نسق الثقافة العربية

وأثره في بناء الصورة الشعرية

((قراءة في معلقة زهير بن أبي سلمى))

د/ رمضان أحمد عبد النبي عامر

كلية الآداب ببني سويف – قسم اللغة العربية

الإنسانيات

آداب دمنهور

العدد الثلاثون

مارس ٢٠٠٩ م

إن أيَّ نصٍّ – مهما كان – ليس إلا ركامًا وتكرارًا لنواة معنوية سابقة، ومن الأمور الثابتة أن القديم يمتد في الجديد امتدادًا تطوريًا فكل ما يكتب له أصول تراثية تنتمي إلى نسق ثقافة مبدعة؛ فإنه" على الرغم من اختلاف الكلمات فيما بينها من حيث طاقتها المخزونة في الذاكرة الجماعية؛ فإنه يمكن القول بأن هذه الطاقة تصل إلى قمتها عند توظيف المبدع لأحد العناصر التراثية داخل بنية النص، نظرًا لما تتمتع به هذه العناصر من نشاط حي في الوعي الجمعي"[١].

وقد رأى بيلنسكي أن خلود الشاعر وشهرته وأثره أمور مشروطة بالمجتمع: "لا يستطيع أي شاعر أن يكون عظيماً انطلاقاً من نفسه ومن خلال نفسه، ولا من خلال آلامه الخاصة ولا من خلال سعادته الخاصة: إن كل شاعر عظيم؛لأن جذوره وآلامه وسعادته قد نمت عميقاً في أرض المجتمع والتاريخ" [٢]، ومع إقرار بيلنسكي بأن الشعر يكتبه فرد، إلا أنه تعبير ذاتي عن المجتمع، وحتى العبقرية لا دلالة لها خارج المجتمع. فالعبقري يحمل روح المجتمع وتجربته وآماله.

إننا لا نستطيع أن نفصل بين بنى النص ودلالاتها وبين نسق الثقافة التي أبدع النص في سياقها، ولا يكون هناك حديث عن شخصية للإنسان بمعزل عن المجتمع[٣]؛ فلن نستطيع أن نقرأ شعرنا القديم قراءة نقدية صحيحة إلا في ضوء ثقافة شعرائه، وإلا أدى بنا ذلك إلى مزالق نقدية غير مقبولة؛ ذلك لأنه كما يقول (تودوروف): " ثمة عناصر غائبة من النص وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية لقراء عصر معين إلى درجة أننا نجد أنفسنا عمليًا بإزاء علاقات حضورية"[٤].

ويقول الدكتور السعران:" إن الناظر في اللغة على وجه التقعيد والوصف والتفسير ينتهي بالضرورة إلى اعتبار المتغيرات الخارجية التي تكتنف المادة اللغوية واستعمالاتها؛ وذلك لأن المعنى القاموسي أو المعنى

المعجمي ليس كل شيء في إدراك معنى الكلام فثمة عناصر غير لغوية ذات دخل كبير في تحديد المعنى، بل هي جزء من معنى الكلام وذلك كشخصية المتكلم وشخصية المخاطب وما بينهما من علاقات وما يحيط بالكلام من ملابسات وظروف ذات صلة به"(٥).

فالغرض الشعري، لا يولد خارج التأثير الاجتماعي –ولعل صعاليك العرب الذين عرفوا بالفقر والجوع، لأسباب متعددة، ألمع دليل على تلقائية الرابطة بين الفقر والطبع، إذ لم يعنوا بأشعارهم إلا في حالات استقرارهم الاقتصادي– ويتحول إلى تقاليد، تتكرر في بيئات اجتماعية –وهو مبرر اجتماعياً، لأن الشعر يترجم أفكار المجتمع، كما أنه وسيلة لتوجيه المجتمع وانتقاده –قد توصف فيه الأغراض الشعرية القديمة بأنها ذات بنية نمطية، لأن المسافة تضيق فيها بين مجتمع وآخر،.وبذلك قد يكون الوعي في ضوء الارتباط بتقاليد الأغراض وعياً نمطياً وواحداً. ولذلك فإن الاجتماعي يعني نزوع الشاعر نحو إيجاد الصيغ الجديدة، التي تعبر عن ميولاته الاجتماعية والحضرية. وقد عبّر الصعاليك في التراث العربي عن ضرب من النزوع، وإن كان انفصالياً، إذ وظفوا طبعهم الشعري في استحداث أساليب توافق انتماءهم وتحتوي تجاربهم ومعاناتهم، مثلما هو الأمر في بناء القصيدة ودلالات الكلمات وظيفة جديدة وصيغ الأفعال وجمل الحوار. دون أن يستقلوا عن تقاليد القصيدة الجاهلية، التي نشأوا في أحضانها، قبل أن تختل العلاقة وتنفصم بينهم وبين النظام القبلي، الذي يواجه جدب الطبيعة موّحداً، إذ بدأ الصعاليك يستقون موضوعاتهم من سياق اجتماعي خاص، وهو واقعهم الذي يناقض واقع النظام القبلي(٦).

وفي سياق بيان العلاقة بين بنية النص والنسق الثقافي المنتج له يقول (تون . فان دايك):" لا تتأثر بنية النص ضمن سياق الاتصال فقط بمعرفة الفرد أو مقاصده أو بوظائف النص في تأثيرها في مواقف أفراد

آخرين وسلوكهم، فإن جماعات ومؤسسات وطبقات تتواصل أيضًا تواصلاً جتماعيًّا أو عبر أفرادها من خلال إنتاج النص. ويبرز كذلك مكان الفرد ودوره ووظيفته في هذه الأبنية الاجتماعية من خلال سلوكه اللغوي. وقد رأينا أن الفرد يجب أن يتصرف من خلال سلطة أو وظيفة محددة أيضًا لإنجاز أحداث لغوية معينة .... ويسري مثل ذلك على مضمون النص وشكله المعبر عنه"[٧]، ويقول أيضًا:" حين يتفاعل التمثيل النصي مع المعرفة الموجودة في الذاكرة يجوز أن يكون للمعرفة الموجودة تأثير على الطريقة التي يستمر من خلالها استيعاب المعلومات النصية"[٨].

إننا لا نستطيع أن نقرأ بيت امريء القيس:

وَمَا ذَرَفَتْ عَيْنَاكِ إلا لِتَضْرِبِي بِسَهْمَيْكِ فِي أَعْشَارِ قلبٍ مُقَتَّلِ

إلا في ضوء الثقافة العربية وما كان يعرف فيها من المساهمة للربح؛ فالشاعر يأتي بالسهمين اللذين استجمعا الربح كله ليشبه بهما عيني صاحبته وقد استولت بسلاح الدمع على قلبه كله؛ ليكشف بذلك عن جمال عينيها الباكيتين وفعلهما في القلوب.

كما أننا لا نستطيع أن نقرأ الصورة الشعرية في قول كعب بن زهير في قوله:

لا يقعُ الطَّعْنُ إلا فِي نُحُورِهِم ما إنْ لهم عن حِيَاضِ الموت تهليلُ[٩]

إلا في ضوء ثقافة الشاعر، فالعربي قديمًا يستهجن الفرار من مواجهة الأعداء، ويعد الموت شرفًا لابد من نيله.

إننا إذا التفتنا إلى العناصر اللغوية في النص فقط، واهتممنا بدراسة أصوات النص، وصيغه الصرفية وتراكيبه، والعلاقات القائمة بين وحداته اللغوية، والمعاني المعجمية لألفاظه ومفرداته؛ فإننا نكون قد حصّلنا جانباً واحداً من المعنى المقالي، أو "المعنى الوظيفي الذي يحدّده النظام في اللغة والموقع في السياق"[١٠]، وهذا المعنى المتأتي من السياق المقالي وحده

"أطلق عليه بعض النقاد المعنى الحرفي، أو معنى ظاهر النص كما يسميه الأصوليون، وهو معنى فارغ تماماً من محتواه الاجتماعي" (١١).

وهذا المعنى قاصر ناقص؛ لابدّ من إكماله بما يحيط بالنص من قرائن، حتى نحصل على المعنى الدلالي المتوخى، و"معظم اللغويين والدلاليين . اليوم . يعتبرون أن معنى (الملفوظ) ليس هو المعنى الحرفي للكلمات أو الجمل التي يضمًها هذا الملفوظ؛ وإنما معنى (الملفوظ) شيء وراء هذا المعنى الحرفي، وتعكسه السياقات البلاغية والنفسية والاجتماعية..."(١٢).

إن النص العميق الجيد له أبعاده الدلالية المحتملة والمتعدّدة؛ ذلك لأن دلالة النص مشروطة بنوعية العلاقات القائمة بين مستويات الخطاب الأدبي المختلفة؛ وكذا فهي مشروطة بنوعية العلاقات بين النص وباثّه، وبين باثّه والمتلقي، وأخيراً بين المتلقي والنص(١٣).

مفهوما النسق والثقافة

١-النسق System:

تحوي نظرية الأنساق العامة العديد من المفاهيم والتي تتفاوت في درجة تجريدها وواقعيتها، وسنقف هنا عند مفهوم النسق الذي يعنينا هنا فقط لتحديد مفومه وتعريفه؛ لننطلق بعد ذلك إلى تطبيقه على النص موضع الدراسة لنرى مدى أثره في تشكيل الصورة الكبرى/ القصيدة وبناء عناصرها الفنية.

ولقد ظهرت العديد من المحاولات لتعريف النسق، وهي محاولات تفاوتت في دقتها ووضوحها. ولعل أفضل هذه التعاريف هو ذلك الذي قدمه هارتمان ولاريد **(Hartman & Larid)**؛ فالنسق استناداً إليهما هو "ذلك الكل الذي يتكون من أجزاء متداخلة فيما بينها ومعتمدة بعضها على بعض"(١٤).

إن مفهوم النسق يعني النظام والتأليف، ويشير إلى وجود منظومة من العناصر التي تتداخل وتتآلف لتشكل شكلاً فكريًا وثقافيًا ما، وتفترض نظرية الأنساق العامة بأن لكل نسق يوجد هناك إطار مرجعي محدد، ويقصد بالإطار المرجعي مجموعة العادات والتقاليد والقيم وكل ما من شأنه أن يحدد سلوك الأفراد داخل النسق؛ لذا فإن تحديد الإطار المرجعي يكون ضروريًا لفهم الأنساق.

وتفترض نظرية الأنساق كذلك أن أي تغيير يطرأ على أي من الأجزاء المكونة للنسق فإنه يؤدي بالضرورة إلى حدوث تغيير في النسق بصفة عامة، كما يؤدي إلى حدوث تغيير في الأجزاء الأخرى المكونة لنفس النسق(١٥).

وتنظر نظرية الأنساق العامة إلى العالم على أساس ترابطي، فكل كيان قائم بذاته ينظر إليه من ناحية علاقاته بالكيانات الأخرى والتي تؤثر وتتأثر به، ولا ينظر إليه من ناحية الخصائص المكونة له... كما تفترض نظرية الأنساق العامة بأن الكل أكبر من مجموع الأجزاء المكونة له، وأن الارتباط القائم بين الأجزاء المكونة لأي نسق يؤدي إلى وجود خصائص جديدة في النسق هي بالضرورة نتيجة لهذا الارتباط والاعتمادية المتبادلة بين الأجزاء المكونة للنسق. فالأسرة كنسق اجتماعي قائم تتكون من مجموعة من الأفراد. ولكن الأسرة تعني أكثر بكثير من مجرد مجموعة من الأفراد. فالتفاعلات التي تحدث بين أفراد الأسرة من مودة ورحمة وحب وعطف وتضحية هي أكثر بكثير من تلك التي تحدث بين مجموعة من الأفراد. ولا تكون كل مجموعة من الأفراد أسرة، ولكن كل أسرة تتكون من مجموعة من الأفراد(١٦).

٢- الثقافة Culture:

لقد مرَّ مصطلح ثقافة تاريخيًّا بتعريفات مختلفة من علماء الأنثروبولوجيا؛ فقد اتخذ المفهوم مناحي مختلفة على مرِّ الزمن ووفقًا لثقافة كل عالم وتكوينه الثقافي والاجتماعي؛ إذا أدركنا مفهوم الثقافة بمعناها الواسع على أنه الذي يحيل إلى أساليب الحياة والفكر، فإنه اليوم مفهوم مقبول بشكل واسع حتى لو انطوى هذا الفهم على شيء من الغموض.لكن الأمر لم يكن دائماً كذلك.فمنذ أن برزت الفكرة الحديثة للثقافة في القرن الثامن عشر أثارت مناقشات حادة.ومهما كان المعنى الدقيق الذي أمكن خلعه على هذه الكلمة – وما أكثر تعريفات الثقافة!- فقد بقيت هناك اختلافات حول تطبيقها على هذا الواقع أو ذاك؛ لأن استخدام مفهوم الثقافة

يدخلنا مباشرة في النظام الرمزي وفي ما يتعلق بالمعنى، أي في أصعب ما يمكننا الاتفاق عليه.

على الرغم من توجه العلوم الاجتماعية نحو الاستقلالية الابيستمولوجية، لم تكن أبداً مستقلة عن السياقات الفكرية واللغوية التي تقيم فيها خطاطاتها النظرية والمفهومية. لذا فإن النظر في المفهوم العلمي للثقافة يقتضي دراسة تطورها التاريخي المرتبط مباشرة بالفكرة الحديثة للثقافة.ويكشف هذا الأصل الاجتماعي عن أنه خلف الاختلافات الدلالية حول التعريف الصحيح الذي ينبغي وضعه لهذه الكلمة، تختبئ اختلافات اجتماعية وقومية... وصراع التعريفات هو في واقع الأمر تعبير عن صراعات اجتماعية حول المعنى الذي يجب خلعه على الكلمات الناجمة عن رهانات اجتماعية جوهرية، كما يقول عبد الملك صيّاد: " وهكذا يمكن أن نضيف إلى الحديث عن التاريخ الدلالي، أي عن أصل الدلالات المختلفة لمفهوم الثقافة، حديثاً عن التاريخ الاجتماعي لهذه الدلالات: التغيرات الدلالية التي تبدو ظاهرياً ذات طبيعة رمزية صرفة ترتبط، في الواقع، بتغيرات ذات طبيعة مختلفة، بتغيرات في بنية علاقات القوة القائمة بين الجماعات الاجتماعية الموجودة في كنف المجتمع الواحد، من جهة، وبين المجتمعات التي يقوم بينها فعل متبادل من جهة أخرى، أي التغيرات التي تصيب المواقع التي يشغلها مختلف الشركاء المهتمين بالتعاريف المختلفة لمفهوم الثقافة [١٧].

وسواء أكُنَّا نتحدث عن المجال السياسي أو الديني في المؤسسات أو بخصوص المهاجرين، فإن الثقافة لا تُملى بقرار، ولا يتم التعامل معها كأداة ثانوية؛ لأنها تنجم عن عمليات شديدة التعقيد غالباً ما تكون غير واعية تخضع للاوعي الجمعي وبنية العقل.

إن اختراع مفهوم الثقافة يكشف في حدِّ ذاته عن مظهر أساسي من مظاهر الثقافة التي تحقّق في كنفها هذا الاختراع الذي سنطلق عليه حالياً

اسم الثقافة الغربية لعدم وجود مصطلح آخر أكثر ملاءمة منه.وفي المقابل من المثير ألا نجد مقابلاً لكلمة" ثقافة " **Culture** في أغلب اللغات الشفوية للمجتمعات التي يقوم علماء الإناسة بدراستها.

أما في فرنسا فقد اختلف تطور الكلمة خلال القرن التاسع عشر اختلافاً كبيراً.ولا شك أن نوعاً من الافتتان الذي ساد بعض الأوساط المثقفة إزاء الفلسفة والآداب الألمانية التي كانت في عزّ ألقها، قد ساهم في توسيع فهم الكلمة الفرنسية **Culture**. فـ"الثقافة" اغتنت ببعد جماعي ولم تعد تُنسَبُ إلى التطور الفكري للفرد فحسب.بل تشير أيضاً إلى مجموعة من الصفات الخاصة بجماعة بشرية معينة، بمعنى غالباً ما كان واسعاً ومشوشاً.كما نجد تعابير مثل" ثقافة فرنسية أو ألمانية أو"ثقافة الإنسانية".وهنا تقترب كلمة "ثقافة" كثيراً من كلمة "حضارة"ولطالما استخدمت إحداهما للدلالة على الأخرى(١٨).

ويقدم إدوارد تايلور(١٨٣٢-١٩١٧) الأنثروبولوجي البريطاني أول تعريف إناسي للثقافة: "الثقافة أو الحضارة بمعناها الإناسي الأوسع، هي ذلك الكل المركب الذي يشمل المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقانون والأعراف والقدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان باعتباره عضواً في المجتمع.

هذا التعريف الواضح والبسيط يستدعي بعض التعليقات.فهو، كما نرى، تعريف وصفي وموضوعي وليس تعريفاً معيارياً.ومن جانب آخر فهو يختلف عن التعاريف الأخرى الحصرية والفردانية للثقافة.يرى تايلور أن الثقافة تعبير عن شمولية الحياة الاجتماعية للإنسان.وتتميز ببعدها الجماعي.والثقافة، في نهاية الأمر مكتسبة؛ وبالتالي فهي لا تنشأ عن الوراثة البيولوجية.ومع أنها مكتسبة فإن أصلها وطابعها غير واعيين إلى حَدٍّ كبير(١٩).

ويرى فرانز بواس (١٨٥٨-١٩٤٢م) النسبية الثقافية مبدأ منهجياً، فإنها تتضمن أيضاً مفهوماً نسبياً للثقافة.ونظراً لأصله الألماني ودراسته في الجامعات الألمانية فقد كان متأثراً بالمفهوم الذاتي **particulariste** الألماني للثقافة، فهو يرى أن كل ثقافة هي ثقافة وحيدة ونوعية.وكان اهتمامه مشدوداً، بشكل عفوي، إلى ما يكون أصالة ثقافة معينة. ولذا لم يسبقه أي باحث أبداً في موضوع دراسة الثقافات الخاصة بشكل مستقل.لأنه يعتبر أنّ كل ثقافة تمثّل كلاً فريداً، وانصب جهده على البحث عن أسباب هذه الوحدة.ومن هنا اهتمامه ليس بوصف الوقائع الثقافية وحسب بل أيضاً فهمها من خلال إعادة وصلها بالمجموع الذي ترتبط به.فالعرف الخاص لا يمكن تفسيره إلا بردِّه إلى السياق الثقافي الذي هو سياقه.وكان يسعى إلى فهم الكيفية التي تشكّلت فيها النقيضة الأولية التي تمثلها كل ثقافة والكامنة وراء تجانسها.

كل ثقافة لها "أسلوب" خاص يتضح من خلال اللغة والمعتقدات والأعراف والفن أيضاً وغير ذلك.وهذا الأسلوب هو "روح" يخص كل ثقافة ويؤثر على سلوك الأفراد.وكان بواس يظن أن مهمة الإناسي(عالم الأعراق) تنطوي أيضاً على توضيح العلاقة التي تربط الفرد بثقافته[٢٠].

كان دوركهايم مناهضاً للأطروحات الفردانية **Individualistes** ويرفضها لنزعتها النفسانية **psychologisme** مؤكداً على أفضلية المجتمع على الفرد.وهنا يتضح أن فهمه للظواهر الثقافية قد تطبع بطابع النظرية الكلية للإنسان **Holisme** . وفي كتابه "الأشكال الأولية للحياة الدينية" وقبله "الانتحار" (١٨٩٧) وضع نظرية حول "الوعي الجماعي" الذي يعدّ شكلاً من أشكال النظرية الثقافية، ويرى أن المجتمع يتمتع بـ "وعي جماعي" تكوّن بفضل التمثلات الجماعية والمُثل والقيم والمشاعر المشتركة بين أفراد المجتمع كافة.وهذا الوعي الجماعي سابق على الفرد وهو مفروض

عليه لأن الفرد خارجي ومصعّد. وهناك انقطاع بين الوعي الجماعي وبين الوعي الفردي؛ فالأول "أعلى" من الثاني لأنه أكثر تعقيداً ودقة. والوعي الجماعي هو الذي يحقق وحدة المجتمع وتجانسه[٢١]. ففي كل ثقافة يقوم كل من العرف والشيء والفكرة والمعتقد بوظيفة حيوية معينة، وتضطلع بمهمة معينة وتمثل جزءاً لا يمكن استبداله في الكل العضوي.

إن الأنثروبولوجيا الأميركية التي طالما سعت إلى تفسير الاختلافات الثقافية بين الجماعات البشرية قد انخرطت تدريجياً منذ الثلاثينات في طريق جديدة.ولأن دراسة الثقافة والعلاقات القائمة بين الفرد مع ثقافته لم تؤخذ بعين الاعتبار فقد اهتم عدد من الأنثروبولوجيين بفهم الكيفية التي تقوم من خلالها الكائنات البشرية بتجسيد ثقافتهم ومعايشتها، وهم يرون أن الثقافة لا توجد كواقع–في حد ذاته– خارج الأفراد، حتى لو تمتعت كل ثقافة باستقلالية نسبية إزاء هؤلاء الأفراد. وبالتالي فالمسألة هي كيف أن ثقافتهم موجودة فيهم؟ وكيف تدفعهم إلى الفعل؟وما التصرفات التي تثيرها لديهم طالما أن الفرضية تقوم تماماً؟ على أن كل ثقافة تحدد أسلوباً معيناً للتصرف المشترك بين الأفراد المشاركين في ثقافة معينة.وهنا قد يكمن ما يشكل وحدة الثقافة ويجعلها نوعية بالنسبة للثقافات الأخرى؛ إذ ينظر المرء إلى الثقافة دائماً على أنها كلّ، وأن الاهتمام يتركز دائماً على الانقطاعات التي تحدث بين مختلف الثقافات لكن طريقة التفسير تتغير[٢٢].

وبالتالي لا يمكن تفسير الشخصية الفردية بخواصها البيولوجية بـ"النموذج" الثقافي الخاص بمجتمع معين يحدد تربية الطفل بدءاً من اللحظات الأولى يتشبع الفرد بهذا النموذج عن طريق منظومة من المحرّضات والممنوعات المصاغة بشكل صريح أو غير صريح، تقوده بعد أن يصبح راشداً، للتقيد بشكل لاواعٍ بالمبادئ الأساسية للثقافة.هذه

العمليــة هــي التــي ســماها الأنثروبولوجيــون بــالتثقيف الــداخلي **Enculturation** .وبما أن بنية الشخصية الراشدة تنتج عن نقل الثقافة عبر التربية فستتكيف هذه الشخصية مع النموذج الجوهري لثقافته.

لكن الأنثروبولوجيين لا يتوقفون إلا عند ما هو مشترك في نفس الفرد بين أعضاء الجماعة نفسها.في الواقع يتعلق المظهر الفردي للشخصية بفرع معرفي آخر هو علم النفس. هذا المظهر المشترك، في الشخصية يسميه "رالف لينتون (١٨٩٣-١٩٥٣)": "الشخصية الأساسية"، وهو يرى أنها تتحدد مباشرة بالثقافة التي ينتمي إليها الفرد.لينتون لا يجهل تنوع النفسيّات **psychologies** الفردية. ويظن أن مجموعة الاختلافات النفسية يمكن العثور عليها في أية ثقافة[٢٣].

وتساءل علماء الاجتماع عن موضوع الاستمرارية عبر الأجيال وعن الثقافات أو الثقافات التحتية الخاصة بمختلف المجموعات الاجتماعية.وللإجابة على هذا السؤال لجأ بعضهم إلى مفهوم "الاستشراك" **Socialisation** بما هو عملية دمج الفرد في مجتمع معين أو في جماعة خاصة عبر استبطان أشكال من التفكير والشعور والتصرف، أي نماذج ثقافية خاصة بذلك المجتمع أو تلك المجموعة.

لقد جهد عالم الاجتماع الأميركي تالكوت بارسونز **Talcott Parsons** للتوفيق بين تحليلات دوركهايم وفرويد. ويرى:" أن العائلة وهي أول من يقوم بعملية الاستشراك، تلعب في هذه العملية دوراً كبيراً.لكن علينا ألا نستهين بدور المدرسة أو مجموعة الأقران – رفاق الصف واللعب – ويظن أن الاستشراك يكتمل في سن المراهقة، فإما أن ينجح هذا الاستشراك ويتكيف الفرد مع المجتمع بشكل جيد أو يفشل فينزلق الفرد ربما نحو الانحراف"[٢٤]. وبمقدار ما يتدخل الامتثال لمعايير المجتمع وقيمه بشكل

مبكر في وجود الفرد بمقدار ما يتجه إلى تكيّف ملائم للمنظومة الاجتماعية.

لا ريب أن سابير كان من أوائل الذين عدّوا الثقافة منظومة اتصال بين الأفراد حينما قال :" مكان الثقافة الحقيقي هو التفاعلات الفردية"، وهو يرى أن الثقافة عبارة عن مجموعة من الدلالات التي يتبادلها أفراد مجموعة معينة عبر هذه التفاعلات.

الثقافة واللغة:

لقد حاول سابير وضع نظرية للعلاقات بين الثقافة واللغة **langage**، إذ يقول: "على الباحث ألا يكتفي فقط بالاهتمام باللغة باعتبارها الموضوع المفضل للأنثروبولوجيا، لأنها حقيقة ثقافية قائمة بذاتها، بل عليه أيضاً دراسة الثقافة باعتبارها لساناً **langue**. وفي مقابل المفاهيم الجوهرية للثقافة، فقد عرّف الثقافة على أنها مجموعة من الدلالات المستخدمة في الأفعال الفردية المتبادلة . ويعتبر أن الثقافة أساساً عبارة عن منظومة اتصال. والفرضية المسماة بفرضية سابير "سابير–وورف"(اللغة باعتبارها مصنِّفة ومنظمّةً للتجربة المادية)، التي أشار إليها سابير بشكل سريع نافياً وجود علاقة مشاركة مباشرة بين نموذج ثقافي معيّن وبين بنية لغوية، هذه الفرضية وجّهت (أرشدت) سلسلة من الأبحاث حول التأثير الذي يمارسه اللسان على منظومة التمثلات (التصورات) لدى شعب معين. اللسان والثقافة يرتبطان ببعضهما عبر علاقة ارتباط متبادل: ومن بين وظائف اللسان ، وظيفة نقل الثقافة ، لكن اللسان نفسه يتأثر بالثقافة[٢٥].

ولا بد من أن نُطِلَّ هنا على ذلك المعنى الخاص الذي يستعمله فيها علماء الأنثروبولوجيا، خاصة الأنجلوساكسونيين منهم. إنها تدل عندهم على"مختلف المظاهر المادية والفكرية لمجموعة بشرية معينة تشكل مجتمعًا

بالمعنى السوسيولوجي للكلمة. يقول تايلور **Taylor** في نص متداول بكثرة: إن الثقافة هي:" ذلك المركب الكلي الذي يتضمن المعارف والعقائد والفنون والأخلاق والقوانين والعادات وأي قدرات وخصال يكتسبها الإنسان نتيجة وجوده عضوًا في مجتمع". وعلى العموم إن كلمة "ثقافة" في الاصطلاح الأنثروبولوجي تعني ما نعبر عنه نحن اليوم بـ "حضارة". إنها ليست البناء الفكري وحسب، بل إنها أيضا السلوك الفردي والمجتمعي وما يرتبط بهما من تقاليد وأعراف وأخلاق. وقد يضاف إلى ذاك كله أدوات العمل والإنتاج.

إن قضية العلاقات القائمة بين اللغة والثقافة هي من أعقد العلاقات. ويمكننا دراسة اللغة من منطلق كونها نتاجًا ثقافيًّا، واللسان الذي يستخدمه مجتمع معيّن يعكس الثقافة العامة للسكان، لكن بمعنى أخر فإن اللسان جزء من الثقافة :إنه يشكل أحد عناصرها، والفرد يكتسب ثقافة جماعته عن طريق اللغة.

إننا نستطيع أن نقول: إن كلاً من المقام والمتكلم والمخاطب عناصر غير لغوية، وهي تمثل ضغوطا إنجازية قصوى إن روعيت حَسُن الكلام، ونجحت العملية التواصلية، وارتقت أعلى القمم البلاغية، ولا يمكن للمعنى أن يتضح إلا باستحضار المقام الحي والمتكلم الفطن والمخاطب اليقظ؛ فالمخاطب (المستمع / المتلقي) قطب مهم من أقطاب العملية التواصلية، فمراعاته ومراعاة مقامه وجذب انتباهه مما يؤثر في تركيب الجمل وحشر مكوناتها وفق ترتيب معين، كما أن عدم اعتبار المخاطب قد يؤدي إلى خلق حالة فيه معاكسة تماما لما كان المتكلم يروم فيه.

إن الناظر في اللغة على وجه التقعيد والوصف والتفسير ينتهي بالضرورة إلى الاعتداد بالمتغيرات الخارجية التي تكتنف المادة اللغوية واستعمالاتها؛ وذلك لأن المعنى القاموسي أو المعنى المعجمي ليس كل شيء في إدراك معنى الكلام فثمة عناصر غير لغوية ذات دخل كبير في تحديد المعنى، بل هي جزء من معنى الكلام، وذلك كشخصية المتكلم

وشخصية المخاطب وما بينهما من علاقات، وما يحيط بالكلام من ملابسات وظروف ذات صلة به[٢٦].

ولأجل أن الاعتبارات اللغوية تتبع أحوال المخلوقين وعاداتهم وما يقتضيه ظاهر البنية وموضوع الجبلة[٢٧] أوصى بشر بن المعتمر المتكلم "أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلامًا، ولكلِّ كلامٍ ولكلِّ حالةٍ من ذلك مقامًا حتى يقسّم أقدار الكلام على أقدار المعاني ويقسّم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[٢٨].

فالشاعر يقيم لونًا من ألوان التوفيق والتوظيف الدلالي الجديد للعناصر التي يوظفها في بنية نصِّه من نسق ثقافته؛ فهو يحاول توظيف عناصر ثقافته وما يقترن بها من ظلال دلالية وأبعاد تاريخية بصورة تتوافق مع رؤيته الشعرية وموقفه النفسي، أو أنها تتسرب في بنى النص عن طريق اللاشعور ليجسد من خلالها رؤيته وموقفه " إذ تتراجع الدلالة الصريحة لعناصر الثقافة الموظفة في النص لتتولد عنها دلالة أخرى تتسق مع بنية النص دلاليًا، فالشاعر ينتخب من الحوادث التاريخية ما يراه دالاً ومتناسبًا فحسب مع بنية قصيدته"[٢٩].

النصُّ بين المتكلم والمتلقي:

لقد تقاسمت جهد البلاغي ظاهرتا الملفوظ والتلفظ، يقول حمادي صمود: "ونعني بالملفوظ بنية النص وخصائصه النحوية والبلاغية العامة من جهة أن النص تشكل لغوي قائم بذاته ولا دخل لملابسات إنجازه في تحديد صفاته، وهي وضعية نظرية تكاد تكون لا تتم لنص من النصوص، أما التلفظ ففعل يقوم به متكلم معلوم في حيز زماني ومكاني مضبوط يخرج

به النص من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، وبموجب هذا الإخراج تتدخل في العملية اللغوية عناصر أجنبية عنها كالمتكلم والسامع والسياق"(٣٠).

والشرط الإلزامي هو ما يسميه (بالموهبة) التي هي قدرة فردية فطرية ومخصوصة. وهذه الموهبة النفسية الخاصة هي في الفلسفة الماركسية ظاهرة جماعية محسوسة، وليست هبة من قوى غير مرئية، يقول كاجان: "توجد عند جماهير الناس مختلف أنواع القدرات والقرائح والمواهب، ومن ضمنها المواهب الفنية –الإبداعية". ويبين كاجان كذلك النظرة المبدئية للفلسفة الماركسية (المادية الديالكتية)، التي:"تسمح لعلم الجمال بأن يرى أنه مهما كان الفنان عظيماً وأصيلاً، فلا يجب عليه أن يصبح إنساناً خارقاً، واقفاً فوق المجتمع ومتحررًا من قوانينه"(٣١).

ومسألة الهوية الثقافية تحيل منطقياً، وللوهلة الأولى، إلى المسألة الأوسع وهي مسألة الهوية الاجتماعية التي تعد الهوية الثقافية إحدى مكوناتها. ذلك أن العبارة يمكن أن تحمل غموضا لا حصر له عندما تكون خارج السياق أما إذا استخدمت في سياق معين فإنها تفقد غموضها حيث يمكن تحديد الجملة التي ننطق بها من بين الجمل اللامتناهية العدد ذات التركيب النحوي السليم(٣٢).

فالمعنى الدلالي لا يتضح بمجرد النظر إلى معنى "المقال" وعليه فالمقام يعتبر عاملاً مهما في تحديد محتوى القضية، وكلما كان وصف المقام أكثر تفصيلاً كان المعنى الدلالي الذي نريد الوصول إليه أكثر وضوحًا(٣٣). يقول أولمان: "إن نظرية السياق –إذا طبقت بحكمة– تمثل حجر الأساس في علم المعنى، وقد قادت بالفعل إلى الحصول على مجموعة من النتائج الباهرة في هذا الشأن إنها مثلا قد أحدثت ثورة في طرق التحليل الأدبي ومكنت الدراسة التاريخية للمعنى من الاستناد إلى أسس حديثة أكثر ثباتًا(٣٤).

ويرى علم النفس الاجتماعي في الهوية أداة تسمح بالتفكير في العلاقة المفصلية بين السيكولوجي والاجتماعي عند الفرد.إنها تعبر عن محصلة مختلف التفاعلات المتبادلة بين الفرد مع محيطه الاجتماعي القريب والبعيد، والهوية الاجتماعية للفرد تتميز بمجموع انتماءاته في المنظومة الاجتماعية: كالانتماء إلى طبقة جنسية أو عمرية أو اجتماعية أو مفاهيمية ...إلخ. والهوية تتيح للفرد التعرف على نفسه في المنظومة الاجتماعية وتمكن المجتمع من التعرف عليه(٣٥).

النصِّ الشعري بين الصورة والسياق:

إذا نظرنا إلى الخصائص النوعية للأدب والنفاذ في نسيج العمل الشعري تظهر للناقد المعاصر أهمية الصورة وفهمها؛ "فهي وسيلته التي يكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع"(٣٦)، وإلى مدى "قدرة الشاعر على تشكيل الصورة في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاها"(٣٧).

إن نجاح الشاعر فنيًّا يقاس بمدى توظيفه لعناصر ثقافته وتوافقها الفني مع سياق النص الكلي، فالفكرة المرجعية في الإبداع الأدبي تذهب إلى أنّ الشعر لا يكتب لذاته، ولا يمكن عزله عن سياقه وعلاقاته التي هي مكثفة ومعقدة، تثري أداء وظائفه اللغوية والأسلوبية والبلاغية. وإنه يضمن سيرورته تلقياً واتساعاً، ضمن مجتمع يحويه ويبعثه وينشره .والوجود المادي –وهو عماد هذه الفكرة –أسبق من وجود الوعي. فالشاعر حينما ينشئ خطابه، يكون منفصلاً موضوعياً واجتماعياً عن عوالم الإلهام والجن والشياطين ومجمل القوى الخفية، التي تعتقد النظرة الخرافية الماضوية أنّها ملهمه الوحيد للتفوق والسبق والتأثير. إنّها بداية حقيقية لتمزّق مصطلح الطبع. لهذا فإنّ الشاعر لا يكتب إلا وقد تصوّر في ذهنه جماعة. إنه

التوحد بين الأنا والآخر في شبكة متداخلة من الروابط تفسر فيها ماهية الشعر وطبيعته تفسيراً وظيفيًّا أكثر غنى، لا يتناقض والحضور الواعي للنص الشعري ومبدعه(٣٨).

يرى محيي الدين صبحي في كتابه "الأدب والموقف القومي":" أن المبدع في عملية التوظيف التراثي ينحصر في خلق حادثة معاصرة موازية في بعض تفاصيلها للحادثة القديمة، بحيث تخلق هذه الموازاة (انطباقًا) بين ظل الحادثة القديمة وظل الحادثة الجديدة"(٣٩).

وقد وصف الدكتور وهب رومية منهجه– في كتابه "شعرنا القديم والنقد الجديد"– الذي طبقه على جزء من شعر الحنين بأنه:"منهج يقع على ضفاف الواقعية المتطورة، ويتوسل بمفهوم متطور للبنية، فليس النص الأدبي– على تميّزه الأدبي–بنية معزولة، بل هو بنية موجودة في بنية مفتوحة، أي هو بنية وفي الوقت نفسه عنصر في بنية أخرى، إنه خلق جمالي وثيق الصلة بالمؤلف والمجتمع معاً"(٤٠).

إننا سنحاول في تناولنا لنص زهير أن نحتكم إلى النص بوصفه نقطة أصل بديلة للواقع التاريخي لنرى مدى اندماج هذه العناصر الثقافية في بنية نصِّ المعلقة، ومدى إسهامها في تشكيل دلالة الصورة الشعرية، وبالتالي الدلالة الكلية للنص (القصيدة).

بل إن امتداد الاجتماعي في النص الأدبي امتداد طبيعي لا يمكن إغفاله، بل إننا نجد الاجتماعي يمتد وتتعقد موضوعاته في الشعر العربي الحديث بالتطرق إلى النضال والحرية والعدالة وحقوق الإنسان. مما يعني أن الحداثة الشعرية، ليست مفصولة عن الاجتماعي بقيمه وحاجاته ورؤاه(٤١).

إن الشاعر منذ اللحظة الأولى التي ينظم فيها قصيدته ويبدع فيها عمله الشعري يكون قد ألم بتقاليد شعرية موروثة يتداولها الشعراء حتى صارت دوالاً على رموز معينة، فهو لا يخرج في خطابه الشعري عن نسق ثقافي وشعري معين يستطيع أن يتعامل معه ويوظفه في تشكيل بنية النص

ودلالته؛ (لذلك فالتعرف على مكونات الشاعر كذات مبدعة ضمن ذوات مبدعة كثيرة لابد أن يصل بنا إلى معرفة بطبيعة نصه، وفهمه لماهية ومهمة الشعر والتراث كليهما؛ لأن الذوات المبدعة في كل عصر تتجادل مع بعضها البعض، كما تتجادل مع النص الذي تبدعه بتاريخه وتقاليده، ومع تراث أمته بتاريخه وتقاليده)[٤٢] يقول أرمان كوفيليه: (نجد في الوجدانات الفردية ذاتها منطقة كاملة من التصورات والعواطف والميول لا تتفسر بواسطة سيكولوجيا الفرد، بل بالنظر إلى احتشاد الأفراد في مجتمع)[٤٣] .

وينفرد ابن رشيق بالكلام عن أثر نوعية الطبقة الاجتماعية بمصطلحي الطبع والصنعة. فالفقر ينتج الشعر المطبوع، بينما الغنى يولد شعراً فيه صنعة متقنة:" والفقر آفة الشعر؛ وإنما ذلك لأن الشاعر إذا صنع القصيدة وهو في غنى وسعة نقحها وأنعم النظر فيها على مهل، فإذا كان مع ذلك طمع قوي انبعاثها من ينبوعها، وجاءت الرغبة بها في نهايتها محكمة، وإذا كان فقيراً مضطراً رضى بعفو كلامه، وأخذ ما أمكنه من نتيجة خاطره"[٤٤].

هكذا تتداخل الدوائر الاجتماعية والثقافية والفنية والأدبية عند مناقشة علاقة النص الشعري وقراءته؛ فهي تتضام وتتضافر في تشكيل بنية النصّ ووحداته الصغرى (الصور)، يقول الدكتور علي الجندي:" أما من الناحية الشكلية ففي الشعر الجاهلي ظواهر أهمها المحافظة على التقاليد الشعرية؛ في القصائد الطوال نجد الشعراء الجاهليين قد التزموا–على وجه العموم– تقاليد معينة نراها في جميع القصائد؛ فكانوا يبدءون قصائدهم الطوال عادة بافتتاحية خاصة، وكان الشاعر بذكائه يحاول أن يجعل افتتاحيته مناسبة لما سيتحدث عنه؛ ولذا تعددت هذه الافتتاحيات، ولكن كان أهمها الوقوف على الأطلال، والبكاء والاستبكاء عند الرسوم الدارسة"[٤٥]؛ لذا يجب أن

ننظر إلى شعرنا على أنه بناء فذٌّ من حياة أمة فذَّة، فالاستعارة لدى المحدث تخضع لذوق العصر وحضارته ورقته وترفه وظرفه .إنّها إذن في خلده ليست حلية، يزيّن بها الشعر ويلتقي فيه القديم والمحدث. وذوق العصر، أكثر ما برز أثره في المستوى المعجمي، إذ بدأ الشاعر العباسي ينفر مما هو غريب اللفظ وحشيه، ومستثقله وكريهه، إلا إذا أراد الشاعر أن يبدي لمعاصريه قدرته على حفظ كلام العرب والتصرف في ألفاظه، بل إن الأمر يذهب إلى بنية النص وعروضه، فقد رُوي:" أن أبا العتاهية عندما خرج عن قواعد العروض، ونظم على أوزان لا توافق ما استنبطه الخليل، في قصيدته التي يقول فيها:

لِلْمَنونِ دائراتٌ يُدِرْنَ صَرْفَها هُنَّ يَنْتَقِينَنَا واحداً فواحدا

قيل له:هذا ليس من أوزان العروض.قال:أنا أكبر من العروض(٤٦).

والتحليل العروضي لهذين البيتين يقرر أنهما من الرمل المجزوء، دخل الكفُّ في تفاعيل الحشو(فاعلاتُ)، وجاءت عروض البيت الأول محذوفة(فاعلا)،وعروض البيت الثاني صحيحة(فاعلاتن)، وجاء الضرب محذوفًا في البيتين(فاعلا). أما قافية البيتين فجاءت مختلفة فقافية الأول مكوّنة من الفاء رويًّا والهاء وصلاً والألف خروجًا. وقافية البيت الثاني مكونة من الدال رويًّا والألف وصلاً، فواضح مدى الاضطراب والقلق في البيتين، ولصدر البيت الثاني رواية تجعله مكسورًا عروضيًّا، وهي(هنَّ ينتقيننا) أو(ثم ينتقيننا).

ورغم تلك الخلخلة الإيقاعية والإبداعية البارزة في النص إلا أن هذه المقولة التراثية شاعت وذاعت في ديوان النقد الأدبي، كرّر قولها الشاعر العباسي مسلم بن الوليد حين قال أبياته التي منها:

يا أيُّها المعمودُ قد شقَّك الصدودُ

فقيل له: هذا ليس بين أوزاننا!!!

وهي مقولة تحمل إيحاءات عدة، يُفهم منها –مثلاً–سخرية من العروض والعروضيين"[٤٧].

أما محتوى القصيدة فكان متأثراً إلى حَدٍّ كبير بالحياة الجديدة في العصر العباسي، وكان متصلاً بالثقافة المنتشرة. وقد لحق موضوعات القصيدة تطور واضح: تطور الغزل وذاعت فيه ضروب من الصراحة المكشوفة، وظهرت في بعضه دعوة إلى التهتك والخلاعة وانتهاز اللذات، ومن جهة أخرى ازداد الاهتمام بموضوع الزهد وشاع في عدد من القصائد والمقطوعات. أما قصيدة المدح "الشعر الرسمي" فكان أقل نصيباً في التطور، لأن الشاعر المداح يحرص على التجديد في مضمون القصيدة دون شكلها غالباً، ويستخدم كل ما ترفده به الثقافة من معان جديدة لإضفائها على ممدوحه، وقد جعل البديعيون –ولا سيما أبو تمام– ألفاظ الثقافة ومعانيها معرضاً للمذهب الجديد[٤٨].

وفي العصر العباسي لا نجد انعطافا حادًّا، بل نجد تطويراً أوسع من تطوير العصر الأموي يشمل الشكل والمحتوى معاً، ففي الشكل صفت لغة القصيدة وبلغت درجة عالية من الرشاقة والعذوبة عند عدد من الشعراء، لتلائم الحياة العباسية الجديدة وتناسب الذوق الموسيقي الشائع، وكثرت المقطوعات الصغيرة المنظومة على الأوزان الخفيفة والمجزوءة، وانتعشت بحور كالمضارع والمجتث والمقتضب[٤٩]، وظهر المتدارك الذي يقال إن الأخفش استدركه على الخليل، ولحق القوافي بعض التجديد فظهر المزدوج والمسمط في فترة مبكرة، ويذكر الجاحظ أن بشاراً كان صاحب مزدوج[٥٠]. كما نجد في دواوين أبي العتاهية وبشر بن المعتمر وابن المعتز عدة مزدوجات. ويذهب الدكتور شوقي ضيف إلى أن المزدوج هو الذي رشح لظهور الرباعيات في الشعرين العربي الفارسي[٥١].

وقد يحمل الاجتماعي إلزامية الشاعر بالتقيد بالمثل والأخلاق الفاضلة، كتغير صفات الممدوح باختلاف العصور، فالجاهلي كان يصدر عن نزعة قبلية وجهت إبداعه ودوافعه وفنّقت قوله على الكتابة(٥٢). وهذه النزعة يستحضر بها عناصر الطبيعة المادية الراقية، ليوظفها في مدائحه، إلى جانب تركيزه على الشجاعة والحلم والبطش وقوّة الباع، مما كان يؤمن به في بيئته. أمّا الإسلامي، فخليق به وقد تغيرت أفكاره أن يسمو ويتحضر ويستقر، وأصبح تابعاً لخلافة إسلامية دينية ودنيوية، فرضت عليه أن يتجاوز المدح بالصفات المادية، إلى أخرى أبقى وأدل وأبلغ هي الصفات الدينية المعنوية. وهي كما يذكرها قدامة: العقل والشجاعة والعدل والعفّة، فمن مدح بها كان مصيباً، ومن آثر غيرها كان مخطئاً(٥٣).

إنّ الكمال والتنظيم صفتان للصنعة. وتحقيق التوافق مع الخارجي المؤثر من سمات الأنا، وهو يعبر عن مهارة. مع العلم بأنه في الاجتماعي، لا يصدر إلا عن طبع، لأنّه اجتماعي بطبعه. أمّا الصنعة، فهي إعادة صياغة الحياة ولذة الشعور بالحرية المسؤولة. والوعي بالغير في الاجتماعي أقوى من الوعي بالذات، لأنّ الشاعر يعبر عن رغبة جماعية متجذرة فيه، مرتبطة بمختلف جوانب الواقع والحقائق. وهذا الوعي الذي يتجسّد في خصوصيات الصنعة المطبوعة، منشؤه الوعي بثراء المجتمع وخصوبته وبتجربة الزمن التي كانت قاسية لديه ولاستنزال الإبداع من عالمه العلمي المتوّهم، دعا جاكبسون إلى اجتماعية اللغة: "إنّ اللغة مجمعنة **Socialisée** دائماً حتى على الصعيد الفردي، لأنّ المتكلم يحاول دوماً، وعلى قدر المستطاع أن يتكلم –أثناء حديثه إلى شخص آخر –لغة هذا الأخير، ولا سيّما مفرداته"(٥٤). فلغة المعاجم، ليست كافية لتأليف نص شعري متناسق ومتميز ومؤثر، إذا لم تكن تحمل دلالات جديدة.

النسق الثقافي وبنية الصورة:

إن النص ليس مجرد صنعة لغوية وحسب بل هو سبيل لبناء عالم متخيَّل مُبْدَع وإن كانت اللغة هي مادته الخام والسدنة التي يتكون منها نسيجه، ولغة المبدع تخضع لضغوط البيئة بشكل ما، يقول الدكتور علي الجندي عن صلة الشاعر الجاهلي ببيئته وثقافة مجتمعه الذي يعيش فيه:" والأفكار مستقاة من البيئة الصحراوية، فمظاهر الصحراء والحياة الجاهلية في ربوعها مصورة في الشعر الجاهلي أحسن تصوير... والصور الشعرية كلها مأخوذة من البيئة، إما من مظاهر الحياة التي تجري أمامهم كل يوم، وإما من المختزن في مخيلتهم من الصور النابعة من البيئة الصحراوية، أو الصور التي يؤلفها خيالهم وعليها طابع البيئة الصحراوية، أو أثر من آثارها، أو من وحيها وإلهامها"(٥٥)، وفي سياق حديثه عن وحدة المعاني وتنوع الصور إحدى خصائص الشعر الجاهلي العامة يقول:" وفي الشعر الجاهلي تدور الموضوعات حول معانٍ كثيرة متعددة، وقد تعاور هذه المعاني كل شاعرٍ تقريبًا، كل واحدٍ يقول فيما قال فيه سابقه أو معاصره، وإنا لنجد كلاً منهم يكثر كثرة ظاهرة في الحديث عن بعض الموضوعات، كالقبيلة والمرأة والخيل والإبل وأدوات الحرب والغزال والظبي والبقر والحمر الوحشية؛ وهذا يدل على اتصال العربي الوثيق بهذه كلها، كما يدل من ناحية أخرى على شدة تأثره بها أكثر من غيرها"(٥٦). فهي كيان فني متميز قيّم في ذاته وخارج ذاته؛ فالشعر لا يكون شعراً كما نعتقد– من غير صور – فهو في جوهره نسيج صوري يترسم الشاعر ملامحه باللغة منها واليها معها وضدها ، ولذا فكل معنى شعري هو صورة لا محالة، وكل صورة هي موقف من العالم يتضح ويتوهج من خلال اللغة، والمرآة لاتعكس الخصوصية والوجه الإبداعي للشاعر فحسب، بل إنها تحمل سمات المرحلة

الشعرية التي يُعَدُّ الشاعر جزءاً منها.ولذا نجد الجاحظ يحدد ماهية الشعر بناء على الصورة حين قال:" إن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها الأعجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني ، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير "(٥٧).

ولكل شاعر رؤيته الخاصة للواقع. وهذه الرؤية هي سنده، الذي يعطيه المقدرة على احتواء الظاهرة الاجتماعية وتعميقها جمالياً. وإذا فقه القوانين التي تحكم التاريخ ووظفها في منتوجه، فإنّه يسهم في صنع هذا التاريخ. وهذا يؤدي إلى القول إن الاجتماعي يوسع من مجال الطبع ليربطه بالصنعة؛ لأنّه لا يناقش فكرة الطبع خارج المجتمع.

وتعدّ إضافة إلى المعجم الشعري وإثراء له من الطبع العادي إلى طبع الصنعة؛ لأن الشعر لم يعد خرافة أو كلاماً يوحى به من أبراج عالية. وعذاب الكلمة حين تنبثق من معاناة المجتمع، ولا يحس بها إلا الشاعر الواعي الذي يصنعها.

ويبلغ الجرجاني ذروة إبداعه الفني والنقدي في دراسته للصورة حينما ينظر إليها نظرة متكاملة لا تقوم على اللفظ وحده أو المعنى وحده بل إنهما عنصران مكملان لبعضهما؛ إذ يقول في ذلك:" واعلم إن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"(٥٨).

ويرى كامل محمد البصير أن مفهوم مصطلح الصورة عند الجرجاني قد استقر على أركان ثلاثة:

أولهما: تناول الصورة والتصوير في خضم البحث البلاغي.

وثانيهما: هضم معاني الصورة لغةً واصطلاحاً من شتى مصادرها الأصلية وربطها بالنظرية الأدبية العربية التي ترى أن القول صناعة في عملية خلقها وفي غايتها.

وثالثهما: يتلمس مصادر الصورة الأدبية ووسيلة خلقها ومعيار تقويمها في الواقع بأبعاده الموروثة ومقوماته الحيوية(٥٩).

فدراسة الصورة عند عبد القاهر هي دراسة متميزة ونظرته نظرة تغاير المفاهيم التي سبقت دراساته مما يحفزنا إلى اعتداده الناقد الأول الذي بسط القول في الصورة مفهوماً واصطلاحاً(٦٠).

فالتراث العربي قد عرف الصورة مصطلحاً ومفهوماً ولم يبخس حقَّها، وإن اختلفت تسمياتها لدى النقاد والبلاغيين العرب القدامى.

وقد شغلت دراسة الصورة حيّزًا واسعاً ومهماً من اهتمامات النقد العربي الحديث- كما شغلت نقادنا القدماء- واختلفت الاتجاهات بين ناقد متأثر بالتراث العربي، وبين آخر حاول الإفادة مما درسه وتوصل إليه النقاد الغربيون بشأن الصورة وأهميتها وعناصر تكوينها، وبين هذا وذاك حاول نقاد آخرون أن يوفقوا في دراساتهم وبحوثهم في موضوع الصورة بين تراثنا الخالد وما خلّفه لنا الأجداد من إرث نقدي وبلاغي على جانب كبير من الأهمية وبين الدراسة الجديدة والموضوعية عند الغرب ووقوفهم على مسائل مهمة لا غنى للباحث والدارس عنها أبدًا(٦١).

فالنظريات النقدية القديمة والمعاصرة تؤكد(على الخصائص النوعية للأدب باعتباره نشاطاً تخيلياً متميزاً من الأنشطة الإنسانية)(٦٢)، ومن خلال هذا التأكيد يعمل النقد المعاصر على النفاذ إلى نسيج العمل الشعري باعتباره بنية من العلاقات كشفت تفاعلها عن معنى القصيدة (٦٣).

إننا سنحاول قراءة الصورة الشعرية في معلقة زهير بن أبي سلمى في ضوء ثقافته الجاهلية للكشف عن النسق الثقافي العربي القار في اللاوعي عنده، ونبيّن أثره في بنية الصورة ودلالتها وعلاقتها بالدلالة الكلية للنص (القصيدة) وبنيتها الكبرى؛ إذ إننا نراه يتكئ في الصورة الشعرية في المعلقة على عناصر الثقافة العربية وتوظيفها في بنى صوره الشعرية لتتساوق دلاليًّا مع رؤيته الكلية في النص (القصيدة).

إن زهير كما يقول الدكتور شوقي ضيف: (باحث محقق، وهو يطلب في شعره أن يكون أكثر بيانًا ودقة وتفصيلاً لما يتحدث عنه ويحاول أن يصوره، فهو من الشعراء المصورين الذين يحاولون عرض المناظر أمامنا بكل أجزائها وتفصيلها)[٦٤].

ويقارن الدكتور سيد حنفي بين أوس بن حجر وزهير في دقة التصوير فيقول: (فإذا قارنا مثلاً بينهما في هذه الخاصة الفنية فحسب فستجد أبيات زهير التي وردت في معلقته يصف فيها دار أحبائه ثم رحيلهم، وفيها يظهر مدى ما بلغه زهير في تصويره من حيث الدقة والتفصيل لدقائق صوره)[٦٥]، لقد عرف زهير بتنقيحه وتثقيفه لشعره، وقد دفع ذلك النقاد إلى استحسان شعره على نحو ما نرى في مقولة الدكتور سيد حنفي: (إن الشعر الجاهلي لم يكن في نظرهم – يعني النقاد القدماء – ثمرة الصنعة، إلا أن

بعض الباحثين يرى أن الجيد من هذا الشعر كان نتيجة للصنعة والتثقيف كما يقول الأستاذ جويدي: "إن قصائد القرن السادس الميلادي الجديرة بالإعجاب تنبئ بأنها ثمرة صناعة طويلة"[٦٦] على حين نرى الدكتور عبدالله الغذامي يجعل ذلك عيبًا وليس ميزة حيث يقول: (وفي أخذ الشعر على مبدأ (الجمل الشعرية) ما يساعد على كشف التفكك والتناقض، مثلما أنه يكشف عن الأنساق العضوية المتماسكة. ولقد رأيت من قبل تناقض زهير في معلقته بسبب عادته الحولية، مما يحدث تصدعًا داخل النص؛ لأنه يفكر فيه بيتًا بيتًا على فترات زمنية متقطعة فيحدث الانفصال والانفصام من داخل النص. ولأمر مثل هذا كره الأوائل تنقيح الشعر، وقللوا من شأن المنقحين وسمّوهم عبيد الشعر. بينما الآخرون هم سادة الشعر وسلاطين النص)[٦٧].

وبعيدًا عن الدخول في جدل نقدي حول زهير وشعره وآراء القدماء أو المحدثين؛ فإننا نرى أن نسق الثقافة العربية عنصر فعال في بناء الصورة الشعرية في نص المعلقة ودلالته الكلية.

إن نص المعلقة يشتمل على قطب دلالي تتمحور حوله دلالة بنى القصيدة كلها، التي تتواشج وتتضافر على تأكيده؛ ألا وهو " بعث الحياة ومواجهة الموت والفناء " إذ إننا نرى زهير يؤكد في بنى قصيدته على هذه الثنائية المتضادة؛ حيث نراه دائم البحث عن عناصر الحياة في محاولة لبعثها من وسط ركام الموت وأنقاضه.

إننا سنحاول دراسة الصورة الشعرية في معلقة زهير وأثر الثقافة العربية في بناء دلالتها، فالصورة الشعرية " وسيلة يلجأ إليها الشاعر لإثارة ذهن المتلقي واستفزازه، ونقل التجربة الشعرية إليه بصورة فاعلة"[٦٨] فالصورة من وجهة نظر الدكتور عبد الإله الصائغ (نسخة جمالية تستحضر فيها لغة الإبداع الهيئتين الحسية والشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة

تمليها موهبة المبدع وتجربته وفق تعادلية فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة، فتكون العملية الصوفنية[٦٩] بالمستوى الدلالي سعيًا إلى تقديم نسخة جزئية أو كلية بسيطة أو مركبة أيقونية أو مجازية للواقع الحسي الدال أو الذهني المدلول بأسلوب فائق)[٧٠].

ولقد نظرنا إلى الصورة الشعرية بوصفها دالاً يفيد من إمكانات اللغة؛ فبحثنا في النص عما هو كامن وقار خلف الكلمات لملاحقة دلالات الصور التي تشكل الكلمات عنصرًا مهمًا في بنيتها الدلالية، يقول باختين:" إن كل ما يدخل في العمل الشعري عليه أن يغرق في مياه نهر(ليتي) وأن ينسى حياته السابقة داخل سياقات الآخرين؛ يجب على اللغة أن تتذكر حياتها ضمن السياقات الشعرية"[٧١].

ويتعرض تمام حسان إلى وظيفة اللغة، فيبيّن أن هناك مكوّنين أساسيين، الأول عنصر الوضوح (وهو المعنى الوظيفي للغة) والثاني عنصر المطابقة (وهو المعنى الاجتماعي للغة)[٧٢]. ولكي يحقق النص الشعري شعريته، وجب إضافة عنصر ثالث جوهري هو العنصر الجمالي، لتحقيق الجمال في النص. ويعتقد أن الاجتماعي أكثر فاعلية وثباتاً من الجمالي، فلغة التعبير العادي لها أداءات تعبيرية أكثر كثافة، تفرض على المتكلم وتؤثر في سلوكه اللغوي، قياساً إلى أثر اللغة العلمية أو الأدبية[٧٣]، ولا يكون هناك حديث عن شخصية للإنسان بمعزل عن المجتمع[٧٤]. ويشير تمام حسان كذلك إلى ما أسماه بـ (المستوى الصوابي) الذي يراعيه المتكلم، حتى لا يسخر منه أو يهجر، وهو كائن ليس في اللغة فقط وإنما في كل ثقافة المجتمع، لذلك فهو: "مقياس اجتماعي يفرضه المجتمع اللغوي على الأفراد، ويرجع الأفراد إليه عند الاحتكام في الاستعمال"[٧٥].

كما أننا بحثنا عن أثر النسق الثقافي العربي في الدلالة الإيحائية للصورة وبنيتها اللغوية، ودورها في تكوين الدلالة الكلية للنص. فالصورة المفردة هي المكون الأول والبسيط من مكونات نص زهير الشعري مغرقة

في البساطة إلا إنها تمتلك شحنات دلالية قوية تعود بذاكرة القارئ العربي إلى عناصر ثقافته وموروثه التاريخي لتربطه بالدلالة التاريخية وظلالها الإيحائية التي تسعف ذهن القارئ العربي في كشف الرؤية الكلية التي تتمحور بنى النص حولها.

إنّ تأثير الجماعة في الفرد، قيد طوعي وطبيعي، وليس قسرياً. وهو مقوّم أساس للتجربة الشعرية، وأحد العناصر المهمة لاستقبال هذه التجربة، والرضا عنها. وهكذا فإن الاجتماعي بالنسبة للشعر نبع متدفق، كما أنه حضور قائم على الوحدة والتماسك والرؤية المشتركة والتأثير الموّجه، المؤسس على ثراء المجتمع وخصوبته، لا على حلم هدوء الشاعر واتزانه، كما تعتقد الرومانتيكية، وهي تركز على ما يؤلم النفس والنظر ويثير الآلام القاسية.

إنّ النقاد القدامى، على اختلاف أصول ثقافتهم ومعارفهم وأذواقهم، وإن لم يتعمقوا مفهوم انعكاس الشعر على حياة صاحبها وأحواله ومجتمعه وبيئته، فإن مؤلفاتهم لم تخل تماماً من بعض الإشارات إلى هذا الجانب، الذي لا يخرج . على الرغم من بساطته . عن الوجهة الاجتماعية للشعر، إضافة إلى ضبابية المفهوم نفسه ودلالته، حتى في الآثار النقدية اليونانية، التي بدأ النقاد العرب وفلاسفتهم يستقون منها بعض مبادئهم النقدية والفلسفية. فالبديع- مثلاً- الذي هاجمه النقاد لإسراف الشعراء فيه في العصر العباسي، يعكس في عمقه التحول الاجتماعي، الذي عرفته هذه البيئة، فضلاً على أن الفلسفات الاجتماعية، لا تكون فيها الصورة إلا أداة ووظيفة من وظائف المجتمع. إنه يمكن ردّ هذا النمط من الانتقاد إلى ما هو محوري: هل أثر الشعراء القدامى في بنية المجتمع المتنوعة؟ ولماذا لم يشر نقادهم إلى هذا الضرب الذي يجسّد قدرة الشاعر على تحريك الجماعات، التي يعتقد أنّه جزء منها؟[٧٦].

وقد تطرق ابن رشيق إلى ما للمجتمع والعصر من تأثير في تشكيل الشاعر للصورة الشعرية وتذوقه لها في ضوء المخالفة بين القديم والمحدث: "وقد يأتي القدماء من الاستعارات بأشياء يجتنبها المحدثون، ويستهجنونها، ويعافون أمثالها ظرفاً ولطافة، وإن لم تكن فاسدة ولا مستحيلة"(٧٧). وذلك كاستخدام امرئ القيس كلمة (هرّ) اسما لجارية، وما تثيره من امتعاض وضحك:

وهرٌّ تصيد قلوبَ الرجال وأفلتَ منها ابن عمرو وحُجْرْ (٧٨)

والظاهرة الأدبية، وفق الدراسة الاجتماعية الواقعية، تضم في طياتها أربعة عناصر متضافرة هي: "الواقع الذي تدور فيه العملية الأدبية إبداعاً ونصاً وتلقياً.. ثم المبدع، ثم النص نفسه، ثم المتلقي". وهذه العناصر مجتمعة وغير منفصلة، كان أنصار هذا الاتجاه الفلسفي/النقدي، يفاخرون بها للتباهي بعمليّة بعض المناهج كالأسلوبية والسيميائية وموضوعيتها. غير أنّ منذر عياشي، وهو بصدد التطرق إلى الفرق في الرؤية والمعالجة والتفسير بين الواقعية ولسانيات النص، انتصر للسانيات النص لأنّها من صميم طبيعة الأدب كعلم قائم بذاته، يقول: "إنّ الواقعية تطرح إشكالية الأدب من خارجه، لأنّها لا تنتمي في تأويلها إلى نظامه، لكنها تنتمي إلى نظام سابق عليه. أما التوليدية التحويلية فإنها تطرح إشكالية الأدب من داخله لأنها في تأويلها له تنتمي إليه وتكوّن نظامها منه"(٧٩)، ويحكم على الواقعية الاشتراكية بأن نظرتها إلى الإبداع الأدبي قد أفرغته من طبيعته، لعنايتها بالمضمون الخارجي. إنه ليس فعلاً لغوياً ولا هو لغة مدركة. إنما تتجاهل الصلات النصية المميزة لماهيته، وتستبدلها بعناصر أخرى غير نصية(٨٠).

إن الاستعارة لدى المبدع تخضع لذوق العصر وحضارته ورقته وترفه وظرفه .إنّها إذن في خلده ليست حلية يزيّن بها الشعر ويلتقي فيه القديم والمحدث. وذوق العصر أكثر ما برز أثره في المستوى المعجمي في تاريخ

لغتنا في العصر العباسي؛ إذ رأينا الشاعر العباسي ينفر مما هو غريب اللفظ ووحشيه، ومستثقله وكريهه، إلا إذا أراد الشاعر أن يبدي لمعاصريه قدرته على حفظ كلام العرب والتصرف في ألفاظه. ونستطيع أن نقول إن النسق الثقافي قد يحمل إلزامية الشاعر بالتقيد بالمثل والأخلاق الفاضلة، كتغير صفات الممدوح باختلاف العصور؛ فالجاهلي كان يصدر عن نزعة قبلية وجَّهت إبداعه ودوافعه وفتّقت قوله على الكتابة(٨١). كما أننا نتطرق إلى دلالة الصورة المركبة أو اللوحة التي تتشكل من جدل دلالي متضافر مع صورتين أو أكثر لتنتج صورة جديدة هي مزيج من تلك الصور، وربطناها بالدلالة الكلية للنص منبهين على أثر النسق الثقافي في بنيتها ودلالتها، ثم استطردنا في خطوة تراتبية إلى ربطها بالرؤية الكلية في النص ودلالته المحورية؛ ذلك لأنه كما يقول الدكتور عبدالإله الصائغ: (إن محور الصورة في النص هو تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية الانفعالية، ومهمة النقد إعادة اللغة الإيحائية الانفعالية بوصفها دوالاً إلى حالتها المدلولية الفكرية لكي يتم حصرها وتقويمها ووصفها)(٨٢).

وقد سعى الدكتور وهب رومية من وراء كتابه "الرحلة في القصيدة الجاهلية" إلى الكشف عن العلاقة الجدلية بين الشعر الجاهلي والوجود الاجتماعي، التي تتمثّل في عامليْ التأثّر والتأثير، ثم بيان الصلة بين الرحلة وبقية الأغراض الشعرية، وقد عمد إلى تحليل عدد كبير من قصائد الشعر الجاهلي، محاولاً الكشف عن الموقف النفسي للشاعر من خلال النظر إلى القصيدة نظرة كلية، تقوم على الوحدة الموضوعية التي تربط بين أجزائها، وإذا كان الكثير من الدراسات التي تناولت هذا الشعر قد نظرت إلى الأغراض الشعرية في القصيدة الواحدة نظرة أحادية، وقامت على أساس من تلك النظرة بدراسة كل غرض على حدة، دون أن تعي إن كان ثمة آصرة رحم بين أغراض القصيدة، فإنّ هذا الكتاب يأتي مغايراً في منهجه ورؤيته

لتلك الدراسات؛ إذ يبيّن الصلة التي تربط بين الأغراض الشعرية في القصيدة الجاهلية، والتي ترجع إلى الموقف النفسي الذي يسيطر على الشاعر حين ينظم قصيدته. والباحث هنا يردّ للشعر الجاهلي اعتباره، ويفنّد بعض الآراء النقدية التي وُجّهت إلى هذه القصيدة أو تلك، ويكشف عن الحقيقة التي غفل عنها الكثير من النقاد في دراساتهم، وهي أن تهمة التفكك التي أُلصقت بالشعر الجاهلي هي تهمة باطلة وغير صحيحة(٨٣).

وإذا نظرنا إلى قصيدة زهير (المعلقة) فإننا نجدها تتوزع على خمس بنى أساسية:

١-الأطلال. ٢-الظعائن. ٣-المديح. ٤- الحرب. ٥-أبيات الحكمة.

وكل وحدة من هذه الوحدات تشكل بنية ذات دلالة مؤثرة في الدلالة الكلية للنص(القصيدة)، وكل وحدة من هذه الوحدات أو الجمل الشعرية تضم مجموعة من البنى الصغرى (الصور) التي تتضام دلاليًا مع بعضها وتتواشج لتشكل دلالة كل وحدة منها، وكل هذا في إطار ثقافة الشاعر الجاهلية ونسقها الشعري الخاص .

١-الأطلال (المواجهة وتوالد الحياة):

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لم تكلَّمِ بِحَوْمَانةِ الدَّرَّاجِ فالمتثَّلَمِ
ودارٌ لها بالرَّقْمَتَينِ كأنَّها مَرَاجِيْعُ وَشْمٍ في نَوَاشِرِ مِعْصَمِ
بها العِينُ والأرآم يمشين خِلْفَةً وأطلاؤها يَنْهَضْنَ من كلِّ مَجْثَمِ
وقفت بها من بعد عشرين حِجَّةً فلأيًا عرفتُ الدارَ بعد توهُّمِ
أثافيَّ سُفْعًا في مُعَرَّس مِرْجَلِ ونُؤيًا كَجِذْمِ الحَوْضِ لم يتثَلَّمِ
فلما عَرَفْتُ الدَّارَ قلتُ لِرَبْعِهَا: ألا انْعِمْ صباحًا أيُّهَا الرَّبْعُ واسْلَمِ(٨٤)

تمثل الأطلال الوحدة الأولى من بنى قصيدة زهير، بل إنها تمثل الجملة الشعرية الأولى في معظم قصائد الشعر الجاهلي، فالمقدمة الطللية تُعَدُّ أبرز المقدمات وأكثرها شيوعاً في الشعر الجاهلي؛ ذلك لأنها "وجدت

هوى شديداً في نفوس الشعراء الجاهليين لارتباطها ببيئتهم المادية، وطبيعة حياتهم الاجتماعية"[٨٥]، يقول حسين مروة:"من الصعب القبول بالتصنيف التقليدي لشعر الجاهلية، ويمكن القول بعنوان واحد لهذا الشعر بمجمله هو أنه: شعر القبيلة العربية قبل الإسلام"[٨٦].

وهي تتحول في اللاوعي الجمعي لشعراء الجاهلية إلى رمز لمقاومة الفناء، ومغالبة الحياة للاندثار، يقول الدكتور مصطفى ناصف:" والحق أن هذا الفن – يعني وصف الأطلال– جزء أساسي متفق عليه، يتبعه الشعراء جيلاً بعد جيل. وهذه ظاهرة تحتاج إلى تفسير، ذلك أنها ليست ظاهرة فردية، بل هي على العكس ظاهرة جماعية يجب أن تعطى كل ما للظواهر الاجتماعية من أهمية"[٨٧]؛ فإنه يرى أننا إزاء ضرب من الطقوس أو الشعائر التي يؤديها المجتمع أو تصدر عن عقل جماعي لا عن عقل فردي.

يقول الدكتور يوسف خليف في حديثه عن شعر حسان بن ثابت في الجاهلية:" ينتمي حسان إلى الجيل الثالث من شعراء العصر الجاهلي ، الذين يمثلون المرحلة الأخيرة من مراحل تطور الشعر الجاهلي، وهي المرحلة التي تمخضت عن جهود شعراء جيلين سابقين هما: شعراء المرحلة الفنية الأولى الذين بنوا على أسس ورثوها عن أسلافهم وتبلورت لديهم المقومات الأساسية لمقدمة القصيدة العربية.وشعراء المرحلة الفنية الثانية الذين تطوّروا بالمقدمة تطوراً أعطاها صورتها النهائية[٨٨]، بما أضافوا إليها من عناصر جديدة، وبما تخلصوا منه من عناصر موروثة[٨٩]، إنه لم يستطع أن يتخلّص من التقاليد الفنية البدوية أو الخروج عليها بحيث يبتدع نظاماً جديداً لمقدمات قصائده، أو يخالف كل المخالفة نظامها عند شعراء البوادي[٩٠] شأنه في ذلك شأن جميع شعراء الحواضر أو شعراء القرى العربية كما يسميهم ابن سلام[٩١]، يستوي في ذلك الشعراء الذين أمضوا

حياتهم فيها أو رحلوا إليها أو وفدوا على قصور الملوك التي كانت تزخر بألوان الحضارة[٩٢].

فقد حرصوا جميعاً على التمسك بأصول هذه المقدمة وعناصرها. ولكن من المؤكد أنّ الصورة العامة للمقدمة الطللية لم تكن جامدة، بل كانت تختلف من شاعر إلى آخر في التفاصيل والجزئيات، أو في طريقة العرض، أو اختيار الألوان والزوايا، أو في توزيع الظلال والأضواء، فمثل هذا الاختلاف طبيعي في كل عمل فني أصيل[٩٣]. يقول جيرار جينيت:"جميع الأجناس والأنواع الصغرى والأجناس الكبرى لا تعدو أن تكون طبقات تجريبية وضعت بناء على معاينة المعطى التاريخي"[٩٤].

ويقول الدكتور شوقي ضيف:" وما أشبه القصيدة عندهم بفضائهم الواسع الذي يضم أشياء متباعدة لا تتلاصق، فهذا الفضاء الرحب الطليق المترامي من حولهم في غير حدود هو الذي أملى عليهم صورة قصيدتهم، فتوالت الموضوعات فيها جنبًا إلى جنب بدون نسقٍ ولا نظامٍ ولا محاولةٍ لتوجيه فكري، إنما هي موضوعات أو أشكال متجاورة يأخذ بعضها برقاب بعضٍ في انطلاق غريب كانطلاق حياة الشاعر في هذا الفضاء الصحراوي الواسع الذي لا يكاد يتناهى ولا يكاد يُحَدُّ، والذي تتراءى فيه الأشياء متناثرة غير متجاورة"[٩٥].

فقد قيل لأعرابي: أتشتاق إلى وطنك؟ قال: كيف لا أشتاق إلى رملة كنت جنين آكامها، وحبة من

ركامها؟!!. وقال الجاحظ في رسالة الحنين: "وكانت العرب تحن إلى الأوطان: إذا غزت وسافرت حملت معها من تربة بلدها رملاً وعفراً تستنشقه عند نزلة أو زكام. وقيل لأعرابي: كيف تصنع في البادية إذا اشتد القيظ وانتعل كلُّ شيء ظلَّه؟ قال: وهل العيش إلا ذاك؟!!"[٩٦].

إن ذلك كله يفضي بنا إلى ذكر الأماكن في القصيدة الجاهلية؛ وذكرها ذو دلالة واضحة على الالتصاق بهذه المواضع التي يصر العربي

على ذكرها. وقَلَّ أن تخلو قصيدة من موضع أو أكثر... ويكفي أن ننظر في مقدمات قصائد زهير ولبيد بن ربيعة وطرفة وغيرهم لنرى كيف يتلذذ الشاعر بذكر الأماكن التي عاش فيها تجاربه، وعايش فيها من أحبهم.

وإذا تَبَصَّرْنَا أو حاولنا التبصر في دلالة الأطلال في نص زهير نجد أنها تخدم الدلالة المحورية للنص كله؛ فهي دعوة إلى مبدأ استمرار الحياة واستنهاضها من بين ركام الموت وأنقاضه فالأثافي باقية، والنؤي لم يتهدم؛ وفي ذلك دلالة على البقاء والاستمرارية رغم العفاء والانمحاء الظاهر لآثار الديار، ووجود العين والآرام وأولادها فيه إشارة إلى استمرارية الحياة ونهوضها وتجددها.

وفكرة المواجهة قابعة وقارة في البيت الثاني من هذه الوحدة:

ودارٌ لها بالرقمتين كأنها مراجيع وشم في نواشر معصم

يبدو ذلك واضحًا في التفسير الأولي للفظة (مراجيع) وما تعنيه من مراجعة وتكرار، وفي ذلك لون من ألوان مغالبة عناصر الحياة للاندثار والانمحاء، وإذا قرأنا الشطر الأول من البيت على ضوء كلام اللغويين فيه تأكدت لدينا هذه الرؤية، يقول ابن النحاس:" وقال أهل اللغة: المعنى ودارٌ لها بين الرقمتين، وهذا يشبه قولك: فلان بمكة أي بين بيوت مكة"(٩٧)، وكأن زهير يجسم بذلك موقف هؤلاء القوم الذي يمثل منزلة بين المنزلتين (الحياة والموت)، ثم يتبعها بنظرته ووقفته المتشككة في حقيقة الموقف الذي ينتهي به إلى الانتصار للحياة، فإن كانت الحياة قد تأثرت بالعناصر التي حاولت القضاء عليها، إلا إن رموزها مازالت باقية، فعناصر الحياة لم تندثر ولم تتثلم؛ فإن كان قد ذهب بعضها فإن بعضها الآخر مازال باقيًا ومستمرًا.

ويختتم زهير هذه الوحدة بالدعوة للربع بالحياة والتغلب على الاندثار والسلامة منه، وهي دعوة تبرز مناصرة الشاعر للحياة خاصة عندما يربط الشاعر هذا النعيم بالصبح، وفي ذلك دلالة على نشاط الربع واستقباله حياة

جديدة؛ فزهير يواجه الموت الذي حلّ بالربع باستنهاض الحياة فيه لتتغلب على الفناء وتهزمه، تتضح تلك الفكرة أكثر إذا أدركنا علاقة الليل بالحرب والموت، وعلاقة الصبح بانكشافها والانتصار فيها في الشعر الجاهلي(٩٨).

إن جملة الطلل الشعرية في معلقة زهير تأخذ بعدًا رمزيًّا حيث يتحول إلى دلالة انتصار الحياة بالرغم من وجود عوامل البلى والاندثار وكثافتها، انطلاقًا من فكرة مواجهة الحياة ومغالبتها لكل مسببات الفناء، ونهوضها وانبعاثها من بين ركام الفناء وأنقاضه، وهذا يدل على أنّ المقدمة غير مرتبطة من حيث وجودها وعدمه بغرض القصيدة ؛ وإنما هي مرتبطة بالموقف الذي يوحي للشاعر بالقصيدة ، وبقوة التجربة الشعرية ، وحيويتها في نفس الشاعر، وهذا واضح من تركيز الشاعر المتعمد على إبراز عناصر الحياة وتجددها.

نستطيع هنا أن نقول:إن المقدمات الطللية في القصائد الجاهلية تُعَدُّ ظاهرة أصيلة في صور الانتماء... وهي صور مطردة توحي بالإخلاص للتراب الذي امتزج بذكريات أصحابه وتعطي الدليل الحي والقوي على علاقة العربي مع أرضه بذكريات الشباب الغض الذي غذاه دم الحياة؛ وكيف ينسى المرء نفسه وماضيه إذا مَرَّ بجانب تلك المواضع التي عاش فيها وعاشت هي في كيانه. فظاهرة المقدمات الطللية تعَدُّ جزءاً من التمسك بالأرض والنزوع إلى الوطن دون أن يفكر العربي في الجاهلية ولو مرة واحدة أن انتماءه ذلك ينفصل عن مجتمعه وآماله. فهو يدرك أنه منتمٍ لكل ذرة من تراب أطلاله الدارسة، و بكاء الشعراء القدامى على أطلال ذكراهم الدارسة ووقوفهم الطويل عليها يجترون ذكرياتهم على ترابها وأثافيها كثير في الشعر العربي القديم ويكفينا هذا المثال الذي بين أيدينا من شعر زهير بن أبي سلمى.

وهذه الحركة في حياتهم التي تَعْني عدم الثبات والاستقرار، وبالتالي تعني عدم التوقف عند شيء وإطالة النظر فيه هي التي جعلت معانيهم

سريعة، أو على الأقل كانت من أهم البواعث على سرعتها؛ فالشاعر لا يقف طويلاً عند المعنى الذي يلمُّ به، بل لا يكاد يمسُّه حتى يتركه إلى معنى آخر. فحياته لا تثبت ولا تستقر، وهو كذلك في معانيه لا يثبت ولا يستقر، بل ينتقل من معنى إلى معنى في خفة وسرعة شديدة ... وربما كان هذا هو السبب الحقيقي في أن القصيدة الطويلة لا تلمُّ بموضوع واحدٍ يرتبط به الشاعر، بل تجمع طائفة من الموضوعات والعواطف لا تظهر بينها صلة ولا رابطة واضحة، وكأنها مجموعة من الخواطر يجمع بينها الوزن والقافية وتلك هي كل روابطها، أما بعد ذلك فهي مفككة؛ لأن صاحبها لا يطيل المكث عند عاطفة بعينها أو عند موضوع بعينه. ومن أجل ذلك زعم بعض النقاد أن الاستطراد أساس في الشعر الجاهلي، ومن حقِّنا أن نعطيه اسمًا جديدًا مشتقًّا من حياته، وهو التنقل السريع"[٩٩].

ونحن وإن كنّا نؤيده في تشكيل حياة العرب غير المستقرة وتنقلهم لبنية النص الشعري المطول، إلا إننا نختلف مع الدكتور شوقي ضيف فيما ذهب إليه من تفككك بنى النص الشعري الجاهلي المطول وعدم ترابطها؛ لأن الرابط وإن بدا خفيًّا في البنية الظاهرة للنص فإنه كامن في البنية الدلالية العميقة لعناصره وتضافرها الدلالي في تكوين دلالته الكلية.

٢- الظعائن (الانعتاق من الموت والهروب بالحياة):

وتأتي الوحدة الخاصة بوصف الظعائن لتكرس فكرة زهير، وهي جملة شعرية تواطأ الشعراء الجاهليون عليها في مقدمات قصائدهم اتباعًا للبناء الشعري العربي الجاهلي التابع لنسق الثقافة الشعرية المتجذر في اللاوعي الشعري عندهم، وهو بناء شعري يتبعه الشعراء كما ذكرنا ويتمايزون في شخصياتهم التعبيرية أثناء استخدام أدواته، يقول الدكتور محمود عبد الله معلقًا على مقدمات قصائد حسان بن ثابت فيقول:" ومن

الواضح أنّ الشاعر قد أغفل كثيراً من تقاليد مقدمة الظعن وعناصرها التي تواضع عليها من سبقوه من شعراء الجاهلية؛ فلم يصف الإبل، وما حملت من هوادج، وثياب، ولم يتحدث عن ألوانها وشياتها، كما لم يتطرق إلى الحادي والدليل، وحرّاس القافلة الأشداء، ولم يلمّ بالطريق الذي ستسلكه الظعن، وما يحفّ به من مخاطر، وما يتناثر على جانبيه من عيون مهجورة أو صالحة، كما لم يكشف عن أسباب الرحيل، ولا عن الغاية التي ستنتهي إليها الرحلة"(١٠٠)، وهي العناصر التي تظهر في بعض لوحاته ، وتختفي في بعضها الآخر، تبعاً لعوامل لا يمكن حصرها أو الوقوف عليها؛ وفي مقدمتها الحالة النفسية والتجربة الشعرية، والموقف الانفعالي أو الشعوري الذي يعيشه الشاعر عند نظم قصيدته، وطبيعة الشاعر الفنية. ومن هنا كان من الطبعي أن تختلف هذه العناصر من شاعر لآخر، ومن قصيدة لأخرى عند الشاعر نفسه، في التفاصيل والجزئيات، وحضور بعض العناصر وغيابها، وهو اختلاف لا بد منه في الأعمال الفنية، وإلا فقدت هذه الأعمال أهم عنصر فيها وهو التعبير عن الشخصية(١٠١).

وتمتد الجملة الشعرية الخاصة بالظعائن التي يبدؤها الشاعر بقوله:

تبصَّر خليلي هل ترى من ظعائن تحمَّلن بالعلياء من فوق جرثم

وتنتهي عند البيت الخامس عشر، وهو قول الشاعر:

ظَهَرْنَ مِنَ السُّوْبَانِ ثُمَّ جَزَ عْنَهُ على كُلِّ قَيْنِيٍّ قَشِيْبٍ ومُقْأَمِ(١٠٢)

والتفسير اللغوي للفظة (ظعائن) يسهم في تأويل البيت وتفسير دلالة هذه الوحدة داخل النص، يقول ابن النحاس (واحد الظعائن: "ظعينة" وهي المرأة في الهودج، وسميت ظعينة؛ لأنها يُظْعَنُ بها أي: يسافر بها، وأكثر أهل اللغة يقول: لما كثر استعمالهم لهذا سَمَّوا المرأة ظعينة، وسَمَّوا الهودج ظعينة، وقال أبو الحسن ابن كيسان:" هذا من الأسماء التي وضعت عل شيئين، إذا فارق أحدهما صاحبه لم يقع له ذلك الاسم، ولا يقال للمرأة

ظعينة حتى تكون في الهودج، ولا يقال للهودج ظعينة حتى تكون فيه المرأة"(١٠٣).

إننا إذا اعتمدنا هذا التفسير اللغوي متكأ لتفسير دلالة البيت وربطه بدلالة شعر الظعائن في هذا النص وغيره من نصوص الشعر العربي، وما ذكره الدارسون فيه نراه يتحول إلى دلالة الحياة الجديدة المتولدة، التي يحوطها الشاعر بعنايته حتى لا تندثر وتؤثر فيها عوادي الزمن، يقول الدكتور مصطفى ناصف:" فالظعائن في هذه الحال مظهر الحياة الجديدة. الظعائن تسير وكأنها ولدت من الطلل نفسه؛ فالطلل أشبه الأشياء بفكرة الأم الولود التي ينبثق عنها أبناء كثيرون"(١٠٤).

وحيث إن المعجم الشعري لا ينفصل انفصالاً حقيقيًا عن الصورة الشعرية وبنية القصيدة؛ فإن التفسير اللغوي للبيت يكشف لنا أن الظعينة هي الأم الولود التي أراد الشاعر أن يحميها من مسببات الموت والفناء؛ لأنها العنصر الذي تتوالد الحياة عنه، فاستخدام الشاعر للفعل (تبصَّر) وما يحمله من دعوة إلى إمعان النظر وشحذ القريحة والتدبر، وأن نقف منتبهين ومستيقظين إزاء كلامه يستوقفنا كثيرًا عند دلالة البيت وتفسيره، فالشاعر استخدم لفظة (تحمَّلن) و (الظعائن) وكلاهما تتعلق بالنسوة، على أن رحيل القبيلة يشمل نساءها ورجالها، واللغة وطبيعتها كانت تتيح له استخدام (تحملوا) و (الظاعنون) على طريق التغليب، ولكن تركيز الشاعر على العنصر الأنثوي وإلحاحه عليه في هذه الجملة الشعرية يقف وراءه تركيز الشاعر على عنصر التوالد وتجدد الحياة المرتبطة به في مواجهة الموت، إن وحدة وصف الظعائن في القصيدة تحمل كثيراً من بصمات مدرسة الصنعة وطوابعها التي تتمثل في عدد من التقاليد مثل: ((عناية بالتفاصيل والجزئيات ، وجنوح إلى التعبير بالصورة ، وحرص على استكمال عناصرها ، وخطوطها ، وألوانها ، ووضع اللمسات الفنية الأخيرة عليها، واهتمام

بانتقاء الألفاظ واختيارها، وإحكام لصياغة العبارات، وبراعة في توليد المعاني الدقيقة، والغوص خلف الأفكار العميقة))[١٠٥].

ويعكس بطء حركة النص في لحظة الوقوف على الطلل ووصف الظعائن. هدوء الذات الشاعرة إلا في لحظات محدودة تمثلت في لحظة التعرف على الدار ثم الدعوة إلى التملي برؤية الظعائن، وبعد ذلك يعود الهدوء وموقف الارتياح والسكينة، وسرعان ما يتلاشى هذا الطغيان في الجزء الثاني (المديح) ليحل محله تواز واضح بين المستويين فهو الجزء الذي يمثل فيه الوصف الموضوعي، أبرز سمة، حيث تغيب أية مظاهر تركيبية لحالة نفسية معينة للذات الشاعرة، على العكس من الجزء الأول، وتغلب عليه السمة السردية [١٠٦].

وتتردد الصفات بشكل منظم مع موصوفاتها أو بدونها "أنماط عتاق/ كلة وراد/ منظر أنيق/ الناظر المتوسم/ محل محرم/ قيني، قشيب، مفأم/ الناعم، المتنعم/ الحاضر المتخيم".

إننا إذا ربطنا الجملة الشعرية الخاصة بالظعائن في هذا النص بفكرة الحرب في الجاهلية اتضحت لنا دلالتها داخل القصيدة/ الجملة الشعرية الكبرى، يقول الدكتور حسن البنا عز الدين في مقدمة كتابه "قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي":" فيما يتصل بالدراسات السابقة في الموضوع ثمة محوران يمكن النظر فيهما: يتعلق الأول بتلك الدراسات التي دارت حول الظعائن دون أن تلتفت إلى ربطها بفكرة الحرب، ويتعلق الآخر بتلك الدراسات التي تناولت فكرة الحرب نفسها، ولم يشر إلى الظعائن بوصفها بعدًا رئيسًا في التصور الثقافي الشعري للحرب في المجتمع الجاهلي"[١٠٧].

ويقول أيضًا:" إن قصيدة الظعائن يمكن أن تقف في الشعر الجاهلي بوصفها نموذجًا رمزيًا لقصيدة الحرب، والدلائل الأولية هنا على صحة هذه الفرضية تأتي من خلال عدة حقائق تتصل أولاها باستخدام مفردات بعينها في كل من نسيب القصيدة وفخرها، وتتصل ثانيتها بالكشف عن ارتباط

الصور الشعرية الشائعة في نسيب قصيدة الظعائن بفكرة الحرب ارتباطًا أساسيًا، أما ثالث هذه الحقائق فتتصل بملاحظة رئيسة حول بنية قصيدة الظعائن حيث نجد فيها ربطًا بين ورود الظعائن في النسيب وذكر فكرة الحرب في الفخر"[١٠٨].

إن تركيز زهير على رحيل الظعائن – على ضوء ما قدمنا – هو لون من ألوان المواجهة المسالمة مع الموت بالهروب منه والرحيل عنه فهو هروب بالحياة من أجل الحياة، فهو يحمي منبع الحياة وانبعاثها (الأنثى) التي تنسرب دلالتها على القبيلة أو المجتمع؛ من هنا نرى الجملة الشعرية الحاصة بالظعائن داخل النص تتواشج دلاليًا وتتلاحم مع الجملة الشعرية السابقة عليها في النص لتأكيد دلالة النص الكلية .

إن علاقة الجملة الشعرية الخاصة بالظعائن تطرد مع دلالة جملة الطلل لتأكيد دلالة النص الشعري الكلية، ولعل في التشبيه الذي ذكره الشاعر في قوله:

كأن فتات العهن في كل منزلٍ نزلنا به حبُّ الفنا لم يُحَطَّمِ

تأكيد على سلامة عناصر الحياة ونجائها في مواجهة الموت المُطَارِد لها، فنحن في هذه الجملة الشعرية

نجد أنفسنا أمام فكرة الهروب من الموت لإنشاء حياة جديدة.

٣-المديح (تدارك ما تبقى من الحياة والذود عنه):

أما مصطلح (المدح) فيرى دكتور وهب رومية: أن الناس قد أسرفوا في استخدامه واتّسعوا به حتى أوشك أن يكون مصطلحاً غامض الدلالة، ثم يوضّح أن ما يريده بقصائد المدح هي القصائد التي أنشدها الشعراء في المدح والاعتذار، وهي " قصائد مركبة، على حدّ تعبير حازم القرطاجنّي، لا تقتصر على المديح بل تتعدّاه إلى الغزل والظعن والرحلة وقصص حيوان

الصحراء وشؤون أخرى من فنون الشعر العربي تقاليده. ونحن حين نتحدّث عن هذه القصيدة لا نخصّ جانباً منها بالقول دون آخر، ولا نتحدّث عنها بوصفها أغراضاً مستقلة، بل ننظر إليها بوصفها كّلاً واحداً تضافرت على بنائه جزئيات شتّى"(١٠٩).

وهذه النظرة إلى قصيدة المدح من قبل الباحث تتفق مع منهجه الذي سار عليه في كتابه الأول (الرحلة في القصيدة الجاهلية) حين دعا إلى النظر إلى القصيدة نظرة كلية، مؤكّداً على الوحدة الموضوعية التي تربط بين أجزائها.وهذا يعني أنَّ دراسته لقصيدة المدح لن تتوقف عند المدح فقط كغرض من أغراض الشعر، كما قد يُفهم من عنوان الكتاب، وإنما ستنظر إليها على أنها بناء فني معقّد يكوّن كلاً مكتملاً(١١٠).

يقول د. علي الجندي مؤكدا علي وحدة العمل الفني في القصيدة الجاهلية المطولة وترابط عناصرها وبناها:" إن الشاعر الجاهلي كان يحاول أن يعرض أفكاره في تسلسل منطقي، كل فكرة ترتبط بسابقتها برباط عقلي ظاهر أو خفي، حتى الافتتاحية التي كان يبدأ بها قصيدته كان يأتي بها مناسبة للفكرة الأساسية في القصيدة والشعور العام الذي استولى عليه فيها"(١١١).

وتبدأ جملة المديح في القصيدة بقول زهير:

فَأَقْسَمْتُ بالبيتِ الذي طافَ حَوْلَهُ رِجَالٌ بَنَوهُ من قريشٍ وجُرْهُمِ

وتنتهي عند قوله:

فَأَصْبَحَ يَجْرِي فيهم من تِلادِكُمْ مَغَانِمُ شَتَّى من إفَالٍ مُزَنَّمِ(١١٢)

ولكنّ ذلك لا يعني أن الحياة القديمة قد انقرضت بعد ظهور الإسلام، إذ استمرت إلى جوار الحياة الجديدة صور واسعة من الحياة القديمة ولاسيما في البوادي، واستمرت معها أنماط فنية قديمة، ومن هذه الأنماط قصيدة المدح الإسلامية المحافظة، ومن شعرائها كعب بن زهير، والحطيئة، والشماخ بن ضرار الذبياني وغيرهم، فهؤلاء أبقوا في شعرهم على الصورة

التقليدية لقصيدة المدح الجاهلية، والتزموا النهج الفني الموروث التزاماً دقيقاً. ولهذا يرى الباحث أنّ قصيدة المدح في شعر صدر الإسلام تراوحت بين التقليد و التجديد، أو بين شعراء تمسّكوا بقصيدة المدح الجاهلية، وحافظوا على تقاليدها الفنية الكبرى، وبين شعراء دفعتهم الحياة الجديدة التي أوجدها ظهور الإسلام، وتغيّر أنماط العلاقات الإنسانية، إلى التخلي عن بعض العناصر الموضوعية والفنية لقصيدة المدح الجاهلية(١١٣).

وفي الباب الثاني- من كتابه:(قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد)- يتحدّث الدكتور وهب رومية عن قصيدة المدح بعد ظهور الإسلام، فيتتبّع سيرها وتطورها، ويرى أنها تختلف اختلافاً شديداً عن قصيدة المدح في مرحلة التأصيل من ناحية المضمون والبناء الفني، إذ غدا المدح مملوءاً بالقيم الدينية الجديدة،"وهو يتصل بالحياة اتصالاً وثيقاً فيتحدث عنها ويتناول موضوعاته منها، وهو بذلك يبرأ من نمطية المدح القديم وتكراره وجموده"(١١٤).

وفي جملة المديح الشعرية يختزل الشاعر موقف المواجهة من أجل تدارك الحياة والحفاظ عليها؛ فالممدوحان يتداركان ما تبقى من عناصر الحياة ويحفظانه، فنحن هنا بسبيل مواجهة بين الممدوحين (باعثي الحياة والذائدين عنها) والموت، وتتضح تلك المواجهة في استخدام الشاعر للفعل (تدارك) في قوله:

تَدَارَكْتُمَا عَبْسًا وَذُبْيَانَ بَعْدَمَا تَفَانَوا وَدَقُّوا بَيْنَهُمْ عِطْرَ مَنْشِمِ

وتتضح هذه المواجهة كذلك في قوله:

سعى ساعيا غيظ بن مُرَّة بعدما تَبَزَّل ما بين العشيرة بالدَّمِ

وزهير يسجل عن طريق استخدامه لصيغة (تفاعل) التي تدل على اقتسام الفاعلية والمفعولية(١١٥) وما يلحق بتلك الصيغة من ظلال المغالبة

والمواجهة، تلك المواجهة بين الممدوحين والموت الذي كاد يفضي إلى الفناء التام.

ويتكرر الصراع بين الطمأنينة والخوف، بين السلام الذي يسعى به الرجلان والحرب الضارية، التي جسدها الشاعر في أبشع صورة ليعطي المبرر للسلم. وقد قصد الشاعر إلى إيراد المدح الذي يتمثل في الرجلين الساعيين إلى تحقيق السلام قبل الحرب، ووصفها الشنيع، لتحقيق التماسك الداخلي للنص، فالمديح يجب أن يأتي تالياً لوصف الرحلة؛ لأن الرحلة تنتهي إلى الممدوح، هذا بالإضافة إلى العنصر المعنوي المتمثل في الربط الوثيق بين بهجة الرحلة ورخاء السلام، وخاصة وأن المديح خال من المغالاة التي يولدها الاصطناع والزلفى، فهو يصور مناقب الرجلين تصويراً يملأ النفس العربية بهجة بالمثل الخلقية العليا، التي يقدرها الإنسان العربي، حيث يخلق هذا العنصر الترغيبي في السلم استحساناً لدى المتلقي، الذي يسعى لتحقيق السلم وتثبيته، ومجانبة كل ما يمكن أن يجر إلى الحرب المذمومة في كل الأحوال(١١٦).

ويستدعي زهير صورة المرأة المشئومة (على تفسير أبي عمرو الشيباني وغيره) بظلالها التاريخية ليجسم من خلال آلية التناص شدة الدمار والهلاك الذي حلَّ بالقبيلتين، وبصورة مطردة نجد ذلك يتطلب جهدًا أكبر لرأب الصدع؛ ليبرز لنا شدة المواجهة التي تمت بين الممدوحين – عنصر الدفاع عن الحياة وعامل بعثها الحاضر في النص– وعنصر الموت الذي تهالك عليه القوم فأوشك أن يقضي على بقائهم، وتعيننا تفسيرات القدماء في تأكيد هذه الدلالة؛ فأبو عمرو بن العلاء يرى أن (منشم) من التنشيم وهو الشرُّ، وأبوعبيدة يرى أنها اسم للحرب لشدتها، وليس ثم امرأة كقول العرب: " جاءوا على بكرة أبيهم " وليس ثم بكرة(١١٧).

وسواء أكانت (منشم) امرأة مشئومة يستدعي الشاعر قصتها من نسق ثقافته أو أنها تدل على الشرِّ أو الحرب، فإننا بإزاء تلك الثنائية

الضدية التي تنسرب في عناصر النص وجمله الشعرية كافة ألا وهي (الحياة في مواجهة الموت أو الحضور في مواجهة التلاشي والفناء)؛ فالممدوحان يبعثان الحياة، ويمنعان استمرارية الموت ويوقفانه، على حين تنشر الحرب الموت وتوقف الحياة، فهي كما صورها زهير تعرك الحب وتخرِّق الجلد الذي يبسط أسفلها.

الممدوحان (عامل البعث للحياة)X الحرب (عامل الموت والفناء):

إن صوت الحياة والبعث في سياق جملة المديح الشعرية يعلو على صوت الموت ويتجاوزه، نرى ذلك ماثلاً في قول زهير :

فَأَصْبَحَ يَجْرِي فِيْهِمُ مِنْ تِلادِكُمْ مَغَانِمُ شَتَّى مِنْ إِفَالٍ مُزَنَّمِ

فالناظر في البيت يجد لفظة (أصبح) وما يرتبط بهذه اللفظة من دلالة الحياة والبعث في نسق الثقافة العربية، يؤكد الرؤية التي أراد الشاعر أن يؤكدها، كما أن لفظة (تلاد) تؤكد أيضًا ما نحن بصدد الحديث عنه من دلالة داخل هذا النص، فكأن الشاعر يريد أن يقول: إن الممدوحين يدفعان جزءًا من حياة مؤصلة متجذرة فداء لحياة جديدة أو للإبقاء عليها على أقل تقدير؛ فالممدوحان صانعا هذه الحياة الجديدة وباعثاها في القبيلتين.

وقصيدة زهير تمثل نشأة قصيدة المدح وصورتها الأولى، التي تتمثل في قصيدة الحمد والعرفان، وهي قصيدة رقيقة، ترتبط بالحياة ارتباطاً دقيقاً، فتدور حول أحداث معينة وتشتق أغراضها وقيمها منها، وتحقّقت لها الوحدة النفسية غالباً، وهي تعكس قيم العصر برهافة شديدة، وهي لا تسأل ولا تستجدي بل تحمد الجميل لأهله وتعترف بالمودة[١١٨].

٤- الحرب واستلاب الدلالة:

نعني باستلاب الدلالة أن الشاعر يسلب الأشياء دلالتها الحقيقية ويفرغها منها، ثم يوظفها توظيفًا جديدًا يتواءم مع سياق الصورة الكلية (

اللوحة) التي يرسمها للحرب لتتسق بدورها مع سياق الدلالة الكلية ورؤيته التي بنى عليها نصه (القصيدة).

ولوحة الحرب تبدأ عند زهير من قوله:

وما الحَرْبُ إلا ما عَلِمْتُمْ وذُقْتُمُ وما هُوَ عنها بالحديثِ المُرَجَّمِ

وتنتهي بقوله:

فَتُغْلَلْ لكُمْ ما لا تُغِلُّ لأَهْلِهَا قُرًى بالعراقِ من قَفِيزٍ وَدِرْهَمِ(١١٩)

ولوحة الحرب تمثل بنية مهمة وسط بنى نص زهير إذ إنها – على مستوى رؤية المجتمع لها– محور الموت والقضاء على الحياة، وإن تحولت هذه الدلالة عن طريق الاستلاب أو المفارقة التي بنى عليها عناصر اللوحة الصغرى إلى دلالة مفارقة ومنافية لدلالتها الحقيقية فيوظفها الشاعر توظيفًا جديدًا يؤكد من خلاله على انتصاره للحياة بنفس وسائله التي ينتشر بها الموت والفناء.

إن التلاحم بين القفر والماء والخواء والحركة يجسد الخوف الذي يعتري الإنسان من هروب الأشياء الجميلة وإدبارها السريع أمامه، وفي هذا دلالة على صدور الشاعر عن ذهنية ثاقبة تتجاوز المحسوس، وقد يكون من أسباب عدم استمرار النعيم، آفة الحرب المتكررة في حياة الجاهلي والتي لم تسلم منها القبائل في تاريخها الطويل. ويتكرر الصراع بين الطمأنينة والخوف، بين السلام الذي يسعى به الرجلان والحرب الضارية، التي جسدها الشاعر في أبشع صورة ليعطي المبرر للسلم(١٢٠).

إننا إذا نظرنا في عناصر لوحة الحرب نجد عناصر الحياة في نظر العربي تمسخ وتشوه داخل بنية هذه اللوحة؛ فزهير يكسو هذه العناصر دلالات سلبية اعتمادًا على لغة المفارقة التي تجسم خطورة الحرب وشرها؛ لتشكل لوحة الحرب بنية مهمة ذات دلالة خاصة تسهم في تشكيل دلالة النص الكلية.

ولكي يضمن الترغيب دوره في محاولة الأفراد في المحافظة على أمن الحياة، يأتي بصورة ترهيبية حية للحرب وقد استعان الشاعر بالتاريخ وبشؤم أحمر ثمود الذي عقر ناقة صالح عليه السلام، فأنزلت فعلته الهلاك بقومه جميعاً، وإلى هذا يشير القرآن الكريم في عدة مواضع منها قوله تعالى:﴿ **فعقروا الناقة وعتوا عن أمر ربهم* وقالوا يا صالح ائتنا بما تعدنا إن كنت من المرسلين* فأخذتهم الرجفة فأصبحوا في دارهم جاثمين**﴾(١٢١) .وقوله:﴿ **كذبت ثمود بطغواها* إذ انبعث أشقاها* فقال لهم رسول الله ناقة الله وسقياها* فكذبوه فعقروها فدمدم عليهم ربّهم بذنبهم فسوّاها* ولا يخاف عقباها** ﴾(١٢٢).

ويقدم زهير –وله السبق الشعري– هذه الحقيقة التاريخية كشاهد على فظاعة الحرب، حيث يظل الشاعر الوجدان المعبر عن أحاسيس شعبه، ويظل التاريخ شاهداً يضرب فيه المثل، ويستشهد فيه(١٢٣).

ولوحة الحرب تتكون من مجموعة من العناصر: النار المضطرمة، وذلك في قوله:

مَتَى تبعثُوها تبعثُوها ذَمِيمَةً وَتَضْرَ إذا ضَرَّيتموها فَتَضْرَمِ

والرحى التي تهلك الحَبَّ، وذلك في قوله:

فَتَعْرُكُكُمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا وتلقح كشافًا ثُمَّ تنتجُ فَتُتْئِمِ

وتأتي صورة الغلمان بصيغة الجمع لتجسد كثرة نتاج تلك الحرب، وذلك في قوله:

فتنتجْ لكم غلمانَ أشأمَ كلّهم كَأَحْمَرِ عادٍ ثُمَّ تُرْضِعُ فَتَفْطِمِ

فهي لا تنتج غلامًا بل غلمانًا، وزهير يوظف صيغة الجمع (غلمان) في هذه اللوحة توظيفًا فنيًّا رائعًا؛ فالغلمان عنصر الخير في ثقافة الجاهلي يطرأ على دلالتها بعض التغييرات، فهي تكتسب في سياق جملة الحرب الشعرية بفعل علاقاتها السياقية معنى جديدًا إذ تتحول عن دلالتها الأصلية

إلى عنصر شرٍّ؛ ذلك لأنها ارتبطت بشخص (أحمر عاد) الذي اقترن في نسق الثقافة الجاهلية بالدمار والهلاك الذي جلبه على قومه، فهو أحمر ثمود (عاد الآخرة)، والقرآن الكريم قد جسم لنا البعد الدلالي المقترن بهذه الشخصية، وما يمكن أن تثيره من دلالة على الدمار والهلاك، كما أن في دلالة لفظة (غلمان) وما تشتمل عليه من دلالة على الذكورية وبعدها الدلالي في ثقافة العربي ما يدل على قوة الدمار وشدته، حيث ترتبط القوة في ذهن العربي بالذكورة.ويوافقنا الرأي فيما ذهبنا إليهعمر محمد طالب عندما أشار إلى أن زهيرًا قد وظَّف الناقة توظيفاً فنياً – وهي تمثل مع الفرس سمة من السمات الموروثة والمرتبطة بالإنسان العربي –حيث أجاد في توزيعها توزيعاً يتجاوب وموضوع المعلقة، فهي رمز للرحيل الدائم والاغتراب المستمر في أعماق النفس، فهي التي قادته في رحلته الطللية، وهي التي قادت الظعائن إلى مساقط المياه، وهي نذير الشؤم بالنسبة لعاقري ناقة صالح عليه السلام، وهي التي ترد القوم موارد الهلاك وهي عندما تلقح وتلد كالحرب التي تلقح فتكبر، وتزداد المصائب، وتتمخض عن دلالتها الويلات والمآسي، وتتحول الناقة في المقابل إلى رمز الخصب والنماء ووقف فواجع الحرب عندما تتحول إلى ديات مدفوعة مقابل ديات القتلى، فقد جعل زهير من الناقة مفتاح الرحمة والمغفرة كما جعلها من قبل مفتاح العقاب والعذاب، وجسد الناقة أخيراً بخيط الموت، فالموت كالناقة التي لا تبصر ليلاً فتتردى في المهاوي أو تطأ سبعاً أو حية. وهكذا نجد القصيدة وحدة متماسكة غير قابلة للتقسيم(١٢٤).

أما الغلال عنصر الخير أيضًا وأحد مقومات الحياة تتحول إلى دماء وموت؛ فهي حصاد المتقاتلين وجنيهم، حيث يقول زهير مصورًا عواقب الحرب الوخيمة ونتاجها السيء بالنسبة للمتحاربين والخائضين غمارها:

فَتُغْلِلْ لكم ما لا تُغِلُّ لأَهْلِهَا قُرًى بالعراقِ من قَفِيْزٍ ودِرْهَمِ

يقول الدكتور حسن البنا عزالدين:" بل إن النقطة الغريبة التي تشحذ الذهن في الشعر الجاهلي كله هي أن الحرب تبدو أهم من السلام، أوهي الوسيلة الوحيدة للسلام، ولذلك كان الشعار الروحي في العصر الجاهلي أن الحرب هي مفتاح الطهارة"(١٢٥).

إن زهيرًا يريد أن يقول: إن الحرب بالنسبة للسلام يقين تجريبي أو حسي، وأن معرفتهم بالحرب ومآسيها أدعى إلى نبذها.

إن إدراك زهير لذلك هو ما دفعه إلى سلب عناصر الحياة دلالتها، فالغلال والغلمان والرحى كلها دوال تفقد مدلولاتها لترتدي رداء الموت والفناء، وقد يُظن أن هذا العنصر قد لا يتسق دلاليًا مع عناصر القصيدة الأخرى في تبليغ دلالة النص الكلية التي محورها الانتصار للحياة، لكن هذا الظن يتبدد؛ لأنه على الرغم من تبدل عناصر الحياة داخل بنية لوحة الحرب إلى عناصر دمار وفناء، إلا إن هذا الموت يتحول إلى صوت عال يناصر الحياة ويواجه الموت نفسه، إننا لابد أن نقرأ دلالات البنى الصغرى لهذه الجملة الشعرية الخاصة بالحرب على ضوء ثقافة العربي الجاهلي أولاً وعلى ضوء وظيفتها في سياق النص ثانيًا؛ إذ إن تلك البنى لها وجودها الاشتغالي في نص اللوحة إذ تتعدد أبعادها الدلالية وعملها وفق سياق النص، إن هذا هو الحال بالنسبة لدلالة كل الاستعارات والصور غير المعتادة في نص من النصوص الأدبية، يقول دكتور إبراهيم محمود الضبع:" ولكن في الاستعارات غير المعتادة فإن عملها يقوم (تشتغل في النص) بصرف النظر عن مرجعيتها، ومن ثم فإن التركيز إنما يكون على عمل الاستعارة، وليس على وجودها، فقد تكون موجودة بالفعل ولكنها غير عاملة"(١٢٦).

ولعلنا نجد في مقولة العرب الشائعة (القتل أنفى للقتل) ما يعزز رؤيتنا لدلالة جملة الحرب الشعرية ويؤكدها، فالعربي الجاهلي يدرك أن

الموت يدفع الموت ويحفظ الحياة ويصونها، وهذه الدلالة تتقاطع وتلتقي مع مقولة الشاعر المعاصر:

كل شيء مصيره للفناء فكأن الفناء سرّ البقاء
تضحك الأرض للربيع إذا جاء وخلف الربيع ليل الشتاء
صانع المهد مثله صانع النعش وطين القبور طين البناء[١٢٧]

كما أنها تتوافق مع ما جاء في القرآن الكريم في قوله تعالى:{وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ يَاْ أُولِيْ الأَلْبَابِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ}[١٢٨]، فصوت الموت العالي والمهيمن داخل اللوحة ما هو إلا نذير الموت ودافع له. وتكثر الروابط في الجزئين الثاني والثالث، لتنسجم مع حركية وانفعال المقطعين ولاسيما مقطع الحرب فتخلق نوعاً من التعادل التركيبي والنحوي على الرغم من اختلاف الجمل طولاً وتركيباً، مما يخلق تسارعاً في الحركة، ويعكس توالي الأحداث وشدتها، كالواو والفاء (العاطفة والسببية)، وثم. ويصل التعادل إلى الانتظام في تشكيلات جزئية:"يؤخر فيوضع –يعجل فينقم/ ثم تنتج فتتئم– ثم ترضع فتفطم/ رعوا ثم أوردوا/ قضوا ثم أصدروا/ سأقضي ثم أتقي"[١٢٩]، إننا أمام مجموعة من التراكيب تعكس حالة من الشدِّ والجذب والدمار الذي تحدثه عجلة طاحونة الحرب التي لا تنتهي حتى تبدأ من جديد بينهم رحاها وتزداد اشتعالاً؛ فهم يدورون في حلقة لا تنتهي من الهلاك والدمار والموت وسفك الدماء، بينما يسعى الممدوحان/ صانعا الحياة وحامياها لوقف طاحونة الحرب / الموت والخراب .

٥- أبيات الحكمة وتكثيف الدلالة:

ويختتم الشاعر قصيدته بتأملات تدور حول الحياة والموت، هذه التأملات المتصلة بتجربة الشاعر من ناحية وبجِدَّةِ الحرب التي عايشها وعاينها، وقد حققت هذه العناصر الموضوعية في هذه الخاتمة علاقة ارتباط بموضوع القصيدة، وحققت حكمها الأخلاقية حضوراً مهماً في توجيه

الحياة في السلم والحرب والسعي الذي ابتغاه الرجلان لإيقاف سفك الدماء (١٣٠).

والوحدة الخاصة بالحكمة تمتد جملتها الشعرية من قوله:

سَئِمْتُ تكاليفَ الحياةِ ومن يَعِشْ ثَمانينَ حولاً لا أبا لكَ يَسْأَمِ

إلى قوله:

ومَنْ لا يَزَلْ يَسْتَحْمِلُ النَّاسَ نفسَهُ ولا يُغْنِهَا يَوْمًا مِنْ الدَّهْرِ يُسْأَمِ(١٣١)

وتنتهي عند الزوزني بقوله:

سَأَلْنَا فَأَعطيتُمْ وعُدْنَا فَعُدْتُمُ ومَنْ أكثرَ التسآلَ يومًا سَيُحْرَمِ(١٣٢)

وكأن زهير نصب من نفسه خطيبًا يقيم الصلح ويبرهن على أهميته؛ مما جعلنا نشعر بأن القصيدة – على هذا المستوى– صارت بفضل لغتها الحوارية كأنها خطبة منظومة يتوجه بها الشاعر إلى كلا القبيلتين والمجتمع الجاهلي كله، يقول عمر محمد الطالب نجد "صيغاً تركيبية متشابهة، حيث نشعر بالتعادلات النحوية، حيث تتواتر جمل شرطية، تستوجب أفعال شرط وأجوبتها، على مستوى البيت أو على مستوى الشطر؛ ففي ثلاثة عشر بيتاً تردد سبعة وأربعون فعلاً، أي بمعدل ثلاثة إلى أربعة أفعال في البيت الواحد، وتمثل حالة نفسية منفعلة، بفعل عاملي التكرار والإيقاع المتواتر والنَّفَسِ المنتظمِ، مما يضفي على النص خطابية واضحة"(١٣٣).

ونحن نلمس في الأبيات التي يختم بها زهير قصيدته والتي ضمَّنها كثيرًا من حكمته نجد أن صوت الانتصار للحياة يعلو، والشاعر يضمنها وسائل مواجهة الموت والحفاظ على الحياة؛ فالشاعر يصانع الموت ويداهنه من أجل التغلب عليه والهروب منه:

ومَنْ لَمْ يُصَانِعْ فِي أُمُوْرٍ كثيرةٍ يُضَرَّسْ بأنيابٍ ويوطأ بِمَنْسِمِ

فالشاعر رغم إيمانه بفكرة القدر في قوله:

رأيتُ المنايا خَبْطَ عَشْوَاءَ مَنْ تُصِبْ تُمِتْهُ ومَنْ تخطيءْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ

وقوله:

ومَن هَابَ أسبابَ المنايَا يَنَلْنَهُ وَإنْ يَرْقَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ بِسُلَّمِ

نـراه يـدعو إلـى المداهنـة والمصـانعة لأجـل السـلامة والهـروب مـن الهـلاك والفنـاء، ثـم نـراه يؤكـد علـى ضـرورة بـذل المعروف واتقـاء النقـائص وإكرام المحتاجين في قوله:

ومن يجعل المعروفَ من دونِ عِرْضِهِ يَفِرْهُ ومن لا يتَّقِ الشَّتْمَ يُشْتَمِ

ومن يكُ ذا فضلٍ فيبخلْ بفضلـه على قومه يستغنَ عنه ويُذْمَمِ

وهـذه كلهـا سـبل مواجهـة الفنـاء والمـوت لأجـل الحفـاظ علـى الحيـاة وديمومتها، وتتضح دعوة الشاعر القوية لمواجهة الموت وعدم النقوص عنه في قوله:

ومَنْ يَغْصِ أطرافَ الزِّجَاجِ فإنهُ يُطيعُ العوالـي رُكِّبَتْ كلَّ لَهْذَمِ

ومَنْ لم يَذُدْ عن حوضِهِ بسلاحِهِ يُهَدَّمْ ومَنْ لا يظلم النَّاسَ يُظْلَمِ

إننـا إذا قرأنـا البيتين السـابقين علـى ضـوء ثقافـة العصـر الـذي عـاش الشـاعر فيـه اتضـح لنـا مغزاهـا؛ فهـي ليسـت دعـوة إلـى التنـاحر كمـا تبـدو للنظرة السطحية غير المتعمقة، تلك النظرة التـي تهمل السياق الثقافي الذي عـاش فيـه الشـاعر ودلالـة القصـيدة الكليـة؛ إذ إنهـا لا تعدو أن تكـون مجرد دعوة لمواجهة الموت والفناء والحفاظ على الحياة من خـلال القوة التـي تدفع الموت وتوقف زحفه على عناصر الحياة والبقاء.

إننـا نـرى تمـاثلاً بـين دلالـة جملـة الحـرب ودعوتـه هنـا إلـى ممارسـة الحرب والظلم، إننا نرى أن مفردات هذه الوحدة لا تنقطـع بحـال عن دلالـة بقية وحداتها، بل إنها تتقاطع معها وتتضافر في سبيل التأكيد علـى الدلالـة الكلية للنص، إن قصيدة زهير كما يقول د. علي الجندي:" ك؟أنها رمز إلـى ميل النفس وارتياحها لكل مظاهر الأمن والسلام؛ فهي تصـوير لروح خيرة، خبـرت الحيـاة؛ فأحبـت السـلام، وعظمـت أهل السـلام، ودعـت إلـى السـلام مهما تغيرت الظروف والأحوال، فمن طبيعة الحياة التقلب والتغير، ولكن لا

متعة في الحياة إلا بالسلام العادل الصحيح. وليكن السلام من حق كل من في الوجود من الإنسان إلى الجماد، فالشاعر يرى الديار وما آلت إليه، وقد سكنتها الوحوش في أمن واستقرار، فيدعو للربع بالسلام، ويتابع الظعائن حتى يصلن إلى مكان يصلح للإقامة في أمن وسلام للحفاظ على الحياة واستمراريتها، والساعون في الصلح كرام عظماء لتضحيتهم في سبيل السلام، والمتحاربون عليهم أن يثوبوا إلى رشدهم ويفتحوا عيونهم على ما نزل بهم، ويقف كل منهم عند حده فيعرفوا أن لا قيمة للحياة إلا بالسلام في ظلِّ العدل والمبادئ القويمة"(١٣٤).

الخاتمة

توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج هي:

١- إن نسق الثقافة العربية في العصر الجاهلي وبنيتها أنتج نسقًا شعريًّا وبناءً خاصًّا به على مستوى الصورة المفردة وعلى مستوى الصورة الكلية (النص)، وهو بناء ونموذج سار على هديه معظم الشعراء وأغلبهم وحافظوا عليه، ولم يتجاوزوه أو يغيروا في بنيته إلا وفقًا للرؤية التي يرتئيها الشاعر واللحظة الشعورية التي يعيشها.

٢- إننا لا يمكن أن نقرأ النص الشعري وصوره الشعرية إلا في إطار نسق الثقافة التي عاشها الشاعر الجاهلي؛ إذ إن بنية العقل العربي الجاهلي قد اختلفت تمامًا في ظل الإسلام؛ فقد أعاد الدين الإسلام تشكيل ثقافة عرب الجاهلية وعقيدتهم، مما كان له أثره الواضح على بنية العقل العربي، بل إننا نلمس أثرها في تشكيل الصورة وبنية النص على ممر العصور الأدبية؛ إذ إن الدارس والناظر لبناء النص الشعري العربي على اختلاف عصوره الأدبية يلمس لنسق الثقافة التي يعيشها أهل عصره أثرًا واضحًا على تشكيل بنيته وصوره وموسيقاه ودلالاتها.

٣- إن بناء الصورة الشعرية الكبرى عند زهير بن أبي سلمى وعناصرها البنائية الصغرى وافقت نسق الثقافة العربية الجاهلية، التي لم يعرف أصحابها الاستقرار في حياتهم، فحاولوا تحقيقه على المستوى الفني في الاستقرار على تقاليد فنية واحدة، لا يتجاوزها الشاعر إلا مضطرًا أو تحت ضغوط نفسية بعينها تخدم رؤيته الشعرية.

٤- إن أي قراءة للنص الشعري الجاهلي دون مراعاة البنية الثقافية التي أنتجته وشكَّلت عناصره وبناه يعد قصورًا وإجراء مبتورًا غير متعمق؛إذ إننا لا يمكن أن نتجاهل بنية العقل العربي في ذلك العصر،التي تقف وراء مكوناته وعناصره وتوظفها لخدمة النص ككل.

٥- جاء ت جملة الطلل الشعرية لتجسد مواجهة العربي الجاهلي وتحديه للبلى الذي يؤدي إلى رحيله وعدم استقراره مما يزيد من توتره النفسي، توتر جسَّده الشاعر في وقوفه على الطلل وبكائه عليه بعد (عشرين حجة)، فذكريات المكان باقية في ذاكرته لم يغيرها مرور الزمن، كما لم يغير الطلل البلى، فيحاول الشاعر أن يوجد هذا الاستقرار ويبعثه على المستوى الفني، وهو توتر شديد يدفع الجاهلي إلى البكاء على حاله غير المستقر؛ لذا فإن زهير يصنع هذا الاستقرار على المستوى الفني في الوحدة الخاصة بالطلل.

٦- في الوحدة الخاصة بالحكمة وجملتها الشعرية تبرز ثقافة الجاهلي في صوره الشعرية وجمله التعبيرية؛ فقوله:" ومن لم يذد عن حوضه بسلاحه يهدم" يعيد إلى الذاكرة فكرة الجاهلي " القتل أنفى للقتل"، فهو يرى كما كان الجاهليون يرون أنه لكي يتجنب الإنسان الموت ويحافظ على حياته في مجتمع شديد التوتر وعدم الاستقرار يصرع فيه القوي الضعيفَ؛ فلا بُدَّ أن يبدأ هو بالظلم والاعتداء كي يهابه غيره و يخشى جانبه، هذه الرؤية التي يجسدها الجاهليون في شعرهم دائمًا حيث لا بقاءَ لضعيفٍ، ولا كرامةَ لمسالمٍ، وتتجسد هذه الرؤية في قوله:" ومن لم يظلم الناس يظلم"، وهي دعوة إلى المبادرة بظلم الآخرين وقهرهم حتى يستطيع أن يحيا حياة مستقرة، وهي رؤية لا يمكن أن تفهم إلا في إطار نسق ثقافي بعينه متجذر في بنية عقلية معينة، فالشاعر يعتمد القوة سبيلاً للحياة والاستقرار لمواجهة التوتر

الذي يحياه ويعيشه نهار مساء؛ فلا تناقض بين دعوته لنبذ الحرب ودعوته للمبادرة بالاعتداء على ضوء ثقافته الجاهلية التي تكرِّس مثل هذه الأفعال.

٧- تتفق هذه الدراسة في نتائجها مع غيرها من الدراسات التي حاولت البحث عن الوحدة الفنية في النص الشعري الجاهلي من خلال تناول بناه الفنية ودلالاتها على المستوى الفني العميق.وإذا كان الكثير من الدراسات التي تناولت هذا الشعر قد نظرت إلى الأغراض الشعرية في القصيدة الواحدة نظرة أحادية، وقامت على أساس من تلك النظرة بدراسة كل غرض على حدة، دون أن تعي إن كان ثمة آصرة رحم بين أغراض القصيدة، فإنّ هذه الدراسة تأتي مغايرة في منهجها ورؤيتها لتلك الدراسات؛ إذ حاولت البحث عن الصلة التي تربط بين الأغراض الشعرية في القصيدة الجاهلية، التي ترجع إلى الموقف النفسي الذي يسيطر على الشاعر حين ينظم قصيدته وإلى نسق ثقافته التي يخضع لها. والدراسة هنا كشفت عن عناصر التميز في النص الشعري القديم من خلال تناول نصٍّ من نصوص الشعر الجاهلي، وفنّدت بعض الآراء النقدية التي وُجّهت إلى القصيدة الجاهلية، و أظهرت جزءًا من الحقيقة التي غفل عنها بعض النقاد في دراساتهم، وهي أن تهمة التفكك التي أُلصقت بالشعر الجاهلي هي تهمة غير صحيحة.

٨- كشفت الدراسة كذلك عن العلاقة الجدلية بين الشعر الجاهلي والوجود الاجتماعي، والتي تتمثّل في عامليْ التأثّر والتأثير، ثم بيان الصلة بين عناصر النص وجمله الشعرية والكشف عن الموقف النفسي للشاعر من خلال النظر إلى القصيدة نظرة كلية، تقوم على الوحدة الموضوعية التي تربط بين أجزائها.

المراجع

١- **إبراهيم أنيس:** موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٦٥.
٢- **أحمد مجاهد:** أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
٣- **أرمان كوفيليه:** مدخل إلى علم الاجتماع، ترجمة نبيه صقر، الطبعة الثانية، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٠م.
٤- **إلياس القطريب:** الدكتور وهب رومية والشعر القديم، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد ٩٩١، 2006 م.
٥- **امرؤ القيس:** الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤.
٦- **بشرى موسى صالح:** الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.
٧- **تامر سلوم:** نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ، دار الحوار للنشر ، سوريا، ١٩٨٣م.
٨- **تزفيتان تودوروف:** الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب،الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.
٩- **تمام حسان:**
- الأصول: دراسة إيبستمولوجية لأصول الفكر اللغوي العربي، دار الثقافة المغرب، ١٩٨١م.
- اللغة بين المعيارية والوصفية، دار الثقافة، الدار البيضاء ١٩٩٢م.
- اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣م.
١٠- **تون أ. فان دايك:** علم النص: مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة د.سعيد حسن بحيري، دار القاهرة، للكتاب،القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠١م.

١١- **جابر عصفور**:الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤م.

١٢- **الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر):**

- البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٦٨م.
- الحيوان تحقيق عبد السلام هارون،مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر،١٩٦٦م.
- رسالة في الحنين في الأوطان:تحقيق الشيخ طاهر الجزائري، المطبعة السلفية، القاهرة، الطبعة الثانية،١٣٥١هـ.

١٣- **جليل رشيد فالح:** الصورة المجازية في شعر المتنبي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد،١٩٨٥م.

١٤- **جون لاينز:** اللغة والمعنى والسياق: ترجمة عباس صادق الوهاب، مرجعة يوئيل عزيز، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧م.

١٥- **جيرار جينيت:** مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١ / ١٩٨٥.

١٦- **حسن البنا عز الدين:** قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٣م.

١٧- **حسين عطوان:** مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي ، دار المعارف بمصر، ١٩٧٠م.

١٨- **حسين مروة:** النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية،

١٩- **حمادي صمود:** التفكير البلاغيّ عند العرب" أسسه وتطوّره إلى القرن السادس الهجريّ"،منشورات الجامعة التّونسيّة،تونس، ١٩٨١م.

٢٠- **دوني كوش:** مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة د. قاسم المقداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢م.

٢١- **رشيد بلحبيب** :" أثر العناصر غير اللغوية في صياغة المعنى" ، مجلة اللسان ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة محمد الأول – وجدة – المغرب.

٢٢- **ابن رشيق القيرواني(أبو الحسن ابن رشيق القيرواني):** العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٩٨١م.

٢٣- **رمضان عامر:** الليل في الشعر الجاهلي" دراسة نصية"، مكتبة الآداب، القاهرة،٢٠٠٨م.

٢٤- **رولان بارت:** مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، دار قرطبة، الدار البضاء، 1986 م.

٢٥- **زهير بن أبي سلمى:** الديوان،صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ١٩٨٠م.

٢٥- **الزوزني (أبو عبد الله الحسين بن أحمد):** شرح المعلقات السبع، دار الجيل، بيروت، (د.ت).

٢٦- **سامي عبدالعزيز الدامغ:** نظرية الأنساق العامة:إمكانية توظيفها في الممارسة المهنية للخدمة الاجتماعية، بحث غير منشور.

٢٧- **ستيفن أولمان:** دور الكلمة في اللغة، ترجمة وتعليق كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٦م.

٢٨- **سيد حنفي:** الشعر الجاهلي: مراحله واتجاهاته الفنية، دار الثقافة العربية، ١٩٩٢م.

٢٩- **شوقي ضيف:**

- العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة،الطبعة التاسعة،١٩٨١.
- العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٤م.

– الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨م.

٣٠– صلاح فضل:

– تحولات الشعرية العربية، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، الأعمال الفكرية، ٢٠٠٢م.

– علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨م.

٣١– عبد الإله الصائغ:

– الصورة الفنية معيارا نقديا " منحىً تطبيقي على شعر الأعشى الكبير"، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧م.

– الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، .١٩٩٨

٣٢– عبد الباسط بدر: حداثة الشعر العربي. مجلة الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، س١٣، ع ٥٠ و ٥١.

٣٣– **عبد القادر حسين:**أثر النحاة في البحث البلاغي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠م.

٣٤– عبد القاهر الجرجاني:

– دلائل الإعجاز،قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٨٩م.

– أسرار البلاغة، تحقيق هـ.ريتر، مكتبة المتنبي، القاهرة، ١٩٧٩م.

٣٥– **عبد الله الغذامي:** القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٤م.

٣٦– عدنان بن ذريل: اللغة والدلالة: آراء ونظريات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨١م، ص ١٣.

٣٧– **علي الجندي:** في تاريخ الأدب الجاهلي، مكتبة غريب، القاهرة،١٩٩٨م.

٣٨- **عمر محمد الطالب:** عزف على وتر النص الشعري"دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية"، من منشورات اتحاد الكتّأب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م.

٣٩- **أبو الفرج الأصفهاني:** الأغاني، دار الكتب المصرية، القاهرة، (د.ت).

٤٠- **قدامة بن جعفر:** نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت (د. ت).

٤١- **كاجان:** الإبداع الفني، ترجمة عدنان مدانات، دار ابن خلدون بيروت (د. ت).

٤٢- **كامل محمد البصير:** بناء الصورة الفنية في البيان العربي دراسة موازنة، مطبعة كلية الآداب، الجامعة المستنصرية،(د.ت).

٤٣- **كعب بن زهير** : الديوان،شرح أبي سعيد السكري، مركز تحقيق التراث، دار الكتب والوثائق القومية، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٢م.

٤٤- **محمد بن سلام الجمحي:** طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمد محمود شاكر، مطبعة المدنى، القاهرة، ١٩٥٥م.

٤٥- **محمد عبد الخالق عضيمة:** المغني في تصريف الأفعال، دار الحديث للنشر والتوزيع، القاهرة (د.ت).

٤٦- **محمود السعران:** علم اللغة : مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ١٩٩٧م.

٤٧- **محمود الضبع:** قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية،رقم١٣٨سبتمبر ٢٠٠٣م.

٤٨- **محمود عبدالله أبو الخير:** مقدمة القصيدة الجاهلية عند حسان بن ثابت رضي الله عنه،بحث غير منشور.

٤٩- **مدحت الجيار**: الشاعر والتراث، دار النديم، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٥م.
٥٠- **محيي الدين صبحي**: الأدب والموقف القومي، دار الأنوار للطباعة، دمشق، ١٩٧٦م.
٥١- **مصطفى درواش**: خطاب الطبع والصنعة رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2005.
٥٢- **مصطفى ناصف**: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٩٩٥م.
٥٣- **منذر عياشي**: الخطاب الأدبي ولسانيات النص، مقالة في مجلة المعرفة، س26 ، ع ٣٠٠و ٣٠١، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٨٧م.
٥٤- **ميخائيل باختين** : الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.
٥٥- **ابن النحاس**: شرح القصائد المشهورات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (د.ت).
٥٦- **أبو هلال العسكري**: كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٩م.
٥٧- **يوسف خليف**: دراسات في الشعر الجاهلي، دارغريب، القاهرة، ١٩٨١م.

الهوامش

(١) أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م ص ٣٨٨.

(٢) كاجان، الإبداع الفني، ترجمة عدنان مدانات، دار ابن خلدون بيروت (د. ت)، ص ١٠.

(٣) تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، دار الثقافة، الدار البيضاء ١٩٩٢، ص ٨٦.

(٤) تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب،الطبعة الأولى، ١٩٨٧م، ص ٣٥.

(٥) محمود السعران: علم اللغة : مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ١٩٩٧م،ص:٢٦٣.

(٦) مصطفى درواش: خطاب الطبع والصنعة رؤية نقدية في المنهج والأصول، ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2005. ص ٣.

(٧) تون أ. فان دايك، علم النص: مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة د. سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب،القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠١م، ص ٢٧.

(٨) المرجع السابق، ص ٣١٤.

(٩) كعب بن زهير : الديوان،شرح أبي سعيد السكري، مركز تحقيق التراث، دار الكتب والوثائق القومية، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٢م، ص ٢٥.

(١٠) تمام حسّان: اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٧٩م، ص ٣٤٥.

(١١) المرجع السابق، ص ٣٣٧.

(١٢) عدنان بن ذريل: اللغة والدلالة: آراء ونظريات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨١م، ص ١٣.

(١٣) توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، ليبيا وتونس، ١٩٨٤م، ص ١٣٦.

(١٤) سامي عبدالعزيز الدامغ: نظرية الأنساق العامة: إمكانية توظيفها في الممارسة المهنية للخدمة الاجتماعية، قسم الدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود،بحث غير منشور، ص ٤.

(١٥) المرجع السابق، ص ٣.

(١٦) المرجع السابق نفسه، ص ٣.

(١٧) مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، دوني كوش، ترجمة د. قاسم المقداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢م، ص ٩.

(١٨) المرجع السابق، ص ١٨.

(١٩) المرجع السابق نفسه، ص ٢٢.

(٢٠) المرجع السابق نفسه، ص ٢٨.

(٢١) المرجع السابق نفسه، ص ٣٣.

(٢٢) المرجع السابق نفسه، ص ٤٤.

(٢٣) المرجع السابق نفسه ص ٤٨.

(٢٤) المرجع السابق نفسه، ص ٥٨.

(٢٥) المرجع السابق نفسه ص ٦١.

(٢٦) محمود السعران: علم اللغة: مقدمة للقارئ العربي، ص:٢٦٣.

(٢٧) عبد القاهرالجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، مكتبة المتنبي، القاهرة، ١٩٧٩م، ص:٣٦٥.

(٢٨) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر):البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٦٨م،١/١٣٦-١٣٧. و أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص:١٤١.

(٢٩) أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م. ص ٣٦٠.

(٣٠) حمادي صمود: التفكير البلاغيّ عند العرب" أسسه وتطوّره إلى القرن السادس الهجريّ"، منشورات الجامعة التّونسيّة، تونس، ١٩٨١م، ص:٢٩٩.

(٣١)مصطفى درواش: خطاب الطبع والصنعة رؤية نقدية في المنهج والأصول، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2005، ص

(٣٢) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨م ص:٨١.

(٣٣) تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها،.ص:٣٤٦. وانظر، كتابه الأصول: دراسة إبيستمولوجية لأصول الفكر اللغوي العربي، دار الثقافة المغرب، ١٩٨١م، ص:٣٣٤. وانظر أيضًا– تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ، دار الحوار للنشر ، سوريا، ١٩٨٣م، ص:١٢٣.

(٣٤) ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، ترجمة وتعليق كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٦م،ص:٦٦–٦٧.

(٣٥) مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ص ٩٧.

(٣٦) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٤م، ص٧.

(٣٧) المرجع السابق: ص٧.

(٣٨) مصطفى درواش: خطاب الطبع والصنعة رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2005، ص ١.

(٣٩) محيي الدين صبحي: الأدب والموقف القومي، دار الأنوار للطباعة، دمشق، ١٩٧٦م ص ٨٠–٨١.

(٤٠) إلياس القطريب: الدكتور وهب رومية والشعر القديم، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد ٩٩١ ،تاريخ28/1/2006 ، ص ٥.

(٤١) مصطفى درواش: خطاب الطبع والصنعة رؤية نقدية في المنهج والأصول، ص ١.

(٤٢) مدحت الجيار: الشاعر والتراث، دار النديم، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٥م ص ١٨.

٤٣) أرمان كوفيليه: مدخل إلى علم الاجتماع، ترجمة نبيه صقر، الطبعة الثانية، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٠م ص ١٢٩.

(٤٤) ابن رشيق القيرواني(أبو الحسن ابن رشيق القيرواني): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٩٨١م، ج١، ص ٢١٤.

(٤٥) علي الجندي: في تاريخ الأدب الجاهلي، مكتبة غريب، القاهرة،١٩٩٨م، ص ٤٥٢.

(٤٦) وفي رواية أخرى قيل: سئل أبو العتاهية: هل تعرف العروض؟ فقال: أنا أكبر من العروض. وكان لسرعته وسهولة الشعر عليه ربما قال شعراً موزوناً يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب.

(٤٧) أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني، دار الكتب المصرية، ج ٤ ص ١٣، و انظر رأي الدكتور شوقي ضيف في مقولة أبي العتاهية فقد قرر الدكتور شوقي في كتابه(العصر العباسي الأول)– وهو يرد على الأصفهاني مقولته عن شعر أبي العتاهية من أنه كثير الساقط مرذول– أن لأبي العتاهية أذنًا موسيقية دقيقة. وقلما نجد عنده قافية غير متمكنة في موضعها أو كلمة لم تحل في نصابها؛ إذ كان الشعر عنده طبعًا أو كالطبع، حتى كان لا يسمع كلمة من مناد على بضاعة او من بعض جلسائه تصلح أن تكون شطرًا لبيت حتى يبادر بصنع الشطر الثاني توًّا على البديهة. وبلغ من اقتداره على صنع الشعر وسهولته على لسانه أن اخترع أوزانًا جديدة لا تدخل في بحور الشعر المستعملة، وكان إذا روجع في ذلك وقيل له: إن أشعارك لا تدخل في عروض الخليل قال: أنا أكبر من العروض. يريد أن الشعر يجري على لسانه قبل أن يضع الخليل عروضه، وهو لذلك أسن منه، ولا نشك في أنه لو وصلنا كاملا لاستخرجنا منه أوزانًا كثيرة طريفة ابتكرها ابتكارًا، غير أن نبع الشعر عنده كان غزيرًا فكثر نظمه ولم تستطع الأجيال التالية أن تحمله تامًّا. انظر العصر العباسي الأول ص ٢٥٣، وانظر ص ١٩٦، وإننا لنا وجهة نظر في كلام أستاذنا الدكتور شوقي ضيف رحمه الله في قوله:

"ولا نشك في أنه لو وصلنا [شعر أبي العتاهية] كاملا لاستخرجنا منه أوزانًا كثيرة طريفة ابتكرها ابتكارًا، غير أن نبع الشعر عنده كان غزيرًا فكثر نظمه ولم تستطع الأجيال التالية أن تحمله تامًّا لكثرته". فلو كان لأبي العتاهية من الأوزان المبتكرة الطريفة لحفظتها عنه الأجيال قبل حفظها لشعره، وقد جاءت مقولته: أنا أكبر من العروض في معرض روايتهم لبيتيه السابقين أعلاه، رداً على من انتقده فيهما، وهما لم يرقيا إلى مستوى النتفة من الشعر.

ويذكر ابن الأثير في المثل السائر ٢٨٦/١ أبياتاً من قصيدة أبي العتاهية التي مدح بها المهدي حيث يقول:

أتَتْهُ الخلافةُ منقادةً إليه تُجرِّرُ أذيالها

والتعليق: فقال: "ويحكى أنَّ بشاراً كان شاهداً عند إنشاد أبي العتاهية هذه الأبيات، فلمَّا سمع المديح قال: انظروا إلى أمير المؤمنين، هل طار عن أعواده؟ يريد هل زال عن سريره طرباً بهذا المديح". والشاهد في هذا هو موقف المتلقي من الإنشاد.

(٤٨) عبد الباسط بدر: حداثة الشعر العربي. مجلة الجامعة الإسلامية س ١٣ ع ٥٠ و٥١، ص ٣.

(٤٩) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٦٥،ص ١٩٥-١٩٦.

(٥٠) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر):البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٦٨م، ج١ص ٩٤.

(٥١) شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ١٩٨.

(٥٢) مصطفى درواش، خطاب الطبع والصنعة رؤية نقدية في المنهج والأصول دراسةمنشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق،2005 - ص٣.

(٥٣) أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت (د. ت)، ص ٩٦.

(٥٤) رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، دار قرطبة، الدار البضاء1986 ، ص ٤٢، ٤٣.

(٥٥) علي الجندي: في تاريخ الأدب الجاهلي، ص ٤٤٩.

(٥٦) المرجع السابق، ص ٤٤٩.

(٥٧) الجاحظ: الحيوان تحقيق عبد السلام هارون،مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر،١٩٦٦م،ج ١٣٢/٣.

(٥٨) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٨٩م : ٣٢٠.

(٥٩) كامل محمد البصير: بناء الصورة الفنية في البيان العربي دراسة موازنة، مطبعة كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، (د.ت)ص٤٢.

(٦٠) جليل رشيد فالح: الصورة المجازية في شعر المتنبي، رسالة دكتوراه ،كلية الآداب،جامعة بغداد،١٩٨٥م، ص ١٦.

(٦١) لمزيد من الاطلاع ينظر عبد الإله الصائغ: الصورة الفنية معيارا نقديا – منحىً تطبيقي على شعر الأعشى الكبير–، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٧م، ص١٤٤، وانظر أيضًا ص١٧٠وما بعدها حيث يستعرض في هذا المجال آراء وجهود العلماء العرب مثل ابن قتيبة وابن طبا طبا والفارابي والآمدى وابن جني وغيرهم ؛ فقد أشار الدكتور الصائغ إلى منطلقات الباحثين في دراساتهم للصورة، وينظر بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي،بيروت، الطبعة الأولى،١٩٩٢م ::٣٥ حيث تذكر الدكتورة بشرى موسى إلى اختلاف الدراسات النقدية المعاصرة في النظر في أصالة مصطلح الصورة.

(٦٢) جابر عصفور:الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي :٧.

(٦٣) المصدر السابق :٧.

(٦٤) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية،٥ ١٩٨م ص ٣٠.

(٦٥) سيد حنفي: الشعر الجاهلي: مراحله واتجاهاته الفنية، دار الثقافة العربية، ١٩٩٢م ص ١١٦.

(٦٦) المرجع السابق نفسه ص ١١٦.

(٦٧) عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٤م ص ٤٨ – ٤٩.

(٦٨) عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية " الحداثة وتحليل النص"، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٨ م،ص ٩٨.

(٦٩) هذا المصطلح يستخدمه الدكتور عبد الإله الصائغ وهو مزاج النحت بين مفردتي (الصورة – الفنية) فكانت (الصوفنية) انظر المرجع السابق ص ٩٧.

(٧٠) المرجع السابق ص ٩٨.

(٧١) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة ١٩٨٧م الطبعة الأولى ص ٦٦. و(ليتي) اسم نهر ورد في الميثولوجيا الإغريقية، وهو مرادف النسيان؛ فكل من يشرب منه ينجح في أن ينسى.

(٧٢) تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، دار الثقافة، الدار البيضاء ١٩٩٢، ص ٥٩.

(٧٣) المرجع السابق نفسه، ص ٥٩.

(٧٤) المرجع السابق نفسه، ص ٨٦.

(٧٥) المرجع السابق نفسه، ص ٦٩.

(٧٦) مصطفى درواش: خطاب الطبع والصنعة رؤية نقدية في المنهج والأصول، ص ١٨.

(٧٧) ابن رشيق: العمدة ج١، ص ٢٧١.

(٧٨) امرؤ القيس: الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة،، ١٩٨٤، ص ١٥٥.

(٧٩) منذر عياشي، الخطاب الأدبي ولسانيات النص، مقالة في مجلة المعرفة، ع ٣٠٠، ٣٠١، س26 ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٨٧، ص ٢١ ، ٢٢.

(٨٠) ينظر: منذر عياشي، مجلة المعرفة، ص ٢٢، ٢٣.

(٨١)) مصطفى درواش: خطاب الطبع والصنعة رؤية نقدية في المنهج والأصول، ص ٢-٣.

(٨٢) عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية ص ١٠١.

(٨٣) إلياس القطريب: الدكتور وهب رومية والشعر القديم، جريدة الاسبوع الادبي، العدد ٩٩١ ،تاريخ28/1/2006 ، ص ٢.

(٨٤) زهير بن أبي سلمى: الديوان، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان،١٩٨٠م، ص ٩- ١١، والزوزني: شرح المعلقات السبع، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د.ت) ص ٩٩- ١٠٢.

(٨٥) يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي، دارغريب، القاهرة،١٩٨١، ص١٢٣.

(٨٦) النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، حسين مروة: ٧٨/١، ٢٦٧. وانظر: شوقي ضيف: العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة التاسعة،١٩٨١م، ص ١٨٣-١٨٤.

(٨٧) مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٩٩٥م،ص ٥٣، وانظر كلام سيد حنفي في كتابه: الشعر الجاهلي" مراحله واتجاهاته الفنية، دار الثقافة العربية"، ١٩٩٢م، ص ١١٧.

(٨٨) يوسف خليف ، دراسات في الشعر الجاهلي ، ص ١٤٤.

(٨٩) محمود عبدالله أبو الخير، مقدمة القصيدة الجاهلية عند حسان بن ثابت رضي الله عنه،بحث غير منشور، ص١٥.

(٩٠) حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي ، دار المعارف بمصر، ١٩٧٠م ص : ١١٧ .

(٩١) محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمد محمود شاكر، مطبعة المدنى، القاهرة، ١٩٥٥م، ص : ٥٢ .

(٩٢) حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف بمصر، ١٩٧٠م، ص : ١١٦ .

(٩٣) يوسف خليف ، دراسات في الشعر الجاهلي ، ص : ١٢٥ .

(٩٤) جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م،ص ٦٧.

(٩٥) شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١، ص ٢٢٤.

(٩٦) الجاحظ: رسالة في الحنين في الأوطان:تحقيق الشيخ طاهر الجزائري، ط٢، المطبعة السلفية، القاهرة ١٣٥١هـ، ص ٨.

(٩٧) ابن النحاس: شرح القصائد المشهورات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (د.ت) ص ١٠٠.

(٩٨) انظر: رمضان عامر: الليل في الشعر الجاهلي " دراسة نصية "، مكتبة الآداب، القاهرة،٢٠٠٨م،ص ٣١٢ وما بعدها. .

(٩٩) شوقي ضيفل: العصر الجاهلي، ص ٢٢٣- ٢٢٤.

(١٠٠) محمود عبدالله أبو الخير، مقدمة القصيدة الجاهلية عند حسان بن ثابت رضي الله عنه،بحث غير منشور، ص ٥٧–٥٨.
(١٠١) يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص : ١٦٩ و١٢٥ .
(١٠٢) زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص ١١– ١٣ وفيه تقديم للأبيات وتأخير، والزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ١٠٢– ١٠٦.
(١٠٣) ابن النحاس: شرح القصائد المشهورات، ص١٠٣.
(١٠٤) مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم ص ٦٤.
(١٠٥) يوسف خليف ، دراسات في الشعر الجاهلي ، ص ١٣٣.
(١٠٦) عمر محمد الطالب: عزف على وتر النص الشعري"دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية"، من منشورات اتحاد الكتّأب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م ،ص ١٢.
(١٠٧) حسن البنا عز الدين: قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٣م ص ١٠– ١١. وانظر كلام مصطفى ناصف في كتابه: قراءة ثانية لشعرنا القديم ص ١١٢.
(١٠٨)حسن البنا عز الدين: قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي ص ١٠.
(١٠٩) إلياس القطريب: الدكتور وهب رومية والشعر القديم، جريدة الاسبوع الادبي، العدد ٩٩١ ، تاريخ 28/1/2006 ، ص٢–٣.
(١١٠) المرجع السابق، ص٣.
(١١١) علي الجندي: في تاريخ الأدب الجاهلي، ص ٢٨٦.
(١١٢) زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص ١٤– ١٧، والزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ١٠٦– ١٠٩.
(١١٣) إلياس القطريب: الدكتور وهب رومية والشعر القديم، ص ٣–٤.
(١١٤) المرجع السابق، ص٣.
(١١٥) محمد عبد الخالق عضيمة: المغني في تصريف الأفعال، دار الحديث للنشر والتوزيع، القاهرة (د.ت)،ص ١٣٨.
(١١٦) عمر محمد الطالب: عزف على وتر النص الشعري"دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية"، ، ص ٣.
(١١٧) ابن النحاس: شرح القصائد المشهورات ص ١٠٩ .

(١١٨) انظر في ذلك: إلياس القطريب: الدكتور وهب رومية والشعر القديم ص٣.
(١١٩) زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص ١٨- ١٩، والزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ١١١- ١١٣.
(١٢٠)عمر محمد الطالب: عزف على وتر النص الشعري"دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية"، ص ٣.
(١٢١) سورة الأعراف: الآيتان ٧٧-٧٨.
(١٢٢) سورة الشمس: الآيات ١١-١٥.
(١٢٣) عمر محمد الطالب: عزف على وتر النص الشعري"دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية"، ص ٤.
(١٢٤) المرجع السابق، ص٤.
(١٢٥) حسن البنا عز الدين: قصيدة الظعائن ص ١٥.
(١٢٦) محمود الضبع: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، رقم ١٣٨ سبتمبر ٢٠٠٣م ص ١٩٠.
(١٢٧) الأبيات للشاعر الكويتي محمد الفايز، وهو متأثر فيها بشعر أبي العلاء المعري، انظر صلاح فضل: (تحولات الشعرية العربية) ، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، الأعمال الفكرية، ٢٠٠٢م ص ١٠٥.
(١٢٨) سورة البقرة / الآية ١٧٩. .
(١٢٩) عمر محمد الطالب: عزف على وتر النص الشعري"دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية"، ص ١٣.
(١٣٠) المرجع السابق نفسه: ص ٣.
(١٣١) زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص ٢٥- ٢٩.
(١٣٢) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ١١٨- ١٢٣.
(١٣٣) المرجع السابق نفسه: ص ١٢.
(١٣٤) علي الجندي: الأدب الجاهلي، ص ٣٠٥.