جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

شعر الصَّعاليك في العصر الجاهليّ – دراسة في ضوء سيمياء الثقافة

Tramps Poetry in the Pre-Islamic Era – A Study According to Cultural Semiotics

قُدِّمت هذه الأطروحة آستكمالًا لمتطلّبات الحصول على درجة الدكتوراه في آختصاص الأدب والنقد العربيّ، في جامعة اليرموك، إربد – الأردن

إعداد

زاهي نجيب رشيد سلامة

إشراف الأستاذ الدكتور

يوسف أبو العدوس

تموز، 2019

جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

شعر الصعاليك في العصر الجاهليّ – دراسة في ضوء سيمياء الثقافة

Tramps Poetry in the Pre-Islamic Era – A Study According to Cultural Semiotics

قُدِّمت هذه الأطروحة آستكمالًا لمتطلّبات الحصول على درجة الدكتوراه في آختصاص الأدب والنقد العربيّ، في جامعة اليرموك، إربد – الأردن

إعداد

زاهي نجيب رشيد سلامة

إشراف

الأستاذ الدكتور يوسف أبو العدوس

تموز، 2019

شعر الصَّعاليك في العصر الجاهليّ – دراسة في ضوء سيمياء الثقافة

قدمت هذه الأطروحة آستكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في
آختصاص الأدب والنقد العربي، في جامعة اليرموك، إربد – الأردن

إعداد الطالب

زاهي نجيب رشيد سلامة

وافق عليها

أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور: يوسف أبو العدوس..... مشرفًا ومقرّرًا

أستاذ النقد الأدبي والبلاغة - قسم اللغة العربية/ جامعة اليرموك

الأستاذ الدكتور: عبد القادر مرعي ..... عضوًا

أستاذ النحو العربي – قسم اللغة العربية وآدابها/ جامعة اليرموك

الأستاذ الدكتور: بسام قطوس ..... عضوًا

أستاذ النقد الحديث - قسم اللغة العربية وآدابها/ جامعة اليرموك

الدكتور: أحمد ابو دلو .....عضوًا

أستاذ اللغويات - قسم اللغة العربية وآدابها/ جامعة اليرموك

الأستاذة الدكتورة: نجود الحوامدة..... عضوًا خارجيًّا

أستاذة أدب ونقد حديث - قسم اللغة العربية وآدابها/ جامعة جرش الأهلية

تاريخ مناقشة الأطروحة: الخميس 4.7.2019

إهداء

إلى من علمني أن العلم والأدب يعادلان كنوز الكون

أَبي

إلى نور حياتي ومن جُعلت الجنة تحت أقدامها

أُمي

إلى من قدمت التنازلات ووفرت لي الوقت والفرص

أُسرتي

إلى محبي العلم والأدب ومريدي الحقيقة

إليهم جميعًا أهدي ثمرة جهدي

زاهي

شكر وتقدير

بودي توجيه شكري وتقديري إلى مشرفي الفاضل الأستاذ الدكتور يوسف أبو العدوس على دعمه ومرافقته الحثيثة، وعلى ما وهبني من خبرته ووقته الثمين في سبيل إنجاز هذا العمل، ولم يتوان في مدّ يد العون لي حين كنت بحاجة إلى دعمه وإرشاداته العلمية، وأشكره على ما أعطاني من ثقة في آتخاذ القرارات العلمية خلال المراحل المختلفة في إنجاز البحث.

وأتقدم بوافر شكري وعظيم تقديري للأستاذ الدكتور موسى ربابعة، المشرف الأول، الذي رافق العمل منذ مراحله الأولى. فقد وهبني إشراقات بارزة في مجال السيميائيات، بالإضافة إلى تعليماته الرشيدة وتشجيعه الذي آنطوى على الكثير من المحبة الغامرة وحسن المعاملة والتشجيع الدائم، على الصعيدين الشخصي والعلمي.

لموظفي وموظفات مكتبة الحسين بن طلال، في كل أقسامها، فضل كبير، وانعكس ذلك في معاملتهم اللبقة وهدوء كلمتهم وابتساماتهم الداعمة واستعدادهم لتقديم خدماتهم بأمانه وسرعة وإتقان وسرور، من غير تأجيل أو تذمُّر، فلهم تحيتي وتقديري وامتناني، ولهم باقات من الأزهار التي تفوح عطرًا رقيقًا.

شكري وتقديري إلى جميع الدكاترة والأساتذة الذين تتلمذت على أيديهم، في قسم اللغة العربية. هؤلاء تركوا في نفسي أصدق مشاعر المودة، ووضعوا أمامي أسس البحث العلمي وآلياته. ولا أنسى الأساتذة الذين لم أدرس على أيديهم، لكنهم كانوا السند والراعي المخلص ومن وفَّر الإجابة وكان العون حين آحتجت. وشكري الوفير لرؤساء الأقسام الذين رافقوني خلال فترة دراستي، وطاقم الموظفين والعاملين في القسم على ما قدموه لي من خدمات بكل أمانة وإخلاص.

وأخص بالشكر الأساتذة الدكاترة الأفاضل، أعضاء لجنة المناقشة على تكرُّمهم بمناقشة الأطروحة وتقويم البحث ليرى النور بعد ملاحظاتهم القيِّمة.

ثبت المحتويات

الإهداء	III
شكر وتقدير	IV
ثبت المحتويات	V
قائمة الجداول	XV
الملخص	XVI
المقدمة	1
1. **الفصل الأول: المهاد النظري والمنهج – من الشكلانية إلى سيمياء الثقافة**	19 – 82
1.1 رؤية نظرية: النظرية السيميائية وسيمياء الثقافة	20
1.1.1 الشكلانية	21
1.1.1.1 الشكلانية أسسها وجذورها	21
1.1.1.2 الشكلانية الروسيّة ردّ فعل	22
1.1.1.3 مبادئ الشكلانيين وأهدافهم	24
1.1.1.4 رواد الشكلانية الروسية	27
1.1.1.5 نظرة الشكلانيين إلى الشِّعر والشكل	28
1.1.1.6 فضل الشكلانية الروسية ومجالات آشتغالها	29
1.1.1.7 اتجاهات الشكلانية	31
1.1.1.7.1 أولها: حلقة موسكو اللسانية	31
1.1.1.7.2 ثانيها: جماعة بيترسبورغ (لييننغراد)، المسماة "أوبوياز" (OPOJAZ)	32

1.1.1.7.3 ثالثها: جماعة تارتو السيميائية 33
1.1.1.7.4 رابعها: حلقة براغ اللسانية 33
1.1.1.8 تأثير الشكلانية في ثقافة أوروبا (الروسية الشكلانية والسيميائية) 33
1.1.1.9 محاربة الشكلانية ونشوء البنيوية 34
1.1.1.10 البنيوية 34
1.1.1.11 العلاقة بين البنيوية والسيميولوجيا 36
1.1.1.12 ما بين الشكلانية والسيمياء 37
1.2 السيميائية وسيمياء الثقافة 38
1.2.1 قضية المصطلح "السيمياء" 38
1.2.2 مفهوم الثقافة 41
1.2.2.1 تعريفات عامة في "الثقافة" 45
1.2.2.1.1 تعريف إدوارد تايلور (E. B. Tylor) 45
1.2.2.1.2 تعريف روبرت بيرستد (R. Bierstedt) 45
1.2.2.1.3 تعريف غي روشيه (Guy Rocher) 46
1.2.2.1.4 تعريف كروبير وكلوكهون
(Kroeber and Kluckhohn) 46
1.2.2.1.5 تجاوزات في الحكم على تعريفات الثقافة 47
1.2.2.2 تعريفات في "الثقافة" متعلقة بالرموز والعلامات 47
1.2.2.2.1 تعريف باين (Bain) 48
1.2.2.2.2 تعريف وايت (White) 48

1.2.2.2.3 تعريف ديفيز (Davis) 49
1.2.2.2.4 التعريف الماركسي 49
1.2.2.3 تعريف الثقافة من وجهة النظر السيميوطيقية 49
1.3 مدرسة تارتو (Tartu) وسيمياء الثقافة 50
1.4 سيمياء الثقافة 55
1.4.1 تعريف يوري لوتمان وزملائه للثقافة 57
1.4.1.1 الثقافة والذاكرة 59
1.4.1.2 الزمان والنص 60
1.4.1.3 تكوُّن النصوص وانتقالها 61
1.4.1.4 البنية 62
1.4.1.5 التزامن النشاطي 62
1.4.1.6 علاقة الثقافة باللغة الطبيعية 63
1.4.1.7 تولد الثقافات 64
1.4.1.8 منهاج سلوكي – نظام ثقافي 65
1.4.1.9 الاستمرارية 65
1.4.1.10 التعبير والمضمون 66
1.4.1.11 النشاطات والثقافة 66
1.4.1.12 تحولات في الثقافة 66
1.5 أدوات وآليات سيمياء الثقافة 67
1.5.1 داخلي – خارجي 67

1.5.2 الفوضى – اللا فوضى 68
1.5.3 منظَّم – لا منظَّم 69
1.5.4 الاستبعاد والامتصاص 70
1.5.5 ثقافي – لا ثقافي 71
1.5.6 التجزؤ – اللا تجزؤ 71
1.6 سيمياء الثقافة وسيمياء الكون 71
1.6.1 سيمياء الكون 71
1.6.2 بين سيمياء الثقافة وسيمياء الكون عند يوري لوتمان 72
1.6.3 علاقة سيمياء الثقافة بالفضاء الكوني 73
1.7 النص 74
1.7.1 تعريف النص 74
1.7.1.1 تعريف هلمسليف (Louis Hjelmslev) 74
1.7.1.2 تعريف النص بمفهوم سيميائي 74
1.7.1.2.1 تعريف جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) 76
1.7.1.2.2 تعريف جماعة "تل كل" (Tel Quel) 76
1.7.1.2.3 تعريف النص عند سيميائيي مدرسة تارتو 77
1.7.2 قيمة النص 77
1.7.3 النص في اللغة الطبيعية والنص اللغوي في الثقافة 78
1.7.4 النص من المنطلق الوظيفي 79
1.7.5 نقل النصوص وانتقالها 79

2. الفصل الثاني: تمظهرات المركز والهامش في شعر الصعاليك في العصر الجاهلي

في ضوء سيمياء الثقافة 83 – 129

2.1 مفهوم المركز والهامش لغة واصطلاحًا 85

2.1.1 المركز والهامش لغةً 85

2.1.2 المركز والهامش ٱصطلاحًا 86

2.2 العلاقة الوثيقة بين المركز والهامش 93

2.3 الحقل الدلالي للهامش 97

2.4 المركز والهامش في ضوء نظريات الجنس الأدبي 97

2.5 المركز والهامش لدى الصعاليك 102

2.5.1 الصعلوك المحمود والصعلوك المذموم 108

2.5.2 الصعاليك وجدلية الفوضى والنظام 112

2.6 سيمياء الأنا والآخر وثنائية المركز والهامش 115

2.7 سيمياء الداخل والخارج 117

2.7.1 الخارج والداخل – الحركة الأولى – الاتجاه الأفقيّ 118

2.8 سيمياء المرأة، في المركز أو الهامش؟ 120

3. الفصل الثالث: الجسد ثقافة وثقافة الجسد 130 – 205

3.1 علاقة الجسد مع الأمور الخارجية 131

3.1.1 سيمياء الجوع 131

3.1.1.1 طقوسية الجوع 131

3.1.1.2 تحمل الجوع 139

3.1.1.3 الجوع والعطش 140
3.1.1.4 أم العيال 141
3.1.1.5 شرب الماء القراح بدلا من الطعام 142
3.1.1.6 الجوع – الكرم – الفقر 143
3.1.1.7 مقاسمة الطعام مع الذئب 144
3.1.1.8 الفقر والكرم 144
3.1.1.9 ثقافة الطعام 145
3.1.2 ضمور الجسد 145
3.1.3 سيمياء العَدْو والقدرة البدنية 148
3.1.4 سيمياء النوم 151
3.1.5 سيمياء المظهر 153
3.1.5.1 سيمياء اللباس 153
3.1.5.2 سيمياء الشَّعْر 155
3.1.5.3 سيمياء النعل 157
3.1.6 سيمياء الطعام 159
3.2 سيمياء أداة الحرب والقتال 160
3.2.1 السيف 161
3.2.2 القوس 167
3.2.3 السهم 171
3.2.4 الرمح 174

3.2.5 التُّرْس 175
3.2.6 الوَفْضَة 175
3.3 سيمياء اللون 176
3.3.1 الألوان الأساسية 178
3.3.1.1 اللون الأسود 178
3.3.1.2 اللون الأبيض 181
3.3.1.3 اللون الأحمر 184
3.3.1.4 اللون الأخضر 186
3.3.1.5 اللون الأزرق 187
3.3.2 الألوان الفرعية 188
3.3.2.1 الأغبر 188
3.3.2.2 وجه الصعلوك كالماء المذهب 189
3.3.2.3 الوجه كالبرق 189
3.3.2.4 الكُدْر (لون القطا) 190
3.3.2.5 الأَطْحَل (لون الذئب) 191
3.3.2.6 أسفع الخدين (الثور الوحشي) 191
3.3.2.7 الوشوم 192
3.4 تقاطع سيمياء الأداة مع سيمياء اللون 193
3.5 سيماء الموت 194
3.5.1 القلق الوجودي 195

3.5.2 حتمية الموت 196
3.5.3 الموت خِيار 197
3.5.4 الموت قدر ومصير محتوم 197
3.5.5 الموت شرف 199
3.5.6 الموت غياب لا عودة منه 200
3.5.7 اِرتداء ثياب الموت 200
3.5.8 الجسد بعد الموت 200
3.5.9 عيش الموت وجماله 204

4. الفصل الرابع: القيمة والقيمة المضادة 206 – 249

4.1 الطموح إلى توازن قِيَمِيّ 207
4.2 التضام والتقابل في الإشارات 210
4.2.1 سيمياء النظام – اللانظام (الفوضى) 213
4.2.1.1 رفض حياة الرعي في مكان واحد 216
4.2.2 سيمياء السيد – المسود 217
4.2.3 سيمياء الانتصار والاندحار 222
4.2.4 سيمياء الغنى والفقر 222
4.2.5 سيمياء الكرم والبخل 228
4.2.6 سيمياء الانتقال ٱرتفاعًا وٱنخفاضًا 231
4.2.7 سيمياء القبول والرفض 239
4.2.7.1 القبول والرفض في معيار الداخل والخارج 241

4.2.7.2 العيش مع الوحش 244

4.2.7.3 الاكتفاء بالقلب والسيف والقوس والفرس 244

4.2.8 سيمياء البناء والهدم 246

4.2.9 سيمياء الخير والشر 247

4.2.9.1 سيمياء الحلاوة والمرارة 248

4.2.9.2 سيمياء العطاء والنكران 248

5. الفصل الخامس: سيمياء البطولة لدى الصعاليك مقابل "السلطة" 250 – 287

5.1 تصوير علاقة الصعلوك مع الطبيعة الصامتة والحية 251

5.1.1 صفات الصعلوك وبطولاته وملاءمة نفسه للطبيعة 254

5.1.2 تصوير الحيوان – الأَراوِي والصُّحْم 256

5.1.3 العلاقة مع الفرس 257

5.1.4 الحياة مع الوحوش 258

5.2 سيمياء الليل والثقافة الليلية 260

5.2.1 الليل مواز لحياة الحيوان 261

5.2.2 سيمياء الليل والاهتداء 262

5.2.3 سيمياء السير في الليل 264

5.2.4 سيمياء السير في الليل والمشاركة في جيش عظيم 265

5.3 سيمياء البطولات 266

5.3.1 سيمياء القتال والغارة والمعارك والمغامرات 266

5.3.2 سيمياء حماية الأصحاب 279

5.3.3 سيمياء إغاثة الجار 279

5.3.4 سيمياء قضاء الوقت 280

5.4 سيمياء الفوضى البنّاءة والتمرد في ممارسات الصعلكة 280

5.4.1 سيمياء اللصوصية والسطو وقطع الطريق 281

5.4.1.1 سيمياء البطولة والقتل 281

5.4.1.2 سيمياء عدم الاعتراف بالرحمة 282

5.4.1.3 سيمياء تمزيق العدو 282

5.4.1.4 سيمياء إنصاف الآخر في ذكر البطولات 283

5.4.2 سيمياء المغافلة والغيلة 284

5.4.3 سيمياء الحذر والحيطة الملازمة للصعلوك 285

الخاتمة 288

قائمة المصادر والمراجع 295

ملحق رقم (1) 317

Abstract 330

قائمة الجداول

جدول رقم (1): المثير – المحفز – الحاجة 140

جدول رقم (2): الدال والمدلول 148

جدول رقم (3): الفعل – الإشارة – الدلالة 182

جدول رقم (4): تقاطع سيمياء الأداة مع سيمياء اللون والصوت 193

جدول رقم (5): اِندغامات مشتقة من سيمياء الصفة (الثنائيات) 228

سلامة، زاهي نجيب رشيد. شعر الصعاليك في العصر الجاهليّ – دراسة في ضوء سيمياء الثقافة. أُطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، (2019 م)، المشرف أ. د. يوسف أبو العدوس.

الملخص

تتعرَّض هذه الأطروحة لدراسة عيّنة من الشعر الجاهليّ، تتمثَّل في شعر صعاليك الجاهلية. وتقوم باستخدام منهج نقديّ حديث هو منهج سيمياء الثقافة المنحدِر من السيميائيات العامة.

يتصدَّر الأطروحة مِهاد نظري يشتمل على الخلفية النظرية للتيارات والمناهج النقدية التي سبقت السيميائية وهيَّأت الخلفية لنشوئها، كالشكلانية الروسية، والنقد الجديد والبنيوية، حتى ظهور السيميائيات بما فيها سيمياء الثقافة.

وكان لحلقة موسكو اللسانية، وجماعة بطرسبورغ (لينغراد)، المسماة "أوبوياز" (OPOJAZ) الفضل الكبير في تطوُّر الشكلانية، فقد شكلت الشكلانية الروسية الخلفية التي آرتكزت عليها البنيوية ثم فيما بعدها السيميائية، وأسَّست لفكر جمالي نهلت منه الحركات الأدبية والنقدية المنبثقة عنها. وأهم من قال في منهج سيمياء الثقافة مدرستان: المدرسة الروسية، الممثَّلة بيوري لوتمان (Juri Lotman) وزملائه، ويطلَق عليها آسم "مدرسة تارتو" (Tartu) أو "مدرسة تارتو – موسكو"، والمدرسة الإيطالية المتمثلة بأمبرتو إيكو (Umberto Eco) وزملائه.

عرضت الأطروحة مفهوم الثقافة من زوايا نظر مختلفة، بالاستناد إلى أعلام علم الاجتماع وغيرهم من الباحثين. واهتمت الدراسة بعرض مفاهيم لها علاقة بالثقافة بشكل مباشَر، كالثقافة والذاكرة.

شكَّلت سيمياء الثقافة وعلاقتها بالدراسة السيميائية محورًا رئيسًا في الأطروحة، لذا تمّ عرض أدوات وآليات سيمياء الثقافة في الفصل النظري، وعليها تمّ الاعتماد في الفصول التطبيقية لدراسة شعر الصعاليك. وكان للثنائيات الضدِّية حيّز بارز في التطلُّع إلى الإشارة إلى مفهمة وبِنْية شعر الصعاليك في ظل منهج سيمياء الثقافة.

وتتمركز في سيمياء الثقافة في شعر الصعاليك مفاهيم أساسية تُسِهم في تحقيق فهم مَدَوِيّ لدائرة الصعاليك مكانًا وحركةً، وخاصة مفهوم المركز والهامش وتبادل مواقعهما. ومن هذا المنطلق تم التركيز على ٱعتبار الصعلوك في مركزٍ يقع خارج الهامش الذي صنعته له القبيلة، فنشأت فئة النضال الاجتماعي بين ظهراني الصعاليك، وبرز بينهم الصعلوك المحمود.

وتبين أنه يمكن دراسة الكثير من القضايا في شعر الصعاليك على أنها سيمياء ثقافة. ولذلك، ٱهتم القسم التطبيقي في الدراسة بثنائيات كالخارج والداخل والحركة الأفقية للصعاليك.

ومن أهم هذه السيميائيات الثقافية ثقافة الجسد، وتبين أن للجسد علاقات مع سيميائيات فرعية كالجوع والسرعة والنوم واللباس والنِّعال والشَّعْر، ولكل منها ممارسات طقسية نابعة من طبيعة حياة الصعاليك.

وشكَّلت سيمياء الأداة محورًا هامًّا، وخاصة أدوات الحرب والقتال: السيف والقوس والسهام والرمح والتُّرس وجَعْبة السهام.

واللون سيمياء ثقافة بارزة في عالم الصعاليك، وقد تعدَّدت الألوان واشتدت وبهتت وتفاوتت درجاتها، فنجد الأسود الفاحم والأبيض الناصع، وما تآلف من الأسود والأبيض معًا، في عالم الحيوان. وقد ورد اللون الأحمر بكثافة، والأصفر ظاهر في عالم الأدوات والقتال والطبيعة، بينما

نجد قلة في ورود الأخضر والأزرق. وقد ٱستقطب الشاعر الصعلوك – أحيانًا – أسماء الألوان من بيئته، فقال الأغبر والأكدر والأطحل والأسفع.

وقد برز حديث الشعراء الصعاليك في سيمياء الموت، فنراها تحتل مركزًا عاليًا في شعرهم، والأمر عائد إلى أمرين: الأول، هو القلق الوجودي الذي يبثه الإنسان عامة، والثاني، هو نمطية حياة الصعلوك التي يتعرض فيها الصعلوك إلى خطر الموت بشكل دائم.

ومن شأن الأدب أن يجسد القِيَم في أي مجتمع. وقد كانت للشعراء الصعاليك القدرة على تجسيد القيمة والقيمة المضادة، ومنشأ ذلك هو أن الصعاليك "هاجروا" من محيطهم الأول إلى محيط آخر لبناء مجتمع بديل ذي كيان يتميَّز بالعدل والمساواة والمحافظة على كرامة الإنسان. من هذه الصفات تنشأ سيميائيات معتمِدة في الأساس على ثنائيات ضدِّية أو ما يمكن أن يطلَق عليه القيمة والقيمة المضادة القائمة على علاقات التقابل الضدّي.

وتعَد سيمياء البطولة لدى الصعاليك من أبرز وأهم السيميائيات الثقافية في حياتهم كما ٱنعكست في أشعارهم، فقد صوَّرت بطولاتهم في علاقاتها مع الطبيعة الصامتة والحية، ونمطية حياتهم الليلية، بالإضافة إلى سيمياء الفوضى البنّاءة والتمرُّد في ممارسات الصعلكة.

وفي الختام، يرى الباحث ضرورة الإشارة إلى مدى ملاءمة كبير في ٱستخدام منهج سيمياء الثقافة للبحث، ومن المتوخّى أن تفتح هذه الدراسة – بحَسَب منهج البحث المختار – نوافذ وتكشف ملامح لمشاهد حضارية ومعيشية في حياة الصعاليك أو غيرهم ممن عاصرهم أو عاش في الجاهلية خاصة أو ما بعدها عامة.

المقدمة

تهتم هذه الدراسة بدراسة وصفية تحليلية لشعر الصعاليك في العصر الجاهليّ،[1] وفقًا لمنهج سيمياء الثقافة. وبذلك يتم تناول شعر الصعاليك ضمن منظومة محدَّدة، وقواعد علمية وضعَها النقد الحديث.

حظي شعر الصعاليك بدراسات عديدة، لكن لم يتبين، في حدود ٱطلاع الباحث، وجود أية دراسة تُعنى بشعر الصعاليك من وجهة نظر سيمياء الثقافة. فمعظم الدراسات المنشورة تعالج – في الغالب – الصعلكة ومضامين شعر الصعاليك كدراسة ظاهرة سلوكية أو فكرة في حياة الصعاليك أو ظاهرة تتعلق بالخصائص الأسلوبية من الجهة اللغوية أو الفنية بطرائق تفسيرية مباشرة، من غير أن تكون تحت مجهر المناهج الحديثة، إلا القليل منها. كأن يُقال مثلًا في مطلع موضوع الدراسة: صورة المرأة والحياة والموت والآخر والإنسان والنزعة الإنسانية ورؤية العالم والغارة، ثم يُضاف "في شعر الصعاليك".

أما الدراسة الحالية فتعتمد على تناول وطرح جديدين وقراءة جديدة لشعر الصعاليك في ضوء منهج نقدي حديث، فتُقارِبِ موضوعات مركزية في شعرهم مقاربة سيميائية، وتحديدًا في ضوء منهج سيمياء الثقافة، وبذلك تكون دراسة طلائعية في الموضوع والطرح والآليات والمنهج. والإضافة العلمية التي ستضيفها الدراسة هي بناء نموذج، يمكن – من خلاله – وضع شعر الصعاليك تحت مفاهيم نقدية حداثية بعيدة عن الشرح والتفسير، وبذلك تكون دراسة مختلفة عن غيرها من الدراسات ورائدة في موضوع يُطرح من زاوية رؤية مخالفة لزوايا الطرح السابقة في الدراسات التقليدية ذات الجانب الواحد.

---

[1] حيث يظهر "شعر الصعاليك" يُقصد بذلك "شعر الصعاليك في العصر الجاهلي"، في كل أجزاء الرسالة، إلا إذا أُشير إلى غير ذلك.

ومنعًا لأي لبس قد يحصل في جانب التحديد المنهجي في الدراسة الحالية، من الجدير بالإشارة هو التقارب الاصطلاحي بين منهج سيمياء الثقافة والنقد الثقافي، فمن الطبيعي أن يحدث تقاطع نصي ومفاهيمي بينهما، لكن لكل دِلالته الاصطلاحية ومجالاته وطرائق وآليات الاشتغال الخاصة به، وهذه الدراسة تتولى البحث تحت عنوان سيمياء الثقافة من غير التطرق إلى النقد الثقافي.[2]

تكمن أهمية الدراسة في القيمة العلمية التي يُتوخى أن تقدمها، في مجال دراسة الشعر العربي القديم، في أنها تعتمد على معالجة الشعر القديم بحسب أدوات بحثية جديدة، تُسهم في رسم صورة ثقافية حضارية لغوية، تعكس حياة الصعاليك في الجاهلية، كون حياتهم تختلف عن حياة غيرهم من الناحية الاجتماعية على الصعيدين الجَمْعِيّ والفردي.

تعالج الدراسة إشكالية تفكيك منظومة شعر الصعاليك مضمونًا وشكلًا، من أجل الوصول إلى وصف شعر الصعاليك، والثقافة التي يعكسها، واستخلاص التيمات التي ترسم ملامح ومعالم هذا الشعر، وتصنيفها في موضوعات وعناوين فرعية منبثقة من سيمياء الثقافة.

تطرح الدراسة عدة أسئلة، تحاول الإجابة عنها من خلال عمل تطبيقي، تجريه على شعر الصعاليك، في ضوء منهج سيمياء الثقافة. من أهمها: كيف تُسهم آلية البحث من خلال سيمياء الثقافة في ٱستكشاف فهم جديد لشعر الصعاليك في العصر الجاهليّ؟ ما هي المفاهيم الجديدة والمغايرة التي يمكن ٱكتشافها في شعر الصعاليك من خلال توظيف سيمياء الثقافة وإظهار المخبوء

---

[2] تناول النقد الثقافي دارسون كثيرون، منهم: عبدالله محمد الغذامي. 2005. النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية. المركز الثقافي العربي، ط 3، الدار البيضاء – المغرب، وبيروت – لبنان، ط 3. وأيضًا: ، عبد القادر الربّاعي. 2007. تحولات النقد الثقافي. دار جرير للنشر والتوزيع، ط 1 ، عمان – الأردن. وأيضًا: عبد الرزاق المصباحي. 2014. النقد الثقافي – من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية. مؤسسة الرحاب الحديثة للنشر والتوزيع، ط 1، بيروت – لبنان.

الثقافي من الظاهر النصي؟ ما هي الإشارات القِيَمِية والممارسات الحياتية والثقافية التي يمكن ٱستنباطها من شعر الصعاليك كميثاق ثقافي حضاري مرتبط بسلوك اجتماعي منظم؟ إلى أي مدى يمكن النظر إلى شعر الصعاليك بوصفه تجسيدًا وانعكاسًا لحركة دينامية بين المركز والهامش تعكس رؤية علاماتية ٱجتماعية وفكرية؟ ما هي العلامات الإنسانية التي ترمز إليها ثنائيات القيمة والقيمة المضادة في شعر الصعاليك في العصر الجاهليّ؟

أما الأهداف التي تبغي الدراسة تحقيقها من خلال تبني منهج سيمياء الثقافة كمنهج بحث علمي، فهي: تحقيق ٱستكشاف ٱنعكاسي وفهم جديد لشعر الصعاليك يعتمد على تقصي العلامات الثقافية فيه؛ الوقوف على مفاهيم جديدة ومغايرة لما عُرف في الدراسات السابقة في شعر الصعاليك، من خلال الاعتماد على منهج سيمياء الثقافة؛ استنباط إشارات قِيَمِية وممارسات حياتية وثقافية بارزة ومميِزة لشعر الصعاليك، واستبطان مواقع التمفصلات الموصلة إلى سيميائيات ثقافية واضحة، بحيث يمكن النظر إليها كميثاق ثقافي حضاري مرتبط بسلوك اجتماعي منظم؛ الإشارة إلى الحيثيات التي تُمكن النظر إلى شعر الصعاليك كتجسيد وانعكاس لحركة دينامية بين المركز والهامش تعكس رؤية علاماتية اجتماعية وفكرية؛ استخراج عدد من العلامات الإنسانية التي ترمز إليها ثنائيات القيمة والقيمة المضادة في شعر الصعاليك.

تعددت المناهج النقدية التي ٱستخدمها الدارسون في دراسة النصوص الأدبية، وتطورت مع تطور مفهوم النقد وتصنيفه في مناهج مختلفة، ٱستغرق كل منها حقبة زمنية ليتبلور ويستقل، وإن كانت الحدود بين المناهج غير محسومة – في بعض الحالات – وتتيح المرونة في قراءة النص بحسب أكثر من منهج. وفي هذه الدراسة تتبنى منهجًا حديثًا، المنهج السيميائي، وتحديدًا، سيمياء الثقافة، ورأينا فيه أداة طيعة تمكننا من الإمساك بأطراف مهمة تمكننا من ٱستنطاق النص القديم ومحاورته وتوصلنا إلى عمق النص الشعري. ويتمثل هذا المنهج بتنظير الباحث يوري لوتمان

وزملائه من أمثال أوسبنسكي (B. Uspenski) وتزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) وفياتشلاف إيفانوف (1929 – 2017) (V. V. Ivanov) وبياتيغورسكي (A. M. Pjatigorskij)، وهم من أهم رموز هذا الاتجاه الذي شكل المدرسة الروسية تارتو (Tartu).

ويعتبر المنهج السيميائي – بتفرعاته – من المناهج الحديثة، وسيمياء الثقافة – تحديدًا – تصبو نحو ٱستكناه الخفايا الثقافية في النص الأدبي فتتقاطع مع دراسة الفيلولوجيا (فقه اللغة) لنفس النص. ومحاكاة لروح العصر، فإن دراسة النص الأدبي في ضوء سيمياء الثقافة تتيح للباحث مدًى واسعًا وأدوات بحث مرنة ومعاصرة وآليات ملائمة لقراءة ثقافة فئة ٱجتماعية في فترة زمنية محدَّدة، وهذا مما يمكِّن الباحث من ٱستبطان مغاليق المعاني والإشارات والدلالات الكامنة في المادة الشعرية، وتقصي العلامات الثقافية فيه.

تقوم الدراسة على وصف وتحليل شعر الصعاليك من خلال تطبيق التصور النظري الذي ينظر إليه نظرة مخالفة للمألوف والمتعارَف عليه، من حيث التعامل مع القديم عامة، على أنه مادة مفهومة مضمونًا وشكلًا. وتتناول الدراسة شعر الصعاليك في العصر الجاهليّ، بمنظار منهج حديث لرصد المنظومة النسقية السيميائية فيها، بالاعتماد على الاستقراء بالمنهجية العلمية التحليلية الوصفية. فشعر الصعاليك يشتمل على رموز يمكن أن تُفهَم بناء على سيمياء الثقافة مضمونًا وشكلًا، وتستدعي ٱستكشاف ما فيها من ميزات وضوابط.

المنهج السيميائي يصلح لمعالجة الموضوع المطروح بدراسة تطبيقية، ويضع بين يدي الباحث آليات ٱشتغال، كأنظمة العلامات الظاهرة والخافية، ويمكِّنه من ناصية النص، مادة البحث، وبواسطته يمكن دراسة النصوص بتحليل مفاهيمي ومنهجي، ودراسة ضوابط النص وإشكالياته والبحث عن المرجعيات الفكرية التي صدر عنها.

كما ويتيح اعتماد المنهج السيميائي للاستقراء، التحليل، الاستنباط، الوصف والتصنيف، ومن خلال المقاربات السيميائية والمقارنة بين التصنيفات، يمكن طرح قراءة جديدة معاصرة لشعر الصعاليك. وعندها يتمكن الباحث من تتبع النص الشعري ثم تحليله ووصفه، بمنهجية علمية، ثم الخروج بنتائج واستنتاجات دقيقة، تتميز وتختلف عما ظهر في الدراسات السابقة.

اِهتمت الدراسة بمعاينة النصوص الشعرية للشعراء الصعاليك، بحسب المنهج الذي تم اختياره وٱستجلاء سيميائيات ثقافية متوقَّعة، دون التعمق في تفاصيل حياتهم كما روتها الروايات والقصص. وقد شملت عينة الدراسة إنتاج عشرين شاعرًا من شعراء الجاهلية والمخضرَمين الصعاليك، ينقسمون إلى ثلاث فئات:

الأولى، فئة الشعراء الصعاليك الجاهليين، وهم: تَأَبَّطَ شرًّا، حاجِز الأَزْدِيّ، حَبيب الأَعْلَم (الأَعْلَم الهُذَلِيّ)، السُّلَيْك بن السُّلَكَة، الشَّنْفَرى، صَخْر الغَيّ، عُرْوة بن الوَرْد، عَمرو بن بَرّاقة، عَمْرو بن عَجْلان، قَيْس بن الحُدَاديّة، مالِك بن حَرِيم،[3]، مُرّة بن خَلَف.

الثانية، وهي فئة الشعراء الصعاليك المخضرَمين، وهم: أبو خِراش الهُذَلِيّ، أبو الطَّمَحان القَيْنِيّ، عَبَدة بن الطَّبيب، فَضالة بن شَريك الأَسَدِيّ. فإن المنطق السليم يعتبرهم تتميم الصورة للعصر الجاهليّ، وإن ٱمتدت حياتهم إلى العصر الإسلامي. وتعود الأسباب إلى أنهم قد ٱرتوَوْا من ينابيع الجاهلية وهالاتها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والعسكرية والأدبية، وهذا – بطبيعة الحال – أمر لا يُنكَر، وإن كان أثر الإسلام قد بدا واضحًا في حياتهم وشخصياتهم وأشعارهم، لكن هذا ليس مبحث الدراسة، لذا لم يكن هذا الجانب ذا قيمة للدراسة الحالية.

[3] يقول عبد الحليم حفني: "مع أن الروايات تصفه بأنه من لصوص همذان، إلّا أن أخباره تنبئ أن أسلوبه في الصعلكة يعتمد على الغارات أكثر من التلصص". عبد الحليم حفني. 1987 م. شعر الصعاليك منهجه وخصائصه. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، ص 116.

لكن عبد المعين الملوحي قد آختار أن يضم أبا الطَّمَحان القَيْنيّ وفَضَالة بن شَرِيك الأَسَدي في موسوعة اللصوص، على الرغم من كونهما صعلوكين. فأبو الطَّمَحان كان خارِبًا (سارق الإبل) لصًّا صعلوكًا،[4] وكذلك فَضَالة كان شاعرًا فاتكًا صعلوكًا.[5] ويلائم هذا البحث أن نضمهما مع مجموعة الصعاليك، ما دام قد ورد ذكرهما على أنهما صعلوكان، ونخص بالذكر أبا الطَّمَحان لأن شعره يشي بذلك.

الثالثة، وهي فئة الشعراء الذين صُنفوا في دائرة الصعلكة من غير أن يُصرَّح بأنهم من الصعاليك بشكل قاطع، وهم: أبو جُنْدُب بن مُرّة القِرْديّ، أبو كَبير الهُذَلِيّ، قَيْس بن العَيْزارة. وأتباع هذه الفئة عاشوا في ظلال الصعلكة، وتقربوا إلى المشاهير من الصعاليك، مثل تأبط شرًّا، لذلك آرتأى الباحث أن يجعلهم ضمن مادة دراسته، حرصًا على الشمولية، وخوفًا من التضييع.

ومن باب الاختصار والتركيز في وجهة البحث، سنقوم بالإحالة إلى ترجمة كل من الشعراء الذين تم الاطلاع على أشعارهم، في ملحق خاص، خاصة وأن أمهات الكتب قد آستوفت تراجمهم، وتناولتها معاجم منهجية كمعجم الدكتور عفيف عبد الرحمن. وقد تم ترتيب أسمائهم في ملحق مرتَّب بحسب النهج التالي:

- اشتمل الملحق على كشف بأسمائهم، بحسب الترتيب الأبجدي للاسم الأول للشاعر.
- جاءت الترجمات مقتضبة، تتفاوت فيما بينها من حيث إيراد المعلومات الضرورية: الاسم والكنية وكون الشاعر جاهليًّا أو مخضرَمًا وآنتمائه القبلي وكمية شعره، وجود ديوان شعري خاص به، كونه صعلوكًا.

---

[4] عبد المعين الملوحي. 1993. أشعار اللصوص وأخبارهم، (المجلد الأول)، دار الحضارة الجديدة، ط 2، بيروت – لبنان، ص 71.

[5] عبد المعين الملوحي. 1993. أشعار اللصوص وأخبارهم، (المجلد الثاني). دار الحضارة الجديدة، ط 1، بيروت – لبنان، ص 570.

- تمت الإشارة إلى الأمهات من المصادر التي تم الاطلاع عليها كالأغاني وخزانة الأدب والشعر والشعراء لابن قتيبة ومعجم الشعراء للمرزباني، وكذلك إلى مصادر حديثة، أهمها معجم الشعراء من العصر الجاهليّ حتى نهاية العصر الأموي، للدكتور عفيف عبد الرحمن.
- بما أن معجم الدكتور عفيف قد قضى الغرض في أغلب الحالات، لأنه أورد مسحًا وافيًا للمصادر والمراجع، فعلى القارئ أن يراجع المراجع المذكورة ومصادرها التي أحال إليها لما في الأمر من غنًى ودقة علميَّيْن.
- ما أشرنا إليه قد تم الاطلاع عليه كاملًا، لذا ذكرناه على الرغم من أن قسمًا مما ذكرناه قد يتقاطع مع مصادر الدكتور عفيف، توخيًا للأمانة العلمية.

اِعتمدت الرسالة على ثلاثة أنواع من المصادر والمراجع: أولها، مصادر تتعلق بالسيميائيات العامة ومنهج سيمياء الثقافة، الثقافة. ثانيها، مصادر كلاسيكية من دواوين شعرية ومعاجم وأمهات الكتب. وثالثها، مصادر حديثة، بما فيها مصادر تشتمل على شعر الصعاليك المنشور والمحقق، بالإضافة إلى الدراسات في شعر الصعاليك الصادرة في دوريات أو رسائل ماجستير أو دكتوراه في جامعات مختلفة.

اِعتمدت منهجية البحث على دراسة شعر الصعاليك في الدواوين المحققة المنشورة، وعلى نصوص لمن ليس لديهم ديوان شعري، وهؤلاء ٱطلعنا على أشعارهم في مظانها أو في تصانيف أو مجمعات شعرية. وقد تم التركيز على طبعة واحدة لكل شاعر، ديوان أو جزء من ديوان، كالشعراء الهذليين، خاصة لمن طُبع ديوانه أكثر من مرة. وقد تم ٱستخدام ديوان بتحقيق آخر غير الديوان المستخدم – كمصدر أساسي لشاعر معين – في حال تبيَّن أن التحقيق المستخدَم لم يفِ بالغرض،

والرواية في المصدر الثاني أوضح وأقرب إلى الصحة والمنطق المقبول. وإذ وجدنا أكثر من تحقيق لبعض الدواوين فقد توخينا الانتقاء بما يتناسب واحتياجات البحث.

ولم تشتغل الدراسة بالفروق بين الروايات المختلفة، وصحة نسبة هذه القصيدة – أو تلك – إلى شاعر دون آخر والنقاشات الدائرة في هذا الجانب. وإذا ٱستدعى ٱستخدام رواية من بين روايتين أو أكثر خدمة للبحث فقد توخينا الرواية الأفضل.

ففي شعر تأبط شرًّا، مثلًا، كان من المناسب ٱعتماد ديوانه بتحقيق علي ذو الفقار شاكر، وهو الأنسب والأشمل. على الرغم من ذلك، فقد ٱقتضت الحاجة والأهمية أن يُعتمَد ديوانان آخران بتحقيقين مختلفين. فقد ٱتضح أن أيًّا من هذه الدواوين لا يشتمل على كل الأشعار المعروفة والمنشورة لتأبط شرًّا، وتوخيًا للدقة والأمانة العلميتين تم ٱستعمال ثلاثة الدواوين – بالتحقيقات المختلفة.

والصعاليك فئة ٱجتماعية مميزة يُنظر إليها كمكوِّن ٱجتماعي سياسي فكري في العصر الجاهليّ، يشكل شعرها وثيقة أدبية حضارية لثقافتها. وبالرغم من ذلك، فإن ما قدمه البحث العلمي للمكتبة العربية في مجال شعر الصعاليك قليل، إذا قورن بمجالات دراسة أدبية أخرى. وبنظرة فاحصة تبين أن في شعر الصعاليك ميزات خاصة، لم تبحر الأبحاث الحديثة فيها بعدُ. فجاء ٱختيار سيمياء الثقافة المنهجي، من أجل استجلاء تلك الميزات الكامنة فيه التي ربما كانت خافية عن الأعين.

تثير منظومة حياة الصعاليك الجدل في مدى ٱبتعاد معاييرها عن المألوف والمتعارف عليه في ذلك العصر. وإن كانت – بنظرة ناقدة – تقوم بواجب إنساني ٱجتماعي من الدرجة الأولى. ولا بد للباحث في شعر الصعاليك من أن يتعامل معه ككينونة متكاملة دون تجزئته. وعلى الرغم من

وجود بعض الدراسات التي تتناول شعر الصعاليك، فإن المجال لا يزال مفتوحًا للإبداع ولقراءة شعرهم وفهمه بما يتلاءم وبيئته الطبيعية التي نشأ بها.

لا بد من تحديد مدى مساهمة جماعة الصعاليك في بناء مجتمع سليم ذي قِيَم عالية، أساسها المساواة والعدل في التعامل بين الجميع، فمن جهة أراد الصعاليك تمييز أنفسهم بأخلاقيات العدل والمساواة وإنصاف المهمَّشين، ومن جهة ثانية قاوموا البغضاء والظلم والضلالة. وهكذا يمكن الادّعاء أنهم زحفوا من هامش الحياة الاجتماعية إلى مركزها.

اِلتقى البحث بكثير من الصعوبات والعقبات، أهمها العدد الكبير من الشعراء الصعاليك، فالحديث يدور حول إنتاج عشرين شاعرًا، الأمر الذي جعل عينة الدراسة ضخمة وتشتمل على كم هائل من الأبيات الشعرية التي تتفق فيها الروايات حينًا أو تختلف فيها حينًا آخر.

إحدى العقبات التي ٱصطدم بها البحث هي تطبيق النظريات الحديثة على نص قديم، لذا نشأت الحاجة – في كثير من الحالات – إلى ٱستنطاق النص الشعري بشكل مغاير لما عهده النقد الأدبي للشعر القديم، واستخدام آليات من شأنها أن تساهم في بناء مفهوم خاص ومميز لنصوص الشعراء الصعاليك.

ومما زاد صعوبة البحث هو وجود تضاربات في الروايات، في تحقيقات مختلفة لديوان شاعر معيَّن، الأمر الذي ٱستدعى ٱستخدام أكثر من تحقيق لنفس الديوان ولنفس الشاعر، وهذا ما حصل خلال دراسة أشعار كل من الشنفرى وتأبط شرًّا، إذ ٱستخدمنا تحقيقين لتغطية النص الشعري لكل منهما. وفي حالات معينة لم يكن من اليسير ٱختيار النصوص التي من شأنها أن تجسد منظومة سيميائية ثقافية.

في حدود معرفة الباحث والبحث في أدبيات الدراسة الذي أجراه، لم يتم التعرف على مصادر أو دراسات سابقة تناولت شعر الصعاليك من منظار سيمياء الثقافة. ولكن هناك العديد من الدراسات التي تناولت شعر الصعاليك في العصر الجاهليّ، وهناك دراستان رائدتان، وهما:

الأولى، **الشعراء الصعاليك في العصر الجاهليّ**، للدكتور يوسف خليف،[6] وهي في أصلها رسالة ماجستير، في جامعة القاهرة، سنة 1958. وقد جعلها في بابين: استعرض في الأول منها تعريف الصعلكة بتوسع، وتعرض لثلاثة تفسيرات لظاهرة الصعلكة وهي التفسير الجغرافي والاجتماعي والاقتصادي، أما الباب الثاني فاهتم بشعر الصعاليك في العصر الجاهليّ وموضوعاته والظواهر الفنية فيه، وأفرد فصلًا لشخصيتين متميّزتين هما عروة بن الورد والشنفرى، ومن أهم ما جاء في هذه الدراسة هو فكرة "اشتراكية الصعاليك"، التي فسر في ضوئها الثورة الاجتماعية والاقتصادية التي شهدها المجتمع الجاهليّ.[7]

والثانية، **شعر الصعاليك منهجه وخصائصه**، للدكتور عبد الحليم حفني.[8] ونجدها دراسة موسَّعة تطرقت إلى الصعلكة لغةً بتوسُّع، ومفهوم الصعلكة وأسباب نشوئها، وعدَّدت الشعراء الصعاليك في العصر الجاهليّ والمخضرَمين والإسلاميين منهم، وخصصت الباب الثالث لشعر الصعاليك مصادره وروايته، واستخراج مواضيعه.

وسأشير فيما يلي إلى بعض الدراسات الجامعية السابقة في موضوع الصعلكة والصعاليك، وهي رسائل ماجستير وأطروحات دكتوراه، ويكون ترتيبها بحسب سنوات مناقشتها:

---

[6] يوسف خليف. 1978. الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي. القاهرة – مصر، دار المعارف، ط 3. (ط 1 1959).

[7] م. ن.، ص 7.

[8] عبد الحليم حفني. 1987. شعر الصعاليك منهجه وخصائصه. الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. م.).

الإنسان عند الشعراء الصعاليك في العصر الجاهليّ،[9] لمنذر محمد إبراهيم القاسم الزعبي. واعتمدت المنهج النفسي للبحث في بواعث الرفض والتمرد النفسية. وتناولت البعد الروحي بما فيه من معتقدات وطقوس دينية، والجانب المادي في حياة الصعاليك. واستعرضت جوانب مهمة في حياة الصعاليك كالغذاء والكساء والمسكن والقدرة الجسدية التي تساهم في تحقيق الغايات المادية والاجتماعية والاقتصادية والقتالية التي سعَوْا إليها، وعلاقات الصعاليك الاجتماعية مع كل من حولهم: أسرهم، قبائلهم، جيرانهم، وعلاقة الإنسان بموجودات الكون. وعرضت الرسالة إلى مدى إيجابية سلوك الصعاليك أو سلبيته، ومدى إدراكهم حاجة المجتمع لهم، وكأنهم وُجدوا للتصحيح.

صورة المرأة في شعر الصعاليك واللصوص حتى نهاية العصر الأموي،[10] لمنذر ذيب كفافي. وتناولت صفات العفة والحياء، التمنع والصدود، المرأة والغول، غزل الصعاليك واللصوص وغزل الشعراء العذريين، وصف المرأة معنويًا وجسديًا، زينة المرأة ولباسها، الطيب بأنواعه، السبب الذي يقف وراء قلة الشعر الذي يتحدث عن زينة المرأة، وسبب آبتعاد الشاعر الصعلوك عن المرأة. وتطرقت الرسالة إلى أنماط وقيمة المرأة في شعر الصعاليك واللصوص، والسبايا، وقلة رثاء المرأة في شعرهم، الوظيفة الفنية للمرأة في شعر الصعاليك.

الآخر في شعر الصعاليك في العصر الجاهليّ،[11] لخالد منصور منصور المطيري. وهي دراسة آستقرائية مباشَرة حول شعر الصعاليك. وتتعرض لتعريف الصعلوك في اللغة والاصطلاح المتعارَف عليه، وتتناول إشكالية نسب الصعاليك، وتنفي أن تكون خصومة الصعاليك مع قبائلهم

---

[9] منذر محمد إبراهيم القاسم الزعبي. 1989. الإنسان عند الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي. رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

[10] منذر ذيب كفافي. 1998. صورة المرأة في شعر الصعاليك واللصوص حتى نهاية العصر الأموي. رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

[11] خالد منصور المطيري. 2005. الآخر في شعر الصعاليك في العصر الجاهلي. رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

هي سبب البلبلة في نسبهم،[12] وتربط علاقة الصعاليك بمجتمعهم، وتبين رفعة منزلتهم، وانسجامهم مع قبائلهم، وما يلفت النظر أن الدراسة تنفي الكثير من المفاهيم المتعارَف عليها بشأن الصعاليك، كلونهم الأسود، وعدم مخالفتهم المنهج الجاهليّ في أسلوبهم، فبعضهم وقف على الأطلال، وافتتح آخرون قصائدهم بالغزل، وعرفوا موضوعات مطروحة في الأدب كموضوعات حِكر على فئة معينة كالنقائض، ولهم أقوال في المُنصفات.[13] وتتناول الدراسة المرأة الأم والزوجة والحبيبة والعاذلة والمُجيرة والسبية ونساء الأعداء والمرأة السوداء.

الاغتراب في شعر الصعاليك واللصوص حتى نهاية العصر العباسي الأول،[14] لفتحي إرشيد محمد شديفات. وتتناول مفهوم الغربة والاغتراب المفروضَين على الإنسان قسرًا، وأنواع الاغتراب، كالاغتراب الاجتماعي، الاغتراب الاقتصادي بين الغنى والفقر، وأسباب الطبقية، وما تسببه الطبيعة الجغرافية من اغتراب. وتتناول الظواهر الفنية في شعر الصعاليك واللصوص، كغياب المقدمة الطللية، وكون قسم من شعرهم مقطوعات. أما في الجانب التطبيقي فتدرس الرسالة ثلاثة نماذج لألوان الاغتراب، المكاني، النفسي والاجتماعي. وتشير الدراسة إلى أن أسباب اغتراب الصعاليك واللصوص هي البحث عن التوازن الاقتصادي والاجتماعي، والبحث عن العدالة، ونيل الحرية. فالاغتراب تمرُّد على تقاليد القبيلة، والخروج نوع من التمرد والثورة.[15]

---

[12] خالد منصور المطيري. الآخر في شعر الصعاليك في العصر الجاهلي. م. س.، ص 8.

[13] م. ن.، ص 127.

[14] فتحي إرشيد شديفات. 2006. الاغتراب في شعر الصعاليك واللصوص حتى نهاية العصر العباسي الأول. أطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

[15] م. ن.، ص 3، 268.

رؤية العالم في شعر الصعاليك حتى نهاية القرن الثالث الهجري،[16] لصغير بن غريب العنزي. وقد تبنى المنهج التحليلي الاستنباطي. وتناول الصعلكة مفهومًا ونشأة في: العصر الجاهليّ، عصر صدر الإسلام، العصر الأموي، العصر العباسي، وتطرقت الأطروحة إلى الرؤية في علاقات الصراع مع: السلطة، الفقر وتسويغ القيمة المضادة، الرؤية في علاقات التوافق.

ومن نتائجه وجود تقارب في الرؤية الإيجابية لدى الشعراء الصعاليك في العصر الجاهليّ والشعراء الصعاليك في العصر الأموي، وبروز الرؤية السلبية للعالم لدى الشعراء الصعاليك في العصر العباسي. بالإضافة إلى تمكن الصعاليك في العصرين الجاهليّ والأموي من إقامة مجتمع بديل مختلِف عن مجتمع المركز. والنتيجة الثالثة هي أن فعل التعويض عند الصعاليك في مجتمعهم المضاد قد أوجد قيمًا مضادة لمجتمع المركز.[17]

الحياة والموت في شعر صعاليك العصر الجاهليّ،[18] لعلي عبد القادر الثوابية. وتهتم الرسالة ببحث موقف شعراء صعاليك الجاهلية من الحياة والموت، وهي الدراسة الوحيدة التي تعنى بدراسة هذا الموضوع. وتؤكد الرسالة أن للصعاليك موقفًا خاصًا من الحياة، يتمثل في مواجهة الموت من أجل تحقيق الحياة المرجوة، وتعرضت الرسالة إلى الصراع بين الذات المتعالية والذات الصعلوكية، ثم العالم الليلي، ومسألة حتمية الموت وشموليته، وعلاقته بالحرية، وتحدي الموت.

---

[16] صغير بن غريب العنزي. 2011. رؤية العالم في شعر الصعاليك حتى نهاية القرن الثالث الهجري. أطروحة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، السعودية.

[17] م. ن.، ص 1، 394 – 398.

[18] علي عبد القادر الثوابية. 2012. الحياة والموت في شعر صعاليك العصر الجاهلي. رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

وتعرض الرسالة نموذجًا تطبيقيًّا مختصرًا لثلاث قصائد،[19] في متابعة لتجسيد الصراع الداخلي في ذوات الصعاليك، الصراح نحو الحياة.

النزعة الإنسانية في شعر صعاليك الجاهلية، للعربي حمدوش.[20] يتبع الباحث في الرسالة المنهج التكاملي، أي التاريخي والنفسي والاجتماعي والفني واللغوي معًا. ويعالج تساؤلات لها علاقة بالقيم ونقيضها وبالثنائيات البارزة في فكر الصعاليك. كما ويعرض إلى قضية المرأة ونظرتهم إليها. ويدور نقاشه حول النزعة الإنسانية في أدب الصعاليك ومدى إدراكهم إياها.

ناقش الباحث أسباب تمرُّد الشعراء الصعاليك، تجلّي المرأة في أشعارهم بشكلها الراقي والإنساني، توظيف العوالم الحسية المحيطة بهم في قصائدهم، طموحهم إلى تأسيس أخلاق جديدة.

الصعلكة رمزًا وقناعًا في الشعر العربي الحديث.[21] لحمزة مقبول محمود الخوالدة. وتعالج ظاهرة الصعلكة، دلالتها وخصائصها موضوعًا ورموزًا وأقنعة في الشعر العربي الحديث. جعلت الرسالة التطبيق على نصوص لشعراء معاصرين تبرُز في نتاجهم هذه الظاهرة كحيدر محمود، ممدوح عدوان، قاسم حداد، سميح القاسم وغيرهم. كما وحاولت الدراسة التمييز بين الرمز والقناع في النقد الأدبي الغربي والعربي. واعتمد قسم من الرسالة على تحليل النصوص لبيان توظيف الصعلكة في الشعر العربي الحديث.

---

[19] علي عبد القادر الثوابية. الحياة والموت في شعر صعاليك العصر الجاهلي. م. س.، ص 96 – 108.

[20] العربي حمدوش. 2013. النزعة الإنسانية في شعر صعاليك الجاهلية. رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة 1، الجزائر.

[21] حمزة مقبول محمود الخوالدة. 2013. الصعلكة رمزًا وقناعًا في الشعر العربي الحديث. رسالة ماجستير، جامعة جرش الأهلية، كلية الآداب، قسم اللغة العربية. جرش – الأردن.

حضور الصعاليك في الشعر العربي المعاصر.[22] لبخيت بن عتيق بن عبد الكريم الزهراني. تفترض الرسالة أن هناك أسبابًا وأغراضًا لاستدعاء الصعاليك في القصيدة الحديثة، كالغرض الاجتماعي، والنفسي، السياسي. وتعالج الرسالة المحمولات الرمزية: التشرد والخوف، الانحياز للفقراء، الخروج والثورة، الاعتداد بالذات، آليات الحضور.

الغارة في شعر الصعاليك في العصر الجاهليّ: دراسة في الشكل والمضمون،[23] لمراد محمد العمري. عالجت الرسالة الإغارة على البدو والحضر كمهنة تمكنهم من أجل تحصيل الغذاء لأنفسهم، ولغيرهم بحثًا عن المجد والصيت العالي. واهتمت الرسالة بالبحث عن أهم دوافع نظم القصيدة ودوافع الغارة.

الخصائص الأسلوبية في شعر الصعاليك (الشنفرى أنموذجًا).[24] وتعالج موضوع الصعلكة والصعاليك، كخلفية نظرية للرسالة، وتحديدًا السليك بن السلكة، عروة بن الورد وتأبط شرًا. يليها معالجة مستفيضة لشعر الصعاليك ميزاته وخصائصه الاجتماعية والفكرية والثقافية، ثم موضوعات الشعر الجاهليّ، وتخصص الجزء الثاني للمعالجة الأسلوبية، فتفرد فصلًا للشنفرى حياته وشعره، وفصلًا للخصائص الأسلوبية في لاميته، وتتطرق للبنية اللغوية، الصيغ الصرفية للأفعال في اللامية، بنية الأسماء، البنية التركيبية، الجمل ذات الوظائف النحوية، الصور الشعرية، المواد الصوتية.

---

[22] بخيت بن عتيق بن عبد الكريم الزهراني. 2014. حضور الصعاليك في الشعر العربي المعاصر. رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، قسم الدراسات العليا، فرع الأدب والنقد والبلاغة، وزارة التعليم العالي، المملكة العربية السعودية.

[23] مراد محمد العمري. 2014. الغارة في شعر الصعاليك في العصر الجاهلي: دراسة في الشكل والمضمون. رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

[24] جمال حرشاوي. 2015 – 2016. الخصائص الأسلوبية في شعر الصعاليك (الشنفرى أنموذجًا). رسالة دكتوراه، جامعة وهران، كلية الآداب والفنون، قسم اللغة والأدب العربي. وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الجزائر.

وبناء على مراجعة ما وقع في يدي من أدبيات الدراسة، والاطلاع على الدراسات السابقة حول شعر الصعاليك، وأخص رسائل الماجستير وأطروحات الدكتوراه – فقد ٱتضح ما يلي:

تدور كل من الدراسات السابقة حول موضوعة معينة، على أنها جانب من حياة الصعاليك أو شعرهم. فقد اختارت كل دراسة لنفسها أفقًا محدَّدًا، وتعمقت فيه، متابَعة، شرحًا وتفصيلًا. وكان الاهتمام الأول في معظم الرسائل هو التعريف بالصعلكة كظاهرة ٱجتماعية لها ما يميزها، ثم الخوض في تفصيلات الموضوعة المحدَّدة. فالبحث في معظم الدراسات هو "بحث في" وليس "بحثًا بحسب" منهج نقدي، إلا في البعض منها حيث صرحت بأنها ستنتهج هذا المنهج النقدي أو ذاك. ظهور عزوف عن التطبيق. فالنظري أكثر من العملي، وما جاء في هذا الباب هو، في الغالب، استشهادات لدعم فكرة محدَّدة، أو لتوضيح صورة. وإن وُجد فهو قليل غير موف الموضوع حقه، أو مختزل ولا يعطي صورة وافية، وغالبًا ما نجده تقليديًّا عماده الشرح لا التنظير.

لم تهتم أي من الدراسات ببناء نموذج تطبيقي لدراسة شعر الصعاليك في الجاهلية، وفقًا لأي من المناهج النقدية الحديثة. أما الدراسة الحالية، فستهتم بالأمور التالية:

دراسة شعر الصعاليك في العصر الجاهليّ بمنظار نقدي حديث، وهو المنهج السيميائي، في ضوء سيمياء الثقافة تحديدًا. والقيمة المضافة التي تتوخاها الدراسة هي ٱستحداث نموذج لشعر الصعاليك، بناء على ٱشتغال منهجي علمي من خلال تفكيك تيمات شعر الصعاليك، من شأنه أن يصور سيميائيات ثقافية.

تناول شعر الصعاليك كوَحْدة متكاملة، بكل موضوعاته، ومن غير تجزئة، وإخضاعه لمسح شامل بناء على آليات مستمدة من سيمياء الثقافة.

تتكون فصول الأطروحة من مواد نظرية وتطبيقية؛ اِشتمل الفصل الأول على عرض نظري لمنهج سيمياء الثقافة، وكيف وصلت إلينا بشكلها الحالي، خلفياتها وجذورها، وخاصة الشكلانية والبنيوية. وعرض الفصل لنظريات ومنظِّري مدرسة تارتو الروسية مع التشديد على أهمهم أمثال يوري لوتمان وزملائه. واهتم التمهيد بالتأسيس لوجود سيمياء ثقافية حقيقية في نصوص الصعاليك، التي يمكن الإمساك بخيوطها من خلال آليات ونظريات حديثة.

ويتناول الفصل الثاني تمظهرات المركز والهامش في شعر الصعاليك في ضوء سيمياء الثقافة. يبدأ بمفهوم المركز والهامش في اللغة والاصطلاح، ويستقرئ العديد من المقولات التنظيرية، ليتوسع في بيان العلاقة الوثيقة بين المركز والهامش، والحقل الدلالي للهامش. يلي ذلك معالجة المركز والهامش في ضوء نظريات الجنس الأدبي. وينتقل إلى عالم الصعلكة ليفحص عدة جوانب: كون الصعلوك في المركز الاجتماعي بين الفقراء، انعكاس المركز والهامش لدى الصعاليك، تصوير الصعلوك المحمود والصعلوك المذموم، الصعاليك وجدلية الفوضى والنظام، سيمياء الأنا والآخر في المركز والهامش. وفي قسمه الأخير يتناول جدلية الخارج والداخل – الاتجاه الأفقيّ، تليها سيمياء المرأة ومدى مركزيتها وهامشيتها.

يعالج الفصل الثالث الجسد ثقافة وثقافة الجسد، ويشمل ذلك علاقة الجسد مع الأمور الخارجية كالجوع والعطش وممارستهما كطقس على صعيد الفرد والجماعة، وعلاقته بالكرم، الحيوان، الفقر. ويجعل من ضمور الجسد سيمياء أخرى، خاصة وأنها من توابع الجوع. وينقلنا إلى سيمياء النوم، وينتقل إلى معالجة سيمياء العَدْو والسرعة، ثم ينتقل إلى جزء آخر من سيميائيات الجسد وهي سيمياء الشَّعر، النعال، الطعام. يلي ذلك سيمياء الأداة، وخاصة أدوات الحرب: السيف، القوس، السهم، الرمح والكنانة. وينتقل إلى سيمياء اللون وتداعياته العلاماتية، ويليه سيمياء الموت والقدر ودلالاتهما.

ويقوم الفصل الرابع على معالجة القيمة والقيمة المضادة، بدءًا بعرض الطموح إلى توازن قِيَمي، ثم يعرض لثنائيات ضدية كسيمياء التضام والتقابل، النظام واللانظام، السيد والمسود، الانتصار والاندحار، الغنى والفقر، الكرم والبخل، الانتقال ٱرتفاعًا وٱنخفاضًا، القبول والرفض، البناء والهدم، الخير والشر.

يبحث الفصل الخامس في سيمياء البطولة لدى الصعاليك، في مواضيع فرعية وهي: تصوير علاقة الصعلوك مع الطبيعة الصامتة والحية، سيمياء الليل والثقافة الليلية، ثقافة البطولة وحماية الأصحاب، ثقافة الفوضى البنّاءة والتمرُّد في ممارسات الصعلكة، ثقافة اللصوصية والسَّطو وقطع الطريق، ثقافة المغافلة والغيلة والغارة، ثقافة الحذر والحيطة الملازمة للصعلوك.

وما يود الباحث تأكيده هو أن نتائج البحث ليست محسومة نهائيًّا، حيث إن الطرح الحديث يسمح ويقبل ٱستقطاب أفكار جديدة داعمة أو متحفِّظة لمقولة الباحث. فليس هناك قول حسم قاطع وتحديد مفهوماتي مقطوع لسيمياء الثقافة بما يتعلَّق بشعر الصعاليك، لكثرة التداخلات والتقاطعات مع العلوم الإنسانية الأخرى.

وبعد الدرس الموسَّع والنظر المتمعِّن في شعر الصعاليك، وبعد الانكشاف على دراسات كثيرة تناولت شعر الصعاليك، فإنه يتحتَّم على الباحث الإشارة إلى وجود مواضيع في أشعار الصعاليك لم تطلها يد الدارسين. وما دام الأمر كذلك، فمن المنطقيّ لفت نظر معشر الباحثين إلى أهمية تناول نصوصها بالدراسة إفادة للدرس الأدبي والنقدي. فما زال المجال مفتوحًا لتناول هذه الشريحة الشعرية من زوايا نظر مختلفة، وبحَسَب مناهج نقدية عديدة لفرز مفاهيم جديدة تكشف ما لم يُقَل في بحث هذه النصوص.

الفصل الأول

المِهاد النظري والمنهج –

من الشكلانية إلى سيمياء

الثقافة

1. الفصل الأول: المهاد النظري والمنهج – من الشكلانية إلى سيمياء الثقافة

1.1 رؤية نظرية: النظرية السيميائية وسيمياء الثقافة

يدور البحث الحالي حول دراسة شعر الصعاليك في العصر الجاهليّ في ضوء سيمياء الثقافة. وسيكون التعامل مع الصعلكة على أنها سيرورة حياة يمارسها أناس ذوو ميزات ثقافية خاصة مخالفة لغيرهم، وبذلك تَنْتُج معانٍ مختلفة بناء على علامات ظاهرة لديهم تحمل مدلولات خاصة بهم، ومن الضروري أن تحمل هذه العلامات قصدية صريحة أو ضمنية، وبذلك تكون تلك الممارسات دالّة ومدرَكًا يحيل على معنى.[1] ففي نهاية الأمر نشتغل في سبيل البحث عن المعاني. وسيتم التركيز على العلامات في جوانب يمكن أن تدل فيها على علامات ثقافية.

تهتم الدراسة بإبراز الدال والمدلول والدِّلالة، فالدال بذاته ليس ذا معنًى ما دام منعزلًا عن أي وجود مجاور أو مرافق يتعالق معه، ويظل مفرّغًا من أي دِلالة ما لم تحصل فيه أية تعالقية مع محيطه الزماني أو المكاني أو الوصفي أو التبعي. وهي علاقة آعتباطية، كما أشار رولان بارت (Rolan Barthes)، وإن وُجدت هذه التعالقية فستبدو أمامنا العلامة واضحة ومحمَّلة وممتلئة ومشحونة بالدلالة. وعندما يتحد الدال والمدلول معًا نقول إننا أمام علامة. ولا يمكننا إهمال محوري التواصل ومحور العلامة، كمؤشرين ضروريَّين في سيمياء التواصل، لأن سيمياء الثقافة تؤثر هي أيضًا في الإشارات الثقافية، فالعلامات الثقافية عبارة عن بنية نظام أولي تفضي في النهاية إلى بنية نظام ثانية. فنحن نقف أمام دلالات محلية للثقافة، يجوز أن نسميها الدلالات الحرفية المباشرة الواضحة وربما السطحية في بعض الحالات، ومن الجهة الثانية لا بد أن تكون

[1] سعيد بنكراد. 2012. السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها. مكتبة الأدب المغربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 3، اللاذقية – سورية، ص 19 – 20.

العلامة محملة بالمجاز، وهنا نقترب مما قاله عبد القاهر الجرجاني في مسألة المعنى، حيث تحدث عن "معنى المعنى".[2]

لذا كان من البدهي البدء بعرض مختصر للخلفية النظرية للمنهج السيميائي، وأرضية نشوئه، والمنزلة التي ٱحتلها في الدراسات الأدبية والمنهجية. بعد ذلك سيتم التوجه إلى عرض موسَّع لسيمياء الثقافة: فكرتها، أُسسها، أعلامها، وعلاقتها بالإرث الحضاري عامة، والإرث الأدبي خاصة، ليتم بعد ذلك معالجة نصوص شعر الصعاليك في العصر الجاهليّ. ونعرض فيما يلي موجزًا حول نظريات النقد التي سبقت السيميائية.

1.1.1 الشكلانية

1.1.1.1 الشكلانية أسسها وجذورها

نشطت الشكلانية الروسية (Russian Formaliy) ما بين سنة 1915 وَ 1930، بعد الأزمة التي نزلت بالنقد والأدب الروسيَّين، على خلفية نبذ الرأسمالية، والاعتراف فقط بالاشتراكية العلمية التي تعود – في الأصل – إلى مؤلفات كارل ماركس (Carl Marx) وجورجي بيليخانوف (Georgi Plekhanov) وجورج هيجل (Georg Hegel) وفريدريك إنجلز (Friedrich Engels) وجورج لوكاش (George Lukács)، وغيرهم، وعلى خلفية ربط الأدب بالإطار السوسيولوجي بشكل مرآوي ٱنعكاسي.

---

[2] ينظر: بسام قطوس. 2001. سيمياء العنوان. طبع بدعم وزارة الثقافة، ط 1، عمان – الأردن، ص 22. وأيضًا: سعد البازعي، وميجان الرويلي. 2002. دليل الناقد الأدبي. المركز الثقافي العربي، ط 3، الدار البيضاء – المغرب، وبيروت – لبنان، ص 182 – 183. وقد توسع الجرجاني في مسألة "معنى المعنى". ينظر: عبد القاهر الجرجاني. 2007. دلائل الإعجاز. تح: محمد رضوان الداية، فايز الداية، دار الفكر – آفاق معرفة متجددة، ط 1، دمشق – سورية، ص 268 – 271، يليها فصل في تحليل معنى المعنى، ص 271 – 286. وينظر: حنون مبارك. 1987. دروس في السيميائيات. دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء – المغرب، ص 37 – 38.

أما أساسها الفكري وأرضية نشوئها فيعتمدان على محاولة ربط الأدب بالواقع الثوري والعملي والمادّي من جهة، وعلى محاربة التيارات الشكلية والنزعات البنيوية التي تُعنى بالشكل على حساب المضمون من جهة أخرى.[3]

ركزت الشكلانية على أدبية النص، وليس على علاميَّته، فقرأته قراءة محايثة وقاربته بوصفه بنية مغلقة على ذاتها، والنقد الشكلاني نقد نصِّيّ بحت، دعا أصحابه إلى القراءة الفاحصة والقراءة المحايثة، وتعميق مبدأ أدبية الأدب.[4]

1.1.1.2 الشكلانية الروسيّة ردّ فعل

ظهرت الشكلانية الروسية كردّ فعل على "طريقة التناول"، فقد ٱعتادت الدراسات الأكاديمية الروسية أن تدرس الأدب بالمنظار التقليدي. الذي يستند إلى مرجعيات علم النفس، وعلم التاريخ وعلم الاجتماع، بينما طالب الشكلانيون بمنح الجانب الجمالي (الفني) والشكلي فرصة للبروز.[5]

ومن هنا أرادت الشكلانية دراسة الأدب في حد ذاته، باعتباره بنية مستقلة أو عِلمًا. فالمنهج الشكلي ينأى عن تقديم مقاربات للظواهر الأدبية، ويهتم بدراسة "الأدبية".

وقد ٱبتعدت الشكلانية الروسية عن دراسة الأدب تحت منظار المعايير النفسية والاجتماعية والتاريخية والجمالية والفلسفية والثقافية. لذا نرى الشكلانية ترتبط بالشعر المستقبلي الذي نزع – في حينه – منزعًا شكلانيًّا ورمزيًّا.[6]

---

[3] جميل حمداوي. (د. ت.). النظرية الشكلانية في النقد والأدب والفن. أفريقيا الشرق، ط 1، المملكة المغربية، ص 6 – 8.

[4] ينظر: بسام قطوس. 2016. دليل النظرية النقدية المعاصرة – مناهج وتيارات. دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط 1، عمان – الأردن، ص 64 – 66.

[5] م. ن.، ص 64.

[6] جميل حمداوي. النظرية الشكلانية. م. س.، ص 20.

مركز الاهتمام لدى الشكلانية هو دراسة شكل المضمون من زاوية علمية موضوعية سانكرونية (تزامنية)، أي دراسة مفهوم الأدب بمفهوم رومان ياكبسون (Roman Jakobson)، الذي يقول في هذا "إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، وإنما "الأدبية" (Littérarité) أي ما يجعل من عمل ما عملًا أدبيًا. أما مؤرخو الأدب فإنهم يأخذون أطرافًا من كل شيء: من الحياة الشخصية وعلم النفس والسياسة والفلسفة، ويركِّبون جمعًا من الأبحاث التقليدية، بدلًا من علم أدبي، كما لو كانوا ينسون أن كل موضوع من الموضوعات المذكورة إنما ينتمي – بالضرورة – إلى علم معين: تاريخ الفلسفة، وتاريخ الثقافة، علم النفس، إلخ، وإن هذه الموضوعات يمكن لها بالطبع أن تستعمل الوقائع الأدبية كوقائع ناقصة، ومن الدرجة الثانية".[7]

وما يقف وراء هذا التوجه هو ٱختلاف الشكلانيين مع المناهج الأخرى، وإنكارهم الخلط اللامسؤول فيها بين علوم مختلفة. لذلك نجدهم يرغبون بتجاوز الخلط السائد في المناهج في الدراسات الأدبية التقليدية، وعندها – برأيهم يمكن بناء علم الأدب بناء منتظمًا، من خلال النظر إليه على أنه "مجال متميز ومتكامل للعمل الفكري".[8] ففي تلك الفترة كان الأدب لا يزال – بحسب قول فيسيلوفسكس – "أرضًا لا مالك لها".[9] فبرأيهم على الناقد أن يواجه الآثار الأدبية لا "الظروف الخارجية التي تُنتَج في إطارها هذه الآثار".[10] وينبغي للأدب أن يكون – هو بحد ذاته – موضوع علم الأدب، وليس ذريعة لأي دراسة خارجة أخرى.[11]

---

[7] بوريس إيخنباوم. 1982. نظرية "المنهج الشكلي". في: نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس. تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط 1، الرباط – المغرب، ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت – لبنان، ص 35 – 36. وأيضًا: فكتور إيرليخ. الشكلانية الروسية. ترجمة: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء – المغرب، بيروت – لبنان، 2000، ص 14.

[8] فكتور إيرليخ. الشكلانية الروسية. م. س.، ص 14.

[9] م. ن.، ص 14. وأيضًا: بوريس إيخنباوم. نظرية "المنهج الشكلي". م. س.، ص 35.

[10] فكتور إيرليخ. الشكلانية الروسية. م. س.، ص 14.

[11] م. ن.، ص 14.

ومن جهة أخرى، يجب تحديد موقف الشكلانية الروسية من مسألة بالغة الأهمية، وهي قضية "الفن للفن". فكما يشير فكتور إيرليخ (Victor Erlich) فإن هناك مغالطة وتضليلًا في هذا الأمر. فعلى الرغم من أن الشكلانية الروسية قُدِّمت على أنها صياغة متشابكة لمذهب "الفن للفن"، فإنها – في الحقيقة – ليست كذلك. والصحيح أن الشكلانيين الروس لم ينشغلوا في هذه المسألة، ولم يهتموا بالتأمل في الجمال والمطلق، بل آعتمدت الجمالية الشكلانية على الوصف أكثر من آعتمادها على الميتافيزيقية.[12]

1.1.1.3 مبادئ الشكلانيين وأهدافهم

سعى الشكلانيون إلى وضع منهج علمي مستقل لدراسة الأدب موضوعه "الأدب". واهتموا بالتطبيق، لذلك نجدهم يهتمون بالمنهج الشكلي لدراسة مادة الأدب، والفن الأدبي، وفي كل ذلك يعتمدون على مفاهيم أساسية مثل الشكل، والأدبية، والقيمة المهيمنة، والنسق، والأداة، والإدراك، والغرابة، والانزياح، والتطور الأدبي (تطور الأشكال)، ونظرية الأدب، وعلم الأدب، والشعرية، والوظيفة، والتهجين، والتناص.[13]

وتبين أن "الشكلانية" آسم أطلقه خصوم أبوياز على رواد هذه الحركة، واعتُبر آسم عار يُنعَت به كل من حاول الاهتمام بالوقائع العينية الملموسة للعمل الأدبي. وقد ألصَق هذا اللقب بهم الذين كانوا يحيطون بهم، وليس من ساروا على نهجهم.[14]

---

[12] فكتور إيرليخ. الشكلانية الروسية. م. س.، ص 13.

[13] جميل حمداوي. النظرية الشكلانية. م. س.، ص 20.

[14] فكتور إيرليخ. الشكلانية الروسية. م. س.، ص 32. وأيضًا: إبراهيم الخطيب. (مترجِم). نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس. الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط 1، الرباط – المغرب، ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت – لبنان، 1982، ص 9.

ويدعم ذلك ما قاله بوريس إيخنباوم (Boris Eichenbaum) معترضًا على التسمية "الشكلانية"، بقوله: "يوصف منهجنا على العموم بالشكلانية، وأفضِّل أن أسميه منهجًا مورفولوجيًّا، وذلك لأجل تمييزه عن المنظورات الأخرى مثل المنظور النفسي، والمنظور الاجتماعي وغيرهما، فلا يكون الأثر الأدبي نفسه موضوع البحث وإنما يكون موضوع البحث [...] هو ما ينعكس في الأثر الأدبي".[15] وصرَّح أيضًا قائلًا: "لسنا شكلانيّين إننا بالأحرى تمييزيّون".[16] وهكذا يمكن القول إن "المنهج المورفولوجي" و"التمييزيون" عبارة عن مفهومين ملائمين لإبراز الأطروحتين الأهم عند الشكلانيين الروس وهما:

- التشديد على الأثر الأدبي وأجزائه المكوِّنه له.
- الإلحاح على ٱستقلال علم الأدب.[17]

ويشير – بدوره – بوريس إيخنباوم إلى أن "الناقد الأدبي، بوصفه ناقدًا أدبيًّا، لا ينبغي له أن يهتم إلا بالبحث في السِّمات المميزة للمادة الأدبية".[18] ومفاد كل ذلك أن الشكلانية تنأى بنفسها عن معالجة النص من الخارج، أو بما يمليه عليه أي معطًى خارجي سواء أكان ٱجتماعيًّا أم نفسيًّا أم تاريخيًّا. فقد عرِف عن الشكلانيين ٱختلافهم مع المنهج النفسي، ونفوا كل ما قيل حول "الحدس" و"الخيال" و"الموهبة". كما ورفضوا، أيضًا، البحث عن الأدبية في نوع التجربة التي يحتوي عليها الأثر الأدبي. كما ولم يهتموا بتبني الفكرة الشائعة بأن الشعر يحتوي على الانفعالات، أما

[15] فكتور إيرليخ. الشكلانية الروسية. م. س.، ص 13، 32.
[16] م. ن.، ص 13، 32.
[17] م. ن.، ص 13 – 14.
[18] م. ن.، ص 14.

النثر فيحتوي على المفاهيم. ومن هنا يطلق ياكبسون مقولته بأن كل مادة مرشحة لتكون أساسًا لصناعة قصيدة.[19]

ويشير جوستاف سبيت (Gustav Spet) إلى الإساءة التي أنزلها علماء النفس بالشعرية حين فهموا الشكل الداخلي باعتباره صورة بصرية بالأساس.[20]

وقد حدد الشكلانيون مبدأين كركيزة لفهم أسرار اللغة الشعرية وهما:[21]

أولا: جعلوا الأدبية (Littérarité)[22] هي موضوع الأدب، وبناء على هذا المبدأ حصروا آشتغالهم في النص من الداخل. وقد أهملوا المقاربات النفسية أو الفلسفية أو الاجتماعية.

ثانيا: اِتخذوا من الشكل أداة من خلالها يتحقق المضمون، ولم يهملوا المضمون. فالشكل هو الذي يفصح عن المعنى. وبذلك رفضوا ثنائية الشكل والمضمون كما قالت به النظرية النقدية التقليدية.

يمكننا الإشارة إلى العديد من مظاهر الشكلانية ومنها:[23]

(1) التَّغْريب (Defamiliarization)، بواسطة قدرة التغريب على إبعاد المألوف في فهم الأشياء وإظهارها بطريقة مخالفة للمألوف وغير متوقعة – يظهر أن للفن هدفًا وهو نقل الإحساس بالأشياء ليس كما يعرفها الناس، وإنما كما يدركونها، وآية ذلك أن الإدراك قيمة جمالية بحد ذاتها.

---

[19] فكتور إيرليخ. الشكلانية الروسية. م. س.، ص 14– 15.

[20] م. ن.، ص 16.

[21] إبراهيم الخطيب. (مترجم). نظرية المنهج الشكلي. م. س.، ص 10. وأيضًا: بسام قطوس. 2016. دليل النظرية النقدية المعاصرة – مناهج وتيارات، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط 1، عمان – الأردن، ص 68 – 69.

[22] Literariness، ينظر: بسام قطوس. دليل النظرية النقدية المعاصرة. م. س.، ص 68.

[23] فكتور إيرليخ. الشكلانية الروسية. م. س.، ص 19. وأيضًا: بسام قطوس. دليل النظرية النقدية المعاصرة. م. س.، ص 68 – 73.

(2) القَصّ (Narrative)، وذلك من خلال تمييزهم بين الحبكة والحكاية، فالحبكة ذات خاصية أدبية، أما الحكاية فهي المادة الخام في النص السردي. الحبكة هي مجموع الوسائل والآليات التي يسخرها الكاتب في عملية القص، وهي انتهاك للترتيب الزمني.

(3) التحفيز (Motivation)، والحافز (Motif) هو أصغر وَحْدة من الحبكة. ومن شأن التحفيز أن يقلب المفاهيم فينظر إلى الشكل على أنه خاضع للمضمون.

(4) العنصر المُهَيْمِن (The dominant)، وهو بحسب ياكبسون "العنصر الذي يحتل البؤرة من العمل الفني".

(5) يشير فكتور إيرليخ إلى مظهر هام آخر وهو تجاوز الكليشيهات اللفظية، ونزع الشيء من سياقه المعهود وتوحيد التصورات المتباينة.[24]

1.1.1.4 رواد الشكلانية الروسية

سار في طريق الشكلانية الكثير من رجالات الأدب والفلسفة، ومن أهم شخصيات الشكلانية الروسية: تينيانوف (Iouri Nikolaïevitch Tynianov)، وبوريس إيخنباوم، وفكتور بوريس سوفيتش شكلوفسكي (Victor Borissovitch Chklovski)، وفلاديمير بروب (Vladimir Akovlevitch Propp)، وبوريس توماشفسكي (Boris Tomachevsky)، وجان موكاروفسكي (Jan Mukarovsky)، ورومان ياكبسون (Roman Jakobson)، وميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine)، وأوسيب بريك (Ossip Brik)، وفينوغرادوف (Vinogadrov)، وغريغوري فينوكور (Grigoryi Vinokour)، وغيرهم.[25]

---

[24] فكتور إيرليخ. الشكلانية الروسية. م. س.، ص 19.

[25] ينظر: بسام قطوس. دليل النظرية النقدية المعاصرة – مناهج وتيارات. م. س.، ص 63، وأيضًا: جميل حمداوي. النظرية الشكلانية في النقد والأدب والفن. م. س.، ص 9.

1.1.1.5 نظرة الشكلانيين إلى الشِّعر والشكل

آهتم رواد الشكلانية بمسألة التمييز بين الشعر والنثر. يعرِّف فكتور شكلوفسكي الشعر ليس باعتبار ما هو، وإنما باعتبار ما لأجله وُجد. فقد أصبحت النظرية الشكلانية دفاعًا عن الشعر أكثر مما هي تحديد للأدبية.[26]

ويوضح جيرمونسكي (Jirmounski) في دراسته "مهمة الشعرية" مسألة إعطاء وزن كبير للسمات الحسية للخيال الشعري. ويصل إلى درجة "تَعْييب" ذلك، فالصورة البصرية هي صورة باهتة وذاتية تخضع لحساسية القارئ الفردية. ويلخص قائلًا: "إن مادة الشعر لا تتكون من الصور ولا من العواطف وإنما تتكون من الكلمات. إن الشعر فن لغوي".[27]

من هنا، يبدو واضحًا آعتماد الشكلانيين على الشكل كأساس، لا على المضمون. والشكل عندهم – كما يبدو – هو اللغة بحيثياتها الشكلية ولفظها وصورتها وبنيتها وتركيبها.

ومن جهته، فإن شكلوفسكي يشن هجومًا على مذهب التصويرية، في مقالته "الفن باعتباره أداة". ويؤكد أن آستخدام الصورة كمميِّز للفن الأدبي هو آفتراض إطار مرجعي واسع جدًّا وضيق جدًّا في نفس الوقت. فمن جهته، مساحة الخطاب المعتمِد على المحسِّنات أعرض من مساحة الشعر، ومن جهة ثانية – كما يشير ياكبسون – فإن الأثر الشعري يمكنه الاستغناء عن الشعرية بمعناها المعهود، وفي نفس الوقت لا يفقد شيئًا من شعريَّته. فهناك أشعار غير تصويرية، وتوجد صور غير شعرية. ويقول شكلوفسكي: "إن الشاعر لا يخلق صورًا وإنما يعثر عليها أو يلتقطها من اللغة العادية".[28] فما يميز الشعر يكمن في كيفية آستخدام التصوير وليس مجرد حضور هذا

---

[26] فكتور إيرليخ. الشكلانية الروسية. م. س.، ص 22.

[27] م. ن.، ص 17.

[28] م. ن.، ص18.

التصوير.[29] وفي هذا السياق يمكن الاستفادة من مقولة الجاحظ المشهورة في انتشار وتوفُّر المعاني في كل مكان وزمان بقوله: "والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجميُّ والعربيُّ، والبدويُّ والقرويُّ.[30]

وعلى الرغم من ٱشتهار مقولة الجاحظ، إلا أنها بحاجة إلى مناقشة وإعادة نظر، وإن كانت المعاني – فعلًا – ملقاة على الطريق. فلا بد من توفُّر خبير لانتقاء الألفاظ الخاصة بالمعاني المُرادة. وذلك حتى تتوفَّر خصوصية الكلام الشعري الذي يؤدي معانيَ لا يؤديها النثر.

1.1.1.6 فضل الشكلانية الروسية ومجالات ٱشتغالها

سبق الشكلانيون الروس غيرهم إلى تطبيق البنيوية اللسانية، والسيميوطيقا في دراسة النص الأدبي، إذ ٱهتموا بالشكل مستعينين باللسانيات. فقد قام، على سبيل المثال، فلاديمير بروب بدراسة الحكاية الشعبية الروسية[31] في ضوء مقاربة مورفولوجية سيميائية، وياكبسون درس – من جهته – الأدبية وشعرية النص، مستخدمًا اللسانيات العامة.

أما ميخائيل باختين فقد ٱنصب ٱهتمامه على الرواية الحوارية أو البوليفونية (Polyphonic Novel)، متعدِّدة الأصوات،[32] والجوانب الجمالية في الرواية وأسلوبيَّتها. ويوري لوتمان ينطلق للبحث في نطاق سيميائية الثقافة، كما فعل في كتابه "سيمياء الكون" (La Sémiosphère)،[33] أما جان موكاروفسكي فقد ٱهتم بالوظيفة الجمالية في الأدب والفن ووصف اللغة الشعرية، أما أوسيب بريك فقد درس الجانب الموسيقي من حيث العروض والتنغيم والإيقاع

---

[29] فكتور إيرليخ. الشكلانية الروسية. م. س.، ص 17 – 18.

[30] عمرو بن بحر الجاحظ. 1965. الحيوان. تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط 2، ج 3، بيروت، 131.

[31] Vlademire Propp. 1968. Morphology of the Folktale. University of Texas Press, Austin. (first pub/ 1928), 24 – 64, 79 – 83.

[32] جميل حمداوي. النظرية الشكلانية. م. س.، ص 10.

[33] Jouri Lotman, La Sémiosphère, Presses universitaires de Limoges, 1999.

في الشعر. واهتم فينوغرادوف بدراسة آثار الأسلوب. ومن جهته، فقد مال يوري تينيانوف على جدلية الأجناس الأدبية. أما طوماشفسكي وشكلوفسكي وبوريس إيخنباوم فقد آهتموا بالبنيات السردية في النص المحكي.

ويوضح يوري تينيانوف فكرة عدم وجود حدود واضحة بين الأدب والحياة. فالفارق بين الأدب وما ليس أدبًا يجب البحث عنه في "كيفية التمثيل"، لا في الشيء أو في دائرة الواقع الذي يعالجه الكاتب. ومن هذا المنطلق نجد الشكلانيين يناقشون النظرية العائدة – في أصلها – إلى أرسطو والقائلة إن الصور هي الخاصية البارزة للأدب الخيالي أو الشعر بالمعنى الأرسطي الواسع للكلمة، ولا يتفقون معها.

وربما يكون الفضل للمدرسة الشكلانية الروسية هو أنها أعادت الاعتبار للشكل البنيوي، خاصة في مرحلة شاعت الدراسات الاجتماعية المتأثرة بالطابع الماركسي، إذ سيطرت على حركة النقد الأدبي في القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين.[34] غير أن لوتمان لا يوافق على الفكرة القائلة إن أساس البنيوية هو من الشكلانية (البنائية من الشكلية)، لأن البنيوية "تبلورت على حد سواء في أعمال الشكليين، وفي أعمال معارضيهم".[35]

اِرتكزت أعمال الشكلانيين الروس على النظرية والتطبيق في آن واحد، وكانت سنة 1930 بداية نهايتهم. وقد كان للسوسيولوجي الروسي أرفاتوف (Boris Arvatov) دور في تطعيم المنهج الشكلي بالتحليل الاجتماعي الماركسي. لكن تأثيرها آنتقل إلى براغ (عاصمة تشيكوسلوفاكيا في حينه)، حيث آستطاع ياكبسون سنة 1920، أن ينقل إلى براغ روح الأبحاث الشكلانية، وهكذا كان

[34] جميل حمداوي. النظرية الشكلانية. م. س.، ص 18.

[35] يوري لوتمان. تحليل النص الشعري "بنية القصيدة". ترجمة وتقديم وتعليق: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995. ص 8.

تأسيس حركة براغ اللسانية، التي تولَّدت عنها – فيما بعد – اللسانيات البنيوية. وظل الأمر منسيًّا حوالي عشرين عامًا، لكن قيمتها العظيمة ٱنعكست بظهورها من جديد في لباس جديد من خلال ظهور مدرسة بنيوية سيميائية أدبية وثقافية جديدة، حملت ٱسم مدرسة تارتو (Tartu).[36]

1.1.1.7 اِتجاهات الشكلانية

يمكن الإشارة إلى أربع ٱتجاهات تندرج، بشكل أو بآخر، تحت راية الشكلانية الروسية:

1.1.1.7.1 أولها: حلقة موسكو اللسانية

ويطلق عليها اسم (MLK)[37] نشأت سنة 1915، ويعد رومان ياكبسون – منشِئ حلقة براغ – أهم ممثليها. وتعتبر كتاباته الصوتية والفونولوجية إثراء بارزًا لِلّسانيات، وكان له الأثر الواضح في إثراء الشعرية بكثير من المسائل الإيقاعية والصوتية والتركيبية.[38] وقد ٱهتمت حلقة موسكو بالجوانب اللسانية، على الرغم من أنها ٱشتغلت، أيضًا، على نصوص أدبية.[39]

1.1.1.7.2 ثانيها: جماعة بطرسبورغ (ليننغراد)، المسماة "أوبوياز" (OPOJAZ)

يطلق عليها "الجمعية من أجل دراسة اللغة الشعرية"،[40] وقد ظهرت في ليننغراد كرد فعل على ٱنتشار الدراسات الماركسية في روسيا.[41] وروادها من طلبة الجامعة الذين ٱهتموا بدراسة

---

[36] إبراهيم الخطيب. (مترجِم). نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس. م. س.، ص 9. وأيضًا: جميل حمداوي. 1997. السيميوطيقا والعنونة. عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، مج. 25، ع. 3، ص 93.

[37] إبراهيم الخطيب. (مترجِم). نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس. م. س.، ص 10. وهي باللغة الروسية. يقابلها باللغة الإنجليزية (MLC) أي .Moscow Linguistic Circle

[38] جميل حمداوي. النظرية الشكلانية. م. س.، ص 8.

[39] عبد القادر بوزيدة. 2007. يوري لوتمان... مدرسة "تارتو – موسكو" وسيميائية الثقافة والنظم الدالة. عالم الفكر، مج. 35، ع. 3، ص 184.

[40] إبراهيم الخطيب. (مترجِم). نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس. م. س.، ص 8. وأيضًا: عبد القادر بوزيدة. يوري لوتمان... مدرسة "تارتو – موسكو". م. س.، ص 184.

اللسانيات، وتحمَّسوا للشعر المستقبلي الجديد، وقد مثلها فكتور بوريس سوفيتش شكلوفسكي.[42] وقد آشتغل رجال هذه الجماعة على اللغة من خلال آهتمامهم بالجوانب الأدبية. وهذا هو الفرق كما ظهر من فرق بين مدرسة تارتو وموسكو.[43]

كان موضوع الشعرية أحد آهتمامات جماعة "أوبوياز". وتقوم على التشديد على الوَحْدة العضوية للُّغة الشعرية، وعلى مفهوم العنصر المُهَيْمِن.[44] فالنظم عندهم ليس مجرد أمور زخرفية طارئة مثل الوزن والقافية والجناس، ملصَقة بالكلام العادي، وإنما هو نمط تام من الخطاب، يختلف كيفيًّا عن النثر، تميِّزه هرَمية خاصة ومميِّزة من العناصر والقوانين.[45] واشتغلت كل من المدرستين باللسانيات، وانحازت للشعر المستقبلي الجديد. وقد أصدرت هذه الجماعة مجلة "الشعرية" (Poeitica)، إلى أن تراجع نشاطها في أواخر سنوات الثلاثين من القرن العشرين.[46]

1.1.1.7.3 ثالثها: جماعة تارتو السيميائية

وترتبط تسمية هذه الجماعة (المدرسة) بجامعة تارتو (Tartu) في مدينة تارتو (Tartu) في إستونيا. وتعد هذه المدرسة من أهم المدارس السيميولوجية الروسية. ومن أعلامها المشهورين يوري

---

[41] عبد القادر بوزيدة. يوري لوتمان... مدرسة "تارتو – موسكو". م. س.، ص 184.

[42] جميل حمداوي. النظرية الشكلانية. م. س.، ص 8.

[43] عبد القادر بو زيدة. يوري لوتمان... مدرسة "تارتو – موسكو". م. س.، ص 184.

[44] فكتور إيرليخ. الشكلانية الروسية. م. س.، ص 71.

[45] م. ن.، ص 71 – 72.

[46] م. ن.، ص 32.

لوتمان[47] وبوريس أوسبنسكي وتزفيتان تودوروف وليكومتسيف، وَ أ. م. بينتغريسك. وقد جُمعت أعمالهم في كتاب باسم "أعمال حول أنظمة العلامات... تارتو" (1976).[48]

1.1.1.7.4 رابعها: حلقة براغ اللسانية

وقد تمثلت في الفكر الشكلاني. فالمذهب الشكلاني موجود في أصل آتجاه اللسانيات الذي مثلته حلقة براغ اللسانية. وكان لها في أولها صلة وثيقة بالطليعة الفنية، أي المستقبلية، فقد آهتمت المستقبلية بإعطاء شعارات شعرائها: خليبنيكوف، مایاكوفسكي، كروتشينيك لكي تستقبل التفسير والتبرير. وهذا ما أوجد صلة مباشرة بين الشكلانية والفن الحديث.[49]

1.1.1.8 تأثير الشكلانية في ثقافة أوروبا (الروسية الشكلانية والسيميائية)

بالرغم مما ورد أعلاه فإنه لا يمكن التغاضي عما للشكلانية الروسية من فضل على الدراسات السيميوطيقية في غرب أوروبا، إذ تأثرت ثقافة أوروبا بالتيار الشكلاني الروسي والتشيكي، بواسطة عدة دارسين أمثال تزفيتان تودوروف وجوليا كريستيفا (Julia Kristeva) وفلاديمير بروب.[50] وأصبحت الشكلانيّة في سنوات الستين من القرن العشرين مرحَّبًا بها من قبل باحثين ودارسين. ويقول رومان ياكبسون في ذلك: "وعلى الرغم من المخلفات المحزنة لهذه المواقف الكريهة، فإننا نلاحظ اليوم ميلًا للتذكير بالاكتشافات الحقيقية للِّسانيات وعلم الجمال السوفياتيَّين، في العشرينيات، لإعادة تأويلها وتنميتها في هيئة جديدة خالقة؛ وذلك عن طريق مقابلتها بالتيارات الراهنة للفكر اللساني والسيميائي، وإدماجها في النظام المفهومي المستعمل اليوم. إن هذا الميل

---

[47] من أهم كتبه: بنية النص الفني، La Structure de Texte Artistique، تحليل النص الشعري، سيمياء الكون.

[48] جميل حمداوي. النظرية الشكلانية. م. س.، ص 10. وأيضًا: مارسيلو داسكال. الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة. تر: حميد لحمداني، ومحمد العمري، وعبد الرحمن طنكول، ومحمد الولي، ومبارك حنون، أفريقيا الشرق، المغرب، 1987، ص 7.

[49] إبراهيم الخطيب. (مترجِم). نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس. م. س.، ص 15.

[50] جميل حمداوي. النظرية الشكلانية. م. س.، ص 15 – 16.

النافع ليتجلى بحيوية في المناقشات، وفي الأعمال الجذابة لباحثين شباب، في كل من موسكو، ولينِنْغراد، وتارتو.[51]

1.1.1.9 محاربة الشكلانية ونشوء البنيوية

رأى الاشتراكيون أن الشكلانية عنصر مناوئ لهم واتهموها بالجريمة الشكلانية، لذلك تعرضت الشكلانية إلى ٱنتقادات معتبرين أن نهجها مناوئ للنهج الماركسي، وكان الخصوم من الأساتذة الجامعيين، والأيديولوجيين، وقد صرح تروتسكي (Trotsky) في كتابه (الأدب والثورة)، قائلًا: "إذا ما تركنا جانبًا الأصداء الضعيفة التي خلفتها أنظمة أيديولوجية سابقة على الثورة، نجد أن النظرية الوحيدة التي ٱعترضت الماركسية في روسيا السوفياتية، خلال السنوات الأخيرة، هي النظرية الشكلانية في الفن".[52] وكان ممن عاداها مكسيم غوركي (Maxim. Gorky)، ونقاد أيديولوجيون، مثل لوناتشارسكي (Anatoly Lunacharsky) الذي قال عن الشكلانية سنة 1930 إنها "تخريب إجرامي ذو طبيعة أيديولوجية.[53]

بعد تعاظم الدور الاشتراكي، فكريًّا وسياسيًّا، ظهر من يحارب الشكلانية. لكن الأوروبيين، من الجانب الآخر، وخاصة الفرنسيين، قد ٱطلعوا عليها سنة 1960، من خلال الترجمة والصحافة والاحتكاك الثقافي والتمثل العملي. لكنهم لم يكتفوا بفكرها وإجراءاتها، بل ٱنطلقوا منهما لتطوير تصوُّرات نظرية وتطبيقية، خاصة في مجال اللسانيات والسيميوطيقا ونقد الأدب. وقد بدا ذلك واضحًا لدى كثيرين منهم من أمثال رولان بارت وكلود ليفي شتراوس (Claude Levi-Strauss)

---

[51] رومان جاكوبسون. 1982. نحو علم للفن الشعري. في: نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس. تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط 1، الرباط – المغرب، ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت – لبنان، ص 29.

[52] إبراهيم الخطيب. (مترجِم). نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس. م. س.، ص 9، 15.

[53] م. ن.، ص 9. وأيضًا: جميل حمداوي. السيميوطيقا والعنونة. م. س.، ص 93.

وجيرار جينيت (Gerard Jenette) وألجيرداس. ج. غريماس (Algirdas Julieu Greimas) وأمبرتو إيكو وجوليا كريستيفا وجون كوهن (Jean Cohen) وغيرهم.[54]

1.1.1.10 البنيوية

البنيوية (Structuralism) تيار فكري وصل ذروته في منتصف القرن العشرين. ونستطيع أن نشير إلى أن بداية البنيوية كانت في سنوات العشرين من ذلك القرن حيث سماها رومان ياكبسون مؤسس حلقة براغ اللسانية بهذا الاسم وسمى أصحابها "البنيويين". ومن أعلام البنيوية شتراوس ورولان بارت وفيرديناند دي سوسير (Ferdinand De Saussure).[55]

وقد قامت البنيوية على أسس لغوية مستعينًا بالنماذج اللغوية، وخاصة النموذج السوسيري. وقدمت نموذجًا لتحليل الأعمال الفنية. كما وقامت البنيوية على التصّور القائل بأن علم اللغة يمكنُ أن يكون مفيدًا في دراسة الظواهر الإنسانية، وهو التصّور الذي يقوم على فكرتين أساسيتين: الأولى، هو أنَّ الظواهر الاجتماعية والثقافية عبارة عن موضوعات وأحداث ذات معنى، ومن ثمَّ فهي علامات. والثانية، هو أن هذه الظواهر ليست جواهر في حدَّ ذاتها، وإنّما يمكن تحديدها عبر شبكة من العلاقات الداخلية.

وكان من سار على نموذج دي سوسير لكنه لم يتوقف عنده، لذا فإن شيوع البنيوية يرجع إلى جهود علماء وفلاسفة وأنثروبولوجيين ونقاد أدب ولسانيين، منهم ياكبسون وتروبتسكوى. لكن الشيوع الحقيقي للبنيوية كمنهج نقدي تحقق في الخمسينيات من القرن العشرين.

---

[54] جميل حمداوي. النظرية الشكلانية. م. س.، ص 6. وأيضًا: فكتور إيرليخ. الشكلانية الروسية. م. س.، ص 32.

[55] J. Culler. 1975. Structuralist Poetics: Structuralism Linguistics, and the study of Literature. London, Routtedg, pp. 3 – 30.

تعامل البنيوية مع النص الأدبي على أنه كيان مغلق له نظامه الدّاخلي الذي يكسبُهُ وحدته. وهو نظام يكمن في تلك الشبكة من العلاقات التي تنشأ بين كلماته وتنتظم بنيته.[56]

تفترض البنيوية وجود مبنى مشترك لأعمال فنية مختلفة من مجالات ثقافات متعدِّدة، تم تشكيلها نتيجة الوعي الإنساني وطريقة ٱستيعابه للأمور. ومن هنا يتضح أن المعنى لا يكمن بالأمور ذاتها، بل تحصل الأمور على معناها من الوعي الإنساني. ولكل مجال معرفة تم تحديد البناء الأساسي والتغييرات التي يمكن أن تحدث عليه.[57]

1.1.1.11 العلاقة بين البنيوية والسيميولوجيا

بحسب دي سوسير اللغة هي منظومة إشارات تتشكل من نتاجات حضارية ومتعارفات ثقافية. وتبعه رولان بارت بتطوير هذه الرؤية. وربط شتراوس بين اللغة والحضارة، على ٱعتبار أن مبنى اللغة العميق مرتبط بالحضارة.[58]

ورأى ياكبسون أن العقل الإنساني مبنيّ بشكل يتيح فهم كل حضارة بحَسَبه. وقد كان ياكبسون الشكلاني الأول الذي حاول تطبيق النموذج البنيوي على الأدب كفن لغوي.

وفيما يتعلَّق بالرابط بين السيميائية وما قبلها من المناهج، يشير بسام قطوس إلى أن البنيوية قد ٱختارت معالجة النص الأدبي بواسطة قراءة منغلقة، وذلك بغرض الوصول إلى تأصيل بنائية محدَّدة تقوم على النسق اللغوي (لغة/ كلام – تزامن/ تعاقب – أفقيّ/ عموديّ...)، ومن جهتهم، فقد طوَّر السيميائيون طرائق منفتحة للقراءة. كما أن القراءة السيميائية لا تلغي القراءات

---

[56] ينظر: بسام قطوس. دليل النظرية النقدية المعاصرة – مناهج وتيارات. م. س.، ص 105، 108.

[57] Culler 1975, op. cit. pp. 3 – 30.

[58] Claude Levi-Strauss. 1963. The Structural Study of Myth. In: Structural Antropology, trans. Claire Jacobson and Brooke Grandfest, new York: Basic Books, pp. 206 – 231.

السابقة عليها، ولكنها تفيد منها وتحتويها، فقد رفض السيميائيون فكرة وجود آرتباط ثابت بين الدال والمدلول، وتصورا أن الإشارات تعوم، وحرروا الكلمة لتكون إشارة حرّة.[59]

1.1.1.12 ما بين الشكلانية والسيمياء

لا ينعزل المنهج النقدي عن غيره كليًّا، فكل منهج يتأثر بما سبقه ويؤصِّل لما بعده. وهذا ما ينسحب على الشكلانية التي لم تتجاهل المضمون حين عُنِيت بالشكل، وشكلت حجر الأساس للبنيوية. فبالرغم من أهمية البنيوية في توحيد المصطلحات والمنهج، إلا أنها عزلت النص عن صاحبه وبيئته وتعاملت معه كنسيج متسق محكم البناء.[60]

ولكن التطور الفكري والمعرفي والحضاري، وتطور اللغة الشعرية وموضوعها وانزياحاتها، جعل اللغة بعيدة عن التأطير، فمن النص كمجموعة علاقات بحسب البنيوية، أصبح النص مجموعة من العلامات أو الشِّفرات الخاضعة للسياق العام بحسب السيميائية. ففي نقد ما بعد الحداثة ظهرت نظرية التلقي،[61] وتطور مفهوم العلاقة بين النص والقارئ. فنظريات التلقي[62] (reception theories)[63] في الأدب تعنى بردود فعل القارئ وتفاعله مع الإنتاج الأدبي، بحيث يجري حوار، خلال عملية القراءة، بين الكاتب والقارئ باعتبارهما عاملين خارجيين عن النص الأدبي. وعندها يحصل النص الأدبي على حيويته وشرعية وجوده واستمراريته خلال سيرورة القراءة، حين يقوم القارئ بتعبئة الفجوات التي نسجها الكاتب خلال عملية الكتابة ليكملها القارئ من خياله وتجاربه واحتياجاته، فتنتج القصة الخاصة به.

---

[59] بسام قطوس. سيمياء العنوان. م. س.، ص 23– 24.

[60] يُنظر: صلاح فضل. النظرية البنائية في النقد الأدبي. منشورات الآفاق الجديدة، ط 3، بيروت، ص 106. وأيضًا: عبد الرازق الداوي. 1992. موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر. دار الطليعة، بيروت، ص 150.

[61] بشرى موسى صالح. 2001. نظرية التلقي – أصول وتطبيقات. المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء، ص 32.

[62] وفي ترجمات أخرى "التقبّل".

[63] Wolfgang. Iser. 1978. The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. Baltimore, John Hopkins University Press, p. 107.

فاللغة بحسب المنهج السيميائي هي أداة عبور للنص، غنية بالفجوات والانزياحات والنص حامل للمعنى، مع التأكيد على العلاقة بين المؤلف والمتلقي وإجرائيات تحليل الخطاب، حيث يرتبط النص في القراءة والمنتج، والظاهرة الأدبية تكون موجودة في علاقة القارئ بالنص، وليست لدى الكاتب أو النص.[64]

لا يتجاهل التحليل السيميائي التركيب الداخلي للنص، إلا أنه لا يكتفي بتحليل أجزاء اللغة، بل يقوم بتحليل الخطاب بأكمله.[65]

1.2 السيميائية وسيمياء الثقافة

1.2.1 قضية المصطلح "السيمياء"

اِتسع الحديث وتشعَّب حول مصطلح "السِّيمْيَاء". وكان أبرز النقاشات هو الاختلاف الاصطلاحي وإشكالية التعريف، على الرغم من أن الحديث عن نفس المسمّى. فالعرب آستخدموا مصطلح "السيمياء"، والأوروبيون آستخدموا مصطلح "السيميولوجيا"، ملتزِمين بنهج دي سوسير، أما الأمريكيون فقد آستخدموا مصطلح "السيميوطيقا" سيرًا على نهج الفيلسوف الأمريكي شارل ساندرس بيرس (Charles Sanders Peirce).[66] ويشير بيير جيرو (Pierre Guiraud) إلى تعريف السيميولوجيا على أنها "دراسة الأنساق الإشارية غير اللغوية".[67] أما بلقاسم دقة (2003) فيشير إلى ما قام به أفلاطون من ربط بين الكلمة وهي الدال (Signifiant) ومعناها وهو المدلول

---

[64] محمد مفتاح. 1986. تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص). المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء – المغرب، وبيروت – لبنان، ص 126.

[65] فرحات بدري الحربي. 2003. الأسلوبية في النقد العربي الحديث. مجد – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، ص 34 – 38.

[66] سعد البازعي، وميجان الرويلي. دليل الناقد الأدبي. م. س.، ص 177 – 178.

[67] بيير جيرو. 1988. علم الإشارة – السيميولوجيا. ترجمه عن الفرنسية: منذر عيّاشي، تقديم: مازن الوعر، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ص 23.

(Signifié). ويضيف أن علماء العرب قد ربطوا بين الحروف ودلالاتها. لكن الدراسات العربية "ظلت في إطار التجربة الذاتية ولم تتجسَّد في إطار التجربة العلمية الموضوعية.[68] وقد نبَّه عمر عتيق في مقالة له إلى وجود تغريب لغوي فيما يتعلق بمصطلح السيميائية، فهي السيمياء والسيميولوجيا والسيميوتيك وغيرها من الأسماء التي تدل على نفس المسمّى.[69] وتتوسَّع جريوي في تناول مصطلح السيمياء قديما وحديثًا عند العرب، وتؤكِّد على آتساع المدلول الاصطلاحي في الأبحاث والدراسات لمدرسة باريس.[70]

وقد أشار كثير من الباحثين إلى الدِّلالة اللغوية العربية والدلالة القرآنية. من خلال الاعتماد على الجذر (سوم) وكلمة (سِيمَاء) القرآنية.[71] وقد وردت في مواقع عديدة في القرآن الكريم، منها: "... يَحْسَبُهُمُ الْجَاهِلُ أَغْنِيَاءَ مِنَ التَّعَفُّفِ تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا...".[72] ويبدو من خلال آستقراء عدد من الدراسات أن دِلالة المصطلح تدور في الأغلب الأعم حول معنى الإشارة والعلامة. ولكنهم يستعملون عدة أسماء لنفس المسمّى، وإن كان البعض قد أشار إلى آختلافات في الدِّلالة.

---

[68] بلقاسم دقة. 2003. علم السيمياء في التراث العربي. التراث العربي، ع. 91، ص 68.

[69] عمر عتيق. 2013. دراسة سيميائية في ديوان (تلاوة الطائر الحائر) للشاعر سامي مهنا. المجمع، ع. 7، ص 168، الهامش رقم (1). وللباحث عتيق مقال موازٍ، ينظر: عمر عتيق. 2014. دراسة سيميائية في ديوان (تلاوة الطائر الحائر) للشاعر سامي مهنا. في: واقع الدراسات النقدية العربية الحديثة، مؤتمر النقد الدولي الرابع عشر من 2 – 4 تموز يوليو 2013، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد – الأردن. إشراف وتحرير أ. د. مي أحمد يوسف ود. أحمد محمد أبو دلو، عالم الكتب الحديث، ص 455 – 456.

[70] آسيا جريوي. 2013. المصطلح السيميائي بين الفكر العربي والفكر الغربي. كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، مجلة كلية الآداب واللغات، ع. 12، ص 327.

[71] ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم. 1997. لسان العرب. دار صادر، ط 1، بيروت، مادة (سوم).

[72] سورة البقرة، 273. وأيضًا: بلقاسم دقة. علم السيمياء في التراث العربي. م. س.، ص 69. وأيضًا: عمر عتيق. دراسة سيميائية في ديوان (تلاوة الطائر الحائر) للشاعر سامي مهنا. م. س.، ص 168. وأيضًا: آسيا جريوي. المصطلح السيميائي. م. س.، ص 327.

ولا يعنينا هنا الخوض في الحوارات المطوَّلة الدائرة حول التعريف الاصطلاحي آعتمادًا على التعريف اللغوي – بقدر ما يهمنا التعرض للدلالة العامة والمباشَرة للمصطلح واستعماله.

فالسيمياء هي العلامة، وهي وعاء يتسع الكلمة ومعظم ما حولها. فالكلمة – بحد ذاتها – نوع من العلامات، وهي ليست ذات معنى إلا إذا تموقعت في سياق معين، في لغة معينة وثقافة معينة. وتضرب فريال جبوري غزول مثالًا على ذلك، فلفظة "لا" تشير إلى النفي والرفض والسلب في اللغة العربية، لكنها تحمل معنى أداة التعريف في اللغة الفرنسية (La)، غير أنها لا تحمل معنى في اللغة الإنجليزية. كما أن للَّون دلالاته المحدَّدة والمختلفة بحسب البلد والثقافة. فقد تختلف الرسالة التي يؤديها نفس اللون في ثقافتين مختلفتين. فالأسود، مثلًا، علامة حداد في بلدان معينة، بينما نجد أن اللباس الأبيض لباس العزاء في بلدان أخرى. وقل مثل ذلك في الموجودات المادية المحسوسة أيًّا كانت.[73]

وصحيح أن العلامة مرتبطة بالثقافة، لكنها لا تقتصر على الثقافة بالضرورة، فقد تتصل بالطبيعة أو بالغريزة، كهجرة الطيور، ونجدها مستقلة تمامًا عن الثقافة. فهناك علامات ليست ثقافية صرفة ولا طبيعية صرفة، كاحمرار الوجه، فهو دليل على الخجل من جهة، وهذا تفسير ثقافي – من جهة – لظاهرة فسيولوجية تعتري الوجه عند الإحراج، من جهة أخرى. كما وأن الأحلام علامات، ضمن لغة غير شفوية ولا تحريرية، فهي لغة علامات.[74]

---

[73] فريال جبوري غزول. 1986. علم العلامات (السيميوطيقا) مدخل استهلالي. في: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة – مدخل إلى السيميوطيقا. مقالات مترجمة ودراسات. (إشراف مشترك مع: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد)، دار إلياس العصرية، القاهرة، ص 9 – 10.

[74] م. ن.، ص 10 – 11.

فطموح السيميوطيقا، بحسب غزول "هو تفاعل الحقول المعرفية المختلفة، والتفاعل لا يتم إلّا بالوصول إلى مستوى مشترَك يمكن من خلاله أن ندرك مقوِّمات هذه الحقول المعرفية، وهذا المستوى المشترَك هو العامل السيميوطيقي".[75]

من هنا، فإنه بإمكان الباحث الإشارة إلى تعريف ٱستنتاجي في فهم مصطلح السيميوطيقا: فهي ٱشتغال عميق في معظم جوانب الحقول المعرفية الإنسانية والإدراكية لفهم محيطنا الصغير والواسع، ٱعتمادًا على إشارات بارزة في عالمنا، أو نعتبرها بارزة، وإحداث ترابطات فيما بين تلك الإشارات، لتحقيق فهم حقيقي للكون كسيمياء ضامّة وشاملة. فالمقصود هو النظر إلى معاني الموجودات حولنا على أنها كلٌّ واحدٌ مترابط، وفي نفس الوقت يُنظر إلى كلٍّ منها – وإن كان جزءًا – على أنه كلٌّ قائم بذاته.

1.2.2 مفهوم الثقافة

إذا توخَّينا الإشارة إلى تعريف محدَّد لمصطلح "الثقافة" (culture)، فإننا نحمل على عاتقنا مسؤولية كبيرة، وربما تُعد هذه المحاولة عملًا شاقًّا أو ضربًا من تجاوز المعقول والمستطاع، والأمر عائد إلى تعدُّد التعريفات وتشعبها، وإلى ٱختلاف زاوية النظر إلى المصطلح، وهذه هي التي تحدِّد التعريف بذاته، وتحدِّد – كذلك – مدى دقته وقَبوليَّته. فمن الطبيعي أن يتناوله الدارس من زاويته، فتختلف الرؤى فيما بين دارس وآخر بناء على مجال دَرسه، كأن يكون عالِمًا في الأدب أو اللغة أو الاجتماع أو علم النفس أو الأنثروبولوجيا أو الإثنولوجيا أو الطب العقلي أو الاقتصاد أو السياسة أو الجغرافيا، وبناء على الخلفية الحضارية التي يستقي منها. فكل من أصحاب هذه المجالات يتناول الموضوع من زاويته التي تخدم مجال ٱشتغاله، وتتجاوب معه. فباختلاف

[75] فريال جبوري غزول. علم العلامات (السيميوطيقا) مدخل ٱستهلالي. م. س.، ص 13.

التخصُّصات يختلف التعريف، وفي هذا يقول عبد الغني عماد: "إن هذا التعدد والتنوُّع في تعريف الثقافة إنما يعكس في حقيقته تعدُّد الخلفيات والأطر الاجتماعية التي ينطلق منها هؤلاء الباحثون في تحديدهم وتعريفهم للثقافة".[76] وقد جمع عالما الأنثروبولوجيا الأمريكيان كروبير (A. L. Kroeber) وَكلوكهون (C. Kluckhohn) في كتابهما[77] أكثر من مائة وستين تعريفًا للثقافة.

والتزامًا بالدقة، يفرض علينا هذا العرض النظر إلى مصطلح الحضارة، وتقاطعه مع مصطلح الثقافة.[78] وإذا نظرنا إلى الحضارة الإنسانية بمنظور شمولي، فإنها الدائرة الأوسع التي تشتمل داخل محيطها كل شيء، ومن بين ذلك "الكل" فإنها تشتمل على الثقافة. وهي، هنا، بمعنى المأثور الفكري، الأدبي، الديني، الملموس ماديًّا، وغير الملموس، الذي تراكم عبر العصور، المتميِّز بكونه جَمْعِيًّا، ومتكوِّنًا عبر سلسلة لا محصورة من الحلقات الزمنية. وهكذا فإنه ليست للثقافة نقطة ٱنطلاق بعينها صدرت منها شرارتها الأولى،[79] كما وليست لها نقطة نهاية أغلقتْها لينتهي أمرها. ومن جهة أخرى، فكما تخترق الثقافة والمفاهيم الثقافية الزمانَ، فإنها تخترق الحيِّز المكاني أيضًا. ويفرض المنطق السليم أن يكون لهذا الحيِّز أثر بعيد في تحديد ملامح الثقافة وبناء أسسها، فليست ثقافة الغرب كثقافة الشرق، وليست ثقافة الحضر كثقافة الصحراء.

---

[76] عبد الغني عماد. 2006. سوسيولوجيا الثقافة – المفاهيم والإشكاليات من الحداثة إلى العولمة. مركز دراسات الوحدة العربية، ط 2، بيروت، ص 31.

[77] A. L. Kroeber and Clyde Kluckhohn. 1952. Culture: a Critical Review of Concepts and Definitions, with the assistance of Wayne Untereiner and appendices by Alfred G. Meyer, papers of the peabody museum of American archaeology and ethnology, Harvard University, vol. XLVII – NO. 1, Cambridge, Massachusetts, U.S.A. published by the museum.

[78] أورد كروبير وكلوكهون توضيحًا للعلاقة بين المصطلحين في كتابهما المذكور: Culture: a Critical Review of Concepts and Definitions, م. س.، ص 16 – 18.

[79] اللهم إلا إذا تناولنا القضية من المنظور الديني، وحدَّدنا وجود سيدنا آدم، عليه السلام، كنقطة بدء الخليقة، فمن البدهي، إذًا، أن تكون نقطة بدء تكون المجتمع هي نقطة بدء الثقافة.

قبل البدء بتعريف الثقافة لا بد من طرح السؤال: هل يتم تناول مفهوم "الثقافة" من منظور داخلي أم خارجي؟ وبما أن الدراسات السيميوطيقية التصنيفية تعتبر مفهوم الثقافة مفهومًا أساسيًّا، فهي تقترح النظر إلى مفهوم الثقافة من منظورين:

- من الداخل: أي من زاوية نظر الثقافة ذاتها.
- من الخارج: أي من زاوية نظر ما وراء النظام العلمي الذي يصفها (méta-systéme).[80]

ويمكن ٱعتبار الثقافة "نظامًا هرميًّا مكونًا من أنظمة سيميوطيقية تتقابل وتتناظر على شكل أزواج".[81]

غير أننا لن نخوض في التفسيرات والتطوُّرات اللغوية لكلمة "ثقافة" من حيث منشؤها وتطور دلالاتها اللغوية، كما حدث في اللغات الفرنسية والألمانية والإنجليزية،[82] وسنهتم بالجانب الاصطلاحي. ولا بد هنا من وضعها بالمقابل لكلمة "مثقف" (intellect)، وكلمة "مثقفون" (intellectuel) الفرنسيتَيْن، فهذه الألفاظ حديثة نسبيًّا، ودلالتها تحمل معنى العقل والتفكير. أما في الإنجليزية فيرجع تاريخ ٱستعمالها إلى القرن السابع عشر، وهي من اللفظ اللاتيني (cultura) والفعل (colero) بمعنى يفلح الأرض، أو يصقل الشيء، أو يبجِّل، وكذلك دلالة اللفظ في اللغة

---

[80] بوريس أوسبنسكي، وفياتشلاف إيفانوف، وألكساندر بياتيجورسكي، وفلاديمير توبوروف، ويوري لوتمان. 1986. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات (مطبقة على النصوص السلافية). في: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة – مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات. تر: نصر حامد أبو زيد، (إشراف مشترك مع: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد). دار إلياس العصرية، القاهرة، ص 318. وأيضا: عبد القادر بوزيدة. يوري لوتمان... مدرسة "تارتو – موسكو". م. س.، ص 187.

[81] بوريس أوسبنسكي وآخرون. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات. م. س.، ص 337.

[82] يُنظر: عبد الغني عماد. سوسيولوجيا الثقافة. م. س.، ص 29.

الإنجليزية. أما في العربية فلفظ "الثقافة" يدل على الحذق والتهذيب،[83] فمفهوم الثقافة، إذًا، ذو دلالة سلوكية أكثر منها فكرية أو روحية، فالدلالة المعاصرة لكلمة "الثقافة" غير ما عرِف في التراث العربي القديم، فقد خضعت إلى نوع من التطوُّر الدلالي لتحمل مضامين ٱجتماعية وفكرية وحضارية.[84] وتدل – في معناها المجازي – على "تنمية بعض الملَكات العقلية بواسطة تداريب وممارسات".[85] ومهما تكن دلالة لفظ "الثقافة" في نفس اللغة، ومهما تختلف دلالتها من لغة إلى أخرى، فإن الدلالة ملازِمة – على الأغلب – لمعنى التحسين والإتقان والإيحاء بالرِّفعة والتميُّز السلوكي أو الإنتاجي الذهني أو الاجتماعي.

فيما يبدو فإن للمثاقفة (acculturation) دورًا هامًّا في تحديد الفهم الاصطلاحي، لمصطلح "الثقافة"، أو لغيره. فمن الطبيعي أن تقتبس ثقافة من ثقافة أخرى، ولغة من أخرى، ومجتمع من آخر.[86] ويتطرق وهب رومية إلى أهم وظائف الثقافة، وهي إعادة بناء اللإنسان وتصوره للعالم وصقل نفسه وتسديد سلوكه.[87]

لذلك يمكن الإشارة إلى نوع من التدرُّج في الفهم الاصطلاحي، بناء على التحوُّل والتطوُّر اللغويَّين للمصطلح، سواء أكان في اللغة الفرنسية أم الألمانية أم الإنجليزية أم العربية، آخذين بعين الاعتبار العنصر الزمني.

---

[83] لسان العرب، م. س.، مادة (ثقف).

[84] يُنظر: عبد الغني عماد. سوسيولوجيا الثقافة. م. س.، ص 31. وأيضًا: محمد عابد الجابري. المثقفون في الحضارة العربية – محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت لبنان. ط 2، 2000، ص21 – 22، وأيضًا: Roland Posner. 2004. Basic Tasks of Cultural Semiotics. In: Gloria Withalm and Josef Wallmannsberger (eds.), Signs of Power – Power of Signs, Essayas in Honor of Jeff Bernard, Vienna: INST, p. 1.

[85] محمد عابد الجابري. 2000. المثقفون في الحضارة العربية. مركز دراسات الوحدة العربية، ط 2، بيروت – لبنان، ص 22.

[86] زياد الزعبي. 2007. من الصفر إلى الشيفرة – دراسات في المصطلح النقدي عند العرب. وزارة الثقافة، ط 1، عمان – الأردن، ص 1.

[87] وهب أحمد روميَّة. 1996. شعرنا القديم والنقد الجديد. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، ص 14.

1.2.2.1 تعريفات عامة في "الثقافة"

وبعد هذه المعالجة الممَهِّدة، سنورد بعض التعريفات التي تلقى القَبول لدى معشر الدارسين، ثم ننتقل إلى التعريفات الأقرب لما نحن بصدده من تعامل مع الإشارات.

1.2.2.1.1 تعريف إدوارد تايلور (E. B. Tylor)

ويُعَد من أقدم التعريفات، وبرأيه إن "الثقافة أو الحضارة بالمعنى الإثنوغرافي الواسع: هي كل مركّب يشتمل على المعارف والمعتقدات والفن والقانون والأخلاق والتقاليد وكل القابليات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان في مجتمع معين".[88] وصحيح أن تايلور شمل "الكل"، لكن ذلك من نقطة ٱنطلاق إثنوغرافية، ونجده يماثل بين الثقافة والحضارة، لكن التعريف لا يشمل الاقتصاد ولا الجانب العسكري، وبالكاد يلمح للجانب الأدبي.

1.2.2.1.2 تعريف روبرت بيرستد (R. Bierstedt)

وقد كان توجُّه هذا العالم ٱجتماعيًّا، كونه عالمًا في الاجتماع. واشتهر تعريفه على أنه أبسط وأحدث التعريفات. يعرف الثقافة، بأنها "ذلك الكل المركب الذي يتألف من كل ما نفكر فيه، أو نقوم بعمله، أو نتملكه كأعضاء في مجتمع".[89]

وبحسب هذا التعريف، فإن الثقافة هي مُنْتَج تراكمي للمادي، من مبنى (مسكن) وملبس ومأكل ومشرب، وغير المادي من الفكر والأخلاق والسلوك والعادات والتقاليد والقيم والطقوس

---

[88] عبد الغني عماد. سوسيولوجيا الثقافة. م. س.، ص 31، نقلًا عن: Edward B. Tylor. Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom, 2 vols. (London: J. Murray, 1871).

[89] ريتشارد إليس، وميشيل تومبسون، وآرون فيلدافسكي. نظرية الثقافة. تر: علي سيد الصاوي، مراجعة: الفاروق زكي يونس، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص 9، نقلًا عن: R. Bierstedt. 1963. The Social Order. New York, Mc Graw Hill. وأيضًا: عبد الغني عماد. سوسيولوجيا الثقافة – المفاهيم والإشكاليات من الحداثة إلى العولمة. م. س.، ص 31 – 32.

والعبادات والكتابات، بدون أي تحديد زماني أو مكاني. ومن الجلي أن لفظة "الكل" هي محاولة لإعطاء التعريف دلالة الشمولية والاتساع.

وبناء على هذين التعريفين وعلى تعليق عبد الغني عماد، يتبين أن التعريفات ليست صافية من جهة التوجه العلمي، إلى الحد الذي يعطي الوضوح والشمولية والعمومية إلى درجة الفهم المطلق غير المتأرجح – بل مرهونة بميول هذا الباحث أو ذاك من جهة، ورؤيته الخاصة. وعليه، فنحن بحاجة إلى تعريف جامع مانع ليغطي كل مناحي وجوانب الثقافة حقيقةً، وربما يكون ذلك ضربًا من طلب اللامعقول.

1.2.2.1.3 تعريف غي روشيه (Guy Rocher)

وهذا الدارس يرى أن "الثقافة هي مجموعة من العناصر لها علاقة بطرق التفكير والشعور والفعل، وهي طرق صيغت تقريبًا في قواعد واضحة والتي ٱكتسبها وتعلمها وشارك فيها جمْع من الأشخاص – تستخدم بصورة موضوعية ورمزية في آن معًا، من أجل تكوين هؤلاء الأشخاص في جماعة خاصة ومميَّزة".[90] وهنا نلاحظ أن التعريف ينحرف عن التعبير عن الكلية بواسطة لفظة "الكل"، لكنه يتسع أكثر من خلال "التفكير والشعور والفعل"، وقد يكون بذلك قد شمل المقدار الأوسع من التحرك والإنجاز الثقافي أيًّا كان.

1.2.2.1.4 تعريف كروبير وكلوكهون (Kroeber and Kluckhohn)

ويتميز بالشمولية والأبعاد الجديدة، ويشير إلى "أن الثقافة تتكون من نماذج ظاهرة وكامنة من السلوك المكتسَب والمنتقِل بواسطة الرموز، والتي تكوِّن الإنجاز المميِّز للجماعات الإنسانية،

---

[90] عبد الغني عماد. سوسيولوجيا الثقافة. م. س.، ص 32، هامش رقم (9)، نقلًا عن: غي روشيه. مقدمة إلى علم الاجتماع العام، تر: مصطفى دندشلي، مكتبة الفقيه، ج 2، ط 2، (بيروت، مكتبة الفقيه، 2002)، ج 1: الفعل الاجتماعي، ص 198.

والذي يظهر في شكل مصنوعات ومنتَجات. أما قلب الثقافة فيتكون من الأفكار التقليدية (المتكوِّنة والمنتقاة تاريخيًّا) وبخاصة ما كان متصلًا منهم بالقيم. ويمكن أن نعد الأنساق الثقافية نتاجًا للفعل من ناحية، كما يمكن النظر بوصفها عوامل شرطية محدَّدة لفعل مقبل".[91]

1.2.2.1.5 تجاوزات في الحكم على تعريفات الثقافة

ومما تجدر الإشارة إليه هو وجود مقدار بارز من ٱحتمال التجاوزات أو التخطئة من خلال إطلاقات حُكْمية، كالحكم على تعريف تايلور (Tylor) بأنه "أقدم التعريفات وأكثرها ذيوعًا"،[92] والحكم على تعريف بيرستد (Bierstedt) بأنه "أبسط التعريفات وأحدثها"،[93] والحكم على تعريف غي روشيه (Guy Rocher) أنه "أكثر شمولًا وعمقًا"،[94] والحكم على تعريف كروبير وكلوكهون (A. L. Kroeber and Clyde Kluckhohn) بأنه "الشمولي بأبعاد جديدة".[95] فكما يبدو، فإن مثل هذه الإطلاقات ما هي إلا آراء تجمعها صفة التعميم، وربما يعتريها شيء من عدم المسؤولية العلمية، بل يتجاوز الأمر ذلك إلى مجرد كونها أقوال نسبية غير نافذة المعنى، ولا تعكس الحقيقة العلمية بدقتها.

1.2.2.2 تعريفات في "الثقافة" متعلقة بالرموز والعلامات

وبالمقابل، فإنه يعنينا – بدرجة عالية من الاهتمام والاستقراء – هو فحص ودراسة تعريفات الثقافة المتعلقة بالرموز والإشارات، وقد أورد روبير وكلوكهون خمسة تعريفات للثقافة، تتقاطع فيما بينها، من جهة، وتتقاطع مع الكثير من التعريفات الأخرى الواردة في كتابهما المذكور، أو في

---

[91] عبد الغني عماد. سوسيولوجيا الثقافة. م. س.، ص 32، نقلًا عن: A. L. Kroeber and Clyde Kluckhohn. Culture. Ibid, P. 357.

[92] م. ن.، ص 31.

[93] م. ن.، ص 31.

[94] م. ن.، ص 32.

[95] م. ن.، ص 32.

غيره. لكن ما يهمنا هو ٱلتفات هذه التعريفات إلى أهمية الرمز والإشارة في تكوين الدلالة، على الرغم من كون التعريفات قصيرة ومقتضبة. وسنورد فيما يلي بعض التعريفات المتعلقة بالرموز والعلامات:[96]

1.2.2.2.1 تعريف باين (Bain)

يقول باين: "الثقافة هي كل سلوك تتوسطه رموز".

1.2.2.2.2 تعريف وايت (White)

أشار وايت في أحد تعريفاته إلى أن "الثقافة هي منظمة من الظواهر – أدوات مادية، أفعال جسدية، أفكار، مشاعر – التي تتكون من رموز أو أنها تعتمد على ٱستعمالها". وأشار وايت في تعريف آخر إلى أن "فئة أو نظام ثقافة ظواهر يتكون من وقائع تعتمد على قدرة غريبة للمحيط الإنساني. أي، القدرة على ٱستعمال رموز. وهذه الوقائع (الحالات) هي الأفكار والمعتقدات واللغات والأدوات والأواني والعادات والعواطف والمؤسسات التي تشكل الحضارة – أو الثقافة لأي شعب، بغض النظر عن الزمان، المكان، أو درجة التطور". وفي تعريف ثالث لوايت يقول إن "الثقافة ٱسم لنظام متميِّز. أو نوع من ظواهر، أي، تلك الأشياء والوقائع التي تعتمد على تدريب القدرة العقلية، غريبة عن المحيط الإنساني، والتي نسميها "الترميز" (symbolling)، ويضيف بأن الثقافة عبارة عن أجسام مادية (أدوات وأوانٍ وحَلْي وتمائم إلخ – وأفعال ومعتقدات وتوجُّهات تعمل في سياقات تتميَّز بواسطة رموز. إنها ميكانيزم توضيحي، تنظيم من طرق ووسائل لا يمكن مقارنته، وتشتغل بواسطة محيط حيواني خاص، إنسان، في الصراع من أجل البقاء أو النجاة.

[96] A. L. Kroeber and Clyde Kluckhohn. Culture. Ibid, pp. 69 – 70.

1.2.2.2.3 تعريف ديفيز (Davis)

يقول ديفيز: إن "الثقافة تضم كل أشكال التفكير والسلوك التي نشأت عبر تفاعلات ٱتصالية – أي بواسطة ٱنتقال رمزي – أكثر منه بواسطة ٱنتقال وراثي".

وهكذا يتبين أن السلوك الإنساني (والحيواني أيضًا) يعج بالرموز والعلامات والإشارات، وعلينا النظر باهتمام بالغ إلى النظام الذي يضبط هذا الكيان، ومن ثم إيجاد فهم حقيقي للمحيط الثقافي، وذلك لأن الكون يقوم على إشارات تتعالق فيما بينها لتركب كلًّا متآلفًا.

1.2.2.2.4 التعريف الماركسي

ويضاف إلى التعريفات المذكورة التعريف الماركسي، ويقال فيه إنه تعريف شمولي، وبحسب هذا التعريف تعتبر الثقافة شاملة "كل القيم المادية والروحية ووسائل خلقها واستخدامها ونقلها، التي يخلقها المجتمع من خلال سير التاريخ".[97]

1.2.2.3 تعريف الثقافة من وجهة النظر السيميوطيقية

تحدِّد الدراسة السيميوطيقية الثقافة على أنها "مجموعة من الأنظمة السيميوطيقية الخاصة المتدرِّجة، أو يمكن ٱعتبارها كمًّا من النصوص ترتبط بسلسلة من الوظائف، أو ٱعتبارها آلية خاصة تتولد عنها تلك النصوص".[98]

تُفهم الثقافة على أنها تراكم وتكتل وحشد وَحَدات فردية، بشكل مقصود أو غير مقصود، فتصير "آلية جَمْعِية خاصة لتخزين المعلومات ومعالجتها"،[99] فمسألة "الجَمْعِية" هي الأساس الذي

---

[97] عبد الغني عماد. سوسيولوجيا الثقافة. م. س.، ص 32.

[98] بوريس أوسبنسكي وآخرون. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات. م. س.، ص 334.

[99] م. ن.، ص 334.

يميز التراكم الثقافي، ولكن يمكن فهم الثقافة بمقارنتها بالآلية الفردية للذاكرة، ويتجلى ذلك إذا نظرنا إلى هذا "المجموع" على أنه فرد، من جهة، ويخضع لنظام معقَّد، من جهة ثانية.[100]

1.3 مدرسة تارتو (Tartu)[101] وسيمياء الثقافة

نشأت مدرسة تارتو في ستينيّات القرن العشرين، وتندرج تحت عنوان الشكلانية، على ٱعتبار أن "الشكلانية" تدل على عدة جماعات: الشكلانية الروسية، مدرسة تارتو، حلقة براغ اللغوية، المنظرين الذين تَبنَّوْا تصورات شكلانية، ولم ينتموا إلى جماعة أبوياز أو جماعة الشكلانية الروسية. ويرى بعض الباحثين أنها ٱمتداد معرفيّ لمدرسة موسكو، التي أسسها رومان ياكبسون، وهي مصدر الشكلانية الروسية، وقد نهلت مدرسة تارتو من سيميائيات دي سوسير من جهة، وسيميائيات شارل ساندرز بيرس المنطقية من جهة أخرى.[102]

ويتفق الدارسون على أنها واضعة أسس علم السيميوطيقا السوفييتي، وصاحبة الرِّيادة في بلورة سيمياء الثقافة.[103] وتُنسَب إليها أهم الإنجازات التطبيقية والتنظيرية في مجال سيميوطيقا الثقافة.

تقول فاطمة ديلمي "إن مكان النص يتحدَّد في الحيِّز النصِّي باعتباره المجموع الكليّ للنصوص الممكنة"،[104] وعلى ذلك يكون كل فهم للنص بحاجة إلى البحث عن جوهر النصوص

---

[100] بوريس أوسبنسكي وآخرون. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات. م. س.، ص 334.

[101] وقد وجدناها بتسميات عديدة: مدرسة موسكو – تارتو. ينظر: م. ن.، ص 318. وتسمى جماعة تارتو السيميائية، أو مدرسة تارتو الروسية (Tartu School)، والمقصود مدرسة تارتو – موسكو (Tartu - Moscow Semiotic School)، ويرمز إليها (TMSS). ينظر أيضًا: بسام قطوس. سيمياء العنوان. م. س.، ص 21.

[102] جميل حمداوي. النظرية الشكلانية. م. س.، ص 6. وأيضًا: عبد الفتاح يوسف. 2014 – 2015. سيميائيات الثقافة وتحليل الخطاب – سيميوزيس السلطة والذات في خطاب الإشادة. فصول، ع. 91 – 92، ص 267.

[103] بوريس أوسبنسكي وآخرون. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات. م. س.، ص 318. وأيضًا: عبد القادر بوزيدة. يوري لوتمان... مدرسة "تارتو – موسكو". م. س.، ص 183.

الثقافية الكامنة فيه، وإلّا لكان فهمها معطوبًا.[105] فمن أهم ما يميز أعضاء هذه الجماعة – في أبحاثهم في سيمياء الثقافة – هو أنهم ٱتكأوا على علوم معرفية كثيرة.

فكأن مَهمتهم في فهم النص هي "إعادة لعملية الإبداع" إذ يجب تكشيف ملامح النص، من أجل الوصول إلى لب الدِّلالة، ويكون ذلك بواسطة تسنين الرسائل الدِّلالية، والوصول إلى مركباتها الأساسية، من أجل الاهتداء إلى أدنى المستويات. فالنص الثقافي عند جماعة تارتو هو الوَحْدة الأساسية أو الصغرى، وباجتماع عدة نصوص ثقافية تتألف الثقافة، إذ "ليس النص هو الواقع، وإنما هو المادة التي ينبني عليها". ولا يُنظر إلى الرسالة على أنها نص ثقافي إلّا كانت ذات "معنى متكامل ووظيفة متكاملة".[106]

وقد ميّزت مدرسة تارتو بين ثلاثة جوانب في السيميوطيقا:

- السيميوطيقا التي تدرس أنظمة العلاقات ذات الهدف التواصلي.
- السيميوطيقا المعرفية التي تهتم بالأنظمة السيميولوجية وما شابهها.
- السيميوطيقا العامة، ومهمتها التوفيق بين جميع العلوم الأخرى.

ويمكن تحديد فرعين ضمن ما يسمى الاتجاه السيميوطيقي الخاص بالثقافة، وهما:[107]

أولًا، الفرع الروسي المسمى "مدرسة تارتو" (جماعة موسكو – تارتو)، وهو الذي سيتم ٱعتماد منهجه في معالجة نصوص البحث.

---

[104] بوريس أوسبنسكي وآخرون. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات. م. س.، ص 329.

[105] فاطمة ديلمي. 2010. سيميائيات الثقافة – من النص الأدبي إلى النص الثقافي. مجلة أيقونات، ع. 1، ص 88.

[106] م. ن.، ص 89.

[107] فيصل الأحمر. 2010. معجم السيميائيات. الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، بيروت – لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ص 99 – 100.

ثانيًا، الفرع الإيطالي، ويمثله أمبرتو إيكو وروسّي لاندي (Rossi-Landi). ولكل منهما تصوراته وشروطه التي يجب أن تتوفر لنشوء الثقافة، فإيكو "لا ينظر إلى الأشياء في آستقلاليتها، وإنما في ربطها بالسلوكات المبرمجة من طرف الأشخاص. ويحدِّد إمبرتو إيكو ثلاثة شروط لنشوء الثقافة، وهي: أن يقوم كائن مفكر بإسناد وظيفة جديدة محدَّدة لشيء طبيعي؛ وأن يقوم بتسمية ذلك الشيء على آعتبار أن يكون له آستخدام لشيء ما، وليس من باب الضرورة الجهر بهذه التسمية، أو قولها لطرف آخر؛ حصول التعرف على ذلك الشيء من خلال آعتباره شيئًا يستجيب لوظيفة معينة، وذا تسمية محدَّدة، ويكفي التعرف عليه فقط، ولا يشترط آستعماله مرة ثانية. أما لاندي فيحدِّد نظرته السيميائية من خلال أبعاد البرمجة التي يمكن حصرها في ثلاثة أنواع: أنماط الإنتاج والإيديولوجيات وبرامج التواصل.[108]

وقد آختارت مدرسة تارتو السيميوطيقا ذات البعد الإبيستمولوجي المعرفي. وجعلت سيميوطيقا الثقافة مركز آهتمامها، فهي عندهم "الوعاء الشامل الذي تدخل فيه جميع نواحي السلوك البشري الفردي منه والجماعي. وهذا السلوك – في نطاق السيميوطيقا – يتعلق بإنتاج العلامات واستخدامها. ويرى هؤلاء العلماء أن العلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار الثقافة. فإذا كانت الدلالة لا توجد إلا من خلال العرف والاصطلاح، فهذان بدورهما هما نتاج التفاعل الاجتماعي، وعلى هذا فهما يدخلان في إطار آليات الثقافة. ولا ينظر هؤلاء العلماء إلى العلامة المفردة، بل يتكلمون دومًا عن "أنظمة دالّة" أي عن مجموعات من العلامات، ولا ينظرون إلى النظام الواحد مستقلًا عن الأنظمة الأخرى، بل يبحثون عن العلاقات التي تربط بينها، سواء كان ذلك داخل ثقافة واحدة (علاقة الأدب مثلًا بالبنيات الثقافية الأخرى مثل الدين والاقتصاد،

[108] حنون مبارك. دروس في السيميائيات. م. س.، ص 86. وأيضًا: جميل حمداوي. السيميوطيقا والعنونة. م. س.، ص 95. وأيضًا: بسام قطوس. سيمياء العنوان. م. س.، ص 21.

وأشكال التحية... إلخ)، أو يحاولون الكشف عن العلاقات التي تربط تجليات الثقافة الواحدة عبر تطورها الزمني، أو بين الثقافات المختلفة (للتعرف على عناصر التشابه والاختلاف) أو بين الثقافة واللاثقافة".[109] وهكذا فإن جماعة تارتو تدرس، بناء على ٱستفادتها من علوم كثيرة وخاصة السيميائيات اللغوية والسيبرنطيقا – الثقافة كآلية سيميوطيقية، وباعتبارها ذلك "الوعاء الشامل"، أي أنها "دائرة جزئية ومجال قفل في مواجهة المجال الثاني مجال اللاثقافة".[110]

برز كثيرون في مدرسة تارتو، وكان من أهم أعلامها يوري لوتمان [111] (1922 – 1993)[112] وهو مؤسس هذه المدرسة وأبرز روادها، (بالإضافة إلى بوريس أوسبنسكي)[113] وأحد أهم علماء الشكلانيين الروس الذين اعتنوا بسيمياء الثقافة. وقد تتلمذ على يدي جوكوفسكي (Goukovsky) وجيرمونسكي (Jirmounski) وفلاديمير بروب. ويعتبر ٱشتغال بودوا دي كورتناي (Baudouin de Courtenay) في جامعة تارتو "إيذانًا تاريخيًّا بنشأة مدرسة تارتو السيميائية".[114]

---

[109] سيزا قاسم. 1986. السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد، مدخل إلى السيميوطيقا. في: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة – مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات. تر: نصر حامد أبو زيد، (إشراف مشترك مع: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد)، دار إلياس العصرية، القاهرة، ص 40.

[110] فاطمة ديلمي. سيميائيات الثقافة. م. س.، ص 88.

[111] أوردت سلوى النجار في مقالها "البنية والدلالة في النص الفني"، أن يوري لوتمان قد ألف أكثر من خمسمائة أثر بين كتاب ومقال. غير أن الترجمة لم تطل إلا الجزء القليل منها. ينظر: سلوى النجار. 2008. ينظر: البنية والدلالة في النص الفني في ديناميكية النص لدى يوري لوتمان. مجلة علامات، ع. 29، ص 23. ويرجى ويتوقع أن يكون الحال قد تغير في السنوات الأخيرة.

[112] يوري لوتمان. سيميوطيقا السينما. في: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة – مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات. تر: نصر حامد أبو زيد، (إشراف مشترك مع: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد)، دار إلياس العصرية، القاهرة، ص 265.

[113] عبد الفتاح يوسف. سيميائيات الثقافة وتحليل الخطاب. م. س.، ص 267.

[114] عبد القادر بوزيدة. يوري لوتمان... مدرسة "تارتو – موسكو". م. س.، ص 184.

ومن أعلامها، أيضًا، فياتشلاف ف. إيفانوف وألكساندر م. بياتيجورسكي (A. M. Pjatigorski) (1929 – 2009) وفلاديمير توبوروف (1928 – 2005) (V. Toborov)[115] وَ ب. إ. أوسبنسكي (... - 1937)[116] وَ "ز. ج. مينك" (Z. G. Minc).[117]

في مصنف "سيمياء الثقافة الروسية"، الذي وضعه أوسبنسكي ولوتمان، يتحدث أوسبنسكي عن كل من مدرسة تارتو ومدرسة موسكو واهتماماتهما الفكرية والثقافية، ويتعرض فيه لمسألة حدوث تقارب مدرسيّ بينهما، والنشاطات المشتركة التي أدت في النهاية إلى آمتزاج بين المدرستين، فأخذ الدارسون يتعاملون معهما على أنهما مدرسة واحدة واسمها "مدرسة تارتو – موسكو".[118] أما ما ميَّزها عن المدارس السيميائية الأخرى هو آهتمامها بسيمياء الثقافة تحديدًا. ولهذه المدرسة آعتبارات خاصة بالنسبة للثقافة في المفهوم السيميائي، فهي عند روادها "نظام من العلاقات بين العالم والإنسان باعتباره كائنًا آجتماعيًّا" (Socium). هذا النظام ينظِّم سلوك الإنسان من ناحية، ويحدِّد الطريقة التي يهيكل بها العالم من ناحية أخرى".[119]

كانت توجهات كل من المدرستين مختلفة، في بداية دربيهما، ويبدو أن عملية التنافس بينهما فتحت الآفاق للتعارف والتقارب، وحدث تأثير وتأثُّر متبادَلَيْن، فراح كل من الطرفين يتعرَّف على عمق ما لديه من خلال ذلك المنافِس، فيحيي كل منهما الآخر.[120]

---

[115] بوريس أوسبنسكي وآخرون. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات. م. س.، ص 317.

[116] بوريس أوسبنسكي، ويوري لوتمان. 1986. حول الآلية السيميوطيقية للثقافة. في: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة – مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات. تر: عبد المنعم تليمة، (إشراف مشترك مع: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد)، دار إلياس العصرية، القاهرة، ص 295.

[117] عبد القادر بوزيدة. يوري لوتمان... مدرسة "تارتو – موسكو". م. س.، ص 185.

[118] م. ن.، ص 184.

[119] م. ن.، ص 186.

[120] م. ن.، ص 184.

وصلت جماعة موسكو إلى السيميائية من طريق اللسانيات، بينما كانت ٱهتمامات جماعة تارتو – في الأصل – أدبية، على الرغم من أن أعلامها ٱشتغلوا أحيانًا في حقل اللسانيات. وبلقاءات الجماعتين حدث أن جماعة موسكو تقرَّبوا من النقد الأدبي واهتموا بالنص والسياق الثقافي، ومن جهتهم – أعضاء جماعة تارتو – ٱلتقوا بلسانيات موسكو فمالوا إلى الاهتمام باللغة.[121]

1.4 سيمياء الثقافة

ويطلق عليها أيضًا سيميوطيقا الثقافة (La Sémiotique de la Culture)، وتعني دراسة الأنظمة الثقافية الخاصة والكونية، واستجلاء مظاهر المثاقفة والتهجين والتعُّددية ورصد أنظمة التواصل عند الشعوب البدائية والمتحضرة. وتهتم سيمياء الثقافة بالبحث عما يوحي به وإليه الأثر الأدبي، من خلال ما يضيفه المحلل السيميائي على الخطاب، ودور السياق الثقافي أو الاجتماعي في تشكيل المعنى. ومن مجالات ٱشتغال السيميائيات الثقافية مجال تأويل علامات الخطاب بناء على مرجعياته الثقافية والفكرية. وما اللغة هنا إلّا كائن حيّ، ينبني على أساس تعالقات وتشبيكات تتبادل أو تتناظر أو تتآلف أو تتنافر، وبذلك تنتج الدِّلالات. وتعتبر اللغة مسرحًا سيميائيًّا تتحرك وتشتغل فيه العلامات، وبما أن اللغة نفسها علامة فإنها تتبادل الحمولات المعرفية مع الثقافة.[122] ولسيمياء الثقافة علاقة وثيقة بسيمياء التواصل وسيمياء الدلالة، لكنها تختلف عنهما، خاصة وأنها تعنى بالمجال التطبيقي.[123] وتعود جذورها إلى فلسفة الأشكال الرمزية عند إرنست كاسيرير (Ernst Cassirer) والفلسفة الماركسية.[124]

---

[121] عبد القادر بوزيدة. يوري لوتمان... مدرسة "تارتو – موسكو". م. س.، ص 185.

[122] عبد الفتاح يوسف. سيميائيات الثقافة وتحليل الخطاب. م. س.، ص 267 – 268.

[123] فيصل الأحمر. معجم السيميائيات. م. س.، ص 97.

[124] م. ن.، ص 97 نقلًا عن رشيد بن مالك، ص 32.

إذا نظرنا إلى الثقافة من زاوية النظر السيميائية، يمكن القول إن الثقافة نفسها سيمياء، ويتبين أنها مجموعة أنظمة من علامات وأيقونات وإشارات رمزية لغوية وبصرية متنوِّعة ومتعدِّدة متدرِّجة ومتداخلة. وتنظيم تلك الأنظمة هو العامل المساعد على إيجاد محيط ٱجتماعي، يجعل البشر قادرين فيه على ممارسة مجريات حياتهم.

تشمل سيمياء الثقافة ثقافات كونية، فالثقافة نظام دال كبير (macro system) يتكون من أنظمة سيميوطيقية أصغر، تقوم على مجموعة من المفاهيم الإشارية التي يرتكز واحدها على الثاني فيها، من غير أن يستقل أحدها عن غيره.[125]

وتهتم سيمياء الثقافة بخصوصيات كل ثقافة مستقلة داخل نظام سيميائي كوني، وتعنى بالعوالم والأقطاب الثقافية الصغرى والكبرى ضمن ثنائية المركز والهامش، والاهتمام بالحوار في علاقته بالصراع الثقافي.

تقدِّم سيمياء الثقافة المبادئ النظرية والأدوات المنهجية لمقاربة الظواهر والأنظمة الثقافية، بغية البحث عن مبدإ الكفاءة والبعد التواصلي والخاصية الإبداعية. كما وتدرس سيمياء الثقافة مبدأ التبادل في الأوساط الثقافية، مثل: تبادل المعارف الأكاديمية والمهارات الاحترافية والممارسات المهنية.

وتشتغل سيمياء الثقافة أيضًا على قضايا أخرى، مثل: الإبداع، الآداب، اللغة، الفن، الفولكلور، الترجمة، الأدب المقارن، التواصل، علاقة الأنا بالآخر، أدب الصورة، أدب الرحلة.[126]

يشير دارسو سيمياء الثقافة إلى ضرورة تضافر الأنظمة الإشارية لتحقيق الوظيفة الثقافية والبنية. ولتحقيق هذه الوظيفة هناك حاجة إلى مدخل يتيح إقامة مجموعة من العلوم المستقلة نسبيًّا

---

[125] عبد القادر بوزيدة. يوري لوتمان... مدرسة "تارتو – موسكو". م. س.، ص 187.

[126] جميل حمداوي. النظرية الشكلانية. م. س.، ص 156 – 157.

للدائرة السيميائية، وهناك حاجة أيضًا إلى أن تقوم هذه العلوم بدراسة مجالات خاصة في علم سيمياء الثقافة، ونخص بالذكر العلاقات الوظيفية للأنظمة الإشارية المختلفة.[127]

وتتضمن علاقة الثقافة بالعلامة والدِّلالة واحدًا من المقومات النمطية الأساسية في الثقافة، إذ يمكن النظر إلى وظيفة الثقافة كنظام إشاراتي. والدراسة السيميائية للثقافة تعتد بوظيفة الثقافة كنظام إشاراتي، لذلك يجب التشديد على قوة العلاقة بين الثقافة بالعلامة والدلالة، كعنصر هام من علاقات الثقافة.[128]

ومن ضرورات فهم الثقافي – اللاثقافي، هو تحديد "حيز" تتحرك فيه الظواهر الثقافية، ومن خلال ذلك تظهر الحاجة إلى تعريف ماهية هذا "الحيز"، وهناك عدة جوانب تندرج في خانة "الحيز الثقافي"، ومنها كل ما هو بدائي وغريب عن عرف الثقافة ذاتها، ومساحة ما قبل الوعي، والحالات المرضية.[129]

ومن خلال دراسة المبادئ المقترحة التي تفسر التغيير الثقافي، يتبين أن الثقافة تتشكل من خلال أعضائها، وكذلك فإن أولئك الأعضاء يتشكلون من خلالها. ومهمة سيمياء الثقافة هي توضيح كيفية حصول هاتين العمليتين بالتزامن.[130]

1.4.1 تعريف يوري لوتمان وزملائه للثقافة

يشير أوسبنسكي ولوتمان إلى ٱختلاف واضح في الفحوى الدلالية لمفهوم الثقافة، على ٱختلاف المراحل التاريخية، واختلاف من درس هذا الجانب، ويعزو ذلك إلى ٱختلاف نمط الثقافة نفسها. فلكل ثقافة نمط ثقافي تتميز به عن غيرها من الثقافات.[131]

---

[127] بوريس أوسبنسكي وآخرون. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات. م. س.، ص 318.

[128] بوريس أوسبنسكي، ويوري لوتمان. حول الآلية السيميوطيقية للثقافة. م. س.، ص 301.

[129] بوريس أوسبنسكي وآخرون. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات. م. س.، ص 321.

[130] Roland Posner. Basic Tasks of Cultural Semiotics. Ibid, p. 17.

ومن الطبيعي الانتباه إلى ميزات مشتركة يمكن نسبتها إلى أي ثقافة كانت، ومنها:

- أن يكون لكل ثقافة سمات نوعية. وبحسب هذه الميزة، فإن الثقافة نظام لجانب معين من حياة مجتمع ما يتشكَّل طبق نمط مخصوص، ويتماشى مع هذا النمط. ومقابل الثقافة يبرز الضد "اللاثقافة"، فالضد يبرِز الثقافة ويهبها خاصيتها.

- وإن تعددت الطرق لتحديد دلالة الثقافة مقابل اللاثقافة، فإن هذه الطرق تعود إلى نقطة مركزية مهمة، وهي أن الثقافة في مقابلة اللاثقافة تبدو نظامًا من العلامات.[132]

ومن الواضح أن الثقافة هي من نتاج الإنسان، الذي يقابله الوجود الطبيعي التلقائي، تنعكس فيها قدرة الإنسان على بناء وتكثيف قدرة تخدم مجالات حياته مقابل "الخاصية البدائية للطبيعة" التي ولدت دون عناية توجهها يد الإنسان، وفي كل الحالات لا بد من وجوه مختلفة للجوهر السيميوطيقي للثقافة.[133]

وبرأي أوسبنسكي ولوتمان، إن الاتساع في مدى السلوك السيميوطيقي يرافق التغيُّر الثقافي. ويمكن أن ينعكس التغيُّر النوعي في نمط الثقافة، من خلال "إدخال صيغ جديدة للسلوك وكثافة القوة السيميوطيقية لصيغ قديمة".[134] والكثافة هنا تعني الأهمية والبروز ودرجة الإلزام والالتزام العالية بثقافة معينة.

ويتوسع أوسبنسكي ويوري لوتمان في توضيح مفهوم الثقافة، ويهتمان بضم مصطلحات أساسية مكمِّلة لتوضيح المفاهيم السيميوطيقية للثقافة، ومنها:

---

[131] بوريس أوسبنسكي، ويوري لوتمان. حول الآلية السيميوطيقية للثقافة. م. س.، ص 295.

[132] م. ن.، ص 296.

[133] م. ن.، ص 296.

[134] م. ن.، ص 296.

1.4.1.1 الثقافة والذاكرة

تعرَّف الثقافة بمفهوم أوسبنسكي ولوتمان على أنها "الذاكرة غير الموروثة للجماعة"،[135] أما تأثيرها، بمفهوم بوسنر، فهو أنها تفعل للمجتمع ما تفعله الذاكرة للفرد، وهي آلية جماعية لتخزين المعلومات.[136] وتعبِّر هذه الذاكرة عن نفسها في نظام من الحدود والأعراف. وهكذا تكون الثقافة ظاهرة اجتماعية. ومن جهة أخرى فإنها لا تتخلى عن الطابع الفردي، ولكن بشروط، ومن ذلك أن يكون الفرد ممثِّلًا للجماعة، أو ما شابه.[137]

وتلعب الذاكرة دورًا بالغ الأهمية في مسألة الاتصال، فإنه يتولد تمييز بين المستقبِل المتخيَّل وبين المستقبِل الفعلي في حالة حصول اندماج في قناة الاتصال بين المرسِل والمستقبِل في ثقافات تمتلك وسيلة تثبيت الرسالة خارجيًّا.[138] وإن "البناء السيميوطيقي للثقافة، والبناء السيميوطيقي للذاكرة ظاهرتان متماثلتان ثقافيًّا".[139] فكيف يمكن أن تتبنى الثقافة بغير الذاكرة، أوليست الذاكرة هي أساس ذلك التراكم الذي يحصل – على الأعمّ – بآلية دياكرونية (تعاقبية)؟ فهي عنصر هام لفهم الثقافة عامة، وإدراك تمفصلاتها الموضوعية، فلولا الذاكرة – بأنواعها – لضاع الكثير من المأثور الثقافي.

فإذًا، "الثقافة هي الذاكرة طويلة الأمد للجماعة".[140] ويمكن التمييز بها ثلاث طرق تتزود بها الذاكرة، والتي تؤدي إلى ديناميكية الثقافة:

(1) المعرفة التراكمية المتزايدة.

---

[135] بوريس أوسبنسكي، ويوري لوتمان. حول الآلية السيميوطيقية للثقافة. م. س.، ص 298.

[136] Roland Posner. Basic Tasks of Cultural Semiotics. Ibid, p. 28.

[137] بوريس أوسبنسكي، ويوري لوتمان. حول الآلية السيميوطيقية للثقافة. م. س.، 298.

[138] بوريس أوسبنسكي وآخرون. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات. م. س.، ص 327.

[139] م. ن.، ص 334. وأيضًا: حنون مبارك. دروس في السيميائيات. م. س.، ص 87.

[140] بوريس أوسبنسكي، ويوري لوتمان. حول الآلية السيميوطيقية للثقافة. م. س.، ص 300.

(2) التغيير بمفاهيم المجتمع الذي يؤدي إلى تغيير بتقييمه للأشياء والأمور، أو رؤية الأمور بمنظار مختلِف.

(3) النسيان الذي يميز الذاكرة البشرية مع تزايد العوامل المحيطة وابتعاد الموضوع عن مَنشئه.[141]

ولا تكون الثقافة مادة جامدة بل دينامية، فحين نذكر مصطلح "الثقافة" يمثُل الماضي، تاريخًا ومجتمعًا وفنًّا. لكن، لا يجب تجاهل إمكانية وجود طاقة إنتاجية لإبداع نصوص جديدة،[142] تحمل دلالات جديدة لم تظهر في ما ثبت من عناصر ثقافية.

لذا يُعد الأثر – أو الحدث التاريخي – فيما يتعلق بنصوص الذاكرة عنصرًا ثقافيًّا، وجزءًا من الثقافة الجَمْعِية، فغَرْس حقيقة في الذاكرة الجَمْعِية يماثل الترجمة من لغة إلى أخرى، وهذه اللغة الأخرى هي لغة الثقافة بحد ذاتها.[143]

1.4.1.2 الزمان والنص

وفي مضمار عنصر الزمان والنص، يرى أوسبنسكي ولوتمان أن هناك حركة دائمة في إهمال أو إغفال أو مَحْق أو نسيان نصوص، ويقابل ذلك مراحل متداخِلة في حيثيات إبداع نصوص جديدة، وعندها تتبدَّل الأسماء، وبناء على هذه الديناميكية يوسَم كل نوع من النصوص بتسمية خاصة. فيقال هذا "لا نص"، أو "نص مُغْفَل"، لكن الثقافة تظل محتفِظة به في ذاكرتها، لأن الثقافة

---

[141] بوريس أوسبنسكي، ويوري لوتمان. حول الآلية السيميوطيقية للثقافة. م. س.، ص 300.

[142] أوسبنسكي وآخرون. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات. م. س.، ص 334.

[143] عبد الفتاح يوسف. سيميائيات الثقافة وتحليل الخطاب. م. س.، ص 268. وأيضًا: بوريس أوسبنسكي، ويوري لوتمان. حول الآلية السيميوطيقية للثقافة. م. س.، ص 299.

– بطبيعتها – لا تقبل الإغفال ولا النسيان.[144] وقد يصعُب على المتلقي تصوُّر "اللا نص" في الواقع.

1.4.1.3 تكوُّن النصوص وانتقالها

وبرأي أوسبنسكي وزملائه فإنه بواسطة ٱنتقال نصوص من ثقافة إلى أخرى، تنتقل أنماط سلوك الشخوص المشاركين في عملية الاتصال، لأنهم – من خلال الاتصال – يبدعون النصوص. ومثل هذا يؤدي إلى التعددية الثقافية، أي وجود إمكانية تبنّي سلوك من ثقافة أخرى، في حين يعيش المرء في حيثيات ثقافته.[145]

وبما أن الثقافة مجموعة من الأنظمة فلا يمكننا – عندها – الادِّعاء بإمكانية تكوُّن ثقافة بمجرد وجود نظام سيميوطيقي واحد.[146] كما ولا تنشأ ثقافة ناضجة وحقيقية بناء على لغة طبيعية واحدة.[147]

ويقول أوسبنسكي ولوتمان إنّ الثقافة هي "إجمالي نصوص" أو آلية (ميكانزم mechanism) تبدع إجمالي النصوص.[148] وبعض الثقافات تعُد نفسها مجموعة من النصوص المِعيارية، و"ثقافات أخرى تصنِّف نفسها على أنها نظام من المقاييس أو القواعد يحكُم خلق النصوص".[149]

---

[144] بوريس أوسبنسكي، ويوري لوتمان. حول الآلية السيميوطيقية للثقافة. م. س.، ص 300.

[145] بوريس أوسبنسكي وآخرون. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات. م. س.، ص 334.

[146] م. ن.، ص 336.

[147] م. ن.، ص 337.

[148] بوريس أوسبنسكي، ويوري لوتمان. حول الآلية السيميوطيقية للثقافة. م. س.، ص 302.

[149] م. ن.، ص 302.

1.4.1.4 البنية

ومن أهم ما يميز الثقافة – بنظر أوسبنسكي ولوتمان – هو وجود نظام (بنية) كصفة مميِّزة لها. وتقف في مركز هذه البنية الأبنيةُ الأوضح، وتقف حول محيط دائرة هذه البنية تكوينات، لا يميزها بناء واضح، فعلى الرغم من كونها أبنية في نظام توصيل علامي – توصيلي، لكنها تفتقر للتعضية والانتظام، ولذلك تطمح – من خلال طاقتها الذاتية – لإحداث بناء لتصبح جزءًا من الثقافة البشرية.[150] وهكذا يصبح بإمكانها أن تشكل وَحْدة بنائية أو وظيفية، من منظور سياقي عرقي أو جغرافي أو غير ذلك.[151] ومن هنا يمكن القول إن الأدب يُعدّ نظامًا جزئيًّا في مجمل الثقافة.[152]

1.4.1.5 التزامن النشاطي

ويبين أمامنا أوسبنسكي ولوتمان أن النموذج الثقافي في بعض الأحيان يُفرَض على ثقافة معينة. وبما أن هناك علاقة لكل من الأسس البنيوية بعضها ببعض، لذلك لا بد من أساس بنائي للربط الداخلي بين العناصر خاصة في الأنظمة السيميوطيقية.[153]

ولعل الاختلاف في التزامن النشاطي – في بعض الأحيان – في تناظم المستويات والأنظمة الداخلية هو الأمر الذي يوجد الحاجة إلى تحقُّق بنيوي.[154]

---

[150] بوريس أوسبنسكي، ويوري لوتمان. حول الآلية السيميوطيقية للثقافة. م. س.، ص 297.

[151] بوريس أوسبنسكي وآخرون. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات. م. س.، ص 322 – 323.

[152] بوريس أوسبنسكي، ويوري لوتمان. حول الآلية السيميوطيقية للثقافة. م. س.، ص 303.

[153] م. ن.، ص 311.

[154] م. ن.، ص 310 – 311.

1.4.1.6 علاقة الثقافة باللغة الطبيعية

يشير عبد الفتاح يوسف إلى ٱحتمال أن يكون السؤال الأهم هو البحث عن العلاقة بين هذين العنصرين، الثقافة من جانب، واللغة الطبيعية من جانب آخر. وللإجابة عن هذا السؤال، يجب الالتفات إلى أمرين بالغَي الأهمية: أولهما أن اللغة – بكل مركّباتها – جزء من الثقافة، وثانيهما أنها أداة أساسية ووسيلة متميزة، عن طريقها يمكن ملاحظة ثقافة المجموعة التي تنتمي إليها.[155]

كما وهناك حاجة إلى تتبع الدراسات الكثيرة التي تعالج هذه العلاقة. فدراسات مدرسة تارتو في (مجموعة السيميوطيقا) توضح – في المطبوعات الأولى – أن الظواهر الثقافية عبارة عن أنظمة ثانوية مشكَّلة وفق نماذج، وهذا ما يوحي بنسبها الطبيعي. وقد بحثت دراسات كثيرة معتمدة "فروض سابير – وورف = "the Sapir – Whorf Hypothesis، وهذه – بدورها – قد أكدت تأثير اللغة في مختلِف مظاهر الثقافة الإنسانية. أما إميل بنفنست (Emile Benveniste) فقد أشار أن اللغات الطبيعية هي وحدها القادرة على أداء دور ميتا – لغوي، وبفضله برز مكان متميز للُّغات الطبيعية في نظام الاتصال البشري. ويولي بنفنست اللغات الطبيعية منزلة عالية، إذ يقول إنها وحدها التي يمكن ٱعتبارها أنظمة سيميوطيقية خالصة، و"يعد كافة النماذج الثقافية الأخرى دلالية، ليس لها أداؤها السيميوطيقي الخاص إلا بقدر ما تستعيره من اللغات الطبيعية".[156] ومن هذه الزاوية، تظهر علاقة تلاحم بين اللغة والثقافة. لأن اللغة لا تحيا إلا إذا ٱشتملت في قلبها على بنية اللغة الطبيعية.[157]

---

[155] عبد الفتاح يوسف. سيميائيات الثقافة وتحليل الخطاب. م. س.، ص 268.

[156] بوريس أوسبنسكي، ويوري لوتمان. حول الآلية السيميوطيقية للثقافة. م. س.، ص 297.

[157] م. ن.، ص 297.

وليست اللغة ظاهرة منعزلة أو مستقلة بذاتها، بل هي جزء من نظام ثقافي مركَّب، فالثقافة تعمل على تنظيم العالم حول البشر بنائيًّا، فهي تنتِج محيطًا ٱجتماعيًّا يجعل الحياة ممكنة من حيث كونها حياة ٱجتماعية.[158]

تلعب اللغة الطبيعية دورًا هامًّا في إدراك البناء الداخلي المقفل المحدّد بأسماء من خلال الطاقة الحدسية التي تمنحها للأفراد في جماعة معينة.[159] وتتحول البنية اللغوية إلى بنية ثقافية، وميتا ثقافية ذات نظام ميتا لغوي شامل.[160]

وبالنسبة للرموز واللغة الطبيعية، فإنها مفتوحة للبحث التجريبي، من جهة، ومن أخرى يمكن أن تتنوع الرموز بحسب التقسيم التالي:

- رمز سماعيّ (شفويّ) للغة الطبيعية.
- رمز مرئيّ (مكتوبًا) للغة الطبيعية.
- رمز مرئي غير لغوي للصور المتحركة.
- رمز سمعي غير لغوي (كرموز الموسيقا).
- الرمز البلاستيكي للعمارة الحجرية.[161]

1.4.1.7 تولُّد الثقافات

وباختلاف زاوية النظر، تتولَّد في الثقافة وحولها ثقافات، فلا تستقل الثقافة بنفسها، ويمكن أن نلتقي بالثقافة الإنسانية العامة بثقافة تخص منطقة محدَّدة أو زمنًا معيَّنًا أو فئة بذاتها. وهي – على الأغلب – مرتبطة بالماضي، وهذا ما يسميه لوتمان "النظام الثقافي". وفي نفس الوقت، نجد

---

[158] بوريس أوسبنسكي، ويوري لوتمان. حول الآلية السيميوطيقية للثقافة. م. س.، ص 297.

[159] م. ن.، ص 297.

[160] م. ن.، ص 313.

[161] Roland Posner. Basic Tasks of Cultural Semiotics. Ibid, p. 25.

النقيض في برنامج "المنهاج السلوكي" موجَّهًا إلى المستقبل غير مهمِلين ما يُتوقع من ثقافة جديدة.[162] ومن خلال التمييز بينهما يشير لوتمان إلى أن التباين بينهما وظيفي.

1.4.1.8 منهاج سلوكي – نظام ثقافي

يؤكد أوسبنسكي ولوتمان أن اللغة تلعب دورًا هامًّا في التواصل والتوصيل بين أفراد الجماعة مما يسِهم بتحولها إلى عنصر هام ذي وظيفة ٱتصالية مهمة، وهي التي تعطي الجماعة قابلية التوصيل. وبواسطة العناصر اللغوية التي تحيل الحدث التاريخي في صنفه النوعي إلى ذاكرة، تتحول خبرة الحياة البشرية إلى ثقافة في داخل نظام القواعد السيميوطيقية وهكذا تتحوَّل القواعد إلى ثقافة.[163]

1.4.1.9 الاستمرارية

وتضمن الثقافة ٱستمراريتها من خلال النصوص المعرفية للذاكرة الجمعية، التي تظهر بتسلسل متدرج، ويطابق تدرج القيم. وتختلف مستويات النصوص من جهة قدرتها على الاستمرارية، بناء على صمودها في اختبار الزمن، وكذلك من خلال ٱستمرارية القواعد الشِّفرية أو النظام الشفري للذاكرة الجمعية، الذي تتحدَّد ٱستمراريته بدوام أصول مبادئ بنائه الأساسية وبديناميته الداخلية.[164]

---

[162] بوريس أوسبنسكي، ويوري لوتمان. حول الآلية السيميوطيقية للثقافة. م. س.، ص 298.

[163] م. ن.، ص 313، 299.

[164] م. ن.، ص 299 – 300.

1.4.1.10 التعبير والمضمون

وفي تناول العلاقة بين التعبير والمضمون، لا بد من تمييز ٱختلاف، وسببه الاختلاف بموضوع الاهتمام، فنجد ثقافة تهتم بالتعبير وثقافة تهتم بالمضمون وتنتج الثقافة القائمة على التعبير ما يشبه نصًّا شاملًا لكَمّ كبير من العلامات والمضمون.[165]

إذًا، هناك ثقافات تعبير، وهذه ترى نفسها على أنها نص صحيح، وثقافات مضمون، وهذه ترى نفسها نظامًا من المقاييس. وأحيانًا يحمل العنصر الثقافي وظيفة النص والمقاييس. فالتابو مثلًا، هو عنصر علاماتي للنص، وهو، أيضًا، إجمالي مقاييس.[166]

1.4.1.11 النشاطات والثقافة

يؤكد أوسبنسكي ولوتمان على وجود علاقة مباشَرة بين نشاطية العناصر السيميوطيقية في الثقافة ونشاطية الحياة الاجتماعية في المجتمع البشري، بل إن طاقة التغيُّر في محيط الإنسان هي شرط طبيعي لحياته. فالنشاطية هي سمة متأصلة في الثقافة.[167]

1.4.1.12 تحولات في الثقافة

الثقافة ليست كيانًا جامدًا، بل كيان يمر بعملية تحوُّلات مطَّردة، واللغة من بين الجوانب التي تخضع لهذه التغيُّرات، لكن هذه التغيُّرات تظهر بمقاييس زمنية طويلة نسبيًّا، كأن يتغير جيل.[168] وقد تكون هذه التحوُّلات تدريجية أو مفاجئة، ويترتَّب ذلك على مجموعة من القوانين التلقائية أو المرسومة التي تفرضها البنية.

---

[165] بوريس أوسبنسكي، ويوري لوتمان. حول الآلية السيميوطيقية للثقافة. م. س.، ص 301.

[166] م. ن.، ص 301 – 303.

[167] م. ن.، ص 308.

[168] م. ن.، ص 308.

وتتأثر هذه التغيُّرات بأمرين، التراكم المعرفي، من جهة، واحتواء الثقافة على قدر من العلم من الجهة الثانية. ولا بد من أسباب أو خلفيات تعالقية خاصة ترتبط بظروف وحيثيات محيطية معينة آجتماعية أو اقتصادية أو تاريخية صناعية – تقف وراء كل تغيُّر.[169]

وتتعامل الثقافة مع نموذجين من جهة الحركة أو السكون، فهناك نموذج ثقافة جامد وهناك نموذج ثقافة ديناميكي.[170]

1.5 أدوات وآليات سيمياء الثقافة

تتزاحم مجموعة من المصطلحات المتداخلة في سيمياء الثقافة، وكلها تصب في مساحة ثقافية واسعة. ومن الممكن النظر إليها على أنها أدوات يمكن آستخدامها في عملية الحوار مع النص الثقافي وفهمه. ويمكن أن تعالج سيمياء الثقافة أمورًا أخرى أساسها الثنائيات، ومنها: القديم – الجديد؛ الثابت – المتحوِّل؛ الوَحْدة – التعدُّدية.[171] أما على سبيل الميتا لغة فتعالج: الأعلى – الأسفل، اليمين – اليسار، الضوء – الظلام، الأبيض – الأسود[172] وفي النظام السيميائي تعالج الثابت – الدينامي.[173]

1.5.1 داخلي – خارجي

ومن أهم هذه المصطلحات هو فهم الداخل والخارج، فبالنظر إلى مفهوم الدراسة من الداخل، يقف أمامنا كون الثقافة مجالًا لتنظيم المعلومات، تقابله الفوضى (entrpy).[174] وهنا

---

[169] بوريس أوسبنسكي، ويوري لوتمان. حول الآلية السيميوطيقية للثقافة. م. س.، ص 309.

[170] م. ن.، ص 310.

[171] م. ن.، ص 310.

[172] أوسبنسكي وآخرون. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات. م. س.، ص 323 – 325.

[173] بوريس أوسبنسكي، ويوري لوتمان. حول الآلية السيميوطيقية للثقافة. م. س.، ص 312.

[174] V. V. Ivanove,; & Juri M. Lotman,; & A. M. Pjatigorskij,; & V. N. Toporov,; & B. A. Uspenskij. Theses on the Semiotic Study of Cultures (as Applied to Slavic texts), in: Structure of Texts and

يبدو أن نظرية المعلومات هي نظام ما ورائي (metasystem)[175] من جهة، وهي – أيضًا – جزء من موضوع الثقافة الحديثة، من جهة أخرى.[176]

لا يمكن أن ينعزل مظهر من مظاهر الثقافة، ليقف مستقلًا بذاته، بل يتشكل على أنه جزء من كل، ويستمر موجودًا غير مفارق لحركة دائبة بين الخارجي والداخلي، ويتحتم السؤال حول مدى حصول الفوضى والنظام في خضم هذه الديناميكية.[177]

تحدث في كل محيط سيميائي في ثقافة ما عمليات تنقُّل أو دوران مستمرة غير متوقعة بين الداخل والخارج، وفي خضم ذلك فإن مجال الفوضى يخترق مجال الثقافة والعكس. فالثقافي يحتاج إلى اللاثقافي لأن كلًّا منهما يحدد الآخر بسبب الحركة الدائبة بين الداخلي والخارجي وتحول الفوضى إلى نظام. وهذا ما حصل فعلًا في منظومة الصعاليك.[178]

1.5.2 الفوضى – اللا فوضى

وتحدَّد اللاثقافة بالثقافة الضد بسبب الفوضى (تنظيم – لا تنظيم) التي يمكن أن تلحق الثقافة المتجهة نحو المضمون، وفيها يتسع المجال أمام اللا ثقافة. أما الثقافة المتجهة نحو التعبير (صحيح – لا صحيح) فلا تقوم حولها محاولة للاتساع ولا تستقبل الضد.[179]

Semiotics of Culture, edited by Jan van der Eng and Mojmir Grygar, The Hague, Mouton, 1973, p. 34.

[175] Ibid, p. 33.

[176] أوسبنسكي وآخرون. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات. م. س.، ص 319.

[177] م. ن.، ص 319.

[178] م. ن.، ص 319، 322.

[179] بوريس أوسبنسكي، ويوري لوتمان. حول الآلية السيميوطيقية للثقافة. م. س.، ص 306، وأيضًا: أوسبنسكي وآخرون. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات. م. س.، ص 319.

1.5.3 منظَّم – لا منظَّم

أما في البنية المتدرِّجة للثقافة فتتصارع في آلية الثقافة قوى المنظَّم – اللامنظَّم، لنجد مجموعة من الأنظمة عالية التنظيم، ويتخللها درجات مختلفة من اللا تنظيم.[180] ويؤكد يوري لوتمان أهمية "عدم الاكتمال" في الثقافة كنظام سيميائي موحد وكشرط ضروري لتتمكن الثقافة من القيام بوظيفتها.[181]

الثقافة حقيقة نسبية، لا مطلقة، وإنما تتعلق بزاوية النظر إلى العلامات وبالموقع الذي من خلاله تُمتحن العلامات. لذلك تنظر مدرسة تارتو إلى مجال اللا ثقافة على أنه حيز غير منظَّم، وفي نفس الوقت هو مجال لتنظيم مغاير. ويعتبر المنغمسون في الثقافة أنفسهم في الداخل الخاص بها، ويرون أن ما هو خارجها غير منظَّم، أو أن ينظر من يموقعون أنفسهم على أنهم خارج الثقافة فيرون أن ما بداخلها منظَّم.[182]

من هنا، يتوجب منح أسس معينة لتنظيم ما هو غير منظَّم من خلال كشف النظام الخفي في الأشياء.[183] وحتى يتحقق ذلك في الثقافة وفي آليتها الشفرية المركزية، يجب أن تمتلك خواصّ معينة، منها:

(1) طاقة عالية على النمذجة. أي القدرة على وصف أكبر مدى من الأشياء، أو أن تكون لها القدرة على نفي وجود الأشياء التي لا يمكن آستخدام النموذج لوصفها.

(2) توظيف الطبيعة المنظِّمة للثقافة كأداة لتحويل غير المنظَّم إلى منظَّم.[184]

---

[180] بوريس أوسبنسكي، ويوري لوتمان. حول الآلية السيميوطيقية للثقافة. م. س.، ص 306 – 307.

[181] م. ن.، ص 307. وأيضًا: أوسبنسكي وآخرون. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات. م. س.، ص 320.

[182] فاطمة ديلمي. سيميائيات الثقافة. م. س.، ص 88.

[183] بوريس أوسبنسكي، ويوري لوتمان. حول الآلية السيميوطيقية للثقافة. م. س.، ص 307.

[184] م. ن.، ص 307.

1.5.4 الاستبعاد والامتصاص

فكما أن النصوص تتعالق في ما بينها وتتناصّ،[185] وكما أنه ليس هناك نص صافٍ بذاته، فكل نص يأخذ من غيره، كلمة أو جملة أو عبارة، أو فكرة، فإن الثقافة، باعتبارها نصًّا واحدًا يتألَّف من مجموعة نصوص، أيضًا تنهل من خارجها، وقد يحدث ذلك بعشوائية تامة، بحُكم الظروف والملابسات، وقد يكون موجَّهًا بحسب حاجات نابعة من الثقافة ذاتها. ولذلك يجب النظر إلى الثقافة على أن فيها نصًّا غائبًا قد تغذى من نصوص ومصادر خارجية أخرى.

ومما تحتاجه الثقافة – في ديناميتها – هو ٱستبعاد عناصر مستهلَكة (كليشيهات) لا ثقافية، فيحدث تغيُّر في الثقافة كلما ٱزداد الكم المفقود من الثقافة، وهذا الأمر من شأنه أن يسهم في تعزيز التنظيم.[186] وذلك بناء على مبدإ الفوضى والتنظيم، الذي يعكس مبدأ الثقافة لا ثقافة.[187]

وبما أن الثقافة ليست مجالًا ثابتًا، لأنها في حركة دائبة مع المحيط الخارجي، حيث تدور آلية تأثير وتأثُّر مباشَرة بين المجالين الداخلي والخارجي، فإنها – مقابل "الاستبعاد" واللفظ إلى الخارج – تطمح إلى "الامتصاص" وانتزاع واغتصاب عناصر من خارج الثقافة لنفسها، وهي – على الأغلب – من العلامات اللا ثقافية، لكنها تتوافق وتتلاءم مع روحها، أو أنها تعتبرها حقيقة ثقافية، فينشأ وضع جديد يتميز باللا تنظيم،[188] وهذا الوضع الجديد يهتم بإحداث توازٍ جديد بين التنظيم واللا تنظيم. وهكذا تصطرع القوتان وتتجاذبان فيما بينهما، في محاولة النظام للانتصار

---

[185] محمد عزام. 2001. النص الغائب – تجليات التناص في الشعر العربي. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص 11– 12.

[186] بوريس أوسبنسكي وآخرون. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات. م. س.، ص 319.

[187] م. ن.، ص 320.

[188] م. ن.، ص 320، 322، وأيضًا: فاطمة ديلمي. سيميائيات الثقافة – من النص الأدبي إلى النص الثقافي. م. س.، ص 89.

على اللا نظام، ومحاولة اللا نظام للسيطرة على النظام. وبذلك تنشأ في الحيز الثقافي أنظمة سيميائية متدرجة ومتداخلة فيما بينها، وهي نفسها ما يحدِّد – من خلال ذلك التآلف بينها – نمط الثقافة.[189]

1.5.5 ثقافي – لا ثقافي

يندرج اللاثقافي في المفهوم النظري لدى جماعة تارتو تحت نسق "البدائي"[190] وتتدرج الأنظمة السيميائية في داخل الثقافة، فتبني الثقافة ذاتها بحسبها، وعلى ترتيب متراكم للمجال اللا ثقافي. ويتحدَّد نمط الثقافة بناء على البنية الداخلية للأنظمة السيميائية.[191]

1.5.6 التجزؤ – اللا تجزؤ

وله خاصية ملائمة للاتصال. وهو ضمن النمط السيميائي المولِّد للتعارضات ويُظهر تناقضات العلامات اللفظية والأيقونية. فالمجزَّأ لفظي (verbal) واللا مجزَّأ صوري (pictorial). ويعتبر النظر في تساوي الأبنية والنصوص والوظائف أحد الاهتمامات في الدراسة السيميائية والتصنيفية للثقافات، ويكون ذلك في الترجمات.[192]

1.6 سيمياء الثقافة وسيمياء الكون

1.6.1 سيمياء الكون

تستفيد سيمياء الكون – عند يوري لوتمان – من علوم الثقافة والأنثروبولوجيا، والإثنولوجيا، وعلم الحفريات، واللسانيات التاريخية والمقارنة، وعلم الأخلاق الإنسانية. وترتبط بخاصتين:

---

[189] فاطمة ديلمي. سيميائيات الثقافة. م. س.، ص 89.

[190] م. ن.، ص 88.

[191] بوريس أوسبنسكي وآخرون. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات. م. س.، ص 322، وأيضًا: فاطمة ديلمي. سيميائيات الثقافة. م. س.، ص 88.

[192] بوريس أوسبنسكي وآخرون. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات. م. س.، ص 339.

الاستقلالية والتداخل اللتين تولّدان مختلِف الأنظمة الثقافية داخل النظام الكوني. ويتميز نقل التراث السيميائي بالتداخل أو بالاستقلالية، ودراسة مختلف التطبيقات العملية والتقنية في نقل الموروث الثقافي. فالإنسان يعيش في محيطين آثنين: الأول هو المحيط المادي، والثاني هو المحيط الثقافي الرمزي، المكون من: اللغة والأدب والفن والأسطورة والدين والمِخيال... وهناك علاقة عكسية بين تطور الوظيفة الثقافية المادية والوظيفة الرمزية، فكلما تطورت الأولى تراجعت الثانية. وعليه فإن العالم السيميوطيقي يتوسط عالمين متقابلين: العالم الفيزيائي (الواقع) والعالم الخيالي الرمزي (الإبداع).

وفقط حين يلتقي الإنتاج مع التلقي والتأويل تتضح دلالة النص الثقافية الأولى، بحيث تساهم اللسانيات والمقاربات التأويلية الدلالية تفكيك هذه النصوص بنيةً ودلالةً ومقصديةً، بحيث يرتبط كل نص باللغة والمجتمع ومؤسسة الجنس الأدبي.[193]

1.6.2 بين سيمياء الثقافة وسيمياء الكون عند يوري لوتمان

لمع آسم يوري لوتمان على خلفية تأليف كتاب "سيمياء الكون" (La Sémiosphére, 1999) ويعني أن الفضاء بكليته عبارة عن سيمياء واحدة مركبة ومعقدة وتسودها ثقافة معينة. الفضاء السيميائي المعقد والمركب الذي تشغلهُ ثقافة ما". وبالتالي يمكن التعامل مع مجموع الثقافة مثل النص أو الخطاب. كما يتفرع هنا النص المركَّب إلى عدة نصوص فرعية أو متناسلة ومنقسمة بطريقة تراتبية وطبقية".[194]

---

[193] جميل حمداوي. النظرية الشكلانية. م. س.، ص 161.

[194] م. ن.، ص 160. وأيضًا: جميل حمداوي. الاتجاهات السيميوطيقية (التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية). شبكة الألوكة، ط 1، المملكة العربية السعودية، ص 328.

وكما يبدو لنا، فإن كل نص ينقسم إلى نصوص، حسب معيار أو معايير موضوعية تتعلق بثقافة ما، والنصوص الفرعية تنقسم إلى نصوص فرعية ثانوية أخرى وهكذا كـ"الانشطار العنكبوتي"[195] يحصل التناغم والتبادل والتقارب الثقافي، دون السقوط في الانعزالية فيما لو قمنا بفهم النص على أنه عالم مستقل رافض للتبادل الثقافي. وعليه، فإن التعددية الثقافية هي مفتاح هام في الاشتغال في سيمياء الثقافة.

وبناء عليه، يمكن الادعاء أن لوتمان قد تأثّر فعلًا بفلسفات ما بعد الحداثة، خاصة فلسفة الاختلاف التي نادى بها جاك دريدا (Jacques Derrida)، بمعنى أن نحتاج من أجل فهم الثقافة إلى وضعها في دائرة فضاء المثاقفة الكونية أو العالمية، وربطها بمسار الثقافات القديمة والمعاصِرة.

ويتَّسع مجال سيمياء الثقافة المعاصر ليشمل دراسات فرانسوا راستيي (F. Rastier) ودراسات سيمون بوكيه (Simon Bouquet) وهي بعنوان "مدخل إلى علوم الثقافة".[196]

1.6.3 علاقة سيمياء الثقافة بالفضاء الكوني

ينظر لوتمان إلى الفضاء الكوني على أنه فضاء فضفاض لدرجة أنه يتسع للكثير من السيميائيات الثقافية، إذ لكل ثقافة كون سيميائي خاص من جهة وعام من جهة أخرى، أما ذلك الفضاء فقد يكون واقعيًّا أو مجردًا أو محتملًا أو مفترضًا أو ممكنًا. ومن هنا فإن "سيميوطيقا الفضاء لها أهمية آستثنائية، وربما حاسمة في تمثيل العالم الخاص بثقافة معينة. وهذه اللوحة للعالم تُعد مرتبطة بخصوصيات الفضاء الواقعي. ليكون لثقافة ما تأثير في الحياة، يجب أن تتصور تمثُّلًا

---

[195] رأى الباحث إمكانية اللانهائية أو اللامحدودية في التفرعات النصية، لذلك صاغ هذا المصطلح للدلالة على المبالغة في تولُّد النصوص كناشئة من أصل، معتمدًا في ذلك على مفهوم علمي من علم الكيمياء.

[196] جميل حمداوي. النظرية الشكلانية. م. س.، ص 160 – 161.

عميقًا للعالم، نموذجًا مكانيًّا للكون. النمذجة المكانية تعيد بناء الشكل المكاني للعالم الواقعي. غير أن الصور المكانية يمكن أن تستعمل بطريقة مختلفة."[197]

1.7 النص

1.7.1 تعريف النص

تعدَّدت تعريفات النص بحسب ٱختلاف وجهات النظر لدى النقاد ورجال الأدب. وكما يقول محمد عزام فإن منها ما يعتمد الناحية المعجمية، ومنها ما يلجأ إلى الجانب الاصطلاحي. ومعظم التعريفات الاصطلاحية توحي بمعاني الجمع أو المجمل أو التكوين أو النسج أو الظهور والشهرة. وتختلف التعريفات باختلاف المجال أو المنهج النقدي الذي يتناول بحث النص. فكل من تلك المجالات والمناهج سواء أكانت معجمية أم ألسنية، أم سوسيولوجية، أم بنيوية أم غير ذلك... تنشئ فرقًا أو تباينًا في التعريف.

1.7.1.1 تعريف هلمسليف (Louis Hjelmslev)

فقد قال إن النص يعني الملفوظ اللغوي المحكي أو المكتوب، أما تودوروف فيقول إن النص "إنتاج لغوي منغلِق على ذاته، ومستقل بدلالاته، وقد يكون جملة أو كتابًا بأكمله".[198]

1.7.1.2 تعريف النص بمفهوم سيميائي

أما تعريف النص بناء على توجُّه المنهج السيميائي، فقيل فيه الكثير. وينطبق على الرسائل بالمعنى اللغوي العادي، وعلى كل حامل لمعنى نصّي متكامل، أو علامة مكتملة، أو سلسلة من العلامات ويشكل كيانًا مبنيًّا على تراكم علاماتي لا يمكن تجزئتها بعضها عن بعض.

---

[197] يوري لوتمان. سيمياء الكون. م. س.، ص 81.

[198] محمد عزام. النص الغائب. م. س.، ص 11 – 22.

فقد ينطبق على ٱحتفال أو على أي عمل فني أو قطعة موسيقية. غير أن كون الرسالة باللغة الطبيعية، لا يؤهلها – بالضرورة – إلى أن تكون نصًا بمنظور الثقافة، عدا النصوص التي يمكن تحديدها كنوع كلامي، مثل الابتهالات والقانون والرواية.[199]

فالنص ذاته علامة متكاملة، وربما يؤلف النص مجموعة من العلامات. وهناك نمط من النصوص، يكون النص فيه مفهوما أوَّليًا، لا يتجزأ إلى علامات، بل إلى خواص وملامح متميِّزة. فمفهوم النص فيه قائم بذاته، ولا يشكِّل مفهومًا ثانويًا مشتقًا من سلسلة من العلامات.[200] وهذا هو النص المتصل (non discret)[201] وإذا تبين أن أنظمة العلاقات في دائرة الإنسان والعالم تختلف باختلاف الثقافة، فإن التعامل مع أنظمة العلاقات لا يتم بنفس الآلية في كل الثقافات.[202]

ويقول بوسنر إن للنص مفهومًا مغايرًا للشائع، فكل نسخة من الرسم والنحت، وكل أداء لقطعة موسيقية هي أمور يمكن النظر إليها على أنها نص، ويمكن للمرء أيضًا صياغة نصوص حول أنواع النص، وكذلك الدرجات الموسيقية هي أيضًا نصوص. ويؤسس يوري لوتمان مقاربته على أساس مفهوم النص الموسع، وعلى أساسه فإن كل أداة تحمل وظيفة ورسالة مشفرتين من الممكن ٱعتبار كل منها نصًا.[203]

---

[199] بوريس أوسبنسكي وآخرون. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات. م. س.، ص 323، وأيضًا: عبد القادر بوزيدة. يوري لوتمان... مدرسة "تارتو – موسكو". م. س.، ص 190.

[200] بوريس أوسبنسكي وآخرون. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات. م. س.، ص 323 – 324.

[201] عبد القادر بوزيدة. يوري لوتمان... مدرسة "تارتو – موسكو". م. س.، ص 186، 190.

[202] م. ن.، ص 186.

[203] Roland Posner. Basic Tasks of Cultural Semiotics. Ibid, p. 14, 17.

1.7.1.2.1 تعريف جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)

تنظر جوليا كريستيفا للنص على أنه لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تَشَرُّب وتحويل لنصوص أخرى.[204] وتقول في كتابها علم النص، إنّ النص خاضع لتوجيه مزدوج، نحو النسق الدال الذي ينتَج ضمنه (لسان ولغة مرحلةٍ ومجتمعٍ محددَيْن) ونحو السيرورة الاجتماعية التي تساهم فيها كخطاب".[205] وبهذا فإنّ النص بنظرها "موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجية التي يُعتد بها على أساس أنه ظاهرة عبر لسانية (مكوَّنة بفضل اللغة، وأنه يعيد توزيع نظام اللغة، بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية مشيرًا إلى بيانات مباشَرة، تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها".[206] وتميز كريستيفا بين مصطلحين: النص الظاهر، والنص المولَّد. والنص المولَّد عندها ليس "بنية" وإنما "بَنْيَنة"، وهو جمع الدوال النهائي.[207]

1.7.1.2.2 تعريف جماعة "تل كل" (Tel Quel)

ولعل تعريف هذه الجماعة للنص يشكل أهم تعريف سيميائي. مثَّل هذه الجماعة فيليب سولرز (Philippe Sollers)، وجوليا كريستيفا. فقد ميز سولرز بين ثلاثة مستويات للنص: أولها، الطبقة السطحية، وتشمل الألفاظ والجمل والمقاطع (المكتوب)، وهي تُقرأ بوضوح. ثانيها، الطبقة الوسطى، وهي التناصّ أو الجسد المادي للنص، فالنص يُكتب من نصوص، حيث تتقاطع الكتب فيما بينها، وتحمل إلى نطاق أبعد من حدودها. ثالثها، الطبقة العميقة، وهي الكتابة أو

---

[204] محمد عزام. النص الغائب. م. س.، ص 22.

[205] جوليا كريسطيفا. علم النص. تر: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط 2، بلغدير – الدار البيضاء – المغرب، 1997، ص 9 – 10.

[206] محمد عزام. النص الغائب. م. س.، ص 23.

[207] م. ن.، ص 23.

انفتاح اللغة. ويقول سولرز: إن النص المكتوب لا نهائي، لأن المتتاليات المتعالقة هي التي تعطي دلالة النص.[208]

1.7.1.2.3 تعريف النص عند سيميائيي مدرسة تارتو

أما سيميائيو مدرسة تارتو فيحدِّدون الرابط الموضوعي بين النص والثقافة، فيعنون بمصطلح "النص": النص الكلّي، أو الجزء منه، أو مجموعة من النصوص. لكن زاوية النظر هذه لا تغيِّر شيئًا من ماهية التعريف. فهو رسالة ذات مستويات مختلفة. يتعامل معه الباحث باعتبارِ وظيفته، فهو لديه حامل لوظيفة كاملة، أما حامل الثقافة فيتعامل معه من جهة المعنى، فهو – بالنسبة له – حامل معنًى متكامل.[209]

ينظر لوتمان إلى النص نظرة الوَحْدة المتكاملة، وكل عملية تجزيء له إلى نصوص ثانوية قد تتلف العمل كله. ولا يتحقَّق وجود الجزء منه إلا من خلال علاقته بسائر أجزائه، ومن خلال علاقته بكلية النص من جهة البنية. فالجزئية النصِّية تحمل دلالتين: الأولى، حين تكون معزولة عما حولها، والثانية حين تكون مندمجة مع ما حولها من وحدات نصية.[210]

1.7.2 قيمة النص

تظهر قيمة النص بناء على الحيثيات والظروف التي نشأ وترعرع فيها، وبناء على قابلية ٱستيعابه بواسطة المستقبِل. فهناك نصوص تتمتع بمنزلة عالية في ثقافة ما، كالنصوص الدينية والتنبؤات والشعر. إذ تنشأ عملية إرسال واستقبال متبادَلتين بين المرسِل والمتلقّي، تميزها هالة من التماهي بينهما، فالمتلقي يحاول خوض عمق النص طبقًا لنموذج المرسِل (المبدع)، والمرسِل

---

[208] محمد عزام. النص الغائب. م. س.، ص 23.

[209] بوريس أوسبنسكي وآخرون. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات. م. س.، ص 323. وأيضًا: فاطمة ديلمي. سيميائيات الثقافة. م. س.، ص 89.

[210] يوري لوتمان. 1995. تحليل النص الشعري "بنية القصيدة". م. س.، ص 27.

يحاول مواءمة نفسه بحسب نموذج المتلقي. كما ويجب تحديد علاقة النص بالمرسِل والمستقبِل، لأن الرسالة يمكن أن توجَّه للمتكلم، أو ناحية المخاطب.[211] كما ويجب التنبه والاهتمام بنمطية التوجه: الشاعر – المتلقي، المتلقي – الشاعر.[212]

من أجل حصول فهم جاد للتطور الثقافي، يُفترَض نشوء نظام شِفْرة متفَّق عليه بين المرسِل والمستقبِل، يساعد في فهم الآليات الرئيسة في الثقافة.[213] من هنا، يمكن ٱعتبار الثقافة نموذجًا للاتجاه نحو المخاطَب إذا كان ترتيب القيم في نصوصها قائمًا على أساس توحُّد مفهومَيْن: الأرقى قيمة والأقرب إلى الفهم.[214]

1.7.3 النص في اللغة الطبيعية والنص اللغوي في الثقافة

إذا قبلنا الرأي القائل بأن الثقافة لغة ثانوية، يكون – عندها – نص الثقافة نصًّا بلغة ثانوية. وبما أنه يُنظر إلى بعض اللغات الطبيعية على أنها جزء من الثقافة، فسيكون لزامًا أن ينشأ تساؤل حول العلاقة بين النص في اللغة الطبيعية والنص اللغوي في الثقافة.[215]

لا تقوم الثقافة بغير اللغة، ففي عيون مدرسة تارتو الروسية، العلاقة بين الثقافة واللغة عنصر أساسي، حيث حدَّدت "الظواهر الثقافية على أنها أنظمة ثانوية مشكَّلة وفق نماذج، وهو ما يوحي بطيعتها الاشتقاقية في علاقتها باللغة الطبيعية وبنسبها الطبيعي".[216]

---

[211] فاطمة ديلمي. سيميائيات الثقافة. م. س.، ص 89.

[212] بوريس أوسبنسكي وآخرون. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات. م. س.، ص 326، وأيضًا: م. ن.، ص 89.

[213] بوريس أوسبنسكي، ويوري لوتمان. حول الآلية السيميوطيقية للثقافة. م. س.، ص 310.

[214] بوريس أوسبنسكي وآخرون. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات. م. س.، ص 325 – 326.

[215] م. ن.، ص 328.

[216] عبد الفتاح يوسف. سيميائيات الثقافة وتحليل الخطاب. م. س.، ص 267، وأيضًا: م. ن.، ص 297.

كما وتتلخص العلاقة بناء على آعتبارات العلاقة الممكنة كلًّا أو جزءًا، من هذا الطرف أو ذاك. ومن الواضح أن الأمر متواشج جدًّا، لكن الأصل في الأمر هو التمييز بين اللغة الطبيعية والمنظور الثقافي.

1.7.4 النص من المنطلق الوظيفي

ويختلف فهم النص من منطلق إلى آخر، فمن منطلق الوظيفة يُعرَّف النص على أنه "كل رسالة تؤدي وظيفة نصية في ثقافة معينة".[217] فربما يحصل خلال صياغات مشكلات معينة تداخل بين مادة أُعيد بناؤها وأبنية من نفس الثقافة. وإعادة تشفير (recoded) الرسائل الدلالية هي التي تمكننا من حل بعض المشكلات.[218]

1.7.5 نقل النصوص وانتقالها

الوضع الطبيعي هو أن تميل النصوص – أيًّا كانت – إلى الانتقال المكاني، وهو – عمليًّا – آنتقال ثقافي. فقد يكون الانتقال نسخًا مطابقًا للأصل بالمشافهة (وإن كان من النادر المحافظة على حرفية النصوص) أو الكتابة، وربما يكون نقلًا بالترجمة أو بالصورة. يحتل المكان درجة عالية من الأهمية، إضافة إلى التوحُّد الملزِم مع عنصر الزمان، وربما يخضع كل منهما للآخر.

وقد ينشأ النص في موطن معلوم وبتاريخ محدد، وقد ينشأ عن عادات متعارف عليها. قد يقيم في مكان ما وقد ينتشر أو يرتحل. وقد يتنشأ في مكان واحد وسرعان ما

---

[217] بوريس أوسبنسكي وآخرون. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات. م. س.، ص 329.

[218] م. ن.، ص 331.

ينتشر، وقد تتمازج موضوعات النصوص وشخصياتها لتنشأ نصوص جديدة أو تندمج مع نصوص قائمة.[219]

قد نجد بعض النصوص الأولية التي من الصعب أن تكون قد استُعيدت أو انتقلت، وقد نجد نصوصًا لها أصول في مواطن مختلفة حيث تتغير شخوصها وإن كانت أحداثها متشابهة بجوهرها.

في دراسة الثقافة الشعبية يُنظر على إمكانية أن تكون النصوص قد نشأت في مكان واحد وانتشرت وبين أن تكون قد نشأت في أكثر من مكان.[220]

وبرأينا فإن الميدان – وهو وعاء الانتقال أو خلفيته – هو "الحاضنة" للنص الأصلي. وفيما نعتقد فإن مجرد الانتقال، هو بحد ذاته كافٍ لإلصاق "تهمة" التحوُّل والتغيُّر التي يتعرض لها النص الأصلي، لأنه يكتسب إضافات أو يفقد تفاصيل، وربما يتطوَّر وينمو بشكل ملموس ليبعد عن الأصل في كثير من الحالات، وربما يتدهور أو يتقلَّص فيتحوَّل إلى "لا أصل". فيصبح النص هجينًا أو نصًّا ثانيًا وثالثًا. غير أنه لا يشترَط في مثل هذه الحالة من التحوُّل أن يُلغي النصُ الجديد النص القديم.

إن ما يحدث هو نوع من التواشج بين النصوص القديمة المتوارَثة في نفس التراث الثقافي مع النصوص الجديدة.[221] وفي ذلك يقول أوسبنسكي وآخرون إن النصوص قد

---

[219] ينظر ما ورد بصدد هجرة النصوص في: Alexander Haggerty Krappe. 1965. The Science of Folklore. London, Methuen & co ltd, (orig. pub. 1930), pp. 101 – 137.

[220] أحمد علي مرسي. 1987. مقدمة في الفولكلور. تصدير: عبد الحميد يونس، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط 3، القاهرة. ص 233، 251 – 259.

تنتقل في الثقافة نفسها، أو تتم ترجمتها إلى ثقافات مختلفة، ومناحي ثقافات مختلفة كالنص الكتابي أو الشفاهي، أو الكلمة، أو الصورة، أو الثقافة، أو مجال خارج الثقافة.[222]

ويشدد عبد القادر بوزيدة على الحاجة إلى الاستعانة بمجالات ٱختصاص متعدِّدة (pluridiciplinarité) من أجل تحقيق فهم ودراسة الظاهرة الثقافية والظاهرة النصية.[223]

وكما تبيَّن فإن السيميائية هي نشوء من قلب البنيوية، والأخيرة على ٱختلاف وتنوُّع فروعها تستند – في نهاية الأمر – إلى الشكلانية. أما جماعة تارتو فهم في أصلهم شكلانيون ظهروا في الأدب الروسي. ولهذه الجماعة مبادئها ودعائمها التي تميِّزها عن غيرها من الجماعات أو المدارس الأدبية. وتعد دراسة سيمياء وأهم ٱهتماماتها هي سيمياء الثقافة.

لم يكن من السهل ٱختيار تعريف بعينه لتجسيد مفهوم مصطلح الثقافة من الناحية الاصطلاحية نظرًا لاتساع دلالته. لذا كان الاهتمام باختيار التعريف الأقرب إلى موضوع الباحث الحالي. كما ولا يمكن ٱعتبار هذا التمهيد كافيًا لعرض كل جوانب المصطلح، ولكن ما تم عرضه يجيب عن الحاجة لبيان المشهد الأدبي المتعلق بمدرسة تارتو وروادها أو

---

[221] بوريس أوسبنسكي وآخرون. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات. م. س.، ص 329.

[222] بوريس أوسبنسكي وآخرون. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات. م. س.، ص 341، 344.

[223] عبد القادر بوزيدة. يوري لوتمان... مدرسة "تارتو – موسكو". م. س.، ص 191.

بسيمياء الثقافة خاصة. وقد وضع ليكون عونًا للباحث بغرض دراسة موجَّهة لشعر الصعاليك في العصر الجاهليّ في ضوء منهج سيمياء الثقافة.

ستهتم الفصول التالية بالاشتغال التطبيقي بحيث تتم دراسة عينة البحث بالاعتماد على الأدوات النظرية التي رسمتها مدرسة تارتو ضمن منهج سيمياء الثقافة.

الفصل الثاني

تمظهرات المركز والهامش في

شعر الصعاليك في العصر

الجاهليّ في ضوء سيمياء

الثقافة

2. الفصل الثاني: تمظهرات المركز والهامش في شعر الصعاليك في العصر الجاهليّ في ضوء سيمياء الثقافة

يمكن فهم النص الأدبي واستجلاء ما كمن فيه بوسائط عديدة، والفهم يمكن أن يتدرَّج ويختلف باختلاف آليات الشرح والتفسير والتحليل والمنهج المختار خاصة خلال العمل التطبيقي. وهناك آليات يمكن تسخيرها في الدرس التطبيقي. فقد تردَّدت جدليّات كالحضور والغياب، الحياة والموت، المركز والهامش، وغيرها من الجدليات التي يمكن آعتبارها مفاتيح داخل – منهجية يمكننا بواسطتها الوصول إلى مقاربات تخدم الدرس النقدي. ويمكن النظر إلى جدلية المركز والهامش كسيمياء أساسية أو جانبية بجانب السيميائيات الأساسية، فمن خلال استخدامها وإبراز آنعكاساتها كأداة تحليلية يمكننا تحقيق مقاربة مقبولة في فهم شعر الصعاليك في العصر الجاهليّ.

سيحاول هذا الفصل آستبطان شعر الصعاليك في العصر الجاهليّ بمنظار سيميائيات الثقافة مستعينًا بثنائية المركز والهامش كونها جزءًا من هذه السيميائيات. بحيث يتم عرض الجانب النظري، من حيث نشأة مصطلح المركز والهامش ودلالته في المجالين الأدبي والنقدي، والجدلية القائمة في الفهم الاصطلاحي. أما الجانب التطبيقي فيتقصى سيمياء المركز والهامش في ثلاثة محاور: الصعلكة في الجاهلية وانعكاساتها في هذه الثنائية؛ المركز والهامش في سيرورة التحرك الأفقيّ في المكان، السهل والمدى بمؤازرة ألية الخارج والداخل. مدى المركزية والهامشية في شعر الصعاليك الجاهليين الموجه للمرأة. يفترض البحث وجود سيميائيات ثقافية تميِّز شعر الصعاليك في العصر الجاهليّ، من شأنها أن تستجلي جوانب مركزية في مضامينه، فيُنظر إلى النص القديم بمنظار نقدي حديث، بعيد عن مجرد عرض الدلالات الحرفية للنص، لتتعدى إلى دلالات ثقافية تميز هذه التشكيلة من النصوص.

2.1 مفهوم المركز والهامش لغة واصطلاحًا

2.1.1 المركز والهامش لغةً

المركز من الجذر (ركز)، ومعناه غرز شيئًا منتصبًا كالرمح ونحوه، والمَراكِز منابت الأسنان، ومَرْكَز الجند هو الموضع الذي أُمروا أن يلزموه، ومَرْكَز الرجل موضعه، وارْتَكَزَ على القوس أي وضع سِيَّتَها بالأرض ثم ٱعتمد عليها، ومَرْكَز الدائرة وَسَطُها، والرَّكْزة هي النخلة التي تنبت في جذع النخلة ثم تحول إلى مكان آخر.[1] و(الرِّكزُ) الرجل العالم العاقل الحليم السخي الكريم، والرِّكزة ثبات العقل ومسكنه.[2]

وهكذا يتبين أن المعنى يدور حول الثبات والأهمية الكبيرة و"الأساسِيّة" (من "أساس") والمنزلة العظيمة للمرء. فالمَرْكَز، إذًا، ما ثبت وعلت أهميته وكأن أساسًا وعظيمًا أيًا كان.

أما بالنسبة للفظة (الهامش)، فإن (همش) أصل يدل على سرعة عمل أو كلام. والهَمش (الميم مهملة الضبط، وضبطت في المجمل بالسكون، وفي اللسان بالكسر) هو السريع العمل بأصابعه، وهَمْشى الحديث متسرِّعة فيه. والهَمْش حَلْب بسُرعة، والهَمش الصوت والجلبة.[3] وإذا كثر الناس بمكان فأقبلوا وأدبروا واختلطوا فإنهم يهتمشون، ولهم هَمْشة. والجراد إذا كان في وعاء فغلى بعضه في بعض وسُمعت له حركة قيل إن له هَمْشة في الوعاء. والهمش [غير مضبوطة] كثرة الكلام والخطل في غير صواب، واهْتَمَشَت الدابة أي دَبَّت دبيبًا.[4]

---

[1] لسان العرب. م. س.، مادة (ركز). وأيضًا: محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي. 1986. مختار الصحاح. إخراج: دار المعاجم في مكتبة لبنان، بيروت. مادة (ركز). وأيضًا: أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا. 1979. معجم مقاييس اللغة. تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، مادة (ركز).

[2] محمد مرتضى الزَّبيدي. 1965. تاج العروس من جواهر القاموس. تح: عبد الستار أحمد فراج، سلسلة التراث العربي، ط 2، الكويت. مادة (ركز).

[3] معجم مقاييس اللغة. م. س.، مادة (همش).

[4] لسان العرب. م. س.، مادة (همش).

ومن خلال ربط ما جاء، يتبين أن معاني (همش) وما آشتق منه تدور في عمومها على نوع السرعة التي قد يصاحبها ضجيج أو فوضى أو عدم آنضباط. ومن هنا قالوا عما خضع لهذه المعاني أو بعضها إنه هامشي أو في الهامش، فكأنه أصبح في درجة بعيدة عن الأساس أو الأصالة وهو في حالة أقرب إلى الفوضى، وما كان في فوضى فإنه – على الأغلب – خاضع إلى ميل إلى عدم الاعتراف به كليًّا أو جزئيًّا.

2.1.2 المركز والهامش آصطلاحًا

برز آستعمال مصطلحي المركز والهامش بصورة واضحة في النصف الأخير من القرن العشرين، ففي سبعينيات هذا القرن ظهرت دراسات آجتماعية واقتصادية حول مصطلح "الهامش" ومشتقاته.[5] وما حوله من ميادين أدبية وغير أدبية.

أما مصطلح المركز فقد آستعمله راؤول بريبيش (Raoul Prebisch) في المجال الاقتصادي،[6] وتدور فكرته حول آنقسام الاقتصاد العالمي الحر إلى قسمين: دول المركز ودول الهامش. فدول المركز هي الصناعية المتقدمة في أوروبا الغربية والولايات المتحدة وكندا واليابان. وهي التي تقوم بتصدير سلع مصنَّعة إلى دول أقل منها مركزية، وتسيطر على اقتصاد وموارد

[5] جمال مجناح. جدل المفاهيم في موضوعة التهميش والمهمشين – قراءات تحليلية لمصطلح الهامش والمصطلحات المجاورة، محاضرة إلكترونية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة – الجزائر، آذار 2017، ص 1. http://virtuelcampus.univ-msila.dz/fll/?p=4903

[6] دليلة الباح. 2012. المركز والهامش مفهومه، أنواعه، جذوره. مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة – الجزائر، ع 4، ص 299. ويُنظر أيضًا: ميشيل مان. 1999. موسوعة العلوم الاجتماعية، تر: عادل مختار الهواري، سعد عبد العزيز مصلوح، مصر، دار المعرفة الجامعية، ص 99.

الدول الهامشية، بينما تتعلق الدول النامية بها لتحقيق تقدم ملموس، والنجاحات مرهونة في كثير من الحالات بأمور سياسية تفرضها دول المركز، كما توضِّح نظرية الاعتمادية.[7]

وقد تناول المفكر الماركسي العربي سمير أمين مصطلح المركز والهامش من خلال نظريته المشهورة "المركز والأطراف" في كتابه "نحو نظرية للثقافة". ومفادها أن التغيير ينشأ في أطراف النظُم لأنها في طور النمو، ولديها القدرة على التجاوز، وليست متجمدة كما هو حال المركز.[8]

لو ٱفترضنا أنه من الطبيعي أن تتدرَّج الأشياء من حيث الأهمية كل في مجال. فدرجة الأهمية توحي بمدى من المركزية أو الهامشية على حد سواء. ويسري هذا التدرُّج بناء على ٱعتبارات خارجية أو داخلية، أو بناء على كليهما معًا. فقد يكون الشيء مركزيًّا أو هامشيًّا لأنه وُجد – فعلًا – على هذه الشاكلة واكتسب هذه الصفات من تلقاء نفسه. وقد تكون اليد الطولى للبشر في إكساب مسألة معينة درجة كبيرة أو صغيرة من الهامشية أو المركزية. بالإضافة إلى ذلك فإن الأمر خاضع لقدر كبير من النسبية، بناء على زاوية النظر إلى المصطلح، فما يُنظر إليه على أنه مركزي من زاوية أو موقع معينين، أو من طرف معين – قد يُنظر إليه على أنه هامشي من زاوية أو موقع آخرين. كما ويخضع هذان المصطلحان للنسبية في مقدار ودرجة المركزية أو الهامشية نفسها. فالأمور ليست محسومة باحتساب رقمي، مع أنه – أحيانًا – يمكننا إجراء ذلك

---

[7] ينظر: علي بن شويل القرني. دول المركز ودول الهامش في الاعتمادية الكونية. موقع الجزيرة. نشر بتاريخ: 16 صفر 1434/ 30 كانون الأول 2012. http://www.al-jazirah.com/2012/20121229/ar5.htm ،
وقياسًا على ذلك يمكن تطبيق نفس النظرة على الجانب اللغوي، ينظر، جميل حمداوي. الاتجاهات السيميوطيقية. م. س.، ص 316.

[8] سمير أمين. 1989. نحو نظرية للثقافة: نقد التمركز الأوروبي والتمركز الأوروبي المعكوس. معهد الإنماء العربي، ط 1، بيروت، ص 143، وينظر أيضًا: ص 149.

بالفعل، خاصة في مجالات العلوم الدقيقة كالاقتصاد مثلًا، أو إذا أخضعنا العلوم الإنسانية الأخرى إلى نظريات دقيقة تستعمل فيها المعطيات وتحلَّل بناء على آليات وأساليب بحث علمية وإمبيريقية في نفس الوقت.

أما يوري لوتمان كأحد أهم المشتغلين بالسيميائيات الثقافية، في مدرسة تارتو – فينطلق من فكرة مفادها أن الكون بكليته سيمياء، وهكذا نلمح أن نظرته إلى ثنائية المركز والهامش أوسع، وفي داخل هذا الكون ينشأ اللا تناظر، ومصدر هذا اللا تناظر هو ثنائية المركز والهامش. يقول في كتابه سيمياء الكون: "اللا تناظر يظهر جليًّا في العلاقة بين مركز سيمياء الكون وهامشه. ففي مركز سيمياء الكون، تتكون اللغات الأكثر تطورًا والمنظمة بنيويًّا، بالدرجة الأولى اللغة الطبيعية لهذه الثقافة.[9] وأهم ما يميز المركز هو وجود ثقافة متميزة ٱنتشارًا ولغةً وتطورًا ولسانيًّا. وشرط ٱمتداد لغة أو ثقافة معينة كجزء من سيمياء الكون هو الأخذ بالقوانين والمعايير الأدبية والفنية والقِيَمية والسلوكية المفروضة واحترامها. ويمكن للمركز كذلك أن يتحول إلى هامش، والعكس صحيح أيضًا.[10]

ويتبنى عبدالله بريمي (2018) رؤية يوري لوتمان في ثنائية المركز والهامش كجزء من نظام يؤلف ما يسميه "الكون السيميائي".[11] فالكون السيميائي ذو معالم متغيرة باستمرار ويصعب تحديد الداخل والخارج فيه، لذلك، فإن الربط بين هذين الطرفين أمر في غاية الصعوبة، كما وأن الأكوان السيميائية تتفاعل فيما بينها أو تتناقض بشكل مستمر. وفي داخل كل كون سيميائي هناك قوى تتصارع فتؤثر في الثقافة، وهي قوى نابذة أو جاذبة للمركز. ومن الضروري تمييز المنشأ،

---

[9] يوري لوتمان. سيمياء الكون. تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء – المغرب، وبيروت – لبنان، 2001، ص 26.

[10] جميل حمداوي. الاتجاهات السيميوطيقية. م. س.، ص 315– 316.

[11] ويسميه البعض "المحيط السيميائي".

فالقوة النابذة منشؤها المركز، أما الجاذبة فمنشؤها الهامش. كما وأن الهامش متحرك أكثر من المركز.[12] ويمكن للمركز أن يتحول إلى هامش، والعكس صحيح أيضًا.[13] وينظر بوسنر (Posner, 2004) إلى الفضاءات والمحيطات يمكن أن تنقسم إلى مناطق:

الثقافة الإضافية (extra-cultural)، ثقافة الضد (counter-cultural)، الثقافي الهامشي (culturally peripheral)، الثقافة المركزية (culturally central). ففي حين أن المحيطات اللا سيميائية تنتمي إلى المنطقة الأولى، فالمحيطات السيميائية تمتد على المناطق الثلاث الأخرى، ويمكن تمييز التغير الثقافي على أنه تحول في الحدود بين المحيطات، ومن ضمن ذلك إزاحة الحدود بين المناطق المختلفة.[14]

ويحصر سمير الخليل (2014) مفهوم "المركز والهامش" في زاوية الخطاب ما بعد الكولونيالي، فزاوية النظر عنده هي المستَعْمِر (ويدعوه "الآخر") والمستَعْمَر، وبنظره فإن هذا المنظور هو الذي أفرز ثنائيات مثل المتحضِّر والهمجيّ، وهذه الثنائيات – بدورها – هي التي عكست ثبات السلطان لتصبح أوروبا مركزَ الثقافة وما حولها هامش تلك الثقافة.[15] ويتناول عبدالله إبراهيم الموضوع بنظرة أوسع وأشمل (2004) حيث يرى أن "العالم كمجال ثقافي سيبقى مضمارًا للمنازعة والمدافعة. وقد تأخذ المنازعة أشكالًا، وتنتظم في أهداف، لكنها تستعين بالمكون الثقافي – العقائدي في صراعها مع الآخر". ويضيف بأنه "يصعب تخليص صورة الآخر من الآثار

---

[12] عبدالله بريمي. 2018. السميائيات الثقافية مفاهيمها وآليات اشتغالها – المدخل إلى نظرية يوري لوتمان السميائية. دار كنوز المعرفة، ط 1، عمان – الأردن، ص 117 – 118.

[13] جميل حمداوي. الاتجاهات السيميوطيقية. م. س.، ص 316.

[14] Roland Posner.. Basic Tasks of Cultural Semiotics. Ibid, p. 76.

[15] سمير الخليل. 2014. دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي – إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة. مراجعة وتعليق: سمير الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ص 279.

المباشَرة التي تتركها عليها الثقافة المتمركزة على نفسها".[16] ويبدو أن هذه الرؤية صائبة لأن الوحدات المكونة للعالم أيًّا كانت قائمة على التباين أكثر من قيامها على التشابه، كما وأن مبدأ الأقوى لا بد له وأن يظهر، على الرغم من اختلاف نوع الوحدات الثقافية (قبيلة، شعب، لغة، فئة مهنية، مساحة...).

ويقدم أبكر آدم إسماعيل في كتابه "جدلية المركز والهامش" تعريفًا لمصطلح المركز والهامش بقوله: "إنه منهج متعدد محاور الجدل، نحلل بواسطته وضعيات تاريخية معينة، حيث نعاين هذه الوضعيات من خلال ميكانزمات التمركز والتهميش التي يدار على أساسها الصراع.[17] فنحن، إذًا، أمام معنيين هامين في تناول مصطلح "المركز والهامش"، ألا وهما الأهمية والبعد عن المركز، وغالبًا ما نلمح توجُّهًا سلبيًّا تجاه الهامش. بسبب التداعيات التي تتوارد إلى أذهاننا في حال التعامل مع المصطلح "هامش"، وما يترتب عليها من تهميش فكري أو إنساني، ولكن لو أخذنا بعين الاعتبار أن الهامش قد يصبح مركزًا لدى من يشكل الهامشُ حيزه وفضاءه فقد تختلف النظرة وتتخذ منحًى آخر. لكن عبدالله إبراهيم يصر على ظهور وإظهار الوجه السلبي للهامش ويقول "لا يقتصر الأمر في التركيز على إنتاج ذات مطلقة النقاء، وخالية من الشوائب التاريخية، إنما – وهذا هو الوجه الآخر لكل تمركز – لا بد أن يتأدى عن ذلك تركيب صورة مشوهة للآخر".[18]

وتجدر الإشارة إلى وجود فضفاضية عارمة في تعريف المركز والهامش ٱصطلاحًا، ومرد ذلك إلى إمكانية معالجة فكرة المركزية والهامشية، في معظم مجالات الحياة. فعلى الرغم من أن موضوع بحثنا أدبي، غير أنه لا يمكننا تجاوز العوامل والمعاني الاجتماعية، أو إهمال المجال

---

[16] عبدالله إبراهيم. 2004. المطابقة والاختلاف: بحث في نقد المركزيات الثقافية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، ص 322 – 323.

[17] أبكر آدم إسماعيل. 2015. جدلية المركز والهامش – قراءة جديدة في دفاتر الصراع في السودان. (د. م)، منظمة حقوق الإنسان والتنمية، ص 25.

[18] عبدالله إبراهيم. المطابقة والاختلاف. م. س.، ص 12.

الجغرافي[19] أو السياسي أو الاقتصادي أو الديني أو التربوي أو الثقافي أو الفني أو الجمالي أو التاريخي،[20] وتعدد الحقول المعرفية يفرض هذه الفضفاضية، فكل علم ينظر إلى الموضوع من زاويته ويلتزم بملابسات معينة، ومن هنا ينشأ الاختلاف في التعريف.[21] وقد توسع مدلول ثنائية المركز والهامش ليطال مجالات عديدة، بما فيها الأدب، ولكن مقاييس التصنيف في ميدان الأدب متعدِّدة. لذا تختلف التصنيفات باختلاف مقاييسها. وعلى الغالب، فإن التهميش يعود إلى خلفيات ٱجتماعية وسياسية وثقافية، فحين يتم تهميش صاحبه ٱجتماعيًّا بسبب ٱنتمائه إلى الطبقة الدنيا أو أدبيًّا بسبب مخالفته النظام السائد والثورة عليه، فهذا الأمر يؤدي إلى تضارب مع النسق الثقافي السائد، فيتعرضون لاستهجان ونقد المجتمع. ويتجلى هذا التهميش في تغييب هذا الإنتاج عن الساحة الثقافية وكتب النقد.[22]

وبنظرة إمبيريقية يرى إسكاربيت (Robert Escarpit) أن الأدب يعتمد على ثلاث ركائز: الإنتاج (الكاتب)، التوزيع (الأثر)، الاستهلاك (والقارئ). ويؤكد على ضرورة تناول هذه الركائز بأبعاد ودلالات ومضامين ٱجتماعية، وليس الاهتمام بالإنسان (المبدع) ومتن النص فقط.[23] ولا بد من إيلاء ٱهتمام خاص من أجل البحث عن جذور الكاتب الفردية والجماعية والجغرافية

---

[19] إحدى أهم النظريات الجغرافية العريقة التي تُعنى بالمركزية والهامشية هي نظرية الألماني جوهان هنريخ فون تينن (Johann . Heinrich . Von Thünen) وهي – في الأساس – نظرية في المجال الاقتصادي وكثافة الزراعة بما يتعلق بالبعد عن المركز. وقد نشرت لأول مرة سنة 1826 بالألمانية في هامبورغ، في كتاب يحمل اسم "الدولة المعزولة على خلفية الزراعة والاقتصاد القوميَّيْن" (Der Isolierte Staat in Beziehung auf Landwirstschaft und Nationalöknomie).

[20] روبيرت إسكاربيت. 1983. سوسيولوجيا الأدب. تر: آمال أنطوان عرموني، عويدات للنشر والطباعة، ط 2، جامعة محمد خيضر، بيروت – لبنان، ص 26.

[21] رجاء برتمة. 2015. المركز والهامش في ديوان اللهب المقدس لمفدي زكريا. (رسالة ماجستير)، جامعة محمد خيضر، بسكرة – الجزائر، ص 9.

[22] نوال بن بوزيد. 2014 – 2015. شعر الهامش في العصر العباسي – أبو الشمقمق أنموذجًا. (رسالة ماجستير)، جامعة زيان عاشور بالجلفة، الجلفة – الجزائر، ص 16.

[23] إسكاربيت، روبيرت. سوسيولوجيا الأدب. م. س.، ص 27.

والاجتماعية – المهنية حين نتوجه لدراسة الأدب الاجتماعي.[24] وبرأيه فإن المؤرخ الأدبي لا يستطيع تجاهل الأدب الهامشي – أو الدوني – كما تجاهلته الكتب التي تناولت الأعمال النبيلة. فالحاصل أن أدبًا معيَّنًا يمكن أن يصنَّف ضمن طبقة دونية، لكنه ينتقل – في مرحلة لاحقة – ثم يتلاحم ويندمج في طبقة أخرى أو قطاع آخر.[25] فالمجالات تتشعب وتتداخل، وتزداد احتمالية وجود أو تطبيق هذا المصطلح (المركز والهامش) في كل مجال تقريبًا، ومن باب أولى، فإن لكل من هذه المجالات حيثيات خاصة به تتحكم بمقدار مركزيته وهامشيته وتملي عليه صفاته وتطوره. فمن هنا جاءت كثرة التعريفات، وجاءت صعوبة التحديد والتعريف الدقيقين،[26] إذ إن المسألة لا تتوقف على كلمة والإجابة عنها بكلمة واحدة. وتشير برتمة (2015) إلى أن ٱصطدام الحضارات هو أحد العوامل التي تُنشئ ثنائية المركز والهامش ويبرزها، وهي، بدورها، تبرز الاختلاف والتباين.[27]

لا يشترط التوازي المفهومي بين علم الاجتماع والخطاب الأدبي،[28] ولا يُشترط المدى الدائري ليصح تناول مصطلحي المركز والهامش،[29] ويبدو لنا أن الخيال البشري مبني على هذا التصور، وقد تعوَّد عليه. ومرد ذلك عائد إلى كون المركز نقطة محددة وما حولها يترتب في حركة دائرية أو شبه دائرية، ومن المنصف أن يكون تأثير على هذا المفهوم لمصطلحي القوة الطاردة

---

[24] إسكاربيت، روبيرت. سوسيولوجيا الأدب. م. س.، ص 73.

[25] م. ن.، ص 50 – 51.

[26] ينظر: سعادة لعلي. أدب الهامش... نغمة للغناء وأخرى للبكاء. أصوات الشمال، مجلة عربية ثقافية ٱجتماعية، استرجع بتاريخ: 4 أغسطس 2018، http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=17311، وورد أيضًا في: ندوة أدب الهامش، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة – الجزائر، 22 فبراير 2009.

[27] برتمة، رجاء. المركز والهامش في ديوان اللهب المقدس لمفدي زكريا. م. س.، ص 3.

[28] مجدي أحمد توفيق. أدب المهمشين. موقع جهة الشعر، ص 5، استرجع بتاريخ 10.9.2018.
http://www.jehat.com/ar/JanatAltaaweel/drasatnadaryah/Pages/majdai_a_tawfeeq.aspx
وقد تم الحصول على المقال كنسخة بي. دي. إف. من المؤلف مباشرة، (جامعة الفيوم – مصر)، بتاريخ 1.12.2018.

[29] عن مسألة الدائرية، ينظر: عبدالرحمن تبرماسين، وصورية جيجخ. 2014. إشكالية المركز والهامش في الأدب. مجلة المَخْبَر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة – الجزائر، ع. 10: ص 27، 30.

(النابذة) من المركز والقوة الجاذبة إلى المركز. فقد نلمح أن المدى الهامشي يترتب في "لا نظام" غير دائري، يقوم على وجود مسافات متفاوتة بين المركز وكل من وحدات الهامش. وقد يكون من المثالية المفرطة أن نتحدث عن هندسية تامة في التناول الاصطلاحي. وإن وُجدت فهي في العام الأعم وليست في الخاص.

2.2 العلاقة الوثيقة بين المركز والهامش

ومن المنصف الإشارة إلى ضرورة فعلية لحصول ترابط تلقائي بين المركز والهامش، فكأنه لا شرعية لوجود الواحد دون الآخر، لأنه بمجرد العلاقة بينهما بحسب معايير معلنة – أو غير معلنة – تتم معادلة التعالقية بينهما، ويتحقق نوع من العمران والكمالية، إذ لا يُعقل أن يكون كل الأفراد والفئات بنفس النسق ينتمون إلى نفس الفئة، ويتمتعون بنفس القدرة الإنتاجية أيًّا كانت.

وإن مجرد طرح ميتافورة المركز والهامش يفرض وجود علاقة قوية بينهما.[30] ومجرد المزاوجة بين المصطلحين (المركز، الهامش) قد تنشِئ مصطلحًا واحدًا ذا دلالة بنيوية من جهة، قادرًا على صياغة حقول دلالية واسعة للكلمات المستعملة من جهة ثانية.

ويتلازم (مصطلحا) المركز والهامش كثنائية ضدية، يستوجب وجود كل منهما الاتكاء على الآخر وٱجتذابه. ويحتل المركز منزلة الصدارة وأقصى الأهمية، أما الهامش فيبقى تابعًا له. ويزداد وضع الهامش هامشيّةً بمجرد نمو وتطور المركز وارتفاع درجته أيًّا كان ذلك الارتفاع.[31] وتتطور علاقة جدلية بين المركز والهامش، قد تولّد صراعات بين الثقافات المتعددة، وقد تتغير المعادلة بين

---

30 Nishat Zaidi. 2008. Center/Margins Dialectics and the Poetic Form: The Ghazals of Agha Shahid Ali. Paper originally presented at a seminar on "Margins and Nation Spaces: The Aesthetics of Cultural Expression", University of Rajasthan, Jaipur, India 8-9 February 2008, p. 55.

31 نوال بن بوزيد. شعر الهامش في العصر العباسي. م. س.، ص 16.

المركز والهامش لتنشأ فئة جديدة، تتموضع في هامش المركز،[32] أو في مركز الهامش كما سيتضح لاحقًا.

والعلاقة الجدلية التي تتولد في حالات الهجرة من الهامش إلى المركز – أو العكس – تنبع من المشترك بين المجموعة المهاجِرة والمجموعة المستقبِلة.[33] وتؤسس الجماعة المنتقِلة قرًى ومدنًا تكون مسرحًا للتفاعل الثقافي من خلال التواصل اليومي.[34]

وقد أكد ابن خلدون في مقدمته على وجود أهمية للتدريج في ترتيب الأقاليم، واستخدم مصطلح "الاعتدال"، وهو مصطلح حُكْمِيّ قِيَمِيّ، وفاضلَ بين الأقاليم من حيث بناء مساكنها ومعايش أهلها وصنائعهم وطباعهم وأخلاقهم وقيمهم، وكل ذلك خاضع لقيمة "التدرُّج" القائمة على التصنيف حسب المقاييس المذكورة.[35] وبهذا يكون ابن خلدون قد أسس لفكرة المركز والهامش بالاعتماد على معطيات المكان (الإقليم) وميزات سكانه.

وتعرض ابن خلدون إلى العلاقة بين المركز والأطراف في الدولة، وقال إنها "علاقة تكاملية" فالقوة تتوزع فيما بين الثغور والنواحي. فتكون القوة في المركز، وتكون أشد منها في الأطراف، كالأشعة التي تنبثق من المركز إلى الأطراف، كما هو الحال مع الأشعة التي تنطلق من المركز على شكل دوائر منفسِحة إثر رمي حصاة في الماء. أما النقص فأول ما يبدو في الأطراف، فإذا ما تلاشت الأطراف فقد يتلاشى المركز، وإذا ما تلاشى المركز فلا يعود للأطراف أهمية.[36]

---

[32] أبكر آدم إسماعيل. جدلية المركز والهامش. م. س.، ص 20 – 24.

[33] Nishat Zaidi. Center/Margins Dialectics and the Poetic Form.Ibid, P. 60.

[34] أبكر آدم إسماعيل. جدلية المركز والهامش. م. س.، ص 12.

[35] عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون. 2004. مقدمة ابن خلدون. تح: عبدالله محمد الدرويش، دار يعرب، ط 1، دمشق، ج 1، ص 189 – 193.

[36] م. ن.، ج 1، ص 322، 325، 491.

وقد عالج ميشيل فوكو (Michel Foucault) في كتابه جينيالوجيا المعرفة موضوع السلطة (المركز)، فهي "علاقات القوى المتعددة التي تكون محايثة للمجال الذي تعمل فيه تلك القوى مكونة لتنظيم العلاقات"... وهذه السلطة ليست البؤرة الوحيدة للسيادة التي تكون مصدر إشعاع لباقي الأشكال الثانوية التي تتولد عنها (الهوامش)، وهي تتحرك في خضم علاقات متحركة بقوى اللا–تكافؤ.[37]

وتفرض جدلية المركز والهامش وجود ونشوء ثنائيات مثل: الغالب والمغلوب، المتفوق والمتخلف، وهذه هي الهرمية.[38] أما المركز فيحمل معنى الاستقرار، المعرفة، الثروة.[39] توجد حاجة إلى إعادة النظر بالفكرة التي تصنف فضاء الهامش كإشارة للفقر والحرمان. والعكس من ذلك هو الأجدر بالاعتبار، إذ يُنظر إلى الهامش كفضاءات تتشكل بها ثقافات، تحمل ملامح ثقافات هبريدية (هجينة) أو ثقافات تعددية.[40]

ومقولة المركز والهامش ليست حديثة العهد، بل مغرقة في القدم، فإن لها جذورًا عميقة في الحضارة، منذ أيام أفلاطون، وتعزَّزت – في جمهوريته – من خلال عدة جوانب، أساسها تصنيف الناس، وتدريج الفئات والمفاضلة بينها. فقد فاضل بين الفضيلة الفلسفية والفضيلة التقليدية، وبين الرجل والمرأة، وأجاز الاسترقاق، ورأى أهمية إعادة أرستقراطية الدولة، التي تتكون من عناصر ثلاثة: العقل المتمثل في طبقة الحكام الفلاسفة، القوة ممثلة في الشرطة، العمل المتمثل في طبقة العمال. ودحض الفلاسفة وتجار الثقافة المتمثلة بالحكام الديمقراطيين أو المستبدين (غير

---

[37] ميشيل فوكو. جنيالوجيا المعرفة. تر: أحمد السطاتي، وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص 79 – 80.

[38] جمال مجناح. جدل المفاهيم في موضوعة التهميش والمهمشين. م. س.، ص 6.

[39] دليلة الباح. 2015 – 2016 . المركز والهامش في أدب عيسى لحيلح. رسالة دكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة – الجزائر، ص 13.

[40] Nishat Zaidi. Center/Margins Dialectics and the Poetic Form.Ibid, p. 60.

الفلاسفة)، والفلاسفة المزيفين، والعلماء الملحدين، والعلماء غير المنتجين، والسفسطائيين تجار الثقافة والشعراء والموسيقيين والمصورين والنحاتين.[41]

ويشير مجدي أحمد توفيق إلى أن المهمشين "ليسوا قوة تافهة في المجتمع، نراهم القوة التي تصنع الطبقات الأعلى في المجتمع، الطبقات غير المهمشة التي تتصدر العلاقات الاجتماعية والتي لولا ما تجنبه من الطبقات المهمشة ما حققت وضعها الأعلى".[42] ونراه هنا ينسب للمهمشين هالة من العظمة البنّاءة، فهم من يبني الطبقات الأعلى.

فالشعوب المستعمِرة في المركز، أما الشعوب المستعمَرة فهي خامة الهامش ومادته. وقد يكون الشعب (أو غيره) مهمشًا لكنه متمرّد، إذًا فهو مركزي،[43] لأن التمرد من سمات البطولة، ومن كرس نفسه للمغامرات والبطولات وخدمة شعبه ومجتمعه من خلال أعماله البطولية فهو – بالطبع – من أتباع المركز، وعلى الأغلب يحتل مكانًا في المساحة المصغرة التي نسميها نواة المركز.

وفي سياق التغيُّرات السياسية ترى لاريسا فيالكوفا (Larisa Fialkova) أن لها تأثيرًا على ٱنعكاس المركز والهامش في الأعمال الأدبية، وتحاول إظهار كيفية تأثيرها على إدراك المركز والهامش ومتطلبات ومتعلقات الانتقال من طرف إلى آخر وبالعكس. وتلفت النظر إلى أهمية الانتباه إلى الملامح اللغوية المرافقة لهذه السيرورة.[44]

---

[41] أحمد الميناوي. 2009. جمهورية أفلاطون – المدينة الفاضلة كما تصورها فيلسوف الفلاسفة. دار الكتاب العربي، ط 1، دمشق، القاهرة، ص 160 – 164.

[42] مجدي أحمد توفيق. أدب المهمشين. م. س.، ص 2.

[43] علي رحماني، وناجي صالحي. 2014. الهوية وجدلية المركز والهامش في رواية نجمة لكاتب ياسين. مجلة المَخْبَر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة – الجزائر، ع. 10، ص 162.

44 Larisa Fialkova. 2019. Center and Periphery in Contemporary Russian and Ukrainian Dystopian Novels. In: The Representation of the Relationship Between Center and periphery in the Contemporary Novel. Edited by: Ruth Amar and Francoise saquer – sabin. Cambridge Scholars Publishing, p. 38 – 39.

يميز الفيلسوف الألماني ولهام رايش بين طبقتين من المهمشين: أولهما، المهمش الذي يعلن عن موقفه تجاه المركز ويحمل وعيًا طبقيًّا وثوريًّا على سلطته، وهي البروليتاريا المناضلة وتمثل سلطة الهامش؛ وثانيهما، المهمش الخانع بكل المعاني والمستويات.[45]

2.3 الحقل الدلالي للهامش

يحظى مصطلح "الهامش" بحقل دلالي واسع ومرادفات عديدة؛ التفتت، التفكك، التشظي، الانسحاق، التهميش. ويضيف مجدي توفيق أن العشوائية مرادف التهميش.[46] ويرادف الهامش، أيضًا، مفردات مثل: الكلام، الحركة، الفوضى، النتائج السلبية.[47] وتدور معاني أدب الهامش والمهمشين حول النبذ والتخلي.[48] وقد تكون مصطلحات الهامش متعلقة بـ: الفقر، الأقليات، التمييز، الإقصاء، الانعزالية، الوَحْدة، الاحتياجات الخاصة. وتتوزَّع الاختصاصات في موضوع الهامش[49] وتتفرَّع. ومن جهة ثانية، فإنه لا يُشترط أن يكون المهمش منحرفًا أو إنسانًا سلبيًّا. وربما يكون العكس صحيحًا، إذ يحاول هذا الأدب التسلق إلى المركز.[50]

2.4 المركز والهامش في ضوء نظريات الجنس الأدبي

تُعتبر الأجناس الأدبية تأسيسًا بفعل المؤسسة الرسمية الأدبية، وهذه المؤسسة تَعتبر الأدب الهامشي منبوذًا ومهمَّشًا.[51] وتحظى فنون الأدب الرسمي بتحيُّز بارز، بينما يلحق الأدب الذي

---

[45] علي رحماني، وناجي صالحي. 2014. الهوية وجدلية المركز والهامش. م. س.، ص 162. وينظر أيضًا: مجدي أحمد توفيق. أدب المهمشين. م. س.، ص 2.

[46] مجدي أحمد توفيق. أدب المهمشين. م. س.، ص 4.

[47] دليلة الباح. المركز والهامش في أدب عيسى لحيلح. م. س.، ص 13.

[48] سعادة لعلي. أدب الهامش... نغمة للغناء وأخرى للبكاء. م. س.،

[49] جمال مجناح. جدل المفاهيم في موضوعة التهميش والمهمشين. م. س.، ص 1 – 2.

[50] سعادة لعلي. أدب الهامش... نغمة للغناء وأخرى للبكاء. م. س.،

[51] حسن بحراوي. 2002. أدب محمد شكري من الهامشية إلى المركزية. مجلة علامات، مكناس – المغرب، ع. 18، ص 9.

نشأ في بيئة العامة وجسَّد همومها وأسس لشخصياتها تهميش حقيقيّ.[52] غير أنه تختلف تصنيفات الإنتاج الأدبي باختلاف معايير التصنيف. فبالإضافة إلى التصنيف حسب النوع الأدبي، هناك تصنيف حسب كون الأدب رسميًّا أو غير رسمي.[53] فالأدب الرسمي هو الأدب المركزي أو أدب السلطة، وأدباء المركز يحظون بالعادة باهتمام السلطة.

وينظر البعض إلى الأدب الكلاسيكي على أنه أدب مركزي (أدب السلطة أو أدب البلاط). ويبدي تبرماسين وجيجخ (2014) تحفظًا تجاه هذه النظرة، إذ "من الأدب الكلاسيكي ما هو مقاوِم ورافض، وخير مثال أدب الصعاليك والمتمردين على مختلف النظم القبلية والعشائرية".[54] ويشير بوجمعة بوبعيو بأنه يمكن آعتبار شعر الصعاليك من عيون الشعر الجاهليّ من جهة بنائه والمعاني التي يطرحها، كما ويمثل مستوى فنِّيًّا راقيًا.[55] وقد يتأثر المركز الأدبي بالدين والسياسة والمجتمع والثقافة بكل مركباتها. ومن باب أعم الأدب الرسمي هو أدب "المؤسسة أي السلطة السياسية، وسلطة الكتابة التقليدية ومعاييرها. فالشعر مركز وهو في المركز، بينما النثر هامش وهامشي. أما الشعر العامي فهو هامشي.[56]

وجابر عصفور يحاول التمييز بين سلطة الدولة وسلطة الكتابة الكلاسيكية، ويشير إلى مسألة مهمة وهي مسألة الخروج عن المألوف الذي قد تؤدي بالمبدع إلى الهامش بشكل غير مقصود،[57] لأن للكتابة الكلاسيكية سلطتها وقدسيتها وتابوهاتها ومعاييرها المجمع عليها على وجه

---

[52] أحمد الحسين. 1998. أدب الفئات الهامشية في العصر العباسي. التراث العربي، ع. 71 – 72، ص 69 – 79.

[53] canonical and non canonical literature.

[54] عبدالرحمن تبرماسين، وصورية جيجخ. إشكالية المركز والهامش في الأدب. م. س.، ص 30.

[55] بوجمعة بوبعيو. جدلية القيم في الشعر الجاهلي – رؤية نقدية معاصرة. منشورات آتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ص 68.

[56] دليلة الباح. المركز والهامش في أدب عيسى لحيلح. م. س.، ص 38، 41 – 46.

[57] عبدالرحمن تبرماسين، وصورية جيجخ. إشكالية المركز والهامش في الأدب. م. س.، ص 32.

العموم، ومن حاد عنها فقد يجد الكثيرين ينأون عنه وربما يهملونه وينبذونه ويرفضون التعامل معه أو يحاربونه.

وللمفكرين والمؤرخين العرب رأي في الثقافة المتمركزة حول نفسها، فالمسعودي وابن خلدون – مثلًا – يشيران إلى تبلور ثقافة تؤمن بقيم وتدعو إليها وترفض كل ما لا يتماشى معها، وبسبب وجود ٱختلاف في القيم تنشأ تراتبية مفادها "ترجيح قيم وتبخيس أخرى"،[58] وهذا وجه واضح للتأسيس للمركزية ومحاربة كل ما لا يتآلف معها. وهذا هو – عمليًّا – التأسيس لسلطة التقليدية ومحاولة كل ما حولها ليدعى هامشًا.[59]

أما الأدب الهامشي (Marginal literature) فيطلق عليه أيضًا "الأدب الدوني" أو "الأدب السوقي"، وأحيانًا "الآداب الهامشية".[60] وفي المدن يطلق عليه "الكتابات الجدارية"، فكتابات فئة معينة من الكتاب تحمل أفكارهم السياسية والاجتماعية خاصة.[61] وقد عرف هذا النمط من الكتابة في التراث العربي القديم.[62]

ويرى منتصر القفاش أن التهميش هو تصنيف الأنواع الأدبية واعتبار بعض الكتابات على هامش النوع. بينما يرى إدوار الخراط أن الهامش هو الحياة الداخلية التي تقبع في الظل. والاهتمام هنا بمعنى التهميش لا بلفظه.[63]

---

[58] عبدالله إبراهيم. المطابقة والاختلاف. م. س.، ص 360.

[59] مجدي أحمد توفيق. أدب المهمشين. م. س.، ص 7 – 8.

[60] دليلة الباح. المركز والهامش مفهومه، أنواعه، جذوره. م. س.، ص 306.

[61] جمال مجناح. جدل المفاهيم في موضوعة التهميش والمهمشين. م. س.، ص 3.

[62] ينظر: أيمن عيسى. الكتابة على الجدران، بلاغة المهمشين في التراث العربي. موقع إضاءات: https://www.ida2at.com/graffiti-the-eloquence-of-the-marginalized-arab-heritage/ نشر بتاريخ 21.01.2017

[63] مجدي أحمد توفيق. أدب المهمشين. م. س.، ص 9.

وقد عرف أحد الكتاب المغاربة أدب الهامش قائلًا: "هو كل أدب لا يعترف بالقوالب الجاهزة التي يفرضها لوبي الثقافة [...] سواء على مستوى معالجة المواضيع والإشكاليات الراهنة التي تفرض نفسها على المبدع أو على مستوى تقنيات الكتابة الإبداعية ذاتها، فيخرج المبدع عن الأعراف والتقاليد السائدة في الكتابة".[64]

وتحدِّد هويدا صالح الهوامش الأدبية بالاعتماد على خمسة مجالات: الديني، الجغرافي، النسوي، العرقي، الاجتماعي.[65]

وقد عانى الأدب النسوي من التهميش، ولا زالت تدور حوله جدلية واسعة تتعلق بكسر أعراف الرجولية، وهوية هذا الأدب، وجنس منتجه، واعتبارات أخرى تتعلق بالمصطلح.[66]

وفي سياق الحياة الدينية في الجاهلية، تتجلّى المركزية والهامشية – فيما تتجلّى – من خلال هيمنة المقدس المركزي. فعالم الأصنام لديهم يشكل وجودًا مركزيًّا، من شأنه أن يعلن الممنوعات والمحرَّمات والمقدَّسات، أما ما حوله فهو هامشه، فعبادة الصنم، إذًا، هي أمر مركزي ذو علاقة متينة بالسلطة الرسمية التي تهفو دائمًا إلى الهيمنة على الهامش. بالإضافة إلى إبراز مركزية القرار الثقافي من خلال إبراز هيمنة مركزية المكان المقدس،[67] ومن جوانب أخرى تتعامل المنظومة الدينية في العصر الجاهليّ مع الإعلاء من شأن "حيز المقدس الإلهي المركزي" والحط من شأن "حيِّز المدنَّس البشري الهامشي".

---

[64] سعادة لعلي. أدب الهامش... نغمة للغناء وأخرى للبكاء. م. س.، وأيضًا: خليل سليمة، ومشقوق هنية. 2011. الأدب النسوي بين المركزية والتهميش. مجلة مقاليد، ع. 2، ص 113، وكلاهما يشير إلى: محمد بنسعيد: أدب الهامش في المغرب، صورة المرآة المحدبة.

[65] هويدا صالح. 2015. الهامش الاجتماعي في الأدب – قراءة سوسيولوجية. رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 8 – 10.

[66] خليل سليمة، ومشقوق هنية. الأدب النسوي بين المركزية والتهميش. م. س.، ص 113، 115 – 116.

[67] عبد الوهاب عبد الجليل عايش الحمداني. 2015. المقدس في الشعر الجاهلي – حفريات بين المركز والهامش. (رسالة ماجستير)، جامعة ذي قار، ذي قار – العراق، ص 8، 9، 54، 90، 98، 155 – 156.

وفي موضوع القداسة تحدَّث فكتور تورنير (Victor Turner) عن الخروج من المجتمع إلى الهامش من خلال نموذج إكسينتري، وبرأيه كلما كانت المسافة بين فاعل الخروج والهدف أبعد كانت مشحونة بالقداسة بدرجة أكبر. فعلى وجه العموم فإن الأماكن المقدسة تتموقع في الهامش وتبعد عن المركز غالبًا. وعمليًّا تكون الحركة من المجتمع المركزي إلى الهامش. وأكثر من ذلك، فإن ذلك ما يجعل الصورة متداخلة بين النظام والفوضى (المنظم – غير المنظم).[68]

وأنواع التهميش والفئات المهمشة في الأدب العربي أكثر من أن تحصى، فالشعراء العذريون – على سبيل المثال – قد عاشوا في حالة من التهميش.[69]

ويشير الطاهر لبيب إلى حقيقة الهامشية العذرية من خلال تجليها في الهامشية الاقتصادية – الاجتماعية، ويضيف أنها "مرتبطة برؤية سياسية أقل تبلورًا وتحديدًا – على صعيد الفعل على الأقل – مما هي لدى الحضر والبدو.[70]

وقد كانت للجاحظ (ت 255 هـ.)، أيضًا، آهتمامات بالجماعات الهامشية في المجتمع العباسي، وانحيازات إليها، فنجده يتعرض إلى الكلام في أصحاب العاهات الجسمانية (كالعميان والطرشان والعرجان)، النساء، لصوص النهار ولصوص الليل، قطاع الطرق، البخلاء، كما وكتب عن الأسواق، الحرف، العادات، الانحرافات والعاهات،[71] وذلك لأنه آعتبر المجتمع بنية ثقافية غير متجانسة، يحكمها الاختلاف والتناقض. وكالجاحظ آهتم من تلاه بالأدب الهامشي كبديع الزمان الهمذاني (ت 395 هـ.) والتوحيدي (ت 414 هـ.) وأبي منصور الثعالبي (ت 429 هـ.)

---

[68] Victor Turner. 1982. The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Aldine Publishing Company, New York, pp. 166–168.

[69] الطاهر لبيب. سوسيولوجيا الغزل العذري – (الشعر العذري نموذجًا). تر: مصطفى المسناوي، دار الطليعة، ط 2، بيروت، 1988، ص 175.

[70] م. ن.، ص 180.

[71] عبد الكريم جويطي. 2004. بخلاء الجاحظ ونهاية التاريخ. فصول، مجلة النقد الأدبي، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع. 64، ص 350 – 351.

والحريري (ت 516 هـ.) بتيارات عصورهم، ونظروا إلى الحياة الشعبية بواقعيتها، واهتموا بالفئات الدنيا، ورصدوا حيثيات حياتهم ومظاهرها الاجتماعية والسلوكية والدينية. فنشأ أدب ذو نمطية تختلف –إلى حد بعيد – عن الأدب الرسمي، فجسد حياة العامة والمعدمين والطبقات البسيطة المهمشة.[72] غير أن هذا لا يعني أن هؤلاء قد حصروا آهتماماتهم في الأدب الشعبي والهامشي (كما سُمّي)، إذ كان لهم الباع الطويل والحضور اللافت في كتابة الكثير من المؤلفات في الأدب الرسمي، لا حاجة ولا مكان لتعدادها في هذا المكان.

2.5 المركز والهامش لدى الصعاليك

يُطرح السؤال: هل لكل نظام بشري، آجتماعي أو آقتصادي أو سياسي مركز وهامش؟ وهل يمكننا التعامل بواسطة آلية المركز والهامش مع نظام قديم عرفته الجاهلية؟ وما مدى صلاحية هذه الآلية لرصد الشعراء الصعاليك، حياتهم وأشعارهم؟ هل تتجاوب هذه الآلية مع البحث العلمي لظاهرة الصعلكة؟

يبدو أن لكل حقل يتحرك فيه البشر تحت نظام أو بناء – بغض النظر عن ماهية ونوعية ذلك البناء – تداخلات وترابطات بين أفراده ووَحْداته البنائية. لأن القبيلة نفسها نظام، والصعلكة بحد ذاتها نظام، فالقبيلة تتبني على نظام هرمي، رأسه شيخ القبيلة، وفي أطرافه وهامشه رعاة الإبل وموقدي النار والعبيد. والصعلكة نظام قائم بذاته، لكنه "نظام بناءً على"، نظام يقوم على ظروف وحيثيات تستدعي الخروج عن نظام القبيلة والنظام المتعارف عليه. وبطبيعة الحال فإن هناك من الصعاليك، وهو من تمسك به النظام الهرمي في القبيلة، عن غير قصد حقيقي، وهذا هو الصعلوك البائس الكسول المكتفي بطعام بطنه.

[72] أحمد الحسين. أدب الفئات الهامشية في العصر العباسي. م. س.، ص 69 – 70.

وكما يبدو، أيضًا، فإن الصعلكة البنّاءة هي نتيجة مُفْرَزة تكاد تكون حتمية في مجتمع آمنَ بالطبقية وروّج لها، مجتمع آمن بالهرمية الاجتماعية،[73] لاعتبارات النسب والأصل، وآمن بثنائيات العبودية مقابل السيادة، ومصطلحات القوي والضعيف والقادر وغير القادر.

في البحث المطروح يدور الحديث عن التغيُّر الذي طرأ على الصعاليك جراء تغيير مكان معيشتهم. فهم قد تركوا أماكنهم عيشهم الأصلية من أجل العيش في أماكن أخرى، الأمر الذي حتَّم حدوث تغيّر على مكانتهم بعد الانتقال، وربما كانوا قد تعرضوا لتغير بمكانتهم خلال تواجدهم في أماكنهم الأصلية لذا بحثوا عن الهوامش للتمركز فبها.

يبدو أن الصعاليك البائسين، لم يتسنَّ لهم ذلك التمرد الذي يستدعي – في نهاية الأمر– البحث عن مكان آخر، وإطار آخر مختلف عن الإطار المعيش الذي يتحرك في نطاقه الصعلوك.

مارس الصعاليك حياة التشرد واللصوصية وملازمة الضواري وشعروا دائمًا وعرفوا أنهم في الهامش الاجتماعي، فلم يلتزموا بالقبيلة، ولم يكونوا من يدافع عنها، بل عاشوا لذواتهم لأسباب فرضت عليهم مثل هذه الحياة. أما المركز فقد ٱحتلته القبيلة أو الأسياد فيها.

ومن جهة أخرى رأى الصعاليك أن طرائقهم في الحياة وممارساتهم جعلتهم – بنظرتهم – في قمة المثالية، ليصبحوا في المركز. فباختلاف زاوية النظر إليهم تتقرر الهامشية والمركزية. فما داموا موضعًا للإهانة والاستعباد والإهمال والخلع والطرد والخدمة فقط فهم في هامش التركيبة البشرية الاجتماعية في الصحراء، ولكن إذا أمعنا النظر بأشعارهم وسِيَر حياتهم فإننا نتكشف على جانب آخر من الصورة الحقيقية.

[73] محمود سليم هياجنة. 2018. خطاب تمرّد الأنا الذات والتسامي القيَمي، تأبّط شرًّا، وعروة بن الورد نموذجا – قراءة نصية. مجلة ٱتحاد الجامعات العربية للآداب، جامعة اليرموك، إربد – الأردن، مج. 15، ع. 1، ص 35.

من غير المعقول تجاهل فكرة التهميش لمن يتناول شعر الصعاليك في الدراسات الأدبية والنقدية، وبمجرد ذكر الصعاليك أو أشعارهم تتوارد إلى الأذهان فكرة التهميش وحياة البراري.

ولو تمعّنا في البنية الداخلية لنظام الصعلكة لأمكننا الأمر من الحديث عن تهميش داخليّ يخص حياة الصعلوك الاجتماعية ومنزلته بين أبناء قبيلته، ونمطية التعامل معه قَبولًا ورفضًا. يقول رحماني وصالحي إن الصعاليك أبطال مهمشون، مغيبون، أرادوا صناعة هوية خاصة بهم على الرغم من أنهم – كما هو شائع – في الهامش لإثبات ذواتهم المهمشة، فالشاعر الصعلوك يجسد أحلام البسطاء والمهمشين.[74] والصعاليك نوع من مريدي الحرية، مثلهم في الأدب الحديث مثل الأبطال في الروايات الذين "يفضلون الرحيل ومغادرة القرية وكل تلك الأماكن الموحشة، إلى التيه في اللامكان والضياع في الغابات والوديان والأحراش بحثًا عن الأمان والاستقرار."[75]

ومن أهم ما يلفت النظر في حياة الشعراء الصعاليك هو خروجهم عن النسق العام. فقد ٱختاروا العيش في الهامش،[76] وبحسب إرادتهم. وقد ارتبطت الهامشية عند الصعاليك ٱرتباطًا وثيقًا بالعنف الذي مارسته القبيلة تجاههم،[77] وبممارساتهم من غزو وغارات وقطع طرق. وقد نادى الصعاليك بنبذ المسلمات الظالمة القاضية بتهميشهم، وكانوا ذوي "وجدان طبقي واحد عمل على تكافئهم، فإذا هم طبقة ظاهرة مستقلة لها شخصياتها وأسلوبها المعين في الحياة".[78]

أما مجدي أحمد توفيق فيرى بمسألة الصعاليك حالة خاصة، وبرأيه ربما لا تنطبق معظم التعريفات عليها، فمعظم البحوث الاجتماعية تقول: إن "الهامشية ٱجتماعيًّا موقع ٱجتماعي تَبَعيّ

---

[74] علي رحماني، وناجي صالحي. الهوية وجدلية المركز والهامش في رواية نجمة لكاتب ياسين. م. س.، ص 155 – 156.

[75] م. ن.، ص 164.

[76] سعادة لعلي. أدب الهامش... نغمة للغناء وأخرى للبكاء. م. س.،

[77] مجدي أحمد توفيق. أدب المهمشين. م. س.، ص 3.

[78] عبد الرزاق خليفة محمود الدليمي. 2000. المرقبة في الشعر الجاهلي. المورد، ع. 2، ص 6.

(غير قيادي)، أسفل العملية الانتاجية أو خارجها، غير متكيف أو ضعيف الاندماج، يقابل أصلًا السلطة بصورها العامة، ويقابل فرعًا الطبقات والجماعات والشرائح التي هي قريبة من آليات السلطة العامة ومستفيدة منها".[79]

ويعزز مجدي أحمد توفيق فكرته بقوله: "لم يكن الشعراء الصعاليك في الجاهلية يصدرون في شعرهم وسلوكهم عن مقولة التهميش صدورًا واعيًا".[80] فالصعلكة، من وُجهة أخرى، نتاج تهميش سياسي،[81] فما النظام القبلي الذي عرفته الجاهلية إلّا نظام سياسي تتجلى فيه الهرمية بأوضح صيَغها.

وبسبب النظرة العامة للصعاليك بأنهم الطرف الآخر الهامشي، وبسبب ٱستيعابهم لهامشيتهم ونظرتهم إلى أنفسهم بدت صعوبة ٱندماجهم وتماهيهم مع المجتمع الجاهليّ الذي أعلن سلطة المركز (القبيلة ونظامها)، فالصعلوك هو الرافض وهو صاحب (اللائية) لنظام تم تأسيسه على مدى السنين، ثم تطويره والتشبث به جيلًا بعد جيل.

بما أن قسمًا من الصعاليك – كما عُرف عنهم – قد خرجوا عن المؤسسة (القبيلة)، فهم خارجون عن المركز إلى الهامش، وهم هامشيون ومهمَّشون، وأدبهم – للوهلة الأولى – هامشي. غير أن هذه المقولة ليست دقيقة ويعتريها الكثير من التعمية والتعميم وبحاجة إلى إعادة نظر، وهذا ما سنعرض له لاحقًا. فأدبهم مغرق في التقليدية. وإذا أخذنا بالمقولة بأن الأدب الهامشي هو "كل أدب ينتج عن خارج المؤسسة سواء أكانت سياسية أم ٱجتماعية أم أكاديمية"[82] – فإن شعر الصعاليك أدب هامشي – وبجدارة – لأنه خرج عن المؤسسة الرسمية. ويعزو سليمة وهنية

---

[79] مجدي أحمد توفيق. أدب المهمشين. م. س.، ص 3 – 4.

[80] م. ن.، ص 7.

[81] دليلة الباح. المركز والهامش مفهومه، أنواعه، جذوره. م. س.، ص 304 – 305.

[82] عبد الرحمن تبرماسين، وصورية جيجخ. إشكالية المركز والهامش في الأدب. م. س.، ص 32.

(2011) النظرة العامة إلى شعر الصعاليك على أنه أدب هامشي، نظرًا إلى ٱعتراض هذه الحركة على السيرورة الاجتماعية.[83]

لكن الحقيقة غير ذلك، من عدة جوانب. ففي حالات معينة دافع الشاعر الصعلوك عن القبيلة ورفع شأنها وذكر أمجادها ولازم مركزها. وفي حالات أخرى، فإن مجرد الخروج عن القبيلة لا يعطي مصداقية تهميش شعر الصعاليك، وإن كان الصعاليك أنفسهم مهمشين فعلًا من الناحية الاجتماعية، وهنا نقع في شبه تناقض، وربما في تناقض مؤكَّد. فمن زاوية نلمح أن الصعاليك مهمشون ٱجتماعيًا سواء أكان من جهة قبائلهم أم من جهة من جاورهم من الجماعات المعادية التي ٱعتادوا قتالها، لكن نظرتهم إلى أنفسهم لم تكن كذلك. وصحيح أن الزعم بأن شعر الصعاليك – في أغلبه – حديث ذات لا حديث جماعي ولا جَمْعي، وأن الصعلوك أدرك أنه المنبوذ المهمش من طرف قبيلته، لكنه من خلال ما أدّاه لمجتمعه، يرفع من شأن ذاته ويبعدها عن الهامشية الاجتماعية ليقربها إلى مركزيتها، وخير مثال على ذلك عروة بن الورد. ولا بد من الكشف عن مركزيات في منظومة الصعلكة ذاتها، من جهة لشخصيات الشعراء الذين مثلوا الصعلكة كعروة، تأبط شرًا، الشنفرى، وعمرو بن براقة، ومن جهة الدعوة التي نادوا بها والرسالة التي أرادوا إيصالها. وربما أمكننا الأمر أن نعتبر دعوة الصعاليك وحركاتهم، محاولة تطبيع من نوع آخر، أو "مشروع ثقافي للتطبيع" من نوع آخر، حاول من خلاله الصعاليك إنشاء نظام سياسي ٱجتماعي مغاير للمألوف وهادم له، غايته إنصاف الصغير قبل الكبير، نظام لا يقبل الجور، لذا وجد أن حياة الصحراء أرأف من العيش تحت ظلم القوي وسطوته، ففي ذلك المجتمع عمّ الغنى بكثافة وعمّ الفقر

[83] خليل سليمة، ومشقوق هنية. الأدب النسوي بين المركزية والتهميش. م. س.، ص 113.

بكثافة أيضًا، وهذا كان من دواعي نشوء الطبقية وانعدام الطبيقة، لذا كان عروة ممن أرادوا العدالة الاجتماعية وأسسوا "دولة الصعاليك"، زعماؤها ورعاياها من المتمردين والمتشردين.[84]

فما الذي أكسب شعر الصعاليك مركزيته؟ فأول الأمور التي جذبت شعر الصعاليك إلى المركزية هو كونه قد عالج بأمانة ظروف فئات من المهمشين وحاول إنصافهم. وثانيًا، كونه قد نُظِم بالطريقة التقليدية التي حافظت على المعايير المتفق عليها، الأمر الذي ضمن له الحياة والاستمرارية والزحف – بنجاح – نحو المركزية، من جهة المستوى الشعري، نظمًا وقاموسًا وصورًا شعريةً وجماليةً، ومن جهة الخطاب الاجتماعي الإنساني الذي عُرض على الناس عامة والمؤسسة السياسية خاصة (القبيلة). وثالثًا، تنعكس مركزية الصعاليك في البطولات، الحراك الاجتماعي (عروة بن الورد)، التمرد، التميز الجسدي (بنية وسرعة العدو). ومن الجدير بالملاحظة والتشديد أن حركية الهامش عامةً إلى المركز ليست جغرافية أو مَدَوِيّة بحتة، أو حسية تنفيذيًّا، بل هي معنوية قوامها الإنسانية والعمل الاجتماعي والبطولي.

وهنا يُطرح السؤال: هل "الهامشي" تعني "الضعيف"؟ ومن الواضح أن الإجابة بالإيجاب أو النفي لا تفي السؤال حقه. والجواب الأقرب هو أن "الهامشي" لا تعني بالضرورة "الضعيف". فالصعاليك ضعفهم آجتماعي لأن مَن حولهم أرادوا لهم ذلك الضعف، لذلك آهتم الصعاليك بأن يصنعوا لأنفسهم مركزًا، بل صنعوا من الفوضى نظامًا جعلهم يحظون باهتمام الناس، وربما أخافوهم فجعلوا لهم كيانًا وتصورًا مركزيًّا من نوع خاص. فالصعلكة، بمنظار وجودي آجتماعي، رحلة بحث عادلة غايتها إنصاف الفقير ومؤازرته.

[84] حسني محمود حسين. 1982. عروة بن الورد، الصعلوك، والشخصية والمثال. المورد، ع. 2، ص 42 – 44.

أما من زاوية الآخر، فيتموقع الصعاليك في الهامش، ومن زاوية نظر البعض الآخر، فإنهم في المركز. أما توجه البحث الحديث إليهم اليوم فهو مخالف للمألوف عنهم، وعلى الأغلب يُنظر إليهم على أنهم في المركز.

لذا فمن غير المنصف الحكم على حركة الصعلكة بلفظة واحدة هي كالفقر أو التشرد أو اللصوصية، فكل فئة تناوبتها حيثيات ٱجتماعية قبلية، ٱقتصادية، وحيثيات شخصية جعلت منها كيانًا مختلفًا – وربما مخالفًا – لفئة أخرى منهم. فقد ٱختلفت حياة الصعاليك من واحد إلى آخر، وقد ٱشتهر من الصعاليك أكثر من فئة.

2.5.1 الصعلوك المحمود والصعلوك المذموم

فهناك الصعلوك الشريف صاحب الصفات الفريدة الذي يترفع عن كل شائنة، لدرجة أنه يظلم ذاته ويشرب الماء القراح ويظل جائعًا. وهناك الفارس الشهم الذي ينزو على البخيل والغني، ليقاسمه ماله، ويهب مما يغنم الفقراء والمساكين ليقتاتوا، قال أحدهم:

وَعَيّابــةٍ لِلْجــودِ لَــمْ يَــدْرِ أَنَّنــي بِإِنْهــابِ مــالِ البــاخِلينَ مُوَكَّــلُ
غَــدَوْتُ عَلــى مــا ٱحْتــازَهُ فَحَوَيْتُــهُ وَغادَرْتُــهُ ذا حَيْــرةٍ يَتَمَلْمَــلُ[85]

وعروة، أمير الصعاليك، من هؤلاء، كان همه أن يغزو ويغنم ويوزع ما غنائمه على الفقراء. ومنهم النذل اللئيم الذي تعنيه مصلحته فقط، ولا يرعى ذمة ولا صديق، ومنهم الفاتك القاتل دون رحمة كالسليك.[86]

[85] يراجَع: ثابت بن أوس الشنفرى. 1996. ديوان الشنفرى، ويليه ديوانا السليك بن السلكة وعمرو بن براق. إعداد وتقديم: طلال حرب، دار صادر للطباعة والنشر، ط 1، بيروت – لبنان، ص 8.

[86] وقد أطالت المصادر في تقسيم الصعاليك إلى فئات، ينظر: م. ن.، ص 8 – 10.

وقد تعودت مملكة الصعاليك أن تنادي بالمثالية والأنفة وعزة النفس والإباء، ويؤكد عروة على نوعين من الصعاليك وهما الصعلوك المحمود والصعلوك المذموم، فكما أن الصعلوك أراد لنفسه أن يكون في المركز، بطلًا وفارسًا وكريمًا وغازيًا ومدافعًا عن رفاقة، فإن منهم – أيضًا – من هم على درجة عالية من الدونية. لذلك، يعرض عروة الصعلوك المذموم بقوله:

لَحــى اللهُ صُــعْلوكًا إَذَا جَــنَّ لَيْلُــهُ مُصــافي المُشــاشِ آلِفًــا كُــلَّ مَجْــزَرِ
يَعُــدُّ الغِنَــى مِــنْ دَهْــرِهِ كُــلَّ لَيْلَــةٍ أَصــابَ قِراهــا مِــنْ صَــديقٍ مُيَسَّــرِ
ينــامُ عِشــاءً ثُــمَّ يُصْــبِحُ طاوِيًــا يَحُــتُّ الحَصَــى عَــنْ جَنْبِــهِ المُتَعَفِّــرِ
قَليــلَ ٱلْتِمــاسِ الــزّادِ إلّا لِنَفْسِــهِ إِذَا هُــوَ أَمْســى كَــالعَرِيشِ المُجَــوَّرِ
يُعــينُ نِســاءَ الحَــيِّ مَــا يَسْــتَعِنَّهُ فيُمْسـي طَليحًـا كَـالبَعيرِ المُحَسَّـرِ[87]

فهو ملازم لمواضع جزر الإبل، للحصول على طعامه، والغنى عنده هو أن يحصل على طعامه، وينام باكرًا، فلا يعنيه الغزو والسير ليلًا، وينهض من نومه طاوي البطن، ينفض الحصى الذي علق بجنبه، وإذا طلب الزاد فإنه يطلبه لنفسه فقط، ويأكل حتى يشبع، لا يعنيه من أمر عيلته شيئًا، أما عمله في القبيلة فهو خدمة النساء، حتى يمسي ضعيفًا.

وهناك الصعلوك المحمود البطل الذي لا يقبل بالدون، ويقول فيه عروة:

وَلكِــنَّ صُــعْلوكًا صَــحيفةُ وَجْهِــهِ كَضَــوْءِ شِــهابِ القــابِسِ المُتَنَــوِّرِ
مُطِــلًّا عَلــى أَعْدائِــهِ يَزْجُرونَــهُ بِســاحَتِهِمْ زَجْــرَ المَنــيحِ المُشَــهَّرِ
فَــإِنْ بَعُــدوا لا يَــأْمَنونَ ٱقْتِرابَــهُ تَشَــوُّفَ أَهْــلِ الْغائِــبِ المُتَنَظَّــرِ
فَــذلِكَ إِنْ يَلْــقَ المَنِيّــةَ يَلْقَهــا حَميـدًا، وَإِنْ يَسْـتَغْنِ يَوْمًـا فأَجْـدِرِ[88]

[87] عروة بن الورد. 1995. شعر عروة بن الورد العبسي. صنعة: أبي يوسف يعقوب بن إسحاق السكيت، تح: محمد فؤاد نعناع. مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ومكتبة الخانجي، ط 1، القاهرة، ص 46 – 47.

[88] م. ن.، ص 47 – 48.

فهو ذو الوجه المضيء، عمله الغزو، يكرهون منازلته، وهم دائمًا في تشوُّف وتوقع لحضوره حتى وإن بعُد عنهم، أما موته فيجلب الحمد والمدح، لأنه ترك أمجادًا يُفتخر بها، وإن عاش وحصَّل المال فهو منفق له. فهو، إذًا، محمود في حياته وفي مماته.

وكما يبدو، فإن الصعلوك – وإن ٱعتبره البعض في هامش القبيلة، أو المجتمع البدوي – فإنه في مركز دائرة الحياة الخارج – قبلية، فيما يتعلق بالكرم والكرِّ والغزو. لذلك يشير عروة إلى الصعلوك المحمود بصفاته وتميُّزه، بينما ينبه إلى وجود نوع آخر من الصعاليك، وهو الصعلوك المذموم، وهو فعلًا في الهامش.

ومن باب ثان يتناول حسني محمود حسين شخصية عروة من زاوية نظر ٱجتماعية – نفسية، فإنها شخصية تتحرك من الهامشية إلى المركزية بناء أرضية من المفاهيم السائدة في الحياة العربية القديمة، وبناء على ممارسات المجتمع في حينه. فالفرد يفتخر بنسبه وحسبه وماله، وعروة كان يعاني من شرخ في نسبه من جهة أمه، فأخواله نهد من قضاعة، وكانت قبيلة ليست بذي شأن يُذكر، وهذا سبب له العار، يقول:

وما بي من عار إخال علمته سوى أنَّ أخوالي إذا نسبوا نهدُ
إذا ما أردت المجد قصر مجدهم فأعيا على أن يقارنني المجدُ[89]

ومن جهة ثانية فإنه يفاخر بنسب أبيه، لكن أباه هو مَنْ كان سببًا في حرب داحس والغبراء. لذا نجد أن شعر الفخر بالقبيلة عنده قليل، والسبب عائد إلى أنه نظر إلى قبيلته على أنها في الهامش. فقد كان ذا كبر وشموخ يريد بهما أن يصنع مجدًا وسيادة كريمة ونبيلة، لكنه أدرك أنه لا يستطيع تحقيق ذلك المجد عن طريق النسب. لذا ٱختار طريقًا آخر يوصله إلى مبتغاه، وهو مد يد العون للمعوزين من غير أن يمن عليهم، فهو نفسه فقير، وهو على دراية بنفسية أمثال هؤلاء.

[89] حسني محمود حسين. عروة بن الورد، الصعلوك، والشخصية والمثال. م. س.، ص 39 – 40.

فهي، إذًا، عقدة نقص، أو عقدة فقر، كانت دافعًا إلى تحقيق المجد، ولا يهمه إذا كان سبب فقره هو بذله ما لديه من مال في سبيل الآخرين، يقول:

إذا قلت قد جاء الغنى جال دونه أبو صبية يشكو المفاقر أعجفُ[90]

وهكذا تتجلى سيمياء الهامش من زاوية عروة في القبيلة ذاتها، وفي النظام الاجتماعي – السياسي السائد فيها، وهو الذي يعطيها صفة المركزية. وبهذا الخروج من هذا المركز (= الهامش) يتألق عروة في مركزه هو، وهو الهامش من زاوية الآخر.

وقد ٱهتم العرب كثيرًا بنبوغ شاعر في القبيلة، واعتنى به الرواة، وهذا من دلائل تعظيمهم الشعر لجلاله وقيمته العالية، غير أن الشعراء غير الصعاليك أكثر من الشعراء الصعاليك. في الأساس نجد أن تهميش الشعراء الصعاليك هو تهميش ٱجتماعي. فالشنفرى، مثلًا، قد غادر بني سَلامان على خلفية محاولته التقرب من ابنة الرجل الذي عاش تحت كنفه، وحين أهانته، قرر الرحيل للعيش مع حيوانات الصحراء الضارية. ومن مظاهر تهميش الشعراء الصعاليك هو عدم وجود منزلة بارزة لهم في الدين والسياسة.[91]

وما يعنينا هنا هو تناول الصعلكة والصعاليك في الجاهلية تحت مجهر سيمياء الثقافة وتحديدًا من زاوية المركز والهامش. لذا، فمن المفروض بنا نبش كل سلوك ثقافي يتعلق بتصرفاتهم وممارساتهم، بحيث يمكن الإشارة إليه على أنه سيمياء ثقافة ذات انعكاسات دلالية تتعلق بالمركزية أو الهامشية.

---

[90] ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 50.

[91] عبد الحليم حفني. شعر الصعاليك منهجه وخصائصه. م. س.، ص 109 – 112.

2.5.2 الصعاليك وجدلية الفوضى والنظام

على الرغم من التوجه العام إلى الصعاليك، بأنهم عاشوا في فوضى عارمة، لكننا – ومن منطلق الإنصاف الخُلقي أولًا، والعلمي ثانيًا – علينا إجراء فحص دقيق لهذه الفوضى بما يتعلق بسيمياء الثقافة. فالجوع مثلًا حالة أو صفة ميزت الصعاليك عامة، فإذا جاع الصعلوك فإنه يطلب الطعام فيكون فارسًا فاتكًا، ومن ينتظر من يهبه الطعام، يكون صعلوكًا ذليلًا.

والجوع بحد ذاته كصفة منبوذة، يدل على الفقر والعدمية والدون، وهو أحد المحرّكات الفاعلة التي ينتقل بسببها الصعلوك إلى الهامش، فهو يعيش ضمن مجتمع ظالم قاسٍ لم يعطه حقه فآثر البراري والفيافي على حياة الذل، فهو إما أن يخرج من الجوع من نقطة في المركز أو قريبة منه، أو أنه يخرج إلى الهامش مستقبلًا ٱحتمالية الجوع، وهي، في كل حال، أفضل من حياة ملؤها الإهانة والحط من الشأن. فها هو الشنفرى يعلن في اللامية الرحيل عن بني سَلامان واللجوء إلى الغاب، يقول في مطلعها:

أَقيمـوا بَنـي أُمّـي صُـدورَ مَطِـيّكُمْ فَـإِنّي إِلـى قَـوْمٍ سِـواكُمْ لَأَمْيَـلُ[92]

صحيح أن الكلام عن المكان المتخيَّل كمكان بديل، سواء أكان المكان المتخيَّل جغرافيًّا أم خياليًّا، إلا أن الفكرة الأساسية والتي تناسب القضية المطروحة هي انتقاء المكان الآخر. وما يجب التنبه إليه هنا هو عدم وجود مكان ثابت للصعلوك في المركز، لذا هو في الهامش، هامش القبيلة والمجتمع حتى وإن كان قريبًا لأهل المركز، يتعاطى معهم الحياة اليومية، فمركزهم يفرض هامش الصعلوك، وهامشه عبارة عن فجوة نفسية – ٱجتماعية في داخل ذلك المركز. أما "الهامش المركزي" للصعلوك فهو الدائرة الخارجية للقبيلة مكانًا (حمًى) وجماعةً (نظامًا سياسيًّا)، وهو هامش القبيلة، لذا فهو المركز من زاوية الصعلوك نفسه. ففي نظرهم "الحياة لا قيمة لها إلّا عندما تتخذ

[92] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 55.

من شيء ذي قيمة هدفًا لها".[93] فإننا نجد الصعاليك يضحون بأرواحهم ويتركون قبائلهم لأهداف ذاتِ قيمة بالنسبة لهم.

ولتوضيح هذه الرؤية، نستشهد بعروة بن الورد، فصحيح أنه صعلوك، والصعلوك في الهامش، في أسهل الاعتبارات، لكن الحقيقة غير ذلك، فهامش عروة هو المركز بذاته، وهل يُشك بإنجاز عروة الاجتماعي، وهل حصل كثيرون على المنزلة العالية التي آحتلها عروة بين الصعاليك عامة، أو بين سائر الناس. وهل ينكر أحد مركزية "دعوة عروة" إلى العدل والعطاء والمساواة؟ هل ينكر أحد أن بيت عروة هو مَحَجّ المحتاجين؟ فهم من هامشهم يلِجون مركز عروة، بنظرهم، وهو في هامش القبيلة والنَّسق الاجتماعي السياسي القبلي، لكنه في مركز آخر بنظام (هامش – مركز) آخر، يكون عروة وأتباعه فيه مركزًا بينما كل ما حولهم هامش. وهكذا فإن هناك حركة جدلية ودائبة بين المركز والهامش.[94] تجدر الإشارة إلى حيثيات مهمة في خضم هذه الحركة، فالمركزية ليست عامة، كما والهامشية ليست عامة تامة. فربما نجد في المركز أفرادًا أو فئات (أو فجوات) ترفض المركزية كما هي، وتطمح إلى الخروج إلى الهامش لأسباب ولغايات، لكن المركز يمسك بها ولا يعطيها فرصة التملص من تلك المركزية، وإن كانت بغيضة بالنسبة لهم. فالمركز ليس مجرد تخيل لحيّز فراغي، بل هو جزء من نظام تام ينبني بحنكة من خلال التعالقية المضمّنة بين أفراد المركز بكونهم أفرادًا (أو مجموعات) من جهة، والمركز نفسه كجزء من النظام، بالإضافة إلى الترابط شبه المحكم بين أفراد المركز وأفراد هامشه. فما يحدث في مركز النظام القبلي هو صراع طبقي بين المجموعات، بالإضافة إلى الصراع بين الأفراد، ومن الطبيعي أن تؤدي حدّة التنافر إلى ميل طرف أو أكثر إلى مغادرة المركز، لكن المستفيدين – وهنا شيخ القبيلة أو من بأيديهم الحل

[93] ينظر: عبدالله إبراهيم. المطابقة والاختلاف. م. س.، ص 267.

[94] جميل حمداوي. النظرية الشكلانية. م. س.، ص 176.

والعقد – يمسكون بمن يحاول الخروج إلى الهامش لأن هذا الخروج – وفي حالتنا الخروج إلى عالم الصعلكة – إنما يؤدي إلى كشف العيوب الداخلية في نظام القبيلة وبنيتها، ومن الطبيعي أن يهتم المستفيدون من صمود هذا النظام بالإمساك بمن يطمح إلى ذلك الخروج من المركز، لأنه خروج حقيقي جسماني ومعنوي، فهو من ناحية ترك الحمى القبلي والنظام السياسي ورفض له وتمرد عليه، وهو خروج معنوي غايته الإشارة – وبخطوة رهيبة وخطيرة – إلى عطب في البناء الداخلي للقبيلة كوَحْدة سياسية ٱجتماعية ٱقتصادية، أي خروج عن رأي الجماعة، والإيمان الجماعي والجَمْعي.

ومن الناحية الثانية، فمن التلقائية والميل الطبيعي لمثل هؤلاء الفقراء المتمردين اللصوص وقطاع الطرق أن يبنوا لأنفسهم إطارًا يشملهم تحت رايته، لذلك فالصعلوك لا يكون صعلوكًا إلا إذا حمل صفة الفقر، وكان مظلومًا، تعيسًا، بائسًا، بطلًا... فلكل من هؤلاء حيثيات وملابسات قادته إلى تلك الحركة ليصبح صعلوكًا خارجًا.

كما وهناك من يفضل العيش دون ذلك الخروج اللافت للنظر، فهو غير خارج من المركز مادّيًا، باق فيه جسدًا، لكنه في أقصى الهامش، وهؤلاء هم الصعاليك الجياع الذين صورهم عروة في قصيدة مطلعها:

أَقِلّــي عَلَــيَّ اللَّــوْمَ يــا بِنْــتَ مُنْــذِرِ وَنَامي فَإِنْ لَمْ تَشْتَهي النَّوْمَ فٱسْهَري[95]

ثنائية المركز والهامش لا تصنع ثباتًا ولا توازنًا، بل إنها ملازِمة غير مفارِقة للتحوُّل الدائم والدائب. فالحياة نفسها لا يمكن لها أن تظل على حال واحد، فكم بالحري في مجتمع ديدنه الحركة والتنقل الفعلي، حسيًّا وميدانيًّا، والصعاليك ومن عاش معهم وعاصر حياتهم اليومية في حركة

[95] ينظر: ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 46 – 47.

متواصلة بحكم الحاجة إلى التنقل، وربما كان هذا سلوكًا مكتسبًا متأصلًا في ذات بدويّ الصحراء، إذ تنقل بحثًا عن الأمن، الأمن على حياته من العداوات والطبيعة وكوارثها، وأمن وتوفُّر الماء والكلإ. فبدون هذه العناصر الثلاثة لا يتوفر للمرء الأمان. ولكن يمكن الادعاء، بمكان، أن هذه الحركة تسعى إلى إحداث وتحقيق وضع ثابت، بالمفهوم المصغر، وبالمفهوم الكونيّ، ومن ثم تحقيق توازن أو عدل كونيّ من خلال إعطاء كل ذي حق حقه، إذ لا يعقل أن يظل السيد هو المالك للمال والقوة وسائر الناس خدم عنده. لذا فإن آلية المركز والهامش تساعد في ٱمتحان وفحص ووصف المجتمع الجاهليّ وتفكيك بنيته، الأمر الذي يساعد في تحقيق فهم أوسع وحقيقي.

2.6 سيمياء الأنا والآخر وثنائية المركز والهامش

بعد توضيح سيرورة تطور ثنائية المركز والهامش في حياة الصعلوك، لا بد من توضيح دور الفرد الصعلوك، مقابل الصعلوك الآخر، أو مقابل الآخر العام. ولتوضيح مثل هذه المسألة يمكن الاستعانة بمداخل، يمكن عليها بناء تصور الأنا والآخر.

أوَّلها: كل من الصعاليك – أو أغلبهم – يعلن في كل مناسبة سنحت له أنه الأحسن، فهو البطل والفارس والشجاع. لذا نلاحظ تكرار ضمير المتكلم (أنا)، في أشعار الصعاليك، وغالبًا ما يتكرر ذلك في مواقف إعلان القيادة، كقول الشنفرى:

وَظَلْـــتُ بِفِتْيـــانٍ مَعـــي.. أَتَّقِـــيهُمُ بِهِـــنّ قَلـــيلًا ســـاعةً ثـــم جَنَّبُـــوا[96]

والشنفرى في نفس القصيدة يستعمل ضمير المتكلم أربع مرات في بيت واحد حين يخاطب ٱمرأة، يقول:

دَعينـي وَقُـولي بَعْـدُ مـا شِـئْتِ، إِنَّنـي سَيُـــغْدَى بِنَفْســـي مَـــرّةً فَأُغَيَّـــبُ[97]

---

[96] ديوان الصعاليك. شر: يوسف شكري فرحات، م. س.، ص 13.

[97] م. ن.، ص 11.

وما هذا التكرار إلّا دلالة قاطعة على مقصدية "الأنا" ومركزيتها. ونلمس أن الشنفرى يُمَوْقع نفسه داخل المركز، لكنه – من جانب آخر – يهتم بإنصاف رفاقه، فلا يهمل وجودهم أو يفضل ذاته عليهم، أو يسفِّه كيانهم. بل يجعلهم في عداد الأنداد، يقول:

خَرَجْنا فَلَمْ نَعْهَدْ، وَقَلَّتْ وَصاتُنا ثمانِيةٌ ما بَعْدَها مُتَعَتَّبُ
سَراحِينُ فِتْيانٌ كَأَنَّ وُجوهَهُمْ مَصابيحُ أَوْ لَوْنٌ مِنَ الماءِ مُذْهَبُ[98]

ثانيها: يتصرف أصحاب الصعلوك على أنهم الآخر الهامشيّ، إذ يعلنون الولاء لرئيسهم.

ثالثها: النصر دائما لأبطال الصعاليك، كما قال الشنفرى في هزيمة خثعم:

وَقَدْ خَرَّ مِنْهُمْ راجِلانِ وَفارِسٌ كَمِيٌّ صَرَعْناهُ وَقِرْمٌ مُسَلَّبُ
نَسوقُ بِنَسْرٍ كُلَّ رَيْعٍ وَتَلْعَةٍ ثَمانِيَةً وَالقَوْمُ رَجْلٌ وَمِقْنَبُ
فلما رآه قومنا قيلَ: أَفْلِحوا فقلنا: آسألوا عنٍ لا يُكَذَّبُ[99]

ونلمح هذه الصورة متكررة في شعر الصعاليك، فإن طبيعة حياة الصعلوك تفرض عليه حياة الكر والفر، وإذا لم يحقق الانتصارات فلماذا كان عليه ترك القبيلة واللجوء إلى حياة الصحراء ومصاحبة الوحوش كما قرر الشنفرى في اللامية:

وَلي دونَكُمْ أَهْلَونَ سِيدٌ عَمَلَّسٌ وَأَرْقَطُ زُهْلولٌ وَعَرْفاءُ جَيْأَلُ[100]

وفي موقع ذكر البطولات نلحظ – وبشكل واضح إلى أبلغ الحدود – حديث البطولات بضمير المتكلِّم (أنا) مباشرة، قاصدا من خلال ذلك، مدح ذاته وتعظيم نفسه وإعلان بطولاته وقدرته

[98] ديوان الصعاليك. شر: يوسف شكري فرحات، م. س.، ص 12.
[99] م. ن.، ص 13.
[100] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 55.

على الإغارة ودحر الخصم، لدرجة أن الصعلوك نفسه يرى أنه يتقمص لباس رفاقه من الضواري، يقول الشنفرى:

أَنـــا السِّـــمْعُ الأَزَلُّ فَـــلا أُبـــالي وَلَـــوْ صَـــعُبَتْ شَـــناخيبُ العِقـــابِ
وَلا ظَمَـــــأٌ يُـــــؤخِّرُني وَحَـــــرٌّ وَلا خَمْـصٌ يُقَصِّـرُ مِـنْ طِـلابِ[101]

فمن خلال الأنا والتماهي مع حياة الذئاب والضواري فإنه يفتح لنفسه بابًا من أجل اللجوء إلى عالم القَبول، فهو، إذًا، مقبول لدى وحوش البر، وهذا أفضل بكثير من حياة الذل. وما أعظم هذه "الأنا" إذ يجعل الصعلوك من نفسه آبنًا للذئب من الضبع، فهو هجين، تجتمع فيه صفات الذئب وحذره وصفات الضبع وفتكها. وفي الحالتين تتماهى هذه (الأنا) مع عالم الحيوان حتى يصبح مالكًا صفات الضواري، وإذ آمتلكها فهو مثلها، يهابه الإنسان بالتأكيد، ويهابه الحيوان أيضًا، فهو جامع صفات الذئب والضبع معًا.

وعلى الرغم مما قيل فإن هذا لا يلغي مركزيَّته المقصودة. فكما نجد أن هناك ثنائية المركز والهامش فيما يتعلق بالصعلوك وقبيلته (الأصلية أو المتبنية أو الحامية)، فإننا نجدها، كذلك، بين الشاعر الصعلوك وأصحابه.

ويرى الشنفرى في بعض الحالات أنه مالك لتلك السرية، فهو قائد هذه الجماعة، يقول:

خَرَجْنا مِنَ الوَادِي الَّذِي بَيْنَ مِشْعَلٍ وَبَيْنَ الجَبَا هَيْهاتَ أَنْشَأْتُ سُرْبَتِي[102]

2.7 سيمياء الداخل والخارج

وسنتطرق في الجزء الآتي من البحث إلى ثلاثة محاور تشكل في سيميائيات الثقافة فروعًا أساسية في فهم سيمياء المركز والهامش. وتعتبر سيمياء المركز والهامش سيمياء مركزية في حياة

[101] ديوان الصعاليك. شر: يوسف شكري فرحات، م. س.، ص 14.
[102] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 37.

الصعاليك وأشعارهم في العصر الجاهليّ، وقد تكون الأهم كونها تتعالق مع قسم كبير من سيرورة حياتهم وأشعارهم.

2.7.1 الخارج والداخل – الحركة الأولى – الاتجاه الأفقيّ

وسنقوم باستخدام آلية الداخل والخارج كإحدى الأدوات التي نظر فيها يوري لوتمان، باعتبار أن الكون السيميائي هو مجال لتنظيم المعلومات، تقابله الفوضى.[103]

وبذلك يمكن تكوين صورة تدمج حركة هؤلاء الصعاليك بمنظورين متقاطعين وهما المركز والهامش من جهة والداخل والخارج من جهة ثانية. فلهذا المصطلح علاقة وثيقة مع الفضاء الذي تحرك فيه الشعراء الصعاليك، ويقف وراء هذه المسألة عوامل عديدة منها النفسية والعاطفية التي عاشها هؤلاء. ومنها الاجتماعية، ومنها البيئية، فالصحراء والبراري هي مسرح الصعاليك بفضائها، وكأن الشاعر يحمل الصحراء في ذاته، بينما توحي الطبيعة الصامتة باللامحدودية، أمّا الظروف الحياتية كالقحط والجفاف والتشرد فتكسب المشهد معانيَ روحية. لدرجة أن هذا المكان أصبح مألوفًا ومحبَّبًا لدى الصعلوك.[104] تحرك الشعراء الصعاليك من المركز المتعارف عليه في العصر الجاهليّ بحيث خرجوا من ديارهم تاركين وراءهم قبائلهم بحركة إلى خارج المركز، إلى هامش باتجاه أفقيّ، فكان خروجهم إلى الصحراء الواسعة، حيث رافقوا الضواري ولازموا البراري، وهنا تظهر سيمياء الداخل المتمثلة بالمركز – القبيلة – بسيادته الاجتماعية السياسية والاقتصادية والعسكرية (الحربية أو القتالية)، لكن هذه السيمياء تتحوَّل إلى ذات مهجورة لأن الصعلوك يأبى هذا الداخل، بينما ينصَبّ اهتمامه إلى الخارج الأفقيّ المغاير لواقعه المعيش.

---

[103] بوريس أوسبنسكي وآخرون. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات. م. س.، ص 319، 322.

[104] حسين علي عبد الحسين الدخيلي. الفضاء الشعري عند الشعراء اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي. دار الحامد للنشر والتوزيع، ط 1، عمان – الأردن، ص 33 – 36.

وقد تحدث إدوارد رالف (Edward Relph) عن المكان واللا مكان، وعن الداخل والخارج (أو الداخلي والخارجي)، وبنظره فالمكان الخارجي، الذي يفترَض أنه هامش يتحول إلى داخلي حقيقي.[105] فبالنسبة للصعلوك هو "مكاني أنا"، لأن ما يحيطه من مشاعر رفض تجاه المكان السابق من جهة ومشاعر قَبول للمكان الثاني (الخارجي) من جهة ثانية هي ما تؤسس فيه هذه الصفة.

فما الذي يحوِّل المكان من (لا مكان) إلى (مكان) له معنى؟ وعن هذا الجانب تحدث روبرت بيتش (Robert Petsch) عما سمّاه lokal وهو المكان الجغرافي من ناحية حسية مادية، ومن جهة ثانية تحدث عن raum، وهو المكان المحاط بالمعنى والقيمة النفسية، وأشار أن هذا المكان يمكن أن يكون متخيَّلًا. فالعالم ينبني من ألوان وأشكال واتجاهات ومواد، وهذه "الأشياء" لا معنى لها إلا إذا تداخلت بالإنتاج الأدبي واكتسبت تلك المعاني والقيم لتصبح raum.[106]

وبالنسبة لمجتمع الصعاليك يعتبر مكانهم – مركزهم جزءًا من نفسيتهم، يمارسونه كما يمارسون أي تحرك آخر لهم، ولا يمكن إحداث عزل لسيمياء المكان عن سائر السيميائيات، لأن الأمر مبني من مكان ونفس معًا. وهذا ما لمّح إليه كانت رايدن (Kent Ryden)، وعنده يشكل الوصف المكاني محرِّكًا للسرد، لأنه يزوِّد الأحداث السردية بالتحديدية والأهمية. ومن باب ثان فإن السردية التاريخية تحيي المشهد المكاني وتحدِث فيه تغييرًا. وصحيح أن للمكان وجودًا جغرافيًّا –

---

105 Edward Relph. 1976. Place and Placelessness. London: Pion, pp. 4 – 7, 9, 64, 141 – 143.

106 Robert Petsch. 1975. Raum in de Erzählung. In: Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Hg. von Alexander von Ritter. Darmstadt: Wissenscaftliche Buchgesellschaft, pp. 36 – 44.

ماديًّا، لكن الإحساس به، كما يدّعي رايدن هو إنشاء سردي، تتمكن القصص – في إطار هذا الإنشاء – من إعطاء معنًى إنساني حي.[107]

وبالعودة إلى المركز، فإنه يظهر الزحف من المركزية مادِّيًا ومَدَوِيًّا ومعنويًّا إلى الهامشية نفسها. لكن هذه الهامشية مركزية من زاوية نظر مخالفة لمنطق القبيلة، فمن زاويتهم شكَّل الصعاليك مركزًا حياتيًّا تجلت معالمه من خلال ممارسة حياة الابتعاد والاكتفاء بحيوان الغاب الشرس المفترس. وما ذاك إلا إعلان سافر عن الرفض الشديد والتمرد على المنظومة التي وضعتها سلطة القبيلة وجعلتها أحد التابوهات المعلنة عبر الأجيال. وعلى وجه العموم، فإن من خرج من هؤلاء فلا عودة له. ومنهم من خرج لغاية إصلاحية ٱجتماعية، كعروة بن الورد، وكان خروجه إلى مركزه الذي ٱستطاع – مِن خلاله – خدمة الداخل والخارج على حد سواء.

2.8 سيمياء المرأة، في المركز أو الهامش؟

في هذا المحور سنطرح مسألة مدى المركزية أو الهامشية التي يوليها الشاعر الصعلوك للمرأة في حياته. وتبدو مسألة الحكم على هامشية المرأة في حياة الشاعر الصعلوك في العصر الجاهليّ ضربًا من الإجحاف بحقه وبحق المرأة ذاتها على حد سواء. ويبدو لنا من الصعب إطلاق حكم بالإيجاب أو السلب بالاعتماد على موقف بذاته، أو بالاعتماد على ما تركه لنا أحد الشعراء الصعاليك، وربما كان الأجدى والأنسب أن نحكم على كل حالة بما تحتويه من حيثيات نصِّية، وبناء على إنتاج كل من الشعراء الصعاليك، وإن كانت هذه المقولة لا تمنعنا من اللجوء إلى رأي ينسحب – في عموميته – على كل أو معظم شعر الصعاليك في العصر الجاهليّ.

---

[107] Kent Ryden. 1993. Mapping the Invisible Landscape: Folklore, Writing, and the Sense of Place. USA, American Land & Life, p. 59 – 61.

وفي الحقيقة لم يتجاهل الشاعر الصعلوك الجاهليّ المرأة كما يبدو للوهلة الأولى، أو كما يدعي البعض. فلو تناولنا قضية الموقف الطللي في الشعر الجاهليّ عامة لوجدنا أن الشاعر يبرز تجليات المرأة في العصر الجاهليّ من خلال الاتكاء على المقدمة الطللية. ففي مثل هذه المواقف بدأ الشعراء في مطالع قصائدهم معبرين عما يدور في صدورهم من حزن من خلال ذكر الديار الداثرة، وما آلت إليه من خراب وانسحاق وانهدام مادي للبيت وانهدام نفسي للشاعر والعدمية جراء فِراق المحبوبته، واصفين بقايا الوجود البشري. وقد جعلوا المرأة عنصرًا أساسيًّا فيها، وهي المحبوبة عادة، سواء أكانت شخصية حقيقية أم متخيَّلة. ويشير يوسف خليف إلى وجود القليل من هذا في شعر الصعاليك.[108] ومن القصائد التي توضح هذه المسألة هي تائية الشنفرى التي يخاطب فيها أمَّ عمروٍ، ومطلعها:

أَلا أُمُّ عَمْــروٍ أَجْمَعَــتْ فَاسْــتَقَلَّتِ وَمــا وَدَّعَـتْ جيرانَهـا إِذْ تَوَلَّـتِ[109]

والأصح أن هذه القصيدة ترتكز على الحديث عن المرأة، ثم الاستفاضة في ذكر مناقبها ومحاسنها الجسدية والخُلُقية. فجعل مطلعها في الغزل والتشبب، وذكر أسفه على رحيلها، ووصف مشيتها وذكر محاسنها. ونراه يتابع وصف القرار من غير أن يصف الديار، وما آل إليه حاله جرّاء رحيلها، بل آرتكز على بيان حسن أخلاقها، من عفّة ورزانة وجمال وطيب رائحة. وكما يبدو، فإن هذه المرأة في المركز خلقًا وجمالًا واعتبارًا، على الرغم من أن صاحبها هو أحد أهم الشعراء الصعاليك في العصر الجاهليّ، الذين كثر الحديث عن هامشيتهم. وما نريده هنا هو التوضيح بأن

---

[108] يوسف خليف. الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي. م. س.، ص 268. وينظر أيضًا: منذر ذيب كفافي. صورة المرأة في شعر الصعاليك واللصوص حتى نهاية العصر الأموي. م. س.، ص 106 – 107.

[109] تراجع القصيدة في: المفضل الضبي. (د. ت). المفضليات. تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط 6، القاهرة، ص 108 – 110، الأبيات 1 – 15؛ وفي: ديوان الصعاليك. شر: يوسف شكري فرحات، م. س.، ص 15 – 17، الأبيات 1– 12، وفي: ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 35 – 36، الأبيات 1 – 15.

هامشية الصعاليك لم تكن كافية لجعل أشعارهم هامشية أيضًا، على الرغم من الادعاء بسطحيته وابتعاده عن قسم من الأغراض المعهودة في الشعر العربي القديم.

وفي البائية يتوجه الشنفرى إلى ٱمرأة متخيَّلة، وربما كانت صاحبته، وقد نصحته بألّا يخرج في غارة على العَوْص، يقول:

دَعينـي وَقـولي بَعْـدَ مـا شِـئْتِ إِنَّنـي سَـيُغْدى بِنَعْشـي مَـرّةً فَأُغَيَّـبُ[110]

ومن اللافت أن اللوم الذي يتعرض له الشنفرى – وغيره من الشعراء الصعاليك – صادر عن ٱمرأة، وما هذا إلا دليل على أهمية المرأة في حياة الشاعر الصعلوك، ولو لم تكن لها منزلة عالية لما جعلها الشاعر الصعلوك الطرف المُحاور واللائم والمتخوِّف على مصير الرجل. ولا يمكن ٱعتبار مجرد الاعتراض على رأيها أو ٱقتراحها أو مجرد طلب الشنفرى – كما ورد أعلاه – بأن تتركه وشانه تهميشًا لها، بل العكس هو الصحيح إذ جعلها الشاعر في مركز الخطاب.

ومن جانب آخر، فقد ٱهتم الشاعر الصعلوك بمقولة المرأة، وخاطبها، سواء أكانت ٱبنة أم زوجة. ومن خلالها لاحظنا أنه لم يظهر طاعته لها، بل نراه معترضًا على لومها له رافضًا إياه، كأن يقول عروة في لومٍ وجهته له زوجته سلمى (أم حسان):

أَرى أُمَّ حَسّـــانَ الغَـــداةَ تَلـــومُني تُخَـوِّفُني الأَعْـداءَ وَالـنَّفْسُ أَخْـوَفُ
تَقـولُ سُـلَيْمى لَـوْ أَقَمْـتَ لَسَـرَّنا وَلَـمْ تَـدْرِ أَنّـي لِلمُقـامِ أُطَـوِّفُ
لَعَـلَّ الَّـذي خَوَّفْتِنـا مِـنْ أَمامِنـا يُصـــادِفُهُ فـــي أَهْلِـــهِ المُتَخَلِّـــفُ
إِذا قُلْتُ قَدْ جاءَ الغِنـى حـالَ دونَـهُ أَبـو صِـبْيةٍ يَشْـكو المَفـاقِرَ أَعْجَـفُ
لَـهُ خَلّـةٌ لا يَـدْخُلُ الحَـقُّ دونَهـا كَـريمٌ أَصـابَتْهُ خُطـوبٌ تُجَـرِّفُ

[110] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 33.

فَـــإِنّي لَمُسْـــتافُ الـــبِلادِ بِسُـــرْبَةٍ فَمُبْلِـغُ نَفْسـي عُـذرَها أَوْ مُطَـوِّفُ[111]

فمن خلال ما نلاحظه من لوم تطرحه سلمى على عروة، ومن خلال رفضه طاعتها والعدول عن الخروج يظهر أمران: فالأول هو ظهور الإنسان الآخر العام متمثلًا في عباءة عروة، فعروة (الأنا) من أجل الضيوف والفقراء والمحتاجين، وهنا نرى أن "الأنا العُرْوِيّة" تخدم الهامش لتنقلب مركزًا، والثاني هو تهميش لمقولة المرأة لتحقيق المركزية المتوخاة من خلال عمل عروة على خدمة الآخر.

ليس هذا فقط، بل نرى أن الأنا ليست غاية بقدْر ما هي وسيلة، وعروة لا يسحق الأنا، بل يترفع عنها، ويعطيها حق الأولوية، وإلّا أصبح كسائر الناس العاديين، فهو صاحب (أنا) خاصة، تريد الخلود من خلال (أنا) الأخر، فخروج عروة هو ما يحقق الانتقال من الهامش إلى المركز، وإن بقي ولم يخرج فإنه باق كغيره، عادي، لا يملك، ولا يعطي، ولا يساعد، وعندها يُنظر إليه على أنه جانبي وهامشي، فالكريم تشده القوة الجاذبة إلى المركز، أما البخيل أو الرذيل والمتقاعس فإنما تشدهم القوة الجاذبة من الهامش (وهي هنا ليست الطاردة من المركز).

وقد ظهرت المرأة في شعر الصعاليك على أنها المرأة اللائمة، ولم يكن هذا غريبًا، لأن طبيعة الحياة التي ميزت حياة الصعلوك مليئة بالمخاطر، والمرأة هي من حاول ردع هذا الرجل عن تعريض نفسه للتهلكة. فها هو عروة يخاطب زوجه بكل رقة إذ نهته عن الخروج إلى الغزو، يقول:

أَقِلّـي عَلَـيَّ اللَّـوْمَ يـا بِنْـتَ مُنْـذِرِ وَنَـامي فَـإِنْ لَـمْ تَشْـتَهي النَّـوْمَ فَٱسْـهَرِي
ذَرينـــي وَنَفْســـي أُمَّ حَسَّـــانَ إِنَّنـــي بِهـــا قَبْـــلَ أَلَّا أَمْلِـــكَ البَيْـــعَ مُشْـــتَرِي
أَحاديـــثَ تَبْقـــى وَالفَتـــى غَيْـــرُ خالِـــدٍ إِذا هُـــوَ أَمْســـى هامَـــةً تَحْـــتَ صَـــيِّرِ

[111] ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 50 – 51.

تُجــاوِبُ أَحْجــارَ الكِنــاسِ وَتَشْــتَكي إِلـــى كُـــلِّ مَعْـــروفٍ تَـــراهُ وَمُنْكَـــرِ
ذَرِينـــي أُطَـــوِّفْ فِـــي الـــبِلادِ لَعَلَّنـــي أُخَلّيكِ أَوْ أُغْنيكِ عَنْ سوءِ مَحْضَرِ[112]

فهو ليس ضاربًا برأيها عرض الحائط، ولكن قاصدًا الخير لها، كما بِنِيته جلب الخير والمجد والذكر الطيب وأحاديث المدح الشريفة لنفسه جراء أعماله البطولية تجاه من حوله، وبذلك يُكسب زوجته سمعته الحسنة فترتفع بها، وكذلك يغنيها عن المسألة إذ لا تضطرها الحاجة إلى طلب المساعدة من الغير.

وفي موقع آخر يتعرض عروة للَوم زوجهِ، أيضًا، على الخروج إلى الغزو، يقول:

تَقولُ أَلا أَقْصِرْ مِنَ الغَزْوِ وَٱشْتَكى لَها القَوْلَ طَرْفٌ أَحْوَرُ العَيْنِ دامِعُ
سَأُغْنيكِ عَنْ رَجْعِ المَلامِ بِمُزْمِعٍ مِنَ الأَمْرِ، لا يَعْشو عَلَيْهِ المُطاوِعُ
لَبوسِ ثِيابِ المَوْتِ حَتّى إِلى الَّذي يُوائِمُ إِمّا سائِمٌ، أَوْ مُضارِعُ[113]

ويظهر لها أنه قد أزمع على الخروج إلى الغزو ولبس ثياب الموت. ولا يظهر لنا أي قدر من التهميش هنا، ولكن يبدو حقيقة أنه إنسان ماضٍ في سبيل غاية إنسانية عظيمة، ومجرد تصميمه على الخروج ولوم زوجه له ليس بحقيق أن يضعه في خانة من يهمش المرأة.

ونصادف نوعًا آخر من اللوم، يتعرض إليه عروة من "سائلة" لم يصرح بهويتها، ومثلها كثر، فهو يُسأل عن الرحيل وإلى أين وجهته، يقول:

وَســائِلةٍ: أَيْــنَ الرَّحيــلُ؟ وَســائِلٍ وَمَـنْ يَسْـأَلُ الصُّـعْلوكَ أَيْـنَ مَذاهِبُـهْ
مَذاهِبُـــهُ أَنَّ الفِجـــاجَ عَريضـــةٌ إِذا ضَـــنَّ عَنْـــهُ، بِالفَعـــالِ، أَقارِبُـــهْ
فَـلا أَتْرُكُ الإِخْـوانَ مـا عِشْتُ للرَّدى كَمـا أَنَّـهُ لا يَتْـرُكُ المـاءَ شـارِبُهْ

[112] ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 41.
[113] م. ن.، ص 82.

وَلا يُسْتَضـامُ، الـدَّهْرَ، جـاري، وَلا أُرى كَمَنْ باتَ تَسْري للصَّديقِ عَقارِبُهْ[114]

لكن تعليق عروة بأن الصعلوك لا يُسأل عن مذاهبه، وإذا لم يكرمه أقاربه فإن الأرض فيها متسع له، فنهجه وُلوج الفجاج ومرافقة الإخوان الصعاليك والإخلاص لهم. ولا يجعل من المرأة، في هذه الحالة مهمشة، فالعكس هو الصحيح، فبمجرد كثرة وتردُّد الأسئلة من هذه وتلك من النسوة، ومجرد توجيه الأسئلة بحرية هو أمر يستدعي النظر في مركزية المرأة، فهي "الضابط" لبعض مسالك الشعراء الصعاليك في أمر خروجهم عامة، وخروجهم لجلب الطعام للمحتاجين خاصة.

ويتعاظم دور المرأة ومركزيتها في مواقف حث الرجل على الخروج والمخاطرة من أجل جلب الغنائم، يقول عروة:

قالَـتْ تُماضِـرُ إِذْ رَأَتْ مـالي خَـوى وَجَفـا الأَقـارِبُ، فَـالفُؤادُ قَـريحُ
مـا لـي رَأَيْتُـكَ فـي النَّـدِيِّ مُنَكِّسًـا وَصِـبًا، كَأَنَّـكَ فـي النَّـدِيِّ نَطـيحُ؟
خـاطِرْ بِنَفْسِـكَ كَـيْ تُصـيبَ غَنيمـةً إِنَّ القُعـودَ، مَـعَ العِيـالِ، قَبـيحُ
اَلمـالُ فيـهِ مَهابـةٌ وَتَجِلَّـةٌ وَالفَقْـرُ فِيـهِ مَذَلَّـةٌ وَفُضُـوحُ[115]

وما تريده هذه المرأة من عروة هو الإعلاء من منزلته بين الناس من خلال السعي جلب المال ليعمر المراح بالأنعام، فوجودها يعطيه فرصة الكرم على المحتاجين ومساعدتهم، ومن شأنه، كذلك، أن يعلي شأنه في مجلس علية القوم.

ونجد تأبط شَرًّا يتعرض لنفس اللوم الذي تعرض إليه عروة، يقول تأبط شرًّا:

يـا مَـنْ لِعَذّالـةٍ، خَذّالـةٍ، أَشِـبٍ حَـرَّقَ بِـاللَّوْمِ جِلْـدي أَيَّ تَخْـراقِ
يَقـولُ: أَهْلَكْـتَ مـالًا، لَـوْ قَنِعْـتَ بِـهِ، مِـنْ ثَـوْبِ صِـدْقٍ، وَمِـنْ بَـزٍّ وَأَعْـلاقِ
عـاذِلَتي... إِنَّ بَعْـضَ اللَّـوْمِ مَعْنَفـةٌ وَهَـلْ مَتـاعٌ وَإِنْ أَبْقَيْتُـهُ بـاقِ؟!

[114] ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 72 – 73.
[115] م. ن.، ص 88.

إنــي زَعـيمٌ، لَـئِنْ لَـمْ تَتْرُكـي عَـذْلي أَنْ يَسْـأَلَ الحـيُّ عَنّـي أَهْلَ آفـاقِ[116]

والخطاب – كما يبدو – للمذكر، لأن العَذّالة والخَذّالة للمبالغة من المذكر في العذل والخذل. وعلى الرغم من ذلك فالمبدأ واحد وهو اللوم على بذل المال. ونظن أن المقصود هو المرأة العاذلة بدليل ٱلتفاته من خطاب المذكر إلى خطاب المرأة بقوله "عاذِلَتي". وبرأيه إن اللوم من صنف التعنيف، والمال لا يبقى باللوم، وكأنه يهددها قائلًا إذا لم تكفي عن عذلي فإني سأرحل، وعندها لن تعرفي مكاني. وهنا موقع آخر يضع المرأة في مركز الاهتمام، ومحاولة الذود عن مالها (أو مال زوجها)، ويلفت النظر أن الرد يعتمد على أسلوب الإقناع لا التعنيف، ولا أحسب مثل هذا إلا من صنف إعطاء المنزلة المرموقة للمرأة وعدم تعنيفها، على الرغم من عدم طاعتها في أمر عدم بذل المال في سبيل الناس وشد أزرهم.

وهذه زوجة عمرو بن براقة تنصحه بألّا يعرض نفسه للتهلكة، يقول:

تَقــولُ سُــلَيمى لا تَعَــرَّض لِتَلفــةٍ وَلَيلُـكَ عَـن لَيـلِ الصَـعاليكِ نـائِمُ[117]

أما خلفية هذه القصيدة فتلفت نظرنا إلى أمر هام وهو ٱستشارة المرأة والأخذ برأيها، فقد ٱستشار عمرو بن براقة زوجته سَلْمى في أمر الإغارة على رجل من مراد – وٱسمه حَرِيم – كان قد أغار على إبل عمرو وخيله، وكانت بنت سيدهم ويُؤخذ برأيها، فشرحت له منزلة حَرِيم وقوته وحذرته منه، وقالت له: "فأَغِرْ ولا تُنْكَعْ" (تُرْدَع). فأغار عمرو على حَريم وأخذ منه كل شيء له، فأتاه حَرِيم ليسترد بعض ما أخذ منه عمرو، لكنه رده خائبًا.[118]

---

[116] ثابت بن جابر تأبط شرًا. 1984. ديوان تأبط شرًا وأخباره. جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ط 1، بيروت، ص 140 – 141. ووردت هذه الأبيات برواية مختلفة، ينظر: أبو محمد عبدالله بن مسلم الدينوري ابن قتيبة. 1958. الشعر والشعراء. تح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ص 301 – 302.

[117] ينظر: يحيى الجبوري. 1982. قصائد جاهلية نادرة. مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت، ص 100.

[118] إسماعيل بن القاسم القالي. 1975. الأمالي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج 2، ص 137.

أوليس هذا شعر يمجد المرأة ويجعلها في موقع ٱتخاذ القرار والحسم والجزم فيه؟ فقد جعل الشاعر الصعلوك، عمرو بن براقة، من هذه المرأة شخصية المشير صاحب الرأي السديد في عظام الأمور، وبهذا شكلت شخصية مركزية في حياته في ظروف لا تمجد المرأة بل تجعلها ثانيًا بعد الرجل.

ويرى هياجنة (2018) أن في العذل في رائية عروة صوتين: صوت العاذلة وصوت الذات البطولية، والعلاقة الضدية تفرض كيانًا خاصًّا، فصوت الذات البطولية يحيل إلى ارتهان الذات بالسمو نحو المجد.[119] وبرأينا، هذا هو الخروج إلى هامش يجسد مركزًا آخر غير مركز القبيلة ممثلة السلطة العليا.

وبعد كل ما قيل، فإن مجال الاشتغال بسيميائيات الثقافة من أشعار الصعاليك في العصر الجاهليّ أوسع مما قيل بكثير، لكننا نكتفي بما أوردناه لضيق المقام.

وختامًا فلمركزية وأهمية مسألة المركز والهامش المطروحة في هذا الفصل، ولكونها أصل المشهد الصعلوكي، ولكون شعر الصعاليك ممثلًا لحياتهم – لا بد من الختم بمقولة تربط الجانبين النظري والتطبيقي معًا. ومن أهم ما طالعنا هو واضح قِدم مصطلح المركز والهامش، وإن لم يكن قد حظي بالزخم الشبيه بالزخم المعاصر في الدرس العلمي والنقدي.

وبالنسبة لتعريف المصطلح، فإنه يمكننا الإشارة إلى عدم وجود تعريف محدد للمصطلح بسبب تعدد المجالات التي يمكن تناولها بواسطة ٱستخدامه. ومن المهم أن نوضح أنه يمكن ٱستخدام المصطلح لبحث ثقافات مختلفة في ما سماه يوري لوتمان "الكون السيميائي" وفي أي نص أدبي. ويشكل ٱستخدام المصطلح آلية تسهم، وبشكل عميق، في إنشاء فهم للمحيط السيميائي في

[119] محمود سليم هياجنة. خطاب تمرّد الأنا الذات والتسامي القيَمي. م. س.، ص 44 – 46.

النص الأدبي عامة. وينظر يوري لوتمان إلى جدلية المركز والهامش بنظرة واسعة قائمة على اللاتناظر، وهو نفسه منشأ هذه الثنائية.

ويتحدد فضاء المركز وفضاء الهامش بحسب درجة التدرج في الأهمية. ثم إن الجزم بالمركزية أو الهامشية أمر نسبي ولا يشترط أن يُقطع به بكلمة واحدة أو مجرد فكرة خاطفة، وهذه – بالطبع – مسألة قابلة للجدل أكثر من كونها قابلة للفصل والقطع.

وعليه، هناك حاجة وضرورة إلى آمتحان المركزية والهامشية في شعر الصعاليك في العصر الجاهليّ، بمنظور سيمياء الثقافة بشكل جدي وعميق لتحاشي التعميم المكرور المعتمِد على النظرة العامة التي تطلق الحكم على كل شعر الصعاليك باعتباره وَحدة واحدة دون التمييز بين إنتاج شاعر وآخر.

ويتطلب البحث بحسب سيمياء الثقافة وجوب النظر إلى حيثيات وجوانب مهمة في حياة الشعراء الصعاليك في العصر الجاهليّ، وأشعارهم من زاوية نظر مخالفة للطرق التقليدية القائمة على مجرد الشرح والبحث عن الدلالات الحرفية وتخريج الروايات.

فالمركز يُظلل على الهامش والعكس صحيح، فهما متلاحمان في ذات واحدة على الرغم من الضِّدِّية بين اللفظين في المصطلح، لذا ينشأ المركز الهامشي أو هامش المركز، بالإضافة إلى حركية الحدود بينهما أو ذوبانها.

صحيح أن الصعلكة كظاهرة مصنفة في الهامش في معظم المقولات الأدبية والنقدية، كون الصعاليك قد مارسوا حياة بعيدة عن قبائلهم في أغلب الحالات، وعاشوا الرفض أكثر من القَبول، وصحيح أن شعرهم هو شعر المهمشين، وأنه جسَّد ممارسات الصعاليك أنفسهم، كما شاع عنهم على الأقل، لكن هذا لا يعني – بالضرورة – أنه شعر هامشي، بل يمكن إدراجه ضمن الشعر

التقليدي والأدب الرسمي، فأشعارهم عبارة عن نص خاضع لمعايير الشعر الرسمية، هذا بالإضافة إلى ضرورة الحكم على إنتاج كل شاعر منهم على حدة.

نظر البحث الحديث إلى ظاهرة الصعلكة على أنها حالة خاصة، لا يمكن أن تنطبق عليها معظم التعريفات، فإما أن يكون التعريف فضفاضًا أو قاصرًا. ولكن مما ظهر في أشعارهم هو التمرد على سلطة المركز.

تنعكس المركزية والهامشية في شعر الصعاليك في عدة جوانب ذات تعالقية مع سيمياء الثقافة، وأهمها ما ٱنعكس في أشعارهم، بشكل أكيد، في ثنائية الداخل والخارج، والحركة الأفقية في تجوالهم دخولًا وخروجًا، ثم الحركة العمودية (وعلاقتهم بالمرقبة) كما انعكس في نماذج من أشعارهم، كما وللمرأة نصيب في جدلية المركز والهامش، وإن كان البعض قد ٱدعى أن تهميش المرأة في شعر الصعاليك فهذا غير دقيق ويحتاج إلى إعادة نظر فاحصة، ليظهر أن للمرأة منزلة مركزية في أمور التشاور واللوم، لأنها في مركز القرار في كثير من الحالات.

الفصل الثالث

الجسد ثقافة

وثقافة الجسد

3. الفصل الثالث: الجسد ثقافة وثقافة الجسد

3.1 علاقة الجسد مع الأمور الخارجية

يخضع جسد الإنسان لشبكة من العلاقات تفرضها المؤثرات الخارجية وظروف الزمان والمكان، والآخر أيًّا كان. ويخضع الجسد لحيثيات آختيارية يكون هو صاحب القرار فيها باعتبار أنها خِيارات ذاتية، كالسفر والانتقال ومكان الإقامة وما شابه، وهناك حيثيات مُلزمة فرضتها نمطية الحياة، فمعاناة الصعلوك مغبة الجوع تعد من الخِيارات المفروضة عليه بحكم الخروج وملازمة البر والطرد وقلة الطعام أو عدمه، ولكنها – في بعض الحالات – تأتي بقرار الصعلوك نفسه، يقف وراءها نفس أبية تجد في الجوع نهجًا يُعد مما يتفاخر به الصعلوك كما سنرى لاحقًا.

3.1.1 سيمياء الجوع

3.1.1.1 طقوسية الجوع

يمكننا التعامل مع الجوع في ثلاثة مفاهيم:

- الجوع الذي يجلب الفخر (أبو خراش).
- الجوع الذي يحاربه الصعلوك (عروة).
- الجوع الذي يقبله الصعلوك ويجلب له البؤس.[1]

وقد آنفرد صعاليك الجاهلية بتصوير الجوع أكثر من غيرهم من الشعراء على الإطلاق.[2] وقد يبلغ الشنفرى قمة التواصل مع جسده، فهو يلائم نفسه للوضع القائم. نعم إن الجوع عبارة عن إعلان

---

[1] يراجع: ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، القصيدة التي مطلعها:
أَقِلّي عَلَيَّ اللَّوْمَ يا بِنْتَ مُنْذِرِ وَنامي وَإِنْ لَمْ تَشْتَهي النَّوْمَ فَٱسْهَري
ص 46 – 47، من "لحا الله صعلوكا..." حتى "يعين نساء الحي".

[2] عبد الحليم حفني. شعر الصعاليك منهجه وخصائصه. م. س.، ص 408.

الجسد للحاجة الجسدية إلى الغذاء، وبالغذاء يقتات الجسم فينمو ويقوى، لكن الجوع عند الصعاليك ثقافة خاصة ومختلفة، وله طقوسية تميزه عن حالات الجوع في ظروف وأماكن غير ظروف وأماكن الصعاليك. وصحيح أن الجوع عارض متعب للجسد، مهلك له، لكن له طريقة في التعامل معه. يقول الشنفرى:

أُديـمُ مِطـالَ الجـوعِ حَتّـى أُمِيتَـهُ وَأَضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحًا فَأَذْهَلُ[3]

وإذا طال أمرُه خفَّت وطأته، لأنه يُعمل النفس على تناسيه والتغاضي عما يفعله بالجسد، فمن المدعي بأنه لا يُقاوَم، والشنفرى يقاومه حتى يذهبه عنه، فيموت،[4] وكان الأحرى أن يموت الصعلوك ذاته جوعًا، فهذا القلب في أمر الموت مفاده أن الميت حيّ، والحي (القائم) ميت، وبهذا نرى أن الصعلكة ليست مجرد أن يجوع المرء أو يعيش في البراري يألف الضواري وتألفه، ولكنها نمط حياة يستطيع فيه الصعلوك أن يصنع القيم بذاته ويقلبها، فيصبح الجوع – على قسوته – مهزومًا، والصعلوك – على مشقة ما في الأمر – هازمًا، فالقوي (الجوع)، يفقد قوته – وهي غير منكرة – أمام الضعيف (الصعلوك)، وبهذا يحصل تبادل في الوظائف بين الهازم والمهزوم، القوي والضعيف.

ومن الغريب أن يمارس الصعلوك أمرًا غريبًا منكرًا، ليس من ممارسات البشر الأسوياء، إذا نُظر إليه كتصرف بشري، فهو يستفُّ (يأكل) التراب، مفضِّلًا ذلك على أن تكون يده دون يد غيره لأنه بحاجة إلى عطائه ليقتات، فقوته لا في ما يُنعم عليه غيره، وإنما بما تحصِّله يداه. ويُظهر الشنفرى عزة نفسه وإباءه العظيمين، فهو يكره العيب والنقصان، يقول:

وَلَـوْلا ٱجْتِنـابُ الـذَّأْمِ لَـمْ يُلْـفَ مَشْـرَبٌ يُعـاشُ بِـهِ إِلّا لَـدَيَّ وَمَأْكَـلُ

[3] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 58.

[4] عبد الحليم حفني. 2008. شرح ودراسة لامية العرب للشنفرى. مكتبة الآداب، ط 1، ص 15.

وَلَكِـــنَّ نَفْسًـــا مُـــرَّةً لا تُقَـــيمُ بـــي عَلَـــى الـــذَّأْمِ إِلّا رَيْثمـــا أَتَحَـــوَّلُ[5]

فلولا كرهه للسلوك الدنيء الخسيس لتمكن بطرق دنيئة وغير شريفة أن يمتلك الكثير مما يحتاجه المرء من طعام وشراب، وما صبره على الجوع إلّا كرمًا في أخلاقه. فهو صعلوك قوي لا يؤخره شيء عن تحصيل قوته بطرق معيبة إلّا رغبته بتجنب الذَّم، ونفسه هي التي ترده عن مثل هذا، بمجرد أن تلمس فيه هذا الميل، فالجوع عنده لا يعد عيبًا بل أمرًا من شأنه أن يكون مقبولًا محبَّبًا. ولتثبيت أمر الجوع وأهميته في حياة الصعلوك فإن الشنفرى يستحدث حيثيات خاصة في التعامل معه، يقول:

وَأَسْـتَفُّ تُـرْبَ الأَرْضِ كَـيْلا يَـرى لَـهُ عَلَـيَّ مِـنَ الطَّـوْلِ ٱمْـرُؤ مُتَطَـوِّلُ[6]

ويقول:

وَأَطْوي عَلى الخُمْصِ الحَوايا كَما ٱنْطَوَتْ خُيوطُـــهُ مـــارِيٍّ تُغـــارُ وَتُفْتَـــلُ [7]

فهو يطوي أمعاءه بعضها على بعض، ويبدو أنها تجف لقلة ما يجري فيها من طعام، فتتكمش ويصبح طيها ممكنًا في البطن، وسواء أكانت الكلمة في البيت أعلاه (الخُمْص) أم (الخُمْس)[8] فالجوع حاصل لا محالة، وتنطوي الأمعاء كما تنطوي الحبال المتقنة الفتل.[9]

ولتأبط شرًّا آراء وأقوال في الجوع منها:

قَليـــلُ ٱلّذِخـــارِ الـــزّادِ إِلّا تَعِلّـــةً وَقَدْ نَشَزَ الشُّرْسوفُ والتَصَقَ المِعَى[10]

---

[5] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 58 – 59.

[6] م. ن.، ص 58.

[7] م. ن.، ص 58.

[8] الخُمص: الضّمر، والخَمْص الجوع، يراجع: م. ن.، ص 58. وأيضًا: عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لامية العرب للشنفرى، م. س.، ص 16، وأيضًا: محمود محمد العامودي. 2011. شرح لامية العرب لعبد القادر بن عمر البغدادي. مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، مج. 13، ع. 1 (A): ص 24.

[9] عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لامية العرب للشنفرى. م. س.، ص 16.

[10] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 115.

فالصعلوك قليل ٱدخار الزاد، لا يطلبه، إلّا بقدر الحاجة التي بها يسد جوعه، حتى لا يهلك، فالشبع وملء البطن أمر غير عادي عنده، في ممارسة حياته اليومية، ويصل به الوضع أنه يطلب الطعام إذا برز شُرْسوفه، أي ظهرت أطراف أضلاع صدره التي تتجه باتجاه البطن أولًا، وثانيًا تنطوي البطن وتظهر ضامرة بسبب ٱلتصاق الأمعاء بعضها ببعض.[11]

وتتوازى مع هذه الصورة صورة أخرى، يقول تأبط شرًّا:

مـــا إِنْ أَراكَ وَأَنْـــتَ إِلّا شـــاحِبٌ بـادي الجَنـاجِنِ ناشِـزِ الشُّرْسـوفِ[12]

والجناجن عظام الصدر. والشرسوف، رأس الضلع مما يلي البطن.[13] وهذا كناية عن الضمور والهزال. وهذه الصورة تقليدية بالنسبة للصعلوك وجزء من ثقافة الجوع التي تعكس شكلًا وهيئة جسدية مفادها الضمور وهزال الجسد، من غير أن تعني ضعفه من جهة القدرة على القيام بالحرب أو العجز عن الوظيفة القتالية.

أما كفاية الصعلوك فهي الكم القليل من القوت، يقول الشنفرى:

وَأَغْدو عَلـى القـوتِ الزَّهيـدِ كَمـا غَـدا أَزَلُّ تَهـــاداهُ التَّنـــائِفُ أَطْحَـــلُ[14]

وهكذا يمر القسم الأول من نهاره وهو مكتف بالزاد القليل، مشبهًا نفسه بالأزَلّ، وهو الذئب القليل اللحم على فخذيه وعجزه، والذي يميل لونه إلى الغبرة والبياض، متنقلًا من مكان

---

[11] عرفنا أن عروة قال في قصيدة مطلعها "أَقِلّي عَلَيَّ اللوم": قليل ٱلتماس الزاد إلا لنفسه ** إذا هو أمسى كالعريش المجور، يُراجع: ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 46. لكن الفرق بينهما هو أن تأبط شرًّا يقبل الجوع بينما الصعلوك الذي يعرضه عروة هو الصعلوك المذموم الذي يطلب الزاد لنفسه فقط، إذا أصبح جسده هزيلًا يقف بصعوبة كهيكل الخيمة المبنية من خشب أو جريد.

[12] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 120.

[13] م. ن.، ص 120.

[14] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 58.

على آخر، وليس من الغرابة أن نجد وجه الشبه بين الشنفرى ذاته والذئب، فهما يشتركان في مسألة قلة الطعام الذي يحتم هزال ونحول الجسد،[15] وهذا الذئب يتصرف كما الشنفرى، يقول:

غَـدا طاوِيًـا يُعـارِضُ الـرّيحَ هافِيًـا يَخـوتُ بِأَذْنـابِ الشِّـعابِ وَيَعْسِـلُ[16]

فهو ذئب ضامر طاوٍ جائع يسير بعكس الريح، وهنا تبرز من خلال سيمياء الجوع خبرة الصعاليك في بيئة الضواري. فالذئب يستقبل الريح بوجهه ليشم رائحة الفريسة، بينما لا تشمه هي، كونه يسير بعكس ٱتجاه الريح، ويسير مسرعًا، وينقض على فريسته بسرعة ويطاردها. وهنا تتبين أهمية التنقل والبحث عن الفريسة،[17] ولم يفت الشنفرى توضيح الاستعانة بأصحابه الذين يماثلونه، يقول:

فَلَمّـا لَـواهُ القـوتُ مِـنْ حَيْـثُ أَمَّـهُ دَعـا فَأَجابَتْـهُ نَظـائِرُ نُحَّـلُ[18]

فالذئب ينادي أصحابه للبحث عن الطعام وسد رمق الجوع فيلبون نداءه، فهم مثله جائعون.[19] ولم يكن من وجه الغرابة أن يلجأ الشنفرى إلى وصف وجوه الذئاب، يقول:

مُهَلْهَلَـةٌ شِـيبُ الوُجـوهِ كَأَنَّهـا قِـداحٌ بِكَفَّـيْ ياسِـرٍ تَتَقَلْقَـلُ[20]

فهي ناحلة بسبب قلة الطعام والجوع، وجوهها بيضاء الشعر، وتتحرك كأنها قداح الميسر التي تتحرك بين يدي المقامر. وربما شبه الشنفرى نفسه بالخشرم (رئيس النحل)، يقول:

أَوِ الخَشْـرَمُ المَبْعـوثُ حَثْحَـثَ دَبْـرَهُ مَحـابيضُ أَرْداهُـنَّ سـامٍ مُعَسِّـلُ[21]

---

[15] عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لاميّة العرب للشنفرى. م. س.، ص 17.

[16] ديوان الشنفرى. طلال حرب، م. س.، ص 59.

[17] عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لاميّة العرب للشنفرى. م. س.، ص 17.

[18] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 59.

[19] عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لاميّة العرب للشنفرى. م. س.، ص 18.

[20] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 59.

[21] م. ن.، ص 59.

وبنظره، فكما يشبه الشنفرى الذئب الناحل الأغبر الأشيب الوجه فإنه، أيضًا، يشبه الخشرم (رئيس النحل) الذي يطير مسرعًا يقود جماعته، أما عيدان خلايا العسل فقد أتلفها جامع العسل فتفرق النحل لانعدم البيت والطعام.

ولا يجب أن يفوتنا أيضًا ما وراء هذا التشبيه، فالشنفرى دون مأوى ودون طعام، لا بيت له، فهو غير موجود، ولا غذاء عنده، فهو جائع وضائع وتائه في البراري، وهكذا حال الخشرم أيضًا، وما حوله من نحل.

ومن توابع الجوع آهتمام الشنفرى بنقلنا إلى وصف جسده، جسد الصعلوك، من خلال وصف الذئاب، يقول:

مُهَرَّتَـــةٌ فُـــوهٌ كَـــأَنَّ شُـــدوقَها شُــقوقُ العِصِــيِّ كَالِحــاتٌ وَبُسَّــلُ[22]

وهذه الذئاب فتحت أفواهها، فأشداقها مفتوحة، من أثر الجوع والعطش والجفاف، كالشقوق في العِصِيِّ، وهي كذلك كئيبة عابسة. أما أصواتها فهي عالية في المدى، يقول:

فَضَـــجَّ وَضَـــجَّتْ بِـــالبَراحِ كَأَنَّهـــا وَإِيّــاهُ نُــوحٌ فَــوْقَ عَلْيــاءَ ثُكَّــلُ[23]

فإذا صاح الذئب عاونته سائر الذئاب في البر والمدى، وكأنها نساء ثكلى نائحات تنوح على المرتفعات، فالصعلوك (الشنفرى) يصنع موقفًا كأنه مأتم حقيقي تتردد فيه أصوات النساء الثكلى،[24] والشنفرى هنا ينوح وأصحابَه فعلًا، فلا طعام ولا مأوى ولا حفاظ على عزة نفس وكرامة، فالبر مقامه ومسكنه، والرمل مرقده، والوحوش أصدقاؤه، لا طعام عنده، يصارع الطبيعة كما يصارع البشر.

أما عزاء الصعلوك فيظهر في قوله:

---

[22] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 59.

[23] م. ن.، ص 59.

[24] عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لاميّة العرب للشنفرى. م. س.، ص 19.

وَأَغْضَى وَأَغْضَتْ وَٱتَّسَى وَٱتَّسَتْ بِهِ مَراميــلُ عَزّاهــا وَعَزَّتْــهُ مُرْمِــلُ[25]

وذلك لأن الذئاب تعاني نفس ما يعانيه الشنفرى، لذلك أخفضت جفونها وتأسَّت بعضها ببعض، فكلها تعاني الجوع ونفاد الزاد أو عدمه.[26]

وصحيح أن الصعلوك يتحمل الجوع ويطور آليات جسدية لتمكنه من التحمل، لكن الشكوى سلوك إنساني لا بد منه، وهي جزء من ثقافة الجوع، يقول:

شَكا وَشَكَتْ ثُمَّ ٱرْعَوى بَعْدُ وَارْعَوَتْ وَلَلصَّـبْرُ إِنْ لَـمْ يَنْفَـعِ الشَّـكْوُ أَجْمَـلُ
وَفـــاءَ وَفـــاءَتْ بـــادِراتٍ وَكُلُّهَـــا عَلــى نَكَــظٍ مِمّــا يُكــاتِمُ مُجْمِــلُ[27]

فقد ٱشتكى الذئب الجوع، وٱشتكت الذئاب معه، لكنها تراجعت صابرة. ومصيرها أن تعود خائبة. أما رجوع الذئاب فيحمل في طياته أذيال الهزيمة والفشل في تحصيل القوت، وتعود مسرعة إلى بيوتها، غير أنها متألمة يائسة جراء جوعها، تكتم معاناتها وٱنسحاقها تحت وطأة الطبيعة الخشنة القاسية.

وما مشهد الذئاب الطويل – الممتد من البيت الحادي والعشرين حتى البيت الخامس والثلاثين في لامية الشنفرى – إلّا تصوير حقيقي لحياتَيْن متوازيتَيْن: الأولى، حياة الصعلوك في البر، ومعاناة الجوع والعدم والمرارة والسعي وراء الرزق والأمن؛ ويقابلها الحياة الثانية، وهي حياة الذئاب في البراري وصراع العدم والطبيعة، ومعاناة الجوع الملازم لحياتها.

وطقوسية الجوع تتماثل وتتناظر وتتوازى فيما بين الحياتين، فالصعلوك "خارج" تائه في الصحراء باحثًا عن طعامه كالذئب الخاوي الضامر الذي يصارع الطبيعة لتحصيل قوته.

---

[25] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 60.

[26] عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لاميّة العرب للشنفرى. م. س.، ص 20.

[27] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 60.

وتوأم الجوع هو العطش، لذا ينقلنا الشنفرى إلى صورة الشرب والعطش، يقول:

وَتَشْرَبُ[28] أَسآرِي القَطا الكُدْرُ بَعْدَما سَـرَتْ قَرَبًـا أَحْناؤُهـا تَتَصَلْصَـلُ[29]

وفي هذه الصورة نراه يشرك طير القطا في تجسيد الصورة الحسية في الورود إلى الماء للشرب، ومن المعروف أن طائر القطا سريع، لكنه إذا أراد الماء فإنه لا يجد إلّا بقايا الشنفرى، لأن الشنفرى يسبقه إلى الماء، ويغني الشنفرى الصورة السمعية ليجسد صوت ذاك الطائر إذ يصدر أصوات العطَش.[30] ويتسابق الشنفرى مع الطيور إلى المياه فيسبقها، لأنها ضعُفت، بينما كان هو في قمة النشاط، ولم يحتجْ إلّا إلى بذل الجهد القليل.[31]

ويصور جزءًا آخر من المشهد الحسي الذي يصور العطش والشرب، فيصف ٱصطفاف طيور القطا حول حوض الماء لتشرب، فيقول:

هَمَمْـتُ وَهَمَّـتْ وَابْتَـدَرْنا وَأَسْـدَلَتْ وَشَـمَّرَ مِنّـي فـارِطٌ مُتَمَهِّـلُ
فَوَلَّيْـتُ عَنْهـا وَهْـيَ تَكْبـو لِعَقْـرِهِ يُباشِـرُهُ مِنْهـا ذُقـونٌ وَحَوْصَـلُ
كَـأَنَّ وَغاهـا حَجْرَتَيْـهِ وَحَوْلَـهُ أَضـاميمُ مِـنْ سَـفْرِ القَبائِـلِ نُـزَّلُ
تَـوافَيْنَ مِـنْ شَـتّى إِلَيْـهِ فَضَـمَّها كَمـا ضَـمَّ أَذْوادَ الأَصـاريمِ مَنْهَـلُ
فَعَبَّـتْ غِشاشًـا ثُـمَّ مَـرَّتْ كَأَنَّهـا مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أُحاظَةَ مُجْفِلُ[32]

ويتنافس طائر القطا مع الشنفرى في الوصول إلى الماء، بينما كان الشنفرى في قمة نشاطه، لذلك فقد رفع ثوبه وتقدم على القطا في سعيه، على الرغم من أنه لم يبذل كل ما بوسعه، لكنه عدا على مهل متيقنا من انتصاره ووصوله إلى الماء قبل القطا. أما طائر القطا فيقترب من الماء متهالكًا حول الحوض طالبًا الماء، بذقونه وحواصله لدرجة أن أصواتها تحولت إلى جسم

---

[28] الأصح (تَشْرَبُ)، هكذا وردت في: عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لامية العرب للشنفرى، ص 21، وفي محمود محمد العامودي. شرح لامية العرب. م. س.، ص 63، أما (تَشْرِبُ) فقد وردت فقط في: م. ن.، ص 60.

[29] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 60.

[30] عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لاميّة العرب للشنفرى. م. س.، ص 21.

[31] م. ن.، ص 21.

[32] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 60 – 61.

مادي فصنعت ما يشبه الجوانب والحواجز للماء، وهذا الضجيج يشبه جلبة مسافري القبائل الراحلة مع مواشيها ورجالها ونسائها وأطفالها، وقد اجتمعت طيور القطا حول حوض الماء كمجموعات الإبل حول الماء، ويصور طريقة شرب القطا الماء، فقد شربت الماء غبًّا من غير أن تمتصه آمتصاصًا لشدة عطشها، ثم تفرقت كأنها قطيع حيوان فاجأه الخطر ففر هاربًا.[33]

3.1.1.2 تحمل الجوع

ومن مظاهر سيمياء الجسد نكشف عن مظاهر وثقافات الجوع والعطش. والصعاليك فرسان شجعان ذوو صفات حميدة وبطولات ومغامرات، ومن شمائلهم تحمل الجوع، يقول الشنفرى:

تَمُرُّ بِرَهْـو المـاءِ صَـفْحًا وَقَـدْ طَـوَتْ شَـــمائِلنا والـــزَّادُ ظَـــنٌّ مُغَيَّـــبُ[34]

فالزاد غير متوفر بين أيديهم. لذلك طويت بطونهم بشملات من قماش لتسهيل تحمل الجوع. ويبدو للباحث أن الصواب في القول إن "طوت شمائلنا" من "الشَّمْلة"، وهي كساء دون القطيفة يشتمل به، أو مئزر من صوف أو شعر يؤتزر أو يُتوشح به،[35] والمقصود أن ملابسهم قد طُويت على بطونهم لشدة الجوع وآنعدام الطعام، وهذا ما كان شائعًا ومألوفًا لدى العرب عامة.[36]

---

[33] عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لاميّة العرب للشنفرى. م. س.، ص 21 – 23.

[34] ديوان الصعاليك. شر: يوسف شكري فرحات، م. س.، ص 12.

[35] لسان العرب. م. س.، مادة (شمل). ويراجع أيضًا بيت الحطيئة:

تَكـــــادُ يَـــــداهُ تُسَـــــلِّمانِ رِداءَهُ مِـنَ الجـودِ لَمّـا آسْـتَقْبَلَتْهُ الشَّـمائِلُ

يراجع: جرول بن أوس الحطيئة. 1993. ديوان الحطيئة. دراسة وتبويب: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت – لبنان، ص 150.

[36] وما يدعم مقولة الباحث قول الحطيئة:

وَطـاوِي ثَـلاثٍ عاصِـبِ الـبَطْنِ مُرْمِـلٍ بِتَيْهـاءَ لَـمْ يَعْـرِفْ بِهـا سـاكِنٌ رَسْـما

يراجع: م. ن.، ص 178. وأغلب الظن أن يوسف شكري فرحات لم يدقق في تفسير هذا البيت، ينظر: ديوان الصعاليك. شر: يوسف شكري فرحات، م. س.، ص 12.

وما يعنينا هنا هو طريقة الصعاليك في التعامل مع الملمات، فالجوع عندهم ليس مما يستوجب التذمر والشكوى والحزن، وفي هذا الموقف يعرض الشنفرى أمامنا النموذج المثالي من الصعاليك، الذي يتحمل الجوع، وربما هنا عليهم أن يتحملوا أكثر من الجوع، وهو العدم، فالجوع، هو شعور الجسد بحاجته إلى الطعام، ولكن الموقف هنا هو المعاناة من العدَمية، فهو غير موجود. فهم يتعاملون مع الجسد بطرق معينة، خاصة بهم، فرضتها ظروف حياتهم، وهذه الطرق مجتمعة تشكل سيمياء ثقافة الجسد. فأجسادهم عندهم ليست المركز بقدر ما هي وسيلة عليها تهيئتهم لمجابهة الصحراء بحرها والملمات بشرّها.

3.1.1.3 الجوع والعطش

وفي العطش يقول الشنفرى:

وَلا ظَمَـــأٌ يُـــؤَخِّرُني وَلا حَـــرٌّ وَلا خَمْـصٌ يُقَصِّـرُ مِـنْ طِـلابِ[37]

فبما أن الشنفرى سِمْع، أي شبه نفسه بولد الذئب من الضبع، فمن المؤكد أنه يتميز بصفات هذين الحيوانين، فالعطش عنده – ومثيره الحر الشديد – والجوع أمران ليسا بذي أهمية ما دام منتميًا إلى فصيلة الوحوش. فالعطش يثيره الحر الشديد، ويسهم في عظم تأثيره شح الماء، والجوع يسببه حاجة الجسد وقلة الطعام، ويمكن توضيح الفكرة بواسطة نموذج المثير (المحفز) والحاجة.

مثير 1	مثير 2	محفِّز	الحاجة
الجهد/ التعب	الحر	قلة الماء	العطش
الجهد/ التعب	(__)	قلة الطعام	الجوع

جدول رقم (1): المثير – المحفز – الحاجة

[37] ديوان الصعاليك. شر: يوسف شكري فرحات، م. س.، ص 14.

وبناء عليه، يتبين أن العطش ذو وقع أكبر بكثير من الجوع، فربما ٱستطاع الجسد تحمل الجوع الذي يثيره الجسد بسبب الجهد والتعب، وتعظم صعوبته إذا قل الطعام. فلو توفر الطعام والماء لما قامت ثنائية الجوع والعطش. أما العطش، فيثيره الجهد والتعب، ويسهم الحر أي مساهمة في إنشاء إرهاق جسدي مضاعف جراء فقدان السوائل الذي لا يعوضه إلّا الماء، وبانعدام الماء يظهر العطش، فالعطش حاجة جسمية يتكاتف في صنعها ثلاثة عوامل، قد تؤدي إلى هلاك الجسد. ويلفت النظر أن ليس هناك مثير ثان – مقابل الحر – يؤدي إلى الجوع. وعلى الرغم من ذلك، فإن الصعلوك صامد أمام مشاق الطبيعة، ومثل هذه الأمور لا ترده عن الخروج إلى الحرب.

3.1.1.4 أم العيال

وفي موضع أخر ينظر الصعلوك إلى الجوع كعدو وند له، ففي الغزو ٱعتادوا أن يجعلوا من يتحمل مسؤولية إطعام المقاتلين، وها هو تأبط شرًّا يحمل هذه المسؤولية، فيدعوه الشنفرى "أم عيالٍ"، يقول:

وَأُمَّ عِيـــالٍ قَـــدْ شَـــهِدْتُ تَقـــوتُهُمْ إذا أَطْعَمَـــتْهُمْ أَوْتَحَـــتْ وَأَقَلَّـــتِ
تَخـافُ عَلَيْنـا العَيْـلَ إنْ هِـيَ أَكْثَـرَتْ وَنَحْـــنُ جِيـــاعٌ أَيَّ آلٍ تَأَلَّـــتِ[38]

وهكذا، تكون مسؤولية "الأمومة" والاعتناء بكيفية توزيع قوت المقاتلين فيما بينهم بيد "أم العيال"، وهي التي تقوم بتوزيع الطعام كما ترى الأمر مناسبًا، ويصورها الشنفرى حريصة، لا تبذل للمقاتلين إلّا القليل من الزاد، مخافة الجوع، فلا يعطي فيكثر أو يبذر، وإنما يقتِّر عليهم محافظة عليهم مخافة الجوع.

[38] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 37.

وعليه، يتبين أن الجوع هو الراصد المراقب المانع، لكن الصعاليك راضون بهذا المصير، مسلِّمون به، وهم على دراية بحتمية هذا الاختيار، وإلّا فالهلاك مصيرهم، فإن أكثر تأبط شرًّا نصيبهم أو قلَّله فمصيرهم الجوع. وهذا التقتير على المحاربين ليس بُخلًا ولكنه مدرأة للجوع، يقول الشنفرى:

وَمـا إِنْ بِهـا ضِـنٌّ بِمـا فـي وِعائِهـا وَلكِنَّهـا مِـنْ خِيفـةِ الجـوعِ أَبْقَـتِ[39]

وأم العيال هذه هي جزء من مجموعة صعاليك، يقول:

مُصَــعْلِكةٌ لا يَقْصُــرُ السِّــتْرُ دونَهــا وَلا يُرْتَجــى لِلْبَيْــتِ إِنْ لَــمْ يُبَيِّــتِ[40]

وهكذا تتجلى ثقافة الصعاليك المتعلقة بالجوع صرَّح بها الصعلوك نفسه واعيًا بحاله.

3.1.1.5 شرب الماء القَراح بدلًا من الطعام

وحتى يحارب الصعلوك جوعه فإنه يشرب الماء القَراح بدلًا من الطعام، يقول أبو خراش الهذلي:

وَإِنّــي لَأُثْــوي الجــوعَ حَتّــى يَمَلَّنــي فَيَـذْهَبَ لَـمْ يَـدْنَسْ ثِيـابي وَلا جِرْمـي
وَأَغْتَبِــقُ المــاءَ القَــراحَ فَــأَنْتَهي إِذا الـزّادُ أَمْسـى للمِـزلَّجِ[41] ذا طَعْـمِ
أَرُدُّ شُــجاعَ الــبَطْنِ قَــدْ تَعْلَمينَــهُ وَأُوثِـرُ غَيْـري مِـنْ عِيالِـكِ بـالطَّعْمِ
مَخافــةَ أَنْ أَحْيــا بِــرَغْمٍ وَذِلّــةٍ وَلَلْمَوْتُ خَيْرٌ مِنْ حَياةٍ عَلى رَغْمِ[42]

ووراء مثل هذا السلوك حكمة، فلا يهين المرء جسده إثر أمور تعرض لجسده جراء الجوع وما يحصل للبطن من أصوات أو ما شابه. لذا فالصعلوك هنا يحبس الجوع في بطنه ولا يدنس ثيابه فلا يلحقه العار، لذا يشرب الماء القراح، ويتلظى الجوع في جوفه كما يتلظى الشجاع، ويطعم

---

[39] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 38.

[40] م. ن.، ص 38.

[41] الصواب فتح اللام المشدَّة. ينظر: ديوان الهذليين. 1965. تح: التراث العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ج. 2، الهامش (3)، ص 127.

[42] م. ن.، ص 127 – 128.

غيره ولا يفضِّل نفسه، وهو يفضل الجوع مخافة أن يأكل في وليمة يعيَّر بها.[43] ومثل هذا السلوك يجسد ثقافة من ثقافات الممارسات لدى الصعاليك المتعلقة بالطعام والشراب.

3.1.1.6 الجوع – الكرم – الفقر

ومن باب آخر فإن الجوع مظهر من مظاهر الكرم والتضحية، يقول عروة بن الورد:

إِنِّـــي ٱمْـــرُؤٌ عَـــافِي إِنَـــائِيَ شِـــرْكَةٌ وَأَنْـــتَ ٱمْـــرُؤٌ عَـــافِي إِنَائَـــكَ وَاحِـــدُ
أَتَهْـــزَأُ مِنِّـــي أَنْ سَـــمِنْتَ وَقَـــدْ تَـــرى بِجِسْـــمِيَ مَـــسَّ الْحَـــقِ وَالْحَـــقُّ جَاهِـــدُ
أُقَسِّـــمُ جِسْـــمِي فِـــي جُسُـــومٍ كَثِيـــرةٍ وَأَحْسُـــو قَـــرَاحَ المـــاءِ وَالمَـــاءُ بَـــارِدُ[44]

وقد قالها عروة في جواب قيس بن زهير العبسي أمير عبس،[45] وعروة يقسِّم طعامه بينه وبين جماعة من الناس، فكأنه منحهم جسده، وقسمه فيما بينهم.[46] ويكتفي عروة بشرب الماء القَراح الذي لا يخلطه بلبن أو غيره، بينما يكون الماء باردًا، ويركز على كونه باردًا، لأن الجسد يعوف البرودة شتاء، وعلى الرغم من ذلك، فهو يرغم جسده على شربه، وفي خطابه الموجَّه إلى زهير يقول له، هذا أنا وهذا سلوكي، أما أنت فلا يَطلب صحنَك إلّا واحد وهو أنت ذاتك، فضعف جسدي وهزاله فخر لي، أما أنت فلست من هذا في شيء، فإن سُمنتك هي العار بذاته، فأنا أتحمل الجوع لأحصِّل الشرف.

إذًا، ضعف الجسد وهزاله من مظاهر الكرم عند الصعلوك، فالجوع عند الصعاليك ثقافة تميزهم، وهو مدعاة للفخر، لأنه مما يدعو إلى الكرم.

---

[43] ديوان الهذليين. تح: التراث العربي، ص 127 – 128، والقصة ص 127. في الهامش رقم (1).

[44] ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 68 – 69.

[45] ينظر: م. ن.، ص 68 هامش رقم (1).

[46] ينظر: أبو محمد عبدالله بن مسلم الدينوري ابن قتيبة. الشعر والشعراء. ج. 2، م. س.، ص 665 – 666.

3.1.1.7 مقاسمة الطعام مع الذئب

وتتجلى الشراكة في الطعام في صورة من صور التماهي مع حياة الضواري، (وكنا قد تحدثنا عن هذه الشراكة بين عروة ومن يطلب منه الزاد)، وها هو تأبط شرًّا يُشرك الذئب في زاده، يقول:

لَطيـفُ الحَوايـا، يَقْسِـمُ الـزّادَ بَيْنَـهُ سَوَاءٌ، وَبَيْنَ الذِّئْبِ قَسْمَ المُشارِكِ[47]

فعلى الرغم من أن حوايا بطنه وأمعاءه رقيقة وضعيفة لشدة ضمور جسده، فهو غير مستأثر بزاده، بل يجعل الذئب شريكًا له مناصفة، وهذا من دلائل الاغتراب الإنساني، فالذئب حيوان مفترس، وغير أليف للبشر، لكن تأبط شرًّا جعله شريكه في الزاد، وغايه ذلك أمران: الأول، وهو أنه يرفض مصاحبة البشر ويعوفها، أما الثاني فهو أنه يفضل معاشرة الضواري بديلًا عن البشر.

3.1.1.8 الفقر والكرم

ونجد عروة يربط بين الجوع والكرم مسخِّرًا ظروفًا ٱجتماعية وسلوكيات يومية، يقول:

قَعيـدَكِ – عَمْـرَ اللهِ – هَـلْ تَعْلَمينَنـي كَريمًـا، إذا اسْـوَدَّ الأَنامِـلُ، أَزْهَـرا
صَـبورًا عَلـى رُزءِ المَـوالي وَحافِظًـا لِعِرْضِـيَ حَتّـى يُؤْكَـلَ النَّبْـتُ أَخْضَـرا
أَقَـبَّ وَمِخْمـاصَ الشِّـتاءِ مُـرَزَّأً إذا اغْبَـرَّ أَوْلادُ الأَذِلّـةِ أَسْـفَرا[48]

فالجوع هنا ليس لمجرد الجوع ذاته، فهو ليس غاية الصعلوك، فمن جهة فالصعلوك لا يحتاج إلى الوقود والصّلاء بحلول الشتاء، بينما يحتاجهما غيره من الناس. ففي أيام الشتاء يحتاج الناس إلى النار والصِّلاء، فتتلطخ أناملهم ومعاصمهم بالسواد من الوقود. فهو مُزْهِر دائمًا، أبيض اللون، كما ويظل عروة صابرًا على ما يجلبه له الناس من أعباء حين يطلبون منه، ويستمر عطاؤه

[47] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 150.
[48] عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 40 – 41.

لهم حتى يقبل الخِصب. والمهم من كل ذلك أن الجوع الذي يسبب هزال الجسد وضمور البطن – هنا أيضًا – هو إشارة من إشارات الكرم في عالم الصعاليك.

وما يؤكد هذه المقولة هو أن عروة بدأ كلامه في هذا السياق قائلًا إنه الكريم الأَزْهَر، الأبيض عندما يحتاج الناس في الشتاء، وشتاء الصحراء – كما هو معروف – قاسٍ ويقل فيه الطعام. ويمكن إجمال صفات الصعلوك حين يحتاج الناس ويقل طعامهم في الشتاء بأنه كريم، أَزْهَر، صبور على رُزْء الموالي، حافظ عرضه، أَقَبّ، مِخْماص الشتاء، مُرَزَّءٌ، أسْفَر، وكل من هذه الميزات لها حالها ونعتها وظرفها.

3.1.1.9 ثقافة الطعام

وفي حالة معينة يبدو الجوع عدوًّا لا بد من محاربته، يقول:

فَـنِعْمَ مُعَـرَّسُ الأَضْـيافِ تَـذْحي رِحـــالَهُمْ شـــآمِيةٌ بَلِيـــلُ!

يُقاتِـــلُ جُـــوعَهُمْ بِمُكلَّـــلاتٍ مِـنَ الفُرْنِـيِّ يَرْعَبُهـا الجَميـلُ[49]

وقد تم ذلك بواسطة تقديم القصعات المملوءة بالخبز المملوء والمدهون بالشحم المذاب. وهكذا يبدو لنا أن محاربة الجوع تمت بطرق مختلفة، منها: شرب الماء القراح، تقديم الخبز المدهون بالشحم المذاب.[50]

3.1.2 ضمور الجسد

وتعتبر سيمياء الهزال وضمور الجسد من سيميائيات الثقافة المهمة التي تميّز وترافق الصعلوك في تثقيف جسده. فيشبه أبو خراش الهذلي جسد الصعلوك بالصقر ضعيف الرجلين الذي تناثر ريش رجليه الهزيلة. يقول:

---

[49] ديوان الهذليين. ج. 2، م. س.، ص 141.

[50] يراجع: م. ن.، ص 141. وأيضًا: أبو الفرج الأصفهاني. 1994. كتاب الأغاني. إعداد: مكتب تحقيق دار إحياء التراث العربي، دار إحياء التراث العربي، ط 1، بيروت – لبنان، ج. 21، ص 139.

وَلا أَمْعَــرُ السّــاقَيْنِ ظَــلَّ كَأَنَّــهُ عَلــى مُحْــزَئِلّاتِ الإِكــامِ نَصــيلُ

رَأى أَرْنَبًــا مِــنْ دونِهــا غَــوْلُ أَشْــرُجٍ بَعيــدٌ عَلَــيْهِنَّ السَّــرابُ يَــزولُ

فَضّــمَّ جَناحَيْــهِ وَمِــنْ دونِ مــا يَــرى بِــلادٌ وُحــوشٌ أَمْــرُعٌ وَمُحــولُ[51]

وفي هذه الصورة فإنه كحجر البئر المدملك الذي وقع على التلال المشرفة المرتفعة. وما هذا التصوير إلا جزء من سيمياء التربص التي تشكل سلوكًا مركزيا في الممارسات التي يحتاج إليها الصعلوك للمحافظة على صموده.

وفي تصوير آخر يصور أبو كبير الهذلي الصعلوك ضامرًا، يقول:

مــا إِنْ يَمَــسُّ الأَرضَ إِلّا مَنْكِــبٌ منـهُ وحَـرْفُ السّـاقِ طَـيَّ المِحْمَلِ[52]

فالصعلوك ضامر الجسد إذا ٱضطجع (نام على جنبه) فإن ما يلامس الأرض هو منكبه وحرف ساقه العظمي القريب إلى موضع حمل السيف، ولا يلامس طرف بطنه الأرض أبدًا، لأنه خميص البطن ضامره، وهذا يعطيه ميزه الخفة وسرعة الحركة، والتيقظ والاستعداد الدائم للهبوب إذا ما حدث طارئ قد يشكل عليه خطرًا.

ضامر الجسد ------ سريع الحركة

ساهر/ يقِظ ------ حذِر

وتتعمق سيمياء الجسد عند الصعاليك من خلال وصف أجسادهم بالهزال الشديد لدرجة أن حروف عظام سيقانهم عارية لا يكسوها لحم، يقول تأبط شرًّا:

عــاري الظَّنابيــبِ مُمْتَــدٍّ نَواشِــرُهُ مِـذْلاجٍ أَدْهَـمَ واهـي المـاءِ غَسّـاقِ[53]

---

[51] ديوان الهذليين. ج. 2، م. س.، ص 121 – 123.

[52] م. ن.، ص 93.

[53] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 136.

وهذه الحروف العظمية بارزة، يمكن ملامستها لانعدام الطبقة اللحمية، ودلالة هذا هي قلة الزاد، وممارسة العدْو الذي يسبب الهزال، أما نواشره (الأوردة التي تحت الجلد في باطن الذراع[54] فممتدة ظاهرة لرقة ودقة الطبقة الجلدية.

وإذا نام على ظهره، فإن عظامه هي التي تشكل المتكأ، يقول الشنفرى:

وَآلَـفَ وَجْـهَ الأَرْضِ عِنْـدَ ٱفْتِراشِـها بِأَهْـدَأ تُنْبيـهِ سَناسِـنُ قُحَّـلُ[55]

فرؤوس عظام ظهره اليابسة تصل إلى الأرض حين يفترشها، وهذه الرؤوس تمنع وصول الجسد إلى الأرض، ويظل الجسم بعيدًا عنها، فجسمه خال من اللحم.[56] ويبدو أن هذا الوصف عام للصعاليك، فهم ذوو أجسام هزيلة وعظام بارزة، لا يكاد يكسوها إلا الجلد الجاف القاسي المشقق واللحم القليل. ولا فراش للصعلوك يأوي إليه، يحميه برد الصحراء، ولا وسادة يسند رأسه إليها. فوسادته ذراعه، يقول الشنفرى:

وَأَعْـدِلُ مَنْحوضًـا كَـأَنَّ فُصوصَـهُ كِعابٌ دَحاها لاعِبٌ فَهْـيَ مُثَّـلُ[57]

فالصعلوك (الشنفرى) إذا نام فإنه يتوسد ذراعًا يابسة لا يكسوها اللحم، تبرز مفاصله، وعظامه صلبة وجافة كأنها كعوب من حديد، فجسمه ناحل لا يكسوه اللحم.[58] ويمكننا تلخيص هذه السيمياء بواسطة جدول يبين الدال والمدلولات. لأن النص لا يكفينا بحرفيته بقدر ما نحن بحاجة إلى البحث في عمقه لاستنباط المدلولات الخافية فيه.

---

[54] لسان العرب. م. س.، مادة (نشر).

[55] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 61. البيت 42.

[56] يراجع: عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لاميّة العرب للشنفرى. م. س.، ص 23.

[57] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 61.

[58] عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لاميّة العرب للشنفرى. م. س.، ص 24.

الدال	المدلول 1	المدلول 2	المدلول 3
الوصف	هزيل الجسد	فقر/ جوع/ قلة الطعام	خفة وسرعة
	لا لحم عليه		

جدول رقم (2): الدال والمدلول

3.1.3 سيمياء العَدْو والقدرة البدنية

وتعلو قيمة سيمياء الجسد فيما يتعلق بسيمياء منبثقة عن الجسد، وتتعمق أكثر في التركيز على وصف السرعة. وتشير معظم المصادر في الروايات التي تعرض لحياة الصعاليك إلى سيمياء العدو والقدرة البدنية التي تساعد على السرعة الفائقة، وأغلب الظن أنها من أهم ما يتطلبه الصعلوك من إمكانيات حتى يتمكن من ممارسة حياته اليومية، لأن حياته تستدعي هذه الميزة كحاجة ضرورية لتحقيق الأمن الشخصي.

تبرز ظاهرة العدْو لدى صعاليك الجاهلية عن الإسلاميين، ومن الهذليين أبو خراش الهذليّ وصخرخ الغَيّ وحبيب الأعلم، ومن غير هذيل الشنفرى وتأبط شرًّا وعمرو بن برّاقة وحاجز الأزدي، لكنهم لم ينفردوا بها عن غيرهم من معاصريهم من الجاهليين.[59]

فالصعلوك أسرع من النقنق، يقول تأبط شرًّا:

وَحَثْحَثْتُ مَشْعوفَ النَّجاءِ، وَراعَني ... أُناسٌ بِفَيْفانٍ، فَمِزْتُ القَرائِنا

فَأَدْبَرْتُ لا يَنْجو نَجائِيَ نِقْنِقٌ ... يُبادِرُ فَرْخَيْهِ شَمالًا وَداجِنا

مِنَ الحُصّ هُزْروفٌ يَطيرُ عِفاؤُهُ ... إِذا اَسْتَدْرَجَ الفَيْفا وَمَدَّ المَغابِنا

أَزَجُّ، زَلوجٌ، هِزْرِفِيٌّ، زَفازِفٌ ... هِزَفٌّ، يَبُذُّ النّاجِياتِ الصَّوافِنا[60]

[59] عبد الحليم حفني. شعر الصعاليك منهجه وخصائصه. م. س.، ص 408 – 409.

[60] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 216 – 217.

فسرعته تغالب سرعة ذكر النَّعام، ويسمى النِّقْنِق والظَّليم أيضًا، ويختار موقفًا محدَّدًا في موقع محدَّد واسمه (فيفان)، حيث رأى أُناسًا كثرًا، وعندها أدرك أنهم يريدونه، فأسرع مجنونًا مذعورًا، وأوجد كل الظروف والحيثيات لتصوير حالات وظروف هي السرعة بذاتها، أو ظروف تستدعي السرعة، وتؤكد الحاجة إليها. لذلك فإنه يُدْبِر كالنِّقْنِق، وهو من أسرع الحيوان، الذي سيأتي لفرخيه ببقية الماء والمطر الكثير، وهذا النِّقْنِق منجرد الشعر، وهو أخف في العدو وأسرع، يركض بخفة وسرعة، بينما يتطاير ريشه بسبب شدة عَدْوه، إذا داس الرمل وأثاره ومد آباطه، (ومد المَغابِن كناية عن بذل أقصى الجهد في الركض)، وهذا النِّقْنِق طويل الساقين بعيد الخطو، يمشي بسرعة، ويبدو كأنه يحرِّك ساقيه كمن ينزلج على الأرض، كما وأنه شديد الحركة، محركًا جناحيه خلال العَدْو، وحتى لا يميل تفكير المتلقي إلى سرعة الخيل التي تفوق سرعة الظليم فإنه يختم قائلًا إن هذا الظَّليم يسبق الخيل السريعة. إذًا هو – أي تأبط شرًّا، أسرع من الخيل، وهنا تتبين سيمياء جري ذكر النعام واضحة للتدليل على شخص الصعلوك وسرعته، وتدل أيضًا على مدى التماهي بين الطرفين، الصعلوك وذكر النَّعام.

وفي موضع آخر يشبه تأبط شرًّا ركضه بتحليل الظليم أيضًا، يقول:

أَلا أَبْلِغْ بَنـي فَهْمِ بْنِ عَمْرٍو عَلى طولِ التَّنائي وَالمَقالَهْ
مَقالَ الكاهِنِ الحامِيّ لَمّا رَأى أَثَري وَقَدْ أَنْهَبْتُ مالَهْ
رَأى قَدَمَيَّ وَقْعُهُما حَثيثٌ كَتَحْليلِ الظَّليمِ دَعا رِئالَهْ[61]

وتحليل الظليم، وهي طريقة جري ذكر النعام، وهو سريع وخفيف وكأنه يمس الأرض بأطراف أصابعه، وهذه السرعة إذا أراد حماية رئاله. وتعتبر السرعة أحد مركِّبات شخصية الصعلوك، بل هي أساس في آستعداده للكَرّ والفَرّ.

[61] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 197 – 198.

ويصف تأبط شرًّا رجليه حيث تحملانه صامدتين من غير أن ترتعشا عند الركض، يقول:

لَهـــا الوَيْـــلُ مـــا وَجَـــدَتْ ثابِتًـــا أَلَـــــفَّ اليَـــــدَيْنِ ولا زُمَّـــــــلا

وَلا رَعِـــشَ السّـــاقِ عِنْـــدَ الجِـــراءِ إذا بـــــادَرَ الحَمْلـــــةَ الهَيْضَـــــلا

يَفـــــوتُ الجِيـــــادَ بِتَقْرِيبِـــــهِ وَيَكْســـو هَوادِيَهـــا القَسْـــطَلا[62]

وفخره بهذه الميزة ليس من باب عرض بطولاته فقط، وهو أيضًا من باب إعلان ميزة وحالة عادية بالنسبة له، وهي من الحالات التي تنغص على غيره بمجرد أن يستحث همته. فهو أسرع من الجياد بتقريبه، والتقريب هو نوع من سير الحيوان.

ويفخر تأبط شرًّا بأنه أسرع من الطير، يقول:

أُجـاري ظِـلالَ الطَّيْرِ، لَـوْ فـاتَ واحِـدٌ وَلَـوْ صَـدَقوا قـالوا لَـهُ: هُـوَ أَسْـرَعُ[63]

وإن أريد الحق لقالوا للطير إن تأبط شرًّا أسرع منه، وإن حصل وفاته أحد الطيور فإنه يجاري ظل ذلك الطير، وفي كل الأحوال فهو صاحب قدرة بدنية فريدة لدرجة أنه يسبق الطير أو يكاد، وربما كان هذا مستحيلا، وما أراد من ذلك تأبط شرا إلا أن يقول إنه صاحب قدرة خارقة في العدو لدرجة أنه يسابق الطير فيسبقه.

ويستمر تأبط شرًّا في عرض مبالَغ به في وصف سرعته، يقول:

لا شَـيْءَ أَسْـرَعُ مِنّـي لَـيْسَ ذا عُـذْرٍ وَذا جَنـاحٍ بِجَنْـبِ الرَّيْـدِ خَفّـاقِ[64]

فهو أسرع من الفرس ومن طير الجبل، وطير الجبل معروف بسرعة فريدة أكثر، وهذا مما يميّزه عن طير السهل.

---

[62] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 163.

[63] م. ن.، ص 107.

[64] م. ن.، ص 133.

وإذا احتاج الصعلوك إلى قطع المسافات واجتياز الفيافي فإنه أهْل لذاك، يقول أبو كبير الهذلي:

وإذا رَمَيْـــتَ بـــهِ الفِجـــاجَ رأيتَـــه يَنْضــو مَخارِمَهــا هُــوِيَّ الأَجْــدَلِ[65]

يقطع الطرق وأنوف الجبال كالصقر، ويبدو أن الصعاليك تفاخروا كثيرًا بتشبيه أنفسهم بالطيور الجارحة وخاصة الصقور.

3.1.4 سيمياء النوم

ومن سيميائيات الثقافة البارزة في حياة الصعاليك هي ثقافة النوم. وهنا لا بد من طرح عدة أسئلة: متى ينام الصعلوك؟ وكيف ينام؟ وبأي حيثيات؟[66] فنومه مميَّز مختلف.

وقلة النوم من صفات الصعاليك، وقد عدّوا ذلك مفخرة لهم، وكأن جسدهم لا يحتاج إلى مثل هذا الأمر، يقول عمرو بن براقة:

تقــولُ سُــلَيْمى لا تُعــرِّضْ لِتَلْفــةٍ ولَيْلُــكَ عــنْ لَيــلِ الصــعاليكِ نــائِمُ
وكيــفَ ينــامُ الليــلَ مَــنْ جُــلُّ همِّــهِ حُســامٌ كَلَــوْنِ المِلْــحِ أَبْــيَضُ صــارِمُ
غَمــوضٌ إذا عَــضَّ الكَريهــةَ لَــمْ يَــدَعْ لهــا طَمَعًــا طَــوعُ اليمــينِ مُــلازِمُ
أَلَــمْ تَعْلَمــي أَنَّ الصــعاليكَ نَــوْمُهُمْ قَليــلٌ إذا نــامَ الخَلِــيُّ المُســالِمُ[67]

ففي رد عمرو بن براقة على ٱمرأة تعرض لاستخفافها به وأرادت التقليل من همته وشجاعته، لأنه نائم بعيد عن عالم الصعاليك المميز، فيبين لها أن الصعلوك لا ينام، فهمه حمل سيفه والخروج إلى القتال، موضِّحًا لها بأن نوم الصعاليك قليل، بينما يغط غيرهم عميقًا في نومه. وليس من باب الغرابة أن يُشار إلى ٱختلاف ليل الصعاليك عن ليل غيرهم من الناس، فالزمن

---

[65] ديوان الهذليين. ج. 2، م. س.، ص 94.

[66] ينظر: عبد الحليم حفني، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه. م. س.، ص 28.

[67] يحيى الجبوري. قصائد جاهلية نادرة. م. س.، ص 100.

عندهم يختلف صباحه ظهره ومساؤه، والليل ليس للنوم كما هو متعارف عليه. ودلالة هذا أن الصعلوك يفرض على نفسه أن يظل صاحيًا يتوخى الحيطة والحذر. فالصعلوك يهتم بأمور غير ما يهم الخلي المرتاح، فهمه السيف الأبيض اللمع كالملح الحاد، والسيف من أدوات الحرب للمحارب العربي عامة.

والهم الأول والأهم لدى الصعاليك هو القتل والدم والثأر ومنازلة الكُماة. يقول تأبط شرًا:

قَليــلٌ غــرارُ النَّــوْمِ أَكْبَــرُ هَمِّــهِ دَمُ الثَّــأْرِ أَوْ يَلْقــى كَمِيًّــا مقنَّعــا[68]

والأمر يحمل في طيه تضاربًا غريبًا، فالقتال – بحد ذاته – يحتاج إلى القوة البدنية واليقظة، وهذا أساسه راحة الجسم، وهذه أحد مباعثها النوم، وإلّا لفقد الجسد قدرته على القيام بالوظائف اليومية، خاصة ما ٱحتاج منها إلى جهد جسماني، ولكنهم يكتفون بالقليل منه، وهو عندهم يُغْني عن الكثير.

ويظهر الشاعر الصعلوك مفتخرًا بأنه قليل النوم، بل ربما يتناوم كمناورة في محاولة للإيقاع بالعدوّ، يقول تأبط شرًّا أيضًا:

فَلَمّــا أَحَسّــوا النَّــوْمَ جــاؤوا كَــأَنَّهُمْ سِــباعٌ أَضــافَتْ هَجْمــةً بِسَــليلِ
فَقَلَّــدْتُ سَــوّارَ بْــنَ عَمْــرِو بْــنِ مالِــكٍ بَأَسْــمَرَ جَسْــرِ القُــدَّتَيْنِ طَميــلُ[69]

ومن المفيد أن نذكر أن العدوّ يعرف أن الصعلوك قليل النوم، لكنه ينتظر اللحظة التي يغلبه النوم فيها، وهنا بيان ضعف العدوّ، فهو العدوّ الذي ينتظر نوم المُغار عليه (الصعلوك/ تأبط شرًّا) ليغتنمها فرصة للكر عليه، ولا يواجهه كما يواجَه الأبطال، فقد هجم العدوّ كالسباع التي تلاحق نعجة هرمة أو جمعًا من الإبل بين ضفتي الوادي وفي وسطه. فكان نومه يقظة (لا –

[68] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 113.
[69] م. ن.، ص 188.

نوم)، لذلك كان رده بواسطة سهم أسمر كبير الريش وملطخ بالدم، وجهه لسَوّار بن عمرو بن مالك، أصابه فتلطخ سهمه بدمائه. وإن دلالة ذلك هي البطولة وعدم الاهتمام بالأعداء، بل القدرة على الانتصار عليهم وتمويههم.

أما هبوب الصعلوك من النوم فهو مغاير لسائر الناس، يقول أبو كبير الهذلي:

وإذا يَهُـــبُ مـــنَ المَنـــامِ رَأَيْتَـــه كرُتُوبِ كَعْبِ السّاقِ لـيسَ بزُمَّـلِ[70]

يهب الصعلوك من نومه منتصبًا كانتصاب كعب الرجل قويا ثابتًا، فهو فعلًا يخاف المعهود ممن ينهض من نومه، ومن الطبيعي أن يتباطأ ويتلكئ ويتلوى.

3.1.5 سيمياء المظهر

وهي جزء من سيمياء الجسد وتشمل اللباس والشعر والنعل.

3.1.5.1 سيمياء اللباس

اللباس بحد ذاته من توابع الجسد أيًّا كان أينما كان، ويكون الحديث عنه ذا أهمية إذا كان ذلك اللباس ذا ميزات خاصة لفئة معينة من الناس. وتجسد سيمياء اللباس سيمياء بالغة الأهمية بالنسبة للشاعر الصعلوك. يقول الشنفرى في غطاء وجه المرأة:

لَقَـدْ أَعْجَبَتْنـــي لا سَـــقوطًا قِناعُهـــا إذا مـــا مَشَـــتْ وَلا بِـــذاتِ تَلَفُّـــتِ [71]

وقناع الوجه ليس مجرد غطاء عادي للوجه، إنه من علامات الاحتشام والخجل الدال على الذوق الرفيع والحياء، فالقناع الثابت جزء من سلوك إجرائي دال على نفسية ودخيلة أخلاقية حميدة.

---

[70] ديوان الهذليين. ج. 2، م. س.، ص 94.

[71] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، ص 35.

ويقول الشنفرى في ثيابه:

وَضُـــنِّيَةٍ جُـــرْدٍ وأَخْـــلاقِ رَيْطـــةٍ إذا أَنْهَجَـتْ مِـنْ جانِـبٍ لا تُكَفَّـفُ[72]

فلباسه ملحفة بالية، فوقها ملاءة بالية أيضًا، فقد لحق البلى ثيابه إلى درجة بالغة، فإذا ٱهترأ طرف منها فإنه من الصعب أن تُخاط حاشيتها. وهذا الاهتراء إنما هو إشارة إلى "ٱهتراء" في حياة الصعلوك، فليست حياته مزهرة مريحة بل يعتريها الكثير من الأزمات والهموم البيئية والاجتماعية والوجودية.

ويبدو الصعلوك مشمّرًا عن ساقه إلى النصف، يحرك بسرعة ورشاقة كالعير (حمار الوحش) الذي يطرد الحمر الوحشية عن أتانه. يقول الشنفرى في وصف خاله تأبط شرًا، الذي سماه "أم العيال":

وَتَـأْتي العَـدِيَّ بـارِزًا نِصْـفُ سـاقِها تَجـولُ كَعَيْـرِ العانـةِ المُتَلَفِّـتِ[73]

وفيما يبدو فإن هذه الهيئة – وإن تكن شائعة للمحارب في الصحراء – فإنها خاصة للصعلوك، فما الداعي لها؟ يريد الصعلوك من وراء ذلك الحرية في الحركة وسرعة في التنفيذ، فالتشمير لا يُحسبُ ٱستعدادًا للقتال فقط، فهو يدل على كيفية القتال التي يبتغيها.

لم يتأنق الصعاليك في أمر الملابس وما ذكروه في أشعارهم قليل، يقول الشنفرى:

نَصَـبْتُ لَـهُ وَجْهـي وَلا كِـنَّ دونَـهُ وَلا سِـتْرَ إِلّا الأَتْحَمِـيُّ المُرَعْبَـلُ[74]

---

[72] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 51. وورد هذا البيت برواية أخرى، ينظر: الأغاني. م. س.، 21/ 125.

وَمِلْحَفَـــةٍ دَرْسٍ وَجَـــرْدٍ مُـــلاءَةٍ إذا أَنْهَجَـتْ مِـنْ جانِـبٍ لا تَكَفَّـفُ

[73] م. ن.، ص 38. ويناسب المعنى أن تكون المتفلّتِ، يُنظر أيضًا: ديوان الصعاليك. شر: يوسف شكري فرحات، م. س.، ص 19.

[74] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 64.

فمنها ما هو عام، ومنها ما هو خاص، فالكِنّ أي الستر، والأَتْحُمي الممزق، لباس يشبه العباءة.

وذكر الشعراء الصعاليك اللباس طويل الذيل الذي لبسته العذارى، يقول الشنفرى:

تَـرودُ الأَراوِي الصُّـحْمُ حَـوْلي كَأَنَّهـا عَـذارى عَلَـيْهِنَّ المُـلاءُ المُـذَيَّلُ[75]

فصحيح أن الشنفرى قد وصف الوعول لكنه شبهها بالعذارى اللائي يلبسن الملاء المذيّل وهو لباس طويل الذيل، تلبسه العذارى. وهذه السيمياء تعرض جانبًا جماليًّا أراده الشنفرى وقد قرنه بالعذارى، رمز الطهر والنقاء، على الرغم من أن الصعاليك لم يتغنوا بجمال اللباس، والعكس هو الصحيح، فإن لباسهم رث بال.

3.1.5.2 سيمياء الشَّعْر

والشعر له عناية لدى الصعلوك، فهو طويل، لأن الصعلوك لا يملك أداة لقص الشعر. وهو أيضًا ملبَّد ملتصق بعضه ببعض، فلم يكن يُغسل ولا يُسرَّح. يقول الشنفرى:

وَضـافٍ إذا هَبَّـتْ لَـهُ الـرّيحُ طَيَّـرَتْ لَبائِـدَ عَـنْ أَعْطافِـهِ مـا تَرَجَّـلُ

بَعيـدٌ بِمَـسِّ الـدُّهْنِ وَالفَلْـيُ عَهْـدُهُ لَهُ عَبَسٌ عافٍ مِنَ الغِسْلِ مُحْوِلُ[76]

وهذا الشعر لم يُدهن ولم يُطيَّب منذ زمن بعيد، ولم يُفَلَّ، فتلبّد واجتمع العرق والغبار والشوائب لدرجة أنه تكون في أطرافه العَبَس (وهو أجسام شبه كروية تعلق بأذناب الإبل والغنم من روثها وبعرها وبولها فيجف ويتحرك معلقًا) تمر عليه سنة من غير غسلٍ.[77]

وقد وصف تأبط شرًّا صاحبه الذي يستعين به، يقول في وصف شعره:

---

[75] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 65.

[76] م. ن.، ص 64.

[77] عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لامية العرب للشنفرى. م. س.، ص 31 – 32.

فَـذاكَ هَمّــي وَغَـزْوي أَسْـتَغيثُ بِــهِ إذا ٱسْـتَغَثْتُ بِضـافي الـرَّأْسِ نَغَّـاقِ[78]

فصاحبه الذي يشد أزره به ويعتمد عليه رجل كثير الشعر، لكثرة ٱنشغاله بالغزو، لذلك فهو مهمل شؤون الشكل والهيأة كالشعر وغيره.

ومثل هذه الأمور تنسحب على الصعاليك جميعًا، يقول تأبط شرًّا:

لَأَطْــرُدُ نَهْبًــا، أَوْ نَــزورُ بِفِتْيــةٍ بِأَيْمــانِهِمْ سُــمْرُ القَنــا وَالعَقــائِقِ
مَسَــاعِرةٌ، شُــعْثٌ، كَــأَنَّ عُيــونَهُمْ حَريقُ الغَضا تُلْفى عَلَيْها الشَّقائِقُ[79]

وكان الصعاليك يخرجون إلى القتال، فلا يستحمون ولا يغسلون شعورهم، لذلك قال "شُعْثٌ" بالجمع، فالنظافة الجسدية ليست مما يعنيهم، فحياتهم القتال وملازمة البراري، فالشعور منفوشة مهملة ووجوههم مغبَّرة، ودلالة ذلك عدم الاهتمام بالجسد.

وتتكرر صفة "الأشعث" في شعر الصعاليك، يقول تأبط شرًّا:

أَلا عَجَــبَ الفِتْيــانِ مِــنْ أُمّ مالِــكٍ تُقــولُ أَراكَ اليَــوْمَ أَشْــعَثَ أَغْبَــرا[80]

ولا يزال تأبط شرًّا ملازمًا لصفة الصعلكة، أشعث الشعر، أغبر اللون، وهذا من دلائل الصعلكة والسير في البراري من غير ٱعتناء بالجسد، لذا يظل الجسد متسخًا، والشعر ملتصقًا بعضه ببعض، ولون البشرة بلون التراب، دليل ملاصقة وملازمة الأرض وغبارها، فاللون دال والشكل والهيأة دلالة.

---

[78] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 137.
[79] م. ن.، ص 123.
[80] م. ن.، ص98، وأيضًا: ديوان الصعاليك. شر: يوسف شكري فرحات، م. س.، ص 131.

3.1.5.3 سيمياء النعل

ومن متبعات سيمياء الجسد، نطرح سيمياء النعل، فالشنفرى يصف نعليه المهترئَيْن الباليَيْن، يقول:

وَلَـيْسَ جهَـازِي غَيْـرُ نَعْلَـيْنِ أُسْـحِقَتْ صُـدُورُهُما مَخْصُـورَةً لا تُخَصَّـفُ[81]

وهذان النعلان مخصوران، لا يدخلهما مخرز الإسكافي. فأملاك الصعلوك قليلة أو شبه معدومة، ولباسه قليل، ونعله تالف وكأنه غير موجود. وهذه سيمياء ثقافية تمس جزءًا من حياة الصعلوك.

بما أن الحديث يدور عن الصعاليك فمن الطبيعي أن يكون مشهد الملابس الممزقة والحذاء المهترئ مألوفًا. يقول أبو خراش الهذلي:

حَـذاني بعـدَ مـا خَـذِمْتُ نِعـالي دُبَيّـةُ، إنّـهُ نِعْـمَ الخَليـلُ!
بِمَـوْرِكتَيْنِ مِـنْ صِـلْوى مِشَـبٍّ مـن الثيـران وصـلهما جميـلُ[82]

وربما كان تصوير إهداء حذاء لشخص ما من الأمور المبتذلة، لكنه بالنسبة للصعلوك ذو دلالة كبيرة، وهي على الأغلب الفقر المدقع. بل ويبين أبو خراش عن آستعمال هذين الحذاءين، فهما لرياضة اللهو في البراري والخروج إلى الصيد، وهما، أيضًا، لقضاء الحاجات لدى الرجل القوي.

ونعال الصعاليك مهترئة، يقول تأبط شرًّا:

بِشَـرْثَةٍ خَلَـقٍ يُـوقى البَنـانُ بِهـا شَـدَدْتُ فيهـا سَـريحًا بَعْـدَ إِطْـراقِ[83]

---

[81] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 50.
[82] ديوان الهذليين. ج. 2، م. س.، ص 140.
[83] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 140.

ونعله بالكاد يقي رؤوس أصابع الرِّجل، وقد ربطه بشريط جلدي مجدول ليمسك به النعل الثاني من الأسفل، لأن الأصلي قد تلف وأُلحِقَ بآخر تحته ليقي الرجل.

ومن الجلي أمامنا أن حياة الصعلوك – في قسم كبير منها – قائمة على حالات دائمة من الترميم والتصليح والتحسين والبناء. والموضوع المهم هو القدرة على الصمود، فالصعلوك ينتعل الحذاء الممزق الذي أصلح نعله من أسفله بمثله، فهو ليس ابن العز والدلال والحياة المرفهة، بل هو المرمِّم والمصلِح والمحسِّن، وذلك بهدف تحقيق الصمود خشية التفتت والتفكك والانسحاق. ولا نرى حرجًا إذا دلَّلنا على فكرة إصلاح المجتمع، ولا نعني البدء من الحذاء وإنما نعني المبدأ الأساس – بنظرنا – وهو أن ثقافة الإصلاح في حياة الصعاليك هي إفراز حتمي لتصبح مبدأهم الذي بنوا عليه نهجهم وسلوكهم وطريقتهم. ولو لم يفعلوا مثل هذا لاندثروا وبادوا، وهم – بالتأكيد – بأمس الحاجة – أكثر من غيرهم – إلى مثل هذا الترميم والإصلاح.

والاهتراء ملازم للباس الصعلوك ولنعله، يقول تأبط شرًّا:

وَنَعْـلٍ – كَأَشْـلاءِ السُّـمانَى نَبَـذْتُها إلى صاحِبٍ حافٍ وَقُلْتُ لَهُ: ٱنْعَلِ[84]

فنعله مقطع خلق مهترئ كطير السماني الصغير إذا مزقه السهم، ودلالة ذلك هي العدم والتلف وعدم الصلاحية.

ويتطرق تأبط شرًّا إلى إهمال النعل، يقول:

فَإِمّـا تَرَيْنـي كٱبْنَـةِ[85] الرَّمْـلِ ضـاحِيًا عَلـى رِقّـةٍ أَحْفـى وَلا أَتَنَعَّـلُ[86]

---

[84] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 181.

[85] أوردها عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لامية العرب للشنفرى. م. س.، ص 25 – 26 "يابنة" وشرحها على أنها "كابنة" (على أنها إنسان). وبها يستقيم المعنى أكثر. وفي: ديوان الصعاليك. شر: يوسف شكري فرحات، م. س.، ص 46، "كابنة".

[86] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 181.

يشبه نفسه بالأفعى، والأفعى تنزلق على الرمل، وهو كعاري الجسد في الخلاء يتحمل الحر والبرد، جسده مكشوف لا يحميه لباس ولا غطاء، أما النعل في قدميه فمعدوم، فهو يمشي حافيًا. فالفقر حليفه والحرمان رفيقه.

3.1.6 سيمياء الطعام

وسيمياء الطعام من سيميائيات الثقافة ذات المعالم الواضحة، والمختلفة من فئة إلى أخرى، وللصعاليك سلوكيات خاصة بهم، في مجال الطعام، تعطيهم صفة التميُّز عن غيرهم، وإلّا لعدهم الناس كغيرهم لا ينفردون بصفة دون غيرهم.

فها هو الشنفرى يتمسك بعزة النفس والإباء، يقول:

وَإِنْ مُدَّتِ الأَيْدي إِلى الزّادِ لَمْ أَكُنْ بِأَعْجَلِهِمْ إِذْ أَجْشَعُ القَوْمِ أَعْجَلُ[87]

فهو آخر من يمد يده إلى الطعام، لأنه ليس جشعًا، لذا، فإنه لا يتعجل بل ينتظر حتى يتقدم القوم إلى الطعام. لأن الطعام – وإن كان حاجة أساسية في حياة البشر – أمر غير ذي بالغ أهمية بالنسبة للصعلوك. وما يهتم به الصعلوك هو الكَرّ والمطاردة والعدْو لتحصيل الطعام من أجل الآخر، كما فعل عروة بن الورد، ويهمه كذلك مقارعة الكماة كإشارة من إشارات حياة الصعلكة، وهمه أن يعيش مستقلًّا أنِفًا عزيز النفس لا يُنعت بجبن من شأنه أن يحط من منزلته وقدره.

وفي مسألة رحض اليدين (غسل اليدين) يقول عروة بن الورد:

إِذا الحَسْناءُ لَمْ تَرْحَضْ يَدَيْها وَلَمْ تَقْصُرْ لَها بَصَرًا بِسِتْرِ[88]

---

[87] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 56.

[88] ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 45.

ويعد عدم غسل اليدين من الأمور العادية اليومية المبتذلة، وليست هناك قاعدة لعدم فعل ذلك، إذ هناك نظام متعارَف عليه وهو غسل اليدين طلبًا للنظافة أو لمجرد إزالة ما علق عليهما من غبار أو ما شابه، وهنا دلالة غير مباشرة لعدم غسل اليدين، فهي لا تغسلهما ليس لأنها مستغنية عن مثل هذا الأمر، بل لأنها لا تأكل الدسم، ولا تجده لشدة الزمن. إذًا، هي فقيرة ولا تجد الطعام الدسم الذي يحتاج صاحبه إلى "طقس" لغسل يديه من الدسم. أما أكل الدسم فدلالته الغنى. فمن خلال سيمياء الجسد هذه يمكن أن نستنتج أنها فقيرة، أو على الأقل في حالة من العدم، فلا تجد الطعام الدسم كاللحم وشبهه.

3.2 سيمياء أداة الحرب والقتال

وقد اهتم الشاعر الصعلوك بالتغني بأدوات الحرب ووصفها شكلًا ومبنى وحركةً ولونًا وأثرًا وصوتًا. ويبدو – فعلًا– أن الشاعر الصعلوك صنع من أدواته هذه ذوات، تقوم بذاتها وترافقه أينما حلَّ، وفي أي طلعة قتالية أو غير قتالية. وتعتبر أدوات الحرب من السيميائيات الثقافية البارزة في المأثور الشعري القديم عامة، وعلى الأغلب هي نفس الأدوات باختلاف المواصفات العينية بحسب كل عصر وآخر.[89]

وقد وصف الشاعر الصعلوك أدوات الحرب وخاصة السيف والقوس والسهم والرمح والوفضة (جَعْبة السهام).

[89] وقد استعرض بتوسع عبد الجبار محمود السامرائي، الأسلحة وأدوات القتال اليدوية وعدد أنواعها في مقالة تامة. فتحدث عن السيف، الرمح، القوس والسهم، وتحدث عن الأسلحة الصغيرة: الخنجر، الدبوس، الفأس (البلطة)، الطبر، العمود، النبوت، الخطاف، المقلاع، الجنبية. وتعرض أيضًا إلى الحديث عن الأسلحة الدفاعية: الدرع، التُّرس. ينظر: عبد الجبار محمود السامرائي. 1985. تقنية السلاح عند العرب. (الجزء الأول)، المورد، ع. 4، ص 6 – 16.

3.2.1 السيف

والسيف من أكثر الأدوات التي يرد ذكرها في الشعر الجاهليّ، وهو الأداة الأساسية والأهم للقتال، بالإضافة إلى القوس والسهم والرماح وجَعْبة السهام. فهو صارم حسيًّا ومعنويًّا. وقد برز اعتناء العربي عامة بالسيوف، فوصفت بدرجات مضاء مختلفة، وتطرقت الصفات إلى لمعانها واهتزازها وصقلها وطبعها وعرضها، واستعمالاتها في حالات مختلفة.[90] وهناك توظيف واضح للسيف في شعر الصعاليك. يقول الشنفرى في السيف:

وأبْـيَضُ مِـنْ مـاءِ الحَدِيـدِ مُهَنَّـدٌ مُجِـذٍّ لِأَطْـرافِ السَّـوَاعِدِ مِقْطَـفُ[91]

فسيفه أبيض، وقد تكرر هذا الوصف كثيرًا في شعر الصعاليك عامة، وأخبرنا أنه من ماء الحديد، وهو مهند، أي من صنع الهند، قاطع وبتّار.

وعروة كذلك يصف سيفه بالصارم، ويقرنه باللسان الحاد والحفيظة، يقول:

لِسـانٌ وَسَـيْفٌ صـارِمٌ وَحَفيظَـةٌ وَرَأْيٌ لِآراءِ الرِّجـالِ صَـروعُ[92]

ويكون الذب عن المحارم والمنع لها عند الحروب خوفًا من هتك العرض باللسان الحاد والسيف الحاد أيضًا.

وقد اهتم البعض بتحديد صفة المضاء والموضع الذي صُنع فيه، يقول أبو جندب الهذلي:

سَـلُوا هُـذَيْلًا وَسَـلُوا عَلِيّـا أَمَـا أَسُـلُّ الصّـارِمَ البُصْـرِيّا[93]

---

[90] عبد الجبار محمود السامرائي. تقنية السلاح عند العرب. ص 6.

[91] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 51.

[92] ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 71.

[93] ديوان الهذليين. ج 3، م. س.، ص 87.

وسيف أبي جُندب صارم حاد وبُصْرِيّ، مصنوع في بُصْرى الشّام،[94] وهو من السيوف المولدة، جودتها أقل من السيوف العتيقة (اليمانية، الهندية، القلعية، المشرفية، السريجية) ولكنه أكثر صلابة.[95]

وقال صخر الغَيّ أيضًا إن سيفه صارم وأبيض:

وَصـــــارِمٌ أُخْلِصَـــــتْ خَشـــــيبَتُهُ أَبْـــيَضُ مَهْـــوٌ فـــي مَتْنِـــهِ رُبَـــدُ

فَلَيْـــتُ عَنْـــهُ سُـــيوفَ أَرْيَـــحَ حتّـــ (م)ـــى بـــاءَ بِكَفّـــي وَلَـــمْ أَكَـــدْ أَجِـــدُ

فَهُـــوَ حُســـامٌ تُتِـــرُّ ضَـــرْبَتُهُ ســـا قَ المُـــذَكّي فَعَظْمُهـــا قِصَـــدُ[96]

فهو سيف خالص صنعه وطبعه ورقيق فيه لُمَع مخالفة لسائر لونه إلى السواد، ولعظمة هذا النوع من السيوف فقد بحث عنه بين سيوف بلدة بالشام آسمها أَريحاء وحين حصل عليه وبات في يده نظر إليه ولم يجد له نظيرًا، فهو سيف تطن ضربته في ساق المسن من الجِمال.[97]

وتظل سيمياء "السيف" جزءًا من ثقافة الصعلوك، فيقول أبو كبير الهذلي:

صَـــعبُ الكَريهـــةِ لا يُـــرامُ جَنابُـــه ماضـي العَزيمـةِ كالحُسامِ المِقْصَلِ[98]

فبواسطة الاستعانة بلفظة "السيف" يعبر الصعلوك عن صاحب العزيمة الماضية، فيقال "ماضي العزيمة كالحسام المِفْصَلِ" أي القاطع.

---

[94] وهي بُصْرى، مدينة حَوْران. ينظر: عبدالله بن عبد العزيز البكري الأندلسي. (د. ت.). معجم ما آستعجم من أسماء البلاد والمواضع، تح: مصطفى السقا، عالم الكتب، بيروت – لبنان، ج. 1، ص 253. وبُصْرى الشام من أعمال دمشق، وهي قصبة كورة حَوْران، وهي غير بُصْرى العراق. ينظر: أبو عبدالله ياقوت بن عبدالله الحموي. 1977. معجم البلدان، مج. 1، دار صادر، بيروت – لبنان، ص 441 – 442.

[95] عبد الجبار محمود السامرائي. تقنية السلاح عند العرب. م. س.، ص 6.

[96] ديوان الهذليين. ج. 2، م. س.، ص 60. وأيضًا: أبو عبيد عبدالله بن عبد العزيز البكري. 1945. معجم ما آستعجم. تح: مصطفى السقا، عالم الكتب، بيروت – لبنان، ج. 1، ص 143 – 144.

[97] أبو سعيد الحسن بن الحسين السكري. 2006. شرح أشعار الهذليين. ضبطه وحققه خالد عبد الغني محفوظ، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ص 176 – 177.

[98] ديوان الهذليين. ج. 2، م. س.، ص 94.

وسيف تأبط شرًّا حسام مُهَنَّد، أي مصنوع في الهند، يقول:

وَفـــي عُنُقـــي سَـــيْفٌ حُســـامٌ مُهَنَّـــدٌ وَمُرْهَفـــةٌ زَوْرٌ شِـــدادٌ عُيورُهـــا[99]

وهو في الدرجة الثانية من حيث جودته بعد السيف اليماني.[100] وسيفه لقتل الأعداء وصيد الحمر الوحشية لغلي لحومها في القدور.

وسيف تأبط شرًّا مَصْقول يَمانِي، أي من اليمن، يقول:

فَشَـــدَّتْ شُـــدّةً نَحْـــوي، فَـــأَهْوى لَهـــا كَفّـــي بِمَصْـــقولٍ يَمـــانِي[101]

وقد عُرفت اليمن بصناعة السيوف. وهو من أقطع السيوف وأجودها، وتتميز برقة شفرتها، ولبعضها شفرتان.[102] والمصقول، صفة السيف المحذوف أي المسنون.

وتتحد سيمياء الأداة القتالية بعضها ببعض، فنرى الشاعر عروة بن الورد – على سبيل المثال – يدمج في البيت الشعري بين أكثر من أداة قتالية، فيجمع بين السيف والرمح معًا، كقوله:

بِكُـــلِّ رِقـــاقِ الشَّـــفْرَتَيْنِ مُهَنَّـــدٍ وَلَدْنٍ مِنَ الخَطِـيِّ قَدْ طُرَّ أَسْمَرا[103]

فالسيف رقيق الشفرتين، ومصنوع في الهند، والرمح مسنون طري المهزة، وهكذا يجمع بين المادة وإتقان الصنعة من جهة وحركة الرمح وميزته الطراوة فهو عندها أجود من الرمح اليابس، والرمح الأسمر تؤخذ قناته وقد أدركت في غابتها ونضج ويبس، فإذا قُوِّم خرجت سمراء، أي الرمح ذو قناة تسمَّر حتى تقوَّم.

ويكرر عروة بن الورد نفس المزاوجة بين القنا والسيف، يقول:

---

[99] ديوان تأبط شرًّا. شر: يوسف شكري فرحات، م. س.، ص 137.

[100] عبد الجبار محمود السامرائي. تقنية السلاح عند العرب. م. س.، ص 6.

[101] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 172.

[102] عبد الجبار محمود السامرائي. تقنية السلاح عند العرب. م. س.، ص 6.

[103] ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 67.

يُطــاعِنُ عَنْهــا أَوَّلَ القَــوْمِ بِالقَنــا وَبِـيضٍ خِفـافٍ ذاتِ لَـوْنٍ مُشَـهَّرِ[104]

وهنا أيضا يجتمع الرمح والسيف الموصوف بالبياض.

وكذلك يحدث مثل هذا اللقاء بين السيف والقنا لدى تأبط شرًّا، يقول:

لَأَطْــرُدُ نَهْبًــا أَوْ نَــزورُ بِفِتْيــةٍ بِأَيْمــانِهِمْ سُـمْرُ القَنــا وَالعَقــائِقِ[105]

وهذا من مواقف البطولة والثأر، حيث سيثأر تأبط شرًّا لصاحبه عمرو بن كلاب، وهو أحد صاحبيه اللذَيْن قتلتهما العَوْص، فسيحمل وأصحابه الذين سيرافقونه أداتين معًا: أولهما القنا[106] (وهي الرماح السمر ومفردها قناة، وهي أقصر من النوع الأطول المسمى الخَطِل)،[107] وثانيهما السيوف (العقائق والفتائق) ليهجم على العَوْص من بجيلة، لكن الشاعر هنا يسخر اللون الأسود لما فيه من شر وفورة الغضب لأن الحالة القتالية تستدعي هذه السيمياء اللونية.

ويجود الشعراء الصعاليك في حشد صفات للسيف أنه أَخْلَق محذوف أي أملس، يقول تأبط شرًّا:

وَيَجْعَــلُ عَيْنَيْــهِ رَبيئَــةَ قَلْبِــهِ إِلـى سَـلّةٍ مِـنْ حَـدِّ أَخْلَـقَ باتِـكِ[108]

فالصعلوك يحتل مكانًا عاليًا بغاية مراقبة العدو من مكان عالٍ خوفًا من مفاجأة قومه. وهذا موضع يدلل على حاجة الصعلوك للأماكن العالية، وهنا – وإن لم يعبر عنها صراحة – فقد كنى عنها بالعين التي تراقب القلب وسلوكه.

ويعطي تأبط شرًّا ميزتين ليستا بعيدتين عن سلوكيات الصعاليك وممارساتهم، يقول:

---

[104] ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 49.

[105] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 123.

[106] عبد الجبار محمود السامرائي. تقنية السلاح عند العرب. م. س.، ص 8.

[107] لسان العرب. م. س.، مادة (خطل).

[108] ديوان تأبط شرًّا. شر: يوسف شكري فرحات، م. س.، ص 154.

وَلكِنَّنـــي أَرْوي مِــنَ الخَمْــرِ هــامَتي وَأَنْضو المَلا بِالشّاحِبِ المُتَشَلْشِلِ[109]

فسيفه "الشّاحِب" الذي تغير لونه لما يبس عليه من الدم، كما وأنه "مُتَشَلْشِلِ" أي أنه سيف مضرج بالدم دائما وقد سال عليه الدم من أعلى إلى أسفل.

ومن الملاحظ أن سيمياء الأداة واللون معًا صنعتا دلالة حتمية، بل هما ترميز للبطولة الخارقة والقدرات الفذة، فغزارة الدماء دال على القتل الكثير والمستمر والمتكرر، إذ تتراكم الدماء طبقة فوق أخرى فيختلط قديم الدم بجديده، فتحتل هذه الطبقات سُمكًا من سمك السيف، وإذا جف الدم قارب لونه السواد، ولم يفقد حمرته، ولكن الشحوب يدل على الصفرة لقدم تلك الدماء، التي تضمخ حديد السيف، وزيادة في بلاغة الصورة وصف السيف بقوله "المتشلشل"، فكيف تسيل الدماء من أعلى إلى أسفل لو لم يكن تأبط شرًّا منتصرًا، رافعًا سيفه الملطخ بدماء العدو مرة بعد أخرى فيكون طريق الدماء السيلان من رأس السيف إلى المقبض صانعًا ما يشبه الأخاديد أو الدروب ويتجمع الدم قرب مقبض السيف ملطِّخًا يد حامله. وهذه السيمياء، أداة الحرب وطريقة تراكم الدم وسيلانه بهذه الكيفية تصنعان البطولة.

يتلو ذلك قوله في وصف السيف ببياضه، وقد كثر تعبير "كلون الملح"[110] لديهم، يقول عروة بن الورد:

بِكَفّــي مِــنَ المَــأْثورِ كَــالمِلْحِ لَوْنُــهُ حَـديثٌ بِـإِخْلاصِ الـذُّكورةِ قـاطِعُ[111]

---

[109] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 179.

[110] يرد مثل هذا التكرار إلى أكثر من احتمال: أولًا: اجتمع الصعاليك في العيش المشترك في مجموعات متقاربة زمانًا ومكانًا، وكانت بينهم صداقات وحياة مشتركة، ومن الطبيعي أنهم سمعوا بعضهم بعضًا وكرروا نفس التعابير أو الأفكار. وثانيًا: النقل الشفوي وما يلحقه من ملابسات تحتم مثل هذه التكرارية، وهذا ما تحدث عنه مِلْمان باري (Milman Pary) وألْبِرتْ لُورْد (Albert B. Lord)، في عرض لنظرية النقل الشفوي في الشعر الجاهلي: ينظر: عادل سليمان جمال. 1990. الشعر الجاهلي في ضوء نظرية باري – لورد: نظرة جديدة. مجلة المورد، ع. 1، ص 5 – 6. ويورد المقال تفصيلات ملفتة للنظر للألفاظ والتعابير المكررة. ينظر سائر أقسام المقال، ص 8 – 20.

[111] ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، ص 83.

فالسيف (المأثور) أبيض، وهذا من طبيعة المعدن المصقول اللامع، يقول أما آستخدام اللون الأبيض، لون الملح ليكون لون السيف فوراءه حكمة، فالملح مما يستعمل بين أيديهم، وأهم ما فيه التموج اللوني بتلوُّنات الأبيض نفسه وظهور اللمع. ويستخدم الشنفرى تصويرًا بليغًا ومشابهًا لما قام به عروة، يقول:

حُسامٍ كلَوْنِ المِلْحِ صافٍ حَديدُهُ جُزَارٍ كأَقْطاعِ الغَديرِ المُنَعَّتِ[112]

وسيف الشنفرى أبيض لامع صقيل برّاق، ويهب البياض للسيف من خلال لون الملح كما فعل عروة، ومن خلال تشبيه بياضه ببياض لون ماء الغدير إذا داعبه الهواء، فلمعانه حاد وصاف وقاطع. ولهذه الصفات دلالات نفسية عميقة، فالسيف بألوانه هذه هو الذي يجلب له الراحة والطمأنينة، وما دام الأبيض لون الطهارة فالصعلوك يحقق التطهير بمجرد أن يحمل سيفه الأبيض وينظر إلى صفاء لونه فتطمئن نفسه، فهو الرفيق المخلص الذي يخيم الأمان النفسي لدى الصعلوك من خلال وجوده.

ويضيف تأبط شرًّا صفات أخرى للسيف، كوصف حدِّه، يقول:

فَطارَ بِقِحْفِ ٱبْنَةِ الجِنِّ ذو سَفاسِقَ قَدْ أَخْلَقَ المِحْمَلا[113]

فهو ذو سَفاسِق، والسَّفْسَق حد السيف، وسيفه أَخْلَق أي يتلف المحمل لدوام حمله، وهذا دلالة الحاجة إليه والرفقة المتينة. وقال أيضًا:

فَجَلَّلْتُها مُرْهَفًا صارِمًا أَبانَ المَرافِقَ وَالمَفْصَلا[114]

وسيفه هو المُرْهَف والصارِم القاطع.

---

[112] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، ص 38.

[113] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 165.

[114] ديوان تأبط شرًّا. شر: يوسف شكري فرحات، ص 158.

وهكذا نلاحظ اجتماع صفات عديدة للسيف، فهو الصارِم، القاطِع، اللامِع، المَأْثور، ذو السَّفاسِق، بِلَوْن المِلْح، الأَخْلَق، المُرْهَف، الصَيْقَل، الباتر، الجُزار.

3.2.2 القوس

والقوس من أدوات القتال الأساسية في حياة المقاتل العربي عامة، وقد تفنن العرب في صناعتها وصنعوا منها أنواعًا مختلفة،[115] والشعراء الصعاليك – كغيرهم من المحاربين – كانوا بأمس الحاجة إليها، ونجدهم يولون القوس والسهم عناية فائقة لأهميتهما.

تتضح أمامنا ثقافة صناعة الأقواس مادتها الخام، واللون الذي تكتسبه القوس، وهو اللون الأحمر أو الأصفر عادة، وهذا أمر متكرر كثيرًا في شعر الصعاليك، وقد وصف الصعاليك القوس والسهم شكلًا ولونًا وتأثيرًا في الهدف، وصوروا لنا آلية الاستعمال، وتصرف القوس ذاتها، واهتموا كذلك بتجسيد الجانب الصوتي الذي يحيط ٱستعمال القوس والسهام، فصوت السهم إذا ٱنطلق هو ذلك الإرنان إذا ٱهتز الوتر وتوتَّر وتردَّد بعد مغادرته القوس من بين يدي الفارس، ويفيد الشنفرى بأن القوس أداة ناطقة، فهي الشيء الذي يصدر الصوت الحزين.

فالقوس حمراء، يقول فيها الشنفرى:

وَحَمْــرَاءُ مِــنْ نَبْــعٍ أَبِــيٍّ ظَهيــرَةٌ تُــرِنُّ كَإرنــانِ الشَّــجِيّ وَتَهْيِــفُ[116]

وأول ما يلفت إليه الشنفرى النظر هو اللون، فالقوس حمراء، ومن شجر النبع، وهو شجر تتخذ منه الأقواس، أما صوتها فهو رنين، وفيه صياح، كصوت الإنسان الحزين.

وقال الشنفرى:

وَحَمْــراءُ مِــنْ نَبــعٍ أَبِــيٍّ ظَهيــرةٌ تَــرِنُّ كَإِرْنــانِ الشَّــجِيّ وَتَهْتِــفُ

[115] عبد الجبار محمود السامرائي. تقنية السلاح عند العرب. م. س.، ص 9 – 10.

[116] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 51.

إذا آلَ فيهـــا النَّـــزْعُ تَـــأْبى بِعَجْزِهـــا وَتَرْمـــــي بِـــذَرْوَيْها بِهِـــنَّ فَتَقْـــذِفُ

كَـأَنَّ حَفيـفَ النَّبْـلِ مِـنْ فَـوْقِ عَجْزِهـا غَوارِبُ نَحْلٍ أَخْطَأَ الغارَ مُطْنِفُ[117]

ثم يصف الشنفرى بدقة متناهية آلية الرمي بالقوس، أولها النزع، وعندها تأبى "بعجزها"، (تتقوس أكثر فأكثر)، وثانيها الرمي حيث يجتهد طرفاها على الوتر، وثالثها الانطلاق ومغادرة السهم يحف كبد القوس مصدرًا صوتًا مميزًا.

وهذا الشاعر الصعلوك صخر الغَيّ يصف صوت القوس الصفراء إذا ٱنطلق منها السهم، يقول:

وَسَـــمْحةٌ مِـــنْ قِسِـــيّ زارةَ صَـــفْرا ءُ هَتـــــوفٌ عِـــــدادُها غَـــــرِدُ

كَـــــأَنَّ إِرْنانَهـــــا إِذا رُدِمَـــــتْ هَـزْمُ بُغـاةٍ فـي إِثْـرِ مـا فَقَـدوا[118]

وقوسه ذات لون أصفر سهلة، أصلها من أَسْدِ السَّراة وهَزْمها أي صوتها حين ينطلق السهم منها ويتحرك الوتر كـ"هَزْم بُغاة"، وهو صوت التهامس فيما بين من خرجوا في أثر شيء فقدوه وطلبوه،[119] وهكذا صوت هذه القوس.

والنتيجة فيها وجهان: الأول سمعي – نفسي جراء الصوت الصادر بانطلاق السهم ورجرجة الوتر، والثاني حربي – قتالي، وإصابة العدو. ولا يفوته وصف حفيف السهم بالقوس إذا ٱنطلق كصوت النحل الذي تاه عن طريقه ولم يهتد إلى الغار (حيث بنى خليَّته)، فالنحل إذا تاه عن موضع خليته عظم دويه.[120] وتتداخل الحواس والألوان والصفات لتصنع ثقافة القتال الخاصة

---

[117] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 51.

[118] ديوان الهذليين. ج. 2، م. س.، ص 60. وأيضًا: يوسف خليف. الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي. م. س.، ص 199 – 200.

[119] أبو سعيد الحسن بن الحسين السكري. شرح أشعار الهذليين. م. س.، ص 177 – 178، 258. وأيضًا: آدم بَمْبا. 2011. (جمع وإعداد). المعجم المفصل في الألفاظ الدالة على الصوت في اللسان العربي. دار الكتب العلمية، بيروت، ص 92.

[120] يراجع: محمد بن محمد حسن شُرّاب. 2007. شرح الشواهد الشعرية في أمات الكتب النحوية لأربعة آلاف شاهد شعري. مؤسسة الرسالة، ط 1، بيروت – لبنان، ج 2، ص 150.

بهذه الفئة من الناس، بقسوتها ومتعتها وفنيتها، وتجتمع كل هذه الطاقات الحسية لتكوين كيان قائم بذاته قائم على الاستقلالية والإنجازية والرغبة بتحقيق الذات والانتصار. ويمكن توصف هذا التداخل من خلال الجدول التالي:

اللون – الحركة – الصوت

البصر – اللمس – السمع

ولتوضيح هذه المسألة يمكن الإشارة إلى ما قاله بوسنر بأن الإنسان يميز بين وسطين: الوسط المرئي (visual medium) الذي يتم ٱستلام إشاراته بواسطة العيون؛ وتعتمد العملية الدلالية المرئية على مجالات الكترو مغناطيسية التي تحمل صورًا (وسط مرئي)؛ والتواصل السمعي (auditory medium) الذي يتم ٱستلام إشاراته بواسطة الأذن، وتعتمد العمليات الدلالية السمعية على أجسام صلبة أو سائلة أو غازية قادرة على النقل الصوتي لتتحول إلى أداة ربط مادية بين العلامة والمتلقي (وسط صوتي).[121] فاللون يشتغل فيه الإدراك البصري، بينما يشتغل في الحركة والصوت الإدراك السمعي.

ومن النقاط التي يكررها الشعراء في وصف القوس أنها مُصَوّتة، يقول:

هَتـوفٌ مِـنَ المُلْـسِ المُتـونِ يَزِينُهـا رَصـائِعُ قَـدْ نِيطَـتْ إِلَيْهـا وَمِحْمَـلُ

إِذا زَلَّ عَنْهـا السَّـهْمُ حَنَّـتْ كَأَنَّهـا مُـرَزَّأَةٌ عَجْلـى تُـرِنُّ[122] وَتُعْـوِلُ[123]

فهي "هتوف" إذا ٱنطلقت (ومرنان)، مزينة بخرز ردًّا للعين، فهي صائبة لا محالة، كما وأنها معلقة بمحمل السيف، غير مفارقة له. وهذه القوس إذا ٱنطلق منها السهم، انطلق صوت

---

[121] Roland Posner. Basic Tasks of Cultural Semiotics. Ibid, p. 6.

[122] (تُرِنُّ) في: ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 56. ووردت (تَرِنُّ) في: عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لامية العرب للشنفرى. م. س.، ص 12، وفي: محمود محمد العامودي. شرح لامية العرب. م. س.، ص 51.

[123] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 56.

الوتر "حَنَّت"، كأنها تحمل كل الهموم والمصائب الشديدة، وصوتها هنا كالبكاء إذ تشكو من كثرة همومها وأعبائها، وتنوح على ما حلَّ بها.

وهكذا فالصعلوك بحاجة إلى من يحاوره ويَسمعُه ويُسمعُه صوته، لذلك جعل القوس هتوفًا مصوتة، وما هذا الصوت إلا ٱنتقال من الصعلوك إلى قوسِهِ، فكأنها تنطق عن نفسه. وهي الرفيق المخلص الذي يتماهى مع رفيقه ويسلك سلوكه ويعبر بدلًا منه، فالصوت صوتان، صوت القوس إذا ٱنطلق سهمها، وصوت الصعلوك المتألم الذي يحتاج إلى إطلاق صوته بأعلاه على من يسمعه، فتعبيره حركة وقتال وانطلاق وممارسة بطولية.

وتأبط شرًّا أيضًا يصف القوس بقوله "المرنان":

يُفَــرِّجُ عَنْــهُ غُمّــةَ الــرَّوْعِ عَزْمُــهُ وَصَــفْراءُ مِرْنــانٌ، وَأَبْـيَضُ بــاتِرُ[124]

فالصفراء المرنان هي القوس المُرِنّة بوترها المفتول. وكما نرى فإنها من أهم رفاق الصعلوك، وهنا هو الشنفرى، كما وصفه خاله تابط شرًّا. والأبيض الباتر: السيف، ولا يفوتنا الالتفات إلى الجمع ما بين القوس والسيف بحيث يكمل كل منهما صاحبه.

فالقوس تتميز بالوتر المفتول الذي يصدر صوتًا مميزًا إذا ٱنطلق السهم منها، والسيف من أهم رفاق الصعلوك، فهو أبيض لأنه مشحوذ ومصقول، وهو قاطع أيضًا، وهذه أدوات لا يعيش الصعلوك بدونها.

ثم يصف حركية وآلية ٱستعمال القوس، يقول:

وَقارَبْــتُ مِــنْ كَفَّــيَّ ثُــمَّ نَزَعْتُهــا بِنَــزْعٍ إِذا مــا ٱسْــتُكْرِهَ النَــزْعُ مُحْلِــجِ
فَصــاحَتْ بِكَفَّــيَّ صَــيْحةً ثُــمَّ راجَعَــتْ أَنينَ المَريضِ ذي الجِراحِ المُشَجَّجِ[125]

[124] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 81.
[125] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 42.

فهو يشخص القوس حين يضعها يديه حيث يمسك كبدها ويفوّق فيضع الوتر في رأس السهم، ثم يرمي، فترتجُّ بين يديه مصدرة صوتًا كأنين المريض محطم الرأس. وهنا يجعل الشنفرى للقوس كيانًا عاليًا ومنزلة مهيبة، ويهبها صفات بشرية ، فهي تصيح كالإنسان عندما يرمي الصعلوك بها، وما هذا الصوت إلّا إيناس أراده الشاعر إذ لم يجد غيره، وهناك الصوت متواصل يتردد في الأسماع صانعًا ما يسلي به الصعلوك نفسه.

أما شكل القوس وأقسامها فهو صنعة وفن وجزء يتماهى مع الصعلوك نفسه، في شكله ولونه وحركته وتجاوبه مع حاجته. يقول أبو كبير الهذلي في وصف القوس:

وَعُراضـــــةِ السِّـــيَّتَيْنْ ثُوبِـــــعَ بَرْيُهـــا تَـــأْوِي طَوائِفُهـــا لِعَجْـــسٍ عَبْهَـــرِ[126]

فهي قوس عريضة مدبجة مستديرة ممتلئة الكبد، والغريب أنها مجرد قطعة خشبية مأخوذة من شجر ربط في سيتيها وتر، لكن الشاعر يجعلها جسما عظيمًا عريضًا مستديرًا وربما شابهت في بعض أوصافها الجسد الإنساني، فلها يدان، يد عليا ويد سفلى، ولها كبد وهو وسط القوس، وما هذه المسميات – بحسب ما يرى الباحث – إلا تعبير عن حاجة لتقوية النفس بحماية بشرية من خلال هذه الأداة البسيطة في مبدئها العظيمة في فعلها وأثرها .

3.2.3 السهم

شكل السهم جزءًا هامًا من آلداة حرب قتالية مهمة، تحقق الغاية عن بُعد، وقد وصفه الشعراء بألوان وأوصاف مختلفة، يقول أبو كبير:

لَمّـــا رَأى أَنْ لَـــيْسَ عَـــنْهُمْ مَقْصَـــرٌ قَصَـرَ الشِّـمالَ بِكُـلِّ أَبْـيَضَ مطْحَـرِ[127]

فهو سهم أبيض مطحر أي سهم بلون أبيض بعيد الذهاب.[128]

---

[126] ديوان الهذليين. ج. 2، م. س.، ص 103.

[127] م. ن.، ص 103.

ومما يحافظ عليه الصعلوك هو سلاحه، يقول:

وَمُستَبْسِلٍ ضافي القَميصِ ضَمَمْتُهُ بِأَزْرَقَ لا نِكْسٍ وَلا مُتَعَوِّجِ

عَلَيْهِ نَسارِيٌّ عَلى خُوطِ نَبْعَةٍ وَفُوقٍ كَعُرْقوبِ القَطاةِ مُدَحْرَجِ[129]

فسلاحه سهم أزرق أي أبيض شديد الصفاء، سهم غير أفوق، (لم يتلف فُوقه أي رأسه) مستقيم، عليه ريش من ريش النسور، وفوقه يشبه عرقوب طير القطا.

ويتعمق الشاعر في وصف القوس ليصل إلى مستوى التفصيل في أجزاء السهم، يقول:

وَلَمْ أَنْتَظِرْهُمْ يَدْهَموني تَخالُهُمْ وَرائِيَ نَحْلًا في الخَلِيّةِ واكِنا

وَلا أَنْ تُصيبَ النّافِذاتُ مَقاتِلي وَلَمْ أَكُ بِالشَّدِّ الذَّليقِ مُداينا[130]

وقوله النافذات يعني النصال وهي الجزء الأمامي من السهم، وهو الجزء المعدني، وهو أنفذ في الجسد لأنه كان يُسن ويجلى حتى يلمعه ويصبح أبيض. أما الشد الذليق فهو العدو الشديد. والمداين أي القاهر.

ونلمس أن ذكر أدوات الحرب ووصفها يتداخلان بعضهما ببعض، فالشنفرى يعود مرة ومرات لذكر السيف ووصفه بمحاذاة القوس، يقول:

وَرَدْتُ بِمَأْثُورٍ يَمَانٍ وَضَالَّةٍ تَخَيَّرْتُها مِمّا أَرِيشُ وأَرْصُفُ[131]

ولا يعقل أن يكون هذا الأمر محض صدفة، فالحاجة الفعلية ولدت هذه المزاوجة بين أهم أداتين قتاليتين في حياة الصعلوك. أما السهام فيقول فيها:

---

[128] ديوان الهذليين. ج. 2، م. س.، ص 103.

[129] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 42.

[130] ديوان تأبط شرًا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 215.

[131] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 52.

أُرَكِّبُهـــا فـــي كُـــلِّ أَحْمَـــرَ غـــاثِرٍ وَأَنْسِـجُ لِلْولْـدانِ مـا هُـوَ مُقْـرِفُ[132]

وهذه السهام يركبها في نصول حمراء بلون الغبار، وينسج منها للخادم الشاب. ثم يخبرنا أنه مجيد في صنع السهام، فيبريها جيدًا، حتى إذا طار وصوَّت يصدر رنينًا، (وهذا مرتبط بقوله "وحمراء..." في السطور السابقة). أما هدف هذه السهام فهو العدو إذ يرسلها له كالهدية. فهذه السهام قد صنعها وألصق عليها الريش.

ومن ثقافات السهم أنه جزء أساسي في لعبة الميسر (قمار الجاهلية)، وبالمجاز فوز السهم هو رمز النجاة والسلامة، يقول عروة بن الورد:

فَـإِنْ فـازَ سَـهْمٌ لِلْمَنِيّـةِ لَـمْ أَكُـنْ جَزوعًـا وَهَـلْ عَـنْ ذاكَ مِـنْ مُتَـأَخَّرِ
وَإِنْ فـازَ سَـهْمي كَفَّكُـمْ عَـنْ مَقاعِـدٍ لَكُمْ خَلْفَ أَدْبارِ البُيوتِ وَمَنْظَرِ[133]

وكفاكم فوز سهمي، أي خروجه أوَّلًا، لأنه بمجرد خروجه أوَّلًا، فإن ذلك يعد له فوزًا ونجاة، وفوز سهمه هنا نجاته وسلامته، وكأنه يقول: إن وجودي سيوفر عليهم الرحيل لتصبحوا ضيوفًا، فأنا أطعمكم وأعطيكم، ولا حاجة لملازمة أدبار البيوت. وكان الضيف إذا جاء بيتًا قعد في دبر البيت.[134]

وهنا لا بد من الإشارة إلى ثنائية الخروج والثبات، فالخروج تحقيق أمر ونتيجته الفوز، لأن فيه جلب المال والطعام لتحقيق الذات وخدمة غيره من المحتاجين، خاصة أنهم ينتظرون هذه المساعدة، أما الثبات والقبوع في المنزل فهو التقاعس بحد ذاته والتواكل وتحقيق الانسحاق والتبدد، لذا فهو الخمول ونتيجته العدم والموت.

والسهام تشبه القِداح، يقول قيس بن الحُدَادية:

---

[132] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 52.
[133] ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 43.
[134] م. ن.، ص 43.

فَانْصاعَ وَانْصَعْنَ أَمْثالَ القِداحِ مَعًا تَخالُ أَكْرُعَها بِالبِيدِ مُرْتَعَسا[135]

والقداح: السهام قبل أن تنصل وتراش، المرتعس: من ٱرتعس أي ٱرتعش ورجف.

3.2.4 الرمح

والرماح، أيضًا، من أدوات القتال المهمة التي ٱعتمد عليها المحارب عامة، وربما أنها – بجانب القوس – خدمت الصعلوك خدمة ذات قيمة كبيرة على ٱعتبار التنقل المكاني الذي فرضته ظروف حياة الصعلوك عليه، فهو بحاجة دائمة إلى الرمي من بعيد حتى يصيب أهدافه، والسيف – على ما فيه من عظمة وأهمية للفارس – لا يسد مثل هذه الحاجة، ومن هنا جاءت أهمية كبيرة للرماح، وقد تفنن العرب في صناعتها واختلفت باختلاف أطوالها وأوزانها ومعادنها والغاية التي تؤديها.[136]

ومن الرماح ما سميت "سمر الرماح"، يقول قيس بن الحُدَادية:

وَسُمْرِ الرِّماحِ وَجُرْدِ الجِيادِ عَلَيْها فَوارِسُ صدقٍ نُجُبْ[137]

وهذا النعت من إشارات البطولة والقوة والعظمة، لأن السمرة لا تتفق مع الرخاوة الفرار، بل هي من سيميائيات الإغلاق والتمرد والصلابة والقوة والصمود، فالليل أسود، وهو ليل الصعاليك الذي طالما تغنوا به ورحبوا به، ولون الرماح يلائمهم نفسًا وحاجة، لذا فإنه هنا ينعت الرماح بالسمرة، وهي إشارة ملائمة لألوان الصعاليك وحياتهم القاتمة.

ويهتم الشعراء الصعاليك بتمييز أسلحتهم من حيث مصدرها، يقول صخر الغَيّ:

فَشامَتْ في صُدورِهِما رِماحا مِنَ الخَطِّيِّ أُشْرِبَتِ السِّماما[138]

---

[135] حاتم صالح الضامن. 1990. عَشَرةُ شُعَراء مُقِلّون. كلية الآداب، جامعة بغداد، ط 1، بغداد – العراق، ص 36.

[136] ينظر: عبد الجبار محمود السامرائي. تقنية السلاح عند العرب. م. س.، ص 7 – 9.

[137] حاتم صالح الضامن. عَشَرةُ شُعَراء مُقِلّون. م. س.، ص 32.

[138] ديوان الهذليين. ج. 2، م. س.، ص 66.

وهنا يشير صخر الغَيّ إلى مصدر الرماح وهو الخَطّ، وهو موضع بين عمان إلى البحرين، وكانت تصل الرماح القنا إليها من الهند، والعرب يُقَوِّمونها وتباع بينهم.[139] ومثل هذه الإشارة هي دلالة على التميُّز النوعي والشأن العظيم، على الرغم من أن الصورة لا تتحدث عن موقف قتالي، فهذا البيت من قصيدة يرثي فيها صخر الغَيّ ٱبنه تليدًا، وما الرماح المذكورة إلّا جزء من صورة إصابة عِلْجَين بهما، والصورة تصور القدر الواقع على المرء إذا قضي أمره.

3.2.5 التُّرْس

ومن ثقافات الحرب الهجوم، وللهجوم أدواته كالرماح والقسي، ومن أدوات القتال عن قرب السيف. وللدفاع عن النفس، أيضًا، أدوات. وهذا الدور يقوم به التُّرْس، يقول عَمْرو بن عَجْلان:

وَأَسْـمَرَ مُجْنَـأً مِـنْ جِلْـدِ ثَـوْرٍ أَصَـمَّ مُفَلِّـلًا ظُبَـةَ النِّبـالِ[140]

فهو أسمر اللون محدَّب الشكل، قاسٍ ومصنوع من جلد الثور، لدرجة أنه يكسر الرؤوس المعدنية للنبال إذا ٱصطدمت به.

3.2.6 الوفضة[141]

وهي أداة ضرورية إذ لها ٱستعمال يومي، وخاصة ٱستعمالها في ظروف البطولة والكَرّ، والكمائن ورصد القوافل لتسهيل مَهمة قطع الطريق. يقول الشنفرى:

لَهـا وَفْضـةٌ مِنْهـا ثَلاثـونَ سَـيْحَفًا إِذا آنَسَتْ أُولَـى العَدِيِّ ٱقْشَـعَرَّتِ[142]

والشنفرى – في هذا الموضع – يسمي جعبة السهام "الوَفْضة"، أما السهم عريض النصل فيسميه "سَيْحَفًا".

---

[139] أبو عبدالله ياقوت بن عبدالله الرومي الحموي. معجم البلدان. م. س.، ص 378.

[140] ديوان الهذليين. ج. 3، م. س.، ص 116.

[141] جعبة السهام أو الكنانة. ينظر: عبد الجبار محمود السامرائي. تقنية السلاح عند العرب. م. س.، ص 12.

[142] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 38.

وقد ذكرها الشنفرى في موقف وصف أم العيال (تأبط شرًّا)، وهو الذي كان يهتم بزاد المقاتلين ويدير شؤون إطعامهم. وبالإضافة إلى ذلك، فإنه – أي تأبط شرًّا – يحمل جَعْبة السهام التي تحتوي على عدد كبير من السهام العريضة النصال، يبلغ عددها الثلاثين، بينما يستعد لمواجهة الخصم بمجرد أحس بعدوهم نحوه.

أما الجَفْرُ[143] (وهو الوفضة أو الكنانة) فهي جَعْبة السهام. وإذا ٱجتمع السيف والسهم فالقوس موجودة بحكم وجود السيف، يقول الشنفرى:

إذا فَزِعُــوا طــارَتْ بِــأَبْيَضَ صــارِمٍ وَرامَتْ بِما فِي جَفْرِها ثُمَّ سَلَّتِ[144]

وهكذا تتعاضد أداتان لتشكِّلا قيمة السيطرة والصد والانتصار. وهنا يعطي السيف صفتي البياض والصرامة، والبياض أي الإشراق، والصارم بمعنى الحاد الشفرة (الظُّبَة)، وما هاتان الصفتان إلا بعض من صفات الصعلوك. فالأداة إذًا، سيمياء ثقافة لتحمل مدلولًا يتعلق بالإشراق وعلو الهمة والكنانة، بسهامها توحي بالفارس المغوار الذي ينتقي الموقع في جسد عدوه فيصيبه.

3.3 سيمياء اللون[145]

يعتبر اللون أحد المركِّبات الأساسية في تشكُّل الصور الشعرية وتجسيد وحمل دلالات حضارية وثقافية متنوعة، بالإضافة إلى كونه جزءًا من المظاهر الجمالية في النص الأدبي. لكن دلالات اللون يمكن أن تختلف باختلاف الحالة النفسية للفرد أو للجماعة. وقد عرف المأثور الجَمْعي دِلالات فسيولوجية ونفسية وذوقية واجتماعية ودينية ورمزية معروفة، للألوان، وعلى الرغم

---

[143] الجَفْرُ: الكنانة، جَعْبة السهام.

[144] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 38.

[145] عن رمزية الألوان في المأثور الحضاري، يراجع: لوكْ بِنْوا. 2001. إشارات، رموز وأساطير. تعريب: فايز كم نقش، عويدات للنشر والطباعة، ط 1، بيروت – لبنان، ص 71 – 73. وأيضًا: يونس شنوان. 1999. اللون في شعراء ٱبن زيدون. منشورات جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، إربد – الأردن.

من ذلك فإن الدِّلالات تختلف باختلاف المكان والزمان والحيثيات ومن شبه المتفق عليه أن نقول إن الشعر الجاهليّ يحاكي بيئة الصحراء بصور فنية شعرية بواسطة آستخدام عناصر عديدة، منها اللون كجزء أساسي في بناء الصورة الشعرية.[146] وبناء عليه يتغير الذوق، فيتغير الحكم والقيمة كذلك.

سيكون الاشتغال في هذا المحور في سيمياء اللون كإحدى السيميائيات الثقافية، من حيث كونه حقيقة ذات دلالات في حياة الصعلوك، تتعلق بالمشاعر أو المواقف أو المنزلة، وربما يحمل دلالة بيئية أو دلالة الصراع مع الآخر. فلا بد، إذًا، من معانٍ مضمرة وراء اللون، سواء أكانت مباشَرة أم غير مباشَرة. ويمكن الإشارة إلى سيمياء اللون على أنها من أهم السيميائيات الثقافية البارزة والواضحة في شعر الصعاليك. وعلينا أن نتعامل مع عدة قضايا، كدِلالات الألوان الحارة، فهي عدم الثبات، الحركة والاضطراب، أو الهيجان والثورة والتمرد. ومن هنا يمكن الحديث عن العلاقة بين الألوان الأحمر واللون الأصفر، الكميت، الأغبر. ومن اللافت للنظر، أيضًا، هي التحولات اللونية وتمظهراتها. ولا بد من الحديث عن مدى هامشية الألوان، والغاية من ظهور اللونين الأبيض والأسود بكثافة كبيرة مقارنة مع سائر الألوان.

[146] ليلا قاسمي حاجي آبادي، ومهدي ممتحن. الجمال اللوني في الشعر العربي من خلال التنوع الدلالي. فصلية دراسات الأدب المعاصر. السنة الثالثة، ع. 9، ص 83 – 86. وأيضًا ما كتبه يونس شنوان في مساهمة اللون في تشكيل الصورة الشعرية، ينظر: يونس شنوان. 1999. اللون في شعراء آبن زيدون. م. س.، ص 30 – 42.

3.3.1 الألوان الأساسية

3.3.1.1 اللون الأسود

وفي المجتمع الجاهليّ الأسود رمز خيبة الأمل والحقد وشدة الهموم والأحزان، وقد ٱستخدِم للتعبير عن جمال المرأة وسواد شعرها وشفاهها.[147] وربما كان الإكثار من ٱستخدامه للعلاقة بين السواد والظلمة، وربما يفسَّر ذلك بتقديم العرب للَّيالي على الأيام.[148]

وكما بدا من خلال دراسة أشعار الصعاليك في العصر الجاهليّ فإن اللون الأسود يعد من أهم الألوان المساهمة في تصوير جزء غير قليل من حياة الصعاليك، ويحمل هذا اللون دلالات ثقافية بعيدة الأهمية، يقول عروة مشيرًا إلى الأنامل السوداء:

قَعيدَكِ – عَمْرَ اللهِ – هَلْ تَعْلَمينَني كَريمًا، إذا ٱسْوَدَّ الْأَنامِلُ، أَزْهَرا[149]

فإذا جاء الشتاء واشتد البرد ٱحتاج الناس إلى النيران والصِّلاء، وعندها تسودُّ أناملهم ومعاصمهم من الوقود. أما عروة فإنه يكون أزهرَ أي أبيض اللون لأنه لا يحتاج إلى الوقود والصلاء.[150] فلديه الكثير من المال الذي من شأنه أن يكون عونًا للمحتاجين، وهو يكون منفرج الأسارير بشوشًا إذا طُلب الطعام منه، ولا يمتقع لونه ولا يتعرض للإحراج إذا طُلب الطعام منه.

ويقول عروة أيضًا في نفس السياق:

أَبى الخَفْضَ مَنْ يَغْشاكِ مِنْ ذي قَرابةٍ وَمِنْ كُلِّ سَوْداءِ المَعاصِمِ تَعْتَري[151]

---

[147] ليلا قاسمي حاجي آبادي، ومهدي ممتحن. الجمال اللوني في الشعر العربي من خلال التنوع الدلالي. م. س.، ص 9 – 11.

[148] محمد عبد المطلب. 1985. شاعرية الألوان عند ٱمرئ القيس. فصول، مج. 5 ع. 2، ص 57 – 58.

[149] ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 40.

[150] م. ن.، ص 40.

[151] م. ن.، ص 45.

وسوداء المعاصم من شدة الجوع والبرد والعمل في تحضير الوقود والنار، أي الحاجة إلى الطعام لقلته. فالسواد دال على العمل،[152] بينما البياض دال على الكرم.

ويقول الشنفرى في تصوير صورة حيوانية من عمق الصحراء:

تَـرودُ الأَراوِي الصُّـحْمُ حَـوْلي كَأَنَّهـا عَـذارى عَلَـيْهِنَّ المُـلاءُ المُـذَيَّلُ[153]

والأراوي جمع الأَرْوِيَّة، وهي أناث الوعول، والصُّحْم جمع أَصْحَم وصَحْماء، وهي الوعول السود التي يميل لونها إلى الأصفر.[154] وما تجدر ملاحظته هي أن الشاعر لم يذكر اللون الأسود لفظًا مباشَرًا، ولكنه ٱستخدمه من خلال التصوير، ومن خلال إيراد متعلقات لونية، فالصورة تتركب من عدة عناصر يوصف قسم منها بالسواد والصفرة.

ويظهر ٱستخدام العلامة من خلال اللامباشَرة ومتعلقات اللون في بيان اللون الأسود – والأحمر أيضًا – في قول قيس بن الحُدادية:

غَـداةَ سَـقَيْنا أَرْضَـهُمْ مِـنْ دِمـائِهِمْ وَأُبْنـا بِـأُدْمٍ كُـنَّ بِـالأَمْسِ وُضَّـحا[155]

والأُدْمة هي السُّمْرة. والأُدْم هي السبايا من النساء، أي صِرْن سمراوات لشدة ما قاسين من شدة السبي،[156] وقد كنَّ وُضَّحًا (بيضًا). ولا بد من الإشارة إلى مسألة تحوُّل اللون، فالأبيض تحوَّل إلى الأسمر، فالسبايا كنَّ بيضًا وأصبحن سمراوات (وُضَّحًا ← أُدْما). وهكذا يتبين أن اللون ليس مجرد تعبير حسي ومُدرَك حسي بقدر ما هو إشارة ذات معنى ودلالة، ولهذا المعنى مدلول ٱجتماعي من جهة، إذ تتحول المرأة إلى سبية، ومدلول عسكري – حربي – سياسي، إذ يدل اللون على الغالب والمغلوب وعلى القوي والضعيف، فالقبيلة الضعيفة تُسبى نساؤها أما القبيلة الغالبة

---

[152] ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 45. وليلا قاسمي حاجي آبادي، ومهدي ممتحن. الجمال اللوني. م. س.، ص 9.

[153] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 65.

[154] عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لامية العرب للشنفرى. م. س.، ص 33.

[155] حاتم صالح الضامن. عَشَرةُ شُعَراء مُقِلّون. م. س.، ص 33.

[156] م. ن.، ص 33.

فهي المسيطرة من خلال عملية السبي، وما فيها من إذلال. إذًا، اللون هنا هو سيمياء ثقافية عميقة الدِّلالة. وما دام قد آرتكز على تصوير آرتواء الأرض بالدم في صدر البيت، فالصورة التي يراها المتلقي يغلب عليها اللون الأحمر، وهي صورة المنتصِر من خلال كلمة "سَقَيْنا". وهكذا يتبين أن للإشارة أكثر من مدلول، كما هو مبين في الرسم التالي:

إشارة ---- معنى ---- مدلول

مدلول 1 مدلول 2

فالمدلول الأول هو المعنى الحرفي، والمدلول الثاني يشير إلى معنى دلالي آستنتاجي وهو العبودية والأسر والإذلال.

وقد ظهرت سيمياء اللون غير محسومة بلون واحد وإنما يشارك فيها أكثر من لون، فيقول قيس بن العَيزارة في وصف بقرة وحشية:

كُتِـبَ البَيـاضُ لَهـا وَبـورِكَ لَوْنُهـا فَعُيونُهـا حَتّـى الحَواجِـبِ سـودُ[157]

ويبدو أن قيسًا أراد هذا الجمع بين اللونين لإظهار الجمال من خلال العلاقة الضدية بين ثنائية الأبيض[158] والسود في موضع واحد.

وما يلفت النظر أن اللون الأبيض في شعر الصعاليك لا يعني الأمل والإشراق والتفاؤل، وإنما آستخدموه للتعبير عن ألوان أدوات القتال التي يستعملونها في حياتهم وخاصة السيف، فقد عرف اللون الأبيض كجزء من ثنائية "الأبيض – الأسود"، وقد يمكننا الإشارة إلى توازٍ، والتوازي هنا بمعنى المقابلة، من غير آشتراط المساواة، فثنائية "الأبيض – الأسود" المعروفة ذات حضور واسع وأهمية كبيرة في شعر الصعاليك. بالإضافة إلى ذلك، يبدو أن الصعاليك قد وعوا جيّدًا ما

[157] ديوان الهذليين. ج. 3، م. س.، ص 75.

[158] يونس شنوان. 1999. اللون في شعراء آبن زيدون. م. س.، ص 74 – 82.

وراء هذه الثنائية من جماليات، وتنبهوا إلى ما ينشأ من صور فنية من خلال آستغلال هذه الضدية، والأهم من كل ذلك بالنسبة لنا أن نستقرئ النص من أجل آستخراج الدلالات الثقافية في النص.

3.3.1.2 اللون الأبيض

وقد آستعمل الجاهليون الأبيض لوصف أعضاء المرأة، وشبهوا الجسم الأبيض بالعاج أو الرخام.[159] وحضور اللون الأبيض واسع أيضًا في أشعار الصعاليك في العصر الجاهليّ، يقول الشنفرى:

تَـــرودُ الأَراوِي الصُّـــحْمُ حَـــوْلي كَأَنَّهـــا عَـــذارى عَلَـــيْهِنَّ المُـــلاءُ المُـــذَيَّلُ
وَيَرْكُـــدْنَ بالآصـــالِ حَـــوْلِي كَـــأَنَّني مِنَ العُصْمِ أَدْفى يَنْتَحي الكِيحَ[160] أَعْقَلُ[161]

والعُصْم، مفردها أَعْصَم، وهو الوعل الذي في ذراعه بياض.[162] وهنا أيضًا يستخدم الشاعر ألفاظًا ذات دلالات لونية من غير أن يصرح بلفظ اللون ذاته. فنحن في حالة من إعلان الأجواء الاحتفالية أو الكرنفالية، بل أكثر من ذلك فإنها إشاعة أجواء الفرح، فلم لا تكون أجواء العروس إذا زُفت إلى قرينها، ولم لا تكون أجواء القبول (لا الرفض) حيث يجد الصعلوك نفسه عنصرًا مقبولًا في الطبيعة بين الحيوانات على الرغم من علاقة الضدية بينهما (إنسان – حيوان). وبناء عليه يمكن الادعاء أن الطبيعة تهب بما فيها لتجعل الشاعر في عرس كوني تهبه الطهارة والنقاء والطمأنينة، وما يجعل الفكرة مقبولة في هذا الموقع أنه آختار الحيوانات غير المفترسة، ليشارك فيه الأَراوِي (الإناث من الوعول السّود) والعُصْم (الوعول في ذراعها بياض)، وما دامت

---

[159] ليلا قاسمي حاجي آبادي، ومهدي ممتحن. الجمال اللوني في الشعر العربي. م. س.، ص 6 – 7.

[160] (الكِيحَ) في: عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لاميّة العرب للشنفرى. م. س.، ص 33، وهي الأنسب. (الكَيْحَ) في: ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 65. وفي: محمود محمد العامودي، شرح لامية العرب. م. س.، ص 83.

[161] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 65.

[162] عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لامية العرب للشنفرى. م. س.، ص 33.

المعاني اللونية مقلوبة، والأنثى لونها أسود والذكر لونه أبيض، فقد ٱضطر الشاعر إلى البحث عن حل، فاضطر إلى ٱستخدام مصطلح من عالم الأنوثة وهو العذارى، وهكذا تتآلف الصورة لإيجاد التلاحم الطبيعي وتحقيق الطمأنينة والكمال الكوني.

وإذا أسفر الوجه فإن اللون الأبيض هو المرشَّح للدلالة على هذه الحالة، يقول عروة:

سَـلي الطّـارِقَ المُعْتَـرَّ يـا أُمَّ مالِـكٍ إذا مـا أَتـاني بَـيْنَ قِـدْري وَمَجْـزَري
أَيُســفِرُ وَجْهــي إِنَّــهُ أَوَّلُ القِــرى وَأَبْـذُلُ مَعْروفـي لَـهُ دونَ مُنْكَـري[163]

والإسفار ليست حالة شكلية وإنما هي إشارة دالة على الارتياح في حال ٱستقبال الضيوف أو المحتاجين، فيسفر وجه عروة، أي يشرق، عند أول القرى وقدوم الطارق طالب القوت، فيقدم له عروة الطعام ويقضي حوائجه. فإذًا:

طلب القوت	الإسفار	الكرم
الفعل	الإشارة = رد الفعل	الدلالة

جدول رقم (3): الفعل – الإشارة – الدلالة

وبالنظر إلى هذا الموقف فإننا قد لا نلمح اللون الأبيض بعينه، ولا حتى في مخيّلتنا، فالأمر هنا مختلف عن الدلالات المادية البحتة، فالبشاشة والابتسامة عند الاستقبال جزء من حالة نفسية إيجابية تتآلف مع ما في اللون الأبيض من إيحاءات إيجابية، منها الراحة والهدوء والسلام والنقاء والطهارة، وهنا تدل هذه الحالة على البذل والكرم عند الحاجة.

[163] ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 135، منسوبان لعروة وغيره.

والسيف كلون الملح،[164] ويتبين في هذا التصوير أن سيمياء اللون تلتقي بسيمياء الأداة الحربية في مواضع كثيرة، ونرى أن الشعراء الصعاليك قد آستخدموا اللون الأبيض في وصف السيف من جهة لمعانه ودقة صقله، يقول عمرو بن براقة:

وَكَيْـفَ يَنـامُ اللَّيْـلَ مَـنْ جُـلُّ هَمِّـهِ حُسامٌ كَلَوْنِ المِلْحِ أَبْيَضُ صارِمُ[165]

ويقول الشنفرى:

حُسـام كَلَـوْنِ المِلْـحِ صـافٍ حَديـدُهُ جُـزارٍ كَأَقْطـاعِ الغَـديرِ المُنَعَّـتِ[166]

ويقول تأبط شرًّا:

فَـإِنْ تَـكُ نالَتْـهُ خُطـا طَيْـفِ كَفِّـهِ بِـأَبْيَضَ قَصّـالٍ نَمـى وَهْوَ فـادِحُ[167]

ففي الحالات الثلاث أعلاه نجد أن الشعراء الصعاليك قد آتكؤوا على اللون الأبيض فعلًا، وأكثروا من وصف السيف بهذا اللون، فضلًا عن الصفات الكثيرة الأخرى، وذلك للدلالة على كونه لامعًا مصقولًا بشكل جيد، ومن الطبيعي أن يكون – عندها – قاطعًا مطيعًا لصاحبه.

ومن وجه الصعلوك إلى الأداة إلى وصف غرة البعير، يقول تأبط شرًّا:

عَلـــى قَرْمـــاءَ عالِيـــةٍ شَـــواهُ كَـــأَنَّ بَيـــاضَ غُرَّتِـــهِ خِمـــارُ[168]

وتأنيس الحيوان واضح بحيث جعل البعير بغرة بيضاء كالفتاة الجميلة، وهذا الوصف ما هو إلّا إشارة واضحة إلى المعالم الجمالية في البيئة الحيوانية المحيطة للصعلوك في بيئته.

---

[164] تكرر تعبير "كلون الملح" وما شابهه في وصف لون السيف في مواضع عديدة، ينظر على سبيل المثال: ص 151، 165 – 166، 183، 283 من هذه الدراسة.

[165] يحيى الجبوري. قصائد جاهلية نادرة. م. س.، ص 100.

[166] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 38.

[167] ديوان تأبط شرًّا. شر: يوسف شكري فرحات، م. س.، ص 125.

[168] م. ن.، ص 137.

واستمرارًا لتصوير البيئة الحيوانية بألوانها يستخدم الشعراء الصعاليك اللون الأبيض، بشكل مخالف لاستعماله المألوف، يقول الشنفرى:

مُهَلْهَلَـــةٌ شِـــيبُ الوُجـــوهِ كَأَنَّهـــا قِـــداحٌ بِكَفَّـــيْ ياسِـــرٍ تَتَقَلْقَـــلُ[169]

وهذا وصف وجوه الذئاب بالبياض، فشعر وجوهها أبيض، وهو لون من ألوان الذئاب.[170] وهو لون على وجه التعميم والتغليب، وليس على وجه الدقة، فالمقصود أن الذئاب بلون فاتح، وربما قريب إلى الأبيض.

3.3.1.3 اللون الأحمر

ولا يُعقل أن تستشري الحرب دون إراقة دماء، فالسيف ليس مجرد أداة ترفيهية فقط، فهو أيضًا أداة قتال وقتل وسفك دماء. يقول الشنفرى:

تَراهـــا كَأَذْنَـــابِ الحَســـيلِ صَـــوادِرًا وَقَـدْ نَهِلَـتْ مِـنَ الـدِّماءِ وَعَلَّـتِ[171]

وبمجرد ذُكر السيف في هذه الصورة فإن الخيال يستحضر صورة يسيطر عليها اللون الأحمر، وهو موحٍ – على الأغلب – بالإخبار عن الدماء والقتل. وهنا تتواشج سيمياء اللون وسيمياء الأداة وسيمياء الحيوان، فالسيوف في أيدي الفرسان وقد خرجوا بها من المعركة حمراء ملطخة بالدماء، تلوح بأيديهم كما تتحرك أذناب أولاد البقر إذا صدرت عن الماء. ومن جهة أبلغ، فإن هذه الصورة من علامات الانتصار.

ويستعين الصعلوك بألوان مشهورة أصلها أزهار نباتات معروفة عندهم، كالعصفر، يقول تأبط شرًا:

---

[169] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 59.

[170] عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لامية العرب للشنفرى. م. س.، ص 18.

[171] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 38.

وَلَمـــا رَأَيْـــتُ الجَهْـــلَ زادَ لَجاجـــةً يَقـــولُ، فَـــلا يَـــأْلوكَ أَنْ تَتَشَـــوَّرا

دَنَـــوْتُ لَـــهُ حَتّـــى كَـــأَنَّ قَميصَـــهُ تَشَرَّبَ مِنْ نَضْحِ الأَخادِعِ عُصْفُرا[172]

والعصفر نبات صبغي في حمرة الدم، وكان من الطبيعي أن تلتقي دلالته بتأثير الرش الصادر من الأخدعين، وهما عرقان في العنق. وتتلاحق صور القتل والحرب والدماء فيدل عليها الشعراء بدالات عديدة لنفس المدلولات، فاللون الأحمر يذكر بالدم ما دام الحديث يدور عن القتال.[173]

وتتعزز سيمياء اللون الأحمر في مجال ذكر السيوف والدماء، وتندمج ثلاثة ألوان: الأحمر والأسود والأبيض معًا، ومن صفات السيف اللمعان، يقول تأبط شرًّا:

جَزى اللهُ فِتْيانًا عَلى العَوْصِ أَشْرَقَتْ سُـيوفُهُمْ تَحْـتَ العَجاجـةِ بِالـدَّمِ[174]

وهذه السيوف تلمع كإشراقة الصباح وضيائه، لكن لمعانها ليس بسبب آنعكاس النور عليها بل بسبب تلطيخها بدماء الأعداء من بني خثعم، على الرغم من الغبار الذي ملأ الجو، وكان من شأن السيوف أن تختفي لكنها لمعت بالدم.

ويقول تأبط شرًّا:

وَقَـدْ لاحَ ضَـوْءُ الفَجْـرِ عَرْضًـا كَأَنَّـهُ بِلَمْحَتِـــهِ أَقْـــرابُ أَبْلَـــقَ أَدْهَـــمِ[175]

فالإشراق، إذًا، آثنان: واحد إشراقة السيوف بالدم، والثاني هو بداية ظهور ضوء الصبح، الذي شبهه بخواصر جواد أسود فيه بياض، وهنا أيضًا توطيد آخر لسيمياء اللون، للسواد والبياض

---

[172] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 102.

[173] بعض التفسيرات تشير إلى صُفرة العصفر، وهذا صحيح، ويبدو – فعلًا – أن هناك قربًا في لون كل من العصفر والزعفران والكركم والحص، ولا بد من القول إن الأمر يتعلق بالنوع والزهرة ومرحلة نضجها. لسان العرب. مادة (عصفر).

[174] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 206.

[175] م. ن.، ص 208.

معًا، فهو من جهة سواد الليل وبياض الصباح، ومن جهة سواد المشبه به "أبلق أدهم". وقد برزت معالم الجمال من خلال العلاقة الضدِّية.

ونجد حالات يُشار فيها إلى اللون الأحمر من خلال مسمَّيات أخرى، يقول تأبط شرًّا:

عَلَيْــكَ جَــزاءٌ مِثْــلُ يَوْمِــكَ بِالجَبــا وَقَدْ رُعِفَتْ مِنْكَ السُّيوفُ البَواتِرُ[176]

وتختلط أسماء السيف بصفاته، وربما وقعت عليه صفات من شأنها أن تُطلق على السيف بسبب ظروف خاصة، لها علاقة بالقتال. و(رُعِفَتْ) من الرعاف وهو النزيف إذا اصاب المرء من أنفه. وقد آستعار تأبط شرًّا هذه الصفة للسيف، فراح يقطر دمًا وهو علامة من علامات الانتصار أيضًا.

والقوس ذات صفات عديدة منها أن جعلها الشاعر الصعلوك الشنفرى حمراء، بتأثير الشمس والمطر، يقول:

وَباضِــــعةٍ حُمْــــرِ القِسِــــيِّ بَعَثْتُهــــا وَمَــنْ يَغْــزُ يَغْــنَمْ مَــرّةً ويُشَــمَّتِ[177]

وما دام الحديث عن لون القوس، وما دام الشنفرى قد جعلها حمراء، فهذا يذكر بلون الدم الذي سيراق من أجساد الأعداء.

3.3.1.4 اللون الأخضر

ومما بدا لنا فإن ظهور اللون الأخضر قليل نسبيًّا إذا قورن وروده بورود الألوان القريبة إلى ألوان أرض الصحراء. ولم يبعد الصعاليك في الاستدلال باللون الأخضر على الخير والخِصب عما عرف في المأثور العربي العام، يقول عروة:

---

[176] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 79.

[177] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 37.

صَـبورًا عَلــى رُزءِ المَـوالي وَحافِظًــا لِعِرْضِيَ حَتّى يُؤْكَلَ النَّبْتُ أَخْضَرا[178]

فعروة يصبر على ما يقع تحته من ذم، ويهتم بالحصول على المدح إذا أجدبت الأرض وقل الخِصْب، ويستمر عروة بإطعام الضيوف حتى تخرج السنة ويقبل الخِصْب وتخضرُّ الأرض بعد أن كانت جافة يابسة.[179]

وقد أشار تأبط شرًّا إلى أيام السلم من خلال اللون الأخضر، يقول:

فَقُلْــتُ لَهــا: يَوْمــانِ، يَــوْمُ إِقامــةٍ أَهُـزُّ بِـهِ غُصْـنًا مِـنَ البـانِ أَخْضَـرا
وَيَـوْمٌ أَهُـزُّ السَّـيْفَ فــي جيـدِ أَغْيَـدٍ لَـهُ نِسْـوةٌ لَـمْ تَلْـقَ مِثْلِـيَ أَنْكـرا[180]

فاللون الأخضر هنا يحمل الدلالة الإيجابية، وهي الإشارة إلى أيام السلم، فهزُّ غصن البان الأخضر دلالة السلم. وهذا يتناظر مع غصن الزيتون الأخضر كإشارة إلى السلم. ويبدو أن دلالة الغصن الأخضر كدلالة على السلام متأصلة فعلًا في الذاكرة الجمعية لدى البشر جميعهم.[181] أما هز السيف فهو علامة الحرب، وهذا أيضًا يتناظر مع الفكر الجمعي القائل بأن الحرب والقتال يرمز إليهما بالسيف.

3.3.1.5 اللون الأزرق

والملفت للنظر بالنسبة للَّون الأزرق أنه قليل التواتر، وفي ما رصدناه من مواضع في أشعار الصعاليك في العصر الجاهليّ فقد ورد بدلالة حادت عن الأصل كليًّا، يقول الشنفرى:

وَمُستَبْسِـلٍ ضـافي القَمـيصِ ضَـمَمْتُهُ بِــأَزْرَقَ لا نِكْــسٍ وَلا مُتَعَــوِّجِ[182]

---

[178] ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 41.
[179] م. ن.، ص 41.
[180] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 100.
[181] ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 41.
[182] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 42.

ويقول قيس بن العيزارة:

فـــي كُـــلِّ مُعْتَـــرَكٍ تُغـــادِرُ خَلْفَهـــا زَرْقـــاءَ دامِيـــةَ اليَـــدَيْنِ تَميـــدُ[183]

أما ما عناه الشنفرى بقوله "بأزرق" فهو النصل الأزرق، وهذا الوصف دليل على الصفاء الشديد، فلصَّنعة في صقله وتلميعه يبدو متلألئًا مضيئًا، فقالوا هو "الأزرق"، وهذا الاستخدام أنما جاء للزيادة في إبراز الصفة، فالحديد إذا صُقل ظهر بياضه، وما هو بالأبيض أصلًا، فهذ آستخدام وراءه غاية خاصة، وقد يكون محاولة لبث القوة الخارقة في هذا السهم، فإذًا، الأزرق تعني القوي الخارق، وربما جاء هذا المعنى من زُرقة السماء وجبروتها وهيمنتها كونها أحد موجودات الكون التي تخفي وراءها الكثير من الأسرار وتدل على العظمة.

أما "زَرْقاءَ" في قول قيس بن العيزارة فهي كلبة أدمتها البقرة الوحشية، وهذا جزء من مشهد تقليدي تكرر في الشعر الجاهليّ، يغري فيه الصائد كلابه لتنزو على البقر الوحشية، وتنتهي إما بموت الكلاب أو بموت البقر.

3.3.2 الألوان الفرعية

3.3.2.1 الأغبر

ويلجأ عروة إلى ألوان الأرض، يقول:

أَقَـــبَّ وَمِخْمـــاصَ الشِّـــتاءِ مُـــرَزَّأً إِذا آغْبَـــرَّ أَوْلادُ الْأَذِلّـــة أَسْـــفَرا[184]

ودلالة اللون الأغبر هي أن أولاد اللئام يَغْبَرُّ لونهم بسبب ضيقهم وبخلهم.[185] وقد جاء هذا الوصف في خضم مقارنة أجراها عروة بينه وبين أولاد الأذِلّة، فإنه يفضل أن يهب الضيوف

[183] ديوان الهذليين. ج. 3، م. س.، ص 75.

[184] ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 41.

[185] م. ن.، ص 41.

مما لديه، فيطوي بطنه ولا يهتم بإطعام نفسه، فيظهر ضامر البطن، أسفر الوجه مضيئُه، فإنه يهتم بتقديم الطعام. فليس اللون مجرد دلالة وصفية خارجية، تدل على صفة أو هيأة، فهو، أيضًا، حامل لثقافة من الثقافات الإنسانية الدالة على دخيلة المرء، وهي الإيثار، حيث يفضل عروة الآخرين على نفسه، ويَقبل بالجوع وضمور البطن، وإن أضر هذا بجسده، فهو راضٍ به، لأنه يبغي أن يكون كريمًا، لا أغبر (بلون الغبار) بخيلًا أنانيًّا. فإذًا، اللون يعني الكرم إذا كان مسفرًا، ويعني البخل إذا كان أغبرَ.

3.3.2.2 وجه الصعلوك كالماء المذهب

ويجد عروة تُكأة من خلال وصف وجه الصعلوك المحمود، فهو أزهر (أبيض)، مبتسم وبشوش، مضيء، يقول:

سَـــرَاحِينُ فِتْيـــانٌ كَـــأَنَّ وُجـــوهَهُمْ مَصابيحُ أَوْ لَوْنٌ مِنَ الماءِ مُذْهَبُ[186]

وهذا وصف لرفاقه الصعاليك الذين خرجوا برفقته، فوجوههم مضيئة مشرقة، كالمصابيح في نورها، أو كالماء المذهَّب، المائل إلى الصفرة، وفي الحالتين يصف إشراقة وجوههم وٱستقبالهم الحرب بصدر رحب وشجاعة، إذ لا يهابون المواجهة. فليست هذه الإشراقة لأنهم سعداء في حياتهم، بل لفرحهم في مواجهة الموت، وهو في فلسفتهم جزء من حياتهم، يمارسونه برضى ورغبة. وهكذا يتبين أن لون الوجه إشارة إلى البطولة والرضى باستقبال الموت.

3.3.2.3 الوجه كالبرق

وكذلك يلجأ أبو كبير الهذلي إلى تخليد هذا الجانب من سيمياء اللون، وهو الجانب المتعلق بالوجه المضيء، يقول:

---

[186] ديوان الصعاليك. شر: يوسف شكري فرحات، م. س.، ص 12.

وإذا نَظَـــرْتَ إلـــى أَسِـــرّةِ وَجْهِـــه بَرَقَـتْ كَبَـرْقِ العـارِضِ المُتَهَلِّـلِ[187]

أسرَّة وجهه تبرق وتضيء كالبرق الذي يليه المطر، فالخير فيه، والعنفوان والقوة وفورة الشباب وتمرده، والوجه هنا ليس مجرد صورة عابرة، بل يكاد يكون كيانًا من البطولة وتوقع الخير، فتعابير الوجه من أدل الإشارات على الشجاعة والإقدام. ومن باب أولى أن نربط بين البرق – رمز الخير عامة، والمطر خاصة – والمستقبل البطولي المشرق المضيء الذي يملأ حياة الصعلوك ببطولاته، وهذا ما أراده أبو كبير من خلال وصف تأبط شرًّا الغلام، إن صحَّت قصة ما حدث بين أبي كبير الهذلي وتأبط شرًّا.[188]

3.3.2.4 الكُدْر (لون القطا)

ومن مشتقات اللون وإيحاءاته هو التعريج على تجسيد اللون بصفة جزئية من ذات غير عاقلة، كالطير مثلًا، يقول الشنفرى:

وَتَشْـرَبُ أَسـآرِي القَطـا الكُـدْرُ بَعْـدَما سَـرَتْ قَرَبًـا أَحْناؤُهـا تَتَصَلْصَـلُ[189]

وهنا يصف لون طائر القطا، فهو أَكْدَر، فيه كُدْرة، ومؤنثه كَدْراء، والجمع كُدْر.[190] فاللون ملازم للَون الأرض، ويعني عكس الصفاء. وما هذه الصورة إلا تصوير بيئي، من عناصر الطبيعة الحية، ولا يفوتنا الإشارة إلى ما يظهر من علاقة بين حياة الصعاليك عامة وبين الطيور الكُدْر، ألا نلاحظ التناظر بين حياة الصعلوك بمشاقها وشقائها وبين هذا اللون، أوليست الثقافة المتجسدة من وراء هذا اللون تعني شظف عيش الصعاليك وصعوباتها.

---

[187] ديوان الهذليين. ج. 2، م. س.، ص 94.

[188] تُنظر القصة في: م. ن.، ص 88.

[189] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 60.

[190] لسان العرب، م. س.، مادة (كدر)، وأيضًا: أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري. الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية. تح: محمد محمد تامر، وأنس محمد الشامي، وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، مادة (كدر).

3.3.2.5 الأَطْحَل (لون الذئب)

ويستمر الشنفرى في آستخلاص الألوان من عالم الطبيعة الحية، يقول:

وَأَغْـدو عَلـى القـوتِ الزَّهيـدِ كَمـا غَـدا أَزَلُّ تَهـــاداهُ التَّنـــائِفُ أَطْحَـــلُ[191]

والشنفرى يرتكز كثيرًا على ألوان الأرض الباهتة، فالأَطْحَل هو ما كان لونه بين الغبرة والبياض،[192] فهو لون الرماد،[193] وهذا اللون وجه آخر مما يعانيه الصعلوك، فهو لون باهت حزين، يتوازى مع ميزات الصعلوك وحياته الباهتة الحزينة، وهو من مركبات ألوان الصحراء، الموقع الذي عاش في داخل الصعلوك كما عاش فيه.

3.3.2.6 أسفع الخدين (الثور الوحشي)

وكما وصف الشنفرى الأطحل والأغبر، فإن قيس بن الحُدَادية يصف الأَسْفَع، يقول:

أَوْ مُفْـرَدٌ أَسْـفَعُ الخَـدَّيْنِ ذو جُـدُدٍ جادَتْ لَهُ مِنْ جُمادى لَيْلةٌ رَجَسا[194]

ويصور ابن الحُدَادية الثور الوحشي[195] بأنه ذا سُفْعة (سواد يضرب إلى الحُمرة)،[196] فهو أَسْفَع لوحته وسَفَعته الشمس، وظهرت في ظهره الجُدد، الخطة في ظهر الثور تخالف لونه. ويمكن ملاحظة العلاقة بين لون الصعاليك ولون هذا الحيوان ذي الوجه الأَسْفَع، فهل يشبه

---

[191] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 58.

[192] عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لامية العرب للشنفرى. م. س.، ص 17.

[193] لسان العرب. م. س.، مادة (طحل).

[194] حاتم صالح الضامن. عَشَرةُ شُعَراء مُقِلّون. م. س.، ص 36.

[195] أكثر شعراء الجاهليّة من وصف الثور الوحشي، ومرد ذلك هو التراث الديني الجاهلي الذي لم يبق منها إلا إشارات وإيحاءات ضئيلة توحي بالمعتقدات القديمة. فقد كان الثور الوحشي في المعتقدات القديمة يمثل "إله" يرمز إلى القوة والخصب، وهو عندهم إله العواطف، وقد عبده السومريون وسموه "إنليل" وعبدوا البقرة إلهة معه، ونتيجة آتحادهما في زواج مقدس فاض دجلة والفرات بالخصب على أرض سومر. وكان الآشوريون يضعون الثيران المجنحة على أبواب قصورهم حارسة راعية، لأنهم كانوا يعبدون الإله "الثور" ويلتمسون عنده الحماية والرعاية. ينظر: مصطفى عبد الشافي الشورى. 1996. الشعر الجاهلي – تفسير أسطوري، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط 1، الجيزة – مصر، ص 119.

[196] لسان العرب. م. س.، مادة (سفع).

الصعلوك في وَحْدته وٱنزوائه ومكابدته. وهكذا يتبين أن سيمياء اللون إشارة ذات دِلالة خاصة على شخص الصعلوك نفسه، بالضبط كما هي إشارة ذات دلالة على عذاب ذلك الثور الوحشي الذي يعاني ما يعاني جراء الحرارة.

3.3.2.7 الوشوم

ومن المواضع المشهورة التي برز فيها آستخدام الشعراء عامة اللون الأسود هي الوشوم على اختلاف مقاصدها، يقول قيس بن الحُدَادية:

أَضْـــحَتْ مَنازِلُهـــا بِالقـــاعِ دارِســـةً إِلّا نُئَيًّـــا كَوَشْـــمِ الجَفْـــنِ أَخْلاقـــا[197]

والوشم علامة ذات دلالة، توحي بالأثر، سواء أكانت على اليد أم على جفن العين، أم في أي موضع آخر من الجسد، بالإضافة إلى صفة الثبات، فقد زال البيت بكل أجزائه عدا النُّئِي البالية شبه التالفة، وهي الحفر أو شبه الأتلام التي تمنع ماء المطر من ٱختراق أطراف الخيمة، وهذه النُّئي البالية ما زالت صامدة ماثلة كوشم جفن العين، والوشم ثابت. وعليه يتبين أن الوشم دالّ له معنيان، وبمفهوم آخر الوشم إشارة لها دلالتان، كما هو مبين أدناه.

وشم ------ (معنى 1 = الأثر) ------ معنى 2

إشارة (دالّ) -- دلالة 1 ------- ----- دلالة 2 ثبات وقِدَم الأثر

(الحرفية)

وهنا، في بيت قيس بن الحُدادية، تدل هذه الإشارة على الثبات.[198]

---

[197] حاتم صالح الضامن. عَشَرةُ شُعَراء مُقِلّون. م. س.، ص 40. وقال المتنخِّل، واسمه مالك بن عُوَيْمر:

هـــل تَعـــرفُ المنـــزلَ بالأهَيْـــلِ كالوشْـــمِ فـــي المِعْصَـــمِ لَـــمْ يَجْمُـــلِ

يُراجَع: ديوان الهذليين. ج. 2، م. س.، ص 1.

[198] ويصح هذا إذا كانت نسبة "أخلاقا" – وهي بالجمع – إلى منازلها الدارسة. والأَوْلى أن تُنسَب إلى "نُئِيًّا" – وهي بالجمع أيضًا – والمعنى أقرب.

3.4 تقاطع سيمياء الأداة مع سيمياء اللون والصوت

يتآلف اللون مع الأداة ويتقاطع معها بمعادلة تكاد تكون حقيقية، بحيث تختفي – في حالات كثيرة – أهمية اللون لتندغم مع الأداة، وربما تتلاشى أهمية الأداة لتبرز أهمية اللون. وفي كلتا الحالتين تتشكَّل صور حربية قتالية أو بيئية تتغذى من هاتين الحاضنتين، حاضنة الأداة من ناحية وحاضنة اللون من الناحية الأخرى. وقد يكون من العسير الحديث عن اللون والإداة كل على حدة، والمعقول والأجدى هو الحديث عن أداة بلون معين أو أكثر من لون واحد لأنها – عند ذلك – تحمل دلالة خاصة، أو الحديث عن لون كمميز لإحدى أدوات الحرب أو أكثر. وفيما يلي جدول يجمع بين الأدوات الحربية وصفاتها اللونية:

		السيف	القوس	السهم	الرمح
اللون	**الأبيض**	أبيض، من ماء الحديد، مهو، كلون الملح		أبيض	
	الأسود				
	الأسمر				سمر القنا/ الرماح
	الأحمر	ملطخ بالدم	حمراء	نصول حمراء	
	الأصفر		صفراء		
	الشاحب	المُتَشَلْشِل			
	الأزرق			نصل أزرق	
الصوت			إِرْنان، هتوف	حفيف	
			حـــنـــيـــن		

جدول رقم (4): تقاطع سيمياء الأداة مع سيمياء اللون

وما قد يفاجئ الناظر إلى هذه الإشكالية هو شبه الاختفاء للَّون الأسود فيما يتعلق بأدوات الحرب، ليستعيض عنه الشاعر بألوان قاتمة أخرى كالسمرة والحمرة والزرقة والصفرة، وهي ألوان تغلب في أمور الحرب والقتال والحياة الجافة، هذا على الرغم من أن اللون الأسود قد يحمل أيضًا دِلالات الإقفال وعدم الوضوح، فالألوان المذكورة أكثر ملاءمة للقتال وإراقة الدماء، وهكذا تتمازج ووتتقاطع سيمياء اللون مع سيمياء اللون في دلالة واحدة هي دلالة القتال وما يتبعه من قتل وسفك دماء وموت.

3.5 سيمياء الموت

كان الشنفرى – ببطولاته وصولاته وجولاته – حاملًا دمه على كفه، والموت يلاحقه كل يوم وكل لحظة، وأينما ذهبت به الأرض، وحين أُسِر أنشد:

فَـــلا تَقبُرونـــي إنَّ قَبْـــري مُحَـــرَّمٌ عَلَـــيْكُمْ وَلَكِـــنْ أَبْشِـــري أُمَّ عـــامِرِ
إذا ٱحْتَمَلوا رَأْسي وَفي الرَّأْسِ أَكْثَري وَغُـودِرَ عِنْـدَ المُلْتَقـى ثَـمَّ سـائِرِي
هُنالِـــكَ لا أَرْجـــو حَيـــاةً تَسَـــرُّني سَجيسَ اللَّيالي مُبْسَلًا بِالجَرائِرِ[199]

يرى الشنفرى أن مصيره بالموت مقطوع ومحتوم، وهو المصير الذي يراه كل يوم، يحس به ويدركه، لكنه يخاطب أعداءه قائلًا "لا تَقبُروني"، يريد أن يكون صاحب القرار حتى وهو ميت، فهو يبخل عليهم بشرف دفنه، إذ رفضوه حيًّا، كما رفضه غيرهم، ولكنه – بالمقابل – يجود بجسده، بعد وفاته، لأم عامر (الضبع) وغيرها من الضواري والسباع، ففي كل الأحوال هي أرحم من البشر. وكرمه بجسده فيه شيء من الاحتفالية لأنه قال "أَبْشِري"، ومثل هذا يقال في مواقف الكرم والفرح، وما أقساه من فرح إذ يجود بجسده للوحوش الضارية، وكأنه القائل الضباع أحق منكم، أو كأنه

[199] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 47. وأيضًا: الأغاني. م. س.، 21/ 120. وأيضًا: عبد القادر بن عمر البغدادي. 1997. خزانة الأدب ولُب لِباب لسان العرب. تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط 4، القاهرة، 3/ 347 – 348.

يقول "أَبشري أمّ عامر لأنك تأكلين لحم من كان يطعمك لحم الناس ممن قتلهم"،[200] وربما قصد أن "الضبع تأتي القبور فتبحث عنها، ثم تستخرج الموتى فتأكلهم؛ فيقول: فلا تعْجلوا بقتلي، فإني سأموت فتفعل بي الضبع هذا".[201] وإن اختلفت الآراء في ما قيل من شروح حول "أَبْشِري أُمَّ عامِرِ"، فمفاد القول إن الضبع أقرب إليَّ منكم، وهو القائل في لاميته:

وَلـــي دونَكُـــمْ أَهْلَـــونَ ســـيدٌ عَمَلَّـــسٌ وَأَرْقَـــطُ زُهْلُـــولٌ وَعَرْفـــاءُ جَيْـــأَلُ[202]

وعلى الرغم من درايته أنه لا حياة تسره هناك وسيكون سجين الليالي مخذولًا بجرائره لكنه يفضل ذلك المصير.[203]

فالوحوش، إذًا، تقبله حيًّا وميتًا، وهو راضٍ بهذا الواقع حيًّا، ويوصي به ميتًا، إذ كيف يقبله الناس ميتًا ما داموا قد رفضوه حيًّا. ويبدو أن الشنفرى يلخِّص جزءًا من حياته، ويلخص ثقافة الحياة والموت، بسيمياء أخرى هي سيمياء القبول والرفض.

3.5.1 القلق الوجودي

كان من الطبيعي أن يعاني الإنسان الجاهليّ من صراعات وجودية، تضطره في أوضاع حياتية معينة إلى تبني قيم على حساب قيم أخرى، بحسب ظروف حياته.[204] وإضافة إلى ما يعانيه

---

[200] محاسن بن إسماعيل بن علي الحلبي. 2004. شرح شعر الشنفرى الأزدي. تحقيق وتعليق: خالد عبد الرؤوف الجبر، دار الينابيع، عمان. ص 48.

[201] ينظر: م. ن.، ص 48، الهامش رقم (2). وأيضًا: إسماعيل بن القاسم القالي. 1976. ذيل الأمالي والنوادر. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 36. وينظر أيضًا: أبو جمعة سعيد بن مسعود الماغوسي المراكشي. (د. ت). إتحاف ذوي الأرب بمقاصد لامية العرب. تحقيق وتقديم: محمد أمين المؤدب، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط – المغرب، ودار الكتب العلمية، بيروت – لبنان. ص 64 – 65.

[202] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 55. وينظر: محاسن بن إسماعيل بن علي الحلبي. شرح شعر الشنفرى الأزدي. م. س.، ص 48، هامش رقم (1).

[203] يُنظر: أبو جمعة سعيد بن مسعود الماغوسي المراكشي. إتحاف ذوي الأرب. م. س.، ص 64 – 65.

[204] بوجمعة بوبعيو. جدلية القيم في الشعر الجاهلي. م. س.، ص 25.

ويقاسيه أبو الطمحان – على سبيل المثال – والصعلوك عامة من ضنك العيش والتشرُّد، فإنه، أيضًا، يعاني ساعات من القلق الوجودي، يقول:

أَلا عَلِّلانـي قَبْـلَ صَـدْحِ[205] النَّـوائِحِ وَقَبْـلَ ٱرْتِقـاءِ الـنَّفْسِ فَـوْقَ الجَـوانِحِ
وَقَبْـلَ غَـدٍ يـا لَهْفَ نَفْسـي عَلـى غَـدٍ إذا راحَ أَصْـحابي وَلَسْـتُ بِـرائِحِ[206]

فهو في ترقب دائم لحياته وقرب منيته، ومتألم من ذلك اليوم الذي سيدفنه أصحابه ويعودون بينما لا يعود هو معهم. وكان الشعراء منذ عصور قد أرَّقهم ضاك المصير، وراحوا يعلنون قلقهم من الموت، ويتساءلون في حقيقة وجودهم مؤرَّقين يخيفهم الشيب والهرم والعجز، ويرهبهم فقدان القدرة على الخروج إلى الحرب. كما ويبدي أبو الطَّمَحان قلقه من الهرم، يقول:

حَنَتْنـــي حانِيـــاتُ الـــدَّهْرِ حَتّـــى كَـــأَنّي خاتِـــلٌ يَـــدْنو لِصَـــيْدِ
قَريـبُ الخَطْـوِ يَحْسِـبُ مَـنْ رَآنـي وَلَسْـــتُ مُقَيَّـــدًا أَنّـــي بِقَيْـــدِ[207]

فيصور نفسه حاني الظهر وكأنه "خاتل"، يقترب من الصيد، يسير أو يحبو وكأنه مقيَّد، وهذا دلالة على تدهور حالته، على الرغم من حياته في الصحراء وتحمل مشاقها وصعوبة العيش فيها.

3.5.2 حتمية الموت

الموت سيحل به لا محالة، وهو أمر محتوم، وحتى إن لم ينطلق إلى القتال والحرب والمغامرات، وبقي ملازمًا بيته، لذا فممارسة البطولة أفضل من حياة الذل وقبول المهانة، وهو لن يُعير أمر الموت أهمية، فكأنه لا يبالي إذا بكى عليه المقربون من أهله.

---

[205] (نَوْحِ) في: محمد نايف الدليمي. 1988. أبو الطمحان القيني حياته وما تبقى من شعره. المورد، ع. 3، ص 158.
[206] يحيى الجبوري. قصائد جاهلية نادرة. م. س.، ص 219.
[207] م. ن.، ص 219.

إذا مـــا أَتَتْنـــي مِيتَتـــي لَـــمْ أُبالِهـــا وَلَـــمْ تُـــذْرِ خـــالاتي الـــدُّموعَ وَعَمَّتـــي
وَلَـــوْ لَـــمْ أَرِمْ فـــي أَهْـــلِ بَيْتـــي قاعِـــدًا إِذَنْ جاءَني بَيْنَ العَمودَيْنِ حُمَّتي[208]

3.5.3 الموت خِيار

يصرح الشنفرى أن الموت هو أحد خِياراته، فهو خارج إلى الغزو ليصيب قومًا ويقتل منهم، وإن حدث ولقي مصرعه فهذا خِيار وارد وهو مرحَّب به، يقول:

أُمَشِّـي عَلـى الأَرْضِ الَّتـي لَـنْ تَضُـرَّنِي لِأَنْكِـيَ قَوْمًـا أَوْ أُصـادِفَ حُمَّتِـي[209]

ولا يعني مجرد مصادفة الموت، لأنه يريد هذا المصير أصلًا ويسعى إلى تحقيقه، فهو يخرج إلى القتال كالصيّاد، فإن انتصر كان به، وإن جاءته منيته، فهذه رغبته ومبتغاه الذي يضعه في المكان السليم، فيكون بطلًا في حياته وفي مماته.

3.5.4 الموت قدر ومصير محتوم

وفي وسط سيمياء الجسد، نجد أن هناك ثقافة خاصة وتعامل خاص للصعلوك مع أمر الموت، فللصعلوك وجهة نظر مخالفة للمأنوس في الموت، يقول الشنفرى:

إذا مـــا أَتَتْنـــي مِيتَتـــي لَـــمْ أُبالِهـــا وَلَـــمْ تُـــذْرِ خـــالاتي الـــدُّموعَ وَعَمَّتـــي
وَلَـــوْ لَـــمْ أَرِمْ فـــي أَهْـــلِ بَيْتـــي قاعِـــدًا إِذَنْ جـــاءَني بَـــيْنَ العَمـــودَيْنِ حُمَّتـــي
أَلا لا تَعُـــذْنِي إِنْ تَشَـــكَّيْتُ، خُلَّتِـــي شَفَانِي بِأَعْلَى ذِي البُرَيْقَيْنِ غَدْوَتي[210]

فهو في موقف من التهيُّؤ الدائم لاستقبال المنيّة، كيف لا وهو دائم الكر والفر، والهرب والسعي وراء العدو، راكضًا عدّاءً، همه قتال الفرسان وقراعهم. لذلك يعلن أنه إذا قضى نحبه، فإنه لا يبالي بما سيؤول إليه أمره، لأنه سيستقبِل المنية برضى، غير آبه بها، ولا يهمه إذا بكته خالاته

---

[208] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 39.
[209] م. ن.، ص 37.
[210] م. ن.، ص 39.

وعماته أم لا لكثرة جرائرِهِ، وربما قصد أنه لا يبالي متى يموت لأنه بلغ مراده من الحياة، لأنه يعرف – كذلك – أن موته حاصل حتى لو لازم بيته. لذا فهو يطلب من صاحبه أن يزوره إن ألم به مرض، وواضح أنه إذا مرض آنقطع الناس عنهُ، وهذا ما يحزنه، لذا وكأنه يقول لا أبالي إن لم يَزرني أصحابي، فشفائي هو سرعة عدوي به أشفى من أي مرض، فالعدوة من (عدا)، وفخره هنا بقدرته على العدو.[211]

والتسليم موقف آخر للشعراء الصعاليك في الجاهلية، فالموت جاء الشنفرى، ولم يكن هذا غريبًا ومستهجَنًا، فهو البطل الشجاع المقدام، وهو، إذًا، معرَّض للإصابة والموت، يقول:

فَـإِنْ تَـكُ نَفْـسُ "الشَّـنْفَرى" حُـمَّ يَوْمُهـا وَراحَ لَـــهُ مـــا كـــانَ مِنْـــهُ يُحـــاذِرُ
فَمـــا كـــانَ بِـــدْعًا أَنْ يُصـــابَ، فَمِثْلُـــهُ أُصـــيبَ، وَحُـــمَّ المُلْتَجـــونَ الفَـــوادِرُ[212]

ويلاحظ التسليم بالقضاء، فمهما عَظُم أمر الشنفرى واشتُهر بالبطولات، فهو عرضة للموت، فمن هو مثله قوي أصابه الموت، فالأراوي والوعول الشديدة في شواهق الجبال، قد قُدِّر لها الموت أيضًا، فبالإضافة إلى تعامل الصعاليك مع أمر الموت بإهمال لأنهم قضوا أيامهم في البراري، فإنهم أيضًا يسلمون به، وهذا دليل آستيعابِيّة دائرة الحياة والموت.

والعلم الأكيد في ذهن تأبط شرًّا هو أنه راحل لا محالة مهما طال عمره، وسيأتيه سيف

---

[211] وقال آمرؤ القيس:

وَإِنَّ شِـــفائي دَمْعـــةٌ إِنْ سَـــفَحْتُها وَهَـلْ عِنْـدَ رَسْـمٍ دارِسٍ مِـنْ مُعَـوَّلِ

ينظر: امرؤ القيس. 2004. ديوان آمرئ القيس. ضبط وتصحيح: مصطفى عبد ، دار الكتب العلمية، ط 5، بيروت – لبنان، ص 111.

[212] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 81.

الموت واضحًا بارزًا كبروز السنان اللامع،[213] يقول:

وَإِنّـــي وَإِنْ عَمَّـــرْتُ أَعْلَـــمُ أَنَّنـــي سَـأَلْقى سِـنانَ المَـوْتِ يَبْـرِقُ أَصْـلَعا
عَلـــى غِـــرّةٍ أَوْ جَهْـــرةٍ مـــن مُكـــاثِرٍ أَطـــالَ نِـزالَ المَـوْتِ حَتّـــى تَسَعْسَـعا
وَكُنْتُ أَظُنُّ المَوْتَ في الحَيِّ أَوْ أَرى أَكَـــدُّ وَأَكْـــرى أَوْ أَمـــوتُ مُقَنَّعـــا
وَلَسْـتُ أَبيـتُ الـدَّهْرَ إِلّا عَلـى فَتًـى أُسَـلِّبُهُ أَوْ أَذْعَـرُ السِّـرْبَ أَجْمَعـا[214]

وما لا يمكن تجاهله في هذا السياق هو أن الصعاليك لم يبعدوا بهذا عن المعاني الإسلامية في حتمية الموت والمصير المحتوم، والنهاية التي يؤول إليها المرء، ويبدو الشنفرى متبنِّيًا هذا المفهوم.

3.5.5 الموت شرف

ولا يبعد عروة عما عرفته العرب من تضحية بالنفس والمناداة بشرف الموت تحت طعان السيوف، يقول:

عَجِبْـــتُ لَهُـــمْ إِذْ يَخْنُقـــونَ نُفوسَـــهُمْ وَمَقْتَلُهُمْ تَحْتَ الوَغى كـانَ أَعْذَرا [215]

وبرأي عروة بن الورد، أن يُقتل المرء خلال مشاركته في القتال والحرب من دواعي الحصول على منزلة الشرف، وهذا أفضل بكثير من خنق الذات إذا تعرض أحدهم للأسر، فإن ذلك من العار الأكيد.

---

[213] يذكر بكعب بن زهير في البردة، والمعنى الإسلامي الذي آتكأ عليه، وقوله:

كُـلُّ ٱبْـنِ أُنْثـى وَإِنْ طالَـتْ سَـلامَتُهُ يَوْمًـا عَلـى آلـةٍ حَـدْباءَ مَحْمـولُ

يُنظر: كعب بن زهير. 1997. ديوان كعب بن زهير. تحقيق وشرح: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ص 65.

[214] ديوان تأبط شرًّا. شر: يوسف شكري فرحات، م. س.، ص 139.

[215] ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص67.

3.5.6 الموت غياب لا عودة منه

ويستمر تأبط شرًّا بعرض فكرة حتمية الموت، على الرغم من أننا بصدد أشعار ما قبل الإسلام، لكن آعتقادهم بحتمية الموت لم يختف من أشعارهم، بل نلمسه متأصلًا لديهم، وقد ذكروه في أشعارهم، يقول:

فَإِنَّــكَ لَــوْ لاقَيْتَنَــي بَعْــدَ مــا تَــرى وَهَـلْ يُلْقَـيَنْ مَـنْ غَيَّبَتْــهُ المَقـابِرُ[216]

ويؤكد تأبط ذلك شرًّا، في رثاء آبن أخته الشنفرى. وقد آعتقد الصعاليك باستحالة العودة من الموت، فالغياب دائم لا محالة، وهم بذلك يشاركون غيرهم ممن آمن بذلك.[217]

3.5.7 إرتداء ثياب الموت

وعروة يفضل الموت على أن يتعرض للَّوم من زوجته في أمر الخروج إلى الغزو، يقول:

سَــأُغْنيكِ عَــنْ رَجْــعِ المَــلامِ بِمَزْمَــعٍ مِـنَ الأَمْـرِ لا يَعْشـو عَلَيْـهِ المُطـاوِعُ

لَبـوسِ ثِيـابِ المَـوْتِ حَتّـى إِلـى الَّـذي يُــوائِمُ إِمّــا ســائِمٌ أَوْ مُضــارِعُ[218]

فالموت على صعوبته، أسهل بالنسبة له من التراجع عن الخروج إلى الغزو، وهذا الأمر هو لبس ثياب الموت، أن الخروج إلى الغزو مستقبلًا الموت بكل رغبة، ومن الطبيعي ألّا يثبت على مثل هذا الأمر من يطِع اللوم، ومثل هذا الأمر يغني عن تكرار اللوم على أمر تم آتخاذ القرار فيه ولن يُعدل عنه، وهو الخروج إلى الغزو ومجابهة الموت.

3.5.8 الجسد بعد الموت

ويضعنا تأبط شرًّا في موقف يعايش خيالًا يبدو جزءًا من حياة الصعاليك، إذ يسيطر عليه هاجس الضواري التي ستنهش جسده ميتًا.

---

[216] ديوان تأبط شرًّا. شر: يوسف شكري فرحات، م. س.، ص 134.

[217] لارا عبد الرؤوف شفاقوج، ونارت "محمد خير" قاخون. 2015. تحليل الخطاب الشعري في تائية الشنفرى. دراسات، العلوم الانسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، مج. 42، ملحق 2، ص 1560.

[218] ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 82.

وهنا، في حديث الغارة والقتال، يعرض تأبط شرًّا للموت الذي قد يجيئه وتتبع جسده أنثى الذئب والضبع وإن كان مدفونا، يقول:

فَزَحْزَحْــتُ عَــنْهُمْ أَوْ تَجِنُّــي مَنِيَّتــي ... بِغَبْــراءَ أَوْ عَرْفــاءَ تَغْــدو الــدَّفائِنا
كَــأَنّي أَراهــا المَــوْتَ لا دَرَّ دَرُّهــا ... إِذا أَمْكَنَــــتْ أَنْيابَهــــا والبَراثِنــــا
وَقالَــتْ لِأُخْــرى خَلْفَهــا وَبَناتُهــا ... حَتــوفٌ تَنَقّــي مُــخَّ مَــنْ كــانَ واهِنــا
أَخــــاليجُ وُرّادٌ عَلــــى ذي مَحافِــــلٍ ... إِذا نَزَعــوا مَــدّوا الــدِّلاءَ الشَّــواطِنا[219]

ونراه يقول: بذلك كنت أتخيل نهايتي، إذ تتمكن أنياب وبراثن الذئاب والضباع من جسدي، وتتنادى فيما بينها وتخرج المخ من العظام. ويشبه هجوم الضباع على جسده بالخيل الشديدة العطش التي تهجم على البئر، تعبيرًا عن شراسة ذلك الموقف المتخيَّل، مبررًا هروبه، لينجو بروحه.[220]

ويتكرر مشهد الضواري تنهش جسد الصعلوك عند تأبط شرًّا في موضع آخر، يؤكد فيه نهايته البشعة، بين أنياب السباع، يقول:

وَلَقَــــدْ عَلِمْــــتُ لَتَعْــــدُوَنَّ ... عَلَــــيَّ شِــــيمٌ كَالحَســــائِلِ
يَــــأْكُلْنَ أَوْصــــالًا وَلَحْــــ ... ــــمًا كَالشُّــكَاعَى غَيْــرَ جــاذِلِ
يــــا طَيْــــرُ كُلْــــنَ فَــــإِنَّني ... سَــــمٌّ لَكُــــنَّ وَذو دَغــــاوِلِ[221]

فهو يبني في مخيلته صورة الضباع تتراكض وتتزاحم كجماعة البقر إلى جسده لتنهشه، وهذه الضباع تأكل لحمه الدقيق الذي يشبه الشُّكَاعَى، النبات الشوكي، فحتى في موته لا تختفي سيمياء هزال الجسد، فجسده غير مكتنز وهزيل، كما صوره كل الصعاليك، ولذلك فإن لحمه رقيق

---

[219] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 217.
[220] م. ن.، ص 217 – 218.
[221] م. ن.، ص 195 – 196.

دقيق تبرز أجزاؤه كالشوك إذا برز من النبت، فهذه حصة الضباع، لكن تأبط شرًّا يجعل من لحمه سمًّا قاتلًا للطيور، وكأنه يقول: لحمي سم قاتل ولا تقربوه، وإن ٱستطاع منكم طير أن ينهش من لحمي فليكن، ويعني أنه بطل شديد المراس وهو حي، وسم قاتل وهو ميت، فهيبته ماثلة في حياته وفي مماته أيضًا.

وفي موقف قريب من المناقض لما سبق نرى تأبط شرًّا مسامحًا بلحم جسده، يقول:

وَإِنْ تَقَــعِ النُّســورُ عَلَــيَّ يَوْمًــا فَلَحْــمُ المُعْتَفــى لَحْــمٌ كَــرِيمُ[222]

وها هو تأبط شرا لا يهاب الموت – وليس غريبًا أمره – وحتى لو مات ولم يُدْفَن، فلحم جسده سيكون من حظ النسور، والطيور الجارحة، وهو هِبة منه للجوارح، ويقول إنه "لَحْمٌ كَرِيمُ"، فلحمه كريم وإن كان ميتًا، فكم بالحري إذا كان حيًّا يرزَق. وسيمياء الموت، لا تعني حرفية الموت والانتهاء فقط، بطبيعة الحال، وإنما هي جزء من ثقافة الكرم، فالكرم عطاء، والموت عطاء، فعطاؤه عامّ في حياته وفي مماته أيضًا.

وكذلك يكرر الأعلم الهذلي نفس المعنى، ليصور ذلك الهاجس فجسد الصعلوك للضواري والجوارح، يقول:

وَخَشِــيتُ وَقْــعَ ضَــرِيبةٍ قَــدْ جُرِّبَــتْ كُــلَّ التَّجــارِبْ
فَــأَكونُ صَــيْدَهُمْ بِهــا وَأَصــيرُ للضَّــبْعِ السَّــواغِبْ
جَــزَرًا وَلِلطَّيْــرِ المُرِبَّــ ــةِ وَالــذِّئابِ وِلِلثَّعالِــبْ
وَتَجُــرُّ مُجْرِيــةٌ لَهــا لَحْمــي إِلــى أَجْــرٍ حَواشِــبْ
ســودٍ سَــحاليلٍ كَــأَنَّ (م) جُلــودُهُنَّ ثِيــابُ راهِــبْ
آذانُهُــنَّ إِذا ٱحْتَضَــرْ نَ فَرِيســةً مِثْــلَ المَــذانِبْ

[222] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 204.

يَنْــزِعْنَ جِلْــدَ المَــرْءِ نَــزْ عَ القَيْنِ أَخْـلاقَ المَـذاهِبْ[223]

فجسم الصعلوك للضباع، وعلى الرغم من البطولات التي سجلها الصعاليك، لكنهم يصرحون – أحيانًا – بتخوفات على حياتهم، خاصة وأنهم يعيشون في الصحراء بين الوحوش. ونجد الحبيب الأعلم يصف حالة من الهلع، وأول ما يذكر فيها هو الخوف من ضربة سيف تودي به، وتجعله طعامًا للضباع الجائعة والطيور الجارحة والذئاب والثعالب، وتتناوله وتنهشه الضبع وتجر لحمه لجرائها المنتفخة. وهي سوداء ذات جلود لينة كثياب الراهب، أما آذانها إذا أتت بفريسة فهي كالمغارف، بينما تنزع الجلد كما ينزع الحداد المذاهب التي تجعل على جفن السيف لاستبدالها بغيرها. فحسب القصة،[224] فإنه يفر ويطارده رجل عدّاء من بني عبد بن عدي بن الديل بن كنانة، واسمه جذيمة، لكنه يعجزهم. ويضيف يوسف خليف بأنهم "لم يجدوا في هذه الأحاديث غضاضة"،[225] فهم يعتبرون الفرار أمرًا طبيعيًّا، وعدوُه وسيلة من وسائل صراعهم مع البراري والفيافي والحيوانات المفترسة والبشر المُغيرين، وينظرون إليه على أنه مَفْخرة لأنهم – أي الصعاليك – يفخرون بأمور كثيرة تميّز طابع حياتهم، منها سرعة العدو.

ومن الجانب الآخر تميل سيمياء الموت في أغلب الحالات لدى الصعاليك إلى هِبة الطبيعة، فالجسد له قُدسية لديهم، لذلك فالموت لا يشكل نهاية أو النهاية أو بلوغ نهاية الحياة، وإنما هو بدء لحياة جديدة، لكنها حياة ليست بعيدة عما عاشه الصعاليك، في حياتهم اليومية، فهي حياة تكمّل مرافقة الضواري (الذئاب والضباع) والجوارح (النسور والصقور والعقبان)، وبما أن الضواري تتميز بالشراسة والبطش والتمزيق، فمن حقها أن تأخذ جسد الصعلوك، وتتمتع به لحمًا

---

[223] ديوان الهذليين. ج. 2، م. س.، ص 79 – 80.

[224] م. ن.، ص 77.

[225] يوسف خليف. الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي. م. س.، ص 211.

هنيئًا، وبذلك تكون قد تمَّمت سيرة الصعلوك ذاته، إذ ليس من باب المصادفة أن يمنح كل من الشنفرى وتأبط شرًا والأعلم الهذلي جسده للضواري والجوارح.

3.5.9 عيش الموت وجماله

ومما يجدر الالتفات إليه هو ذاك التغني بالموت، والمسامحة بالجسد، فالموت عند الصعاليك بحد ذاته ثقافة. ولا يبدو تأبط شرًا بعيدًا عن الروح الإسلامية، وإن كان جاهليًا، يقول:

وَأَجْمَلُ مَوْتِ المَرْءِ، إِذْ كانَ مَيِّتًا وَلا بُدَّ يَوْمًا، مَوْتُهُ وَهْوَ صابِرُ [226]

فالصبر على المشاق وضنك الحياة والظلم والضيم هو مِفتاح الحياة الكريمة، فإذا مات المرء متحليًا بهذه الصفات فما أجمل هذا الموت. ومن أهم ما يعرضه الصعاليك في أمر الموت هو ٱستعدادهم للموت والترحيب به، والشعور دائمًا بدنوّه منهم، وكأنهم "يعيشون الموت". ونجد تأبط شرًّا يقول في ذلك:

وَخَفَّضَ جَأْشي أَنَّ كُلَّ ٱبْنِ حُرَّةٍ إِلى حَيْثُ صِرْتُ، لا مَحالَةَ، صائِرُ
وَإِنَّ سَوامَ المَوْتِ تَجْري خِلالَنا رَوائِحُ مِنْ أَحْداثِهِ وَبَواكِرُ
فَلا يَبْعَدَنَّ الشَّنْفَرى وَسِلاحُهُ الحَديدُ وَشَدٌّ خَطْوُهُ مُتَواتِرُ
إِذا راعَ رَوْعُ المَوْتِ: راعَ، وَإِنْ حَمى: حَمى مَعَهُ حُرٌّ، كَريمٌ مُصابِرُ [227]

ونلمس نظرة تأبط شرًّا إلى فلسفة نهاية الحياة ومعرفته في أمر الموت، يقول: إن كل إنسان صائر إلى الموت ومصيره كمصيري، من غير نقاش أو كبير تفكير، وأحداث الموت تروح وتجيء فينا بلا هوادة، كالإبل الخارجة إلى المرعى صباحًا والعائدة بعد غروب الشمس، وهذا ما

---

[226] (وَهُوَ) هكذا ضُبطت في ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 84، وهي خطأ، والصواب (وَهْوَ) لتلائم البحر الشعري (الطويل).

[227] م. ن.، ص 84 – 85.

يُريح نفسي ويمنعني من التوتُّر، وهذه فكرة قديمة تناقلها الشعراء على مر الأجيال، ومنهم الخطيب المشهور قس بن ساعدة الإياديّ.[228]

وكذلك يلتقي الشنفرى مع تأبط شرًّا في ذات الفكرة، يقول:

أُونِـس ريـحَ المَـوتِ فـي المكاسِـر
لا بُـدَّ يَومـاً مـن لِقـاء المقـادِر
هـذا أَوانـي أَسَـدَ بـن جـابِر
بِنَبعَـةٍ وأَسـهُمٍ طَـوائِر
وَمُرهَـفٍ ماضِـي الشَّـباةِ بـاتِر
وابنـاهُ فـي الرّيبـةِ والتَّحـابر
أَخطَـأتَ مـا أَمَّلـتَ يـا آبـنَ الغـادِر
لَسْـتُ بِـوزَّادٍ ولا بِصـادِر[229]

فهو يشعر بهالة الموت ودنوّه لأنه قدر محتوم لا مهرب منه، فالصعاليك، إذًا، كغيرهم من الناس قد شغلهم أمر الحياة والموت، وتعاملوا معه بالقبول والتسليم، وعدّوه قدرًا حاصلًا لا محالة.

---

[228] نقل قس هذه الفكرة في خطبته المشهورة، لكنه تناولها من زاوية الأنا والآخر، وليس العكس، قال: تأكدت أن من قضى فلا عودة له، سواء أكان صغيرًا أم كبيرًا، وأن مصيري كمصير سائر الناس. تُراجع خطبته وآخرها:

وَرَأَيْـتُ قَـوْمي نَحْوَهـا تَمْضـي الأَكـابِرُ والأَصـاغِر
لا يَرْجِـعُ الماضـي إِلَـيَّ وَلا مِـنَ البـاقينَ غـابِر
أَيْقَنْـتُ أَنّـي لا مَحالَـةَ حَيْـثُ صـارَ القَـوْمُ صـائِرْ

أحمد زكي صفوت. 1952. جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة. (جزآن). تأليف: المكتبة العلمية، بيروت – لبنان.

[229] ثابت بن أوس الشنفرى. 1996. ديوان الشنفرى. جمع وتحقيق وشرح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، ط 2، بيروت – لبنان، ص 50.

الفصل الرابع

القيمة والقيمة المضادة

4. الفصل الرابع: القيمة والقيمة المضادة

4.1 الطموح إلى توازن قِيَمِيّ

خُلِق الكون في تناغم وتجانس كبيرين وتوازن حقيقي، ومن يميّز جهة أخرى يتميّز الكون بالحركية والتغيُّر والتبدُّل، لذا فإن القيم لا يمكن أن تكون ثابتة إلا بمقدار، وبما أن طبيعة البشر خاضعة لقيمتين متناقضتين هما الثبات والتحوُّل فإنه من الصعب الجزم بتغلب إحداهما على الأخرى، ويمكن القول إن لكل حالة كونية حيثياتها التي يمكن أن تشدها نحو الثبات أو نحو التحوُّل، ومن الجهة الثانية لا بد من قوّة ثالثة تعمل بين هاتين القوّتين وهي عامل التوازن، فمهما عظمت قوّة التحوُّل أو الثبات فإن عامل التوازن يتدخل في الوقت الملائم، وربما كان هذا العامل هو الضابط بين القيم المتصارعة والمتناقضة في أي مجال كان.

فكما يصيب زلزال حيّزًا جغرافيًّا معيّنًا وتتغير ملامح المكان، لدرجة لا يمكن أحيانًا أن نتعرف عليه حينها، فإن هناك قوة عظمى وجدت في الطبيعة، وظيفتها العمل لإحلال التوازن من جديد بعد أن ٱختل ونشأت حالة من التشويش الكوني، وذلك لأن الإبقاء على اللاتوازن هو أمر غير طبيعي، ولا يؤدي إلى العُمران بالمعنى التكاملي للكون، إذ تتوحد قوى الطبيعة وقوى البشر لتصنع كلًّا واحدًا منسجمًا، وهذه خاصيّة مخلوقة بذات الطبيعة، تنعكس عبر تلاحمات وتعالقات سببية وعلاقات تناظر وتوازٍ وانسجام. فالفوضى، إذًا، لا بد أن يتبعها نظام، والبناء لا بد أن يحل بدلًا من الهدم، ولا يمكن – بحال من الأحوال – أن تكون الديمومة لوضعية واحدة، وربما كان الثبات أمرًا شبه معدوم في الموجودات، وحتى الجمادات منها، فكم بالحري إذا كان النقاش دائرًا حول ثقافات مادية وغير مادية للبشر تداخل كبير فيها إيجابًا وسلبًا. وهكذا يقال في شؤون كثيرة في الطبيعة، في عالم الكائن الحي، والنبات والبحار وسائر مكونات الكون كله.

وحتى يتدبر الإنسان أمره في ظروفه الحياتية القاسية، وفي حالات التبدُّل والتحوُّل والخراب والتغيُّرات كان عليه أن يُنشِئ قيمًا غايتها أن تُبْرَز لتعطي إجابة الضدّية لقيم أخرى، وهذا هو النظام المتوخّى، فيكون تعالقها بها من خلال هذه الضدية القِيَمِية، فلا تكون منزاحة عن حقيقة الضدية، إذ لا يكفي معنى الذات وحده ولا معنى الحال مفردة ولا معنى الصورة واحدة، ولذا فإن المعاني تتصارع وتتضادّ لكي يتحقّق التوازن المتوخّى من الذي يعمل على الثبات، وليس من أجل الثبات عينه، بقدر ما هو من أجل إبراز التحوُّل والتبدُّل، لأنّ التحوُّل والتبدُّل من عوامل التغيُّر الكوني في طبيعة البشر أو الجماد أو الكائنات الحية، فلا يُبرز الضد إلا ضِدُّهُ كما لا يكون الحَرُّ إلا بوجود البرْد، ولا يكون السلْم إلا بوجود الحرب ومعرفته، ولا يكون الخير إلا بوجود الشر.

ومن هنا ظهر بين الجماعات البشرية مصطلح المِثال، بمعنى المثل، فما يريح نفوس البشر هو القيمة المثال، فهي قابعة في مكان ما في أثيرية النفوس تنتظر من يستلها لتدير حياة البشر وتنعم عليها وعليهم الخير، وهذه القيمة المثال (الإيجابية) لا بد لها من الظهور في مناسبة ما، لتعلنَ مجدَها أمام قيمة ضد أخرى، سلبية – على الأغلب – تريد دحرها وإبعادها عن مركزية القيم إلى الهامشية.

وفي هذا المضمار لا بد من الحديث عن صيانة هذه القيم بِقِيَمِيَّها لدرءِ المعالم السلبية وتداعياتها، ومنع القيمة الضد من البروز أو التفوق والتغلب عليها وإلّا لخاب المجتمع واندثر. ولكن الأخطاء واقعة لا محالة، والغبن حاصل، والشر ماثل، لذا نشأ مفهوم الحَسن والرديء، والسلبي والإيجابي.[1]

وثبات القيمة أمر ذو أهمية كبيرة، وتختلف درجة ثباتها أو تغيرها بحسب وجهة النظر أو الموقف والحيثيات، وربما تظهر القيمة ثابتة ومحبّذة في موقف، بينما تكون متغيّرة ومكروهة في

[1] بوجمعة بويعيو. جدلية القيم في الشعر الجاهلي – رؤية نقدية معاصرة. م. س.، ص 23 – 25.

موقف آخر. فالقيمة تحافظ على ثباتها في هيأتها وسيرورتها ما دامت وجهة النظر حولها ثابتة أيضًا، أما وجهة الضرر فمعيارها هو درجة الانتفاع أو الضرر التي نتوقعها جراء ممارسة هذه القيمة أو تلك.[2]

وفي هذا السياق كتب شتراوس منظومة مفادها أن الأدب – الشعبي خاصة – يعكس واقع المجتمع، بطبيعة الحال، وتحدث عن نموذج بيناري (الضدِّية)، يمكن من خلاله التعامل مع الميتوس والمادة الأدبية بعدة مستويات: جغرافية ٱقتصادية وٱجتماعية وكونية. فالتداخل الحاصل بين المستويات المختلفة يجسد حالات من الضدِّية والمباني المتناقضة، فالصعاليك بحثوا عن مكان آخر نتيجة أوضاعهم الاجتماعية والسياسية المتردية، ليصنعوا لهم تنظيمًا ٱجتماعيًّا وسياسيًّا جديدًا.[3]

ومن شأن الصعلكة أن تحمل صورة الصراعات والمتناقضات التي أفرزتها الحياة الجاهلية، وخاصة بروز الغنى يقابله الفقر في خضم بيئة صحراوية جافة تعتمد على الماء والكلأ كمصدر حياة وما يدور حولهما من حيثيات وصراعات قبلية أساسها مبدأ القوي والضعيف.[4] ويرى الثوابية أن من متطلبات الصعلكة هو "التعويض النفسي لخلق حال من التوافق النفسي مع معطيات الواقع الجديد".[5] فكأن الصعلوك بحاجة إلى ملاءمة نفسه إلى واقعه الجديد حتى يتمكن من الاستمرار في صراعه مع الطبيعة والقبيلة.

---

[2] بوجمعة بويعيو. جدلية القيم في الشعر الجاهلي – رؤية نقدية معاصرة. م. س.، ص 25.

[3] Claude Levi-Strauss. 1964. The Story of Asdiwal. In The Structural Study of Myth and Totemism. E. Leach (ed.), London: Tavistock Press, pp. 17– 22.

[4] بوجمعة بويعيو. جدلية القيم في الشعر الجاهلي – رؤية نقدية معاصرة. م. س.، ص 69.

[5] علي عبد القادر الثوابية. الحياة والموت في شعر صعاليك العصر الجاهلي. م. س.، ص 109.

وكان من الصعاليك من تمسك بأصول الشهامة والمروءة على ٱتسعاع معانيها، ومنهم من ٱنحرف إلى النهب والسلب. وقد ٱهتمت الفروسية بأن تحل محل الفروسية القبلية، وأراد الصعاليك إنشاء قيم جديدة.[6]

4.2 التضام والتقابل في الإشارات

ومن أجل النظام الدرسي ٱخترنا تقسيم سيمياء القيمة والقيمة المضادة في هذا الفصل إلى سيميائيات منفصلة، تشتمل كل منها على ثنائية مشهورة ولها علاقة مباشَرة بحياة الصعاليك – وبحياة غيرهم – لكنها الأبرز بالنسبة للصعاليك، فالغنى والفقر – على سبيل المثال – سيمياء ثقافة، يمكن من خلالها معالجة نصوص أدبية وغير أدبية عديدة، وإذا تمعنا في نصوص الصعاليك لا نجد للغنى إلّا الآثار القليلة وأكثرها في شعر عروة بن الورد، بينما نجد أن الفقر يسيطر على "المشهد الصعلوكي"، سواء أكان الحديث عن حياة الصعاليك أم عن الصعاليك أنفسهم من حيث طعامهم وشرابهم وملبسهم ونومهم وتحركاتهم الاجتماعية.

لذا، فالادِّعاء في هذه القضية أنه من الصعب تجزئة الأكوان السيميائية إلى جزئيات صغيرة، لتحقيق مفهمة كاملة وشاملة لها، وإن قمنا بذلك حقيقة، فإن ذلك بغاية التفصيل والنزول إلى الحيثيات المؤدية إلى تكوين وبنينة هذا الكون أو ذاك. بناء عليه، فالأصح هو النظر إلى الأكوان والمحيطات والفضاءات السيميائية التي نعيش فيها أو ندرسها نظرة شمولية تضم كل مركبات الكون السيميائي، للحصول على تصوير شامل لكل أركان ومركِّبات كل كون سيميائي على حِدة، ثم إحداث عملية تجميع لكل ما خرج يطالعنا من صور ومعلومات من أجل تحقيق الفهم المتكامل.

---

[6] بوجمعة بويعيو. جدلية القيم في الشعر الجاهلي – رؤية نقدية معاصرة. م. س.، ص 71.

تلعب الضدِّية دورًا كبيرًا في إنشاء الثنائيات. وفيها يقول يوري لوتمان وأوسبنسكي: "الثقافة ستظل أبدًا بحاجة إلى مثل هذا الضد إذ تُبرز الثقافة هنا طرفًا مقاومًا لضدِّه، وبضدِّها تتميز الأشياء".[7] ويبدو بحَسَب المنطق والعقل السويّ أن الشيء لا يعرف له قيمة إلّا بضدِّه. فمعرفة الضدّ من ضده، ولولا الضدّ لظَل الشيء على حالة، فالمقارنة ذاتها هي التي تعطيه صفة جديدة. والضِّدِّية قائمة حتى لو لم نتنبه إلى وجودها أو تأثيرها، وربما نجدها في الصفة، في شكلها أو هيئتها أو معناها ودلالتها. ويضيف يوري لوتمان وأوسبنسكي: "إن الثقافة يمكن أن تقابل كلًّا من اللا ثقافة non-culture والثقافة – الضد anti-culture".[8] ويوضح لوتمان وأوسبنسكي، أيضًا، أنه في جانب تمييز الثقافة من اللاثقافة نقف أمام نظام من العلامات،[9] ويميز لوتمان وأوسبنسكي بين حالتين من أوضاع الثقافة: أما الأولى فهي حين تتجه الأوضاع الثقافية نحو المضمون، وتظهر على أنها نظام من المقاييس، ففي هذه الحالة يكون التضادّ الأساسي بين "منظم – لا منظم"، وهي – في الحقيقة تناهض الفوضى، وهنا يمكن لهذا التضاد أن يتحقَّق فعلًا، كما وتنظر إلى نفسها كفعل لا بد له من تحقيق التوسع، حتى لو كان مجال اللا ثقافة هو المجال الممكن لاتساعها. أما الثانية فهي حين تتجه الأوضاع الثقافية نحو التعبير، وتظهر كإجمالي من النصوص المِعيارية، وهنا يكون التضاد بين الصواب والخطأ، وعندها لا يمكن وجود محاولة للاتِّساع،[10] وما يحصل هو العكس إذ تدأب هذه الثقافة للاستحكام وراء ما تجده يعزز كيانها، وذلك محاولة منها للمحافظة على ما لديها من غير أن تكون مضطرة للخضوع إلى عملية "تلطيخ"

---

[7] بوريس أوسبنسكي، ويوري لوتمان. حول الآلية السيميوطيقية للثقافة. م. س.، ص 296.

[8] م. ن.، ص 304.

[9] م. ن.، ص 296.

[10] م. ن.، ص 304، 306.

مؤشراتها وعلاماتها الثقافية بما يمكن أن يشكل خطرًا عليها. وهنا الحديث عن الدافعية والاستعداد لقبول ميزات ثقافية مستقطَبة من ثقافات أخرى.

وبتعبير آخر، يرى لوتمان وأوسبنسكي أن الثقافة – الضد هي – عمليًّا – كالثقافة، ولكنها مع علامة سالبة. وبناء عليه يتبين أن أية ثقافة يمكنها أن تنظر إلى ما يخالفها من جهة تعبيراتها وعلاقاتها ومضامينها على أنها ثقافة – ضدّ.[11] وما يجب التنبُّه إليه هو أن هذه الإطلاقات لا تعني (اللا ثقافة) بل تعني الكيان الثقافي الآخَر المضاد المعاكس والمقابل والمناظِر ضدِّيًّا، الذي يمكن أن نعبِّر عنه بألفاظ النفي والسلب والتعديَة، كأن نقول الواسع وضدُّه الضيق، والكبير وضدُّه الصغير.

ومن خلال علاقة التنافر هذه نلمس ثقافة الداخل والخارج، فالشنفرى ترك الداخل (العشيرة) ليلجأ إلى الخارج، وهو الصحراء، مفضِّلًا هذا الخارج على الرغم مما ينتظره فيه من شقاء ومشقة عظيمين. وهنا نلمس قلبًا للمعادلة فيصبح الخارج داخلًا والداخل خارجًا، وتنقلب المفاهيم. فقد ترك الشنفرى القبيلة (الداخل) ولجأ إلى البراري والحياة مع وحوش الصحراء (الخارج)، ومن جهة أخرى نلمس أن الشنفرى أراد لنفسه داخلًا فيه آستقرار وأمان وراحة، يحافظ فيه على كيانه وإبائه، فلم يجد إلّا الخارج، وإن كان هو الأبعد والأكثر شقاء، وهكذا أصبح مقبولًا في عالم الحيوان.

وعليه، يتبين أن الإبقاء على العلامة والاتفاق على مدلولها يحتاج ما حولها من حيثيات، فالشنفرى لم يسكن مع الوحش لأن هذا مكانه السليم، بل لأنه وَجد المكان اللا سليم في قومه بني سَلامان، الذين أهانوه وأخفضوا من منزلته.

[11] بوريس أوسبنسكي، ويوري لوتمان. حول الآلية السيميوطيقية للثقافة. م. س.، ص 305.

4.2.1 سيمياء النظام – اللا نظام (الفوضى)

بمجرد التفكير بالصعلكة، فإن ما يتبادر إلى الذهن، للوهلة الأولى، وللقارئ المطَّلع على قصص الصعاليك وما حولهم من قصص عامة وشعرهم خاصة، هو أن الصعلكة حالة من الفوضى واللا نظام، أو نمط معين من حياة الشذاذ واللصوص في البادية، مُعدمي المُلك والبيت، وأحيانًا مُعدمي الانتماء القبلي، يجمعهم ميل إلى ممارسة السرقة والسطو والغارات على القبائل والقوافل غاية السلب والنهب، وقد لا يختلف كثيرون في تعريف هذه الجماعة على هذه الشاكلة المذكورة،[12] ونعتها بصفات سلبية تتنافى مع الشهامة والمروءة العربية الأصيلة.

ومن جهة أخرى، فإنه يتحتم على الباحث في الدرس العلمي التعامل مع الصعلكة بمنظور موضوعي وعلمي. وإذا وضعنا شعر الصعاليك في العصر الجاهليّ تحت مجهر سيمياء الثقافة، فإنه من الممكن أن تتكشف لنا جوانب كثيرة قد تكون خافية علينا، تقودنا إلى الاهتداء إلى آستنتاجات مرحلية تشير إلى سيميائيات ثقافية كثيرة، ومن أهمها أن شعر الصعاليك في العصر الجاهليّ يحمل في طياته بنية ثقافية منظَّمة قائمة بذاتها للصعلكة والصعاليك، تمكِّن الدارس من تناول هذا الشعر بعيدًا عن التقليدية والاكتفاء بشرح النصوص من غير الولوج فيها بعمق لاستنباط مفاهيم يجدر أن تفيد الدرس الأدبي والعلمي على حدّ سواء.

وفي هذا الصدد، ومن باب أدق، يمكن النظر إلى الصعاليك بأنهم جماعة في حالة من الفوضى والعشوائية، ألّفوا ما يسمى "جماعة الصعاليك" أو "قبيلة الصعاليك" أو ما سماه يوسف خليف "العصبية المذهبية"،[13] وخاصة الشذاذ منهم الذين رفضتهم قبائلهم وتنكرت لهم لِما جرّوا

---

[12] أورد يوسف خليف تعريفًا موسعًا للصعلكة، في كتابه: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي. م. س.، ص 21 – 61، 7. وينظر، أيضًا، الشرح الموسع الذي أورده عبد الحليم حفني. شعر الصعاليك منهجه وخصائصه. م. س.، ص 17 – 38.

[13] يوسف خليف. الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي. م. س.، ص 116.

من جرائر خلال فترة حياتهم في القبيلة. فعلى الرغم من أنهم نهجوا طرق وأساليب الإنسان الجاهليّ التقليدي، ومالوا إلى السلب والنهب، لكنهم ٱهتموا، أيضًا، بغايات فردية، ويقول بوجمعة بوبعيو (2001): "إن القبيلة هي التي ٱختلقت في نفوس أبنائها من الصعاليك هذه الظاهرة، لأنها – في الواقع – مرتبطة ٱرتباطًا شديدًا بالصراع من أجل البقاء، لكن الإحساس بالعصبية القبلية يأخذ بالتناقص لدى الصعاليك".[14]

من هنا، يبدو واضحًا أن الصعاليك مشروع فردي في الأساس، تحوَّل فيما بعد إلى مشروع جماعيّ من خلال توحُّد الغايات والمصائر، وبسبب الحاجة التي توجدها طبيعة الصحراء، فتضع الصعلوك في وضع من الضعف يحتاج فيه إلى الآخر لمساعدته في حماية نفسه وتوفير متطلبات الأمن الأساسية. وهنا تبرز قيمة النظام الجديد الصادر كنتيجة حتمية عن اللا نظام الذي كان سائدًا قبل خروج الصعاليك من قبائلهم، أو في أحسن تقدير في المراحل الأولى قبل ٱلتئامهم في جماعات الصعاليك. فهي، إذا الفوضى البناءة المحمودة في سلوك الصعاليك، والأمر متعلق – حتمًا – في مدى مصداقية "مشروعهم الاجتماعي أو الوجودي.

يُطرح السؤال التالي: كيف صنعت الصعلكة نظامًا من اللا نظام؟[15] وللاجابة عن هذا السؤال يجب الالتفات إلى أن الصعلكة هي ثقافة داخل ثقافة، فكيف يمكن الادعاء بحصول النظام من اللا نظام؟ وبالإضافة إلى ذلك، فإن محاولة الإجابة عن مثل هذ السؤال أمر في غاية الأهمية. إذ من المعروف أن القبيلة هي وَحْدة البناء الاجتماعية والسياسية والعسكرية، وأي خروج لأي فرد عن هذه المنظومة أو الشذوذ عن مأثورها يُعد خروجًا على النُّظُم المعهودة، وهذه النظم هي النظام المتوارث عبر الأجيال والمتعارف عليه، ومجرد الخروج هو بحد ذاته سعي إلى لا نظام من زاوية

[14] يوسف خليف. الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي. م. س.، ص 116. وأيضًا: بوجمعة بوبعيو. جدلية القيم في الشعر الجاهلي. م. س.، ص 72.

[15] ينظر: بوريس أوسبنسكي، ويوري لوتمان. حول الآلية السيميوطيقية للثقافة. م. س.، ص 311.

نظر الآخر (غير الصعاليك) في حينه، لكن جماعة الصعاليك جعلوا لأنفسهم نظامًا خاصًا يتعلق بالإنسان والمكان والزمان.

ولم يبق – الآن – إلا الخروج بمفهوم نظري يمكن بواسطته تصوير الشعراء الصعاليك في العصر الجاهليّ في دائرة سيمياء ثقافة رئيسة ومهمة هي سيمياء النظام واللا نظام، فكما عرف ففي أصلهم نشأوا بين ظهراني قبائل، جسدت السلطة والنظام السياسي والعسكري والاجتماعي والاقتصادي، وهذا هو الوضع الذي يجسد السيمياء الفرعية الأولى في هذا الصدد، وهي سيمياء النظام بدلالته الاصطلاحية، وفي حال توفُّر الظروف والحيثيات والأسباب الملائمة لخروجهم بغية التخلص من وطأة هذا النظام فهم ينتقلون إلى سيمياء فرعية أخرى وهي سيمياء اللا نظام، لكن الأمر لم ولن يتوقف عند هذه الحالة الانتقالية، التي لم تعط بعدُ الاستقرار لهذه الفئة من الشعراء. ومن الواجب أن نطرح عدة أسئلة: أين سكنوا؟؛ هل كانت لهم ديار محددة سكنوها أم أنهم آختاروا التنقل ديدنًا لهم؟؛ وما طبيعة الحياة التي مارسوها؟؛ وكيف آجتمعوا والتحموا فيما بينهم؟؛ وهل كانت هناك آلية أو شروط للالتحاق بهذه الفئة؟؛ وما الغاية من وراء هذا الالتئام؟ كيف تنظَّموا وانتظموا في أمور القتال والحرب وتحقيق حاجاتهم المعيشية اليومية؟ وهل عُنوا بأمر القيادة والسيادة كما عاشوا في قبائلهم قبل الخروج منها؟ وإذا كان بالإمكان الإجابة عن هذه الأسئلة كلها أو جزء منها، فعندها يمكننا تخيُّل النظام الذي يمكن أن تَحْدُث تعبئة الشعراء الصعاليك تحته، وهكذا فإنهم يعودون الكرة إلى بناء نظام بديل للنظام الأول في القبيلة، ولكن هذه المرة نظام ملؤه اللا نظام، وهكذا تتشكل بنية سيمياء نظام الشعراء الصعاليك بحسب حاجاتهم وغاياتهم آخذين بعين الاعتبار ما كانوا عليه وما آلوا إليه.

ومن نظرة أخرى فإن لعروة بن الورد، وهو أحد أهم الشعراء الصعاليك في العصر الجاهليّ، وجهة نظر خاصة في إبراز وتجسيد سيمياء النظام – اللا نظام في ثقافة الصعاليك، كما

وتتعالق هذه السيمياء مع سيمياء الداخل والخارج. وخاصة من زاوية نظر زوجته، إذ لم يلق سلوكه خروجه آستحسانًا لدى زوجته التي كانت من أنصار الثبات والقبوع في البيت، بين أفراد عيلته وشيوخ قبيلته، ولم يرق لها خروجه ولم ترغب بتركه البيت سواء أكان للغزو أم لجلب الطعام لإطعام الفقراء.

فقد أسس عروة منهجًا آجتماعيًّا اشتراكيًّا (ليس بالمعنى المعروف في العصر الحديث)، فنظامه هو الخروج ليوفر للمحتاجين من الفقراء والمساكين طعامهم، ويلبي حاجاتهم ويجود عليهم ويكون بشوشًا إذا سألوه معاشًا. وربما كان بذلك – حقيقة – صاحب دعوة إصلاحية غايتها تحقيق المساواة بين الناس. ولم يكن مهتمًا بنفسه وبشخصه، وكان مثاله الأسمى هو خدمة الآخرين من الفقراء، ويتأتى له ولهم ذلك بواسطة الخروج من بيته لقطع الطرق وجلب ما يسعفهم به.

4.2.1.1 رفض حياة الرعي في مكان واحد

ومما يلحق سيمياء النظام – اللا نظام هو سيمياء الثبات والرتابة في المسلك اليومي أو عدمها. يقول تأبط شرًّا:

وَلَسْـــتُ بِتِرْعِـــيِّ طَويـــلٍ عَشـــاؤُهُ يُؤَنِّفُهـــا مُسْـــتَأْنَفِ النَّبْـــتِ مُبْهِـــلُ[16]

يرفض تأبط شرًّا أن يكون مجرد رجل يتابع المال والزرع ورعاية الإبل، لا يصلُح المال ويزداد على يده، لأن مثل هذا ليس غايته. وذلك لأن صنعته القتال وليس رعي قطعان الإبل ورعايتها بطول بال. أما همه الأول فهو الغزو وتحقيق البطولات والانتصارات. وهو ليس ممَّن يقبل على نفسه أن يجدِّد إنبات نبات الأرض مرة بعد أخرى، جراء الرعي، فهو يبحث عن حمى جديد لا يهاب أحدًا، وهذه سيمياء تشير إلى الحرية والشجاعة والسيطرة والاستغناء عن الرتابة في العيش،

[16] ثابت بن جابر تأبط شرًّا. 2003. ديوان تأبط شرًّا. اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت – لبنان. ص 54.

فله مطلق الحرية أينما حلّ. وليس هذا من باب الفوضى والعَنْد، ولكنه من باب تعزيز نمطية حياة الصعلوك، فهو – على الأغلب – غير ملازم لبيوت القبيلة، بل نجده خارجًا للبحث عن حياة أفضل، أمنًا وأمانًا.

ويمكن النظر إلى هذه السيمياء من زاوية رفض الثبات والرتابة والنمطية (الروتين) المعهودة في حياة الراعي خاصة والبدوي ساكن الصحراء عامة، فيومه معروف قبل البدء فيه، يبدأ بالخروج بإبله في حمى القبيلة، لا يغادره، وينتهي بالعودة بها إلى مراحها. ومن المحتمل أن يدعي مدعٍ أن حياة ساكني الصحراء تقوم على التنقل للبحث عن الماء والكلأ والأمن، ومن هذا المنطلق فهي غير رتيبة. وقد يكون هذا صحيحًا بمقدار، والأمر متعلق – حتمًا – بزاوية النظر. وبرأينا إنها قائمة على الرتابة في أغلب الحالات، لأن أمر التنقل نفسه أمر ثابت ومتكرر، وما يتغير هو المكان، فمبدأ الثبات في الإجرائية قائم لا محالة. وما الجديد في يوم ساكن الصحراء؟. أما الصعاليك فليس صباحهم كمسائهم، وليس يومهم كليلهم، وما يعنيهم هو الكر والإغارة على الأعداء، فلا الصاحب ثابت، ولا المكان باعث على الاستقرار، ولا الأمن والأمان حاصلان، وهو في قلق دائم ولا رتابة ولا نمطية، وإن كان شيء من هذا فالرتابة هي في عدم الرتابة فقط.

4.2.2 سيمياء السيد – المسود

وتتجلى هذه السيمياء من خلال ثنائية السيد والمسود في مجتمع الصعاليك وأشعارهم. فقد عرف عن الشعراء الصعاليك أنهم تبنّوا قيمًا عالية في السعي وراء المؤازرة والتآلف والتوحد والحرية، كما بدا ذلك واضحًا في دعوة عروة بن الورد مثلًا، هذا على الرغم من كون قسم منهم شُذّاذًا همُّهم اللجوء إلى الصحراء وممارسة حياة ملؤها الجفاء للناس والتقرب من وحوش البر. لكن مظاهر السيادة لم تكن من المواضيع المهملة، فالشنفرى يعلن أن هناك من قتل سيده، يقول:

أَضَـعْتُمْ أَبـي إذْ مـالَ شِـقُّ وِسـادِهِ عَلـى جَنَـفٍ قَـدْ ضـاعَ مَـنْ لَـمْ يُوَسَّـدِ

فَـإِنْ تَطْعَنـوا الشَّـيْخَ الَّـذي لَـمْ تُفَوِّقـوا مَنِيَّتَـــهُ وَغِبْـــتُ إِذْ لَـــمْ أُشَـــهَّدِ

فَطَعْنَـــةُ خَلْـــسٍ مِـــنْكُمُ قَـــدْ تَرَكْتُهـــا تَمُـجُّ عَلـى أَقْطارِهـا سُـمَّ أَسْـوَدِ[17]

وهنا يخبر الشنفرى أن أباه قد مات مغدورًا، والأمر هنا في مقاييس السيادة، فالشنفرى ليس سيِّدًا، ولكنه صعلوك. وبهذا فإنه يريد إعلان الحاجة إلى تحقيق نوع من التوازن بين الناس. فكيف يُقتَل السيد؟

ولم يرَ الصعلوك نفسه سيدًا، ولم يعلن ذلك، بل نظر إلى ذاته على أنه شخص ذو هالة خاصة، يتميز بعزة النفس والإباء، وها هو عروة، المعروف بـ"عروة الصعاليك"[18] يُسرِّح زوجته بكل أنفة وإباء حين طلب أهلها فداءها، وهذه بالتأكيد من صفات السيد صاحب الرأي السديد. لكنه يندم في آخر القصيدة فيقول:

أَلا يـــا لَيْتَنـــي عاصَـــيْتُ طَلْقًـــا وَجَبّـــارًا وَمَـــنْ لـــي مِـــنْ أَميـــرِ[19]

وإنه لمن باب العجب والتساؤل الوجيه حول رجولة وشهامة وسيادة عروة حين ٱقترح عليه طلق أخو زوجته سلمى (أم وهب) وجبار ٱبن عمها أن يسرحها حين طلب أهلها ٱفتداءها، وقالا له "والله لئن قبلت ما أعطوك لا تفتقر أبدًا، وأنت على النساء قادر متى شئت".[20] فهل كان صاحب قرار السيد الوقِر أم أنه قرار المتسرِّع الذي قبل بأخذ الفداء؟ ويخالطنا الظن أن عروة – وكما يعرفه المأثور التاريخي والأدبي – لا يعقل أن يُقدم على تسريح زوجته مقابل المال، وهو من جاد بماله،

[17] ديوان الصعاليك. شر: يوسف شكري فرحات، م. س.، ص 26.

[18] أبو محمد عبدالله بن مسلم الدينوري ابن قتيبة. الشعر والشعراء. م. س.، ص 665.

[19] ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.،ص 37.

[20] ينظر: م. ن.، ص 37، هامش رقم (3).

وخاطر بحياته لجلب الطعام لغيره. لكن ما يشفع له أنه ربما كان ثملًا.[21] وما يعنينا أن السيد في هذا الموقف (عروة) يتحول إلى مسود وخاضع، لأن الأشياء ليست مطلقة، وإنما خاضعة لملابسات يُحتمل أن تقلب الموازين، فيصبح السيد مسودًا والمسود (زوجته) سيّدًا، خاصة إذا قلنا إن السيادة تنعكس بأشياء كثيرة ومنها الاستقلالية في آتخاذ القرار.

ويمكن أن يشمل هذا المبحث في مضامينه ثنائية القوة والعجز، فهي – في آخر الأمر – تقود إلى سيمياء السيادة، يقول تأبط شرًّا:

وَمـا وَلَـدَتْ أُمّـي مِـنَ القَـوْمِ عـاجِزًا وَلا كانَ رِيشي مِنْ ذُنابي وَلا لَغْبِ[22]

ويرى الصعلوك منزلته عالية في عين نفسه، فهو الكبير القويّ، فهو ليس رجلًا عاجزًا، وقد أنجبته أمه ذا قدرة وهمّة، فهو ليس كفرخ الطير الذي أول ما يخرج ريشه من ذنَبه ويكون أول ما يسقط. وهذا كناية عن صموده وجبروته، وهو ليس سريع التراجع والانزواء والاندحار مقابل عدوه. فقد وُلد بطلًا ليعيش بطلًا.

وتكون السيادة في البطولة، وهي بطولة فريدة من نوعها، وربما لم يكن من الأجدر أن يفتخر بها قيس بن الحُدَادية، يقول:

أَنـــا الَّـــذي تَخْلَعُـــهُ مَواليـــهْ وَكُلُّهُـــمْ بَعْـــدَ الصَّـــفاءِ قاليـــهْ[23]

فهو بطل من فئة الخلعاء من الصعاليك، الذين ثاروا ضد قبائلهم وتمردوا عليها، فخلعتهم قبائلهم، ولفظتهم خارج إطارها. والغريب في المسألة أنه يجعل السيادة في كونه خليعًا صعلوكًا، لا يأمنه الناس، فهو، إذا "صعلوك سيد" من خلال ممارساته وشخصيته وبطولاته، فالمجد يبرز في

[21] القصيدة كاملة في: ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 32 –37، والقصة في الديوان أيضًا، ص 31 – 32. وهي في غاية الغرابة، ويرى الباحث أنها بحاجة إلى آستقراء وإعادة نظر، بدءًا من تفسير الأبيات وانتهاء بملابسات القصة مع زوجته، واقتراحها عليه السفر إلى الحج، واقتراح أهلها على عروة بمفاداتها، وإهمالها ولدها.

[22] ديوان تأبط شرًّا. اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، م. س.، ص 20.

[23] حاتم صالح الضامن. عَشَرةُ شُعَراء مُقِلّون. م. س.، ص 44.

شخصه من خلال كونه خليعًا بطلًا يهابه الناس عامة وتعمل له قبيلته الأم ألف حساب. وهنا أيضًا تلميح مبطَّن إلى آنقلاب المعايير إذ يتحول صاحب السيادة، (وهو القبيلة في هذه الحالة) إلى مَسود، يعمل حساب الملاحقة ورد الفعل الذي يمكن أن يصدر عن الصعلوك الخليع. ومن جهة ثانية يتحول المسود – أو من يُفترض أن يكون مَسودًا – إلى سيد، بمعنى القوي الذي يُتوقع منه الغارة والأذى الذي يمكن أن يُلحقه بقبيلته الأم.

ومن معالم سيمياء السيادة الواضحة في حياة القبائل العربية هي الحكم على أبناء القبيلة بالخلع، ومعناه تطبيق القانون القبلي من منطلق التفرُّد بالسلطة من جميع النواحي، ومن ذلك أن القبيلة – كسلطة – مخوَّلة بإبعاد من تريد عن حماها وقطع الأواصر بينها وبينه، فلا يحق له عندها المطالبة بأي حق من قبيلته، ولا تُؤخذ القبيلة بجريرته، ولا تحاسب على أفعاله الرذيلة. وفي هذه المسألة فالصعلوك مسود وخاضع وراضخ، لكنه عندها يحصل على حريته الفردية ويصبح سيّد نفسه ويألف – بإرادته – معاشرة حيوان الصحراء وحياته فتألفه، والنتيجة هي اللجوء إلى قوم جدد غير قومه، يقول قيس بن الحُدَادية:

أُولئِـــكَ إِخْـــواني وَجُـــلُّ عَشـــيرَتي وَثَـرْوَتُهُمْ وَالنَّصْـرُ غَيْـرُ المُحـارِدِ[24]

وهنا نراه يترك قومه خزاعة (خزاعة خلعته)، ويتحوَّل عنهم، وينزل عند بطن من خزاعة، واسمهم بنو عدي بن عمرو بن خالد.[25] وهو هنا خليع. وفيما يلي سيرورة التقلبات التي توضح خروج سيادة الصعلوك من رحم اللاسيادة.

القوم ← (السيّد) ← إخراج الصعلوك ← خليع (المسود) = سيّد نفسه

[24] حاتم صالح الضامن. عَشَرةُ شُعَراء مُقِلّون. م. س.، ص 35.

[25] م. ن.، ص 34 – 35.

وما دام الأمر متعلقًا بالأمر والقرار، فإنه بالإمكان أن نلحق قول قيس بن الحُدَادية أعلاه بسيمياء فرعية هي سيمياء مفهوم الجماعة، أو سيمياء الآمر والمنفِّذ.

وهذا الخروج هو ذاته ما فعله الشنفرى، وصرح به في اللامية حيث آختار الضواري لتصبح أهلًا له وإخوانًا، وناصرًا له على الدوام. وينعكس هذا بقوله:

وَلـــي دونَكُـــمْ أَهْلَـــونَ ســـيدٌ عَمَلَّـــسٌ وَأَرْقَـــطُ زُهْلُـــولٌ وَعَرْفـــاءُ جَيْـــأَلُ[26]

وهكذا يتبين أننا بصدد سيمياء ثقافة ربما تعتبر من أهم السيميائيات الثقافية في الحياة الجاهلية، كون حياتهم آنئذٍ مرتبطة آرتباطًا وثيقًا بقضايا الغلبة والقوة والانتصار والسيطرة وكل هذه الأمور تصب في سياق واحد هو سيمياء السيادة. وهكذا تتجلى أمامنا سيمياء عظيمة الأهمية في الحياة القبلية عامة وفي نمطية حياة الصعاليك خاصة، كون حياتهم قائمة على الصراع بشقيه، صراع مع الطبيعة الجافية، وصراع مع البشر الرافضين.

كما ويعد تعامل الفرد من الصعاليك مع الجماعة التي تحت إمرته ضربًا من أوجه السيادة التي تتجلى في حياة الصعاليك، يقول الشنفرى:

خَرَجْنـا مِـنَ الـوَادِي الَّـذِي بَـيْنَ مِشْـعَلٍ وَبَيْنَ الجَبَا هَيْهاتَ أَنْشَأْتُ سُرْبَتِي[27]

يظهر الشنفرى هو الآمر الناهي بقوله "أنشَأْتُ سُرْبَتي"، فحين يخرج إلى الغارة ليقطع المسافات بين الأودية يقود جماعته من رفاقه الصعاليك، الذين يغيرون على الأعداء. وفي هذا الموقف تظهر سيمياء السيادة واضحة، فالشنفرى مسؤول عن جماعته، يقودهم راجلين لِلقاء الأعداء،[28] فإما أن يصب منهم وإما أنه يُقتَل.

---

[26] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 55.

[27] م. ن.، ص 37.

[28] إبراهيم عوضين. 1983. الأدب العربي بين البادية والحضر. (د. ن.)، المنصورة – مصر، ص 122 – 123.

4.2.3 سيمياء الانتصار والاندحار

من الصعب عزل هذه السيمياء عن سيمياء البطولة أو عن سيمياء السيد والمسود، فالانتصار لا بد وأن يتكئ على خلفية وعالم واسعَيْن من البطولات، بل هي قائمة عليها. ففي القتال عامة، المرء إما منتصر وإما مندحر وخاسر، وفي عالم الصعاليك لمسنا حالة صحيحة حتى أعلى الدرجات وهي حالة الانتصار شبه العام. وهناك أمور دعمت هذه الوضعية، فالصعلوك خفيف الوزن، خفيف الحركة، سريع العدو، قوي البنية، قليل النوم، شديد الحذر، دقيق الحيطة، أبيّ النفس، وكل هذه العوامل مجتمعة جعلته في وضع الأبرز والأشهر لامتلاك ميزة المنتصر. يقول تأبط شَرًّا:

أَتَنْظُـــرانِ قَلـــيلًا رَيْـــثَ غَفْلَـــتِهِمْ أَوْ تَعْـدُوانِ فَـإِنَّ الـرّيحَ لِلْعـادي[29]

وعرض تأبط شرًّا على صاحبيه – كما يبدو من البيت – يشتمل على رأيَيْن: أولهما، الانتظار حتى يغفل الأعداء ثم يهاجمونهم (وليس الهرب)، وثانيهما، آستخدام قدرتهم على العدو، وهم المعروفون بقدراتهم على العدو، وفي أصعب الظروف، حتى قيل عنهم إنهم سبقوا الخيل، فمن عدا فإنه – بالتأكيد – سيكون سبّاقًا إلى الانتصار وتحقيق الغلبة.

4.2.4 سيمياء الغنى والفقر

وربما كان من باب الغرابة أن يقول عروة إن الموت أفضل للمرء من حياة الفقر، يقول:

فَلَلْمَـوْتُ خَيْـرٌ لِلْفَتـى مِـنْ حَياتِـهِ فَقيـرًا وَمِـنْ مَـوْلًى تَـدِبُّ عَقارِبُـهْ [30]

[29] ديوان تأبط شرًّا. اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، م. س.، ص 23.

[30] ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 72.

لكن تفسيره قد يقنع إذا وضعنا أمام أعيننا مفاخر العرب بالكرم والحاجة إليه، فالموت أفضل من آبن عم يقصده بالمساءة. لذلك فالغنى وامتلاك الإبل والانشغال والعناية بها من باب الافتخار.

يبدو أن الصعاليك قد شكلوا فئة حاربت آستفحال ظاهرة الغنى، وصوروا الفقر حالة سببها الظلم المستشري بين الناس، وذلك يدل على أنهم كانوا فئة متنوّرة أعلنت رفضها القيم الجائرة ونادت بالعدل والإنصاف.[31]

وسيمياء الغنى كسيمياء متفرعة عن سيمياء الغنى والفقر لها تصوُّر خاص في مفهوم الصعاليك، فمن الواضح تمامًا أن الصعلوك إنسان بعيد عن الغنى في حياته وفي جل ممارساته، لذا فالحديث عن سيمياء الغنى والفقر إنما يكون من زاوية سيمياء الفقر كسيمياء رئيسة ومهمة كما صورها الصعاليك، ويتبع ذلك الحديث القيمة الضد، وهي سيمياء الغنى، ويبدو أننا في معزل عن مُتع الغنى الفاحش والتغني به، وذلك عائد إلى الصورة القاتمة التي سيطرت على حياة الصعاليك، إذ افترشوا الغبراء ورافقوا الضواري وألفوها وأنسوا بالليل واكتفوا بقليل الزاد، فلم يمارسوا حياة تزينها المرفّهات من مأكل ومشرب وملبس ومسكن.

لعروة بن الورد مقولة في الغنى وبذل المال، يقول:

إذا آداكَ مالُـــــكَ فَآمْتَهِنْـــــهُ ... لِجادِيـــــهِ وَإِنْ قَـــــرِعَ المُـــــراحُ

وَإِنْ أَخْنـــى عَلَيْـــكَ فَلَـــمْ تَجِـــدْهُ ... فَنَبْـــتُ الأَرْضَ وَالمـــاءُ القَـــراحُ

فـــرغمُ العَـــيْشِ إِلـــفُ فِنـــاءِ قـــومٍ ... وإِنْ آســـوكَ، والمَـــوْتُ الـــرَّواحُ[32]

[31] بوجمعة بوبعيو. جدلية القيم في الشعر الجاهلي. م. س.، ص 68.

[32] ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 84.

فإذا غنيت وكثر مالك وفاض عن حاجتك وزاد عن مطالبك[33] فآبذله وأعط لمن طلبه ولسائله، حتى وإن خلا المراح من الإبل. وإن أهلك الدهر مالك فعليك بنبات الأرض والماء القراح. والعيش الذليل هو اللجوء إلى حمى الغير وملازمة أبواب بيوتهم لطلب المساعدة، وهذا هو الموت بذاته، على الرغم من أن الناس سيأخذون بيدك ويقدمون لك المساندة. فالغنى مدعاة للبذل، أما الفقر والعدم فإن ما يلزمه شيء آخر وهو اللجوء إلى أكل نبت الأرض وأكل القليل، وإلا فإن الذل هو المصير إذ سيضطر المرء إلى طلب المساعدة من الغير.

ويربط عروة ما بين الغنى والسيادة، يقول:

مـــا بِـــالثَّراءِ يسُـــودُ كُـــلُّ مُسَـــوَّدٍ ... مُثْـــرٍ، وَلكِـــنْ، بالفَعـــالِ يَســـودُ
بَـلْ لا أُكاشِـرُ صـاحِبي فـي يُسْـرِهِ ... وَأَصُـــدُّ إِذْ فـــي عَيْشِـــهِ تَصْـــريدُ
وَإِذا ٱخْتَبَـرْتُ،[34] فَـإِنَّ جـاري نَيْلُـهُ ... مِـــنْ نـــائِلي، ومُيَسَّـــري مَعْهـــودُ
وَإِذا ٱفْتَقَـــرْتُ، فَلَـــنْ أُرَى مُتَخَشِّـــعًا ... لِأَخـــي غِنًـــى، مَعْروفُـــهُ مَكْـــدودُ[35]

فالغنى لا يشترط أن يجلب السيادة، فالسيادة تتحقق بالفعال والحسب والمجد العاليين، والغنى بنظره لا يدعوه إلى مداعبة صاحبه والضحك في وجهه وإظهار البشاشة، كما أن الفقر لا يحتم بالضرورة الإعراض عن الصاحب إذا قل ماله وافتقر. وإذا ٱمتُحِنْت في ٱستعدادي للبذل فإن عطاء جاري من مالي أكيدُ. وإذا ٱفتقرت فلن أكون متخشعًا لصاحب غنًى، لا يُنال منه المال إلا بمشقة. وفي سياق متمم للغنى وأهميته يقول عروة:

إذا المَـرْءُ لَـمْ يَطلُـبْ مَعاشًـا لِنَفْسِـهِ ... شَـكا الفَقْـرَ، أَوْ لامَ الصَّـديقَ، فَـأَكْثَرا
وصـارَ علـى الأدنَـينَ كَـلاًّ، وأوشكتْ ... صِـلاتُ ذوي القُربَـى لـه أن تَنَكّـرا

[33] ينظر: طه حسين، وإبراهيم الأبياري.. (د. ت.). شرح لزوم ما لا يلزم لأبي العلاء المعري. دار المعارف بمصر. ج 1، ص 195.

[34] في: ديوان الصعاليك. شر: يوسف شكري فرحات، م. س.، ص 70.

[35] ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 84 – 85.

وَما طالِبُ الحاجاتِ، مِنْ كُلِّ وُجْهةٍ مِـنَ النّـاسِ، إلّا مَـنْ أَجَـدَّ وَشَـمَّرا
فَسِـرْ فـي بِـلادِ اللهِ، والـتَمِسِ الغِنـى تَعِـشْ ذا يَسـارٍ، أَوْ تَمـوتَ فَتُعْـذَرا
فـلا تـرض مـن عـيش بـدون ولا تـنم وكيف ينام الليل مَنْ كانَ مُعْسِرا[36]

وعروة من دعاة الغنى وتحصيل المال ليس من أجل الغنى ذاته، وإنما لأنه وسيلة لتحقيق غايات إنسانية، لذا نجده يحث على الخروج لطلب كسب العيش وإلا لحل الفقر، وأصبح المرء عالة على أقاربه، فطالب الحاجات هو المُجد، لذا فالغنى يحصل إذا سار في بلاد الله. ولذا فلا تقبل بالعيش الدون.

وفي هذا السياق يقول مالك بن حريم:

أُنْبِئْـــتُ وَالأَيّـــامُ ذاتُ تَجـــارِبٍ وَتُبـدي لَـكَ الأَيّـامُ مـا لَسْـتَ تَعْلَـمُ
بَـــأَنَّ ثَـــراءَ المـــالِ يَنْفَـــعُ رَبَّـــهُ وَيُثْنـــي عَلَيْـهِ الحَمْـدَ، وَهْـوَ مُـذَمَّمُ
وَإِنَّ قَليـــلَ المـــالِ لِلْمـــالِ مُفْسِـــدٌ يَحُـزُّ كَمـا حَـزَّ القَطيـعُ المُحَـرَّمُ[37]

فالمال وسيلة يُنتفع بها، وهو مجلبة للحمد، ومدعاة للفخر أيضًا، لأن صاحبه يبذله ويجود به للمحتاج فيرد عليه الحمد.

ويقول عروة في ما نُسب له وصح نسبه في الغنى مقابل الفقر مخاطبًا زوجته:

ذَرينـــي لِلْغِنـــى أَسْـــعى، فَـــإِنّي رَأَيْـــتُ النّـــاسَ شَـــرُّهُمُ الفَقيـــرُ
وَأَهْـــوَنُهُمْ وَأَحْقَـــرُهُمْ لَـــدَيْهِمْ وَإِنْ أَمْسـى لَـهُ كَـرَمٌ وخِيـرُ
ويُقصِـيهِ فـي النَّـدِيّ وتَزْدَرِيـهِ حَليلَتُـهُ وَيَنْهَـرُهُ الصَّـغيرُ
وَتَلْقـى ذا الغِنـى وَلَـهُ جَـلالٌ يَكـادُ فُـؤادُ صـاحِبِهِ يَطيـرُ
قَليـلٌ ذَنْبُـهُ، وَالـذَّنْبُ جَـمٌّ وَلكِـنَّ للغِنـى رَبٌّ غَفـورُ[38]

---

[36] ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 87 – 88. وأيضًا: ديوان الصعاليك. شر: يوسف شكري فرحات، م. س.، ص 91 – 92. ويلاحظ أن يوسف شكري فرحات لم يثبت البيت الخامس.

[37] أبو عبيدالله محمد بن عمران بن موسى، المرزباني. 2005. معجم الشعراء. تح: فاروق اسليم، دار صادر، ط 1، بيروت – لبنان، ص 302.

يعد السعي وراء الغنى فضلًا، برأي عروة، لأن الفقر شر، أما الغنى فله جَلال يُسَرّ به من يلتقيه، ولا يبحث له الناس عن ذنوب، وإن كانت كثيرة، لأن الله غافر له.

وتتجلى سيمياء الغنى في ترابط كبير مع سيمياء الخروج لدى عروة من خلال خروجه من أجل تحصيل الغنى، يقول:

دَعِينـي أُطَـوِّفْ فـي الـبِلادِ، لَعَلَّنـي أُفِيـدُ غِنًـى، فيـهِ لِـذي الحَـقِّ مَحْمِـلُ
أَلَـــيْسَ عَظيمًـــا أَنْ تُلِـــمَّ مُلِمّـــةٌ وَلَـيْسَ عَلَيْنـا فـي الحُقـوقِ مُعَـوَّلُ
فَـإِنْ نَحْـنُ لَـمْ نَمْلِـكْ دِفاعًـا لِحـادِثٍ تُلِـمُّ بِـهِ الأَيّـامُ فَـالمَوْتُ أَجْمَـلُ[39]

من خلال توجهه لزوجته، فإنه يزيح من وجهه أي عامل قد يعيقه أو يمنعه من الخروج، وليس خروجه عفويًا عرضيًّا وإنما خروج لغاية مثلى، ففي خروجه "خروج" على المسلمات المعهودة بين الناس، فملازمة البيت فيها الأمن والسلامة، ولكن لعروة رأي آخر، لأن طوافه في البلاد يجعله غنيًّا بالخلق الرفيع، وهذا يمكنه من تحصيل غنى النفس والضمير، حيث يتمكن من مؤازرة الآخر المحتاج. فإذا وقعت الواقعة ولم يستطع القيام بواجب المؤازرة فإن ذلك عار، والموت أفضل من ٱنعدام الحيلة. فنظرية عروة تقول إن الحياة الشريفة التي يبتغيها المرء الأصيل هي ممارسة العطاء، والوقوف بجانب المحتاج عند حاجته، وعروة هو من يلبي تلك الحاجة. فالعطاء عند عروة هو الغنى بذاته. وعروة كغيره يحب الغنى وٱمتلاك المال، لكن سلَّم أولوياته يفرض سلوكًا آخر، ويهمه ألّا يحيد عن درب العطاء والكرم الذي رسمه، يقول:

إِذا قُلْـتُ قَـدْ جـاءَ الغِنـى حـالَ دونَـهُ أَبـو صِـبْيةٍ يَشـكو المَفـاقِرَ أَعْجَـفُ
لَـــهُ خَلّـــةٌ لا يَـــدْخُلُ الحَـــقُّ دونَهـــا كَـــريمٌ أَصـــابَتْهُ خُطـــوبٌ تُجَـــرِّفُ
فَـــإِنّي لَمُسْـــتافُ الـــبِلادِ بِسُـــرْبةٍ فَمُبْلِـــغُ نَفْســـي عُـــذْرَها أَوْ مُطَـــوَّفُ

---

[38] ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 123.

[39] م. ن.، ص 128. منسوب لعروة وصح له.

رَأَيْـتُ بَنــي لُبْنــى عَلَـيْهِمْ غَضاضَــةٌ بُيــوتُهُمُ وَسْــطَ الحُلــولِ التَكَنُّــفُ

أَرى أُمَّ سِـرْياحٍ غَـدَتْ فــي ظَعــائِنٍ تَأَمَّـلُ مِـنْ شـامِ العِـراقِ تُطَـوِّفُ[40]

لذا، فإطعام أبي الصِّبية الذي أصابه الجوع وعياله، ونزلت به ملمات أودت بماله. ويعلن عروة أنه سيقطع المسافات، وسيخرج بغاية جلب المال لمثل هؤلاء، وهذا هو "خروج الغاية". وعلى سبيل المثال لا الحصر، فإن عروة يصور المذلة التي تصيب الناس إذا ٱفتقروا وقل مالهم، فبنو لبنى – مثلًا – يرون أنهم أقل من غيرهم من الناس، ويشعرون بالدونية، فقال: "عليهم غضاضة"، لأنهم يغضون نظرهم ويطأطئون رؤوسهم ذلًّا وحياء، ولذلك فإنهم ينزلون في طرف الديار في بيوت تشبه الحظائر المبنية من شجر، لأنهم فقراء ولا بيوت لهم. وكذلك يصور أم سرياح التي أخذت تراقب وتتحقق النظر وتنتظر من أين يأتيها الخير.

وبحسب ما ورد في الخبر، فإن عروة يصرح أنه قد عوَّد الناس على تلبية طلباتهم، وهو نفسه لا يقبل العذر من نفسه لأن لا تراجع عن مسلكه وطريقته.

ومقابل الغنى تبرز سيمياء فرعية أخرى، هي سيمياء الفقر لتشكل القيمة الضد للسيمياء الفرعية السابقة وهي الغنى، وقد كان من الطبيعي الادّعاء أن حديث الفقر من حظ كثيرين من الشعراء الصعاليك غير عروة، يقول الشنفرى:

وَأُعْــدِمُ أَحْيانًــا وَأَغْنــى وَإِنَّمــا يَنــالُ الغِنــى ذو البُعْـدةِ المُتَبَـذِّلُ[41]

يعيش الفقر كما يعيش حالات الغنى، لكنه لا يكرّس كل جهوده لتحصيل الغنى، ولا يقبل ممارسة الدون من الأعمال لتحقيقه.[42] فهو لا يجزع من الفقر ولا يفرح للغنى، يقول:

فَــلا جَــزِعٌ مِــنْ خَلَّــةٍ مُتَكَشِّــفٌ وَلا مَــرِحٌ تَحْــتَ الغِنــى أَتَخَيَّــلُ[43]

---

[40] ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 50 –51.

[41] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 62.

[42] عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لامية العرب للشنفرى. م. س.، ص 27.

[43] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 63.

فالفقر والغنى لا يسيطران على نفسه ولا على سلوكه، فالفقر لا يعطيه الشعور بالضعف، والغنى لا يجعله فرِحًا ولا مختالًا.[44]

4.2.5 سيمياء الكرم والبخل

وهذه السيمياء تتعالق مع سيمياء السيد والمسود، ويحدث مثل ذلك مع سيمياء الغنى والفقر. ومن شأن هذه السيمياء أن تثير أكثر من سؤال: مَن السابق، الكرم أو السيادة أو الغنى؟ وكيف وتتعالق السيمياء مع كل من السيميائيات المتاخمة من الميزات الشخصية أو الاجتماعية؟ ولا يعقل أن نقوم بعَدّ واحتساب الترابطات بشكل نمطيّ. ومن الصعب القطع بإجابة واضحة. ويمكن أن نستوضح هذه الترابطات كما هو مبين في الجدول أدناه:

	السيادة		الغنى والفقر		الكرم والبخل	
	السيد	المسود	الغني	الفقير	الكريم	البخيل
السيد	0	1	√ 2	√ 3	√ 4	√ 5
المسود	1	0	√ 6	√ 7	√ 8	√ 9
الغني	√ 2	√ 6	0	1	√ 10	√ 11
الفقير	√ 3	√ 7	1	0	√ 12	√ 13
الكريم	√ 4	√ 8	√ 10	√ 12	0	1
البخيل	√ 5	√ 9	√ 11	√ 13	1	0

مفتاح: √ = وجود تعالق، 0 = لا يتعالق مع نفسه، 1 = لا يتعالق مع ضده، سائر الأرقام = تعالقات محتملة.

جدول رقم (5): اِندغامات مشتقة من سيمياء الصفة (الثنائيات)

[44] ينظر فصل: تمظهرات المركز والهامش، بند "الغنى في نظر الصعلوك المذموم"، في القصيدة التي مطلعها: "أقلي علي اللوم..."، ص 114 في هذه الدراسة، وفي: ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 41.

فكما بدا يمكن أن يكون المرء سيّدًا وكريمًا أو غنيًّا وكريمًا أو فقيرًا وكريمًا. ويمكن أن يكون المرء فقيرًا وكريمًا وسيدًا في نفس الوقت، ويمكن أن يكون غنيًا وسيدًا لكنه بخيل، وغير ذلك من الأمكانيات النمطية التي يمكن ٱشتقاقها كما يظهر في الجدول أعلاه. كما وأن من المحتمل أن يتميز المرء بصفات عديدة أو كثيرة في آن واحد، ويمكن أن تتركب شخصيته من تلاحم عدد كبير من الصفات، إذ من الصعب القول عن شخص ما "هذا كريم" وانتهى الأمر، فإن وراء الكرم توابع كثيرة، والمرء – بطبيعة الحال – خاضع لكم هائل من الصفات والظروف والحيثيات التي تساهم في تكوين شخصيته، ومن المستحيل نعت إنسان بصفة واحدة فقط.

لكن ما يعنينا هو علاقة الكرم والبخل بالغنى والفقر. وعلى الأغلب فإن ما يتبادر إلى الذهن بمجرد ذكر الكرم هو الغنى أو على الأقل توافر المال. فالشائع في المأثور الاجتماعي الجَمْعِي أن الكرم يحتاج إلى الغنى، وكأن الجود لا يكون إلّا بالمال، غير أنه قد يكون بغير الغنى. ولا يمكن تجاهل حقيقة الكرم بالقليل من المال والتي ربما تفوق في قيمتها الجود بالكثير. فعروة بن الورد كان كريمًا، على من طلب منه القوت، بل كرس الكثير من جهده وماله من أجل بذله للمحتاجين من الناس، فأطعمهم وقضى حوائجهم. ونراه في أحد مواقفه يعتمد على تصوير ناقة صرماء، ويجعل من هذه الصورة تُكأة ليعبّر عن الكرم، يقول:

وإِذْ مـا يُـريحُ الحَـيَّ صَـرماءَ جَوْنـةٌ يُنـوسُ عَليْهـا رَحْلُهـا مـا يُحَلَّـلُ
موقَّعـةُ الصَّـفْقَيْنِ، حَـدْباءُ، شـارِفٌ تُقَيَّـدُ أَحْيانًـا، لَـدَيْهِمْ، وَتُرْحَـلُ
عَلَيْهـا مِـنَ الوِلْـدانِ مـا قَـدْ رَأَيْـتُمُ وَتَمْشـي، بِجَنْبَيْهـا، أَرامِـلُ عُيَّـلُ[45]

وهذه الناقة صرماء، قطع خلفها ليجف الحليب ويقوى الجسد، وهي جونة، أي سوداء، ويعني بها القدر والأثافي. يقول نحن قوم تروح علينا "صرماء جونة"، وهي القدر السوداء التي

[45] ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 58 –59.

غطاها السواد، وتستعمل للطبخ، أما "رحلها" فيعني الأثافي التي تحت القدر، تتحرك من ثقل القدر وكثرة ما فيه من لحم،[46] فالأثافي، إذًا، هي التي تتحرك، ومن ثم تحرك القدر وما فيه. فالسواد للقدر، وهي الناقة الصرماء الجونة، والأثافي هي الرحل.

ويلاحظ وكأن الصورة مقلوبة، أدناها (الأثافي) هي الرحل، وإنما أراد هذا القلْب ليكون مقصودًا، وهذا القلْب يتوازى مع مرافقة عروة الناس، فقد أخرجهم معه وآزرهم، لكنهم متى حصلوا على الخِصْب بعدوا عنه وخاصموه،[47] وهذه القدر كبيرة وكأنها مصابة في جنبيها، فهي كالناقة تُقَيَّد ثم تُحَلُّ، وتصطف النساء والصبيان والأرامل حولها.

وهذه القدر هي صاحبة الموقف، كما يبدو. فيخاطبها عروة قائلًا "يا أُمَّ بَيْضاء" كنايةً، فطعام الفتيان هو ما تعجلوه منها،[48] أما طعام الجيران فهو المضيغ أي لحم النوق المسنة والإبل الكبيرة.

وما علاقة القدر بالكرم؟ ولماذا هذا التعامل الخاص مع القدر السوداء؟ فإن ما يلفت النظر هو تلك الخصوصية للون الأسود، فهي قدر أخذت النار فيها عدة مرات فاصطلت واسودَّت، وذلك لتكرار الاستعمال لتجهيز الطعام للضيوف. ومن هنا جاءت هذه الصورة كسيمياء ثقافة ذات علاقة مباشَرة تحمل دلالات عميقة لسلوك الإنسان الكريم، فكم بالحري إذا كان الحديث عن عروة بن الورد الملقب بـ"عروة الصعاليك" أو "أمير الصعاليك".

وكذلك عبر مالِك بن حَرِيم عن كرمه بقوله:

---

[46] ينظر: ديوان عروة بن الورد. (د. ت.). شرح وضبط وتقديم: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ص 70 – 71.

[47] ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، البيتان الأول والثاني، ص 58.

[48] م. ن.، ص 59.

تَـدارَكَ فَضـلي الأَنعَمِـيُّ وَلَـم يَكُـن بِــذي نِعمَــةٍ عِنــدي وَلا بِخَليــلِ
فَقُلــتُ لَــهُ قَــولاً فَأُلفيــتُ عِنــدَهُ وَكُنــتُ حَريــاً أَن أُصَــدِّقَ قيلــي
أَجـودُ عَلـى العـافي وَأَحْـذَرُ ذَمَّـهُ إِذا ضَــنَّ بِــالمَعْروفِ كُــلُّ بَخيــلِ
بِــذلِكَ أَوْصــاني حَــريمُ بــنُ مالِــكٍ بِــأَنَّ قَليــلَ الــذَّمِّ غَيْــرُ قَليــلِ[49]

فالكرم عنده ليس لمجرد العطاء المبتذل أو المراءاة، وإنما هو الكرم في موضعه، فهو يكرم على الجائع لأنه محتاج، فالبخلاء هم الذين لا يقدِّمون الطعام للجائعين لذلك فإنهم يتعرَّضون للذم، ومالكٌ ليس من هؤلاء البخلاء، فهو كريم، وكرمه يستدعي المدح لا الذم. وهنا تتجلى قيمة الكرم كسيمياء أساسية في سلوكيات العربي في الصحراء عامة، وتبدو ماثلة مقابلها القيمة الضد وهي البخل، وهو مرفوض لدى ذوي الشهامة.

4.2.6 سيمياء الانتقال ٱرتفاعًا وٱنخفاضًا

يستغل الشعراء الصعاليك فضاء الصحراء ويجوبونها ليل نهار، فهم ليسوا عنصرًا آمنًا ثابتًا في مكان واحد محدَّد، فالثبات ليس من أمورهم. لذا فهم يمارسون في حركة دائبة وسريعة وجهًا من التحرك الأفقيّ من الداخل إلى الخارج. وربما لا نبالغ إذا قلنا إن الحركة المعاكسة (الخارج إلى الداخل) هي أمر غير وارد في أغلب الحالات ولدى معظم الشعراء الصعاليك، وليس معروفًا بالنسبة لهم. وبالإضافة إلى ذلك، فإنهم مهووسون، أيضًا، بتكريس جزء غير يسير من ممارساتهم في الصعود إلى المراقب واستخدامها وممارسة "طقوس" تتعلق بالأمان الشخصي أو الجماعي أو كليهما معًا. ويعد هذا وجهًا من وجوه "التشكُّل البيئي" في الفضاء بهدف تحقيق وجودي متكامل

[49] الأبيات 1، 2، 4 في: حبيب بن أوس الطائي أبو تمام. (د. ت.). كتاب الوحشيات (الحماسة الصغرى). تعليق وتحقيق: عبد العزيز الميمني الراجكوتي، وزاد في حواشيه: محمود محمد شاكر، دار المعارف، ط 3، القاهرة، ص 168، والبيتان 3، 4 في: أبو عبيد عبدالله بن عبد العزيز البكري. 1983. فصل المقال في شرح كتاب الأمثال. تحقيق وتقديم: إحسان عباس وعبد المجيد عابدين، دار الأمانة، مؤسسة الرسالة، ط 3، بيروت – لبنان، ص 241، وأشار إلى السابق واللاحق منهما. نقلًا عن: مهدي عبيد جاسم. 1989. مالك بن حَرِيم الهمذاني حياته وما تبقى من شعره. مجلة المورد، ع. 3، ص 166.

يلائم حياتهم من حيث علاقاتهم مع الآخر. وقد يكون هذا الآخر جزءًا من الطبيعة كالوحوش الضارية أم من البشر، وخاصة من عاداهم من فئات متصعلكة أخرى أو أعداء من بقايا عداواتهم بسبب خلاف مع قبائلهم الأم لأنهم هجروها لأسبابهم، أو لأنها خلعتهم. وهذا النوع من الخروج يعتمد على الحركة العمودية، وهي الجزء الثاني والمتمم للحركة الأولى من مسيرة الخروج، مسيرة الخروج من المركز إلى الهامش. فقد عُرف عن الصعاليك أنهم مارسوا حياة تملؤها المخاطرة، لذا ٱحتاجوا إلى الحِيطة والحذر الشديدَيْن، لذا، ٱتخذوا لأنفسهم هذه المراقب والمراصد.

والمرقبة والمَرْقَب، والجمع (مَراقِب)، أي الموضع المشرف، يرتفع عليه الرقيب وما أوفيت عليه من علم أو رابية لتنظر من بُعد، وهي المَنْظَرة في رأس جبل أو حصن والجمع مراقب.[50] وكان الصعلوك يلازم قمة مشرفة في رأس جبل أو حصن يبني عليها شبه عريشة. وهي المَنْظَرة (بالطاء) بالعامية واستُخدِمت لحراسة الكروم والأرض الزراعية. يتردَّد إليها بغاية المراقبة حذرًا من قدوم أعداء يفاجئونه أو يفاجئون قومه ويغافلونهم، ومنها يقوم بتنبيه أصحابه أو قومه بكل تحرك حاصل أو متوقَّع، والمَرْقَبة هي الربيئة أيضًا.[51]

وفي الحقيقة لم ينفرد الشعراء الصعاليك باتخاذ المراقب، فالشعر الجاهليّ يعرف هذه الظاهرة من بداياته، وتمتد حتى صدر الإسلام.[52] وقد ٱختاروا الجبال كمواقع للهرب وبناء المراقب لما للجبل من صفات الوعورة وصعوبة الوصول إلى القمة، وما للجبال من رمزية العلو والارتفاع، وهذه معانٍ تلتقي مع العظمة والمنعة والإحساس بالشموخ والعز، فكانت الجبال عند الجاهليّ رمزًا

---

[50] لسان العرب. م. ن.، مادة (رقب).

[51] يراجع: ديوان تأبط شرًا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 82، الهامش (16). وأيضًا: عبد الرزاق خليفة محمود الدليمي. المرقبة في الشعر الجاهلي. م. س.، ص 5.

[52] يوسف خليف. الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي. م. س.، ص 187. وأيضًا: هلال محمد الجهاد. 2007. ظاهرة المرقبة في الوعي الشعري الجاهلي – دراسة في تطور التشكيل الجمالي والدلالة الرمزية. مجلة التربية والعلم، قسم اللغة العربية، جامعة المرج، ليبيا، مج. 14، ع. 2، ص 73، 75 – 76.

للشموخ والخلود.[53] ويشير هلال محمد الجهاد إلى أن مفهوم المرقبة يتخطى الدلالة المادية وكونها جزءًا من الممارسات التي تحتمها نمطية حياة الصعلوك الجاهليّ – إلى كونها حاملة "قيمة شعرية وجودية، لتصبح نوعًا من الرمز لتعاليه وكماله الإنساني".[54] ومن خلال النظر في نص أورده آبن سلام الجُمَحِيّ، يشير الجهاد إلى تصنيف ذي فائدة قصوى، يقسم الألفاظ ذات الدلالة المركزية إلى نوعين: الأولى، فئة الطبيعي الخارجي، كالجبل والريح والظلام والموت، أما الثانية، فهي فئة الإنساني التي تتجسد في الارتقاء والقيادة والسير والغاية، ومن خلال التوتر بين الفئتين على صعيد البنية يحصل تداخل بينهما لتشكيل فضاء النص ورؤيته لعالمه، فيبرز عنصر الموت كعنصر وسطي بين الطبيعي والإنساني.[55]

وإذا تتبعنا أشعار الصعاليك التي يذكرون فيها المراقب فإنهم يركزون فيها على تربصهم فوقها ليلًا، لما للَّيل من قيمة في التستر والاختباء ومضاعفة القيمة المستفادة من التربص والتخفي.[56] يقول الشنفرى:

وَمَرْقَبَـــةٍ عَنْـــقاءَ يَـــقْصُرُ دونَهـــا ... أَخو الضِّـرْوَةِ الرِّجْلُ الْحَفِيُّ الْمُخَفَّفُ
نَعَبْـتُ إلـــى أَدْنـــى ذُراهـــا وَقَـدْ دَنـــا ... مِـنَ اللَّيْـلِ مُلْتَـفُّ الْحَـــديقَةِ أَسْـدَفُ
فَبِـتُّ علـى حَـدِّ الـذِّراعَيْنِ مُجْذِيًـا[57] ... كَمـا يَـتَطَوّى الأَرْقَـمُ الْمُتَعَـطِّفُ[58]

يصفها الشنفرى بأنها طويلة العنق ذات منعة، لا يستطيع الوصول إليها صياد عوَّد كلابه على الضراوة، وقد آعتاد الشنفرى الصعود إلى قمتها ليلًا، ويصور لنا كيف أمضى ليله فيها

---

[53] عبد الرزاق خليفة محمود الدليمي. المرقبة في الشعر الجاهلي. م. س.، ص 5.

[54] هلال محمد الجهاد. ظاهرة المرقبة في الوعي الشعري الجاهلي. م. س.، ص 74.

[55] م. ن.، ص 76.

[56] يوسف خليف. الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي. م. س.، ص 188. وأيضًا: عبد الرزاق خليفة محمود الدليمي. المرقبة في الشعر الجاهلي. م. س.، ص 6.

[57] والأنسب أنها (مُحْدِبًا). ينظر: الهامش السابق.

[58] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 50.

متربصًا، وقد آنحنى على حد ذراعيه يتلوى كما يتلوى كالأرقم.[59] فلننتبه إلى منعة تلك المرقبة، فهي منيعة على الصياد الخبير، أما الشنفرى فقد وصل قمتها، وهنا يتجلى معنى الارتقاء، ويركز الجهاد على معاني الارتفاع والصعود.[60]

ولتأبط شرًّا أكثر من مرقبة، يقول في إحداها:

وَمَرْقَبــــةٍ شَـــمّاءَ أَقْعَيْـــتُ فَوْقَهـــا لِيَغْـــنَمَ غـــازٍ أَوْ لِيُـــدْرِكَ ثـــائِرُ[61]

فهي شامخة في رأس الجبل، لازمها مقعيًّا أي قد أسند ظهره متربصًا.

وللمراقب علاقة بقسوة قلوب الصعاليك وجسارتهم، ويرمز الصعاليك من خلال ممارساتهم في المراقب إلى ميزات الشموخ والعزة والإباء وتحقيق الأمان.[62]

ولتأبط شرًّا مرقبة أخرى يقول فيها:

وَمَرْقَبـــةٍ، يـــا أُمَّ عَمْـــرٍو، طِمِـــرَّةٍ مَذَبْذَبـــةٍ فَـــوْقَ المَراقِـــبِ عَيْطَـــلِ
نَهَضْـــتُ إِلَيْهـــا مِـــنْ جُثـــومٍ كَأَنَّهـــا عَجـوزٌ عَلَيْهـا هِـدْمِلٌ ذاتُ خَيْعَـلِ[63]

وهي مرقبة مرتفعة وشاهقة، كأنها تثب إلى السماء، حادة وشاهقة، طويلة وسامقة، كأنها معلقة في الهواء فوق سائر المراقب، وربما تصح تسميتها مرقبة المراقب. يهب إليها من منتصف الليل متسلقًا سفح الجبل، والنهوض من أسفل إلى أعلى، يشبهها بالعجوز التي تلبس اللباس الخَلَق بغير أكمام.[64] ولتأبط شرًّا مرقبة ثالثة، قال فيها:

وَقُلّـــةٍ كَسِـــنانِ الـــرُّمْحِ بـــارِزَةٍ ضَـحْيانةٍ فـي شُـهورِ الصَّـيْفِ مِحْراقِ

---

[59] يوسف خليف. الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي. م. س.، ص 188.
[60] هلال محمد الجهاد. ظاهرة المرقبة في الوعي الشعري الجاهلي. م. س.، ص 78.
[61] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 82.
[62] حسين علي عبد الحسين الدخيلي. الفضاء الشعري عند الشعراء اللصوص. م. س.، ص 43 – 45.
[63] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 181.
[64] يراجع: إسماعيل بن القاسم القالي. الأمالي. ج. 1، م. س.، ص 62 – 63 .

بـادَرْتُ قِنَّتَهـا صَـحْبي وَمـا كَسِـلوا حَتّـــى نَمَيْـــتُ إِلَيْهـــا إِشْـــراقِ
لَا شَـــيْءَ فـــي رَيْـــدِها إِلّا نَعامَتُهـــا مِنْهـــا هَـــزيمٌ وَمِنْهـــا قـــائِمٌ بـــاقِ[65]

وارتياد المراقب وبناؤها من أمور الصعلكة وأسسها التي لا غنى عنها. فهذا الارتفاع إنما يعني ٱرتفاع الشأن والقدرة ورفعة النفس وإباءها. فمرقبة تأبط شرًّا، دقيقة وعالية شامخة إلى الأعلى، لذا يصعب ٱرتقاؤها، وهي معرضة للشمس دائمًا، وليست مخبَّأة في أنف جبل أو ظلّ شجر أو ما شابه، ومن يصعد إليها يتعرَّض للحرّ الشديد، والصعاليك هذا شأنهم، لذا فهم لا يشتكون، وهو لا يشتكي، وأصحابه كذلك، لكنه يسبقهم إليها، معتمدًا على مَن هو مثله قدرةً وصمودًا، ويشبِهه في أخلاقياته، لذلك كان في طليعتهم بعد إشراق الشمس. وهذه المرقبة تعاني ما تعاني من حر الشمس والريح، ولكن بقي منها خشب صامد في هيكلها، وإن تكسَّر بعضه.

ويلمح أبو خراش الهذلي إلى مرقبة تراها على جبل صغير في الليل. يقول:

إذا لَـمْ يُنـازِعْ جاهِـلُ القَـوْمِ ذا النُّهـى وَبَلَّـــدَتِ الأَعْـــلامُ بِاللَّيْـــلِ كَـــالأُكْمِ
تَراهـا صِـغارًا يَحْسِـرُ الطَّـرْفُ دونَهـا وَلَـوْ كـانَ طَـوْدًا فَوْقَـهُ فِرَقُ العُصْمِ[66]

ولكنه يصف مرقبة أخرى بشكل أوسع وأدق، مُظهرًا بطولته، يقول:

لَسْـــتُ لِمُـــرَّةَ إِنْ لَـــمْ أُوفِ مَرْقَبَـــةً يَبْـدو لـيَ الحَـرْفُ مِنْهـا وَالمَقاضـيبُ
فـي ذاتِ رَيْـدٍ كَـذَلْقِ الفَـأْسِ مُشْـرِفةٍ طَرِيقُهـــا سَـــرَبٌ بِالنّـــاسِ دُعْبـــوبُ
لَـمْ يَبْـقَ مِـنْ عَرْشِـها إِلّا دِعامَتُهـا جِـــذْلانِ مُنْهَـــدِمٌ مِنْهـــا وَمَنْصـــوبُ
بِصـــاحِبٍ لا تُنـــالُ الـــدَّهْرَ غِرَّتُـــهُ إِذا ٱقْتَلـــى الهَـــدَفَ القِـــنَّ المَعازيـــبُ
بَعَثْتُـــهُ بِسَـــوادِ اللَّيْـــلِ يَرْقُبُنـــي إِذْ آثَـرَ النَّـوْمَ والـدِّفْءَ المَناجيـبُ[67]

[65] ديوان تأبط شرًا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 138 – 139.
[66] ديوان الهذليين. ج. 2، م. س.، ص 131.
[67] م. ن.، ص 159 – 160.

ونراه يخرج نفسه من قبيلة "مرة" إن لم يستطع آعتلاء هذه المرقبة. فهي عبارة عن نتوء بارز من الجبل كحد الفأس، يشرف على طريق ضيّقة كالنفق، وقد بُني فوق هذا النتوء عريش يستظل الصعلوك تحته، لكنه مهدَّم بقي منه خشبتان واحدة قائمة والثانية ملقاة على الأرض.[68] وكان مع أبي خراش صاحب ذو نفس قوية، فضَّل أن يكون ذئبًا يتربص بفريسته (صعلوكًا) من أعلى والوقت ظلام والليل دامس.[69]

ولأبي كبير الهذلي مرقبة مشهورة، يقول فيها:

وَلَقَــدْ رَبَــأْتُ إذا الرِّجــالُ تَواكَلــوا حَــمَّ الظَّهيــرةِ فــي اليَفــاعِ الأَطْــوَلِ
فــي رَأْسِ مُشْــرِفَةِ القَــذالِ كَأَنَّمــا أَطْــرُ السَّحابِ بِهـا بَيـاضُ المِجْـدَلِ
وَعَلَــوْتُ مُرْتَبِئًــا عَلــى مَرْهوبــةٍ حَصّــاءَ لَــيْسَ رَقيبُهــا فــي مَثْــلِ
عَيْطــاءُ مُعْنِقــةٍ يَكــونُ أَنيسُــها وُرْقُ الحَمــامِ جَميمُهــا لا يُؤْكَــلِ[70]

فهي عالية، طويلة العنق، طويلة إلى الأعلى، مشرفة. اعتلاها أبو كبير في حين أظهر أصحابه الكسل بسبب الحرارة العالية، أما السحب فكانت مرتبة فوق الهضبة كأنها قصر عالٍ أبيض. وكانت هذه المرقبة مخيفة يرهبها الرجال، خالية من النبات، ومن يصلها لا يكون آمنًا، ولا يسكنها إلّا ورق الحمام، لا يؤمُّها أحد، لذا فعشبها القصير لا يجد من يأكله.

وللوهلة الأولى، وكما يبدو، لجأ إليها أبو كبير طلبًا للحماية. وأهم ما أراده في وصفها أنها ذات شموخ وعزة وإباء ورقي وارتقاء،[71] وليس من السهل وصولها، لوعورة المكان عامة وارتفاعها ثانيًا، فكأنها الحصن الحصين المنيع. وربما كانت – كما يشير جلال محمد الجهاد – "إعادة إحياء

---

[68] وقد ورد هذا التصوير عند تأبط شرًا أيضًا، ينظر الصفحة السابقة: "وقلة كسنان الرمح بارزة...".

[69] حسين علي عبد الحسين الدخيلي. الفضاء الشعري عند الشعراء اللصوص. م. س.، ص 44. وأيضًا: عبد الرزاق خليفة محمود الدليمي. المرقبة في الشعر الجاهلي. م. س.، ص 7.

[70] ديوان الهذليين. ج. 2، م. س.، ص 96 – 97.

[71] حسين علي عبد الحسين الدخيلي. الفضاء الشعري عند الشعراء اللصوص. م. س.، ص 44 – 45.

ذاته واستحضارها بأوجه بطولية"، ومما يدلل على هذا هو مطلع قصيدته التي ورد فيها وصف هذه المرقبة، مظهرًا جزعه على شبابه الزائل وموته الداني.[72]

ولعَمْرو بن عَجْلان وصف مماثل لمرقبته، يورده في لاميته المشهورة، يقول:

وَمَرْقَبـــةٍ يَحـــارُ الطَّـــرْفُ فيهـــا ... إلـــى شَـــمّاءَ مُشْـــرِفةِ القَـــذالِ
أَقَمْـــتُ بِرَيْـــدِها يَوْمًـــا طَـــويلًا ... وَلَـــمْ أُشْـــرِفْ بِهـــا مِثْـــلَ الخَيـــالِ
وَمَقْعَـــدِ كُرْبـــةٍ قَـــدْ كُنْـــتُ فيهـــا ... مَكـــانَ الإِصْـــبَعَيْنِ مِـــنَ القِبـــالِ
فَلَسْـــتُ لِحاصِـــنٍ إِنْ لَـــمْ تَرَوْنـــي ... بِـــبَطْنِ صَـــريحةٍ ذاتِ النِّجـــالِ[73]

وعمرو بن عجلان كغيره من الصعاليك الذين آتخذوا لأنفسهم ممارسة جزء من حياتهم النهارية والليلية، فهو قد بنى مَرْقَبة عالية شامخة مشرفة إذا نظر إليها المرء تاه وأصيب بشيء من الدوخان لارتفاعها، وكان يقيم فيها يومًا كاملًا، أو عددًا كبيرًا من الساعات، شبه متخفٍ، وآهتم بألّا يظهر، ويظل مستترًا لئلا يبدو للعدُو. وقد لازم المرقبة في الجزء الأوسط منها، كما يتوسط قِبال النعل الإصبعين. ومن اللطيف والغريب أن الصعاليك آجتمعوا على أسلوب بطولة فيه شيء من التهديد، فعمرو يعلن بتعبير هو أقرب إلى القسم قائلًا، لا أكون آبن آمرأة عفيفة إن لم تروني ببطن صريحة (اسم موضع)، وهو بذلك يلتقي بقول أبي خراش "ولست لمرّة..."، وبهذا يفخر بالشرف والعزة مرتين: مرة باتخاذه المرقبة الشامخة، ومرة بشموخ نسبه إلى أم شريفة. ونرى عَمْرًا يحوم في دائرة المعاني العلوية، ما دام الحديث عن المرقبة كمكان عال مشرف، بعيدًا عن معاني الخِسة والدناءة، فالقيمة.

---

[72] هلال محمد الجهاد. ظاهرة المرقبة في الوعي الشعري الجاهلي – دراسة في تطور التشكيل الجمالي والدلالة الرمزية. م. س.، ص 83.

[73] ديوان الهذليين. ج. 3، م. س.، ص 119.

بناء عليه، نلاحظ – بالفعل – أن الحركة الثانية من الخروج إلى الهامش وهي الحركة العمودية تقوم على الاعتلاء والصعود نحو المنعة والتحصن وطلب الأمان، فالمَراقِب من بين العناصر التي قدمت الأمان النفسي للصعلوك عامة، وما يهمنا الحديث عن الشعراء الصعاليك. وكما ذكر الدخيلي فإن المراقب كانت موحشة دون رجالاتها، وعادة لا تخلو منهم، أصحابها يعيشون العزلة والتشرد. ولهذا ارتباط بحياة الصعلوك عامة.[74]

وفيما يبدو للباحث فإن الصعاليك يعيشون رحلة مفادها الانتقال والعبور من مكان إلى آخر ٱنتقالًا وعبورًا حقيقيًّا، وفي أعلى مراحل هذا الانتقال يصلون إلى مرحلة صعود وٱعتلاء الجبال والإقامة في المراقب كمرحلة نهائية فيها يمارسون الارتقاء والنقاء النفسيَّين والتطهير الروحاني، ينعطف هؤلاء من خلالها من عالم الصراع اليومي ومحاولة تحقيق الذات إلى عالم آخر أساسه الارتقاء الروحاني، إذ لا يعقل أن يتجرد هذا الإنسان من الحس النفسي وإرادة الرقي الداخلي والنقاء. وإذا تبنينا نموذج "طقوس العبور"[75] لفكتور تورنير فإن الشعراء الصعاليك قد مروا – فعلًا – في المرحلة الأولى (preliminal)، وهي مرحلة الانتقال والمغادرة حيث تركوا القبيلة، ومروا في المرحلة الثانية وهي المرحلة البينية (liminal) التي يعتريها الضياع والتأقلم مع حياة الغاب وصراع الطبيعة. أما المرحلة الثالثة (Postliminal) التي أشار إليها الباحث فكتور تورنير[76] بأنها مرحلة إعادة التجمع والاندماج في المجتمع، فلا تنطبق على الشعراء الصعاليك، لأنهم – في مرحلة الصعود إلى المراقب – إنما يعيشون حالات من الارتقاء ويزاولون عوالم يحلقون فيها في

---

[74] حسين علي عبد الحسين الدخيلي. الفضاء الشعري عند الشعراء اللصوص. م. س.، ص 45.

[75] ولا علاقة لما يقال هنا بما قامت به سوزان ستيتكيفيتش من تطبيق نموذج "طقوس العبور" (rites of passage) – الذي ٱقترحه أرنولد فن جنب (Arnold Van Gennep)، وبناء عليه بنى فكتور تورنير (Victor Turner) نموذجه ذا المبنى الثلاثي التقليدي – على مبنى القصيدة العربية القديمة، والقائم على النسيب والرحيل والفخر/ المديح. ينظر: سوزان ستيتكيفيتش. 1985. القصيدة العربية وطقوس العبور: دراسة في البنية النموذجية. مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق. مج. 60، ج. 1، ص 55 – 61. وينظر التطبيق لمقولاتها على معلقتي لبيد بن ربيعة وامرئ القيس، ص 61 – 83.

[76] Victor Turner. The Ritual Process. Ibid, p. 166.

مراحل من التطهير الروحاني، وكم بالحري إذا تنبهنا إلى تلك "القفزة" الحسِّية من الأسفل إلى الأعلى حيث تبنى المراقب، والتي يقف وراءها ذلك السمو الرورحاني. وما يدعم هذه المقولة هو حديث أرنولد فَن جِنب عن الانتقال الذي يخرج فيه المرء من العادي إلى مكان يبحث فيه عن ٱرتقاء روحاني.[77] ومن جهة ثانية تحدَّث ميرسيا إلياد (Mircea Eliade) عن مركز العالم الذي سمّاه (axix mundi) وما يجري فيه من التقاء بين الأرض والسماء، فهذا اللقاء الميتافيزيقي بينهما ينشئ ذلك الارتقاء الروحاني.[78]

4.2.7 سيمياء القَبول والرفض

لن نتعامل مع ثنائية القبول والرفض كونها مكوَّنة من مجرد مفردتين ٱجتمعتا معًا للدلالة على علاقة الضِّدِّية بينها. فما يعنينا هنا هو مدى ونوع الجملة التي يحملها كلٌّ على حِدة، والدِّلالات التي يمكن سحبها من مجموع التعالقات والترابطات بين هاتين المفردتين معًا من جهة، ومن جهة تكوين ثنائية واحدة متآلفة – على الرغم من علاقة الضِّدِّية بينهما من جهة أخرى. ولهذه الثنائية تداعياتها وتربطاتها مع حياة الشعراء الصعاليك وحيثياتها.

ربما يكون من غير السهل إيراد تعريف محدَّد وقاطع ومقبول على الجميع لكل من العلامتين القَبول والرفض، على ٱعتبار أنهما تشكِّلان معًا سيمياء ثقافية واضحة في شعر الصعاليك في العصر الجاهليّ، أو على ٱعتبار أن كلًّا منهما علامة منفردة، أو على ٱعتبار التناظر الضدّي بحيث تجتمعان في عنوان واحد. ناهيك عن ذلك، فإن زاوية التناول الاصطلاحي متسعة أي ٱتساع، فيمكن الإشارة إلى نوع من السيميائيات الثقافية المقبولة والمردودة على ذاتها.

---

[77] Arnold Van Gennep. 1960. The Rites of Passage. English trans: M. B. Vizedom and G. L. Caffee, London: Routledge and Kegan Paul, p. 22.

[78] Mircea Eliade. 1956. The Sacred & The Profane: The Nature of Religion – The significance of religious myth, symbolism, and ritual within life and culture. Trans. from French: Willard r. Trask. Harcourt, Brace & World, Inc, New York, pp. 20 – 65.

بالإضافة إلى كل ذلك، فإن ما يجعل مَهمَّتنا في التعريف صعبة هو مسألة "الفضفاضية الدِّلالية"، وخاصة أن المجال الدِّلالي غير محصور في آتجاه واحد، بل أكثر من ذلك، فيمكن – في حالات معينة – أن يكون القَبول بمعنى آستيعاب أشياء من المرفوض أو المنبوذ بناء على المقاييس السَّوية والمتعارَف عليها بين عامة الناس، بينما نجد الرفض نسبيًّا أيضًا، فالسليك بن السلكة – مثلًا – يرفض الضيم، وهو مرفوض أساسًا وفي كل الظروف والحيثيات، لذا يسارع إلى إغاثة صديقه في الحرب، واسمه صُرْد، ليقوم ببطولة مهاجمة الخصم، ولإنقاذ الصاحب، وسوق إبلهم. يقول السليك بن السلكة:

بَكى صُرْدٌ[79] لَمّا رَأى الحَيَّ أَعْرَضَتْ ... مَهامِهُ رَمْلٍ دونَهُمْ وَسُهوبُ
وُخَوَّفَهُ رَيْبُ الزَّمانِ وَفَقْرُهُ ... بِلادَ عَدُوٍّ حاضِرٍ وَجَدوبُ
وَنَأْيٌ بَعيدٌ عَنْ بِلادِ مُقاعِسٍ ... وَإِنَّ مَخاريقَ الأُمورِ تُريبُ
فَقُلتُ لَهُ: لا تُبكِ عَيْنَكَ، إِنَّها ... قَضِيَّةُ ما يُقْضى لَها فَتَنوبُ
سَيَكْفيكَ فَقْدَ الحَيِّ لَحْمُ مَغَرَّضٌ ... وَماءُ قُدورٍ في الجِفانِ مَشوبُ[80]

فهذه السيمياء – وإن كانت واضحة ومفهومة للوهلة الأولى – ليست محسومة بشكل قطعي لا يقبل الجدل، لكنها تلائم نفسها بحسب زاوية النظر والحيثيات، فما هو مقبول عند الصعلوك يمكن أن يكون عنده مرفوضًا في نفس الوقت، ومثل هذا السلوك يتراوح بين القَبول والرفض، فهو مقبول من زاوية السليك نفسه ورفقائه، لأن واجب الصعلوك مساندة صاحبه وحماية ظهره، ونجده كذلك يرفض أن تكون قبيلته مهاجَمة، فيبلغ بهجوم فرسان بكر بن وائل على قبيلته تميم. ولكنه مرفوض من زاوية الأعداء، إذ لا يُعقَل أن يقبل أحد الضيم.

---

[79] وردت (صُرْدٌ) في: ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 79. ووردت (صُرَدٌ) في: الأغاني. م. س.، 20/ 467، وبها يستقيم الوزن (الطويل).

[80] ديوان السُّلَيْك بن السُّلَكة. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 79 – 80.

وكما هو معروف وشائع، فإن معظم الصعاليك قد عاشوا مرفوضين بين ظهراني قبائلهم، وحتى لو أحسنوا إليها، ففي مرحلة ما سيبيَّن الحقد تجاههم، ويعيّرونهم بالنسب الدون، أو عدمه. والشنفرى أحد هؤلاء الذين أهانتهم قبائلهم، يقول عن نفسه:

أَلاَ هَـلْ أَتــى فِتْيـانَ قَـوْمي جَماعـةً بِمــا لَطَمَــتْ كَــفُّ الفَتــاةِ هَجينَهــا
وَلَــوْ عَلِمَــتْ تِلْــكَ الفَتــاةُ مَناسِــبي وَنِسْــبَتُها ظَلَّــتْ تَقاصَــرُ دونَهــا
أَلَــيْسَ أَبــي خَيْــرَ الأَواسِ وَغَيْرِهــا وَأُمّـي ٱبْنـةُ الخَيْـرَيْنِ[81] لَـوْ تَعْلَمينَهـا
إذا مــا أَرومُ الــوِدَّ بَيْنــي وَبَيْنَهــا يَـؤُمُّ بَيـاضُ الوَجْـهِ مِنّـي يَمينَهـا[82]

ويدافع عن نسبه أمام فتاة من بني سَلامان ليعلن ويشعر أنه مقبول، فقد لطمته بمجرد أن طلب منها أن تغسل رأسه، وناداها "يا أُخَيّة"، وقيل إنه أراد تقبيل يدها فصفعته.[83] وهو لم يكن أخاها فعلًا، فترك بني سَلامان، وقال هذه الأبيات دفاعًا عن نسبه وكبريائه، وإعلانًا لمنزلته العالية، وبحسب ما يرى، فإن تلك الفتاة لو عرفت نسب أبيه وأمه لما فعلت مثل ما فعلت، وما كان لها حق أن تجرح شخصه وكرامته.

4.2.7.1 القبول والرفض في معيار الداخل والخارج

بحث الصعلوك عن جماعة أو قبيلة تقبله ويكون تحت كنفها، وخاصة الخلعاء منهم، فوجد ذلك لدى حيوانات الغاب من الضواري، فهي التي قبلته بينما رفضه قومه الذين عاش بين ظهرانيهم. ومن أهم مواقف القبول والرفض ما نشهده في لامية الشنفرى، فهو يختار لنفسه أهلًا غير أهله ليعوّضوه عما حرمته منه قبيلته، يقول:

---

[81] (الخَيْرَيْنِ) في: ديوان الصعاليك. شر: يوسف شكري فرحات، م. س.، ص 53، و(الخَيْرِينَ) في: ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 69.

[82] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 69.

[83] م. ن.، ص 69.

وَلــي دونَكُــمْ أَهْلَــونَ ســيدٌ عَمَلَّــسٌ وَأَرْقَــطُ زُهْلُــولٌ وَعَرْفــاءُ جَيْــأَلُ

هُـمُ الـرَّهْطُ لا مُسْـتَوْدَعُ السِّـرِّ ذائِـعٌ لَـدَيْهِمْ وَلا الجـاني بِمـا جَـرَّ يُخْـذَلُ[84]

فما دامت قبيلته قد ٱعتبرته خارجًا عنها، وإنْ عاش بين أفرادها، فإنَّ له أهلًا ٱختارهم بإرادته وهم يعوِّضونه عمَّن كان سببًا في رحيله إلى البر، فوحوش الغاب أقرب إلى نفسه منهم وأرأف بحاله. أما أهله الجدد فهم الذئب السريع والنمر والضبع، وهو يرفض معاشرة أهله، أو من كان من المفروض أن يكونوا أهله الرؤفاء بحاله، لكنهم تخلَّوْا عنه. ولم يكن من قبيل الصدفة أن يختار هذه الوحوش، فالذئب سريع، فهو شبيهه، وهو بأمس الحاجة إلى السرعة ما دامت هذه حاله، وحياته يعتريها الكثير من المآزق الحرجة التي تستدعي وتستوجب العدو، لذا عليه أن يكون ذئبًا. والوحش الثاني هو الأرقط، ويعني النمر، وهو أملس، لين بملمسه، سهل التقُلُّت مثله، والوحش الثالث هو الضبع، ومن طباع الضباع الشراسة، والبطش بلا رحمة، والإصرار على الإيقاع بالعدو، وعليه أن يكون مثل هذه الوحوش بس أكثر شجاعة وشراسة حتى يكون مقبولًا بينه، فعليه أن يتسم بما تتسم من وحشية وشراسة. وهذه الوحوش تتميز عن قومه بميزات البطولة، وميزات تفوق صفات قومه الذين أعرض عنهم، يقول:

وَكُــلٌّ أَبِــيٌّ باسِــلٌ غَيْــرَ أَنَّنــي إذا عَرَضَـتْ أُولَـى الطَّرائِـدِ أَبْسَـلُ[85]

فهذه الضواري تحفظ السر وتتكتم عليه، ولا تعاقب من ٱرتكب جريرة، وعلى الرغم من ذلك فإنه يفوقها في إبائه وبسالته، وهو الأسرع إلى الأعداء.

---

[84] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 55 – 56.

[85] م. ن.، ص 56.

وترتبط سيمياء القبول والرفض بسيمياء فرعية مهمة أخرى هي سيمياء الداخل والخارج، كونها تجسد بمقدار كبير الحركة المكانية في الفضاء الصحراوي في حياة الصعاليك، فالصعلوك مرفوض في مكان معين فعليه، إذًا، أن يخرج إلى غيره ليجد نفسه مقبولًا فيه إثر خروجه هذا.

والخروج ذاته مقدمة ضرورية لدخول فضاء جديد لتحقيق حالة من القبول، فكأنه خروج من السلطة ورفضها والتمرد عليها إلى الفوضى، وهي – بحد ذاتها – حياة جديدة. ويطالعنا إعلان التوجه إلى خارج القبيلة في مطلع لامية الشنفرى إذ يقول:

أَقيمـوا بَنـي أُمّـي صُـدورَ مَطِـيِّكُمْ فَـإِنّي إِلـى قَـوْمٍ سِـواكُمْ لَأَمْيَـلُ[86]

ويظهر آمرًا بني سَلامان بتحضير أنفسهم للرحيل، مع أنه هو الراحل عنهم، لأنه سيغادرهم، وعندها سيتركهم عرضة لغزو الأعداء، وبدونه سيبدو ضعفهم، فهو من كان ينصرهم ويحميهم إذا غُزوا، والمقدام إذا كَرّوا على الأعداء.

ولهذا الخروج غاية أخرى، فمن جهته، يرى ربابعة في مسألة خروج الشعراء عامة "ملاذًا وانفتاحًا أمام لحظة الانغلاق التي يصادفونها"،[87] وبالنسبة لمبحثنا فإن الشعراء الصعاليك يعيشون بين ظهراني أبناء جلدتهم وفي حماهم، يخضعون لسلطة القبيلة وفروضها، وهذا ما لا يروقهم، لأنهم يعانون من عالم يسوده الانغلاق ويخيم عليه الظلام والظلم، لذا فإنهم يتركون المكان الذي مارسوا فيه حياتهم منطلقين إلى الفضاء الرحب وعالم اللامحدود والتحرُّر والانطلاق لتحقيق مآرب ٱجتماعية – نفسية لعل وعسى يحافظون على كرامتهم ويعيدون شيئًا من عنفوان كبريائهم.

---

[86] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 55 – 56.

[87] موسى ربابعة. 2018. سيمياء العواطف: قراءة في قصيدة (نام الخلي) للأسود بن يعفر. مجلة ٱتحاد الجامعات العربية للآداب، كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد – الأردن، مج. 15، ع. 1، ص 331 –332.

4.2.7.2 العيش مع الوحش

وها هو تأبط شرًّا، أيضًا، يلجأ إلى الفلاة ليجد أصدقاء جددًا من غير بني البشر، فربما كان نصيبه معها أفضل من معاشرة البشر، يقول:

يَبيـــتُ بِمَغْنـــى الـــوَحْشِ حَتّـــى أَلِفْنَـــهُ وَيُصْبِحُ لا يَحْمي لَها – الدَّهْرَ – مَرْتَعا[88]

والبر مسكن الصعلوك، لذا فإن مقامه ومنامه في مكان نوم الوحوش ومرابعها، وهو لا يطردها ولا يؤذيها ولا يحاول ٱصطيادها، ولا يحمي المراعي من أجلها، وقد ألفت الوحوش مقامه بينها. والإشارة في هذا المقام إلى المرحلة التي لاقى فيها الصعلوك رفض الناس له ونبذه حتى ألف مرابع الوحوش، فسكنت إليه وسكن إليها، وأصبح فردًا مقبولًا من أفرادها.[89]

4.2.7.3 الاكتفاء بالقلب والسيف والقوس والفرس

وفي اللامية يكتفي الشنفرى بالقلب الشجاع والسيف الصقيل والقوس الصفراء طويلة العنق، أي أنه يكتفي بعزمه وقوسه وسيفه، وبها يستعيض عمَّن ظلمه ولم يعتبروه جزءًا منهم، يقول:

وَإِنّـــي كَفـــاني فَقْـــدُ مَـــنْ لَـــيْسَ جازِيًـــا بِحُسْـــنى وَلا فـــي قُرْبِـــهِ مُتَعَلَّـــلُ
ثَلاثـــةُ أَصْـــحابٍ: فُـــؤادٌ مُشَـــيَّعٌ وَأَبْـيَضُ إِصْـليتٌ وَصَـفْراءُ عَيْطَـلُ[90]

وهو يهجر من لا طائل من التقرب منه بتاتًا، فقلبه الشجاع رفيقه، وهو ما يحتاجه في ظروفه الحرجة من رفض وملاحقة، وكأن دائرة القبيلة لفظته، ويحتاج أيضًا إلى أهم الرفاق بالنسبة له، وهي أدوات الحرب، فسيفه الصقيل اللامع الأبيض يعوضه عن ذلك السواد الذي يجلل حياته برفقة بني سَلامان، وقوسه طويلة العنق كفيلة بمؤازرته، فمن له، إذًا، غير شجاعته ويده التي يحارب بها بسيفه وقوسه.

---

[88] ديوان تأبط شرًا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 115.
[89] م. ن.، ص 115 – 116.
[90] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 56.

وما دام الحديث يدور حول القلب الشجاع وجزء من أدوات الحرب، السيف والقوس، فإن تأبط شرًّا ينقلنا إلى قصيدة رثاء الشنفرى، ويقدم لنا صورة حقيقية من خلالها يبدو الصعلوك مستغنيًا عن البشر مستبدلًا إياهم بما يعينه على تحقيق بطولاته، يقول فيها:

يُفَـرِّجُ عَنْـهُ غُمّـةَ الـرَّوْعِ عَزْمُـهُ، وَصَـفْراءُ مِرْنـانٌ، وَأَبْـيَضُ بـاتِرُ
وَأَشْـقَرُ غَيْـداقُ الجِـراءِ كَأَنَّـهُ عُقـابٌ تَـدَلّى بَـيْنَ نَيْقَـيْنِ كاسِـرُ [91]

وفيها، أيضًا، يصرح أن ما يبعد الهموم عن الصعلوك ويخفف حدتها عنه أربعة: أولها، همته وشجاعته، وثانيها، القوس الصفراء المرنان، التي تعينه في الدفاع عن نفسه ومهاجمة العدو، وثالثها، السيف الأبيض القاطع، ورابعها، حصانه. أما الحصان فقد جعله عنصرًا ماثلًا في صورتين: الصورة الأولى يصور فرس الشنفرى شديد الجري واسع القفز، وفي الثانية يجعل الفرس عقابًا يطير بين مكانين عاليين في الجبال، وكأنه طائر يحلق في الأعالي، وما هذا التصوير إلّا ٱنعكاس واضح لرغبة الشاعر في تحقيق إنجازات بطولية وسامية، لذلك ٱختار تشبيه الحصان بالعقاب، الطائر الجارح الذي يصطاد فريسته بحنكة وشراسة معًا، كما وأن الحصان في هذه الصورة جزء من طقوس العبور كما أشارت ريتا عوض (1992).[92]

ولا تظهر غرابة في هذا الالتقاء الصادق المعبر عن سيمياء القبول والرفض. وصحيح أن كلًّا منهما عرف الثاني وعاصره، وكما هو معروف فإن تأبط شرًّا هو خال الشنفرى، غير أن سبب هذا التواشج شبه التام في الفكرة صادر عن سيرورة حياة الصعلوك، فما حاجته – بالإضافة إلى تغذية الجسد – إلّا إلى الأمن والأمان، وهذان يتوافران بشروط الشجاعة والقدرة على محاربة

[91] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 81 – 82.
[92] ينظر الفصل الخامس من هذه الدراسة، ص 258، والهامش 17 من نفس الصفحة.

الأعداء، سواء أكان الأعداء من الطبيعة كالوحوش الضارية مثلًا، أم من البشر كالقبائل التي طردتهم ورفضتهم بين أهلها.

4.2.8 سيمياء البناء والهدم

قد يبدو الانفصال التام بين السيميائيتين البناء والهدم، وربما يُطرح السؤال: أيتهما سابقة الأخرى؟ فقيمة البناء الكونية هي المعمِّرة وهي ما يريدها كل فرد منا، يريد النمو من الشيء الصغير ليصبح عظيمًا مادةً وقيمة، والإنسان العاقل من يرفض الهدم عامة، لأن فيه الخراب والعدم وهدر الطاقات والجهود والقوة. وربما كان من الغريب أن يحصل البناء من الهدم، فكما وُهبت الطبيعة خاصة البناء والنمو والازدياد فإنها، كذلك، وُهبت خاصة الهدم، وهذا ينطبق في مجالات الحي كالحيوان والنبات والماء، وفي مجالات الجمادات كالجبال والسهول والوديان والتراب، ومن ذلك ما صوره تأبط شرًّا بقوله:

وَشِـعْبٍ كَشَـلِّ الثَّـوْبِ، شَـكْسٍ طَرِيقُـهُ مَجـامِعُ صَـوْحَيْهِ نِطـافٌ مَخاصِـرُ [93]

فبواسطة التآكل الصخري بسبب عوامل الحرارة والبرودة عبر السنين تحدث عملية التَّحات والتبلية وتآكل الصخر، فتنبني وتتراكم مثلثات رملية قاعدتها أسفل السفح، ويصف الشاعر طريقًا وعرة وضيقة في الجبل كخياطة الثوب، وقد تجمعت المثلثات الرملية القليلة والصغيرة في أسفل وجهي الجبل القائمين وحائطي الوادي والشِّعْب. فعلى الرغم من وعورة المكان والانهدام الحاصل فالبناء، أيضًا، حاصل من خلال الهدم.

وهذا التصوير الدقيق هو تجسيد حقيقي لقيام هاتين القيمتين الواحدة بمحاذاة الأخرى. ولا يبعد هذا كثيرًا عن حياة الصعاليك. وهي، أيضًا، تقوم – في جزء منها – على ثقافة الهدم والبناء،

[93] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 94.

فكم هي شاقة وصعبة، ومنال الشيء فيها بالغ الصعوبة وعظيم المشقة، لكنه لا يحصل إلا بهدم سواء أكان هدم الآخر الإنساني (القبائل المُغار عليها)، أو هدم الجسد وإهلاكه في سبيل الانتصار وأقلها تحصيل الحاجات الأساسية من مأمن ومطعم.

بِـهِ مِـنْ نِجـاءِ الـدَّلْوِ بِـيضٌ أَقَرَّهـا جُبـارٌ، لِصُـمِّ الصَّـخْرِ فيـهِ قَراقِـرُ[94]

والبِيض أي الغدران وبقايا الماء. وهنا دلالة اللون الأبيض هي دلالة الخير، لأن الماء رمز واضح للحياة، والغدران تجمع الماء ليستعمل بعد السيول، إذًا، الأبيض رمز الخير والخِصب والعطاء، وهذا موضع للبناء أو على الأقل من توابع البناء ومستلزماته، وهذا البناء حاصل من خلال الهدم الذي يسببه السيل المفسد والمُهلك والمهدِّم، فالثنائية هنا هي الهدم مقابل البناء، فالسيل يفسد ما يعترض طريقه ليكوِّن ويبني غدران الماء، وهو – في الأساس – أصل الخير والارتواء سواء أكان للإنسان أم للطير والحيوان والنبات، بل هي سبب الإنبات والخِصب.

4.2.9 سيمياء الخير والشر

وللصعلوك مقولة في سيمياء الخير والشر، وللوهلة الأولى الصعلوك هو الإنسان الشرير الفاتك، ولكن هذا جانب واحد من الصورة، وهو غير دقيق، يقول تأبط شرًّا في الشر والخير (الفرح):

وَلا أَتَمَنـــى الشَّـــرَّ وَالشَّـــرُ تـــارِكي وَلكِنْ مَتـى أُحْمَـلْ عَلـى الشَّـرِّ أَرْكَـبُ
وَلَسْـــتُ بِمِفْـــراحٍ إِذا الـــدَّهْرُ سَـــرَّني وَلا جـــازِعٍ مِـــنْ صَـــرْفِهِ المُتَقَلِّـــبِ[95]

ولا يبتعد تأبط شرًّا عن الجانب الإنساني المتمثل في الإنسان السويّ، في النظر إلى الشرور بين البشر. فما دام الشر بعيدًا عنه فإنه لا يسارع إليه، ولكنه إذا اضطر إلى التعامل به

[94] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 95.
[95] ديوان تأبط شرًّا. اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، م. س.، ص 20.

ومعه وممارسته فإنه لا يتردد. والدهر يسر من جهة، ومتقلب من جهة، ففي الأولى لا يفرح كثيرًا، وفي الثانية لا يجزع ولا يخاف ولا يحزن.

4.2.9.1 سيمياء الحلاوة والمرارة

والوجه الجميل في سلوك الشاعر الصعلوك ظاهر أيضًا. فالصعلوك لم يُفطَر على الشر كما تُصوِّره الروايات، ففيه الخِلال الإنسانية التي تدل على نفْس أبية وشفافية في الأخلاق والمشاعر، فهو يتحلّى بأرقى الفضائل في مواقف الفضل. ومن جهة أخرى، فإنه ذو عنفوان ولا يمكن أن يغلَب إذا كان طرفًا في خِصام، يقول الشنفرى:

وَإِنِّـــي لَحُلْـــوٌ إِنْ أُريـــدَتْ حَلاوَتـــي وَمُـرٌّ إِذا نَفْسُ العَـزُوفِ ٱسْـتَمَرَّتِ[96]

فهو من جهة سهل المعاملة لمن عامله بمثل حُسن معاملته، فهو يرد الخير بمثله، لكنه شديد ومرٌّ عند الخلاف مع الآخر. وهذا دليل على أن الصعلوك غير ثابت على المعاني الجافية القاسية بحكم حياته في الصحراء، بل هو ليّن الجانب حيث يستدعي الأمر ذلك ويستوجبه.

4.2.9.2 سيمياء العطاء والنكران

وفي حادثة عينية يعاني عروة من النكران مقابل العطاء والبذل اللذين كان قد أدّاهما لرجلين كانا معه في الكنيف،[97] يقول:

وَأَيَّ النّـــاسِ آمَـــنُ بَعْـــدَ بَلْـــجٍ وَقُـــرّةَ صـــاحِبَيَّ بِـــذي طَـــلالِ
أَلَمّـــا أَغْـــزَرَتْ فـــي العُـــسّ بَـــرْكٌ وَدِرْعَـــةُ بِنْتُهـــا نَسِـــيَا فَعَـــالي
سَـــمِنَّ عَلـــى الرَّبيـــعِ فَهُـــنَّ صُـــبْطٌ لَهُـــنَّ لَبالِـــبٌ تَحْـــتَ السِّـــحالِ[98]

---

[96] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 40.

[97] حظائر الشجر، تقي الإبل أو الناس من الريح والبرد، يراجع: ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 58.

[98] م. ن.، ص 62.

وقد صرح باسميهما، وهما بَلْجٌ وقُرّة، أتاهما وطلب منهم العطاء بعد أن أصابهما الخير، لكنهما تنكرا لمعروفه ولم يقدِّما له شيئًا مما لديهما. وهكذا تبرز قيمة العطاء مقابل النكران، وهذه إشارات توحي بالكرم مقابل البخل.

الفصل الخامس

سيمياء البطولة لدى

الصعاليك – مقابل "السلطة"

5. الفصل الخامس: سيمياء البطولة لدى الصعاليك – مقابل "السلطة"

5.1 تصوير علاقة الصعلوك مع الطبيعة الصامتة[1] والحية

شكَّلت الطبيعة والصحراء بعناصرها المختلفة جزءًا أساسيًّا وهامًا في حياة الشاعر الجاهليّ، وقد ٱنعكس ذلك من خلال تصوير الجماد والحيّ، باعتبار أن الصعاليك عاشوا حياة جافية قاسية، كقسوة الصحراء وجفافها. وربما تكون لوحة الثور الوحشي (وهي موتيف مشهور في الشعر الجاهليّ) تعبيرًا عن حياة الصعلوك عامة، يقول أبو الطَّمَحان في لاميته المشهورة في تصوير الثور الوحشي:

لَكَالنّـــابِئِ الفَـــرْدِ الأَرَحِّ ظُلوفُـــهُ ... قَـوانِئُ حُمْـرٌ مِـنْ خُزامـى الخَمائِـلِ
تَهــادى عَلــى نَــيٍّ فَجــالَ كَأَنَّــهُ ... حُسـامٌ جَـلا عَنْـهُ مِسَـنُّ الصَّـياقِلِ
فَفاجَــأَهُ غُضْــفٌ ضَــوارٍ ذَوابِــلُ ... ضَــوارِعُ وُرْقٌ كَالخِطــارِ الــذَّوابِلِ
فَجــالَ وَلَــمْ يَعْكُــفْ وَهُــنَّ دَوالِــفٌ ... دَوانٍ حِثـاثُ الـرَّكْضِ غَيْـرُ نَواكِـلِ
فَكَــرَّ وَقَــدْ أَرْهَقْنَــهُ بِسِــلاحِهِ ... وَللّهِ حــامي سَــوْءَةٍ لَــمْ يُقاتِــلِ
بِأَسْــمَرَ لَــدْنٍ حــارِداتٍ كعوبُــهُ ... يَشُـكُّ بهـا الأَعْضـادَ شُـظْفَ الرَّحائِـلِ
فَمـا بـانَ مِنْ كَدْحٍ وَمِنْ سَبْقِ سابِقٍ ... فَهــابَ التّــوالي مــا تَــرى بالأَوائِــلِ
فَأَنْقَــذَهُ ٱسْتِبْســالُهُ وَقِتالُــهُ ... وَشَــدٌّ إِذا واكَلْنَــهُ لَــمْ يُواكِــلِ
فَجــالَ كَمِشْــحاجِ الجَهــامِ عَشِــيّةً ... يَفِــرُّ بِلَحْــمٍ خالُــهُ غَيْــرُ وائِــلِ[2]

فالشاعر الصعلوك يقضي يومه في صراع مع الإنسان والطبيعة، وتتجلّى رمزية هذا الصراع بالقتال الدائر بين الكلاب والثور الوحشي. أما الانتصار في اللوحة التي نحن بصددها فهو

[1] ينظر: حسين جمعة. 1997. البيئة الطبيعية في الشعر الجاهلي. عالم الفكر، تصدر عن: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، مج. 25، ع. 4، ص 271 – 280.

[2] يحيى الجبوري. قصائد جاهلية نادرة. م. س.، الأبيات 7 – 15، من لاميّة أبي الطَّمَحان، ص 213 – 214.

من نصيب الثور، فالثور يصرع الكلاب. وهذا من ثقافة الانتصار لدى الصعلوك، إذ لم تكن صورة الخذلان والخسارة واردة في عالم الصعاليك إلا نادرًا.

وهذا الانتصار رمزي، وإذا تخيلنا شظف عيش الصعلوك، فهو صمود أكثر منه ٱنتصارًا، فالصعلوك يعاني الجَوْر والضَيْم من الإنسان، وعادة من قبيلته، أو – في أقل تقدير – من أناس يُفترض أنهم سند له، ويعاني ٱضطراره محاربة الطبيعة القاسية، فحياته ترتكز على العدائية والرفض والقتال والمصارعة.

وليس مشهد الثور الوحشي مجرَّد مشهد من عالم الطبيعة الحية وحياة الغاب ومتكرِّر في الشعر الجاهليّ، بل هو سيمياء تجسد وتصور الطبيعة وصراع البقاء للإنسان أو الحيوان، فهو ٱنعكاس لسيرورة ذلك الصراع[3] الدائم بين الإنسان والطبيعة.

أما مسألة الوَحْدة فهي من أهم ما يلاقيه الصعلوك في يومه وليله، فالثور يخرج منتقلًا في الفضاء الصحراوي، وقد ٱتسعت أظلافه على الأرض لكثرة التَّرحال واحمرت لتكرار سيره على نباتات الخزامى. أوليست هذه هي صورة أقدام الصعلوك الذي ٱهترأ نعله جراء السعي في الأرض الشائكة ذات الخزامى القاسية الخشنة؟

بالإضافة إلى ذلك، فإن مشهد الحمر الوحشية وأُتنه إنما هو رمز لظروف حياة السيد والمسود أو الرئيس والمرؤوس السائدة في عالم الصحراء، فهو سيِّد الموقف وصاحب القرار قولًا وعملًا، فقد تخيَّر الحمار الوحشي الأُتُن الخفيفة الرشيقة وساقها أمامه، مستعمِلًا جبروته وقوته

[3] يحيى الجبوري. قصائد جاهلية نادرة. م. س.، ص 210 – 211.

الجسدية، بينما سارت الأُتُن أمامه خاضعة، حتى وصل بها أرض الخصب.[4]

وربما يمكن الادعاء بمكان أن ليس هناك شيء أقرب إلى حياة الصعلوك من الطبيعة، بكل مركِّباتها، بحيوانها وشجرها وحجرها ورملها ونباتها وفضائها. ويمكن أن تكون هذه العلاقة من خلال التعبير بالتشبيه أو من خلال ممارستها. فالشنفرى، مثلًا، يشبه تأبط شرًّا إذا آنبرى لمهاجمة العدو بحمار الوحش، وحركته حيث يدافع عن أتانه. يقول:

وَتَـأْتي العَـدِيَّ بـارِزًا نِصْـفُ سـاقِها تَجــولُ كَعَيْــرِ العانــةِ المُتَلَفِّــتِ[5]

وما هذا التشبيه إلا رمز لغيرة الصعلوك، وتفانيه في المحافظة على أنثاه، فليست المسألة خاصة بالحمار الوحشي بالذات، بل هي انعكاس لسلوك إنساني قائم على المحافظة على الشرف. ففي هذا المضمار لا فرق بينه وبين من عدوا أنفسهم أسيادًا يذودون عن أعراضهم.

وللطبيعة الصامتة دورها في حياة الصعلوك، فهو متعلق بها بل جزء منها، وهي جزء منه، صنوان لا ينفصلان. وكثيرًا ما قطع الصعلوك على قدميه الوادي المقفر الخالي، حيث لا مكان فيه يلتجئ إليه أو فيه المرء، فهو مكان مستوٍ لا تصله أرجل البشر. يقول الشنفرى:

وَخَـرْقٍ كَظَهْـرِ التُّـرْسِ قَفْـرٍ قَطَعْتُـهُ بِعــامِلَتَيْنِ ظَهْــرُهُ لَــيْسَ يُعْمَــلُ
وَأَلْحَقْــتُ أُولاهُ بِــأُخْراهُ مُوفِيًــا عَلــى قُنَّــةٍ أُقْعــي مِــرارًا وَأَمْثِــلُ[6]

وهذا الوادي كان ميدانًا يقطعه من أوله إلى آخره، ولا يتبين أوله من آخره لسرعة عدوه، فمن خلال السرعة فهو في أوله، لكنه يشعر أنه في آخره، ثم يصعد إلى رأس الجبل ويجلس مقعيًّا

---

[4] يحيى الجبوري. قصائد جاهلية نادرة. م. س.، ص 214 – 216. من لامية أبي الطمحان، الأبيات 16 – 32. ويعلق موسى ربابعة على لوحة مشابهة أو موازية لهذه اللوحة في معلقة لبيد بن ربيعة، يتحرك فيها الحيوان بشكل بارز، بقوله إن "التنافس على الأتان يعني التنافس على شكل من أشكال الحياة". ينظر: موسى ربابعة. 1998. قراءة النص الشعري الجاهلي. مؤسسة حمادة ودار الكندي. إربد – الأردن، ص 29.

[5] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 38.

[6] م. ن.، ص 64 – 65.

(تلامس المقعدة الأرض، وتنتصب الرجلان ويسند المرء ظهره) وينتصب أحيانًا. وهذه من ثقافات الصعاليك إذا آصطنعوا لأنفسهم مراقب[7] لقضاء حاجتهم بالمراقبة ورصد الطريق لقطعِهِ وهنا آنعكاس بطولي، أساسه الركض والسرعة في التنقل والتحول من مكان إلى آخر.

5.1.1 صفات الصعلوك وبطولاته وملاءمة نفسه للطبيعة

يعد الشنفرى من أهم الشعراء الصعاليك في العصر الجاهليّ، وما ميز به نفسه من سمات، أو ميَّزه بها غيره، يعد في مصطلحات السيميائية أيقونات من شأنها أن تنسحب على معظمهم إن لم يكن كلهم. يقول في لاميته:

وَلَسْتُ بِمِهْيافٍ يُعَشّي سَوامَهُ ... مُجَدَّعةً سُقْبانُها وَهْيَ بُهَّلُ
وَلا جُبَّإٍ[8] أَكْهى مُرِبٍّ بِعِرْسِهِ ... يُطالِعُها في شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ
وَلا خَرِقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فُؤادَهُ ... يَظَلُّ بِهِ المُكّاءُ يَعْلو وَيَسْفُلُ
وَلا خالِفٍ دارِيَّةٍ مُتَغَزِّلٍ ... يَروحُ وَيَغْدو داهِناً يَتَكَحَّلُ
وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَرُّهُ دونَ خَيْرِهِ ... أَلَفَّ إِذا ما رُعْتَهُ آهْتاجَ أَعْزَلُ
وَلَسْتُ بِمِحْيارِ الظَّلامِ إِذا آنْتَحَتْ ... هُدى الهَوْجَلِ[9] العِسّيفِ يَهْماءُ هَوْجَلُ
إِذا الأَمْعَزُ الصُّوّانُ[10] لاقى مَناسِمي ... تَطايَرَ مِنْهُ قادِحٌ وَمُفَلَّلُ

---

[7] يراجع: عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لاميّة العرب للشنفرى، ص 32. وأيضًا: ديوان الشنفرى إعداد: طلال حرب، ص 50 – 53. قصيدة "وَمَرْقَبةٍ عَنْقاء"، ومطلعها:

وَمَرْقَبَةٍ عَنْقاءَ يَقْصُرُ دونَها ... أَخو الضِّرْوَةِ الرِّجْلُ الْحَفِيُّ الْمُخَفَّفُ

[8] وردت (جُبَّاءَ) في: ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 57، وهي خطأ، ولا يستقيم الوزن بها [الطويل]. ينظر: ديوان الصعاليك. شر: يوسف شكري فرحات، ص 40. وأيضًا: محمود محمد العامودي. شرح لاميّة العرب. م. س.، ص 53.

[9] (الهَوْجِلِ) في: ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 57، وهي خطأ. ووردت (الهَوْجَل) في: ديوان الصعاليك. شر: يوسف شكري فرحات، م. س.، ص 41، وفي: عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لاميّة العرب للشنفرى. م. س.، ص 14. وينظر: معجم مقاييس اللغة. م. س.، مادة (هجل).

[10] (الصُوّان) في: ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب فقط، م. س.، ص 58. (الصَّوَّان) في: عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لاميّة العرب للشنفرى. م. س.، ص 15، وفي: محمود محمد العامودي، شرح لاميّة العرب. م. س.، ص 56.

أُديـــمُ مِطـــالَ الجـــوعِ حَتّـــى أُمِيتَـــهُ وَأَضْـرِبُ عَنْـهُ الـذِّكْرَ صَـفْحًا فَأَذْهَـلُ[11]

ويحشد الشنفرى كما كبيرًا من الصفات، تنقسم إلى قسمين:

صفات شخصية وصفات بطولية. أما الشخصية فقسم منها جاءت بطريقة السلب، فهو:[12]

1. ليس بمهياف، أي ليس الراعي سيء التدبير الذي يجوع سوامه ولا يحسن إطعامه، فيصبح غير منتج للحليب، لذلك لا تُصرُّ نوقه، لقلة لبنها، فهي تعوج جائعة وأولادها كذلك.
2. وليس جبانًا، سيِّئ الخلق بليدًا ملازمًا لزوجته، فهو مكال بعيد عن طلب الرزق، وشخصيته ليست ممسوحة، وليس الذي يعتمد على مشورة زوجته ورأيها.
3. وليس من الذين يسيطر على قلوبهم الخوف كذكر النعام المرعوب، فيضطرب قلبه. فكأنه معلق في طائر المُكّاء يعلو وينخفض.
4. ولست تافهًا، ملازمًا لبيته، متفرغًا لمغازلة النساء، مشتغلًا بتزيين نفسه، مكتحلًا. فهو ليس مخنثًا، فارغًا، متفرغًا لمغازلة النساء متشبِّهًا بهنَّ وبالتزيين كما يتزيّنَّ ويكتحلنَ.
5. لست كالرجل المسن الصغير الجسم، العجوز والضعيف الذي يخاف ويهرب كمن لا سلاح لبيده.
6. لست متحيرًا، وحتى في الظلام، في حين يحتار غيري.

وما يميز جميع هذه الصفات أنها جاءت بلغة السلب، فقد وردت ستة أبيات متتالية مبدوءة بلفظ النفي "ولست" أو "ولا"، ويلي كلًّا من هذين اللفظين مباشرَة آسم ذو دلالة سلبية، وقد أضاف إليه توسيعًا لتلك السلبية من خلال نعت يبرز تلك السلبية أو من خلال صورة يجسد من خلالها

[11] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 57 – 58.

[12] عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لاميّة العرب للشنفرى. م. س.، ص 12 – 15.

حالة من حالات السلبية البشعة والمنبوذة. فهو ليس بمِهْيافٍ ولا جُبَّإٍ ولا خَرِقٍ ولا خالِفٍ ولا بِعَلٍّ ولا بِمحْيارٍ، فمن جهة هو يعلن ما لا يمكن أن يكون، وينفي هذه الصفات عن نفسه. فماذا يكون إذًا؟ إنه بارع التدبير، صاحب الشخصية القوية، الشجاع، صاحب الرجولة، الشاب العظيم الجسد والنشيط صاحب السلاح، صاحب القار. وكل هذه الصفات التي تجتمع في شخصه تجعل منه إنسانًا مثاليًّا يفتخر بما لديه.

ثم ينتقل إلى وصف كم هائل من ميزات البطولة في شخصه، فإنه إذا سارَ على الأرض الملساء كثيرة الحصى فإنه، ينقدح الشرر من تحت أقدامه حين تضرب الحجارة بعضها بعضًا. ثم ينقلنا إلى الافتخار بتحمل الجوع والاكتفاء بالقليل من الطعام، مشبها نفسه بالذئب. وبعدها يصور سبقه إلى الماء حيث يسبق طيور القطا السريعة، ثم يصف جسده الهزيل الذي تبرز عظامه. ولا ينسى أن يحدثنا عن بطولته في الحرب، وتحمله الهموم، وحذره، وصبره، ثم فمفهومه للفقر والغنى، وتحمله الشتاء، وقتْله الرجال، وتحمله الحر، وهيأة شعره، وقطعه المفازات، والجلوس في المرقبة.[13]

5.1.2 تصوير الحيوان – الأَراوِي والصُّحْم

وكجزء من تشكل الطبيعة وسيمياء المشهد الصعلوكي في الصحراء، ومفتاحه أن الشنفرى أصبح جزءًا من الطبيعة، لا تنفر منه الوحوش أو حيوانات البَرّ، وقد لجأ إلى تصوير عالم الحيوان وإبرازه في حالة من التجلّي الاحتفالي، فكما يفرح البشر ويُقيمون الطقوس الاحتفالية، كلٌّ على طريقته فالطبيعة كذلك تفرح بموجوداتها وتتجلّى في أبهى حللها، ولا تكتفي بالممارسات القائمة على القتال وإعمال القوة، يقول:

---

[13] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 58 – 65. وأيضًا: عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لامية العرب للشنفرى. م. س.، ص 15– 33.

تَــرودُ الأَراوِي الصُّــحْمُ حَــوْلي كَأَنَّهــا عَــذارى عَلَــيْهِنَّ المُــلاءُ المُــذَيَّلُ

وَيَرْكُــدْنَ بالآصــالِ حَــوْلِي كَــأَنَّني مِنَ العُصْمِ أَدْفى يَنْتَحي الكِيحَ أَعْقَلُ[14]

يصف إناث الوعول السود إذ تروح وتجيء حوله كأنها العذارى التي يميل لونها إلى الصفرة، فالوعول أَلِفت وجود الشنفرى حولها فلم تعد تنفر من وجودِهِ بجانبها، وبحركتها بشعرها وذيولها الطويلة كأنها عذارى حول رجل، ويقصد نفسه. وفي البيت الأخير يصف الأَراوي كأنها عذارى تتحرك حوله في ساعة العصر إلى المغرب وهي ثابتة لا تهرب لأنها تعوَّدته، ويرى نفسه كالأعصم (وعْل في ذراعه بياض) الذي طال قرنه، أي ذكر قوي يعتصم من المخاطر في مكان ما، فيتحقق الأمن له ولإناثه. فالوحوش وحيوانات البر أصبحت إلفًا، وهو قد أصبح عنصرًا لا يتجزأ من بيئتها، بل فردًا وعضوًا من تلك الوحوش.[15]

وهذه العذارى تثبت في ساعات الأصيل حولي، وكأنني من العصم نفسها التي في ذراعها بياض وقرونه طويلة يقصد عرض الجبل الممتنع. ويختم الشنفرى بموقف ٱحتفالي يتوحد في الإنسان والحيوان مع الطبيعة بألوانها، وبالأخص ألوان الحيوان.

5.1.3 العلاقة مع الفرس

من مواضع التعلق بالحيوان هي التعلق بالفرس، وقد عرف مثل هذا كثيرًا وخاصة في الشعر العربي القديم.[16] وكان الشاعر الجاهليّ مفتخرًا بفروسيته واصفًا فرسه بشتى أشكال الوصف الحميد، ففرس ٱمرئ القيس – كما ترى ريتا عوض - يجسد التجاوز والاندفاع والحيوية

---

[14] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 65. (الكِيحَ): ينظر الفصل الثالث من هذه الدراسة ص 181 وهامش 160.

[15] عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لاميّة العرب للشنفرى. م. س.، ص 33.

[16] ينظر على سبيل المثال: معلقة ٱمرئ القيس، لوحة وصف الفرس، في: ديوان ٱمرئ القيس. م. س.، ص 118 – 121.

والانتصار.[17] وتتوازى الفكرة ذاتها في ما قاله موسى ربابعة بأن الحصان يمثل "الاندفاع والتهور والانفلات".[18]

ولكن من باب الطرافة أن السُّلَيْك بن السُّلَكة قد قام برثاء فرسه المسمى "النَّحّام"، يقول:

كَـــأَنَّ قَـــوائِمَ النَّحّـــامِ لَمّـــا تَحَمَّـــلَ صُـــحْبَتي أُصُـــلًا مَحـــارُ
عَلـــى قَرْمـــاءَ عالِيـــةٌ شَـــواهُ كَـــأَنَّ بَيـــاضَ غُرَّتِـــهِ خِمَـــارُ
وَمـــا يُـــدْريكَ مـــا فَقْـــري إِلَيْـــهِ إِذا مَـــا القَـــوْمُ وَلَّـــوْا أَوْ أَغـــاروا
وَيُحْضِـرُ فَـوْقَ جُهْـدِ الحُضْـرِ نَصًّـا يَصـــيدُكَ قـــافِلًا وَالمُـــخُّ رارُ[19]

فقوائمه كالمحارة، عاليةٌ، وبياض غرته كالخمار، أما عدْوُه فشديد وفيه وثب، ورأسه "المخ" ذائب من الهزال. فهذا الوصف جزء من الميزات الشكلية للفرس، لكن الأهم هو إظهار التعلق، الكبير بالفرس فيعبر الشاعر بالتساؤل: (وما يدريك ما فقري إليه)، فحاجتي إليه عظيمة والتعلق النفسي وصل مبلغًا كبيرًا. فأنا أفتقده وأحتاجه معي دائمًا، فأنا فقير إليه، وفقير بدونه، وكأن الحل به وعنده خاصة في المعركة، فما أنا بدونه، إذا القوم ولَّوْا فهو وسيلة اللحاق بهم، وما أنا بدونه إذا أغار علينا الأعداء، فهو وسيلتي للحركة والدفاع عن نفسي وعن قومي.

5.1.4 الحياة مع الوحوش

لم يكتف الصعلوك بالعيش مع وحوش الصحراء ومعاشرتها، بل جعل الوحوش رفيقًا ماثلًا أمامه في معظم مواقفه وتصويراته، وإن لم يكن ذاك الوصف يخص حياته أو موقفًا خاصًّا به

---

[17] ترى ريتا عوض أن الفرس معادل موضوعي يجسد الحيوية والتجاوز. ويُظهر التضاد للأفعال وصراعية العالمين الواقعي والفني، ويمزج بين المكانية والزمانية. فهو كالماء رمز للحياة ونموذج أصلي للخصب والعطاء والانبعاث. كما ويعبر عن طقس العبور إلى الحضارة الإنسانية. وبرأيها إن آمرئ القيس يستعير في وصف الفرس صفات من أربعة حيوانات، وهي أفضل ما فيها، فهو مزيج من ظبي ونعامة وذئب وثعلب. ويجمع ثلاثة عوالم في وصف الفرس: الإنسان والحيوان والنبات. ينظر: ريتا عوض. (1992). بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى آمرئ القيس. دار الآداب – بيروت، ط 1، ص 49 – 66.

[18] ينظر: موسى ربابعة. قراءة النص الشعري الجاهلي. م. س.، ص 113 – 115.

[19] ديوان السُّلَيْك بن السُّلَكة. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 89.

مباشَرة، فهو يظهرها في لُحمة واحدة مع صوره الجافية، وهي بذلك تجسد أساس حياته وسيرورتها اليومية، فالأعلم الهذلي يتهدَّد سعد بن هذيل بن مدركة بن إلياس بن مضر، يقول:

أَعَبْـــدُاللهِ يَنْـــذُرُ يـــا لَسَـــعْدٍ دَمـــي إِنْ كـــانَ يَصْـــدُقُ مـــا يَقـــولُ
مَتـــى مـــا تَلْقَنـــي وَمَعـــي سِـــلاحي تُـــلاقِ المَـــوْتَ لَـــيْسَ لَـــهُ عَـــديلُ
تُشـــــابِعُ وَسْـــــطَ ذَوْدِكَ مُقْبَئِنًّـــــا لِتُحْسَـــبَ سَـــيِّدًا ضَـــبُعًا تَبـــولُ
عَشَـــــنْزَرةٌ جَواعِرُهـــــا ثَمـــــانٍ فُوَيْـــقَ زماعهـــا وَشْـــمٌ حُجـــولُ[20]

وكان سعد قد توعَّده، فيرد عليه مكذِّبًا متحدِّيًا إياه، ويصوره واقفًا منتصبًا – بين قطيع صغير من إبله البالغ بين الثلاثة والعشرة – كالضبع ليظن من يراه أنه سيد ضَبُعٌ تبول، وفي هذا التصوير الوحشي يسخر منه، فسعد بنظره ليس بطلًا، وهذه الضبع غليظة مُسِنّة ذات الجواعر الثماني، يزين الشعر أسفل أطرافها كالوشم، (أو كالخَدَم، ومفردها خَدَمَة، وهي كالخلخال). وقد أورد أبو زكريا الخطيب التبريزي بأن الجواعر فراغات في آست الضبع، وإذا حل الليل آستقبلت الريح بآستها فيدخلها الهواء فيصدر صوت وكأنه حديث.[21] وبناء على ذلك، فإن ما نراه أن الأعْلَم يتحدى سعدًا من خلال هذا التشبيه، وكأنه يجيبه بأن كل حديثك يا سعد هُراء لا طائل تحته. وإلّا فما علاقة جواعر تلك الضبع؟ ففي الحقيقة إن تهديدك هو مجرد هواء تحركه الريح في فراغ لا يمكنه أن يؤثر في شيء، فكيف ستريق دمي، إذًا، يا سعدُ. وما دام الحديث عن سيمياء العيش مع الوحوش، فإنه حري بنا الإشارة إلى أيقونة الإهانة، من خلال توظيف صورة من الميزات الجسدية التي تميز الضبع خاصة، والضبع حيوان دنيء الطبع خسيس المسلك، وهكذا المهجو سعد.

[20] ديوان الهذليين. ج. 2، م. س.، ص 85 – 86.

[21] ينظر: موهوب الجواليقي. 1995. شرح أدب الكاتب. تحقيق ودراسة: طيبة حمد بودي، مطبوعات جامعة الكويت، قسم اللغة العربية، كلية الآداب – جامعة الكويت، ط 1، ص 113 – 114.

5.2 سيمياء الليل والثقافة الليلية

والزمان عنصر هام جدًّا في حياة الصعلوك، ويشكل الموجه في السلوك النهاري أو الليلي. فنهار الصعلوك غزو وقتل وقطع طرق ومطاردة الفرسان والسباع. فنشاطه ما بين الفجر وطلوع الشمس حتى العشي، فهذه الفترة الزمنية لها في حياته أهمية فهي ساعات التركيز على عمله الذي أعد نفسه للقيام به. أما حاجة الصعلوك إلى الظلمة فقد كانت حاجة حاضرة دائمًا، تخدمه في أمور الغزو والغارات، ولكنه كان أحوج إلى الضوء والنور حتى يحدد آتجاهه بحسب النجوم والقمر، واحتاج الضوء، أيضًا، كي يحدد وجهته وهدفه إذا سارت القبائل في الليل، ومن المعروف أن القبائل سارت في الليالي المقمرة إذ سَهُل السير ليلًا، واستدلوا على الطرقات بحسب خبراتهم في الصحراء ونجوم السماء، وفي هذا قال الشنفرى:

فَقَـدْ حُمَّـتِ الحاجـاتُ واللَّيْـلُ مُقْمِـرٌ وَشُـدَّتْ لِطِيّـاتٍ مَطايـا وَأَرْحُـلُ[22]

فالليل لديهم عبارة عن حياة مختلفة، ففيه الحاجة إلى الحذر والحيطة والانسجام مع الطبيعة. والليل، كذلك، كالكائن الحي يرافقه ويؤانسه وهو لا يهاب وحشته. والصعاليك يختارون الليل ليلازموه لتحقيق أغراضهم، وقد رأى الصعلوك في الليل وظلمته وسيلة ودفاعًا لتعزيز ثباته وجبروته، يقول:

أَضـافَتْ إِلَيْـهِ طُرْقَـةُ اللَّيْـلِ مـا فَتًـى ثَباتًـا إِذا ظَـلَّ الفَتـى وَهْـوَ أَوْجَـلُ
بَـــدا بِحَـــرامِ اللهِ حَتّـــى ٱسْـــتَحَلَّهُ وَكـانَ شِـفاءً ثَـأْرُ نَفْسـي مُعَجِّـلُ[23]

[22] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 55.

[23] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 161.

ففي حال الخوف والوجل يلجأ إلى الليل يقوي عزيمته، ولا غرابة إذا بدأ الصعلوك بما هو محرَّم ليصبح حلالًا بالنسبة له، وأهمه الثأر الذي يشفي نفسه.

فلِلَّيل، إذًا، وظيفة الشراكة، فالصعلوك يتوحد مع وضعية الليل أيًّا كانت، بل يتحوَّل إلى جزء من دخيلة الصعلوك وإحساسة.

5.2.1 الليل مواز لحياة الحيوان

وربما جاء حديث الليل متآلفًا مع تصوير عالم الحيوان في الصحراء، غير أنه لم يبدُ منعزلًا أو بعيدًا عن حياة الصعلوك نفسه، ونجده غير مفارق – غالبًا – لظلال الصعلكة ويحوم حولها، يقول صخر الغَيّ في معرض رثاء ٱبنه تليد:

فَباتـــا يُحْيِيـــانِ اللَّيْـــلَ حَتـــى أَضـــاءَ الصُّـــبْحُ مُنْبَلِجًـــا وَقامـــا[24]

وحديث الليل هذا جاء في معرض رثاء صخر الغَيّ لابنه تليد. يرسم فيه صورة عِلْجَين (حمارين) يتحركان في البر يريدان الماء، يصوب نحوهما رامٍ، لكنهما يفرّان من نبله ولا يصيبهما، ويتراكضان بينما يُثيران الصخور العظيمة وينطلق الغبار من تحتها، ويحييان الليل في عدْوهما حتى طلوع الصبح، وإن كانا قد نجوا من الصائد، فإنهما سيلاقيان جماعات من المقاتلين الأشداء. نعم، إنها صورة تقليدية من مشاهد الصحراء، الصائد والحمير، النجاة أو الموت. وحتى لا تكون الأشياء سطحية، وحتى لا يكون التناول على أساس الفهم الحرفي، فإن ما لا يجب أن يغيب عن الأعين هو أن صاحب هذا التصوير هو صعلوك، لم يتمكن من التحرُّر من حيثيات خاصة في حياة الصعلوك، لذا نجده يتحدث عن أمرين هامين هما: أولًا، ممارسة الحياة الليلية، فالليل حياة عند الصعاليك، ولا يهمنا أن مركز الصورة هما الحماران بحركتهما ونشاطهما وتعرضهما لخطر

[24] ديوان الهذليين. ج. 2، م. س.، ص 65.

الموت ثم نجاتهما ثم وقوعهما، فهذا – عمليًّا – جزء من مشهد تفصيلي لحياة، الصعلوك. أما الأمر الثاني فهو أمر التعرُّض للخطر والموت، فهل هذا التعرُّض للخطر ثم الموت – وتحديدًا في قصيدة رثاء كهذه – هو تأكيد نوع من إحداث تواز بين حياة العناصر الحيوانية والصعلوك.

ومن اللافت للنظر في سيمياء الليل عند الصعاليك أنهما يعيشونه الليل لا كما يعيشه الناس العاديون في وضعهم الطبيعي، فممارساتهم فيه لها خصوصية وهي خارجة عن المعهود، وحياتهم لا تتوقَّف بحلول الليل أبدًا، فالليل عندهم كأنه النهار عند غيرهم، فهم يعيشونه بوحشته وظلمته، فهو حالٌّ فيهم كما هو حالٌّ فيهم أيضًا. فليس الليل مجرد لحظات مظلمة وساعات هجود واستكانة، فالعكس هو الصحيح، فالليل عنصر هام في ممارساتهم، وبدونه ربما يفتقدون شيئًا ذا بالغ أهمية، فهو المؤازر لهم في خروجهم ودخولهم إلى أماكنهم وزواياهم ومراقبهم، الليل عندهم ليس معنى فراغيّ أو عدمي بل هو معنى يحمل في طياته الكثير من الغنى الحياتي إجراء وفعلًا.

ويقودنا الشنفرى إلى مدخل سيمياء الزمن بالنسبة للصعلوك، يقول:

هُنالِـــكَ لا أَبْغـــي حَيـــاةً تَسَـــرُّني سَـجيسَ اللَّيـالي مُبْسَـلًا بِـالجَرائِرِ[25]

ويعني بالليالي: اللانهائية الزمانية، ومن الجلي أن الشنفرى يفضل كل شيء، وحتى أنه مأخوذ بأفعاله على البقاء في صحبة أناس رفضوه حيًّا.[26]

5.2.2 سيمياء الليل والاهتداء

الشنفرى يهتدي حتى في الظلام في الصحراء التي تحتاج إلى خبرة عالية للسير فيها، وقدرة على قطعها بسلام، يقول:

---

[25] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 47.

[26] أنظر: محاسن بن إسماعيل بن علي الحلبي. شرح شعر الشنفرى الأزدي. م. س.، ص 51، وينظر الليل عند الصعاليك، في: عبد الحليم حفني. شعر الصعاليك منهجه وخصائصه. م. س.، ص 28.

وَلَسْــتُ بِمِحْيــارِ الظَّــلامِ إِذا ٱنْتَحَــتْ هُدى الهَوْجَلِ العِسّيفِ يَهْماءُ هَوْجَلُ[27]

وإذا لم يمتلك الصعلوك قدرة على الاهتداء ليلًا فإن مصيره الهلاك لا محالة، فخطر التيه والموت قائم وماثل أمامه، وٱحتمال الضياع قائم في الصحراء نهارًا، فكم بالحري ليلًا. لذا فهو بحاجة إلى خبرة فائقة، وخاصة في الظلام. وهذا البيت يصور جزءًا من حياة الصعلوك وضرورة المعرفة والإلمام بشعاب الصحراء وطرقاتها خوفًا من وخطر الضياع والتيه ليلًا. فالصحراء واسعة، وربما لانهائية الآفاق كما نظر لإليها رجل الصحراء، فهو – في كل حال – صاحب الخبرة وحتى في أصعب الظروف، ومنها الليل، والليل بطبيعته غير واضح المعالم.

ويستغل الناس الليل من أجل تنفيذ غاراتهم، حيث يظنون ظنونًا. يقول الشنفرى:

فَقــالوا: لَقَــدْ هَــرَّتْ بِلَيْــلٍ كِلابُنــا فَقُلْنا أَذِئْبٌ عَسَّ أَمْ عَسَّ فُرْعُلُ[28]

فالليل كيان وعالم يشي بالتعمية وعدم الوضوح والغمة في المعرفة والاهتداء، لذلك يحتار المُغار عليهم، هل صوَّت الكلاب لعبور ذئب أو ولد ضبع.[29] فصوت الكلاب توقف، لأنها نامت، وصدر صوت ضعيف، وحين عوت الكلاب ٱحتاروا وقالوا:

فَلَــمْ تَــكُ إِلّا نَبْــأَةً ثُــمَّ هَوَّمَــتْ فَقُلْنــا قَطــاةٌ رِيــعَ أَمْ رِيــعَ أَجْــدَلُ[30]

فربما تكون قطاة خائفة أو طائر كالصقر.[31]

---

[27] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 57، بيت 19، ويراجع أيضًا: عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لاميّة العرب للشنفرى. م. س.، ص 14.

[28] (فُرْغُل) في: ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 63. وهي خطأ، والصواب (فُرْعُل)، وهو ولد الضبع، وقد صوَّبها في الهامش رقم (58). ينظر أيضًا: عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لاميّة العرب للشنفرى. م. س.، ص 29، والهامش (58). وينظر أيضًا: محمود محمد العامودي. شرح لاميّة العرب. م. س.، ص 78 – 79.

[29] عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لاميّة العرب للشنفرى. م. س.، ص 29.

[30] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 64.

[31] عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لاميّة العرب للشنفرى. م. س.، ص 30.

ويتبين أن الصعلوك يبعث الحيرة والبلبلة في نفوس الناس لدرجة أنه يفقدهم القدرة على التمييز بين الأشياء وآتخاذ القرارات الصائبة. لذا، فما كان من المُغار عليهم إلّا العجب، فقد كانت الغارة عليم خاطفة وآثارها بارزة، وتزداد الحيرة بقوله:

فَـإِنْ يَـكُ مِـنْ جِـنٍّ لَأَبْـرَحُ طارِقًـا وَإِنْ يَكُ إِنْسًا ماكَها الإِنْسُ تَفْعَلُ[32]

فربما أن المُغير من الجن، وربما كان من الإنس، لكن الإنس لا يفعل ذلك، يقول:

5.2.3 سيمياء السير في الليل

والصعلوك ليس من شأنه أن يخاف لا ليلًا ولا نهارًا، يقول:

أُمَشِّي عَلى الأَرْضِ الَّتي لَنْ تَضُرَّنِي لِأَنْكِـيَ قَوْمًـا أَوْ أُصـادِفَ حُمَّتِـي[33]

فلا وحشة عنده للمكان ولا للزمان، فالمكان تحت قدميه وعينيه، والزمان جزء من عالمه الذي يمارس حياته فيه ليلَ نهارَ، وهو في مأمن منه. وما دامت الأرض قائمة فإنه سائر عليها، لا يهاب أحدًا، فإما قِراع مع الأعداء وانتصار وإما الانكسار والموت.

ويعتبر السير في الليل من أشهر الثقافات التي مارسها الصعاليك. يقول تأبط شرًّا:

وَشِـعْبٍ كَشَـلِّ الثَّـوْبِ، شَـكْسٍ طَرِيقُـهُ مَـدارِجُ صَـوْحَيْهِ عِـذابٌ مُخاصِـرُ
تَعَسَّـفْتُهُ بِاللَّيْـلِ، لَـمْ يَهْـدِني لَـهُ دَليلٌ، وَلَمْ يُحْسِنْ لِيَ النَّعْتَ خابِرُ[34]

فالشعاب (الطرق في الجبال) الوعرة الضيقة دخلها ليلًا وسار بها من غير دليل يوحي إليه بالطريق، ومن غير أي وصف من عامل خارجي، لأنه خبير في أمر السير في الليل، لا يهمه المكان تحديدًا، يسير وجهته من غير وجل.

---

[32] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 64.

[33] م. ن.، ص 37.

[34] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 94 – 95، وديوان الصعاليك. شر: يوسف شكري فرحات، م. س.، ص 136، مع آختلاف في الرواية وعدد الأبيات وترتيبها.

ومعرفة الأشياء والدراية بها لدى المرء يمكن أن تنعكس من خلال أمور كثيرة ومختلفة، وفي هذا الجانب فإن خبرة الصعلوك تنعكس من خلال ثقافة السير ليلًا، فهي سيمياء الخبرة والمعرفة العميقة، فهي خبرة لا يتقنها إلا من ألف الصحراء وخبر ما بها وألم بشعابها وثناياها وسبلها.

فخوض الليل والسير به من ممارسات الصعلكة، والصعلوك يحتل الليل ويمتلكه، فكأن الليل فضاء مكاني، وهو الذي يتحرك فيه، وقد حول الصعلوك الزمان إلى مكان، فتوحَّدا في أيقونة الليل كعالم سيميائي واحد يتماهى مع الصعلوك، يقول:

وَأَدْهَـــمَ قَـــدْ جُبْـــتُ جِلْبابَـــهُ كَمـــا ٱجْتابَـــتِ الكاعِـــبُ الخَـــيْعَلا
إِلـــى أَنْ حَـــدا الصُّـــبْحُ أَثْنـــاءَهُ وَفَـــرَّقَ جِلْبابـــهُ الأَلْـــيَلا[35]

فالزمان والمكان يتوحَّدان في وعاء واحد يدخل فيه ويصول ويجول فيه، لكنه يظل مطلًّا حذِرًا ويقِظًا، كالفتاة الكاعب التي تلبس الخيعل، وهو القميص الذي لا كُمَّيْن له، فتحول بذلك تأبط شرًّا إلى جزء من الليل، فهو الليل والليل هو.

5.2.4 سيمياءالسير في الليل والمشاركة في جيش عظيم

وسيمياء الليل تختلط مع سيمياء البطولات وهي ملازمة لوقت الصعلوك، فأيامه تنقسم إلى فقرات بطولية بارزة، يقول:

فَيَوْمًـــا بِغُـــزّاءٍ وَيَوْمًـــا بِسُـــرْيَةٍ وَيَوْمًا بِخُشْخاشٍ مِنَ الرَّجْلِ هَيْضَلِ[36]

[35] ديوان تابط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 164.
[36] م. ن.، ص 177.

وهذا التقسيم ليس ملزما لكنه من واقعه الذي يسطر جزءًا هامًّا ومركزيًّا من حياته، فأحد الأيام يشغله بالغزو وقتال الأعداء ويوم آخر يكون فيه ساريًا في الليل، كجزء من الثقافة الليلية، ويوم ثالث يشارك في جيش عظيم مدجج بالسلاح والدروع في وجهة إلى قتال مرير.

5.3 سيمياء البطولات

5.3.1 سيمياء القتال والغارة والمعارك والمغامرات

تُعد البطولة في منظومة الصعاليك الحياتي اليومي جانبًا مركزيًا، لا غنًى عنه في حياتهم، فهي تشغلهم حتى وإن بلغ أحدهم عتيًّا من العمر وشاخ وهرم، فهو يتوق إلى البطولة الحقيقية التي يحقق من خلالها ذاته، ويطمح دائمًا إلى ممارستها قولًا وفعلًا. وما يلفت النظر أن ٱستعراض هذه البطولة هو ٱسترجاع لأيام الشباب. وهذا ما حصل لأبي كبير الهذلي حيث شعر بتقدمه في السن، وحين دب الشيب في قذاله (ما بين الأذنين والقفا)، فهو رد فعل نفسي لقلق يساوره، يقول:

أَزُهَيْرَ[37] هَلْ عَنْ شَيْبَةٍ مِنْ مَعْدِلِ ... أَمْ لا سَبيلَ إِلى الشَّبابِ الأَوَّلِ
أَمْ لا سَبيلَ إِلى الشَّباب، وَذِكْرُهُ ... أَشْهى إِليَّ مِنَ الرَّحيقِ السَّلْسَلِ
ذَهَبَ الشَّبابُ وَفاتَ مِنّي ما مَضى ... وَنَضا زُهَيْرُ كَريهَتي وتَبَطُّلي
وَصَحَوْتُ عَنْ ذِكْرِ الغَواني وٱنْتَهى ... عُمُري وَأَنْكَرْتُ الغَداةَ تَقَتُّلي[38]

ولذلك، فإنه في موقف معالجة نفسية وقلق وجدي، لأنه أدرك أنه تقدمت به السن، وضَعُفت ووهنت قوته، وتوقف عن ذكر الغواني وممارسة المغامرات مع النساء، فلم يهُن عليه

[37] ترخيم (زُهَيْرَةُ) في النداء، وهي ٱبنة أبي كبير الهُذَلِيّ، ويقال ٱمرأة، ويقال رجل. وهي مطلع في أربع قصائد للشاعر: اللامية، الرائية، الفائية والميمية. يراجع: عبد القادر بن عمر البغدادي. خزانة الأدب. م. س.، 9/ 537 – 538. ويجوز (أَزُهَيْرُ) في المواقع التالية في اللامية وغيرها من القصائد المذكورة.

[38] ديوان الهذليين. ج. 2، م. س.، ص 88 – 89.

ذلك، ولم يقرَّ بالتسليم لأمر واقع لا محالة. لذا يضعنا في موقف ٱسترجاعي ٱستعراضي لماضيه حيث كان بطلًا صغير السن شابًّا، يقول:

أَزُهَيْـرَ إِنْ يشِـبِ القَـذالُ فـإنَّني رُبَ هَيْضَـلٍ مَـرِسٍ لَفَفْـتُ بِهَيْضَـلِ
فَلَفَفْـتُ بَيْـنَهُمُ لِغَيْـرِ هَـوادةٍ إلّا لسَـفْكٍ لِلـدِّماءِ محَلَّـلِ
حَتّـى رَأَيْـتُ دِمـاءَهُمْ تَغْشـاهُمُ وَيُفَـلُّ سَـيْفٌ بَيْـنَهُمْ لَـمْ يُسْـلَلِ[39]

فللشباب سيمياؤه، فهو يذكرنا بماضي بطولاته، فقد قاد جماعات من الغزاة تحت إمرته، لغزو العدو وسفك دمائه، ولم يهاود حتى يرى دماء أعدائه، ويمنع منهم أي موقف فيه قوة، لأن سيوفهم تظل في أغمادها غير مسلولة، كما وللكهولة سيمياؤها، فعلامات الكهولة تعيده إلى علامات الشباب ولكل علاماته.

فالبطولة في الكبر متكئة على التعبير عن الكبر الذي ضمنه التذكير بالشباب، فهي، إذًا، العجز الحالي الذي يذكر بأيام المغامرات وتحقيق المجد البطولي.

ويعود للمرة الثانية، في القصيدة نفسها، مخاطبًا زُهَيْرَة:

أَزُهَيْـرَ إِنْ يُصْـبِحْ أَبـوكِ مُقَصِّـرًا طِفْـلًا يَنـوءُ إذا مَشـى لِلْكَلْكَـلِ
يَهْـدي العَمـودُ لَـهُ الطَّريـقَ إذا هُـمُ ظَعَنـوا وَيَعْمِـدُ لِلطَّريـقِ الأَسْـهَلِ[40]

فقد غدا عاجزًا، يصعب عليه تأدية مهامه، كالطفل، وأصبح هرما متكئًا على عصًا، يبحث عن الطريق الأسهل إذا مشى، لكنه يعيدنا مرة أخرى إلى ماضيه وأيام عزه، فيقول:

فَلَقَـدْ جَمَعْـتُ مِـنَ الصِّـحابِ سَـرِيّةً خُـدْبًا لِـداتٍ غَيْـرَ وَخْـشٍ سُـخَّلِ
سُـجَراءَ نَفْسـي غَيْـرَ جَمْـعِ أُشَـابةٍ حُشُـدًا ولا هُلْـكِ المَفـارِشِ عُـزَّلِ
لا يُجْفِلـونَ عَـنِ المُضـافِ وَلَـوْ رَأَوْا أُولـى الوَعـاوِعِ كَالغَطـاطِ المُقبِـلِ

[39] ديوان الهذليين. ج. 2، م. س.، ص 89.
[40] م. ن.، ص 90.

يَتَعَطَّفونَ عَلـى البَطـيءِ تَعَطُّـفَ الـ عُـوذِ المَطافِلِ فـي مُنـاخِ المَعْقِلِ[41]

وبهذا يشير إلى أنه آتخذ أصحابًا ذوي بطولات وأصول عريقة، لأن أمهاتهم لم يُعرفن بسوء، وغير ضعفاء، وهم يحملون السلاح، ويدافعون عمن آلتجأ إليهم، ويشفقون على جرحاهم كما تتعطف المرأة التي تراعي طفلها الصغير. ويستمر في وصف صلابة من يسْري معهم من الفتيان غير كثيري اللحم، ضامرين طباعهم قاسية ووحشية لأن أمهاتهم حملت بهم وهن فزعات، لذلك لديه القدرة على السهر.

ومع أن لامية أبي كبير من أعظم وأصدق ما قيل في البطولة، يصف فيها كيف تقع سيوفهم على مجموعات من المقاتلين، أي يقتلونهم، ويتراكم القتلى بعضهم فوق بعض، ثم يصور بعضًا من حياة الصعلوك ومعاناة الحَر، وكيف ينصبون ما يستظل به بين خشبتين، ويصور كذلك مشهد الذئبة وأنيابها التي تشبه المعول، ويصف حركتها إذا أخافها. ويبرُز هنا أمر بالغ الأهمية، فكيف تخاف وحوش البر من الصعلوك؟ ويعد ذلك من الأمور الطبيعية في ممارسات الصعاليك لأنهم آعتادوا حياة البراري ومعاشرة الضواري. ثم ينتقل لوصف السَّموم، والسهام ويشبه ظُباتها بالنار.[42]

وكذلك ينظر إلى بائية الأعلم الهذلي على أنها تجسيد صارخ لعظمة البطولة وقراع الأبطال في المعارك، والتخلص منهم بحنكة ومطلعها:

لَمّـــا رَأَيْـــتُ القَـــوْمَ بِالْـــ ـــعَلْياءِ دونَ قِـــدى المناصِـــبِ[43]

---

[41] ديوان الهذليين. ج. 2، م. س.، ص 90 – 91.

[42] م. ن.، ص 95 – 99.

[43] م. ن.، ص 77.

وأمور البطولة ليست بغريبة على الشنفرى، وحين قُتل الرجل السَّلامانيّ الذي زوجه آبنته، وسكت ولم يظهر عليه جزعًا، قالت له زوجته (آبنة السَّلامانيّ) وعيرته بأنه خسئ بميثاق أبيها عليه. فقال:

كَـأَنْ قـدْ فَـلا يَغْـرُرْكَ مِنّـي تَمَكُّثـي سَـلَكْتُ طَرِيقًـا بَـيْنَ يَرْبَـغَ فالسَّـرْدِ
وَإِنـــي زَعـــيمٌ أَنْ تَلُـــفَّ عَجـــاجَتي عَلـى ذي كِساءٍ مِـنْ سَـلامانَ أَوْ بُـرْدِ
هُـــمُ عَرَفـــوني ناشِـــئًا ذا مَخِيلـــةٍ أُمَشّـي خِـلالَ الـدّارِ كَالأَسَـدِ الـوَرْدِ
كَـأَنّي إِذا لَـمْ أُمْـسِ فـي دارِ خالِـدٍ بِتَيْمـاءَ لا أُهْدَى سَـبيلًا وَلا أُهْدِي[44]

وما كان تأخره إلّا لغاية في نفسه، لأنه كان يصنع النبل، وقال إنه سيُغير على بني سَلامان، وهم يعرفون أنه كالأسد الشجاع.

ويؤكد الشنفرى رغبته بالغارة على بني سَلامان، ليصل ساداتهم، يقول:

وإِنّـــي لَأَهْـوى أَنْ أَلُـفَّ عَجاجَتـــي عَلـى ذي كِساءٍ مِـنْ سَـلامانَ أَوْ بُـرْدِ
وَأُصْـبِحَ بِالعَضْـداءِ أَبْغـي سَراتَهُـمْ وَأَسْـلِكَ خَـلًّا بَـيْنَ أَرْبـاعَ وَالسَّـرْدِ[45]

يظهر الشنفرى في موقف العقاب والموت، وبعد قطع يده، وفي موقف دامٍ، وكما ورد في قصة هذه القصيدة،[46] يقول قصيدة يخاطب فيها شامةً في يده المقطوعة:

لا تَبْعَـــدي إِمّـــا هَلَكْـــتِ شـــامَهْ
فَـــــرُبَّ وادٍ نَفَّـــــرَتْ حَمامَـــــهْ
وَرُبَّ خَـــــرْقٍ قَطَعَـــــتْ قَتامَـــــهْ
وَرُبَّ قِـــــرْنٍ فَصَـــــلَتْ عِظامَـــــهْ
وَرُبَّ وادٍ جـــــــاوَزَتْ أَعْلامَـــــــهْ

[44] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 43.
[45] م. ن.، ص 44. وورد برواية أخرى، ديوان الصعاليك. شر: يوسف شكري فرحات، م. س.، ص 24.
[46] أبو جمعة سعيد بن مسعود الماغوسي المراكشي. إتحاف ذوي الأرب. م. س.، ص 65 – 66.

وَرُبَّ شَـــــهْرٍ عَبَـــــرَتْ أَيّامَـــــهْ

وَرُبَّ قَفْـــرٍ قَـــدْ عَلَـــتْ آكامَـــهْ

وَمُضْـــمَرٍ قَـــدْ أَلْكَـــتْ لِجامَـــهْ

وقَطَعَـــتْ مِـــنْ جَرْيِـــهِ حِزامَـــهْ

فَسِـــيقَ جَـــرْيَ الوَعْـــلِ والنَّعامَـــهْ

ورُبَّ زِقٍّ شَـــــــرِبَتْ أَثامَـــــــهْ

وَرُبَّ حَـــــيٍّ فَرَّقَـــــتْ سَـــــوامَهْ

يـــا رُبَّ غَـــوْرٍ جِئْـــتُ مِـــنْ تِهامَـــهْ

وَشِـــعْبِ نَجْـــدٍ لَـــمْ أَهَـــبْ عُرامَـــهْ[47]

ونراه هنا يرثي عضوًا من أعضاء جسده مظهرًا ما عظُم من بطولاته، فهو بطل في الوادي إذا خرج إلى الصيد، قطع الأرض الواسعة، وقارع الأعداء، وجاوز غيرَ خائف ما يُهتدى به من علامات، ومرت به الأيام مارًّا بالقفار، ممتطيًا صهوة جواد ضامر، أتعبه الجري فأكل لجامه، فخضع له كما يخضع تيس الجبل البري. وهذه سيمياء مهمة في الهيئة والبنية الجسدية للحيوان، وإنما تشير إلى كونه جوادًا أصيلًا، ومن المعروف أن من آمتلكوا الجياد الأصيلة هم الأسياد أو الأبطال. ويعترض ذكر البطولات بذكر مغامراته في شرب الخمرة، كما وفرق السوام، لأنه هاجم الأعداء، وجاء الغور من تِهامة غير خائف من شِعْبِ نَجْد وشدته.

وربما يكون الشنفرى قد جمع في هذه القصيدة جُل أو معظم ما يفتخر به البطل، سواء أكان صعلوكًا أم غيره. وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على نمطية معينة، وهي ممارسة حياة البراري والصحراء والمفازات بمشقاتها وتحدياتها، فالصعلوك يتفتت في حياته لكنه هانئ مفتخر بها.

وحياة الصعلوك قراع وقتال دائم ويومي، فإذا مشى عرف أن قتالًا ينتظره، يقول:

---

[47] ديوان الصعاليك. شر: يوسف شكري فرحات، م. س.، ص 51. وأيضًا: الأغاني. م. س.، 21/ 119 – 120.

أُمَشِّي عَلى الأَرْضِ الَّتي لَنْ تَضُرَّني لِأَنْكِيَ قَوْمًا أَوْ أَصادِفَ حُمَّتي[48]

فما يهم الصعلوك هو الانتصار، لذلك خرج مع جماعته وسرى في الأرض بغير وجل، غير خائف من الأرض واحتمال الضرر الذي قد تجلبه إليه، لأنه موقنٌ أنه سيصيب من أعدائِهِ.

والبطش والطعن وجه من وجوه ثقافة القتل والبطش، يقول تأبط شرًّا:

وَطَعْنَةِ خَلْسٍ قَدْ طَعَنْتَ مُرِشَّةٍ لَها نَفَذٌ تَضِلُّ فيهِ المَسابِرُ
إذا كُشِفَتْ عَنْها السُّتورُ شَحا لَها فَمٌ كَفَمِ العَزْلاءِ، فَيْحانُ فاغِرُ
يَظَلُّ لَها الآسي يَميدُ كَأَنَّهُ نَزيفٌ هَراقَتْ لُبَّهُ الخَمْرُ ساكِرُ[49]

تشي هذه الأبيات بسيمياء الطعن والقتل والنزال، فجراح الطعنة التي يسببها الشنفرى ترشُّ الدماء لقوة آندفاعها في الجسد، وهي عميقة لدرجة أن المِسْبار (أداة يُقدَّر بها غور الجرح) يضيع فيها، وينفتح الجرح ليسيل الدم وينهر منها. وصورة سيلان الدم أو جريانه هنا تقابل صورة مصب الماء من القربة، بينما يكون الجريح كأنه سكران ضاع عقله. وهذه اللوحة تعزز سيمياء الطعن فتبدو تقطر دمًا، رسمها تأبط شرًّا في رثاء الشنفرى.

وإذا أصاب اليوم الحزنُ الحربَ لأنها فارقت الشنفرى، الحرب التي مارسها قبل حياة الصعلكة – فإنها قد فرحت فيما مضى حيث شارك فيها ومارسها، يقول الشنفرى:

فَإِنْ تَبْتَئِسْ بِالشَّنْفَرى أُمُّ قَسْطَلٍ لَما آغْتَبَطَتْ بِالشَّنْفَرى قَبْلُ أَطْوَلُ[50]

فمن ثقافة البطولة والحرب أن الصعلوك ألف هذا الوضع وراح يتغنى به،[51] لدرجة أن الحرب صديقته فهو يواسيها لأنه آبتعد عنها، فهي كما آشتاقت إليه آشتاق إليها هو أيضًا، ولكنه

---

[48] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 37.
[49] ديوان تابط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 80.
[50] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 61.
[51] عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لاميّة العرب للشنفرى. م. س.، ص 24.

في الظروف الحالية مشغول بأمر آخر هو حياة الصعلكة. وربما قصد الشنفرى أنه يعيش الآن في حياة أخرى، والحرب تتمنى لو حصل لها مثل حياته.[52]

وكون الشنفرى صعلوكًا طريدًا بشكل دائم هو حالة مشهورة من ثقافة الصعاليك، يقول:

طَرِيـــدُ جِنايـــاتٍ تَيَاسَـــرْنَ لَحْمَـــهُ عَقِيرَتُـــــهُ لِأَيِّهـــــا حُـــــمَّ أَوَّلُ

تَنَـــامُ إِذا مـــا نـــامَ يَقْظَـــى عُيونُهـــا حِثاثًـــا إِلـــى مَكْروهِـــهِ تَتَغَلْغَـــلُ[53]

ويعتبر هذا البيت مفخرة الشاعر الصعلوك بجناياته، فهي كثيرة لذا فمن يطلبونه كُثرٌ للانتقام منهُ، ويتنافسون فيمن يمسكه أولًا، كما يتنافس اللاعبون في الحصول على السهام الرابحة وكسب الأجزاء المقابلة لها من لحم الجزور.[54] والملاحقة للصعلوك (للشنفرى) مستمرة. وكل الذين قدم لهم الشنفرى الأذية يتربصون به ويهدفون إلى الإمساك به ويتربصون به، لدرجة أنهم يتيقظون دائمًا للبحث عنه.

وللصعلوك قدرة كبيرة على تحمل الهموم، فهو قد ٱعتادها كما ٱعتادت عليه، يقول:

وَإِلْـــفُ هُمـــومٍ مـــا تَـــزالُ تَعـــودُهُ عِيادًا كَحُمَّى الرَّبْعِ[55] أَوْ هِيَ أَثْقَلُ[56]

وكأن الهموم تأتيه وتتركه في نظام ثابت، وهي حمى تصيب المرء يومًا وتتركه يومين. فالهموم تتردد عليه ولا تفارقه. وإذا جاءته الهموم أبعدَها لكنها تعود، يقول:

---

[52] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، هامش 44، م. س.، ص 61.

[53] م. ن.، ص 62.

[54] عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لاميّة العرب للشنفرى. م. س.، ص 24. والمقصود لعبة الميسر، أو ما يسمى قمار الجاهلية، يراجع: جواد علي. 1993. المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام. ساعدت جامعة بغداد في نشره، ط 2، ج. 5، ص 124 – 131.

[55] (الرَّبْع) في: ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 62، وفي: ديوان الصعاليك. شر: يوسف شكري فرحات، م. س.، ص 45، وفي: محمود محمد العامودي. شرح لاميّة العرب. م. س.، ص 70. (الرِّبْع) في عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لاميّة العرب للشنفرى. م. س.، ص 25.

[56] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 62.

إذا وَرَدَتْ أَصْـــدَرْتُها ثُـــمَّ إنَّهـــا تَثوبُ فَتَأْتِي مِن تُحَيْتٍ وَمِنْ عَلُ[57]

وهذه الاستمرارية في تكالب الهموم عليه وشراستها وقربها إليه مما يؤرقه، لكنه يتماشى مع الحال كصعلوك، فهي كمن يرد الماء ليشرب، فهو أي الذات الشاعرة (الشنفرى) موردها وغايتها، فهي الفريسة، وهي لا تصدر عنه وَحْدها، فهو بحنكته ودرايته الذي يبعدها عنه، غير أنه يرى نفسه من أصحاب الصبر وهو يقول:

فَـإِنّي لَمَـوْلى الصَّـبْرِ أَجْتـابُ بَـزَّهُ عَلى مِثْلِ قَلْبِ السِّمعِ وَالحَزْمَ أَفْعَلُ[58]

فهو يتحلى بالصبر، ويعدُّه لباسًا له، كما وله قلب كأنه قلب السِّمْع (ولد الذئب من الضبع) ليس ضعيفًا.[59] فهو بطل شجاع صابر، وهذا مما يحتاجه الصعلوك في البيداء، وهو حازم كأنه ينتعل الحزم ٱنتعالًا.[60]

وله في الحلم بطولات، فالبطولة لا يُشترط أن تكون في الحرب فقط، يقول الشنفرى:

وَلا تَزْدَهـي الأَجْهـالُ حِلْمـي وَلا أَرَى سَـؤولًا بِأَعْقـابِ الأَقاويـلِ أَنْمُـلُ[61]

فإنه حليم لا يُستخَف بحلمه، ولا يتبع الأقاويل الساقطة وينقلها نميمة عن الناس، ولا يتطفَّل على أسرارهم، وبعيد عن النميمة.

---

[57] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 62.

[58] م. ن.، ص 62. (أَنْعَلُ) في: عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لاميّة العرب للشنفرى. م. س.، ص 26 ويستقيم المعنى بها أيضًا، فكأنه ينتعل الحزم.

[59] محمود بن عمر الزمخشري. (د. ت.). أعجب العجب في شرح لاميّة العرب. على نفقة محمود أحمد بنظارة الاشتغال، ط 3، ص 59.

[60] م. ن.، ص 60 – 61.

[61] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 63، ووردت فيه "أَرى... أَنْمُلُ". وكذلك في: محمود محمد العامودي. شرح لاميّة العرب. م. س.، ص 71. و"أُرى... أُنْمِلُ" في: عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لاميّة العرب للشنفرى. م. س.، ص 27. وأرى الرواية في الأخير أفضل وتلائم السياق أكثر من سابقتها. وينظر أيضًا: أحمد الهاشمي. 2015. جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب. تعليق وشرح غريبه: جمعة الحسين، دار المعرفة، ط 4، بيروت – لبنان، ص 699.

وتفرض عليه قسوة الحياة في بيئة الصحراء الحارة نهارًا الباردة ليلًا، أو في أيام الشتاء القارس – أن يتنازل عن أهم أدواته القتالية كالقوس والنبال، يقول:

وَلَيْلَـةِ نَحْـسٍ يَصْـطَلِي القَـوْسَ رَبُّهـا وَأَقْطُعَـهُ اللّاتـي بِهـا يَتَنَبَّـلُ[62]

القوس للقتال وأداة حرب معروفة، وكذلك السهام، لكن البرد يضطر الصعلوك أن يوقدها ليستدفئ بنارها، وكذلك نصال السهام التي يحتاجها للقتال يوقدها ليستدفئ بها، وغرابة الأمر أنه لا يهاب أن يظل بدونها. كما ويشير الشنفرى إلى أنه يعيش ظروفًا قاسية ويعاني من حيثيات موغلة في الإرهاق، يقول:

دَعَسْتُ عَلى غَطْشٍ وَبَغْشٍ وَصُحْبَتي سُـعارٌ وَإِرْزِيـزٌ وَوَجْـرٌ وَأَفْكَـلُ[63]

فمثل هذه الليالي والأحوال السيئة من ظلام، ومطر، وجوع، وبرد، وخوف، ورعشة تجبره على إيقاد أدوات قتاله. لكن هذه الأحوال السيئة لا تمنعه من الغارة والانتصارات، يقول:

فَأَيَّمْـتُ نِسـوانًا وَأَيْتَمْـتُ آلِـدَةً[64] وَعُـدْتُ كَمـا أَبْـدَأْتُ وَاللَّيْـلُ أَلْيَـلُ[65]

وكل ذلك قبل الفجر، حيث الليلُ مظلمٌ، فقتل رجالًا وجعل نساءَهم أيامى، وأولادهم أيتامًا.[66] أما نتائج غارته، فيقول فيها:

وَأَصْـبَحَ عَنّـي بِالغُمَيْصـاءِ جالِسًـا فَريقـانِ: مَسْـؤولٌ، وَآخَـرُ يَسْـأَلُ[67]

---

[62] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 63.

[63] م. ن.، ص 63. وردت (أَفْكَل) فيه، ص 63. (أَفْكَلُ) في: عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لاميّة العرب للشنفرى. م. س.، ص 28. وفي: محمود محمد العامودي. شرح لاميّة العرب. م. س.، ص 75.

[64] (إِلْدَةً) في: عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لاميّة العرب للشنفرى. م. س.، ص 28، وكذلك في: مقال محمود محمد العامودي. شرح لاميّة العرب. البيت رقم (56)، م. س.، ص 76.

[65] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 63.

[66] عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لاميّة العرب للشنفرى. م. س.، ص 28.

[67] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 63.

ففي الصباح راح المُغار عليهم يسألون بعضهم بعضًا عن غارته عليهم، وقد آستغربوا سرعتها وآثارها.[68] ومن ردود فعل غارته أن المُغار عليهم تعجَّبوا من الغارة، يقول:

فَقــالوا: لَقَــدْ هَــرَّتْ بِلَيْــلٍ كِلابُنــا فَقُلْنا أَذِئْـبٌ عَـسَّ أَمْ عَـسَّ فُرْعُـلُ[69]

وأخذوا يقولون إنهم سمعوا صوتَ كلاب ضعيف، فظنوا أن الكلاب آستشعرت ذئبًا أو ولد ضبع.

أما أيام الحر فهو يعرفها ويقول فيها:

وَيَــوْمٍ مِــنَ الشِّــعْرَى يَــذوبُ لَوابُــهُ أَفاعيــهِ فــي رَمْضــائِهِ تَتَمَلْمَــلُ[70]

إذ تنتشر حرارته في الفضاء، وحتى الأفاعي لا تحتمل حرارته على الرغم من أنها تعودت حر الصحراء.[71]

ويعلن تأبط شرًّا أمر بطولاته في الحرب، يقول:

إِنّــي إذا حَمِــيَ الــوَطيسُ وَأُوقِــدَتْ لِلْحَــرْبِ نــارُ كريهــةٍ لــمْ أَنْكُــلِ[72]

فليس هو الجبان المتخاذل في الحرب، وخاصة في الأجزاء الحرجة فيها، حيث يسخن القتال وتشتد المعركة، فهو البطل المغوار الذي يحمي قبيلته، ورأس الحربة المدافع عنها، وغير متخاذل ولا جبان.

ومن سيمياء البطولة مهاجمة الأعداء صباحًا، يقول الشنفرى:

---

[68] عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لاميّة العرب للشنفرى. م. س.، ص 29.

[69] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 63. وينظر هامش رقم (28) ص 263 من هذا الفصل.

[70] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 64.

[71] عبد الحليم حفني. شرح ودراسة لاميّة العرب للشنفرى. م. س.، ص 31.

[72] ديوان تابط شرًّا. اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، م. س.، ص 57.

بِأَنّـا صَـبَحْنا القَـوْمَ فـي حُـرِّ دارِهِـمْ حِمـامَ المَنايـا بِالسُّـيوفِ البَواتِـكِ[73]

فهو وأصحابه أشداء على الأعداء يهاجمونهم صباحًا في عقر دورهم حاملين إليهم حِمام الموت، وبأيديهم السيوف القواطع. فالحرب عند الصعاليك لها ثقافة خاصة، فهم لا يقبلون أن يكونوا مستهدَفين، ثم إنهم يبادرون إلى الحرب باكرًا، وكأنهم يخرجون في رحلة صيد.

وإن فخر الصعلوك بشيء فإن أول ما يفخر به هو القتل والبطش. والقتل – كجزء من عملية القتال – عندهم هو ثقافة، فقد ٱعتادوه، فلا حياة لهم بدون القتال اليومي، فقوتهم يحصلون عليه بالغارات وقطع الطرق، وهم بحاجة دائمًا إلى حماية أنفسهم، ومن هنا يقول الشنفرى:

قَتَلْنـا بِعَمْـرٍو مِـنْهُمُ خَيْـرَ فـارِسٍ يَزيـدَ وَسَـعْدًا وَٱبْـنَ عَـوْفٍ بِمالِـكِ[74]

فقد قَتل وأصحابَه بدلًا من عمرٍو وثأر له من يزيد وسعد، وثأروا لمالك بقتل ٱبن عوف، فالعين بالعين بل أكثر، وهذا جزء من نهج حياتهم، فقد قتلوا ثلاثة مقابل ٱثنين، فهم أشدّاء على الأعداء فعلًا، كما أعلن الشنفرى، لا تكفيهم مقولة "العين بالعين والسن بالسن"، فغايتهم أبلغ من ذلك وتعطشهم للدماء لا يرويه قتل الواحد أو الاثنين لأن القتل ديدنهم، فهم لا يشبعون منه.

ويصور الشنفرى مدى الشراسة التي يمارسها وأصحابه مع الأعداء، يقول:

ظَلَلْنـا نُفَـرّي بِالسُّـيوفِ رُؤُوسَـهُمْ وَنَرْشُـقُهُمْ بِالنَّبْـلِ بَـيْنَ الـدَّكادِكِ[75]

وهكذا فإنه يصور كيف قتلوا الأعداء وشقوا رؤوسهم بالسيوف، ورشقوهم بالنبل. ونرى الشنفرى يعلن هويته وهوية أصحابه بقوله:

نَحْـنُ الصَّـعاليكُ الحُمـاةُ البُـزَّلُ إذا لَقِينـا لا نُـرَى نُهَلَّـلُ[76]

---

[73] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 54.

[74] م. ن.، ص 54.

[75] م. ن.، ص 54.

[76] م. ن.، ص 66.

وتصريح الشنفرى هذا – وبلسانه – هو إعلان واضح وتعريف بهويته وهوية أصحابه، وما هو إلا دلالة على الوعي بحقيقة أمرهم، بل أكثر من ذلك فهو فخر بكونه صعلوكًا، هو وجماعته، فهم الرجال المجربون الذين لا يعترفون بالجبن إذا نزلوا أرض المعركة.

فحتى في أصعب المواقف حيث قطعوا يده نرى الشنفرى يعلن بطولاته في شتى الأصعدة، يقول:

لا تَبعَــدي إمّــا ذَهَبْــتِ شــامَهْ فَـــرُبَّ وادٍ نَفَـــرَتْ حَمامَـــهْ
وَرُبَّ قِـــرْنٍ فَصَـــلَتْ عِظامَـــهْ وَرُبَّ حَـــيٍّ فَرَقَـــتْ سَـــوامَهْ[77]

ففي غمرة الألم الجسدي والنفسي كانت للشنفرى القدرة على خطاب شامة في يده المقطوعة، فهو يشتغل بخروجه إلى الصيد فيفرق الحمام، ويقاتل نظراءه في الشجاعة من الأعداء فيفصل عظامهم عن أجسادهم، ويهاجم الأحياء فتتفرق مواشيها.

في قصيدة "لا تبعدي شامة"[78] يعلن الشنفرى قدرات خارقة، وكذلك السُّلَيْك بن السُّلَكة في قصيدة "مَن مُبْلِغَ جِذْمي"، يقول:

مَــن مُبْلِــغَ جِــذْمي بِــأَنّي مَقْتــولْ
يــا رُبَّ نَهْــبٍ قَــدْ حَوَيْــتُ عُثْكــولْ
وَرُبَّ قِــرْنٍ قَــد تَرَكْــتُ مَجْــدولْ
وَرُبَّ زَوْجٍ قَــدْ نَكَحْــتُ عُطْبــولْ
وَرُبَّ عــانٍ قَــدْ فَكَكْــتُ مَكْبــولْ
وَرُبَّ وادٍ قَــدْ قَطَعْــتُ مَسْــبولْ[79]

[77] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 67.
[78] ديوان الصعاليك. شر: يوسف شكري فرحات، م. س.، ص 50 – 51.
[79] ديوان السُّلَيْك بن السُّلَكة. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 96.

فقد عدد أمامنا العديد مما يفخر به الصعلوك ، فقد قتل الأبطال، وأطلق الأسرى، ونهب أموال القبائل، وتزوج الجميلات، وقطع الوديان كثيرة السيول.[80]

ومن بطولات الشنفرى التي يفتخر بها هو ٱفتخار "واسطيّ" أي فخره عن طريق الافتخار بشيء آخر ليس فيه ومنه، ولكنه تابع له وهو فرسه اليَحْموم. يقول:

وَلا عَيْبَ فـي اليَحْمـومِ غَيْـرُ هُزالِـهِ عَلـى أَنَّـهُ يَـوْمَ الهِيـاجِ سَـمينُ
وكَمْ مِـنْ عَظـيمِ الخَلْـقِ عَبْـلٍ مُوثَّـقِ حَـواهُ وَفيـهِ بَعْـدَ ذاكَ جُنـونُ[81]

فهو حصان ضامر، وهذه من ميزات الحصان النشيط القوي الأصيل، ولكنه سمين عند القتال والمواجهة. وكم من مرة سيطر على الخيول الكبيرة الضخمة. فهل يقصد الشنفرى أن حصانه مثله صعلوك، جسمه ناحل ضامر، وهو شجاع أيضًا، وتبرز هنا سيمياء الصغير القوي، والكبير الضعيف، فمغامرات الحصان كمغامرات الشنفرى، فهو ليس حصانًا خاملًا كالصعلوك الخامل. فالجواد، كما بدا، صورة موازية للشنفرى نفسه، فكما فعل الشنفرى بالأغنياء، فقد فعل الحصان بالخيول السمينة القوية. ويرى يوسف خليف أن الشنفرى يصور جواده على أنه "جواد صعلوك".[82]

ومما افتخر به الصعاليك في بطولاتهم هو الخبرة في الفروسية، يقول قيس بن الحُدَادية:

نَحْـنُ جَلَبْنـا الخَيْـلَ قُبًّـا بُطونُهـا تَراهـا إِلـى الـدّاعي المثـوِّبِ جُنَّحـا
بِكُـلِّ خُزاعِـيٍّ إِذا الحَـرْبُ شَـمَّرَتْ تَسَـرْبَلَ فيهـا بُـرْدَهُ وَتَوَشَّـحا
قَرَعْنـا قُشَـيْرًا فـي المَحـلِّ عَشِـيّةً فَلَمْ يَجدوا في واسع الأَرْضِ مَسْرَحا[83]

---

[80] ولا يجب أن يغيب عنا العلاقة الوثيقة والموضوعية مع قصيدة الشنفرى"لا تبعدي عني شامة"، خاصة وأن معظم المواضيع والألفاظ مشتركة بين القصيدتين.

[81] ديوان الشنفرى. تح: إميل يعقوب، م. س.، ص 77. وأيضًا: ديوان الصعاليك. شر: يوسف شكري فرحات، م. س.، ص 52.

[82] يراجع: يوسف خليف. الصعاليك في العصر الجاهلي. م. س.، ص 228 – 229.

[83] حاتم صالح الضامن. عَشَرةُ شُعَراء مُقِلّون. م. س.، ص 33.

وهو هنا يفخر برجال خزاعة وفروسيتهم. ومن جهة ثانية نجده يفتخر بفعاله وفعال قبيلته (وهذا قليل في شعر الصعاليك) من كثرة القتل المبالغ به، فالقتل عندهم ثقافه، يقول:

قَتَلْنـــا أَبـــا زَيْـــدٍ وَزَيْـــدًا وَعـــامِرًا وَعُـــرْوةَ أَقْصَـــدْنا بِهـــا وَمُرَوَّحـــا[84]

وبالفعل يذكر عددًا من القتلى في بيت واحد، وهذا دلالة الانتصار على الأعداء.

5.3.2 حماية الأصحاب

والصعلوك يحمي أصحابه وقت حاجتهم إليه، يقول:

يَحمـي الصِّـحابَ إذا تَكـونُ عَظيمـةٌ وإذا هُـمْ نَزَلـوا فَمَـأْوى العُيَّـلِ[85]

فإذا وقعت الواقعة العظيمة واشتدت الحال فإنه يحمي أصحابه، ولم يحدد مجالًا معينًا لأنه أراد عموم العِظام والمَلمات، كما ويأوي أصحابه إذا أقاموا في بيوتهم، فبيته مأوى الفقراء، ففي الأول هو بطل وفي الثانية كريم. ويتبين في سيمياء البطولة أن:

الحماية ---- تعني ---- البطولة

بيته مأوى ---- تعني ---- الكرم

5.3.3 سيمياء إغاثة الجار

وفي حماية الجار يقول أبو جندب الهذلي:

وَلا تَحْسَـبَنَّ جـاري إلـى ظِـلِّ مَرْخـةٍ وَلا تَحْسَـــبَنَّهُ فَقْـــعَ قـــاعٍ بقَرْقَـــرِ
وَكُنْـــتُ إذا جـــاري دَعـــا لِمَضُـــوفةٍ أُشَمِّرُ حتّ يَنْصُفَ السّاقَ مِئْزَري[86]

---

[84] حاتم صالح الضامن. عَشَرةُ شُعَراء مُقِلّون. م. س.، ص 33.
[85] ديوان الهذليين. ج. 2، م. س.، ص 94.
[86] م. ن.، ص 92.

فالجار عنده محميّ دائمًا، وليس كمن ٱستجار بشجرة المَرْخة التي لا مَنَعة لها، ولا يمكنها أن تعطيه الأمان كالشجر الشائك مثلًا، وليس كالكمأة الرديئة في أرض منخفضة توطَأ لا شيء يغطيها. ولا يفاجئنا أبو جندب في هبوبه لنصرة جاره وتقديم العون له، لأنه يتحلى بسمات حماية الجار إذا نزل به ضيق أو ألمت به أي ملمة.

5.3.4 سيمياء قضاء الوقت

ومن توابع البطولات قضاء الوقت من خلال مشاركة الصعلوك في جماعات من الرجال أو الخيل، مهملا الماشية، يقول تأبط شرًّا:

مَتـى تَبْغِنـي مـا دُمْـتُ حَيًّـا مُسَـلِّمًا تَجِـدْني مَـعَ المُسْـتَرْعِلِ المُتَعَهْبِـلِ[87]

وما هذا إلا إعلان لممارسة الحرية، فهذا ديدنه ما دام سالمًا، وهنا تصريح بأمرين ذوَيْ أهمية: أولهما، أنه يمارس حياته كما يحلو له وبحرية تامة. وثانيهما، أنه منتم إلى جماعة من الرجال ترافقهم الخيول، وعادة هو على رأسهم.

ومن الواضح أن مثل هذه الممارسات هي دال لمدلول واضح هو الانطلاق والحرية واستغلال الفضاء الزماني والمكاني.

5.4 سيمياء الفوضى البنّاءة والتمرد في ممارسات الصعلكة

فهي، إذًا، الفوضى البناءة المحمودة في سلوك الصعاليك، والأمر متعلق – حتمًا – في مدى مصداقية "مشروعهم الاجتماعي أو الوجودي.

[87] ديوان تأبط شرًّا. تح: علي ذو الفقار شاكر، م. س.، ص 178.

5.4.1 سيمياء اللصوصية والسطو وقطع الطريق

5.4.1.1 سيمياء البطولة والقتل

أما الشنفرى فلا يتورَّع عن التصريح بالقتل، فليس القتل عنده أمرًا منبوذًا، بل هو جزء من ثقافته اليومية. فمقاييس الصعاليك تختلف كل الاختلاف عن المقاييس المأنوسة والمتعارف عليها، ويعد فخرًا عظيمًا عند الصعلوك إذا قتل قتيلًا، فكم بالحري إذا كان قد ثأر لأبيه فقتل حِزام بن جابر، قاتل أبيه، يقول:

قَتَلْنـــا قَتِـــيلاً مُهْـــدِيًا بِمُلَبِّـــدٍ جِمَارَ مِنًى وَسْطَ الحَجِيجِ المُصَوِّتِ[88]

وهذا جزء من الإعلان عن البطولة، فربما كانت الرأفة من الجوانب الغريبة في نفوس الصعاليك. ويستمر الشنفرى ليوضح ٱنتقامه من بني سَلامان قائلًا:

جَزَيْنـا سَـلَامانَ بْـنَ مُفْـرِجَ قَرْضَـها بِمـــا قَـــدَّمَتْ أَيْـــديهِمُ وَأَزَلَّـــتِ
وهُنِّـــئَ بِـــي قَـــوْمٌ وَمـــا إِنْ هَنـــأْتُهُمْ وَأَصْـبَحْتُ فـي قَـوْمٍ ولَيْسـوا بِمُنْيَتـي
شَـــفَيْنَا بِعَبْـــدِاللهِ بَعْـــضَ غَلِيلِنـــا وعَوْفٍ لَدَى المَعْدَى أَوَانَ ٱسْتَهَلَّتِ[89]

وهو بذلك قد قتل رجلًا محرمًا برجل مُحْرِم،[90] وبنو سَلامان هم القوم الذين أسروه فداء، وهكذا فإنه يكون قد سدَّ بني سَلامان دينهم. والأنكى من كل شيء، في مقاييسهم، أنه قتلَ حِزَامَ بن جابِر ببطن مِنًى، أي في أرض الحج، حيث تُرمى الجمار. ويقول الثوابية إن قتل محرم بملبد يجسد كسرًا للنظم الاجتماعية – الدينية في حينه من جهة المكان والزمان.[91]

---

[88] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 39، 41. ويبدو أنه نفس البيت السابق الوارد في تائية الشنفرى برواية " قَتَلْتُ حِزامًا..." وبفارق ضئيل، والبحر الشعري واحد [الطويل]. وهو حِزام بن جابر. يراجع: الأغاني. م. س.، 21/ 121.

[89] ديوان الشنفرى. إعداد: طلال حرب، م. س.، ص 39.

[90] يراجع: عبد القادر بن عمر البغدادي. خزانة الأدب. م. س.، 3/ 348.

[91] علي عبد القادر الثوابية. الحياة والموت في شعر صعاليك العصر الجاهلي. م. س.، ص 100.

ومن بطولات عَبَدَة بن الطَّبيب:

إِنْ كُنْتَ تَجْهَلُ مَسْعاتي فَقَدْ عَلِمَتْ بَنــو الحُــوَيْرِثِ مَسْــعاتي وَتَكْــراري
وَالحَــيُّ يَــوْمَ أُشَــيٍّ إِذْ أَلَــمَّ بِهِــمْ يَـوْمٌ مِـنَ الـدَّهْرِ إِنَّ الـدَّهْرَ مَـرّارُ[92]

فهو يعلن قدراته الفذة في السعي في المعارك، ويذكِّر بيوم مشهور وهو يوم أُشَيّ الذي عرفه الجميع وأدركوا ما وقع بهم جراء كل عبدة.

5.4.1.2 سيمياء عدم الاعتراف بالرحمة

ومن باب الطرافة في ممارسة البطولات أن تأبط شرًّا قد قتل غلامًا، لأن الغلام رفض أن يعطيه قوسه ونبله، يقول:

تَمَنّــى فَتًــى مِنّــا فَلاقــى، وَلَــمْ يَكَــدْ، غُلامًــا نَمَتْــهُ المُحْصِــناتُ الصَّــرائِحُ
غُــلامٌ نَمــى فَــوْقَ الخُماسِــيِّ قَــدْرُهُ وَدونَ الَّــذي قَــدْ تَرْتَجيــهِ النَّــواكِحُ
فَــإِنْ تَــكُ نالَتْــهُ خُطــا طَيْــفِ كَفِّــهِ بَــأَبْيَضَ قَصّــالٍ نَمــى وَهْـوَ فــادِحُ[93]

وما دالة ذلك إلا أن الصعلوك في حالات كثيرة لا يعترف بمصطلحات الرحمة والإشفاق، وما يهمه هو السيطرة والغلبة والانتصار على الآخر كائنًا من كان، حتى وإن كان غلامًا صغيرًا، فكيف يقبل تأبط شرًّا على شخصه، وهو من هو، أن يُقال عنه تمرد عليه غلام أو غلبه.

5.4.1.3 سيمياء تمزيق العدو

بالإضافة إلى المواقف التي سجلها عروة بن الورد في السخاء ومساعدة المحتاجين فإن له مواقف بطولية، تدل على فروسية فذة وإقدام فريد، يقول:

---

[92] يحيى الجبوري. 1971. شعر عبدة بن الطبيب. دار التربية، بغداد، ص 41.

[93] ديوان الصعاليك. شر: يوسف شكري فرحات، م. س.، ص 124 – 125. والأبيات في: ديوان تأبط شرًّا. اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، م. س.، ص 22 – 23، باختلاف طفيف في الرواية.

أَتَجْعَـلُ إِقْـدامي إِذا الخَيْـلُ أَحْجَمَـتْ وَكَـرّي، إِذا لَـمْ يَمْنَـعِ الـدُّبْرَ[94] مـانِعُ

سَواءً ومَنْ لا يُقْدِمُ المُهْرَ في الوغى ومَـنْ دُبْـرُهُ، عِنْـدَ الهَزاهِـزِ، ضـائِعُ

إِذا قِيلَ يا ٱبْنَ الوَرْدِ أَقْدِمْ إِلى الوَغى أَجَبْـتُ، فَلاقـاني كَمـيٌّ مُقـارِعُ

بِكَفّـي مِـنَ المَـأْثورِ كَـالمِلْحِ لَوْنُـهُ حَـديثٌ بِـإِخْلاصِ الـذُّكورةِ قـاطِعُ

فَأَتْرُكُـهُ بِالقـاعِ، رَهْنًـا بِبَلْـدةٍ تَعـاوَرَهُ فيهـا الضِّـباعُ الخَوامِـعُ[95]

فإنه بطل مقدام يكر على العدو، لا يحمي ظهره أحد، وليس كمن لا يظهر في الوغى، فإنه يلاقي البطل الشجاع المقاتل، لكن عروة يناوله ضربات قاتلة بسيفه القاطع ويتركة عرضة للضباع تنهش جسده.

5.4.1.4 سيمياء إنصاف الآخر في ذكر البطولات

ومن ثقافات الصعاليك العدل والإنصاف في ذكر البطولات ، فهذا قيس بن الحُدَادية ينصف قومه خزاعة،[96] يقول:

فَجـارُهُمُ آمِـنٌ دَهْـرَهُ بِهِـمْ أَنْ يُضـامَ وَأَنْ يُغْتَصَـبْ[97]

فَـإِنْ يَلْتَقـوكَ يَـزُرْكَ الحِمـا مُ أَوْ تَـنْجُ ثانِيـةً بِـالهَرَبْ[98]

ويقال إنه حين أرادت قيس بن عيلان البيت من خزاعة، وكان حينها بيد خزاعة، ووقعت موقعة كانت نتيجتها هزيمة قيس بن عيلان، ونجا عامر بن الظَّرِب الذي جعلوه رئيسهم في تلك الواقعة. فأنشد قيس القصيدة المذكورة، وبين فيها منزلتهم وبطولاتهم. فالجار آمن عندهم لأنه تحت حمايتهم، أما العدو فهالك أو هارب. فلقاؤهم يعرض عدوهم للموت لا محالة، لذا فالهرب أفضل.

---

[94] (الدُبْر) في هذا البيت والبيت التالي بمعنى الظهر، ديوان عروة بن الورد. محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 83، و(الدَّبْر) المال الكثير. ينظر: ديوان الصعاليك. شر: يوسف شكري فرحات، م. س.، ص 95.

[95] ديوان عروة بن الورد. تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 83.

[96] تراجع القصة والقصيدة كاملتين في: الأغاني. م. س.، 14/ 351.

[97] حاتم صالح الضامن. عَشَرةُ شُعَراء مُقِلّون. م. س.، ص 32.

[98] م. ن.، ص 32.

5.4.2 سيمياء المغافلة والغيلة

والمغافلة من سلوكيات المغيرين على القبائل. أما الغارة[99] ففيها الكسب وتحقيق الانتصار عادة، يقول قيس بن الحُدَادية:

وَرُعْنـــا كِلابًـــا قبـــل ذاك بغـــارةٍ فَسُقْنا جِـلادًا فـي المبـارِكِ قُرَّحـا[100]

وعليه يتبين أن الغارة لها نتيجة واحدة – على الأغلب – في منظومة الصعاليك وهي الانتصار. أما نصرة القبيلة فهي عند قيس موضوع ذو شأن فحين غزا الضّريس القشيري بن ضاطر، ووقف له قوم الشاعر وهزموه، قال:

رَمَيْنـــاهُمْ بـــالحُوّ وَالكُمْـــتِ والقَنـــا وَبيضٍ خفافٍ تضربُ إلى السَّواعِدا[101]

وهذه الادوات: الحُوّ، الكُمْتِ (جمع كُمَيْت، والكُمْتة: لون بين السَّواد والحُمرة)، القنا، البيض يُقطِّعن ويذهبن بسواعد المضروبين بها. أما دلالة اللون الأحمر المائل إلى السواد، أو اللون ما بين السواد إلى الحمرة فهي الإيحاء بالقتل.

وتظل سيمياء المغافلة والبطولة غير مفارقة الصعلوك، فنجد مالك بن حريم يقول:

ســـائِلْ بَنـــي ثَـــوْرٍ فَهَـــلْ لاقـــاكُمُ يَـــوْمَ العَروبـــةِ جَحْفَـــلٌ خَطّـــابُ
مُتَشَـــــنِّعونَ لِأَنْ يَشُـــــنّوا غـــــارةً بِـــيضُ الصَّـــوارِمِ فـــيهُمُ وَالغـــابُ
وَأَغَـــرُّ مُنْخَـــرِقُ القَمـــيصِ سَـــمَيْدَعٌ يَـــدْعو لِيَغْـــزُوَ ظالِمًـــا فَيُجـــابُ
مُـــتَعَمِّمٌ بِالشَّـــرِّ مُـــؤْتَزِرٌ بِـــهِ ضَـــرِمُ الشَّـــذاةِ قُضـــاقِضٌ قَصّـــابُ

---

[99] للتوسع في دراسة الغارة في شعر الصعاليك في العصر الجاهلي ينظر: مراد محمد العمري، الغارة في شعر الصعاليك في العصر الجاهلي. م. س..

[100] حاتم صالح الضامن. عَشَرةُ شُعَراء مُقِلّون. م. س.، ص 33.

[101] م. ن.، ص 34.

قَـدْ مَـدَّ أَرْسـانَ الجِيـادِ مِـنَ الوَجـا فَكَأَنَّمـــا أَرْســـانُها أَطْنـــابُ[102]

ولم يبعد مالك عن بطولات الصعاليك وغاراتهم، فسيمياء المغافلة عنده بارزة من خلال الغارة، فهو في عدد كبير من المقاتلين، يحملون سيوفهم ورماحهم وهو بينهم يقو الغارة، والشر ملازم له، شديد البأس، كالأسد يحطم كل شيء أمامه، بينما عدا بالخيول وقد مد أرسانها كالحبال.

5.4.3 سيمياء الحذر والحيطة الملازمة للصعلوك

فضاء الصعلوك هو الصحراء بسهولها وجبالها، وصراعه مع الطبيعة دائم، وعداواته كثيرة، والأعداء يتربصون به، وطعامه ليس متوفرًا دائمًا. ومن كانت هذه الأمور أهم ما يصف حياته ويميزها، فقد كان من الطبيعي أن يضطر إلى تبني طرق خارقة لتدبير معاشه وأمنه، وقد ٱنعكس هذا في حياته أي ٱنعكاس من جهة ممارسة الحذر في التحرك في فضائه اللانهائي، يقول أبو كبير في وصف تأبط شرًا:[103]

فَـإِذا طَرَحْـتَ لَـهُ الحَصـاةَ رَأَيْتَـهُ يَنْـزو لِوَقْعَتِهـا طُمـورَ الأَخْيَـلِ[104]

فهذا الصعلوك لا يستثقل في نومه، وبمجرد أن رميت له الحصاة لجس تنبهه ويقظته فإنه يهب كما ينزو طير الأخيل (طير يُتشاءم به) دلالة على شده تيقظه وحذره الشديد.

---

[102] حبيب بن أوس الطائي أبو تمام. كتاب الوحشيات (الحماسة الصغرى). ص 254. وأيضًا: مهدي عبيد جاسم. مالك بن حَرِيم الهمذاني. م. س.، ص 167.

[103] من لامية أبي كبير الهذلي، ديوان الهذليين. ج. 2، م. س.، ص 88 – 100. والبيت ص 93. وتراجع قصة اللامية ص 88. ويقال إنه لتأبط شرًا. تراجع القصيدة وقصتها في: ابن قتيبة. الشعر والشعراء. م. س.، ص 660 – 664، وأيضًا في: ديوان تأبط شرًا. اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، ص 64 – 65. ويبدو أن الخلاف حول الأبيات 14 – 25، باختلاف في ترتيب الأبيات واختلاف في أحد الأبيات في كل من الموضعين. وبحسب ديوان الهذليين فإن أبا كبير هو الشاعر، والغلام هو تأبط شرًا، وهو ابن ٱمرأة تزوجها أبو كبير. أما بحسب رواية ابن قتيبة وديوان تأبط شرا، (المصطاوي)، م. س.، فالشاعر هو تأبط شرًا، وقد كان يتبع ٱمرأة من فهم والغلام هو ابنها.

[104] ديوان الهذليين. ج. 2، م. س.، ص 93.

وصحح أن هناك قصة وراء هذا البيت، وصحح أن هناك ظرفًا عينيًا يقف وراء سلوك هذا الصعلوك، إذ يهر حذره بارزًا، لكنه – وعلى الرغم من كل ذلك – دليل واضح على ضرورة الحذر كجزء من الممارسة اليومية في حياة هؤلاء الصعاليك.

وها هو الشنفرى لا يهاب الموت ولا يهتم بأن يكون حذِرًا، يقول:

يــا صــاحِبَيَّ هَـلِ الحِـذارُ مُسَـلِّمي أَوْ هَـلْ لِحَتْـفِ مَنِيّـةٍ مِـنْ مَصْـرِفِ
إِنّــي لَأَعْلَــمُ أَنَّ حَتْفَــي فــي الَّتــي أَخْشى لَدى الشُّرْبِ القَليلِ المُنْزِفِ[105]

ولا يعقل أن الشنفرى ممن طلبوا الحذر، لأنه عارف ومؤمن أن منيته إن جاءت فلا يصرفها عنه أمر، ومن جهة أخرى كان الحذر من أهم الميزات للصعلوك عامة إذ إن تحركه في الصحراء ووديانها وقتاله الأعداء بشكل دائم جعله مضطرًا إلى الحذر. ولكننا نراه عارفا بأمر الموت وحتميته وكونه أمرًا واقعًا لا جدال فيه.

أما طريقة نوم الصعاليك فهي أفضل دليل على حذرهم، وكنا قد تحدثنا عن هذا الجانب في الفصل المخصص لثقافة الجسد.[106]

ومن مشاهد الحيطة، أيضًا، تطالعنا صورة المرقبة، وربما استطعنا القول إن المرقبة عبارة عن موتيف هام في حياة الشعراء الصعاليك، فللكثير منهم مراقب يخرجون إليها لرصد ومراقبة المواقع المنخفضة والمنكشفة، من أجل السيطرة على محيطهم والمحافظة على أنفسهم من أي غارة قد تحصل. ويشير الدخيلي بأنهم حين يتركونها تكون موحشة بدونهم، وعادة لا تخلو منهم،

[105] ديوان الشنفرى. تح: إميل يعقوب، م. س.، ص 56.
[106] ينظر الفصل الثالث، ص 151.

فأصحابها يعيشون العزلة والتشرد، ولهذا ارتباط مباشَر بحياة الصعلوك.[107] فاستخدام المرقبة جزء من سد حاجاتهم الأمنية.

[107] حسين علي عبد الحسين الدخيلي. الفضاء الشعري عند الشعراء اللصوص. م. س.، ص 45. وتراجع سيمياء الانتقال آرتفاعًا وآنخفاضًا، الفصل الخامس، ص 231.

الخاتمة

عالجت الأطروحة شعر الصعاليك معالجة نظرية وتطبيقية، بأسلوب يختلف عن القراءات التقليدية، وتناولت شعرهم في قراءة ٱعتمدت على منهج سيمياء الثقافة، وتوصل الباحث إلى نتائج واستنتاجات مهمة، وفي ما يلي أهمها:

في القضية النظرية – المنهجية:

من المفيد ٱختبار المأثور الشعري القديم بمنظار المناهج النقدية الحديثة، وإن كان منشؤها عالميًّا. فالمنهج السيميائي صالح لإجراء دراسة تطبيقية عميقة لمعظم الأبواب الأدبية، والأغراض الشعرية قديمها وحديثها. ومنهج سيمياء الثقافة بإمكانه التجاوب مع شعر الصعاليك وتحقيق فهم عميق للنص الشعري. كما وتبين أن هناك أدوات عديدة في سيمياء الثقافة كما حددتها "مدرسة تارتو" ("مدرسة تارتو – موسكو") تصلح لدراسة شعر الصعاليك بعيدًا عن المناهج وطرائق الشرح والتحليل التقليدية.

في القضية التطبيقية:

يمكن النظر إلى شعر الصعاليك بمنظار سيمياء المركز والهامش، والإشارة إلى كون الصعاليك خارجين عن المركز (السلطة/ القبيلة) من خلال هامشهم الذي وضعتهم فيه السلطة، إلى مركز آخر خارج مركز السلطة وهو الهامش بنظرها.

لا يمكن الحديث عن هامش واضح للشعراء الصعاليك أو مركز مطلَق، فآلية الوجود والتحرُّك تفرض "تبادل الأدوار والمواقف" فيما بين المركز والهامش، فما كان هامشًا تحوَّل – بمجرد ٱنتقاله – إلى مركز، وإن كان هامشًا بمفاهيم المكان، لأن زاوية النظر ٱختلفت.

بناء عليه، يمكن الادِّعاء أن قسمًا من الشعراء الصعاليك بلغوا منزلة عالية بين جمهورهم وجماعاتهم، وأبرز الأمثلة على ذلك عروة بن الورد وتأبط شرًّا والشنفرى، ووصل هؤلاء إلى درجة عالية من التوافق والرضى بين الجماعتين.

أما مسألة الطبقية فهي ليست واضحة ولا مقطوعة بمفهوم واحد، فمنهم من كان في منزلة مرموقة، ومنهم من تدنت منزلته، خاصة وأننا بصدد الحديث عن عدد كبير من الشعراء الصعاليك الجاهليين.

ومما لفت نظر الباحث أن هناك فئة من الشعراء الجاهليين عاشت في دائرة الصعلكة وظلالها، وقد عاصرت المشاهير من الصعاليك في العصر الجاهليّ، كتأبط شرًّا، وربطتها بهم علاقات من قريب أو بعيد، واندمجت في مجتمع الصعاليك، لكنها لم تتخذ من أخلاقياتهم طريقًا خالصًا، ولم تكن الصعلكة وأخلاقياتها متجذِّرة في نفوس أصحابها، ولم تكن هي الأبرز لديها. وقد وقع الاختيار على ما يخدم موضوعات سيمياء الثقافة في الصعلكة من شعر هذه الفئة.

سيطرت سيمياء الأنا في شعر الصعاليك، فمعظم أشعارهم تدور حول شخوصهم وأفعالهم وعلاقاتهم مع الآخر، ولم يكونوا البوق الذي يعلن أمجاد القبيلة، ولم يشكِّلوا الناطق بلسانها، غير أن هذا لا ينفي ظهور الآخر كالمرأة والصديق والعدُو في أشعارهم كجزء رئيس في القصيدة.

وفي صورة المرأة يطالعنا أمر هام. فالمرأة – سواء أكانت زوجة أم ٱبنة – لم تكن مهمَّشة كما شاع عنها على وجه العموم في منظومة الصعاليك، ففي الكثير من الحالات كانت هي المشير والسارد المهيمن، وهي الملجأ والمخاطَب في حالات القلق الوجودي، كما فعل أبو كبير الهذلي في خطاب ٱبنته زُهَيْرة.

اِفترضت حياة الصعلوك نمطية من السيميائيات الثقافية المتعلقة بالجسد، وجسَّدت الكثير كالجوع والعَدْو والموت لتظهر في طقوس محدَّدة، ويمكن تقسيم سيميائيات الجسد إلى قسمين: سيميائيات البنية (الحال)، وهي: سيمياء الجوع، وسيمياء الضمور الجسدي، وسيمياء الشعر. أما سيميائيات الحاجة فهي: سيمياء السرعة، سيمياء النوم، سيمياء اللباس، سيمياء النعال، سيمياء الطعام.

ويمكن آعتبار الجوع إحدى أهم سيميائيات الحال، وقد برزت على أنها ممارسة طقوسية، فالجوع مظهر حياتي يومي ينبني على طقوسية واضحة ومميِّزة للصعاليك. ينبع من طقوسية الجوع سيمياء جسدية أخرى، يمكن تصنيفها كسيمياء حال أيضًا، وهي سيمياء ضمور الجسد (البدن) والهزال، أي البنية الجسمانية. فالجوع يورث الهزال وانعدام الاكتناز الجسدي، فتبرُز عظام الساق والحوض والذراعين والوجه، ليكون جسدًا لاءمته الطبيعة لها ولما يفترَض أن يقوم به، من حركة وأفعال قتالية وكرّ وفرّ وعَدْو سريع، الأمر الذي يمكِّن الصعلوك من سهولة التجاوب مع الحاجات اليومية.

وتبين أن سيمياء الجوع هي سيمياء ناتجة عن ظروف العدمية والفقر غالبًا، لكنها ناتجة، أيضًا، عن الإباء وعزة النفس، وعدم الاستعداد لطلب الطعام، أو الاكتفاء بشرب الماء القَراح بدلًا من تناول الطعام.

وسيمياء الشَّعْر هي سيمياء حال، وهي خاضعة لأوضاع إطالة الشعر والتقليل من الاغتسال، لذا يظهر شعر الصعلوك كما وصف بضفائر تجمعت على أطرافها الأوساخ كما تتجمع بقايا البعر على أطراف الحيوانات.

أما السرعة فهي سيمياء حاجة لدى الصعلوك وتعد من متطلَّبات الحياة اليومية للصعلوك، وقلما نجد شاعرًا من الصعاليك إلّا ووصِف بالقدرة الفائقة في العدو.

والنوم من سيميائيات الحاجة، الحاجة إلى الأمن الليلي، والليل بحد ذاته ثقافة في حياة الصعلوك، وهو رفيقه في حله وتَرحاله. فالنوم مرتبط بالحذر الذي فرضته حياة الصعلوك عليه، لأنه معرّض دائمًا للخطر.

ويمكن النظر إلى سيمياء اللباس وسيمياء آحتذاء النعال على أنهما سيمياء حال واحدة، لأن الحديث يدور حول إلباس الجسد سواء أكان الحديث عن لباس لأجزاء الجسد المختلفة أم للرِّجلين.

شكلت أدوات الحرب السيف، القوس، السهم، الرمح، الوَفْضة (جَعْبة السهام) وصفها ووصف آستعمالاتها سيمياء ثقافة مركزية، باعتبار أنها الأدوات الملازمة للصعلوك والتي تسد حاجته وتؤمِّن له الأمن والسلامة. وفي معظم حالات ورودها في شعر الصعاليك نراها في صورة لونية أو حركية تجسد بطولات الصعلوك وتعكس حياته بجفافها وجفائها.

بالإضافة إلى ذلك فإن صوت أدوات القتال عامل سيميائي متآلف مع حياة الصعلوك، التي تملؤها القسوة ويستحوذ عليها الظلم والجَوْر والملاحقة، فربما كان الصوت ذلك العزاء الذي يشفي غليل الشاعر الصعلوك.

أما اللون فإنه لشُدّ ما دلّ على الحياة القاتمة الجافة، لذا نجد الألوان الغالبة هي الأحمر، الأصفر وألوان الأرض والغبراء وما دلّ على حيوانها كالأطحل، أما الأبيض فهو في الغالب مرافق للسيف "كلون الملح". بينما تقل الألوان مثل الأخضر والأزرق، وتنعدم الألوان الأخرى كالبنفسجي

والبرتقالي والألوان الأخرى غير الأساسية، على عكس ما نلمحه في الشعر العباسي أو الأندلسي على سبيل المثال.

وفي مجال اللون يُلاحَظ غياب اللون الأسود في مجال ذكر أدوات الحرب، لأن حياة الصعلوك تقوم على القتال والكرّ والفرّ، وهذا يحتاج إلى الألوان الحارة التي تحمل معنى القوة كالأصفر والأحمر والأكدر والأطحل. وتبيَّن، كذلك، أنه من الصعب في معظم صور الأداة واللون إجراء عزل بينهما، لأن الصورة لا تتكامل إلّا بهما معًا.

أما سيمياء الموت فهي حال قائم ماثل أمام الصعلوك بشكل شبه دائم. وما وجده الباحث في هذا الجانب هو أن مفهوم الموت والتعامل معه والجانب الإيماني لا يختلف في حيثياته عما عُرف في الإسلام، وربما كان لليهودية أو النصرانية أو للحنيفية أثر في ذلك. فالشعراء الصعاليك بَدوْا "مسلِمين" أو موحِّدين فيما يتعلق بعقيدة الموت، ومن الأوْلى القول أنهم مارسوا الموت كطقس محبَّب.

ولمصطلحات النظام الاجتماعي نصيب في شعر الصعاليك، فقد تنشأ الفوضى من النظام، وقد ينشأ النظام من الفوضى. فالفوضى الأولى هي من زاوية السلطة (النظام القبلي) فوضى الصعاليك وسلوكهم، لذلك جعلتهم القبيلة في الهامش، وعلى الأقل جعلتهم في دائرة الخارج عنها، أما لفظة النظام الثانية فالمقصود بها هو النظام الذي أنشأه الصعاليك خارج بيئتهم الأولى، وهو نظام أُتيحت له فرصة الظهور جراء الفوضى بمعنى الخروج. وهذا الأمر ألزم الباحث بالحديث عن الداخل والخارج في تلاحم مع سيمياء النظام والفوضى من جهة وسيمياء المركز والهامش من الجهة الأخرى، خاصة في مجال الحديث عن الحركة الأفقية للصعاليك.

وتداخلت صور السلوك الحيواني في صور السلوك الإنساني، فقد تقاسم الصعلوك طعامه مع الذئب. وكان هذا مما يفرضه نمط حياة الصعلوك. فبهذا التلاحم، الصعلوك ليس غريبًا في غربته، والحيوان ليس وحيدًا في وحدته، فالشنفرى وجد شراكة وقبولًا لدى وحوش الصحراء، عبَّر عنها بعزة نفسه.

اِعتمدت حياة الصعلوك على المطاردة والغارات وهجر القبيلة، لذا كان من الطبيعي الالتقاء بصفات حميدة لديهم أرادوها وسعوا إليها مقابل صفات رديئة نبذوها ونأَوْا عنها، فالغنى عند عروة محبَّب لأنه يحارب به الفقر والجوع، والبناء عندهم يقابل الهدم.

كان من اللافت التحرك العموديّ للشعراء الصعاليك، من خلال صعودهم إلى مَراقِب بنوها في أعالي الجبال. وإن عُرِف عنهم أنهم راقبوا التحركات في الوادي والسهل من أعلى الجبل، وإن عُرف أن المرقبة جسَّدت البحث عن الطمأنينة وحملت معاني الشموخ والإباء، إلا أن الباحث يستشف من خلال توحُّدهم فيها ليلًا أو نهارًا أنهم في جلسة عبادة، وأقلها موقف توحُّد مع الذات الإلهية، الذات التي تهمي إليها وإلى التفكُّر بها نفوس البشر. وما يلفت النظر، أيضًا، أنها بنيت عاليةً، وأماكن العبادة عامة بُنيت – في الغالب وكما هو معروف – في أماكن عالية. ويرى الباحث أن هذه القضية هي مبحث واسع قائم بذاته يتطلب دراسة خاصة.

ربما كان من المفيد الإشارة إلى سيمياء القَبول والرفض، لأن الشاعر مرفوض في قبيلته أو في مكانه الأول، وهو مقبول في المكان الثاني، ولديه شرعية الممارسة ومصداقية الوجود في الصحراء مع الضواري على الرغم من وحشيتها وشراستها، كما حصل مع الشنفرى.

اِتضح أن للشاعر الصعلوك علاقة وثيقة بالطبيعة الصامتة والحية، ولم يكن هذا من باب الغرابة، فالطبيعة شكَّلت جزءًا حيويًّا من حياة الصعلوك ومن ذاته، وربما وَجَّهت سلوكه وفرضت حيثياته في كثير من الحالات.

وسيمياء البطولات سيمياء ثقافة مرافقة لجزء كبير من حياة الصعلوك، فلولاها لفقد الكثير مما أراد تحصيله.

بعد النظر بتمعن في شعر الصعاليك، وبعد الاطلاع على عدد غير قليل من الدراسات فيه، تبين أن هناك مساحات لم تطلها يد الباحثين، لذا يوصي الباحث بتناولها بالدراسة من أجل آستنطاق النصوص والخروج بما قد يفيد الدرس العلمي.

المصادر والمراجع

أَولًا: الكتب

القرآن الكريم.

إبراهيم، عبدالله. 2004. **المطابقة والاختلاف: بحث في نقد المركزيات الثقافية.** المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت.

الأحمر، فيصل. 2010. **معجم السيميائيات.** الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، بيروت – لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر (العاصمة) – الجزائر.

إسكاربيت، روبيرت. **سوسيولوجيا الأدب.** ترجمة: آمال أنطوان عرموني، عويدات للنشر والطباعة، ط 2، بيروت – لبنان، 1983.

إسماعيل، أبكر آدم. 2015. **جدلية المركز والهامش – قراءة جديدة في دفاتر الصراع في السودان.** منظمة حقوق الإنسان والتنمية، (د. م.).

الأصفهاني، أبو الفرج. 1994. **كتاب الأغاني.** ج. 20، إعداد: مكتب تحقيق دار إحياء التراث العربي، دار إحياء التراث العربي، ط 1، بيروت – لبنان.

إليس، ريتشارد، وتومبسون، ميشيل، وفيلدافسكي، آرون. **نظرية الثقافة.** ترجمة: علي سيد الصاوي، مراجعة: الفاروق زكي يونس، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997.

آمرئ القيس. 2004. **ديوان آمرئ القيس.** ضبط وتصحيح: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، ط 5، بيروت – لبنان.

أمين، سمير. 1989. **نحو نظرية للثقافة: نقد التمركز الأوروبي والتمركز الأوروبي المعكوس.** معهد الإنماء العربي، ط 1، بيروت.

إيرليخ، فكتور. **الشكلانية الروسية.** ترجمة: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء – المغرب، بيروت – لبنان، 2000.

بابتي، عزيزة فوال. 1998. **معجم الشعراء الجاهليين.** دار صادر للطباعة والنشر، ط 1، بيروت – لبنان.

البازعي، سعد، والرويلي، ميجان. 2002. **دليل الناقد الأدبي.** المركز الثقافي العربي، ط 3، الدار البيضاء – المغرب، بيروت – لبنان.

بريمي، عبد الله. 2018. **السميائيات الثقافية مفاهيمها وآليات اشتغالها – المدخل إلى نظرية يوري لوتمان السميائية.** دار كنوز المعرفة، ط 1، عمان – الأردن.

البغدادي، عبد القادر بن عمر. 1997. **خزانة الأدب ولُب لِباب لسان العرب.** تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط 4، القاهرة.

البكري، أبو عبيد عبدالله بن عبد العزيز. (1945). **معجم ما آستعجم من أسماء البلاد والمواضع.** ج. 1، تح: مصطفى السقا، عالم الكتب، بيروت – لبنان.

البكري، أبو عبيد عبدالله بن عبد العزيز. 1983. **فصل المقال في شرح كتاب الأمثال.** حققه وقدم له: إحسان عباس وعبد المجيد عابدين، دار الأمانة، مؤسسة الرسالة، ط 3، بيروت – لبنان.

بمبا، آدم. 2011. **المعجم المفصل في الألفاظ الدالة على الصوت في اللسان العربي.** جمع وإعداد: آدم بَمْبا، دار الكتب العلمية، بيروت.

بنكراد، سعيد. 2012. **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها**. مكتبة الأدب المغربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 3، اللاذقية – سورية.

بِنْوا، لوكْ. 2001. **إشارات، رموز وأساطير**. تعريب: فايز كم نقش، عويدات للنشر والطباعة، ط 1، بيروت – لبنان.

بوبعيو، بوجمعة. 2001. **جدلية القيم في الشعر الجاهليّ – رؤية نقدية معاصرة**. منشورات ٱتحاد الكتّاب العرب، دمشق.

تأبط شرًّا، ثابت بن جابر. 1984. **ديوان تأبط شرًّا وأخباره**. جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ط 1، بيروت.

تأبط شرًّا، ثابت بن جابر. 2003. **ديوان تأبط شرًّا**. اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت – لبنان.

أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي. (د. ت.). **كتاب الوحشيات (الحماسة الصغرى)**. تعليق وتحقيق: عبد العزيز الميمني الراجكوتي، وزاد في حواشيه: محمود محمد شاكر، دار المعارف، ط 3، القاهرة.

الجابري، محمد عابد. 2000. **المثقفون في الحضارة العربية – محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد**. مركز دراسات الوحدة العربية، ط 2، بيروت – لبنان.

الجاحظ، عمرو بن بحر. 1998. **البيان والتبيين**. ج. 2، تح: محمد عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط 7، القاهرة.

الجاحظ، عمرو بن بحر. 1998. **البيان والتبيين**. ج. 3، تح: محمد عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط 7، القاهرة.

الجاحظ، عمرو بن بحر. 1965. **الحيوان**. ج. 3، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط 2، بيروت.

الجبوري، يحيى. 1971. **شعر عبدة بن الطبيب**. دار التربية، ط 1، بغداد.

الجبوري، يحيى. 1982. **قصائد جاهلية نادرة**. مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت.

الجرجاني، عبد القاهر. 2007. **دلائل الإعجاز**. تح: محمد رضوان الداية، فايز الداية، دار الفكر – آفاق معرفة متجددة، ط 1، دمشق – سورية.

الجواليقي، موهوب. 1995. **شرح أدب الكاتب**. تحقيق ودراسة: طيبة حمد بودي، مطبوعات جامعة الكويت، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، ط 1، جامعة الكويت.

الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حماد. 2009. **الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**. تح: محمد محمد تامر، وأنس محمد الشامي، وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة.

جيرو، بيير. علم الإشارة – **السيميولوجيا**. ترجمه عن الفرنسية: منذر عيّاشي، تقديم: مازن الوعر، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1988.

الحربي، فرحات بدري. 2003. **الأسلوبية في النقد العربي الحديث**. مجد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت.

حسين، طه، والأبياري، إبراهيم. 1987. **شرح لزوم ما لا يلزم لأبي العلاء المعري**. ج 1، دار المعارف، مصر.

الحطيئة، جرول بن أوس. 1993. **ديوان الحطيئة**. دراسة وتبويب: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت – لبنان.

حفني، عبد الحليم. 2008. **شرح ودراسة لامية العرب للشنفرى**. مكتبة الآداب، ط 1، القاهرة.

حفني، عبد الحليم. 1987. **شعر الصعاليك منهجه وخصائصه**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر.

الحلبي، محاسن بن إسماعيل بن علي. 2004. **شرح شعر الشنفرى الأزدي**. تحقيق وتعليق: خالد عبد الرؤوف الجبر، دار الينابيع، عمان.

حمداوي، جميل. 2015. **الاتجاهات السيميوطيقية (التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية)**. شبكة الألوكة، ط 1، المملكة العربية السعودية.

حمداوي، جميل. (د. ت.). **النظرية الشكلانية في النقد والأدب والفن**. أفريقيا الشرق، ط 1، المملكة المغربية.

الحموي، ياقوت بن عبدالله الرومي. 1977. **معجم البلدان**. مج. 1، دار صادر، بيروت – لبنان.

ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد. 2004. **مقدمة ابن خلدون**. تح: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، ط 1، دمشق.

خليف، يوسف. 1978. **الشعراء الصعاليك في العصر الجاهليّ**. دار المعارف، ط 3، مصر.

الخليل، سمير. 2014. **دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي – إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة**. مراجعة وتعليق: سمير الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.

داسكال، مارسيلو. **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة**. تر: حميد لحمداني، ومحمد العمري، وعبد الرحمن طنكول، ومحمد الولي، ومبارك حنون، أفريقيا الشرق، المغرب، 1987.

الداوي، عبد الرازق. 1992. **موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر**. دار الطليعة، بيروت.

الدخيلي، حسين علي عبد الحسين. 2011. **الفضاء الشعري عند الشعراء اللصوص في العصرين الجاهليّ والإسلامي**. دار الحامد للنشر والتوزيع، ط 1، عمان – الأردن.

ديوان الهذليين. 1965. الجزء الثاني والثالث، تحقيق: التراث العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.

الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر. 1986. **مختار الصحاح**. إخراج: دار المعاجم في مكتبة لبنان، بيروت.

ربابعة، موسى. 1998. **قراءة النص الشعري الجاهليّ**. مؤسسة حمادة ودار الكندي. إربد – الأردن.

الربّاعي، عبد القادر. 2007. **تحولات النقد الثقافي**. دار جرير للنشر والتوزيع، ط 1 ، عمان – الأردن.

روميَّة، وهب أحمد. 1996. **شعرنا القديم والنقد الجديد**. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت.

الزبيدي، محمد مرتضى. 1965. **تاج العروس من جواهر القاموس**. تح: عبد الستار أحمد فراج، سلسلة التراث العربي، ط 2، الكويت.

الزعبي، زياد. 2007. **من الصفر إلى الشيفرة – دراسات في المصطلح النقدي عند العرب**. وزارة الثقافة، ط 1، عمان – الأردن.

الزمخشري، محمود بن عمر. (د. ت.). **أعجب العجب في شرح لامية العرب**. ط 3، على نفقة محمود أحمد بنظارة الاشتغال بمصر.

أبو زيد، نصر حامد، وقاسم، سيزا (إشراف). 1986. **أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة – مدخل إلى السيميوطيقا**. مقالات مترجمة ودراسات. دار إلياس العصرية، القاهرة – مصر.

السكري، أبو سعيد الحسن بن الحسين. 2006. **شرح أشعار الهذليين**. ضبطه وحققه: خالد عبد الغني محفوظ، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.

شُرّاب، محمد بن محمد حسن. 2007. **شرح الشواهد الشعرية في أمات الكتب النحوية لأربعة آلاف شاهد شعري**. ج 2، مؤسسة الرسالة، ط 1، بيروت – لبنان.

الشنفرى، ثابت بن أوس. 1996. **ديوان الشنفرى**. جمع وتحقيق وشرح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، ط 2، بيروت – لبنان.

الشنفرى، ثابت بن أوس. 1996. **ديوان الشنفرى، ويليه ديوانا السليك بن السلكة وعمرو بن براق**. إعداد وتقديم: طلال حرب، دار صادر للطباعة والنشر، ط 1، بيروت – لبنان.

شنوان، يونس. 1999. **اللون في شعراء آبن زيدون**. منشورات جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، إربد – الأردن.

الشورى، مصطفى عبد الشافي. 1996. **الشعر الجاهليّ – تفسير أسطوري**. مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط 1، الجيزة – مصر.

صالح، بشرى موسى. 2001. **نظرية التلقي، أصول وتطبيقات**. المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء.

صالح، هويدا. 2015. **الهامش الاجتماعي في الأدب – قراءة سوسيولوجية**. رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة.

صفوت، أحمد زكي. 1952. **جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة.** (جزآن). المكتبة العلمية، بيروت – لبنان.

الضامن، حاتم صالح. 1990. **عَشَرةُ شُعَراء مُقِلّون.** كلية الآداب، جامعة بغداد، ط 1، بغداد – العراق.

الضبي، المفضل. (د. ت). **المفضليات.** تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط 6، القاهرة.

عبد الرحمن، عفيف. 1996. **معجم الشعراء من العصر الجاهليّ حتى نهاية العصر الأموي، معجم ببليوغرافي يُعرف بالشعراء ومراجع دراستهم.** دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت – لبنان.

عروة بن الورد. 1995. **شعر عروة بن الورد العبسي.** صنعة: أبي يوسف يعقوب بن إسحاق السكيت، تح: محمد فؤاد نعناع. مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ومكتبة الخانجي، ط 1، القاهرة.

عروة بن الورد. (د. ت). **ديوان عروة بن الورد.** شرح وضبط تقديم: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان.

عزام، محمد. 2001. **النص الغائب – تجليات التناص في الشعر العربي.** إتحاد الكتاب العرب، دمشق.

علي، جواد. 1993. **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام.** ج 5، ط 2، ساعدت جامعة بغداد في نشره.

عماد، عبد الغني. 2006. **سوسيولوجيا الثقافة، المفاهيم والإشكاليات من الحداثة إلى العولمة.** مركز دراسات الوحدة العربية، ط 2، بيروت.

عوض، ريتا. 1992. **بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى ٱمرئ القيس.** دار الآداب، ط 1، بيروت.

عوضين، إبراهيم. 1983. **الأدب العربي بين البادية والحضر.** (دون ناشر)، المنصورة – مصر.

ابن فارس، أبو الحسين أحمد. 1979. **معجم مقاييس اللغة.** تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د. م.).

الغذامي، عبدالله محمد. 2005. **النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية.** المركز الثقافي العربي، ط 3، الدار البيضاء – المغرب، وبيروت – لبنان، ط 3.

فرحات، يوسف شكري (شارح). 2004. **ديوان الصعاليك: الشنفرى، عروة بن الورد، تأبط شرًّا، السُّلَيْك بن السُّلَكة.** دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت – لبنان، والقاهرة – مصر، وتونس (العاصمة) – تونس.

فضل، صلاح. 1985. **نظرية البنائية في النقد الأدبي.** دار الآفاق الجديدة، ط 3، بيروت.

فوكو، ميشيل. **جنيالوجيا المعرفة.** ترجمة: أحمد السطاتي، وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.

القالي، إسماعيل بن القاسم. 1975. **الأمالي.** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

القالي، اسماعيل بن القاسم. 1976. **ذيل الأمالي والنوادر.** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم الدينوري. 1958. **الشعر والشعراء.** تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة.

قطوس، بسام. 2016. **دليل النظرية النقدية المعاصرة – مناهج وتيارات**. دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط 1، عمان – الأردن.

قطوس، بسام. 2001. **سيمياء العنوان**. طبع بدعم وزارة الثقافة، ط 1، عمان – الأردن.

كارتر، دافيد. **النظرية الأدبية**. ترجمة: د. باسل المسالمة. دار التكوين، ط 1، دمشق – سورية، 2010.

كريسطيفا، جوليا. **علم النص**. تر: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط 2، بلغدير – الدار البيضاء – المغرب،1997.

كعب بن زهير. 1997. **ديوان كعب بن زهير**. تحقيق وشرح: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.

لبيب، الطاهر. **سوسيولوجيا الغزل العذري – (الشعر العذري نموذجًا)**. ترجمة: مصطفى المسناوي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 2، بيروت، 1988.

لوتمان، يوري. **تحليل النص الشعري "بنية القصيدة"**. ترجمة وتقديم وتعليق: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995.

لوتمان، يوري. **سيمياء الكون**. ترجمة: عبد المجيد نوسي. المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء – المغرب، وبيروت – لبنان، 2001.

مان، ميشيل. **موسوعة العلوم الاجتماعية**. تر: عادل مختار الهواري، سعد عبد العزيز مصلوح، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1999.

مبارك، حنون. 1987. **دروس في السيميائيات**. دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء – المغرب.

المراكشي، أبو جمعة سعيد بن مسعود الماغوسي. (د. ت). **إتحاف ذوي الأرب بمقاصد لامية العرب**. تحقيق وتقديم: محمد أمين المؤدب، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط – المغرب، ودار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.

المرزباني، أبو عبيدالله محمد بن عمران بن موسى. 2005. **معجم الشعراء**. تحقيق: فاروق اسليم، دار صادر، ط 1، بيروت – لبنان.

مرسي، أحمد علي. 1987. **مقدمة في الفولكلور**. تصدير: عبد الحميد يونس، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط 3، القاهرة.

المصباحي، عبد الرزاق. 2014. **النقد الثقافي – من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية**. مؤسسة الرحاب الحديثة للنشر والتوزيع، ط 1، بيروت – لبنان.

مفتاح، محمد. 1986. **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)**. المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء – المغرب، وبيروت – لبنان.

الملوحي، عبد المعين. 1993. **أشعار اللصوص وأخبارهم**. (المجلد الأول). دار الحضارة الجديدة، ط 2، بيروت – لبنان.

الملوحي، عبد المعين. 1993. **أشعار اللصوص وأخبارهم**. (المجلد الثاني). دار الحضارة الجديدة، ط 1، بيروت – لبنان.

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم. 1997. **لسان العرب**. دار صادر، ط 1، بيروت.

الميناوي، أحمد. 2009. **جمهورية أفلاطون – المدينة الفاضلة كما تصورها فيلسوف الفلاسفة**. دار الكتاب العربي، ط 1، دمشق، والقاهرة.

الهاشمي، أحمد. 2015. **جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب**. علق عليه وشرح غريبه: جمعة الحسين، دار المعرفة، ط 4، بيروت – لبنان.

ثانيًا: الرسائل الجامعية

الباح، دليلة. 2015 – 2016. **المركز والهامش في أدب عيسى لحيلح**. رسالة دكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة – الجزائر.

برتمة، رجاء. 2014 – 2015. **المركز والهامش في ديوان اللهب المقدس لمفدي زكريا**. رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة – الجزائر.

بن بوزيد، نوال. 2014 – 2015. **شعر الهامش في العصر العباسي – أبو الشمقمق أنموذجًا**. رسالة ماجستير، جامعة زيان عاشور بالجلفة، الجلفة – الجزائر.

الثوابية، علي عبد القادر. 2012. **الحياة والموت في شعر صعاليك العصر الجاهليّ**. رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد – الأردن.

حرشاوي، جمال. 2015 – 2016. **الخصائص الأسلوبية في شعر الصعاليك (الشنفرى أنموذجًا)**. رسالة دكتوراه، جامعة وهران، وهران – الجزائر.

الحمداني، عبد الوهاب عبد الجليل عايش. 2015. **المقدس في الشعر الجاهليّ – حفريات بين المركز والهامش**. رسالة ماجستير، جامعة ذي قار، ذي قار – العراق.

حمدوش، العربي. 2013. **النزعة الإنسانية في شعر صعاليك الجاهلية**. رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، الجزائر.

الخوالدة، حمزة مقبول محمود. 2013. **الصعلكة رمزًا وقناعًا في الشعر العربي الحديث**. رسالة ماجستير، جامعة جرش الأهلية، جرش – الأردن.

الزعبي، منذر محمد إبراهيم القاسم. 1989. **الإنسان عند الشعراء الصعاليك في العصر الجاهليّ**. رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد – الأردن.

الزهراني، بخيت بن عتيق بن عبد الكريم. 2014. **حضور الصعاليك في الشعر العربي المعاصر**. رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية.

شديفات، فتحي إرشيد. 2006. **الاغتراب في شعر الصعاليك واللصوص حتى نهاية العصر العباسي الأول**. أطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، إربد – الأردن.

العمري، مراد محمد. 2014. **الغارة في شعر الصعاليك في العصر الجاهليّ: دراسة في الشكل والمضمون**. رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد – الأردن.

العنزي، صغير بن غريب. 2011. **رؤية العالم في شعر الصعاليك حتى نهاية القرن الثالث الهجري**. أطروحة دكتوراه، جامعة أم القرى، السعودية.

كفافي، منذر ذيب كفافي. 1998. **صورة المرأة في شعر الصعاليك واللصوص حتى نهاية العصر الأموي**. رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد – الأردن.

المطيري، خالد منصور. 2005. **الآخر في شعر الصعاليك في العصر الجاهليّ**. رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد – الأردن.

ثالثًا: المجلّات والدوريّات

آبادي، ليلا قاسمي حاجي، وممتحن، مهدي. الجمال اللوني في الشعر العربي من خلال التنوع الدلالي. **فصلية دراسات الأدب المعاصر**. السنة الثالثة، ع. 9: 83 – 101.

الباح، دليلة. 2012. المركز والهامش مفهومه، أنواعه، جذوره. **مجلة قراءات**، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة – الجزائر، ع. 4: 297 – 317.

بحراوي، حسن. 2002. أدب محمد شكري من الهامشية إلى المركزية. **مجلة علامات**، مكناس – المغرب، ع. 18: 9 – 14.

بوزيدة، عبد القادر. 2007. يوري لوتمان... مدرسة "تارتو – موسكو" وسيميائية الثقافة والنظم الدالة. **عالم الفكر**، مج. 35، ع. 3: 183 – 200.

تبرماسين، عبد الرحمن، وجيجخ، صورية. 2014. إشكالية المركز والهامش في الأدب. **مجلة المَخْبَر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري**، جامعة بسكرة – الجزائر، ع. 10: 27 – 38.

جريوي، آسيا. 2013. المصطلح السيميائي بين الفكر العربي والفكر الغربي. كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، **مجلة كلية الآداب واللغات**، 12: 325 – 340.

جمال، عادل سليمان. 1990. الشعر الجاهليّ في ضوء نظرية باري – لورد: نظرة جديدة. **مجلة المورد**، ع. 1: 5 – 20.

جمعة، حسين. 1997. البيئة الطبيعية في الشعر الجاهليّ. **عالم الفكر**، الكويت، مج. 25، ع 4: 271 – 280.

الجهاد، هلال محمد. 2007. ظاهرة المرقبة في الوعي الشعري الجاهليّ – دراسة في تطور التشكيل الجمالي والدلالة الرمزية. **مجلة التربية والعلم**، قسم اللغة العربية، جامعة المرج، ليبيا، مج. 14، ع. 2: 73 – 102.

جويطي، عبد الكريم. 2004. بخلاء الجاحظ ونهاية التاريخ. **فصول**، مجلة النقد الأدبي، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع. 64: 350 – 356.

الحسين، أحمد. 1998. أدب الفئات الهامشية في العصر العباسي. **التراث العربي**، ع. 71 – 72: 69 – 79.

حسين، حسني محمود. 1982. عروة بن الورد، الصعلوك، والشخصية والمثال. **المورد**، ع. 2: 42 – 44.

حمداوي، جميل. 1997. السيميوطيقا والعنونة. **عالم الفكر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، مج. 25، ع. 3: 79 – 112.

دقة، بلقاسم. 2003. علم السيمياء في التراث العربي. **التراث العربي**، ع. 91: 68 – 79.

الدليمي، عبد الرزاق خليفة محمود. 2000. المرقبة في الشعر الجاهليّ. **المورد**، ع. 2: 5 – 16.

الدليمي، محمد نايف. 1988. أبو الطمحان القيني حياته وما تبقى من شعره. **المورد**، ع. 3: 153 – 173.

ديلمي، فاطمة. 2010. سيميائيات الثقافة – من النص الأدبي إلى النص الثقافي. **مجلة أيقونات**، ع. 1: 88 – 94.

ربابعة، موسى. سيمياء العواطف: قراءة في قصيدة (نام الخلي) للأسود بن يعفر. **مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب**، جامعة اليرموك، إربد – الأردن، مج. 15، ع. 1: 327 – 353.

رحماني، علي، وصالحي، ناجي. 2014. الهوية وجدلية المركز والهامش في رواية نجمة لكاتب ياسين. **مجلة المَخْبَر**، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة – الجزائر، ع. 10: 155 – 167.

السامرائي، عبد الجبار محمود. 1985. تقنية السلاح عند العرب. **المورد**، الجزء الأول، ع. 4: 5 – 16.

ستيتكيفيتش، سوزان. 1985. القصيدة العربية وطقوس العبور: دراسة في البنية النموذجية. **مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق**. مجلد 60، ج.: ص 55 – 85.

سليمة، خليل، وهنية، مشقوق. 2011. الأدب النسوي بين المركزية والتهميش. **مجلة مقاليد**، ع. 2: 113 – 116.

شفاقوج، لارا عبد الرؤوف، و"محمد خير" قاخون، نارت. 2015. تحليل الخطاب الشعري في تائية الشنفرى. **دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية**، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، مج. 42، ملحق 2: 1557 – 1570.

العامودي، محمود محمد. 2011. شرح لامية العرب لعبد القادر بن عمر البغدادي. **مجلة جامعة الأزهر بغزة**، سلسلة العلوم الإنسانية، مج. 13، ع. 1 (A): 35 – 88.

عبد المطلب، محمد. 1985. شاعرية الألوان عند آمرئ القيس. **فصول**، مج. 5 ع. 2: 55 – 66.

عتيق، عمر. 2013. دراسة سيميائية في ديوان (تلاوة الطائر الحائر) للشاعر سامي مهنا. **المجمع**، ع. 7: 167 – 194.

عتيق، عمر. 2014. دراسة سيميائية في ديوان (تلاوة الطائر الحائر) للشاعر سامي مهنا. في: **"واقع الدراسات النقدية العربية الحديثة"، مؤتمر النقد الدولي الرابع عشر من 2 – 4 تموز يوليو 2013**. قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد – الأردن. إشراف وتحرير أ. د. مي أحمد يوسف ود. أحمد محمد أبو دلو، عالم الكتب الحديث: 455 – 476.

عياد، شكري. 1986. أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا). **فصول**، ع. 4: 167 – 179.

مهدي، عبيد جاسم. 1989. مالك بن حَرِيم الهمذاني حياته وما تبقى من شعره. **المورد**، ع. 3: 165 – 173.

النجار، سلوى. 2008. البنية والدلالة في النص الفني في ديناميكية النص لدى يوري لوتمان. **مجلة علامات**، 29: 10 – 23.

هياجنة، محمود سليم. 2018. خطاب تمرّد الأنا الذات والتسامي القيَمي، تأبّط شرًّا، وعروة بن الورد نموذجا – قراءة نصية. **مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب**، جامعة اليرموك، إربد – الأردن، مج. 15، ع.: 31 – 53.

يوسف، عبد الفتاح. 2014 – 2015. سيميائيات الثقافة وتحليل الخطاب – سيميوزيس السلطة والذات في خطاب الإشادة. **فصول**، ع. 91 – 92: 266 – 298.

رابعًا: مقال في كتاب

أوسبنسكي، بوريس، وفياتشلاف إيفانوف، وبياتيجورسكي، ألكساندر، وتوبوروف، فلاديمير، ولوتمان، يوري. 1986. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات (مطبقة على النصوص السلافية). في: **أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة – مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات**. تر: نصر حامد أبو زيد، (إشراف مشترك مع: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد)، دار إلياس العصرية، القاهرة، 317 – 344.

أوسبنسكي، بوريس، ولوتمان، يوري. 1986. حول الآلية السيميوطيقية للثقافة. في: **أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة – مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات.** تر: عبد المنعم تليمة، (إشراف مشترك مع: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد)، دار إلياس العصرية، القاهرة، 295 – 316.

إيخنباوم، بوريس. 1982. نظرية "المنهج الشكلي". في: **نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس.** تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط 1، الرباط – المغرب، ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت – لبنان.

جاكوبسون، رومان. 1982. نحو علم للفن الشعري. في: **نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس.** تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط 1، الرباط – المغرب، ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت – لبنان

غزول، فريال جبوري. 1986. علم العلامات (السيميوطيقا) مدخل استهلالي. في: **أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة – مدخل إلى السيميوطيقا. مقالات مترجمة ودراسات.** (إشراف مشترك مع: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد)، دار إلياس العصرية، القاهرة، ص 9 – 16.

قاسم، سيزا. 1986. السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد. في: **أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة – مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات.** (إشراف مشترك مع: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد)، دار إلياس العصرية، القاهرة – مصر.

خامسًا: مراجع أجنبية

Culler, J. 1975. *Structuralist Poetics: Structuralism Linguistics, and the study of Literature*. London, Routtedg, pp. 3 – 30.

Edward, B. Tylor. 1871 .*Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom*. 2 vols. London: J. Murray.

Eliade, Mircea. 1956. *The Sacred & The Profane: The Nature of Religion The significance of religious myth, symbolism, and ritual within life and culture*. Trans. from French: Willard r. Trask. Harcourt, Brace & World, Inc, New York.

Fialkova, Larisa. 2019. Center and Periphery in Contemporary Russian and Ukrainian Dystopian Novels. In: *The Representation of the Relationship Between Center and Periphery in the Contemporary Novel.* Edited by: Ruth Amar and Francoise Saquer – Sabin. Cambridge Scholars Publishing, pp. 37 – 50.

Iser, Wolfgang. 1978. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, MD: John Hopkins University Press.

Ivanove, V. V.; & Lotman, Juri M.; & Pjatigorskij, A. M.; & Toporov, V. N.; & Uspenskij, B. A. 1973. Theses on the Semiotic Study of Cultures (as Applied to Slavic Texts). in: *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, edited by Jan van der Eng and Mojmir Grygar, The Hague, Mouton, pp. 1 – 28.

Krappe, Alexander Haggerty. 1965. *The Science of Folklore*. London, Methuen & co ltd, (orig. pub. 1930).

Kroeber A. L., and Kluckhohn Clyde. 1952. *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. with the assistance of Wayne Untereiner and appendices by Alfred G. Meyer, papers of the peabody museum of American archaeology and ethnology, Harvard University, vol. XLVII – NO. 1, Cambridge, Massachusetts, U.S.A. published by the museum.

Levi-Strauss, Claude. 1963. *The Structural Study of Myth. In: Structural Antropology*. Trans. Claire Jacobson and Brooke Grandfest, new York: Basic Books, pp. 206 – 231.

Levi-Strauss, Claude. 1964. The Story of Asdiwal. In: *The Structural Study of Myth and Totemism*. E. Leach (ed.), London: Tavistock Press, pp. 1 – 47.

Lotman, Juri M.; & Uspensky, B. A. 1978. On the Semiotic Mechanism of Culture. *New Literary History*: Vol. 9, No. 2. Soviet Semiotics and Criticism: An Anthology, (Winter, 1978), Published by: The Johns Hopkins University Press. pp. 211 – 232.

Petsch, Robert. 1975. *Raum in de Erzählung. in Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Hg. von Alexander von Ritter. Darmstadt: Wissenscaftliche Buchgesellschaft, pp. 36 – 44.

Posner, Roland. 2004. Basic Tasks of Cultural Semiotics. In: Gloria Withalm and Josef Wallmannsberger (eds.*), Signs of Power – Power of Signs,* Essayas in Honor of Jeff Bernard, Vienna: INST, pp. 56 – 89.

Propp, Vlademire. 1968. *Morphology of the Folktale*. University of Texas Press, Austin. (first pub/ 1928).

Relph, Edward. 1976. *Place and Placelessness*. London: Pion.

Ryden, Kent. 1993. *Mapping the Invisible Landscape: Folklore, Writing, and the Sense of Place*. USA, American Land & Life.

Turner, Victor. 1982. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine Publishing Company.

Van Gennep, Arnold. 1960. *The Rites of Passage*. English trans: M. B. Vizedom and G. L. Caffee, London: Routledge and Kegan Paul.

Zaidi, Nishat. 2008. Center/Margins Dialectics and the Poetic Form: The Ghazals of Agha Shahid Ali. Paper originally presented at a seminar on *"Margins and Nation Spaces: The Aesthetics of Cultural Expression",* University of Rajasthan, Jaipur, India 8–9 February, 2008.

سادسًا: الشبكة

توفيق، مجدي أحمد. أدب المهمشين، **موقع جهة الشعر**، استرجع بتاريخ 10.9.2018،

http://www.jehat.com/ar/JanatAltaaweel/drasatnadaryah/Pages/majdaia_tawfeeq.aspx

وقد تم الحصول على المقال من المؤلف مباشرة، بتاريخ 1.12.2018.

عيسى، أيمن. الكتابة على الجدران: بلاغة المهمشين في التراث العربي، **موقع إضاءات** (Marginalized-arab-heritage)، نشر 21.01.2017.

https://www.ida2at.com/graffiti-the-eloquence-of-the

القرني، علي بن شويل. دول المركز ودول الهامش في الاعتمادية الكونية، **موقع الجزيرة**. نشر بتاريخ: 16 صفر 1434/ 30 كانون الأول 2012.

http://www.al-jazirah.com/2012/20121229/ar5.ht

لعلي، سعادة. "أدب الهامش... نغمة للغناء وأخرى للبكاء"، **أصوات الشمال**، مجلة عربية ثقافية ٱجتماعية، اِسترجع بتاريخ: 4 أغسطس 2018.

http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=17311

مجناح، جمال. جدل المفاهيم في موضوعة التهميش والمهمشين – قراءات تحليلية لمصطلح الهامش والمصطلحات المجاورة، **محاضرة إلكترونية**، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة – الجزائر، آذار 2017، 1 – 9.

http://virtuelcampus.univ-msila.dz/fll/?p=4903

ملحق رقم (1)

الشعراء الصعاليك الجاهليون والمخضرَمون

1. تَأَبَّطَ شَرًّا الفَهْمِيّ، ثابِت بن جابِر

شاعر جاهلي. سُمي تَأَبَّطَ شَرًّا لأنه تأبط سيفًا وخرج فقالت أمه تَأَبَّطَ شَرًّا. وفي رواية أخرى أتى يزور والدته بعد لومها له وبجعبته أفاعٍ كثيرة فشاعت في البيت، فقالت أمه إنه تَأَبَّطَ الأفاعي فقيل تَأَبَّطَ شَرًّا. وهو أحد لصوص العرب المُغيرين وأحد أشجع الصعاليك وأفرسهم. وقد بلغ ٱعتداده بنفسه أنه كان يُغير وحده على رجليه ولا يهاب أحدًا.

من العدائين المشهورين مع الشنفرى وعمرو بن براق، واعتبر صديق الوعول ورفيق الغزلان. زوج أمه أبو كبير الهذلي وقد حاول قتله عدة مرات ولكنه كان يقظًا، فأصبح عدوًّا لبني هُذيل.

شاعر غزّاء وحّد بين الحياة ولذة المغامرة في مواجهة أصعب المواقف للقاء الموت، حتى ارتبطت صورته بالأسطورة. واشتهر بحسن التخلص في أصعب المآزق وسجل معظم قصصه في شعره. وكان من مشاهير الشعراء المجيدين.

في شعره فروسية وإباء وتصوير لحياة الصعلكة. مات ذبيحًا في فخّ نصبته له القبيلة التي روّعتها غزواته. قُتل سنة 530 م. (وقيل 540 م.) بعد خاله الشنفرى في معركة بني رُجيلة وقيل قتلته حية.[1]

---

[1] عفيف عبد الرحمن. 1996. معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي، معجم ببليوغرافي يُعرف بالشعراء ومراجع دراستهم. دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت – لبنان، ص 44؛ عزيزة فوال بابتي. 1998. معجم الشعراء الجاهليين. دار صادر للطباعة والنشر، ط 1، بيروت – لبنان، ص 64؛ الأغاني. م. س.، 21/ 86 – 115؛ خزانة الأدب. م. س.، 1/ 137 – 138، 3/ 344؛ الشعر والشعراء. م. س.، 301 – 303؛ عبد الحليم حفني. شعر الصعاليك منهجه وخصائصه. م. س.، ص 113 – 114.

2. أبو جُنْدُب بن مُرّة القِرْديّ الهُذَلِيّ

شاعر جاهلي من هُذَيْل. عرف عنه الإباء والوفاء الشديد. يقول عفيف عبد الرحمن إنه وأخوته أحد عشر، من بينهم أبو خراش، وكانوا جميعًا شعراء دهاة سراعًا لا يُدركون. ويقول في ترجمة أبي خراش إن لأبي خراش سبعة إخوة كلهم عدّاؤون، بينما تقول عزيزة بابتي إن إخوته تسعة.[2]

3. حاجِز الأَزْدِيّ

حاجز بن عوف الأزدي. ينتهي نسبه إلى نصر الأزد. شاعر جاهلي مقلّ، وأحد الشعراء الصعاليك المغيرين على قبائل العرب. كان يعدو على رجليه فيسبق الخيل، وكان من أصحاب الخيل التي نالت شهرة لدى العرب. خرج في أحد أسفاره ولم يعد وما عُرف له خبر، وقيل مات عطشًا أو ضلّ الطريق.[3]

4. حَبيب الأَعْلَم

حَبيب بن عبدالله الهُذَلِيّ (الأَعْلَم الهُذَلِي)، ويُروى بنسب آخر، وهو أخو صخر الغيّ الهذلي. لقّبه حبيب الأعلم. شاعر جاهلي من بني خُثَيْم بن عمرو (سعد هذيل). كان شاعرًا في الجاهلية والإسلام. ذكر الآمدي أنه شاعر محسن، يمتاز شعره بالجودة البارزة في تصوير البيئة ومشاهدها. كان من العدائين البارزين وبدا آعتزازه بهذه الميزة في شعره.[4]

---

[2] عفيف عبد الرحمن. معجم الشعراء. م. س.، ص 58، 82؛ عزيزة فوال بابتي. معجم الشعراء الجاهليين. م. س.، 83. الأغاني. م. س.، 21/ 143.

[3] عفيف عبد الرحمن. معجم الشعراء. م. س.، ص 61؛ عزيزة فوال بابتي. معجم الشعراء الجاهليين. ص 90؛ الأغاني. م. س.، 13/ 143 – 148؛ عبد الحليم حفني. شعر الصعاليك منهجه وخصائصه. م. س.، ص 120.

[4] عفيف عبد الرحمن. معجم الشعراء. م. س.، ص 25، 67؛ عزيزة فوال بابتي. معجم الشعراء الجاهليين. ص 27؛ شرح أدب الكاتب. م. س.، ص 113، وأشار إلى ديوان الهذليين، 2/ 77، عبد الحليم حفني. شعر الصعاليك منهجه وخصائصه. م. س.، ص 119.

5. السُّلَيْك بن السُّلَكة التَّميمِيّ

السلكة أمه. كان من أغربة العرب لأن أمه أَمَة سوداء فورث عنها لونها. وهو من الشعراء الصعاليك الجاهليين العدّائين الذين لا يُلحَقون ولا تعلق بهم الخيل، ومن اللصوص الفتّاك. هو أول الناس بمعالم الأرض. لُقِّب بالرئبال – لا يُغير على مُضر إنما يغير على اليمن، فإذا لم يتمكن من ذلك أغار على ربيعة. وكان يعرف بسليك المقانب.

كل ما يسعى إليه الغنيمة وتأكيد تفوُّقه الذاتي في سرعة الجري والفرارة وتجشمه المعارك وانتصاره على أعدائه، فهو أقرب إلى أنموذج الفاتك مقتنص اللذائذ منه إلى أنموذج الثائر. لم تُعرف سنة ولادته. توفي قتلًا على يد أنس بن مدرك الخثعمي سنة 17 ق. هـ./ 605 م..

تميَّز عن الصعاليك الآخرين بسرعة المبادرة، وفي شعره يروي أخباره الخاصة، في سرعة جريه ودفاعه عن أصحابه، لكنه قليلًا ما يعي المعاني الاجتماعية المنطوية عليها ثورة الصعاليك.

كان لذكره وشهرته دوي في أنحاء الجزيرة كلها. وضرِبت به الأمثال بالعزيمة وشدة البطش والشجاعة والفروسية. وقد وصفه العرب كأحد العدائين الأربعة، وأحد الغربان الثلاثة.

لكثرة غاراته اشتهر بأنه سُلَيْك المقانب (جماعات الخيل). فارتفع بصفاته إلى موضع الهيبة والتقدير والإعجاب، ولم يحظ بمثل هذا أحد في جيله سوى النفر المعدود.

من أبرز مواهبه قوة شاعريته التي جعلته من الشعراء البارزين المجيدين في عدة مجالات، والذين يتردد شعرهم في شبه الجزيرة العربية.[5]

6. الشَّنْفَرى الأَزْدِيّ

[5] عفيف عبد الرحمن. معجم الشعراء. م. س.، ص 117؛ عزيزة فوال بابتي. معجم الشعراء الجاهليين. م. س.، ص 172؛ الأغاني. م. س.، 20/ 464 – 473؛ خزانة الأدب. 3/ 345 – 346؛ الشعر والشعراء. م. س.، ص 353 – 356؛ عبد الحليم حفني. شعر الصعاليك منهجه وخصائصه. م. س.، ص 114.

هو ثابِت بن أَوْس الأَزْدِيّ. شاعر جاهلي من الصعاليك، من بني الحارث بني ربيعة الأزدي. أسره بنو سَلامان في طفولته فنشأ بينهم، وحين نشأ وعرف بقصة أسره حلف أن يقتل منهم مئة رجل.

عاش مع أخوته تارة ومنفردًا تارة أخرى في البراري والمفازات البعيدة، يغزو على قدميه مرة وعلى فرسه مرة أخرى. عُرف عنه أنه من أشهر عدّائي العرب الصعاليك الذين يسابقون الخيل وأكثرهم دهاء وجرأة، فكان يهاجم أضعاف عدده من الناس ويسلبهم. مات قتلًا على يد أحد بني سَلامان. وكان قد قتل منهم تسعة وتسعين رجلًا، أما الذي قتل الشنفرى فقد رفسه برجله بع مماته فتحقّق القسم بقتل مائة رجل. كان رفاقه خاله تأبط شرًّا وعمرو بن براقة. وهو صاحب لامية العرب الشهيرة.[6]

7. صَخْر الغَيّ الهُذَلِيّ

صخر بن عبد الله الهذلي، ويروى بنسب آخر. شاعر جاهلي صعلوك. لقب بصخر الغيّ لخلاعته وشدة بأسه وكثرة شرِّه. تُنسب إليه أبيات قصيدة سببها أنه قتل جارًا لأبي المثلَّم الشاعر الهُذَليّ، فدارت بينه وبين أبي المثلَّم مناقضات وقصائد طويلة. كان مع أخوته صخير والأعلم وأبي عمر يكونون عصابة عتية عنيدة، دائبة النشاط والعدو وكانوا من العدائين. قيل إنَّه أغار على المصطلق من بني خُزاعة فقاتلوه ومن معه.

أحاط به أعداؤه من بني المصطلق فأبى أن يسلم نفسه إليهم، بل ظل يقاتلهم حتى قتل. كان شاعرا قويا عميقا أبرز شعره في الصراع مع أعدائه. أبيات شعره تدل على صفات القوة

---

[6] عفيف عبد الرحمن. معجم الشعراء. م. س.، ص 127؛ عزيزة فوال بابتي. معجم الشعراء الجاهليين. م. س.، ص 184 – 185؛ الأغاني. م. س.، ص 21/ 118؛ خزانة الأدب. م. س.، ص 3/ 343 – 345، 3/ 346 – 348؛ عبد الحليم حفني. شعر الصعاليك منهجه وخصائصه. م. س.، ص 112.

والشجاعة والخلق والمروءة والسماحة، مما يرفعه إلى صفوة البارزين في مجتمعه. مات بنهشة أفعى. رثاه أبو المثلّم.[7]

8. عُرْوة بن الوَرْد العَبْسيّ (30 ق. هـ. – 594 م.)

شاعر جاهلي من الصعاليك، لقبه "أبو الصعاليك"، وهو زعيمهم ومن أضفى على الصعلكة الاحترام والتقدير في عصره وفيما يليه من عصور الإسلام، وذلك لحسن صفاته وأخلاقه وسخائه وعطفه على الفقراء، وتواضعه، ومقاسمتهم لغزواته ومن هنا اسمه "عروة الصعاليك". كان أبوه سببًا في حرب وقعت بين عبس وفرازة فكرهه أبناء قومه.

اتبع الصعلكة لتحقيق العدالة الاجتماعية بين فئات المجتمع، الخُلَعاء والفقراء والمضطهدين من أبناء العرب. كان الغزو من منطلق الوعي الشعوري الذي ولَّده الإحساس بالغبن الاجتماعي، وليس غاية بحد ذاتها. وكان إذا غزا أصاب وقسَّم الغنيمة بالتساوي.

من أسباب خروجه هو ٱضطهاد أبيه له وتفضيل أخيه الأكبر، واحتقار قومِه له لدنو منزلة أمه في نسبها. مما دعاه إلى أن يهجو أخواله وينقم عليهم. شعره صريح قوي التأثير ذو لهجة شعبية يتجه إلى الجماعات لا إلى الأفراد. وهو الوحيد الذي وصلنا منه ديوان مطبوع، جمعه ٱبن السكيت وكان من الشعراء المكثرين.[8]

9. عَمْرو بن بُراقة الهَمَذَانِيّ (الهَمَدَانِيّ)

---

[7] عفيف عبد الرحمن. معجم الشعراء. م. س.، ص 128؛ عزيزة فوال بابتي. معجم الشعراء الجاهليين. م. س.، ص 189؛ الأغاني. م. س.، 22/ 502 – 505؛ الشعر والشعراء. م. س.، ص 657؛ عبد الحليم حفني. شعر الصعاليك منهجه وخصائصه. م. س.، ص 117 – 118.

[8] عفيف عبد الرحمن. معجم الشعراء. م. س.، ص 164؛ عزيزة فوال بابتي. معجم الشعراء الجاهليين. م. س.، ص 222 – 223؛ الأغاني. م. س.، 3/ 52 – 61؛ الشعر والشعراء. م. س.، ص 665 – 667؛ عبد الحليم حفني. شعر الصعاليك منهجه وخصائصه. م. س.، ص 115 – 116.

عمرو بن بُراق (بُراقة)، وبُراق (بُراقة) أمُّه، أو برّاقة. جاهلي، وقيل إنه مخضرَم وعاش حتى خلافة عمر ووفد عليه. كان شاعر همذان قبل الإسلام وله أخبار في الجاهلية. كان رفيقًا للشنفرى وتأبط شرًّا في الصعلكة، ومن القليلين الذين يعتبرون نموذجًا لشخصية الصعلوك العنيد الذي لا يصده عن عزمه شيء. من العدائين المشهورين الذين لا تدركهم الخيل. ويعد من فرسان العرب المعدودين في الجاهلية. له قصيدة ميمية مشهورة "تقول سليمى".[9]

10. عَمْرو بن عَجْلان

عَمْرو بن عَجْلان بن عامر جار هذيل. لقِّب بعمرو ذي الكلب. كثير الغزو والغارة، وخاصة على بني فهم، شعره قليل. عرِف عنه أنه كان من صرعى الغرام.[10]

11. قيس بن الحُدَادِيّة الخُزاعيّ (قيس بن منقذ السلوليّ الخزاعيّ)

الحُدّادية أمه، من بني حُداد من كنانة. فنُسِب إلى أمه. شاعر جاهلي قديم، كثير الشعر. كان فاتكًا صعلوكًا خليعًا، خلعته خُزاعة في سوق عُكاظ، لكثرة غاراته وجناياته، وأعلنت أنها لا تحتمل جريرة له، ولا تطالب بجريرة جرها عليها، إلا أن ذلك لم يفت في عزمه، ولم يصرفه عن جناياته، بل ازدادت ضراوته حتى تجاه قومه. وقد سجلت له مواقف كريمة تجاه المحتاجين. يُعد

---

[9] عفيف عبد الرحمن. معجم الشعراء. م. س.، ص 176؛ عزيزة فوال بابتي. معجم الشعراء الجاهليين. م. س.، ص 238؛ الأغاني. م. س.، 21/ 116؛ الجاحظ. 1998. البيان والتبيين. تح: محمد عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط 7، 2/ 138، القاهرة؛ عبد الحليم حفني. شعر الصعاليك منهجه وخصائصه. م. س.، ص 118 – 119.

[10] الأغاني. م. س.، 22/ 506؛ عبد الحليم حفني. شعر الصعاليك منهجه وخصائصه. م. س.، ص 119 – 120؛ ديوان الهذليين. م. س.، 3/ 113 – 126.

شعره من الطبقة الثانية في الجاهلية. له في الغزل والفخر بقومه قبل خلعه والصعلكة. كان ذا بأس شديد، وكان من الفتاك ومن شجعان الصعاليك. قتله بعد من بني مُزَيَّنة في غارة لهم.[11]

12. قَيْس بن العَيْزَارة الهُذَلِيّ

العيزارة أمه. وهو شاعر جاهلي، أَسَرتهُ فَهْم، وأخذ تأبط شرًّا سلاحه، ثم أفلت قيس منه. رثى أخاه الحارث بن خويلد لمّا أصابه حَبن (داء في البطن) بمكة، فمات.[12]

13. أبو كَبير الهُذَلِيّ

عامر بن الحُلَيْس (أو الحِلْس)، من بني سعد بن هُذيل. شاعر جاهلي فحل من شعراء الحماسة في الجاهلية. معظم شعره في وصف حياة الفروسية، بالإضافة إلى وصف الناقة والليل. أسْلَمَ ويعتبر من الصحابة.[13]

14. مالِك بن حَرِيم (صَريم أو حَزيم الهَمْدانِيّ)

شاعر همدان في عصره وفارسها وصاحب مغازيها، ومن أشهر لصوصها. كان يُقال له "مفزّع الخيل" ويعدّ من فحول الشعراء. شعره ينبئ عن شخصية قوية كريمة. ومن القلائل الذين رويت لهم قصائد طويلة. من شعراء الصعاليك.

---

[11] عفيف عبد الرحمن. معجم الشعراء. م. س.، ص 217؛ عزيزة فوال بابتي. معجم الشعراء الجاهليين. م. س.، ص 298؛ الأغاني. م. س.، 14/ 348 – 359؛ المرزباني. معجم الشعراء. م. س.، ص 244 – 245؛ عبد الحليم حفني. شعر الصعاليك منهجه وخصائصه. م. س.، ص 116.

[12] عفيف عبد الرحمن. معجم الشعراء. م. س.، ص 220؛ عزيزة فوال بابتي. معجم الشعراء الجاهليين. م. س.، ص 300 – 301؛ المرزباني. معجم الشعراء. م. س.، ص 245 – 246.

[13] عفيف عبد الرحمن. معجم الشعراء. م. س.، ص 222؛ عزيزة فوال بابتي. معجم الشعراء الجاهليين. م. س.، ص 303؛ خزانة الأدب. م. س.، 8/ 209، 9/ 538 – 539؛ الشعر والشعراء. م. س.، ص 659 – 664؛ خير الدين الزركلي. 2002. الأعلام – قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين. دار العلم للملايين، ط 15، بيروت – لبنان، 3/ 250.

ذكر المرزباني في معجم الشعراء أنه جاهليّ، ويعتبره عبد الحليم حفني جاهليًّا، ويقول إن أسلوبه آعتمد على الغارات أكثر من التلصص، بينما آعتبره البكريّ في سمط اللآلئ من مخضرَمي الجاهلية والإسلام.[14]

15. مُرَّة بن خُلَيْف الفهمي

شاعر جاهلي قديم، كانت الإجازة بالحج للناس من عرفة إلى ولد الغوث بن مرة بن أد بن طابخة، وكان يُقال لهم صوفة. وكانت إذا حانت الإجازة قالت العرب: أجيزي صوفة. فذكر ذلك مُرَّة في شعره. وتنفي عزيزة بابتي أنه قديم، ويروى عنه أنه رثى تأبط شرًّا ويؤيد ذلك الأغاني، بقوله إنه حضر مع تأبط شرًّا والشنفرى حربًا ظفروا فيها بخثعم.[15]

16. أَبو خِراش الهُذَلِيّ

شاعر مخضرَم. خُوَيْلِد بن مُرّة بن قِرْد بن هُذَيْل. كان فارسًا في الجاهلية فاتكًا عدّاء لا تدركه الخيل. كان له سبعة أخوة، كلهم عداؤون. تأخر بالدخول في الإسلام، ثم أسلم وحسُن إسلامه. وفد على عمر بن الخطاب. وكان من الشعراء المجيدين. أكثر شعره في الرثاء. وأجاد في وصف الصحراء وحيوانها. نهشته حية في ساقه ليلًا بينما كان يملأ ماء لضيوف نزلوا عنده وظل

---

[14] عفيف عبد الرحمن. معجم الشعراء. م. س.، ص 232؛ عزيزة فوال بابتي. معجم الشعراء الجاهليين. م. س.، ص 314، 316؛ المرزباني. معجم الشعراء م. س.، ص 301 – 302؛ عبد الحليم حفني. شعر الصعاليك منهجه وخصائصه. م. س.، ص 116 – 117؛ مهدي عبيد جاسم. مالك بن حَرِيم الهمذاني. م. س.، ص 165 – 166.

[15] عفيف عبد الرحمن. معجم الشعراء. م. س.، ص 245 –246؛ عزيزة فوال بابتي. معجم الشعراء الجاهليين. م. س.، ص 329؛ المرزباني. معجم الشعراء م. س.، ص 347.

متحاملًا حتى لا يفسد عليهم إقامتهم. ذكر عبد الحليم حفني أنهم كانوا أحد عشر أخًا، وكان أبرزهم موضعًا.[16]

17. أبو الطَّمَحَان القَيْنِيّ

حنظلة بن الشرقي، من بني القَيْن بن قُضَاعة. شاعر فارس مخضرَم محسن مشهور، فاسد الدين في الجاهلية والإسلام. كان فارسًا صعلوكًا لصًّا كثير الغارات والمخاطرة بنفسه. تحلى الصعاليك بالمروءة والخلق الكريم، لكنه آختلف عنهم ولم يتعفف عن فساد الخُلُق. ولا ديوان له.[17]

18. عَبْدَة بن الطبيب

شاعر مقلّ جيد، مخضرَم. أدرك الإسلام فأسلم. كان أسود اللون. كان من جيش النعمان بن مُقرن الذي حارب الفرس بالمدائن، وشهد مع المثنى بن حارثة قتال هرمز سنة 13 هـ.، وله قصيدة قالها إثر موقعة القادسية. شعره من أجود ما جادت به القرائح العربية.[18]

19. فَضَالَة بن شَريك الأَسَدِيّ 64 هـ. –

من قبيلة أسد. شاعر فاتك صعلوك مخضرَم. كان في العصر الإسلامي شاعرًا معروفًا. ويُعد من الصعاليك. ابناه عبد الله وفاتك. كان من القلة الذين آحتكوا بالمجتمعات وخاصة الأمراء،

---

[16] عفيف عبد الرحمن. معجم الشعراء. م. س.، ص 82؛ الأغاني. م. س.، 21/ 136؛ خزانة الأدب. م. س.، 1/ 443 – 444، 5/ 406 – 409؛ الشعر والشعراء. م. س.، ص 650 – 652؛ ديوان عروة بن الورد، تح: محمد فؤاد نعناع، م. س.، ص 69، هامش (2). عبد الحليم حفني. شعر الصعاليك منهجه وخصائصه. م. س.، ص 123 – 124.

[17] عفيف عبد الرحمن. معجم الشعراء. م. س.، ص 137؛ الأغاني. م. س.، 13/ 125؛ خزانة الأدب م. س.، 8/ 94 – 96؛ الشعر والشعراء. م. س.، ص 376 – 377؛ عبد الحليم حفني. شعر الصعاليك منهجه وخصائصه. م. س.، ص 125؛ محمد نايف الدليمي. أبو الطمحان القيني حياته وما تبقى من شعره. م. س.، ص 155.

[18] عفيف عبد الرحمن. معجم الشعراء. م. س.، ص 155؛ الأغاني. م. س.، 21/ 21 – 22؛ الشعر والشعراء. م. س.، ص 717 – 719؛ البيان والتبيين. م. س.، 1/122، 230، 2/ 353؛ عبد الحليم حفني. شعر الصعاليك منهجه وخصائصه. م. س.، ص 121 – 123.

فاضطر أن يخوض في المدح والذم. وكان جريئًا في الهجاء إلا أنه كان عفيفًا غير مقذع، ومع ذلك كان يبلغ من مذمومه مبلغًا أليمًا. فر إلى الشام بعد صدامه مع عاصم بن عمر بن الخطاب في المدينة، فأجاره الأمير يزيد بن معاوية. توفي سنة 64 هـ.، وكان ٱبنه عبدالله شاعرًا أيضًا. عاش في الكوفة ونظم شعرًا أثناء ثورة المختار الثقفي في هجاء عبد الله بن الزبير.[19]

[19] عفيف عبد الرحمن. معجم الشعراء. م. س.، ص 209؛ الأغاني. م. س.، 12/ 316 – 322؛ المرزباني. معجم الشعراء م. س.، ص 217. وقد ٱعتمد المحقق على بابتي 1998. خزانة الأدب م. س.، 4/ 65، 66، 67، 5/ 388؛ عبد الحليم حفني. شعر الصعاليك منهجه وخصائصه. م. س.، ص 124 – 125؛ البيان والتبيين. م. س.، 2/ 279، هامش (2)، 3/ 15 هامش (6). وقد وقعت عزيزة فوال بابتي في خطأ ونسبت مراجع ومصادر (فضالة بن شريك) إلى (فضالة بن هند)، وليس الحديث عن نفس الشخصية. يراجع: عزيزة فوال بابتي. معجم الشعراء الجاهليين. م. س.، ص 286.

In conclusion, the researcher considers the need to indicate the great appropriateness of the using the cultural semiotics approach for research. It is envisaged that this study, according to the chosen research methodology, will open windows and reveal the features of cultural and living scenes in the life of the tramps or others who lived or lived in the Jahiliyah, and then in general.

The color is a semiotics of a prominent culture in the world of the tramps, and the colors have multiplied and intensified and faded and varied degrees, we find the black and the white and the bright, and the combination of black and white together, in the animal world. The red is heavily seen, and yellow is visible in the world of tools, fighting and nature, while we find few in the green and blue roses. The tramp poet has attracted - sometimes - the names of the colors from his environment, and said the ugliest and the most precious and spleen and cough.

The speech of tramp poets appeared in death semiotics, therefore, it has a high degree in their poetry. This is due to two things: the first is the existential anxiety that is transmitted by human beings in general, and the second is the typical life of the tramp, in which the tramp is exposed to the danger of death permanently.

Literature would embody values in any society. The tramps poets had the ability to embody value and counter-value. The origin of this is that the tramps immigrated from their first circumstance to another environment to build an alternative society with an entity characterized by justice, equality and the preservation of human dignity. These characteristics arise in the form of semiotics that are primarily based on bipolar diodes or what can be called value and counter-value based on antimicrobial relationships.

Tournament semiotics is the most important and most important cultural semiotics in their lives as reflected in their poetry. Their tournaments were portrayed in their relationships with the silent and vivid nature of their nightlife, as well as in the constructive chaos and rebellion in the practice of tramps.

The study paid attention at presenting concepts related to culture directly, such as culture and memory.

cultural semiotics and its relation to the study of semiotics formed the main focus of the thesis. Therefore, the tools and mechanisms of the cultural semiotics were presented in the theoretical chapter. And depended on in the applied chapters to study the tramps poetry. The antibodies have a prominent place in the aspiration to refer to the understanding and structure of the tramps poetry under the approach of the cultural semiotics.

the fundamental concepts are based on the cultural semiotics in the poetry of tramps that contribute to the realization of a wide understanding of the circle of the tramps in a place and movement, especially the concept of center and margin and exchanging their positions. From this point of view, the focus was placed on considering tramp in a center located outside the margin that the tribe had created for it. Therefore, the group of social fighting was created among tramps, such as the beloved tramp.

It turns out that many of the issues can be studied in the tramps poetry as a cultural semiotics. Therefore, the application section took care in the study of antibodies such as the outside and inside and horizontal movement of the tramps.

The most important of these cultural semiotics is the culture of the body, and it turns out that the body has relationships with sub-semiotics such as hunger, speed, sleep, dress, slippers and hair, each with ritual practices derived from the life nature of tramps.

The tool semiotics has formed an important axis, especially the tools of war and fighting: sword, bow, arrows, spear, dart and duel.

Salami, Zahi Najeeb Rasheed. Tramps Poetry in the Pre-Islamic Era – A Study According to the Cultural Semiotics. Ph. D. thesis, Yarmouk University, (2019) By Supervisor. Prof. Yousef Abuaddous.

Abstract

This thesis deals with the study of a sample of pre-Islamic poetry. Represented in Pre-Islamic Tramps Poetry. It uses a modern critical approach, namely the cultural semiotics approach, which is descended from general semiotics.

The thesis entials with the theoretical background of the critical currents and methodologies that preceded the semiotics and created the background for their development, such as Russian formality, the new criticism and structural, until the appearance of the semiotics, including the cultural semiotics.

Moscow's linguistic ring, and the Petersburg (Leningrad) group, called OPOJAZ, were the reason of the development of formalism. Russian formality formed the background on which structuralism was based, and later on, semiotics, and established an aesthetic thought that evoked literary and critical movements. The most important of those in the cultural semiotics approach are two schools: the Russian school, represented by Juri Lotman and his colleagues, called the Tartu School or the Tartu-Moscow School, and the Italian school represented by Umberto Eco and his colleagues.

The thesis presented the concept of culture from different perspectives, based on sociological pioneers and other researchers.