الأنساق المضمرة في معلقة عمرو بن كلثوم

م. أمل حسن ظاهر
كلية الآداب/ جامعة واسط

تقديم:

يتشكّل النص من طبقات لغوية لسانية، وعلامات ورموز، وأفكار جمالية وايدولوجية، وصور مادية وذهنية، وعواطف ومواقف معلنة أو مخفية، وهذا كلّه قابل للتأويل والقراءة من وجهات نظر متعددة. وبإضافة الوظيفة النسقية للسياق أصبح النص محملاً بدلالات نسقية على مستوى الاستقبال والتلقي معاً تبعاً للطريقة التي نفهم بها السياق المنكتب؛ لأنّ هذه الوظيفة لا تُحدد من خلال طبيعة العلاقة بين مكونات البنية، بل من خلال فاعلية هذه المكونات وانتقالها إلى آفاقٍ جديدة[١]. وهذا ما سنحاول بيانه والكشف عنه، والإشارة إلى أنساقه المضمرة تحت البنية الجمالية في معلقة سيد تغلب وشاعرها (عمرو بن كلثوم) .

النسق المضمر:

النسق "نظام مخاتل يوظف مفردات اللغة وطاقاتها المجازية والاستعارية من أجل تشكيل عوامل وفضاءات لا متناهية، ويتكئ في نظامه على الحدث أو الرمز الجمالي، فتصبح جماليات النصوص وشعريات الخطاب مجالاً لإضمار اللامتوقع، والمدهش والمسكوت عنه"[٢]. وعليه فإنّ هدف الأنساق يتوارى خلف تلك الجماليات الظاهرة ليُسهم في انتاج محمولات قد تكون رؤى انسانية أو هواجس أو أحلام أو انفعالات. ويغدو النص نسيجاً من العلامات، في حين يكون له أثره في تأويل تلك العلامات[٣]. ولا وجود للنسق المضمر خارج لاوعي الشاعر، ويتسرب بطريقة غير ملحوظة إلى باطن النص، وهو ما يسمى بـ"لعبة النصوص" أو "الحيل الثقافية" التي تُمرر من خلالها الأنساق عبر النصوص فتصل إلى المتلقي الذي ينوط بمهمة كشفها وتأويلها[٤]. فتتضح فاعلية النسق المضمر في البنية التركيبية للنص الشعري بوصفه نظاماً قائماً على علاقات متشابكة محملة بمرجعيات ثقافية وآيديولوجية وأُطرّ معرفية جمعية أو فردية تعكس مكونات ثقافة المجتمع، ودرجة مقبوليته لدى المتلقين، لاسيما إذا وجد التوافق بين ما هو ظاهر في النص، وبين ما هو مغروس نسقي ذهني، يكون فيه النص عبارة عن حادثة ثقافية معرفية[٥].

فالنسق يتحدد عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد والوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد، وذلك عندما يتعارض نسقان أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقصاً وناسخاً للظاهر في نصٍ واحد، ويشترط في النص أن يكون جمالياً جماهيرياً. في حين إنه يمارس فعاليته في التأثير على المتلقي. وهكذا فإن الدلالات النسقية هي الأصل في الكشف والتأويل مع وجود دلالات أُخرى، فتُشكّل هذه الدلالات مع ما يختبئ تحتها أقنعة تتلبسها القيم الجمالية الظاهرة[٦]. فلابُدَّ من وجود المتضادات والمختلفات التي تصل إلى حدِّ التناقض بين النسق المعلن والنسق المضمر، وذلك بالتركيز على جماليات الجمل الثقافية وما تُحيل إليه . وقد ضمّت معلقة عمرو بن كلثوم انساقاً كثيرة مختلفة ومتعددة، منها:

نسق هامشية المرأة ومركزية الرجل (الشاعر):

تبلورت نظرة الشاعر إلى الموت وحتميته من خلال الأبيات التي استهل بها معلقته متحدثاً عن الخمرة والمرأة "فالرؤية الفلسفية تتحول على يد الشاعر إلى رؤية شعرية بمعنى أنّها تصبح تكويناً متيناً له اطار خاص"[٧]. وقد عبر عن رؤيته المستمدة من أحداث واقعة ومواقفه البشرية التي عاصرها، فحشدها في معلقته مشيراً إلى ما تحمله من دلالات عقلية وذهنية استنبطها طبيعة الوجود ومصير الإنسان[٨]. فمقدمة المعلقة انمازت بجمالية ألفاظها، وانسجام موسيقاها وجرسها من خلال موازنة الشاعر بين عروض المطلع وضربه، وقد جاء المطلع أساساً بنى عليه معلقته، نظراً لقيمته الموسيقية النغمية الصافية التي تُمكّن المتلقي من توقع القافية . كذلك ابتداء الشاعر بالأداة (ألا) التنبيهية، والتي أراد منها تنبيه تلك الساقية وطلبه منها أن تسقيه الخمر في ذلك الوقت .

فالخمرة جزء من ثقافة المجتمع، وثقافة المجتمع تعني ثقافة الشاعر التي جسدت ملذاته، وهو يشير في قوله (تدركنا المنايا مقدرة لنا ومقدرينا) إلى حقيقة الموت كما يفهمها، والانتصار عليه يتطلب المواجهة بانفاق المال لتحقيق الملذات والاستمتاع بها، وتلك الملذات (الخمرة والمرأة) هي التي تثبت وجوده . والشاعر لا يحتفي بهذه العناصر بمفرده، بل يوجّه دعوة للأصحاب والقبيلة كلها لتحقيق الانتصار الجماعي بمواجهة جماعية[٩]. كذلك فإنّ الشاعر خصّها بالأندرينا فهي ليست من الخمور العادية، بل معتّقة لا يشربها إلّا السادة والسلاطين.

فالموت يطال كلّ شيء، ولا ينجو منه أحد ؛ لذلك حاول الشاعر أن يواجه قدره فكانت الخمرة والمرأة وسيلته في تلك المواجهة، ومحاولة التغلب على الموت[١٠]. وهكذا أصبحت الحياة عند الشاعر عنصراً ايجابياً يواجه به العنصر السلبي (الموت)، وتأتي الخمرة وسيلة دفاعية في تلك المواجهة[١١]، يقول:

ألا هُبّي بصحنكِ فاصبحينا	ولاْ تُبقي خمورَ الأندرينا
مشعشعةً كأن الحُصَّ فيها	إذا ما الماءُ خالطها سخينا
تجورُ بذي اللُّبانةِ عن هواهُ	إذا ما ذاقها حتّى يلينا
ترى اللّحِزَ الشحيح إذا أُمرّت	عليه لمالِهِ فيها مهينا
وكأسٍ قد شربتُ ببعلبكّ	وأخرى في دمشقّ وقاصرينا
فما برحَتْ مجال الشّرب حتّى	تغالُوها وقالوا قد روينا
وإنَّا سوف تدركُنا المنايا	مقدرةً لنا ومقدرينا[١٢]

فالعناصر الجمالية التي وظفها الشاعر في النص هي وسيلة لتمرير نسقه المضمر الذي يمثله القبيح الثقافي وهو الخطاب الفحولي، الذي يظهر المرأة خادمة وساقية خمر، فهي هامش أما الرجل فيمثل المركز، فصوت الرجل (الشاعر) معلن وظاهر في النص إلّا أنّه يُغيّب ذات المرأة ويتولى الحديث عنها، ويقول على لسانها ما يعزز ويؤكد دونيتها وهامشيتها، ومصداق ذلك، قوله:

فمـــا برحَـــتْ مجـــال الشّـــرب حتّـــى تغالُوهـــا وقـــالوا قـــد روينـــا

فالخطاب الذي يوجهه الشاعر للساقية ويوجده في نصه الشعري يتمثل بصيغٍ وأساليب ذات طابعٍ جمالي ظاهر يخفي تحت طياته قبيح ثقافي لم يبح به الشاعر، وقد اتخذ من اسلوبي الأمر والتنبيه وسيلة وأداة للدلالة على مركزيته وتعاليه ومنزلته التي تتضح من خلال إرادة الفعل وتوجيهه. وحيث ينتقل الشاعر إلى أداة المواجهة الثانية فإنه يقدمها بصفاتها الحسيّة متناولاً جمالها المتمثل في وجهها وأعضائها الجسدية، فهي (قوية وممتلئة الأرداف، طويلة ذات نحر مشرق، ممشوقة الخصر)، لأنه يرى أن الرجولة مرتبطة بالخمرة والمرأة، وعلى المرء اغتنام ملذات الحياة، واقتناص فرصته لتحقيق الانتصار على قدره المحتوم، يقول:

تُريـك إذا دخلـت علـى خَـلاءٍ وقـد أمنـت عيـونَ الكاشـحينا
ذراعـي عيطـلَ ادمـاءَ بكـرٍ هجـانِ اللّـونِ لـم تقـرأ جنينـا
وثـدياً مثـل حُـقّ العـاج رخصـاً حصـاناً مـن أكـفّ اللامسـينا
ونحـراً مثـلَ ضـوءِ البـدر وافـى بإتمـام أُناسـاً مُـدجنينا
ومتنـي لدنَـةٍ سـمقت وطالـت روادفُهـا تنـوءُ بمـا ولينـا
ومأكمـةً يضـيقُ البـابُ عنهـا وكشـحاً قـد جُننـتُ بهـا جنونـا[١٣]

فالصفات التي اضفاها الشاعر على المرأة كلها حسّية تظهر ارتباط المرأة بالمفاتن الجسدية، وتجعلها شيئاً أو أداة للّذة أو الاستمتاع[١٤]، فضلاً عن الجماليات الشكلية التي أظهرت مهارة الشاعر في البناء ودقة الصياغة والوعي التام والإرادة الهادفة من خلال تكرار حرف الواو مع بداية كل شطر، وما يُحدثه هذا التكرار من تمثيل موسيقى الشعر، ومحاولة تقريب المعنى في ذهن السامع، وقد أفاد التشويق في الاسترسال وبيان تلك الصفات .

كذلك نلحظ ارتباط العروض من كلّ شطر بما يليها من الأشطر وهذا يدل على الترابط والالتحام بين الأجزاء وجودة حبكها. وفي ما تقدم وسائل جمالية وعناصر لغوية منحت النص شكلاً خارجياً بالاعتماد على الموسيقى الداخلية والخارجية للأبيات، وهذا هو النسق المعلن أو الظاهر أما النسق المضمر الذي يحيلنا إليه الظاهر فيكمن في انتزاع خصوصية المرأة وتحويلها إلى مجسمٍ مثالي الجمال من خلال تكريس الصور وتسويغها وفقاً لفلسفة الشاعر، وبذلك يجردها الشاعر من مزاياها ويجعلها وسيلة لتحقيق الملذات .

النسق السلطوي:

لا تخفى حادثة عمرو بن كلثوم مع عمرو بن هند على دارس الأدب القديم، والتي تعدّ سبباً في إنشاد هذه المعلقة. إذ تعرض عمرو بن كلثوم للاستصغار من قبل الملك، فأخذ يوجه له تلك الأسئلة التي أخفت تحت سياقاتها الظاهرة انساق السيادة في ظلّ المجتمع القبلي ؛ لأنّ قبيلة تغلب صاحبة نسب وحسب، كذلك السيادة والشجاعة والمنعة والقوة بين القبائل، يقول:

بـــأيّ مشـــيئةٍ عمـــر بـــن هنـــدٍ تُطيـــعُ بنـــا الوُشـــاةَ وتزدرينـــا
بـــأيّ مشـــيئةٍ عمـــر بـــن هنـــدٍ تـــرى أنّـــا نكـــونُ لينـــا
تهـــدِّدنا وأوعـــدنا رُويـــداً متـــى كُنّـــا لأمِّـــكَ مُقتوينـــا
فهـــل حُـــدثت فـــي جُشـــمَ بـــن بكـــرٍ بـــنقصٍ فـــي خُطـــوب الأوَّلينـــا
ورثنـــا مجـــد علقمـــة بـــن ســـيفٍ أبـــاح لنـــا حُصُـــونَ المجـــدِ دينـــا
ورثـــتُ مُهلهـــلاً والخيـــر منـــهُ زُهيـــراً نعـــم ذُخـــرُ الـــذاخرينا
وعتّابـــاً وكلثومـــاً جميعـــاً بهـــم نِلنـــا تُـــراثَ الأكرمينـــا
وذا البُـــرةِ الـــذي حُـــدِّثتَ عنـــهُ بـــه نُحمـــى ونحمـــي المُحرينـــا
ومنـــا قبلـــهُ السّـــاعي كليـــبٌ فـــأيُ المجـــد إلّا قـــد ولينـــا[١٥]

يبدأ الشاعر نصّه بالتساؤلات التي يوجهها (عمرو بن هند) مستفهماً بالأداة (أيّ)، وهو استفهام انكاري متضمن معنى النفي فكأنّه يقول: "ليس من مشيئة يكونون بها خدماً للملك، كذلك فليس من مشيئة أن يطيع بهم الوشاة ويزدري قوم الشاعر"[١٦]. وفي الاستفهام يكشف الشاعر عن رفضه لسلوك عمرو بن هند ؛ لأن خصال قومه وبطولاتهم وأمجادهم يمنعهم من ذلك، فتلك هي الأنفة الجاهلية التي يواجه فيها الجاهلي الموت حفاظاً على كرامته وكرامة قومه وأسرته .

ويستفهم الشاعر مرة أخرى بـ(هل)، ويختلف استفهامه هنا ؛ لأنّه استفهام عن حدوث أكيد (فهل حُدثت في جشم بن بكر)، أي ما حدث بين قبيلة الشاعر وجشم بن بكر، وما أنزلوه بهم من الخطوب حتى شاع ذكره واشتهر بين القبائل . ولا ننسى ما اضفاه التكرار الصوتي الذي رافق الاستفهام في عبارة (بأيّ مشيئة عمرو بن هند) فقد كررها الشاعر مرتين في الشطر الأوّل والثاني بين أبيات القصيدة وقوافيها الثّابتة، وهذا يعني تمكّن الشاعر من المزج بين موسيقاه والقوافي في المماثلة والمخالفة لأحداث أصوات وايقاعات موسيقية معيّنة[١٧].

وقد استعان الشاعر بماضي القبيلة وساداتها الذين لم يتسلط عليهم سلطان، بل هم أصحاب مجد عريض تشهد له القبائل. وجاء ذلك في سلسلة وراثية من الابطال المشهورين عبر أجيال متعددة، وجميعهم حققوا السيادة للقبيلة، ولعلّ الشاعر أراد من ذلك أن عمرو بن هند ليس هو الملك الوحيد، بل هناك أُناسٌ يفوقونه حسباً ونسباً وشجاعة وفروسية، فلا يحقُّ له أن يقصيهم أو يمتهنهم .

فيتخذ الشاعر من الملك أداة للمطالبة بحقه في الحكم ورئاسة القبائل، لأنّ منزلة الشاعر وقومه لا تقل عن منزلة (الملك)؛ لذلك لا يحق له أن يعاملهم تلك المعاملة فهم في مصاف الملوك والسادة .

إنّ كل ما تقدم لدليل على جمالية النص الشكلية التي خبأ الشاعر تحتها مقصده ونسقه المضمر بأن قومه يفوقون الملك سلطةً وتجبراً واقتداراً على اذلال الآخر، فمهما تجبّر الملك وطغى فإن قوم الشاعر قادرين على اذلاله والاطاحة به .

والنسق المضمر مكنون تحت تلك الجماليات التي قدمها الشاعر متمثلة برفضه الاهانة التي تعرضت لها أمه، فلا يحق للملك أن يعاملهم معاملة المنبوذين ؛ وبذلك يرفض الشاعر التهميش والاقصاء، والابقاء على الملك في المركزية، لأن قبيلته تستحق أن تكون في المركز لما تتمتع به من صفات، يقول:

ونحـــن التّـــاركون لمـــا ســـخطنا ونحـــن الآخـــذون لمـــا رضـــينا
ونشـــربُ إنْ وردنـــا المـــاء صـــفواً ويشـــربُ غيرُنـــا كـــدراً وطينـــا
إذا بلـــغَ الفطـــامُ لنـــا صـــبيٌّ تخـــرُّ لـــه الجبـــابرُ ســـاجدينا[١٨]

إن قوم الشاعر يملكون زمام الأمور ولا يأتمرون من الغير (الآخر) لعزتهم وقوتهم، وتلك هي صفات السلاطين والسادة، وغيرهم اتباعٌ لهم ؛ لأنّ طاعتهم واجبة فهم ملاك الأرض يطاع صغيرهم قبل كبيرهم .

فالمعلن في النص هو الفخر العام القبلي الذي يصل به الشاعر إلى المبالغة المفرطة من خلال المقابلة بين صغار قوم الشاعر، وكبار الاخرين من الملوك والجبابرة وقد جاء هذا المعلن بإطار جمالي واضح، إلّا أنّ هذا الجمالي يتضمن هدفاً ثقافياً، وهو الذي يتجلى من خلال النص المضمر. أي أن الشاعر خبأ تحت عباءة الجمالي نسقاً مضمراً فحواه ذم الجبابرة والملوك ومنهم (عمرو بن هند) وتسيّد قبيلته ومنحها حق السلطة .

أما المضمر فهو سلطوي جاء تحت الجمالي، ويراد منه قدرة وسلطة وسطوة قبيلة تغلب، فلا يقف بوجهها حتى الجبابرة ؛ لأنها قادرة على الاذلال وتحقيق السيادة المطلقة .

نسق الذات المتعالية والاستخفاف بالآخر (العدو):

العمل الابداعي نتاج الذات، وهو على صلة بمشكلاتها و"الشاعر في الجاهلية بمثابة صحيفة قبيلته السياسية أحياناً، وصحيفة نفسه أحياناً أُخرى، إلاّ أن النظام القبلي كان قوياً ومستحكماً بحيث أنّ الوظيفة الاولى هي السائدة، لعلم القبيلة أن الشاعر سيكون لسانها الناطق، وناقل انتصاراتها وأخبارها"[١٩] . وفي معلقة عمرو بن كلثوم تمتزج الذات (الأنا) بالجماعة للكشف عن فاعلية (الأنا) في خروجها من حيّزها إلى حيّزٍ أوسع وأرحب (الجماعة)، فمن خلال هذا الخطاب يظهر الاستخفاف بالآخر والإشارة إلى ضعفه وتجرده وسلبه كل ممتلكات القوة أمام قوة (الأنا) المنصهرة بـ(النحن) .

وتعد الحرب المكان الأرحب الذي يمكّن الشاعر من إثبات ذاته أمام الآخر (عدوه) وتحقيق القدرة على الانتصار، فقد استطاع الشاعر أن يوظف خطابه بالشكل الذي يحقق له الطموحات التي تظهر عدوه بمظهر الضعف. فهو حين يمجّد قومه ويسجّل بطولاتهم، إنّما يسلط الأضواء على قومه من خلال اندماج الذات معها، وفي الوقت نفسه فإنّه يشير إلى نسق مضمر يناقض الظاهر متمثلاً بالاستعانة والاستخفاف بقوة الأخذ .

فالشاعر يرى في الانتصار على الآخر (العدو) منطلقاً لبناء مجده وفرض سطوته، وهذا واضح في الجماليات الشكلية التي عمد إليها الشاعر كأساليب التكرار، يقول:

إلـــيكم يـــا بنـــي بكـــرٍ إلـــيكم ألّمـــا تعرفـــوا منّـــا اليقينـــا
ألّمـــا تعرفـــوا منّـــا ومـــنكم كتائـــبُ يطّعِـــنّ ويرتمينـــا
علينـــا البـــيضُ واليَلـــبُ اليمـــاني وأســـيافٌ يقُمـــن وينحنينـــا
علينـــا كـــلُّ ســـابغةٍ دلاصٍ تـــرى فـــوقَ النّطـــاقِ لهـــا غُضـــونا
اذا وضـــعت علـــى الأبطـــال يومـــاً رأيـــت لهـــا جُلُـــود القـــوم جُونـــا
كـــأنّ غُضـــونهُنّ متـــونُ غُـــدرٍ تُصـــفّقُها الرَّيـــاحُ إذا جَرَينـــا
وتحملُنـــا غـــداةَ الـــرّوحِ جُـــردٌ عُـــرِفنَ لنـــا نقائِـــذَ وآفتُلينـــا
وردنَ دوارعـــاً وخـــرجنَ شُـــعثاً كأمثـــال الرَّصـــائعِ قـــد بَلينـــا
ورثنـــاهنَّ عـــن آبـــاءِ صـــدقٍ ونُورُثهـــا إذا مُتنـــا بُنينَـــا[٢٠]

اعتمد الشاعر على اختيار الحروف والكلمات والصور اعتماداً واسعاً في تشكيل البناء الموسيقي لقصائده، ما أدى إلى توفير إيقاع موسيقي خاص بكل بيت على حده. كاستعماله اسم فعل الأمر (إليكم) مرتين في الشطر نفسه على سبيل التهديد والوعيد، وكذلك توظيفه ضمير الجماعة (نا) طول المقطع، وتكرار لفظة (علينا)، فضلاً عن الصورة الفنية والجمالية التي وصف بها الخيل .

فالخيل جزءٌ من عالم العربي في العصر الجاهلي، وهي وسيلة من وسائل النصر عندهم وضرورة من ضرورات الوجود[٢١].

فالعربي يجد في الفروسية وقاية له، وهو يؤثر على نفسه وأهل بيته، ويستدل الشاعر على فرادة تلك الخيول وتميّزها عن سواها بأنها (دامية الكلى) تجسيداً للشجاعة التي تبديها في ساحات الوغى، فدما القتلى من الأعداء قد لطّخت سرجها، فهي تطير بها على خصومهم، وهم وحدهم يملكونها (ورثناهن عن آباء صدق)، فرؤية الشاعر وتشكيله هو الذي أوجد معاني القيم والفروسية التي أسبغها على ذاته التي أظهرتها القبيلة، ليكشف عن أثر الإبداع الفردي في صوغ انموذج مثالي للجماعة، مقابل انموذج قبيح آخر[٢٢] .

استطاع الشاعر أن يوظف الجماليات الاسلوبية والبلاغية في نسقٍ ظاهر، في حين أن النسق المضمر جاء استخفافاً بقوة (العدو) وبطولته وفروسيته. ولعلّ أوضح أشكال الالتحام بين الشاعر وقبيلته نتلمسه في حديث الشاعر بصوت الجماعة في قوله (نقود، تحملنا، ورثنا، قتلنا) فهو يكشف عن نسق الذات المتعالية القادرة بسطوتها وفروسيتها أن تغلب أعداءها . فكلما "أوغل في مدح قبيلته وقومه ازداد توكيداً لذاته، فتعصبه للقبيلة يجعله يستمد منه بطولة شخصية ليؤكد الذات من خلال جماعية القبيلة"[٢٣] . ومنه في قوله:

وأيـــامٍ لنـــا غُـــرٍ طـــوالٍ عصـــينا الملـــك فيهـــا أن نـــدينا[٢٤]

فالنسق الظاهر يُظهر غرض الفخر القبلي وجماليات المبالغة في الفخر، أما النسق المضمر فهو الذات

المتكبرة المتعالية التي تأبى الانصياع للآخر . وهكذا يتضح لنا أن خطاب عمرو بن كلثوم لبني بكر تمثل بشقين، الأوّل: ظاهر بقوة قبيلته وفروسيتها وشجاعتها، متوسلاً الجماليات البلاغية، والثاني: مضمر الذي يدل على القبيح الثقافي المتواري خلف الجماليات وهو الاستخفاف بالآخر (العدو) واثبات عجزه وضعفه .

❁ نسق العنف

يتوارى هذا النسق في الأبيات التي يذكر فيها الشاعر الحرب؛ لأنّ ثقافة المجتمع قائمة على الحرب والصراع من أجل البقاء وفرض القوة، يقول:

متى ننقل إلى قومٍ رحانا ... يكونوا في اللّقاءِ لها طحينا
يكونُ ثفالُها شرقيّ نجدٍ ... ولهوتُها قُضاعةُ أجمعينا[٢٥]

اقترنت صورة الحرب بالرحى التي تطحن القوم، فالحرب عنيفة تبرز فاعليتها في إثارة الخوف والقلق والرعب في نفوس الاعداء؛ لأن الصورة توحي بعنف الحرب وقوتها وامتدادها على مساحات ومواضع كثيرة، وبذلك هي تحمل دلالات نسقية كالطحن والشمول والفتك والعنف والقضاء المبرم على الاعداء، فهي تطال كلّ شيء يقع تحت عجلتها . ونظراً لفعل الرحى فإنّ الأشياء فيها تتغير، فكما أن الرحى تطحن الأشياء وتجعلها رميماً، فالحرب كذلك تمحو الأشياء وتغيرّ معالمها، وتتماز بشمولية الدمار والهدم. فالموز لغوية، ذات صورة التي استعان بها الشاعر ربطت بين الرحى والحرب لتحقيق صفة واحدة هي (الطحن)، وهذا يعني تداخل الصفات والمعاني واعتماد المبالغة في الوصف الخارجي .

فالصورة الشعرية "تنبثق من إحساسٍ عميق وشعور مكثفٍ يحاول أن يتجسّد في رموز لغوية، ذات نسق خاص، هو تلقائياً خروج على النسق المعجمي والنسق الوظيفي في التركيب"[٢٦] . وقد استخدم الشاعر تلك الصورة التشبيهية التي وصف بها الحرب استخداماً متقناً، ليكمل التشكيل الجمالي الذي يوازي به بين الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية للبيت الشعري . ومثله في قوله:

أنّا الطالبون إذا نقمنا ... وأنّا الضّاربون إذا ابتُلينا
لنا الدُّنيا ومن أمسى عليها ... ونبطش حين نبطش قادرينا
نُطاعنُ ما تراخى النّاسُ عنا ... ونضربُ بالسُّيوف إذا غُشينا
نشقُّ بها رؤوس القوم شقّاً ... ونُخليها الرقاب فتختلينا
كأنّ جماجم الأبطال فيها ... وسوقٌ بالأماعزِ يرتمينا[٢٧]

من خلال البنية الخارجية للنص نجد أن الشاعر عمد إلى التكرار لقرع الأسماع وإيقاظ الأذهان، وتعميق أثر الكلمة في النفوس للموافقة بين قوة المعنى وروعة النغم[٢٨]. وقد تجلّت أهمية التكرار من حيث إنجازه وظيفتين، الأولى: إيقاعية، والثانية: دلالية ؛ لأنّ تكرار المقطع الصوتي أو اللفظة أو التركيب في النص أدى إلى توليد ايقاع داخلي على مدى سياق الشطر الشعري، أو مجموعة الأشطر الشعرية .

فقد تكرر حرف الواو (ست مرات) وتكرر (أنّا) (مرتان)، و(نبطش) (مرتان)، أما الاشتقاقات المتجانسة نجدها في (نشق وشقا) و(نخليها وتختلينا) أما الألفاظ التي حملت دلالة العنف فهي (الضاربون) و(نبطش)، و(نطاعن)، و(نضرب)، نشق)، و(يرتمينا). وهكذا استطاع الشاعر أن "يحوّل الحرب من دائرة محسوسة إلى دائرة ذهنية، لها فاعليتها وآثارها المدركة"[٢٩].

ففي الألفاظ المتقدمة اشارة إلى نسق مضمر يمثل القبيح الثقافي الذي يتوارى خلف الفخر القبلي، فالطعن والضرب والشق تشكل ظواهر النص، أما أنساقه المضمرة فتشير إلى العنف والشاعر يصور الحرب كالسيف الذي يأخذ الحشيش اليابس ويريد به هنا رؤوس القتلى. وهي صورة بشعة ثم يجعل تلك الصورة أكثر فاعلية في النص حيث يشبه تلك الرؤوس في تساقطها بأحمال الإبل التي تتساقط في الأماكن كثيرة الحجارة . ومنه قوله:

نجــذُ رؤوســـهم فـــي غيـــر بـــرٍّ فمـــا يـــدرون مـــاذا يتّقونـــا[٣٠]

إن التشكيل الجمالي الذي أوجده الشاعر في البيت من خلال الاستفهام بالأداة (ماذا)، يوحي بحيرة الأعداء في ذلك الموقف، وهم لا يعرفون ما الذي يتقونه من قوم الشاعر قطع الرؤوس أم السبيّ. وهو النسق المعلن في التفاخر، أما النسق المضمر فيكمن في الرهبة والعنف والخوف باعتباره قبيحاً ثقافياً مخبوءاً تحت تلك الجماليات الشكلية .

النسق الاجتماعي والاخلاقي

يتمثل هذا النسق بمجموعة القيم الاخلاقية والاجتماعية التي تنظم شؤون القبيلة داخل المجتمع وتتحكم بسير حياتها وصلاتها مع غيرها، وبالتالي تميزها عن سائر القبائل، يقول:

بأنّـــا المطعمـــونَ إذا قَـــدَرْنا وأنّـــا المهلكـــون إذا ابتُلينـــا
ونوجـــدُ نحـــنُ أمـــنعهُم ذِمـــاراً وأوفـــاهُم إذا عقـــدُوا يمينـــا
ونحـــن غـــداة أُوقـــد فـــي خـــزارى رفـــدنا فـــوق رفـــدِ الرافـــدينا
ونحـــنُ الحابســـونِ بـــذي أرطـــى تَســـفُ الجِلَّـــةُ الخُـــورُ الـــدَّرينا[٣١]

من أبرز ألوان الموسيقى الداخلية التي نلحظها على الأبيات هو (التصريح) الذي منح النص تنغيماً أسهم في احداث الانسجام الصوتي، للدلالة على تناسب تلك الألفاظ مع المعنى الذي أراده الشاعر لحظة ولادة القصيدة، فضلاً عن تغيير عروض البيت لتلتحق بضربه في الوزن[٣٢].

فالتصريح في (قدرنا وابتلينا) قد منح البيت انسجاماً صوتياً من ناحية الشكل، في حين ان النسق المضمر يكمن في (المطعون في حالة القدرة) وهو يضمر القبيح الثقافي لغير المطعون في حالة القدرة أي يريد بهم البخلاء والاشحاء مع تمكنهم وقدرتهم على العطاء وهو يريد (عمرو بن هند وقومه) .

ونلحظ تكرار الضمير (نحن) ثلاث مرات، والضمير (نا) ست مرات، و(أنّا) مرتان، أما الضمير (هم) وما

اتصل به ففي (أمنعهم، أوفاهم) والتي تخفي النسق المضمر المتمثل بنفي صفة المنعة والوفاء بالعهود عند الخصم الآخر، فالقبيح الذي لم يبح به الشاعر هو الغدر والخيانة والتعدي على الحرمات من قبل الآخر (عمرو بن هند وقومه) ؛ لأنّ الوفاء بالعهود ارتبط عن الجاهلي بالشجاعة، وكانوا حريصين على أن لا ينعتون بالغدر والخيانة .

أما قوله (ونحن الحابسون بذي أرطى، تسفُّ الجِلّةُ الخور الدّرينا)، فهو نسق يعلن فيه الشاعر صبره وقومه على الشدائد والمحن وحزمهم في تدبير الأمور بحنكة ودراية، وأعمالهم حقولهم في تفريج الكروب وتهوين الصعاب، وقد تدرج هذه الصفات كلها تحت صفة (الصبر عند الملمات) وهي صفة قوم الشاعر، أما النسق المضمر والقبيح الثقافي الذي يتوارى خلف تلك التكرارات الجمالية هو انعدام الحزم والحنكة والدراية في إدارة الأمور وتدبيرها. أي أن الشاعر من خلال استخدامه الجماليات البلاغة، والمبالغات في التفاخر القبلي يُمرر القبيح الثقافي متخذاً من تلك الجماليات أداة ووسيلة له ؛ لأنه يسعى إلى تجريد الآخر (العدو) من الفضائل والقيم الاجتماعية والأخلاقية في نسق مضمر مغاير للمعلن تكم فيه صفات التهور والطيش، والغدر والخيانة والتقاعس عن المساعدة والنجدة، في حين الحق بقبيلته الصفات الحميدة مثل الصدق والوفاء والكرم والشجاعة .

الخاتمة

خضعت البنية الموضوعية في معلقة عمرو بن كلثوم لهيمنة الانساق المضمرة، وقد ارتبطت هذه الأنساق بثقافة المجتمع وثقافة الشاعر، ولم تأت اعتباطاً، بل تنم عن وعي وفكر خلّاق عند الشاعر الجاهلي الذي أبدع في تشكيل معلقته . وقد ضمت المعلقة مجموعة من الانساق المختلفة، منها نسق هامشية المرأة ومركزية الرجل (الشاعر)، وقد خبأ الشاعر هذا النسق تحت الجمالي من الأساليب البلاغية، وأفعال الأمر، والصيغ اللغوية التي جعلت النص متلاحماً ومنسجماً في بنيته الداخلية، وملتزماً في بنيته الخارجية وموسيقاه الصوتية. فقد عمد الشاعر إلى جعل المرأة مجرد أداة للذة والتمتع بالصفات الحسية، أما الخمرة فهي الأداة الثانية في المواجهة، واقتناص فرص الحياة لتحقيق الانتصار . فيؤكدها هامشية المرأة من خلال سقي الخمرة، ومركزيته من حيث امتلاكه إرادة الفعل وتوجيهه . أما النسق السلطوي فيتضح من خلال الأسئلة والاستفهامات الانكارية التي يوجهها الشاعر للآخر (الملك)، وما أضفاه على النص من التكرار الصوتي الذي رافق الاستفهام فأحدث أصوات وإيقاعات موسيقية متناغمة، فالشاعر يرفض الاقصاء والتهميش من قبل العدو، ويرى إن قبيلته لا تقل شأناً عن غيرها، فلها القدرة على الحكم والرئاسة والتسلط والاذلال، لما عُرفت به من الحسب والنسب والبطولة والشجاعة .

وقد خبأ الشاعر هذا النسق خلف غرض الفخر القبلي الذي مال فيه إلى المبالغة المفرطة والجماليات الشكلية. وفي نسق الذات المتعالية والاستخفاف بالآخر فأننا نجد أن الشاعر اتخذ من الحديث عن الحرب والبطولات حيلة ثقافية لتمرير ما أراد أن يُخبأه من قبيح ثقافي، فالذات مضمرة مع الجماعة وتكتسب قوتها منها، وبذا فإن الشاعر يؤكد على فاعلية (الأنا) واندماجها مع (الآخر) قبيلته، واثبات ذاتها وتعاليها أمام (الآخر) (العدو)، وسبله كلّ ممكنات القوة. واتخذ من الحديث عن الخيل والفروسية ميداناً لتجلي قوة الذات وانتصارها،

فالنسق المضمر جاء استخفافاً بقوة الآخر (العدو) وتسلطه . كذلك فإن أبرز الجماليات التي اعتمدها الشاعر ليواري هذا النسق هي التكرار بنوعية تكرار الحروف وتكرار الجمل، فضلاً عن الضمير (نا) الذي دلّ على الالتحام والتماسك بين الفرد والمجموعة. وفي نسق العنف اتخذ الشاعر من الحرب والحديث عنها وسيلة لاضمار هدفه ومقصده، وهو القبيح الثقافي الذي لم يبح به، ويتمثل بالألفاظ التي حملت دلالات العنف والرهبة والخوف، فضلاً عن الصورة التشبيهية التي أضمرت ذلك النسق حين شبهت الحرب بالرحى في التحويل والتغيير .

ومن أبرز الأساليب البلاغية التي عمد إليها هو (التصريح)، فضلاً عن التكرار الصوتي للأصوات والحروف والضمائر الذي أضفى على النص تناغماً موسيقياً وأدائياً . ولم تكن القيم الأخلاقية والاجتماعية بمعزلٍ عن هذه الأنساق التي ملأت وعي الشاعر، والتي تُشكِّل البنية الأساسية للقبيلة والشاعر والمجتمع، فالنسق المعلن أظهر صفات الكرم والوفاء بالعهود وهي قيم جعلها الشاعر من نصيب قبيلته، أما النسق المضمر الذي يمثل القبيح الثقافي فيكن في الغدر والخيانة والتعدي على الحرمات وعدم الصبر على الشدائد، وقلة الحزم والمعرفة في تدبير الأمور، وكلها صفات للآخر (العدو) توارت خلق جماليات التكرار وصور التشبيه والتفاخر القبلي الذي مُررت من خلاله .

الهوامش

(١) ينظر: النقد الثقافي المقارن، عز الدين المناصرة، ٥ . نظرية الأدب، عزيز الماضي، ١٣ .

(٢) النسق الثقافي، يوسف عليمات، ١١ .

(٣) ينظر: نظرية التأويل، بول ريكو، ٩٧-٩٨ .

(٤) ينظر: المشروع الحضاري العربي، الكركي وآخرون، ١٢٨ .

(٥) ينظر: جماليات التحليل الثقافي، يوسف عليمات، ٤٢ . جماليات المعنى الشعري، عبد القادر الرباعي، ١٧ .

(٦) ينظر: النقد الثقافي، عبدالله الغذامي، ٧٦-٧٨ .

(٧) الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، حسني عبد الجليل، ١٢ .

(٨) ينظر: في النقد الجمالي، أحمد محمد خليل، ١٣٠ .

(٩) ينظر: تطور الخمريات في الشعر العربي، جميل سعيد، ٣٥ .

(١٠) ينظر: الحياة والموت في الشعر الجاهلي، عبد اللطيف جياووك، ٢٣٤ .

(١١) ينظر: في النقد والأدب، إيليا حاوي، ١٧٣-١٧٤ .

(١٢) ديوان عمرو بن كلثوم، ق٦٤/٢٣. هبي: قومي. الصّحن: القدح العظيم. أصبحينا: اسقينا. الصّبوح: شراب الصباح. الأندرين: قرية. مشعشعة: خمرة مرققة بالماء. الحصّ: الزعفران. سخيناً: حاراً. تجور: تميل. ذو اللبانة: صاحب الحاجة. اللحز: البخيل. بعلبك وقاصدينا: موضعان. الشرب: الشارب. المجال: موضع المجادلة. تغالوها: تنافسوا فيها. المنايا: جمع منية وهي الموت .

(١٣) ديوانه، ٦٨-٦٩ . الخلاء: الخلوة. الكاشح: العدو. العيطل: الطويلة. الادماء: البيضاء. الهجان: البيض. الحصان: العفيفة. النحر: أعلى الصدر. المدجنون: الجالسون في الظلمة. اللدنة: اللينة. سمقت: طالت. روادفها: أعجازها. تنوء: تنهض بثقل. المأكمة: الورك. الكشح: الخصر.

(١٤) ينظر: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، شكري فيصل، ١٧٨ .

(١٥) ينظر: ديوانه، ٧٩-٨٠ . المقتوون: الخدم. الوشاة: النمامون. تزدرينا: تستخف بنا. الخطوب: الأمور. المجد: الشرف والرفعة. دينا: خاضعاً متذللاً. التراث: الميراث. ولينا: الولاية .

(١٦) أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، حسنى عبد الجليل، ٢٢٣ .

(١٧) ينظر: الشعر الجاهلي قضاياه الفنيّة والموضوعيّة، إبراهيم عبد الرحمن، ٢٣١ .

(١٨) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، الأنباري، ٤١١ و٤١٨ و٤٢٥ .

(١٩) قراءة ثانية لشعرنا القديم، مصطفى ناصف، ١١.

(٢٠) شرح القصائد العشر، التبريزي، ٤١٧- ٤٢٠. كتائب: جماعات. اليقين: الجد. اليكم: تباعدوا. البيض: الحديد. اليلب: الدرع. ينحنينا: ينثنين. السابغة: الدروع. الدلاص: اللينة. النجاد: حامل السيف. الغضون: التكسر. الغدر: جمع غدير. الاجرد: القصير من الخيل. النقائذ: ما تقدم من القوم. الرصائع: عقدة العنان على قذال الفرس.

(٢١) ينظر: الأدب الجاهلي، حسني عبد الجليل، ٤١٩ .

(٢٢) م.ن، ٨٤ .

(٢٣) الزمان والمكان، وأثرها في حياة الشاعر الجاهلي، صلاح عبد الحافظ، ١١٥ .

(٢٤) ديوانه، ٧١. الايام: الوقائع. الغُر: المشهور .

(٢٥) ديوانه، ٧٢ . الثفال: خرقة تحت الرحى. اللهوة: القبضة من الحب .

(٢٦) الصورة والبناء الشعري، محمد حسن، ٢٨ .

(٢٧) ديوانه، ٨٩ ، ٩٠، ٧٤ . تراخى: تباعد. غُشينا: دنا بعضنا من بعض. نخليها: نجعلها. الأماعز: جمع الأمعز وهي أرض صلبة كثيرة الحصى. الوسوق: الحمل .

(٢٨) ينظر: الأمل واليأس في الشعر الجاهلي، كريم حسن اللامي، ١٩٠ .

(٢٩) تشكيل الخطاب الشعري، موسى ربايعة، ١٣٣ .

(٣٠) ديوانه، ٨٦. غير برّ: في عقوق. الارجوان: صبغ أحمر .

(٣١) ديوانه، ٨٨ .

(٣٢) ينظر: الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، محمد النويهي، ٤٠ .

المصادر والمراجع

- **أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي**، حسني عبد الجليل يوسف، مؤسسة المختار للطباعة والنشر (القاهرة)، الطبعة الأولى، ٢٠٠١ .
- **الأدب الجاهلي (قضايا وفنون ونصوص)**، حسني عبد الجليل، مؤسسة المختار للطباعة والنشر، (القاهرة)، ٢٠٠٣ .
- **الأمل واليأس في الشعر الجاهلي**، كريم حسن اللامي، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد، ٢٠٠٨ .
- **الانسان والزمان في الشعر الجاهلي**، حسني عبد الجليل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٨م .
- **تشكيل الخطاب الشعري (دراسات في الشعر الجاهلي)**، موسى سامح ربابعة، مكتبة الأدب المغربي، دار جرير للطباعة والنشر، الاردن، الطبعة الأولى، ٢٠١١ .
- **تطور الخمريات في الشعر العربي من الجاهلية إلى أبي نواس**، جميل سعيد، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ١٩٤٥م .
- تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، شكري فيصل، دار العلم للملايين، بيروت، د.ت .
- **جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي انموذجاً)**، يوسف عليمات، دار الفارس للنشر والتوزيع، الاردن، الطبعة الأولى، د. ت .
- **جماليات المعنى الشعري**، عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م .
- **الحياة والموت في الشعر الجاهلي**، مصطفى عبد اللطيف جياووك، الدار الوطنية للنشر والتوزيع، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٧م .
- **دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي**، عفت الشرقاوي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩م .
- **ديوان عمرو بن كلثوم**، شرح وتحقيق أميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩١م .
- **الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره دراسة نقدية نصية**، صلاح عبد الحافظ، دار المعارف، مصر، ١٩٨٢ .
- **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، أبو بكر الانباري، تحقيق محمد عبد السلام هارون، دار المعارف، الطبعة الخامسة، د.ت .

- **شرح القصائد العشر**، يحيى بن علي التبريزي، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة مطبعة السعادة، د.ت .
- **الشعر الجاهلي قضاياه الفنيّة والموضوعيّة**، إبراهيم عبد الرحمن، دار نوبال للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠ .
- **الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه**، محمد النويهي، مطبوعات الدار القومية للنشر، القاهرة، د.ت .
- الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبدالله، دار المعارف، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٨٤ .
- **الشعر العربي قبل الاسلام بين الانتهاء القبلي والحس القومي**، مصعب حسون الراوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م .
- **في النقد الجمالي (رؤية في الشعر الجاهلي)**، أحمد محمود خليل، دار الفكر للطباعة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م .
- **في النقد والادب (مقدمات جمالية عامة وقصائد محللة من العصر الجاهلي)**، ايليا حاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٩م .
- **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، مصطفى ناصف، دار الاندلس للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، ١٩٨١م .
- **المشروع الحضاري العربي من التراث والحداثة**، خالد الكركي وآخرون، مؤسسة عبد الحميد شومان، الاردن، ٢٠٠٢م .
- **النسق الثقافي (قراءة في أنساق الشعر العربي القديم)**، يوسف عليمات، عالم الكتب الحديث، الاردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م .
- **نظرية الأدب، شكري عزيز الماضي**، دار المنتخب للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣م .
- **نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)**، بول ريكو، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦م .
- **النقد الثقافي المقارن**، عز الدين المناصرة، مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٥م .
- **النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، عبدالله محمد الغذامي، الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٠ .