحدث الفردي الحالم والمتخيل ثقافيا والمجيد لحالة الانفصال عن القبيلة الطامح للحرية وفاعلية الذات الفردية[1].

إن حياة الصعلوك وعيشه في فضاء الصحراء الموحش واغترابه فيه قد صنعت له تجربة وجدانية ووجودية جديدة؛ حيث يكشف لنا في نصوصه الشعرية آثار علاقة اندماجه مع الطبيعة بمختلف كائناتها (أشجار وصخور أو جداول ماء أو حيوانات أليفة ومتوحشة) هذا الاندماج الذي يبعث من خلاله أحاسيسه بالأمان والطمأنينة كما يصوره الشنفرى:

وَخَرْقٍ كظَهْرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بِعَــامِلَتَيْنِ ظَهْــرُهُ لَيْــسَ يُعْـمَلُ
وألْحَقْتُ أُوْلاَهُ بأُخْــرَاهُ مُوفِيًــا عَلَــى قُنَّــةٍ أُقْــعِـي مِــرَارًا وَأَمْثُلُ
تَرُودُ الأَرَاوِى الصُّحْمُ حَوْلي كأنّها عَــذَارَى عَلَيْهِــنَّ المُــلاَءُ المُذَيَّـلُ
ويَرْكُدْنَ بالآصَــالِ حَوْلِـي كأَنَّنـي مِنَ العُصْمِ أدْفَى يَنْتَحي الكِيحَ أعْقَلُ [2]

ويقول أيضا:

وفي الأرضِ مَنْأًى للكريم عن الأذَى وفيها لمن خأأاف القِلَى مُتَعَزَّلُ
لَعَمرُكَ ما بالأرض ضِيقٌ على امْرِئٍ سَرَى رَاغِبًا أو رَاهِبًا وهو يَعْقِلُ
ولـي دُونَكُمْ أهْلُونَ: سِيـدٌ عَمَلَّسٌ وأَرْقَطُ زُهْلُــولٍ وعَرْفَـاءُ جَيْئَلُ

1- كمال أبو ديب:الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي،ص576،577.

2- الشنفرى:الديوان،جم وتح وشر :إيميل بديع يعقوب،ص،ص:72،73.

هُمُ الأَهْلُ لا مُسْتَوْدَعُ السِّـرِ ذائــعٌ لَدَيْهِمْ وَلَا الجَاني بما جَرَّ يُخْذَلُ[1]

إذا كانت الطبيعة/الصحراء في الفكر القبلي قوة لامتناهية مدمرة لطاقاته، كلما وطأها تعصف به عجزا وهزيمةً، فإنها بالنسبة للصعلوك هي الملجئ والعالم والصديق إذ يفضي لها الأسرار، ويتقاسم معها الهموم والآلام حتى بلغت درجة العلاقة بينهما حد الائتلاف كما تظهره أبيات المقطع الأول، ومن بين الأمثلة أيضا حضور الحيوان بنوعيه الأليف والمتوحش في الشعر الصعلوكي (الأوارى أي أنثى التيس البري الأدفى أي الوعل/سِيدٌ عَمَلَّسٌ وأَرْقَطُ زُهْلُولٍ وعَرْفَاءُ جَيْئَلُ) الذي شكل علامة ثقافية تحيلنا إلى وجود نسقين أحدهما ظاهر والآخر باطن، أما الأول فقد تمثل في استقرار الشاعر في عالم الطبيعة الحيواني الذي أحس فيه وأشعرنا أيضا بشعوره بالأمان والطمأنينة، فهذا الاستقرار بين الصعلوك والحيوان**<<حينم عن حركية الذات الجاهلية لنداءات الكون وتنهيداته، على الرغم من التلكؤ والحذر ومطبات الخوف التي أوجدتها ظروف التوتر النفسي والصراع الاجتماعي في تلك البيئة>>**[2] الجاهلية.

بينما تمثل النسق المضمر في استغناء الشنفرى عن عالم القبيلة/الآدمي، وإن هذا الاستغناء في حقيقته محاولة لإنتاج مشروع جديد له فلسفته الخاصة، فلسفة الاختلاف والمغايرة التي يهدف من خلالها كسر نمطية وتراتبية التفكير القبلي الطبقي والاستعلائي وإزاحته إلى الهامش، وإعادة الذات الإنسانية إلى مركزيتها، هذه الذات التي من حقها كشف حجبها الثقافية المخترقة للبنية الاجتماعية المتحررة من أسيجة وعوالم القبيلة (لَعَمرُكَ ما بالأرض ضِيقٌ على امْرِئٍ سَرَى رَاغِبًا أو رَاهِبًا وهو يَعْقِلُ) لهذا نجد شعر الصعلكة يقيم عوالمه على مبدأ أساسي توافقي بينهم هو إيمانهم بقدرة الحرية والانعتاق على تحرير الذات الإنسانية من مفاهيم القبيلة المشوبة بالطبقية والعنصرية[3].

1- الشنفرى:الديوان،جم وتح وشر :إيميل بديع يعقوب،ص،ص:59،58.

2- لخضر هني:سيمياء الأنموذج في الشعر الجاهلي،ص:34.

3- عبد الفتاح أحمد يوسف:لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة،ص:217.

لقد خاض الصعاليك في سبيل التحرر ثورة وصراعات مريرة ضد نظام القبيلة، هذه الثورة التي تنوعت أهدافها بين معلنة ومضمرة، أما الأولى فقد تمثلت في محالة الانتقام والثأر في حين كان الثاني هدفا رئيسيا ومركزيا يتمثل في إثبات مقدرة الذات المتصعلكة على صنع الاختلاف فكرا ولغة، ومن بين الصراعات الدالة على ذلك قول الشنفرى:

خَرَجنا فَلَم نَعهد وَقَلَّت وَصاتُنا ثَمانِيَة ما بَعدها مُتَعَتَّبُ
سَراحينُ فِتيانٍ كَأَنَّ وُجوهَهُم مَصابيحُ أَو لَونٌ مِنَ الماءِ مُذهَبُ
نَمُرُّ بِرَهوِ الماءِ صَفحًا وَقَد طَوَت ثَمائِلُنا وَالزادُ ظَنٌّ مُغَيَّبُ
ثَلاثاً عَلى الأَقدامِ حَتّى سَما بِنا على العَوصِ شَعشاعٍ مِنَ القَومِ مِحرَبُ
فَثاروا إِلَينا في السَوادِ فَهَجهَجوا وَصَوَّتَ فينا بِالصَباحِ المُثَوَّبُ
فَشَنَّ عَلَيهِم هَزَّةَ السَيفِ ثابِتٌ وَصَمَّمَ فيهِم بِالحُسامِ المُسَيَّبُ
وَظِلتُ بِفِتيانٍ مَعي أَتَّقيهُمُ بِهِنَّ قَليلاً ساعَةً ثُمَّ خُيِّبوا
وَقَد خَرَّ مِنهُم راجِلانِ وَفارِسٌ كَمِيٌّ صَرَعناهُ وَخومٌ مُسَلَّبُ [1]

ويقول أيضا في الثأر من قوم بني سلامان:

جَزَينا سَلامانَ بنَ مُفرِجَ قَرضَها بِما قَدَّمَت أَيديهِمُ وَأَزَلَّتِ
وَهُنَّئَ بي قَومٌ وَما إِن هَنَأتُهُم وَأَصبَحتُ في قَومٍ وَلَيسوا بِمُنيَتي
شَفَينا بِعَبدِ اللَهِ بَعضَ غَليلِنا وَعَوفٍ لَدى المَعدى أَوانَ اِستَهَلَّتِ [2]

تتحرك الأبيات الأربعة الأولى من المقطعين بين نسقين متضادين: نسق الانتماء في المجتمع الصعلوكي ونسق الانتماء في المجتمع القبلي؛ فإذا كان الانتماء في المجتمع القبلي تتحكم فيه السلطة والرئاسة، وتتمظهر فيه الطبقية أحرارا وعبيدا، فإن الانتماء في المجتمع الصعلوكي انتماء متكامل له الغاية والهدف الواحد وهو الرفض والانتقام والتصدي، ويسود فيه العدل والمساواة فالضمير الثقافي (نحن) يختلف تماما عما في القبيلة، فالملاحظ في

1- الشنفرى:الديوان،جم وتح وشر :إيميل بديع يعقوب،ص،ص:27،28.
2- المصدر نفسه،ص،ص:37،38.

البيتين الأولين يرى بأن الصورة لا توحي بأي تمايز أو طبقية، بل تحكمها وحدة الفكر والمظهر. بينما تتحرك الأبيات الأربعة الأخير في نسق الحرب والقتال؛ حيث يرسم الشنفرى صورة القبيلة وهي تهجهج أي تصرخ وفي هذا الصراخ إيحاء مضمر يمثل في خضوع أبناء القبيلة لسيوف هؤلاء الصعاليك (تأبط شرا/الشنفرى/عمرو بن براق/المسيب/عامر بن الأخنس) فرغم كثرة أفراد القبيلة إلا أن وحدة الصعاليك استطاعت التغلب عليهم وقتل راجلان وفارس، ويبدو القتال والحرب في تصور الصعاليك حرب مشروعة، لأن نظام القبيلة شردهم، ولم يحقق لهم الأمان والسلام، لهذا كان لا بد لهم من إقامة هذه الثورة والثأر منها. ليبدو خطاب التمرد والثورة غنيا بدلالات ثقافية وفلسفية ممزوجة برؤية شعرية تلامس الزمان والمكان كوجود وتجعل من الفرد فردا مختلفا عما حوله، وبهذا يصبح الليل زمانا ومكانا لا يغادره الخطاب الشعري الملون بأجواء الثقافة العربية السلطوية التي لا تعرف لغة الاختلاف أو لغة الحوار إلا من خلال الرجوع إلى الذاكرة وماضيها.

ثالثا- مركزية الجسد الأنثوي عند الشعراء الأغربة (نحو بلاغة الانتقام)

يعتبر الجسد في الإبداع الأدبي من بين أهم القضايا والفضاءات ذات المحمول الفكري والثقافي والفني التي تطرح طابعا إشكاليا يتأرجح بين ثنائيتين هما((جمالية الثقافة وثقافة الجمال))؛ إذ تتمثل الأولى في سلوك الثقافة – باعتبارها سلطة مترسبة في الوعي الجمعي- ومقدرتها على رسم الجسد وتوظيفه في الشعر كفعل ثقافي له أهدافه ومقاصده ومضامينه بينما تكون ثقافة الجمال وهي جملة الخصيصات المميزة لذلك الفعل الثقافي الذي تمنح للشاعر/المبدع السلطة في إلغاء كل الخطوط الحمراء وحدودها التي تعترضه في رسم الجسد واقعا ومتخيلا[1].

1- محمد مزيلط:<<الجسد في الخطاب الروائي العربي قراءة في أنماط التمثل>> مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية،مج16 ع03،أكتوبر 2019م،جامعة سطيف02،الجزائر،ص:113.

لقد كان الجسد الأنثوي البؤرة المركزية، والمدار الفلكي الذي يدور حوله قضايا الجمال لهذا نجد أن الشعراء الجاهليين على عموما، والشعراء الأغربة* خصوصا قد اتخذوا من هذا المدار محورا أساسيا للتعبير عن شعورهم الداخلي، ومكبوتاتهم النفسية التي عانوا منها من قبل القبيلة، حتى لاقوا تهميشا مزدوجا قبليا وأنثويا بسبب لونهم، لذا كان اهتمامهم بالجسد الأنثوي وسيلتهم في بناء ثقافة جمالية مختلفة ومغايرة عن السائد والمؤتلف؛ حيث ركزوا على كشف جمالية جسد المرأة كعادة الشعراء، ولكن تبطينه بأنساق ثقافية ترسي ثقافة المواجهة ضد تهميشهم بسبب سوادهم، غير أن بعض الشعراء وعلى وجه الخصوص "سحيم عبد بني الحسحاس" الذي رأى منطقا آخر في تعرية وفضح مركزية القبيلة والانتقام من تسلطها بطريقة مباشرة عبر خطابات السخرية من القبيلة بوصف نسائها وصفا ماجنا وعابثا بهن محاولا في ذلك إخماد تلك الإحساسات الموجعة لذته والسالبة لإنسانيته.

سنحاول اكتشاف دور الجسد الأنثوي في تعرية وفضح القبيلة من قبل سحيم عبد بني الحساس، بدءً من معرفة ماهية الجسد فلسفيا وثقافيا، ثم محاولة استجلاء أهم الأنساق الظاهرة والمضمرة.

01- الجسد في التفكير الفلسفي

لقد كان للفلسفة الفينومينولوجية والأنطولوجية الأثر الكبير في إخراج الجسد من القمقم المحظور الذي تعرض له في تاريخ الثقافة التي لطالما اعتبرته التابو (Tapo) المشبع بالمكبوت والمحفوف بالمخاطر، كما أخرجته من مصاف الدونية والهامشية والاضطهاد الفلسفي إلى أعلى الموجودات المحورية في الوجود؛ حيث ترى الفلسفة المثالية الأفلاطونية أن الجسد هو سجن الروح وعلى هذا قسمت الوجود إلى عالمين محسوس (الجسد) ومعقول (عقل/مثالي)، وقد تحيزت إلى العالم الثاني الذي تراه منبعا للمعرفة والحقيقة المطلقة، بينما

*- الشعراء الأغربة: هم طائفة من الصعاليك تعرضوا للازدراء والاضطهاد من النظام القبلي، ومن بين خصائص هؤلاء لونهم الأسود، ضف إلى ذلك خاصية لا نقر بها وهي نسبهم غير الشريف، وقد كانت هذه الطائفة من طبقة العبيد. هاني نعمة حمزة:شعر المهمشين في عصر ما قل الإسلام دراسة على وفق الأنساق الثقافية،ص:27.

العالم الأول هو عالم الزيف والتشويه والدونية. كما نجد فلسفة الشك الديكارتية التي كرست النزعة الأفلاطونية القائمة على الوجود الماهوي المفارق للجسد المحسوس لتقسم هي الأخرى الفرد إلى جزئين متنافرين هما الروح والجسد، فجعلت من الأول مركزي، أما الثاني فهامشي.

مما سبق يبدو أن كل من هاتين الفلسفتين قد سلكتا سبيل تهميش وإقصاء الجسد واعتبار الروح الأنموذج المثالي والماهوي لعالم المعرفة والحقيقة[1].

بينما ترى الفلسفة الفينومينولوجية والأنطولوجية(هوسرل/هيدغر/ميرلوبونتي) عكس ذلك حيث تعد أبحاث كل من الألماني إدموند هوسرل* وتلميذه الفرنسي موريس ميرلوبونتي من بين أهم المباحث الفلسفية التي روجت للجسد وأعلت من قيمته، بإعادته إلى محوره المركزي داخل عالم الوجود، باعتباره الفضاء أو البنية الكلية التي لا تختلف عن الروح، بل يشكلان معا بنية متكاملة لصيرورة التفاعل الإنساني[2]. فقد سعت فينومينولوجيا هوسرل إلى تحويل مفهوم الجسد من نسق المادي إلى نسق ماهوي؛ أي تحويله من مادة إلى موضوع، ذلك باعتباره فضاء ماهويا متضمنا في حيزه الطوبولوجي، فالجسد عنده ليس حاصل الإدراك الحسي، بل هو أيضا حاصل الإدراك الحدسي الذي لا يستغني عن الوعي وما يفيده في فهم موجودات العالم عبر مبدأ القصدية التي تمثل أساس وماهية الوعي[3].

على الرغم من مجهودات إدموند هوسرل في محاولته تجاوز الطرح الكلاسيكي في معرفة الوجود من خلال معرفة العلاقة القائمة بين الذات وموضوعها عبر قصدية الوعي

1- محمد مزيلط:<<الجسد في الخطاب الروائي العربي قراءة في أنماط التمثل>>،ص:115.

* إدموند هوسرل (1859-1938):فيلسوف ألماني درس العديد من العلوم كالرياضيات حتى تحصل فيها على الدكتوراه ثم تفرغ بعدها لدراسة الفلسفة على يد فرانتس برنارتو. أنتج الفلسفة الفينومينولوجية وتعمق فيها، له العديد من المؤلفات: مدخل إلى الفينومينولوجيا، تأملات ديكارتية. ترجمت كتبه إلى العديد من اللغات كالفرنسية والعربية. نادية بونفقة:إدموند هسرل1859-1938:ضمن كتاب الفلسفة الغربية المعاصرة صناعة العقل العربي من مركزية الحداثة إلى التشفير المزدوج إشراف وتحر:علي عبود المحمداوي تقديم:علي حرب،ط01،منشورات ضفاف،بيروت،2013م،ص،ص:140،139.

2- محمد سيد علي عبد العال:<<شعرية الجسد في حائية أوس بن حجر- السفور الأنثوي والاحتجاب الذكوري>>،مجلة كلية الآداب،ع01،ماي2015م،جامعة السويس،مصر،ص:137.

3- المرجع نفسه،ص:138

الفينومينولوجي، غير أن كثير من الفلاسفة والباحثين يرون أن فلسفته اختزلت الوجود في قصدية الوعي ذاته حتى انتهى إلى نمط من المثالية المتعالية كما في التفكير الكلاسيكي. وعليه فإن من سنن الكون أن سقوط شيء ما سيقام على أنقاضه شيء آخر مطور له أو بديل عنه، إذ تأسست فلسفة جديدة سميت بالأنطولوجيا مع مارتن هيدغر*، إذ حاول هذا الأخير الانتقال من قصدية الوعي الهوسرلي إلى قصدية الوجود الإنساني متوسلا في طرحه بالفينومينولوجيا ذاتها بهدف مقاربة الوعي وفهم الوجود بما هو موجود منتجا بذلك أنطولوجيا فينومينولوجية[1].

تنطلق فلسفة هيدغر في النظر إلى الجسد في مقابل مصطلح الجسم؛ حيث تَعتَبِر هذا الأخير عضوا حيوانيا لحميا أو غضروفيا أو عظميا، بينما يرى الجسد من ناحية فلسفية لتعلقه بكينونة الإنسان، وبوصفه وجودا أنطولوجيا تحيطه (الكينونة في العالم). لتكون فلسفة هيدغر توجها جديدا لقطيعة فلسفية مع التصورات الأفلاطونية والديكارتية تتجاوز التقسيم الثنائي للإنسان جسدا ونفسا أو جسدا وروحا، بل إنهما يشكلان الكينونة الكلية للإنسان بنية جسدية وروحية ونفسية[2]؛ أي إنه **<<كينونة رمزية وإيحائية وإشارية وأيقونية تضاف إلى الأجسام من خلال تمثيل الإنسان لها، لتحقق وجودها المرئي الذي يمكن أن يكون هنا أو هناك>>**[3]، لتكون العلاقة التكاملية بين الجسد والكينونة عند هيدغر بهدف تحقيق الدزاين. ليصبح التفكير في الجسد وبه وعبره وحوله يقودنا إلى محاولة فهم هواجس الذات والكينونة نحو فضائها وإيمانها

* مارتن هيدغير (1889- 1967):فيلسوف ألماني يعد من أقطاب الفلسفة المعاصر، اشتغل حول الوجود، منتجا فلسفته الأنطولوجية، من أبرز مؤلفاته (الكينونة والزمان) ترجمت فتحي المسكيني. تأثر هيدغير بالفينومينولوجيا فحاول تطويرها فربطها بفلسفته الأنطولوجية ليحاول التفريق بين رؤيته ورؤية أستاذه إدموند هوسرل حيث تمضي فينومينولوجيا أستاذه <<إلى الدخل؛ تمضي نحو ماهية الأشياء والظواهر/.../ بينما فينومينولوجيا هيدغر/.../ تمضي نحو الخارج؛ نحو الوجود أو الكينونة أو التوجد في تجلياتها وتمظهراتها بوصفها موجودات>>. رسول محمد رسول:العلامة.الجسد.الاختلاف تأملات في فلسفة مارتن هيدغر،ط01،دار عدنان،العراق،2015م،ص- ص:09- 40.

1- المرجع نفسه،ص،ص:16،14.

2- المرجع نفسه،ص،ص:101،99.

3- المرجع نفسه:ص:108.

بمقدرة الجسد وقيمته على احتواء العالم والانضمام فيه مادة وخيالا[1].

لم يقف التفكير الفينومينولوجي عند هوسرل وهيدغر فقط، بل تعداهما إلى تلميذهما الفرنسي موريس ميرلوبونتي* الذي استفاد منهما استفادة كبيرة، جاهدا إلى تعميق النظرة الفينومينولوجية للأشياء خاصة ما تعلق بموضوع الجسد؛ حيث اعتقد أن**<<كل بنية جسدية لها وظيفة أنطولوجية يتحقق بها الوجود الإنساني الفعلي، في ظل المشاركة الجسدية، فالعين تتحول إلى رؤية بإشكالاتها المعقدة واللسان يفتح آفاق الوجود اللغوي. أما اليد فيها يتشكل العالم السحري الذي يتموضع في الفن بأشكاله>>**[2]. فهم طبيعة الجسد، والإحاطة بتأويل ماهيته يحتاج أولا البحث في كل إمكانياته المتحققة وغير المتحققة من خلال تخليصه من قوى الميتافيزيقا تأويلات التحليل النفسي، والرؤى العلمية التي تنظر له ككتلة لحمية قابلة للتشريح، والنظر له انطلاقا من الوجود في العالم مع وجود الآخر[3] ليكمل ميرلوبونتي عندئذ الشق الثاني الذي أغفله هيدغر وهو (الآخر)، منفتحا من الأنا على الآخر بوصفه المختلف الذي يحقق معرفة الأنا.

يمكن القول إن الجسد في التفكير الفينومينولوجي**<<وحدة كلية تتحدد قيمة كل عنصر فيه حسب علاقته بالكل فهو القادر على الإبداع لا المسجون داخل النظام. وهو الكيان الواعي لا الآلة. وهو الحي المليء بالانفصال والحركة والرغبة>>**[4] المحقق لوعي العالم، والآخر المختلف.

1- مفيدة الغضبان:<<امتداد الجسد في اللامادية>>،مجلة الحياة الثقافية،ع250،أفريل2014م،تونس،ص:93.

* موريس ميرلوبونتي (1908-1961):فيلسوف فرنسي وأحد أقطابها في الفينومينولوجيا، تأثر كثيرا بهوسرل وهيدغر، غير أنه استطاع إنتاج رؤيته الخاصة غبر دراسته المتعمقة للجسد فينومينولوجيا وأنطولوجيا، من مؤلفاته:العين والعقل، المرئي واللامرئي. زروق زينة:فينومينولوجيا الجسد والحداثة في فكر ميرلوبونتي،ضمن كتاب الفلسفة الفرنسية المعاصرة جدل التموقع والتوسع إشراف وتحرير :سمير بلكفيف،منشورات ضفاف،ط01،بيروت،لبنان،2015م،ص:257.

2- المرجع نفسه:272.

3-علي الحبيب الفريوي:فينومينولوجيا الآخر في فلسفة ميرلوبونتي ايتيقا الجسد والانغراز في مسطح البينذاتية،مجلة أوراق فلسفية،ع54، 2017م،مصر،ص،ص:118،119.

4- نصر سامي:الجسد في شعر محمود درويش الأيروسي والتاناتوسي،ط01،كنوز المعرفة،عمان،2015م،ص:28.

02- الجسد من النسق الجمالي إلى النسق الثقافي

مما هو مؤكد في الثقافة العربية أن احتفاء الشاعر الجاهلي بالجسد أيما احتفاء قد ظل مستودعا للذاكرة العربية استعادة واستحضارا كلما ذكر الجسد، ذلك لأنه تجلى بوضوح عبر الجسد الأنثوي لما له من خصوصية ومميزات تكسي النص الشعري جمالية وفنية، بل وتضفي عليه أيضا رؤى ثقافية تخرجه من ظواهر جمالية إلى مضمرات ثقافية لها علاقات بين الذات والآخر والعالم.

وفق هذا التصور نجد أن الشعراء الجاهليين احتفوا بالجسد وتعاملوا معه ليس على أنه**<<معتقل ومحتبس وأثر لخطيئة قديمة أي كفرضية استلاب وإكراه، بل تعامل معه كأداة لذة وإبداع وكمصدر للجمال، ومنال أصلي له، وباختصار كوسيلة تحرر فردي وجماعي>>**[1] لتغدو الكتابة عن الذات في عمومها -خاصة الفنية والإبداعية سواء أكانت شعرا أم نثرا- ومحاولة إدراكها هي قبل كل شيء كتابة عن الجسد الذي يمتلك أغوارها ويختزلها، ذلك لأنه في بعده الثقافي ليس حكرا فقط على العلوم الإنسانية (فلسفة/أنثروبولوجيا/علم نفس/علم اجتماع)، بل نجد كمحور أساسي ترتكز عليه علوم وفنون أخرى كالآداب والإعلام والاتصال، هذه المركزية الجسدية التي تمنح الإنسان روح الفكر وقوة التفكير المتنوع الفلسفي والأخلاقي، الثقافي والجمالي[2] لأن**<< تحول الجسد إلى موضوع فكري وفلسفي وأدبي قد شكل المنعطف الذي اندمج فيه الجسد في التجربة الوجودية والفكرية والتعبيرية المعاصرة الذي نتج عنه تحويل الجسدية إلى موضوع ممكن للفكر والتفكير>>**[3]. ولعل أدونيس من أبرز الأدباء والمفكرين الذين نظروا للجسد نظرة مغايرة-كونه الشاعر الناقد والمفكر المختلف؛ حيث يرى أن الجسد ليس مطلوبا لذاته فقط، بل أيضا منفذ إلى غايات أخرى بعضها نفسي وبعضها فني تخييلي لا يمكن فهم مرامه إلا من خلال إدراكه ومعرفة الظروف المحيطة به ويضرب مثالا بالفضاء عند الشاعر الجاهلي؛ إذ يجده

1- محمد الغزي:الاحتفال بالجسد في التراث الجاهلي،مجلة فكر وفن،ع43،يناير 1986م،معهد غوته،ألمانيا،ص:30.

2- حورية الخمليشي:الجسد الشعري،مجلة علامات،ع36،يناير 2011م،المغرب،ص:135.

3- فريد الزاهي:الجسد والصورة والمقدس في الإسلام،(د.ط)،أفريقيا الشرق،المغرب،1999م،ص:24.

متعددا ومختلفا حسب القيم والأغراض، فقيمة الحب أو غرض الغزل عند الجاهلي ينطلقان من الجسد نظرا لما يوفره من سلطة للتملك والاكتمال يعلو به ويتسامى[1]، ليصبح الجسد عند أدونيس فاعلية وجودية لاكتشاف الذات وفهم العالم والآخر المختلف.

03- لذة الجسد الأنثوي وانتقام العبث والمجون

إن كتابات الشعراء السود والصعاليك ككتابات مهمشين استطاعت ابتكار أنماط أدبية جديدة مثل نمط السخرية الذي مثل**<<استراتيجية فنية للوقوف عند المخفي في المجتمع [الجاهلي] والتعريض به وفضحه في صورة مضحكة/مبكية>>**[2] ومثال ذلك قول عروة بن الورد الساخر من قبيلة عامر بن الطفيل لما فخروا بأخذهم امرأة من بني عبس وبني سكين يقال لها أسماء فحين بلغه رد عليه قائلا:

إن تَأخُذوا أَسماءَ مَوقِفَ ساعَةٍ فَمَأخَذُ لَيلـى وَهيَ عَذراءُ أَعجَبُ

لَبِسنا زَمانًـا حُسنَهـا وَشَبابَها وَرُدَّت إِلى شَعواءِ وَالرَأسُ أَشيَبُ

كَمَأخَذِنا حَسناءَ كُرهاً وَدَمعُهـا غَداةُ اللِوى مَغصوبَةً يَتَصَبَّـبُ [3]

لقد جاء سخرية "عروة" قاسية ومؤلمة على قبيلة عامر بن الطفيل وذلك باسترجاعه لهم تاريخهم المشين، فإذا هم أخذوا أسماء العبسية ليوم واحد، فهو كذلك أخذ ليلى بنت شعواء الهلالية، ليكون التعجب في البيت الأول بغرض الاحتقار والإذلال، لهذا نجد عروة هنا لا يتوانى في تعرية وفضح قبيلة ابن الطفيل من خلال ذكر محاسن المرأة المسبية من عندهم فهي عذراء وشابة جميلة حسناء، لتشي لنا هذه الأبيات الساخرة جوهر التفكير الصعلوكي في فضح قيم القبيلة وطبقيتها، فالنسق الثقافي المعلن هنا متمثل في محاولة تجريد القبيلة قيمها الاستعلائية وكسرها وتحرير أفرادها المستعبدين فيها، بينما يحاول النسق المضمر

1- أدونيس:مقدمة للشعر العربي،ص- ص:19- 22.

2- محمد المسعودي:<<سمات أدب الهامش من التوحيدي إلى شكري>>،مجلة آفاق،ع77و78،يناير 2010م،اتحاد كتاب المغرب،المغرب،ص:97.

3- عروة بن الورد:الديوان،در وشر وتح:أسماء أبوبكر محمد،ص:47.

ترسيخ أخلاقيات الصعلوك الحقيقية في كيفية التحرر من سلطة القبيلة وتحقيق العدالة المعيشية أو الشعرية.

من بين الشعراء السود الذين اتخذوا السخرية نمطا فنيا لفضح القبيلة وتعريتها سحيم عبد بني الحسحاس الذي لاقى هو الآخر قهرا واستعلائية طبقية من قبل القبيلة أوصلته إلى العبودية واستحقار النساء له كما في قوله:

أشـارَت بِمِدراها وَقالَت لِتِربِهـا أَعَبدُ بَني الحَسحاسِ يُزجي القَوافِيا
رَأَت قَتَبًا رَثًّا وسَحقَ عَبـاءةٍ وأَسوَدَ مِمّـا يَملِـكُ النـاسُ عارِيـا
يُرَجِّلنَ أَقوامًـا وَيترُكنَ لِمَتـي وَذاكَ هَـوانُ ظاهِرٍ قَـد بَدا لِيـا
فَلَو كُنتُ وَردًا لَونُـهُ لعَشِقْتَنِـي ولَـكِن رَبِـيَ شَـانَنِي بِسَـوَادِيَا
فَما ضَرَّني أَن كانَت أمّي وَليدةً تَصُرُّ وتَبـري بِاللِّقـاحِ التَوادِيـا [1]

إن تعالي المرأة على سحيم واحتقاره لقبحه وسواده وعبوديته حتى أصبح مثيرا للدهشة كما تصوره الأبيات أعلاه قد كونت له رغبة كبيرة وقوية في رد الإهانة والاحتقار لهن ولرجال القبيلة والثأر منهم ليجعل من السخرية أداة وسلاحا لذلك من خلال نسق العبث والمجون والتعريض والتشبيب بالنساء فهتك عرضهن، وخدش حياءهن وعفتهن كما في قوله عن نسوة من بني صبير بن يربوع:

كـأَنَّ الصُّبَيرِيّـات يَومَ لَقينَنـا ظِبَاءُ حَنت أَعناقَهـا في المَكـانِسِ
وَهُنَّ بَناتُ القَومِ إِن يَشعُروا بِنا يَكُن في بَناتِ القَومِ إِحدى الدَّهارِسِ
فَكَم قَد شَقَقنـا مِن رِداءٍ مُنَيَّر ومِن بُرقُـعٍ عَن طَفلَـةٍ غَيـرِ عانِس
إِذا شُـقَّ بُردٌ شُقَّ بِالبُـردِ بُرقُعٌ دَوالَيـكَ حتَّى كُلُّنـا غَيـرُ لابِـس [2]

قد يبدو للوهلة الأولى أن الشاعر "سحيم" يمدح نساء قبيلة صبير بن يربوع، فالبيت الأول (كأن الصبيريات يوم لقيننا/ضباء حنت أعناقها في المكانس) يعكس صورة وملامح الجمال

1- سحيم عبد بني الحسحاس:الديوان،تح:عبد العزيز الميمني،(د.ط)،دار الكتب المصرية،مصر،1950،ص،ص:26،25.
2- المصدر نفسه،ص،ص:16،15.

والبهاء وهذه الصورة تأخذ عندئذ غرض المدح والعزل العفيف والعذري، غير أن الأبيات الأخرى تدخلنا إلى عالم الشاعر وفضائه العبثي المجوني الذي يكشف عن علاقته بالمرأة ونساء بني صبير اللواتي جردهن من أخلاقهن وعفتهن، فهن نسوة لاهيات ليتحول عندها نسق الغزل العفيف الظاهر إلى نسق الغزل الماجن المشكل لحالة السخرية من رجال القبيلة بفضح أجساد نسوتهم وانفلات مشاعرهن، واندماجها بمشاعره والتلاعب بثيابهن شقا وتقطيعا (فكم قد شققنا من رداء منير/ومن برقع عن طفله غير عانس إذا شق برد شق بالبرد برقع دواليك حتى كلنا غير لابس).

كما يظهر العبث والمجون عند سحيم في صورته الفردية المرتبطة عادة بالمحبوبة التي يرم إلى الفوز بها، ملتصقة بلذة جسدها المفعم غواية ليصور مشهد الغواية هذا تصويرا إغرائيا جاعلا من الليل زمنا مساعدا لانتشاء تلك اللذة:

وَبِتنـــا وِســـادانا إِلـــى عَلَجانَـــةٍ وحِقـــفٍ تَهـــاداهُ الرِّيـــاحُ تَهادِيـــا
تُوَسِّـــدُني كَفّـــاً وتَثنـــي بِمِعصَـــمٍ عَلَـــيَّ وَتَحـــوي رِجلَهـــا مِـــن وَرائيـــا
وَهَبَّـــت لَنـــا ريـــحُ الشَـــمالِ بِقِـــرَّةٍ ولا ثَـــوبَ إِلّا بُردُهـــا وَردائيـــا
فَمـــا زالَ بُـــردِي طَيِّبـــاً مِـــن ثِيابِهـــا إِلـــىَ الحَـــولِ حتّـــى أَنهَـــجَ البُـــردُ باليـــا
سَقَتني عَلـى لَـوحٍ مِنَ المـاءِ شَـربةً سـقاها بهـا اللّـه الـذِّهاب الغواديـا
وأَشـــهَدُ عِنـــدَ اللهِ أَن قَـــد رأَيتُهـــا وعِـــرينَ مِنهـــا إِصـــبَعاً مِـــن وَرائيـــا
أَقلِّبُهـــا لِلجـــانِبين وأَتَّقـــى بِها الرِيحَ والشَفّانَ مِن عَن شمالِيا[1]

تعكس أبيات سحيم جرأته الكبير في تفجير اللذة الجسدية كمسكوت عنها جملة وتفصيلا، إذ قام بتعرية هذا الجسد الأنثوي المشع جمالا والمكبوت نشوة وشهوة؛ حيث بدأ الشاعر أبياته بالزمن الليلي ليكشف من خلاله العلاقة الكامنة بينه وبين الجسد باعتباره زمنا للسهر والسمر مع المحبوبة(وَبِتنا وِسادانا إِلى عَلَجانَةٍ/وحِقفٍ تَهاداهُ الرِّياحُ تَهادِيا)، ممهدا في الوقت نفسه

1- سحيم عبد بني الحسحاس:الديوان،تح:عبد العزيز الميمني،ص،ص:19،21.

للدخول في عملية الفضح والتعرية عبثا ومجونا فبعد البيت الأول تحدث تلك الانعطافة وتكون الجرأة في كشف تفاصيل الجسد المفعمة بالنشاط أكثر وضوحا في صورة جنسية فاضحة، وقد أخذت هذه الصورة بعدين أحدهما متعلق بالشاعر والآخر متعلق بالقبيلة المعادية له؛ أما الأول فيحاول من خلالهما الشاعر إلى إثبات مركزيته عبر نسق الفحولة وأما الثانية ليكسر مركزية القبيلة ويفضحها عن طريق جماليات الجسد الأنثوي الفردي. كما يقول أيضا مواصلا عبثه ومجونه الجماعي مع نسوة غيرها:

أَلا نـــادِ في آثـارِهِنَّ الغَوانِيـــا سُقِينَ سِمامًـا ما لَهُنَّ وَما لِيـا

تَجَمَّعنَ مِن شَتَّى ثَـلاثٍ وأَربَـعٍ وَواحِدَةٍ حَتَّـى كَمَلْـنَ ثَمـانِيـا

سليمي وسلمى والرباب وتربهـا وأروى وريـا والمنى وقطـاميـا

وأَقبَلْنَ مِن أَقصَى الخِيـامِ يَعُدْنَني نَوَاهِدَ لَم يَعرِفْنَ خَلقًـا سَوائيـا

يَعُدْنَ مَريضًـا هُنّ هَيَّجنَ داءَهُ أَلا إِنَّمـا بَعضُ العَوائـدِ دائيـا

وَرَاهُنَّ رَبِّي مِثلَ مـا قَـد وَرَينَنـي وأَحمَى عَلى أَكبادِهِن المَكـاوِيـا [1]

أما في هذا المقطع نجد أن الشاعر قد تجاوز عبثه ومجونه إلى تصوير علاقته بالمرأة وجسدها تصويرا فاضحا بعض الشيء، هذه العلاقة التي يكشف من خلالها مغامرته الماجنة وشغفه العارم في الانتقام من النسوة التي اضطهدنه بسبب سواده ففي البيت الأخير نجده قد دعا عليهن (وراهن ربي مثل ما رويننني/وأحمى على أكبادهن المكاويا) وإن في هذا الدعاء شدة وألم كبير؛ حيث دعا أن يملئ الله أجوافهن قيحا فإذا ملئت احتجن إلى المداواة بالكي. من هنا نرى أن سحيم قد لمس بسخريته بنية المجتمع الجاهلي بإبراز مجون نساء رؤساء القبيلة وغيرهم ممن يدعون الاستعلاء والطبقية والفحولة فهو بذلك يصور واقع المجتمع الجاهلي وثقافته بإخراج آثار المكبوت في المكتوب أو الشفاهي.

1- سحيم عبد بني الحسحاس:الديوان،تح:عبد العزيز الميمني،،ص،ص،:24،22.

يعمد الشاعر سحيم إلى أسلوب آخر من أساليب الفضح والانتقام مجونا بوصف جمالية جسد المرأة وصفا في غاية**<<الإغراء والغواية، ويظهر ذلك من خلال استحضار الجسد العاري بكل تمثلاثه الحسية وتضاريسه الملتوية والمتموجة والمفعمة بالحيوية والأنوثة الناعمة>>**[1] وهذا ما يوضحه في قصيدة مطولة:

جُنُونـاً بِهـا فيمـا اعتَشَـرنا عُلالـةً عَلاقَـــةَ حُـــبٍّ مُستَسِـــراً وَباديـــا
لَيـــالي تَصـــطادُ القُلـــوبَ بِفـــاحِمٍ تَـــراهُ أَثيثـــاً نـــاعِمَ النَبـــتِ عَافِيـــا
وجيـدٍ كَجيـدِ الـرَيمِ لَـيسَ بِعاطِـلٍ مِـنَ الـدُرِّ والياقُوتِ والشَـذرِ حالِيـا
كـأَنَّ الثُرَيّـا عُلِّقَـت فَـوقَ نَحرِهـا وجَمرَ غَضىً هَبَّت لَـهُ الريحُ ذاكيـا
إِذا انـدَفَعَت فـي رَيطَـةٍ وخَميصَـةٍ ولاثَـت بـأَعلَى الـرِدفِ بُـرداً يَمانيـا
تُريـكَ غَـداةَ البَـينِ كَفّـاً ومِعصَـماً وَوَجهـاً كَـدِينارِ الأَعِـزَّةِ صـافيا
فَمـا بَيضَـةُ بـاتَ الظَلـيمُ يَحُفُّهـا وَيَرفَـعُ عَنهـا جُؤجُـؤاً مُتَجافيـا
وَيَجعَلُهـا بَـينَ الجَنـاحِ ودَفِّـهِ وَيُفرِشُـها وَحفـاً مِـنَ الـزِفِّ وافيـا[2]

تنقسم الصورة الجمالية للجسد الأنثوي في هذه الأبيات إلى قسمين كلي وجزئي ويحمل كل منهما حسا جماليا عميقا بالغ الحسن والرونق الفتان؛ حيث يُعَبِرُ عن القسم الكلي للجسد الأنثوي ككل واحد تأخذ فيه صورة المرأة الأنموذج المثالي لثقافة الجمال، والتي بدورها تعكس لنا جمال ثقافة الشاعر في رسم الجسد الأنثوي وتشكيل هندسته كفضاء متخيل تارة، ومادي تارة أخرى، ليمزج بينهما صانعا لنفسه هذه اللوحة الفريدة يسافر عبرها حقيقة وخيالا إلى لا محدودية اللذة ومطلقية الشهوة العارمة لديه، ففي البيت الأول يستحضر الشاعر جوا رومانسيا يكشف عن علاقته بالمرأة ليفتح له هذا الجو نفسية القول والرسم شعرا لجمالية جسدها ككل. بينما في القسم الثاني (الجزئي) فإن الشاعر راح يتلذذ بهذا الجسد وأعضائه جزئياته منتقلا من إحداها إلى الأخرى؛ حيث يبتدئ الشاعر في وصفه من الأعلى كونه

1- لخضر هني:سيمياء الأنموذج في الشعر الجاهلي،ص:135.
2- سحيم عبد بني الحسحاس:الديوان،تح:عبد العزيز الميمني،ص،ص:18،17.

مدارا مكشوفا للرؤية وسالبا للبصيرة من فرط الجمال المتجلي من خلال جمال الوجه والشعر الأسود (لَيالي تَصطادُ القُلوبَ بِفاحِمٍ/تَراهُ أَثيثاً ناعِمَ النَبتِ عَافِيا/وَوَجهاً كَدِينارِ الأَعِزَّةِ صافيا) ليجمع الشاعر بين نسقين ثقافيين أحدهما معلن والآخر مضمر، يتمثل المعلن في جمالية شعر المرأة الأسود وما يمتاز به خصائص مما يؤدي إلى إعجاب الرجال به وسلب ألبابهم أما النسق المضمر فهو في إطار محاججة الشاعر للمرأة التي أنكرته بسبب سواده، وكأنه يطرح السؤال القائل: إذا كان هذا التصوير الانزياحي للون الأسود قد أخذ بعدا جماليا حين تعلق بالشعر، لماذا أخذ المعنى النقيض حين تعلق بالوجه؟ من خلال هذا السؤال المضمر حاول الشاعر إثارة قضية رئيسية متعلقة بحياته الشخصية عبر جمالية هذا الجسد الأنثوي الناعم، ليمنح اللون الأسود دلالته الجديدة والمغايرة للمعنى السائد في القبيلة والثقافة العربية ككل التي تدل على الشباب والقوة والخصوبة الفعالة.

لينتقل الشاعر بعدها إلى وصف عضو آخر وهو الجيد والنحر كأحد الأجزاء التي تغنى بها جميع الشعراء راسما لهما دلالات بلاغية رائعة (وجيدٍ كَجيدِ الرِيمِ لَيسَ بِعاطِلٍ/مِنَ الدُرِّ والياقُوتِ والشَذرِ حالِيا/كأَنَّ الثُّرَيّا عُلِّقَت فَوقَ نَحرِها/وجَمرَ غَضىً هَبَّت لَهُ الريحُ ذاكيا) حيث ربطهما هنا بالأحجار الكريمة والنفيسة المختلفة الألوان (النحاسي للدر/الأحمر للياقوت الأزرق للشذر) ليدل ذلك على وعي الشاعر ومدى مقدرته على الوصف الشعري منطلقا من النسق اللوني كنسق رئيسي يثير فيه انفعالية المجون والعبث، فالجيد والنحر في الجسد الأنثوي علامتان دالتان على الإغراء والنشوة المثيرة للإحساس الشاعر، وسبيلا إلى فضح مركزية القبيلة وتسلطها على الذات. ليصل في الأخير إلى وصف جمال اليدين والمعاصم الدالة على أنساق متكاملة وهي الحركة واللون والملمس، وكلها تحيلنا إلى إطلالة الشاعر على هذه الأعضاء والافتتان بها شعريا كونها مظاهر تثير في نفسه الغواية والإغراء الذي يصنعه الجسد داخل الذات. ويختتم الشاعر أبياته بجوٍ عبثيٍ ماجنٍ ربط فيه الصورة الكلية بالصور الجزئية من خلال إظهار نسق الفحولة والخصوبة، فالجسد الأنثوي الناعم يقابل

الجسد الذكوري القوي الشبيه بالظليم (ذكر النعام) كما في البيتين الأخيرين (فَما بَيضَةُ باتَ الظَليمُ يَحُفُّها/وَيَرفَعُ عَنها جُؤجُؤاً مُتَجافيا/وَيَجعَلُها بَينَ الجَناحِ ودَفِّهِ/وَيُفرِشُها وَحفاً مِنَ الزِفِّ وافيا) لتتحد النعومة مع القوة الأنوثة والفحولة لينتجا لنا انتقاما عبثيا يهدم ويشوه القبيلة.

لقد حاول بعض من هؤلاء المجروحين الشكاية به إلى السلطان بالمدينة كأبي معبد جندل وهو سيده الذي لم يسلم من تشبيبه بنسائه، فلما سجنه السلطان وجلده أنشد قائلا:

أبا مَعبَـدٍ بئسَ الفَراضةُ لِلفَتى ثمـانـونَ لَم تَترُك لِحلفِكُمُ عَبـدا
كَسَوني غَداةَ الدَارِ سُمراً كأَنَّها شَيـاطينُ لَم تَترُك فؤادًا وَلا عَهدا
فَما السِجنُ إلا ظِلُّ بَيتٍ سَكَنتُهُ وَما السَوطُ إلاّ جِلدَةُ خـالطَت جِلدا
أَبا مَعبَدٍ واللَـهِ ما حَلَّ حُبَّهـا ثمانونَ سوطًـا بَل تَزيدُ بِها وَجدا
فإن تَقتُلوني تَقتُلوا ابنَ وَليـدَةٍ وإن تَترُكـونـي تَتركـوا أَسَدًا وَردا
غَداً يَكثُرُ البـاكونَ مِنّا ومِنكُـمُ وَتَزدادُ داري مِن ديـارِكُـمُ بُعـدا[1]

ويقول أيضا:

لَعَمرُ أَبي المُذكينَ والمُضرِمِ الَّذي يَشُبُّ وَلا يألـو عَلـيَّ جَهَنَّمـا
لَئـن وَرثوهـا مُشعليـنَ لَرُبَّمـا جَعَلتُ لَهُم فَوقَ العَرانينِ ميسَما [2]

ويقول أيضا:

إِن تَقتُلونـي فَقَد أَسخَنتُ أَعيُنَكُم وَقَد أَتَيتُ حَرامًا ما تَظُنّونـا
وَقَد ضَمَمتُ إِلى الأَحشاءِ جاريةً عَذبُ مُقَبَّلُها مِمّا تَصونونـا[3]

تكشف لنا هذه أبيات المقطع الأول حالة الشاعر الماجنة العابثة بالمرأة؛ حيث وصل من خلاله إلى أن يتم سجنه وتعذيبه (أبا معبد بئس الفراضة للفتى/ثمانون لم تترك لحلفكم عبدا) إلا أننا نراه لم ينثني على ما عزم عليه من تشبيب وغزل بامرأة أبي معبد، وما تعذيبه ذاك

1- سحيم عبد بني الحسحاس:الديوان،تح:عبد العزيز الميمني،ص،ص:66،67.
2- المصدر نفسه،ص:65.
3- المصدر نفسه،ص:59.

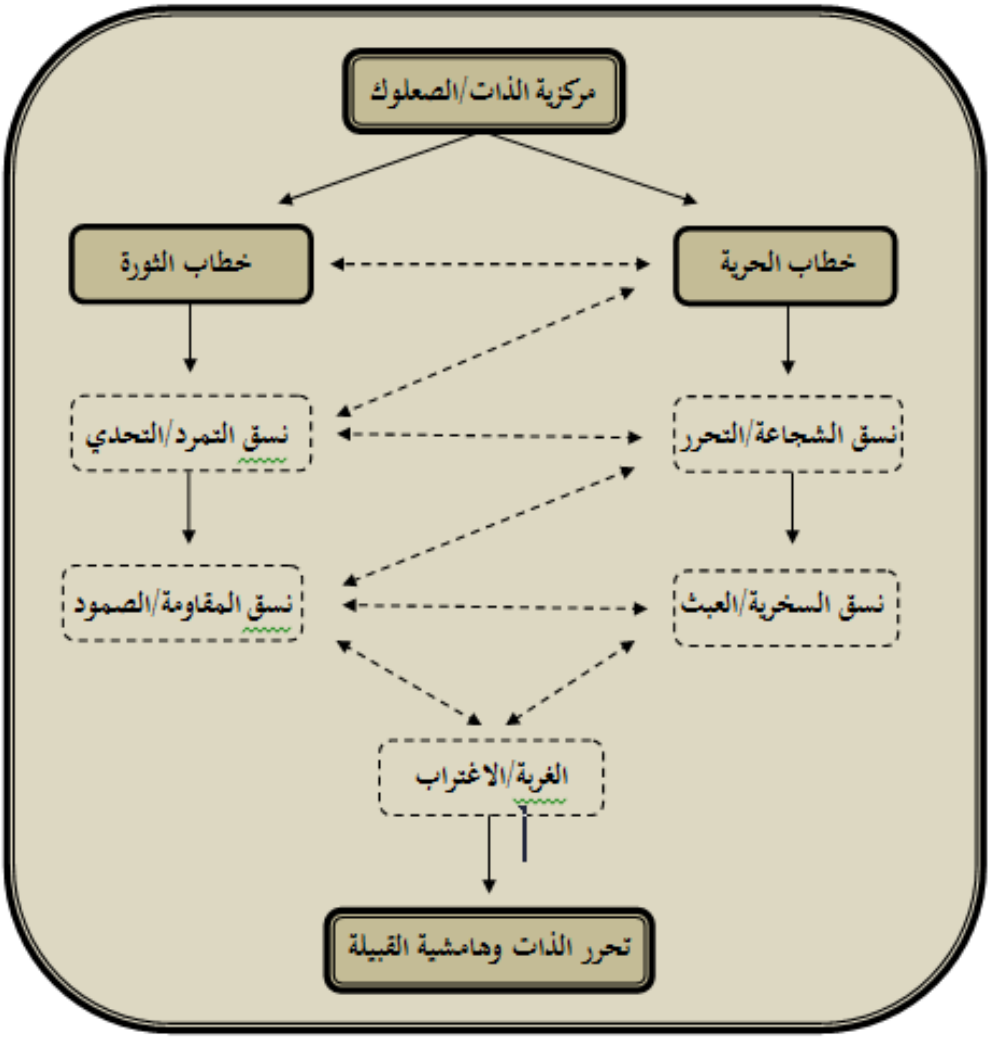
إلا تلذذ وسخرية وإهانة لأسياده ونسائهم فقد شبه السجن ببيته أما السوط فهو جسد امرأة أبي معبد وقد خالط جسده، وفي هذا التشبيه فضح وتعرية للشرف والعفة. ويبدو من خلال هذا أن الشاعر تمكن من إيلام أسياده وإشعارهم بالذل والعبودية كما أشعروه بها من قبل، وهذا ما جعلهم يعزمون على قتله ليحفظوا أعراضهم، فلقد هم بنو أسد على قتله فأوثقوه وألقوه في أخدود من النار، غير أنهم لم يجدوا له رغبة في التضرع لهم والمناجاة مقابل انثنائه عن مجونه، بل وجدوا منه حزما وعزما وهذا ما تبرزه أبيات المقطع الثاني والثالث؛ حيث نسمع نبرة التحدي بلهجة السخرية وهو يتقبض في النار، متشفيا فيهم، ومذكرا لهم بانتصاره عليهم في جرح فحولتهم وهتك سيادتهم وشرفهم، فقد شبه نفسه بالطبيب الذي يكوي الدواب بالميسم (لئن ورثوها مشعلين لربما/جعلت لهم فوق العرانين ميسما) والميسم هو المكواة أو الحديدة التي تكوى بها الدواب[1]، والملاحظ أن الكي هنا خرج عن معناه الطبي إلى معنى الداء والعلامة التي سعى من خلالها الشاعر إلى بناء ثنائية ضدية تعكس قضية الهامش وقد تمثلت هذه الثنائية في الحضور والغياب، فإذا كان الغياب يمثل الشاعر فالحضور/نصه الشعري بديلا عنه، وهذه حالة يجتمع فيها الحضور والغياب للدلالة على شيء واحد، وما يحرك هذا الاجتماع في شعر سحيم هو رغبته القوية**<<في التذكير والفضح، وكأنه يرمي إلى تذكيرهم بانتصاره عليهم، فهو وإن فقد حريته [أو مات] فهو قادر على هزيمتهم بفحولته السوداء التي هي سلاحه في انتقامه منهم>>**[2] فقتله لا يطفأ نشوته ولذته، بل يزيتها إثارة واشتعالا، لأن حادثة مثل هذه سيخلدها التاريخ في صفحاته، ضف إلى ذلك قوافيه التي ستكون الدليل كما هو موضح هنا.

ختاما يمكن القول: إن الخطاب الشعري عند الصعاليك والسود كخطاب ثقافي هامشي له قدرة هائلة على تقويض المركزية القبلية، وخلخلة نظامها الطبقي عبر مساءلتها، والخروج عن أطرها الفكرية والفنية**<<تكسير سلطة اللغة ومركزيتها،فاللغة التي يستخدمها أدب الهامش تمثل**

1- كاظم نادر:تمثيلات الآخر صورةالسود في المتخيل العربي الوسيط،ط01،دار فارس،عمان،2004م،ص:529.

2- المرجع نفسه،ص:530.

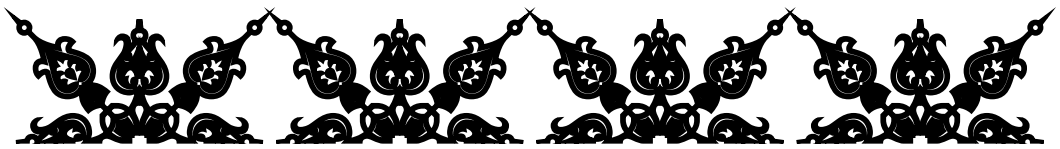
قناعا للخروج عن الثقافة الرسمية النخبوية، فتصبح الكتابة مقاومة لغوية لسلطة الخطاب/.../ بإحداث صدمات وهزات فكرية لمجتمع المتن>>[1] كمحاولة الانعتاق من كل انتماءاته والتحرر من قوميته وكذا إقامة ثورة على كل قيمه المضطهدة للذات والمقصية لشاعريتها. والمخطط الآتي* يوضح خطاب الصعاليك والأغربة السود المهمشين وأهم أنساقهما في كسر مركزية القبيلة وإعادة المركزية للذات:



مخطط يوضح: مركزية الذات في خطابها التحرري والثوري

1- هويدا صالح:الهامش الاجتماعي في الأدب قراءة سوسيوثقافية،ط01،دار رؤية،مصر،2015م،ص،ص:252،250.

*- إنتاج الباحث



خاتمة

يطيب لنا بعد رحلة البحث هذه في دواوين الشعر الجاهلي، ومحاولتنا رصد خطابات وأنساق فضاءاته المتنوعة، بدءًا من المدخل التمهيدي الذي حاولنا فيه مقاربة مصطلح الفضاء من زوايا عديدة منها اللغوية والفلسفية والسيميائية والأنثروبولوجية من أجل إرساء مفهوم قار مغاير ومختلف لما هو حاصل داخل الثقافة النقدية العربية من خلط وابتداع بين مفاهيم مجاورة لهذا المصطلح، ثم مقاربة فضاء المكان والزمن مقاربة فلسفية في الباب الأول انتهاءً إلى دراسة فضاء الذات والقبيلة دراسة ثقافية تتركز على ثنائية المركز والهامش في الباب الثاني أن نخلص إلى مجموع من النتائج نوردها كالآتي:

- ❖ إن المفهوم اللغوي للفضاء أخذ معنى المكان الواسع، الأفق والامتداد سواء في القاموس العربي أو القاموس الأجنبي الغربي وهذا إن دل على شيء إنما يدل على البعد الإنساني الذي تتخذها اللغة بكل محمولاتها الثقافية على توحيد الفكر في صياغة والمفاهيم.
- ❖ إن المفهوم الاصطلاحي للفضاء تنوعت مشاربه ومفاهيمه؛ فمن حيث كونه مفهوما سيميائيا وجدناه عبارة عن فعالية قرائية وكتابية تنطلق فيه الذات المبدعة من التجريد الذهني والعقلي الذي تأخذ فيه تصورها الهندسية للموضوعات عند الكتابة لبناء فضاءات متخيلة، ومحاولة قراءتها قراءة تأويلية تكسر المعنى الأحادي؛ أي تخرجه عن إطار الجمود الجغرافي المتعلق بمفهوم المكان والحيز وجملة المعطيات الحسية المتعلقة بهما فهو في نظر السيمياء دال مكثف رمزيا متسربل بالتاريخ والأيديولوجيا والثقافة التي أنتجتها تفاعلات الإنسان مع محيطه في سبيل تحقيق كينونته عن طريق دمج الفضاء مع عالم اللغة الذي ينتج في النهاية تجربة فنية وجمالية مجالها الذاكرة والمتخيل، الأولى فتمنح للمعنى شفرات وظلال، أما الثانية فتصنع فرادة العمل الأدبي أو شعرية النص.
- ❖ أما كونه مفهوما فلسفيا فوجدناه مكونا أساسيا في بناء تصورات ووعي الإنسان أو الذات وعلاقتها بالوجود والآخر؛ أي إنه عبارة عن قيمة وموضوع في آن واحد فمن حيث كونه قيمة فذلك لأنه يشكل ويؤطر وعي ووجود الذات، أما كونه موضوعا فلأنه السبيل إلى

التنقيب والحفر لمعرفة ورصد سمات وعي هذه الذات وكشف خطاباتها الثقافية والفكرية واستنطاق أنساقها الظاهرة والمضمرة، أي أن يصبح الفضاء هنا ظاهرة يجب دراستها.

- ❖ إن الفضاء في المفهوم الأنثروبولوجي ينطلق في تأسيسه من كل ما هو فيزيائي مادي ملموس في محاولة مساءلته لمعرفة ما هو مجرد معنوي، ذلك لأن مدار دراستها هو الإنسان بكل تاريخه ماضيا أو حاضرا، لتكون جميع مخلفاته لغة مشفرة تترسب عليها مختلف تجاربه الإنسانية في هذه الحياة. وبهذا لا يختلف كثيرا عن المفهوم السيميائي إلا أنه يشتغل من منظور عكسي فقط من المادي إلى المجرد.
- ❖ إن الفرق بين المصطلحات الثلاثة الفضاء والمكان والحيز كامنة في طبيعة كل منهم فإذا كانت طبيعة كل من الحيز والمكان لا تعدو إلا أن تكون مادية/جغرافية، لكن طبيعة الفضاء مختلفة عنهما، إذ تكون فكرية/ثقافية. وعليه يصبح عاملا أساسيا في بناء وعي وتأطير وجود الذات.
- ❖ إن الفضاء الشعري الجاهلي فضاء مكتنز لتجربة فنية ذات بعد فلسفي وثقافي تعبر عن ذواتهم ونظرتهم للحياة، لذا وجدنا الفضاء عند الجاهلي عبارة عن قيمة عليا، وموضوعا مكثفا بخطابات وأنساق فكرية لها صلات ومحمولات متعلقة بالذات وعلاقتها بمظاهر الوجود مكانا وزمانا كفضاء (الطلل والصحراء والليل والدهر) أو على مستوى الفكر أو التفكير المتعلقة بانفعالات الذات وعلاقتها بالآخر مثل فضاء الذات والسلطة القبلية.
- ❖ كشف لنا الشعر الجاهلي من خلال فضاء الطلل تلك العلاقات بين الذات الشاعرة وبعض القضايا الوجدانية المتنوعة مثل قضية العلاقة بينه وبين المرأة المحبوبة، والقبيلة والخمرة كونها كلها تميل إلى التأنيث؛ حيث تمظهرت هواجسه اتجاهها عبر خطابين مهمين هما الاغتراب والتساؤل؛ إذ بهما استطاع الشاعر الجاهلي رسم معالم وفضاء التجربة في بعدها الفلسفي، والبوح بها من خلال أنساق مختلفة ضمنها نصه الشعري.

- ❖ تكمن الأنساق الطللية في نسق الحزن واللذة والولاء والتحول وهما نسقان لطالما ارتبطا بالمحبوبة وبآثارها المدروسة فحين يرى الشاعر تلك الآثار ينشطر إلى شطرين تارة يراها حزنه المحتوم وهذا ما يشكله له المكان في الزمن الحاضر، وتارة يراها لذة حالمة حين يلعقها بالمحبوبة في الزمن الماضي، أما نسق الولاء والتحول فهما نسقان متغلغلان في أعماق الذات الجاهلية يرتبطان بالقبيلة ككيان يثبت وجود الشاعر واغترابه، وإن هذه الأنساق الطللية مجتمعة معا أنتجت قلقا مزمنا داخليا وخارجيا لدى الإنسان الجاهلي.
- ❖ تتجاوز التجربة الشعرية للشاعر الجاهلي الفضاء البصري إلى الانفعال في محاولة منه إعادة فهم الوجود من خلال فتح باب الذاكرة والتاريخ والخيال ليزدوج الفكر بالفن هذا الازدواج الذي يخرج الطلل من قالب المواقع والمواطن الجامدة إلى قالب الإحساس والحركة لمواجهة الأحزان والموت والفناء.
- ❖ كشف الفضاء الصحراوي في الشعر الجاهلي خطابا مركزيا فتح للذات الشاعرة نتوء وأفق محاولة إعادة ترتيب وتنظيم مفاهيميها ورؤيتها لخطابات وأنساق هذا الفضاء المتمثلة في خطاب الموت والحياة التي اختزانها في جملة من الصراعات المختلفة كصراع الحيوان مع الحيوان والإنسان مع الحيوان، والإنسان مع أخيه الإنسان. مؤكدة أن فضاء الصحراء كفضاء مفتوح يطرح خطابات كثيرة كالموت والحياة وما يتفرع عنهما من أنساق كالوفاء والمقاومة والخوف والهجرة والمساءلة والتحول، وقد وظفها الجاهلي ليس بوصفها جغرافيا مكانية فقط، بل بكونها أيضا منطلقا لبناء الفكر ومعرفة الوجود.
- ❖ يمثل مشهد الناقة في الفضاء الصحراوي عبقرية الذات الجاهلية في ازدواجية اللغة والإحساس الوجودي الإنساني. ليصبح وصف الناقة وسيلة تتجاوز ذاتها بقدر ما تسعى إلى تشكيل عالم بديل محمل بنسق التحول والاختراق عبر آلية الوصف التي تنتقل من الرؤية البصرية إلى الرؤيا الذهنية تستحضر المكان كجغرافيا شعرية مقاومة لتجربته الطللية والصحراوية مؤسسة بذلك فضاءً جماليا متجاوزةً لهما كونها الذات المقاومة

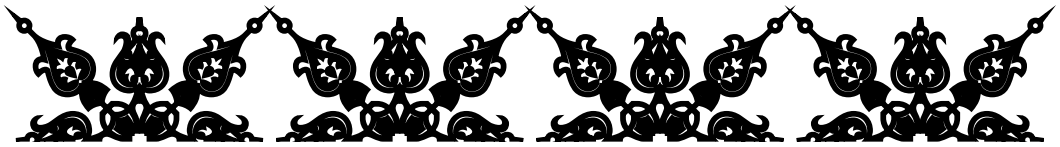
والمساءلة والمتحولة؛ إذ حولت رؤيتها البصرية إلى رؤيا شعرية متخيلة تستبطن جملة من الدلالات تكشف حدة الصراع بينه وبين الطبيعة.

- ❖ يشكل خطاب الظعنية كخطاب رحلي تجربة تشكل نسقا للموت والقلق والغربة واندثار الذات الجاهلية، إذ ينفتح على الاختراق والتحول إلى عوالم الحياة والتفاعل مع أشيائها وموجوداتها وجودا وحسا، بقدر ما تنفتح رؤى الذات أيضا على عالم الموت وذلك من خلال انفتاحه على الذاكرة والتاريخ. وإنَّ ارتباط الموت بفضاء الصحراء رحلة وظعينة قد انبثق منه نص مفتوح متنوع يتوزع في ذاكرة الجاهلي التاريخية المتهالكة، ليشكل مسارا متوهجا في تحمل الشدائد ومحاولة تجاوزها من خلال إقامة العديد من الصراعات مع هذا الفضاء المتمنع القاسي.
- ❖ لقد كان فضاء الليل بالنسبة للجاهلي الجلاد الأول والمباشر في اضطراب العلاقات بين الذات الشاعرة ومختلف الكائنات في البيئة الصحراوية، بدءً من علاقتها بالمرأة المحبوبة التي شكلت أنساق الوجد والفراق والرثاء، وانتهاءً إلى علاقتها بالقبيلة والصحراء المقفرة التي مثلتها أنساق الاغتراب والهم، لذا نجدها تنظر إلى الليل نظرة المسؤول عن فناءها وعذابها فكان إحساسها إحساسا مأساويا موحشا بالظلم والقسوة على وجدانها، ولم تكن الطريقة والسبيل الوحيد إلى الفكاك من تلك الوحشة والروعة، إلا حسها الجمالي الشعري الذي حاول إدراك الليل كخطاب مصيري عبر نسقي التخييل والأنسنة.
- ❖ شكل الدهر كزمن متغير عند الشعراء الجاهليين خطابا أنطولوجيا وسيكولوجيا مرتبطا بفضاء المرأة والطبيعة، فاتحا له أفق اكتشاف مظاهرها الكونية وتقلبات الذات فيها بين شبابها وشيخوختها واكتشاف حقيقته اتجاه الكون والحياة والموت.
- ❖ أما عند الشاعرات الجاهلية فمثل الدهر قوة فاعلة ومدمرة في الآن ذاته، فمن جهة أنه قوة مدمرة ذلك لما أحدثه في حياتهن من قهر واغتراب، جراء فقدانهن للأهل بمختلف صفاتهم ومراكزهم بينما من الجهة الأخرى مثل لهن قوة فاعلة تؤسس لتجربة ووعي

وجودي وخطاب أنثوي يطل على عالمها الشاعري ولغة خيالها عن طريق غرض الرثاء الذي كان وسليتها الناجعة في صناعة نموذج مثالي مزدوج بين الحقيقة الواقعية والخيال الحالم.

- ❖ استطاعت القبيلة باعتبارها كيانا ونظاما اجتماعيا مهيمنا على حياة الإنسان في العصر الجاهلي أن تكون كذلك محورا مركزيا يشتغل عليه الشاعر الجاهلي في قصيدته بإبراز مكانتها وقوتها والافتخار بنسبه وانتمائه لها، فقد كانت العصبية للقبيلة المحرك الأساسي الذي لعبت عليه القبيلة في هيمنتها على إبداعية القصيدة الجاهلية وكشفت لنا الوعي الجماعي والمصالح والقيم الاجتماعية في عصر ما قبل الإسلام. وبهذا كان النسق الثقافي للقبيلة مندغما ومبطنا في النسق الطبيعي.
- ❖ شكل خطاب الطبقية والقومية في الفضاء الشعري الجاهلي علامة لفهم ثقافة القبيلة كونهما خطابان يعكسان صيرورة الفكر الجاهلي في تشكيل السلطة القبلية للحفاظ على وجودها ككيان ثقافي من خلال ما تضمناه من أنساق ظاهرة وباطنة تشي لنا بتلك الهيمنة مثل نسق الفحولة والأنوثة/القوة والحرب/الالتزام والتعصب/الأحلاف والسلطة وقد ظهرت هذه الأنساق وفق غرضين رئيسيين هما الفخر والهجاء اللذين مثلا ثقافة العنف اتجاه الذات الشاعرة والآخر بامتياز.
- ❖ لم تكن الصعلكة في العصر الجاهلي ظاهرة اجتماعية سلبية كما روج لها الكثير من النقاد، بل على العكس فقد ظهرت كممارسة ثقافية تؤسس لإنسانية الإنسان الحر القائمة على التعددية الفكرية في مقابل فكرة الأحادية القبلية الطاغية في سبيل محاولة اكتشاف الذات ومركزيتها داخل فضاء وجودي جديد مبنية على ثقافة الاختلاف عبر مبدأ الحرية والثورة من منطلق فلسفة أن المجتمع متأسس على الأنا والآخر.

- ❖ تعتبر الصعلكة أول حركة تمردية وتحديثة للفكر أسسها العقل العربي تسير نحو تدمير النسق التقليدي وبناء نسق جديد، حاول من خلالها تحويل مسار التفكير العربي الجاهلي من حالة الانصهار والخضوع إلى حالة التمرد والثورة، ومن فضاء المنغلق المحدود إلى المفتوح اللامتناهي من أجل صناعة ثقافة الاختلاف.
- ❖ كان الفضاء الشعري وسيلة الصعلوك الفكرية التي استطاع من خلالها التعبير عن ثقافته المختلفة إذ بها مارس بلاغة الفضح، وثقافة التعرية عن المسكوت عنه وعن كل ما هو هامشي وفق ثنائيتي الخفاء والتجلي بين جماليات اللغة، وثقافة الفكر التي ضمنها مجموعة من الأنساق المتنوعة كالمجون والتمرد والغربة والاغتراب.
- ❖ شكل مفهوم الاغتراب عند الصعاليك مفهوما إيجابيا وعاملا أساسيا للتغيير والحرية عكس ما رأته القبيلة كمفهوم سلبي وعاملا للقهر ولموت. بينما شكل الجسد عند الصعاليك السود محمولا فكريا وثقافيا وفنيا طرح من خلاله مظاهر وعيه وتصوراته الثقافية المتجلي في ((جمالية الثقافة وثقافة الجمال)) كمحاولة للانعتاق من كل انتماءاته والتحرر من قوميته وكذا إقامة ثورة على كل القيم المضطهدة والمقصية لشاعريتهم مركزا في ذلك على القيمة اللونية.



قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص.

أولا- المصادر (الدواوين):

1. الأعشى الكبير (ميمون بن قيس):الديوان،تح:محمود إبراهيم محمد الرضواني،ج01 و02،ط01،وزارة الثقافة والفنون والتراث قطر،2010.
2. امرؤ القيس:الديوان،جم وتقد وتح:حسن السندوبي،مراجعة وشر:أسامة صلاد الدين منيمنة،ط01،دار إحياء العلوم بيروت،لبنان،1990.
   - ❖ الديوان،شر:عبد الرحمن المصطاوي،ط02،دار المعرفة،بيروت،لبنان،2004.
   - ❖ الديوان،شر:محمد بن إبراهيم بن محمد الحضرمي،تق وتح:أنور أبو سويلم وعلي الهروط،تدق: علي الشوملي،ط01،دار عمار،عمان،الأردن،1991.
3. أوس بن حجر:الديوان،تح وشر:محمد يوسف نجم،ط03،دار صادر،بيروت،لبنان،1979.
4. بشر بن أي خازم الأسدي:الديوان،تق وشر:مجيد طراد،ط01،دار الكتاب العربي،لبنان،1994.
5. تأبط شرا:الديوان،تح وشر:علي ذو الفقار شاكر،ط01،دار الغرب الإسلامي،بيروت،1984.
6. حسان بن ثابت:الديوان،شر وتق:عبدأ علي مهنا،ط02،دار الكتب العلمية،لبنان.
7. الحطيئة:الديوان،شرح:حمدو طماس،ط02،دار المعرفة،بيروت،لبنان،2004.
8. الخطيب التبريزي:شرح ديوان عنترة،تق:مجيد طراد،ط01،دار الكتاب العربي،لبنان،1992.
9. الخنساء:الديوان،شر:تعلب الشيباني،تح:أنور أبو سويلم،ط01،دار عمان،عمان،الأردن،1988.
10. دريد بن الصمة:الديوان،تح:عمر عبد الرسول،(د.ط)،دار المعارف،القاهرة،مصر،(د.ت).
11. ديوان الأصمعيات،تح وشر:محمد نبيل طريفي،ط02،دار صادر،بيروت،لبنان،2005.
12. ديوان المرقشيين (الأكبر والأصغر)،تح:كارين صادر،ط01،دار صادر،بيروت،لبنا،1998.
13. ديوان الهذليين،ج01،القسم الأول،ط02،دار الكتب المصرية،القاهرة،مصر،1995.
14. ربيعة بن مقروم الضبي:الديوان،جم:تماضر عبد القادر فياض حرفوش،ط1،دار صادر،لبنان،1999
15. زهير بن أبي سلمى:الديوان،شر:حمدو طماس،ط02،دار المعرفة،بيروت،لبنان،2005.
    - ❖ زهير بن أبي سلمى:الديوان،شر:علي حسين فاعور،ط01،دار الكتب العلمية،بيروت،1988.
16. سحيم عبد بني الحسحاس:الديوان،تح:عبد العزيز الميمني،(د.ط)،دار الكتب المصرية،مصر،1950.

17. سلامة بن جندل السعدي:الديوان،صن:محمد بن الحسن الأحول،تق:راجي الأسمر،ط01،دار الكتاب العربي،بيروت،لبنان،1994.
18. السليك بن السلكة:الديوان،جم وتح:حميد آدم ثويني وكامل سعيد عواد،ط01،مطبعة العاني،العراق 1984.
19. سويد بن أبي كاهل اليشكري:الديوان،جم وتح:شاكر عاشور،مر:محمد جبار المعيبد،ط01،دار الطباعة الحديثة البصرة العراق،1972.
20. شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام،جم وترت:بشير يموت،ط01،المكتبة الأهلية،بيروت،1934.
21. شرح ديوان طرفة بن العبد،تق وتع:سيف الدين الكاتب وأحمد عصام الكاتب،(د.ط)،دار مكتبة الحياة بيروت،لبنان،1989.
22. شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل،تح:الأعلم الشنتمري،تقد:حنا ناصر حتي،ط01،دار الكتاب العربي بيروت،لبنان،1993.
23. الشنفرى:الديوان،جم وتح وشر :إيميل بديع يعقوب،ط02،دار الكتاب العربي،بيروت،لبنان،1997.
24. طرفة بن العبد:الديوان،شر :الأعلم الشنتمري،تح:درية الخطيب ولطفي السقال،ط02،المؤسسة العربية لبنان،2000.
25. الطفيل الغنوي:الديوان،تح:محمد عبد القادر أحمد،ط01،دار الكتاب الجديد،بيروت،لبنان،1968.
26. عامر بن الطفيل:الديوان،رواية محمد بن القاسم الأنباري،(د.ط)،دار صادر،بيروت،لبنان،1989.
27. عبيد بن الأبرص:الديوان،شر :أشرف أحمد عدرة،ط01،دار الكتاب العربي،بيروت،لبنان،1949.
28. عروة بن الورد:الديوان،در وشر وتح:أسماء أبوبكر محمد،(د.ط)،دار الكتب العلمية،لبنان،1998.
29. عمرؤ بن قميئة:الديوان،تح وشر وتع:حسن كامل الصيرفي،(د.ط)،معهد المخطوطات العربية،جامعة الدول العربية مصر،1965.
30. عمرو بن كلثوم:الديوان،جمع وتح وشر : إيميل بديع يعقوب،ط01،دار الكتاب العربي،لبنان،1991.
31. عنترة بن شداد:الديوان،تح:محمد سعيد مولوي،(د.ط)،المكتب الإسلامي،القاهرة،مصر،1964.
32. قيس بن الخطيم:الديوان،تح:نصر الدين الأسد،(د.ط)،دار صادر،بيروت،لبنان،1967.
33. لبيد بن ربيعة العامري:الديوان،،تح حمدو طماس،ط01،دار المعرفة،بيروت،لبنان،2004.
34. لقيط بن يعمر الإيادي:الديوان،تح وتق:عبد المعيد خان،(د.ط)،دار الأمانة،بيروت،لبنان،1971.

35. المتلمس الضبعي:الديوان،تح وشر وتع:حسن كامل الصيرفي،(د.ط)،معهد المخطوطات العربية جامعة الدول العربية مصر،1970.
36. المثقب العبدي:الديوان،تح وشر وتع:حسين كامل الصيرفي،(د.ط)،معهد المخطوطات العربية،جامعة الدول العربية مصر،1981.
37. المفضل الضبي:المفضليات،تح وشر:أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون،ط06،دار المعارف مصر،(د.ت).
38. المهلهل بن ربيعة:الديوان،شر وتح:أنطوان محسن القوال،ط01،دار الجيل،بيروت،لبنان،1995.
39. النابغة الذبياني:الديوان،تح وشر:كرم البستاني،(د.ط)دار صادر،بيروت،لبنان،1963.
❖ الديوان،تح:محمد أبو الفضل إبراهيم،ط01،دار المعارف،مصر،(د.ت).
40. النمر بن تولب العكلي:الديوان،جم وشر وتح:محمد نبيل طريفي،ط01،دار صادر،لبنان،2000.
41. يحيى الجبوري:قصائد جاهلية نادرة،ط02،مؤسسة الرسالة،بيروت،لبنان،1988.

ثانيا – المراجع:

أ–الكتب العربية:

1. إبراهيم محمود:جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت،ط01،مركز الإنماء الحضاري،دمشق سوريا،2002.
2. ابن رشيق القيرواني:العمدة في صناعة الشعر ونقده،تح:عبد الواحد شعلان النبوي،ج01،ط01،مكتبة الخانجي،القاهرة،مصر،2000.
3. أبو زيد محمد القرشي:جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام،(د.ط)،دار النهضة،مصر،(د.ت).
4. أحمد موسى النوتي:الصحراء في الشعر الجاهليط01،عالك الكتب الحديث،عمان،2009.
5. أدونيس (على أحمد سعيد):مقدمة للشعر العربي،ط03،دار العودة،بيروت،لبنان،1979.
❖ الثابت والمتحول – صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري04،(د.ط)،دار الساقي،لبنان،(د.ت).
❖ الصوفية والسريالية،ط03،دار الساقي،بيروت،لبنان،(د.ت).
❖ المحيط الأسود،ط01،دار الساقي،بيروت،لبنان،2005.
❖ فاتحة لنهايات القرن – بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة،ط01،دار العودة،لبنان،1980.
❖ كلام البدايات،ط01،دار الآداب،بيروت،لبنان،1989.

6. أسماء شاهين:جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا،ط01،المؤسسة العربية،لبنان،2001.
7. آمال كبير:سمات القلق في الشعر الجاهلي،ط01،دار كوكب العلوم،الجزائر،2016.
8. باديس فوغالي:الزمان والمكان في الشعر الجاهلي،ط01،عالم الكتب الحديث،عمان،الأردن،2008.
9. حسن أحمد عبد الحميد عبد السلام:الموت في الشعر الجاهلي،ط1،مطبعة الحسين الإسلامية،مصر 1991.
10. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء/الزمن/الشخصية)،المركز الثقافي العربي،المغرب،1990.
11. حسن مسكين:الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة،ط01،المركز الثقافي العربي،المغرب،2005.
12. حسن نجمي:شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية،ط01،المركز الثقافي العربي،بيروت لبنان،2000.
13. حسين عطوان:مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي،(د.ط)،دار المعارف،مصر،(د.ت).
14. حسين نجيب محمود:الروح بين العلم والعقيدة– الحياة بعد الموت،ط03،دار الهدى،لبنان،2005.
15. حميد لحمداني:القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي،ط02،المركز الثقافي العربي،بيروت،2007.
❖ حميد لحمداني:بنية النص السردي من منظور النّقد الأدبي،ط01،المركز الثقافي العربي،بيروت لبنان،1991.
16. رسول محمد رسول:العلامة.الجسد.الاختلاف تأملات في فلسفة مارتن هيدغر،ط01،دار عدنان العراق،2015.
17. زكريا إبراهيم:مشكلة الإنسان،(د.ط)،دار مصر،القاهرة،مصر،(د.ت).
18. سعد حسين كموني:الطلل في النص العربي دراسة في الظاهرة الطللية مظهرا للرؤية العربية،ط01 دار المنتخب العربي بيروت،لبنان،1999.
19. سعدية بن ستيتي:الإطار المفاهيمي للفضاء الروائي،(د.ط)،المطبوعات الجامعية،الجزائر،2017.
20. شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري:نهاية الأرب في فنون الأدب،تح:محمد قميحة وحسن نور الدين،مج01،ج02 و03،ط01،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،2004،ص ص:303،296.
21. شوقي ضيف:تاريخ الأدب العربي– العصر الجاهلي،ج01،ط24،دار المعرف،القاهرة،مصر،2003.
22. طه حسين:حديث الأربعاء،ج02،ط11،دار المعارف،القاهرة،مصر(د.ت).

23. عبد الإله الصائغ:الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية،ط01،المركز الثقافي العربي،بيروت لبنان،1999.

24. عبد الحليم حنفي:شعر الصعاليك منهجه وخصائصه،(د.ط)،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر 1987.

25. عبد الرحمن بن خلدون:المقدمة،تح وتع:عبد الله الدرويش،ج01،ط01،دار يعرب،سوريا،2004.

26. عبد الرحمن بن زورة:شعرية الفضاء في النقد الروائي المغاربي المعاصر المفهوم والتحولات،ط1 مركز الكتاب الأكاديمي،عمان،الأردن،2018.

27. عبد السلام بنعبد العالي:ثقافة الأذن وثقافة العين،ط02،دار توبقال،الدار البيضاء،المغرب،2008.

❖ هايدغير ضد هيجل التراث والاختلاف،ط02،دار التنوير،لبنان،2006.

28. عبد العزيز بومسهولي:الشعر والتأويل قراءة في شعر أدونيس،ط01،أفريقيا الشرق،المغرب،1998.

❖ الشعر والوجود والزمان رؤية فلسفية للشعر،(د.ط)،أفريقيا الشرق،المغرب 2002.

29. عبد الفتاح أحمد يوسف:الخطاب السجالي في الشعر العربي- تحولاته المعرفية ورهاناته في التواصل ط01دار الكتاب الجديد المتحدة،بيروت،لبنان،2014.

❖ عبد الفتاح أحمد يوسف:لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة،ط01،الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت،لبنان،2010.

30. عبد الفتاح كيليطو:الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي،ط03،دار توبقال،الدار البيضاء المغرب،2006.

31. عبد القادر فيدوح:القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد،ط01،دار الأيام للصحافة،المنامة البحرين،1998.

32. عبد الله إبراهيم:المطابقة والاختلاف- المركزية الغربية إشكالية التكون والتمركز حول الذات(منظور نقدي)،ط01،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،1997.

❖ المطابقة والاختلاف بحث في نقد المركزيات الثقافية،ط01،المؤسسة العربية،بيروت لبنان،2004.

33. عبد الله الغذامي:الخطيئة والتكفير من البنيوية التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر،ط04،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر 1998،ص:94.

❖ القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة،ط02،المركز الثقافي العربي،لبنان،2009

❖ الكتابة ضد الكتابة،ط01،دار الآداب،بيروت،لبنان،1991.

❖ تأنيث القصيدة والقارئ المختلف،ط02، المركز الثقافي العربي،لبنان،2005.

34. عبد الملك مرتاض:أ،ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد،دار الغرب،الجزائر.

❖ السبع المعلقات تحليل أنثروبولوجي/سيميائي ،(د.ط)، دار البصائر،الجزائر،2012.

❖ في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة،ع240،الكويت،199

❖ نظرية النص الأدبي،ط02،دار هومة،الجزائر،2010.

35. عز الدين ابن الأثير الجزري:الكامل في التاريخ،تح:أبو الفداء عبد الله القاضي،ج01 ط01،دار الكتب العلمية،بيروت لبنان،1987.

36. عيساني بلقاسم:الجمالية والعلائق تهافت المنهج ونسبية المقاربات،ط01،منشورات ضفاف،بيروت لبنان،2019.

37. فتحي أحمد الشرماني:دينامية النسق الثقافي في القصيدة الجاهلية،ط1،عالم الكتب الحديث،عمان الأردن،2019.

38. فتيحة كحلوش:بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري،ط1،دار الانتشار العربي،لبنان،2008.

39. فريد الزاهي:الجسد والصورة والمقدس في الإسلام،(د.ط)،أفريقيا الشرق،المغرب،1999.

40. الفلسفة الغربية المعاصرة صناعة العقل العربي من مركزية الحداثة إلى التشفير المزدوج،إشراف وتحرير:علي عبود المحمداوي تقديم:علي حرب،ط01،منشورات ضفاف،بيروت،2013.

41. الفلسفة الفرنسية المعاصرة جدل التموقع والتوسع،إشراف وتحرير:سمير بلكفيف،منشورات ضفاف ط01،بيروت،لبنان،2015.

42. فوزي عيسى:النص الشعري وآليات القراءة،(د.ط)،دار المعرفة الجامعية،مصر،2006.

43. فيصل الأحمر:معجم السيميائيات،ط01،منشورات الاختلاف،الجزائر،2010.

44. فيليب حتي وآخرون:تاريخ العرب (مطول)،ج01،(د.ط)،دار الكشاف،بيروت،لبنان،1949.

45. كاظم نادر:تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط،ط01،دار فارس،الأردن،2004.

46. كمال أبو ديب:الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي،(د.ط)،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة مصر،1986.

47. لخضر هني:سيمياء الأنموذج في الشعر الجاهلي،دار أفكار،سوريا،2019.

48. محمد أركون:تاريخية الفكر الإسلامي،تر:هاشم صالح،ط02،المركز الثقافي العربي،لبنان،1996.

49.محمد بن حبيب:المحبر،رواية الحسن بن الحسين السكري،تص:إليزة ليختن شتيتر،(د.ط)،دار الآفاق الجديدة،بيروت،لبنان،(د.ت).

50.محمد بن لافي اللويش:جدل الجمالي والفكري- قراءة في نظرية الأنساق المضمرة عند الغذامي- ط01،دار الانتشار العربي بيروت،لبنان،2010.

51.محمد بنيس:كتابة المحو،ط01،دار توبقال،المغرب،1994.

52.محمد راضي جعفر:الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر مرحلة الرواد،(د.ط)،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا،1999.

53.محمد عزام:فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان،ط01،دار الحوار،سوريا

54.محمود شكري الألوسي:بلوغ الإرب في معرفة أحوال العرب،شر وتص وضب:محمد بهجة الأثري ج02،ط02 المطبعة الرحمانية،مصر،1924.

55.منجي القلفاط:الإنسان والمكان في الشعر العربي القديم،(د.ط)،الدار التونسية للكتاب،تونس،2008.

56.مهدي عبيدي:جمالية المكان في ثلاثية حنا مينة،(د.ط)،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب،سوريا دمشق،2011.

57.موسى ربابعة:تشكيل الخطاب الشعري دراسة في الشعر الجاهلي،ط01،دار جرير،عمان،2011.

58.نبيل سليمان:مساهمة في نقد النقد الأدبي،ط01،دار الطليعة،لبنان،1983.

59.نصر سامي:الجسد في شعر محمود درويش الأيروسي والتاناتوسي،ط01،كنوز المعرفة،عمان،الأردن 2015.

60. هاني نعمة حمزة:شعر المهمشين في عصر ما قبل الإسلام دراسة وفق الأنساق الثقافية،ط01 منشورات ضفاف،بيروت،لبنان،2013.

61. هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي،ط01 مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،لبنان،2007.

❖ فلسفة الشعر الجاهلي دراسة تحليلية في حركة الوعي الشعري العربي،ط01،دار المدى،دمشق سوريا،2001.

62. هويدا صالح:الهامش الاجتماعي في الأدب قراءة سوسيوثقافية،ط01،دار رؤية،مصر،2015.

63.وهب أحمد رومية:شعرنا القديم ونقدنا الجديد،مجلة عالم المعرفة،ع:207،مارس،1996،سلسلة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت.

64. ياسين النصير :الرواية والمكان،(د.ط)،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،العراق،1986.

65. يوسف اليوسف:مقالات في الشعر الجاهلي،ط04،دار الحقائق،بيروت،لبنان،1975،ص:118.

66. يوسف خليف:الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي،ط03،دار المعارف،مصر،1978.

67. يوسف عليمات:النسق الثقافي قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم،،ط01،عالم الكتب الحديث الأردن،2009.

- ❖ النقد النسقي تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي،ط01،دار الأهلية،الأردن،2015.
- ❖ جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجا،ط01،المؤسسة العربية،لبنان،2004.

ب- الكتب المترجمة:

1. بيير زيما:النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع للنص الأدبي)،تر:عايدة لطفي،مر:أمينة رشيد وسيد البحراوي،ط01،دار الفكر للدراسات،القاهرة،مصر،1991.
2. جاك شرورون:الموت في الفكر الغربي،تر:كامل يوسف حسين،مر:إمام عبد الفتاح إمام،سلسلة عالم المعرفة،ع76،أبريل 1984،الكويت.
3. جوزيف.إ.كيسنر :شعرية الفضاء الروائي،تر:لحسن حمامة،(د.ط)،دار أفريقيا الشرق،المغرب،2003.
4. رولو ماي:البحث عن الذات،تعر:عبد علي الجسماني،ط01،المؤسسة العربية،بيروت،لبنان،1993.
5. رويس جوزايا:فلسفة الولاء،تر:أحمد الأنصاري،مر:حسن حنفي،ط01،المجلس الأعلى للثقافة،مصر 2002.
6. غاستون باشلار :جماليات المكان،تر:غالب هلسا،ط02،المؤسسة الجامعية،بيروت،لبنان،1984.
7. يوري لوتمان:مشكلة المكان الفني،تق وتر:سيزا قاسم،ضمن كتاب جماليات المكان،ط02،دار قرطبة المغرب،1988.

ت- المجلات والدوريات:

1. أحمد خولي:<<الأحلاف في العصر الجاهلي قراءة ميثولوجية>>،مجلة جامعة النجاح للأبحاث للعلوم الإنسانية،مج31،ع07،جويلية2017،فلسطين.
2. أحمد فرشوخ:<<وعي الكتابة ولغة الهامش>>،مجلة آفاق،ع77و78،2010،اتحاد كتاب،المغرب.
3. آلاء محمد لازم:<<لغة الشعر عند الشواعر الجاهليات>>،مجلة كلية التربية الأساسية،مج19،ع78 2013،العراق.

4. توفيق إبراهيم صالح:المسود في الشعر الجاهلي دراسة في الرؤية السياسية،مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية،مج 02،ع2007،2،العراق.
5. جمعة مصاص:<<البعد الأنطولوجي للأنا في الشعر العربي القديم دراسة في أشعار امرئ القيس والأعشى>>،مجلة لغة كلام مج06،ع03،جوان2020،المركز الجامعي بغليزان،الجزائر.
6. حفيظة روابنية:<<مقاربة فضاء الرحلة في النص الشعري العربي القديم>>،مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب ع33،مارس2013،عنابة،الجزائر.
7. حورية الخمليشي:الجسد الشعري،مجلة علامات،ع36،يناير 2011،المغرب.
8. خمسي آدمي:<<ارتحالات المعنى من النسق الثقافي إلى النسق الخطابي"عينية لقيط بن يعمر الإيادي>>،مجلة معارف،ع20 جوان2016،جامعة البويرة،الجزائر.
9. رابح الأطرش:<<مفهوم الزمن في الفكر والأدب>>،مجلة المعيار،مج07،ع13:،أوت 2006،جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية،قسنطينة،الجزائر.
10. رزيقة رويقي وحمزة بوساحية:البنيوية التكوينية عند لوسيان غولدمان– قراءة في الطروحات المنهجية مجلة روابط،مج02،ع03،مؤسسة المثقف،باتنة،الجزائر،2019.
11. سعيد فرغلي حامد:<<شعرية التساؤل وتجلياتها في الخطاب الشعري عند مصطفى حامد>>مجلة روابط،مج02،ع03،مؤسسة المثقف،باتنة الجزائر 2019.
12. شريف بشير أحمد:<<الخنساء نموذجية صخر>>،مجلة جذور،ع15،ديسمبر 2003،جدة،السعودية.
13. عبد الرحمن بن زورة:<<إشكالية مصطلح الحيز في الكتابات النقدية عند عبد الملك مرتاض– تحليل رواية زقاق المدق لنجيب محفوظ نموذجا>>،مجلة مقاليد،ع11،ديسمبر 2016،ورقلة،الجزائر.
14. عبد الغني زيتوني:<<الوجدان الجماعي في الشعر الجاهلي>>،مجلة مجمع اللغة العربية الأردني ع39،أفريل1990،الأردن.
15. عبد الله التميمي وسحر كاظم حمزة الشجيري:<<دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر>>،مجلة بابل للعلوم الإنسانية،مج:22،ع2014،02،العراق.
16. عدنان محمد أحمد ومازن أحمد عثمان:<<القهر في الشعر الجاهلي>>،مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها،ع:19 خريف2014،جامعة تشرين،سوريا.
17. علي الحبيب الفريوي:فينومينولوجيا الآخر في فلسفة ميرلوبونتي ايتيقا الجسد والانغراز في مسطح البينذاتية،مجلة أوراق فلسفية،ع54، 2017،مصر.

18.علي عبد الخالق:<<ظاهرة الاغتراب وصداها في الشعر المعاصر بمنطقة الخليج>>،مجلة مركز الوثائق والدراسات الإنسانية،ع07 1995 قطر.

19.علي مصطفى عاشا:<<جدلية العصبية القبلية والقيم في نماذج من الشعر الجاهلي>>،مجلة مجمع اللغة العربية الدمشقية،ج03،ع82،نيسان2007،دمشق،سوريا.

20.عمر زرفاوي:<<قراءة مقدمة النسيب في النقد العربي الحديث إكراهات الإسقاط وأعطاب التأويل>> مجلة أبوليوس،مج06،ع:01،جانفي2019،جامعة سوق أهراس،الجزائر.

21.غيثاء قادرة:<<قراءة في أنساق الصراع الوجودي في نصوص من شعر المثقب العبدي>>،مجلة الموقف الأدبي ع541،أيار(ماي)2016،اتحاد الكتاب العرب،سوريا.

22.محمد إسماعيل حسونة:<<تساؤلات النص الشعري (دراسة تحليلية أسلوبية)>>،مجلة الجامعة الإسلامية،مج14،ع01،يناير 2016،فلسطين.

23.محمد الغزي:<<الاحتفال بالجسد في التراث الجاهلي>>،مجلة فكر وفن،ع43،يناير1986،معهد غوته،ألمانيا.

24.محمد المسعودي:<<سمات أدب الهامش من التوحيدي إلى شكري>>،مجلة آفاق،ع77و78 يناير 2010،اتحاد كتاب المغرب،المغرب.

25.محمد بن عياد:<<الزمن والشعر>>،مجلة علامات،ع2002،17م،المغرب.

26.محمد سيد علي عبد العال:<<شعرية الجسد في حائية أوس بن حجر/السفور الأنثوي والاحتجاب الذكوري>>،مجلة كلية الآداب،ع01،ماي2015،جامعة السويس،مصر.

27.محمد عزالدين التازي:<<فضاء الهامش في رواية السوق الداخلي لمحمد شكري>>،مجلة آفاق ع77و78،يناير 2010 اتحاد كتاب المغرب،المغرب.

28.محمد محسن الزراعي:<<إنشائية الفضاء في الفنومينولوجيا في دلالات تقوم الفضاء بين المعرفة والفن>>،مجلة علامات،ع2009،23،المغرب.

29.محمد مزيلط:<<الجسد في الخطاب الروائي العربي قراءة في أنماط التمثل>> مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية،مج16 ع03،أكتوبر 2019،جامعة سطيف02،الجزائر.

30.محمود فرغلي:<<شعرية السؤال هوامل التوحيدي أنموذجا>>،مجلة جذور،ع40،أبريل2015،النادي الأدبي بجدة،المملكة العربية السعودية.

31. مريم جبر فريحات:<<الحس الاغترابي في أعمال روائية لغسان كنفاني>>،مجلة جامعة دمشق،ع03 و04،سوريا.

32. مطاع صفدي:<<مغامرة الاختلاف والحداثة>>،مجلة الفكر العربي المعاصر،ع44،45،مركز الإنماء القومي،بيروت لبنان،1987.

33. مفيدة الغضبان:<<امتداد الجسد في اللامادية>>،مجلة الحياة الثقافية،ع250،أفريل2014،تونس.

34. نوال أقطي:<<ملامح فلسفة فريديريك نيتشه في رواية الناجون للزهرة رميج>>،مجلة البحوث والدراسات،مج15،ع02 جويلية2018،جامعة الشهيد حمة لخضر،الوادي،الجزائر.

35. هشام علوي:<<سطوة الهامش في السيرة الذاتية"الرحيل"للعربي باطما>>،مجلة آفاق،ع77و78 يناير 2010،اتحاد كتاب المغرب،المغرب.

ث- الرسائل الجامعية:

1. حفيظة زعيتر:شعرية الفضاء عند شعراء المعلقات فضاء الأطلال نموذجا،إشراف:عبد الملك مرتاض قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات،جامعة الجزائر02،الجزائر،2007،(أطروحة دكتوراه).

2. صالح إبراهيم نجم:جدلية الأنا والآخر في الشعر الصوفي على امتداد القرنين السادس والسابع الهجريين إشراف:وفيق محمود سليطين، قسم اللغة العربية،كلية الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة تشرين سوريا،2012،2013،(أطروحة دكتوراه).

3. عادل بوديار:دلالة المطر في الشعر الجاهلي دراسة نسقية سياقية،قسم اللغة العربية،كلية الآداب واللغات،جامعة باتنة الجزائر،2014،2015،(أطروحة دكتوراه).

4. محمد توامي:الفضاء في الشعر العربي المعاصر الشعر الرواد،إشراف:عبد القادر هني،قسم اللغة العربية وآدابها،كلية الآداب واللغات،جامعة الجزائر02،الجزائر،2011،2012،(أطروحة دكتوراه).

5. وردة راشدي:الفضاء السيميائي ومسألة تعددية المعاني في الطقوس الشعبية الأمازيغية الجزائرية إشراف:نبيلة بوخبزة قسم علوم الاتصال،كلية علوم الإعلام والاتصال،جامعة الجزائر،2015،2016 (أطروحة دكتوراه).

ج- المعاجم والموسوعات:

1. ابن منظور:لسان العرب،ج55،مج 06،(د.ط)،دار المعارف،القاهرة،مصر،(د.ت).

- لسان العرب،مج01،(د.ط)،دار المعارف،القاهرة،مصر،(د.ت).
- لسان العرب،مج13،(د.ط)،دار المعارف،القاهرة،مصر،(د.ت).

❖ لسان العرب،مج 15،ط01،دار صادر ،بيروت،لبنان،(د.ت).

2. جميل صليبا:المعجم الفلسفي،ج01،(د.ط)،دار الكتاب اللبناني،بيروت،لبنان،1982.

❖ جميل صليبا:المعجم الفلسفي،ج02،(د.ط)،دار الكتاب اللبناني،بيروت،لبنان،1982.

3. الجوهري:معجم الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية،مر:محمد محمد تامر وآخرون،(د.ط)،دار الحديث،مصر ،2009.

4. الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين،ج03،ط01،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،2003.

5. الراغب الأصفهاني:مفردات ألفاظ القرآن،تح:صفوان عدنان داوودي،ط04،دار القلم،سوريا،2009.

6. سعيد علوش:معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،ط01،دار الكتاب اللبناني،بيروت،لبنان،1985.

7. لطيف زيتوني:معجم مصطلحات نقد الرواية عربي انجليزي فرنسي،ط01،مكتبة لبنان ناشرون،بيروت لبنان،2002.

8. لويس معلوف:المنجد في اللغة والأعلام،ط19،المطبعة الكاثوليكية،بيروت،لبنان،(د.ت).

9. المعجم الوسيط:مجمع اللغة العربية،ط04،مكتبة الشروق الدولية،مصر ،2004.

10. نبيل راغب:موسوعة النظريات الأدبية،ط01،دار نوبار ،القاهرة،مصر 2003.

11. larousse dictionnaire de français, france, 2005.

ح- الملتقيات:

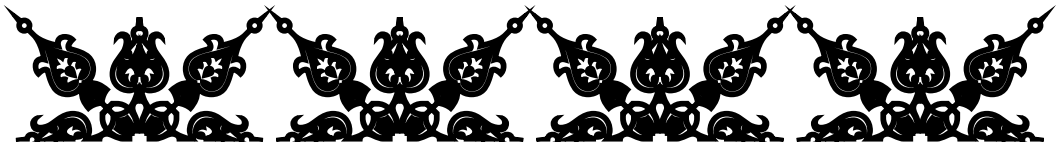
1. الطيب سالوس:مداخلات المنجز السردي للسعيد بوطاجين،للملتقى الوطني03،للكتابة السردية تحت شعار السرد والصحراء،دار الثقافة،أدرار ،الجزائر ،2014.

2. عفت الشرقاوي:<<مشكلة الهوية بين الثابت والمتحول في فكر الإصلاح>>،ضمن أعمال ملتقى الذات والآخر في الثقافة العربية الإسلامية أفريل1999،مركز الدراسات الإسلامية،تونس،2003.

خ- المواقع الالكترونية:

1. الأب جورج حقيبة:إيديولوجيا الحرب وفلسفة السلام،موقع معابر :

http:www.maaber.org/issue_february04/perenial_ethics1uary04/perenial_ethics1.htm



فهرس المحتويات

فهرس المحتويات	
المقدمة	**12-05**
مدخل نظري: **الفضاء قراءة في حوار المصطلح والمفاهيم**	**34-13**
أولا- مفهوم الفضاء – المكان- الحيز	**30-15**
01- الفضاء	15
02- المكان	22
03- الحيز	27
ثانيا- الفضاء وإشكالية المصطلح في الدرس النقدي العربي	**34-30**
01- الفضاء أشمل من المكان	30
02- الفضاء مساوٍ للمكان	32
03- الحيز البديل الغامض	33
الباب الأول: **فضاء المكان والزمن وأنساق الوجود**	**126-35**
الفصل الأول: فضاء المكان وأنساق الوجود	**77-36**
أولا- الطلل وتجليات الاغتراب الوجودي	**77-38**
01- الطلل والمرأة (انفتاح الذاكرة وقلق الذات)	40
02- الطلل والتساؤل بين نوستالجيا البقاء ورغبة التحول	51
ثانيا- الصحراء وتجربة الموت والحياة	**77-56**
01- ماهية الموت (لغة واصطلاحا)	56
02- الصحراء وصراع الذوات (تحولات بين الفناء والبقاء)	58
03- الصحراء وخطاب الرحلة/الظعائن (الهجرة نحو الخلاص)	70

الفصل الثاني: فضاء الزمن وأنساق الوجود	**126-78**
أولا- أنطولوجيا الزمن الكوني المتغير (الليل)	**100-80**
01- الليل بين عذاب الأرق ولذة التأمل	81
02- الليل رحلة تحقيق الذات وخطاب المصير	90
ثانيا- أنطولوجيا الزمن الكوني الثابت (الدهر)	**126-101**
01- الدهر عند الشعراء وتقلبات الذات بين الشباب والشيخوخة	101
02- الدهر عند الشاعرات بين الاغتراب النفسي ونموذجية المفقود	118
الباب الثاني: فضاء الذات والقبيلة والأنساق الثقافية (صراع المركز والهامش)	**206-127**
الفصل الثالث: مركزية القبيلة وتهميش الذات (محاولة لبناء مشروع دولة)	**167-128**
أولا- القبيلة من النسق الطبيعي إلى النسق الثقافي	**139-129**
01- القبيلة نسقا طبيعيا	130
02- القبيلة نسقا ثقافيا	134
ثانيا- مركزية القبيلة وولاء الشاعر (محاولة لبناء مشروع دولة)	**167-139**
01- خطاب الطبقية	140
02- خطاب القومية	155
الفصل الرابع: هامشية القبيلة ومركزية الذات (محاولة لبناء ثقافة الاختلاف)	**206-168**
أولا- الصعلكة ظاهرة ثقافية (تحولات في الفكر والشعر)	**175-169**
01- الصعلكة فكريا	170
02- الصعلكة شعريا	174

ثانيا- الذات المتصعلكة من التهميش إلى التمركز(نحو ثقافة للاختلاف)	**175-192**
01- خطاب الحرية/التحرر (نسق الشجاعة)	177
02- خطاب الحرية/الثورة (نسق الغربة والاغتراب)	185
ثالثا- مركزية الجسد عند الشعراء الأغربة (نحو بلاغة للمواجهة)	**193-206**
01- الجسد في التفكير الفلسفي	194
02- الجسد من النسق الجمالي إلى النسق الثقافي	197
03- لذة الجسد الأنثوي وانتقام العبث والمجون	198
الخاتمة	**207-213**
قائمة المصادر والمراجع	**214-226**
فهرس المحتويات	**227-230**

عنوان الأطروحة: الفضاء في الشعر الجاهلي وخطاب الأنساق

ملخص:

شكل الفضاء في الشعر الجاهلي خطابا إبداعيا متميزا، غير أنه في ظل هذه الإبداعية نجد خطابات ثقافية مترسبة داخله يعكس مظاهر حياة الإنسان الجاهلي، لتروم هذه الدراسة إلى محاولة الكشف عن تلك الخطابات الثقافية ومعرفة أنساقها المتنوعة الظاهرة والمضمرة. وقد تمثلت أولى تلك الخطابات في فضاء المكان والزمان كفضائين طبيعيين ماديين يضمان العديد من الأفضية المتفرعة منها (الطلل/الصحراء/الرحلة/الليل/الدهر)، أما الثانية فتمثلت في فضاء الذات والقبيلة كفضائين ثقافيين فكريين ضمت جملة من القضايا منها (المركز والهامش/القومية والطبقية/الولاء الفحولة والأنوثة/الجسد) كونهما يشكلان منطلقا لبناء وعيه ووجوده.

Abstract:

Space has shaped a distinct creative speech in the pre-islamic poetry, however, within this creativity, we may find accumulated cultural speeches inside that reflect the aspects of the pre-Islamic man's life. This study aims to unveil these cultural speeches and to identify their various implicit and explicit patterns.

The first of these speeches have been presented in the spaces of place and time considered as two natural material spaces including numerous sub-spaces like: ruins, desert, journey, night, eternity.. .The second of these speeches have been presented in the spaces of self and tribe regarded as two cultural intellectual spaces including a set of sub-cases like: the centre and the margin, nationalism and casteism loyalty, virility and femininity, the body... since they form a starting point to build the poet's consciousness and existence.

Résumé

L'espace fut un discours créatif distinct dans la poésie préislamique cependant, sous cette créativité nous avons trouvé des discours culturels dissimulés qui reflètent les aspects de la vie de l'être humain préislamique.

Cette étude a pour but de dévoiler ces discours culturels et de reconnaitre leurs systèmes implicites et explicites. Ces premiers discours ont été représentés par le lieu et le temps comme deux espaces matériaux qui en englobent d'autres à savoir: le décombre, le désert, le voyage, la nuit, et l'éternité quant au second qui s'y représentés par le Moi et la tribu comme deux espaces culturels qui assemblent des questions secondaires comme: le centre et la marge, le nationalisme et l'inégalité sociale, l'allégeance ,la virilité, la féminité et le corps étant donné qu'ils sont des principes du fondement de la conscience et l'existence du poète.