

## تمثيلات السلطة

# قراءة تفكيكية في معلقة عمر بن كثوم

د. يوسف محمود عليمان

أستاذ مساعد - قسم اللغة العربية

كلية الآداب - الجامعة الهاشمية - الأردن



### مُلخَصُ البَحْثِ

تركزت هذه الدراسة على محورين أساسيين هما:

أولاً: محور نظري يرصد فاعلية النقد التفكيكي في تحليل النصوص، انطلاقاً من المفاهيم والمسلمات التي اجترحها عدد من نقاد التفكيكية، وتحديدًا جاك دريدا.

ثانياً: محور إجرائي يحاول تفكيك معلقة عمرو بن كلثوم بغية الكشف عن مكوناتها الإشارية ومضمراتها النسقية، وكذلك تمثيلات السلطوية بناذجها الإنسانية المتعددة.

**Representations of Authority :  
A Deconstruction Reading of Amru Ibn Kulthoum's  
Mua'alaqah (lengthy poem).**

**Dr. yousef M .olaymat**

**Abstract**

This study focuses on two main domains: firstly, a theoretical domains that traces the efficiency of deconstruction criticism in analyzing texts in accordance with the concepts and all that has been taken for granted by a number of critics, especially Jacques Derrida. Secondly, a procedural domain that attempts to deconstruct Amru Ibn Kulthoum's Mua'alaqah with purpose of unmasking the hidden patterns and its authoritative representations of the various humanitarian models.

## ١:١ مهاد نظري

### النقد التفكيكي: المتن وآفاق التنظير

يمكننا القول إن التفكيكية Deconstruction بدأت في الستينيات، إذ "أخذ منظرها جاك دريدا Jacques Derrida عام ١٩٦٧ يصف الأحداث المهمة التي رآها تأخذ مكانة في تاريخ الفلسفة، ولاسيما تلك الأحداث المتعلقة بأسلوب الغرب في كيفية التصور والإدراك المعرفي"<sup>(١)</sup>.

وقد أوضح دريدا في دراسته "البنية، والإشارة، واللعب" أن السلطة في الفكر الغربي تدرك بوصفها وجوداً داخل البنية، وتتخيل لتصبح مركزية بإحكام حيث لا يمكن استبدال المضامين، والعناصر، والمصطلحات بشكل دائم<sup>(٢)</sup>.

ولفظة التفكيكية التي هي من صنع دريدا جاءت استجابة لفكرة مارتن هايدغر Martin Heidegger حول التحليل التقويضي، لا سيما محاولته في تحديد الزمن بوصفه عنصراً حاسماً في طريقة فهمنا للعالم<sup>(٣)</sup>.

ولهذا فإن النقد التفكيكي "يفحص فرضيات التصور العقلي من أجل استجواب حقائق الحدث الذاتي"، إنه يفحص شرعية السياقات النصية المترابطة في إطار فهم وجودها الزمني واستدعاءاته<sup>(٤)</sup>.

ولذلك تبدو التفكيكية في رؤية النقاد التفكيكيين "استراتيجية في القراءة Strategy of Reding"<sup>(٥)</sup>.

ويصف دريدا القراءة التفكيكية بأنها انطلقت من الإرث الفلسفي بفعل مصطلحين متضادين يوجودان بوصفهما حالة فوقية عامة، وحالة دونية خاصة<sup>(٦)</sup>. ويشير دريدا إلى أن "هذه التعارضات في الثقافات الغربية غالباً ما تكون أنساقاً مهمة في الفكر الفلسفي من قبيل: الصواب/الخطأ، والصحة/المرض، والذكورة/الأنوثة، والطبيعة/الثقافة، والفلسفة/الأدب، والكلام/الكتابة،

والجدية/اللعب، والعقل/الممارسة<sup>(٧)</sup>. إذ يؤكد التفكيكيون مقولة "لا شيء خارج النص Nothing exists outside the text"<sup>(٨)</sup>.

ولهذا فإن التفكيكية "تعمل، كما يقول ليتش Leitch، من داخل النص لتبحث عن الأثر trace، وتستخرج من جوف النص بناء السميولوجية المخفية فيه، والتي تتحرك داخله كالسراب"<sup>(٩)</sup>.

وبما أن الأثر الذي صاغه دريدا بوصفه بديلاً لإشارة سوسير تشكيل ناتج عن الكتابة<sup>(١٠)</sup>، فإن التفكيكية "تعتمد على بلاغيات النص لتنفذ منها إلى منطقياته فتتقضمها، وبذا يقضي القارئ على (التمركز المنطقي) في النص كما هو هدف دريدا، بيد أن الغرض أخيراً ليس الهدم، ولكن إعادة البناء"<sup>(١١)</sup>. أي أن القراءة التفكيكية تبدو "قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النص (مهما كان) دراسة تقليدية أولاً لإثبات معانيه الصريحة، ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معانٍ تتناقض مع ما يصرح به"<sup>(١٢)</sup>.

وبناء على ذلك فإن ما يهدف دريدا إلى تحقيقه في التفكيك النصي يكمن في أن "يكون الخطاب، والخطاب الأدبي خاصة، تياراً غير متناه من الدوال، وبوساطة الكلمات فقط، يمكن الإشارة إلى كلمة ما دون أخرى"<sup>(١٣)</sup>. وهذا بدوره "يفضي إلى توالد مستمر للمعاني، لا بسبب من تقرير دلالاتها، بل من اختلافاتها المتواصلة مع المعاني الأخرى، ولما كانت هذه المعاني لا تعرف الثبات والاستقرار، فإنها تبقى مؤجلة ضمن نظام الاختلاف، وتظل محكومة بحركة أفقية وعمودية، دونما توقع نهاية محددة لها"<sup>(١٤)</sup>.

وإذا كانت المعاني النصية، كما يقول التفكيكيون، مرجأة، فإن "الاختلاف والإرجاء يعملان معاً، ويهبان اللغة قدرتها على الانتشار Dissemination، ومعنى ذلك أن كل عنصر لغوي مكتوب أو منطوق grapheme أو phoneme على الترتيب يحدث تأثيره من خلال الآثار traces التي تخلفها أو تشاركها فيه شتى العناصر الأخرى، والتي يرتبط بها

داخل سلسلة ما أو نظام ما<sup>(١٥)</sup>. ولهذا يدعو دريدا إلى أن "تنصب الدراسة التفكيكية على النصوص ، وأن تحللها عن كذب للكشف عن أي ثغرات من القلق aporia ، أي عدم اليقين، أو بمعنى أوضح ما لا يمكن الوثوق منه، فهذه هي التي ينفذ منها الكاتب إلى ما يسميه المدلولات المتعالية *transcendentel* signifieds ، أي المفاهيم التي يعدها ميتافيزيقية مثل الطبيعة، والوجود، واللاوعي وما إلى ذلك"<sup>(١٦)</sup>.

وعندما يمارس التفكيك على نص ما ، فإن دوره لا يقتصر، كما يذهب دريدا في كتابه الاختلاف، على كشف المعاني والدلالات الخفية التي لم تخطر ببال صاحب النص أو محركه الأصلي فحسب، بل إنه يولد نصاً جديداً يتطلب بدوره تفكيكاً آخر يمكن أن يدحض المعاني والدلالات المكتشفة، مما يؤدي إلى توليد نص جديد ينبغي تفكيكه هو الآخر، وذلك إلى ما لا نهاية، أي أنه ليست هناك حقيقة أبدية، ولا حتى نسبية بما فيها التفكيك نفسه<sup>(١٧)</sup>. ولذلك يرى ماشيري أن "التفكيك يكشف التناقضات الداخلية التي تعمل داخل نص ما، ويمكن أن تكون أيديولوجية معارضة للأيدولوجية الصريحة الطافية على سطحه، مما يذكرنا بالبنية السطحية والبنية العميقة عند دي سوسير"<sup>(١٨)</sup>.

ويلخص الناقد التفكيكي فيرتون. و. جراس رؤيته لمسارات النقد التفكيكي بقوله: "ترجع أهمية الأدب، في ظل التفكيكية، إلى طاقته في توسيع حدوده بهدم أطر الواقع المتعارف عليها (التقليدية)، ومن ثم فهو يميظ اللثام عن طبيعتها التاريخية العابرة (المؤقتة) ؛ فالنصوص الأدبية العظيمة دائماً ما تفكك معانيها الظاهرة، سواء كان مؤلفوها على وعي بذلك أم لا، من خلال ما تقدمه مما يستعصى على الحسم (ما لا يمكن القطع به) ، ويجب على القراءة التفكيكية للنص أن تفك (عقد) خيوطه"<sup>(١٩)</sup>.

وإذا كان الاستنطاق في النقد التفكيكي يقضي أن يوضع الشيء المستنطق موضع تساؤل<sup>(٢٠)</sup>، فإن القراءة التفكيكية لنص شعري تاريخي كما هو الشأن في

معلقة عمرو بن كلثوم توظف طاقتها النقدية بغية مساءلة هذا النص ومن ثم تفكيك نسقياته الأيديولوجية، وما تنطوي عليه من تمثيلات سلطوية متعارضة؛ فالنصوص "تؤثر في صيغة التمثيل، والتمثيلات تحدد في الوعي الاجتماعي من خلال النصوص"<sup>(٢١)</sup>. وينضاف إلى ذلك أن "السلطة تحتاج لأن تخفي/تجيب كيفية تأثيرها، ولكنها بشكل زائف تحتاج في الأوقات المحددة لأن تصنع وجودها المرئي"<sup>(٢٢)</sup>.

وهكذا فإن التمثيلات "تعدّ، من جهة أولى، وسيلة من وسائل إخضاع الآخرين والهيمنة عليهم، ومن ثمّ المحافظة على استمرار القوة ودوام الهيمنة، ومن جهة ثانية، فإنّ التمثيلات تعمل كأداة من أدوات هذه القوة والهيمنة، إنها وسيلة من وسائل إخضاع الآخرين والهيمنة عليهم، ومن ثمّ المحافظة على استمرار القوة ودوام الهيمنة"<sup>(٢٣)</sup>.

وتبرهن القراءة التفكيكية لمعلقة عمرو بن كلثوم أنّ التمثيلات السلطوية المتعددة في بنية القصيدة تتمحور في حضورها الجدلي حول فكرة الصراع بين نسقين أساسيين، يحاول كلّ منهما الهيمنة على النماذج الإنسانية عبر تمثيلاتهما النصية، وهذان النسقان هما: نسق السلطة الحاكمة عمرو بن هند، ونسق السلطة المعارضة ويمثله صوت الشاعر عمرو بن كلثوم، إذ يحاول كل نسق أن يؤسس ذاته على حساب الآخر. وهذه الفكرة يجد المتلقي العارف أصداءها في النقد المعاصر عند فوكو M. Foucault، إذ إن "أفكار فوكو اللاحقة حول كيفية بناء الذات يمكن تحديدها من خلال ضدها الذي هو أجنبي أو ما يسمى بـ "الآخر"<sup>(٢٤)</sup>.

فالشاعر عمرو بن كلثوم/النسق المعارض يسعى في هاته القصيدة/الخطبة إلى قلب المعادلات النسقية والثنائيات الضدية عبر التمثيلات السلطوية المختلفة؛ وذلك بغية تقويض مركزية النسق المهيمن/عمرو بن هند، وتأسيس مركزية ذاتية-قبلية- تتسم بالرفض والمقاومة.



ولاشك في أن هذا الفكر الحجاجي المعارض في نصّ المعلّقة يجسد ثقافة واعية لدى الشاعر الجاهلي في رؤيته لمجتمعه وما يدور فيه من أحداثٍ وصراعات وآمال وإحباطات. وهذا القول ينسجم، حقيقة، مع ما يذهب إليه الناقد كلنر

D.A. Kellner عندما فرّق بين ثلاثة أنواع لقراءة الرفض أو المقاومة، هي قراءة الهيمنة، وقراءة التحوار، وقراءة المعارضة على أساس أن النظر النقدي لثقافة الوسائل، حسب مصطلح كلنر، يعتمد على أخذ النصّ مقروناً في تفاعلاته مع المجتمع، وتقاطعاته مع أنظمة الإنتاج وأنظمة الاستقبال، وذلك للكشف عن التعقيدات القائمة فيما بين النصوص والجمهور، والقوى التي تتولى إنتاج الوسائل، في حركة السياق الاجتماعي والتاريخي<sup>(٢٥)</sup>.

## ١:٢ الإجراء

### تمثيلات السلطة: قراءة تفكيكية في معلّقة عمرو بن كلثوم

تظهر القراءة الفاحصة في معلّقة عمرو بن كلثوم تجلياتٍ فكرية مكثفة لموضوعة السلطة بوصفها إشكالية نسقيه تجلّي في أبعادها الدلالية رؤية الشاعر الجاهلي تجاه مجتمعه، وهي رؤية وجودية نافذة تقرأ الواقع بكلية تفاصيله، وتحاول بثقافتها الإبداعية رصد هذا الواقع وتشظيات آماله وآلامه.

والسلطة كما تبدو في هاته المعلّقة تطرح قيماً ومفهوماتٍ جدلية متنوعة، وذلك من خلال النماذج الإنسانية التي تشكل بدورها فاعلياتٍ إشارية ذات فضاءاتٍ ممتدة تتماس في جوهرها مع عالم الشاعر الجاهلي وقضاياه الكونية.

وانطلاقاً من هذا التصور، فإن القراءة التفكيكية لمعلّقة عمرو بن كلثوم تكشف، لأول وهلة، نماذج إنسانية ذات دلالاتٍ سلطوية عاينها الشاعر في إطار

سياقاتها الثقافية والاجتماعية. ويمكن تفكيك هاته النماذج السلطوية في بنية المعلقة على النحو الآتي في ضوء شرح الخطيب التبريزي: <sup>(٢٦)</sup>

أولاً: سلطة الأنثى الساقية (الأبيات ١-٧).

ثانياً: سلطة الطعينة المفارقة (الأبيات ٨-١٩).

ثالثاً: سلطة الفحل الحاكم (الأبيات ٢٠-٥١).

رابعاً: سلطة الذات المندغمة بالقبيلة (الأبيات ٥٢-٦٦).

خامساً: سلطة الآخر القبلي المضاد (الأبيات ٦٧-٨٢).

سادساً: سلطة الطعينة المحاربة (الأبيات ٨٣-٩٤).

### أولاً: سلطة الأنثى الساقية:

من اللافت للنظر في هاته المعلقة أن المرأة تمثل حضوراً مهيمناً وواضحاً، ولا غرابة في ذلك ما دامت المرأة تجسد في فكر الشاعر الجاهلي قيمة إشارية ترتبط بمعاني الخصب والشرف والحياة.

إن إدراك الشاعر الجاهلي لهاته القيم والمفاهيم التي تجسدها المرأة في الحياة، جعله يتخذ المرأة نموذجاً إنسانياً ينطلق من خلاله للتعبير عن كينونته، والبحث عن آليات متجددة للحفاظ على هاته الكينونة وتلك الهوية.

ويمكن أن نلاحظ في شريحة الأنثى الساقية كيف تتمظهر المرأة بوصفها واهبة لنعمة اللذة، وسيّدة يدعن لسلطتها الشاعر الفحل أو المجموع الفحولي، يقول عمرو بن كلثوم في هاته الشريحة <sup>(٢٧)</sup>

أَلَا هُبِّي بِصَحْنِكَ فَاصْبِحِينَا      وَلَا تُبْقِي خُمُورَ الْأَنْدَرِينَا <sup>(٢٨)</sup>

مُشْعَشَعَةً كَأَنَّ الْحُصَّ فِيهَا إِذَا مَا الْمَاءَ خَالَطَهَا سَخِينًا<sup>(٢٩)</sup>  
تَجُورُ بِذِي اللَّبَانَةِ عَنْ هَوَاهُ إِذَا مَا ذَاقَهَا حَتَّى يَلِينَا<sup>(٣٠)</sup>  
تَرَى اللَّحْزَ الشَّحِيحَ إِذَا أَمِرْتُ عَلَيْهِ لِمَالِهِ فِيهَا مُهِينًا<sup>(٣١)</sup>  
صَدَدَتْ الْكَأْسَ عَنَّا أُمَّ عَمْرٍو وَكَانَ الْكَأْسُ مَجْرَاهَا الْيَمِينَا<sup>(٣٢)</sup>  
وَمَا شَرُّ الثَّلَاثَةِ أُمَّ عَمْرٍو بِصَاحِبِكَ الَّذِي لَا تَصْبِحِينَا  
وَإِنَّا سَوْفَ نُدْرِكُنَا الْمَنَايَا مُقَدَّرَةً لَنَا وَمُقَدَّرِينَا<sup>(٣٣)</sup>

تؤدي "ألا" في فاتحة النص وظيفة أسلوبية تنبيهية تبرز صوت الشاعر التائق إلى تحقيق اللذة، والتخلص من السكونية التي تحرمه الانتشاء والفاعلية في الوجود، وقد عبرت الصيغ الآمرة "ألا هبِّي بصحنك فاصبحينا، ولا تبقي خمور الأندرينا"، في حوار الشاعر مع الأنثى الساقية عن حقيقة البحث الدائب عن فكرة اللذة. وهذا الإلحاح من لدن الشاعر يجعل المتلقي يتوقع أن ثمة ضغوطاً نفسية أضحي يواجهها الشاعر، مما جعله يطلق إشارات التنبهية والتحضيضية ليذكر مبتغاه وخلاصه من واقعه المأزوم في ثقافة الخمر. ومن هنا، فقد "اكتسى هذا الأمر في سياق إنشاد المعلقة دلالة عميقة عكست ما كان يعجّ به صدر الشاعر بعد أن بطش ب"عمرو بن هند"، ورد الاعتبار لقبيلته، وكرامة أمه، إذ سيق الخطاب في نسق الامتلاء بالعظمة والكبرياء"<sup>(٣٤)</sup>.

إن موضوعة الأنثى تشكل في بنية المعلقة نواة مركزية تفتح، دلاليًا، على موضوعات وإشكاليات وثيقة الصلة بانفعالات الشاعر وتوجساته، فالأنثى في رؤية عمرو بن كلثوم هي واهبة اللذة والنشوة، والتمكنة من بناء الذات بفعل حركيتها وقدرتها على تغيير الواقع.

وتبدو الخمر التي يتوق الشاعر إليها في هذا النص محملة بإشارات المهارة "مشعشة كأن الحَصَّ فيها..."، والقدرة على التحويل من النقيض إلى النقيض "تجور بذي اللبانة عن هواه..."، ترى اللحز الشحيح... لماله فيها مهينا".

ونلاحظ الشاعر يجسد فاعلية هاته الخمر من خلال التمثيل بنموذجين إنسانيين مقهورين "ذو اللبانة، واللحز الشحيح"، مما يضيفي على الخمر هالة أسطورية تنقذ هذين النموذجين من إحباطات الواقع، وإسار الهم والألم.

وتتجلى سلطة الساقية في الشريحة الخمرية، إذن، من خلال تدرجها في التأثير على الشاعر، وإثارة انفعالاته بفعل تكريس ثقافة التجاوز. فالساقية، كما نلاحظ، تخرق عُرفاً في تغييرها مجرى الكأس، وقد أحسَّ الشاعر نتيجة هذا الصنيع أو الإجراء بهامشيته ودونيته عبر الدلالة التي يشي بها التحول من اليمين إلى الشمال:

صددتِ الكأسَ عنَّا أمَّ عمروٍ      وكانَ الكأسُ مجراها اليمينَا

لقد جسَّد صوت الشاعر في حوارهِ مع الساقية صورة الرفض المطلق لكل فعلٍ إنساني أو رمزي ينتهك إنسانيته أو يلغي وجوده؛ لأن قوله "وكان الكأسُ مجراها اليمينَا" يمثل إشارة حرةً لمركزية الشاعر ومكانته في الحياة، وأنه أهلٌ للتقدمة في كلِّ أمر.

ونلاحظ أن ثقافة التجاوز التي مارسها الأنثى الساقية هاهنا تتحول في رؤية الشاعر إلى قضية في الصراع بين الخير والشر حينما يقول:

وما شرُّ الثلاثةُ أمَّ عمروٍ      بصاحبِكِ الذي لاتصبحينا

وهذا المعنى يؤكِّد تارة أخرى رفض الشاعر لتبدل القيم وتحوُّلاتها؛ إذ إنَّ لذة النعمة وفضيلة السيادة يجب أن تكون في مسار الخير لا الشر.

إنَّ حرمان الشاعر من لذة الخمر بوصفها رمزاً لانتشاء الذات وحضورها

السلطوي يوحى بحسّ الغياب والاعتراب في إطار المجموع "وما شرُّ الثلاثة أم عمرو". وبناء على هذا، يمكننا القول إنّ رغبة الشاعر في استحداث ثقافة تتجاوز الآخر الإنساني على تعدّده تجسد سياسة حكيمة في إعلان التمرد على أية سلطة تتجاوزه أو تهدّد وجوده، كما أنّ هذا الفعل التجاوزي يشي منذ بداية النصّ بإرهاصات مشوبة بالتوتر مع النماذج الإنسانية التي يحاورها الشاعر في معلقته.

لقد جوبه طلب الشاعر للذة "ألاهبي بصحنك...." بالرفض من قبل الساقية "صدت الكأس عنّا أم عمرو...."، وفي هذا المنحى إشارة دالّة على إمكانية تأجيج الصراع بين نسقين ضديين يسعى كلّ منهما إلى تأكيد وجوده على حساب الآخر.

ولعلّ النسقية المضمرة التي تحملها خصيصة الكنية "أم عمرو..." التي تكرّرت مرتين في افتتاحية المعلقة تبرهن بدقة على حقيقة تبرّم الشاعر من سلطوية الاسم "عمرو..". في إطار هاته التلازمية بين حضور اللذة وغيابها، أو ثنائية الخير والشر التي ألمحنا إليها سالفاً، أو جدلية البقاء والفناء التي يطرحها الشاعر بداية لتكون مصيراً متوقّعا ومحتوماً في ضوء فلسفة الصراع الإنساني. وانطلاقاً من جدلية الحضور والغياب التي أخذت تفرض حضوراً طاغياً في بنية الشريحة الخمرية، فإنّ بنية المعلقة بشكل عام تفتح هي الأخرى على جدليات فكرية وفلسفية لا حصر لها.

### ثانياً: سلطة الظعينة المفارقة:

وأما التجلّي السلطوي الثاني في هاته المعلقة، فيتمثل في صورة الظعينة المفارقة، إذ يقول الشاعر: (٣٥)

قَفِي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يَا ظَعِينَا      نُخَبِّرُكَ الْيَقِينِ وَتُخْبِرُنَا (٣٦)  
يَوْمَ كَرِيهَةٍ ضَرْباً وَطَغْنًا      أَقَرَّ بِهِ مَوَالِيكَ الْعِيُونَا (٣٧)

قَفِي نَسَأَلُكَ هَلْ أَحَدْتِ صُرْمًا      لَوْشِكَ الْبَيْنِ أَمْ خُنْتِ الْأَمِينَا؟<sup>(٣٨)</sup>  
 تُرِيكَ إِذَا دَخَلْتَ عَلَيَّ خَلَاءً      وَقَدْ أَمِنْتَ عُيُونَ الْكَاشِحِينَا<sup>(٣٩)</sup>  
 ذِرَاعِي عَيْطَلٍ أَدْمَاءَ بَكْرٍ      تَرَبَّعَتِ الْأَجَارِعُ، وَالْمُتُونَا<sup>(٤٠)</sup>  
 وَتُدِيًّا مِثْلَ حُقِّ الْعَاجِ رَخْصًا      حَصَانًا مِنْ أَكُفِّ اللَّامِسِينَا<sup>(٤١)</sup>  
 وَمَنْتِي لِدَنَةِ طَالَتْ، وَلَا نَتِ      رَوَادِفُهَا تَنْوَأُ بِمَا يَلِينَا<sup>(٤٢)</sup>  
 تَذَكَّرْتُ الصِّبَا وَاشْتَقْتُ لَمَّا      رَأَيْتُ حُمُولَهَا أَضْلًا حُدِينَا<sup>(٤٣)</sup>  
 وَأَعْرَضْتُ الْيَمَامَةَ وَاشْمَخَرْتُ      كَأَسْيَافٍ بِأَيْدِي مُضَلِّبِينَا<sup>(٤٤)</sup>  
 فَمَا وَجَدْتُ، كَوْجِدِي أَمْ سَقِبِ      أَضَلُّنُهُ فَرَجَّعَتِ الْحَيِينَا<sup>(٤٥)</sup>  
 وَلَا شَمُطَاءُ، لَمْ يَثْرُكَ شَقَاهَا      لَهَا مِنْ تَسْعَةٍ إِلَّا جِينَا<sup>(٤٦)</sup>  
 وَإِنَّ غَدًا، وَإِنَّ الْيَوْمَ، رَهْنٌ      وَبَعْدَ غَدٍ، بِمَا لَا تَعْلَمِينَا

تمثل الظعينة في وعي الشاعر قوة سلطوية بوصفها نموذجاً للكمال الإنساني الأنثوي الذي يجدر نسغ الحياة وقيمة الوجود، وما الخطاب الأمر المندغم بالنداء "قفي... ياظعينا" إلا دعوة للتأمل والتأمل قبل تحقيق معنى الغياب/ الفراق، والسعي نحو المصير المجهول بعد تدمير صورة الاكتمال الحقيقي والفاعل الذي يبتغيه الشاعر، ومن ثم تفعيل دور الحوار الإنساني بنموذجيه (الفحولي/ الشاعر "نخبرك" والأنثوي/ الظعينة "تخبرينا"، حتى تتحقق اليقينية التي تصدح بها عقيرة الشاعر رفضاً لمنطق التحول نحو متاهات وأفاقٍ ملتبسة. ولهذا، فالقصيدة الظعينية بفعل ارتباطها بالحرب، تجسد خطاباً حجاجياً معارضاً يتبناه الشاعر الجاهلي نتيجة الطارئ والمتحول الذي يهدد مجتمعه"<sup>(٤٧)</sup>، إذ تبدو "قصيدة الظعائن

في الشعر الجاهلي مرتبطة بموقف سياسي ورؤية أيديولوجية للشاعر الجاهلي إزاء قضية الحرب أو الصراع في المجتمع الجاهلي<sup>(٤٨)</sup>.

ويشي متن الحوار/ الإخبار الذي يؤسس له عمرو بن كلثوم في خطاب الأنثوي بنزعة إنسانية حادة نحو العنف بوصفه أداة لإثبات الذات وتمظهراتها الفحولية، من خلال تماهيات هاته الذات مع قانون الزمنية:

يَوْمَ كَرِيْهِةٍ ضَرْبًا وَطَغْنًا      أَقْرَبُ بِهِ مَوَالِيكَ الْعِيْزَنَا

وما من شك في أنّ تفعيل ثقافة العنف في هذا المقطع يشكل سياسة ذكية في وقف حركية الزمن السالب "الرحلة الأنثوية صوب المجهول"، مثلما أن هاته السياسة في الوقت نفسه تبرهن ذلك الحضور السلطوي للشاعر الفحل الذي يواجه كلّ سلطة بمنطق القهر.

ويبدو انفعال الشاعر بحدث الرحلة عبر نموذج الأنثوي واضحاً، وله دلالاته المتشظية ذات العلائق والأبعاد الإنسانية، وهذا ما يمكن أن يلحظ في إطار هذا السؤال المعرفي الذي يبحث في فلسفة العبور من عالم الواقع/ الحياة إلى عالم المجهول/ الموت:

قفي، نسألك: هل أحدثتِ ضُرمًا      لو شكّ البين، أم خُنتِ الأميّنا؟

إن مساءلة الشاعر للنموذج الظعيني لم يكن فعلاً عبثياً أو سؤالاً مفرغاً من الإشارات الدالة، فالإشكالية التي أضحت تشغل فكره مرتبطة ارتباطاً كلياً بفكرة انبجاس مظاهر القطيعة وتوترات الوشائج الإنسانية "أم خنت الأميّنا"، وخضوع الإنسان لسلطة الزمن "لوشكّ البين".

وتبرز التمثلات السلطوية في مقطع الأنثى الظاعنة بفعل أسلوب السرد المفصّل لعالم الاكتمال الجسدي في عالم الأنثى الظاعنة؛ إذ يضحى الحدث الرؤيوي "تريك... ملمحاً يكرّس معنى اللذة البصرية، وكأنّ هذا الجمال الأنثوي

هو الذي يطمس بإشراقاته ظلال العمى في الوجود الإنساني، ولذلك فإن تكثيف هذا البعد الرؤيوي بوساطة التكرار الظاهر والمضمّر "تريك ذراعي عيطل...، وتريك ثدياً...، وتريك متني لدنة..."، ومن ثمّ تلاشي قدرة البيت الذي انطوى على فكرة الرؤية على استيعاب مثل هاته الطاقة في الرؤية بفعل التضمين العروضي - فإن هذا كله يشي، إشارياً، بسلطة أسطورية مطلقة، لهاته الطعينة.

ومن اللافت للنظر كذلك في ضوء هذا السرد المسهب في حديث الشاعر عن نموذج الطعيني أنّ الدلالة اللونية التي اقترنت بصفات الطعينة تؤكد بدورها مفاهيم الاكتمال والصفاء والطهر، إذ تجلّي دلالة البياض "أدماء...، مثل حق العاج رخصاً..." صورة الجسد المقدّس أو المحصّن كما يقول الشاعر "حصاناً من أكفّ اللامسينا"، كما أن دلالة الاخضرار "تربعت الأجارح والمتونا" تدل على خصوصية المكان/ الجنة الذي يتواءم وخصوصية الجسد الأسطوري.

ولكن المفارقة الرؤيوية التي بات يكابدها الشاعر: رؤية الجمال الكوني/ الثبات/ النور/ الحياة "تريك إذا دخلت..."، ورؤية المشهد الجنائزي/ الرحلة/ التحول/ الانطفاء/ الموت/ النفي الأثوي المحرم "رأيت حمولها أصلاً حدينا"، تولّد حالات الدهشة والانفعال والتوتر والوجد في عالمه، حيث يتدخل المكان "وأعرضت اليمامة..."، بوصفه عاملاً قهرياً، ومؤسساً لحدث القطيعة بين الشاعر وظيفته. وبالتالي، فإن مشهد الفقد الذي ينداح في الواقع المأساوي الراهن يجعل الشاعر يبدي اعترافاته بفداحته:

فَمَا وَجَدْتُ، كَوَجْدِي أُمُّ سَقْبٍ      أَضَلُّنَّهُ فَرَجَعْتَ الْحَيْنَيْنَا  
وَلَا شَمَطَاءُ، لَمْ يَثْرُكْ شَقَاهَا      لَهَا مِنْ تِسْعَةٍ إِلَّا جَيْنَانَا

فالشاعر يرى أن تجربته الفقدية هاته تفوق تجارب الفقد الأمومي "أم سقب، شمطاء" كما تتجلى في الوعي الإنساني، سواء أكان ذلك الفقد مفرداً أو أحادياً، كما في نموذج الناقة/ النموذج الحيواني التي فقدت ولدها، أم متعدداً



شمولياً كما بدا في نموذج الشمطاء/ النموذج الإنساني، وهذا يعني أن طعينة الشاعر تختزل في رؤيته ضدية الواحد المتعدد، لتكوّن تجربة فريدة تنصهر في أتونها كل تجارب الفقد الإنساني. ومن هنا، فإن خيبة الشاعر في تحقيق لذته البصرية الدائبة عبر نموذج الطعيني المتفرد، تجعله يؤمن تارة أخرى بسلطة الزمن/ القدر وإضماراته:

وإنَّ عَدَاً، وَأَنَّ الْيَوْمَ، رَهْنٌ      وَبَعْدَ عَدِيٍّ، بِمَا لَا تَعْلَمِينَا

وتكاد هاته الفلسفة التي تصدح بها عقيرة الشاعر تكون حكمة متكررة عند عددٍ من الشعراء الجاهليين كما تتكشف في هاته التناصية مع قول زهير بن أبي سلمى:

وأَعْلَمُ ما في اليَوْمِ والأَمْسِ قَبْلَهُ      ولَكِنِّي عنْ عِلْمِ ما في عِدِّ عَمِي

فالغيبية في رؤية الشاعر الجاهلي مفهوم إشكالي تتنوع إرهاباته ومحتملاته بسبب معانيات الواقع وتعقيداته المتفاقمة.

وبما أن عمرو بن كلثوم قد جسّد القدرية وقرنها بغياب المعرفة الإنسانية لجدليات المصير كما يبدو في خطاب الأثني، فإنّ هذا الغياب المعرفي يفتح بدوره على توقعات و مفاجآت يمكن أن تضحى، زمنياً، أحياناً فعلية.

ثالثاً: سلطة الفحل الحاكم:

ويبدو أن الشاعر كان نسقياً عندما جعل جدلية القدر أو المصير مقدمة لخطاب الفحل الحاكم/ عمرو بن هند حيث يقول: (٤٩)

أَبَا هِنْدٍ فَلَا تَعْجَلْ عَلَيْنَا      وَأَنْظِرْنَا نُحَبِّرَكَ الْيَقِينَا<sup>(٥٠)</sup>

بِأَنَّ نُورِدُ الرَّاياتِ بِيضاً      وَنُضِدِرُهُنَّ حُمْراً قَدْ رَوِينَا

وَأَيَّامٍ لَنَا غُرِّ طَوَالٍ      عَصِينَا الْمَلِكَ فِيهَا أَنْ نَدِينَا

تَرَكْنَا الْحَيْلَ عَاكِفَةً عَلَيْهِ  
وَقَدْ هَرَّتْ كِلَابُ الْحَيِّ مِنَّا  
مَتَى نَنْقُلُ، إِلَى قَوْمٍ رَحَانَا  
يَكُونُ ثِفَالَهَا شَرْقِي نَجْدٍ  
وَأَنَّ الضَّعْنَ بَعْدَ الضَّعْنِ يَفْشُو  
وَرِثْنَا الْمَجْدَ، قَدْ عَلِمْتَ مَعَدُّ  
وَنَحْنُ إِذَا عَمَادُ الْحَيِّ خَرَّتْ  
نَدَافِعُ عَنْهُمْ الْأَعْدَاءَ، قَدَمًا  
نُطَاعِنُ مَا تَرَاحَى النَّاسُ عَنَّا  
بِسُمْرٍ مِنْ قَنَا الْخَطِيئِ لُدِنِ  
نَسُقُ بِهَا رُؤُوسَ الْقَوْمِ شَقْمًا  
تَخَالُ جَمَاجِمَ الْأَبْطَالِ فِيهَا  
نَحْزُرُ رُؤُوسَهُمْ، فِي غَيْرِ بَرٍّ  
كَأَنَّ سُيُوفَنَا، فِيهِمْ  
كَأَنَّ ثِيَابَنَا، مِنَّا، وَمِنْهُمْ  
إِذَا مَا عَيَّ، بِالْإِسْتِنَافِ، حَيِّ  
نَصَبْنَا مِثْلَ رَهْوَةٍ، ذَاتِ حُدِّ

مُقَلَّدَةٌ أَعْتَتَهَا ضَمُونًا<sup>(٥١)</sup>  
وَشَذَبْنَا قَتَادَةَ مَنْ يَلِينَا<sup>(٥٢)</sup>  
يَكُونُوا فِي اللَّقَاءِ، لَهَا طَحِينَا  
وَلَهُوْنُهَا قَضَاعَةٌ أَجْمَعِينَا<sup>(٥٣)</sup>  
عَلَيْكَ وَيُخْرِجُ الدَّاءَ الدَّفِينَا<sup>(٥٤)</sup>  
نُطَاعِنُ دُونَهُ حَتَّى يَبِينَا  
عَنِ الْأَحْفَاضِ نَمْنَعُ مَنْ يَلِينَا<sup>(٥٥)</sup>  
وَنَحْمِلُ، عَنْهُمْ، مَا حَمَلُونَا  
وَنَضْرِبُ بِالسَّيُوفِ إِذَا غُشِينَا  
ذَوَابِلُ أَوْ بِيضٍ يَغْتَلِينَا<sup>(٥٦)</sup>  
وَنُخْلِهَا الرِّقَابَ فِي خَتَلِينَا<sup>(٥٧)</sup>  
وَسُوقًا بِالْأَمَاعِرِ يَزْتَمِينَا<sup>(٥٨)</sup>  
فَمَا يَدْرُونَ: مَاذَا يَتَّقُونَا  
مَخَارِيقُ بِأَيْدِي لَاعِينَا<sup>(٥٩)</sup>  
خُضْبِنَ، بِأَرْجُوانٍ، أَوْ طَلِينَا  
مَنْ الْهَوْلِ، الْمُشَبَّهِ، أَنْ يَكُونَا<sup>(٦٠)</sup>  
مُحَافِظَةً وَكُنَّا السَّابِقِينَا<sup>(٦١)</sup>

بِفَتْيَانٍ يَرُونَ الْقَتْلَ مَجْدًا      وَشَيْبٍ، فِي الْحُرُوبِ، مُجَرَّبِينَ  
حُدَيَّا النَّاسِ كُلِّهِمْ جَمِيعًا      مُقَارَعَةً بَيْنِهِمْ عَنَّا<sup>(٦٢)</sup>  
فَأَمَّا يَوْمَ خَشَيْتَنَا، عَلَيْهِمْ،      فَنُضْبِحُ غَارَةً، مُتَلَبِّينَا<sup>(٦٣)</sup>  
وَأَمَّا يَوْمَ لَا نَخْشَى عَلَيْهِمْ      فَنُصْبِحُ فِي مَجَالِسِنَا، تُبِينَا<sup>(٦٤)</sup>  
بِرَأْسِ، مِنْ بَنِي جُشَمِ بْنِ بَكْرِ      نَدُّقُ بِهِ السُّهُولَةَ وَالْحُرُونََا<sup>(٦٥)</sup>  
بَأَيِّ مَشِيئَةٍ، عمرو بن هندٍ      تُطِيعُ بِنَا الْوُشَاةَ، وتردرينا؟  
بَأَيِّ مَشِيئَةٍ، عمرو بن هندٍ      نَكُونُ لِقَيْلِكُمْ، فيها قطينا؟<sup>(٦٦)</sup>  
تَهَدَّدْنَا، وَأَوْعَدْنَا، رُوَيْدًا      مَتَى كُنَّا، لِأَمِّكَ، مَقْتُونَا؟<sup>(٦٧)</sup>  
فَإِنَّ قَنَاتَنَا، يَا عَمْرُو، أَعَيْتُ      عَلَى الْأَعْدَاءِ، قَبْلَكَ، أَنْ تَلِينَا  
إِذَا عَضَّ الثَّقَافُ، بِهَا، اشْمَأَزْتُ      وولَّتهم عَشَوْرَةَ، رَبُونَا<sup>(٦٨)</sup>  
عَشَوْرَةَ، إِذَا انْقَلَبْتُ أَرْنُتُ      تَدُّقُ قَفَا الْمُتَّقِفِ، والجبينَا

تتأسس هذه الأبيات على جدلية ثنائية ضدية محورها الذات السلطوية - عمرو بن هند/ النحن المناوئة - الشاعر/ تغلب.

ويبدو أن الخطاب الموجه للذات السلطوية الحاكمة جاء مشوباً بنبرة التحدي، إذ يتحدث الشاعر ثقافة الاستعلاء نفسها التي يمارسها النموذج السلطوي/ عمرو بن هند، وكأن الشاعر بعبارة رامزة يوقن بأن منطق الاستعلاء والعنف لا يمكن أن يواجه بالضعف أو الاستسلام، وإنما يتطلب صوتاً إنسانياً رافضاً ومتجاوزاً في الآن نفسه لإملاءات السلطة وعوالمها الشائكة.

ويمكن للقراءة التفكيكية أن تكشف عن هذا الملمح من خلال هاته الصيغة  
الأمرة التي توحى بحقيقة التجاوز الذي يتبناه الشاعر في خطابه للملك/ عمرو بن  
هند: "فلا تعجل علينا...، وأنظرنا نخبرك اليقينا".

ومن اللافت للنظر كذلك أن هذا النموذج السلطوي الحاكم يغدو في رؤية  
الشاعر/ صوت القبيلة مثلاً للدونية والتخبط المعرفي واللايقين "نخبرك اليقينا".

وقد وُظف هذا الغياب المعرفي في عالم السلطة ليكون منطلقاً لبرهنة  
أمجاد النحن القبلية ومدى حضورها السلطوي واقعاً، ولذلك فقد تضمنت البنى  
العميقة لهاته الأبيات إشارات حرّة وعائمة تتمحور في كليتها حول ثقافة الدم "بأننا  
نورد الرايات بيضاً ونصدرهن حمراً..."، "تركنا الخيل عاكفة عليه..."، "متى ننقل  
إلى قوم رحانا يكونوا في اللقاء لها طحيناً"، "ورثنا المجد... نطاعن دونه حتى  
يبينا"، "ندافع عنهم الأعداء قديماً..."، "نشق بها رؤوس القوم شقاً..."، "تخال  
جماجم الأبطال فيها وسوقاً..."، "نحزُّ رؤوسهم في غير برّ..."، "كأن ثيابنا منّا  
ومنهم خضبن بأرجوانٍ أو طلينا"، "بفتيانٍ يرونَ القتل مجداً..."، إذ إن تكثيف  
المعاني والصور المتعلقة بثقافة القتل أو الدم تمثل، والحال هذه، إشارة تحذيرية  
للسلطة الحاكمة/ عمرو بن هند بقدرتها المجموع النّحني على تقزيمها وإلغائها. وقد  
عمد الشاعر إلى تقديم مصائر متعددة لنماذج إنسانية متنوعة لم تفلح في مواجهة  
هاته النحنية المتفجرة حيوية، والتي تتخذ من الدم أداة للتخلص أو التطهر من كل  
من فكرٍ مضادٍ أو مناوئٍ لها.

إن هذه العقلية القبلية المتمردة على كلّ قانونٍ يحاول أن يخضعها أو  
يستوعبها "وأيامٍ... عصينا المَلِكُ فيها أن ندينا"، "تركنا الخيل عاكفةً عليه..."، لا  
يمكن أن تقبل بمنطق الاستبداد أو الاستعباد من لدن السلطة الحاكمة.

وتضمّر النماذج الإنسانية المهزومة في هاته الأبيات "عصينا الملك..."،  
"وسيدٌ معشر قد توجه..."، "وقد هرت كلاب الحيّ..."، "نشق بها رؤوس

القوم..."، "تخال جماجم الأبطال..."، تهديداً ضمناً للملك/ عمرو بن هند بأن مصيره سيكون حتماً مأساوياً كما هو حال هاته النماذج السلطوية المفردة والجماعية التي عدّها الشاعر.

كما يكشف هذا الخطاب المتوتر أيضاً عن ضرب من التعامي القصدي من قبل القبيلة تجاه سلطة الملك، إذ إنّ القبيلة التي تقهر أعداءها، وتحفل بتاريخ دائم من الانتصارات تحسّ النشوة ولذّة الفوقية "خديّاً الناس، كلهم، جميعاً..."، وتضمن في الوقت نفسه حماية هاته الكينونة النحنية المعتدة بهويتها وقوتها من أجل تحقيق نعمة البقاء.

وقد أدّى اعتداد الشاعر بقبيلته أو ما يمكن تسميته "الاغتسال في الجماعة" إلى هيمنة صوته في إطار الخطاب الموجه إلى عمرو بن هند، إذ تظهر هاته الهيمنة إلغاءً جوهرياً لسلطة الملك الذي خاطبه الشاعر دون أن يذكر لقبه أو يحترم مقامه في أكثر من موضع:

بأيّ مشيئة، عمرو بن هنديّ      تُطيعُ بنا الوشاة، وتزدرينا؟  
بأيّ مشيئة، عمرو بن هنديّ      نكون لقيلكم فيها قطينا؟  
فإن قناتنا، يا عمّرو، أعيت      على الأعداء، قبلك أن تلينا

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ خطاب الشاعر المتوتر في هاته الأبيات يجسد في حدّ ذاته قيمةً مطلقةً في الرفض لمحاولات الاستبعاد والاستبعاد والتهديد التي أخذت السلطة تمارسها بحقّ الشاعر وقبيلته "بأيّ مشيئة... تطيع بنا الوشاة وتزدرينا"، "بأيّ مشيئة نكون لقيلكم فيها قطينا"، "... متى كنا لأمك مقتونيا".

ولذلك كان خطاب الشاعر صريحاً في إعادة الاعتبار للذات الجمعية أمام ممارسات الاستلاب والقهر، بل إنّه يجسّد رؤية عميقة لكسر قانون الضدّ السلبي في ثقافة السلطة، أي قانون السيّد/ العبد "متى كنا لأمك مقتونيا".

ويتبنى عمرو بن كلثوم المنطق القهري سبيلاً في تقزيم سلطة الملك أمام سلطة المجموع بفعل الاتكاء على سيرورة الزمن التي ترصد جبروت القبيلة في التعامل مع خصومها:

فإن قناتنا، يا عمرو، أعيت على الأعداء، قبلك، أن تلينا

وتمثل هذه الأبيات إضماراً نسقياً محملاً بنبرة التهديد اللامباشر للملك عمرو بن هند، مما يجعل السلطة تعيش حالة من القلق والترقب لتوقعات محتملة لمصيرها الدامي في أية لحظة.

#### رابعاً: سلطة الذات المندغمة بالقبيلة:

إن فكرة الحماية القبلية التي يؤمن بها عمرو بن كلثوم أسهمت، حقاً، في تأسيس صورة البطل الذي يخترق التابو والمحرم في أعراف السلطة بغية ترسيخ الحضور الذاتي / القبلي أمام السلطة المضادة، وهذا ما يمكن للناقد التفكيكي استكناهه في صورة الاندغام الكلي المتجسد في علاقة الأنوية بالنحنية: (٦٩)

فَهَلْ حُدِّتْ فِي جُشَمِ بْنِ بَكْرِ      بِنَقْصِ فِي خُطُوبِ الْأَوْلِيَانَا  
وَرِثْنَا مَجْدَ عَلْقَمَةَ بْنِ سَيْفِ      أَبَاحَ، لَنَا، حُضُونَ الْمَجْدِ دِينَا<sup>(٧٠)</sup>  
وَرِثْتُ مُهْلَهْلًا وَالْخَيْرَ مِنْهُمْ      زُهَيْرًا نَعَمَ ذُخْرُ الدَّاخِرِينَا  
وَعَتَابًا وَكُلْثُومًا، جَمِيعًا      بِهِمْ نَلْنَا ثَرَاتِ الْأَكْرَمِينَا  
وَذَا الْبُرَةِ الَّذِي حُدِّتَ عَنْهُ      بِهِ نُحْمَى، وَنُحْمَى الْمُلَجِّينَا<sup>(٧١)</sup>  
وَمِنَّا قَبْلَهُ، السَّاعِي كُلِّيبُ      فَأَيُّ الْمَجْدِ إِلَّا قَدْ وَلِينَا

مَتَى نَعْقِدُ قَرِينَتَنَا، بِحَبْلِ  
 وَنُوجِدُ، نَحْنُ، أَمْنَعُهُمْ ذَمَاراً  
 وَنَحْنُ عَدَاةٌ أَوْقَدَ فِي خَزَايِ  
 وَنَحْنُ الْحَابِسُونَ بِذِي أَرَاطِي  
 وَنَحْنُ الْحَاكِمُونَ، إِذَا أُطِعْنَا  
 وَنَحْنُ التَّارِكُونَ، لِمَا سَخِطْنَا  
 وَكُنَّا الْأَيْمَنِينَ، إِذَا التَّقَيْنَا  
 فَصَالُوا صَوْلَةً فَيَمُنْ يَلِيهِمْ  
 فَابُوا بِالنَّهَابِ وَبِالسَّبَايَا  
 نَجِدُ الْوَصْلَ، أَوْ نَقِصُ الْقَرِينَا<sup>(٧٢)</sup>  
 وَأَوْفَاهُمْ إِذَا عَقَدُوا، يَمِينَنَا<sup>(٧٣)</sup>  
 رَفَدْنَا، فَوْقَ رِفْدِ الرَّافِدِينَا<sup>(٧٤)</sup>  
 تَسْفُ الْجِلَّةُ، الْخُورُ، الدَّرِينَا<sup>(٧٥)</sup>  
 وَنَحْنُ الْعَازِمُونَ، إِذَا عُصِينَا  
 وَنَحْنُ الْآخِذُونَ لِمَا رَضِينَا  
 وَكَانَ الْأَيْسَرِينَ بَنُو أَيْبِنَا  
 وَصَلْنَا صَوْلَةً، فَيَمُنْ يَلِينَا  
 وَأُنْبَا بِالْمُلُوكِ مُصَفِّدِينَا<sup>(٧٦)</sup>

يتضام صوت الأنا مع الحضور النحني المكثف في هذا المقطع النصي ليرهن فاعلية الأنا في إطار الثقافة الجمعية المشتركة، والتي تؤسس بدورها لفكرة المجد الأبدي الذي يدحض ثيمة الفناء، ويخلد الفعل البطولي الإنساني من خلال أسطورة النماذج الإنسانية التي تكبح سلطة الزمن وتفرض وجودها بفعل الأثر الخالد. وتأسيساً على هذا فإن "خصائص وحدة المديح الجوهريّة هي، دون استثناء بارز، تأكيد الحياة وتعميقها: إنقاذها أو الحفاظ عليها أو الصراع من أجلها أو إبرازها أو خلقها".<sup>(٧٧)</sup>

فالوراثة في رؤية عمرو بن كلثوم سواء أكانت مفردة "ورثت" أم جمعية "ورثنا" تغدو عقيدة تؤكد حياة الأنا/ النحن وديمومة الفعل الإنساني النبيل أمام سلطة المخاطب عمرو بن هند "فهل حدثت..."، وهذا يشي رمزياً بافتقار السلطة السياسية الحاكمة لمثل هذا التاريخ الحافل بكل هاته القيم والمعاني، التي تتحول إلى أحاديث وروايات تؤكد مركزية الإنسان العامل في الحياة.

يرتبط حديث الوراثة، إذن، بحديث الخلود، ولهذا فإن التعدد الاسمي في هاته الأبيات "جشم بن بكر، وعلقمة بن سيف، ومهلهل، وزهير، وعتاب، وكلثوم، وذو البرة، وكليب" يمثل ضاغطاً نسقياً سرعان ما تتهاوى أمامه سلطة الفرد الحاكم/ عمرو بن هند، إذ يقترن هذا التكتيف الاسمي بتعدد المناقب والخصال التي تعجز السلطة الراهنة عن تحقيقها أو إدراكها. وينضاف إلى ذلك أيضاً أن "المفاخرة القبلية عادة ما ترتبط بهدف سياسي: تهديد وتخويف وسعي إلى إبرام معاهدة، ويمكن أن تكون هذه الأشياء على هذه الشاكلة تمهيداً ودعماً لما سيأتي".<sup>(٧٨)</sup>

إن هذا الإرث المخلد الذي أضحت عقيرة الشاعر تعتدّ به وهي تخاطب نسقها السلطوي المضاد، يسمح بإعلان مبادئ وأسس وإملاءات تحتم على السلطة المضادة/ عمرو بن هند أن تفيدها بوصفها ثقافة إنسانية تركز قيمة الفعل الإيجابي، وهذا ما يمكن للناقد أن يلحظه في هاته النبرة الممثلة بروح الانتماء القبلي، والقبضة على فلسفة المجموع:<sup>(٧٩)</sup>

مَتَى نَعْقِدُ قَرِينَتَنَا، بِحَبْلِ  
وَنُوجِدُ، نَحْنُ، أَمْنَعُهُمْ ذِمَّاراً  
وَنَحْنُ عَدَاةٌ أَوْ قَدَ فِي خَزَا  
وَنَحْنُ الْحَابِسُونَ بِذِي أَرَاطَى  
وَنَحْنُ الْحَاكِمُونَ، إِذَا أُطْعَمْنَا  
وَنَحْنُ التَّارِكُونَ، لِمَا سَخِطْنَا  
نَجْدُ الْوَصْلَ، أَوْ نَقْصِ الْقَرِينَا  
وَأَوْفَاهُمْ إِذَا عَقَدُوا، يَمِينَا  
رَفَدْنَا، فَوْقَ رِفْدِ الرَّافِدِينَا  
تَسْفُ الْجِلَّةُ، الْخُورُ، الدَّرِينَا  
وَنَحْنُ الْعَازِمُونَ، إِذَا عُصِينَا  
وَنَحْنُ الْآخِذُونَ لِمَا رَضِينَا

يؤدي الفخر هنا وظيفة نسقية تؤكد فاعلية الـ "نحن" عبر أسلوب التكرار الذي يجعل هاته النحنية أنشودة تقصي الخصم/ عمرو بن هند، وقضاء يؤرق السلطة ويث الخوف في عالمها. هذا ما تبيّنه المعاني المتوارية في بنية هاته الأبيات، والتي تركز في جملتها على قيم القوة "متى نعقد قرينتنا... نجد الوصل"،



والقدرة على الالتزام بالعهد "ونوجد نحن أمنعهم ذماراً..."، والبطولة عندما توقد نار الحرب "ونحن غداة أوقد في خزازٍ.."، والصبر على مقارعة الخطوب "نحن الحابسون بذي أراطى..."، وحضور السلطة التي توظف الحكمة في سياستها حتى تحظى بتأييد الرعيّة "ونحن الحاكمون إذا أطعنا..."، والتي تقمع من يتجاوز سياستها بكل مضاء وعزم "ونحن العازمون إذا عصينا"، وتسوس الناس بتكريس سياسة الأخذ بالرضا، وإلغاء مظاهر السخط والغضب بنكران الذات "ونحن التاركون لما سخطنا... ونحن الآخذون لما رضينا".

إن هاته المعاني العائمة على السطح تضمّر فيما وراءها دلالات عميقة ذات أبعادٍ نسقية ناقدة، فالمناقب الحميدة التي يتغنّى بها الشاعر في هاته الأبيات تكون بالمحصلة غائبة في عالم النسق المضاد، وبالتالي فإن الشاعر يرى في خطابه الملك ذاتاً سلطوية وهمية، لا يمكن أن تكون مؤهلة لحفظ العهود، وقيادة الحروب، وتوظيف مبدأ الحكمة في سياسة الناس حتى تنال الرضى والقبول، وبما أن هاته السلطة أضحت منمازة بمثل هذه المثالب اللامحدودة، فإنها بمعنى إشاري تغدو فاقدة لهويتها وشرعيتها السلطوية، وتحتاج إلى بديل آخر شرعي يتمثل في هذا الحضور القبلي المتنفذ في فضاءات الزمان و المكان والإنسان.

وإذا كانت السلطة منحازة كما تتحدث الروايات التاريخية لبني بكر، النسق الضدي لتغلب قبيلة الشاعر، فإن الشاعر نفسه يثبت في خطابه السلطة أنّ قبيلته تحظى بمناقب السيادة واليُمن والريادة في الحرب، "وكنا الأيمنين إذا التقينا"، مما يجعلها تخضع كلّ سلطة لأمرها "وأبنا بالملوك مصفّدينا"، وهذا الفعل يكشف للمتلقي صورة التفارق الكلّي بين قبيلة تسعى إلى تحقيق المعاني السامية التي تكسبها شرفاً ومنقبة سلطوية دائمة / تغلب، وقبيلة تنغمس في البحث عن ملذات مادية وجسدية زائفة ومؤقتة من خلال سلوكها المتخبط واللاوعي / قبيلة بكر "فآبوا بالتهاب والسبايا".

ولا شك في أن هذا الخطاب النسقي يتضمن في بنيته تحذيراً للسلطة/ عمرو بن هند من مغبة تكريس سياسة التهميش والإقصاء بحق الشاعر وقبيلته، لأن مآلها/ مآله سيكون حتماً إذلالاً وأسراً كما هو الأمر في تجربة القبيلة التغلبية مع نماذج سلطوية حاكمة متعددة "وأبنا بالملوك مصفدينا".

### خامساً: سلطة الآخر القبلي المضاد

تستحوذ فكرة الآخرية على فكر الشاعر، إذ تضحى هاته الآخرية عقدةً وهاجساً مؤزقاً له، إذ يحس من خلالها بوجود الخصم أو العدو الذي يسعى إلى تقويض هويته أو إلغاء وجوده. ويتبدى حضور هاته السلطة الآخرية بوصفها نسقاً ضدياً للشاعر وقبيلته جلياً في هاته الأبيات التي يخاطب بها الشاعر قبيلة بكر: <sup>(٨١)</sup>

إِلَيْكُمْ، يَا بَنِي بَكْرٍ، إِلَيْكُمْ	أَلَمْآ تَعْرِفُوا، مِنَّا، الْيَقِينَا؟
أَلَمْآ تَعْلَمُوا، مِنَّا، وَمِنْكُمْ	كَتَائِبَ، يَطْعَنُ، وَيَزْتَمِينَا <sup>(٨١)</sup>
عَلَيْنَا الْبَيْضُ، وَالْيَلْبُ، الْيَمَانِي	وَأَسْيَافُ، يَقْمَنُ، وَيُنْحَنِينَا <sup>(٨٢)</sup>
عَلَيْنَا كُلُّ سَابِغَةٍ، دِلَاصٍ	تَرَى، فَوْقَ النَّجَادِ لَهَا، غُضُونَا <sup>(٨٣)</sup>
إِذَا وُضِعَتْ، عَنِ الْأَبْطَالِ، يَوْمًا	رَأَيْتِ، لَهَا، جُلُودَ الْقَوْمِ جُونَا <sup>(٨٤)</sup>
كَأَنَّ مُتُونَهُنَّ مُتُونُ غُدْرٍ	تَصَفَّقُهَا الرِّيَّاحُ، إِذَا جَرِينَا <sup>(٨٥)</sup>
وَتَحْمِلُنَا غَدَاةَ الرَّوْعِ جُرْدُ	غُرْفَنَ، لَنَا، نَقَائِدَ، وَأَفْئِلِينَا <sup>(٨٦)</sup>
وَرِثْنَاهُنَّ، عَنِ آبَاءِ صِدْقٍ	وَنُورِثُهَا، إِذَا مُتْنَا، بَيْنَنَا
وَقَدْ عَلِمَ الْقَبَائِلُ مِنْ مَعَدٍ	إِذَا قُبِبَ، بِأَبْطَحِهَا، بَيْنَنَا

بِأَنَا الْعَاصِمُونَ، بِكَلِّ كَحَلِّ      وَأَنَا الْبَاذِلُونَ، لِمُجْتَدِينَا<sup>(٨٧)</sup>  
وَأَنَا الْمَانِعُونَ لِمَا يَلِينَا      إِذَا مَا الْبَيْضُ زَايَلَتِ الْجُفُونَا<sup>(٨٨)</sup>  
وَأَنَا الْمَنْعُمُونَ، إِذَا قَدَرْنَا      وَأَنَا الْمَهْلِكُونَ، إِذَا أُتِينَا  
وَأَنَا الشَّارِبُونَ الْمَاءَ، صَفْوًا      وَيَشْرَبُ غَيْرُنَا كَدْرًا وَطِينَا  
أَلَا أَبْلُغُ بَنِي الطَّمَّاحِ، عَنَّا      وَدُعْمِيًّا، فَكَيْفَ وَجَدْتُمُونَا<sup>(٨٩)</sup>  
نَزَلْتُمْ مَنْزِلَ الْأَضْيَافِ مِنَّا      فَعَجَّلْنَا الْقَرَى، أَنْ تَشْتُمُونَا  
قَرَيْنَاكُمْ، فَعَجَّلْنَا قِرَاكُمُ،      فُبَيْلِ الصُّبْحِ، مَزْدَاةً، طَحُونَا<sup>(٩٠)</sup>

تفرد هاته الوحدة النصية عن سابقتها بتحول الخطاب من العلاقة البينية الضدية: الشاعر/ الفرد - النموذج السلطوي الأحادي "الساقية، الطعينة، عمرو بن هند" إلى خاصية الخطاب بجدليته الضدية: الشاعر/ الفرد - النموذج السلطوي الجمعي/ القبلي.

وتطرح الجدلية الجديدة: الأنا/ الآخر القبلي صراعاً حاداً في العلاقة بين التغلبيين والبكرين ورددت أحداثه في كثير من المدونات التاريخية.

إنّ تجلّي النسق السلطوي الآني، بما هو نسقٌ عدائي بالنسبة للشاعر وقبيلته، جعل الشاعر يكرّر مفهوم اليقينية التي شكلت مرسلّة ثقافية ذات أبعادٍ وظيفية لانهاية عندما خوطب بها عمرو بن هند "وأنظرنا نخبرك اليقينا ↓↓ ألما تعرفوا منّا اليقينا".

فاليقينية، هنا، تؤكّد حضور الذات/ القبلية أمام محاولات الآخر/ بني بكر في تجاهل هذه الذات على صعيد الزمنين الآني والمستقبلي.

ولذلك سرعان ما بادر الشاعر إلى مواجهة فكر نسقه المضاد بتعزيز ثقافة التعزيم التي تمثّل إحباطاً نفسياً للقبيلة المضادة/ بني بكر، وتعويدة دعائية تضمّر في

جوانيتها معنى الإبعاد والإقصاء الذي يتمناه الشاعر لأعدائه "إليكم، يا بني بكر إليكم...".

وتركز اليقينية كذلك على إلغاء ظل الآخر القبلي الذي يفرض بشكل لا واع هاجس القتل أو الموت في رؤية الشاعر، وذلك من خلال الالتفات إلى حماية جسد الأنا/ القبيلة/ واستعراض تاريخه ووقائعه التي تتخذ من قتل الآخر أداة لولادة الأنا وتناميها. ويبدو حرص الشاعر على حماية جسد النحنية التغلبية واضحاً في قوله:

عَلَيْنَا الْبَيْضُ، وَالْيَلْبُ، الْيَمَانِي      وَأَسْيَافٌ، يَقْمُنْ، وَيَنْحَنِينَا  
عَلَيْنَا كُلُّ سَابِغَةٍ، دِلَاصٍ      تَرَى، فَوْقَ النَّطَاقِ لَهَا، غُضُونَا  
إِذَا وُضِعَتْ، عَنِ الْأَبْطَالِ، يَوْمًا      رَأَيْتَ، لَهَا، جُلُودَ الْقَوْمِ جُونَا  
كَأَنَّ مُثُونَهُنَّ مُثُونُ غُدْرٍ      تَصَفَّقُهَا الرِّيحُ، إِذَا جَرَيْنَا  
وَتَحْمِلْنَا غَدَاةَ الرَّوْعِ جُرْدٌ      عُرْفُنْ، لَنَا، نَقَائِدُ، وَافْتُلِينَا  
وَرِثْنَاهُنَّ، عَنِ آبَاءِ صِدْقٍ      وَنُورِثُهُنَّ، إِذَا مَثْنَا، بَيْنَنَا

فهذه الأدوات الثقافية المحتفى بها "السيوف، واليلب اليماني، والدروع، والخيول" تكوّن أنساقاً تحمي الشاعر/ تغلب من الموت الذي يضمه الأعداء/ بنو بكر "وتحملنا غداة الرّوع جُرْدٌ...". بل إن هاته المفاهيم الثقافية ذاتها تؤسس ثقافة الاستعلاء التي طالما حرص الشاعر على تكريسها في رؤية الآخر "علينا البيض... علينا كل سابغة = الاستعلاء".

وتتجاوز مسألة الخلود / حفظ النفس حدود الواقع الزمني الآني، لتشمل فضاء الزمن المستقبلي، إذ تبدو الرغبة الجامحة في ديمومة الحياة مسيطرة على فكر

الشاعر، الذي يعيد إلى الأذهان، وإن كان جاهلياً، مفهوم الانبعاث كما يظهر في صورة طائر الفينيق "ونورثها، إذا متنا، بنينا".

وتتجاوز يقينية عمرو بن كلثوم في إثبات نعمة البقاء لنسقه القبلي، وهو يواجه نسق الآخر القبلي/ بنو بكر إلى اليقين بكونه هاته التجربة النحنية المستعصية على الفناء، وذلك عبر توظيف عامل السرد الذي يجلي كيفية اندثار الآخر القبلي الجمعي أمام الوجود الأسطوري لقبيلة تغلب.

وبناء على هاته الجدلية الضدية: تغلب (القبيلة المفردة) / معدّ، بنو الطماح، دعمي (القبائل/ النسق المتعدّد)، تتولد جدليات أخرى متضادة تظهر إحالاتها وإشاراتها المرجعية مركزية النحنية التعلبية في المجتمع الجاهلي، وهذا ما توضحه الخطاطة التالية:

فالتجربة الحربية التي تتمركز في حوارية الشاعر/ ممثل تغلب مع أصداده النسقية (القبائل المتعددة)، تسهم في سلب الآخر المتعدد خصوصية السلطة، ومن ثمّ المركزية في قياد المجتمع. وتعكس التجربة الحربية كذلك صورة القبيلة التي تكثر ثقافة الدم بفعل محو الآخر، أو تطهير أدناسه، بغية تأسيس الذات/ النحن القبلية التي تحرس كيانها من إساءات الآخر "فعلجلنا القرى أن تشتموننا"، وتتخذ، في الوقت نفسه، جسد الآخر وسيلة للفداء والخلاص "قريناكم، فعجلنا قراكم...، مرداةً طحونا".

#### سادساً: سلطة الظعينة المحاربة:

تتكرر صورة المرأة الطاعنة في معلقة عمرو بن كلثوم تارة أخرى بعد أن برزت في المقطع الثاني من المعلقة في إطار ما وسمته الدراسة بـ "سلطة الظعينة المفارقة".

ويمكن أن نفحص التكرار الظعيني في ضوء النقد التفكيكي تحت عنوان "سلطة الظعينة المحاربة" إذ يظهر التباين الوظيفي لصورة الظعينة في المقطعين معاً.

ففي المقطع الطعيني الأولي كان حضور الطعينة مرتبطاً لدرجة التحيين بحدث الفراق/ الموت، الأمر الذي أدى إلى إحداث انفعالات ومواجه لا حصر لها في عالم الشاعر "فما وجدت كوجدي أم سبق". وأما المقطع الطعيني الثاني، والذي جاء خاتمة للمعلقة، فإنه يتضاد كلياً والمشهد الطعيني الذي جاء في مقدمة المعلقة؛ لأنه يعكس صورة للطعينة المرافقة (ضد المفارقة)، التي تثبت في حدود المكان، وترفض مسألة الفراق والتخلي عن هوية القبيلة بفعل الانخراط في تجربة الحرب وتفعيل ثقافة المواجهة. يقول عمرو بن كلثوم: <sup>(٩١)</sup>

عَلَى آثَارِنَا بِبَيْضِ كِرَامٍ      نُحَاذِرُ أَنْ تُفَارِقَ، أَوْ تَهْوَنَا  
 ظَعَائِنَ مِنْ بَنِي جُشَمِ بْنِ بَكْرِ      خَاطِنَ، بِمَيْسَمٍ، حَسْبًا وَدِينًا <sup>(٩٢)</sup>  
 أَخَذَنَ، عَلَى بُعُولَتِهِنَّ، عَهْدًا      إِذَا لَأَقْوَا كَتَائِبَ مُعْلِمِينَا <sup>(٩٣)</sup>  
 لَيْسْتَلِينَ أَبْدَانًا، وَيَبِيضًا      وَأَسْرَى، فِي الْحَدِيدِ، مُقَرَّنِينَ  
 إِذَا مَا رُحْنَ يَمَشِينَ الْهُوَيْئَى      كَمَا اضْطَرَبَتْ مُثُونُ الشَّارِبِينَا  
 يَفْتَنُ جِيَادَنَا، وَيَقْلُنَ: لَسْتُمْ      بُعُولَتَنَا إِذَا لَمْ تَمْنَعُونَا  
 إِذَا لَمْ نَحْمِهِنَّ فَلَا بَقِينَا      لِشِيءٍ، بَعْدَهُنَّ، وَلَا حِينَا  
 وَمَا مَنَعَ الظَّعَائِنَ مِثْلُ ضَرْبٍ      تَرَى، مِنْهُ، السَّوَاعِدَ كَالْقُلِينَا <sup>(٩٤)</sup>  
 لَنَا الدُّنْيَا، وَمَنْ أَضْحَى عَلَيْهَا      وَنَبْطُشُ، حِينَ نَبْطُشُ، قَادِرِينَا  
 إِذَا مَا الْمَلِكُ سَامَ النَّاسَ خَسْفًا      أَيُّنَا أَنْ نُقَرَّ الذُّلَّ، فِينَا <sup>(٩٥)</sup>  
 نُسَمَى ظَالِمِينَ، وَمَا ظَلَمْنَا      وَلَكِنَّا سَنَبِدًا، ظَالِمِينَا  
 إِذَا بَلَغَ الْفِطَامَ، لَنَا صَبِيٌّ      تَخِرُّ لَهُ الْجَابِرُ، سَاجِدِينَا

مَلَأْنَا الْبَرَّ، حَتَّى ضَاقَ عَنَّا      وَظَهَرَ الْبَحْرُ نَمْلُؤُهُ، سَفِينَا  
أَلَا لَا يَجْهَلُنْ أَحَدٌ، عَلَيْنَا      فَتَجْهَلْ، فَوْقَ جَهْلِ الْجَاهِلِينَا

ينبني هذا المقطع على فكرة التحوّل من السلب إلى الإيجاب في طعائن عمرو بن كلثوم، فقد كانت حركة الطعائن في بداية المعلقة تتجه نحو الموت، أي أن حضورها السلطوي يكرّس ثقافة الانهزام، مما حفّز الشاعر على استحداث لغة الأمر بغية تعطيل زمن الرحلة صوب المجهول.

وهكذا جاءت صورة الصمت الطعيني في ذلك المقطع منسجمة مع مشهد الموت والفراق، وهذه الصورة الصامتة في رحلة الطعائن تكاد تكون سمةً غالبية في جُلّ الشعر الجاهلي، إذ تقترن رحلة الطعينة بمفردات القلق، والتشاؤم، والزمن الليلي، والموت.

وأما صورة الطعينة في المقطع الأخير في معلقة عمرو بن كلثوم، فإنّها تفارق، والحال هذه، تلك الصورة القاتمة للطعينة في المدونة الشعرية الجاهلية، إذ تتجلى فيها سلطة الصوت الطعيني الذي يرفض الموت وثيمات الإخفاق والإحباط والانهزام أمام الزمن والآخر الإنساني؛ إنّه الصوت الذي يضجّ بالحركة من أجل بناء الحياة، وصياغة الانتماء للقبيلة "طعائن من بني جشم بن بكر...".

ويبدو أن الطعينة هاهنا تملك ثقافةً فحوليّةً، ترصد للمتلقّي حركة دائبة لصورة المرأة العاملة والمتفاعلة مع آمال قبيلتها ورؤاها "أخذن على بعولتهن عهداً...، إذا ما رُحْنَ يمشينَ الهوينى، يفتُن جياندا...".

ويتصادى الصوت الأثوي كذلك مع الصوت الجمعي القبلي في إدراك مأساة الفقد والفراق أو تشرذم النسيج الاجتماعي للقبيلة إذا ما كانت رحلة الطعائن نتيجة حتمية واقعة، إنهما صوتان مندغمان ومنسجمان في سبيل تحقيق سلطة القبيلة/ تغلب، والحفاظ على كينونتها، ويبدو هذا الحسّ التفاعلي (الذكوري/ الأثوي) متماهياً مع الفكر الذي سعى الشاعر إلى ترسيخه في خطباته للتمثيلات السلطوية المختلفة:

لقد بدا الشاعر في هذا المقطع متفائلاً بفعل تكوين صورة المرأة الرافضة لمنطق التحوّل والرحيل، إذ إنّ فكرة الحرب القائمة على وجود تصوّر الدائم لحضور الآخر العدو تضحي ثقافة فاعلة ومؤثرة تجعل الذات في حالة ترقب دائم لأنساق الشر التي تهدّد وجودها وكيانها. ويرى عمرو بن كلثوم أن فلسفة الحرب، ومن ثم مبادرة الآخر بها، تعدّ أداةً مهمّةً وناجعةً في حماية القبيلة وشرفها من خطر الآخر، كما يبدو في تمثيلات الطعائن "وما منع الطعائن مثل ضَرْبٍ...".

إنّ تحقق مثل هاته الفلسفة أو الرؤية كما يقول الشاعر "ترى منه السواعد كالقلينا"، كفيلاً بولادة عالم النحن الممتلئة، والتي تضحي مؤهلة لحكم العالم "لنا الدنيا ومن أضحي عليها...".

ونلاحظ الشاعر يوظف قوانين ومبادئ جاهلية تندرج في إطار فكرة الاستبداد، كما يبدو في خطابه: "ونبطش حين نبطش قادرينا...، نسمى ظالمين... ولكننا سنبدأ ظالمينا"، "ألا لا يجهلن أحدٌ علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا".

فالشاعر، إذن، يقدّم رؤيته أو رؤية قبيلته تغلب الخاصة والمفارقة لرؤى الآخرين في طبيعة التعامل مع الأشياء. فالبطش والظلم والجهل تضحي قيماً إيجابية إذا كان الهدف منها سامياً ونبيلاً، بحيث تحمي هذه القيم دمار القبيلة، وتمنع طعائنها من السبي أو النفي أو الخضوع لإملاءات الزمن السالب. وبما أن الشاعر يفترض في الآخر، على الدوام، أمارات السوء والظلم؛ فإنّ البدء بقمع هذا الآخر وإقصائه "ولكنّا سنبدأ ظالمينا"، يمثل سياسة أو تحركاً ذكياً في وأد الشرّ قبل أوّانه.

ولا يخفي هذا المقطع، بطبيعة الحال، إشارات الإضمار وحيله النسقية التي تتضمن تحذيراتٍ للنسق السلطوي المركزي بالنسبة للشاعر - سلطة عمرو بن هند. فالمقطع يظهر للمتلقّي ذاتاً/ قبيلة ترفض الذلّ، وتمتدّد على سلطة الملك إذا ما كرّس الخسف في عالم الرعية:

إذا ما المَلِكُ سامَ الناسَ خَسِفاً      أَيْنَنا أن نُقَرَّ الذُّلَّ، فينا



إن إحساس الذات بمنجزها البطولي، وتفردتها الكوني يجعل ملكيتها لفضاءات الإنسان والمكان والزمان "لنا الدنيا ومن أضحى عليها" محوراً مركزياً يلغي بدوره ملكية الآخر "إذا ما الملك سام الناس خسفاً...".

وتتكرر في هذا المقطع أيضاً صورة القبيلة التي تتجاوز بحضورها العددي الأسطوري محدّدات المكان المتناقض "ملأنا البرّ للّ وظهر البحر"، إذ إن هذا التشكيل الأسطوري للذات/ ممثلة القبيلة يظهر للآخر المتعدد قدرتها على الهيمنة واستلاب الحكم من خصومها، مما يشعر الآخر (ين) بالدونية والهامشية، ومن ثمّ الاضطرار إلى الاعتراف بهاته الهيمنة والتبعية لها:

إذا بَلَعَ الفِطامَ، لنا صَبِيٌّ      تَخِرُّ لهُ الجابِزُ، ساجِدِينا

وتفتح نهاية المعلّقة، وتحديداً بيتها الأخير، على صور للذات/ صوت القبيلة التي تتحدّى الآخر على إطلاقه (لا يجهلن أحدٌ علينا: مطلق السلطات)، وتعيد في الوقت نفسه إنتاج المفاهيم والمسلمات الحادثة في ثقافة الآخر (الجهل: الخفة والطيش)، لتوظف توظيفاً أكثر وقعاً وأثراً في النفوس حيث تصبح الجهالة عقلاً ومنهجاً منطقياً في معاملة الأنساق الضدية (فنجهل فوق جهل الجاهلينا).

وإذا كان مفتتح النص/ المعلّقة قد ابتدأ بـ "ألا" التنيهيّة (ألا هبي بصحنك فاصبحينا) التي أظهرت للمتلقّي ذاتاً شاعرية متوترة ومنفعلة نتيجة تجاوز الأثني الساقية لحضوره، فإن نهاية المعلّقة تغلق بـ "ألا" الاستفتاحية والتنيهيّة المقترنة باللهجة الأمرة والمحذرة من مغبة غياب العقل/ عقل السلطة المضادة أثناء التعامل مع الذات/ النحن التعلبيّة، وهو ما يشي بانفراج نفسي واضح في عالم الذات الشاعرة، مكنها من التغلّب على هواجس وآلام متناهية، وهي تستعرض بإمعان تمثّلات السلطة على اختلافها، وما تضمّره هاته التمثيلات من حيل ومراوغات تهدّد أحلام الشاعر بتأسيس السلطة التعلبية التي تخضع المجتمع الجاهلي لسيادتها وسياستها.

## الخلاصة:

لقد كشفت القراءة التفكيكية لتمثيلات السلطة في معلقة عمرو بن كلثوم عن رؤية عميقة للشاعر الجاهلي في ضوء صراعه مع السلطة السياسية الحاكمة وقتذاك\_أي سلطة عمرو بن هند ملك الحيرة.

وتتمحور هاته الرؤية النافذة حول جدلية مركزية هي الرفض/الانتماء. فالشاعر يتبنى فكرة الرفض بوصفها قيمة تأسيسية وثورةً سياسية ضد أساليب القهر والعبودية والإقصاء التي كان يمارسها عمرو بن هند/ ملك الحيرة، والذي كان يسمى مضطرب الحجارة أو المحرق الثاني لكثرة ظلمه وغدره(٩٦). وهذا القول يؤكد في الآن نفسه حقيقة انتماء عمرو بن كلثوم لقبيلته العربية تغلب في مواجهة إكراهات الآخر/ممثل الفرس ومراوغاته في تكريس سياسة الإخضاع والاستعباد.

وقد كانت التجليات السلطوية في هاته المعلقة بكلية إشارياتها صدى واضحاً لما يعتل في جوانية الشاعر من آلام وآمال وأحلام؛ إذ اضطره واقعه المتوتر إلى استحداث آليات أو إنتاج أنساق فاعلة لخلق واقع مغاير يكسر من خلاله جمود الزمن وإيقاعات الانكسار، بفعل تأكيد مركزية الذات (الشاعر \_تغلب\_العرب) التي تسعى بفخرها وعنفوانها اللامحدود إلى تأسيس صورة الثبات للمرأة التي تنتمي، على الرغم من تشظياتها، إلى عالم الشاعر (الساقية: تجربة المتعة\_ الطاعنة: تجربة الحرب)، وهما في رؤية الشاعر عالمان متلازمان ومتكاملان، تمكن عمرو بن كلثوم عبرهما من تقويض حضور الآخر المضاد(عمرو بن هند\_قبيلة بكر\_القبائل المضادة) بفعل حضور ثقافة الدم والتطهير.

الهوامش والتعليقات

- (1) Con Davis ,Robert, Schleifer, Ronald, Deconstruction and post structuralism , Literary Criticism( Literary and Cultural Studies), 4th Edition, Longman, New York, 1998, p.320.
- (2) Ibid, p.320.
- (3) Con Davis, Robert, Schleifer Ronald, Criticism and Culture: The Role of Critique in modern Literary Theory, Longman Group UK limited, 1991. P.160.
- (4) Ibid, p.152.
- (5) Deconstruction and post structuralism, p.323.
- (6) Ibid, p.323.
- (7) Ibid, p.323.
- (8) Norris, Christopher, Truth and The Ethics of Criticism, Manchester university press, Manchester and New York, 1994, p.44.
- (٩) الغدامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٨٥، ص ٥٧.
- (١٠) المرجع نفسه، ص ٥٤.
- (١١) المرجع نفسه، ص ٥٨.
- (١٢) الرويلي، ميجان، البازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، المركز الثقافي العربي (بيروت، الدار البيضاء)، ط٣، ٢٠٠٢، ص ١٠٨.

- (١٣) إبراهيم، عبد الله، المركزية الغربية: إشكالية التكوّن والتمركز حول الذات (المطابقة والاختلاف)، المركز الثقافي العربي (بيروت، الدار البيضاء)، ط١، ١٩٩٣، ص٣١٨.
- (١٤) المرجع نفسه، ص٣١٨.
- (١٥) عناني، محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٦، ص١٣٩.
- (١٦) المرجع نفسه، ص١٤٢.
- (١٧) الكومي، محمد شبل، المذاهب النقدية الحديثة: مدخل فلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤، ص٣١٩.
- (١٨) المرجع السابق، ص٣٢٠.
- (١٩) عناني، محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة (مرجع سابق)، ص١٤٦.
- (٢٠) سلفرمان، ج. هيو: نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي (بيروت، الدار البيضاء)، ط١، ٢٠٠٢، ص٧٨.
- (٢١) برانغان، جون، السلطة وتمثيلها: قراءة تاريخانية في قصة "أثلجت" لـ"ريتشارد جيفري، ترجمة: يوسف عليما، نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، عدد ٣٨، نوفمبر ٢٠٠٧، ص١٠٥.
- (٢٢) برانغان، جون، السلطة وتمثيلها، ص١٠٠.
- (٢٣) كاظم، نادر، تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص٤٣.
- (٢٤) السلطة وتمثيلها (مرجع سابق)، ص١٠١.
- (٢٥) الغدامي، عبد الله، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، (بيروت، الدار البيضاء)، ط٢، ٢٠٠١، ص٢٢.

- (٢٦) التبريزي ، الخطيب، شرح القصائد العشر، صنعة الخطيب التبريزي، تحقيق: فخر الدين قباوة، منشورات دار الافاق الجديدة، بيروت، ط٤، ١٩٨٠، نصّ المعلّقة ص ص ٣٢٠-٣٦٧.
- (٢٧) شرح القصائد العشر، ص ص ٣٢٠-٣٢٤.
- (٢٨) الصحن: القدح العظيم. الأندرون: قرى بالشام.
- (٢٩) شعشت الشراب: مزجته بالماء. الحص: نبت في نوار أحمر يشقه الزعفران.
- (٣٠) تجور: تعدل. اللبانة: الحاجة
- (٣١) اللحز: البخيل. إذا أمرت: إذا أديرت.
- (٣٢) صددت: صرفت.
- (٣٣) المنايا: الأقدار.
- (٣٤) فوغالي، باديس، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠٠٧، ص ١١٠.
- (٣٥) شرح القصائد العشر، ص ص ٣٢٤-٣٣١.
- (٣٦) ياطعينا: معناها يا طعينة.
- (٣٧) بيوم كرية: أي بيوم وقعة كرية. الموالي: العصابة.
- (٣٨) الصرم: القطيعة. البين: الفراق.
- (٣٩) الكاشح: العدو.
- (٤٠) العيطل: الطويلة العنق. الأدماء: البيضاء. تربعت: رعت نبت الربيع. الأجارع: جمع أجرع وجرعاء، وهو من الرمل: ما لم يبلغ أن يكون جبلا. المتون: جمع متن، وهو ما غلظ من الارض.
- (٤١) الرخص: اللينة. الحصان: العفيفة.
- (٤٢) اللدنة: اللينة. روادفها: أعجازها. تنوء: تنهض.
- (٤٣) الحمول: الإبل التي تحمل عليها الأثقال. الأصل: الأصيل.
- (٤٤) أعرضت: ظهرت وبدت. اشمخرت: طالت. اليمامة: مكان المصلت: الشاهر سيفه

- (٤٥) أم سقب : الناقة.
- (٤٦) الشمطاء: التي ليست بشابة.
- (٤٧) عليمات، يوسف، النسق الثقافي: قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط١، ٢٠٠٩، ص ٧٢.
- (٤٨) المرجع نفسه، ص ٧٢.
- (٤٩) نص الأبيات ص ص ٣٣١-٣٤٨.
- (٥٠) أبو هند: عمرو بن هند . أنظرنا: انتظرنا.
- (٥١) الصفون : صافن، وهو القائم . وقيل : هو الذي رفع إحدى قوائمه للتعب.
- (٥٢) شذبنا: فرّقنا. القتادة: شجرة بها شوك.
- (٥٣) الثفال: جلدة أو كساء يجعل تحت الرّحا ، يسقط عليه الطحين . اللهوة: قبضة تلقى في الرّحا.
- (٥٤) الضغن: الحقد.
- (٥٥) الأحفاض: متاع البيت.
- (٥٦) لُدن: لينة. ذوابل: فيها بعض الئيس.
- (٥٧) تخليها الرّقاب: أي نجعل الرقاب لها كالخلى، وهو الحشيش.
- (٥٨) الأماعز: جمع أمعز، وهي الأرض الصلبة الكثيرة الحصى . الوسوق: جمع وسق وهو الحمل.
- (٥٩) المخاريق: ما يلعب به الصبيان يشبهونه بالحديد.
- (٦٠) الإسناف: التقدم في الحروب. المشبته: أن يشبه الأمر عليهم.
- (٦١) الرهوة : أعلى الجبل.
- (٦٢) حديًا الناس: أشرف الناس.
- (٦٣) التلبّب: التحزم بالسلاح.
- (٦٤) ثبيننا: تفرّقنا.
- (٦٥) الرأس : الحي العظيم. الحزون: الأرض الصلبة.

- (٦٦) القيل: الملك. القطين: الخدم.
- (٦٧) القتو: الخدمة، خدمة الملوك خاصة.
- (٦٨) الثفاف: ما تقوم به الرماح. أشمأزت: نفرت. عشوزنة: صلبة شديدة.
- الزبون: الدفع.
- (٦٩) نص الأبيات ص ص ٣٤٨-٣٥٤.
- (٧٠) الدين: الطاعة.
- (٧١) ذو البرة: رجل من بني تغلب بن ربيعة، وقيل هو كعب بن زهير.
- (٧٢) القرينة: التي تقرن إلى غيرها.
- (٧٣) الذمار: حريم الرجل.
- (٧٤) خزاز: جبل، وقيل موضع. رقدنا: أعطينا.
- (٧٥) أراطي: مكان، وقيل ماء. الجلة: العظام من الإبل. الخور: الغزار الكثيرة الألبان. تسفّ: تأكل. الدرّين: حشيش يابس.
- (٧٦) آبوا: رجعوا. المصفدون: المغللون بالأصفاد.
- (٧٧) أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي - البنية والرؤيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٦٠٦.
- (٧٨) ياكوبي، ريناته، دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، ترجمة: موسى ربابعة، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ٢٠٠٥، ص ٨٦.
- (٧٩) نص الأبيات ص ص ٣٥٠-٣٥٣.
- (٨٠) نصّ الأبيات ص ص ٣٥٤-٣٦١.
- (٨١) الكتائب: الجماعات.
- (٨٢) البيض: الحديد. اليلب: الدرع، وقيل: الدياج.
- (٨٣) السابغة: التامة من الدروع. الدلاص: اللينة التي تزلّ عنها السيوف.
- النجاد: حمائل السيف. الغضون: التكسر.
- (٨٤) الجون: السود.

- (٨٥) المتون:الأوساط. الغدر: جمع غدير: وهو الماء.  
(٨٦) الأجرد من الخيل:القصير الشعر الكريم. النقائذ:المختارة. الافتلاء: الفطام.  
(٨٧) العاصمون: المانعون. كحل: سنة شديدة.  
(٨٨) الجفون: جمع جفن، وهو الغمد.  
(٨٩) الطمّاح ودعمي: حيان من إباد.  
(٩٠) مرداة: صخرة.  
(٩١) نصّ الأبيات ص ص ٣٦٢-٣٦٦.  
(٩٢) الميسم: الحُسن.  
(٩٣) البعل : الزوج.  
(٩٤) القلون: جمع قُلة، وهي الخشبة التي يلعب بها الصبيان.  
(٩٥) الخسف: الظلم.  
ينظر: الضبعي، المتلمس، ديوان شعر المتلمس الضُّبعي(رواية الأثرم وأبي  
عبيدة عن الأصمعي، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه:حسن كامل  
الصيرفي ،مجلة معهد المخطوطات العربية،القاهرة، ط٢، ١٩٩٧، ص٢٩.