شِعْرِيَة النَّسَقِ الثَّقافِي : دِرَاسَةٌ ثَقَافِيَّةٌ في شِعرِ الَمُتَلَمِّسِ الضُّبَعِيّ

إعـــداد

عصام حسين عبد الكريم برهم

المُشرف

د. يوسف محمود عليمات

أستاذ مساعد

قُدِمَت هذهِ الرِسالة استكمالاً لمتطلباتِ الحُصولِ على درجةِ الماجستير في الأدبِ والنقدِ

عمادةُ البحث العلمي والدراسات العليا في الجامعة الهاشمية

الزرقاء – الأردن

١٧ كانون الأول ٢٠١٢ م

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ ١٧ كانون الأول ٢٠١٢م

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
الدكتور يوسف محمود عليمات، رئيساً أستاذ مساعد ، الأدب والنقد	.....
الدكتور جمال محمد مقابلة ، عضواً أستاذ مشارك ، الأدب والنقد	.....
الدكتور محمد خليل الخلايلة ، عضواً أستاذ مشارك ، الأدب والنقد	.....
الأستاذ الدكتور موسى سامح ربابعة ، عضواً أستاذ ، الأدب والنقد جامعة اليرموك	.....

الإهـــــــداء

إلـــــــــــــــــــى

من كنت أتمنى وجودها، ولكن الأقدار كانت أسرع

أُمي الغائبة الحبيبة (رحمها الله) التي ذبلت ورودها وتركت قلوباً لفراقها تتوجع.

إلى من أرجو شفاءه القريب

والدي العزيز الغالي الحبيب(عافاه الله) ، فهو سندي بعد الله.

إلى من وقفت بجانبي ، وأخذت بيدي أُمي الحاضرة.

وإلـــــــــــــــــى

مهند عمرو ، رفيق الدرب ، وأنيس القلب في رحلة الحياة .

إلى من أُحبُّ حبهم،وأُحبُّ قربهم....،

وأُحبُّ أن أكون نبض قلوبهم ...

إخوتي : عامر ، وعمار ، وعمر ، وعدنان.

وأصدقائي : الأستاذ أحمد ، وخالد ، وعبد الله، وضيف الله

الـــشـــكـــر

أتقدمُ بجزيلِ الشكرِ إلى أستاذي الدكتور يوسف محمود عليمات ، الذي وجَّهني للكتابة في هذا الموضوع ، وكان موجهاً وناصحاً ومعلماً ، وسنداً لي في مراحل كتابة هذا البحث، فقد صبر وتحمل عناء هذا الجهد ، إذ لم يضنّ بفكرة أو جهد ، فله مني الشكر والتقدير .

كما أتقدم بخالص الشكر إلى الأساتذة الكِرام أعضاء لجنة المناقشة أ.د. موسى ربابعة ، ود. جمال مقابلة ، ود. محمد الخلايلة الذين تفضلوا بقبول مناقشة هذه الدراسة ، وتحملوا عَناءَ قراءة هذا البحث ،إذ إن هذا البحث يقوم بآراء أساتذتي الكِرام ، وستكون ملاحظاتهم محطّ عناية الباحث ، نفعني الله بعلمهم .

والله وليّ التوفيق

الفهرس

ملخص باللغة العربية ..... ز

المقدمة ..... (١)

التمهيد ..... (٤)

الفصل الأول – (الشِّعْرِيَّة والأَنْسَاق الثَّقافية)..... (٨)

المبحث الأول: الشِّعْرِيَّة في النقد العربي القديم ..... (٩)

المبحث الثاني: الشِّعْرِيَّة في ضُوءِ مناهج الحداثة وما بعدها ..... (١٣)

– الشِّعْرِيَّة عند رومان ياكبسون (اللسانيات)..... (١٣)

– الشِّعْرِيَّة عند جان كوهن (الانزياح)..... (١٦)

– الشِّعْرِيَّة عند رولان بارت ..... (١٧)

– الشِّعْرِيَّة عند إيفانكوس (نظرية اللغة الأدبية) ..... (١٨)

– الشِّعْرِيَّة عند تزفيتيان تودوروف ..... (٢٠)

– الشِّعْرِيَّة عند كمال أبو ديب ..... (٢٤)

– الشِّعْرِيَّة عند عبد الله الغذامي ..... (٢٦)

– الشِّعْرِيَّة عند صلاح فضل ..... (٢٨)

المبحث الثالث: النَّسَق الثقافي في ضوءِ الدراسات الثقافية ..... (٣٠)

– النقد الثقافي عند آرثر أيزابرجر ..... (٣٠)

– النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي ..... (٣٤)

– النَّسَق الثقافي : المصطلح والآفاق النقدية..... (٣٦)

– النَّسَق الثقافي عند عبد الله الغذامي ..... (٤١)

الفصل الثاني _ التطبيق (الأبعاد الموضوعية في شعر الَمُتَلَمِّسِ الضُّبَعِيّ)..... (٤٤)

المبحث الأول: الَمُتَلَمِّسِ الضُّبَعِيّ: الشاعر والسِّياق التاريخي والثَّقافي..... (٤٥)

– حياة المتلمس ..... (٤٧)

– الَمُتَلَمِّسِ وشِعره ..... (٥٠)

– الَمُتَلَمِّسِ والملك عمرو بن هند ..... (٥١)

– صحيفة الَمُتَلَمِّسِ ..... (٥٣)

المبحث الثاني: مَرْكَزِيَّة الإنسان في شعر الَمُتَلَمِّسِ الضُّبَعِيّ..... (٥٥)

المبحث الثالث: صُورة المكان في شِعْرِ الَمُتَلَمِّسِ الضُّبَعِيّ..... (٦٣)

المبحث الرابع: شِعْرِيَّة الحِوار في النَصِّ الشِّعْرِي ..... (٦٦)

المبحث الخامس: نَسَقِيَّة القَناع في النَصِّ الشِّعْرِي..... (٧٣)

الفصل الثالث (قِراءةٌ ثَقافيَّة في نَمُوْذَجَيْنِ شِعْرِيَينِ لِلَمُتَلَمِّسِ الضُّبَعِيّ)..... (٧٧)

النص الأول . غواية السلطة : النسق السلطوي ، والذات المتعالية ..... (٧٨)

النص الثاني . جماليات الحزن : قراءة ثقافية في عينية الَمُتَلَمِّسِ الضُّبَعِيّ ..... (٨٥)

الخاتمة ..... (٩١)

قائمة المصادر والمراجع ..... (٩٤)

المُلخص باللغةِ الانجليزيةِ ..... (٩٧)

المُلَخَّص

شِعْرِيَّةُ النَّسَقِ الثَّقافِي : دِرَاسَةٌ ثَقَافِيَّةٌ في شِعرِ الَمُتَلَمِّسِ الضُّبَعِيِّ

إعداد

عصام حسين عبد الكريم برهم

المشرف الرئيسي

د. يوسف محمود عليمات

أستاذ مساعد

تهدفُ هذه الدراسة إلى تقديم قراءة عميقة لموضوعة الشِّعْرِيَّة النَّسَقِيَّة وِفقَ تَجلِّيات حضورها الإبداعي في النقدَ العربي القديم والحديث ، وتتكون هذه الدراسة من مقدمة، وتمهيد للدراسة، وثلاثة فصول وخاتمة.

تناول الفصل الأول من الدراسة مفهوم الشِّعْرِيَّة في النقد العربي القديم والشِّعْرِّية في ضوء مناهج الحداثة وما بعدها . ثم ينتقل الباحث إلى النَّسَقِ الثقافي (المفهوم والرؤية) في ضُوء الدراسات الثقافية .

أما الفصل الثاني فقد تناول الباحث ديوان الشاعر(المتلمس الضبعي) لاستخراج ما فيه من أبعاد موضوعية في شِعْرِه ، من خلال التعريف به والسِّيَاق التاريخي والثقافي له ، ومَرْكَزية الإنسان في شعر الشاعر ، بعد أن توقف الباحث على التَجَلِّيات في شعره (الأُنثى ، والقبيلة ، والسلطة) . بعدها تَطَرَّق الباحث إلى صورة المكان في شعر الَمُتَلَمِّسِ الضُّبَعِيِّ ، وأسلوبية الحوار التي ظهرت في بنية نصّه .

وأما في الفصل الثالث فقد شرعت الدراسة بقراءة نَمُوْذَجَيْنِ شِعْرِيينِ لِلَمُتَلَمِّسِ الضُّبَعِيِّ : إذ درس الباحث قَصِيْدَتَيْن للشاعر وطَبَّق عليهما أبرز محاور الشِّعْرِيَّة النَّسَقِيَّة الثقافية . وخُتِمت الدراسة بأبرز النتائج التي تَوصَّل إليها الباحث في رسالته .

المقدمة

الحمد لله رب العالمين ، وأفضل الصلاة وأتمّ التسليم على سيدنا محمد خاتم الأنبياء والمرسلين وبعد:

تعد طُروحاتِ النقدِ الثقافي من أبرزِ الاتجاهات النقدية التي ظهرتْ في مرحلة ما بعدَ البنيوية أو ما يطلق عليها في مَدْرَسِيَّات النقد الغربي " ما بعد بعد البنيوية " محطَّ ارتكازٍ لدراسة النص الأدبي القديم في ضوء ما بعد الحداثة . فشعرنا العربيُّ القديمُ قادرعلى مواكبة مقولات النقد المعاصر ، بفعل ما يكتنزه من طاقاتٍ لغويةٍ وإشاراتٍ دلاليةٍ ، إذ يمكنُ للناقدِ المعاصرِ أن يُوظِّفَ المناهجَ النقديةَ الحداثيةَ وما بعد الحداثية لسبرِ البنى العميقة للنصوص الشعْرِيَّة القديمة ، وتأويل مُضمراتها النسَقِيَّة.

وتكمنُ أهميةُ هذه الدراسةِ في جِدّة موضوعها ، إذ تسعى إلى قراءةِ النصّ الشعريِّ قراءةً منهجيةً يحسبها الباحث قادرةً على فحص المفاهيم الجمالية والنَّسَقِيَّة في بنية القصيدة الجاهلية . وتأسست منهجيةُ هذه الدراسة على المنطلقات والمقولات المحوريةِ التي يجترحُها النقدُ الثقافيُّ ، التي تسعى إلى الكشف عن الأنساق المُتوارية في بنية النَّص الشعري عند (الَمُتَلَمِّسِ الضُّبَعِي) ، وهي أنساقٌ تختفي وتتحرك في آنٍ وراءَ الجماليِّ والمجازيِّ ، مُضمرةً أبعادَها الفلسفيةَ والإنسانيةَ .

وقد آثرتُ في هذه الدراسة في مساريها النظريِّ والإجرائيِّ ، تقديمَ قراءةٍ عميقةٍ وفاحصةٍ لموضوعةِ : الشِّعْرِيةِ / النَّسَقِيَّةِ في إطارِ الجدلياتِ الفكريةِ وِفق منطلق تجلياتها وحضورها الإبداعيِّ في النَّقْدَيْنِ العربيِّ القديمِ والحديثِ ، ومن ثم استكناه الأبعاد الوظيفية المتعددة بِوَصْفِها إشكاليةً ذاتَ دلالاتٍ معرفيةٍ لا متناهيةٍ . وكان الهدفُ من الدراسة قراءَة النصِّ الشِّعريِّ الجاهليِّ قراءةً ثقافيةً حداثيةً .

وقد قَسَّمَ الباحثُ الدراسةَ إلى ثلاثةِ فصولٍ جاءت على النحو الآتي :

الفصلُ الأولُ : تحدث فيه الباحث عن الشعْرِيَّةِ ومفهومِها في النقد العربيِّ القديم، ثم الشِّعْرِيَّةِ في ضوء الحداثةِ وما بعدها ، ومن ثم ذهب الباحثُ إلى الحديث عن النَّسَقِ الثقافيِّ وتجلِّياتِه نظريًّا في النقد العربي القديم .

وأما الفصلُ الثاني : فاتصلَ بالمُتلمِّس الضُّبَعِيِّ في ضوء السياقين التاريخيِّ والثقافيِّ من خلال ديوانهِ (شِعْرُ الْمُتَلَمِّسِ الضُّبَعِيِّ) . وقد تَوَقف الباحثُ في شِعرِ الْمُتَلَمِّسِ عند مَرْكَزِيَّةِ الإنسان في شِعرِهِ ومظاهرِ تجلِّياتِ الآخرِ في قصائده ، وكيف صَوَّرَ المُتلمِّسُ الضُّبَعِيُ المكان في أشعاره ، وتمثيلهِ لِشِعْرِيةِ الحوارِ في نَصِّه الشعريِّ.

وأما الفصلُ الثالث : ففيه قدم الباحثُ قراءةً ثقافيةً في نَمُوْذَجَيْنِ شِعْرِيَينِ لِلْمُتَلَمِّسِ الضُّبَعِيِّ . إذ بينت القراءة تجليات الأنساقُ التفاعلية والقناعُ النَّسَقيُّ في شِعرِهِ . ثم انتهتْ الدراسةُ بالخاتمة وفيها خلاصةٌ مركزةٌ لما وَصَلت إليه الدراسة من نتائج .

وتحاول هذه الدراسة أن تفيد من طروحات النقد الثقافي ، والأسئلة الشائكة التي يثيرها هذا النقد حول الموضوعات الفكرية التي يضمرها النص الشعري . وقد شكلت دراسات النقاد المعاصرين في إطار النقد الثقافي والشعرية الثقافية محوراً مهماً يعطي النصَّ بوصفه حدثاً نسقياً أهمية كبيرة من الناقد الثقافي .

إن دراسة النص الشعري الجاهلي بشكل عام ، وشعر المتلمس الضبعي نموذج الدراسة بشكل خاص ، يكسب النص حيوية جديدة وتشكيلات رمزية وفضاءات نسقية مشبعة بروح النقد المعاصر . فيغدو النص الشعري الجاهلي بفعل طاقته اللغوية نصاً منتجاً ومنفتحاً على قضايا الإنسان وإشكاليات الحياة .

وتكشف الموضوعات التي تناقشها فصول هذه الدراسة مثل : مركزية الإنسان ، والمكان ، والحوار ، والقناع ، والآخر ، والسلطة ...إلخ ، عن تجربة فريدة لنموذج الدراسة / المتلمس الضبعي في صراعه مع الأضداد ، وطرح أسئلة جذرية تتعلق بالهوية وأسئلة الوجود .

وختاماً ، فإنني حاولت جاهداً أن تكونَ هذه الدراسةُ على الصورةِ التي أَرْتَجِيها ، فإن وُفقتُ فالحمدُ لله من قبلُ ومن بعدُ ، وإن شابها التقصيرُ أو النقصانُ ، فإن الكمالَ لله وحده . فأسألُ اللهَ أن لا يحرمني أجرَ المجتهدِ .

التمهيد

لقد سَعت الدراسات الثقافية منذ ظهور علاماتها الأولى في بداية الستينيات إلى فحص العلاقة بين الكتابة والمجتمع في بنى النصوص ، كما اهتمت هذه الدراسات في الآن نفسه باستجواب منظومة القيم والأعراف والمرجعيات السائدة في الثقافة الغربية ، وقد توصَّلت الدراسات الباحثة في إشكاليات الفكر الغربي إلى أن الثقافة ذلك الكل المُعقد ، تتأسس في سيرورتها النَّسَقية على قانون الجذب والإقصاء ، لذا فإن عملية الفهم لهذا القانون الضِدِّي يستوجب تفعيلاً لملكةِ النشاط العقلي بفعل احتواء تاريخ الثقافة أو ثقافة التاريخ من المحلل الثقافي [١]. وقد تبلور للنقد الثقافي ، من خلال رحلة النظرية التي استغرقت معظم القرن العشرين ، هدف يتمثل في مجاوزة النص بمفهومه التقليدي واعتباره مادة خاماً توظف لاستكشاف أنماط معينة من الأنظمة السردية والإشكاليات الأيديولوجية وأنساق التمثيل ، ، وكل ما يمكن تجريده من النص [٢]. فالنص ليس الغاية القصوى للدراسات الثقافية ، وإنما غايته المبدئية : الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أي تموضع كان ، ولا يقتصر الأمر على قراءة النص في ظل خلفيته التاريخية ذات الأنماط المصطلح عليها ، فالنص والتاريخ منسوجان ومدمجان معاً بوصفهما جزءّا من عملية واحدة [٣].

---

(١)عليمات ، يوسف ، النسق الثقافي – قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٩م، عالم الكتب الحديث – إربد ، ص١٦.

(٢) إبراهيم ، عبد الله ، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ، الطبعة الأولى ،٢٠٠٤م ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ص١٢٢.

(٣) نفسه ، ص١٢٢ .

وانطلاقاً من طُرُوحات التحليل الثقافي وتصورات هذا المنهج لطبيعة العلاقة بين الخِطاب والسُّلطة، فإن الدارس يذهب إلى أن العلاقة بين الخطاب الشعري في أدبنا العربي والسُّلطة لا تخضع في كليتها لمفهوم الهيمنة المُطلقة للسُّلطة . بحيث يتحول الخطاب الشِّعرِي إلى خطاب شعاراتي يُروج للسُّلطة كما هو الأمر في قصائد المديح والاعتذار[١].

إن الصِّيَغ الجمالية التي فيها القصائد ما هي إلا تشكيلات زَخْرفية خارجية وخادعة يتبناها الشاعر الفنان لكي يُضَمِّنها نقده لممارسات السُّلطة من جهة ، وليقدم لنا صورة النَّسَق المُضاد الذي يرفض محاولات السُّلطة في جعله عبداً يوظف قُدراته الابداعية وأدواته الفكرية من أجل امتداحها [٢] .

يهدف التحليل الثقافي ، كما أشار مُنظِّروه ، إلى مُساءلة التراث وأعراف المؤسسات الثقافية والأنساق الثقافية مساءلة واعية بفعل الفحص القرائي الذي يؤديه الناقد المختلف ، ومن ثم التأكيد على شكلية الإفرازات أو النتاجات الثقافية لهذه المؤسسات ، والاعتراف بعدم براءة شعاراتها وخطاباتها لتحقيق نوع من الاندماج أو العلاقة بين الأدب المكتوب في أي عصر ، وبين خطاب المؤسسات الأيديولوجية [٣]. وبالتالي فإن القراءة الثقافية تقارب النص الأدبي بوصفه معطىً ثقافياً وسيرورة نسقية . وهي بهذا المفهوم تعلن فاعلية الثقافة ، وإعادة المؤلف بعد أن أكَّدَ (رُوْلان بَارت) موت المؤلف ، فالمؤلف في منظور القراءة الثقافية يُعد مبدعاً ومنتجاً قادراً على فهم سياقات الثقافة.

---

(١) ينظر ، عليمات ، يوسف ، النسق الثقافي ، ص ١٧ .
(٢) نفسه ، ص ١٤ .
(٣) نفسه ، ص ١٤ .

ولذلك فإن معرفة تكوينه الثقافي تبدو من الأهمية بمكان للكشف عن الفاعليات النَّسَقية في الخطاب الأدبي ، وانطلاقاً من هذا الفهم للقراءة الثقافية ، يمكننا القول أن الثقافة تمثل قطباً حيوياً في تشكيل المرجعيات الثقافية والمعرفية والجمالية والتاريخية [١].

ولذلك تهدف الدراسات الثقافية إلى تناول موضوعات تتعلق بالممارسات الثقافية وعلاقتها بالسلطة من أجل اختبار مدى تأثير تلك العلامات على شكل الممارسات الثقافية [٢].

ومن هنا تؤدي الدراسات الثقافية وظيفتها من خلال الاستعارة ، بحرية ، من فروع المعرفة كافة : العلوم الاجتماعية ، والإنسانية ، والفنون ، كما تقتبس مناهج بحثية ونظريات من علم الاجتماع ، وعلم النفس ، والأنثروبولوجيا ، والنقد الأدبي ، واللغويات ، والفلسفة ، ونظريات الفن ، والعلوم السياسية [٣]. وتقدم هذه الدراسة تصوراً جديداً للشعر الجاهلي، انطلاقاً من طروحات جماليات التحليل الثقافي ، الذي يولي الأنساق المتمركزة في البنى النَّصْيَّة أهمية كبيرة للكشف عن تشكلات هذه الأنساق ووظيفتها المؤسسة للمعاني والرموز والدلالات . وبما أن القصيدة الجاهلية تحوي في بنيتها العميقة مضمرات نَسَقيَّة متعلقة بنظرة الشاعر الجاهلي للوجود الإنساني ، فإن تأويل هذه الأنساق المُضمرة من حيث هي مكونات ثقافية للمجتمع الجاهلي ، تحتاج إلى تأويلٍ ثقافيٍّ عميق يُبين طبيعة الموضوعات التي يمكن أن تُنتجها هذه الأَنساق [٤].

---

(١) ينظر ، عليمات ، يوسف ، النسق الثقافي ، ص ١٤.

(٢) سارادار زيودين ، وفان لون بورين ، أقدم لك ، الدراسات الثقافية ، ترجمة : وفاء عبدالقادر ، المشروع القومي للترجمة ، عدد ٨٥٨ ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣م ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ص ١٣ .

(٣) نفسه ، ص ١١ .

(٤) عليمات ، يوسف ، جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي نموذجاً) ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٤م ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان ، ص١٥.

كما تحاول هذه الدراسة أن تَكْتَنه عالم النَّص الشعري الجاهلي ، هذا النص الذي تَعاورَتهُ أقلام البَاحِثِيْن من عرب وغيرهم محاولة التعرف على خفاياه و أسراره ، متجاوزة بذلك تلك الدراسات التي كانت تلامس سطح هذا النص دون أن تُضيء جوانبه [١]. وقد أثبت النص الجاهلي حيويته من خلال صلاحيته للمناهج النقدية المختلفة من الأسطورية إلى النفسية إلى الاجتماعية وغيرها من المناهج الأخرى . وقد استطاعت هذه المناهج أن تُثبت قابلية النَّص الشعري الجاهلي للمناهج النقدية الحديثة ، وبالتالي أصبح هذا النص نصاً مفتوحاً قابلاً لقراءات متعددة[٢] . وقد أكد الدكتور (موسى ربابعة) أن النَّص الجاهلي يَتَجلَّى ويكتسب ألقه ووهجه من كونه نصاً مراوغاً لا يفصح عما يريد بسهولة متناهية[٣] .

---

(١) ربابعة ، موسى ، قراءة النص الشعري الجاهلي، الطبعة الأولى ،١٩٩٨م ، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد ، الأردن ، ص٥ .
(٢) نفسه ، ص ٦ .
(٣) نفسه ، ص ٦ .

الفصل الأول

(الشعرية و الأنساق الثقافية)

المبحث الأول : الشِّعْرِيَّة في النقدِ العربي القديم.

المبحث الثاني : الشِّعْرِيَّة في ضُوءِ مناهج الحَداثة وما بعدها.

المبحث الثالث : النَّسَق الثقافي في ضوء الدراسات الثقافية.

المبحث الأول : مفهوم الشِّعْرِيَّة في النقدِ العربيِّ القديم

الشِّعْرِيَّة مفهوم نقديّ برز بشكل واضح في الدراسات النقدية المعاصرة ، وتبدو أهمية هذا المفهوم من قدرته على كشف المفاهيم والموضوعات المتعددة في بنية النصوص الأدبية بشكل عام. ويعود أصل مفهوم الشِّعْرِيَّة (poetics) إلى أرسطو حيث تنوع المفهوم بتنوع المُصطلح نفسه. ويبدو أننا نواجه من جهةٍ أولى مفهوماً واحداً بمُصْطلحاتٍ مختلفة ، وذلك بارز في تراثنا النقدي العربي . ونواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحدٍ من جهةٍ ثانية، ويظهر هذا الأمر في التُراث النقدي الغربي . إن الجهة الأولى تتلخص في مفهوم الشِّعْرِيَّة العام، وتتمثل في شِعرِيَّة أرسطو وقضية عمود الشِعر ونظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، أما الجهة الثانية فتتمثل في النظريات الغربية للشِّعرِيَّة، كنظرية ياكبسون ونظرية الانزياح عند كوهن ، ونظرية الفجوة – مسافة التوتر – عند كمال أبو ديب [١].

وتحاول هذه الدراسة تَناول مصطلح الشِّعْرِيَّة في الدراسات النقدية العربية القديمة، ثم تنتقل إلى الدراسات الغربية المعاصرة التي تتعدد رؤيتها لمفهوم الشِّعْرِيَّة بشكلٍ أكثر شمولية ودقة ، كَوْن هذه الدراسات الأخيرة قد طَوَّرت من مفهوم الشِّعْرِيَّة حتى أصبح لها نظريات وأُسس في الدرس النقدي المعاصر.

وعندما نَسْتقرىء تراثنا النقدي القديم نجد إشارات مهمة ترتبط بطريقة ما بمفهوم الشِّعْرِيَّة، ومن ذلك ما ذكره الفارابي حول مفهوم " التوسع " الذي يرتبط بمفهوم الشِّعْرِيَّة . يقول الفارابي (ت٢٦٠هـ) :" و التوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها ، فيبتدىء حين ذلك أن تحدث الخطبية أولاً ثم الشِّعْرِيَّة قليلاً قليلاً "[٢] .

---

(١) ناظم ، حسن ، مفاهيم الشعرية – دراسة مقارنة في الأصول والمنهج ، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ص٢١.

(٢) نفسه ، ص٢٢.

ويَعْنِي الفارابي بلفظة (الشِّعْرِيَّة) السِّمات التي تظهر على النَّص بفعل ترتيب وتحسين مُعيَّنَين ، حيث تُؤدي هذه السِّمات في الأخير إلى ظهور أسلوب شِعْري يطغي على النص[١] .

وأما ابن سينا (ت٤٢٨هـ) فقد أشار إلى أن " السبب المُوَلِّد للشعر في قوة الإنسان ، شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة ، والسبب الثاني حُب الناس للتأليف " [٢]. وبهذا فإن معنى لفظة (شِعْرِيَّة) عند ابن سينا يتخذ منحىً نفسياً يرتبط بغريزة الإنسان الذي تحقق له المحاكاة والتناسب لتلك المتعة [٣].

وقد أشار عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١أو٤٧٤هـ) فِي أَسرار البلاغة إلى الشِّعْرِيَّة بمفهُومها الحَديث من خلالِ إشاراتٍ دالة . فقد أشار إلى بيان أمر المعاني كيف تتفق وتختلف ومن أين تجتمع وتتفرق ، قائلاً :" إن من الكلام ما هو كما هو شريف في جوهره كالذهب الإبريز الذي تختلف عليه الصور ، وتتعاقب عليه الصناعات ، وجل المعول في شرفه على ذاته . ومنه ما هو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة ، فلها ما دامت الصورة محفوظة عليها لم تنتقض ، وأثر الصنعة باقياً معها لم يبطل –قيمة تغلو ، ومنزلة تعلو ، وللرغبة إليها انصباب ، وللنفوس بها إعجاب " [٤].

ويتصل مفهوم الشِّعْرِيَّة بمصطلح الاستعارة ووظائفها كما يبدو في قول الجرجاني حول الاستعارة ، ومن هنا نجد الاستعارة عند الجرجاني في قولهِ :" ينبغي أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفاً تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع ، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل ، وينقله إليه نقلاً غير لازم ، فيكون هناك

---

(١) ينظر، ناظم ، حسن ، مفاهيم الشعرية ، ص٢٣.

(٢) نفسه، ص٢٢.

(٣) نفسه ، ص٢٤.

(٤) الجرجاني ، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، تحقيق محمود محمد شاكر، الطبعة الأولى ، ١٩٩١م، دار المدني ، جدة ، ص٢٦.

كالعارية"[١] . فمن خلال مفهوم الاستعارة وفاعليتها عند الجرجاني نَلْحظ أنه يشير إلى مسألة خروج الألفاظ على المألوف ، ولهذا فإننا نجد أن الجرجاني تطرق إلى الشعرية من خلال إخراج الألفاظ عن معجميتها الدلالية إلى ما هو غير شائع في الدلالات ، وهذا الأمر يجعل للشِّعْرِيَّة قيمة جمالية . فإذا استعمل الشاعر شيئاً منها في غير الجنس الذي وضع له فقد استعاره منه ونقله عن أصله وجاز به موضعه كقول العجاج :" وفاحماً، ومرسناً مسرجاً "[٢] .

كذلك نجد الجرجاني يَفْصِل بين الاستعارة والتخييل ، لأن المُستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة ، وإنما يَعْمد إلى إثبات شبه هناك ، فلا يكون مخبره على خلاف خبره ، ومثال ذلك كقوله عز وجل :" واشتعل الرأس شيبا ". فلا شبهة في أن ليس المعنى على إثبات الاشتعال ظاهراً ، وإنما المراد إثبات شبهه .[٣] وكذلك قوله صلى الله عليه وسلم :" إياكم وخضراء الدمن " معلوم أن ليس القصد إثبات معنى ظاهر اللَفْظَيْن ، ولكن الشبه الحاصل من مجموعها وذلك حسن الظاهر مع خبث الأصل [٤].

ومن هنا يربط الدارس الشِّعْرِيَّة من خلال المعنى الظاهري والمعنى الباطني الذي

يدخل ضمن النَّسَق المُضْمَر . فقد أراد الجرجاني بالحديث عن التَّخييل أن ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً ، ويدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا يرى[٥] . فالتَّخييل هو خداع العقل .وبذلك نجد الجرجاني قد أشار إلى الشِّعْرِيَّة والقيمة الجمالية لها . لذا نجد الشِّعْرِيَّة عنده تتمثل في الخروج باللفظ على المألوف وهذا الخروج

---

(١) ينظر ، الجرجاني ، عبد القاهر ، أسرار البلاغة ، ص٣٠.

(٢) نفسه ، ص٣١.

(٣) نفسه ، ص٢٣٨.

(٤) نفسه ،ص٢٣٩.

(٥) نفسه ، ص٢٣.

هو الذي يكسب الشاعر الشعرية وبالتالي تظهر عنده الجمالية التي تنتج إشارات ودلالات سَطْحيَّة و عميقة.

وأما ابن رشد (ت٥٢٠هـ) فقد أفاد من طُروحات أرسطو حول الشِّعْرِيَّة والوزن فيقول نقلاً عن أرسطو :" وكثيراً ما يوجد في الأقاويل التي تسمى أشعاراً ما ليس فيها من معنى الشِّعْرِيَّة إلا الوزن ".[١]وبالتالي تعني الشِّعْرِيَّة عنده الأدوات التي تُوظَّف في الشعر[٢].

(١) ينظر ، الجرجاني ، عبد القاهر ، أسرار البلاغة ، ص٢٢.

(٢) نفسه ،ص٢٤ .

المبحث الثاني : الشِّعْرِيَّة في ضوء مناهج الحداثة وما بعدها

الشِّعْرِيَّة عند رومان ياكبسون (اللسانيات)

حَظِيَ مصطلح الشِّعْرِيَّة في الدراسات الحديثة باهتمام عدد قليل من النقاد ولا سيما الغَرْبِيين منهم ، وهذا ما نلحظه مثلاً عند رومان ياكبسون الذي حدد الشِّعْرِيَّة بقوله: " إن موضوع الشِّعْرِيَّة يتعلق بالاختلاف النوعي الذي من اللغة عن الفنون الأخرى"[١] . فالشِّعْرِيَّة عند ياكبسون " تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماماً مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية ، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية ، فإنه يمكن اعتبار الشِّعْرِيَّة جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات "[٢]. وقد نجد العديد من الملامح الشِّعْرِيَّة لا ينتسب إلى علم اللغة فحسب ، وإنما ينتسب إلى مجموع نظرية الدلائل أي إلى السيميولوجيا العامة [٣].

ويؤكد ياكبسون في حديثه عن الشِّعْرِيَّة ، بإبعاد الشِّعْرِيَّة عن اللسانيات لا شيء يبرره إلا حالما يجد مجال اللسانيات نفسه محصوراً حصراً مفرطاً [٤]. وبالتالي يرى أن الشِّعْرِيَّة والاتجاهات الأدبية المجاورة تؤكد بطريقة ملموسة أن الكلمة توفر لنفسها قانونها الخاص. فمحتوى مفهوم الشعر غير ثابت وهو يتغير مع الزمن ، إلا أن الوظيفة الشِّعْرِيَّة أي الشَّاعِرِيَّة (poeticite) هي كما أكد الشكلانيون [٥] ، عنصر فريد عنصر لا يمكن اختزاله بشكلٍ ميكانيكي إلى عناصر أخرى ، وبصفة عامة إن الشَّاعِرِيَّة هي مجرد مكون من بنية مركبة ، إلا أنها مكون يحول بالضرورة العناصر الأخرى ، ويحدد معها سلوك المجموع .وتتجلى الشَّاعِرِيَّة من وجهة نظر ياكبسون في أنها " كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المُسمى ولا كانبثاق للانفعال.

---

(١) ياكبسون ، رومان ، قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الطبعة الأولى ،١٩٨٨م ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ص٢٤.

(٢) نفسه ، ص٢٤.

(٣) نفسه ، ص٢٤.

(٤) نفسه ، ص٢٦.

(٥) نفسه ،ص١٩.

وتتجلَّى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع ، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة "[١] .ومن هنا يُعرِّف ياكبسون الشِّعْرِيَّة : " بأنها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشِّعْرِيَّة في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة "[٢] .

وظيفة الشِّعْرِيَّة عند ياكبسون

قبل الحديث عن الوظيفة الشِّعْرِيَّة عند ياكبسون ، كان على الباحث أن يقدم صورة مختصرة عن العوامل المُكونة لكل سيرورة لسانية ولكل فعل تواصلي لفظي . فالمرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه ولكي تكون الرسالة فاعلة ، فإنها تقتضي سياقاً خطابياً قابلاً للإدراك والتصور من قبل المرسل إليه . وتقتضي الرسالة أخيراً اتصالاً ، أي قناة فيزيقية وربطاً نصياً بين المرسل والمرسل إليه وقد مثل هذا الاتصال ، كما يرى ياكبسون، بالخُطاطة التالية [٣]:

مرسِل .....(سياق ، رسالة ، اتصال ، سَنَن أو الشيفرة ومضمونها) .....مرسَل إليه.

ولكل عامل من هذه العوامل التي حددها ياكبسون في الخُطاطة السابقة وظيفة لسانية مختلفة . كما أن تنوع الرسائل لا يكمن في احتكار وظيفة أو وظيفة أخرى ، وإنما يكمن في الاختلافات في الهرمية بين هذه الوظائف . وتتعلق البنية اللفظية لرسالة ما قبل كل شيء بالوظيفة المهيمنة . وباختصار الوظيفة المسماة " وضعية " و " معرفية " و " مرجعية " هو المهمة المهيمنة للعديد من الرسائل[٤].

ويؤكد ياكبسون أن الدراسة اللسانية للوظيفة الشِّعْرِيَّة ينبغي أن تتجاوز حدود الشعر ، ومن جهة أخرى لا يمكن للتحليل اللساني للشعر أن يقتصر على الوظيفة الشِّعْرِيَّة ، فخصوصيات

---

(١) ينظر ، ياكبسون ، رومان ، قضايا الشعرية ، ص١٩.

(٢) نفسه ، ص٣٥.

(٣) نفسه ، ،ص٢٧.

(٤) نفسه ، ص٢٨.

الأجناس الشِّعْرِيَّة المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشِّعْرِيَّة المُهَيْمِنة وذلك في نظام هرمي متنوع [١]. فالشِعْر الملحمي المركز على ضمير الغائب يفتح المجال أمام الوظيفة المرجعية ، والشِعْر الغنائي المُوجه نحو ضمير المتكلم شديد الارتباط بالوظيفة الانفعالية ، وشِعْر ضمير المخاطب يَتَّسم بالوظيفة الإفهامية . وبعد هذا الاستكمال المتفاوت للوظائف الأساسية للتواصل اللفظي ، يُمثل لنا ياكبسون خطاطية مناسبة للوظائف على النحو الآتي [٢] : انفعالية ..... (مرجعية، شِعْرِيَّة ،انتباهية ،ميتالسانية).....إفهامية .

وأخيراً يمكن القول إن تحليل النظم يعود إلى الكفاءة الشِّعْرِيَّة التي تعالج الوظيفة الشِّعْرِيَّة في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة[٣]. فالشِّعْرِيَّة تهتم بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشِّعْرِيَّة لا في الشعر فحسب ، حيث تُهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة ، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر ، حيث تُعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشِّعْرِيَّة.

---

(١) ينظر ، ياكبسون ، رومان ، قضايا الشعرية ، ص٣٢.

(٢) نفسه ، ص٣٠

(٣) نفسه ، ص٣٥.

الشِّعْرِيَّة عند جان كوهن (الانزياح)

ترتبط الشِّعْرِيَّة (بوصفها مفهوماً) عند بعض النقاد بالدرس الأسلوبي ، ومن هؤلاء النقاد جان كوهن الذي أشار إلى مفهوم (الانزياح) وهي مَرْكز عمله . فالشِّعر عنده انزياح عن معيار هو قانون اللغة فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها ، إلا أن هذا الانزياح لا يكون شِعرياً إلا إذا كان محكوماً بقانون يجعله مختلفاً عن غير المعقول . فاللغة الشِّعْرِيَّة تشغل منزلة وسطا تتأرجح بين قطبين ، الأول قطب اللغة الخالصة الصحة أي الخالية من الانزياح ونموذج هذا هو الخطاب العلمي ، والقطب الثاني هو قطب اللغة غير المعقولة ومثال ذلك (العدد ٣ يبيض) ، وهذا القطب نقيض الأول فأحدهما ذو معنى والآخر لا معنى له.

وللغة الشِّعْرِيَّة علاقة بغير المعقول من جهة خرقها لقانون اللغة [١]. فالشِّعْرِيَّة إذن عند كوهن علم موضوعه الشعر وبالتالي عنيت كلمة شِعر بالإحساس الجمالي الخاص الناتج عادة من القصيدة [٢].

ولهذا فإن هدف الشِّعْرِيَّة كما يرى كوهن ، هو البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة . وهنا يواجه الشعر بالنثر . لذا نجد الشِّعْرِيَّة عنده متأخرة عن الشعر [٣] .

---

(١) كوهن ، جان ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، الطبعة الأولى ،١٩٨٦م، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ص ٦.

(٢) نفسه ، ص٩.

(٣) نفسه ، ص٣٩.

الشِّعْرِيَّة عند رولان بارت

يتحدث رولان بارت عن مصطلح لَذَّة النص في كتابه (لَذَّة النص) بوصفه مفهوماً دقيقاً يُبرز دور المتلقي في اكتشاف المضامين والشِّيفرات التي يضمرها النص . ويرى بارت أن " لَذَّة النص ككلٍ متكامل تعني عنده قيمة قديمة، ولكن ما جاء به بارت هو أنه جعل لَذَّة الكتابة و لَذَّة القراءة على قدم المساواة"[١]. فاللَذَّة هي إنتاج مجهول المنتج الذي هو في تحول مستمر . لذا فاللَذَّة ليست قيمة جمالية، . وبالتالي نجد اللَذَّة هنا تُنتج المُتْعَة . لذا نقول لَذَّة النَّص لا مُتعة النَّص [٢].ذلك أن المتعة مرحلة متقدمة على اللَذَّة . ومن هنا فإن عبارة (لَذَّة النَّص) يحمل تارةً معنىً خاصاً لَذَّة مقابل مُتعة ، ويحمل معنىً عاماً تارةً أخرى لَذَّة ومتعة[٣]. وقد فَرَّق بارت بين اللَذَّة والمُتعة على النحو الآتي في قوله :" إن اللَذَّة مرتبطة بتماسك الأنا ، تماسك الفاعل الذي يفرض نفسه قيمة من قيم الطمأنينة " وهذا هو مجال القراءة الكلاسيكية . أما المتعة فهي نظام قراءة أو نطق يندلح الفاعل عبره بدل أن يتماسك ويعيش تلك التجربة التي هي في حقيقة أمرها : المتعة [٤].إن اللَذَّة تتسع تارةً لتشمل المتعة ، وتارةً أخرى لتكون معارضة لها . لقد وضح بارت مفهوم لَذَّة النص في قوله[٥] :" البيت والريف ووجبة الطعام القادمة والمصباح والعائلة حيث ينبغي أن تكون ، أي بعيداً وغير بعيد ". لذا نستنتج من مفهوم لَذَّة النص كما ورد عند رولان بارت أن الشِّعْرِيَّة ترتبط دائماً بتعددية المعاني والدلالات ، وبالتالي تسهم هذه الدلالات في توليد المفاجأة واللاتوقعات بالنسبة للمتلقي ، وبالتالي يحدث نوع من التفاعل بين المتلقي والنص مما ينتج ما يسمى باللَذَّة النَّصْيَّة .

---

(١) بارت ، رولان ، لذة النص ، ترجمة محمد خير البقاعي ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٨م ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ص١٠.

(٢) نفسه ،ص١١.

(٣) نفسه ، ص١١.

(٤) نفسه ، ص١٢.

(٥) نفسه ، ص٢٩.

الشِّعْرِيَّة عند إيفانكوس (نظرية اللغة الأدبية)

يرى إيفانكوس أن نقطة إنطلاق الشِّعْرِيَّة جاءت مع بدايات قرننا الحالي ، والبعض يحدد ذلك أكثر بِحَرَكَتَي رد الفعل تجاه النزعة التاريخية : الأولى حركة المثالية اللغوية التي تُمثل الأساس النظري للأسلوبية ، والثانية هي البنائية أو ما قبل البنائية ، التي تُمثل أساس الشكلية الروسية ، وبهذا نشأ هذا العلم الخاص باللغة الأدبية فالحديث عن اللغة الأدبية هو حديث عن اهتمام معاصر ، والواقع أن محاولات تعريف اللغة الأدبية بأنها ظاهرة مستقلة في معظمها بذاتها تشكل إحدى اللوازم في القرن العشرين[١] .

لقد تمَّ التَّنْظِير حول اللغة الأدبية من داخل اللغة نفسها . ومن الواضح حسب إيفانكوس، أن الكيان النظري يُقيم خلافاً تعارضياً بين القواعد والبلاغة ، فكلما أشارت الفصاحة إلى التشكيل اللغوي صارت أكثر قرباً من القواعد ، ولكن بقدر ما تطرح القواعد فن الاستخدام السليم للغة فتطرح البلاغة على أنها فن تجميل الكلام [٢] . وتجميل الكلام الخاص بالبلاغة كما يرى إيفانكوس يتحدد في طرق تفصيل لباس لغوي جمالي ينظر إليه على أنه تعديل في اللغة النحوية . وهذا الاختلاف المتصل باللغة الأدبية بعامة شيء جمالي (استيطيقي) بطبيعته وغايته ، وهذا يعني أن البلاغة تفسر اللغة الأدبية بصلة التعارض التي تربط بينها وبين اللغة النمطية ، وهذه اللغة الأخيرة واللغة الأدبية لهما قاعدة نحوية وصرفية مشتركة ، ولكن تفصل بينهما فروق خاصة ، هي التي تحاول البلاغة أن تكشف عنها [٣]. وأنواع التعديل المختلفة ، وهي (التغيير الإضافة، والطرح ، والتحول) وهذه التعديلات لها غاية جمالية ، هي التَّلَذذ التي يتجه نحوها "تحسين الكلام

---

(١) إيفانكوس ، خوسيه ماريا بوثويلو ، نظرية اللغة الأدبية ، ترجمة دكتور حامد أبو أحمد ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٨م دار غريب ، الفجالة – القاهرة ، ص ١٩.

(٢) نفسه ، ص ١٩.

(٣) نفسه ، ص ٢٠.

" بوصفه طريقة نتجنب بها / أي المحسن ، سأم المستقبل أو عدم اهتمامه. [١] .وكما يرى إيفانكوس فإن البلاغة تؤسس نموذجاً نظرياً هو نوذج التعارض بين اللغة الأدبية واللغة القاعدية . وقد وضعت البلاغة الشِّعر بوصفه لغة وسيلة للبحث[٢] .

إن الخطوة الحاسمة في أزمة فكرة " الأدبية" القديمة " ، في رؤية إيفانكوس ، جاءت من إزاحة النص عن كونه المادة الحقيقية للتحليل[٣]. وقد تمَّ ذلك من مُنْطَلَقَيْن : تطور النظرية التوليدية للغة الأدبية، ومنطلق ميراث البنيوية السلافية . ويرى إيفانكوس أن فكرة النص كانت تمثل دائماً إشكالية ، لأنه ما أسرع ما ظهرت تبعية متبادلة بينها وبين مشكلات فكرية وسياقية ، ما زال تحديدها السياقي حتى الآن بدون حل [٤]. ويؤكد إيفانكوس أنه من الصحيح أيضاً أن الشِّعْرِيَّة النَّصْيَّة تُمثل مكان التحدي الحالي ، حيث تصب فيها من جهة النظرية التوليدية ، ومن جهة أخرى التراث الشكلي السلافي ، من خلال ما يُسمى بمدرسة تارتو ، التي تضم علماء سيميولوجيين من مستوى لوتمان ، أو أوزينسكي[٥].

---

(١) ينظر، إيفانكوس ، خوسيه ماريا بوثويلو ، نظرية اللغة الأدبية ، ص ٢٤.

(٢) نفسه ، ص ٢٥.

(٣) نفسه، ص ٧٩.

(٤) نفسه ، ص ٧٩.

(٥) نفسه ، ص ٧٩.

الشِّعْرِيَّة عند تزفيتان تودوروف

من أبرز النقاد الغربيين الذين أسهموا في حركة النقد الجديد هو تودوروف ، وحركة النقد الجديد هذه حركة فكرية ونقدية جاءت كما هو معلوم ، في السيتينات وبداية السبعينات من هذا القرن بفرنسا على وجه الخصوص، لإعادة النظر في أنماط التعامل مع النص الأدبي وفهم الظاهرة الأدبية عموماً .وقد عَني تودوروف بتحديد الفروق بين الشِّعْرِيَّة والتأويل والنقد وبيان علاقتها بالبنيوية ، بوصفها منهجاً في تناول الظواهر ، وكذلك صلتها باللسانيات السيميائية و الشِّعْرِيَّة الكلاسيكية . كما عني بمستويات النص الأدبي الدلالي منها واللفظي والتركيبي وقَدَّم أهم النتائج التي توصل إليها الباحثون في أخص خصائص النصوص الموسومة " بالأدبية "[١]. وقد أدرج تودوروف الشِّعْرِيَّة ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات وتتخذ الدليل في مختلف تجلياته موضوعا لدراساتها . ثم يؤكد على صلة الأدب ، من حيث هو خطاب متميز ، بالخطابات والممارسات الرمزية الأخرى مثل الخطابات الفلسفية والسياسية والدينية[٢].

لقد جاءت الشِّعْرِيَّة لتضع حداً للتوازي القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية. وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية ، لا تسعى إلى تسمية المعنى ، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل ، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع ....إلخ ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته . فالشِّعْرِيَّة إذن مقاربة للأدب " مجردة" و " باطنية " في الآن نفسه [٣].

ويبين تودوروف أن " العمل الأدبي ليس في حد ذاته هو موضوع الشِّعْرِيَّة ، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي . وكل عمل عندئذ لا يعتبر تجلياً

---

(١) تودوروف ، تزفيتان ، الشِّعْرِيَّة ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٠م ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ص٥ .

(٢) نفسه ، ص ٦.

(٣) نفسه ، ص ٣٠.

لبنية محددة وعامة ، فليس العمل الأدبي إلا إنجازاً من إنجازاتها الممكنة ، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن ، وبعبارةٍ أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي ، أي الأدبية [١]. ويشير تودوروف أيضاً إلى أن معنى الشِّعْرِيَّة تنوع عبر التاريخ ، ولكن يجوز لنا استعمالها دونما خوف سواء اعتمدنا على سِمة قديمة أو على أمثلة حديثة العهد وإن كانت معزولة[٢].وستتعلق كلمة " شِعْرِيَّة " في هذا النص بالأدب كله سواء أكان منظوماً أم لا ، بل قد تكاد تكون متعلقة ، على الخصوص ، بأعمال نثرية . ولكي نُبرر استعمالنا لهذه اللفظة يمكننا التذكير بأن أشهر الشِّعْرِيَّات ، شِعريَّة أرسطو ، لم تكن سوى نظرية تتصل بخصائص بعض أنماط الخطاب الأدبي ، ثم إن اللفظة غالباً ما استعملت بهذا المعنى في الخارج وقد حاول الشكلانيون الروس في السابق بعثها[٣]. أما العلاقة بين الشِّعْرِيَّة وبقية مقاربات العمل الأدبي فنجد أن العلاقة بين الشِّعْرِيَّة والتأويل هي بامتياز علاقة تكامل . فكل تأمل نظري في الشِّعْرِيَّة لم يُغذَّ بملاحظات حول الأعمال الموجودة لا بد له أن يكون عقيماً وغير إجرائي[٤]. إن التأويل يسبق الشِّعْرِيَّة ويليها في الآن نفسه كما يقول تودوروف، فمفاهيم الشِّعْرِيَّة تم نحتها حسب متطلبات التحليل الملموس ، ولا يستطيع التحليل بدوره أن يتقدم خطوة واحدة إلا باستعمال الأدوات التي يصطنعها المذهب . إذ ليس من بين هذين النَّشَاطَيْن ما هو سابق على الآخر .فكلاهُما " ثانوي " وهذا التشابك الوثيق الذي يجعل غالب الأحيان الكتاب النَّقْدِيين مُسْتَمِرِّين بين الشِّعْرِيَّة والتأويل ، لا ينبغي له أن يصدنا عن التمييز في مستوى التجريد ، تمييزاً دقيقاً بين أهداف هذا وأهداف ذاك [٥] .

---

(١) ينظر ، تودوروف ، تزفيتان ، الشِّعْرِيَّة ، ص٢٣.

(٢) نفسه ، ص٢٣.

(٣) نفسه ، ص٢٤.

(٤) نفسه ، ص٢٤.

(٥) نفسه ، ص٢٤.

أما العلاقة بين الشِّعْرِيَّة والعلوم الأخرى من وجهة نظر تودوروف فهي علاقة تنافر، وهذا في حقيقة الأمر أمر يأسف له الانتقائيون شديد الأسف وهم كثيرون جداً بين " رجال الأدب " فهم على أتم الاستعداد لقبول تحليل أدبي مستلهم من اللسانيات ، وآخر من التحليل النفسي ، وثالث مقام على الاجتماع ، مع تحليل رابع منبنٍ على تاريخ الأفكار ، بنفس رحابة الصدر ، وتقوم وحدة كل هذه المساعي على وحدة موضوعها ، أي الأدب [١].

إن الشِّعْرِيَّة بالتحديد تضع المفاهيم المجردة في صلب الخطاب الأدبي . وهي تؤكد أن هذه المفاهيم لا يمكن أن توجد إلا هناك . فالشِّعْرِيَّة تعنى ببناه المجردة التي تسميها " وصفاً " أو " حدثاً روائياً " أو " سرداً "[٢]. ويرى تودوروف أن كل شِعْرِيَّة هي شِعْرِيَّة بنيوية ، ما دام موضوع الشِّعْرِيَّة ليس مجموع الوقائع الاختبارية (الأعمال الأدبية) بل بنية مجردة (هي الأدب) . لكن لنقل إنه يكفي دائماً إدخال وجهة نظر علمية في أي ميدان كان حتى تكون هذه العملية بنيوية . أما إذا عنينا بهذه اللفظة مجموعة محددة من الفرضيات، معلومة التأريخ ، وهي تختزل اللغة في نظام تواصلي أو تختزل الوقائع الاجتماعية فتصبح نتاجاً لقانون ما، فإن الشِّعْرِيَّة كما هي معروضة هنا ليس لها من البنيوية ما به تنفرد ، بل إننا يمكن أن نذهب إلى أن الحدث الأدبي ، وبالتالي الخطاب الذي يضطلع به (أي الشِّعْرِيَّة) ومن حيث هما كذلك ، يُمثلان اعتراضاً على بعض التصورات الأداتية للغة وهي تصورات صيغت عند بدايات " البنيوية "[٣] وقد حدد تودوروف مسيرة الشِّعْرِيَّة بين حَدَّيْن أَقْصَيِيَن : الحد الخاص والحد العام المُفرط في العمومية . فهناك سنة

---

(١) ينظر ، تودوروف ، تزفيتان ، الشِّعْرِيَّة ، ص٢٥.

(٢) نفسه ، ص٢٦.

(٣) نفسه ، ص٢٧.

عتيقة تضغط عليها وتؤدي دائماً عبر استدلالات متنوعة جداً إلى النتيجة نفسها : يجب التخلي عن كل تفكير مجرد والاكتفاء بوصف ما هو خاص ، وما هو متفرد[١].

إن الشِّعْرِيَّة ما تزال حتى الآن في بداياتها ، وهي تكشف عن كل العيوب المميزة لهذه المرحلة وما زال تقطيع الحدث الأدبي الذي نجده فيها الآن غير متقن وغير ملائم ، فالأمر يتعلق بتقريبات أولية وتبسيطات مفرطة ، ولكنها رغم ذلك ضرورية[٢].

فالشِّعْرِيَّة عند تودوروف مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه ، فالشِّعْرِيَّة مقاربة الأدب لا تعني تناول العمل الأدبي في ذاته ، وإنما تكريس الجهد لاستنطاق خصائص الخطاب الأدبي بوصفه تجلياً لبنية عامة لا يشكل فيها هذا الخطاب إلى ممكناً من ممكناتها [٣].وبناءً على ما تقدم ، فإننا نلحظ أن مصطلح الشِّعْرِيَّة عند تودوروف يتمحور ، دلالياً ، حول القضايا التالية:

١- أيَّة نظرية داخلية للأدب .

٢- اختيار إمكانية من الإمكانيات الأدبية .

٣- تتصل الشِّعْرِيَّة بالشفرات المعيارية التي تتخذها مدرسة أدبية ما مذهباً له .وقد اهتم تودوروف بالمعنى الأول واعتنى به [٤].

---

(١) ينظر ، تودوروف ، تزفيتان ، الشِّعْرِيَّة ، ص٢٨.

(٢) نفسه ، ص٢٩.

(٣) نفسه ، ص٢٩.

(٤) ينظر ، ناظم ، حسن، مفاهيم الشِّعْرِيَّة – دراسة مقارنة في الأصول والمنهج ، ص٣١.

الشِّعْرِيَّة عند كمال أبو ديب

ومن النقاد العرب المُعاصرين الذين درسوا الشِّعْرِيَّة تنظيراً وتطبيقاً كمال أبو ديب. الذي بين أن كل تحديد للشِّعْرِيَّة يطمح إلى امتلاك درجة عالية من الدقة والشمولية ، ينبغي أن يتم ضمن مُعطيات العَلائقية أو مفهوم أنظمة العلاقات. ولهذا يصف أبو ديب الشِّعْرِيَّة على أنها فاعلية لكيمياء اللغة [١]. فالشعرية عند أبو ديب هي وظيفة من وظائف مايسميه (الفجوة – مسافة التوتر) وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشِّعْرِيَّة بل أنه لأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها . بيد أنها خَصيصة مميزة أو شرط ضروري للتجربة الفنية [٢]. فالشِّعْرِيَّة ليست خَصيصة في الأشياء ذاتها بل في تَمَوْضع الأشياء في فضاء العلاقات ، وبالتالي عرف أبو ديب الشِّعْرِيَّة من خلال مجموعة من الخصائص أهمها [٣]: أنها تُجَسِّد في النص شَبكة من العلاقات وهذا يجعل الشِّعْرِيَّة أنها مرتبطة بمفاهيم أخرى [٤] هي وظيفة من وظائف " الفجوة " أو " مسافة التوتر " وهذه الفجوة لا تقتصر على الشِّعْرِيَّة بل في التجربة الإنسانية بأكملها [٥] هي علاقة بين النص والمتلقي تنمُ بلَذَّة النص وهذا ما نجده عند رولان بارت في لَذَّة النص [٦]. و الشِّعْرِيَّة عند أبو ديب تستند على مصطلحٍ أساسي يُشتهر به وهو الفجوة أو مسافة التوتر . فالشِّعْرِيَّة ، كما يرى أبو ديب ، حركة استقطابية . بمعنى أنها فاعلية تنتزع من سديم التجربة واللغة مادة لا مُتجانسة تفعل فيها عن طريق تنظيمها وترتيبها وتنسيقها حول أقطاب [٧]. الشِّعْرِيَّة هي باستمرار علاقة جدلية بين الحضوروالغياب على صعيد الحضور الفردي والغياب الجماعي أو الابداع الفردي والذاكرة الشِّعْرِيَّة

---

(١) أبو ديب ، كمال : في ا الشِّعْرِيَّة ، ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٧م ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ص ١٣.

(٢) نفسه ، ص ٢٠.

(٣) نفسه ، ص ٥٨.

(٤) نفسه ، ص ١٤.

(٥) نفسه ، ص ٢٠.

(٦) نفسه ، ص٨٣ .

(٧) نفسه، ص ٩٤.

[١]وتأسيساً على ما تقدم يُعرف أبو ديب مفهوم الفجوة أو مسافة التوتر على أنها الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود ، أو اللغة أو لأي عنصر من عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكبسون (النظام الترميزي) [٢] وتحدد مستويات الفجوة على النحو التالي [٣] : الصورية – دلالة صوتية – تركيبية – إيقاعية – تشكيلية .

ويرى أبو ديب أن الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا تنتج الشِّعْرِيَّة بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة ، وهذا الخروج هو ما يسميه أبو ديب الفجوة أو مسافة التوتر . أي خَلق للمسافة بين اللغة المُترسبة وبين اللغة المبتكرة [٤].

وظائف الشِّعْرِيَّة عند كمال أبو ديب .

يسمح استخدام مفهوم الفجوة في تحليل الشِّعْرِيَّة وتحديدها بإضاءة أطروحات متعددة حول طبيعة الشِّعر وإعادة صياغتها في إطار مُعطيات جديدة تقصي عن الشِّعْرِيَّة ما حددت به ملامح عرضية أحياناً وتلغي ما كان يبدو تضارباً أحياناً أو تفسر ماهو مقبول بداهة [٥] ومن خلال الفجوة يتاح لنا فهم ظاهرة معقدة يغلب أن تطرح طرحاً حدسياً هي ظاهرة التعامل الشِّعْرِي مع الأسطورة [٦]. كذلك تُساهم الفجوة في تفسير التصورات الشِّعْرِيَّة التي ترسخت في الثقافة دون أن تكون قد بلورت في صيغ نقدية قادرة على الوصف الدقيق [٧].وتُساهم الفجوة أيضا على نقل التصورات النقدية الأساسية في المدارس النقدية المعاصرة من مستوى الخاص إلى مستوى الأكثر شمولية[٨].

---

(١) ينظر ، أبو ديب ، كمال ، في الشِّعْرِيَّة ، ص ٨٤.
(٢) نفسه ،ص ٢١.
(٣) نفسه ،ص ٢٢.
(٤) نفسه ،ص ٣٨.
(٥) نفسه ، ص ٨٤.
(٦) نفسه ، ص ٨٦.
(٧) نفسه ،ص ١٢٢.
(٨) نفسه ،ص ١٢٦.

الشِّعْرِيَّة عند عبدالله الغذامي

يرى الغذامي أن الصورة هي مِحور الأدب الذي هو فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد ، وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزها [١]. وخير وسيلة للنظر في حركة النص الأدبي ، وسبل تحرره ، هي الانطلاق من مصدره اللغوي ، حيث كان مقولة لغوية اسقطت في إطار نظام الاتصال اللفظي البشري [٢]. فالقول يحدث من (مرسِل) يُرسِل (رِسَالة) إلى (مُرسَل إليه) . ولكي يكون ذلك عملياً ، فإنه يحتاج إلى ثلاثة أشياء هي [٣]: السِّياق . وهو المرجع الذي يحال إليه المتلقي كي يتمكن من إدراك مادة القول ويكون لفظياً أو قابلاً للشرح اللفظي .

– شِفرة . وهي الخصوصية الأسلوبية لِنَّصِ الرسالة . ولابد لهذه الشفرة أن تكون متعارضة بين المرسِل والمرسَل إليه تعارضاً كلياً أو على الأقل تعارضاً جزئياً .

– وسيلة اتصال . سواء حسية أو نفسية للربط بين الباعث والمتلقي لتُمكنهما من الدخول والبقاء في اتصال.

ويرى الغذامي كل نَص أدبي هو حالة انبثاق عما سبقه من نصوص تُماثله في جنسه الأدبي . فالقصيدة الغزلية انبثاق تولد عن كل ما سلف من شِعر غزلي ، وليس ذلك السالف سوى (سِياق) أدبي لهذه القصيدة التي تَمَخَّضَت عنه وصار مصدراً لوجودها النصوصي [٤].وبالتالي فإن الرسالة في تحولها إلى نص تأخذ معها السياق وتحل فيه ليساعد على تحويل توجهها إلى

---

(١) الغذامي ، عبد الله ، الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية – قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي ، ، الطبعة الأولى ،١٩٨٥م ، جدة ، السعودية ، ص ٦.

(٢) نفسه ، ص ٦.

(٣) نفسه ، ص ٧.

(٤) نفسه ، ص ٩.

داخل نفسها [١] . وبالتالي فإن النص ، كما يقول الغذامي ، عالم مهول من العلاقات المتشابكة يلتقي فيه الزمن بكل أبعاده ، حيث يتأسس في رحم الماضي وينبثق في الحاضر ، ويؤهل نفسه كإمكانية مستقبلية للتداخل مع نصوص آتية[٢] .

فالشعرية ، حسب الغذامي ، تتبع من اللغة لتصف هذه اللغة فهي : لغة عن اللغة [٣]. وهذا تمييز للشعرية عن اللغة العادية .ولهذا يرى الغذامي أن الشعرية هي الكليات النظرية عن الأدب ، نابعة من الأدب نفسه، وهادفة إلى تأسيس مساره[٤].من هنا يدرك الغذامي أن (الشعرية) تحتوي (الأسلوبية) وتتجاوزها. والأسلوبية هي إحدى مجالات الشعرية ، ولكن أخطر الجوانب التي تضر بالتناول الأسلوبي الصرف هي اقتصاره على دراسة الشفرة دون السياق [٥]. إن النَّص الأدبي – في وجوده كنص أدبي – يعتمد على شَاعِرِيَّته [٦]. على الرغم من أن النص يتضمن عناصر أخرى ، ولكن (الشعرية) هي أبرز سماته وأخطرها [٧]. فالنص يأخذ بتوظيف الشعرية في داخله ليُفجِّر طاقات الإشارات اللغوية فيه [٨]. .وبالتالي نجد أن الشعرية هي فَنْيَّات التحول الأسلوبي . فالشعرية انتهاك لقوانين العادة، ينتج عن تحويل اللغة من كونها إنعكاساً للعالم أو تعبيراً عنه أو موقفاً منه ، إلى أن تكون هي نفسها عالماً آخر ، فهي إذاً (سِحرُ البيان) الذي أشار إليه الأثر النبوي الشريف [٩].

---

(١) ينظر، الغذامي ، عبد الله ، الخطيئة والتكفير ، ص٩.
(٢) نفسه ، ص ١٤.
(٣) نفسه ، ص ٢١.
(٤) نفسه ، ص ٢١.
(٥) نفسه ، ص ٢٢.
(٦) نفسه ، ص ٢٢.
(٧) نفسه ، ص ٢٣.
(٨) نفسه ، ص ٢٣.
(٩) نفسه ، ص ٢٦.

الشِّعْرِيَّة عند صلاح فضل

يرى صلاح فضل أن هناك علاقة وثيقة بين علم الأسلوب و الشِّعْرِيَّة .فعلم الأسلوب يستمد بعض مَقولاته من العلاقة بين اللغة والأدب من جانبٍ واللغة والحياة من جانبٍ آخر . فالتحليل الأسلوبي يتعامل مع ثلاثة عناصر هي : العنصر اللغوي ، والعنصرالنفعي ، والعنصر الجمالي الأدبي ، ويكتشف عن تأثير النص على القارىء والتفسير والتقييم الأَدَبَيين له[١]. وهنا تكمن جمالية الشِّعْرِيَّة في العمل الأدبي ، والربط ما بينها وبين الأسلوبية . إذ أن دور العناصر الأدبية الخالصة واستيضاح كيفية فعاليتها يقتضي أن تؤخذ في الاعتبار مقولة تلقي القارىء لتأثير النص الجمالي باعتباره تدعيماً للعنصر النفعي [٢].

ومن خلال ما سبق نجد أن الشِّعْرِيَّة ترتبط أشد الارتباط بعلم الأسلوب ، إذ أن الأسلوبية لها خواصها التي تدخل ضمن مفهوم الشِّعْرِيَّة ،وذلك بدراسة جماليات النص[٣]. فالشِّعْرِيَّة فيها تكمن في مدى استخدام الألفاظ والتراكيب اللغوية والصوتية والصرفية في أي عمل أدبي ، كون هذا العمل يدخل ضمن مجريين هما الكلمة المنطوقة والكلمة المكتوبة [٤].

ونستنتج من خلال هذه التنظيرات المتعلقة بالشعرية أن شعرية النص لا تتحقق إلا من خلال بنائه وتشكيلاته اللغوية والاستعارية التي تولّد الفجوات ، الانزياحات والمفارقات التي تدهش المتلقي وتحثه على التفاعل مع عالم النص بأدوات معرفية وخبرات ثقافية .

فالنص بناء لغوي يخبر عن ذاته ، والمتلقي إذ يتعامل مع النص من خلال كينونته اللغوية ، يرى فيه ميداناً لنظم ثقافية ، وسياسية ، واقتصادية ، واجتماعية ، وتاريخية ،وعلمية ، وفلسفية ، ودينية متداخلة ، فيقرؤها على أنها وقائع نصية مرجعها لغة مبنية تعطيها معانيها

---

(١) فضل ، صلاح ، علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته – ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٥م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ١٠٠.
(٢) نفسه ، ص ١٠١.
(٣) نفسه ، ص ١٠١.
(٤) نفسه ، ص ١٠٢.

الخاصة داخل النص وليس خارجه ، ويجعلها جزءاً من إمكان كتابي لا يتناهى[١]. وبالتالي ، فإن اعتماد النص على استراتيجيات اللغة ونظمها في تحويل ما يتضمن إلى كائنات كلامية ، وقراءة المتلقي للنظم الأخرى على أنها وقائع نصية مرجعها لغة مبنية ، ليعطي لما يتضمنه النص مرجعيته الخاصة التي يدل بها على نفسه لا على غيره [٢].

---

(١) عياشي ، منذر ، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٨م ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ص ١٥ .

(٢) نفسه ، ص ١٦ .

المبحث الثالث: النَّسَق الثقافي في ضوء الدراسات الثقافية

النقد الثقافي عند أرثر أيزابرجر

من أبرز النقاد الغَرْبِيين الذين كتبوا في النقد الثقافي في مرحلة ما بعد الحداثة أرثر أيزابرجر إذ تطرق إلى عدة نظريات درسها في ضوء النقد الثقافي ،ومن وجهة نظر أيزابرجر فإن نظرية الأدب لها صلة وثيقة بالدراسات الثقافية حيث وظف المفاهيم التي استخدمها مباشرة في نظرية الأدب وفي الثقافة بصفة عامة [١]. فنظرية الأدب من وجهة نظر أيزابرجر مهمة جداً لأنها تمدنا بأسس تحليل الأعمال الأدبية .وقد أشار أيزابرجر كذلك إلى نظرية المحاكاة (imitation)، وهي من أكثر نظريات الفن أهمية من وجهة نظره [٢]. وقد تضمنت المحاكاة أربعة اتجاهات نقدية أساسية وهي [٣]:

أ- نظرية المحاكاة في الفن : وهي أن يكون الفن إما مرآة للواقع أو انعكاساً له .

ب- النظريات الموضوعية للفن : فالفن يكشف مضمونه الذاتي عن الواقع بصفةٍ عامة وبذلك يصبح الفن مضاداً لفكرة المرآة .

ج- النظريات البراجماتية للفن : فالفن له وظيفة يقوم بها من قبيل أمور مثل تعريفنا بالحياة ، وغرس القيم الأخلاقية فينا .

د- النظريات التعبيرية للفن : وتركز هذه النظريات على المبدعين للأعمال الفنية وعلى العملية الابداعية وبذلك يوجد مجموعتان للنظريات المتعارضة للفن وهي [٤]:نظرية المحاكاة والنظريات الموضوعية ، والنظريات البراجماتية ونظريات التعبير والعاطفة .

---

(١) أيزابرجر، أرثر، النقد الثقافي- تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسة ، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣م ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ص ٤٣.

(٢) نفسه ، ص ٤٣.

(٣) نفسه ، ص ٤٤.

(٤) نفسه ، ص ٤٥.

ثم انتقل أيزابرجر إلى النص الذي يستخدمه هنا على أنه عمل فني إنه المصطلح العام الذي يطلق على أعمال معينة أبدعت في وسائط متنوعة مثل الروايات ، والمسرحيات ، والأفلام وبرامج التلفزيون. فالنصوص لها منظومتها الداخلية الخاصة باستخدامها لظواهر مثل الأسطورة ، والخرافة [١]. وبناءً على ما تقدم ، يرى أيزابرجر أن النص أو الخطاب يتميز بالخصائص التالية [٢]:

١- منظومة داخلية محددة جداً .

٢- نوع من اللغة النصية تختلف عن اللغة غير النصية.

٣- تعددية الأهداف والغايات أو بمعنى آخر القدرة على التحرير المتعدد للرموز والشفرات (codes)، بمعنى أنها مفتوحة على ترجمة الرموز.

وهذه الخصائص التي يتصف بها النص هي التي تميزه عن أنواع الكتابة والمواد الأخرى التي لا تنتمي إلى الأعمال الأدبية من وجهة نظر أيزابرجر[٣].

إن النظرية الأدبية ترى أنه كلما كان النص أدنى ذوقاً ، كلما زاد عدد الأفراد المُتذوِّقِين والمُحِبِّين له . وعلى الرغم من صحة هذا الحكم لبعض أنواع الأعمال الفنية التي فيها هذا الصنف من الشطط (مثل الروايات الرومانسية)، إلا أنه ليس صحيحاً بالنسبة لأعمالٍ من نوعٍ آخر من مثل الأعمال التي يكتنفها الغموض [٤].

وينتقل أيزابرجر إلى فرضية الإمبريالية الثقافية (cultural imperialism) [٥]وهو مصطلح يستخدمه عدد من المُفَكِّرِين المَاركسيين حول فرضية تعتمد على فكرة أن وسائل الإعلام

---

(١) ينظر ، أيزابرجر، أرثر، النقد الثقافي ، ص٤٨.

(٢) نفسه ، ص٥٠.

(٣) نفسه ، ص٥١.

(٤) نفسه ، ص٥٢.

(٥) نفسه ، ص١٠٦.

الجماهيرية قوة فعالة ولها تأثير كبير على الناس ، وأن هؤلاء الناس في العالم الثالث يفضون الرسائل المتضمنة في الأعمال التي تذاع في وسائل الإعلام ويتمثلونها ويسلكون تقريباً نفس الأساليب المشابهة للأمريكان . غير أن دعاة علم العلامات قد أكَّدوا على أن الناس تفض شفرات النصوص ورموزها بأساليب وطرق مختلفة تعتمد على خلفياتهم الثقافية، والمستويات الاجتماعية والاقتصادية[١].

وأما السيميوطيقا والنقد الثقافي ، فقد تطرق أرثر أيزابرجر إلى بعض المفاهيم الأساسية في السيميوطيقا ليوضح لنا كيف أنها تمكننا من إيجاد معنى ما في النصوص والظواهر الأخرى، وبذلك فإن هناك قدراً معيناً من اللغة الفنية المنظمة في التحليل السيميوطيقي والتي لا يمكن تجنبها بأي حال من الأحوال ، وهناك العديد من الكتب المقدمة عن العلامات المتوافرة لأولئك الذين يرغبون في متابعة دراسة نظرية العلامات.

ويمكن أن ينظر إلى علم العلامات على أنه شكل من أشكال اللغويات التطبيقية[٢]. ولقد تم تطبيق التحليل السيميوطيقي على كل شيء في حياتنا المعاصرة ابتداء من الموضة إلى الإعلانات ومن قصص جيمس بوند على حرب النجوم ، ويعد المفهوم الأساسي لعلم العلامات هو العلامة أو الرمز ، لذا فإن منكري هذا العلم يصفون الجنس البشري بأنه كائن صانع للعلامات ومفسر له[٣].

من خلال ما سبق نجد أن أرثر أيزابرجر قد تطرق لعدة نظريات ومفاهيم ارتبطت أشد

الارتباط بالنقد الثقافي. فمن خلال نظرية السيميوطيقا وعلاقتها بالنقد الثقافي تطرق إلى مصطلح العلامات في السيميوطيقا وعلاقتها بالنقد الثقافي ،ومن ثم أشار إلى مفهوم الدلالة أو

---

(١) ينظر ، أيزابرجر، أرثر، النقد الثقافي ، ص١٠٧.

(٢) نفسه ، ص ١٠٧.

(٣) نفسه ، ص١٢١.

المفهوم الضِمني وهو مصطلح مستخدم لوصف المعاني الثقافية التي سيتم إسنادها لمصطلح ما ، وهو ما سيشمل بالطبع الصورة أو الشكل الموجود في كتاب ما أو حتى في نص الكتاب نفسه[١].

وقد أشار أرثر أيزابرجر إلى نظرية التحليل النفسي وعلاقتها بالنقد الثقافي، فقد وضح أن هذه النظرية مثيرة للجدل، وأن هناك عدداً كبيراً من العلماء والنقاد الذين يشعرون أن النظريات الفرويدية واليونغية وغيرها من نظريات التحليل النفسي كلها شائعة لدرجة مبتذلة ولها تماثل مع أي من البشر أو الظاهرات الثقافية وقد ذكر أيزابرجر بعض المفاهيم المهمة للأفكار الفرويدية وأهمها[٢]: اللاوعي وهي أن النفس لديها مستويات أو أنظمة مختلفة من الإدراك ، وهي الوعي ، والوعي المسبق ، واللاوعي . ثم ينتقل إلى فكرة أخرى من الأفكار الفرويدية وهي فكرة اللهو، وهو الممثل النفسي للدوافع . فهو يقف الآن مضاداً للأنا العليا وعندما يمثل الضمير والمعتقدات الأخلاقية [٣]. ويرى أيزابرجر أن مفاهيم اللهو ، والأنا ، والأنا العليا تكون افتراض فرويد التركيبي ، ذلك على عكس افتراضه الطوبوغرافي السابق والذي يركز على الوعي والوعي المسبق ، واللاوعي[٤] . واسنتاجاً مما تقدم نلحظ أن أرثر أيزابرجر قد درس العديد من النظريات النقدية في إطارعلاقاتها بالنقد الثقافي ، وكيف أن هذا التماس الدلالي يوضح للمتلقي بعض الأعمال الأدبية أو النصوص الأدبية من الناحية الثقافية، وكيف ساهم النقد الثقافي في بناء القيمة أو القيم الجمالية في الأعمال الأدبية.

---

(١) ينظر، أيزابرجر ، أرثر، النقد الثقافي، ص١٣١.

(٢) نفسه ، ص١٥٧.

(٣) نفسه، ص١٦٠.

(٤) نفسه ، ص١٦٠.

النقد الثقافي عند عبدالله الغذامي

يُعد عبدالله الغذامي من أهم النقاد العرب المعاصرين الذين يملكون مشروعاً نقدياً ثقافياً حداثياً ، إذ استثمر أدوات منهجية ، ومصطلحات نظرية سِمتها التنوع والدقة . فقد حاول أن يقرأ التراث العربي قراءة ثانية مخالفة لما هو معهود في الساحة النقدية العربية ، لذلك نجده قد وظَّف النقد الثقافي منهج علمي دقيق ، يحاول من خلاله تَقصِّي جملة الأنساق العربية المتأصلة في الفكر منذ العصر الجاهلي إلى وقتنا الراهن.

ويرى الغذامي أن مصطلح الثقافة عام وعائم في دلالاته اللغوية فهو يختلف من حقل لآخر ، إذ إن ثمة نَوْعَيْن من الدراسات التي تنتمي إلى النقد الثقافي، منها الدراسات الثقافية التي تهتم بالنشاط الثقافي الإنساني وهو الأقدم ظهوراً ، والنقد الثقافي الذي يُحلل النصوص والخطابات الأدبية والفنية والجمالية في ضوء معايير ثقافية وسياسية واجتماعية بعيداً عن المعايير الجمالية وهو الأحدث ظهوراً بالمقارنة مع النوع الأول [١].

ويُؤكد الغذامي أن رومان ياكبسون قد خَطى خُطوةً متقدمةً باتجاه تعزيز أدبية الأدب ، إذ أسهم في تقديم إجابة عن السؤال القديم عما يجعل النص اللغوي يكتسب صفة الأدبية ، أي ما الذي يجعل الأدب أدباً ، وذلك حين استعار النموذج الاتصالي ، ونقله من الإعلام إلى النظرية الأدبية [٢]. وكما هو متداول الآن فإن النموذج يقوم على ستة عناصر هي : المُرسِل والمرسَل إليه ، والرسالة التي تتحرك عبر السياق والشفرة ، ووسيلة ذلك كله هي أداة الاتصال .وهذا إنجاز نقدي ،كما يرى الغذامي ،كان له أثره الكبير على الدراسات الأدبية ، غير أنه وكما هو واضح يمعن في التركيز على الأدبية ، لذا اقترح الغذامي إجراء تعديل أساسي في النموذج وذلك بإضافة عنصر

---

(١) الغذامي، عبد الله ، النقد الثقافي– قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، الطبعة الثانية ، ٢٠٠١م ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص٦٤.

(٢) نفسه ، ص٦٤.

سابع هو ما سماه الوظيفة النسقية [١]. فقد طَرَحَ الدكتور عبدالله الغذامي مفهوم " النسق الثقافي " بوصفه عنصراً من عناصر الاتصال إضافة إلى النموذج الاتصالي الألسُني الذي كان طوَّره ياكبسون ، ليصبح الأنموذج في نظره على وفق الخطاطة الآتية :

الشفرة

السياق

المُرسِل .....(الوظيفة النسقية)..... الرسالة

..... المُستقبِل

قناة الاتصال

وهذا العنصر النسقي هو العنصر السابع الذي أضافه وربط به وظيفة سابعة – في نظره – تقوم بها اللغة ، وهي ما سماه " الوظيفة النسقية "[٢].

(١) ينظر ، الغذامي، عبد الله ، النقد الثقافي ، ص٦٤.

(٢) نفسه ، ص ٣٠.

النَّسَق الثقافي : المصطلح والآفاق النقدية

لقد كشفت الدراسات النقدية عن فاعلية النَّسَق الثقافي في البنى النصية ، إذ أنه نظام مُخاتل يوظف مفردات اللغة وطاقاتها المجازية والاستعارية من أجل تشكيل عوالمه وفضاءاته اللامتناهية .وهكذا فإن قراءة الأنساق الثقافية في بنية أي خطاب أو نص تتطلب كفاءة معرفية وثقافية حتى يتمكن المتلقي أو القارىء من تقديم تحليل منهجي لهذا الغموض المتشكل بفعل هذه الأنساق . فالأنساق الثقافية تتكىء في حركيتها ومن ثم نظامها على الحدث الجمالي أو الرمز الجمالي كما هو حاضر في الوعي الإنساني ، أي أن جماليات النصوص وشعريات الخطاب تصبح في منظور الناقد الثقافي ،مجالا لإضمار اللامتوقع ، والمدهش، والمسكوت عنه ، ذلك أن هدف الأنساق تتوارى وراء هذه الجماليات لإنتاج محمولاتها الاستثنائية ، وبالتالي تصبح القراءة الثقافية للنصوص أسلوباً ممنهجاً ، ورؤية عميقة لما في بنية النص من أفكارٍ وهواجسٍ وأحلامٍ وانفعالاتٍ ورؤى إنسانية متصالحة ومتصادمة في إطار التضاد ، ولهذا " فإن القراءة الثقافية تسعى إلى إعادة قراءة النصوص الأدبية في ضوء سياقاتها التاريخية والثقافية ، حيث تتضمن النصوص في بناها أنساقاً مضمرة ومخاتلة قادرة على المراوغة والتمنع ، ولا يمكن كشفها أو كشف دلالاتها النامية في المنجز الأدبي إلا بإنجاز تصور كلي حول طبيعة البنى الثقافية للمجتمع ، وإدراك حقيقة هيمنة تلك الأنساق المؤسسة على فكرة الأيديولوجيا ومفهوم المحتمل في صراع القوى الاجتماعية المختلفة"[١].

ويرتبط مفهوم النَّسَق الثقافي على المستوى الاصطلاحي بالنقاد المحدثين الذين برزوا في النقد الحديث و تحدثوا عن أهم النظريات النقدية التي تتعلق بالنقد الثقافي أهمهم الدكتور عبد العزيز حمودة إذ يرى أن سلطة النص تقوم على قدرة النص الأدبي على تحقيق معنى ما ، يتمتع

---

(١) عليمات ، يوسف ، النَّسَق الثقافي– قراءة في أنساق الشعر العربي القديم ، الطبعة الأولى ،٢٠٠٩م ، عالم الكتب الحديث ، ص١١.

بالإلزام ويقبل التثبت ، ولو بصورة مؤقتة ، في مواجهة فوضى القراءات التفسيرية للنص الأدبي التي انتهت عند أتباع نظرية التلقي والتفكيك ، إلى إلغاء سلطة النص ، بل إلى التشكيك في وجوده أصلاً [١].

لقد أصبحت النظرية العربية البديلة ضرورة بقاء في عصر تهدد فيه الثقافة المهيمنة بابتلاع الثقافات القومية . ويزيد من أهمية البحث عن نظرية قومية بديلة أنه في غيبة رد فعل سياسي عربي فعال لمحاولات إعادة تشكيل خريطة المنطقة العربية تصبح الثقافة . ومن هنا يرى عبد العزيز حمودة أن النص الجديد هو نص يقف في منطقة وسط بين جماليات النقد الشكلاني formalist ممثلاً في الشكلية الروسية والبنيوية والنقد الجديد – وبين النص من منظور الماركسية التقليدية والماركسية الجديدة أو المعدلة ، حيث يصبح النص وثيقة للعصر و شاهداً عليه مع تأكيد ارتباطه بالخطابات الثقافية الأخرى .وبالعلاقات الاجتماعية للإنتاج عند مستوى البنية التحتية .فالاختيار الشكلاني الجمالي يركز على الخصائص الجمالية للشكل ووحدة البناء وكليته أو آليات الدلالة في تجاهل واضح ، وبدرجاتٍ متفاوتةٍ لمعنى النص . أما الاختيار الآخر فيحمل النص أكثر مما يحتمل ، ويشترك الاختياران في الواقع في ضرب سلطة النص[٢]. ويذكر حمودة أن التحول الجديد في المدارس النقدية بدأت في الظهور حول منتصف السبعينات ، ثم أكدت وجودها القوي منذ بداية الثمانينات [٣]. ومن أبرز هذه الاتجاهات الجديدة هي التاريخية الجديدة ، والماركسية الجديدة ، والمادية الثقافية والنقد النسوي ، وما بعد الكولونيالية والنقد الثقافي. إن حمودة يتحدث هنا عن اتجاهات نقدية ابتعدت عن التزاوج الكامل مع الفلسفة والدراسات النفسية من ناحية ، وعادت إلى القول بوظيفة النص الأدبي من ناحية أخرى . لقد أعادت إلى النص قدرته القديمة

---

(١) حمودة ، عبد العزيز ، الخروج من التيه – دراسة في سلطة النص ، الطبعة الأولى ،٢٠٠٣م ، عالم المعرفة ، الكويت ، ص١٠.

(٢) نفسه ، ص١١.

(٣) نفسه ، ص١٠١.

على توصيل رسالة إلى المتلقي، وفوق هذا وذاك فقد ابتعدت عن الغموض المتعمد والمراوغة المقصودة التي يجب أن يمارسها النص النقدي [١] .ويؤكد حمودة أن تلك الاتجاهات لا تعني أنها أخرجتنا من التيه النقدي أخيراً . فقد أضافت إلى المدارس النقدية الموجودة ، وفي مقدمتها التفكيكية ، ستة أو سبعة إتجاهات جديدة ، ثم إن الخطوط الفاصلة بين تلك الإتجاهات ، بين الماركسية الجديدة والمادية الثقافية مثلاً ، بين التاريخية الجديدة والنقد الثقافي ، بل بين المادية الثقافية والنقد الثقافي ، وبين الماركسية الجديدة والماركسية التقليدية ، وبين التاريخية الجديدة والنقد التاريخي ، وتلك الخطوط تتداخل فيما بينها أكثر مما تتباعد لتؤكد مرة أخرى ، الإحساس بالتيه النقدي [٢].

لقد كان النقد الثقافي الذي تحدثنا عنه ، مظلة واسعة تغطي الاتجاهات النقدية الأخيرة منذ منتصف الثمانينات داخل خيمة الثقافة الغربية ، وكان ذلك النقد ردة فعل الفكر الغربي ضد فوضى استراتيجية التفكيك بل عدميتها ، أي ضد التيه النقدي .وتبنى أتباع النقد الثقافي بمسمياتهم المختلفة مشروعاً نقدياً جديداً يقوم على العودة إلى النص من ناحية ، وإلى تأكيد العلاقة بين النص خطاب أدبي والخطابات الثقافية الأخرى غير الأدبية على مستوى البنية الفوقية ، وبين النص والعلاقات الاجتماعية للإنتاج ، على مستوى البنية التحتية من ناحية أخرى[٣].

ويرتبط النقد الثقافي كذلك بمفهوم التاريخانية الجديدة ، حيث تعد التاريخانية الجديدة إحدى الافرازات النقدية لمرحلة ما بعد البنيوية ، وفيها يجتمع العديد من العناصر التي هيمنت على اتجاهات نقدية أخرى كالماركسية والتفكيكية ، إضافة إلى ما توصلت إليه أبحاث الأنثروبولوجيا الثقافية وغيرها .تجتمع هذه العناصر لتدعم التاريخانية الجديدة في سعيها إلى قراءة النص الأدبي

---

(١) ينظر ، حمودة ، عبد العزيز ، الخروج من التِّيهِ ، ص١٠١.

(٢) نفسه ، ص١٠١.

(٣) نفسه ، ص ٣٥١.

في إطاره التاريخي والثقافي حيث تؤثر الأيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية في تشكيل النص ، وحيث تتغير الدلالات وتتضارب حسب المتغيرات التاريخية والثقافية ، وهذا التضارب في الدلالات هو مما أخذته التاريخانية من التقويض كما يلاحظ أبرامز[١]. ويقول غرينبلات محددا معالم اتجاهه هذا : " في النهاية لا بد للتحليل الثقافي الكامل أن يذهب إلى ما هو أبعد من النص ليحدد الروابط بين النص والقيم من جهة ، والمؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى "[٢].وفي رأيه أن هذا المنهج يسعى بالاتكاء على القراءة الفاحصة إلى استعادة القيم الثقافية التي امتصها النص الأدبي ، لأن ذلك النص ، على عكس النصوص الأخرى ، قادر أن يتضمن بداخله السياق الذي تم إنتاجه من خلاله ، وسيمكن نتيجة لهذا تكوين صورة للثقافة كتشكيلٍ معقدٍ [٣].

لقد تبنت الدراسات الثقافية دور مساءلة العلوم المنتمية إلى الحقل الاجتماعي وعلوم الإنسان، واستجوبت ممارسات النقد الأدبي التقليدية وممارسات النظرية الجمالية ، ولعبت فيها دوراً حاسماً ، وهذا ما يجعلها إفرازاً للنظرية البنيوية وما بعدها، وتجسيداً لما يمكن أن تفضي إليه ما بعد البنيوية من دور في الحياة العامة ، وهو دور أحجمت عنه ما بعد البنيوية في صورتها التقويضية لأسباب منهجية تتعارض جذرياً مع طرحها ، ولكن الدراسات الثقافية تبنته واعتبرته وازع قوتها ودافع نشاطها [٤].

ويعيد المؤرخون بدايات الممارسات الحقيقية للدرس الثقافي في الغرب إلى أوائل الستينات الميلادية . على أن تعريف مفهوم الثقافة كان أصعب ما واجهته هذه الدراسات [٥]. فالثقافة تحيط بعالم الفن والخيال ، والأفكار ، كما تحيط بالتشكلات البشرية ولذلك سيستعصي تعريف الثقافة

---

(١) البازعي ، سعد ، الرويلي ، ميجان ، دليل الناقد الأدبي – إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً ، الطبعة الثانية ،٢٠٠٠م ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص٤٥.

(٢) نفسه ، ص٤٥.

(٣) نفسه ، ص ٤٥.

(٤) نفسه ، ص ٧٣.

(٥) ينظر، البازعي ، سعد ، الرويلي ، ميجان ، دليل الناقد الأدبي ، ص٧٣.

بكليتها وشموليتها ما لم يدخل المرء في ضربٍ من التخمين الافتراضي الذي هو نفسه إفرازٌ ثقافيٌّ [١].منها كانت انتماءات الدراسات الثقافية (أو التحليل الثقافي) إلى حقول بعينها أو إلى الحقول كلها ، فإن أساسها يقوم على استجواب ما يمكن أن تعنيه المعرفة الفعالة [٢].وبالتالي لابد أن يشتبك الدرس الثقافي بوضع الدراسة اشتباكاً ثقافياً ، بمعنى أن الدرس يستمد قدراته من الموضوع ، والموضوع يملي على الدرس النتائج . فالثقافة نظام دلالي لا بد أن يقوم على الاستبعاد والاستقطاب [٣]. ولا يقبل إلا ما ينصاع إلى النظام الدلالي مهما حاول تحليل الثقافة أن ينقد الثقافة ويبين عيوبها [٤].

---

(١) ينظر، البازعي ، سعد ، الرويلي ، ميجان ، دليل الناقد الأدبي ، ص٧٦ .

(٢) نفسه ، ص٧٧.

(٣) نفسه ، ص ٧٧.

(٤) نفسه ، ص ٧٨.

النَّسَق الثقافي عند الغذامي :

يرى الغذامي أن هناك دلالات عدة حول مفهوم النسق كمفهوم مركزي في المشروع النقدي ، وقد اكتسب هذا المفهوم سمات و دلالات اصطلاحية يمكن أن تحدد على النحو الآتي[١]:

١- يتحدد النسق عبر وظيفته ، وليس عبر وجوده المجرد ، والوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أحدهما ظاهر والآخر مضمر ، ويكون المضمر ناقصاً وناسخاً للظاهر، ويكون ذلك في نصٍ واحدٍ ، أو في ما هو حكم النص الواحد. ويشترط في النص أن يكون جمالياً وأن يكون جماهيرياً. ويقصد الغذامي بالجمالي هنا هو ما اعتبرته الرعية الثقافية جميلاً . ومن هنا يتجه النقد إلى كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خافية. وأهم هذه الحيل هي الحيلة (الجمالية) التي تمر من تحتها أخطر الأنساق وأشدها تحكماً فينا. وبالتالي نجد أن مواصفات الوظيفة النسقية عند الغذامي تتمثل فيما يلي [٢]:

أ- نسقان يحدثان معاً في آن واحد .

ب- يكون المضمر منهما نقيضاً ومضاداً للعلني .

ج- أن يكون النص جميلاً .

د- أن يكون النص جماهيرياً .

إن الدلالات النسقية ،من وجهة نظر الغذامي ، هي الأصل النظري للكشف والتأويل ، مع التسليم بوجود الدلالات الأخرى. إن هذه الدلالات وما يتلبسها من قيم جمالية تلعب أدواراً خطيرة من حيث هي أقنعة تختبىء من تحتها الأنساق[٣].والنسق هنا من حيث هو دلالة مُضمرة ليست مصنوعة

---

(١) ينظر ، الغذامي، عبد الله ، النقد الثقافي ، ص٧٦.

(٢) نفسه ، ص٧٧.

(٣) نفسه ، ص٧٨.

من مؤلف ، ولكنها منكبتة ومنغرسة في الخطاب ،وبالتالي فإن النسق هنا ذو طبيعة سردية ، ويتحرك في حبكة متقنة. ولذا فهو خفي ومضمر وقادرعلى الاختباء دائماً، ويستخدم أقنعة كثيرة وأهمها قناع الجمالية اللغوية . [١]

وهكذا فإن الأنساق الثقافية تاريخية أزلية وراسخة ولها الغلبة دائماً ، وعلاقتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي[٢]. و يشير الغذامي إلى احتراز اصطلاحي حول شرط وجود نَسَقَيْن مُتَعَارِضَيْن في نصٍ واحدٍ فيقول:" إذ إننا هنا لا نعني (النص) بمعناه الأول ، وإنما المقصود هو (الخطاب) أي نظام التعبير والإفصاح ، سواء كان في نص مفرد أو نص طويل مُركَّب أو ملحمي أو في مجموع إنتاج مؤلف ما أو في ظاهرة سلوكية أو اعتبارية . المهم هو وجود النَّسَقَيْن معاً وفي حالة استصحاب لازمة"[٣]. فالخِطاب المتسم بهذه الصفات والشروط المحددة سابقاً هو ما نسميه بالنسقي . وهو متميز عن أصناف الخطاب الأخرى[٤]. وركائز النظر إليه تأخذ بالدلالة النسقية كرديف مختلف عن الدلالتين الصريحة و الضمنية ، مثلما أن النص النسقي رديف مختلف عن النص الأدبي، ولسوف يكون النقد الثقافي رديفاً مختلفاً عن النقد الأدبي.

ومن هنا فإن عبد الله الغذامي يحاول تحرير الواقع الثقافي بصفة عامة ، من سلبية الأنساق المضمرة وكشفها وإلغاء سلطتها ذلك حتى يستعيد الفكر العربي فاعليته ونشاطه.

---

(١) ينظر ، الغذامي، عبد الله ، النقد الثقافي ، ص٧٨ .

(٢) نفسه، ص ٨٠ .

(٣) نفسه، ص٨١.

(٤) نفسه ، ص ٨١.

واستنتاجاً مما تقدم ، فإن حركة الأنساق الثقافية في بنية النصوص الأدبية تصبح إشارات دالة ومنتجة لموضوعات غير متوقعة بفعل شعرية النصوص ذاتها ، وما تنطوي عليه من جماليات مجازية واستعارية وأبنية لغوية . وهكذا ينتج مفهوم " شعرية النسق الثقافي " عملية معقدة من التداخلات ومسافات التوتر في بنية النص الأدبي على النحو الآتي :

شعرية النص (جماليات : لغوية واستعارية)ـ أنساق ثقافية (بنية النص) ـ شعرية النسق الثقافي (ما وراء الجماليات) .

الفصل الثاني

التطبيق ــ (الأبعاد الموضوعية في شعر المتلمس الضبعي)

المبحث الأول : الَمُتَلَمِّسِ الضُّبَعِيّ (الشاعر والسِياق التاريخي والثقافي) .

المبحث الثاني : مَركَزية الإنسان في شعر الَمُتَلَمِّسِ الضُّبَعِيّ.

المبحث الثالث : صورة المكان في شعر الَمُتَلَمِّسِ الضُّبَعِيّ.

المبحث الرابع : شِعرية الحوار في النص الشعري .

المبحث الخامس : نَسَقية القناع في النص الشعري .

المبحث الأول : المُتلمّس الضُبعِي، الشاعر والسياق التاريخي والثقافي .

المُتلمِس هو جرير بن عبد المسيح أحد بني ضبيعة بن ربيعة ، ويقال ضبيعة الأضجم والأضجم الخير بن عبد الله بن ربيعة بن دوفن ، وبه ضجمت ربيعة . و المُتلمِس هو خال طرفة بن العبد .وقد عده ابن سلام الجمحي في الطبقة السابعة ، وعده من الشعراء المُقِلِّين[١] وقد اتفق كل من ترجموا له وذكروه على أن سبب اللقب الذي غلب على اسمه فغاب الاسم وراءه ، هو البيت الذي يقول فيه [٢]:

وذَاك أَوانٌ العِرْضِ حَيٌّ ذُبابَُهُ زَنابِيرُهُ والأَزْرَقُ المُتَلَمِّسُ

وقد ذكر لنا أبو الفرج الأصفهاني وهو يروي خبر هذه القصيدة : أن أبا عبيدة قال : " كانت ضبيعة بن ربيعة – رهط المُتلمِس – حلفاء لبني ذهل بن ثعلبة بن عكابة ، فوقع بينهم نزاع ، فقال المُتلمِس يعاتب بني ذهل "[٣].

ويذكر البغدادي أن ابن الأعرابي أبا عبد الله محمد بن زياد (ت ٢٨١ هـ) قال : إن المُتلمِس قالها " فيما كان بين بني حنيفة وبين ضبيعة باليمامة "[٤] .

---

(١) الجمحي ، محمد بن سلام ، طبقات فحول الشعراء ، تحقيق عمر فاروق الطباع ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٧م ، دار الأرقم بن أبي الأرقم ، بيروت ، لبنان ، ص٨٨.

(٢) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي – رواية الأثرم وأبي عبيدة عن الأصمعي ، تحقيق وشرح حسن كامل الصيرفي ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٠م ، معهد المخطوطات العربية ، جامعة الدول العربية ، القاهرة ، ص ١٢.

(٣) الأصفهاني ، أبو الفرج ، الأغاني ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، الجزء الرابع والعشرون ، الطبعة الأولى ،١٩٦١م ، دار الثقافة ، بيروت ، ص ٥٢٩.

(٤) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص١٣.

وإذاً فإن لقب " المُتلمِس " قديم غلب عليه قبل اتصاله بالملك عمرو بن هند ، إذ ورد هذا اللقب في كتاب عمرو بن هند الذي حمله إياه إلى عامله على البحرين ليقتله ، كما سيرد عند الكلام على صحيفة المُتلمِس [١].

وقبل الحديث عن حياة الشاعر لا بد لنا من الحديث عن قبيلته، فالضُّبيعات كثرت عند العرب حتى أن ابن حبيب قال فيما أخبرنا به عبدالله بن مالك النحوي عنه : " ضبيعات العرب ثلاث ، كلها من ربيعة : ضبيعة بن ربيعة وهم هؤلاء ، ويقال ضبيعة أضجم ، وضبيعة بن قيس بن ثعلبة ، وضبيعة بن عجل بن لجيم . قال : وكان العز والشرف والرئاسة على ربيعة في ضبيعة أعجم ، وكان سيدها الحارث بن الأضجم ، وبه سميت ضبيعة أضجم ، وكان يقال للحارث حارث الخيرين عبد الله بن دوفن بن حرب ، وإنما لقب بذلك لأنه أصابته لقوة فصار أضجم ، ولقب بذلك ولقبت به قبيلته [٢].

ثم انتقلت الرئاسة عن بني ضبيعة فصارت في عنترة ، وهو عامر بن أسد بن ربيعة بن نزار ، وكان يلي ذلك فيهم القرار أحد بني الحارث بن الدول بن صباح بن عتيك بن أسلم بن يذكر بن عنترة ، ثم انتقلت الرئاسة عنهم فصارت في عبد القيس ، فكان يليها فيهم الأفكل وهو عمرو"[٣].

---

(١) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص١٤.

(٢) ينظر ، الأصفهاني ، أبو الفرج ، الأغاني ، ص ٥٢٥.

(٣) نفسه ، ص ٥٢٥.

حياة المتلمس

كل ماعرفناه عن حياة الشاعر الأسرية ضئيل ، أحدهما ضعيف السند مشكوك فيه ، والآخر مقتضب كل الاقتضاب [١]. فالأول حديث عهد لم يكشف لنا راويه عن مصدره وهو متصل بزوج الشاعر. فقد ذكر لنا الأب لويس شيخو في كتابه " شعراء النصرانية " (٣٣٤) خبراً معتقداً أنه مصنوع . فقد قال : إنه روى في بعض الكتب أن المتلمس بقى زماناً طويلاً غائباً حتى ظن آله أنه مات [٢]. وكان له زوجة عاقلة بديعة المنظر تدعى " أميمة " ، فأشار أهلها عليها بالزواج فأبت ، فألحوا عليها لكثرة خطابها إلى أن أكرهوها على ذلك فزوجوها رجلاً من قومها مرغمة ، وكانت تحب زوجها المُتلمِس محبة عظيمة ،فلما كانت ليلة زفافها قدم المُتلمِس من سفرته وسمع صوت المزامير فسأل أهل الحي عن السبب، فقال له : أميمة زوجة المُتلمِس قد زوجها أهلها بفلان وهذه ليلة العرس ، فلما سمع المُتلمِس هذا الكلام حاول الوصول إلى زوجته ، فسمعها تبكي وتنشد ، وذكر بيتاً على لسانها ، وقيل إن المُتلمِس أجابها ببيت سمعه العريس فخرج من عندها[٣]. أما الخبر الثاني " فهو على الرغم من أنه مقتضب إلا أن مصادره قديمة موثوق بها . يذكر ابن قتيبة في كتابه " الشعر والشعراء " ، ابن الشاعر فيقول عن المُتلمِس: " وأتى بصرى فهلك بها . وكان له ابن يقال له عبد المدان ، أدرك الإسلام ، وكان شاعراً ، وهلك ببصرى ولا عقب له " [٤].

---

(١) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص ١٨.

(٢) نفسه ، ص١٨.

(٣) نفسه ، ص١٩.

(٤) الدينوري ، أبي محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تحقيق عمر الطباع ، الطبعة الأولى ،١٩٩٧م ، دار الأرقم بن أبي الأرقم ، بيروت ، ص ١١٢.

يرى محقق ديوان المُتلمِس أن جريراً– الذي عرف بالمُتلمِس – قد ولد ، والعقد الثالث من ذلك القرن يرفع هامته ، واستنتاجه في ذلك قائم على أساس الصلة التي كانت تربط بين شاب في السادسة والعشرين من عمره كطرفة بن العبد وبين رجل جاوز هذه المرحلة ، وهذه صلة الصحبة والمخاللة ، لا صلة النسب التي تربط بين الخال وابن أخته ، ولذلك يؤكد محقق الديوان أن المتلمس ولد عام ٥٢٥ ميلادية [١].وكان مسقط رأسه – على ما نرجح – في قرية من قرى وادي العرض الذي ذكره في شعره ، وصور لنا الطبيعة فيه ، فقال البيت الذي كان سببا في اللقب الذي غلب على اسمه[٢]:

وذَاكَ أوَانُ العِرْضِ حَيُ ذُبابُهُ زَنَابيرُهُ والأَزْرَقُ المُتلَمِّسُ

وفي هذا الوادي الخصب الممرع نشأ المُتلمِس بين أخواله اليشكريين حتى فارقهم حين بلغه ما قال الحارث اليشكري من افتراء ، ولحق بقوم أبيه . ثم بدأت أخباره تظهر مع تولي عمرو بن هند أمور الملك في الحيرة .وعاش قدر ما عاش في الحيرة قبل حكم عمرو وبعده ، ولكنه انتقل منها إلى الشام هربا من غدر هذا الملك الطاغية الذي لم يسلم من شره أخوه من أبيه عمرو بن أمامة ، ولقد صور لنا المتلمس مجتمع هذا الملك أقسى تصوير في هذا البيت فيقول[٣].

إنٌ الخِيانةَ والَمغَالَةَ والخَنَا والغَدْرَ أَترُكُهُ بِبلدةِ مُفسِدِ

---

(١) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص٢١.

(٢) نفسه ، ص٢١.

(٣) نفسه ، ص ٢٢.

لقد عاش المتلمس بعيداً عن وطنه العراق يتنازعه حنين إلى وطنه ، ويرده عن هذا الحنين إباء من أن يذل لرجل أقسم على حرمانه مما تجود به أرض العراق ، وأنفة من أن يعيش في ظل ملك ظالم غادر يبطش بكل القيم ولا يرعى الحرمات والذمم[١].

ويموت عمرو بن هند قتيلا بضربة سيف من شاعر أبى الضيم ، وهو عمرو بن كلثوم التغلبي ، سنة ٥٧٨ ميلادية ، وقبل أن تتوارى شمس القرن السادس ، الذي عاش فيه الشاعر ، بعشرين عاما ، توارت شمس هذا الشاعر عام ٥٨٠ ميلادية في مدينة بصرى من أعمال دمشق ، وهي قصبة كورة حوران ، ويطلق عليها اليوم " اسكى شام " أي دمشق القديمة ، وحيث مات ابنه أيضا ولم يعقب [٢].

---

(١) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص٢٤.

(٢) نفسه ، ص ٢٥.

المُتلمِس وشعره .

من خلال دراسة الباحث للمتلمس الضبعي وتمعننا ديوانه ، نجد أن هناك العديد من الشعراء والأدباء الكبار قد تطرقوا له وذكروا عن شعره بشيء . فالأصمعي يرى أن المتلمس أحد الفحول الرؤساء ، ويقول أبو الفرج الأصفهاني في كتابه " الأغاني " : كان المتلمس شاعر ربيعة في زمانه [١].أما ابن سلام الجمحي في كتابه " الطبقات" فقد ذكر [٢] أن هناك أربعة رهط محكمون في أشعارهم قلة ، فذاك الذي أخرهم ومنهم:

سلامة بن جندل أحد بني كعب بن سعد و حصين بن الحمام المري و المتلمس وهو جرير بن عبد المسيح أحد بني ضبيعة بن ربيعة و المسيب بن علس الضبيعي .

والمتلمس هو من أشعر الشعراء المقلين في الجاهلية من وجهة نظر أبي الفرج الأصفهاني إذ قال [٣]" والمتلمس من شعراء الجاهلية المقلين المفلقين ". وقال ابن قتيبة [٤]: قال أبو عبيدة : "واتفقوا على أن أشعر المقلين في الجاهلية ثلاثة : المتلمس والمسيب وحصين بن الحمام المري ".

---

(١) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص٣٦.

(٢) ينظر ، الجمحي ، محمد بن سلام ، طبقات فحول الشعراء ، ص٨٨.

(٣) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص٨٨ .

(٤) ينظر ، الأصفهاني ، أبو الفرج ، الأغاني ، ص٥٢٩.

المتلمس والملك عمرو بن هند

ولى عمرو بن هند الملك بعد أبيه المنذر عام ٥٦٣ ميلادية ، وكعادة الملوك في تلك العصور فتح هذا الملك الجديد أبواب قصره لشعراء عصره ، فكان يؤم مجلسه عدد ممن لمعت أسماؤهم ، أمثال : عمرو بن كلثوم التغلبي والحارث بن حلزة اليشكري والمتلمس الضبعي وطرفة بن العبد البكري وغيرهم[١].ومنذ ذلك الحين توطدت صلة بين هذا الملك وهذين الشاعرين الأخيرين بصفة خاصة ، وكان الملك يرشح أخاه الشقيق قابوس بن المنذر للملك بعده ليحرم أخاه غير الشقيق عمرو بن أمامة من ذلك .فجعل الشاعرين في صحابة قابوس فكانا يركبان معه للصيد ، ويركضان طول النهار حتى يبلغ بهما التعب حده. [٢]

وقد نجد في شعر المتلمس بوادر ثورة تعتمل في نفس الشاعر، ثورة على خاله الذي أنكر خؤولته في بني يشكر ، ثم ثورة على المجتمع الذي كان يعيش فيه بعد ذلك.وتظهر لنا شخصية شاعر ثائر ، وسياسي ماهر ، كان يتخفى وراء منادمته الملك ، يدبر أمرا ، ويراقب بعينين حادتين ما يدور في بلاط هذا الملك ، كأن شاعرا ثائرا يأبى الضيم ، ويأنف من المذلة ، ويكره الاستبداد وينكر ما ترى عيناه من بغي وفسوق وغدر ، وسعى وراء تفتيت قوى العرب وتشتيت شمل وحدتهم. [٣]

---

(١) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص٢٥.

(٢) نفسه ، ص٢٥.

(٣) نفسه ، ص٢٧

كان المتلمس نديماً مقرباً من الملك ، ومع ذلك لم يمدحه ، بل رأيناه بعد ذلك يفخر بأنه لم يمدح هذا الرجل فيقول[١] :

ولَمْ يَمْدَحِ القَرْمَ الهُمَامَ بكفِّهِ لَطَائِمُ يُسْقَىَ من فَوَاضِلِهَا القَفْرُ

وإذاً فقد كان المتلمس أحد العاملين على إعادة الوحدة العربية محذراً في السر، منبهاً في العلن بعد ذلك ، ولا بد أن الملك الطاغية الذي لقب بالمحترق الثاني كان يعلم شيئاً من بوادر هذه الثورة في نفس الشاعر ، ولكنه يتجاهل ويعمل على تقريب هؤلاء الشعراء منه ليطفىء في نفوسهم نار الثورة . فلما طفح الكيل دبر وسيلة للتخلص من بعضهم بعيدا عن ملكه [٢]. تلك كانت غضبة الملك على شاعرنا، فأراد به السوء كما أراده لابن أخته طرفة الذي سمع هجائه.[٣]

(١) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص٢٨.

(٢) نفسه ، ص ٢٩.

(٣) نفسه ، ص ٣٠.

صحيفة المُتلمِس

أراد الملك عمرو بن هند أن يتخلص من خطر الشاعرين المتلمس الضبعي وابن أخته طرفة بن العبد ، فحملهما رسالة إلى عامله على البحرين.

ويمضي الشاعران من عند الملك ، وكل منهما يحمل في يده رسالته غير مغلقة أو مختومة ، ويبلغان خليج محلم بين الصفا والمشقر ، فيلقيان ثيابهما في سفينة وينحدران ويلتفت المتلمس إلى ابن أخته ويقول : ويحك يا طرفة . قد أنكرت نفسي أمر هذا الرجل ، أما كان عند ابن هند ما يحبونا به حتى رمى بنا عرض مابين الحيرة وهجر[١].

ويعرض عليه أن يفض كل منهما كتابه ليقرأه بعض الحاضرين . ويأبى طرفة ، ويمعن الرجل الحصيف في إرتيابه ويتوقف ، ويسير طرفة . ويمر بالمتلمس من يقرأ له الرسالة، وما يكاد القارىء يمر ببصره على سطورها حتى يسأل : أنت المتلمس ؟ وما يكاد يجيبه حتى يطلب إليه أن ينجو بنفسه فالرسالة تحمل أمراً بقطع يديه ورجليه ثم دفنه حياً . فينتزع الرسالة ليلحق بطرفة فلا يستطيع ، فيلقي بالرسالة في النهر ، ويقف متأملاً الماء وهو يمحو أسطرها ، وكأنه ألقى عن صدره هماً ، ويتجه نحو الشام .ويمضي طرفة برسالته بعد أن أبى الاستماع إلى نصيحة خاله ليلقى مصرعه . ويدخل المتلمس الشام ، ويتصل بملوكها الغسانيين ، ويبلغ عمرو بن هند ذلك ، وهم الذين قتلوا أباه ، فيحلف أن لا يطأ المتلمس أرض العراق[٢].هذه هي قصة " صحيفة المتلمس " التي جعلوها مضرب المثل لمن يسعى بنفسه في حينها ويغررها [٣].

---

(١) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص٣١.

(٢) نفسه ، ص٣١.

(٣) نفسه ، ص٣٢.

وقد قال الأصفهاني في هذه الصحيفة : إن الكتب لم تزل في قديم الدهر منشورة غير مختومة ولا معنونة ، فلما قرأ المتلمس صحيفته التي كتبها عمرو بن هند ختمت الكتب [١]. إن صحيفة المتلمس تمثل نصاً سردياً قابلاً للقراءة والتأويل بصرف النظر عن حقيقتها أو زيفها .

فالصحيفة ذاتها تصور محنة شاعر ظل مهدداً بالقتل من قبل السلطة / عمرو بن هند ، وقد اتضحت مضامين هده القصة الحكائية في شعر المتلمس الذي يصور في معظمه علاقة التوتر مع عمرو بن هند .

ونلحظ كذلك أن العناصر الرئيسة في الصحيفة هي : المؤامرة (السلطة) ، والقدر: الموت (الحظ) ، والحياة (النجاة : إلقاء الصحيفة) ، وهذه العناصر تشير نسقياً ، إلى حقيقة انتصار الإنسان / المتلمس ، رغم المعاناة ، على الموت (السلطة) ، فيصبح الماء / النهر الذي تم فيه إلقاء الصحيفة بمثابة خلاص أو إغراق لفكرة الموت ونهج السلطة الاستبدادي ، مما أسهم في خلق شخصية شعرية متمردة ورافضة لمؤامرات الآخر / عمرو بن هند .

---

(١) ينظر ، الأصفهاني ، أبو الفرج ، الأغاني ، ص ٥٤٢.

المبحث الثاني: مركزية الإنسان في شعر المُتَلَمِّسِ

تظهر القراءة الفاحصة لشعر المتلمس حضوراً لافتاً للإنسان ، وكذلك الموضوعات الإنسانية في شعره .وقد تمكن المتلمس من خلال النص الشعري من التعبير عن رؤيته للواقع ، ومن ثم الإفصاح عن موقفه الانفعالي تجاه هذه القضايا الإنسانية بوصفها أنساقاً ثقافية .ولذلك يمكن تشريح موضوعة الآخر بتجلياتها الإنسانية إلى العناوين التالية : الأنثى ، والقبيلة ، والسلطة.

أولاً . الأنثى :

من أبرز تشكلات الأنثى في شعر المتلمس حضور المرأة العاذلة بوصفها تمثيلاً نسقياً للآخر . يقول المتلمس[١] :

أعَاذِلُ إنَّ المَرْءَ رَهْنُ مُصِيبةِ صَرِيعٌ لِعَافي[٢] الطَّيْرِ أو سَوْفَ يُرْمَسُ[٣]

فَلا تَقْبَلَنْ ضَيْماً مَخَافَةَ مِيتَةٍ ومُوتَنْ بِهاَ حُرًّا وجِلْدُكَ أَمْلَسُ

فَمَا النَّاسُ إلاَّ ما رَأَوْا وتَحَدَّثُوا وما العَجْزُ إلاَّ أنْ يُضَامُوا فيَجْلِسُوا

فمِنْ طَلَبِ الأَوْتَارِ[٤] ما حَزَّ أَنْفَهُ قَصِيرٌ[٥] وخَاضَ المَوْتَ بالسَّيْفِ بَيْهَسُ[٦]

يظهر صوت العاذلة في هذه الأبيات بوصفه صوتا أنثويا يقترن عادة ، بالمشاعر والعاطفة ، ويتكرر كثيرا في الشعر الجاهلي والفكر الإنساني ، إذ تحاول الأنثى أن تقنع الشاعر بقبول الأمر الواقع ، والاستسلام ، وقبول الذل والهوان حرصا منها على حياة الشاعر ، فهي تمثل في هذا الموقف صوت الحكمة . ولكن الأنثى العاذلة في رؤية الشاعر تمثل صوت

---

(١) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص ١١٠.

(٢) لعافي الطير ، هو كل طالب رزق .

(٣) يرمس ، يدفن .

(٤) الأوتار، جمع الوتر (بكسر الواو وفتحها) الثأر .

(٥) قصير ، هو قصير بن سعد ، ينتهي نسبه إلى نمارة بن لخم ، كان أبوه سعد تزوج أمة لجذيمة الأبرش ملك العرب ، فولدت له قصيرا ، وكان أريبا حازما ، أثيرا عند جذيمة ، ناضجا .

(٦) بيهس ، هو بيهس بن خلف بن هلال بن غراب بن ظالم بن فزارة بن ذبيان ، وقد ضرب به المثل في الحمق .

الآخر النقيض الذي يرفضه الشاعر ولا يقبل منطقه ، إذ يحرص المتلمس على تقديم نظرة للوجود تنسجم بطبيعة الحال مع صورته الرافضة للذل والاضطهاد .

ويقدم المتلمس مسوغاته لهذا الرفض ، لأن الموت في رؤيته نتيجة حتمية لكل إنسان ، فالإنسان في نهاية الأمر ، سواء أكان عزيزا أم كريما ميت لا محالة ، كما أن المصائب حدث واقعي في الحياة " إن المرء رهن مصيبة .... صريع لعافي الطير ..." وبالتالي ، فالمتلمس يرفض ثقافة الذل والهوان " فلا تقبلن ضيما مخافة ميتة " حتى تكون سيرته خالدة وحافلة بكل ما هو إيجابي . فالعجز والظلم في رؤية المتلمس هما اللذان يضيفان ثقافة الموت ، وأما إرادة الحياة فيولدها الرفض للذل والاستسلام " وما العجز إلا أن يضاموا فيجلسوا " . وهذا المعنى يتحقق في قول عنترة[١]:

لا تَسْقني ماءَ الحياةِ بذِلَّةٍ بلْ فاسْقني بالعزِّ كاس الحنْظل

ولذلك يقرر المتلمس مبدأ إنسانياً مهماً في الحياة يتمثل في أن الثأر للذات أو كرامة الذات هو الذي يخلق الحياة ويحفظ إنسانية الإنسان " فمن طلب الأوتار ما حز أنفه... قصير وخاض الموت.... ". ولذلك ، فإن البعد الثقافي كان دائماً يتضمن كل مفاهيم البطولة ، أي أنها كانت دائماً بطولة ثقافية بحصر المعنى ، فكل بطل يحدثنا عنه التاريخ ما هو إلا وظيفة تتكثف فيها روحية الجماعات وحاجاتها الوجودية ومثلها العليا وقيمها[٢] .

---

(١) ابن شداد ، عنترة ، ديوان عنترة بن شداد ، شرح يوسف عيد ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٢م ، دار الجيل ، بيروت ، ص٨٦ .

(٢) الجهاد ، هلال ، جماليات الشعر العربي– دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٧ م ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ص ٣٨٣ .

ثانياً . القبيلة :

ومن النماذج الشعرية التي تعكس حقيقة التوتر بين المتلمس والقبيلة قوله [١]:

يُعيِّرُني أمِّي رِجالٌ ، لا أَرى أَخا كَرَمٍ إلاّ بِأَن يَتَكَرَّما

وَمَن كانَ ذا عِرضٍ كَريمٍ فَلم يَصُن لَهُ حَسَباً كانَ اللَئيمَ المُذَمَّما

أَحارِثُ إنّا لَو تُشاطُ دِماؤُنا تَزَيَّلنَ حَتّى لا يَمَسَّ دَمٌ دَما

مُنتَقِلاً مِن آلِ بُهثَةَ [٢] خِلتَني أَلا إنَّني مِنهُم وَإن كُنتُ أَينَما

لا إنَّني مِنهُم وعِرضِيَ عِرضَهُمُ كَذي الأَنفِ يَحمي أَنفَهُ أن يُكَشَّما[٣]

وَإنَّ نِصابي إن سَألتَ وَأُسرَتي مِنَ الناسِ حَيٌّ يَقتَنونَ المُزَنَّما

وَكُنّا إذا الجَبّارُ صَعَّرَ خَدَّه أَقَمنا لَهُ مِن مَيلِهِ فَتَقَوَّما

لِذي الحِلمِ قَبلَ اليَومِ ما تُقرَعُ العَصا وَما عُلِّمَ الإنسانُ إلا لِيَعلَما

وَلو غَيرُ أَخوالي أَرادوا نَقيصَتي جَعَلتُ لَهُم فَوقَ العَرانينِ ميسَما

وَهَل لِيَ أُمٌّ غَيرُها إن تَرَكتُها أَبَى اللَهُ إلاّ أَن أَكونَ لَها اِبنَما

تطرح هذه الأبيات قضية أساسية تتمحور حول التضاد بين رؤيتين هما : رؤية الآخر (الرجال) / القبيلة ، ورؤية الشاعر / المتلمس .

والفكرة المحورية المطروحة هنا تعكس موقفاً يتبناه الشاعر تجاه الآخر (رجال) الذي يزدريه ويقلل من شأنه ويطعن في نسبه ،وينظر إليه نظرة دونية ازدرائية ، وهي نزعة فوقية طبقية وعرقية كانت متأصلة في الثقافة الجاهلية ، وأسهمت تاريخياً في خلق ثنائية المركزي والهامشي / الدوني .

---

(١) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص١٤.

(٢) آل بهثة ، نسبة إلى بهثة بن حرب بن وهب بن جلى بن أحمس بن ضبيعة بن ربيعة بن نزار .

(٣) يكشما ، قطع الأنف باستئصال .

وقد عبر المتلمس في هذه الأبيات عن مطلق رفضه لهذه النزعة السالبة التي تقلل من شأنه (الطعن به من خلال سواد أمه)، إذ إن استنكاره لهذا الموقف الجماعي جعله يضع هؤلاء الرجال موضع النكرة (يعيرني أمي رجال .....) ، ولهذا يشرع المتلمس عبر صوته الشعري بالدفاع عن وجوده وسلالته وعرضه ، فيجعل من نفسه ذاتا إنسانية متصالحة تتسم بالكرم ، والكرم فلسفة تعني خلق الحياة من العدم [١]:

وَمَن كانَ ذا عِرضٍ كَريمٍ فَلم يَصُن لَهُ حَسَباً[٢]كانَ اللَئيمَ المُذَمَّما

وينتقل المتلمس ، كما نلاحظ ، من المجهول واللاتحديد (رجال) إلى المعلوم والمحدد " أحارث " ليؤكد تعاليه على فكرة الجماعة المرتبطة بالتهميش والإقصاء .

فهو يهدد ابن قبيلة الحارث بن التوأم الذي يجسد فكر الجماعة بدونية المتلمس ، ويؤكد له بأن دمه نبيل وشريف بل إن المتلمس يصنع لذاته مكانة تتسم بالطبقية والاستعلاء عندما يجعل دمه / عرقه متميزا عن غيره[٣]:

أَحارِثُ[٤] إنّا لَو تُشاطُ دِماؤُنا تَزَيَّلنَ حَتّى لا يَمَسَّ دَمٌ دَما

ويثبت المتلمس كذلك شرف أرومته ونسبه من خلال انتمائه ، نسبا . نسبة ، إلى الجماعة أيضا (آل بهثة) ، إذ أنه يدافع عن عرض قبيلته كما يدافع عن عرضه وكيانه (كذي الأنف يحمي أنفه أن يكثما). كما أن شرفه وأصله وكذلك مكانته علامة فارقة في الاكتمال والتأصل في ثقافة المجموع الإنساني [٥]:

---

(١) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص١٦.

(٢) حسبا ، حسب ، ذا نسب كريم ولم يكن له حسب .

(٣) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص ١٦.

(٤) أحارث ، هو الحارث بن التوأم اليشكري ، واسم أبيه قتادة بن التوأم اليشكري .

(٥) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص٢٢.

وَإنَّ نِصابي إن سَألتَ وَأُسرَتي مِنَ الناسِ حَيٌّ يَقتَنونَ المُزَنَّما[١]

وإذا كانت نظرة الآخر / القبيلة الدونية تجاه المتلمس بسبب عرقه وأصله تمثل بالنسبة لهذا الآخر الجمعي حالة من الضعف والاستكانة ، فإن الشاعر يحرص أيضا على دحض هذا التصور الجمعي باستحداث عامل القوة والجبروت اهذا النموذج الإنساني المهمش ، ويتجلى هذا المسار من خلال اعتداده بنفسه وجماعته التي تقوم الجبار المستكبر / المتعالي فتنتصر عليه بسلوكها وهيمنتها[٢]:

وَكُنّا إذا الجَبّارُ صَعَّرَ خَدَّهُ[٣] أقَمنا لَهُ مِن مَيلِهِ فَتَقَوَّما

ويسهب المتلمس في ذكر مناقب ذاته/ قبيلته بغية تكريس تفوقه ، طبقياً ، على الآخر المضاد من خلال تأكيد صفة (الحلم). والحلم صفة إنسانية تؤكد معاني الحكمة والتوازن والتجاوز والنقاء / الصفاء الإنساني بعيدا عن التزمت أو الاستعلاء والاحتقار . ولذلك يملك المتلمس وقبيلته من صفات الحلم ما يجعلهم يوجهون المثال (الحليم) نحو الصواب ، وكأنه بهذا القول يجنح إلى ردع الآخر / الرجال + الحارث (الحليم) عن خطأه الذي أسهم في إلغاء الإنسان والاعتداء على كرامته إلى جادة الصواب مرة أخرى.

ويواجه المتلمس التهديد بالتهديد عندما يبرهن قوة هذه الذات المزدراة ، ويعلن دفاعه عن وجودها وكينونتها باستحداث فعل الهجاء لكل من يحاول تأكيد نقيصها[٤]:

وَلو غَيرُ أَخوالي أرادوا نَقيصَتي جَعَلتُ لَهُم فَوقَ العَرانينِ[٥] ميسَما[٦]

---

(١) المزنما ، هو أن تقشر جلدة الأذن .

(٢) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص٢٤.

(٣) صعر خده ، أعرض بوجهه في ناحية من الكبر.

(٤) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي، ص٢٩.

(٥) العرانين ، جمع العرنين ، وهو أول كل شيء ، وهو أول الأنف حيث يكون فيه الشم .

(٦) ميسما ، اسم للآلة التي يوسم بها أي يكوى .

وفي نهاية الأبيات تنغلق على موضوع بدايتها يؤكد المتلمس شرعية صلته بأمه ، وأن هذه الشرعية حقيقية مقدسة لا تنفصم ولا تنتقص تماما كعلاقة الابن بأمه أي أنها شرعية أمومية بكل تجلياتها الإنسانية[١] :

وَهَل لِيَ أُمٌّ غَيرُها إن تَرَكتُها أَبَى اللَهُ إلاّ أن أَكون لَها اِبنَما

ثالثاً– السلطة :

يستدعي الحديث عن موضوع السلطة في شعر المتلمس الضبعي قضية الصراع المحورية بينه وبين عمرو بن هند ، إذ كانت العلاقة بينهما متوترة حتى إن نموذج السلطة ، عمرو بن هند حاول التخلص من الشاعر قتلاً من خلال صحيفة المتلمس الشهيرة التي تمت الإشارة إليها في مقدمة هذه الدراسة .

ومن النصوص الشعرية التي تصور هذه العلاقة السالبة بين المتلمس وعمرو بن هند قول المتلمس [٢]:

أَطرَدتَني[٣]حَذَرَ الهِجاءِ ، وَلا وَاللاتِ[٤]وَالأَنصابِ[٥]لا تَئِلُ[٦]

وَرَهَنتَني هِنداً وَعِرضَكَ في صُحُفٍ تَلوحُ كَأَنَّها خِلَلُ

شَرُّ المُلوكِ وَشَرُّها حَسَبا في الناس مَن عَلِموا وَمَن جَهِلوا

الغَدرُ وَالآفاتُ شيمَتُهُ فافهَم فَعُرقوبٌ لَهُ مَثَلُ

بِئسَ الفُحولَةُ حينَ جُدَّتَهِم عَرَكُ الرِهانِ وَبِئسَ ما يَخِلوا

أَعني الخُؤولَةَ والعُمومَ فَهُم كالطِبنِ لَيسَ لِبَيتِهِ حِوَلُ

---

(١) الضبعي ، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص٣٠.

(٢) نفسه ، ص٤٢.

(٣) أطردتني ، فلان أطرده السلطان إذا أمر بإخراجه عن بلده .

(٤) اللات ، صخرة مربعة وكان سدنتها من ثقيف بنو عتاب بن مالك ، وكانوا قد بنوا عليها بناء.

(٥) الأنصاب ، حجارة كانت حول الكعبة تنصب ، فيهل عليها ويذبح لغير الله .

(٦) لا تئل ، تنجو .

تظهر هذه الأبيات حالة القلق والتوتر التي بات يعيشها المتلمس بعد طرد السلطة /عمرو بن هند له ، ذلك أن الطرد يمثل عملية إقصاء ونفي واغتراب للذات الإنسانية ، وانسلاخا لها عن وجودها ومكانها . ونتيجة لهذا الحس الاغترابي / الإقصائي نلحظ المتلمس يثور على هذا الفعل السلبي الذي تمارسه السلطة ، ويوظف ألفاظ التقديس /القسم " اللات ، والأنصاب" لمواجهة هذا العقاب المحرم . كما أن المتلمس نفسه يوظف الهجاء بوصفه طقساً تعويذياً يواجه بها جبروت السلطة التي تطرده / تلعنه، فنراه يقسم مهددا السلطة بعدم النجاة من لسانه وهجائه " واللات والأنصاب لا تئل ".ولهذا يتخذ المتلمس من هجاء عرض السلطة / شرفها وسيلة للانتقام منها والإساءة إليها[١]:

وَرَهَنَتَني هِنداً وَعِرضَكَ في صُحُفٍ تَلوحُ كَأَنَّها خِلَلُ[٢]

وينتمي النموذج السلطوي / عمرو بن هند في رؤية المتلمس إلى سياق " الشر " حيث يتساوى العلم والجهل على الرغم من المكانة والشرف والحسب . ومن صفات الشر المتجسدة في نموذج السلطة " الغدر والكذب "[٣]:

الغَدرُ وَالآفاتُ شيمَتُهُ فافهَم فَعُرقوبٌ لَهُ مَثَلُ

وإذا كانت السلطة متسمة بمثل هذه الصفات القديمة فإن هذا الأمر يوحي بغياب الخير وانعدام الحياة ، وهذا ما دفع المتلمس إلى إعلان براءته من هذا النموذج الفحولي الذي يراهن عليه في الملمات ، كما أن المتلمس يهجو كل من ينتمي إلى هذا النموذج السلبي ، إذ يصبح هؤلاء أدوات / دمى ضعيفة خانعة ومستسلمة[٤]:

بِئسَ الفُحولَةُ حينَ جُدَّتَهِم عَركُ الرِهانِ وَبِئسَ ما يَخِلوا

---

(١) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص ٤٥.

(٢) خلل ، جمع خلة وهو نقش يكون في بطانة السيف .

(٣) الضبعي ، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص ٤٦.

(٤) الضبعي ، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص٤٨.

أَعني الخُؤولَةَ وَالعُمومَ فَهُم كالطِبنِ لَيسَ لِبَيتِهِ حِوَلُ

وتتنامى الصورة السوداوية / السلبية للسلطة في رؤية المتلمس حينما يقول[١]:

إنَّ الخيانَةَ والمَغالَةَ والخَنا[٢] وَالغَدرَ أَترُكُهُ بِبَلدَةِ مُفسِدِ

بِالبابِ يَطلُبُ كُلَّ طالِبِ حاجَةٍ فَإِذا خَلا فَالمَرءُ غَيرُ مُسَدَّدِ

فَإِذا حَلَلتُ وَدونَ بَيتَي غاوَةٌ فَاِبرُق بِأَرضِكَ ما بَدا لَكَ وارعُدِ

يؤكد المتلمس في هذه الأبيات صورة السلطة /عمرو بن هند المتأسسة على مفاهيم الشر والفساد والحقد والغدر ، فهي سلطة زائفة يختلف باطنها عن ظاهرها .كما يسهب المتلمس في تجريد هذه السلطة من القيم الأخلاقية أو ما يمكن نسميه " حضارة الإنسان "

وهذا ما نلمحه بوضوح في كلامه التقريري الصريح[٣]:

مَلِكٌ يُلاَعِبُ أُمَّهُ و قَطِينَهَا[٤] رِخْوُ المَفاَصِلِ أَيْرُهُ كالمِرْوَدِ[٥]

بِالبابِ يَطلُبُ كُلَّ طالِبِ حاجَةٍ فَإِذا خَلا فَالمَرءُ غَيرُ مُسَدَّدِ

ولذلك نلحظ الشاعر يخاطب هذه السلطة الاستعلائية بلهجة حادة يتحدى فيها منطقها وسلوكها ، إذ إنه لا يبالي بشرها وتهديدها مادام خارجا على حكمها ، ومغتربا عن سلطتها [٦]:

فإذَا حَلَلْتُ ودُونَ بَيْتِيَ غَاوَةٌ[٨] فابْرُقْ بأَرْضِكَ ما بَدَا لَكَ وَارْعُد

---

(١) الضبعي ، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص١٤٦.

(٢) الخنا ، الفحش في الكلام .

(٣) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص١٤٧.

(٤) قطينها ، الحشم .

(٥) المرود ، أداة يكتحل بها .

(٦) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص١٤٧.

(٨) غاوة ، قرية.

المبحث الثالث: صورة المكان في شعر المتلمس الضبعي

تقترن صورة المكان عند المتلمس الضبعي بـ " ثقافة الحنين " ، إذ إنه كان شاعراً مضطهداً من السلطة /عمرو بن هند ، فعاش حياة قلقة ومضطربة بسبب تهديدات السلطة له . يقول المتلمس في هذا السياق [١]:

وَأَلْقَيْتُها في الثِّنْيِ[٢] مِنْ جَنْبِ كافِرٍ كَذلِكَ أَقْنُو كُلَّ قِطٍّ[٣] مُضَلِّلِ

رَمَيتُ بِها حَتّى رَأيتُ مِدادَها يَطوفُ بِها التَيّارُ في كُلِّ جَدوَلِ

يشكل المكان / الثني : نهر الحيرة موضوعا مركزيا في هذين البيتين ، إذ يرتبط المكان هنا بصورة الحياة . فالصحيفة المسماة صحيفة المتلمس تمثل رمزيا ، لفكر الآخر / عمرو بن هند الذي يحمل الهلاك والموت للجسد / جسد المتلمس ، ولكن الشاعر بذكائه يدرك مؤامرة السلطة فيجعل من المكان /النهر/ الماء وسيلة تطهير تنقذ الجسد من الموت ، وذلك حينما يشرع المتلمس بإلقاء الصحيفة في النهر ، وكأنه بهذا الصنيع يغرق فكر الأخر السلبي الذي وصفه بالضلال " كذلك أقنو كل قط مضلل". وبهذا الفعل يؤكد المتلمس انتصار الحياة على الموت .

ومن النصوص التي تظهر تعلق المتلمس بالمكان ، قوله [٤]:

أُمِّي[٥] شَآمِيَّةٌ – إذْ لا عِرَاقَ لَنَاَ قَوْماً نَوَدُّهُمُ إذْ قَوْمُناَ شُوسُ[٦]

لَن تَسلُكي سُبُلَ البَوباةِ مُنجِدَةً ما عاشَ عَمرٌو وَما عُمِّرتَ قابوسُ

---

(١) الضبعي ، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص٦٥.

(٢) الثنى ، جانب النهر .

(٣) قط ، الصحيفة .

(٤) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص ٩٢.

(٥) أمي ، اقصدي .

(٦) شوس ، النظر المبغض .

وقوله[١]:

آلَيتَ حَبَّ العِراقِ الدَهرَ أَطعَمُهُ وَالحَبُّ يَأكلُهُ في القَريَةِ السوسُ

لم تَدْرِ بُصْرَى بِمَا آلَيْتَ مِنْ قَسَمٍ ولا دِمَشْقُ إذَا دِيسَ الكَدَادِيسُ[٢]

عَيَّرتُموني بِلا ذَنبٍ جِوارَكُم هَذا نَصيبٌ مِنَ الجِيرانِ مَحسوسُ

وقوله أيضا [٣]:

إنَّ العِراقَ وَأَهلَهُ كانُوا الهَوى فَإذا نَأى بي وُدُّهُم فَليَبعُدِ

فَلتَترُكَنَّهُمُ بِلَيلٍ ناقَتي تَذَرُ السِّمَاكَ وَتَهتَدِي بِالفَرقَدِ

يبدو المكان عند المتلمس متراوحاً بين مكانين متضادين مترابطين بشكل واضح بالتجربة التي يعيشها الشاعر .

فالمكان الأول ، كما يتجلى في خطاب الناقة ، مكان إيجابي / أمي شآمية يقترن بمفهوم الود والطمأنينة وقيمة الحياة في إطار الجماعة " قوما نودهم ...." . وأما المكان الثاني فهو مكان سلبي / العراق يحاول الشاعر جاهدا التخلص من الانتساب إليه " إذ لا عراق لنا " . ولا غرابة في ذلك ما دام هذا المكان يرتبط ذهنيا بثقافة الكراهية والبغضاء التي تمارسها السلطة / عمرو بن هند.ولهذا يحرم الشاعر على ناقته أن تسلك سبل المكان السلبي / نجد+العراق ما دامت سلطة عمرو بن هند وأخيه قابوس قائمة [٤]:

لَنْ تَسْلُكِي[٥] سُبُلَ الْبَوْبَاةِ مُنْجِدَةً ما عَاشَ عَمْرُو ، وما عُمِّرْتَ قابُوسُ[٦]

---

(١) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص ٩٥.

(٢) الكداديس ، العرمة من الطعام والتمر والدراهم .

(٣) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص١٣٥.

(٤) نفسه ، ص٩٣.

(٥) لن تسلكي ، يخاطب الناقة ، لا تأملي في العودة من طريق نجد إلى العراق .

(٦) عمرو وقابوس ، هما عمرو بن هند وأخوه قابوس ابن المنذر بن ماء السماء .

إن المكان السلبي / العراق يوحي بحضور السلطة / عمرو بن هند ، وهذا الحضور بدوره يفضي إلى الانعدام والجوع والتشرد والموت . فالسلطة تحرم على المتلمس التلذذ بالأمن والعيش في إطار المكان

" آليت حب العراق أطعمه " ، ولكن الشاعر يواجه هذا المنهج بالازدراء والاستهزاء ما دام المكان البديل / القرية : الشام + بصرى + دمشق حاضرا . فإذا كان المكان الواحد الذي يحكمه السلطوي / عمرو بن هند يضيق على الشاعر أفق الحياة ورحابها ، فإن الشاعر يتوسل بالمكان النقيض المتعدد الذي يصنع الحياة من أجل مواجهة مكان السلطة ، إذ يصبح المكان الجديد / الجنة الجديدة متسعا للعيش وسبل الحياة ، " والحب يأكله في القرية السوس ....، لم تدر بصرى بما آليت .....ولا دمشق إذا ديس الكداديس ".

ولا شك في أن موقف الشاعر من المكان ، سلبا أو إيجابا ، يغدو مرتبطا بـ" موقف الآخر / السلطة " منه . وهو يعترف بهذه المسألة اعترافا صريحا كما في قوله [١]:

إنَّ العِراقَ وَأَهْلَهُ كانُوا الـهَوَى فَإذا نَأَى بِي وُدُّهُم فَلْيَبعُدِ

فالمتلمس يتخذ المودة / الحب مقياسا للعلاقة بالمكان ، إذ يظل المكان إيجابيا / العراق في نظر الشاعر في إطار هذه الثقافة ، ولكن إذا ما تغيرت هذه الثقافة القائمة على المودة فإن الشاعر سرعان ما يتخلى عن هذا المكان والانتماء إليه ، والبحث عن معالم جديدة للضياء والحياة بعيدا عن المكان الليلي[٢]:

فَلتَترُكَنَّهُمُ بِلَيلٍ ناقَتي تَذَرُ السِّمَاكَ وَتَهتَدي بالفَرْقَدِ[٣]

---

(١) الضبعي ، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص١٣٥.

(٢) نفسه ، ص١٣٥.

(٣) الفرقد ، نجم قريب من القطب الشمالي ثابت الموقع تقريباً .

المبحث الرابع: شعرية الحوار في النص الشعري

تتعدد صور الحوار في شعر المتلمس الضبعي لتعكس رؤيته لإشكاليات الحياة التي يواجهها . فهو يخاطب الجماعة / آل بكر بقوله [١]:

يا آلَ بَكْرٍ[٢] ألاَ للهِ أُمُّكُمُ طَالَ الثَّوَاءُ وثَوْبُ العَجْزِ مَلْبُوسُ

أَغْنَيْتُ شَأْنِي فأَغْنُوا الْيَوْمَ شَأْنَكُمُ واسْتَحْمِقُوا في مِرَاسِ الحَربِ أو كِيسُوا[٣]

إنَّ عِلاَفاً[٤] ومَنْ باللَّوْذِ مِنْ حَضَنٍ لَمَّا رأَوْا أَنَّه دِينٌ خَلاَبِيسُ[٥]

شَدُّوا الجِمَالَ بِأَكْوَارٍ عَلى عَجَلٍ والظُّلْمُ يُنكِرُهُ القَومُ المَكايِيسُ

كانُوا كَسَامَةَ[٦] إذْ شَعْفٌ مَنَازِلُهُ ثُمَّ اسْتَمَرَّتْ بِهِ الْبُزْلُ القَناَعِيسُ[٧]

يولد الحوار بين الشاعر وقبيلته / آل بكر مفارقة واضحة بين نموذجين إنسانيين مختلفين ، الأول متقاعس ومستسلم / آل بكر ، والثاني رافض للخضوع وصانع لإرادة الذات / علاف وقبيلته +سامة. فالمتلمس ينكر على قومه صفة الخنوع وذلك بعد أن عجزوا الانتقام لطرفة ، معلنيين بذلك استسلامهم لعمرو بن هند ، ولكي يحرضهم على الثأر لمقتل طرفة ، فإنه يستحضر النموذج الإنساني الإيجابي الذي يرفض الذل ويتبنى الحرب أداة لاستعادة كرامة الذات. فالنموذجان الإنسانيان " علاف ، وسامة " عندما استشعرا غدر السلطة وفسادها خرجا على طاعتها وتخلوا عن عالمها [٨] :

شَدُّوا الجِمَالَ بِأَكْوَارٍ عَلى عَجَلٍ والظُّلْمُ يُنكِرُهُ القَومُ المَكايِيسُ

---

(١) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص٧٦ .

(٢) آل بكر ، يقصد آل بكر بن وائل بن قاسط حيث ينتهي نسب طرفة بن العبد من أبيه.

(٣) علافا ، هو زيان بن حلوان بن عمران بن الحاف بن قضاعة .

(٤) خلابيس ، أمر فيه غدر وفساد .

(٥) المكاييس ، الذي يجيء بالفطنة والعقل .

(٦) كسامة ، هو سامة بن لؤي بن غالب .

(٧) القناعيس ، الشداد على العمل الصبورة على الشدة .

(٨) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص٨٠.

ويخاطب المتلمس القبيلة أو الجماعة أيضا بقوله[١]:

أَبَني قِلابَةَ[٢] لَم تَكُن عاداتُكُم أَخذَ الدَنِيَّةِ قَبلَ خُطَّةِ مِعضَد[٣]

لَن يَرحَضَ السَوءات عن أَحسابِكُم نَعَمُ الحَواثِرِ[٤] إِذ تُساقُ لِمَعبَدِ

فَالعَبدُ عَبدُكُمُ اِقتُلوا بِأَخيكُمُ كالعَيرِ أَعرَضَ جَنبَهُ لِلمِطْرَدِ

يتضمن هذا الحوار نقدا مباشرا لبني قلابة بعد أن تخلوا عن عاداتهم وشيمهم في الرفض والإباء لمنطق الذل والاستسلام. فالشاعر يعد قبول بني قلابة بالديات التي أرسلها عمرو بن هند لقاء مقتل طرفة بن العبد يعدها دنية وسوءات تلتصق بشرفهم وأحسابهم نتيجة قبولهم المال[٥] : لَن يَرحَضَ السَوءاتَ عن أَحسابِكُم نَعَمُ الحَواثِرِ إِذ تُساقُ لِمَعبَدِ

ويرى المتلمس أن السلوك الحقيقي الذي يجب أن ينتهجه بنو قلابة هو رفض المال / النعم والمباشرة بأخذ ثأر طرفة بن العبد ، والانتقام من عمرو بن هند[٦]:

فَالعَبدُ عَبدُكُمُ اِقتُلوا بِأَخيكُمُ كالعَيرِ أَعرَضَ جَنبَهُ لِلمِطْرَدِ

---

(١)) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص١٤٩.

(٢) قلابة ، امرأة من بني يشكر ، وهي بعض جدات طرفة وهي بنت عوف بن الحارث اليشكري .

(٣) معضد ، معضد بن عمرو الذي ولى قتل طرفة ، وهو ابن الحواثر من عبد قيس .

(٤) الحواثر ، بطن من عبد القيس وهم بنو حوثرة .

(٥) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص١٥٠.

(٦) نفسه ، ص ١٥٢.

ويحاور المتلمس قبيلته بقوله [١]:

كونوا كَبَكرٍ كَما قَد كانَ أَوَّلُكُم ... وَلا تَكونوا كَعَبدِ القَيسِ إِذ قَعَدوا

يُعطونَ ما سُئِلوا وَالخَطُّ مَنزِلُهُم ... كَما أَكَبَّ عَلى ذِي بَطنِهِ الفَهَدُ

وَلَن يُقيمَ عَلى خَسفٍ يُسامُ بِه ... إِلاّ الأَذَلاّنِ عَيرُ الأَهلِ وَالوَتِدُ

هَذا عَلى الخَسفِ مَربوطٌ بِرُمَّتِهِ ... وَذا يُشَجُّ فما يَرثي لَهُ أَحَدُ

فَإِن أَقَمتُم عَلى ضَيمٍ يُرادُ بِكُم ... فَإِنَّ رَحلي لَكُم وَالٍ وَمُعتَمَدُ

كونوا كَسامَةَ إِذا شَعفٌ مَنازِلُهُ ... إِذ قِيلَ جَيشٌ وَجَيشٌ حافِظٌ رَصَدُ

شَدَّ المَطِيَّةَ بِالأَنساعِ فَانحَرَفَت ... عُرضَ التَنوفَةِ حَتّى مَسَّها النَجَدُ

وَفي البِلادِ إِذا ما خِفتَ نائِرَةً ... مَشهورَةً عَن وُلاةِ السَوءِ مُبتَعَدُ

يخاطب المتلمس في هذه الأبيات قومه محذرا إياهم من الضعف والاستسلام لسلطة عمرو بن هند.ولكي يحفز المتلمس قومه على التمسك بمبدأ الرفض لحكم عمرو بن هند ، فإنه يسرد لهم أمثلة من التاريخ الذي يحفل بالنماذج المثالية لثقافة الرفض . فهو يحضهم بأن يكونوا مثل " بكر " عندما سامحهم " كليب " ظلما فثاروا عليه وقتلوه، وكذلك مثل " سامة بن لؤي " الذي أدرك بذكاء غدر عدوه به فبادر إلى الرحيل[٢]:

كونوا كَسامَةَ إِذا شَعفٌ مَنازِلُهُ ... إِذ قِيلَ جَيشٌ وَجَيشٌ حافِظٌ رَصَدُ

ويحذر المتلمس قومه كذلك من أن يكونوا نماذج سلبية في القهر والضعف والاستسلام ، ويذكرهم ، هنا ، بـ " عبد القيس " الذين رضخوا لعمرو بن هند وقبلوا الإهانة والذل .

---

(١) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص ٢١٢.

(٢) نفسه ، ص٢١٢.

ويرى المتلمس أن الإنسان بطبعه يرفض الخسف ، إذ لا يقبل الخسف إلا من تخلى عن إرادته ورضي بالذل واقعا ونهجا مثل(الفهد ، والعير ، والوتد) .

وفي هذا السياق يفرق المتلمس بين ضيق المكان / حكم عمرو بن هند وسعته / المكان الحرية ، إذ يحض قبيلته على التخلي عن ولائها لعمرو بن هند ، والبحث عن فضاء جديد[١]:

وَفي البِلادِ إِذا ما خِفتَ نائِرَةً[٢] مَشهورَةً عَن وُلاةِ السَوءِ مُبتَعَدُ

ويتحول المتلمس من مخاطبة القبيلة / الجماعة إلى الحوار مع الصحب كما في قوله[٣]:

خَليلَيَّ إِمّا مُتُّ يَوماً وَزُحزِحَت مَناياكُما فيما يُزَحزِحُهُ الدَهرُ

فَمُرّا عَلى قَبري فَقُوما فَسَلِّما وَقُولا سَقاكَ الغَيثُ وَالقَطرُ يا قَبرُ

كَأَنَّ الَّذي غَيَّبتَ لَم يَلهُ ساعَةً مِنَ الدَهرِ وَالدُنيا لَها وَرَقٌ نَضرُ

وَلَم تَسقِهِ مِنها بِعَذبٍ مُمَتِّعٍ بَرُودٍ حَمَتهُ القَومَ رَجراجَةٌ[٤] بِكرُ

وَلَم يَصطَبِح في يَومِ حَرٍّ وَقِرَّةٍ[٥] حُمَيّا فَدَبَّت في مَفاصِلِهِ الخَمرُ

وَلَم يَرُعِ العِيسَ[٦] الكَوانِس[٧]بالضُحى بِأَسرارِ مَولِيٍّ أَلِدَّتُهُ صُفرُ

لَسَسنَ[٨] بُقولَ الصَيفِ حَتّى كَأَنَّما بِأَلسُنِها مِن لَسِّ حُلَّبِها الصَقرُ[٩]

وَلَم يَمدَحِ القَرمَ الهُمامَ بِكَفِّهِ لَطائِمُ يُسقَى مِن فَواضِلِها القَفرُ

---

(١) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ٢١٣.

(٢) نائرة ، عداوة وشحناء .

(٣) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص٢٥٦.

(٤) رجراجة ، المرأة التي يترجرج كفلها .

(٥) وقرة ، البرد .

(٦) العيس ، الظباء البيض .

(٧) الكوانس ، البقر التي تدخل الكناس .

(٨) لسسن ، أخذ الراعية الكلأ بأطراف لسانها .

(٩) الصقر ، الدبس السائل .

رَمى نَحوَهُ في الناسِ وَالناسُ حَولَهُ وَذو يَسرَةٍ عِلبٌ مَناكِبُهُ سُعرُ[١]

وَمَأطورَةٌ شَدَّ العَسيفانِ أَطرَها إِساراً وَأَطراً فاستوى الأَطرُ وَالأَسرُ

تُرامِقُهُ[٢] المِقلادُ حَتّى تَمَكَّنَت إِلَيهِ طَوالَ البابِ مَرَّدَهُ الجَدرُ

فَخافَ وَقَد حَلَّت لَهُ مِن فُؤادِهِ مَحَلَّ جَليلِ الشَأنِ قَدَّمَهُ الأَمرُ

تهيمن قضية الموت على الحوار بين الشاعر وخليليه في هذه الأبيات ، ولكن المتلمس يقدم مفهوماً جديدا للموت ، فهو ليس الموت بمعنى الفناء والغياب للجسد، ولكنه الموت الذي يصنع الحياة ويخلد أفعال الإنسان النبيلة " فقوما، فسلما، وقولا : سقاك الغيث ...." .ويتحول القبر / المكان إلى ذاكرة لسيرة الإنسان النموذج الذي لم ينعم بالحياة " لم يله ساعة من الدهر ....، ولم يصطبح في يوم حر وقرة حميا .....، ولم يرع العيس الكوانس بالضحى ....." . إنه نموذج القهر والمعاناة والألم ، الذي لم يوظف إبداعه / شعره في النفاق للسلطة / عمرو بن هند " ولم يمدح القرم الهمام ....." ، ليختار الارتحال عن عالم السلطة مسارا يخلصه من الخوف ويبعث الطمأنينة في نفسه ، ويحفظ له مكانته الإنسانية " رمى نحوه في الناس .....، ومأطورة شد العسيفان أطرها.....، محل جليل الشأن قدمه الأمر ". ومن الموضوعات التي يتضمنها الحوار في شعر المتلمس الضبعي موضوعة الحرب كما يبدو في قوله [٣]:

أَبلِغ ضُبيعَةَ[٤] كَهلَها وَوَليدَها وَالحَربُ تَنبو بِالرِجالِ وَتَضرِسُ[٥]

القَومُ آتُوكُم بِأَرعَنَ جَحفَلٍ حَنِقينَ إِلاّ تَفرِسوهُم تُفرَسوا

خَيرٌ مِنَ القَومِ العُصاةِ أَميرَهُم يا قومِ فَاستَحيوا النِساءُ الجُلَّسُ

---

(١) سعر ، حر النار .

(٢) ترامقه ، الذي يغلق الباب بالمغلاق .

(٣) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص٢١٥.

(٤) ضبيعة ، قبيلة من ربيعة بن نزار ويقال ضبيعة الأضخم ، حيث ينتسب إليها الشاعر المتلمس .

(٥) تضرس ، أجود .

ما إِن أَزَالُ أَذُبُّ عَنكُم كاشِحاً قَد كادَ مِن حَنَقٍ بِسَمٍّ يَقلِسُ

أَتقَولُ هُم مَنَعوا حَنيفَة[١] حَقَّهُم بَعدَ الكَفالَةِ وَالتَوَثُّقِ أَم نَسوا

لَم يَعلَموا أَن قَد مَشى حَذَرَ الخَزى بِالسَيفِ لِلمَوتِ اِبنُ بَدرَةَ بَيهَسُ

يتضمن هذا الحوار " أبلغ ضبيعة " رسالة تحذيرية لقبيلته " ضبيعة " بأن الحرب تتطلب استعدادا وقوة حتى لا تكون قبيلته ضحية لهذه الحرب " والحرب تنبو بالرجال وتضرس" ويبدو أن قبيلة الشاعر تشهد حالة من التفكك والتشرذم مما دفع الشاعر إلى تحقيق مفهوم الوحدة من أجل مواجهة الآخر / العدو الذي يتميز بالوحدة وكثرة العدد [٢] :

القَومُ آتُوكُم بِأَرعَنَ[٣] جَحفَل[٤] حَنِقينَ[٥] إِلاّ تَفرِسوهُم تُفرَسوا

وفي إطار هذه الصورة السلبية للقبيلة يواصل المتلمس نقده اللاذع لقبيلة غير مخلصة لسيدها ، بل إن النساء في هذه الحالة تمثل وجودا أكثر قيمة وحضورا من نموذج القبيلة السلبي[٦]:

خَيرٌ مِنَ القَومِ العُصاةِ أَميرَهُم يا قومِ فَاِستَحيوا النِساءُ الجُلَّسُ

ويؤكد الشاعر تذمره من الاستمرار في الدفاع عن هذه القبيلة السالبة التي ترى أعداءها يتآمرون عليها وهي خائفة مستسلمة [٧]:

ما إِن أَزَالُ أَذُبُّ عَنكُم كاشِحاً قَد كادَ مِن حَنَقٍ بِسَمٍّ يَقلِسُ

فالآخر / العدو لا ثقة بعهوده ومواثيقه ، فهو يتسم بالغدر والخيانة والفعل المشين .

---

(١) حنيفة ، هم بنو حنيفة بن لجيم بن صعب بن علي بن بكر بن وائل .

(٢) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص٢١٦.

(٣) أرعن ، أنف يتقدم الجبل .

(٤) جحفل ، الكثير .

(٥) حنقين ، من الحنق وهو الغيظ والغضب .

(٦) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص ٢١٨.

(٧) نفسه ، ص ٢١٩.

لذلك فإن الاستسلام لهذا الآخر يمثل في رؤية المتلمس حالة من الحمق التي تودي في نهاية الأمر إلى الموت [١]:

لم يَعلَموا أَن قَد مَشى حَذَرَ الخَزى بِالسَيفِ لِلمَوتِ اِبنُ بَدرَةَ بَيهَسُ[٢]

ولا بد ، إذن ، من مواجهة هذا الآخر بثقافة البطولة ، ذلك " أن جمالية الوجود البطولي للقيم تتخذ مسارين : الأول يتمثل في الانفتاح المطلق على الآخر ومنحه المقومات الضرورية للوجود حتى لو كان ذلك مستحيلاً بحكم متطلبات الواقع الملحة التي تفرض على الذات انغلاقها على أنويّتها ، أي أن هذا المسار يتحقق قيمة جمالية في مقابل الانفتاح والتعالي بالوجود الذاتي للانغلاق والعزلة في حدود الأنا الضيقة ، والمسار الثاني يتحقق في منعة الذاتية واعتدادها بوجودها للقيمة ، وحمايتها لها وللآخر من الأعداء "[٣].

---

(١) الضبعي ، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص٢٢١ .

(٢) بيهس ، هو بيهس بن خلف بن هلال بن غراب بن ظالم بن فزارة بن ذبيان ، وكان بيهس يُحَمَّق.

(٣) ينظر ، الجهاد ، هلال ، جماليات الشعر العربي ، ص ٣٨٧ .

المبحث الخامس: نسقية القناع في النص الشعري

يشكل القناع فاعلية مؤثرة في بنية النص الشعري بوصفه رمزا حافلا بالدلالات والأنساق الموضوعية ، إذ يعد " القناع تقنية عني باستخدامها شعراء هامّون في العالم ، مثل ييتس ، وإزرا باوند ، و ت .س . إليوت ، من أجل التعبير عن الرؤية الذاتية للعالم من ناحية ، والحيلولة دون سقوط القصيدة تحت هيمنة العواطف المباشرة والمشاعر التلقائية من ناحية أخرى "[١].

ومن الأقنعة التي تمثل حضوراً دالاً في شعرِ المتلمس (الناقة). يقول المتلمس[٢]:

كَم دونَ أَسماءَ مِن مُستَعمَلٍ[٣] قذف وَمِن فَلاةٍ بِها تُستَودَعُ العيسُ

وَمِن ذُرَى عَلَمٍ ناءٍ مَسافَتُهُ كَأَنَّهُ في حَبابِ الماءِ[٤] مَغموسُ

جاوَزتُهُ بِأَمُونٍ[٥] ذاتِ مَعجَمَةٍ[٦] تَنجو بِكَلكَلِها[٧] وَالرَأسُ مَعكوسُ

تمثل الناقة في هذه الأبيات قناعا نسقيا للذات الإنسانية / ذات الشاعر التي تبحث عن آخرها الضائع /المحبوبة أسماء .فهذا القناع كما يبدو يرمز إلى ثقافة التحدي وإرادة الذات بتجاوز المستحيل الذي يرمي إلى خلق حالة من النأي والانفصام بين الإنسان / المتلمس والإنسان /أسماء من خلال هذه العوائق المكانية المتعددة " كم دون أسماء من مستعمل قذف ....ومن فلاة ..." .

---

(١) العلاق ، علي جعفر ك الشعر والتلقي – دراسات نقدية ، ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٧م ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، ص ١٠٥ .

(٢) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص ١٠٠ .

(٣) مستعمل ، الطريق الموطا .

(٤) حباب الماء ، نفاخات الماء .

(٥) بأمون ، الناقة تؤمن عثرتها .

(٦) ذات معجمة ، ناقة صلبة شديدة .

(٧) كلكلها ، صدرها .

وعلى الرغم من حقيقة هذه الحواجز المكانية التي ترمز إلى القهر والموت ، فإن الشاعر يرفض الاستسلام لها بفعل خلق ثقافة الذات / قناع الذات الذي يكتسب من الصفات الأسطورية الخارقة ما يؤهله للانتصار على المكان ، وإعلان حالة التجاوز : " جاوزته بأمون ذات معجمة ...تنجو .... " .

ويقول المتلمس أيضا [١]:

مَن مُبلِغُ الشُعَراءِ عَن أَخَوَيهِمَ ... خَبَراً فَتَصدُقَهُم بِذاكَ الأَنفُسُ

أَودَى الَّذي عَلِقَ الصَحيفَةَ مِنهُما ... وَنَجا حِذارَ حِبائِهِ[٢] المُتَلَمِّسُ

أَلقَى صَحيفَتَهُ وَنَجَّت كورَهُ[٣] ... عَنسٌ مُداخِلَةُ الفَقارَةِ عِرمِسُ[٤]

عَنسٌ[٥] إِذا ضَمَرَت تَعَزَّزَ لَحمُها ... وَإِذا تُشَدُّ بِنِسعِها لا تَنبِسُ[٦]

وَجناءُ قد طَبَخَ الهَواجِرُ لَحمَها ... وَكَأَنَّ نُقبَتَها أَديمٌ[٧] أَملَسُ

وَتَكادُ مِن جَزَعٍ يَطيرُ فؤادُها ... إِن صاحَ مُكَّاءُ[٨] الضُحى مُتَنَكِّسُ

أَلقِ الصَحيفَةَ لا أَبا لَكَ إِنَّهُ ... يُخشى عَلَيكَ مِنَ الحِباءِ النِقرِسُ

يضفي المتلمس على قناعه / الناقة سمات ترتبط بدلالات الصلابة والقوة والسرعة والتماسك ، وبذلك تغدو الناقة قناعا للنفس الإنسانية القوية المتماسكة على الرغم من اكتشافها لمؤامرة قتل هذه الذات " ونجا حذار حبائه المتلمس ".

---

(١) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص١٧٧.

(٢) حبائه ، الرجل صاحبه ويكرمه به .

(٣) كوره ، الرحل .

(٤) عرمس ، شبهت بالصخرة لصلابتها .

(٥) عنس ، صلبة .

(٦) لا تبس ، لا تصوت .

(٧) أديم ، الجلد .

(٨) مكاء ، طائر يطير ثم ينتكس .

لقد تمكنت هذه النفس العاقلة بما تحويه من ذكاء وانسجام من إلقاء الموت " ألقى صحيفته " ، والتجاوز بصاحبها إلى عالم الحياة والقدر الجديد ، متحدّية بذلك آفاق المستحيل والمجهول [١] :

وَجناءُ قد طَبَخَ الهَواجِرُ لَحمَها وَكَأَنَّ نُقبَتَها أَديمٌ أَملَسُ

إن إدراك القناع : الناقة / النفس الإنسانية للمصير السلبي يبعث على القلق والجزع " وتكاد من جزع يطير فؤادها " ، ويغدو بكاؤها " صوتها " إنذارا بالانفعالات أو الانسلاخ عن دائرة الموت " ألق الصحيفة لا أبا لك ....." ، والانخراط في عالم جديد يضج بالحياة .

ومن نماذج القناع في شعر المتلمس قوله [٢]:

وَأَدماءَ[٣] مِن حُرِّ الهِجانِ كَأَنَّها بِحُرِّ الصَريمِ[٤] نابِىءٌ مُتَوَجِّسُ

لَهُ جُدَدٌ سودٌ كَأَنَّ أَرَندَجاً[٥] بِأَكرُعِهِ[٦] وَبِالذِراعَينِ سُندُسُ[٧]

وَبِالوَجهِ دِيباجٌ وَفَوقَ سَراتِهِ دَيابوذَةٌ[٨] وَالرَوقُ أَسحَمُ أَملَسُ

يَجولُ بِذي الأَرطى[٩] كَأَنَّ سَراتَهُ كَبَرقٍ نَزيعٍ وَالسَحابَةُ تَرجُسُ[١٠]

فَباتَ إِلى أَرطاةِ[١١] حِقفٍ[١٢] كَأَنَّما إِلى دَفِّها مِن آخِرِ اللَيلِ مُعرِسُ[١٣]

---

(١) الضبعي ، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص ١٨٣.

(٢) نفسه ، ص٢٢٥.

(٣) أدماء ، ناقة شديدة البياض .

(٤) الصريم ، رمال متقطعة تنقطع من معظم الرمل.

(٥) أرندجا ، جلود سود تكون للأساكفة .

(٦) بأكرعه ، هو من الإنسان ما دون الركبة إلى الكعب .

(٧) سندس ، ضرب من الثياب خضر من القز .

(٨) ديابودة ، ثوب ينسج من نيرين .

(٩) الأرطى ، موضع ينسب إلى نبات الأرطى وثمره كالعناب .

(١٠) ترجس ، رعدت و تمخضت .

(١١) أرطاة ، الأراك .

(١٢) حقف ، رمل معوج .

(١٣) معرس ، الذي قد بنى بأهله.

أشير في نماذج القناع السابقة إلى أن الناقة قناع لذات الشاعر في تجاوز لحظة الموت ، ويأتي هذا القناع / الناقة كذلك في هذه الأبيات مرتبطا من خلال التشبيه " كأنها بحر الصريم نابىء متوجس " بقناع آخر يتصل مباشرة بالشاعر هو " الثور " .

وتبدو المشابهة بين الناقة الكريمة الأصيلة والثور الخائف حاضرة في هذه الأبيات . فالثور ، كما نلاحظ ، يمر بحالة من التوجس والقلق من القدر والمجهول . كما يسهب المتلمس في وصف الحالة النفسية لهذا الثور ، داخليا وخارجيا ، إذ يركز النص ، كما نرى ، على خاصية السواد التي يتميز بها هذا الثور " له جدد سود .....، والروق أسحم أملس.." . ومن ثم يتجاوز الثور / القناع زمن الخوف إلى زمن الحياة / زمن المطر بعد أن يحتمي بالأرطاة " فبات إلى أرطاة حقف ..... " .

إن المعاناة التي يواجهها الثور / القناع في هذه الأبيات تجسيد لمعاناة المتلمس نفسه . فقد عاش المتلمس حياة ملؤها الترقب والخوف من المصير السالب ، كما أن هذا التوجس ينسجم تماما مع السواد الذي يكتسي جسد الثور / القناع ، وهو بالنتيجة رمز إلى سوداوية الحياة التي يواجهها المتلمس في ضوء علاقته بعمرو بن هند ، ولكن ما يريد أن يؤكده الشاعر من خلال توظيفه لصورة الثور / القناع هو قدرته على الخروج من النقيض / الموت إلى النقيض / الحياة . فهاهو يتجاوز مكان الموت إلى مكان الحياة / الأرطى الذي يحفل بالحركة والحياة والمطر والفرح " كبرق نزيع والسحابة ترجس ....، إلى دفها من آخر الليل معرس " .

الفصل الثالث

(قراءة ثقافية في نموذجين شعريين للمتلمس الضبعي)

النص الأول : غواية السلطة : النسق السلطوي والذات المتعالية

النص الثاني : جماليات الحزن : قراءة ثقافية في عينية المتلمس الضبعي

(النص الأول) [١] : غواية السلطة : النسق السلطوي والذات المتعالية

أَلَكَ السَديرُ [٢] وَبارِقٌ[٣] وَمُبائِضٌ وَلَكَ الخَوَرنَق[٤]

وَالقَصرُ ذو الشُرُفاتِ مِن سِندادَ وَالنَخلُ المُبَسَّق[٥]

وَالغَمرُ ذو الأَحَساءِ[٦] وَال لَذّاتُ مِن صاعٍ وَدَيسَق[٧]

وَالثَعلَبِيَّةُ كلُّها وَالبَدوُ مِن عانٍ وَمُطلَق

وَتَظَلُّ في دُوّامَةِ ال مَولودِ يُظلَمُها تَحَرَّق

فلَئِن تَعِش فَلَيَبلُغَن أَرماحُنا مِنكَ المُخَنَّق

أَبقَت لَنا الأَيامُ وَال لَزَباتُ وَالعانِي المُرَهَّق

جُرداً بِأَطنابِ[٨] البُيو تِ تُعَلُّ مِن حَلَبٍ[٩] وَتُغبَق[١٠]

وَمُثَقَّفاتٍ ذُبَّلاً حُصداً أَسِنَّتُها تَأَلَّق

وَالبَيضَ وَالزَغفَ المُضا عَفَ سَردُهُ حَلَقٌ مُوَثَّق

وَصَوارِماً نَعصى بِها فِيها لَنا حِصنٌ وَمَلزَق[١١]

وَمَحَلَّةً زَوراءَ في حافاتِها العِقبانُ تَخفِق

وَإِذا فَزِعتَ رَأَيتَنا حَلَقاً وَعادِيَةً وَرَزدَق

---

(١) الضبعي ، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص٢٣٦.

(٢) السدير ، قصر له ثلاثة أبطن .

(٣) بارق ، ماء بالعراق وهو الحد بين القادسية إلى البصرة .

(٤) الخورنق ، قصر كان يظهر الحيرة .

(٥) المبسق ، السطر من النخل .

(٦) الأحساء ، جمع الحسي وهو حفيرة قريبة القعر قيل أنه لا يكون إلا في أرض أسفلها حجارة .

(٧) ديسق ، خوان من فضة .

(٨) أطناب ، جمع طنب ، وهو حبل يشد به الخباء والسرادق .

(٩) حلب ، استخراج ما في الضرع من اللبن يكون في الشتاء .

(١٠) تغبق ، تسقى بالعشى .

(١١) ملزق ، الملجأ .

ما لِلُّيوثِ وَأَنتَ جا مِعُها بِرَأيِكَ لا تُفَرَّق

وَالظُلمُ مَربوطٌ بِأَف نِيَةِ البُيوتِ أَغَرُّ أَبلَق

تظهر القراءة الثقافية الفاحصة لهذا النص تمحوره حول النسقيين الثقافيين التاليين :

أولاً : النسق السلطوي ، وتمثله الأبيات (١ – ٥) .

ثانياً : نسق الذات المتعالية ، وتمثله الأبيات (٦ – ١٣) .

وهما نسقان ينطويان على أنساق ثقافية ودلالات فكرية متضادةبين نموذجين فكريين متناقضين : النسق السلطوي ويمثله عمرو بن هند ، والنسق التابع أو الذات المتعالية التي تتمرد بدورها على فكر السلطة ونهجها ، وتسعى إلى تأكيد هويتها التي تسعى السلطة إلى طمسها .

أولاً – النسق السلطوي :

يشكل عمرو بن هند بوصفه نسقاً سلطوياً صورة سلبية في وعي المتلمس الضبعي . ولهذا فإن شعر المتلمس ينطوي على هجاء مقذع ونقد حاد لهذه الشخصية السلطوية .

وفي هذا النص يظهر الحوار " ألك السدير وبارق ....." كشفاً واضحاً لعالم النسق السلطوي / عمرو بن هند الذي بات مالكاً للمكان على تعدده " السدير ..، وبارق ، ومبايض ، والخورنق ، والقصر ذو الشرفات ...، والغمر ، والأحساء ..، والثعلبية ... " ، إذ إن هذا المكان المطلق أو المتعدد يوحي بالسلطة المطلقة والنفوذ القوي لعمرو بن هند .

ويكشف هذا النص كذلك صورة الحياة الفارهة التي تعيشها السلطة في ضوء هيمنتها على المكان والإنسان حتى إن حالة اللذة هذه جعلت السلطة تمعن في غيها وإهانتها للإنسان . إن مظاهر الاستعلاء والترف التي تتجلى في عالم السلطة تكشف مفارقة بين السلطة والرعية ، فالقصور التي تملكها هذه السلطة تعمق بطبيعة الحال الفارق الطبقي بين السلطوي والدوني ، كما أن اللذات التي يشير إليها المتلمس " واللذات من صاع وديسق " تدل على حالة الحرمان التي يكابدها الدوني /

الهامشي . وفي هذا المقطع من القصيدة يحرص المتلمس على كشف عيوب السلطة وانحرافها عن قيمة الخلق ، فهي أي السلطة على الرغم من استحواذها على الفضاءات المكانية والإنسانية ، فإنها تمارس ثقافة الطمع والجشع بأدق الأشياء وأصغرها [١]:

وَتَظَلُّ في دُوّامَةِ الـ مَولودِ يُظلَمُها تَحَرَّق

إن صوت المتلمس في هذا المقطع يمثل حالة من البوح أو الاعتراف بنفوذ السلطة / عمرو بن هند على الأماكن المتعددة ، وهو ما يشكل توتراً نفسياً بالنسبة للشاعر ، فهو أسير لسلطة مكان غير مألوف أو غير مرغوب مما يجعله يستشعر حضوراً لمعنى الاغتراب ، ومن ثم النفور من هذا المكان المتعدد بوصفه تجسيداً لهيمنة السلطة ، وتعزيزاً لمعنى خضوع الإنسان" والبدو من عان ومطلق " لهذه الهيمنة .وفي هذا الإطار فإن الاستفهام في بداية النص على الرغم من انطوائه على معنى التعجب والإنكار من قبل المتلمس لاقتران المكان بالسلطة المضادة ، فإنه يضمر في دلالاته نوعاً من التلاشي لخصوصية الآخر / عمرو بن هند ومكانته ، وبالتالي يؤكد هذا الخطاب صورة الاحتجاج على سياسة عمرو بن هند في الاستحواذ على المكان . ولا شك في أن هذا الحضور الطاغي لحياة الترف التي تمارسها السلطة عبر وصف الشاعر للقصور التي ترمز في حد ذاتها إلى " الاستعلاء " يخفي نسقياً ، رفضاً للواقع الإنساني والمكاني ، ورغبة إنسانية في تغيير ملامح المكان والانقلاب عليه .

---

(١) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص٢٤٥.

ثانياً – نسق الذات المتعالية :

لقد كان الحوار في بداية القصيدة إشارة إلى حالة الاستنكار التي يضمرها المتلمس تجاه الاستحواذ السلطوي على المكان . ولذلك فإن المقطع الثاني من النص يجسد حضوراً قوياً لنسق الذات المتعالية والمتمردة على هذا الواقع المأساوي المستبد .

وإذا كان نموذج السلطة قد فرض هيمنة على المكان بفعل قانون القوة ، فإننا نلحظ المتلمس يوظف منطق القوة / السلاح بوصفه وسيلة لمواجهة نفوذ السلطة [١]:

فَلَئِن تَعِش فَلَيَبلُغَن أَرماحُنا مِنكَ المُخَنَّق[٢]

ففي هذا البيت ، مثلاً ، نلحظ صورة الانفعال والتوتر تجاه السلطة ، وهو ما يشكل تهديداً واعياً لسلطة عمرو بن هند والقضاء عليها . ويكشف المتلمس في هذا المقطع الشعري مفردات القوة / السلاح " جرداً بأطناب البيوت ....، ومثقفات ذبلاً حصداً ....، والبيض والزعف المضاعف سرده ....، وصوارما نعصي بها ...، ومحلة زوراء .....، رأيتنا حلقا وعادية .... " .

وكأن المتلمس يؤكد حقيقة واضحة فحواها أن استبداد السلطة جاء نتيجة استغلالها لضعف الهامشي وخنوعه ، مما جعلها تحكم سيطرتها على حدود المكان ، وأنه لا سبيل للخلاص من هذه الحالة السلبية إلا بتأسيس الجماعة الموحدة / القبيلة الموحدة " أبقت لنا الأيام

...، نعصي بها ..، وإذا فزعت رأيتنا حلقاً ..." ، ومن ثم توظيف هذه الجماعة " العقبان تخفق " من أجل إعادة تشكيل المكان وتحريره من السلطة. إن لحظة الإحساس بالقوة وإعادة الهوية للمكان والوحدة للقبيلة مكنت المتلمس من مخاطبة عمرو بن هند بلغة لا تخلو من التسامي أو التعالي ، فبدا خطابه اتهامياً وتحريضياً ، إذ إن الآخر ، في رؤية المتلمس ، يجمع الجيوش من

---

(١) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص٢٤٥.

(٢) المخنق ، موضع الخناق من العنق .

أجل تعزيز سلطته وهيمنته " ما لليوث وأنت جامعها ..لا تفرق " ، وهو بهذا الفعل يكرس مفهوم الظلم الذي غدا مالئاً لفضاءات المكان [١]:

وَالظُلْمُ مَربوطٌ بِأَفـ نِيَةِ البُيوتِ أَغَرُّ أَبلَق[٢]

ولا شك في أن سياسة السلطة هنا تغدو مجالا للسخرية والاستهزاء من قبل المتلمس ، لأن هذه القوة توظف من قبل عمرو بن هند لنشر الشر والقضاء على الإنسان .

وهكذا يؤكد المتلمس من خلال هذه السخرية أن لا قيمة لهذه القصور " السدير و بارق ..." وكذلك اللذة بهذا الترف ما دامت قائمة على الظلم والاستبداد .

وبناءً على ما تقدم فإن هذا النص يعكس تضاداً بين نموذجين إنسانيين متناقضين هما : السلطة / عمرو بن هند والذات المتعارضة / المتلمس .

فإذا كانت السلطة قد أحكمت قبضتها على المكان ، كما يصف الشاعر ، فإن هذا التحكم بالمكان لم يكن برغبة الإنسان الذي يرفض أن يكون تابعاً لهذه السلطة . وبالتالي فإننا نلحظ أن المتلمس يواجه ثقافة الهيمنة السلطوية بثقافة مضادة لها تتمثل بالقوة كذلك ، وكأنه يوحي بنزعته إلى تحرير المكان والإنسان من هيمنة السلطة .

ونجد ثقافة القوة الجديدة عند المتلمس متعددة بتعدد المكان " الخيل جرداً بأطناب البيوت ..... " ، والتي لا تبدو خيلاً عادية بقدر ما تشير إلى صورة الإعداد الإنساني لها لكي تكون خيلاً قوية لاقتحام المكان وتجاوز هيمنة السلطة .

وأما المثقفات التي يؤكدها المتلمس في المقطع الثاني من النص فإنها تشير كذلك إلى مهارة خاصة وعمل إنساني دائب من أجل ترسيخ فكرة ما تهدف إلى حماية الذات الإنسانية وتأكيد

---

(١) الضبعي ، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص ٢٥٣.

(٢) أبلق ، السواد والبياض في الخيل .

وجودها ، ولذلك وصف المتلمس هذه المثقفات / الرماح بأنها قاتلة ومميتة / حقداً ، وفي هذا تعبير عن الموقف العدائي الذي يضمره المتلمس للسلطة / عمرو بن هند .

إذ يرى الشاعر أن هذا النموذج السلطوي مثلما مارس العقاب والأذى على الإنسان فإن مصيره يجب أن يفضي إلى الموت. ومثل هذه الدلالات تكتسبها مفردات " البيض و الصوارم " في بنية القصيدة ، حيث تغذو هذه المفردات رسالة للآخر تهدده بمصيره المأساوي وتكريس ثقافة الموت في عالمه ، وبالتالي يصبح بياض السيف / الموت بياضاً للفعل وإشارة إلى تطهير المكان ونقائه من استبداد السلطة ، وان هذا الفعل يحتاج إلى موقف إنساني صارم " صوارماً " تحسم لحظات التردد أو الخوف من النموذج السلطوي . إن ثقافة السلاح ، كما يرى المتلمس ، جديرة بتأكيد هوية الذات وتعاليها وحفظ كرامتها، وهذا ما يمكن أن يلمح في قوله[١] :

وَمَحَلَّةً زَوراءَ في حافاتِها العِقبانُ تَخفِق

فإذا كانت السلطة / عمرو بن هند قد استحوذت على المكان بالفعل السلبي وثقافة الهيمنة ، فإن تفعيل ثقافة الموت في مواجهة السلطة لا بد أن تصنع محلاً مكاناً جديداً متوازناً يرقى بحضور الإنسان الإيجابي ، ويحظى بحماية الإنسان القوي / العقبان من أجل تكريس مفهوم البقاء .

إن نص المتلمس هذا هو " نص المكان " بامتياز ، إذ تكررت المفردات والإشارات المتعلقة بالمكان بشكل مكثف وواضح منذ بداية النص وحتى نهايته ، إضافة إلى تكرار مفردات مكانية يعينها " بأطناب البيوت ..... ، بأفنية البيوت " .

---

(١) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص ٢٥٠.

ويبدو هذا التكرار منسجماً مع صورة التعلق الروحي بالمكان لدى المتلمس ، إذ إن مطاردة السلطة / عمرو بن هند للشاعر ، وسعيها إلى قتله في أكثر من حدث جعل المتلمس خائفاً من المكان وغريباً عنه في الوقت ذاته ، ولهذا فإنه عندما يكرر المكان في شعره فإنه يبحث عن المكان الآمن الذي يفقده على صعيد الواقع ، وكأن التكرار للمفردات المكانية يجسد حلم الشاعر باستعادة المكان المفقود والمكانة المستلبة .

النص الثاني : جماليات الحزن : قراءة ثقافية في عينية المتلمس

يقول الشاعر [١] :

تَفَرَّقَ أَهلي مِن مُقيمٍ وَظاعِنٍ[٢] فَلِلَّهِ دَرّي أَيَّ أَهلِيَ أَتبَعُ

أَقامَ الَّذينَ لا أُبالي فِراقَهُم وَشَطَّ[٣] الَّذينَ بَينَهُم أَتَوَقَّعُ

عَلى كُلِّهِم آسَى وَلِلأَصلِ[٤] زُلفَةٌ فَزَحزِح عَنِ الأَدنَينَ أَن[٥] يَتَصَدَّعوا

وَفارَقَ أَهلي أَهلَ عَوفِ بنِ عامرٍ وَكانَت خَوى عَوفٍ قَديماً تَطَلَّعُ

قَضَى اِبنُ مُعاذٍ مَرَّةً دونَ قَومهِ بِعَيبٍ وَأَمري ما يَكادُ يُجَمَّعُ

أَمَرتُهُمُ أَمري بِمُنعَرَجِ اللِوى وَلا أَمرَ لِلمَعصِيِّ إلاّ مُضَيَّعُ

أَلِكني إِلى قَومي ضُبَيعَةَ إِنَّهُم أُناسي فَلومُوا بَعدَ ذَلِكَ أَو دَعُوا

وَقَد كانَ أَخوالي كَريماً جِوارُهُم وَلَكِنَّ أَصلَ العودِ مِن حَيثُ يُنزَعُ

فَلا تَحسِبَنّي خاذِلاً مُتَخَلِّفاً وَلا عَينُ صَيدٍ مِن هَوايَ وَلَعلَعُ

وَلَكِنَّني أَغرَبتُ في جَيشِ طَوَّسٍ وَكَانَت مَعَدٌّ كُلَّ أَوبٍ تَصَدَّع

يتضمن هذا النص إحساساً واضحاً بالفجيعة والفقد من خلال هذه الصور التي يوظفها المتلمس تعبيراً عن واقعه المؤلم . ويمكن قراءة الأنساق الثقافية في هذا النص من خلال المخطط التالي :

---

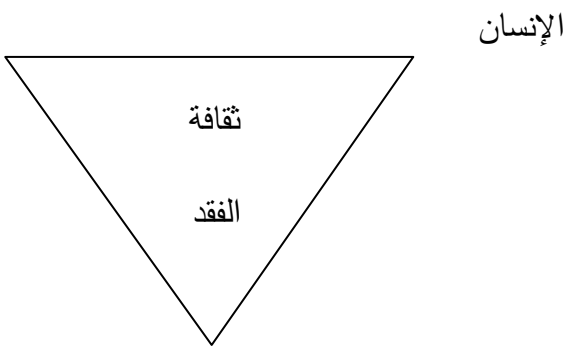
(١) الضبعي ، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص١٥٤.

(٢) الظاعن ، الشاخص لسفر أو مسير من موضع إلى آخر.

(٣) شط ، بعد . يريد ، بعد الذين أحبهم .

(٤) زلفة ، المنزلة الحسنة والقرب .

(٥) التصديع ، التفريق .



الشاعر المتلمس

لقد كانت لحظة الفقد والفراق كما يصفها المتلمس شاملة " من مقيم و ظاعن " وهذا يشير إلى صورة الغياب الكلي للإنسان عن الحياة . وهو الأمر الذي يشتت الذات الشاعرة ويجعلها تعيش حالة من الدهشة والحيرة " فلله دري أي أهلي أتبع " .

إن غياب الإنسان الجميل جعل الشاعر يواجه منفردا مفارقات الواقع المأساوي ، إذ سمح هذا الغياب المفاجىء بحضور النسق المضاد / الإنسان السلبي " أقام الذين لا أبالي فراقهم"

وفي إطار هذا المعنى تتوزع مشاعر المتلمس بين زمنين متناقضين : الزمن الماضي الغائب ، والزمن السلبي مما يزيد من مأساة الشاعر وآلامه . والإشكالية التي بات يواجهها المتلمس تكمن في رؤية الشاعر لمشهد الجماعة الإنسانية المتصدعة ، مما يوحي بأن هذا التصدع جاء نتيجة فعل قهري " على كلهم آسى .... ، فزحزح عن الأدنين أن يتصدعوا " . ونلحظ أن رحلة هذا الإنساني الجميل الذي أشار إليه الشاعر في النص يرتبط بتحولات خطيرة أهمها ، عدا التحول الإنساني ، تحول صورة المكان .

فالمكان الذي كان مثلاً للحياة والوجود الإنساني أضحى في الواقع الزمني الحاضر مثلاً للخواء والاندثار ولا سيما بوجود النسق الإنساني السلبي[١]:

وَفارَقَ أَهلي أَهلَ عَوفِ بنِ عامر[٢] وَكانَت خَوى[٣] عَوفٍ قَديماَ تَطَلَّعُ

وإزاء هذا المشهد اليبابي البائس يبرز المتلمس ثقافته في التعامل مع هذا المشهد من خلال السرد التاريخي كما في قوله [٤]:

قَضَى اِبنُ مُعاذ مَرَّةً دونَ قَومهِ بِعَيبٍ وَأَمري ما يَكادُ يُجَمَّعُ

أَمَرتُهمُ أَمري بمُنعَرَجِ اللِوى[٥] وَلا أَمرَ لِلمَعصِيِّ إلاّ مُضَيَّعُ

يمثل" ابن معاذ " في هذا النص نسقاً سلبياً يرمز إلى السلوك الإنساني السلبي، حيث يتخلى النموذج المثال في القيادة عن جماعته / قومه ، ويكون مآل الجماعة إلى الزوال في سبيل الحفاظ على الذات النسقية ، بينما ينمذج المتلمس نفسه مثلا للذات التي تضحي بنفسها من أجل بقاء الجماعة وتماسكها . ولكن على الرغم من محاولات الشاعر للحفاظ على وحدة الجماعة : القبيلة في إطار المكان الواحد ، فإن جهده استحال إلى ضياع بسبب عدم انصياع الجماعة لحكمته " أمرتهم أمري بمنعرج اللوى " وبالتالي يعترف المتلمس بأن الإنسان الحكيم صاحب الرؤية الثاقبة يصبح بلا قيمة أو هوية إذا ما قوبل بالعصيان من قبل المجموع " ولا أمر للمعصي إلا مضيع " .

---

(١) الضبعي ، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص١٥٨.

(٢) عوف بن عامر ، لعله عوف بن عامر بن ذهل بن ثعلبة بن عكابة بن صعب بن علي بن بكر بن وائل .

(٣) خوى ، هي خواء ممدودة أي البراح من الأرض .

(٤) ينظر ، الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص١٥٨.

(٥) منعرج اللوى ، حيث انثنى منه وانعطف .

ويرتبط حزن الشاعر على الجماعة الإنسانية الذاهبة بفكرة البحث عن الهوية ، وهذا ما نلمسه في قوله [١]:

أَلِكْنِي[٢] إلى قَومي ضُبَيعَةَ إِنَّهُم أُناسي فَلومُوا بَعدَ ذَلِكَ أَو دَعُوا

فالقبيلة " ضبيعة " تمثل هوية الشاعر ، وتكرس مفهوم الانتساب إلى هذه الجماعة بوصفها نموذجا للحياة والإنسانية " أنهم أناسي " . وهو يدافع عن نسبه لهذه القبيلة دون مبالاة بموقف الآخر " فلوموا بعد ذلك أو دعوا " . ويأتي حرص المتلمس على تأكيد هويته من خلال الانتماء إلى القبيلة " ضبيعة " منسجماً مع حالة الفخر بنسبه حينما يقول [٣] :

وَقَد كانَ أَخوالي كَريماً جِوارُهُم وَلَكِنَّ أَصلَ العودِ مِن حَيثُ يُنزَعُ

إن ارتباط الأخوال – النسق الإنساني الإيجابي– " وقد كان أخوالي بثقافة الكرم يعزز حزن الشاعر على القبيلة المفقودة ، مما يعني أن الكرم رمز الحياة والفعل الإنساني الجميل قد أصبح ذاهباً كذلك . وتؤدي إشارة الشاعر " ولكن أصل العود من حيث ينزع " دلالة على صورة اجتثاث الإنسان من المكان الذي يقيم فيه ، مثلما تدل في الوقت نفسه على أن الذاكرة لا يمكن لها أن تتناسى هذا النموذج الأخلاقي ذي الأصل الطيب .

وبعد أن يصف المتلمس رحلة الجماعة نحو المجهول بلغة مشوبة بالحزن واللوعة ، نجد أن صوت الذات النائحة يتفرد بالحديث عن صورة الإنسان الحكيم الفادي الذي بذل كل ما بوسعه

---

(١) الضبعي ، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص١٥٩.

(٢) ألكني ، أي أبلغ عني ، والمألكة والألوكة ، الرسالة .

(٣) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص١٦٠.

من أجل بقاء القبيلة وحمايتها من الاندثار والضياع [١]:

فَلا تَحسِبَنّي خاذِلاً مُتَخَلِّفاً وَلا عَينُ صَيدٍ مِن هَوايَ وَلَعلَعُ[٢]

وَلَكِنَّني أَغرَبتُ[٣] في جَيشِ طَوَّسٍ وَكَانَت مَعَدٌّ كُلَّ أَوبٍ تَصَدَّعُ

فهو ينفي عن نفسه صفة التخاذل أو التخلف إزاء هذا الغياب القسري للنموذج الإنساني الذي لم يعد الشاعر يتعلق بشيء بعد فقده . بل إنه يؤكد أن ذاته أصبحت في دائرة الإحساس بالغربة والوحدة " ولكنني أغربت في جيش طوس " ، وهذا الاغتراب الذي يتحدث عنه المتلمس في نهاية النص ينسجم تماماً مع مشهد الفقد في بداية النص ومع تجليات الحزن في القصيدة كلها . إنه حزن الذات وإحساسها بفداحة الفقد وهي تستعرض لحظات الرحلة الإنسانية نحو الموت " تفرق أهلي من مقيم و ظاعن ...، وشط الذين بينهم أتوقع ...، وفارق أهلي أهل عوف بن عامر .....، ألكني إلى قومي ضبيعة ...، وقد كان أخوالي كريما جوارهم ...، وكانت معد كل أوب تصدع.

تظهر المقارنة بين هذين النصين من خلال القراءة الثقافية ، أن غواية السلطة وحضور الحزن ، هما محور حياة المتلمس وتجربته الشخصية .فالشاعر، كما يبدو في شعره ، يواجه ذاتاً سلطوية / عمرو بن هند قاهرة في غيها واستبدادها ، إذ أنها تبث الخوف والهلع في نفوس رعيتها رغبة في تأكيد وجودها السلطوي . ولهذا فإن هذه الممارسات السلبية كما تبدو في نهج السلطة تغدو مثاراً للدهشة والانفعال والرفض من قبل الشاعر / سلطة الثقافة : الشعر ، فهذه الممارسات الاستبدادية تؤدي بالنتيجة إلى حضور الإنسان الضحية / المضطهد ، حيث تصنع السلطة حياتها ومجدها بناء على موت الإنسان . وبالتالي ، فإن الحزن في شعر المتلمس يعد مرثاة للنمودج

---

(١) الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي ، ص١٦٠.

(٢) لعلع ، عين صيد من بلاد يشكر.

(٣) أغربت ، يقال غرب في الأرض وأغرب ، إذا أمعن فيها .

الإنساني المقموع ، وفقداً للجماعة الإنسانية / القبيلة التي تواجه مصيرها الاغترابي في الحياة بسبب سياسة السلطة وغوايتها.

وفي هذا السياق فإن المركزية الأساسية والمحورية في هذين النصين تتمثل في الإنسان / الجماعة والمكان في مواجهة السلطة . فالمتلمس يتمسك ، كما نلحظ ، بالإنسان والمكان بوصفهما نقطة انسجام في الحياة ، إذ إن اضطهاد الجماعة وشتاتها يلغي مفهوم الوجود الإنساني ، ويخلق مكاناً مليئاً بالتصدعات وصور الاغتراب . ولذلك فإن الصورة الإنسانية / المكانية التي تتفق مع رؤية المتلمس تكمن في حضور الفعل الجمعي المتماسك الذي يواجه السلطة بثقافة الرفض ومنطق القوة .فالهم الأساسي في عالم السلطة ، هو أن تخلق وفق منهجها حزناً دائماً في حياة الإنسان / المتلمس نتيجة الفراق والإحساس الأبدي بلحظة القتل / الموت ، ولكن على الرغم من شعور المتلمس بالحزن على غياب الجماعة / القبيلة ومفارقتها ، فإن هذا الحزن لا يعكس صورة للإنسان المنهزم أو المتخادل ، بقدر ما يشكل فرصة للبوح بآلام الذات من أجل الانتصار عليها والخروج من دائرتها ، واتخاذها أداة تمكن الذات والجماعة من استرداد الهوية بفعل التوحد ، وليكون الحزن عاملاً في قمع غواية السلطة .

الخاتمة

لقد حاولت هذه الدراسة من خلال عنوانها المركزي : شعرية النسق الثقافي : دراسة ثقافية في شعر المتلمس الضبعي الكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة في النص الشعري الجاهلي و نموذجه المتلمس الضبعي . ولأن المتلمس الضبعي ينتمي تاريخياً إلى سياق ثقافي جاهلي ، فإنه يصبح في ضوء النقد الثقافي موضوعاً للنقد والبحث ، ذلك أن القضايا والرؤى التي يطرحها شعر المتلمس ذي التجربة السياسية والفكرية لا تختلف عن هذه القضايا الإنسانية والوجودية التي ربما يطرحها أي شاعر أو أديب معاصر .

وقد بينت الدراسة في جانبها النظري ذلك الاهتمام الذي بات يحظى به النقد الثقافي في النقد المعاصر الغربي والعربي على حد سواء ، إذ ظهرت دراسات مهمة في هذا المضمار عند أرثر أيزابرجر ، وغرينبلات ، والغذامي .

وقد ركزت هذه الدراسات ، رغم قلتها ، على وظيفة الأنساق الثقافية في النصوص الأدبية ،لاسيما عندما تقترن هذه النصوص بمفهوم الشعرية التي تشير بدورها إلى خطورة الإشارات الجمالية : الصور، والتشبيهات ، والمجازات ، والاستعارات ....إلخ ، في تشكيل المعاني النسقية في بنية النص . وقد سعت الدراسة إلى استثمار هذه المقولات النظرية في النقد الثقافي من أجل تطبيقها على شعر المتلمس الضبعي ، إذ وجدت الدراسة أن الموضوعات التالية : الإنسان ، والزمان ، والمكان ، والحوار ، والقناع يمثل أنساقاً ثقافيةً مهمة في شعر المتلمس ، إذ أوضحت القراءة الثقافية لهذه الموضوعات أن المتلمس الضبعي واجه ثنائية الحياة والموت وما ينطوي تحتها من تفاصيل ترتبط بتجربته الذاتية بشجاعة فذة مكنتها من مواجهة خصمها السلطوي / عمرو بن هند والتمرد على سياسته بفعل القصيدة ، ومن ثم بناء عوالم إنسانية حالمة تحفظ للإنسان مركزيته وهويته في الوجود .

و يخلص الباحث في نهاية رسالته إلى جملة من النتائج التي تَوَصَّل إليها ، والتي يمكن إجْمَالُها في النقاط التالية :

١- إن شِعْرنا العربي القديم بفعل ما يَكتنزه من طاقات لغوية وإشارات دلالية ، قادر على مواكبة مقولات النقد المعاصر .

٢- إن الشِّعْرِيَّة النَّسَقيَّة تكشف لنا الفاعلية الدلالية في النَّص الشِّعري .

٣- النقد الثقافي ومقولاته يسهمان في استكناه الباطن الدلالي لأي عمل أدبي ، من خلال الكشف عن النَّسق المُضمر الخفي .

٤- شِعْر الَمُتَلَمِّسِ الضُّبَعِيِّ مليءٌ بالأنساقِ المُضمرةِ ، إذ يَتضمن شعره دلالات نَسَقِيَّة كثيرة تم اكتشافها من خلال طُروحات النقد الثقافي .

٥-الموضوعات التي ظهرت في شِعْر الَمُتَلَمِّسِ الضُّبَعِيِّ بعد الدراسة ، موضوعات فكرية تَجَلَّت فيها الأنساق بشكلٍ جليّ .

٦- النقد الثقافي منهج محوري في طروحات ما بعد الحداثة لاستبار البنى العميقة للنصوص الشِّعرِيَّة القديمة .

٧- إن مَدْرَسِيات النقد الغربي لا يقتصر دورها على النَّص الغربي ، بل ساهمت إلى حد كبير في دراسة العمل الأدبي العربي .

٨- إن دراسة الأنساق الثقافية تسهم في استكشاف الصور والأخيلة والمجازات في النص الشِّعرِي .

٩- الَمُتَلَمِّسِ الضُّبَعِيُّ شاعرٌ جاهليٌّ ، وهو صاحب قضية سياسية لها أبعاد ودلالات ظهرت في شعره ، ولم يحظ شعره بدراسات نقدية عميقة .

١٠- استخدم الَمُتَلَمِّسِ نَسَقِيَّة القناع، وهو قناع يختفي به الشاعر للتعبير عن نفسه . وهو يشكل فاعلية مؤثرة في بنية النص الشعري بوصفه رمزاً حافلاً بالدلالاتِ والأنساق الموضوعية .

١١- النَّسَقُ الثقافي هو نظام يتشكل بنفسه ، وهو مُتقلِّب ومُتولِّد .

١٢- المرأة عند المُتلمِّس ليست إمرأة حقيقية ، وإنما هي إمرأة نَسَقيَّة رمزية .

١٣- الأَنْسَاق الثقافية في شعر المُتلَمِّس الضُّبَعِي هي أَنْسَاق مُخاتِلة .

١٤- يمكن للناقد المعاصر قراءة النَّص الشِّعرِي الجاهلي قراءة ثقافية .

قائمة المصادر والمراجع

* إبراهيم ، عبد الله ، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ، الطبعة الأولى ،٢٠٠٤م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت .

* الأصفهاني ، أبو الفرج ، الأغاني ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، الجزء الرابع والعشرون ، الطبعة الأولى، ١٩٦١م ، دار الثقافة ، بيروت .

* أيزابرجر ، أرثر، النقد الثقافي(تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسة) ، ترجمة وفاء إبراهيم و رمضان بسطاويسي، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣م ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة .

* إيفانكوس ، خوسيه ماريا بوثويلو ، نظرية اللغة الأدبية ، ترجمة حامد أبو أحمد ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٨م ، دارغريب ، الفجالة – القاهرة .

* بارت ، رولان ، لذّة النص ، ترجمة محمد خير البقاعي ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٨م ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة .

* البازعي ، ميجان سعد الرويلي ، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من خمسين تياراً و مصطلحاً نقدياً معاصراً)، الطبعة الثانية ،٢٠٠٠م ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب .

* تودوروف ، تزفيتان ، الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ،الطبعة الثانية ، ١٩٩٠م ، دار توبقال للنشر ، المغرب .

* الجرجاني ، عبد القاهر ، أسرار البلاغة ، تحقيق محمود محمد شاكر ، الطبعة الأولى، ١٩٩١م ، دار المدني، جدة .

* الجمحي ، محمد بن سلام ، طبقات فحول الشعراء ، تحقيق عمر فاروق الطباع ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٧م ، دار الأرقم بن أبي الأرقم ، بيروت – لبنان .

* الجهاد ، هلال ، جماليات الشعر العربي . دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٧م ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت .

* حمودة ، عبد العزيز ، الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣م ، عالم المعرفة ، الكويت .

* الدينوري ، أبي محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تحقيق عمر الطباع ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٧م ، دار الأرقم بن أبي الأرقم ، بيروت– لبنان .

* أبو ديب ، كمال ، في الشعرية ، الطبعة الأولى ،١٩٨٧م ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت – لبنان .

* ربابعة ، موسى ، قراءة النص الشعري الجاهلي ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٨م ، مؤسسة حمادة ودار الكندي ، إربد – الأردن .

* ساردار زيودين ، وفان لون بورين ، أقدم لك ، الدراسات الثقافية ، ترجمة وفاء عبد القادر ، المشروع القومي للترجمة ، الطبعة الأولى ،٢٠٠٣م ، عدد ٨٥٨ ،المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة.

* ابن شداد ، عنترة ، ديوان عنترة بن شداد (شرح د . يوسف عيد)، الطبعة الأولى ، ١٩٩٢م ، دار الجيل ، بيروت .

* الضبعي، المتلمس ، ديوان المتلمس الضبعي (رواية الأثرم وأبي عبيدة عن الأصمعي) ، تحقيق وشرح حسن كامل الصيرفي، جامعة الدول العربية ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٠م ، معهد المخطوطات العربية ، القاهرة .

* العلاق ، علي جعفر ك الشعر والتلقي ، دراسات نقدية ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٧م ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان .

* عليمات ، يوسف ، النسق الثقافي(قراءة في أنساق الشعر العربي القديم) ، الطبعة الأولى ،٢٠٠٩م ، عالم الكتب الحديث ، إربد – الأردن .

* عليمات ، يوسف ، جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي نموذجاً) ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٤م ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان – الأردن .

* عياشي ، منذر ، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٨م ، الدار البيضاء ، بيروت .

* الغذامي ، عبد الله ، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية – قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر) ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٥م ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة – السعودية .

* الغذامي، عبد الله ، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية) ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الثانية ، ٢٠٠١م ، الدار البيضاء– المغرب .

* فضل ، صلاح ، علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته) ، الطبعة الثانية ،١٩٨٥م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

* كوهن ، جان ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٦م ، دار توبقال للنشر ، المغرب .

* ناظم ، حسن ، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج) ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣م ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت .

* ياكبسون ، رومان ، قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٨م ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب .

Abstract

"The Poeticalness of Cultural Archetype: Cultural Study in the Poetry of Almutalam'mes ALDHUABI"

by

Essam Hussein Abdulkarim Barham

Supervisor

Dr. Yousef Mahmoud Elimat

Assistaut Professor

This thesis aims to provide a deep and attentive analysis concerning Archetypal Poeticalness on the basis of its creative presence in Arab Old and Modern Criticism. This thesis consists of an introduction, a preface, three chapters and a conclusion.

The first chapter concerns the concept of Poeticalness in the light of Modernity and beyond it. Then, the researcher highlights Cultural Archetype (concept and vision) on the basis of cultural studies.

In the second chapter, the researcher utilizes the poet's collection to extract substantive dimensions in the poetry of ALDHUBAI . This is done through introducing the poet, his historical and cultural context, and the centrality of human being in his poetry. ceased seeking the manifestation of the Other (Female, Tribe, and Authority).Then, the researcher throws light upon the image of Place in the poetry of Aldhabi and the significance of its dialogue.

The third chapter deals with a close reading of Aldhabi's two poetic models. The researcher analyses two of Aldhabi's poems and applies on them significant dimensions of cultural poeticalness.The thesis is concluded with the most remarkable results that the researcher has gained throughout this study.