جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف – الجزائر

Hassiba Benbouali University of Chlef – Algeria

مخبر نظريّة اللّغة الوظيفيّة

The Laboratory of the Functional Language Theory

ISSN: 2716 - 9146

أُسْلُوبِيَّات

Stylistics

مجلّة نصف سنويّة دوليّة محكّمة تصدر عن الفرقة الرّابعة: الدّراسات الأسلوبيّة والبلاغيّة

المجلّد 03 / العدد 02

سبتمبر 2022

مدير المجلّة ورئيس التّحرير:

أ.د طاطة بن قرماز جامعة الشلف الجزائر

مساعد رئيس التّحرير:

د عبد الله مخطاري جامعة الشلف الجزائر

أعضاء هيئة التّحرير :

د آسية متلف جامعة الشلف الجزائر

د أمينة فلاق عريوات جامعة الشلف الجزائر

د سهيلة ميمون جامعة الشلف الجزائر

أ.د العربي عمّيش جامعة الشلف الجزائر

د حسين حليمي جامعة الشلف الجزائر

د مُحَمَّد عبد الفتاح مقدود جامعة الشلف الجزائر

بلقاسم صوفي جامعة وهران الجزائر

الهيئة الاستشاريّة للمجلّة:

أ.د سعد عبد العزيز مصلوح جامعة الكويت الكويت

أ.د أحمد درويش جامعة القاهرة مصر

أ.د منذر عياشي جامعة البحرين البحرين

أ.د نور الدين السد جامعة الجزائر الجزائر

أ.د أحمد حساني جامعة دبي الإمارات

أ.د سعيد بنكراد جامعة الرباط المغرب

الهيئة العلميّة للمجلّة:

أ.د أحمد محمّد ويس جامعة البحرين البحرين

أ.د ياسر التميمي جامعة الفيصل المملكة العربية السعودية

أ.د	حافظ المغربي	جامعة المنيا	مصر
أ.د	السيّد محمّد سالم سالم العوضيّ	جامعة السلطان زين العابدين	ماليزيا
د	سيد المختار البشير	جامعة بيشة	المملكة العربية السعودية
أ.د	عمر عتيق	جامعة القدس المفتوحة	فلسطين
أ.د	عبد المجيد زاهيد	جامعة مراكش	المغرب
د	سوسن رجب	جامعة تبوك	المملكة العربية السعودية
أ.د	أيمن مُحَمَّد ميدان	جامعة القاهرة	مصر
أ.د	عوض الجمعي	جامعة أمّ القرى	المملكة العربية السعودية
أ.د	فاضل عبود التميمي	جامعة ديالى	العراق
د	أيمن خميس عبد اللّطيف أبو مصطفى	الجامعة الإسلاميّة	منيسوتا – أمريكا
أ.د	فايز صبحي عبد السّلام تركي	جامعة الملك فيصل	المملكة العربية السعودية
أ.د	العربيّ عمّيش	جامعة الشلف	الجزائر
أ.د	عبد القادر توزان	جامعة الشلف	الجزائر
أ.د	طاطة بن قرماز	جامعة الشلف	الجزائر
د	مصطفى عطية جمعة	الهيئة العامّة للتّعليم التّطبيقيّ والتّدريب	الكويت
أ.د	أحمد على عبد الساتر عبد العال	جامعة أسيوط	مصر
د	مصطفى محمود حسين شعبان	جامعة القوميّات	الصّين
د	ميسون مرازيق	جامعة طيبة	المملكة العربية السعودية
د	نضال حنش شبار حبيب	جامعة بغداد	العراق
د	أميرة سامي	جامعة قيرشهير اخي اروان	تركيا
د	عادل هنداوي	الجامعة الحديثة للتكنولوجيا والمعلومات	مصر
د	محمود خليف خضر الحياني	جامعة التقنيّة الشماليّة	العراق

د	بيومي محمّد طاحون	جامعة الفيوم	مصر
د	شعبان أحمد بدير	جامعة الإمارات العربيّة المتّحدة	الإمارات
د	علي عصام	جامعة المنيا	مصر
د	بشار نديم أحمد مُحَمَّد الباججي	الجامعة التقنيّة الشماليّة	العراق
أ.د	أبو المعاطي خيري الرمادي	جامعة الملك سعود	المملكة العربية السعودية
أ.د	سهام حسن جواد السامرائي	جامعة سامراء	العراق
د	صفيّة بن زينة	جامعة الشلف	الجزائر
أ.د	الحاج جغدم	جامعة الشلف	الجزائر
د	مجيد هارون	جامعة الشلف	الجزائر
د	سنقادي عبد القادر	جامعة الشلف	الجزائر
د	آسية متلف	جامعة الشلف	الجزائر
د	حسن رمادي غانم نصر	جامعة أمّ القرى	المملكة العربية السعودية
د	ليلى مهدان	جامعة خميس مليانة	الجزائر
د	توفيق شابو	جامعة البليدة 02	الجزائر
د	صليحة بردي	جامعة خميس مليانة	الجزائر
د	نصيرة بن علي رقيق	جامعة الشلف	الجزائر
د	إيدو نعيمة	جامعة الشلف	الجزائر
د	عمارة نعيمي	جامعة الشلف	الجزائر
د	نبيل حويلي	جامعة الجزائر 02	الجزائر
د	حاكمي لخضر	جامعة سعيدة	الجزائر
د	سهيلة ميمون	جامعة الشلف	الجزائر
د	مُحَمَّد بلعباسي	جامعة الشلف	الجزائر

د خديجة ميرات جامعة سطيف الجزائر
د صابرة بن قرماز جامعة الشلف الجزائر
د يونس بوناقة جامعة الشلف الجزائر
د عبد الله مخطاري جامعة الشلف الجزائر

شروط وضوابط النّشر في مجلّة أسلوبيّات:

1- أن يكون البحث المقدّم ضمن الموضوعات التي تُعنى المجلّة بنشرها.

2- ألّا يكون البحث قد نُشِر، أو قُدِّم للنّشر لأيّ مجلّة أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمّل الباحث كامل المسؤوليّة في حال اكتشاف بأنّ مساهمته منشورة أو معروضة للنّشر.

3- أن تحتوي الصّفحة الأولى من البحث على:

أ- عنوان البحث وترجمته إلى اللّغة الإنجليزيّة (عنوان البحث وترجمته إلى العربيّة إذا كان البحث بلغة أخرى).

ب- اسم الباحث، درجته العلميَّة، بريده الإلكترونيّ، والجامعة التي ينتمي إليها.

ج- ملخَّص للدّراسة بلغة البحث في حدود 150 كلمة وبحجم خط 16 Traditional Arabic.

د- الكلمات المفتاحيّة بعد الملخّص.

هـ- ترجمة الملخّص والكلمات المفتاحيّة إلى اللّغة الإنجليزيّة فقط.

4- أن تكون البحوث المقدّمة بإحدى اللّغات التالية: العربيّة، أو الفرنسيّة، أو الإنجليزيّة.

5- ألّا يزيدَ عدد صفحات البحث على (20) صفحةً بما في ذلك الأشكال والرّسومات والمراجع والجداول والملاحق.

6- أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللّغويّة والنّحويّة والإملائيَّة.

7- أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النّحو الآتي:

أ- اللّغة العربيّة: نوع الخطّ (Traditional Arabic) بحجم (16) في المتن، و(12) في الهامش.

ب- اللّغة الأجنبيّة: نوع الخطّ (Times New Roman) بحجم (14) في المتن، و(10) في الهامش.

ج- تكتب العناوين الرّئيسيّة والفرعيّة للفقرات بالخطّ نفسه والحجم نفسه مثلها مثل باقي المتن لكن مع تضخيم الخطّ Gras.

8- تُكتَبُ الهوامش أسفل كلّ صفحة مع اعتماد ترقيم متتالي من بداية البحث إلى نهايته.

9- تُدْرَجُ قائمة مصادر ومراجع البحث في نهاية البحث مرتّبة ترتيبًا هجائيًّا.

10- تُرسَل البحوث إلى البريد الإلكترونيّ للمجلّة: stylistics04@gmail.com

11- تخضع كلّ الأبحاث للتّحكيم من طرف خبراء المجلّة ولا يمكن إرجاع البحوث غير المقبولة للنّشر.

فـــهـــرس الـــعـــدد

تقديم العدد		ص 1
الرّقم	عنوان المقال	الصّفحات
01	**التركيب الإسنادي للجملة الثقافية** **(دراسة في تحيزات في السرد الروائي)** **أ.د. لؤي علي خليل** **قسم اللغة العربي/جامعة قطر**	23 - 02
02	النقدُ الثقافيُّ والنقدُ الأدبيُّ أيّةُ عَلاقة؟ أ.د. أحمد مُحَمَّد ويس أستاذ نظرية الأدب وعلم الأسلوب ـ قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب ـ جامعة البحرين	45 - 24
03	**تقاطع السَّردي والشِّعري في تشكيل القصيدة الغَزَليَّة عند سُحَيم عبد بني الحسحاس** **محمد رجب عبد الحليم المنشاوي** **جامعة عين شمس، مصر**	68 – 46
04	التورية الثقافية في شعر العربي عميش قصيدة أعراس الريح أنموذجا أ.د طاطة بن قرماز مخبر نظرية اللغة الوظيفية / جامعة الشلف، الجزائر	86 - 69

05	تجليّات الأنساق الثقافية في شعر الأمير عبد القادر الجزائري أ.د/الحاج جغدم جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف – الجزائر	94 - 87
06	الرواية العراقية واختراق المحظور قراءة في رواية (الحلوة) لوارد بدر السالم د. همام ياسين شكر جمهورية العراق– محافظة الأنبار	110 - 95
07	شِعْرِيَّةُ الجَمَالِ النَّسَقِيِّ فِي قَصِيدةِ مَا بَعدَ الأَلفيَّةِ الثَّانِيةِ مُحَمَّد مُحَمَّد عيسى جامعة كفرالشيخ — مصر	129 - 111

كلمة تصدير العدد الثّاني من المجلّد الثّالث من مجلّة أسلوبيّات :

يسرّ الفرقة الرابعة الدراسات الأسلوبيّة والبلاغيّة في مخبر نظريّة اللّغة الوظيفيّة بكلّيّة الآداب والفنون جامعة الشلف ، الجزائر تقديم العدد الثاني من المجلّد الثالث من مجلّة أسلوبيّات ، وهي مجلّة علمية دولية نصف سنويّة محكّمة ، تُعنى بنشر الأبحاث النظريّة و التّطبيقيّة في الدراسات الأسلوبيّة وكلّ ما يتّصل بهذا الاختصاص من بحث بلاغيّ أو دلالي أو لسانيّ أو سميائيّ ، أو تداوليّ ويضاف لى جميعها ما يتعلّق ببحث في نظرية التلقي والنقد الثقافيّ .

تُسْهم مجلّة أسلوبيّات في إثراء بحوث الدّرس الأسلوبيّ آخذة على عاتقها مسؤولية توجيه الباحثين طيلة مسيرة إصدارها إلى إصابة حقيقة هذا المنهج ، وذلك بتشخيص آليات المعالجة الموضوعية التي يتوسلها المنهج الأسلوبي ،ومن غاياتها المنهجية أن تسهر المجلة على إظهار معايير التحليل الأسلوبيّ الجماليّ من خلال البحوث العلميّة التي تصدرها بغرض توطينها علميّا ، وموضوعيّا وتخليصها من التحليل النقدي الذي يعتمد الحدْس والذّوْق مبدأين للتحليل الأسلوبي في المقام الأوّل ، وإنّما تسعى المجلة إلى توضيح حقيقة آليات هذا المنهج الذي توخيناه في اختصاصها.

ضمّ هذا العدد الذي تحت أعينكم سبعة أبحاث ، ساهم في إنتاجها أساتذة باحثون بمقالات نظريّة وتطبيقية ، ستة بحوث منها من خارج الوطن ، والبحوث قد شارك أصحابها في المؤتمر الدولي في موضوع النقد الثقافي بحث في أبعاد الأنساق الثقافية في ما وراء العملين الأدبي ، والفنّي المنعقد يومي 24 / 25 ماي 2022 من قبل الفرقة الرابعة الدراسات الأسلوبية والبلاغية ، وقد نشرت هذه البحوث في المجلة بناء على تعليمة الوزارة الخاصة بنشر أعمال المؤتمر على أن يتمّ استكمال نشر بحوث لأصحابها الراغبين في نشرها والمشاركين في نفس المؤتمر ، تنوّعت البحوث وتضمنت موضوعات في النقد الثقافي في الرواية والشعر العربي القديم والشعر الحديث .

نأمل في خاتمة هذا التقديم أن يجد القارئ في هذا العدد ما ينفعه في موضوع النقد الثقافي من تحليل للنصوص روائية وشعرية ، والتي قد تتفرّد بها مجلّة أسلوبيّات.

رئيسة التحرير : أ.د طاطة بن قرماز

التركيب الإسنادي للجملة الثقافية

(دراسة في تحيزات في السرد الروائي)

د. لؤي علي خليل

Loui.khalil@qu.edu.qa

قسم اللغة العربي/جامعة قطر

ملخّص:

تحاول هذه الدراسة أن تطور الجملة الثقافية بعدّها أداةً منهجية يستثمرها النقد الثقافي لكشف المنظومة الثقافية المضمرة في النصوص؛ وذلك من خلال استثمار آلية التركيب الإسنادي التي تفترض فيها الدراسة قدرةً على ضبط حدود الجملة الثقافية بوجهيها الحقيقي والمباشر (التعبير الكنائي بمعناه العام).

ولاختبار هذه الفرضية تقوم الدراسة بتطبيقها على نصوص من السرد الروائي تشتغل على ثنائية الريف والمدينة، لمعرفة مدى قدرتها على كشف أنظمة النصوص المضمرة والظاهرة التي تتعلق بتحيزات أحد النسقين المدني أو الريفي.

الكلمات المفتاحيّة:

Abstract:

This study attempts to develop the cultural sentence, as a systematic tool invested by cultural criticism, to expose the cultural system embedded in the texts. The study assumes, by investing in the mechanism of supportive composition, it can get the ability to control the boundaries of the cultural sentence in its real and direct terms (the canonical expression in its general sense).

To test this hypothesis, the study applies it to narrative texts that work on the duality of the countryside and the city, to see how well it can detect the systems of embedded texts and the phenomenon related to the biases of a civil or rural group.

Keywords:

تعد (الجملة الثقافية) أداةً إجرائيةً أساسية يعتمدها المنهج الثقافي ليضبط قواعد تحليله، ويحدّ من غلواء التأويل والتخمين والحدس التي تعتور بعض الدراسات والتحليلات الثقافية التي تتعامل مع دلالات النص؛ فالجملة الثقافية_ شأنها شأن عدد من الإجراءات التي اقترحها الغذامي لتمكين مشروعه في النقد الثقافي_ قادرةٌ على رصد الدلالة النسقية والمواقف الثقافية في النص، مضمرةً وظاهرة، وهي، بحق، تختلف في كثير عن الجملة النحوية والجملة الأدبية؛ ذلك أن الجملة النحوية تُظهر الدلالة الصريحة، والجملة الأدبية تظهر الدلالة الضمنية ، وتبقى الدلالة النسقية ذات البعد الثقافي خاصة بالجملة الثقافية[1].

وإذا كان عبد الله الغذامي هو الذي اقترح هذا الإجراء النقدي ومنحه مسماه (الجملة الثقافية) فإنه مع ذلك لم يفصّل كثيرًا بشأنها، ولم يحدد مجالاتها وطرائق عملها على نحو واضح، واكتفى بالإشارة إلى اختصاصها بالدلالة النسقية، ثم طبقها على عدد من النصوص الشعرية، ولذلك يبدو من المناسب المضي قدمًا في اقتراحه بشأنها، والسير بها نحو آفاق توسّع من نطاقها وقدراتها على رصد المواقف الثقافية، في النصوص عامةً؛ شعرية ونثرية.

فإذا كانت الجملة النحوية تهتم بالترتيب والوظائف والعوامل والمواضع، للوصول إلى المعنى وتحديده، وكانت الجملة الأدبية تهتم بالاستعارة والتشبيه والكناية والتراكيب، بغية دراسة البعد الجمالي أو الفني أو البلاغي فيها، فإن الجملة الثقافية لا تهتم بتلك الأشكال التي ترصدها الجملتين النحوية والأدبية فحسب، بل تركز على كل تعبير لغوي من شأنه أن يظهر موقفًا نسقيًا ثقافيًا، سواء أخذ شكل الجملة النحوية، أو الصورة الفنية (تشبيه، كناية، استعارة) أو أخذ شكلاً تركيبيًا، أو شكلاً مفردًا (كلمة واحدة)، أو شكلا مشهديًا وصفيًا طويلا، فغاية الجملة الثقافية الموقف الثقافي مهما تغيرت أشكال تبديه اللغوية. وهذا يعني أن الجملة الثقافية ليست لها حدود أو أركان تؤطرها، فقد تكون الجملةُ النحوية نفسها جملةً ثقافية إذا عبّرت عن دلالة نسقية، وقد تكون الجملة الأدبية جملةً ثقافية للسبب نفسه. وسيتضح المقصود من ذلك أثناء الدراسة التطبيقية.

[1] يعود التمييز بين الدلالات الصريحة والضمنية والنسقية للجمل النحوية والأدبية والثقافية إلى عبد الله الغذامي، ينظر: الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، 2014، ص73.

غير أن الغموض الذي يواكب آليات عمل الجملة الثقافي اقتضى أن تستعين الدراسة بمؤشر آخر يعين الجملة الثقافية على ضبط حدودها من الجهتين التركيبية والدلالية، وهو التركيب الإسنادي بمعناه الكلي العام اللغوي والخبري؛ والدافع إلى هذا الفعل هو القناعة بأن الأنظمة الثقافية لا تتبدى من خلال التعبيرات المجازية وحدها، بل من خلال آلية الإسناد نفسها، لأنها قائمة أساسًا على الاختيار، وأي اختيار هو ضرب من الترجيح قائم على تحيزات ثقافية مسبقة.

لماذا الإسناد[2]!!

لا شك في أن اللغة إحدى أهم الوسائل التي تتمثل من خلالها تصوراتُ الإنسان المسبقة للأشياء (للذات وللآخر وللعالم المحيط)، ولا شك أنها في الآن نفسه عصيةٌ على أحكام القيمة اليقينية المطلقة؛ بسبب انفتاحها على احتمالات استعمالِية ودلالية متعددة، بتعدد نسقَي الاستعمال والتلقي، غير أن ذلك لا يعني ــبحال من الأحوالــ استحالة التوصل إلى دلالات مُعتبَرة حول تصوراتنا المُسبقة، بناءً على دوالّ لغوية.

ولكن، أي الدوال اللغوية أقدر على تمثيل تصوراتنا المسبقة؟ وهل يجب أن تختص تصوراتنا تلك بدال دون آخر؟

من البديهي أن السؤال لا يتعلق بالاستعمال المباشر للغة؛ لأنه استعمال تتقلص فيه مسافة التوتر بين التصور والدلالة المباشرة للغة، وإنما يتعلق الأمر بالاستعمال الآخر المضاد: الاستعمال غير المباشر[3]؛ لأنه استعمال مراوغ محفوف بالمخاطر، على مستوى الاستعمال وعلى مستوى التلقي، فالمستعمِل حين يعتمد الأساليب غير المباشرة يفتح لها باباً إلى ذاته، تصطبغ من خلاله بصبغته، وتنال شيئا من فرادته، فلا تعود دلالتها مخلصةً لمعناها المباشر، بل تحمل مع هذا المعنى طبقاتٍ من دلالات تفضح مستعملها، وتشي بما لم يرد إظهاره، أو بما لم يرتبط به قصده، أو بما أراد إخفاءه عن العين الطارئة. وحين يخوض المتلقي تجربة البحث عن الدلالة في الأساليب غير المباشرة فإنه يكون عرضةً للخديعة التي تمارسها عليه الدلالة الظاهرة، فقد يكتفي منها بالمغنم، ويفوته الكنز المخبأ تحت طبقاتها.

---

[2] إشارة إلى كتاب: (الاستعارات التي نحيا بها).

[3] آثرت استعمال الأساليب (غير المباشرة) على الأساليب (المجازية) لأن الأولى أوسع من الأخرى وأشمل، ولأن بعض الاستعمالات غير المباشرة مثل الكناية والتشبيه فيها خلاف حول انتمائها إلى المجاز.

ولعل من أهم الأساليب غير المباشرة الأساليب التصويرية (التشبيه/ الاستعارة/ الكناية)، وهي الأشهر استعمالاً على الصعيدين العادي والأدبي، الشعبي والرسمي. غير أن ثمة من ذهب إلا أن الاستعارة وحدها هي الكفيلة بنقل تصوراتنا المسبقة نحو الأشياء، على أساس أن نسقنا التصوّري استعاري في أصله. وهو ما أسس له مؤلفا كتاب (الاستعارات التي نحيا بها).

بنى جورج لايكوف ومارك جونسن كتابهما (الاستعارات التي نحيا بها) على ثلاث مقدمات قادتهما إلى الفرضية الأساسية التي أقاما كتابهما عليها:

_**المقدمة الأولى**: إن تصوراتنا المسبقة التي تتحكم في تفكيرنا "تتحكم أيضا في سلوكاتنا اليومية البسيطة بكل تفاصيلها، فتصوراتنا تُبَنْيِن ما ندركه، وتُبَنيِن الطريقة التي نتعامل بواسطتها مع العالم، كما تبنين كيفية ارتباطنا بالناس، وبهذا يلعب نسقنا التصوري دوراً مركزياً في تحديد حقائقنا اليومية"[4].

_**المقدمة الثانية**: إن اللغة إحدى الطرق الأساسية التي تكشف لنا تصوراتنا المسبقة، على أساس أن التواصل اللغوي مؤسس على (نفس النسق التصوري الذي نستعمله في تفكيرنا).

_**المقدمة الأخيرة**: إن "الجزء الأكبر من نسقنا التصوري العادي استعاري من حيث طبيعته"[5].

لتتشكل من هذه المقدمات الثلاث **فرضية** الكتاب المركزية التي ترى أن الاستعارة "تُبَنين طريقتنا في الإدراك والتفكير والسلوك...الاستعارة لا ترتبط باللغة أو بالألفاظ، بل على عكس ذلك، فسيرورات الفكر البشري هي التي تُعد استعاريةً في جزء كبير منها. وهذا ما نعنيه حين نقول إن النسق التصوري البشري مُبَنْيَن ومحدد استعارياً. فالاستعارات في اللغة ليست ممكنةً إلا لأن هناك استعارات في النسق التصوري لكل منا"[6].

ولا إشكال بشأن المقدمتين الأولى والثانية اللتين بُني عليهما الكتاب، فالإشكال يقع في المقدمة الثالثة وحدها؛ فللتدليل عليها ضرب المؤلفان مثالاً عن الحوارات التي تدور بين متحاورين بشأن الجدال، وافترضا أنها حوارات تقوم على تصوّر استعاري سابق مفاده أن (الجدال حرب)، ولذلك تكثر بينهما عبارات من مثل: "لا

[4] مارك جونسن، وجورج لايكوف، الاستعارات التي نحيا بها ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال، المغرب، 2009. ص 21.

[5] المصدر نفسه.

[6] المصدر نفسه، ص 21-23.

يمكن أن تدافع عن ادعاءاتك/ لقد هاجم كل نقط القوة في استدلالي/ أصابت انتقاداته الهدف/ لقد هدمت حجته"[7]..إلخ. وفي مثال آخر ربطا بين (الزمن والمال) واستشهدا بعبارات من مثل" إنك تجعلني أضيّع وقتي/ هذه العملية ستجعلك تربح ساعات وساعات/ ليس لدي وقت أمنحك إياه"[8]..إلخ.

والأمثلة الاستعمالية التي استشهدا بها صحيحة في دلالتها على استعمال استعاري، ولكنها ليست صحيحة في دلالتها على أن النسق التصوري البشري نسق استعاري!!

ففي سياقٍ استعماليٍّ آخر_ على نحو ما فعل مؤلفا الكتاب_ يمكن أن نلاحظ الشواهد الآتية:(صديقي قصير اليد/ نقي الثوب/ نظيف اللسان) وهي تعكس تصوّراً مسبقاً يربط بين (صديقي والاستقامة)، وفي سياق تصوّري آخر يربط بين (فلان والانحراف) يمكن أن نلاحظ الاستعمالات اللغوية الآتية (فلان عينه فارغة/ فلان يده طويلة/ فلان لسانه قذر). وفي سياق آخر يمكن أن نلاحظ الاستعمالات الآتية (سمير يركض كالبرق/ سمير كالصاروخ/ سمير كالريح) وهي استعمالات تعكس تصوراً مفاده أن (سمير سريع)، والأمثلة كثيرة بعد ذلك.

وهذه الاستعمالات إما كنائية (في المثالين الأوّلين) أو تشبيهية (في المثال الأخير)، ولا يمكن القول بناءً على هذه الاستعمالات: إن النسق التصوري البشري نسقٌ كنائيّ أو نسق تشبيهيّ؛ لأن الاستعمال اللغوي خيارٌ مفتوح على احتمالات متعددة ترتبط بطبيعة اللغة وطبيعة المستعمِل معاً.

والمسألة في أصلها لا تقوم على نسق تصوّري استعاريّ أو كنائيّ أو تشبيهيّ، هي في الحقيقة قائمة على **نسق تصوّري إسنادي مُضمَر في نفس المتكلم**، يُسند إلى الشيء المعنيّ خبراً يتعلق بعلاقة أو حكم أو فعل...إلخ، تعكس موقف الذات من الشيء، وطريقة تصورّها له. ولعل هذا ما قصده التفتازاني حين أشار إلى أن الكلام "لا محالة يشتمل على نسبة تامّة بين الطرفين قائمة بنفس المتكلم"[9]. فأصل الإخبار؛ أي إخبار، قائم على علاقة إسنادية مضمرة في نفس المتكلم، على حد تعبير التفتازاني.

---

[7] المصدر نفسه، ص 22.

[8] جونسن ولايكوف، ص 25.

[9] مسعود بن عمر التفتازاني، مختصر المعاني (علم المعاني–علم البيان)، مع حاشية شيخ الهند محمود حسن، مج 1، الباكستان، مكتبة البشرى، 2010. ص 77.

وبالعودة إلى المثالين اللذين ضربهما المؤلفان هناك تصورٌ إسنادي عميق مُضمَر في نفس المستعمِل يسند الحرب إلى الجدال (الجدال حرب)، ويسند المال إلى الزمن (الزمن مال)، وفي الأمثلة الكنائية والتشبيهية هناك تصور إسنادي عميق مضمَر أيضاً يسند الاستقامة إلى الصديق (الصديق مستقيم)، ويسند الانحراف إلى فلان (فلان منحرف) ويسند السرعة إلى سمير (سمير سريع).

وبناء على ذلك تغدو المسألة على النحو الآتي: إن النسق التصوري البشري نسق إسنادي، قد نستعمل في أدائه أساليب صورية: (استعارية أو كنائية أو تشبيهية)، وعلى ذلك تصبح المقولة: (الإسناد هو الذي نحيا بها) على الحقيقة لا الاستعارة!

لقد بدا من الضروري التمهيد بهذا التفريق بين النسق الاستعاري والنسق الإسنادي، لأنه سيكون الدليل للخوض في الاستعمالات التصويرية المتناثرة التي تمثل الجملة التي نبحث عنها في المدوّنة السردية المعنيّة بالدراسة، ولاسيما تلك التي تُبنى على تصور إسنادي يجعل أحد ركنيه النسق المدني أو النسق الريفي؛ فمن خلاله يمكن أن نراقب الدلالة المباشرة للصورة أو نحفر داخل السطح الظاهر لها، لنبحث عن الدلالات العالقة (مع أو تحت) الدلالة المباشرة، التي تعكس، حقاً، موقف المستعمِل وتحيّزاته.

وقد جعلت الدراسةُ مَدار تطبيقاتها في الجملة الثقافية على المواضع التصويرية (المشهد / الصورة) في النصوص الروائية، وتناولت تلك المواضع من زاوية العلاقة بين المُسنَد والمُسنَد إليه، على افتراض أن الجملة الثقافية لا تقوم إلا بهما، ولكن لا من جهة معناهما الاصطلاحي النحوي فحسب، بل من جهة الاستعمال الدلالي الخبري لهما، بحيث يكون معنى الإسناد على حد تعريف الجرجاني صاحب التعريفات هو "ضم كلمةٍ أو ما يجري مجراها إلى أخرى بحيث يُفيد أن مفهوم إحداهما ثابت لمفهوم الأخرى أو منفي عنه"[10]. وإشارة الجرجاني إلى الكلمة أو ما يجري مجراها واضحة في ملاحظته المجالَ العام الذي يمكن أن يُستعمل فيه الإسناد خارج إطار اللغة. وعلى ذلك جاز للدراسة أن تجعل التشبيه كالإسناد؛ يقوم على ركنين: مشبَّه (مُسنَد إليه) ومشبَّه به (مسنَد). وهو الأمر عينه الذي لاحظه الزمخشري حين ألمح إلى التشابه القائم بين علاقات الإسناد وعلاقات التشبيه، عندما تحدث عن عمل الإسناد وعمل التشبيه، إذ رأى أن " الإسناد لا يتأتى بدون طرفين: مسند ومسند إليه. ونظير ذلك أن معنى

[10] علي بن مُحَمَّد الجرجاني، التعريفات تحقيق مُحَمَّد صديق المنشاوي، القاهرة، دار الفضيلة، د.ت، ص 22.

التشبيه في (كأن) لما اقتضى مشبهاً ومشبهاً به كانت عاملةً في الجزأين"[11]. وهذا الإجراء ضروري بسبب بحث الجملة الثقافية عن الموقف الثقافي لا عن الدلالة الصريحة أو الدلالة الأدبية، وهذا ما جعل طبيعة المسند والمسند إليه فيها مختلفة عن طبيعتهما في غيرها من الجمل.

ولاعتبارات تتعلق بالرؤية الإسنادية وباكتمال الجملة الثقافية نظرت الدراسةُ إلى الصور السردية أو المشاهد التصويرية من زاوية الحيّز الإسنادي الذي تكتمل به الجملة الثقافية، ليكون ميداناً عملياً تُقيم عليه إجراءاتها التطبيقية، وقصدَت من (الحيز الإسنادي) المساحة التي تكتمل بها الجملة الثقافية، وتقع بين حدودها شبكةُ العلاقات اللغوية التي يتشكل منها المشهد التصويري/الجملة الثقافية، وهي بالضرورة علاقات إسنادية من جهة اللغة، ومن جهة بناء الصورة؛ كإسناد الفعل إلى الفاعل في الجملة، أو إسناد المشبه به إلى المشبه في الصورة، كما سيتضح أثناء الدراسة.

وفرقت الدراسة بين الحيز والسياق والعلاقات الإسنادية، فرأت أن كل حيّز إسنادي/جملة ثقافية يحتوي عدداً من السياقات الإسنادية، لأن حدود الحيز الإسنادي هي حدود المشهد التصويري، وهي حدود قد تكبر وقد تصغر تبعاً لآلية تركيب المشهد. وكذلك قد تحوي السياقات الإسنادية بدورها عدداً من العلاقات الإسنادية.

ففي مشهدٍ مِثل: **"إن رجالا غليظي الشوارب يتربصون بالأطفال الصغار الغضّين كأوراق الخس، لاغتصابهم في حقول الكرز الموحشة"**[12].

تبدأ الجملة الثقافية مع بداية الحيز الإسنادي بـ(إن) وتنتهي بـ(الموحشة)، فتتحدد بذلك بداية المشهد التصويري ونهايته. ولا يمكن أن يكون الأمر بخلاف ذلك؛ أي بعد (إن) أو قبل (الموحشة)؛ فالمشهد الذي يمثل الجملة الثقافية لا يكتمل بالقول بوجود رجال يتربصون بالأطفال الغضين كأوراق الخس، بل يجعل ذلك مقدمةً لتسويغ هذا التربص الذي سينتهي بفعل الاغتصاب. فهذه هي حدود الحيز الإسنادي الكبير (المشهد التصويري) الذي يمثل الجملة الثقافية.

[11] أبو القاسم الزمخشري، المفصل في علم العربية تحقيق فخر صالح قدّارة، عمان، دار عمار، 2004، ص 48.

[12] خالد خليفة، لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة، بيروت، دار الآداب، 2013، ص 15.

وفي داخل هذا الحيز الإسنادي سياقان إسناديان اثنان؛ في السياق الإسنادي الأول ثمة رجال غليظو الشوارب يتربصون بالأطفال الغضين كأوراق الخس، وفي السياق الإسنادي الثاني ثمة أطفال يُغتصبون في حقول الكرز الموحشة.

وداخل هذه السياقات الإسنادية عدة علاقات إسنادية؛ ففي السياق الأول يُسند (التربص) إلى الرجال غليظي الشوارب، وكذلك يسند المشبه به (أوراق الخس) إلى المسند إليه (الأطفال الصغار الغضين). وفي السياق الثاني لدينا علاقات إسنادية أخرى تتعلق بفعل الاغتصاب.

ومن الممكن ألا تحضر هذه الإجراءات التفصيلية المتعلقة بالحيّز وسياقاته وعلاقاته الإسنادية كاملةً بحذافيرها في كل نص سردي، أو كل حيز إسنادي/مشهد؛ لأسباب تتعلق بطبيعة كل حيز إسنادي/مشهد، فقد تكون الجملة الثقافية التي يحددها الحيز أبسط وأقل تركيبًا من أن يحتويها حيز إسنادي مشهدي، ولكن تبقى هذه الإجراءات هي المحرك الأساسي للممارسات التطبيقية التي أقامتها الدراسة على النصوص المعنية كلها.

وعلى هذا الأساس ستكون هذه الدراسة بمنزلة اختبار للجملة الثقافية في بعدها الإسنادي، ولاسيما حين تطبق على نصوص سردية؛ فالنص السردي غير النص الشعري؛ لأن الجملة الشعرية جملة مشحونة مقصودة بذاتها، بخلاف الجملة السردية التي لا تمتلك الشحن الدلالي نفسه، ولا تكون في كثير من الأحيان مقصودة لذاتها، بل هي بمنزلة المدماك الذي يجاور غيره للوصول إلى بناء صرح نصّي متكامل، وهذا ما دفعنا إلى توسيع حدود الجملة الثقافية لتصل إلى حدود المشهد الوصفي المتكامل.

التطبيق

اختارت الدراسة لاختبار الجملة الثقافية في بعدها الإسنادي مجموعة من الروايات التي جعلت من النسقين الريفي والمدني ميدانا لفضائها السردي، وذلك بغية ضبط التحيزات التي تسري في فضائها تجاه أحد النسقين.

يقع القارئ في الفضاء السردي لرواية (لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة) على عدة جمل ثقافية، تعبر عن العلاقة بين نسقي المدينة والريف، وتشي بحجم التحوّل العنيف الذي ترصده الرواية للعلاقة بين كلا النسقين في المجتمع السوري، والتحيّزات المرافقة لهذه العلاقة.

ففي الصفحة الثانية تشرع الأم (أم الراوي) في حكاياتها الأثيرة عن زمن قديم لا تزال بقاياه قابعةً في زوايا الذاكرة، فتصوغ مشهداً تصويرياً قائما على بنية تشبيهية واضحة:

- " **تستعرض صور متظاهرات يُشبِهن ثمار قطن غير مقطوف، ناصع البياض تحت شمس غاربة**"[13]

في هذه الصورة التي تمثل زمن الحريات والمظاهرات العفوية يستعين الخيال لتشكيل صورته بمواد/عناصر من الريف والمدينة؛ ليصنع مشهده الخاص للحرّية النقية، فيُشكّل صورةً قوامها المتظاهرات (نساء المدينة_ المشبه/ المسند إليه) و(ثمار القطن غير المقطوف، تحت شمس غاربة/الريف _المشبه به/المسند). فالحيز الإسنادي الكبير/المشهد هنا يقوم على سياق إسنادي واحد فقط، يضمر علاقة إسنادية واحة مفادها: (المتظاهرات نقيّات/طاهرات).

يقوم التصور الذي تعبر عنه الصورة على ركنين (المتظاهرات) و (ثمار القطن غير المقطوف ناصع البياض تحت شمس غاربة)، والعلاقة بينهما قائمة على إسناد الركن الثاني إلى الأول، ومن الممكن ملاحظة أن رُكنَي الصورة إيجابيان، فالتظاهر (الركن الأول) حالٌ إيجابية تدل على مجتمع صحيح، تُمارِس فيه الجماعة حريةَ التعبير عن الرفض، أو التعبير عن القبول. وهي حال مدنية محض، لا تكون إلا في المدينة، ولا يمارسها إلا مجتمع مدني صحيح. ويقوم الركن الثاني على تفاصيل مستقاة من النسق الريفي، حيث ثمار القطن التي لم تُقطع، ولا تزال الحياة

[13] خليفة، ص 8.

تسري فيها، وهي ناصعة البياض، لا تشوبها أي شائبة، ولا يأتيها العكر من أي جهة. والمشهد كله يقع تحت ظل شمس غاربة، تمنح صورة ثمار القطن البيضاء ألواناً من الزرقة المشوبة بالحمرة، فيكتمل بناء المشهد الجمالي، ويصل المسند إلى مبتغاه في تقديم صورة إيجابية جمالية عن المسند إليه: (المتظاهرات).

تمثل هذه الصورة جملةً ثقافية تُعبّر عن فعل إنساني ذي بعد اجتماعي سياسي: (فعل التظاهر)، تمت صياغته بصورة تلتقي فيها مُكوّنات الريف والمدينة معًا، في حالٍ تجاورية تصالحية إيجابية تشي بالانسجام والتناغم، وكأن هذه الحال الصحية (فعل التظاهر) ما كانت لتكون لولا هذا التجاور المنسجم بين المرجعين الأساسيين للصورة: (الريف والمدينة). وهو موقف ثقافي خال من أي تحيز ظاهر.

على حين يمكن أن نلاحظ غير بعيد عن المشهد الأول صورةً أخرى مختلفةً تمام الاختلاف عن سابقتها، تعكس زمنا آخر غير ذاك الزمن الماضي الجميل؛ فحين حصل الانقلاب في سورية بقيادة حزب البعث، واستولى ضباطُه على مبنى الأركان والإذاعة والتلفزيون، وبثوا بيانهم الأول، كانت الأم نفسها في المستشفى تضع مولودها الأول، ورصدت مشهد اقتحام الجنود ممرات المستشفى:

- " **أصبح المكان خربةً تلتهم بغالُ العربات المتوقفة أمام باب سوق المدينة حشائشَ حدائقِه**"[14]

ففي هذا المشهد يمكن أن نرصد ملمحين مهمين؛ أولهما أنه، كسابقه، يمثل كلٌّ من النسق الريفي والنسق المدني مرجعين أساسيين لمكونات صورته؛ فـ(البغال) مكوّن ريفي، و(حدائق السوق) مكوّن مدني. وآخرهما أن العلاقة بين مكونات الريف والمدينة في الحيز/المشهد ليست علاقةً بين كيانين متجاورين لا تجمعهما مساحة مشتركة يتداخلان فيها، كما هو الحال في الحيز/المشهد الأول المبني على صورة تشبيهية؛ حيث المشبه في ركن، والمشبه به في ركن، وبينهما وجه شبه_ بين المتظاهرات والقطن_ هو النقاء والفطرية والطهارة، بل العلاقة بين المكوّنين في هذه الصورة قائمة على الالتحام وتداخل المساحات؛ لأنها صورة كنائية؛ فالمشهد عبارة عن صورة متحركة تتمثل في التهام البغال (مكوّن ريفي) لحشائش الحديقة (مكوّن مدني)، كناية عن الخراب الذي أصاب المدينة.

[14] خليفة، ص 25.

في هذا المشهد، الذي يمثل جملةً ثقافيةً واضحة، ثمة استثمار واع لتقنية المُعادِل الموضوعي المتمثّل في العلاقة بين: البغال، التي سيطرت على المشهد، وهي تأكل حشائش الحدائق، وتحوّلها إلى أماكن خربة، وبين: ظهور حزب البعث وسيطرته على المدينة السورية، بصفته قائدًا للبلد، وموجهًا لحركة المجتمع. فالمشهد تشكَّل بعد أن سمعت الأم أن حزب البعث قام بانقلاب وسيطر على المدينة. ومن هنا نستطيع القول: إن الخراب الذي يمثله المشهد مبني على خللٍ ما طرأ على العلاقة بين الريف والمدينة.

فالمتصور الأساسي الذي بنيت عليه الجملة الثقافية يقوم على إسنادٍ مضمر: (الريف خرّب المدينة)، ولكن التعبير اللغوي الذي استُعمل لنقل هذا التصور من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل صاغ مكوناته من تفاصيل النسق المدني والنسق الريفي، ليؤكد المتصوَّر الأصلي الذي يجعل من تفاصيل النسق الريفي سبباً إلى تفشي الخراب في المدينة.

تدفع المقارنة بين المشهدين السابقين إلى استنتاجٍ مفاده:

-إن جزءاً أساسيًا من جمال الزمن القديم يتمثّل في وضوح حدود مكوّنَيه (الريف والمدينة) وثباتها، وفي طبيعة علاقة التجاور المكاني القائمة بينهما، لأن الصياغة اللغوية للجملة الثقافية التي استُعملت للتعبير عن ذلك التصور بُنيت على التشبيه الذي يحافظ للركنين (المشبه والمشبه به) على مساحتهما دون اختلاط.

-وإن جزءاً أساسياً من خراب الزمن الحاضر يكمن في أن حدود مكوّنَيه (الريف والمدينة) أصبحت متداخلة زئبقية ومرنة، استطال فيها الريف على جغرافية المدينة، فأحالها خراباً، بعد أن التهمت بغالُه حشائشَ حدائِقِها؛ لأن التعبير الكنائي (بالمعنى الواسع للكناية) الذي استُعمل للتعبير عن هذا التصوّر لا يحافظ لركنيه على حدودهما واستقلالهما بعكس التعبير التشبيهي.

ومن المهم الإشارة إلى أن بداية هذا الخلل القائم بين النسق المدني والنسق الريفي تزامن مع ظهور حزب البعث وتغلبه على السلطة في المجتمع السوري. ولذلك جاء مشهد البغال التي أكلت حشائش الحديقة بعد الإشارة إلى اقتحام الضباط للمشفى مباشرةً، وفي ذلك إشارة أخرى إلى أن السارد يرى في الضباط الذين يمثلون حزب البعث شكلاً من أشكال مكوّنات النسق الريفي! فكما شوهت البغال الحديقة شوّه ضباط البعث وجه المدينة.

والطريف في الصورة التي شكلت الجملة الثقافية الاحتمالات الدلالية التي يتيحها استعمال الفعل (التهمت)؛ فخراب الحديقة جاء نتيجةً لالتهام حشائشها، وهي المكون الأساسي الذي يمنح الحديقة هويتها (الحشائش: البساط الأخضر)، وبالمقابل فإن خراب المدينة سيرتبط أيضاً بالتهام ضباط البعث للمكوّن الأساسي الذي يمنح المدينة هويتها: نسقها المدني. هذا ناهيك عن الإحالة المتضمنة في الفعل (التهم) التي تحيل إلى معاني النهب والاستيلاء والاستحواذ...إلخ.

وعندما يوغل السرد في بناء علاقاته الجديدة بين النسق الريفي والنسق المدني يفاجئنا النص بجملة ثقافية جديدة، تعتمد صورةً جديدة:

- **"تقول أمي إن المخبرين سكنوا أوراق الشجر"**[15]

تقوم هذه الصورة على ركنين أساسيين: (المخبرين) مكوّن مدني، و(أوراق الشجر) مكوّن ريفي، والمتصوَّر الذي تعكسه هذه الصورة المركبة (الكنائية الاستعارية) يقوم على علاقة إسنادية بين (الشجرة والبيت) بسبب الدلالة الواضحة لفعل (سكن) المقترن بالشجرة، وعلاقة إسنادية أخرى عميقة بين (المخبرين والريف) تدل عليها الصورة بجملتها، فلأن الشجرة _في المتصور الأساسي_ أُسند إليها البيت غَدت إذاً قابلة للسكن، ولأن الشجرة/البيت تفصيل ريفي خاص بالنسق الريفي، الذي جلب الخراب إلى المدينة، فستكون إذاً منزلاً للمُخبرين، بناء على العلاقة الإسنادية الثانية.

ويمكن أن يتضح القصد من هذه الجملة الثقافية إذا ما قارناها بصورة مسكوت عنها، لم تظهر في النص؛ إذ اعتاد السوريون أن يقولوا، في مثل هذه الحال، للتعبير عن وجود المخبرين في كل مكان: (الحيطان لها آذان)، ولكن السرد الروائي عدل عن هذه الصورة؛ لأنها تجعل مكان المخبرين في الحيطان، والحيطان مرتبطة ببيوت المدينة؛ أي إن هذا التعبير في حال استعماله في السرد سيمثل جملة ثقافية تحمل تحيّزات عميقة ضد النسق المدني، ولذلك عدل عنه السرد الروائي؛ لأن السرد هنا يقوم على متصوّر آخر، يتحيّز للمدينة ضد الريف، فاختار صورة المخبرين الذي يسكنون ورق الشجر، ليكون النسق الريفي هو الحاضن للمخبرين لا النسق المدني، وهذا استجابة لعلاقة الإسناد الكبرى المضمرة في المشهد، التي تعد هي محور المشهد ومحركه، تلك التي ترى أن (الريفي مُخبِر).

[15] خليفة، ص 154.

فالعدول عن الأصل المشهور للتركيب (للحيطان آذان) إلى تركيب جديد يحل أوراق الشجر محل الحيطان يدل، بما لا يقبل الشك، أن هذه الصورة تمثل جملةً ثقافيةً مقصودةً، تحمل تحيزًا واضحًا للنسق المديني ضد النسق الريفي.

وفي مشهد آخر تقول (الأم) الشخصية المحورية للعائلة المدنيّة عن الفلاحات:

- **" فلاحات ميدان أكبس، حين يأتيهن الطلق، يتمددن بهدوء في حقول الرمان ويلدن، بمساعدة رفيقاتهن، يقطعن حبل السرة بسكين متثلّمة، أو حجر، ويكملن أحاديثهن عن مواعيد الحصاد القريبة."[16]**

يقوم الحيز/المشهد كلّه على تفاصيل ريفية لا مكان فيها لأي تفصيل مدني: (الفلاحات/ حقول الرمان/ الحصاد)، ولأنه كذلك يسيطر عليه مناخ ساخر حاد يستبطن موقفاً قيمياً سلبياً واضحاً؛ ففي السياق الإسنادي الأول: الفلاحات يتمددن بهدوء ويلدن في حقول الرمان، وفي السياق الإسنادي الثاني: الفلاحات يقطعن الحبل بسكين متثلّمة أو حجر، وفي السياق الإسنادي الثالث: الفلاحات يكملن أحاديثهن عن الحصاد.

فالتمدد **الهادئ** في السياق الإسنادي الأول يدل على أنهن لا يُولِين فعل الولادة أي أهمية؛ فشأنه كشأن أي فعل آخر يومي يمكن أن يحدث أثناء العمل، وكل ما يقتضيه هو أن تتوقف الفلاحةُ برهةً عن عملها في حراثة الأرض أو حصادها، وتقوم بفعل الولادة بهدوء لا يشوبه أي توتر، ثم تعود إلى عملها، كأن شيئاً لم يحدث!

وليست الدلالة السلبية أصيلةً في الفضلة (شبه الجملة: **بهدوء**)، إذ لم يكن ليدل على تلك السلبية وحده، فقد يتمدد المريض بهدوء على سريره في المشفى، وقد يتمدد المرء بهدوء على فراشه، من غير أن يثير هذان التعبيران أي تحيّز سلبي؛ ذلك أن تحيزات الفضلة لا تتشكل إلا من خلال شبكة الإسناد التي يصنعها السياق الإسنادي الكبير الذي يقع (الفضلة) في حيّزه، ولذلك هو (فضلة). والذي أخذ بعناق الفضلة إلى التحيز السلبي في هذه الجملة إسناد الولادة والتمدد إلى الفلاحات، وحصول ذلك كلّه في حقول الرمان. وهذا الاشتباك الإسنادي هو الذي حوّل الفضلة إلى بؤرة مولدّة للتحيّز السلبي.

وفي السياق الإسناد الثاني تقوم الفلاحات بقطع الحبل السري بسكينٍ وُصِفت بأنها (متثلمة)، الأمر الذي يستحضر صفات أخرى غائبة، مثل: (حادة أو نظيفة)، مما يدفع إلى مقارنة الحاضر(متثلّمة) بالغائب(حادة)؛

[16] خليفة، ص 24.

فيظهر الفرق الكبير بين قطع الحبل بوساطة سكين متثلمة، وقطعها بوساطة سكين حادة، ولاسيما في سياق شبكة إسنادية كبرى تتعلق بارتباط الفضلة الموصوفة (الجار والمجرور والصفة: بسكين متثلمة) بفعل القطع الذي أُسند إلى الفلاحات، وارتباط ذلك كله بالحيز الذي يقع فيه السياق الإسنادي؛ أي المشهد كله؛ فمن خلال ذلك يتضح المراد من العلاقات في الإسناد الثاني؛ وهو الإشارة إلى حس الإهمال المركوز في طبائع فلاحات ميدان إكبس الذي دفعهن إلى استعمال السكين المتثلّمة التي يحصدن بها من أجل قطع الحبل السري للمولود، وهو أمر يختزن قدراً كبيراً من اللامبالاة واللامسؤولية من جهة، ويختزن استهتاراً بالمولود، وتحقيراً من قَدْره من جهة أخرى.

وإذا كان وصف السكين بالـ(متثلّمة) أفضى إلى هذه الدلالة السلبية كلها فكيف إذا كان فعل القطع قد تم بوساطة حجر بدلاً من السكين (**يقطعن حبل السرة بسكين متثلّمة، أو حجر**)!! هنا يبدو الأمر وقد بلغ حدّه في الاستهانة بالولادة وبالطفل وبجوهر الحياة! إذ يستحضر الذهن صورة اليد وهي ترتفع بالحجر نحو الأعلى وتهوي به على حبل السرة لتقطعه، فيكتمل للمشهد حال الاستهتار التي أراد تعزيزها من خلال علاقاته الإسنادية.

وفي الإسناد الأخير للحيز الإسنادي الكبير نفسه، (تكمل الفلاحات أحاديثها عن الحصاد على نحو طبيعي)! لا يبدو من الممكن فهم التحيزات الكامنة في هذا السياق الإسنادي مالم تلاحظ العلاقات الإسنادية في الحيز/المشهد كله، فالمسند (الفعل: تُكمل) يدل على أن هناك أحاديث قد بدأت، ثم انقطعت لسبب ما، والمقصود به هنا فعل الولادة (الإسناد الأول) الذي قطع جريان الأحاديث التي كانت قد ابتدأتها الفلاحات، وحين انتهت الولادة عادت الفلاحات لتكمل أحاديثها، وكأن العلة الطارئة التي انقطعت بسببها الأحاديث أقلُّ قيمةً من الأحاديث التي ابتدأتها الفلاحات، بحيث استُبعدت تلك العلّة عن بؤرة الاهتمام، وعاد الحديث إلى مجراه الأول قبل العلّة الطارئة (فعل الولادة).

ولقد شاركت الفضلة (الجار والمجرور: عن الحصاد) أيضاً في تعزيز المفارقة المتشكلة عن السياق الإسنادي؛ فالأحاديث التي استُكملت بعد الولادة تتعلق بالحصاد؛ أي بجني ثمار البذل والتعب اللذين قدّمتها الفلاحات للأرض! وتنشأ المفارقة من سؤال مركزي تثيره الفضلة في هذا السياق: أليست الولادة حصاداً من نوع آخر!! أليست الولادة ثمرة تعبٍ وجهد بذلتهما الفلاحة نفسها، على مدار تسعة أشهر كاملات، عانت فيها ما عانت من السهر والتعب والحمى، وغير ذلك مما تعانيه المرأة في حملها! وفوق هذا وذاك أليس المولود البشري أَولى بالفرح واستقطاب الأحاديث من ثمارٍ تُحصد وتُؤكل، ويكون مصيرها مُخَلّفات البطون!! وهنا تكتمل المفارقة وتحقق الجملة الثقافية تحيزاتها التي أرادتها.

وعلى ذلك أصبح مؤدى الجملة الثقافية التي يقدمها الحيز/المشهد أن نساء الريف لا يلدن أولادهن باحترام يليق بولادة كائن بشري، ففعلُ الولادة بحد ذاته لا قيمة له لدى الجماعة التي تمثل النسق الريفي، إذ يبدو كأي فعلٍ عادي يجري كل يوم، تلد المرأةُ ابنَها ثم تلتفت إلى صديقاتها، فتكمل الأحاديث التي كانت قد ابتدأتها قبل الولادة، مما يسلب الكائن البشري خصوصيته واحترامه إنساناً أو كائناً حياً، وفي هذا الموقف تحيز ثقافي واضح لا يكاد يخفى.

وفي سياق آخر كانت الأم نفسها تحذر ابنها الذي تعدّه من أهل المدينة، فتقول:

- **"إن رجالاً غليظي الشوارب يتربّصون بالأطفال الصغار الغضّين كأوراق الخس، لاغتصابهم في حقول الكرز الموحشة"**[17].

يقوم هذ الحيز الإسنادي/المشهد أيضاً على النسقين الريفي والمدني بصفتهما مرجعين أساسيين لتوليد دلالته؛ فـ(الاغتصاب) تفصيل يتعلق بالنسق المدني، و(الرجال غليظو الشوارب/ أوراق الخس/ وحقول الكرز) تفصيلات تتعلق بالنسق الريفي. في السياق الإسنادي الأول ثمة رجال غليظو الشوارب يتربصون بالأطفال الغضين كأوراق الخس، وفي السياق الإسنادي الثاني ثمة أطفال يُغتصبون في حقول الكرز الموحشة.

والذي جعل فعل (الاغتصاب) متعلقاً بالنسق المدني هو خلو النسق الريفي منه، فالاغتصاب فعل مدني لا يكاد يعرفه النسق الريفي، لأسباب تتعلق بطبيعة كل من المجتمعين الريفي والمدني. أما (غليظو الشوارب) فهم أقرب إلى النسق الريفي؛ لأن الغالب على رجال المدينة تشذيب الشارب أو حلقه، غير أن وصف (الغلظة) المتعلق بالشوارب وصفٌ متحيّز ذو دلالة، لأن اختيار (الغلظة) دون غيرها من الإمكانات الوصفية مثل (كثيفة، عريضة...إلخ) يدل على قصدية واضحة تتعلق بالدلالة السلبية الحافة بكلمة (غليظ).

وتحمل الجملة الثقافية تناقضات خفية بين السياق الإسنادي الأول والسياق الإسنادي الثاني، من جهة الدلالات التي تولدها مرجعيات التحيزات الدلالية، ففي الأول أُسند المشبه به (أوراق الخس) إلى المسند إليه المشبَّه (الأطفال الصغار)، فبدا أن الصورة متحيّزة للبراءة الغضّة الكامنة في صورة (أوراق الخس) القادمة من النسق الريفي، وبذلك كان النسق الريفي مرجعيةً لتوليد تحيزات دلالية إيجابية. وفي السياق الإسنادي الثاني نلاحظ أن

[17] خليفة، ص 15.

الاغتصاب تم في حقول الكرز الموحشة، فالفضلة الموصوفة (الجار والمجرور والصفة: في حقول الكرز الموحشة) هي المكان الذي هيّأ للمغتصبين تحقيق فعل الاغتصاب، فبدا أن النسق الريفي مرجعيةٌ لتوليد تحيزات دلالية سلبية.

غير أن بؤرة الدلالة تكمن أساساً في فعل **الاغتصاب**، لأنه حين يحدث لا يعود الأطفال غضين كأوراق الخس! وعلى هذا يمكن القول إن الدلالة الأساسية للنسق الريفي في الحيز الإسنادي/المشهد دلالةٌ سلبية؛ ففعل (الاغتصاب/ العار الأخلاقي) لا يكون إلا في (حقول الكرز/ الحيز الريفي)، ليصبح الريف في ذهن الطفل نسقاً لا أخلاقياً.

وكان من الممكن أن تشير الأم إلى الحارات البعيدة، بدلاً من (حقول الكرز)، أو تشير إلى البيوت المهجورة، أو تحذر أبناءها من الغرباء عامةً بدلاً من التحذير من الرجال غليظي الشوارب! ولكنها لم تفعل واختارت بدلا من ذلك تخصيص فعل الاغتصاب بحقول الكرز، فحمَّلت المشهد دلالةً متناقضة ذات تشويش عال؛ فحقول الكرز صورة تستدعي الإحساس الجمالي المشهدي (حاسة البصر)، والإحساس الجمالي الحسي (ذائقة الطعم)، كما أن الذاكرة الثقافية الجمعية تربط صورة (حقول الكرز) بكل ما هو جمالي، ولكن ارتباطها داخل الجملة الثقافية بفعل الاغتصاب فرّغ الصورة من محتواها، ومارس عليها عنفاً دلاليا طارئاً، نقلها من الجمال إلى القبح.

ولا يكاد يختلف الأمر في رواية (عمت صباحاً أيتها الحرب) عن سابقتها إلا في طرائق التمثيل؛ فعلى سبيل المثال تنفعل (نائلة) في وجه ساردة الحكايات (مها)، فتصرخ في وجهها:

- **"قَدِّرِي الظلمَ الذي وقع عليّ؛ أنا أضع الحجاب بطريقة قديمة، كأنني في قرية نائية... أبدو كامرأة تركية قادمة من قرى أورفا البعيدة، ببشرة باهتة، ودون مال لتسريح شعري حتى، أو شراء العطور".**[18]

في هذا الحيز الإسنادي الكبير سياقان إسناديان أساسيان؛ الأول إسناد تصويري قائم على التشبيه، ركنه الأول/المسند إليه: (أنا أضع الحجاب بطريقة قديمة)، وركنه الثاني/المسند: (كأنني في قرية نائية)، والآخر أيضاً إسناد تصويري قائم على التشبيه أيضاً، ركنه الأول/المسند إليه (أنا) أو (حالِي) في جملة (أبدو)، وركنه

[18] مها حسن، عمت صباحا أيتها الحرب، إيطاليا، دار المتوسط، 2017، ص 348-349.

الثاني/المسند: (كامرأة تركية قادمة من قرى أورفا البعيدة/ ببشرة باهتة/ ودون مال لتسريح شعري/ أو شراء العطور).

تصف المتحدثة في السياق الأول_ بعيداً عن الإسنادات الصغرى داخل السياق_ طريقة وضعها للحجاب على أنها طريقة قديمة، ثم تُشبّه حالها عندما تضع الحجاب على تلك الصورة بحال فتاة في قريةٍ نائية. ومرة أخرى يحضر النسق المدني والنسق الريفي بصفتهما مرجعين للدلالات الثقافية؛ فالمتحدثة (ابنة المدينة) تضع نفسها في مواجهة (ابنة القرية)، على أساس أن الحال قد انحدر بها إلى درجة أنها أصبحت تشبه فتيات الريف، مما يشي بانتقال من أعلى إلى أدنى!! والذي مال بالدلالة نحو هذا المعنى السلبي كلمتا (قديمة) و (نائية)، فالقِدَم يعني عدم التواصل مع مستجدات العصر الحديث، والبقاء في إطار الماضي، والنأي يعني الانقطاع عن التطورات الحديثة وعدم مواكبتها.

وفي السياق الآخر تُسند المتحدثة إلى نفسها مجموعةً من الصفات، تتراكم معاً لتُشكّل سلسلةً من المُسندات، يُعزّز بعضها بعضاً؛ فهي أولاً امرأة تركية قادمة من قرى بعيدة، وفي هذا تعزيز للنأي الذي مر في السياق الأول، وهذه القادمة من القرى البعيدة تأتي ببشرة باهتة، ودون تسريح شعر، وبلا عطور، فيجتمع عندئذ النأي مع القبح والمرض (البشرة الباهتة)، مع الفوضى والإهمال (الشعر غير المسرح)، مع الرائحة القبيحة (افتقاد العطور). وهكذا تتشكل في الخيال صورتان متقابلتان؛ صورة حاضرة يشير إليها السرد بوضوح لفتاة ريفية قبيحة مريضة بشعر مجعّد ورائحة قبيحة، وصورة غائبة يستحضرها السرد، بغير إشارة مباشرة، لفتاة المدينة الجميلة النضرة التي تعنى بلباسها وشعرها وعطرها.

ومن هاتين الصورتين تُبرز الجملة الثقافية بوضوح تحيزات النسقين الريفي والمدني في السرد؛ إذ يبدو النسق الريفي مرجعيةً مرهونةً إلى أحكام قيمة سلبية، على حين ترتهن مرجعية النسق المدني إلى أحكام قيمة إيجابية.

وفي رواية (نظرات لا تعرف الحياء) نلاحظ صوراً أخرى لا تكاد تختلف عن الصور الدالة في الروايتين السابقتين؛ ففي حوار بين اثنين من أبناء المدينة يسوق أحدهم الصورة الآتية، ليصف فيها كيف يُساق الموظفون إلى المناسبات الحزبية:

- **"يسوقون الموظفين من الأرياف بالباصات يطبّشوا مثل البغال...**

حَوَشْ، يرددوا الشعارات ويُطبّلوا ويصرخوا، كأنهم دَوابّ"[19]

في الحيز الإسنادي/المشهد نسقان إسناديان لصورتين متشابهتين تقومان على نمط تشبيهي واحد، وتعكسان مُتَصوَّراً متشابهاً أيضاً:

النسق الإسنادي الأول مركّب، يسند فعل التطبيش إلى الموظفين (يطبشوا)، ثم يقوم بخطوة أخرى فيجعل التطبيش جزءاً من علاقة إسنادية جديدة يكون فيها مسنداً إليه، بعد أن كان مسنداً في العلاقة الأولى؛ وفي هذه العلاقة الجديدة يُسند (البغال: مسند/مشبه به) إلى حال الموظفين (فعل التطبيش: مسند إليه/ مشبَّه)، فتصبح الصورة: إن موظفي الأرياف يطبّشون مثل البغال، وهذه الصورة تتضمن علاقة إسنادية عميقة أخرى تقوم على إسناد البغال إلى موظفي الريف أنفسهم لا إلى أفعالهم؛ فتكون الصورة: (موظفو الريف بغال).

وتستبطن الصورة الأخيرة (موظفو الريف بغال) دلالة أخرى لا تقل أهمية، بل هي المرجع العميق الذي يحرك كل العلاقات في هذا النسق الإسنادي؛ فليس كل موظف بغلاً، الأمر خاص بموظفي الريف فحسب، أما موظفو المدينة فمستبعدون عن هذه العلاقة الإسنادية، وهذا يعني أن موظفي الريف استحقوا هذه العلاقة الإسنادية لا لعملهم أو مهنتهم أو وظيفتهم، بل لأمر آخر يتعلق بانتمائهم إلى حيّز مكاني معين، أو بالأحرى إلى نسق ثقافي مرتبط بحيز مكاني خاص، هو الريف؛ فإسناد (البغال) إذن إلى الموظفين القادمين من الريف هو في الحقيقة إسناد إلى الريف بصفته نسقاً ثقافياً، فتغدو الدلالة: (الريف بغل/ الريفيون بغال)!!

ولا يختلف النسق الإسنادي الآخر عن سابقه؛ فهو أيضاً نسق مركّب، يسند أفعال الترديد والتطبيل والصراخ إلى الموظفين (يرددوا الشعارات ويطبلوا ويصرخوا)، ثم يقوم بخطوة أخرى فيجعل هذه الأفعال جزءاً من علاقة إسنادية جديدة يكون فيها مسنداً إليه، بعد أن كان مسنداً في العلاقة الأولى؛ وفي هذه العلاقة الجديدة يتم إسناد (الدواب: مسند/مشبه به) إلى حال الموظفين (أفعال الترديد والتطبيل والصراخ: مسند إليه/ مشبَّه)، فتصبح الصورة: إن موظفي الأرياف يرددون ويطبلون ويصرخون مثل الدواب، وهذه الصورة كسابقتها في النسق الأول تتضمن علاقة إسنادية عميقة تقوم على إسناد الدواب إلى موظفي الريف أنفسهم لا إلى أفعالهم؛ فتكون الصورة: (موظفو الريف دواب).

[19] محمود الجاسم، نظرات لا تعرف الحياء، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون،2015، ص 133.

وتستبطن الصورة الأخيرة (موظفو الريف دواب) دلالة أخرى تتطابق مع تلك التي أشرنا إليها في النسق الأول، ونتيجتها لا تختلف عن سابقتها؛ وهي: إن إسناد (الدواب) إلى الموظفين القادمين من الريف هو في الحقيقة إسناد إلى الريف نفسه بصفته نسقاً ثقافياً، فتغدو الدلالة العميقة: (الريفيون دواب)!!

وهذه المرة أيضاً تتشكل عناصر الصورتين في الحيز الإسنادي/المشهد من النسقين المدني والريفي؛ فـ(الوظيفة) صفة مدنية، ولكنها تُنسب في الحيز الإسنادي إلى أبناء الريف، أما البغال والدواب فعناصر تنتمي إلى النسق الريفي. ويلاحَظ أن مستعمِل الصورة (ابن النسق المدني: "أصحاب المحلات والتجار في حلب"[20]) سعى قاصداً إلى نسبة الوظيفة إلى الريف؛ حتى لا يتعلق إسناد البغال بالموظف عامةً، فينال موظفَ المدينة شيءٌ من هذا الإسناد، فخصص الوظيفة بابن الريف (الموظفون من الأرياف). وكما هو واضح تعكس الجملة الثقافية التي تشكلت من هاتين الصورتين موقفاً واضحاً من النسق المدني تجاه النسق الريفي، إذ بدا النسق الريفي مرتبطاً بالبغال ثم بالدواب التي هي أخس منزلةً من البغال في حكم القيمة.

وفي صورة أخرى كنائية بوضوح، من الرواية ذاتها، يقول أحد أبناء الريف المنتمين إلى حزب البعث:

- **"لولا الرفيق أبو باسل ما تعلمنا ودرسنا وحطّينا كرافيتات"**[21].

فحافظ الأسد (أبو باسل) هو الذي ألبس أبناء الريف (الكرافيتات: ربطة العنق)، وهو الذي منحهم العلم!! والإشارة إلى لبس (الكرافيت) كنايةٌ عن المكانة الاجتماعية المرموقة التي نالها أبناء الريف! وفي هذه الصورة المركّبة مُتَصوَّران اثنان يقومان على إسنادين مضمرين: الأول: إسناد (فضل التعليم، والدراسة، والمكانة المرموقة) إلى المسند إليه (حافظ أسد)، ويتشكل عن هذا الإسناد دلالة عميقة مفادها: (**الرفيق أبو باسل صاحب فضل**)!! والإسناد الآخر يقوم على مُسند: (لبس الكرافيتات)، ومسند إليه هو الضمير (نا) في الأفعال: (تعلمنا، درسنا، حطينا) والمقصود به (الفلاحون)! ويتشكل عن هذا الإسناد دلالة عميقة مفادها: (**نحن/أبناء الريف أصبحنا**

[20] الجاسم، ص 133.

[21] المصدر نفسه، ص 34. و(الكرافيتات) هي ربطات العنق.

محترمين، بسبب لبس الكرافيتات). وجرى التعبير عن كلا الجملتين العميقتين في كلا النسقين عبر صياغة كنائية دمجت المتصوَّرين معاً.

ولا يختلف هذا الحيز الإسنادي/المشهد عما سبقه من علاقات إسنادية، من جهة اعتماد عناصر الصورة فيه على النسقين الريفي والمدني كمرجعين أساسيين لبنية المشهد ودلالته؛ فالضمائر في الأفعال (تعلمنا، درسنا، حطينا) تتعلق بالفلاحين، وهم عنصر أساسي من عناصر النسق الريفي. أما كلمة (رفيق) بدلالتها الحزبية فعنصر مدني؛ لأن مبدأ التحزيب مبدأ يتعلق بالمجتمع المدني لا بالريف، والأمر نفسه ينطبق على (الكرافيتات: ربطة العنق)، فهي أيضاً عنصر مدني؛ لأن لبس الكرافيتات مرتبط بارتداء البدلات الرسمية التي تشيع بين أبناء المدينة، من المثقفين، أو المسؤولين، أو الأثرياء.

وإذا ما أُخِذت المرجعيات المدنية والريفية بعين التقدير عند النظر إلى الدلالات العميقة الناشئة عن الحيز الإسنادي/المشهد يظهر بوضوح أن هناك تحيزاً واضحاً تستبطنه الدلالتان العميقتان اللتان تمت الإشارة إليهما في هذه الجملة الثقافية؛ وهو تحيُّزٌ يُعلي من شأن النسق المدني، ويجعله قيمةً في ذاته، أو مصدراً للتقييم، على حساب النسق الريفي؛ ففي الدلالة العميقة الأولى (**الرفيق أبو باسل صاحب فضل**) يظهر أن صاحب الفضل على الفلاحين (رفيق)، وهي صفة تُستعمَل بين منتسبي حزب البعث العربي الاشتراكي، فصاحب الفضل (رفيق)؛ أي: (حزبي)، والحزب عنصر مدنيّ، وبذلك تصبح الدلالة المضمرة: النسق المدني صاحب فضل على النسق الريفي، فهو إذن أعلى منزلةً منه!

ولا يتوقف الأمر عند ذلك؛ فبالانتقال إلى الدلالة العميقة الأخرى: (**نحن أبناء الريف أصبحنا محترمين**، بسبب لبس الكرافيتات)، ثمة دلالتان مضمرتان على غاية من الأهمية، تقوّي إحداهما الأخرى؛ الأولى: إن القول باكتساب أبناء الريف صفة/قيمة الاحترام يُضمر اعترافاً بأنهم لم يكونوا قد اتصفوا بهذه القيمة من قبل! وهذا يعني أن (الاحترام) طارئ على النسق الريفي وليس أصيلاً فيه!! وفي ذلك ما فيه من تحيّز واضح للنسق المدني الذي منحهم هذه القيمة بعد أن لم تكن لديهم. وإذا انتقلنا إلى السبب الذي منح النسق الريفي صفة/قيمة الاحترام نجد أنه (لبس الكرافيتات)، وهو عنصر مدني أيضاً، وهنا تظهر الدلالة المضمرة الأخرى: إن الذي منح النسق الريفي صفة/قيمة الاحترام هو النسق المدني! فلولاه لبقي النسق الريفي بلا (احترام)، إن صح التعبير.

ومن اللافت حقًا أن الطريقة التي حاز بها النسق الريفي الاحترام كانت عبر تقمصه أو تقليده لمكوّنٍ مدني (لبس الكرافيتات)؛ مما يعني أن الاحترام في الحقيقة مخصوص للكرافيتات (المكون المدني) وليس للابسيها من أبناء الريف، فلو خلعوها زال عنهم!!

وينشأ عن هاتين الدلالتين المضمرتين معنًى كُلّي يتشكل في ذهن المتلقي، ويعكس جوهر العلاقات الدلالية كلها، وهو الإشارة إلى أنه لا غناء للنسق الريفي عن النسق المدني، فالعلاقة بينهما علاقة تابع (النسق الريفي) بمتبوع (النسق المدني)، متخلف (النسق الريفي) بمتقدم (النسق المدني)، مُعطٍ (النسق المدني) بآخذ (النسق الريفي)، مقيّم (النسق المدني) بمقيَّم (النسق الريفي).. إلخ.

ولعل من الدلالات الأخرى التي تستبطنها هذه الجملة الثقافية الإشارةَ إلى العلاقة الوثيقة بين أبناء الريف والسلطة الحاكمة؛ سلطة حزب البعث، وتسويغَ ولاء النسق الريفي للسلطة الحاكمة؛ لأنها منحته مكانةً خاصةً كانت محصورةً بأبناء النسق المدني (لبس الكرافيتات)، ونقلته من حيز الهامش إلى حيزٍ جغرافي ثقافي اجتماعي كان بمنأىً عنه، هو الحيز المدني.

يمكن القول ختاماً: إن العلاقات والدلالات المشتبكة والمركبة في مشاهد التصوير الإسنادي الذي قامت عليها الجملة الثقافية عكست في بنيتها العميقة موقفاً نسقياً واضحاً ضد النسق الريفي، وسبب هذا الموقف السلبي هو تحول النسق الريفي إلى أداة تنفيذية للسلطة/لحزب البعث الحاكم ضد مصالح النسق المدني. وما تلك الصور والدلالات السلبية التي أنيطت بالنسق الريفي من قبل النسق المدني إلا آلية من آليات الانتقام، أو الدفاع عن النفس، مارسها النسق المدني ضد النسق الريفي، ليس بصفته نسقاً مختلفاً طبقياً، أو مناطقياً.. إلخ، بل بصفته ممثلاً للسلطة/ لحزب البعث الحاكم.

المصادر والمراجع

الروايات

- الجاسم، محمود، **نظرات لا تعرف الحياء**. بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون،2015.
- حسن، مها، **عمت صباحاً أيتها الحرب**. إيطاليا، دار المتوسط، 2017.
- خليفة، خالد، **لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة**. بيروت، دار الآداب، 2013.

الكتب

- التفتازاني، مسعود بن عمر، **مختصر المعاني: علم المعاني–علم البيان**. مع حاشية شيخ الهند محمود حسن، مج1، الباكستان، مكتبة البشرى، 2010.
- الجرجاني، علي بن مُحَمَّد، **التعريفات**. تحقيق مُحَمَّد صديق المنشاوي، القاهرة، دار الفضيلة، د.ت.
- جونسن، مارك، وجورج لايكوف، **الاستعارات التي نحيا بها**. ترجمة عبد المجيد جحفة، المغرب، دار توبقال، 2009.
- الزمخشري، أبو القاسم، **المفصل في علم العربية**. تحقيق فخر صالح قدّارة، عمان، دار عمار، 2004.
- العلّاف، أحمد حلمي، **دمشق في مطلع القرن العشرين**. دمشق، دار دمشق، 1983.
- المسيري، عبد الوهاب وآخرون، **إشكالية التحيز: رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد**. تحرير عبد الوهاب المسيري، سلسلة المنهجية الإسلامية (9)، الولايات المتحدة الأمريكية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، 1996.

النقدُ الثقافيُّ والنقدُ الأدبيُّ

أيّةُ عَلاقة؟

Cultural criticism and literary criticism

What relationship?

أ.د. أحمد مُحَمَّد ويس

ahmadwais1968@gmail.com

أستاذ نظرية الأدب وعلم الأسلوب ـ قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب ـ جامعة البحرين

الملخّص:

تحاول هذه الورقةُ رصدَ جوانبَ من العلاقة التي تَصِلُ أو تفصِلُ ما بين النقدِ الثقافيّ والنقدِ الأدبيّ على نحو ما بَدَت عندنا نحن العرب في العقدين الأوَّلين من الألفيّة الثالثة، وذلك منذ أن ظهر كتابُ "النقد الثقافيّ؛ قراءة في الأنساق الثقافية العربية"، الذي أثارَ إبّان ظهورِه كثيرًا من الجدَل، وتباينت فيه آراءُ الدارسين والنقّادِ على اختلافِ أقطارهم، وظهرت كثيرٌ من الأبحاثِ والكتبِ التي تناقِش منطلقاتِ هذا النقدِ ومفاهيمَه ومصطلحاتِه، وكان أنْ تفاعَلَ معه غيرُ قليلٍ من الباحثين باتخاذه مُنطلَقًا لهم في دراساتهم وتطبيقاتهم على نصوصِ الأدبِ ومختلف أشكال الخطاب، بل طبّقه بعضهم حتى على نُظم الحياةِ بمختلفِ أنماطها وتنوّعاتها.

ومع أنّ هذا النقدَ الثقافيَّ ليس جديدًا بالكلّيّة فإنّه مع ذلك بدَا وقتَ ظُهورِه جديدًا على نحوٍ لم يكن للنقدِ الأدبيّ عهدٌ به من قبلُ، وهذا هو ما لعلَّه السببُ الذي جَذَبَ إليه بعضَ الناسِ ممن يَستهويهم "الجديد" أيًّا ما يكن لمجرّدِ كونه جديدًا، وهو أيضًا السببُ نفسُه الذي جعلَ آخرين يتوجّسُون منه خِيفةً؛ لأنهم يتوجّسُون من كلِّ جديد، لاسيّما بعد أن أعلَنَ الغذاميُّ "موتَ النقد الأدبيّ"، ليكونَ النقدُ الثقافيُّ بديلًا منه في حُسبانه، وطبعًا فليس من السهل أن يَتقبَّلَ نقّادُ الأدبِ على اختلافِ مدارسهم واتجاهاتهم دعوَى موتِ النقدِ الأدبيّ هكذا من دون أن يتوقَّفُوا عندها ردًّا وتفنيدًا، وكان من نتائجِ هذا أن تَشكَّلت مُدوَّنةٌ ضخمةٌ تَستحقُّ أن نتوقّفَ عندها بالتأمّل، وهو ما ستحاول هذه الورقةُ وضمن الحيّزِ المتاحِ لها أن تُلِمَّ بشيء منها وعساها أن تُوَفَّقَ في جلاءِ أطرافٍ من الصورة على نحو مُنصِفٍ بعيدٍ عن فَخِّ التحيّزات.

الكلمات المفتاحيّة: النقد، الأدب، الثقافة، النقد الأدبي، النقد الثقافي.

Abstract:

This research tries to monitor the relationship between cultural criticism and literary criticism as it seemed among the Arabs in the first two decades of the third millennium, starting with appearance of the book "Cultural Criticism; Reading in the Arab Cultural Systems", by its author Abdullah Al -Ghazami, who raised the time of its appearance a lot of controversy, and differed. The opinions of scholars and critics in the Arab countries, and many research and books that discuss the hypotheses of this criticism, its concepts and Terms have emerged, and many researchers interacted with it and took it as an approach to them in their studies and their applications on the texts of literature and various forms of discourse, and some of them also applied it to the systems of life in various patterns.

Although this cultural criticism is not completely new, it seems that the time for its appearance is new to some people, and this is the reason for some people who love "the new" because it is only new, and it is also the same reason that made others suspicious of it; Because they are suspicious of all new, especially after Al -Ghazami announced "the death of literary criticism", so that cultural criticism is an alternative to it in his belief, and of course it is not easy for the critics of literature to accept different schools and directions, calling for the death of literary criticism like this without refuting it, and it was one of the results This is to form a huge codification that deserves to be contemplated, which will try this research and within the available space. And it may succeed in clarifying the image in a way that is far from bias.**Keywords:** aesthetics, gnosis, style, text, Al-Hallaj, interdisciplinary studies.

Keywords: criticism, literature, culture, literary criticism, cultural criticism.

توطئة :

وُجِدَ الأدبُ أولًا ثم وُجِدَ نقدُهُ، كذا يبدو مَنطقُ انبعاثِ الأشياء، ولعلَّ ذلك يتضح شيئًا ما حين نقتربُ من الأدبِ ومن النقد لِنعرفَ ما هما؟ ويجيبنا رولان بارت بأنّ الأدبَ خطابٌ موضوعُه العالَم، إذ "العالَمَ يَكُون والكاتبُ يُعبِّر، وذلك هو الأدبُ"[1]. وأمّا النقدُ فإنّه عند بارت "خِطابٌ على خطاب؛ إنه اللغةُ الثانية، أو اللغة الشارحة"[2]، وقد عبّر شكري عيّاد عن هاتين الفكرتين بأسلوبٍ آخرَ فقال: "ليس للناقدِ امتيازٌ خاصٌّ سوى قربِه الشديدِ من النصوص، كما أنّ المنشِئَ ليس له امتيازٌ خاصٌّ سوى قربِه الشديدِ من الحياة"[3]، وإذ يقتربُ المنشِئُ من الحياةِ فإنه في الغالب لا يُصوِّرُها أو يَعكسُها كما هي تمامًا، وإنما هو ينتقي منها، ويرى أشياء دقيقة لا يراها الناسُ العاديُّون بعيونهم، ثم هو لا يكتفي بالرؤية فحسبُ، بل يَنتقدُ بعضَ جوانبِ الحياة ومظاهرها، ويُصوِّرُ "ما يمكنُ" أو "ما يجبُ" أن يكون، وهو من هذا المنظور يَنطوي في داخله على ناقدٍ مُتَخَفٍّ في إهابِ مُنشئ، وربما لأجلِ هذا رأينا ناقدًا كبيرًا وهو ماثيو أرنولد يُعرِّف الشعرَ مثلًا بأنه "نقدٌ للحياة"[4].

وفي الحقيقة فإنّ النظرَ إلى الشعرِ على هذا النحوِ يجعلُ الشعرَ (والأدبَ من ثَمَّ) ذا وظيفة مزدوَجة، فإنه إذ يُعبِّر عن الحياةِ بكلِّ اتساعاتها هو أيضًا يَنقُدُها. وإذا صَحَّ هذا فإنّه مُؤشِّرٌ على أنّ التماهيَ بين الإبداعِ والنّقدِ أقدَمُ بكثيرٍ من التمايزِ، أو فلنقل: إنَّ العلاقةَ بينهما هي في الحقيقةِ علاقةٌ جَدليّة. ولعلَّ من جدليّتها أنّ رولان بارت انتهى إلى أنّ "النقدَ شكلٌ من أشكالِ الأدب"[5]، وهو ما أكّده الأديب المكسيكيّ أوكتافيو بات حين رأى أنّ "الإبداعَ نقدٌ والنقدَ إبداع"[6].

ولمّا كان الأدبُ مُنتَجًا بَشريًّا فإنّه ينطبقُ عليه ما يَنطبقُ على كلِّ مُنتجاتِ البشريّة في ابتدائها من حيث إنّنا نتخيّلُ أنه نشأ نشأةً بسيطةً ساذجة، وكذا كان شأنُ النقدِ في ابتدائه أيضًا.. ثم تطوّرَ الأدبُ وتفرَّعَ، وتبِعَهُ

---

1 بارت، رولان: ما النقد؟، ترجمة: عبد الناصر حسن مُحَمَّد، العقيق، دورية تصدر عن نادي المدينة المنورة الأدبيّ، مج 19، ع 37 . 38 شوال 1422 هـ يناير 2002، ص 236.

2 بارت، رولان: ما النقد؟، ص 236.

3 عياد، شكري: دائرة الإبداع؛ مقدمة في أصول النقد، ط دار إلياس، القاهرة 1987، ص 166.

4 الربيعي، محمود: في النقد الأدبي وما إليه، دار غريب القاهرة 2001، ص 78

5 موريل، آن: النقد الأدبي المعاصر؛ مناهج. اتجاهات. قضايا، ترجمة: إبراهيم أولحيات ومُحَمَّد الزكراوي، المشروع القومي للترجمة القاهرة 2008، ص 13

6 سوكري، جييرمو: النقد الجديد، ضمن كتاب: أدب أمريكا اللاتينية؛ قضايا ومشكلات. مجموعة، ترجمة: أحمد حسان عبد الواحد، سلسلة عالم المعرفة، ط المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1988، القسم الثاني، ص 76.

تطوُّرٌ في النقدِ وتَفَرُّعٌ، وظهرت نظريّاتٌ ترُومُ تفسيرَ طبيعتِه وتُفرّقُ بين أنواعه وأشكالِه وتبيّن وظيفتَه أو وظائفَه قام بها عبر تاريخٍ طويلٍ فلاسفةٌ ونقادٌ ومُنظِّرون مُتنوّعون في خلفيّاتهم ومنطلقاتهم الثقافية والفكرية والأيديولوجية. ولم يَزَل الأدبُ مَحَلًّا للدَرْسِ والتأمّلِ والنظرِ سواء بنصوصه الأدبيّة ممّا هو من اختصاص النقد، أم بخصائصه وكُلّيّاته المتعالية على النصوص ممّا يُعبَّرُ عنه بمفهوم "الأدبيّة Literariness"(*) أو مفهوم "الشعريّة Poetics"(**)، وكلاهما من اختصاصِ "نظريّة الأدب".

وبرغم كلِّ هذا التاريخ الطويل الذي مرَّ به الأدبُ، وبرغم كَثرة النظريّات والمناهج التي رامت تفسيرَه وكَشْفَ أسرارِه وخباياه فإنّ أيًّا من هذه النظريّات والمناهج النقدية لم تَدَّعِ أو تزعمْ أنها استطاعت أن تَكشفَ كلَّ أسرارِ الأدبِ ولا أن تُحيطَ بكلِّ آليّاتِ إنتاجِه وطبيعةِ تأثيراته(***)، بل بَقِيت معرفتُنا بالأدبِ محدودةً وليست محلَّ إجماعٍ أو اتفاق، ومن ثَمّ فهي لا تتعدّى حدودَ "النظرية" التي لا ترتفع بحال من الأحوال إلى منزلة القوانين في العلوم.

ومن المعلوم للدارسين أنّ النظريةَ مهما بلغَت من غِنًى وتماسكٍ ظاهريّ فإنه لا يُمكنها أن تستجيبَ إلى كلِّ أنواعِ الإبداعِ الأدبيّ كما أنه لا يُمكِنُها أن تُلمَّ بأطرافِ العملِ الفنّيّ بكلِّ أبعادِه وغناه وفرادته، وإنّما هي في الغالبِ تلتفِتُ إلى جانبٍ أو زاويةٍ في عناصرِ الأدبِ وتُلقي الضوءَ عليه مُغفلةً جوانبَ أخرى. وقد كان هذا سمةَ النظريّات القديمة ولم تَسلَم منه النظرياتُ الحديثةُ أيضًا؛ فالنظريّاتُ الرومانسيّةُ عُنِيَت بالجانبِ الانفعاليّ للكاتب، في حين اتجه النقدُ الماركسيُّ إلى السياقِ الاجتماعيّ والتاريخيّ للعملِ الفنّيّ، وعُنِيت النظريّاتُ الشكليّةُ بالجانبِ الفنّيّ للغةِ العملِ الأدبيّ، وركّزت البنيويةُ على بنيةِ النصِّ بوصفها بنيةً منغلقةً على ذاتها، واتجهت نظرياتُ التلقّي

(*) عرف ياكوبسون الأدبيّة بأنها: "كلُّ ما يجعلُ من عملٍ مّا عملًا أدبيًّا" Baldick, Chris: The Concise Oxofrd Dictionary Of Literary Terms,Oxford University Press, 1996. p. 123.

(**) وقد عرّفها جان كوهن على غرار تعريف الأدبية لياكبسون فقال: "إن الشعريّة هي ما يجعل من نصّ مّا نصًّا شعريًّا". اللغة العليا؛ النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة بمصر 1995، ص 10.

(***) يروق لنا أن نستأنسَ هنا بما قاله واحدٌ من أكبر السيميوطيقيين المعاصرين، وهو يوري لوتمان الذي تحدّث عن أعرق أجناس الأدب وهو الشعر بقوله: "إنّ الشعر ينتمي إلى أصقاع من الفن ما زال جوهرُها غيرَ واضح وضوحًا تامًّا بالنسبة إلى العلم، وحين يتقدّم الباحثُ إلى دراسته [أي الشعر] فقد ينبغي أن يسلِّم بداءة بتلك المقولة التي تقرِّر أن كثيرًا من مشكلاته إن لم يكن أكثرُ هذه المشكلات حيوية، ما زال خارجَ حدودِ طاقةِ العلم المعاصر". تحليل النصِّ الشعريّ؛ بنية القصيدة، ترجمة: مُحَمَّد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر 1995، ص 17.

إلى اعتبارِ الأدبِ نشاطًا تواصليًّا يعتمد فيما يعتمد على تجربة القارئ، في حين عُنِيَت التفكيكيةُ بتتبُّع عيوبِ النصِّ وتناقضاتِه، وهكذا الحال مع بقية النظريات.

ومما هو معروفٌ أيضًا أنَّ كلَّ هذه النظرياتِ ظهرت في الغرب ضمن سياقاتٍ تاريخيَّةٍ أفرزتها على نحو تلقائيّ، فهي في الغالبِ ابنةُ بيئتها التي نَبَتَت فيها. ولكنّها بسببِ سطوةِ المركزيّةِ الغربيّةِ على العالم وجدنا أنّ هذه النظريّات عَبَرَت خارجَ العالم الغربيّ وإلى مختلف الثقافات، وكان أن أتيحَ للعرَبِ أن يَطَّلعوا عليها وإنْ بفارقٍ زمنيّ عن زمن ظهورها.. ولم يكن تلقّي هذه النظريّات والمناهج على وجهها الصحيح أمرًا ميسورًا، بل اعتراه بعضُ التشويه، وصاحبَه شيءٌ من سُوءِ الفَهم. كذلك كانت هذه النظرياتُ التي نُقِلَت إلى اللغة العربية متفاوتةً فيما بينها بالنسبة إلى اعتمادها وصلاحيّتها للتطبيق على النصوص العربية، فقد وجدنا في فترةٍ زمنيّةٍ مُعيّنة ظهورًا للبنيوية، وفي فترة أخرى رأينا غلَبَةً للأسلوبيّة، وفي السنواتِ الأخيرة أخذت تشيع دراساتُ علم النصِّ والتداولية وتحليل الخطاب، والنقد الثقافيّ. وتلك هي سنّة التغيّر والتطوّر.

النقد الأدبيّ ومركزيته وضرورته:

تلك توطئة أردنا من خلالها أن ندلفَ إلى موضوعِ هذه الورقة التي تنطلقُ من وجودِ مشكلةٍ بين طرفين: أحدُهما يبدو عريقًا وممتدًّا عبر الأزمنة وهو النقد الأدبيّ، والآخرُ طارئ ومُستحدَث وهو النقدُ الثقافيُّ. ومع وجود هذه المشكلة بين الطرفين سنتوخّى أن نُوازنَ بينهما، وسننطلق في محاولة الإجابة على هذه المشكلة بالقول: إننا نعتقد أنّ الأدبَ هو في المقامِ الأول خطابٌ جماليٌّ؛ بمعنى أننا نتعاملُ معه في المقام الأول بوصفه "ظاهرةً جماليّةً فنّيّة"، وقد كان هذا النظرُ إلى الأدبِ بوصفهِ ظاهرةً جماليّةً فنّيّةً ولم يَزل محلَّ اهتمامِ النقّادِ عبر اختلافِ أعصارِهم ولغاتِهم، ذلك بأنّ الأدبَ هو في أبسطِ تعريفاته وأدناها إلى القَبول والاتفاق فنٌّ يتّخذُ من اللغةِ وسيلة للتعبير[7]، وهو بتعبيرٍ أخّاذٍ وعبقريٍّ لجُونثان كُولر: "اللغةُ التي تُبرِزُ اللغةَ نفسَها؛ أي تجعلُها غريبةً، تلفتُ انتباهَك إليها [تقول:] (انظر: أنا اللغة!)"[8].

وتكمن فاعلية الأدبِ في المقام في نقلِ تجربة المبدِع إلى الآخرين وإثارة ما لدى المتلقّي من حساسيّة جماليّة، وتلكما غايتان تُعدّان من أهمِّ ما يُمكن أن يتفنّنَ الأديبُ فيهما على اختلافِ تبديّاتِ إبداعه.

7 ينظر: أبر كرومبي، لاسيل: قواعد النقد الأدبي، ترجمة: مُحَمَّد عوض مُحَمَّد، ط لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة 1936، ص 14 و مرزوق، حلمي: في النظرية الأدبية والحداثة، دار الوفاء لدنيا الطباعة الإسكندرية 2004، ص 127-128

8 مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة: مصطفى بيومي عبد السلام، ط المجلس الأعلى للثقافة بمصر 2003، ص 47

وقد واكبَ النقدُ هذا الأدبَ وتبدّياته المتنوّعة سواء على صعيدِ التطبيقاتِ النقديّةِ على نصوصه، أم على صعيد التنظير له من خلال مُدوَّنةٍ نقديَّةٍ ضخمةٍ يَصعب أن يُحَاطَ بها. وقد كان لهذا النقدِ تأثيراتُه الكُبرى في كشفِ غيرِ قليلٍ من جماليّاتِ الأدب، وكان له إسهاماتُه في تطوُّرِ الأدبِ، فالأدباءُ إذ يَكتبُون لا تَغِيبُ عنهم صورةُ مَن سيقرؤون نصوصَ أدبِهم، ولذا فهم يُجوِّدُونها ويُحَسِّنُونها؛ لأنهم يَكتبون وهم يُضمِرُون في وعيهم ولاوعيهم رِقابةَ هذا الناقدِ الخبيرِ الذي لا يُرضيه كلُّ شيء، فكأنّهم يَكتبون وفي شعورهم أو لا شعورهم رغبةٌ متَّقدة في استثارةِ هذا الناقدِ الخبيرِ وإبهارِه، ولقد وَقَرَ في واعيتهم أنّ إعجابَه هو الإعجابُ وأن رضاه هو الرضا.

وإنّ من أكثر ما يتطلع إليه الأديبُ الموهوب في أول نشأته الأدبيّة أن يظفرَ بالرضا والإعجاب من ناقدٍ ذي رأيٍ مُعتَبَر فإنّ هذا من أكثرِ ما يُنمّي فيه الثقةَ بنفسه، وهي الثقةُ التي تدفعه إلى مزيدٍ من التجويد والإحسان، بل إنّ الأديبَ حتّى لو غدا معروفًا لا يَنفكُّ يتطلّعُ إلى مديح النقّاد، ولا نظنُّ أنّ ثمة أديبًا إلا ونفسُه ترنو إلى أن يُعجَب به النَّقَدَةُ الخبراء الذين يَكُون لقولِهم أثرٌ بالغٌ في الترويج لأدبه في معظم الأحيان، حتى لكأنّ الأثرَ الأدبيَّ لا تَكتمل له حياتُه إلا بهذه الشهادة التي يَحظى بها من أولئك النقّاد.

على أنّ من النقّاد مَن ذَهَبَ إلى أبعدَ من هذا في شأنِ علاقة جوهريّة أعمق بين النقدِ والأدبِ، وتلك هي ما نراه في كلامِ لجان ستاروبنسكي يقول فيه: إنّ "الأثرَ الأدبيّ لا يَصِيرُ كائنًا حيًّا إلاّ عندما أطالِعُهُ، وأضفي عليه معالمَ الشخصيّةِ المعبِّرة الجّذابة، وينبغي إذًا أن أردَّ إليه الروحَ حتى أهيمَ به وأجعلَه ينطلق بالكلام الذي أجيب عنه"[9]، ومن أجلِ ذلك رأينا ناقدًا آخرَ هو تودوروف يقول: "إنّ النقدَ ليس مُلحَقًا سَطحيًّا للأدب، وإنما هو قرينُه الضروريّ"[10]، وكان نورثروب فراي قد نَبَّه من قبلُ على "أنّ مصيرَ الفنِّ الذي يُحاولُ السيرَ دون نقدٍ هو الانحدارُ إلى الشعبيّةِ والبساطةِ التي لا يحتاج معها الفنُّ إلى نقد"[11]، كذلك رأى فراي أنّ "الجمهورَ الذي يحاول أن يتعامَلَ مع الفنّ دونما نقد مؤكِّدًا أنه يَعرِفُ ما يريد أو يَودّ، إنما يُخَيْوِنُ الفنونَ ويُضيعُ ذاكرتَه الحضاريّة"[12].

ومن الأسبابِ التي تؤكِّدُ ضرورةَ وجودِ النقدِ عند فراي: "أنّ النقدَ يستطيع أن يتكلّم، في حين أنّ كلَّ الفنونِ خرساء، ففي الرسم أو النحت أو الموسيقا، من السهل جدًّا رؤيةُ أنّ الفنَّ يُبدي لكنّه لا يَستطيع أن يَقولَ

9 ستاروبنسكي، جان: النقد والأدب، ترجمة: بدر الدين القاسم، ط وزارة الثقافة دمشق 1976، ص 25

10 مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، دار شرقيات، القاهرة 1994 ص 39. ويؤكد هذا أيضا هنري ميشونيك الذي يرى أن النقد "ليس بمنفصل عن الأدب" موريل، آن: النقد الأدبي المعاصر، ص 13

11 تشريح النقد، ترجمة: محيي الدين صبحي، ط الدار العربية للكتاب، طرابلس الغرب . تونس 1991، ص 10

12 تشريح النقد، ترجمة: صبحي، ص 11.

أيَّ شيء... [كذلك فإنّ] القصائدَ صامتةٌ صمتَ التماثيل. الشعرُ هو الاستعمالُ المنزَّه للكلماتِ، فهو لا يُخاطِبُ قارئًا بشكلٍ مباشر. فإنْ فَعَلَ، شعَرْنا بأنّ لدى الشاعرِ شيئًا من انعدامِ الثقة بقدرة القرّاء والنقّاد على تفسير معانيه دونما مُساعدة، لذلك يَسقُطُ إلى مستوى ما تحت الشعريّ من الكلام الموزون المقفّى الذي في استطاعة أيّ امرئ أن يتعلَّمَ كيف يُنتِجه"[13]. ولأنّ الشعرَ هو على هذا النحو من اللامباشرة واللاوضوح كان محتاجًا إلى مَن يميطُ عنه لثامَ الغموض ويكشفُ مخبوءاته وكوامنه، وهذا هو ما يقوم به الناقدُ عادةً. ولكنّ فراي لا يرى أنّ وجودَ النقدِ هو لكشفِ المخبوءِ من الشعر فحسب؛ لأنّ هذا القولَ يَعني في رأيِه تبعيّةَ النقدِ للشعرِ، بل هو يَرى "أنَّ الدفاعَ عن حقِّ النقدِ في مطلقِ الوجودِ، يكون بافتراضِ أنّ النقدَ بِنيةٌ من التفكير والمعرفة موجودة لذاتها، مع شيء من الاستقلال عن الفنّ الذي تتعامل معه"[14].

ولعلّ مَرَدَّ استقلاليّة النقد تكمن في كونه نشاطًا مرتبطًا ببنيةِ العقل البشريّ هذه البنية التي من أهمّ سماتها ارتكازُها على النقد وركوزُ النقد فيها، حتّى وصل الأمر ببعضهم إلى أن يقول إنّ "الإنسانَ حيوان ناقِد"، ومعنى هذا أنّ النقدَ من سماتِ الطبيعة البشرية لا يُفارقها ولا تفارقه. وهو نشاطٌ عامّ شُموليّ؛ بمعنى أنه لا يَدَعُ مجالًا من مجالات الحياة أو علمًا من العلوم، أو فنًّا من الفنون إلا ويمكن أن يتدخَّل فيه، ومن ثَمَّ فلا غنى عنه في مختلف مناحي الحياة. وإنّ الأدبَ لَهُوَ من أهمّ تلك المجالات التي يتحرّك فيها النقد. وهو أي الأدبُ مُنتَجٌ جماليّ يحتاج إلى من يُحلِّله ويقوّمُه، وذلك لا يتحقّقُ أو يكونُ إلا بأدواتٍ نقديّةٍ ومقاييسَ أدبيّة.

وما كان النقدُ في أيّ زمنٍ من قبيلِ الترف أو التزيُّد، وإنما هو ضرورةٌ لا يَكتمِلُ وجودُ الأدبِ إلا به، وههنا يُمكننا أن نصُوغَ هذه المعادلة، وهي أنه إذا صحَّ أنّ الأدبَ ضرورةٌ في الحياة، فإنّ ما لا يَكتملُ وجودُ الأدبِ إلا به وهو "النقد" لا بدَّ أن يكونَ هو الآخَرُ ضرورةً أيضًا. وقديمًا كان الخليلُ بنُ أحمد الفراهيديّ يقول للشعراء: "إنما أنتم معاشرَ الشعراءِ تَبَعٌ لي وأنا سكان السفينة إن قرّظتكم ورضِيتُ قولَكم نفَقتُم وإلا كسدتُم"[15]، وقد نبّه الجاحظُ كلَّ من رامَ أن يكتبَ شيئًا في الأدب ألّا يَستعجِلَ نَشرِ ما كتَبَ للناسِ قبل أن يَعرِضَهُ على العلماءِ والنقّادِ وأهلِ الخبرةِ قائلًا : "إنّ أردتَ أن تتكلَّفَ هذه الصناعةَ وتُنسَبَ إلى هذا الأدبِ فقرضتَ قصيدةً، أو حبَّرتَ خُطبةً أو ألّفتَ رسالةً فإيّاك أن تدعوَكَ ثقتُك بنفسكَ أو يَدعوَكَ عُجْبُكَ بثمرةِ عقلِك أن تنتحلَه وتدّعيه، ولكن اعرِضه على العلماء... فإنْ رأيتَ الأسماعَ تُصغي له والعيونَ تُحدِّجُ إليه ورأيتَ من يَطلبُه ويَستحسنُه

13 فراي، نورثروب: تشريح النقد، ترجمة: صبحي، ص 11-12

14 فراي، نورثروب: تشريح النقد، ترجمة: صبحي، ص 12.

15 الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993، ج 18 ص 184

فانتحِلْه"[16]. ولعلّ مما يقعُ في هذا السبيل أنّ أبا الطيب المتنبي وهو من هو كان يقول لصديقه ابن جني: أتظنُّ أنّ عنايتي بهذا الشعر هي لمن أمدحُه؟ فيقول له ابن جني لمن هي إذن؟ فيقول له: هي لك ولأمثالك"، ولعلّها كانت دعوةً خفيّة من أبي الطيب إلى ابن جني أن يلتفتَ إلى مَواضع الحسنِ في شعر أبي الطيب ما ظهر منها وما بطن؛ فيُشيد بها ويُنبّه غيره إليها. وقد كان أبو الطيب واثقًا من أن إعجاب ابن جني بشعره هو الإعجابُ الذي يُعوّل عليه؛ لأنه صادر عن ناقد له علمٌ بأسرار الكلام وخفايا الحسن فيه..!.. وفي الحقِّ فإنّ كلَّ شاعر أو أديب أو مُشتغلٍ بالفنِّ "يحتاجُ إلى قَدْرٍ من الإطراءِ وعَدَدٍ من الأصدقاءِ والمعجَبِين"[17]، ولا ريبَ أنّ نشوةَ الأديبِ والفنّانِ تَزدادُ إذا ما جاءَه مثلُ هذا الإطراءِ من ناقدٍ خبير. ولعلّه في المقابل يَفزَعُ ويَجزَعُ إذا ما جاءَه خلافُ ذلك.

ولقد يُقال إنّ الذوقَ الفطريَّ شرطٌ للتفاعلِ مع الأدبِ والفنونِ الجماليّة وهذا حقٌّ، بيد أنّ الذوقَ لا يَكفي وحدَه ولا يَنبغي أن يُعتمَدَ عليه فحسب، وههنا نَستحضرُ حادثةً وقَعَت لخَلَفٍ الأحمر وفيها ردَّ على من جاءَه من العامّة يقول له: "إذا سمعتُ أنا بالشعرِ واستحسنتُه فما أُبالي ما قلتَ فيه أنتَ وأصحابُك، فقال له خلفٌ: إذا أخذتَ أنتَ درهمًا واستحسنتَهُ فقال الصرافُ: إنه رديء، هل ينفعُكَ استحسانُك له؟"[18]. والإجابة هي بالنفي طبعًا، ممّا يَدلُّ على أنّه لا غِنًى عن النقد ولا عن الناقد الخبير. ولأجلِ ذلك تشكّلت عبرَ الزمنِ للنقدِ سلطةٌ ظاهرةٌ أو مُضمَرة بدأت قديمًا عند أرسطو الذي استمرت نظرياتُه موضعَ سطوةٍ عبر أكثرَ من ألفَي عام حتى إذا جاء النقدُ الحديث بمختلف تجلياته كانت له هو الآخرُ سلطتُه على الأدب.

وإذ ينبّه أحدُ النقاد على أنّ النقدَ لا يُغني وحدَه عن القراءة قائلًا: "لا ينبغي للنقد أن يُغنيَ عن قراءة الأعمال الأدبيّة"[19]؛ وأنّ العملَ الأدبيّ "لا يحيا إلّا إذا قُرئ، وأنه بدون عمليّة القراءة هذه ليس هناك سوى تخطيطاتٍ سوداء على الورق، كما لاحظ ذلك سارتر في بداية كتابه ما الأدب"[20]، وإذ نتأمّل في هذا القولِ نجد أنه قولٌ يُؤكّد ضمنًا أهميّةَ النقد؛ وذلك لأنّ النقدَ هو في حقيقته قراءة، بل هو أرفعُ أنواعِ القراءة، ومن أجل ذلك مازَ رولان بارت بين الأثَرِ الأدبيّ والنصّ من حيث إنَّ "الأثرَ الأدبيَّ يُنتِجُه المؤلّفُ الفعليُّ ويَملأ الفضاءَ الفيزيائيَّ،

16 الجاحظ، أبو عثمان: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، ط 7 مطبعة المدني القاهرة 1998 ج1 ص 203

17 جويو، جان ماري: مسائل فلسفة الفن والجمال، ترجمة: سامي الدروبي، ط 2 دار اليقظة العربية دمشق 1964، ص 110

18 ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح محمّد قرقزان، ط1 دار المعرفة بيروت 1988، ج1 ص240

19 موريل، آن: النقد الأدبي المعاصر، ص 26

20 المرجع نفسه، ص 127

أمّا النصُّ فينتِجُه المؤلِّفُ الضمنيّ، وهو القارئ وذلك بتقديم قراءة تأويليّة له تُغنيه وتُعيدُ إنتاجه"[21]. وما القارئ ههنا إلا ناقد.

ومن جهة أخرى فإنّ الأدبَ ظلَّ عبر تاريخه يمتاز بطبيعة عامّة تَميزُه عن الكلامِ العاديّ أولًا ثم عن بقيّة أشكالِ الخطابِ الأخرى كالخطاب العلميّ أو الفلسفيّ: فإنّ من يتأمَّلُ الأدبَ سيَجد أنه لم يُغيِّر من جوهرِه وطبيعته، ولم يُبَدِّل من جِيناته الأساسيّة إن صحّ أنَّ له جينات. ويمكن القولُ بعامّة إنّ ألِفَبَاءَ الأدبِ وياءَه هي في انزياحاته عن مألوفِ الكلام وطرائقِ هذا الكلامِ البسيطةِ في التوصيل. وإنّ في هذه الانزياحات يَكمُن جانبٌ عظيمٌ من أدبيّته. وهذا هو في الحقِّ ما فهِمَه نقّاد الأدب بَدءًا من أقدمِهم ونعني به أرسطو وصولًا إلى النقّاد المحدَثين وعلى رأسهم الشكلانيون الروس ومن لَفّ لفّهم وجاء بعدَهم وتأثّر بهم.

بيد أنّنا حين ننظرُ في الأدبِ أو في منتَجات الأدباء نجد أنها تتفاوت فيما بينها من حيث مدى صفائها وخلوصها للأدبيّة التي نتوقّع أن نجدَها فيها، إنّ بعضَ النماذجِ المنسوبة للأدبِ تسرَحُ أحيانًا بعيدًا عن الأدبيّة، وتدخل في فضاءات أو زوايا أخرى، وإنّ هذا أمرٌ محسوس ومعروف، فليس كلُّ ما انتسب إلى الأدبِ يُعَدُّ أدبًا، ونقّادُ الأدب يلمحون هذا طبعًا ويدْرُسونه ويُقيّمونه وفقًا لمدى قربه أو بعده من مقاييس الأدبيّة، وفي هذا الصدَدِ نستحضر خطاطة ياكبسون بعناصرها الستة التي رأى صاحبُها أنه من خلالها يُقاسُ اهتمام النقد بهذا العنصر أو بذاك. وسنرى أننا نستحضرها هنا لأنّ أهمَّ دعاة النقد الثقافيّ عندنا وهو الغذاميُّ قد استحضرها[22] وهو يشرح بِمَ يزيد النقدُ الثقافيّ عن النقد الأدبيّ..؟.. وتلك الخطاطة هي على هذا النحو:

السياق

المرسِل — الرسالة — المرسَل إليه

قناة الاتصال

السَّنَن (أو الشيفرة)[23]

---

21 بارت، رولان: في نظرية النص، ترجمة: مُحَمَّد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع 3 صيف سنة 1988، ص 98

22 ينظر: الغذامي: النقد الثقافي؛ قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط 3 المركز الثقافي العربي بيروت . الدار البيضاء 2005، ص63-67

23 قضايا الشعرية، ترجمة: مُحَمَّد الولي ومبارك حنون، ط 1 دار توبقال الدار البيضاء 1988، ص27-28. وبرنس، جيرالد: المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، ط المجلس الأعلى للثقافة بمصر القاهرة 2003، ص 99-100 وانظر: بو مزبر: الطاهر: التواصل اللساني والشعرية، ط 1 الدار العربية للعلوم بيروت 2007

وكل واحد من هذه العناصرُ ترتبط به وظيفة من الوظائف اللغويّة الأساسيّة وخطاطتها على النحو التالي الذي يقابل تلك العناصر[24]:

المرجعيّة

الانفعاليّة (أو التعبيريّة) الشعريّة الإفهاميّة

الانتباهيّة

الميتالغويّة الشارحة

ومعنى هذا أنّ التركيزَ على المرسِل يُبرِز الوظيفةَ الانفعاليّة التي تُعَبِّر عن عواطفِ المرسِل ومشاعره، والتركيز على المتلقّي يبرز الوظيفة الإفهاميّة، التي تتوجَّه نحوَ التأثير في المتلقي، والتركيز على السياق يبرز الوظيفة المرجعيّة التي تحيل على المقام أو الظروف الملابسة للقول أو الحال أو الأمر الداعي الذي دفع القائلَ إلى الاستجابة له بخطاب هو هذا الماثل في النصّ، والتركيز على الشيفرة يُبرز الوظيفةَ (الميتالغوية) أي (المعجميّة) التي تُعنَى بالسَّنَن المُشترَك؛ أي باللغة بوصفها نسقًا من علامات ورموز وشفرات يُنشئ المرسِلُ بها رسالته، ويقوم المتلقي باستقبالها وفكِّ شِفرتها. والتركيز على الرسالة نفسها يُبرِزُ الوظيفة الشعريّة.

ولئن كانت عنايةُ ياكبسون قد توجَّهت أكثرَ شيء نحو الوظيفةِ الشعريّة إنّ هذا لا يعني أنّ الدَّرْسَ الأدبيَّ يقتصر عليها فحسبُ، بل إنّ الصحيحَ أنّ جميعَ هذه الوظائفِ أو أكثرَها وظائفُ رُتبويّةٌ تدرُّجيّةٌ يكُون لها حضورٌ ما في النصِّ مع بُروز وظيفة أساسيّة على هرم الوظائف الأخرى وصَفَها ياكبسون بالوظيفة المهيمنة، وهي وظيفةٌ تتفاوت أهمّيتُها وحضُورها باختلافِ أنواعِ الخطاب، ولكنّها غالبًا ما تَصطبِغُ بسماتِ الوظيفة المهيمنة، تخدِمها وتدور في فلكها وتُسهِم جميعًا في فاعليّة النصِّ وتأثيره.

وإذ يَعرض رامان سلدن لهذه الوظائف الناجمة عن عناصر هذه الخطاطة يحذف منها عنصر الاتصال وما يقابله من وظيفة انتباهيّة ويُبقِي على الوظائف الأخرى، ثم هو يَستثمرها لكي يرى من خلالها أنّ كلَّ نظرية من نظريات الأدب في العصور الأخيرة عُنِيَت بتحقيق وظيفة من الوظائف الخمس: فالنظريات الرومانسية ركّزت على عقل الكاتب وحياته، ونظريات التلقي والفينومينولوجيا ركّزت عل تجربة القارئ، وعُنِيَ النقد الماركسيّ بالسياق

24 المصدر السابق، ص33

الاجتماعيّ والتاريخيّ، وركّزت النظرية البنيوية على الشِّفْرات التي يفسِّر بعضُها بعضًا من خلال ما يقوم بينها من علاقات داخل النصّ، وعُنِيَت النظريات الشكلية بطبيعة الكتابة ذاتها بمعزل عن كل ما عداها[25].

على أننا إنما ذكرنا خطاطةَ ياكبسون وما ارتبطَ بها لأنّنا سنرى أنّ الغذّاميّ سيتخذ من هذه الخطاطة متكأً له لكي يُضيفَ إليها عنصرًا سابعًا هو النسق، ولكي يقول من ثَمَّ إن لهذا النسق وظيفةً مرتبطة به وتلك هي الوظيفة النسقيّة، وإنّ الذي يتولّى كشفها وتعيينها هو النقد الثقافيّ[26]، أو "النقد النسقيّ" بتعبير ناقد ثقافيّ آخر هو يوسف عليمات[27].

بيد أنّ الذي يَستوقفنا ههنا وينبغي أن نتأمَّلَه هو دعاوَى بعض النقاد الغربيّين التي تقول بموت الأدبِ وبموت النقد الأدبيّ من ثَمّ، بحُجّة أنّ الأدب نُخبويّ وأنّ النقدَ نخبويٌّ مِثلَه بالتبعيّة؛ ولذا فإنه لا يَجِدُ له سُوقًا في ظلِّ سيطرة وسائلَ أخرى، وهذا ما حاول ألفين كرنان أن يصوِّره في كتاب له حمَل عنوان: "موت الأدب"، ورأى أنّ موتَ الأدبِ في الغرب هو حصيلةُ جملةٍ من المتغيّرات الاجتماعية والسياسية والتقنية التي غيّرت روحَ المجتمعات عامّة، وأشار كرنان إلى أنّ الحديث عن موت الأدب بدأ في ستينيات القرن العشرين، وكان ذلك في نوع من المقارنة والمشابهة المقصودة بإعلان نيتشه عن موتِ الإله، وأشار إلى أنه لما كان العام 1982 ظهر لِسْلي فيدار المدافع عن الأدب الشعبيّ ليبشِّر بغياب أدبِ النخبة غيرَ مأسوف عليه[28]. ويستشهد كرنان بما صدر من كتّاب ثوريّين من أمثال هربرت ماركوز وتيري إيغلتون من هجومهم على الأدب بسبب نُخبويّته هذه[29]، التي كادت تحصره داخلَ أقسامِ الجامعات الأدبية، بل إنّ هذا الأدبَ كما يقول كرنان يتعرّضُ في داخلِ الجامعاتِ نفسها لأشكال من الاعتداء[30]، وكانت أكثرُ الأصواتِ ارتفاعًا لإعلان موتِ الأدب في السنوات الأخيرة هم أصحابُ مدارس الظاهراتيّة والبنيوية والتفكيكيّة والفرويدية والماركسيّين والمشتغلين بالحركات النِّسوية[31].

25 سلدن، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء القاهرة 1998، ص21

26 ينظر: الغذامي: النقد الثقافي؛ قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص63-67

27 ينظر كتابه: النقد النسقي، تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، ط 1 الأهلية للنشر عمّان 2015

28 ينظر: كرنان، ألفين: موت الأدب، ترجمة: بدر الدين الديب، المجلس الأعلى للثقافة بمصر 2000، ص 13

29 السابق، ص 14

30 السابق، ص 15

31 السابق، ص 19

وإذا كان الأدبُ في حالة موت كما أُرِيد له أن يَشيعَ فلماذا لا يكونُ النقدُ هو الآخَرُ مَيتًا أيضًا..؟!.. ههنا يَطلُع علينا رونان ماكدونالد ليَكتب كتابًا عن "موتِ الناقد"[32]، ويبدو فيه مُنساقًا بما أشاعه النقدُ الثقافيّ عن موتِ النقدِ الأدبيّ الصحفيّ منه والأكاديميّ القائم على حُكم القيمة، في ظلّ صعودِ النقد الثقافيّ والدراسات الثقافية وتصدّرهما المشهدَ النقديّ. ومع أنّ كتاب ماكدونالد ينطوي على جوانب قيّمة إننا مع ذلك نعتقد أنّ المؤلِّف لم يُوفَّق في عنوانه فكان العنوانُ مُضَلِّلًا يتوخّى لفت الأنظار أكثر من بيان الحقيقة؛ لأنّ من يقرأ الكتاب لا يَشعرُ أنّ الناقدَ قد مات.

النقد الثقافي وانبثاقه في الغرب

ثمة عواملُ عديدة ومتنوعة أسهمت على أنحاء مختلفة في انبثاق ما يسمّى "النقد الثقافيّ"، وقد رأى جونثان كولر أنّ أحدَ هذه العوامل يتمثَّل في البنيوية الفرنسيّة وبعض ممارساتها التي تجلّت أكثرَ ما تجلَّت في بعض أعمال رولان بارت ولا سيّما كتابه "أساطير" هذا الكتاب "الذي اضطلع بقراءات موجزة لمجال من الأنشطة الثقافية: بدايةً بمصارعة المحترفين والإعلانات عن السيارات والمنظفات، وانتهاءً بالموضوعات الثقافية الثقافية الأسطورية مثل النبيذ / الخمر الفرنسي وعقل أينشتين..."[33] وقد سعى بارت إلى تحليل الممارسات الثقافية والتقاليد الكامنة وتضميناتها الاجتماعية.

وثمة عامل آخر أشار إليه كولر وغيره وهو تلك التطورات الاجتماعية التي حصلت في المجتمعات الغربية ومنها بريطانية التي شهدت عقب الحرب العالمية الثانية صُعودَ الطبقة العاملة فيها وتنامَى أثرُها الاقتصاديّ والسياسيّ والاجتماعيّ والثقافيّ، ورافق ذلك ظهورُ أشكالٍ ثقافية وأدبية جديدة لمبدعين ينتمون لهذه الطبقة الصاعدة ذات الفكر اليساري، وكان من ذلك أن خَضَعَ مفهومُ الثقافة نفسه إلى إعادة نظر ومساءلة شديدة، على أيدي منظِّرين ماركسيين من أمثال ريموند وليامز في كتابه الثقافة والمجتمع 1958 وريتشارد هوغارت أحد مؤسسي مركز بيرمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة، في كتابه: فوائد معرفة الكتابة والقراءة 1957، و بي. إي. تومبسون في كتابه صنع الطبقة العاملة الإنكليزية 1963، وقد تبلور عن ذلك نوع من الدراسات أطلق عليها الدراسات الثقافية cultural studies هذه التي أخذت تزدهر في بريطانيا عَقِبَ الحربِ العالميّة الثانية،

32 ترجمه: فخري صالح، ط المجلس الأعلى للثقافة القاهرة 2014

33 كولر، جونثان: مدخل إلى النظرية الأدبية، ص 66

واكتسبت اسمَها هذا في عام 1964 عندما أُنشِئَ في جامعة بيرمنغهام مركزٌ للدراسات الثقافية المعاصرة[34]، وإنّ من أهمّ ما عُنِيَت به الدراساتُ الثقافيّة دراسةَ قضايا: العِرق، والجنس، والكتابة النسائية، والآيديولوجيا، والهجرة، والشتات، والهُويات المهمّشة وعلاقة الأنا بالآخر وكثير من الموضوعات المرفوضة والممنوعة في الأوساط الأكاديمية الرسمية.

وعلى الرغم من أنّ الدراساتِ الثقافيةَ لا تَميل إلى إصدارِ أحكامٍ قيمية جمالية إنها مع ذلك "ليست بريئة وخالية من حُكم القيمة، إنّ ما يحرِّكُها هو برنامجٌ سياسيٌّ-يساريٌّ، راديكاليٌّ، لا يَثِقُ بالسُّلطة ولا يَشعر بالراحة تجاهها... إنّ مفهوم الهيمنة Hegemony الذي طوّره المنظِّرُ الماركسيّ الإيطالي أنطونيو غرامشي والذي يتحدّث عن القِيَم السائدة غير الواعية في العادة، والأيديولوجيات التي تنبثق من نظام التراتبيّات الهرمية في المجتمع، هو مفهومٌ مركزيٌّ بالنسبة للدراسات الثقافية"[35].

ثم كان ثمة انطلاقة أخرى للنقد الثقافيّ على يد الناقد الأمريكيّ فنسنت ليتش في كتاب له حمل العنوان نفسه وصدر سنة 1992 وفيه دعا ليتش إلى "نقد ثقافيّ ما بعدَ بنيويّ" تكمن مهمته في أمرين:

الأول: هو إخراج النقد المعاصر من حيّز الاتجاهات الشكلانية التي سيطرت طوال عقود على أروقة النقد داخل المؤسّسات الأكاديميّة ذاتِ البُعد الرسميّ، والتي بدا أنها حصرت ممارسات النقد داخل إطار الأدب بوصفه فنًّا لغويًّا يتغيّا الاثارة والإمتاع.

والآخر: هو توجيهُ النقدِ والنقّاد إلى البحث في مختلف أوجه الثقافة الكامنة في الأدب، ولاسيما تلك المتخفية داخله والتي تشير إلى وجود أنساق مضمرة تعبر عن ثقافة متحكّمة في المجتمع الذي أنتجه.

بيد أن هذا الناقدَ الأمريكيَّ يُشدِّد على أنه لا فصل بين النقد الثقافي والنقد الأدبي؛ أي أنه في إمكان الناقد الأدبيّ أن يُصبحَ ناقدًا ثقافيّا، ورغم أنّ النقدين مختلفان، إنهما مع ذلك يمكن أن يَشتركا في بعضِ

34 ينظر: كولر: المرجع السابق، ص 67 و آيزابرجر، أرثر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة 2002، ص 31 وماكدونالد، رونان: موت الناقد، ص 134 و: اصطيف، عبد النبي: مقدمة في النقد الثقافي، مجلة الموقف الأدبي، العدد 520 آب 2014، ص 24-25 و: اصطيف، عبد النبي: ما النقد الثقافي؟ ولماذا؟ مجلة فصول، مج 25 العدد 99 ربيع 2017، ص 18-20

35 ماكدونالد، رونان: موت الناقد، ص 137

الاهتماماتِ قائلًا: "يمكن لمثقّفي الأدب أن يقوموا بالنقد الثقافيّ دون أن يتخلّوا عن اهتماماتهم الأدبية"[36]. ثم إنّ ليتش لا يبدو متفقًا مع من يَرون بأنّ على النقدِ الثقافيّ أن يُعنى فحسب بالثقافة الشعبيّة والجماهيرية ويتخلّى من ثَمّ عن دراسة الأدب، كما أنه لا يتفق مع القائلين بالفصل بين النقدين وجعل الأولوية للنقد الثقافي أو إقصاء النقد الأدبي قائلًا: "لا أعتقدُ أن للدراسات الثقافية أولوية على الدراسات الأدبية"[37].

وتبدو نظرة ليتش نظرة عقلانية تؤمن بأنه لا يمكن للفرع أن يُغنيَ عن الأصل أو أن يُلغِيَه، وتلك نظرةٌ يبدو أنّ "النقّاد الثقافيّين العرب" كانوا أحوجَ من غيرهم إلى تَمَثّلها، ولكنّنا لا نجدها عند أكثرهم في الحقيقة، إنّما الذي نجده عندهم هو إفراطُهم في تقديرِ النقدِ الثقافي وأنساقِه في مقابل تفريطِهم في قيمة النقدِ الأدبيّ حتى دعَوا على سبيل التقليد إلى موته مع أنّ الساحةَ الأدبيّة تتّسع لكلِّ نقدٍ وكلِّ علمٍ.. ولن تَضيقَ باتجاه. وإذا كان الأمر كذلك فإنه لا تفسير لذلك التطرّف إلا أنه ارتهان للأيديولوجيا اليساريّة التي كانت القوة الدافعة للدراسات الثقافية عند الغرب، وهي قوّة لها ما يوازيها من أيديولوجيا عند النقّاد الثقافيّين العرب تَظهر أحيانًا وتَختفي أحيانًا، ونستطيع أن نصفها بأنها تندرج في محاولة نزع الهالات وتسهيل الطعن في المسلّمات والرغبة في التشكيك في الثوابت حتى يكون ذلك منطبعًا في وجدان القرّاء وعقليّاتهم.

ويرى أرثر آيزابرجر "أنّ النقدَ الثقافيّ نشاط وليس مجالًا معرفيًّا خاصًّا بذاته،... وهو مهمّة متداخلة مترابطة متجاوزة متعددة، كما أنّ نقّادَ الثقافة يأتون من مجالات مختلفة ويستخدمون أفكارًا ومفاهيم متنوعة"[38]، ويرى أيضًا "أنّ إحدى أهمّ المشكلاتِ التي تُواجِه النقدَ الثقافيَّ هي أن المصطلحاتِ المستخدمة في النقد والتحليل والتفسير أصبحت على قَدْر كبير من الصعوبة والتقنية العالية إلى درجة أنها في كثير من الحالات تكون شديدة الإبهام"[39].

النقد الثقافي وانبثاقه عند العرب:

يرى ميجان الرويلي وسعد البازعي في كتابهما المشترك "دليل الناقد الأدبي" أننا "إذا فهمنا النقد الثقافي بمعناه العام وليس بالمعنى البنيويّ الذي اقترحه ليتش ورأينا الثقافة بوصفها مرادفة للحضارة فإنه يمكننا الحديثُ عن

36 البازعي، سعد و الرويلي، ميجان: دليل الناقد الأدبي، ص 308
37 دليل الناقد الأدبي ، ص 308
38 النقد الثقافي، ص 30-31
39 المرجع السابق، ص 31

كثير من النقد الذي قدّمه الكتّابُ العرب بوصفه نقدًا ثقافيًّا على نحو ما مارسه طه حسين والعقاد وأدونيس ومحمود أمين العالم ومُحَمَّد عابد الجابري وعلي حرب وطه عبد الرحمن وفهمي جدعان وعبد الله العروي[40]. كما أنهما يشيران إلى أن من الممكن القول بأنّ النقد الثقافيّ، يمكن أن يكون مرادفًا "للنقد الحضاريّ" على نحو ما أسماه هشام شرابي، وشكري عياد وعلى الرغم مما يذهب إليه بعض الباحثين العراقيين من أن الريادة كانت عراقية وتمثلت في بعض كتابات علي الوردي السابقة[41].

وعلى الرغم من كل ما يُشار إليه من تلك البدايات تبقى البدايةُ الحقيقيّة للنقد الثقافيّ عندنا نحن العرب مُسجَّلَةً بما جاء به عبد الله الغذامي[42]، فهو في الحقيقة أولُ المبشِّرين به عربيًّا، وقد بدأ الغذاميّ ذلك حتى قبل صدور كتابه الشهير "النقدُ الثقافيّ قراءة في الأنساق الثقافيّة العربية" الذي أرادَ به أن يُدشّنَ مرحلةً جديدة من النقد.. وحقًّا فقد كان لظهورِ هذا الكتاب صدًى ودويٌّ مؤثّرٌ في الساحة الثقافية العربية، وهو صدًى كان الغذاميّ يَسعَى إليه بما أُوتِيَه من براعة في الإثارة وقدرة على لَفت الأنظار، وكان له ما أراد واستثار النقادَ بكتابه هذا وكوّن اتجاهًا ما زال يَتنامى وله حضورُه.

يُشير الغذاميُّ في مقدمة كتابه إلى أنه دعا من قبلُ إلى موتِ النقد الأدبيّ وكان ذلك منه في ندوة عن الشعر عُقدت في سنة 1997 وفي مقالة في جريدة الحياة سنة 1998[43]، ثم يقدّم في كتابه ما يُشبِه التأصيلَ لمصطلح" النقد الثقافيّ" تحت ما يُسمّيه "ذاكرة المصطلح"[44]، ويتعجّب من اهتمام النقد الأدبيّ المفرط بالأدبيّ الجماليّ على حساب ما ليس أدبيًّا جماليًّا، وهو "مما حَرَمَ النقدَ من القدرة على معرفة عيوب الخطاب ومن ملاحظة ألاعيب المؤسَّسة الثقافية وحِيلها في خلق حالة من التدجين والترويض العقليّ والذوقيّ لدى مستهلكي الثقافة وما يُسمَّى بالفنون الراقية والأدب الرفيع"[45].

---

40 ينظر: دليل الناقد الأدبي، ط3 المركز الثقافي العربي بيروت 2002، ص 309

41 القاصد، حسين: النقد الثقافي، ريادة وتنظير وتطبيق العراق رائدا، ط1 التجليات للنشر القاهرة 2013

42 البازعي والرويلي: دليل الناقد الأدبي، ص309

43 يُنظر: الغذامي النقد الثقافي، ص 8 وقد كرّر هذه الدعوة في الكتاب المشترك مع عبد النبي اصطيف "نقد ثقافي أم نقد أدبي"، ط دار الفكر دمشق 2004، ص 12 وفيه قدّم الغذامي مقالًا عنوانه:" إعلان موت النقد الأدبي"، النقد الثقافي بديلًا منهجيًّا عنه، ويقول في هذا السياق: "وأنا أرى أنّ النقد الأدبي كما نعهده ومدارسه القديمة والحديثة قد بلغ حدّ النضج أو سن اليأس، حتى لم يعد قادرًا على تحقيق متطلبات المتغيّر المعرفيّ والثقافي الضخم الذي نشهده الآن عالميًّا وعربيًّا".

44 ينظر: الغذامي: النقد الثقافي، ص11 -53

45 الغذامي: النقد الثقافي، ص 14-15

وعلى الرغم من أنّ الغذاميّ يبدو في موضع من كتابه ذا لغة توافقيّة حين يَعتبر مثلًا أنّ "النقد الثقافيّ فرعٌ من فروع النقد النصوصيّ العامّ، ومن ثَمّ فهو أحدُ علوم اللغة وحقول الألسنيّة"[46]، إلا أنّ الرجلَ لا يبقى طويلًا في هذه التوافقيّة، وإنما هو يجنح نحو النقد الثقافيّ بكلّيته تقريبًا ويراه نقدًا مختلفًا عن النقد الأدبيّ من حيث إنه "معنيّ بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطابُ الثقافيّ بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسميّ وغير مؤسساتيّ وما هو كذلك سواء بسواء. ومن حيث دور كلٍّ منها في حساب المستهلك الثقافي الجمعي. وهو لذا معنيٌّ بكشفِ لا الجمالي كما شأن النقد الأدبي، وإنما همُّه كشفُ المخبوء من تحتِ أقنعةِ البلاغيّ/الجماليّ، وكما أنّ لدينا نظريات في الجماليات فإن المطلوب إيجادُ نظريات في (القُبحيّات) لا بمعنى البحث عن جماليات القبح، ممّا هو إعادةُ صياغة وإعادة تكريس للمعهود البلاغيّ في تدشين الجماليّ وتعزيزه، وإنما المقصودُ بنظرية القُبحيات هو كشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي وللحسِّ النقديّ"[47].

واستنادًا إلى ما سبق يرى الغذاميّ أنّ النقد الثقافيّ "هو إذن نوعٌ من (علم العلل) كما عند أهل مصطلح الحديث، وهو عندهم العلمُ الذي يَبحث في عيوبِ الخطاب ويَكشِفُ عن سقطات في المتن أو في السند"[48]. والبحثُ في عيوب الخطاب هو واحدٌ من مهامِّ التفكيكيّة، ومن هنا يبدو النقد الثقافيّ مُشتجِرًا معها. والحقيقة فإنّ النقدَ الثقافيّ وهو يَعيب هذه الأنساق الثقافية المضمرة يبدو كمن يَعتاش عليها فلولاها كيف له أن يُوجَد أو أن يستمرّ.

والغذامي ومن تبعه من دارسين يَبدون حائرين بين الدعوة إلى النقد الثقافيّ واعتبار النقد الأدبي في حكم النقد منتهي الصلاحية أو الميت كما صرَّح شفاهًا وكتابةً وبين القول إنّ النقدَ الثقافيّ "لن يكونَ إلغاءً منهجيًّا للنقد الأدبيّ، بل إنه سيَعتمد اعتمادًا جوهريًّا على المنجَز المنهجيّ الإجرائيّ للنقد الأدبيّ"[49]. ولكنَّ المستغرَبَ أنّ الرجلَ لا يلبثُ إلا قليلًا حتى يُصرَّ على تجاوُز مقولاتِ النقد الأدبيّ إلى البحث عما وراءَ الأدبيّة والجوانب الجمالية من عيوب نسقيّة تنطوي عليها النصوص، وهذا هو أبرز ما في النقد الثقافيّ للغذاميّ ومن سلك مسلكه.

46 الغذامي: النقد الثقافي، ص 83

47 الغذامي: النقد الثقافي، ص83-84

48 الغذامي: النقد الثقافي، ص84

49 الجنوسة النسقية أسئلة في الثقافة والنظرية، المركز الثقافيّ العربيّ بيروت 2017، ص 136

بل إنه في سياقٍ آخرَ يَعيبُ على النقد الأدبيّ "الاهتمامَ المفرط [هكذا] بكل ما هو أدبيّ/ جماليّ بالمفهوم الرسميّ للأدبيّ، وإغفال ما لا يندرج تحت تصنيف الجماليّ"[50]، وفي هذا الكلام تلبيس وحَيف نردُّ عليه بالقول إنّ العِلمَ أو الحقلَ المعرفيَّ لا يُعابُ بالقول إنه يُعنَى بموضوع بحثه، فإنّ الأصلَ هو أن يُعنى بموضوعِ بحثِه فحسب، وإذا لم يُعنَ بموضوعِ بحثه فبماذا سيُعنى إذن؟! ولسنا ندري هل يَقبلُ المشتغلون بأيّ حقلٍ من حقولِ المعرفةِ الكثيرةِ أن يُقالَ لهم: ما لكم تُعنَونَ فحسب بموضوعِ حقلكم وتُهملون الحقولَ الأخرى؟! إنّ مقتضى كلامِ الغذاميّ ألّا يُخلص أهلُ الاختصاص لاختصاصاتهم وألا يُفرِطوا في الاهتمام بدَرسِهم ظواهرَ اختصاصِهم. وهذا مَطلَب غريبٌ حقًّا..!..

إنّ موضوعَ النقدِ الأدبيّ يتمثّل أصلًا في كشفِ مكامنِ أدبيّة النصّ الأدبيّ، ولكنّنا مع ذلك نرى النقدَ الأدبيّ لم يَكتفِ بهذا، بل عرَضَ لأشياءَ أخرى في النصّ لا تقفُ عند حدودِ أدبيّته ونعرفُ ذلك من خلالِ استفادةِ النقدِ من أنواعٍ أخرى للنقد ظهرت في العصر الحديث كالنقدِ النفسيّ والاجتماعيّ والنقد التكامليّ الذي يتناولُ النصَّ من زوايا عديدة وهو ما أكّدته من بعدُ الدراساتُ البينيّة أو العابرة للتخصّصات Inter Discplinary أو متعدّدة التخصّصات Multy Discplinary تلك التي راح النقد الأدبيّ يَستعين بطرائقها أيضًا.

ولعلّ مما ينبغي أن نشيرَ إليه هنا هو أنّ فكرةَ النسقِ هي في الحقيقة من أفكارِ ما بعد البنيوية، وقد بالَغ الغذاميُّ في استثمارها حتى بدت وكأنّها متغلغلةٌ في كلِّ نصّ، والأمرُ ليس على هذا النحو من المبالغة، فليس كلُّ نصّ يَحوي في داخله نسقًا يُعبِّر بالضرورة عن لا شعورٍ مضمَر هو على النقيضِ من النسق الظاهريّ المعلَن والواعي للنصِّ الأدبيّ.

بين النقد الأدبيّ والنقد الثقافيّ:

مرّ بنا شيء من الكلام عن العلاقة بين النقد الأدبي والنقد الثقافيّ وثمة كلامٌ كثيرٌ يمكن أن يُقالَ في شأن هذه العلاقة التي قامت أو تقوم بين أوَّلِهما ذي التاريخ الممتدّ والعريق وبين الآخَرِ الطارئ والمستحدَث، ولعلَّ من الطريفِ الذي يُنقَل عن فنسنت ليتش أنه في أثناء تحديده طبيعة العلاقة بين النقد الأدبيّ والنقد الثقافيّ "يشير إلى أنّ النقدين مختلفان، ولكنّهما يَشتركان في بعضِ الاهتماماتِ قائلًا: يمكن لمثقّفي الأدب أن يقوموا بالنقد الثقافي

50 الغذامي: النقد الثقافي، ص 14

دون أن يتخلَّوا عن اهتماماتهم الأدبية"[51]، ولا يبدو ليتش أيضًا متّفقًا مع من يَرَون بأنّ على النقد الثقافيّ أن يُعنَى فحسبُ بالثقافة الشعبيّة والجماهيرية ويتخلّى من ثَمّ عن دراسة الأدب، كما أنّه لا يتفق مع القائلين بالفصل بين النقدين وجعلِ الأولويّةِ للنقد الثقافيّ أو إقصاء النقد الأدبيّ قائلًا: "لا أعتقدُ أن للدراساتِ الثقافية أولويّة على الدراسات الأدبية"[52]. ونحن نرى في نظرةِ ليتش نظرةً عقلانيّة مُنصفة تؤمِن بأنه لا يمكن للفرعِ أن يُغني عن الأصل فضلًا عن أن يُلغيَه، لا سيّما أنّ الساحةَ مفتوحة وتتسع للجميع.

وأما فيما يتعلَّق بالغذاميّ فإنه حاول أن ينطلق من الفكرة الأساسية لكتاب ليتش لكنْ مع فارق كبير وهو أنه حاول في بعض مراحلِ تسويقِهِ للنقدِ الثقافيّ أن يَنصُبَ جدارًا عازلًا بين النقد النصوصيّ (النقد الأدبي) والنقد الثقافي، وكأنه أراد أن يَسحَبَ البساطَ من تحت أقدامِ هؤلاء الذين انشغلوا بكلِّ أشكالِ النقد الأدبيّ ومنه النقد الجماليّ ويحطّ رحالَه في عالم آخر هو عالم النقد الثقافي. وطبعًا فمن حقِّ الناقد الثقافيّ أن يُروِّج لبضاعته المتمثلة في هذا النقد الثقافي، لكنه غيرُ مضطر في سبيل هذا الترويج أن يَسعى جاهدًا للنَّيل من مكانة النقد الأدبيّ وضرورته وهو الذي الذي كان ينتمي إليه سنواتٍ طويلة، أجل ما كان ينبغي أن يقع منه ذلك لأنّ التاجرَ الذي يحسب أنّ "بِضاعته" لا تَنفُق إلا إذا طعن في "بضاعة الآخرين" سيَأتي من يَطعن في بضاعته أيضًا.

فإذا تركنا الغذّامي ويمّمنا جهة الغرب سنجد أحدَ المنظِّرين الغربيّين وهو جوناثان كُولر يُحاول التوفيق بين النقد الأدبي والنقد الثقافي من خلال القول بأنّ مجالات تطبيق النقد الثقافي أوسعُ من الأدب، نافيًا الصراعَ بينهما قائلا: "ليس ثمة حاجة إلى الصراع بين الدراسات الثقافية والأدبيّة؛ فالدراسات الأدبية ليست مقيَّدة أو ملتزِمة بمفهومٍ ما للموضوع الأدبي الذي يجب على الدراسات الثقافية أن ترفضه. لقد نشأت الدراسات الثقافي بوصفها تطبيقًا لتكتيكات التحليل الأدبيّ على الموادّ الثقافية الأخرى. إنها تعالج الصناعات/ المنتجات "artefacts" الثقافية بوصفها "نصوصًا" يمكن قراءتها... كما أنّ الدراسات الأدبية قد تُحرِز تقدّمًا عندما يكون الأدب مدروسًا بوصفه ممارسة ثقافية خاصّة، وعندما تكون الأعمالُ مرتبطةً بخطابات أخرى"[53].

51 الرويلي، ميجان والبازعي، سعد: دليل الناقد الأدبي، ص 308

52 دليل الناقد الأدبي، ص 308

53 مدخل إلى النظرية الأدبية، ص 69

وإنّ من يقرأ ذلك السِّجالَ النقديّ بين الغذّامي وعبد النبي اصطيف حول النقد الثقافيّ والنقد الأدبيّ[54] يدرك في مُحصلته أنه لا بدَّ من التعايش بين النقدين وأنّ النقد الثقافيّ يمكن في أحسنِ أحوالِه أن يكون رديفًا للنقد الأدبيّ لا بديلًا عنه برغم ما جَهِد فيه الغذاميّ من القول بموته من خلال عنوانه المستفِز: "إعلان مَوت النقد الأدبيّ، النقدُ الثقافيّ بديلًا منهجيًّا عنه"، وهو ما مثّل تطرّفًا في الطَّرح لا نحسبه وُفِّقَ فيه، لأنّه ظهَرَ فيه من أول صفحةٍ إقصائيًّا يُحاكِمُ العُلُومَ بمنطقٍ هو أشبهُ بمنطقِ محاكمِ التفتيشِ إن كان لهذه المحاكمِ أصلًا منطق، يُلغِي علومًا مُتجذِّرة ويَسخَرُ منها لا لشيء إلا لأنها لا تتّفق وهواه الحداثيّ. في حين نرى نظيره عبد النبي اصطيف وهو المتّصل بالمنجَز الغربيّ عن كثَب يُدافِع عن وجود النقد الأدبيّ ويبيّن أنه لم يُخفق في تأدية وظائفه لكي يُستعاضَ عنه بالنقد الثقافيّ، وأنَّ لكلّ من النقدين شأنَه الخاصَّ الذي لا يغني عنه شأن الآخَر، ولا يرى من ضَير في تعايشِ أنواعِ النقدِ المختلفة وتعاون بعضها مع بعض إن احتاج أحدُها إلى الآخر في رؤية بدَت لنا أكثرَ إنصافًا وشمولية وعُمقًا.

خلاصة:

يمكن لنا أن نختم فنقول إنه إذا صحَّ أنه لا غِنى للأمم عن الأدبِ بوصفه أدبًا وأنه لا غِنى للأمم أيضًا عن الثقافة بما هي ثقافة، فإنّ الصحيح أيضًا أنه لا الأدبُ ولا الثقافةُ قادران أن يَعيشَ أحدُهما بمعزلٍ عن الآخر؛ لأنّ الارتباط الذي بَينهما قديمٌ أكّدَه نقّاد كُثُر ولا حاجة بنا إلى توثيقه فهو من الوضوحِ بما لا يَحتاج إلى توثيق. والقولُ نفسُه يقالُ أيضًا في شأنِ ارتباط النقد بالثقافة وارتباطِ الثقافة بالنقد. والحقُّ أننا أمامَ ثالوث متكامل ليس من الممكن وضعُ حواجزَ بين أطرافه؛ لأنها من التداخلِ فيما بينها بحيث يبدو مُستحيلًا فكُّ ارتباطاتها. والقولُ بهذا يعني أنّنا أمامَ تفاعُلٍ عُضويٍّ بين أكوانٍ ثلاثة: كلُّ واحدٍ منها يتداخلُ مع الآخَرَين ويُغنيه، فكيف يَصلُحُ بعدَ ذلك أن يُروَّجَ لتلك الدَعوى الرديئة والبائسة التي تورَّط فيها بعضُهم، ومنهم بل على رأسهم الدكتور الغذامي الذي زعمَ بأنّ النقدَ الثقافيَّ قادرٌ أن يَحلَّ محلَّ النقدِ الأدبيّ أو أنّ الثقافةَ يمكنها أن تبقى من دون أدبٍ رصين.

إنّ من حقِّ النقدِ الثقافيّ أن يُوجَدَ، وهو مَوجود حقًّا لكنّ وجودَه لا يمكن أن يكون على حساب الادّعاء بموتِ النقد الأدبيّ، وما حاجتُه إلى موتِ النقدِ والمساحاتُ المعرفيّة تتّسع لكليهما، بل تتّسع لجميع ألوانِ النقدِ والفكرِ بلا استثناء. وههنا فلا يُقال إنّ البقاءَ للأصلح، لأنّنا أمامَ طرفين يحتاجهما المجتمع المتمدّن معًا ولا

54 الغذامي، عبد الله واصطيف، عبد النبي: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ط 1 دار الفكر دمشق 2004

يُغني أحدُهما عن الآخَر، ثم كيف لهذا النقد الثقافيّ أن يَضيقَ ذرعًا بوجودِ شيء هو أصلًا من مكوّنات الثقافة وأعني به النقدَ الأدبيَّ هذا الذي يَبحثُ في جماليّات النصّ؟! أليس إعلانُ موتِ النقدِ الأدبيّ هو نُزوعٌ إقصائيّ يَتنافى أصلًا وروحَ الثقافة التي من أهمّ سماتِها الغِنى والتنوّعُ وقَبولُ الآخَرِ حتى لو كان مختلفًا؟!

وإذا صحَّ القولُ بأنّ الثقافةَ لا تحيا من دون أدبٍ وأنّ الأدبَ لا يحيا من دونِ ثقافة فإنّ هذا يَعني أنّه لا مناصَ من وجودهما معًا مُتعايِشَين مُتمازجَين ومُتفاعلَين. وعلى هذا فإنه كان من الخطأ الجِسيم أن يَتورّطَ بعضُهم في القولِ بانتفاءِ الحاجةِ إلى النقدِ الأدبيّ؟! وهل كَفَّ الأدبُ أصلًا عن أن يَكونَ جميلًا حتى تَنتفيَ الحاجةُ إلى مقاربتِهِ فنّيًّا وجماليًّا، وحتّى يقعَ مِن ثَمّ الادعاءُ بموته..؟!.. وهل تُرَى يَستطيع النقدُ الثقافيُّ أن يَسُدَّ كلَّ جوانبِ الظاهرةِ الأدبيّة..؟!.. إنّ الإجابة على هذا هي بالنفي طبعًا؛ لأنّ الظاهرة الأدبيةَ هي من الغِنَى والتعقيد بحيث لا يُستطيعُ أيُّ نوع من أنواعِ النقدِ أن يُغطّيَها بمفرده، ولذا فهي محتاجةٌ إلى النظر إليها من جهاتٍ متعدّدة وبمنظارات متنوعة؛ أي أنها محتاجة في مقاربتها إلى تكاملِ مناهجَ وعلومٍ عدّة، ومن ثَمَّ فهيهات لفرع واحدٍ من فروع النقد أن يَزعُمَ أنه قادِرٌ وحدَه أن يقوم بهذه المهمَّات مكتفيًا بنفسِهِ فحسب.

إنَّ الزعم بأنّ الأدب يمكن الاستغناء عنه زَعمٌ لا يَصدُرُ إلا عن فِكرٍ إقصائيٍّ قاصر يُريد أن يُميّع الثقافةَ ويُرخِصَها وأن يُؤصّل في المقابل لظواهرِ التفاهةِ كي تحلَّ محلَّ الأصيلِ والرصينِ والقيّم، وكي تغدوَ هذه التفاهةُ نِظامًا هو ربّما جُزءٌ مما تَحدَّث عنه الناقدُ الكنديّ ألان دونو في كتابه الشهير عن نظام التفاهة.

وحقًّا إنّ الأدبَ والثقافة لم يبرأا عبر الزمن من عيوب ولم يكونا دائمًا في وضع مثاليّ، شأنُهما في ذلك شأنُ كلّ ظاهرةٍ إنسانية وهي تتناوب عليها مظاهرُ القوّةِ والضعفِ عبر مرور الأزمنة فتزدهر في حقَب وتتراجع في أخرى وتحمِل التناقضاتِ بأشكالها المختلفة، أجل فكذلك هو شأنُ الأدبِ والثقافة بيد أنّ ذلك لا يَنبغي أن يَقودَ بحالٍ إلى التنقيصِ من أحدِهما والقولِ بمَوته أو الدَعوةِ إلى اعتباره ميتًا.

المصادر والمراجع

- آيزابرجر، أرثر: النقد الثقافيّ، تمهيد مبدئيّ للمفاهيم الرئيسية، ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة 2002
- أبركرومبي، لاسيل: قواعد النقد الأدبي، ترجمة مُحَمَّد عوض مُحَمَّد، ط لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة 1936،
- اصطيف، عبد النبي: ما النقد الثقافي؟ ولماذا؟ مجلة فصول، مج 25 العدد 99 ربيع 2017
- اصطيف، عبد النبي: مقدمة في النقد الثقافي، مجلة الموقف الأدبي، العدد 520 آب 2014
- اصطيف، عبد النبي والغذامي، عبد الله: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ط 1 دار الفكر دمشق 2004
- الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993
- بارت، رولان: ما النقد؟، ترجمة: عبد الناصر حسن مُحَمَّد، العقيق، دورية تصدر عن نادي المدينة المنورة الأدبي، مج 19، ع 37. 38 شوال 1422 هـ يناير 2002
- بارت، رولان: في نظرية النص، ترجمة: مُحَمَّد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع 3 صيف سنة 1988
- برنس، جيرالد: المصطلح السرديّ، ترجمة: عابد خزندار، ط المجلس الأعلى للثقافة بمصر القاهرة 2003
- تودوروف، تزفيتان: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، دار شرقيات، القاهرة 1994
- الجاحظ، أبو عثمان: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام مُحَمَّد هارون، ط 7 مطبعة المدني القاهرة 1998
- جويو، جان ماري: مسائل فلسفة الفن والجمال، ترجمة: سامي الدروبي، ط 2 دار اليقظة العربية دمشق 1964
- الربيعي، محمود: في النقد الأدبي وما إليه، دار غريب القاهرة 2001
- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح مُحَمَّد قرقزان، ط1 دار المعرفة بيروت 1988.
- الرويلي، ميجان والبازعي، سعد: دليل الناقد الأدبي، ط 3 المركز الثقافي العربي بيروت 2002
- ستاروبنسكي، جان: النقد والأدب، ترجمة: بدر الدين القاسم، ط وزارة الثقافة دمشق 1976
- سلدن، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء القاهرة 1998
- سوكري، جيرمو: النقد الجديد، ضمن كتاب: أدب أمريكا اللاتينية؛ قضايا ومشكلات. لمجموعة، ترجمة: أحمد حسان عبد الواحد، سلسلة عالم المعرفة، ط المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1988، القسم الثاني
- عليمات، يوسف: النقد النسقي، تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، ط 1 الأهلية للنشر عمّان 2015

- عياد، شكري: دائرة الإبداع؛ مقدمة في أصول النقد، ط دار إلياس، القاهرة 1987.
- الغذامي، عبد الله: الجنوسة النسقية أسئلة في الثقافة والنظرية، المركز الثقافي العربي بيروت 2017
- الغذامي، عبد الله: النقد الثقافي؛ قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط 3 المركز الثقافي العربي بيروت . الدار البيضاء 2005
- الغذامي، عبد الله واصطيف، عبد النبي: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ط 1 دار الفكر دمشق 2004
- فراي، نورثروب: تشريح النقد، ترجمة: محيي الدين صبحي، ط الدار العربية للكتاب، طرابلس الغرب . تونس 1991
- القاصد، حسين: النقد الثقافي، ريادة وتنظير وتطبيق العراق رائدا، ط1 التجليات للنشر القاهرة 2013
- كرنان، ألفين: موت الأدب، ترجمة بدر الدين الديب، المجلس الأعلى للثقافة بمصر 2000
- كُولر، جونثان: مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة: مصطفى بيومي عبد السلام، ط المجلس الأعلى للثقافة بمصر 2003
- كوهن، جان: اللغة العليا؛ النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة بمصر 1995
- لوتمان، يوري: تحليل النصِّ الشعريِّ؛ بنية القصيدة، ترجمة: مُحَمَّد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر 1995
- ماكدونالد ، رونان: موت الناقد، ترجمه: فخري صالح، ط المجلس الأعلى للثقافة القاهرة 2014
- مرزوق، حلمي: في النظرية الأدبية والحداثة، دار الوفاء لدنيا الطباعة الإسكندرية 2004
- بو مزبر: الطاهر: التواصل اللساني والشعرية، ط 1 الدار العربية للعلوم بيروت 2007
- موريل، آن: النقد الأدبي المعاصر؛ مناهج. اتجاهات. قضايا، ترجمة: إبراهيم أولحيات ومُحَمَّد الزكراوي، المشروع القومي للترجمة القاهرة 2008
- ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة: مُحَمَّد الولي ومبارك حنون، ط 1 دار توبقال الدار البيضاء 1988.
- Baldick, Chris: The Concise Oxofrd Dictionary Of Literary Terms,Oxford University Press, 1996.

تقاطع السَّردي والشِّعري في تشكيل القصيدة الغَزَليَّة عند سُحَيم عبد بني الحسحاس

The intersection of narrative and poetic in the formation of the ghazal poem by Suhaim Abd Bani Al-Hashas

محمد رجب عبد الحليم المنشـاوي

m.elmenshawy411@gmail.com

جامعة عين شمس، مصر

ملخّص:

تُعنى هذه الورقة النقديَّة بدراسة (تقاطع السَّردي والشِّعري في تشكيل القصيدة العزليَّة عند سُحَيم عبد بني الحسحاس)، ويعني ذلك أنَّني أُحاولُ الكشفَ عن علاقة التفاعُل التي يقترنُ خلالها الخِطابُ الشِّعريُّ بخصائِصِهِ البنائيَّةِ والأسلوبيَّةِ المهيمنة بمختلِف أنماطِ الخِطابِ السَّرديّ بتقنيَّاتِهِ وآليَّاتِهِ المتعدِّدة الرَّافدة، وذلك من خلال سَعي الشَّاعر المخضرم سُحَيم عبد بني الحسحاس إلى توظيفِ العناصر السَّرديَّة في قصيدته الغَزَليَّة، إذ استفاد الشِّعرُ عنده من بعض تقنيات السَّرد، ومن منطلق أنَّ السَّردَ ليس مقصورًا على الأنواع النثريَّة فقط، وإنَّما هو سِمَةٌ في الخِطابِ اللُّغَويّ بشكلٍ عام؛ لذا نجده حاضرًا في أكثر من جنسٍ أدبيّ . ومن ثمَّ فإنَّ هذه الدراسة تتناول فكرةَ التفاعُل النَّصيّ العام أو التداخُل الأجناسيّ بين الشِّعر والسَّرد؛ أي أنَّ دراستنا تقع في دائرة تداخُل الأنواع الأدبيَّة، وتنطلق من مُسلَّمة مؤدَّاها افتقاد الأجناس الأدبية للنقاء التام، وحتميَّة اقتراض بعضِها من بعض . فهذه الدراسة ضد فكرة نقاء الجِنس الأدبي .

الكلمات المفتاحيّة: كلمة 1، كلمة 2، كلمة 3، كلمة 4، كلمة 5.

Abstract:

This paper deals with the study of (the intersection of narrative and poetic in the formation of the isolate poem by Suhaim Abd Bani Al-Hashas), and that means that I am trying to reveal the interaction relationship in which poetic discourse is associated with its structural and stylistic characteristics, and its dominant rhetorical patterns through the Suhafi's and rhetorical patterns. Veteran poet Suhaim Abd Bani Al-Hashas to employ narrative elements in his ghazal poem, as his poetry has benefited from some

narration techniques, and on the grounds that narration is not limited to prose types only, but rather is a feature of linguistic discourse in general; Therefore, we find it present in more than one literary genre. Hence, this study deals with the idea of the general textual interaction or gender overlap between poetry and narration. That is, our study falls within the circle of literary genres overlapping, and proceeds from an axiom that literary genres lack complete purity, and the inevitability of borrowing some of them from each other. This study is against the idea of the purity of the literary genre .

Keywords:, Suhaim Abd Bani Al-Hashas, narrative structure, overlapping of genres, spinning .

1. مقدّمة:

مقدّمة، يحاول هذا البحث دراسة (تقاطُع السَّردي والشِّعري في تشكيل القصيدة العزليَّة عند سُحَيم عبد بني الحسحاس)، ويعني ذلك أنَّني أُحاولُ الكشفَ عن علاقة التفاعُل التي يقترنُ خلالها الخِطابُ الشِّعريُّ بخصائِصِهِ البنائيَّةِ والأسلوبيَّةِ المهيمنة بمختلِف أنماطِ الخِطابِ السَّرديّ بتقنيَّاتِهِ وآليَّاتِهِ المتعدِّدة الرَّافدة، وذلك من خلال سَعي الشَّاعر المخضرم سُحَيم عبد بني الحسحاس إلى توظيفِ العناصر السَّرديَّة في قصيدته الغَزَليَّة، إذ استفاد الشِّعرُ عنده من بعض تقنيات السَّرد، ومن منطلق أنَّ السَّردَ ليس مقصورًا على الأنواع النثريَّة فقط، وإنَّما هو سِمَةٌ في الخِطابِ اللُّغَويّ بشكلٍ عام؛ لذا نجده حاضرًا في أكثر من جنسٍ أدبيّ . ومن ثمَّ فإنَّ هذه الدراسة تتناول فكرةَ التفاعُل النَّصيّ العام أو التداخُل الأجناسيّ بين الشِّعر والسَّرد؛ أي أنَّ دراستنا تقع في دائرة تداخُل الأنواع الأدبيَّة، وتنطلق من مُسلَّمة مؤدَّاها افتقاد الأجناس الأدبية للنقاء التام، وحتميَّة اقتراض بعضِها من بعض . فهذه الدراسة ضد فكرة نقاء الجِنس الأدبي .

إنَّ النَّوعَ الأدبيّ – فيما يرى جاكوبسون – مُنتَجٌ ثقافي تتأسَّس هويَّته الجماليَّة على ثلاثة مقوِّمات أساسيَّة وعامة، وهي العُنصُر المهيمن (Ladominante)(*)[1]، والعناصر الجماليَّة المتغيِّرة، والموقِف الوجودي الذي يجسِّده النوع. ففي كُل نوع أدبي ثمَّة عُنصُر مُهيمن يتحكَّم في بنية النوع ويحدِّده، ويؤثِّر في تشكيل العناصر الأُخرى المسهمة في تلك البنية؛ " ولما كان الشِّعرُ نوعًا من الأنواع الأدبيَّة، فإنَّ العناصِر الشعريَّة فيه هي ثوابت القصيدة المميِّزة لها، والتي تُهيمِن عليها دائمًا، في

1- * يعدُّ الشكلانيون الروس أوَّل من أبرزوا هذا المفهوم، وأخذه عنهم اللساني رومان جاكوبسون، وهو من أصل روسي أيضًا فقد شرح زعيم مدرسة براغ هذا في محاضرة ألقاها سنة 1935م بمدينة برنو، قائلًا: " قد تتعرَّف المهيمنة (Ladominante) بأنَّها العنصر المركزي في العمل الفني، تحكم العناصر الأخرى وتعينها وتحوِّلها. هي التي تضمن تماسُك البنية. فالمهيمنة تخصيصٌ للعمل. يهيمن عنصر لساني خاص على العمل برمَّته؛ يفعل في العناصر الأُخرى فعل الآمر الناهي الذي لا راد له، يكون تأثيره فيها مباشرًا " يراجع: إيف ستالوني، الأجناس الأدبيَّة، ترجمة : محمَّد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، 2014م، ص46 -47

حين العناصِر السَّرديَّة هي العناصر الجماليَّة المتغيّرة وتمثّل عناصِر رافدة وداعِمة، وهي تُضيفُ إلى النوع الأدبي ما يؤكّد جوانب خصوصيَّة الإبداع في إطاره. وبقدر ما تتَّسِع الأنواع الأدبيَّة لعدد من تلك العناصر فإنَّ ذلك يكشِف عن مرونة النوع الأدبي في تحققاته الكائنة والممكنة. ويعدُّ الموقِف الوجودي المحتوى الذي يتكفَّل النوع الأدبي في تحققاته المختلفة، وهذا الموقف نتاجٌ لعلاقة الذات المبدِعة بالعالَم المعيش والمتخَيَّل "([2]) .

فلكل نوعٍ من الأنواع الأدبيَّة عناصر أساسيَّة مُهيمنة تميّزه عن غيرة وتكون هذه العناصر هي الأساسية التي يُعرَف بها النوع، وعناصر ثانويَّة داعمة ورافدة لتلك العناصر الأساسيَّة " وإذا لم يحترِم النَّصُّ العناصر الثانويَّة، فإنَّ انتماءه إلى النوع لا يتضرَّر . أمَّا إذا لم يحترِم العناصر الأساسيَّة (المسيطِرة) فإنَّه يخرج من دائرة النوع ويندرِج تحت نوعٍ آخَر أو – في الحالات القصوى – يخلق نوعًا جديدًا "([3])، ومن ثمَّ فإنَّ النَّصَّ الأدبيَّ نتاجُ تضافر عدَّة خطابات مُهيمنة وثانويَّة يقوي بعضُها بعضًا؛ كي تُسهم في تشكيله، وتماسُكه، وبنائه الفني والجمالي .

إنَّ عَلاقة الشِّعر بالسَّرد علاقة وطيدة تنبَّه إليها النقَّاد القدماء من وقت مبكِّر، ولعلَّ من أوضح إشاراتهم إلى ذلك وأقدمها ما ذَكَرَه (ابن طباطبا العلوي) بقوله : " وليس تخلو الأشعار من أن يقتص فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول . فتحسن العبارة عنها، وإظهار ما يكمُن في الضمائر منها فتبهج السامع لما يرد عليه مما قد عَرفَه طبعه، وقَبِلَه فَهمه فيثار بذلك ما كان دفينًا، ويبرز به ما كان مكنونا فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه "([4]) .

إنَّ الشِّعْرَ يحتاجُ – في كثيرٍ من الأحيان – إلى الاعتماد على آليَّاتِ السَّرد؛ فالسَّردُ بآليَّاته المتنوّعة يقومُ بتنظيمِ الخِطابِ الداخليّ للقصيدة الشِّعريَّة، فتنهض القصيدةُ بوظيفة الإبلاغ الأدبي (الخطاب) عبر الحكاية نفسها. إنَّ وجود السَّرديَّات بالقصيدةِ يجعلُها محبَّبةً لدى المتلقي؛ لأنَّ الالتذاذ بالقصِّ فطرة إنسانية لا يخلو منها أو يستغني عنها أيُّ شَعبٍ من الشُّعوب، وإنَّ عبقريةَ الشَّاعرِ تتمركزُ عبرَ المواءمة بين أشكال ومضامين الأنواع الأدبية، واستثمارِ أحدِهما لصالحِ جنسٍ أدبيٍّ آخَر.

وقد عُرِف الشِّعرُ العربيُّ ببنائِهِ السَّرديّ، الذي لم يأتِ مُقحَمًا أو مُتكلفًا، بل أتى عفويًّا، فأكسبَ الشِّعْر بُعدًا جماليًّا؛ فالبُعد السَّردي في الشِّعر يمثل تقنية مُساعدة تضاف إلى السِّمات الشعريّة المعروفة كالإيقاع والصورة والإيحاء والغموض، ويُضفي على الشَّاعرِ مسْحةً موضوعيَّة، تُباعِدُ بينه وبين الذاتيَّة المباشِرة.

وجاء شِعْرُنا العربيُّ القديمُ زاخرًا بالسَّرد، وربما أسهَمَ ذلك في تأسيس المقولةِ المعروفة (الشِّعْرُ دِيوانُ العَرَب)؛ ففي ديوان امرئ القيس نلمحُ السَّردّ القصصيَّ واضحًا وهو يحكي عن مغامراتِه العاطفيَّة، يتجلى ذلك في معلَّقته التي مطلعها (

---

[2]– سامي سليمان أحمد، الشعر والسرد تأصيل نظري ومداخل تأويلية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2012م، ص10- 11

[3]– عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثالثة، 2006م، ص27

[4]– ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق : عبد العزيز المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1985م، ص202

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِل)، ولاميَّته الشهيرّة، وكذلك سائرُ شِعْره. ونجد في ديوان الأعشى أكثرَ من قصيدةٍ امتزجَ فيها السَّرديُّ بالشِّعريّ كتلك التي أشاد فيها بوفاءِ السَّمَوْأل، وكان السَّردُ حاضرًا في قصائدِ حاتم الطائيّ في الافتخار بالكرم، كما نجدُ السَّرد حاضرًا في جُل المعلَّقات، وكذلك قصائد الشُّعراء الصَّعاليك في وصف إغاراتهم وغزواتهم على الأحياء والقبائل، ونُطالع الحُطيئة وهو يسرد ضيافةً بدويَّة في أجمل قصةٍ للكَرَم العربيّ، كذلك شاعر الغَزَل عمر بن أبي ربيعة الذي حفلَ ديوانُهُ بقِصَصٍ شِعريَّةٍ تضافَرَ فيها السَّردُ مع الشِّعر؛ فقد كان غزلُهُ عبارة عن قصصٍ طريفة لاهية تحكي عن مغامراته العاطفيَّة، وحينما نطالع ديوانَ أبي نُواس نجده يسرد قصصَ الخمر وهو يَسري بين هذه الحانة أو تلك محاورًا ندماءَه وعذَّاله، إلى غير ذلك من النماذج البارزة للسَّرد في شِعرِنا العربي القديم.

تلك النماذج – سالفة الذكر – تدلِّل على أنَّ الشِّعْرَ العربيَّ – منذ أقدم عصوره –لم يكُن بمعزل عن السَّرد بل كان مختلطًا به ممتزجًا معه، كما تؤكِّد على أنَّ فكرة نقاء القصيدة خُرافة، وإنَّما هي نتاجُ تضافُر عدَّة خطابات تشكِّلُها، وتُسهِمُ في بنائِها الفنيّ والجمالي .

وإذا كان الباحثُ قد اختار منهجًا البحثَ في تداخل الأنواع الأدبيَّة في تشكيل نَصِّ القصيدة العربيَّة، فإنَّه يختارُ متْنًا للدراسة وموضوعًا لها قصيدة الغَزَل عند سُحَيم عبد بني الحسحاس، وذلك لعدة أسباب يُجمِلها الباحِثُ فيما يأتي:

أولًا : لأنَّ ديوان الشاعر عبارة عن سرديَّات غزليَّة، فما أن ينتهي سحيم من سردِ أحداث قصَّةٍ في قصيدة حتى يُتبعها بقصَّةٍ أخرى في القصيدة التي تليها؛ وربَّما ضمَّت القصيدة الواحدة عددًا من القصص الغزليَّة؛ فالديوان عبارة عن سجلٍّ وثَّق فيه سُحَيمُ – معتمدًا على المزج بين الشِّعر والسَّرد – قصَصَه العاطفيَّة المتخيَّلة، ومُغامراته الجنسيَّة المتوهَّمة مع نساء أسياده من بني الحسحاس.

ثانيًا : اشتُهِرَ سُحَيم بالغَزَل الصَّريح الفاحش، وقد كان هذا النَّوعُ من الغَزَل الذي تعرَّض به الشاعر لبنات أسياده من بني الحسحاس؛ سببًا مباشرًا بل ورئيسًا في قتله . ممَّا يجعله واحدًا من الشعراء الذين قتلهم شعرهم كطَرَفة بن العبد، وهُدبة بن خشرَم، وعبيد بن الأبرص، والسُلَيك بن السُلَكة، والمتنبي، وغيرهم . وإن اختَلَفت أسبابُ القتل لكُلٍّ منهم، ممَّا يجعل تتبُّع أخبار سُحَيم، ودراسة شِعرِه مغامرة نقديَّة ماتعة .

ثالثًا : المزج بين الشِّعري والسَّردي في تشكيل القصيدة عند سُحَيم؛ فلم تكُن قصيدته الغَزَليَّة غنائيَّة خالصة مُفرِطة في الذَّاتيَّة بل أضفَى عليها الشَّاعرُ بُعدًا واقعيًّا حين صوَّر مغامراته العاطفيَّة، وزياراته الليلية لديار محبوبته، فراح يسرد لنا لقاءاته الجنسيَّة بأدقِّ الأوصاف موظِّفًا جماليَّات الشِّعر من الصور المجازيَّة والمحسِّنات البديعيَّة، والإيقاع، وغيرها من العناصر الشعريَّة، متمازجةً مع آليَّات السَّرد وجماليَّاته .

وتتمثَّل إشكاليَّة هذه الدراسة في محاولة الإجابة عن عددٍ من الأسئلة يمكنُ إجمالها فيما يأتي :

1- هل يمكن أن ينبني السَّرد في الشِّعر مع اختلاف أجناسهما ؟ وهل يكفي وجود نمط قَصصي في الشِّعر للقول بوجود بناء سردي فيه بما تحمله كلمتا بناء وسرد من مدلول منهجي ونقدي؟

2- إلى أي حد يقدِّم النَّص الشِّعري خطابًا سرديًّا؟

3- هل وفِّق سُحَيم عبدُ بني الحسحاس في المزج بين العناصر السرديَّة والعناصر الشعريَّة في قصيدته الغزليَّة ؟

4- هل كانت سرديَّاته الغزليَّة الفاحشة حقيقيَّة ؟ أم كانت من نسج خياله ؟

5- ما الدوافع وراء اعتماد الشاعر مثل هذا اللون من الغَزَل الفاحش الذي قاده إلى القتل ؟

6-كيف كانت العرب في الجاهليَّة تتعامل مع الرقيق الأسود، الشعراء منهم على وجه الخصوص ؟

وأمَّا سُحَيم عبد بني الحسحاس فمن الشُّعراء المخضرمين الذين عاشوا في الجاهليَّة والإسلام، ولم تقدِّم لنا كُتُبُ الأدب والتراجم تاريخًا محددًا لمولده؛ إلَّا أنَّهم ذكروا أنَّه قُتِل في سنة 40هـ، و كان " حبشيًّا معلَّطًا قبيحًا "([5])، ولا يُعرَف له صُحبة . وكان أسودَ شديد السواد "([6])، وقيل : اسمُه حيَّة، ومولاه جندل بن معبد من بني الحسحاس، وكان حبشيًّا أعجمي اللسان "([7])، " وسُحَيم مصغَّر أسحم وهو الأسود تصغير ترخيم "([8])، ترك سُحَيمُ بلاد الحَبَشة وعاش غريبًا بجزيرة العَرَب، وجاء " أنَّ عبد الله بن ربيعةَ المخزومي اشتراه، وكَتَبَ إلى عُثمانَ بن عفَّان ﷺ : إنِّي قد اشتريتُ لكَ غُلامًا حبشيًّا شاعرًا، فكَتَبَ إليه عُثمانُ : لا حاجة بنا إليه فاردُدْهُ، فإنَّما حظُّ أهلِ العبدِ الشَّاعِرِ منه إذا شَبِعَ أنْ يُشَبِّبَ بنسائهم، وإذا جاعَ أنْ يهجُوَهُم "([9])، ممَّا يدلُّ على فِطنة عثمان ﷺ، ومعرفته بالشُّعراء العبيد، وبخصالهم، وقد تحقَّق ما قال عثمان عن سُحيم بقتله جزاءً لتشببه بنساء بني الحسحاس، ولما رفض عُثمان ﷺ شراءَه " ردَّه عبدُ الله بن أبي ربيعة، واشتراه ابنُ معبد أحدُ بني الحسحاس، وهم بطن من بني أسد بن خزيمة "([10]) .

وذكَرَه ابن سلَّام الجُمحي في طبقاته، وجعله في الطبقة التاسعة من الشُّعراء الجاهليين مع ضابئ بن الحارث بن أرطأة، وسُوَيد بن كُراع العُكَلِي، والحُوَيدِرة، وقال عنه ابن سلَّام، مادحًا شِعره : " وهو حُلوُ الشِّعر، رقيقُ حواشي الكلام "([11]) .

---

[5]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح : أحمد محمَّد شاكر، دار المعارف، مصر، 1958م،ج1، ص408

[6]- عبد القادر بن عمر البغدادي، خزانة الأدب ولُب لُباب لسان العرب، تحقيق وشرح : عبد السلام محمَّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الرابعة، 1997م، ج2، ص102

[7]- المرجع نفسه، ج2، ص104

[8]- المرجع نفسه، ج2، ص106

[9]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص408

[10]- البغدادي، خزانة الأدب، ج2، ص87

[11]- محمَّد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه : أبو فهر محمود محمَّد شاكر، دار المدني، جدة، الطبعة الأولى، 1980م، السفر الأول، ص455

وجاء في الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني أنَّ سُحَيمًا أنشَدَ عمر بن الخطاب ﷺ قولَه ([12]):

عُمَيْرَة وَدِّع إنْ تَجَهَّزْتَ غَاديا كَفَى الشَّيبُ والإسلامُ للمَرْءِ نَاهِيا

فقال له عُمَرُ : لو قدَّمْتَ الإسلامَ على الشَّيبِ لأجَزتُك . ولما وَصَل سُحَيم إلى قوله :

تُوَسِّدُنِي كَفًّا وَتَثني بِمِعْصَمٍ عَلَيَّ وَتَحْوِي رِجْلَها مِنْ وَرَائِيا

فقال عمر : وَيلك إنَّكَ مقتولٌ "([13])، فقد تنبأ عمرُ بن الخطاب بقتل عبد بني الحساس، وبأنَّ هذا النوع من الغزل الفاحش لا يُنجي صاحبه، وإنَّما يقوده إلى الموت المحقَّق .

ولكن كيف كان العربُ يعاملون رقيقهم في الجاهليَّة ؟ وكيف كان أسيادُ سحيم يعاملونه ؟ لأنَّ معرفة هذه الناحية تجلي لنا شيئًا من الآثار النفسيَّة التي عاناها سُحَيم الذي كان عبدًا لبني الحسحاس وهم بطنٌ من بطونِ قبيلة أسد التي عُرِفَت بالشراسة والفروسيَّة والفصاحة، فمعلومٌ أنَّ العرَبَ في الجاهليَّة كانوا يُعاملون عبيدَهم أسوأ معاملة؛ " فقد كانت حالة الأرقاء الاجتماعيَّة سيئة في مجتمع العرب القَبَلي الذي يؤمنُ بوحدته وجنسه إيمانًا عميقًا، والذي يمثِّلُ العُنجهيَّة الجاهليَّة بكُلِّ ما فيها من معاني الطُّغيان والجبروت والاستبداد أقوى تمثيل . ولعلَّ هذه المعاملة السيئة قد دَفَعَت عددًا كبيرًا من السُّود إلى التَّصعلك، وكانت سببًا رئيسًا – دون أدنى ريب – في اتجاه بعض الشُّعراء السُّود إلى إجادة الغَزَل الفاحش؛ انتقامًا من هذا المجتمع العربي الذي يستنكِرُ أصحابَ البشرة السوداء ويزدريهم أيَّما ازدراء .

فالعربُ يفتخرون باللون الأبيض؛ لأنَّه يمثِّل في مُخَيَّلتهم رمزًا لنقاء العِرضِ، والصفاء من العيوب، ويُنكرون اللونَ الأسود؛ لأنَّه علامة الرِّقِّ والعبوديَّة، والذي يقرأُ الشِّعر العربي الجاهلي – بل والشِّعرَ الإسلامي – يتبيَّن له إيثار العرب وتقديسهم لأصحاب البَشرَة البيضاء؛ فنجدُ طَرَفَةَ بن العَبد يفتخرُ بأنَّ ندماءه من الأحرار فبشرتهم بيضاء، فهو يترفَّعُ عن مجالسة العبيد ومصاحبتهم، فيقول ([14]):

نَدَامَايَ بِيضٌ كالنُّجُومِ وَقينَةٌ تَروحُ عَلَيْنَا بَيْنَ بُردٍ وَمَجْسَدِ

---

[12] – سحيم عبد بني الحسحاس، ديوان سحيم عبد بني الحسحاس، تحقيق : عبد العزيز الميمني، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1950م، ص16

[13] – أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق : إحسان عباس، وإبراهيم السعافين، وبكر عباس، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، 2002م، ج21، ص214، 215

[14] – طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، شرحه وقدم له : مهدي مُحَمَّد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 2002م، ص24

ونجدُ حسَّان بن ثابت يقول مادحًا ([15]):

بِيضُ الوجوهِ كَرِيمَةٌ أحسَابُهُم شُمُّ الأُنوفِ مِنَ الطِّرازِ الأوَّلِ

وهناك من الشُّعراء مَنْ تناقض مع بيت حسَّان السابق وانتحله ولكن قلب معناه من المديحِ إلى الهجاء، موظِّفًا التضاد؛ فاستبدلَ اللون الأبيض الذي يأتي في معرِض المدح، إلى اللون الأسود الذي يأتي في معرِض الهجاء فقال :

سُودُ الوجوهِ لَئِيمةٌ أحْسَابُهُم فُطْسُ الأُنوفِ من الطِّرازِ الآخِرِ

ومن النُّقاد المحدثين مَنْ عدَّه إمام الشِّعر المكشوف في لغتنا العربيَّة، قائلًا : " وأحسَبُ هذا العبد الفاجر إمامَ الشِّعر المكشوف في اللغة العربيَّة قاطبةً، ومن كلامه ما يُروَى في هذا المقام وما لا يُروَى، ومنه ما سَمِعَه عُمَرُ بنُ الخطَّاب رضي الله عنه، فقال له : إنَّكَ لمقتول، وقد كان "([16])، فالناقد يقدِّمه على امريء القيس وهو من هو في غزليَّاته الصريحة، بل ويقدِّمه – في هذا اللون من الشِّعر – على شعراء العربيَّة قاطبةً، ويجعله إمامًا لهم؛ ممَّا يُثبِتُ أنَّ سرديَّاته الغزليَّة الفاحشة كانت من نوعٍ خاصٍ وفريد، ميَّزته عن سرديَّات غيره من شُعراء الغزل الفاحش، والذي يَثبِتُ تفرُّدها وخطرها أنَّها قادت صاحِبَها إلى القتل، بل وإلى حرقِ جُثَّته بعد الموت .

وتدلُّ أخبارُ عبد بني الحسحاس في كُتُب التراجم والأدب أنَّه لم يكُن يعبأ بالقِيم، والأخلاق، والعادات التي تمسَّك بها العَرَبُ في جاهليَّتهم، وطالما تفاخروا وتغنَّوا بها في قصائدهم " يدلُّنا مع فَلَته، على أخلاق تتحدَّى العُرف، وتتمرَّد على القِيَم، ولا تُبالي بالمثُل، فقد هَتَكَ حُرمة سادته، وراودَ نساءَهُم عن أنفُسِهِن، ولم يتحرَّج من أن يُبيحَ لنَفسِهِ بنتَ سيِّدِه أو زوجه – على اختلاف بالرواية – فتحدَّث عنها – صادقًا أو كاذبًا – أحاديثَ مكشوفة، ويقولُ عنها الشِّعرَ ما يسيرُ على ألسِنة الرواه، ويُصرِّح بذِكر القوم الذين تنتمي إليهِم المرأة التي يتغزَّل بها "([17])، فنجده يتغزَّل بنساء من بني صُبير بن يربوع، في تصريح بالقبيلة التي ينتمي إليها النسوة، قائلًا ([18]):

كَأنَّ الصُبَيْرِيَّات يَوْمَ لَقِيننا ظِباءٌ حَنَت أعناقَها في المكَانِسِ

وَهُنَّ بَناتُ القَوْمِ أنْ يَشْعُرُوا بِنا يَكُن في بَنَاتِ القَومِ إحدى الدهارِسِ

---

[15] – حسان بن ثابت، ديوان حسان بن ثابت، شرحه وكتب هوامشه وقدم له : عبد أمهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1994م، ص184

[16] – عباس محمود العقاد، بين الكتب والناس، مطبعة مصر شركة مساهمة مصرية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1952م، ص76

[17] – محمَّد خير حلواني، سحيم عبد بني الحسحاس شاعر الغزل والصبوة، دار الشرق، بيروت، الطبعة الأولى، 1972م، ص50

[18] – سحيم عبد بني الحسحاس، ديوان سحيم، ص15

فَكَم قَدْ شَقَقْنَا عَنْ رِدَاءٍ منير وَمِن بُرقع عن طفلة غير عانِس

وقد يعودُ فُحش عبد بني الحسحاس، واستهانته بالأخلاق " إلى أسباب وراثيَّة؛ فقد عُرِفَ الأحباشُ في مجتمعاتهم بالخلاعة، واقتحام أعراف العرب وتقاليدهم "([19])، وقد " عاش رقيقًا بين قومٍ ذوي عُنجهيَّة وكبرياء، فَكَرِه الرِّق، وضاق به، وأُتيح له من نزوات الشهوة والعرامة ما أُتيح لغيره من الأحباش السُّود، مع ما عُرِفوا به من استهانة بالقِيَم، واستخفافٍ بالمُثُل "([20]) .

ويُعلِنُ سُحَيم – قبل أن يُقتَل بلحظات – انتصاره على المجتمع العربي الذي لطالما أهانه، وقهرَه، واحتقَرَه، وكأنَّ لسانَ حاله يقول : افعلوا بي ما تشاءون، فأنا لا أُبالي الموت؛ فقد انتصرتُ عليكم، وشهَّرتُ بنسائكم، وحطَّمتُ كبرياءَكُم، فيقول ([21]) :

شُدُّوا وَثَاقَ العَبْدِ لا يُفْلِتْكُمْ إنَّ الحَيَاةَ مِن المماتِ قريبُ

فَلَقَد تَحَدَّرَ من جَبِينِ فَاتِنِكُم عَرَقٌ عَلَى مَتْنِ الفِراشِ وَطِيبُ

وأمَّا عن مقتل سُحيم فقد جاء في الإصابة لابن حجر العسقلاني، أنَّه قُتِلَ في خلافة عثمان بن عفَّان ﷺ، وأوردَ المصَنِّفُ أنَّ سبب قتلِهِ " أنَّ امرأةً من بني الحسحاس أسرها بعضُ اليهود واستخصَّها لنفسه وجَعَلَها في حِصنٍ له، فَبَلَغَ ذلك سُحَيمًا فأخَذَتهُ الغَيرَةُ فما زال يتحيَّل له حتى تسوَّر على اليهودي حِصنَه فَقَتَلَه، وخلَّصَ المرأة فأوصَلَها إلى قومِها؛ فَلَقِيَتْهُ يومًا فقالت له : ياسُحَيم، والله لوَدِت أنِّي قَدَرْت على مكافأتِك على تخليصي من اليهودي ! فقال لها : والله إنَّكِ لقادِرة على ذلك – عرَّض لها بنفسها – فاستَحْيَت وذَهَبَتْ، ثمَّ لَقِيَتْه مرَّةً أُخرى فعرَّض لها بذلك فأطاعته، فَهَوِيها وطفِقَ يتغزَّل بها، ففَطِنوا له فَقَتَلوه خشية العار "([22]) .

وقد ألمحَ الدكتور عبده بدوي إلى النزعة القصصيَّة أو السرديَّة في شِعر سُحَيم، في أثناء حديثه عن دور الشُّعراء السود في تجديد القصيدة العربيَّة، قائلًا : " وعلى كُلٍّ فكما اقتَرَب سُحَيم من المذهب القصصي في القصيدة، وقَفَ عنترة على قمَّة

[19] – بطرس البستاني، دائرة المعارف الإسلامية، ج6، ص675

[20] – مُحَمَّد خير الحلواني، سحيم عبد بني الحسحاس شاعر الغزل والصبوة، ص15

[21] – سحيم عبد بني الحسحاس، ديوان سحيم، ص60

[22] – ابن حجر العسقلاني، الإصابة في تمييز الصحابة، دراسة وتحقيق وتعليق : عادل أحمد عبد الموجود، وعبد الفتاح أبو سنة، قدم له وقرظه : مُحَمَّد عبد المنعم البسري، عبد الفتاح أبو سنة، جمعة طاهر النجار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1995م، ج3، ص207

البواكير الأولى للمذهب التحليلي البسيط في القصيدة العربيَّة "([23])، ومن ثمَّ يُعد الدكتور عبده بدوي من أوائل النقَّاد الذين أشاروا إلى الجانب السَّردي في قصيدة سُحيم عبد بني الحسحاس .

كما أشار الدكتور البهبيتي –كذلك – إلى الطابع السَّردي لغَزَل سُحيم، بل وعدَّه من روَّاد السَّرد الغَزَلي، بقولِه : " بل وهناك مَنْ رأى أنَّه – مع امريء القيس وعمر بن أبي ربيعة والعرجي – من روَّاد المذهب القصصي وذلك لاعتمادهم على تيَّار يجري مجرى الوصف المباشر والسَّرد في الغَزَل، أمَّا التيَّار الآخَر الذي يُسمَّى بالمذهب التحليلي ويعتمد على الغَزَل العُذري فيقف على قمَّته عَنتَرَة "([24]) .

ولعلَّ مطوَّلته اليائيَّة التي مطلعها (عُمَيرةَ ودِّعْ إن تَجَهَّزتَ غَادِيا) من أدلِّ القصائد على تقاطع العناصر الشعريَّة مع العناصر السَّرديَّة، فقد مزَجَ سُحيم فيها بين النَّوعَين الأدبيَّيْن بأسلوبٍ فنيٍّ فريد، وهذه القصيدة من أهم قصائد ديوان الشاعر وأطولها على الإطلاق، قال عنها المفضَّل الضبِّي : " قصيدة الأسْوَد – يعني سُحَيمًا – دِيباجٌ خُسرواني "([25])، ونظرًا لطول القصيدة التي تجاوز عددُ أبياتها التسعين؛ فإنَّني سأسلِّطُ الضوءَ على بعض المقاطع الشعريَّة منها والتي تحقِّقُ غاية بحثنا، يقول عبدُ بني الحسحاس ([26]):

عُمَيْرَةَ وَدِّعْ إنْ تَجَهَّزْتَ غَادِيا كَفَى الشَّيبُ والإسلامُ للمَرْءِ نَاهِيا

جُنُونًا بِهَا فِيما اعْتَشَرْنَا عُلالَةً عَلاقَةَ حُبٍّ مُسْتَسِرًّا وَبَادِيا

لَيَالِيَ تَصْطادُ القُلوبَ بِفَاحِمٍ تَرَاهُ أَثِيثًا نَاعِمَ النَّبْتِ عَافِيا

وَجِيدٍ كَجِيدِ الرِّيمِ ليسَ بِعاطِلٍ مِنَ الدُّرِّ وَاليَاقُوتِ والشَّذْرِ حَالِيا

كَأَنَّ الثُّرَيَّا عُلِّقَتْ فَوْقَ نَحْرِها وَجَمْرَ غَضًى هَبَّتْ لَهُ الرِّيحُ ذَاكِيا

تُرِيكَ غَدَاةَ البَيْنِ كَفًّا وَمِعْصَمًا وَوَجْهًا كَدِينَارِ الأَعِزَّةِ صَافِيا

---

[23]– عبده بدوي، الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، 1988م، ص15

[24]– نجيب مُحَمَّد البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخِر القرن الثالث الهجري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1950م، ، ص152– 155

[25]– الخالديان، الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين، حققه وعلق عليه : السيد مُحَمَّد يوسف، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1965م، ج2، ص18

[26]– سُحَيم عبد بني الحسحاس، ديوان سحيم عبد بني الحسحاس، ص16

يُلاحظ من خلال القراءة الأوليَّة للأبيات تغليب الشاعر للجانب الشِّعري على الجانب السَّردي؛ وذلك لاعتماده على التعبيرات الشعريَّة والصور المجازيَّة، ولتقديمه وصفًا لمحبوبته في قالب شعري؛ حيث قدَّم الشَّاعرُ – من خلال رسْمِهِ ملامح المحبوبة (عُمَيرة) – صورة المرأة العربيَّة في قالب شِعري، يتَّضِح ذلك عبر توظيفه للصور التشبيهيَّة بصورةٍ مُفرطة للتعبير عن جمال محبوبته ورشاقتها؛ ففي البيت الرابع يستعين الشاعرُ بالتشبيه وأداته (الكاف)؛ لتوضيح جمال عُنُق محبوبته، فنراه يشبه عُنُقها بعُنُق الغزال الأبيض في طوله وهو مرصَّع بالجواهر الثمينة من الدُّرِّ والياقوت، وطالما تغنَّى الشعراءُ العربُ في جاهليَّتهم بتشبيه عُنُق المرأة بعُنُق الظَّبي طولًا وجمالًا . وأيضًا اعتماده على الصورة التشبيهيَّة في البيت الخامس وأداته (كأنَّ)؛ حيث شبَّه وجه محبوبته عُمَيرة بالبياض المضيء، كما إنَّ بياض بشرتها لامعٌ حتى ليُخيَّل له أنَّه – لصفائه – يُشبه بياض الثُّريَّا ولمعانها، أو يشبه لون جمر يلتهب فيه حَطَبُ الغضى الجَزل . ويُلاحظ أنَّ توظيفه لأداة التشبيه (الكاف) في البيت السادس؛ جاء لرسم معالم وجه محبوبته، ولإعطاء الصورة مزيدًا من التألق والوضوح لتقريبها إلى ذهن المتلقِّي .

ثم يُكمِل سُحَيم قائلًا ([27]):

أَلِكْنِي إِلَيْها عَمْرَكَ اللهَ يا فَتَى	بِآيَةِ ما جاءَتْ إِلَيْنَا تَهَادِيَا
تَهَادِيَ سَيْلٍ في أباطِحَ سَهْلَةٍ	إذا ما علا صَمدًا تفرَّعَ وادِيا
فَفَاءَتْ وَلَمْ تَقْضِ الذي هُوَ أَهْلُهُ	وَمِنْ حَاجَةِ الإنسانِ ما لَيسَ لاقِيا
وَبِتْنَا وِسَادَانَا إلى عَلَجَانَةٍ	وَحِقْفٍ تَهَادَاهُ الرِّيَاحُ تَهَادِيا
تُوَسِّدُنِي كَفًّا وَتَثْنِي بِمِعْصَمٍ	عَلَيَّ وَتَحْوِي رِجْلَها مِنْ وَرَائِيا
وَهَبَّت لَنَا رِيحُ الشَّمَالِ بِقِرَّةٍ	وَلا ثَوبَ إلَّا بُردُها وَرِدَائِيا
فَمَا زَالَ بُرْدِي طَيِّبًا مِن ثِيَابِها	إلى الحَوْلِ حتَّى أَنْهَجَ البُردُ بَالِيا
سَقَتْنِي عَلَى لَوْحٍ مِنَ الماءِ شَرْبَةً	سَقَاها بِها اللهُ الذِّهابَ الغَوَادِيا
وَأَشْهَدُ عِنْدَ اللهِ أَنْ قَدْ رَأَيْتُها	وَعِشْرِينَ مِنْها إِصْبَعًا مِن وَرَائِيا
أُقَبِّلُها للجَانِبَيْنِ وَأَتَّقِي	بِها الرِّيحَ الشَّقَّانِ مِنْ عَنْ شِمَالِيا
ألا أيُّها الوادي الذي ضَمَّ سَيْلُهُ	إلَينا نَوَى الحَسْناءِ حُيِّيتَ وَادِيا

[27]– سحيم عبد بني الحسحاس، الديوان، ص 19– 22

فَيا لَيْتَنِي وَالعامِرِيَّةِ نَلْتَقِي نَرُودُ لأَهْلِينا الرِّياضَ الخَوَالِيا

وَمَا بَرِحَتْ بالدَّيرِ مِنها أثارةٌ وَبالجَوِّ حتَّى دَمَّنَتْهُ لَيَالِيا

فَإنْ تُقْبِلِي بِالوُدِّ أقْبِل بِمِثْلِهِ وَإنْ تُدْبِرِي أذْهَبْ إلى حالِ بالِيا

يتمثَّل الحَدَث الرئيس في المقطع الشِّعري السابق في سرديَّة غزليَّة لعبد بني الحسحاس؛ حيث لبَّت محبوبته (عُمَيرة) الدعوة بالحضور بعد أنْ راسَلَها، وناما معًا تحت شَجَرَةٍ مستترين بالظلام عن أعيُنِ النَّاس؛ حتى لا يُفتَضح أمرُهُم، وقد عبَّر الشاعرُ عن اللقاء الجنسي بينهما بألفاظٍ صريحةٍ وفاحِشة . وإن كُنتُ أرى أنَّ هذا اللقاء الجنسي من وحي خيال الشَّاعر؛ لأنَّه قال في الشطر الأوَّل من البيت الثاني عشر : (فَيَا لَيْتَنِي والعامِرِيَّةِ نَلْتَقي) ممَّا دلَّ على تمنِّي الشَّاعرِ حدوث اللقاء بالمحبوبة . أو رُبَّما قَصَدَ بالعامريَّة محبوبةً أُخرى غير عُمَيرة، أو أنَّ العامريَّة مكان تمنَّى الشاعرُ لقاء المحبوبة فيه .

يتقاسم فضاء الأبيات شخصيَّتان رئيستان هما: (الشَّاعر – والمحبوبة)؛ فالشاعر/ السَّارد، وهو شخصيَّة رئيسة ومحوريَّة لأنَّه مُشارِكٌ في صُنعِ الأحداث، كما إنَّه محور العمليَّة السَّرديَّة، والشخصيَّة الرئيسة " وهي تلك الشخصيَّة التي تدور حولها الأحداث، وتدور حول محورها معظم المعاني والدلالات، كما يقوم السَّارد بتسليط الضوء على أقوالها وأفعالها أكثر من غيرها، وقد يكونُ السَّاردُ نفسَه شخصيَّةٍ رئيسة ومحوريَّة، أو الشخصيَّة البطل في القصَّة المسرودة، وقد أطلق عليها بعض الباحثين اسم (الشخصيَّة المركزيَّة)؛ نظرًا لأهميَّة الدَّور الذي تؤديه في العمل الأدبي الذي تلعب الدور الأساسي فيه فتحتلُّ مساحةً كبيرة من جغرافيَّته، وقد تكون الشخصيَّة الرئيسة شخصًا واحدًا، وقد تكون عدة أشخاص تتكامل أدوارها في القيام بالحدث الرئيس في القصة، ومن ثم يوزِّع السَّارد عليها عنايته في إبرازهم وتصويرهم بشكل واضح ومتساوٍ "([28]) .

تتَّضِح ملامح شخصيَّة الشاعر/ السَّارد من خلال ما يحكيه لنا عن نفسه؛ فهو مُشتاقٌ إلى رؤية محبوبته تجلَّى ذلك من خلال قوله : (أَلِكْنِي إليها عَمْرَكَ الله يا فَتَى)؛ فالشاعرُ حريصٌ على لقاء محبويته التي يُرسِلُ إليها الرَّسائل كي تحضُرَ لِلقائه . كما برَعَ الشاعرُ / السَّارد في رسم شخصيَّته التي جَعلها رمزًا للفحولة الجنسيَّة وقد تجلَّى ذلك من خلال قوله :

وَأشْهَدُ عِنْدَ اللهِ أنْ قَدْ رَأيْتُها وَعِشْرِينَ مِنْها إصْبَعًا مِن وَرَائِيا

أمَّا الشخصيَّة الرئيسة الثانية فهي شخصيَّة المحبوبة (عُمَيرَة)، وقد ارتَسَمَت ملامحها من خلال قول الشاعر : (جاءَتْ إلَيْنَا تَهَادِيَا .. تَهَادِيَ سَيْلٍ في أباطِحَ سَهْلَةٍ)؛ حيث عبَّر عن جمال مِشيَتِها عندما أتته بأنَّها تتمايَل في مِشيَتها تمايُل السَّيل في الأرضِ السَّهلة . كما إنَّها لذيذةُ العِناقِ تجلَّى ذلك في قوله : (تَوَسِّدُنِي كَفًّا وتثني بِمِعْصَمٍ)، وقد أشاد

[28] – مُحَمَّد رجب عبد الحليم، تضافر السردي والشعري في تشكيل القصيدة العباسية : دراسة موازنة في شعر الحربي بين المتنبي وأبي فراس الحمداني، أطروحة دكتوراه بكلية الآداب، جامعة عين شمس، 2021م، ص295

الخالديَّان بهذا البيت بقولِهما : " وأمَّا البيتُ فهو مليحٌ في وصفِ العِناق "[29] . كما إنَّ رائحتها جميلة يفوح العِطرُ من ثيابها، عبَّر عن ذلك بقوله : (فَمَا زَالَ بُرْدِي طَيِّبًا مِن ثيابِها) فعندما عانقها الشاعرُ بَقِيَت رائِحَةُ عِطرِها في ثيابه إلى أن بَلِي الثوب . كما وَصَفها بأنَّها (حسناء) جميلة .

وهناكَ شخصيَّة هامشيَّة ورَدَتْ في فضاء الأبيات؛ ، والشخصيَّات الهامشيَّة هي شخصيَّات غير فعَّالة داخل النَّص الأدبي، وإنَّما تأتي لسد فراغ ما داخل النَّص، وهي قليلة الظهور وسريعة التلاشي . وجاء في قاموس السَّرديَّات أنَّ " الشخصيَّة الهامشيَّة هي كائن ليس فعَّالًا في المواقف والأحداث والمرويَّات "[30] . هذه الشخصيَّة هي (الفَتَى) الواردة في الشطر الأوَّل من البيت الأوَّل؛ قول الشاعر : (أَلِكْنِي إِلَيْها عَمْرَكَ اللهَ يا فَتَى)، فمَن يا تُرَى ذلك الفَتَى الذي أمَرَه الشاعرُ بحمل رسالته الغراميَّة إلى المحبوبة ؟ قد يكونُ أحد أصدقاء الشاعر، وقد يكونُ الشاعرُ نَفْسَه؛ فلحرصه الشديد على لقاء المحبوبة نجده يحدِّثُ نَفسَه متلهِّفًا وآمِرًا إيَّاها، وداعيًا لها في الوقتِ ذاته .

ويُلاحَظ تنوُّع الفضاء المكاني بالأبيات لما له من مهمَّات داخل النَّص الأدبي؛ إنَّ إحدى المهمَّات الأساسيَّة للمكان هي: "التنظيم الدرامي للأحداث" [31]؛ لذا حَشَدَ الشاعرُ في أبياته عددًا من الفضاءات المكانيَّة المتنوِّعة عبَّرَ عنها بالكلمات (أباطِح – صمدًا – واديا – عَلَجَانَةٍ – الوادي – الرِّياض – الدَّير)، ذكَرَ الشاعرُ المكانَ الذي جمَعَه بمحبوبته عُميرة حيث بات معها تحت شجرة العَلَجانة وهي شجرةٌ تنبُتُ في الرِّمال . وأمَّا الأباطِح فـ " جمع أبطح وهو الأرض السهلة بين الجَبَلَين، والصَّمْدُ : مكانٌ مرتفع من الأرض لا يبلغ أن يكون جَبَلًا "[32]، وقد استشهدَ الشاعرُ بهذا المكان حين صوَّر مِشية محبوبته عُمَيرة؛ فالهاء في (إليها)، والضمير في التاء من قوله : (جاءت) عائدان إلى عُمَيرة التي جاءته وهي تتمايل في مِشيَتِها كتمايل السَّيلِ في الأرضِ السَّهلَةِ بين الجَبَلَين . وقد استَحْسَنَ الخالديَّان قولَ سُحَيم : (تَهَادِيَ سَيلٍ) بقولهما : " هو حَسَنٌ في مَشي النِّساء "[33]، كما إنَّه أشار إلى صورة الوديان التي يرِد ذكرُها في الشِّعر العربي مُقترِنَةً بذِكر الأحِبَّة والاشتياقِ إلى ديارِهِم في الأغلب . وكذلك وردَت باقي الأماكن في الأبيات للتنظيم الدرامي للأحداث .

وإذا أردنا تحديد الفضاء الزماني فإنَّ ذلك يتَّضِح من خلال بعض الألفاظ الواردة بالأبيات والتي تدلُّ على الزَّمَن مثل قول الشاعر : (وَهَبَّت لنا ريحُ الشَّمالِ بِقِرَّةٍ) بدهيٌّ أن يكون لقاء العُشَّاقِ ليلًا بعيدًا عن أعيُنِ النَّاس؛ لأنَّ علاقة

---

[29]– الخالديان، الأشباه والنظائر، ج2، ص23

[30]– جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة : السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، مصر، الطبعة الأولى، 2003م، ص151

[31]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1990م، ص30.

[32]– سحيم عبد بني الحسحاس، الديوان، ص19

[33]– الخالديان، الأشباه والنظائر، ج2،ص22

الحرائر من بنات بني أسد بالعبد الأسود سُحَيم هي علاقةٌ مرفوضة لا يقبلها المجتمع العربي وقتئذٍ، لذا فإنَّ هذه المغامرات العاطفيَّة لا بُدَّ وأن تتمَّ في الظلام الدامس؛ حتى لا يُفتَضَح المحِبُّون، لذا فإنَّ قول الشاعر : (وَهَبَّت لنا ريحُ الشَّمالِ بِقِرَّةٍ) يشيرُ إلى الليل؛ فريحُ الشَّمالِ لا تَهُبُّ إلَّا ليلًا، كما أنَّ لفظة (القِرَّة) تعني البرد الشديد ممَّا يدلُّ على أنَّ لقاء الشاعر بمحبوبته عُمَيرة كان شتاءً . وممَّا يدلُّ على الزَّمن أيضًا قوله : (الرِّيحَ الشَّفَّانِ) وهي الرِّيح الباردة في الشتاء .

يغلِب على المقطع الشِّعري السَّابق اعتماد الشاعر بصورةٍ كبيرة على العناصر السَّرديَّة مقارنةً بالعناصر الشعريَّة التي جاءت بنسبة ضئيلة لغياب الوصف؛ ومن الألفاظ الدالة على زمن الماضي، الأفعال الماضية مثل (جاءت – تفرَّعَ – فاءت – بِتنا – هَبَّت – أنهَجَ – سَقَتْنِي – سَقاها – رأيتُها – بَرِحَتْ) فكثرة الأفعال الماضية دلَّ على وفرة الأحداث ممَّا أدَّى إلى تسريع حركة السَّرد .

أمَّا عن العناصر الشعرية التي وظَّفها الشَّاعرُ في مقطوعته الشعريَّة السَّابقة فتتمثَّل في استعانته بالصورة التشبيهيَّة في قوله : (تَهَادِيَ سَيْلٍ)؛ فقد شبَّة عُمَيرة في مِشيَتِها وهي تتمايل بتمايُل السَّيلِ في الأرضِ السَّهلة؛ للتأكيدِ على رشاقتها، وجمالِ مِشيتِها . ثم توظيفه للكناية في قوله : (تُوَسِّدُنِي كَفًّا وَتَثْنِي بِمِعْصَمٍ) وهي كنايةٌ عن حُسنِ العِناق والمعاشرة الجنسيَّة؛ للتأكيد على مهارة المحبوبه، وشدَّة حُبِّها له .

ويتَّضِح توظيف الشاعر للمقابلة بين (إنْ تُقبِلِي أقبِل – وإن تُدبِري أذهب)؛ للتأكيد على عزَّة نفس الشاعر وكرامته . وكذلك توظيفه للتكرار في الكلمات (ثوب – بُردها – رِدائيا – بُردي – ثيابها – البُرد)؛ في إشارة فاحشة من الشاعر إلى تجريد المحبوبة من ملابسها للتَّمَتُّع بجَسَدِها . وكذلك تكراره لحرف العطف (الواو)؛ ممَّا أدَّى إلى تسريع السَّرد، وتنوُّع الأحداث المسرودة . كما أدَّى تكرار حرف العطف (الواو) إلى تصوير الشاعر للحركة الجنسيَّة للمحبوبة متدرِّجةً في الفعل خطوةً من بعد أُخرى : (توَسِّدُنِي كَفًّا – و تُثنِي بِمِعْصَمٍ عليَّ –وتَحوي رجْلَها مِن ورائيا) .

كما يَبِينُ اعتمادُ الشاعرِ على قافية واحدة خلال الأبيات، وهي حرف (الياء)، وكذلك اعتماده على البحر الشِّعري نفسه مع تتابع الأبيات؛ ممَّا وفَّر جرسًا موسيقيًّا رائعًا يستميلُ قلبَ المتلقي ونَفْسَه .

ويُلاحَظ من خلال المقطع الشِّعري السَّابق اعتماد الشَّاعر على السَّرد بضمير المتكلِّم الذي يعود على (أنا) السَّارد، وهو ضمير " من شأنه أن يضطلع بمهمَّة توجيه المسرود، إلى جانب قيامه بدور الشاهد على الأحداث" [34]؛ وهذا يُسَمَّى بـ (السَّرد الذاتي)، وكذلك في هذا النوع من أنواع السَّرود يستخدم فيه السَّارد ضمير المتكلِّم بصيغة الجمع (نحن) حينما يكون مشارِكًا في صُنع أحداث القصَّة المرويَّة، وبطلاً من أبطالِها، إنَّ ضمير المتكلِّم العائد على أنا السَّارد، أو ضمير (النحن) الذي يجعل من السَّارد شريكًا في صُنع الحدث، من شأنه أن يترك لدينا انطباعًا بواقعيَّة الأحداث التي تُروَى أو بصحَّتِها، علاوة على ما يوحي به ضمير المتكلِّم من تماهي ذات السَّارد مع مسروده .

[34]- رولان بارت، درجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمَّد برادة، دار الطليعة، بيروت، والشركة المغربية للناشرين، المغرب، الطبعة الأولى، 1983م، ص52

ويسرد لنا سُحيم قصة غراميَّةً أخرى أرى إنها متخيَّلة، يقول([35]) :

ألا نادِ في آثَارِهِنَّ الغَوَانِيا سُقِينَ سِمَامًا ما لَهُنَّ وَما لِيا

تَجَمَّعْنَ مِنْ شَتَّى ثَلاثٍ وَأَرْبَعٍ وَواحِدَةٍ حتَّى كَمَلْنَ ثَمَانِيا

وَأَقْبَلْنَ مِنْ أقصَى الخِيَامِ يَعُدْنَنِي نَوَاهِدَ لَمْ يَعْرِفْنَ خَلْقًا سَوَائِيا

يَعُدْنَ مَرِيضًا هُنَّ هَيَّجْنَ دَاءَهُ ألا إنَّمَا بَعضُ العَوَائِدِ دائِيا

وَرَاهُنَّ رَبِّي مِثْلَ ما قَدْ وَرَيْنَنِي وَأَحْمَى عَلَى أَكْبَادِهِنَّ المكَاوِيا

تَبَصَّرْ خَلِيلي هل تَرَى مِن ظَعائنٍ تَحَمَّلْنَ مِن جَنبَيْ شَرَوْرى غَوَادِيا

تَأَطَّرْنَ حتَّى قُلْتُ لَسْنَ بَوَارِحًا ولا لاحِقاتِ الحَيِّ إلَّا سَوَارِيا

أَخَذْنَ عَلَى المِقْرَاةِ أو عَنْ يَمِينِها إذَا قُلْتُ قَدْ وَرَّعْنَ أنْزَلْنَ حَادِيا

أشَارَتْ بِمِدْرَاها وَقَالَتْ لِتِرْبِها أعَبْدُ بَنِي الحَسْحَاسِ يُزْجِي القَوَافِيا؟

رَأَتْ قَتَبًا رَثًّا وَسَحْقَ عَبَاءَةٍ وَأَسْوَدَ مِمَّا يَمْلِكُ النَّاسُ عارِيا

يُرَجِّلْنَ أقوامًا وَيَتْرُكْنَ لِمَّتِي وَذَاكَ هَوَانٌ ظَاهِرٌ قد بَدَا لِيَا

فَلَو كُنْتُ وَرْدًا لَوْنُهُ لَعَشِقْنَنِي وَلَكِنَّ رَبِّي شَانَنِي بِسَوَادِيا

فَمَا ضَرَّنِي أنْ كانَت أُمي وَلِيدَةً تَصُرُّ وَتَبْرِي باللِّقَاحِ التَّوَادِيا

تَعَاوَرْنَ مِسْوَاكِي وَأَبْقَيْنَ مَذْهَبًا مِنَ الصَّوْغِ في صُغْرَى بَنانِ شَمَالِيا

وَقُلْنَ ألا يا العَبْنَ مالم يُرُدَّنا نُعاسٌ فَإنَّ قَدْ أطَلْنَا التَّنائيا

لَعَبْنَ بِدَكْدَاكٍ خَصِيبٍ جَنَابُهُ وَأَلْقَيْنَ عَنْ أعطافِهِنَّ المَرَادِيا

وَمَا رِمْنَ حَتَّى أرسَلَ الحَيُّ داعِيًا وحتَّى بَدَا الصُّبْحُ الذي كانَ تاليا

[35]– سحيم عبد بني الحسحاس، ديوان سحيم، الصفحات من 22– 28

وحتَّى استبانَ الفجرُ أشقَرَ ساطِعًا كَأنَّ على أعْلاهُ سِبًّا يَمَانِيا

فأدْبَرْنَ يَخْفِضْنَ الشُّخُوصَ كَأنَّما قَتَلْنَ قَتِيلًا أو أصَبْنَ الدَّواهِيا

وَأصْبَحْنَ صَرْعَى في البُيُوتِ كَأنَّما شَرِبْنَ مُدَامًا ما يُجِبْنَ المنادِيا

اشتمَلَت الأبيات على العناصر السَّرديَّة والعناصر الشعريَّة، فإذا أردنا تحليلًا سرديًّا لها فإنَّه يكون على النحو الآتي :

يشغَل فضاء الأبيات حَدَث رئيس وهو سرد الشاعر لقصة لقاء غرامي جَمَعه بعددٍ من الحسناوات اللائي أقبَلْن عليه لزيارته في مرضه، ويُعلِن الشاعر أنَّهنَّ سب مرضه وعذابه وضعفه حتى إنَّه يدعو عليهنَّ، كما يسرد الشاعرُ أنَّهُنَّ أتَين من مكانٍ بعيدٍ لزيارته، وعبَّر عن جمالهنَّ بلفظتَي (نواهد – الغواني)، فالناهدُ هي المرأة التي نَهَد ثديُها ونَفَر، والنَّهدُ علامة الأنوثة والجمال عند المرأة العربيَّة، والغانية هي التي تستغني بجمالها عن الزينة . كما وضَّح الشاعرُ أنَّهنَّ ملكيَّةٌ خاصَّةٌ له؛ فلم يَعُدْن رجُلًا غيره، ثم يسردُ لنا سُحَيمٌ حوارًا دار بين هؤلاء الحسناوات وتعجُّبِهم من قرضه للشِّعر ووصفهم له بـ (عبد بني الحسحاس)، ثم يتابِعُ سردَه لأحداث هذا اللقاء العاطفي الذي بدأ ليلًا في جُنح الظلام بعيدًا عن أعيُنِ النَّاس، ويبيِّنُ الشاعرُ زمن انتهاء هذه المغامرة الجنسيَّة وهو قبل طلوع الصُّبح؛ حتى لا يباغتهم النور فيُفتَضَحُ أمرُ المحبين .

وأمَّا عن الشخصيَّات الواردة في فضاء الأبيات فأوَّلها شخصيَّة الشاعر / السَّارد، وهو شخصيَّة رئيسة ومركزيَّة، ولأنَّ الشَّاعرَ هُنا هو المتحكِّم الوحيد في عملية السَّرد فهو شخصيَّة رئيسة وفاعلة، كما أنَّه قدَّم الشخصيَّات الأُخرى عبر أسلوب الإخبار وليس الكشف . ولأنَّه يسرد الأحداث بضمير المتكلِّم المفرد، الذي يدلُّ على السَّرد الذاتي. كما تتَّضِح ملامح هذه الشخصيَّة الرئيسة من خلال ما يحكيه لنا الشاعرُ عن نفسه، وقد برَعَ الشاعرُ في رسم ملامح شخصيَّته فهو شخصٌ هدَّه العشقُ والحُب يتجلَّى ذلك من خلال قوله : (يَعُدْنَ مَرِيضًا هُنَّ هَيَّجْنَ دَاءَهُ)، وكذلك لفظة (يَعُدْنَني)، ويتَّضِحُ لنا غرور الشاعر وربَّما كَذِبُه حين ذَكَر أنَّ هؤلاء النواهد لم يَزُرنَ رجُلًا سِواه وقد تجلَّى ذلك في قوله : (نَوَاهِدَ لَمْ يَعْرِفْنَ خَلْقًا سَوَائِيا)، وأحسَبُ أنَّ الشاعرَ لم يلجأ لأسلوب النَّفي بـ (لم) إلَّا ليؤكِّد أنَّه مرغوبٌ من النِّساء، ولكن هل هذه هي الحقيقة ؟ أم إنَّها أُمنية تمنى الشاعرُ تحقيقها ؟ يرى الباحثُ أنَّ كل ذلك نابعٌ من نسْج خيال الشَّاعر ومن حرمانه العاطفي والجنسي الذي يبحثُ عن تعويضه ولو بالكذِب .

كما إنَّ شخصيَّة الشَّاعر/ السَّارد تذكرني بصيغة المبالغة التي تجسِّدها اللفظة العاميَّة (الفشَّار)؛ وهو ذلك الشخص الجبان الرِّعديد الذي يدَّعي الشجاعة والبطولة فيحكي عن نفسه أنَّه – ذات يومٍ –كان يسير في الصَّحراء فَخَرَجَ عليه أسدٌ بل اثنان بل ثلاثة إلى أن اكتملوا عشرة أُسُود فضَرَبتُ الأوَّل، وجَرَحتُ الثانيَ، وهشَّمتُ رأسَ الثالِث، ثم قَتَلتهم جميعًا؛ هكذا فَعَل سُحيم حين قال عن مُعجباته العديدات :

تَجَمَّعْنَ مِنْ شَتَّى ثَلاثٍ وَأرْبَعٍ وَواحِدَةٍ حتَّى كَمَلْنَ ثَمَانِيا

وتبدو ملامح هذه الشخصيَّة أكثر وضوحًا من خلال البيت السابق، فالذي يقرأ البيت يشعرُ – للوهلة الأولى – بمدى كَذِب الشاعر، لأنَّ لجوءه لحشد هذا العدد من الحسناوات اللائي كَمُلْنَ (ثمانيةً) – على حدِّ زعْمِه – لدليلٌ قاطع على ادِّعاء الشاعر، وعلى حرمانه العاطفي والجنسي الذي حاول أن يعوِّضه بتلك السَّرديَّات الغزليَّة الخياليَّة والزَّائفة .

ولعلَّ ما يؤكِّد كَذِبَ الشاعرِ هو ازدراء النِّسوة له يتَّضِحُ ذلك من خلال أسلوب الاستفهام الاستنكاري (أعَبْدُ بَنِي الحَسْحَاسِ يُزْجِي القَوَافِيا ؟) فإن سلَّمنا بصدق الشَّاعر بتجمُّع هذا العدد من الحسناوات حوله فإنَّ ازدراءهنَّ له لا ينُم عن حُبٍّ أو إعجاب، ولكن المؤكَّد أنَّه هو الذي مرَّ عليهنَّ في طريقه، وعرضَ نفسَهُ وشِعرَه عليهِنَّ كي ينال إعجابهنَّ ولكن للأسَف قُوبِلَ بالازدراء وباءت محاولاته بالفشَل وشعَرَ بخيبة الأمل، والأبيات التي تليها تؤكد إعراض الجميلات عنه لسواده ودمامته، وقد صرَّح هو بذلك، قائلًا :

رَأَتْ قَتَبًا رَثًّا وَسَحْقَ عَبَاءَةٍ وَأَسْوَدَ مِمَّا يَمْلِكُ النَّاسُ عارِيا

يُرَجِّلْنَ أقوامًا وَيَتْرُكْنَ لِمَّتِي وَذَاكَ هَوَانٌ ظَاهِرٌ قد بَدَا لِيَا

فَلَو كُنْتُ وَرْدًا لَوْنُهُ لَعَشِقْنَنِي وَلَكِنَّ رَبِّي شَانَنِي بِسَوَادِيا

فَمَا ضَرَّنِي أنْ كانَت أُمي وَلِيدَةً تَصُرُّ وَتَبْرِي باللِّقَاحِ التَّوَادِيا

ترتسم ملامح شخصيَّة الشاعر/ السَّارد، أو الشخصيَّة الرئيسة وذلك من خلال الأبيات الأربعة السابقة فهو (قَتَب)، ورَثُّ الثياب، فضلًا عن سواده، كما إنَّه فقير فلا يملك ما يملكه الأغنياء من إبل ومراعي وأموال، فلماذا يُقبِلن النساءُ عليه ؟ ويعبِّرُ سُحَيمٌ عن عُقدة اللون والرِّق بقوله في الشطر الأول من البيت الثالث :(فَلَو كُنْتُ وَرْدًا لَوْنُهُ لَعَشِقْنَنِي)، ولفظة (وردًا) هنا إشارة إلى تفضيل العرب للون الأبيض على اللون الأسود، فالشاعرُ يحس بالمرارة والألم والحسرة؛ لذا عبَّر الشَّاعرُ/ السَّارد عن معاناة العبيد السُّود في جزيرة العرب فكيف للجميلات أن يعشقنه وهو العبد الأسود ابنُ الأمة السوداء .

لقد عانت شخصيَّة الشاعر من عُقدة اللون والرِّقِّ وعبوديَّته من الذل والاحتقار، وكان التعويض في مجابهة المجتمع والتحدي والتمرُّد على مبادئه، وإتيان الشاعر بأداة الشرط (فلو كُنتُ) مع الفعل الماضي الناقص لتوكيد حقيقة الشاعر كونه لا يحظى بمكانة في قلوب النساء، كما إنَّه لا يحظى باهتمام الآخرين وتقديرهم .

وأمَّا عن الشخصيَّات الرئيسة الثانية الواردة في فضاء ذلك المقطع الشِّعري فهنَّ محبوبات الشاعر الحسناوات (النَّواهد)، وهنَّ أيضًا (الغواني) على حدِّ وصفه لهنَّ، فالغانية هي التي تستغني بحُسنِها عن التزيُّن؛ لجمالها وروعتها، وقد استطاع الشاعرُ / السَّارد أن يرسم ملامح تلك الشخصيَّات الرئيسة من خلال سرده لأوصافهنَّ وإشاراتهن، والحوار الذي رواه الشاعر يؤكِّد تعاليهِنَّ عليه حين قالت إحداهُنَّ لأُختِها :

أشارَتْ بِمِدْرَاها وَقَالَتْ لِتِرْبِها أعَبْدُ بَنِي الحَسْحَاسِ يُزْجِي القَوَافِيا ؟

ويُلاحَظُ من البيت أنَّ صاحباته مغرورات متكبِّرات برَعْن في ازدراء الشاعر، فجُملة (أشارت بِمِدْرَاها) دليلُ غرورٍ وكبرياء؛ فالإشارة بـ (المدرى) وهو المشط الذي تمشِّط به المرأةُ شعرها قصَدَت بها تحقير الشاعر والتقليل من شأنِه، وقد لجأت المرأةُ إلى تجريح سُحَيمٍ وتوبيخه حين لقَّبته بـ (عبد بني الحسحاس) وهو من الألقاب المهينه لدى الشاعر؛ لأنَّ هذا اللقب يذكِّره بسواده وبعبوديَّته .

ويتابعُ الشَّاعرُ / السَّارد رسْمَه لشخصيَّات محبوباته بأنَّهُن مغرورات قَصَدن تحقيره، والاستهزاء به، والتقليل من شأنه، وقد عبَّر عن ذلك الشَّارُ بِقَولِه :

يُرَجِّلْنَ أقوامًا وَيَتْرُكْنَ لِمَّتِي وَذَاكَ هَوَانٌ ظَاهِرٌ قَدْ بَدَا لِيَا

يبينُ من خلال هذا البيت اعتماد الشاعرُ على التعبيرات المجازيَّة الشعريَّة فنجده يكني عن العلاقة الجنسيَّة؛ فيقول : إنَّهُنَّ يمشِّطن رؤوس القوم ويتركن رأسَه من غير تمشيط، ويرى في ذلك نوعًا من الذُّلِّ والهوان الظاهر . هذا البيت يكذِّبُ ادِّعاء الشَّاعر بأنَّهُن أقبَلنَ عليه من (أقصَى الخيام) لإقامة علاقة غراميَّة معه، وكذلك كان الشاعرُ كاذِبا في بداية ذلك المقطع الشِّعري حين قال عن محبوباته : (نَوَاهِدَ لَمْ يَعْرِفْنَ خَلْقًا سَوَائِيا)؛ فكيف يتَّفق هذا الشطرُ الشِّعري مع شطره (يُرَجِّلْنَ أقوامًا وَيَتْرُكْنَ لِمَّتِي)؟ إنَّه دليلٌ قاطِع على زَيف سرديَّاته الغزليَّة، وأنَّ تلك السَّرديَّات كانت من نسْج خياله ليس غير .

وهناك شخصيَّتان هامشيَّتان وردتا في فضاء الأبيات؛ فالشخصيَّة الهامشيَّة الأولى هي (الخليل) أو صديق الشاعر الذي أمره قائلًا : (تَبَصَّر خَليلي هل تَرَى مِن ظَعائنٍ)، وربَّما كنَّى الشاعرُ بلفظة (خليلي) عن نفسِهِ؛ فهو يحدِّثُ نفسَه ويأمُرها بأن تُمعن النظرَ على الطريق فربما كانت هناك بعض النِّسوة القادمات من مكان بعيد . وقال (تبصَّر) ولم يقُل (أبصِر) للتأكيد على حرص الشاعر وشدة رغبته في لقاء النِّسوة الجميلات . فهذه الشخصيَّة الهامشيَّة أظهَرَت لنا ما يدور في نفسِ الشاعر/ الشخصيَّة الرئيسة، وما يطمحُ إليه ويطمع فيه، كما أظهَرَتْ لنا الحرص الشديد من الشاعر على لقاء النِّسوة الجميلات وليس العكس .

وأمَّا عن الشخصيَّة الهامشيَّة الثانية والتي وردَت في فضاء المقطع الشِّعري السابق فهي شخصيَّة (أُم الشاعر) وذلك في قوله :

فَمَا ضَرَّنِي أنْ كَانَتْ أُمِّي وَلِيدَةً تَصُرُّ وَتَبْرى باللِّقاحِ التَّوادِيا[36]

[36]– الصِّرار : خِرقة تُشَدُّ على أطباء الناقة لئلا يرضعها فصيلها . والتوادي : عيدان تُبرى وتُشَدُّ على أخلاف الناقة لئلا تُرضَع . واللقاح من الأبِل : ذوات الألبان .

تتجلّى من البيت عُقدة السَّواد التي ورثها الشاعرُ عن أُمِّه التي تمنى لو لم تُنجبه وتُرضِعه، فلو صانت نفسها عن الجِماع لما جاء هو إلى الدُّنيا، ولما وَرِث عنها السَّواد . فهذه الشخصيَّة الهامشيَّة أظهرَتْ المرارة والحسرة التي يعانيها الشاعرُ جرَّاء سواده وعبوديَّته .

وبعد أن ألقينا الضوءَ على الأحداث والشخصيَّات بقي أن نعالج العنصر الثالث من عناصر البناء السَّردي وهو الفضاء الذي يشمل المكان والزمان؛ وتتضح أهميَّة المكان في السَّرد من خلال علاقته بعناصر السَّرد الأخرى؛ حيث لا يوجد عنصر من عناصِر البناء السَّردي إلاَّ وثيق الصلة بالمكان؛ فالمكان " تحتاجه الشخصيَّات مكانًا لحركتها، والزمن يحتاج مكانًا يحل فيه ويسير منه وإليه، والأحداث لا تحدث في الفراغ وسردها يستحيل إذا تمَّ اقتطاعها وعزلها عن الأمكنة " [37]. وهذا يتَّفق مع ما قالته (سيزا قاسم) في بحثها المعنون بـ (بناء الرواية) بأنَّ العمل الحكائي " رحلة في الزمان والمكان على حدٍّ سواء" [38].

وأمَّا عن الفضاء المكاني الوارد بالأبيات فنستطيع معرفته من خلال بعض الأماكن التي أشار إليها الشَّاعرُ / السَّارد؛ مثل (أقصَى الخِيَامِ) ممَّا يشيرُ الى بُعد المسافة بين مكان إقامة النِّسوة وحيث يقيمُ الشَّاعر، لكنَّه آثَر أن يؤكِّد أنَّه مرغوبٌ من النِّساء فما قَطَعْن هذه المسافة للوصول إليه لإقامة علاقة عاطفيَّة معه إلَّا حُبًا له، واشتياقًا إلى لقائه، ومن الأماكن الوارد أيضًا والتي مثَّلَت مسرح الأحداث (الحي) وهو مكان إقامة الشاعر، وكذلك هناك فضاء جبلي تجسِّده لفظة (شروى)([39])، ومن الفضاءات الواردة أيضًا (المِقراة) وهو موضِعٌ من المواضِع، وأيضًا حين أشار إلى المكان الذي لَعِبَت فيه هؤلاء الحسناوات وهو (الدَّكداك)([40]) ووصَفَه الشاعر بأنَّه خصيب الناحية . ثم يشير الشاعر إلى مكانٍ آخر وهو المكان الذي لجأ إليه النسوة النواهد بعد انتهاء اللقاء الغرامي مع الشاعر وهو (البيوت) يُلاحَظ تنوُّع الفضاءات الواردة بالمقطع الشعري السَّابق ممّا يؤكد دقَّة الشاعر / السَّارد في سرد أحداث قصَّته الغراميَّة؛ فكل حدَث مرتبطٌ بمكان مُعيَّن، حدد المكان الذي جاء منه الحسناوات، وذكر المكان الذي تمت فيه الواقعة الغراميَّة، والمكان الذي لَعِبن فيه، وأخيرًا المكان الذي عُدْن إليه بعد انتهاء ذلك اللقاء العاطفي الجنسي .

وإذا ألقينا الضوءَ على الفضاء الزماني فإنَّه يتجلَّى من خلال بعض الكلمات الواردة بالأبيات والدَّالة على الزَّمن، فقد أشار الشاعرُ إلى أنَّ هذا اللقاء الغرامي بدأ ليلًا بعيدًا عن أعيُن النَّاس؛ لأنَّهنَّ بناتُ أسياده فكيف له أن يُقيم علاقة غراميَّة معهُنَّ، هذه اللقاءات الغراميَّة لا بُد وأن تتمَّ ليلًا بعيدًا عن أعيُن الناس، وقد عبَّر سُحيمٌ عن ذلك الزمن بقوله : (ولا

---

[37] – صلاح صالح، قضايا المكان الروائي، دار شرقيات القاهرة، الطبعة الأولى، 1997م، ص12.

[38] – سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، 2004م، ص 164.

[39] – شروى : هو جبل مُطِل على تبوك في شرقيها . (يُنظر : ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج2ص73)

[40] – الدكداك : رابية ليِّنة لا تبلغ أن تكون كثيبا (ينظر : ديوان سحيم، ص27)

لاحِقاتِ الحَيّ إلَّا سَوَارِيا) ومعلومٌ أنَّ السُّرَى هو السَّيرُ ليلًا . فقد أتينَ إليه متسترين بالظلام الدامس . كما عبَّر عن زمن انتهاء اللقاء الغرامي في بيتين من خلال قوله :

وَمَا رِمْنَ حَتَّى أرسَلَ الحَيُّ داعِيًا وحتَّى بَدَا الصُّبْحُ الذي كانَ تاليا

وحتَّى استبانَ الفجرُ أشقَرَ ساطِعًا كَأنَّ على أعْلاهُ سِبًّا يَمَانِيا

أشار في البيتين إلى انتهاء المغامرة الجنسيَّة بينه وبين الحسناوات، فالزمن المناسب لمغادرتهنَّ هو قبل شروق الشمس أي مع طلوع الفجر؛ حتى لا يراهُنَّ أحدٌ من الناس، فالظلام هو الزمن المناسب لممارسة تلك العلاقة غير المقبولة من المجتمع العربي الذي يرفض علاقة السَّادة بالعبيد السُّود . وثمَّة إشارات تؤكِّد اعتماد الشَّاعر على الزَّمن الماضي في سرده للأحداث؛ فالسَّردُ موكَّلٌ بحكي الماضي، والذي يدلُّنا على الزمن الماضي هو الوفرة في استخدام الأفعال الماضية الواردة بالأبيات مثل (سُقِينَ – تَجَمَّعْنَ – كَمَلْنَ –أقْبَلْنَ – هَيَّجْنَ – تَحَمَّلْنَ – تَأطَّرْنَ – أخَذْنَ –قُلتُ – أشارت – قالت – رَأَتْ – بدا لِيا – كُنتُ – شَانَنِي – ضَرَّنِي – كانت – تَعَاوَرْنَ – وأبقَيْنَ – وَقُلْنَ – أطَلنَا – لَعَبْنَ – ألقينا – رِمْنَ – أرسَلَ – كان – استبانَ – أدبَرْنَ – قَتَلْنَ – أصبَحْنَ – وَأصْبَحْنَ – شَرِبْنَ)؛ فتكرار هذه الأفعال الماضية يجعل إيقاع السَّرد سريعًا، كما يؤدي إلى الوفرة في سرد الأحداث .

ويُلاحَظ توظيف الشاعر للزمن الحاضر باستخدام الأفعال المضارعة بصورة مفرطة والتي تدلُّ على التجدُّد واستمراريَّة وقوع الأحداث والأفعال، مثل (يعرفن – يعُدنَ – يُزجِي – يملِك – يُرجِّلن – يتركنَ – تصرُّ – تَبْرِي – يرُدَّنا – يخفضن – يُجِبن) .

ويُلاحَظ توظيف الشاعر لزمن المستقبل حين دعا على النِّسوة الجميلات؛ لأنهُنَّ سبب دائه ومَرَضِه، فتمنى إصابتهنَّ مستقبلًا بداء الرِّئة الذي يقتُل صاحبه، وأن تُكوَى أكبادهنَّ فقال :

وَرَاهُنَّ رَبِّي مِثْلَ ما قَدْ وَرَيْنَنِي وَأحْمَى عَلَى أكبادِهِنَّ المكَاوِيا

يدلُّ هذا الحشد من الأفعال المتنوِّعة على تنقُّل الشاعر في سرده عبر الأزمنة المختلفة الماضي والحاضر والمستقبل .

وبعد إلقاء الضوءِ على العناصر السَّردية التي اشتَمَلَتْ عليها المقطوعة الشعريَّة السابقة، كان لزامًا علينا إلقاء الضوءِ على العناصر الشعريَّة؛ لأنَّ الشاعر في أبياته مزج بين العُنصُرَين؛ فمن التعبيرات الشعريَّة توظيفه للتشبيه ثلاث مرَّات في ثلاثة أبيات متتالية؛ للتعبير عن حالة النِّسوة الجميلات عقب انتهاء المغامرة الجنسيَّة، يقول :

وحتَّى استبانَ الفجرُ أشقَرَ ساطِعًا كَأنَّ على أعْلاهُ سِبًّا يَمَانِيا

فأدْبَرْنَ يَخْفِضْنَ الشُّخُوصَ كَأنَّما قَتَلْنَ قَتِيلًا أو أصَبْنَ الدَّواهِيا

وَأصْبَحْنَ صَرْعَى في البُيُوتِ كَأنَّما شَرِبْنَ مُدَامًا ما يُجِبْنَ المنادِيا

ويُلاحَظ تقاطُع السَّردي والشِّعري في البيت الواحد؛ فجُملة (استبان الفجرُ) جملةٌ فعليَّة سرديَّة تعانقت مع التعبير الشِّعري وهو التشبيه (كأنَّ على أعلاه)؛ لتصوير مشهد طلوع الفجر وهو وقت الفراق . وكذلك جُملة (فأدْبَرن يخفِضنَ الشخوص) جُملة سرديَّة بالفعل الماضي (أدبَرْنَ) مزجها بالتشبيه (كأنَّما قَتَلنَ قَتيلًا)؛ لتصوير حالة النِّسوة بعد ارتكاب الأفعال الفاضحة والمشينة فشبَّههنَّ بمن قَتَلَ قتيلًا أو ارتكَبَ جُرمًا وأصاب داهيةً . وبدأ البيت الثالث بالفعل الماضي (وأصبَحْنَ) وهو فعلٌ سردي؛ لأنَّ السَّردَ موكَّلٌ بحكي الماضي ثم مزجه بالتشبيه (كأنَّما شَرِبْنَ مُدامًا)؛ لتصوير حالتهنَّ بعد أن وَصَلْنَ إلى بيوتهنَّ فمن شدَّة التعب كأنَّهُن سُكارى .

ويتَّضح من خلال الأبيات توظيف الشاعر للتكرار في (يَعُدنَني – يَعُدْنَ – العوائد)؛ لرغبة الشاعر في التأكيد على حِرص النِّسوة الحسناوات على عيادته؛ فهو مرغوبٌ من النِّساء لعذوبة حديثه، ولصنعته الشعريَّة الفائقة . وكذلك تكراره لحرف العطف (الواو)؛ الذي ساعده في سرد عددٍ كبير من الأحداث، كما ساعده في التنقُّل بين أقوال الشخصيَّات وأفعالها؛ ممَّا أدَّى إلى تسريع حركة السَّرد .

ونلاحظ توظيفه للكناية في قوله : (يُرَجِّلْنَ أقوامًا وَيَتْرُكْنَ لِمَّتِي)؛ للتعبير عن الجِماع فهُنَّ يضاجِعْن جميع الرِّجال ويرفِضْنَ مُضاجَعَته . ولقد بَرَع سُحَيْمُ عبد بني الحسحاس في الكناية عن الجِماع في غيرِ موضِع من ديوانه، وذلك مثل قوله عند مقتلِه :

وَلَقَدْ تَحَدَّرَ مِن كريمَةِ بَعْضِكُم عَرَقٌ عَلَى مَتْنِ الفِراشِ وَطِيبُ

وقال أيضًا في يائيَّته الشَّهيرة :

وأشْهَدُ عِنْدَ اللهِ أنْ قَدْ رَأيتُها وَعِشرُينَ مِنها إصبَعًا من ورائيا

أشادَ الخالديَّان بحُسن الكناية عن الجِماعِ في البيتَيْنِ السَّابِقَيْن؛ فقالا عن الأوَّلِ : " قد أحسَنَ الكِنايةَ عن الجِماع؛ لأنَّ العَرَقَ يعتري المرأةَ في ذلك الوقت "([41])، وقالا عن الثاني : " وإن كان فَحِشَ فيما ذَكَر فقد أحسنَ الكناية "([42]) .

كما استعان الشاعرُ بآليَّة بلاغيَّة مهمَّة وهي (ردِّ الأعجاز على الصدور) في غير بيتٍ من قصيدته؛ لتوفير الموسيقا الخارجيَّة للأبيات، من ذلك قوله :

[41]– الخالديان، كتاب الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين، ص26-27

[42]– المرجع نفسه، ص27

يَعُدْنَ مَرِيضًا هُنَّ هَيَّجْنَ دَاءَهُ ألا إنَّمَا بَعضُ العَوَائِد دائِيا

ينتفِعُ الباحثُ من خلال تحليل النماذج السابقة بأنَّ سُحَيمًا مزجَ في قصيدته بين العناصر السَّرديَّة والعناصر الشعريَّة، وإنْ كان تغليبه للسَّردي كان أكثر وضوحًا، إنَّ هذا التقاطع بين السَّردي والشِّعر أسهم في تشكيل قصيدته وبنائها .

نتائج البحث :

1- إنَّ فكرة نقاء الجنس الأدبي خرافة، كما أنَّ القصيدة ليست شِعْرًا خالصًا وإنَّما هي نتاج تضافُر خطابات متعددة تتفاعل في فضاء القصيدة وحيث إنَّه يلتقي في فضاء القصيدة خطابات متعددة فالعناصر السَّرديَّة تتضافر مع العناصر الشِّعرية مما يسهم في تشكيل القصيدة أو بنائها.

2- إنَّ قصص سُحَيمٍ العاطفيَّة وسرديَّاته الغزليَّة الفاحشة خيالٌ لا حقيقة، فلم تكُن تلك السرديَّات غير وسيلة للتعويض من الحرمان الجنسي الذي عاناه، كما أنَّ تلك القصص الغزليَّة لم تكن إلَّا انتقامًا من المجتمع العربي الذي نَبَذَه، وأهانه، واحتقره، فآثَر التمرُّد على مبادِئه، وأخّذَ حقَّه بالتشهير بنسائهم، وفضحِهم بقصص غزليَّة زائفة ومصطنعة .

3- يُلاحَظ من خلال تحليل المقاطع الشعريَّة المختارة أنَّ سُحيمًا يمزج بين السَّردي والشِّعري؛ فيغلِب عنده – أحيانًا – الجانب السَّردي على الجانِب الشِّعْري، وهذا الحِس القَصَصي عنده راجِعٌ إلى كثرة استخدامه للأفعال الماضية؛ مما يعمل على توالي الأحداث وتتابُعِها؛ فكثرة اعتماده على الأفعال يسرِّع من حركة السَّرد، أو بعبارةٍ أدَق يجعل إيقاع السَّرد سريعًا. وفي أحيان أخرى يغلب الجانِب الشِّعري عنده على السَّردي؛ فيتعطَّل السَّرد عند وصفه جمال محبوباته ورشاقتهنَّ، مما يؤثِّر على حركة السَّرد فيجعل إيقاعه بطيئًا .

4- كثرة توظيف الشاعر للصور التشبيهيَّة في قصيدته الغَزَليَّة؛ للتعبير عن جمال المرأة العربية من خلال وصف محبوباته، ومن أدوات التشبيه التي اعتمد عليها بصورة كبيرة (الكاف – وكأنَّ)، والتي أدَّت – نوعًا ما – إلى إبطاء حركيَّة السَّرد .

5- اعتمَدَ الشَّاعر في سرديَّاته الغَزَليَّة على نوعٍ من السَّرد يُسمَّى بـ (السَّرد الذاتي) وهو السَّرد بضمير المتكلِّم المفرد الذي يعود على (أنا) السَّارد، وكذلك السَّرد بضمير المتكلِّم بصيغة الجمع (نحن)؛ لأنَّه كان مشارِكًا في صُنع أحداث القصَّة المرويَّة، وبطلاً من أبطالِها .

قائمة المصادر والمراجع :

1- إيف ستالوني، الأجناس الأدبيَّة، ترجمة : مُحَمَّد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، 2014م

2- بطرس البستاني، دائرة المعارف الإسلامية، مطبعة الأدبية، بيروت، 1887م

3- جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة : السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، مصر، الطبعة الأولى، 2003م

4- ابن حجر العسقلاني، الإصابة في تمييز الصحابة، دراسة وتحقيق وتعليق : عادل أحمد عبد الموجود، وعبد الفتاح أبو سنة، قدم له وقرظه : مُحَمَّد عبد المنعم البسري، عبد الفتاح أبو سنة، جمعة طاهر النجار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1995م

5- حسان بن ثابت، ديوان حسان بن ثابت، شرحه وكتب هوامشه وقدم له : عبد أمهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1994م

6- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1990م

7- الخالديان، الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين، حققه وعلق عليه : السيد مُحَمَّد يوسف، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1965م

8- رولان بارت، درجة الصفر للكتابة، ترجمة: مُحَمَّد برادة، دار الطليعة، بيروت، والشركة المغربية للناشرين، المغرب، الطبعة الأولى، 1983م

9- سامي سليمان أحمد، الشعر والسرد تأصيل نظري ومداخل تأويلية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2012م

10- سُحَيم عبد بني الحسحاس، ديوان سحيم عبد بني الحسحاس، تحقيق : عبد العزيز الميمني، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1950م

11- سيد ضيف الله، آليات السرد بين الشفاهيَّة والكتابية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الأولى، 2008م

12- سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، 2004م

13- صلاح صالح، قضايا المكان الروائي، دار شرقيات القاهرة، الطبعة الأولى، 1997م

14- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق : عبد العزيز المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1985م

15- طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، شرحه وقدم له : مهدي مُحَمَّد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 2002م

16- عباس محمود العقاد، بين الكتب والناس، مطبعة مصر شركة مساهمة مصرية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1952م

17- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثالثة، 2006م

18- عبد القادر بن عمر البغدادي، خزانة الأدب ولُب لُباب لسان العرب، تحقيق وشرح : عبد السلام مُحَمَّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الرابعة، 1997م

19- عبده بدوي، الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، 1988م

20- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق : إحسان عباس، وإبراهيم السعافين، وبكر عباس، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، 2002م

21- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح : أحمد مُحَمَّد شاكر، دار المعارف، مصر، 1958م

22- مُحَمَّد خير الحلواني، سحيم عبد بني الحسحاس شاعر الغزل والصبوة، دار الشرق العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1972م

23- مُحَمَّد رجب عبد الحليم، تضافر السردي والشعري في تشكيل القصيدة العباسية : دراسة موازنة في شعر الحربي بين المتنبي وأبي فراس الحمداني، أطروحة دكتوراه بكلية الآداب، جامعة عين شمس، 2021م

24- مُحَمَّد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه : أبو فهر محمود مُحَمَّد شاكر، دار المدني، جدة، الطبعة الأولى، 1980م

25- نجيب مُحَمَّد البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخِر القرن الثالث الهجري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1950م

26- ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار صادر ، بيروت، لبنان، 1977م

التورية الثقافية في شعر العربي عميش قصيدة أعراس الريح أنموذجا

The cultural pun in the poetry of the Arab Amish, the poem "Weddings of the Wind" as an example

أ.د طاطة بن قرماز

مخبر نظرية اللغة الوظيفية / جامعة الشلف

ملخّص:

قصيدة أعراس الريح هي قصيدة شعرية من شعر التفعيلة للشاعر الجزائريّ العربيّ عمّيش ، نشرت سنة 2014 في صحيفة المثقف الجديد ، كتبت القصيدة كما قيلت في أربع صفحات ، تفاوتت سطورها الشّعريّة بين القصر والطّول ، حفلت القصيدة بالتّكرار خاصّة في مستهلّ الأسطر الشّعريّة ، متضمّنة في مضمراتها الإيحائيّة توريّة ثقافيّة ونقد اجتماعيّ ، أتى ذلك التّوظيف في شكل أبعاد اجتماعيّة ودينيّة تتشعّب أنساقها المعرفيّة حسب المقامات الشّعريّة ، وقد استوحاها الشاعر من البيئية الطبيعيّة والدّينيّة المعيشة ، وفوق ذلك تضمّنت القصيدة نظاما تلفيظيّا غير مألوف بمعنى جديد ، وذلك الامتياز الفنّي نحسبه عاملا حاسما في جعل القصيدة تستحوذ على قيمة لغويّة ودلاليّة لامست سقف الإبداع حتّى صيّرها ذلك التّفرّد في الإبداع معلما ثقافيّا جديرا بالقراءة والنّقد .

الكلمات المفتاحيّة: أعراس الريح ، التورية الثقافية ، الأنساق المضمرة ، البيئة والمجتمع ، الطبيعة ، الدين والأعراف.

Abstract:

The poem "Weddings of the Wind" is a poetic poem from the activation poetry of the Algerian Arab poet Amish. It was published in the year 2014 in the Al-Muthaqaf newspaper. It is a poem written in four pages. Its poetic lines vary between shortness and length. A cultural pun, with social and religious dimensions, whose patterns derived from the natural and religious environment of the poet branched out.

Keywords: Weddings of the Wind, cultural puns, implied systems, environment and society, nature, religion and mores

الأنساق الثقافية المخبوءة في جنبات قصيدة أعراس الريح :

قيلت قصيدة أعراس الريح للشاعر العربي عميش في أربع صفحات التي نشرت في صحيفة المثقف الجديد البريطانية سنة 2014 ، و نرنو في هذه الدراسة إلى عرض الأنساق الثقافية المخبوءة في بعض من سطور القصيدة ، فالكمون الثقافي لهذا النموذج الأدبي الشعري ينبني على لذّة الإيهام ، وهو بعد ثقافي ينحو منحى الإغراب في القول من منزع بلاغي ينطلق من أنّ الناس" موكولون بتعظيم الغريب واستطراف البعيد"[1] ، وكان بعض الحداثيين اعتبروا الأسلوب إيهاما لوعي القارئ ، إذ تنضوي القصيدة على نسق الإدهاش المتوارى خلف العنوان ، فمن شروط الجمال في عرف البلاغة العربية حسن الاستهلال ،وحسن المبادي وازع فنّي يستهوي المتلقي ويحفّزه على استقبال النصّ برغبة جامحة وبإقبال شاغف، وعنوان قصيدة أعراس الريح للشاعر العربي عميش ورد على هيئة هزل مخصوصة ، وإنّ المطّلع على القصيدة يتجاذبه العنوان بطابعه الريفي الإغرائي ، فللعنوان بعد هزلي انبعث من مرجعية ثقافة بيئية ريفية ، تؤمن بأن للريح عرسا وبأن للذئب عرسا، وهي معتقدات ساذجة يمكن تصنيفها ضمن النادرة الباردة جدا التي نادى بها الجاحظ ، فالكلام بالإضافة إلى أنه يستوحي تقويّته الأسلوبية من حرارة أساليبه، يستمدها من برودة أسلوبه ، وسذاجة موضوعه التي تتضمّنها بعض الخطابات أيضا ، فشذوذ المصدر يكون سببا قويا في شدّ الانتباه وامتلاك قلوب السامعين.

وللجاحظ سبق بلاغي تفرّد به في مجال تصنيف درجات الابداع ، حين قسّم الألفاظ ووضع لها تخريجات دلالية من خلال مقولته الشهيرة: ".. سخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني ، وقد يحتاج إلى السخيف في بعض المواضع ، وربما أمتع بأكثر من إمتاع الجزل الفخم من الألفاظ ، والشريف الكريم من المعاني ، كما أن النادر

[1] ?لجاحظ ،?لبيا? ??لتبيي? ، ?:1 ، ???حيا??لت?? ??لع?بي بي?? ? لبنا? ، 1968 ?: 52

الباردة جدّا ، قد تكون أطيب من النادرة الحارّة جدّا ، وإنما الكرب الذي يختم على القلوب، ويأخذ بالأنفاس النادرة الفاترة التي لا هي حارة ولا باردة ، وإنما الشأن في الحارّ جدّا والبارد جدّا ..." [2] ، تأتي المشاكلة على سمت الأحوال، و قصيدة أعراس الريح مؤهلة لأن تحتل مرتبة النادرة الباردة جدا بعنوانها ومطلعها ومضامينها ، لأنها خرجت عن نطاق متصوّر العقل، لما رسمته من صورة ذهنية للقارئ ، مفادها أنّ للريح عرسا، انبجست عن هذا الإيهام متعة القارئ ، المتسائل عن طبيعة هذه الأعراس ، وعن جوهر دلالئلياتها في معتقدات المجتمع الريفي الجزائري، وعلى وجه الدقّة معتقد البيئة الريفية التاوقريتية بما احتوته من توصيف عرس ليس كأعراس عهدها الأفراد، فتضمنّها لعنصر الإغراب منحها صفة الأسلبة ، وقد عدّ الإغراب في القول مسوّغا لإحداث الإطراف والتعجيب ، وكان الجاحظ قد أشاد ببلاغة الإغراب قائلا:... لأنّ الشيء من غير معدنه أغرب ، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم ، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف ، وكلما كان أطرف كان أعجب ، وكلما كان أعجب كان أبدع ، وإنما ذلك كنوادر كلام الصبيان وملح المجانين ... والناس موكولون بتعظيم الغريب واستطراف البعيد ...[3]، فحصول الإبداع الأدبي مقرون ببلاغة التعجيب بعد أن يسبغ العمل بفنّي الإغراب والإطراف، لذلك الممعم في عنوان قصيدة أعراس الريح ينتابه الشعور باستطراف و الاستظراف منذ أول وهلة وقوعها في خاطره.

انضوت قصيدة أعراس الريح على نسق الدّهشة المتورى بظلال أسيقتها ومعانيها الماثلة في مدلول المتعة الجمالية المتمخضة عن ما وقع في الخاطر من موقع استحسان و استلطاف ، فأدرَك المعنى حسّيا ، وهي مرحلة تشير إلى استقبال النصّ استقبالا جماليا حسّيا ، من حيث ابتدأ الشاعر القصيدة بعنوان مثير يشدّ انتباه القارئ انطلاقا من التنافي الحاصل بين المسند والمسند إليه : الأعراس والريح ، ليستدرجنا موهما إيانا بأن الخطاب ينخرط في سياق أدبي يتسم بالجدّية ، من حيث زاول الشاعر عرض المتتاليات التعبيرية القائمة على الإخبار ، الذي يتسم في الدرس البلاغي بجديّة الابلا غ ، والصرامة في نقل حدث الأعراس ، وبالمقابل فإنّ القارئ اعتدّ بقيمة تفهمية

---

[2]:نفسه ، ?:1، ?: 101.

[3]:?لجاحظ ، ?ليا? ??لتبيين ? ، 1:? ، ?:65.

تقع في نطاق مستوجبات التراسل الخبري ، ومن شأن مكتنفات الخطاب أن تجعل المتلقي يبذل جهدا معينا في تأمّل الخطاب الشعري وتفهمه ، والخلوص إلى ردود أفعال سلوكية إزاء ما يثيره من إحساس جمالي.[4]

تورات خلف قصيدة أعراس الريح أساليب خارقة وانحرافات لفظية ، كانت بمثابة المفاجآت غير المنتظرة بتجاوزات لفظية أسلوبية تركها تحييد العقل في الأثر اللغوي ، فولّد في القارئ رغبة مشحونة بانتظار مقاصد الشاعر من معاني خبأتها القصيدة ، اتّسمت بنسقي الغرابة والتعجيب ، من حيث تمخّض إنتاجها عن صراع العقل والحسّ معا، فقد "... يجوز أن تكون صورة العقل في البديهة أوضح ، وتكون صورة الحسّ في الرّوية ألوح ، إلاّ أن ذلك من غرائب آثار النفس ، ونوادر أفعال الطبيعة ..."[5] ، فالنفس البشرية موكولة بتعظيم الغريب و استطرافه لأنه يخرجها عن صرامة دائرة المعقول ، وكذلك بالنسبة للقصيدة التي جاءت لتصف أعراسا نسبت إلى الريح ، أسند احتفاليتها الشاعر إلى غير أصل مسندها، فكانت أعراسا اجتمع فيها الوهم بالوهم ، والنفس البشرية مجبولة على استئناس لمثل هذه التعابير الحديثة الحادثة الخارقة لأنها ثمرة "... معشوق الحسّ بمعونة العقل ، والحسّ شديد اللّهج بالحادث والمحدث ، والحديث ، لأنه قريب العهد بالكون ، وله نصيب من الطرافة ...:"[6]، فالناس مجبولون على حبّ الأعراس والاحتفال بها لأنها تحرّك فيهم أحاسيس الفرح والابتهاج ، و لأن الشاعر جمع بين الحقيقة والوهم ، طغى الوهم على الحقيقة ، وتحولت الأعراس إلى وهم مثله ، لتنافي الريح مع الأعراس ، مما أدى بهذا التنافر إلى بروز انسجام بينهما ينمّ عن خرق لمألوف الأعراس.

تنبني القيمة الأسلوبية لهذا النموذج الأدبي الشعري على لذّة الإيهام وهو بعد ثقافي ينحو منحى التعتيم في القول ، لتأخذ طابعا بلاغيا بما تفجّره المباغتة والمفاجأة ، وتتزوّد بمعين الإغراب، فالشاعر تارة يحيل إلى أعراس الريح ، وأخرى إلى شغف الناس بهذه الأعراس ، وهي جميعها تعابير شعرية توحي بالجديّة المفرطة ، وأول التعجيب في هذه القصيدة يكمن في أبطال القصيدة : الريح والأعراس، والشاعر والناس،حيث انبنى الطرح الشعري على افتقاد طرفي الخطاب لمعيارية العقل ، حتّى كأن أحدهما لا يقصد الآخر ولا يتوخّاه فلا يصل التناغم بينهما لمبتغاه

---

[4]: ين?? ،???ي ? ب? مليح ،?لمختا?? ??لشع?ية ، ??جه?? تلقيها ع??لع? ? ، منش?? ? كلية?لآ?? ? ??لعا?? ?لإنسانية?ل?با??لمغ? ? ، 1995 ، ?: 279.

[5]:?ب? حيا??لـ?حي? ? ?لإمتا? ??لم??نسة ، ?: 2 ،?لإمتا? ??لم??نسة ، ?? مكتبة?لهلال بي?? ? لبنا?. ?: 132.

[6]: نفسه ، ?: 1 ، ?: 23

من شدّة عدم توطّد الآصرة بين الأعراس والريح لأن الريح شئ غير محسوس، و الأعراس لا تقام إلاّ للإنسان، لأنها احتفالية بنكاح شخصين عاقلين ، بيد أنها افتقرت إلى شروط النكاح في هذا الموقف الشعري.

إنّ رجّة جمالية ترجّ كيان القارئ جراء تلقيه القصيدة ، تتجسد في أريحيته النابعة من كمون ثقافي يومئ ببعد نسقي إطرافي مصدره التندّر و حسّ الفكاهة ، حيث أضحت القصيدة محلّ غواية وإغراء بعنوانها و بسطورها الشعرية المتفاوتة بين الاستطالة والقصر ، المتضمّنة لدلالات السذاجة الباعثة على الاستغراب ، عندما صوّر الشاعر أعراسا وهمية ، فيكون هذا التحلّزن والالتفاف سببا بلاغيا في إثارة الانفعال العكسي تبعا للمفاجأة التي يخلص إليها صوغ القصيدة وإظهار تفاصيل حدث الأعراس.

يقول الشاعر في مطلع القصيدة :

دون مواسمها حبلى بالرّغبة أعراس الريح تجيء توسّع من عُري المَحَيى، يرقُبها من لا ميلاد لهُ

تتجلى صورة التماسك الشعري للقصيدة في الوظيفة المعجميّة المتناهضة على جنبات الحكي الشّعري المتّسم بالانسجام والتكامل والتّناسب، يرقى ذلك التناغم البلاغي حتّى يصير أسلوبا إيقاعيا يساهم في إثراء التناغم الدلالي بين المكوّنات الفنية ، وخلال ذلك التناغم الفنّي تتحول كلّ قيمة تعبيرية إلى ميزة إبداعية تساهم في بلورة الدلالة العامة للأبعاد الثقافية التي تفرزها القصيدة : فعلى سبيل التمحيص تؤدّي عبارة : **دون مواسمها** قيمة استهلالية تعني ذلك الابتهاج والائتلاف الروحي اللذين تفرزهما احتفالية استقبال الأعراس الريفية ، حيث تسود المودّة والزهو والتزيّن بالبدل والتسامح ، والسلوكات التي دأب أهل الريف على انتظار مواسمها بتوق مفعم بالأمل ، "فالنسق الريفي يحقق وجوده ضمن حدود حيّزه"[7] ، وحدود الريف تعلّم في أعراف البدويين والجبليين بقدوم مواسم الأعراس الوهمية المركوزة في عمق نفوس أهل الريف التاوقريتي [8]، حيث أمست جزءا من تقاليدهم وأعرافهم ، دأبوا على إقامتها وتعاطي طقوسها بالاحتفال بها روحيا ، وتزيد روحية هذه الأفراح حين تكون عرسا للريح لا تتطلب وجود العروسين ، ويأخذ البعد السيريّ للشاعر قيمة شعرية تتشح ببلاغة البوح والاعتراف حين يقول : **يرقُبها من**

---

[7] ين?? : ا?? خليل ،?لسا?ة ??لنس??لمضا? في?لس???ا???ئي ??سة ثقافية، ?:01،?لم?سسة?لع?بية لل??سا ? ??لنشـ? ،بي?? ? لبنا? ، 2022 ، ?: 42.

[8]: تا?ة?ي ? بل?? ?يفية ??قعة ع? بع? 70 كيل?متـ?? م? ?لاية?لشا ?، كان ? تسمى خلال?لاسـ?ما??لـ?نسي Paul Robert ، تشكل?لأع?? ? في ي?ميا ? سكانها ة?صة للابتها? ??لأ?يحية?لتي تمسح ع? ق?بها ?ـ???لـ? ??لسعي .

لا ميلاد له ، يعني بذلك تميّز العربي عمّيش بميلاده الافتراضي المقدّر والمميّز والخالي من توثيق اليوم والشهر وتبنّي سنة ميلاد افتراضية ، كلّ هذه المؤثرات الروحية تنطق الشاعر ليقول ببلاغة الخصوصية والفرادة ، فالكمون خلف العبارة الشعرية يأخذ بعدا نسقيا يحيل على ضبابية تاريخ ميلاد مرتقب قد تفرزه هذه الأعراس الافتراضية .

هيمن هذا النوع من الفرج الاصطناعي على سكان بلدة تاوقريت لسنوات أعقبت سنين الاستقلال ، حيث كانت حياتهم شبيهة بجيوبهم التي لا تختزن أيّ مشروع حياة ، كان الوجود يهمّ ببناء ذاته من فراغ وليس ثمة ضمانات تعزّز رؤى الشاعر، هذه الفترة الزمنية التي هيمنت على أذهان الناس و مخيلاتهم ، كان أغلب سكان منطقة تاوقريت يوثّقون شهادات ميلادهم بتواريخ تقريبيّة أو ما يعرف بالتاريخ المَيَّز، وقد كان كفيلا بهذا الظرف أن ينتج بعدا ثقافيا واجتماعيا جديرا بالبحث المدارسة ، توارى الشاعر خلف العبارات الشعرية التي لها بعد المعادل الموضوعي للمفقودات التي يطلبها الشاعر دون جدوى من ذلك الطلب ، وبإزاء الإحساس بالافتقاد ، يعمل العربي عمّيش على تحويل المرارة إلى عسل ، والموت إلى حياة ، وهذا الوجود الزاهي هو وجه الحياة التي تبدأ من أعراس الريح ، وأعراس الذيب ، وكلها تقام للاحتفال برمزية الإنسان المعذَّب في هذه الأرض التي شرعت في تسمية مواسمها من جديد بعدما استراحت من بطش الفرنسيين الذين منعوا الفرح عن قلوب الجزائريين لقرن ونصف قرن .

إنّ عبارة : **يرقُبها من لا ميلاد لهُ**، تخفي وراءها مدلولات لم يفصح عنها الشاعر" إن المضمر في الثقافة العربية القديمة هو حدث حاصل في لا وعي المبدع بصورة أخصّ ، وأمر وارد كنمط أسلوب ، مستتر بتمظهراته المختلفة لأن ثمة روحا للإنتاج الثقافي والمعرفي يجمع ما يكتنهه ، وما يكتنزه في لاشعوره "[9] ، فالمبدع قد يستقي قيمته الابداعية مما يضمره ولا يعرب عنه، لذلك تعني هذه العبارة عن مضمر في لاشعور الشاعر إذ يعوض الشعر الشاعر عن كثير من المفقودات الحيوية ليس أقلها حلم الحصول على الحياة المستوفية لشروط الحياة كباقي الآدميين الآخرين ، فالأصفار التي عادة ما توضع على كاغد الميلاد معوضة اليوم والشهر بالإضافة إلى السنة الكاذبة كلّها محرض على سبّ الحياة وتجاوزها إلى الحياة الشعرية الافتراضية هو في ذلك مثل عريس أعراس الريح ، يدرك أنّ لا شيء حقيقيّ بعد كلّ ميلاد يقع حوله " غياب اليوم والشهر " عن الحقيقة يعني مجازية الواقع ، كما دلّت على ذلك كلّ عبارة بذلها الشاعر لاسترجاع طقوس الفرح الجبلي أو البدويّ ، يغلف الشاعر كلّ تلك المرارة باعتزاز

[9] عبـ??لقا?? فيـ?? ،?لخ?ا ??ا??صـ ? ?مـ??لاته في?لشعـ??لـ?بي?لمعاصـ? ، ?? كـ???لمعـ?فة للنشـ? ??لـ??يع ، ?لأ?? ، 2022، ?: 37.

وحنين لمعانقة الفرح الآتي والانخراط في الأجواء السارّة التي يعد بها العمر ، حتّى وإن كانت وهمية من نسج خيوط شهوة التخييل فقط .

إذ تبدو العبارات الشعرية مزيجا مستخلصا من تماهي الواقع بالخيال ، أسهمت فيه عوامل التناسب من استئناس الشاعر وزهوه بما يعزّز من فنّيتها من مسوّغات نفسية واجتماعية في إخراج الخطاب على هذا اللون، والتي منها أنّ الشاعر العربي عميش ابن بيئته الريفية التاوقرتية ، وأنّ في عرفه الاجتماعي وبيئته التي ترعرع فيها وكبر كانت هناك أعراس تقام في الواقع ، وأخرى معشعشة في وهم ومخيلة الناس، فهي أعراس وهمية أو خرافية، تعورف عليها ، كان الذئب فيها هو العريس، ثم تبلورت فكرة العريس وانتقلت إلى عريس من ريح ، ويبدو أن الشاعر استوحى فكرة أعراس الريح من عرس الذئب أو الذيب ، وهو عرس يتزامن تجلّيه في أذهان الناس وانتشاره بينهم مقترنا بسقوط زخات المطر الأولى، مع بداية كلّ خريف تاوقريتي، وفي نزول هذه القطرات بعد اجتماعي منوط بأحوال الفقراء والمساكين ، فيكون بمثابة الخبر الاعلامي العاجل الطارئ على حياة الفقراء، لتحريضهم على التأهب لمواجهة صقيع البرد وقساوته ، فكان الناس يردّدون حين رؤيتهم للمطر في بداية فصل الخريف استعدادا لمواجهة البرد : إنه " **يعلم العراية**" ، أي يعلم الفقراء والمساكين بضرورة التهيئة والاستعداد لمواجهة البرد من مؤنة اللباس والأغطية والحطب والمجامر، "وهي أنية طينة يوضع فيها الفحم للتدفئة" ، لذلك نلفي نسق الفقر مضمرا ينطوي على ما عبر الشاعر عنه، فهو يعتزّ كثيرا بتقاليد موطنه الصغير، ويشيد بتعاطي منطقته لهذه الطقوس الاجتماعية التي استمدها من أعماق أعراف مجتمع تاوقريت.

إنّ في سقوط المطر إذن إنذارا للفقراء يدعوهم إلى الاستعداد لتوخي الأجواء الممطرة المباغتة تحمل في مدلول باطنها تخوّف الناس من قساوة برودة السبعنيات والثمانينيات التي انماز بها مناخ منطقة مسقط الشاعر من جهة ، ومن ناحية أخرى فإنّ سقوط تلك القطرات لا تعتبرا غيثا في آوانه، فحسب وإنّما هي قطرات عابرة فجائية تأتي لتنظّف أرض الحصاد وتلطيّف الأجواء ،عقب جمع محصول القمح مع كلّ صيف ، وكانت تعرف الزخات الصيفية **بصلاّحة النوادر**، لذلك اقترنت هذه الزخات الباردة بمتصور واقع في أذهان الناس أنذاك، وكأنها احتفالات تشبه أجواء العرس ، تجسّدت في مخيلتهم مقترنة بعرس الذئب ، و هو عرس لا وجود له في الواقع ، وغير محسوس به احتفاليا، إلاّ في متصورهم الذهني والعرفي معا ، وإنّما وقعت في خواطر الناس فكرة العرس لسقوط المطر في غير آوانها، وهي بذلك زخات عابرة ممهدة لعملية الحرث أو الزرع ، كعرس وهمّي يثار حوله الضجيج ولم يُقم .

يستحضر الشاعر مواسم الأعراس في السطور الشعرية :

دون مواسمها أعراس الريح تجيء تغلغل مَرْقبُها في أفئدة البدو المؤتلقين بفرط الشوْقْ

يغدو واحدهم يهذي بلسان الحال غدا تكتمل الأرضُ وتثمر بالخير مناكبها

أَحْبَلَها دون مخاضٍ غيمٌ نكح الطّينَ وصحّ السّوْمْ

يلحظ القارئ بروية وتثبت العبارة المكرّر توظيفها: **دون مواسمها أعراس الريح تجيء.**

يستعين الشاعر بأسلوب التكرار المتضمن لدلالة التأكيد المعزّز لتعاضد سطور القصيدة، فشكّل نقطة استرعاء لوعي القارئ ، حين استجاب بدوره لمركزيّة موضعها المتزامن مع مستهل السطور الأولى للقصيدة، وقد وضّح الشاعر ترقّب البدو من الناس على وجه الخصوص، أو أفئدة البدو قدوم هذه الأعراس التي تجئ في غير مواسمها، من حيث يشكّل قدومها فأل خير لعام يبشّر بالخير كله ، فيخرج أهل القرية من حالة سكون ورتابة و استقرار إلى الدخول في حالة عنفوان ونشاط من التهذّي و الهذيان سببها اغتباط وابتهاج دغدغ مشاعرهم وغيّر مسار رتابة حياتهم بنزول الغيث في غير أوانه، وهو استبشار بعام قادم مثمر بقدومها ، ولكي يصوّر الشعر أثر هذا العرس على القرويين حاك صورة شعريّة مؤسلبة بقوله :

أَحْبَلَها دون مخاضٍ غيم نكح الطّين وصحّ السّوْمْ

للشاعر ثقافة دينية نشأ عليها أهّلته لصياغة الشعر بمعاني ومفردات من القرآن الكريم ، تظهر في بعض من ألفاظه الشعريّة كلفظة السّوْم ، الدالة على الحسن والروعة الناتجين عن تليين الطين التي تستعمل في صناعة أواني فخارية يدوية بالغة الجمال ، ولفظة السوْم وردت في القرآن الكريم.. لقوله تعالى:"زيّنَ للنّاس حُبُّ الشَّهواتِ مِنَ النِساءِ والبَنينَ والقَناطِيرِ المقنْطَرَة منْ الذَّهب والفضّةِ والخيل المسّوَمةِ والأنعامِ والحرْثِ ذلكَ متَاعُ الحَياةِ الدُّنيا وَ الله عندَه حُسنُ المآبِ"[10] ، فبالإضافة إلى الاحتفاء بأعراس من ريح انتقل الشاعر إلى سرد ما ينجرّ عن قدوم هذه الأعراس، فصوّرها في شكل مخاض ولادة أسفره نكاح غريب طريف وقع بين الغيم والطين ، وهي مفارقة عجيبة برزت أسلوبيا فتسببت في تحيّار[11] القارئ ، من حيث بثّت فيه تساؤلات عن نكاح غريب ، يومئ بعدم التكافؤ

---

[10] ?لآية : 14 ، س???ل عم??.

[11] لغ?ة تحيا? هي م??لمعج??لخا ? للشاء??لع?بي عمي ??لقي ?? ??فها في ه???لفصي?? لا?لالة على?لغا? في?لحي??.

بين المتناكحين : الغيم والطين، وهما طرفان غير محسوسين اشتركا في النكاح ،و الشاعر صوّره بينهما لتدليل على ما يفرزه الغيم أو السحاب من مطر، وعن تأثير هذا المطر الذي كان سببا في تليين الطين وتخليصها من الشقوق و الجفاف.

سبّب سقوط المطر في غير أوانه تهييج مشاعر الفلاحين بقول الشاعر :

هيّج مقدمُها البدوَ المأسورين بفرط الشهوة، هّبوا يغترمون بكلّ أسى ويحضّون على فعل الخير إذا يحتفلون بمحو الثّأر فلا يبقى القلب يعادي الآخرْ ، إنّ لأثر الغيث على أفئدة البدو بعدا أخلاقيا ساميا من حيث كان وازعا لتوجيه سلوكاتهم ، وتحويلها من خصلة التعادّي إلى خصلة التسامح وتناسي الأحقاد و الثأر، فكانت الغيث مسوّغا لظهور خصلة أخلاقية جديدة طارئة على حياة البدويين ، الذين جُبلوا فطريا على رغبة تشهّي المطر ، حيث تسبب مجيئ مواسم الريح في وقوع نكاح خارج عن نطاق العقل بين طرفي النكاح : الطين والغيم.

وللطين بعد اجتماعي ترفيهي استئناسي خالص في عرف صبا الشاعر، حاكى أثره البالغ على الناس ، فكان الطين جزءا لا يتجزأ من حياتهم اليومية ، دأب أهل القرية على الذهاب في رحلة تسامرية يقصدون مكان الطين ، ويجمعونه في أكياس من خلال نزهة مفعمة بالاستئناس والإخاء و التسامر القلبي طيلة مسافة الطريق، فلذلك كان للطين بعد حميمي يؤلّف بين أفئدة التاوقرتيين ، فكانت ممارستها نشاطا حرفيا يدويا وقعُها على قلوبهم أشدّ ، إذ يحضرّونه بدءا من تحويله من طوب إلى تراب بالتفتيت والغربلة واستعماله في صناعة الآواني الفخارية أو ما يعرف في تلك الفترة "بوظيفة **التملاس**"[12]، فكانت هذه العادة الاجتماعية مصدر تفاخرهم وتسامرهم واغتباطهم منذ بداية التنزّه إلى غاية تحضير الآواني وطهيها ، ورشمها بما يعرف بالنغرة ، وهي حجرة ملساء صغيرة ملوّنة تخلط مع قليل من الماء تعطي لونا أحمرا ، وكلّ هذا العمل كانت النسوة تقوم به جماعيا في الحيّ بروح من المرح في أجواء مسكونة بالفرح والتآخي والأنس وتبادل شجون الحديث ، وكانت متعتهم في البشرى التي تملأ قلوبهم وهم ينفضون الرماد على الاواني بعد نضجها" في ما يعرف بالمحمى[13]".

---

[12] ?لتملا ? يعنى به ح?فة صناعة?لا??ني بأ??عها ي??يا بع??? تم??ل??ي? بعملية?لغ?بلة ? خا?ها بالما? فتصبح جاه?? للتملا ?.

[13] ?لمحمى: ح??? تح??ها?لنس?? في ?ق??لحي ?تشعلها بالنا? ?? تضع?لا??ني?لفخا?ية بكل?ن??عها ??حجامها في ه??لمحمى ي?? ?فنها ??ضع?لكثي? م??لحجا?? عليها ، تت?? لمهلة تق?? بالتج?بة ??لخب?? ، ?م? ?? ت?فع?لحجا??

كلما استرسل القارئ في استقراء السطور الشعرية انتباته حالة شعورية إمتاعية من جراء حشد الشاعر لنظام من المفردات أسهمت في أسلبة المعطى التصوّري التشعيري العميشي ، نلحظ تلك التقويّة الأسلوبية من خلال هذا السطر الشعري :

عسل في الحلق المجروح دواء الغيظ يدومُ أنا لمْ أَشِمِ الجرحَ، وفأل الرّبْح إذا تنفي عن خاطره الصبوةُ ضائقة الرَّوْح، فيُخمد في الصّدر حريقا لا حدَّ ، يحمل السطر الشعري المتطاول النفس بعدا حنينيا، يدلّ على توق الشاعر القوي إلى مسقطه ، جغرافيا ، وطبيعيا ، ودينيا ، واجتماعيا فيه ترعرع وكبر، فقد استرشد بالعسل والحلق ، الدواء ، والغيظ ، والجرح ، والفأل والربح وضائقة الروح ، وهي ملفوظات مستمدة جميعها من الطبيعة الخالصة ، فالعسل وسيلة علاجية منذ الأزل ، وقد ذكر فائدتها الله تعالى في قوله : يَخْرُجُ مِنْ بُطُونِهَا شَرَابٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ فِيهِ شِفَاءٌ لِلنَّاسِ"[14]، إلاّ أن الشاعر خصصها لمداوة الحلق المجروح ، وهي وسيلة علاجية تستخدمها نساء تاوقريت لعلاج حرقة الحلق في شتاء المنطقة الأكثر قساوة أنذاك، حيث أفضى السطر الشعري بمفرداته إلى إخماد حريق ضاق به صدر الشاعر ، والملفوظات تنمّ عن هبّة انفعالية متأجّجة الفوران، يستشعر القارئ فيها بمزيج من أحاسيس الانقباض والانبساط ، جلبت إليها ألفاظ تخدمها مثل: الجرح والغيظ والفأل و الضائقة وخمود حريق الصدر، و يناشد الطبيعة الشاعر في موضع آخر من قصيدة أعراس الريح :

أطعمت عرار الوادي نقاء الجرح وأذّنت بلا عير كي يعقلني الناسي، وشدَدْت على جنبي عطر القمح وهنئت بنّ عُتّقَهُ غَلْيُ حَمِيمٍ آنٍ أستشعره حين البأسْ.

استوحى الشاعر صوره الشعرية مما صنعته الطبيعة و خلفته بيئته الريفية المشحونة بالبعد السكوني الهادئ الباعث على الأريحية وصفاء الروح ، فرسم لوحة شعرية ألوانها ممزوجة بمقومات الطبيعة التي تشكّلت من: العرار والوادي والتأذين ، وعطر القمح ، وهي مفردات شعريّة ذات بعد بيئي ريفي راسخ في فؤاد الشاعر عايشه ميدانيا في طفولته وتعاطته حواسه عيانيا ، كما أنّ في استحضاره للفظة حميم آن المقتبسة من سورة الرحمان ببعدها الديني رسّخت ثقافة الشاعر الدينية ، وقد وظّفها الشاعر للتدليل على ماء شديد الحرارة ، المتساوق مع عطر القمح ،

?تستخ???لا??ني ??لف?? يملأ كيا??لنس?? ??لا?فال، ?? تة?? عملية ?ة?يي??لا??ني بالنغ?? ??ضع?شكال هة?سية تتفذ? في?تقانها ??ة??عها نسا??لحي ?كذ ??نا ?كا?فلة?شا?? في هة???لاحتفالية?لبهيجة في فة??لثمانينا ?.

[14]?لآية : 69،س???لنحل .

اللائط في قلب الشاعر والمرتبط بالطبيعة ارتباطا وثيقا جعله يهيم بهذا العطر، لذلك نلمس همس الطبيعة في أذن الشاعر، والقول على لسانها ما لم تفصح عنه هي .

يشرك الشاعر العربي عميش القارئ حقيقة مشاعره تجاه الطبيعة التي استنطق جمالها بقوله : ، **ومضغت عرار الربوة والشيح الأخضر كي يذهب عنّي النَّحْس**، للتعبير عن ايلاعه العارم بالطبيعة الخضراء وبمنظرها الناضر، السائغ بما تخيّره من ملفوظات شعرية ذات النسق الريفي الخالص، ليسترعي انتباه القارئ بهذا السطر الشعري بقوله: **غنّيت بلا صوت كي لا يسمعني من داخل قلبي** ، **و** هي صورة أثارت دهشة المتلقي، من حيث غنّى في صمت وكتم عن قلبه هذا الغناء، وهي صورة تعرب عن هروب صمت الشاعر من الصمت و فرار ذاته من ذاته ، عزّزت هذه الصورة من سقف الإدهاش: بقوله : **غنّيت بلا صوت كي لا يسمعني من داخل قلبي**، فأعربت هذه العبارة الثقافية عن فرحة صامتة أو مضمرة "فمن شأن الجملة الثقافية أن تحيل إلى التحيّز المضمر الذي يختبئ تحت سحر اللغة وآلياتها المراوغة التي تمارسها من أجل التمويه على مضمراتها الكامنة ..."، [15] ، يمكن القول إذن: إنّ الشاعر راوغ باللّغة لأجل مضمر ثقافي فغنّى وأخفى غناءه، أو لنقل كتمه حتّى عن قلبه لأن غناء الرجل في مجتمع ريفي قد يهزّ أو يزعزع مكانته بين قومه ، مع أن الشاعر متيم بالغناء الماثل في فرحته التي جعلت نفسه تقلق بما يحيط بها من جمال الطبيعة الريفية ، فحرّضته على الغناء بلا صوت، ثم يوغل الشاعر في معانقة الطبيعة بذكره للعرار والشيح الأخضر، وتوسّله بهما تجنبا للنحس الذي يصيب النفس ويلازمها ، وفي استخدام الشاعر للجملة الثقافية : **النحس** تورية ثقافية تومئ بقلة الحظّ وسوء السعد ، والنحس معتقد سلبي الطاقته ، عُلق بأذهان الناس في هذه الفترة التي عايشها الشاعر تؤمن بوجوده وتتشاءم بقلة الحظّ في الحياة ، و يعرف "بالزّهْر"، أيضا وكان الناس إذا تشاءموا ، قالوا أنّ فلانا فيه ما يعرف بـ ""بن شاعة" وهي شخصية وهمية إيقونة دالة على انعدام الحظ ، لا تقدم على فعل أمر إلاّ وفشل ، لذلك اعتاد الناس على الاستبشار بالحظّ والفأل الحسن واستبعاد النحس و تحاشيه ، وهي معتقدات لازمت مجتمع الشاعر الريفي، وكانت معيارا للاستقبال الخير و حلول البشرى أو للانتكاس ونزول الكرب وانقطاع الخير.

البعد الثقافي لاستعمال الملفوظاتي للشاعر :

---

[15] ؟؟ خليل ،؟لسا؟ة ؟؟لنس؟؟لمضا؟ في؟لس؟؟؟ل؟؟؟ئي ؟؟سة ثقافية، ؟:01،؟لم؟سسة؟لع؟بية لل؟؟سا ؟ ؟؟لنش؟ ،بي؟؟ ؟ لبنا؟ ، 2022 ، ؟: 21.

تأتي قصيدة أعراس الريح حبلى بدلالات ثقافية متوارية تثير وعي القارئ بصياغاتها غير المعهودة وبألفاظها التي شكّلت بعدا إيهاميا للقارئ في قول الشاعر: **وامرأة متزوّجة جدا لا بعل لها تحترف التسآل**، إذ تختص هذه الجملة الثقافية بإظهار الدلالة النسقية ببعدها الثقافي[16] ، فيجد القارئ نفسه متسائلا عن امرأة متزوجة وغير متزوجة في الآن نفسه ، وكيف للمرأة أن تكون متزوجة جدا بصيغة المبالغة ، وهل هناك امرأة غير متزوجة جدا ، وما دلالة جدا في استعمال الشاعر لها ، وكيف لهذه المرأة أن تحترف السؤال، وما طبيعة هذا السؤال الذي كانت تحترفه ، كلّ هذه التساؤلات استدعت تصور المشهد الثقافي المتوارى خلفها ، فالشاعر بثّ حيرة في نفوس المتلقين ، حين ضاعف من درجة الزواج فجعلها امرأة متزوجة جدا ، ولعلّ قصده يخفي نسق الإخلاص والوفاء ، فقد تكون امرأة مخلصة ، شجاعة جدا ، تصون زوجها وتحافظ على بيتها وأطفالها ، فبإضافة لفظة " **جدا**" كسر الشاعر التسييق وأحبط توقع القرّاء ، كما ضاعف الشاعر من حدّة كسر المتولية ومخالفة توقعها، بقوله: لا بعل لها ، التي جاءت لتؤكد أنها إمرأة شريفة في غاية العفّة والنّقاء ، تعتمد على اجتهادها الخاصّ في توفير خبزة العيش لأطفالها، وهي وإن كانت تحترف التسآل أو السؤال بإلحاح فغايتها تنبع من شغفها المستميت بتوفير القوت وحياة آمنة.

جاءت الجملة الثقافية السابقة إذن لتعزّز من استغراب القارئ و تزيد من شغف فهمه، لأن عبارة : متزوجة جدا أخفت بعدا ثقافيا اجتماعيا أخلاقيا ، توارى خلفها ، يكمن في أنها امرأة مخلصة لزوجها جدا ، فبعد أن ظنّ القارئ أن هذه المرأة متزوجة جدا فوجئ بأن لا بعل لها، فهي غير متزوجة ، وقد تكون أرملة فقدت بعلها في الحرب، عاشت طيلة حياتها تصونه معاشرته بكرامة وتعفّف ، لجأ الشاعر إلى مخالفة التعبير للسياق الثقافي في لفظة : كثيرة التسآل ، وقد تشكّل لفظة التسآل جملة ثقافية، لأن الجملة الثقافية في نظر الناقد لؤي خليل قد تكون " ... كلمة واحدة ..وقد تكون تركيبا ، وقد تكون جملة قصيرة أو طويلة ، وقد تكون صورة فنية طويلة تشكل مشهدا فنيا ..."[17] ، والتسآل لفظة تحمل صيغة مبالغة والغلو في السؤال.

شكّلت الجملة الثقافية هذه مشهدا ثقافيا ببعده الاجتماعي المضمر ، فهي امرأة مسآلة وأسئلتها نبعت من أمنياتها العارمة في تأمين العيش لأبنائها ، تسأل بإلحاح لشدّة الخوف من المصير المجهول الذي حرضها إلى

---

[16] ينظر: عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي ، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 3 ، 2014 ، ص: 74.

[17] لؤي خليل ، السآلة النسقية المضمرة في السرد الروائي ، مجلة ثقافية، ص: 28.

التساؤل بلهفة ، فقد تسأل عن كيفية تربيتهم بمفردها أو عن سبل تعليمهم ، أو عن طرق تأمين حياة راضية لهم ، وهي بذلك تسأل نفسها عن مدى استطاعتها في التكفل بهم وتأمين المسكن والملبس والطعام بمفردها ، لذلك يلفي القارئ حمولة ثقافية توارت خلف الجملة الثقافية: "تحترف التسآل" ، فقد تكون هذه المرأة هي أمّ الشاعر السيدة المناضلة الشريفة "واشك خيرة" رحمها الله تعالى التي مثّلت دور المرأة والأب في الوقت ذاته ، كافحت لأجل أبنائها بعد وفاة زوجها في الثورة ، و الشاعر العربي عميش كان لايزال جنينا في بطنها، عملت في الأرض مع الفلاحيين وتتبعت حبوب القمح لتجمعها ، وتوفر قوت أبنائها، ثم جازفت بحياة الريف الهادئة لتنتقل إلى المدينة من أجل تأمين مستقبل أطفالها ملبسا وطعاما ومسكنا وتعليما .، فرّت بهم من حياة الريف إلى المدينة ، دون أن تدرك مخاطر المدينة التي كانت تنتظرها، وأمنيتها تعليمهم بشتى المكابدات، وقد تكون هذه الأسباب وازعا حاسما لحنين الشاعر إلى حياة الريف والتغنّي بأيامها تمجيدا واعتزازا.

ينقل الشاعر مشهدا ثقافيا آخر :

مرآة الشوق هي الأخرى في التحنان أضاعت أقوال البرّاح فلا توصِ تعرّس بالريح،لا ساعة رمل أطعمها كفيّ فتخبرني عن آتي السعد ، يومئ السطر الشعري بنفَسه الطويل بمضمَر ثقافي لمدلول البرّاح وهو شخص يبرّح في الأعراس بكلمات مديح في حقّ أهل العرس و أقاربهم ، كما أنّ لفظة السعد أو الحظّ اقترنت بطقوس المجتمع التاوقريتي لغة أو استعمالا وتداولا ، حيث ارتبطت حياة هذا المجتمع بقلة الحظّ وسوء السعد وهو ما انعكس سلبا على حياة الفرد، إذ كان عامل السعد عاملا مهمّا في تغييّر مصير الأشخاص والفرد على وجه الخصوص ، أنيط بسعادة أو تعاسة ، فكان المجتمع يؤمن جدا بفكرة السعد في تلك الفترة ، وخاصة الفتيات اللواتي فاتهن قطار عمر الزواج، يردّدن فكرة السعد التي كانت لصيقة بحياتهن ومرتبطة بمصيرهن أنذاك كثيرا.

كرّس الشاعر ملفوظات على هيئة وزنية صرفية واحدة وهي : **التحنان ، التذكار التغراب.. التحيار، التسآل** غير مألوفة تأتي على وزن تفعال ، المتضمن لدلالة الغلو والمغالاة ، وظّف الشاعر هذا الوزن لأنه يتصاقب مع شعوره بالتوّق والمرارة والتحزّن ، ففي التحنان بعد عاطفي موغل في الحنين لعناق الطبيعة و نسق البدواة وكلّ طقوس بيئته ، وفي التذكار بعد استئناسي يشي بتذكّر الشاعر لماضيه واستحضاره باعتزاز وفخر ، وفي التغراب بعد يخفي مرارة تغرّب الشاعر عن مسقط رأسه تاوقريت الذي انفصل في صغره عن بيئته و أهل قريته ، منتقلا إلى الانخراط في حياة التمدّن ، وفي التسآل بعد ملحاحي جاء ابتغاء للحصول على ردود وإجابات تشفي غلّة نفس الشاعر القلقة ، عنها يبحث بغية الانعام براحة نفسية وسكينة ، وفي التحيّار دلالة مبالغة في شعور الحيرة المفرطة

التي تومئ بمعاناة الشاعر من الإحساس بغموض المصير، لذلك تخيّره على وزن تفعال لعلها تخلّص الشاعر من انفعالات أرّقته، ولكي يحافظ الشاعر على نشاط القارئ ويبقي على وتيرة عنفوانية و تفاعله نوّع في حياكة سطور القصيدة بين التقاصر تارة والتطاول تارات كثيرات، فمن شأن هذا التقاصر أن يتجاذب وسم الأسلبة الذي برز بأسلوب الإيجاز ، أنشد في سطر شعري يعدّ الأقصر في القصيدة :

زَيْنُ المرء سلاحٌ وامرأةٌ ورَفَاهْ

يلاحظ القارئ أن الشاعر وضع معايير الجمال بتوظيفه للفظة زيْن، معطيا الأولوية لمعيار السلاح المنوط بحرفة الصيد الماثل في مصدر الشجاعة والمروءة ، فجعله زينة يتوشّح بها المرء ، وقد ينمّ عن السلاح القوة والصلابة وهو من مسببات الطمأنينة ، ثم تأتي المرأة في المرتبة الثانية ، مكمّلة لمعيار الجمال ، و حياة الرفاه ، ويأتي الرفاه كزينة ثالثة لتوطين مدلول الزيْن ، وإنّ الشاعر قد تخيّر لألفاظ وتراكيب مخصوصة انطلاقا من واقعه النفسي المشحون بالانفعالات ذات العظمة الحسّية .

تتكاثف انفعالات الشاعر فتترجم قوة حسّه في أكثر من سطر شعري ، يقول الشاعر:

خالطك التحنان بكيت كما غنيت بذات الصوت وألمت ليومض برق دلّ على كلّ مكان يلهو بعباءة هذا الليل الظّمآن

يتجلى نسق الانفعال الحار جدا في هذا السطر الشعري وفي أرجاء القصيدة كلها إلاّ أنّ الشاعر اختلفت أحواله وتباينت بين علو الانفعال وهبوطه وبين وانقباضه وانبساطه ، فبرزت العاطفة بعمقيتها في هذا السطر الشعري ، بجمعه بين صوت البكاء وصوت الحنو أو التحنان بقوله : **بكيت كما غنيت بذات الصوت** ، فعلى قدر إيقاع الغناء يأتي على سمته إيقاع البكاء ، وهو أسلوب ينمّ على صدق وقوة حسّ الشاعر العاطفي الدال على خصوصية انفعالية تأتت بهيئة واحدة، دلت على سمة التفرّد بمشاعر السمو والصدق والوفاء والصبابة والحنان ، حيث كان النسق العاطفي على سياق واحد إلى أن كسرته المخالفة الانشائية بمجازيتها في قوله : **وألمت ليومض برق ، دلّ على مكان يلهو بعباءة هذا الليل الظمآن** ، فاستعمال الشاعر للفظة يلهو شكّلت بؤرة إشعاع في هذا السطر الشعري ، تعزّزت هذه البؤرة بلفظة عباءة التي أسندت إلى ليل حولّه الشاعر إلى كائن حيّ ظمآن .

يلحظ القارئ أن نسق الطبيعة والكون بارز في متن القصيدة ، فقد شكّل النسق طبيعة المنبثق من النسق الريفي أيقونة تمثّل في مشاهد البرق والليل ، والشمس ، العرعار والشيح ، الطين ، العسل ، الكون ، بصفتها مكوّنا ريفيا يعبّر عن معطيات الريف ويتبنى نسقه الريفي ، ويثبت حضوره في القصيدة.

ويبدو أن النسق الريفي لم يكن النسق الوحيد المهيمن على القصيدة ، فهناك نسق التمدّن الذي تداخل معه في قول الشاعر :

هل رقمي ما زال عزيزا في جيبك بين الأرقام

هل غطت أرضٌ صوتي في محمولك هل ناهز شدو أعراسي؟

إن البيئة الحاضنة[18] لطفولة الشاعر هي البيئة الريفية ، والقصيدة مكوّنة من أربع صفحات، ويلاحظ القارئ أن النسق المدني تداخل مع النسق الريفي في الصفحة الثالثة ، مما يشي بأن هناك تدرّجا في دخول الشاعر في حياة التمدّن وهي مرحلة معايشة طقس المدينة ، حين وظّف لفظة :**رقمي** الدالة على الهاتف بقوله : **هل رقمي ما زال عزيزا في جيبك بين الأرقام**، يظهر إعراب الشاعر لقوة الآصرة التي يفرزها وجود رقم هاتفه بين الأرقام ، إذ يتساءل عن رقمه بحنين ورقّة ورغبة لأنه متخوّف من ضياع رقمه ، فيضحي رقما منسيا بين الأرقام .

استرسل لسان الشاعر على أسلوب الاستفهام فطرح سؤالا آخرا دلّ على أنّ نسق التمدّن يظهر في استعماله للفظة المحمول ، وقد جلب العبارة الثقافية التالية لإيقاد حسّ القارئ وإنعاش خياله ، بقوله: **هل غطّت أرض صوتي في محمولك** ، أبان عن تحوّل المشهد الثقافي بسلاسة نسق حياة الريف إلى نسق حياة المدينة ، عبّر فيه الشاعر عن مدى هيمنة صوته الذي شبهه بشساعة الأرض تعزيزا لتعبير يعقبه في النسق : **هل غطت أرضٌ صوتي في محمولك، هل ناهز شدو أعراسي؟** ،تزاحمت الأسئلة في ذهن الشاعر وتوالت متعاقبة في قوله : هل ناهز شدو أعراسي ، لتعبير على صخب صوته المصاقب لصوت الأعراس ، ويروم الشاعر من هذه الاركامات الاستفسارية إلى إخفاء بعد تسقي تجسّد في مقدار صوت مكالمته المهيمن على صوت الهاتف بمقدار صوت غنائي المهيمن على الأعراس فرحا بقدومها ، وهو سؤال يحمل بذرة إجابته بداخله من خلال إقراره الضمني بهيام الشاعر بالأعراس التي تمثّل أيقونة القصيدة بأكملها.

---

[18] ?لبيئة?لحاضنة" عبا?? م? ?ي??ي ??لنا?? ا?? علي خليل ، ?: 44

جاءت قصيدة أعراس الريح لتستخرج ما عجزت الطبيعة والبيئة عن إظهاره ، فيقول في هذا السطر الشعري :

يا ذا القُمري الزاجل خابت فيك ظنوني عدت وعاد الصوت الشادي يملأ قرميد العرش إذا يحيي الأرض وتنتفض الأرواح

ناشد الشاعر وناجى في عذل عاذل الحمام الطائر الذي تعورف عليه باسم القمري ، وهو ذَكَر الحمام الزاجل الناقل لرسائل الغزل في حقبة زمنية غابرة بين المتراسلين ، ليعرب عن دلالة خيبة ظنونه ، كأن لم يأت الحمام برسالة كان الشاعر بانتظارها ، يخاطب الشاعر القمري ويثني على عودته بصوت الشدو الذي يملأ القرميد ، والقرميد يرمز للبيوت الريفية التي كانت قرية تاوقريت مكسوة به في تلك الفترة ، فكلّ ما له صلة ببيئة الشاعر استحضره إحياء له وبعثا في مخيلته وإشادة بوقعه على قلبه ، فصوت القمري الشادي ملأ قرميد عرش قلب الشاعر فأحيا الأرض وأنعش الأرواح المسكونة بروح الحبّ المنتفضة لصوت الحمام الشادي الشاجي .

تنبني قصيدة أعراس الريح على وسم ثقافي أسلوبي ، يكفل لها الانخراط في سياق الخطاب الساذج الموسوم بالطرافة في مقاصده فإن الذي "...،تقبله النفس من ذلك ما كانت المآخذ فيه لطيفة ، والمقصد فيه مستطرفا ، وكان للكلام به حسن موقع من النفس ، والمعين على ذلك أن ينزع بالكلام إلى الجهة الملائمة لهوى النفس من حيث تسرّها أو تعجبها أو تشجوها "[19] ، فلقد اتضح لنا أنّ خيطية الشعرية في الخطاب الشعري المعرّض للتشريح الثقافي تفضي إلى ما يعجب فيطرب لأول وهلة ، بيد أن تقلبات فصول الخطاب الشعري أفضت إلى تعدّد الأنساق الثقافية المتوارية خلف الشدو والتطريب أحيانا و الحزن والحنين أحيانا أخرى ، وخلف هيئة السرور تارة و حالة الشجو و التشجّي تارة أخرى ، لذلك ألفينا سطور القصيدة الشعرية تتحلزّن فتنقل العبارات الثقافية من نسق الفكاهة والإطراف إلى نسق جديّة موضوع الأعراس ، فكانت فضاءات النصّ الثقافية مشحونة بأبعاد الأنساق الريفية والمدنية الاجتماعية الطبيعية والدينية بتشعباتها التفاؤلية ، والأخلاقية العالية ، المستوحاة من بيئة أعراف الشاعر الريفية ، وكذا الدينية السند الرئيس للغة الخطاب ، من حيث جسّدت خاصية الإبداع ، وتبعا لذلك فقد اتسمت معجمية قصيدة أعراس الريح بالسذاجة الخالصة ،ثم بوثبتها من النسق الريفي إلى النسق المدني وتداخل النسقين معا في مواضع القصيدة ، لتتواشج أحوال الهزل بأحوال الجدّ، وبتماهي الشاعر مع عالمه الخاصّ ، ومع اللغة التي تنكشف عن غوامض ذلك الكون المشحون بالأسرار ، فكانت وسيلة مقاربة لتلك العوالم التي

---

[19]: حا??لة??اجني ، منها??لبلغا? ?س???لأ?با? ، تحقي?: مح??لحبي? ب??لخ?جة ، 2:? ، ???لغ? ??لإسلامي ، بي?? ? لبنا? ،1981. ?: 365.

تجتذبنا بسحريتها إلى تأمّل الخوارق التي عادة ما تبدر عن طقوس الناس وأعرافهم ومعتقداتهم الراسخة ، ذات المنزع البيئي الريفي الهادئ .

القرآن الكريم :

[1] الآية : 14 ، سورة أل عمران

[1] الآية : 69، سورة النحل

مراجع البحث :

[1:] الجاحظ ، البيان والتبين ،ج:1 ، دار إحياء التراث العربي بيروت لبنان ، 1968 .

[2] : أبو حيان التوحيدي ،الإمتاع والمؤانسة ، دار مكتبة الهلال بيروت لبنان.ج: .2

[3:] عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي ، قراءة في الأنساق الثقافية ، . المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، 2014 .

[4:]: إدريس بن مليح ، المختارات الشعرية ، وأجهزة تلقيها عند العرب ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط المغرب ، 1995 .

[5]: حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق: مُحَّد الحبيب بن الخوجة ، ط:2 ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت لبنان ،.1981

[6]: تامر سلوم ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، ط:1 ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، 1983 .

7: عبد القادر فيدوح ، الخطاب الواصف ومؤولاته في الشعر العربي المعاصر ، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع ، الأردن ، .2022

8: عبد الملك مرتاض ، نظرية البلاغة ،ط:2 ، دار القدس العربي الجزائر ، 2010 .

9: لؤي خليل ، السلطة والنسق المضاد في السرد الروائي دراسة ثقافية، ط:01، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت لبنان ، 2022 .

تجليّات الأنساق الثقافية في شعر الأمير عبد القادر الجزائري

Manifestations of cultural harmony in Prince Abdelkader's poetry

أ.د/الحاج جغدم

djourdemhadj@gmail.com

جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف – الجزائر

ملخّص:

تتطلّع هذه الورقة البحثية الموسومة بـ "**تجليات الأنساق الثقافية في شعر المير عبد القادر الجزائري**" إلى مكاشفة الأنساق الثقافية التي ينبني عليها الخطاب الشعري لدى الأمير، متوقفين عند موضوعه "الفخر" باعتبارها من المكونات المركزية لعناصر النسق الذي كان قبلياً، ثم انزاح مع الشعر ليكون في ضمير الأمة؛ إذ تقوم فيه "الأنا" مقاماً أساسياً يختص فيه الشاعر مهاراته في تضخيم الذات مقابل تحقير الآخر واعتباره بمثابة خصم.

الكلمات المفتاحيّة: تجليات، الأنساق الثقافية، الأمير عبد القادر، الجزائري.

Abstract:

This paper, tagged "Manifestations of Cultural Stereotypes in the Poetry of Mir Abdelkader Algeria", looks forward to revealing the cultural stereotypes on which the Prince's poetic discourse is based, stopping with his theme "Pride" as one of the central components of the formulaic elements of the formulaic formats, and then moving away with poetry to be in the conscience of the nation; The "ego" has an essential place in which the poet specializes in his skills of self-amplification versus demeaning the other and viewing him as an opponent.

Keywords: Manifestations, Cultural Pattern, Prince Abdelkader, Algeria.

1. مقدّمة:

يُعدُّ النقد الثقافي نشاطاً فكريّاً ومعرفياً، أفرزته مناهج النقد وتياراته المختلفة لما بعد الحداثة؛ إذ ظهر كرد فعل على المناهج النسقيّة التي فوضت النص الأدبي وعزلته عن محيطه وسياقاته الخارجية، وهو بذلك الانتقال بالفعل النقدي من نقد النصوص والعناية بجمالياتها الأسلوبية إلى نقد الأنساق المهمشة فيها، وبهذا يتخذّ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره، كما أنه فعالية تستعين بالنظريات والنظم المعرفية لبلوغ ما تأنف المناهج الأدبية المساس به أو الخوض فيه، وهكذا يسعى إلى مقاربة فعل الثقافة في المجتمعات وهذا ماي جعل من النقد الثقافي نظرية لا في الثقافة وإنما في نقد المستهلك الثقافي.

أولا: النقد الثقافي: النشأة والتحول:

إنّ نشأة النقد الثقافي كانت غربيّة؛ إذ ظهرت الإرهاصات الأولى بأوروبا مع جماعة فرانكفورت مع الثنائي "أدرنو" "فالتر بنيامين"، دون أن نغفل جهود مركز برنغهام للدراسات الثقافية ببريطانيا، حيث يرى الناقد الأمريكي "فنست ليتش" أن لهذا النقد تاريخاً طويلاً، أسهم في تشكيل الدراسات الثقافية-لاحقاً-، ويُعدُّ الناقد –سالف الذكر- من الذين دعوا إلى مشروع نقدي معاصر، هذا على الرغم من ظهور النقد الشكلاني، وما يقاربه من اتجاهات والتي شكلت معوقاً كبيراً في مسيرته، بسبب تقييد الدّرس الأدبي بالنص دون الالتفات إلى سياقاته الثقافية الخارجية.

وعليه، لا يمكن للنقد الثقافي أن يتخلّى عن ميزات خاصة في النقد الأدبي؛ إذ يستفيد من تجربته في قراءة النصوص وتحليل أساليبها وأنساقها؛ أي تلك التي تجعلها قادرة على توسيع آفاق الرّؤية لدى المتلقي، حيث تُحيل تسمية هذا الاتجاه في شقها الأوّل باعتبار كلمة النقد إلى الجانب الأدبي، وفي الثاني الثقافي على مجال فكري واسع هو الثقافة، وهذا الانقسام جعل روّاده يخشون من تشظيه، وبالتالي عجزه عن تحقيق تفرده.

أمّا النقد العربي-الحديث والمعاصر- لم يكن هو الآخر بمنأى عن هذا التوجه الجديد، "يمكن القول إن النقد الثقافي كما يوحي اسمه نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضعاً لبحثه وتفكيره، ويُعبّر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها، وبهذا المعنى فإن النقد الثقافي نقد عرفته ثقافات كثيرة، ومنها الثقافة العربية قديماً وحديثاً[1].

إنّ المستقرئ لهذا النصّ، يجد أن للعرب إسهاماً في مجالات التاريخ والنقد الثقافي والاجتماع والسياسة، مما يتماشى مع الثقافة ويشكل نقداً لها، ولنا فيما كتبه طه حسين، والعقاد، وجماعة الديوان، ثم نقد أدونيس في

[1]-البازغي والرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002، ص05.

الثابت والمتحول، وما كتبه بعض الباحثين المعاصرين كعبد الله العروي، ومُحَمَّد عابد الجابري، وطه عبد الرحمان وعلي حرب، ومحمود أمين العالم، ما يدل على ذلك[2].

لكن يبقى الناقد السعودي "عبد الله الغذامي" صاحب السبق في تهيئة المناخ نحو التأسيس لنسخة عربية في كتابه الموسوم بـ "النقد الثقافي –قراءة في الأنساق–" فازداد التفاعل العربي مع هذا الوافد الجديد؛ إذ يشتغل عليه عديد النقاد–تنظيراً وتطبيقاً– فكان منهم من نقل هذه الثقافة النقدية من مثل: محسن جاسم الموسوي في كتابه "النظرية والنقد الثقافي–الكتابة العربية في عالم متغير"، وعبد الفتاح العقيلي في كتابه "النقد الثقافي–قضايا وقراءات" وعبد القادر الرباعي في كتابه "تحولات النقد الثقافي"، أما في جانب إنتاج هذه الثقافة النقدية نذكر: عبد الله الغذامي في كتابه "النقد الثقافي"، ويوسف عليمات في كتابه" جماليات التحليل الثقافي"، وصلاح قنصوة في كتابه "تمارين في النقد الثقافي".

ثانيا: تجلّيات الأنساق الثقافية في شعر الأمير:

إنّ المتأمل في شعر الأمير عبد القادر يجده لا يستند إلى رصيد ثقافي ضارب في أعماق الحضارة العربية الإسلامية، تقوم فيه "الأنا" مقاماً محورياً ومركزياً؛ إذ يعتمد على هذه "الأنا" اعتماداً مصيرياً إلى درجة يُصبح معها القول هو "الجملة الثقافية" ومؤداه أن شاعرنا يُرسّخُ هذا النسق، فيستهل قصيده بخطاب "اللّحن"، ومعه يتنامى نسق "الأنا"[3].

من هنا، ظلّ الشعر الجزائري الحديث، وشعر الأمير عبد القادر "سجلاً لأحداث وذكريات الهلالية وبيئتها الأصل الحجاز، قد بات يفاعل المكان الجديد، ويتواجد معه بصميمته(...) لقد دأبت الهلالية، حتى بعد أن سلخت أجيالاً بيئتها البربرية وبعد أن تمازجت تمازج الثقافة والرحم، تُسقط قيم الموروث الحجازي على واقعها وتستجلي تضاريس موطنها الجديد(..) لقد كرّس تلك التقاليد التي جعلت عملية الإسقاط الثقافي تُماهي بين محليتها المغاربية وأرض الحجاز، وسيغدو هذا التفعيل تقليداً متواصلاً في قصائد الحنين"[4].

---

[2]–ينظر: عبد العاطي كيوان، التفكيك الثقافي–قراءة في سرد الغذامي– مكتبة الآداب، القاهرة، 2017، ص42.

[3]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي–قراءة في الأنساق– الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004، ص127.

[4]–سليمان عشراتي، الأمير عبد القادر الشاعر، دار الغرب، وهران، ط1، 2001، ص48.

وعليه، فإنّ هذه اللوحات الشعرية- الآتي ذكرها- لا تتمحور في جملة من الأنساق الثقافية النسقيّة التي ينبني عليها شعر الأمير، إذ سيكون دورنا في البحث عن الدلالة النسقيّة التي تأخذ بعداً نقديّاً يرتبط بالجملة الثقافية، حيث تتمظهر "مكونات مركزية لعناصر النسق الذي كان قبلياً، ثم انتقل مع الشعر ليكون نسقاً ثقافياً، على أنّ الجملة الولود التي تتولد عنها سائر الجمل النسقية الأخرى ومنها صنع الشاعر مهاراته في تضخيم الذات مقابل إلغاء الآخر"[5].

وسنوجزها في الآتي:

-الافتخار بالخصال والنسب الشريف.

-تضخيم الذات وإلغاء الآخر.

-الإشادة بالبادية والمرأة والاعتداد بالخيل .

والمتصفح لأشعار الأمير يجدها "استهلت بعض أشعار عنترة وأضرابه من الشعراء الجاهليين، واستحضرت مواجد أولئك الشعراء في الإعراب عن الحبّ وإظهار شمائل العزة والكبرياء والفروسية، وضاهتهم في الاعتداد بالخيل، الصاقات الجياد، ومخاطبتها ومقاسمتها المشاعر، كما جراتهم في استعراض المآثر الشخصية من موقع أخلاقي فخري متزن وبعيد عن التبجح"[6] .

والأكثر من ذلك، فإنّ شاعرنا "استمد شيئاً من خصائص الأدبية التراثية كما جسدتها تجارب الفحول من أمثال طرفة والنابغة والمتنبي والبحتري وأبي تمام وغيرهم(..) ولذلك جاءت قصائد الأمير إحيائية تضع القارئ في جو الشعرية العباسية والأوية والأندلسية، بل وطفقت تقربه من ذوق المعلقات ومن شعر الفروسية فيه خاصة"[7].

1- الافتخار بالخصال والنسب الشريف:

يقول الأمير:[8]

لنـــا في كـــلّ مكرمـــة مجـــال ومـن فـوق السـماك لنـا رجـال

[5]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي-قراءة في الأنساق-، ص127.

[6]-سليمان عشراتي، الأمير عبد القادر الشاعر، ص108.

[7]-م.س، ص109.

[8]-الأمير عبد القادر، الديوان، ص34.

ركبنـــا للمكـــارم كـــل هـــول وخضـــنا أبحـــراً ولهـــا زجـــال

إذا عنهـــا تـــوانى الغـــير عجـــزاً فـــنحن الراحلـــون لهـــا عجـــال

ويقول أيضاً:[9]

ورثنـــا ســـؤددا للعـــرب يبقـــى ومـــا تبقـــى الســـماء ولا الجبـــال

فبالجـــدّ القـــديم علـــت قـــريش ومنـــا فـــوق ذا طابـــت فعـــال

يكفـــيهم شـــرفاً وفخـــراً باقيـــاً حمـــلَ اللـــواء الهـــاشمي الأطـــول

والظّاهر في هذه الأبيات، أن الشاعر يستند في خطابه الشعري على الرصيد الثقافي العربي الإسلامي الذي ورثه عن أجداده وقد شكلت موضوعة الفخر فيه البؤرة المركزية، حيث يقوم على أصل من الأفعال (الكرم، السخاء، الإقدام، الشجاعة). فقوله منثوراً: "لنا في كل مكرمة من المكارم مجال نترهْيَأفيه، ولنا في كل مأثرة من المآثر مضطرب نتسابق إليه. فنخفّ إلى القتال في الهيجاء، فنسجل الانتصارات"[10].

وأيًّا كان الشأن، فإنّ تنامي "الأنا" النسقية يتوارثه الشعراء جيلاً بعد جيل، فينتقل مع الشخصية الوارثة، ثم إلى المجتمع. "إنّ من يتفحص أشعار الأمير وتراثه الفكري والصوفي لن تفوته الخلفية التعليميّة التي أسس عليها الأمير ثقافته، ما يؤكد ارتباطه الوثيق بالتراث"[11].

2- تضخيم الذات وإلغاء الآخر:

إن المتمعن في شعر الأمير، يجده يستميز بخاصية "تضخيم الذات وإلغاء الآخر"، وهي ميزة تُدرج ضمن ما يعرف بـ "نسق الاستفحال" التي ظلّت تتسم بها شعرية الفخر لدى الشعراء العرب القدامى حيث "مذهب تفخيم الذات وتنزيهها ووسمها بصفات الكمال والقوة والغلبة والاستبداد، إذ أن معادلة الخطاب الفخري في الشعر العربي

---

[9]-م.س، ص36.

[10]-عبد الملك مرتاض، أدب المقاومة الوطنية، دار هومة، الجزائر، 2002، ص174.

[11]- سليمان عشراتي، الأمير عبد القادر الشاعر، ص107.

تعتمد في طرف منها على تشييد صورة مثالية للذات متكاملة الأبعاد المحققة للمجادة، وتعتمد في طرفها الآخر على هدم مكانة الخصم وتقزيمه وتحقيره والاستهانة بشأنه"[12].

يقول الأمير:[13]

ألم ترى في خنق النّطاح نطاحنا غداة التقيناكم شجاع لها لوى

وكم هامة، ذاك النهار، قددتها بحدّ حسامي، والقنا طعنه شوى

شددت عليهم شدة هاشمية وقد وردوا ورد المنايا على الغوى

والقارئ لهذه النتفة الشعرية، يتبدى له "نسق الاستفحال" الذي صار يُميزُ شخصية الأمير عبد القادر الجزائري، ويلون شعره بألوان "النسق الثقافي " الذي ورثه من أسلافه الفحول، حيث اعتداد الذات الشاعرة بذاتيتها، مقابل تحقير الآخر واعتباره دائماً بمثابة خصم لابد من سحقه". "فالسياق الفخري هنا شخصي- جمعي في الآن نفسه-، والنعوت الإعلانية فردية شمولية كذلك، والغاية هي إجلاء صورة الفرد الرّمز المحمي بقوته(... المر الذي يبين أن الغاية من الفخر كانت توطيد المكانة تحقيقاً للمقاصد الشخصية والجماعية"[14].

يقول الأمير:[15]

سلوا عنّا الفرانيس تُخبرنكم ويصدق، إذ حكت، منها المقالُ

3- الإشادة بالبادية والاعتداد بالخيل:

إنّ المتأمل في شعر الأمير عبد القادر، يقف عند عديد التقاطعات الخطابيّة، فسياقاته تحاور الجملة النسقية الثقافية العربية، إذ تتجلى قيم وصور وتقاليد الجاهلية، فتأثره بالشعر العربي القديم "حلي وملموس في الجملة، بل

[12]- سليمان عشراتي، الأمير عبد القادر الشاعر، ص158.

[13]-الأمير عبد القادر، الديوان، ص56.

[14]- سليمان عشراتي، الأمير عبد القادر الشاعر، ص155.

[15]- الأمير عبد القادر، الديوان.

إنه سيرى التناص يتجلى مع قيم وصور وتقاليد خطابية جاهلية لاسيما ما تعلق منها بقيم الفروسية والنخوة والوصف والإشادة بجمال المرأة وبالبادية وفضائلها"[16].

يقول الشاعر:[17]

لـو كنـت تعلـم مـا في البـدو؛ تعـذرني لكـن جهلـت وكـم في الجهـل مـن ضـرر

ويقول أيضا:[18]

إذا مـا اشـتكت خيلـي الجـراحَ تحمحمـاً أقـــول لهـــا: صـــبراً كصـــبري وإجمـــالي

نستنتج مما سبق، أنّ الأنساق الثقافية في شعر الأمير، تتمظهر في:

1- إنّ المتأمل في شعر الأمير، يجده يستند إلى رصيد ثقافي ضارب في أعماق الحضارة الإسلامية، تقوم فيه "الأنا" مقاماً محوريّاً ومركزيّاً.

2- إنّ المكونات المركزية لعناصر النسق لدى الأمير نجدها ماثلة في:

- الافتخار بالخصال والنسب الشريف.
- تضخيم الذات وإلغاء الآخر.
- الإشادة بالبادية والمرأة والاعتداد بالخيل.

3- إنّ الشاعر يستمد شعريته من الخصائص الأدبية التراثية كما جسدتها تجارب الفحول من أمثال طرفة والنابغة والمتنبي والبحتري.

قائمة المصادر والمراجع:

1) البازغي والرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002.

[16]- سليمان عشراتي، الأمير عبد القادر الشاعر، ص109.

[17]- الأمير عبد القادر، الديوان، ص44.

[18]- المصدر نفسه، ص42.

2) سليمان عشراتي، الأمير عبد القادر الشاعر، دار الغرب، وهران، ط1، 2001.

3) عبد العاطي كيوان، التفكيك الثقافي-قراءة في سرد الغذامي- مكتبة الآداب، القاهرة، 2017.

4) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي-قراءة في الأنساق- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004.

5) عبد الملك مرتاض، أدب المقاومة الوطنية، دار هومة، الجزائر، 2002.

الرواية العراقية واختراق المحظور

قراءة في رواية (الحلوة) لوارد بدر السالم

د. همام ياسين شكر

جمهورية العراق– محافظة الأنبار

ملخّص:

ثمة خطوط حمراء لم يجرأ الروائي العراقي على تخطيها الا بعد أن هبت رياح التغيير المشؤومة في العام 2003م، إذ أدى الانعتاق الكبير وربما الانفلات إلى تحرُّرِ الذات العراقية من سلطة الرقيب، فاخترقت محظورات عدة، تنوعت أبعادها بين السياسي والديني والاجتماعي. وقد كان من آثار هذا الاختراق تعرية الأنساق الثقافية التي تتحكم بوعي الفرد و لا وعيه وتحاول تضليله بجملة أفكار وسرديات اصطنعتها السلطة خصيصاً من أجل السطوة والسيطرة بغض النظر عن شكل تلك السلطة سياسية كانت أم دينية أم اجتماعية.

ثم هناك على الجانب الآخر أنساق ثقافية اختبأت خلف الجمالي؛ لأدلجة المتلقي بقالب فكري عملت الرواية عبر لعبة سردية متقنة الى تمريره خلسةً الى متلقي الرسالة، لاسيما ما يتعلق بالجانب الديني من قضايا التطرف وما يتصل به من مسميات الارهاب أو الاسلاموفوبيا، فضلاً عن قضايا الالحاد والتحرر من الثوابت الدينية.

اتكاءً على ما سبق تحاول هذه الدراسة تسليط الضوء على جملة المحظورات المخترَقَة، لتلتقط منها مضمرات الخطاب، سواء ما تم تعريته وفضحه من قبل الروائي (المضمر في الخطاب السياسي والديني والمجتمعي)، أو ما تم تشفيره وتسنينه من قبل الروائي نفسه (المضمر في الرسالة الروائية)، ثمة فرق بين الآيديولوجيا في الرواية، والرواية كآيديولوجيا.

الكلمات المفتاحية: المحظور، رواية الحلوة، الإيديولوحيا، وارد بدر السالم

Abstract:

There are red lines that Iraqi novelists did not dare to cross them till the year (2003 A.M.) when the ominous winds of change had stormed. As the great emancipation and the chaos as well led to liberating Iraqi persons of censor authority, so they penetrated many prohibitions, varied into political, religious and social dimensions. One of the effects of such penetration was losing the cultural patterns that control the consciousness as well as the sub-consciousness of individuals. It also tries to mislead them with a set of ideas and stories created specifically by the authority to impose power and control, regardless of the form of that authority, whether political, religious or social. On the other hand, there are cultural modes hidden behind the aesthetic one; to ideologize the recipient with an intellectual temper, the novel tries to convey it stealthily to the recipient of the message, throughout a skillful narrative trick, particularly with the religious aspect of extremist issues and related forms such as terrorism and Islamophobia as well as issues of atheism and freedom from religious constants.

Based on the foregoing, this study tries to shed light on the penetration of taboos, to pick out the implications of discourse, whether what has been stripped and exposed by the novelist (implicit in the political, religious and societal discourse), Or what was encoded and enacted by the novelist himself (inferred in the narrative message), There is a difference between ideology in the novel, and the novel as an ideology. Keywords: Taboos , Al Hilwa novel, Ideology, Warid Badr Al-Salim

مقدّمة:

لم يكن الخطاب الروائي العراقي بمنأى عمَّا شهدته الساحة العراقية من أحداثٍ وويلاتٍ في العام 2003م وما أعقبه من أعوامٍ وحتى اللحظة، فقد ألقى التغيير السياسي بتبعاته على الميادين كافة، أدبية كانت أم دينية أم اجتماعية، لكلِّ ميدانٍ نصيبه من التغيير والتجريب. وما دامت الرواية فنا يحاكي الواقع فلا مناص لها إذن من التأثُّرِ بمجرياتِ ذلك الواقعِ وأبعادهِ السياسية والدينية والآيديولوجية والاجتماعية؛ لأنَّها في النهايةِ من صنعِ

كاتبٍ هو ابن واقعٍ محددٍ زمانياً ومكانياً بمنظومةٍ فكريةٍ لها أبعادها ورؤاها التي ترتكز عليها، وتميّزها عن غيرها من المنظومات.

لقد دخلت الروايةُ بعد التغيير مرحلة جديدة على مستوى البناء السردي والثيمة الروائية، فتغيَّر معمارُ الرواية، وتغيَّرت ثيماتُها وتحرَّرت من سلطة الرقيب، وباتت تخترق التابوهات وتعرّي الأنساق الثقافية والإيديولوجية السياسية والدينية والاجتماعية بسردٍ غير مباشرٍ أحيانا، وتقريرية فجة أحيانا أخرى. ولعلَّ من أبرز الروائيين نتاجاً ومواكبةً لمستجدات الواقع العراقي، الروائي وارد بدر السالم، فقد شكَّلت روايته وثيقة تاريخية ونقدية أرَّخت لفترة سوداوية فجائعية، بقلمٍ روائيٍّ ثوريٍّ فكَّك البنية الايديولوجية للسلطة، وخلخل نسقية منظوماتها الفكرية، لكنَّه هو الآخر لم يكن بريئاً من الخلفية الإيديولوجية، فثمة سلطة نصية مارستها سردياته على القارئ عبر لعبة سردية متقنة.

اتكاءً على ما سبق تحاول هذه الدراسة تسليط الضوء على جملة المحظورات المخترَقة، لتلتقط منها مضمرات الخطاب، سواء ما تم تعريته وفضحه من قبل الروائي (المضمر في الخطاب السياسي والديني والمجتمعي)، أو ما تم تشفيره وتسنينه من قبل الروائي نفسه (المضمر في الرسالة الروائية)، ثمة فرق بين الإيديولوجيا في الرواية، والرواية كإيديولوجيا، ففي الأولى تسريدٌ للإيديولوجيا وتعريةٌ لها، وفي الثانية أدلجةٌ للسرد وتأسيس للنسق بما يتفق والمنظومة الفكرية للكاتب.

أولا: اختراق المحظور وهدم النسق (تسريد الإيديولوجيا)

لقد أتاحت فسحة التحرر – المتبلورة بعد الاحتلال الأمريكي للعراق– للكُتَّاب اقتحام ثيمات محظورة لم يتمكنوا من اقتحامها من قبل، لاسيما ما يتعلق بالثالوث المحرم المتمثل بـ (السياسة والدين والجنس)، إذ لم تعد السلطة السياسية ولا الدين ولا الجنس خطوطا حمراء بل فتحَ التغييرُ – للكُتَّاب والنقاد– البابَ على مصراعيه، فراحوا يفككون البنى الفكرية والإيديولوجية القابعة خلف ذلك الثالوث، فشاع على إثر ذلك خطاب روائي ناقم من الواقع القائم ورافض له. وقد اتخذ هذا الرفض أشكالا متعددة تارة بتوجيه سهام نقدية مباشرة للاحتلال وأحزاب السلطة، وتارة أخرى برسم صور فجائعية للواقع الموبوء بالقتل والخراب والفساد.

المحظور السياسي

شهدت الساحة السياسية بعد الاطاحة بحزب البعث الاشتراكي ولادة احزاب سياسية متعددة، أقل ما يقال عنها – بحسب معطيات الواقع– أنَّها احزاب انتهازية سلطوية، تعمل بحسب ما يتفق مع مصالحها وأهدافها، فتراها توظِّف كلَّ ما من شأنه أن يضمن بقاءها على رأس السلطة، تارة بالقمع، وتارة أخرى بالتستر –

إيديولوجياً- بسرديات دينية /طائفية، وخطابات طقوسية تضلِّل بها أتباعها وتزيّف بها وعيهم، ومن ثم تلزمهم بالإخضاع. ولاشكَّ بأنَّ هذه الإخضاع الإيديولوجي أكثر خطراً من سواه من الأدوات القمعية، لأنَّه يعمل على تدجين وتطويع الأفراد خفية، إلى الحد الذي تَظهرُ فيه السلطةُ لأتباعها على أنها هي الصواب والحق وما دونها خطأ وباطل. تساهم السلطة بصناعة الثقافة مصادرةً بذلك وعي الجماهير التي تبدو مسلوبة الإرادة تماما، تابعة وانكفائية وذليلة[1].

وهنا يأتي دور الروائي (وارد بدر السالم) بعدِّه مثقفاً عضوياً –كما هو تعبير أنطونيو غرامشي- يمتلك وعياً متقدماً، ورؤية نافذة، فلا يُزيَّف وعيه، ولا تُضلَّل رؤيته بالتبريرات والحيل الإيديولوجية، بل هي على العكس من ذلك تكشف ألاعيب السلطة السياسية وأجهزتها الايديولوجية، وتعبر بحق عن معاناة وطموحات المجتمع الذي ينتمي إليه، لاسيما الطبقات المسحوقة منهم، وترسم لهم – سردياً - طريق الخلاص أو على الأقل الانعتاق من أسر القيود الإيديولوجية التي تصنعها السلطة بإتقان، لاسيما وأنَّه يتكأ على خلفية ماركسية، تحتم عليه أنَّ يكون مثقفا عضويا، وكاتبا ثوريا، يقف على الند من الخطاب الرأسمالي الذي تتبناه أغلب الأحزاب السياسية المتربعة على عرش السلطة.

ثمة رموز سياسية عوَّلت عليها الرواية في عملية خلخلة وهدم الأنساق الثقافية والإيديولوجية التي تتكئ عليها السلطة، لاسيما تلك الأنساق التي أخذت طابع التقديس، إذ عملت السلطة على توظيف أنساق دينية وطائفية آتت أُكُلها في تدجين وتضليل عقول السواد الأعظم من الشعب، ولعلَّ من أبرز تلك الأنساق ما يمكن أن نسميه مجازاً بـ(نسق العمامة) إن صح التعبير، إذ عملت بعض الأحزاب على توظيف هذا النسق المكتسب تاريخياً لصفة القداسة والرمزية الدينية، أما دينياً فلا تمنحُ العمامةُ القداسةَ والعصمةَ والتعالي لصاحبها، وإنما هي على وجه الحقيقة زيٌّ يميز المشتغلين بالعلوم الدينية عن غيرهم فحسب، ولا شأن له بالدين الحق. لكن ثمة أفعالا نسقية قد تختبئ خلف الأزياء بعدِّها منتوجا ثقافيا "[2]ينطوي تحتها نسق ثقافي ثاو في المضمر، ونحن نستقبله لتوافقه السري وتواطئه مع نسق قديم منغرس فينا، وهو ليس شيئا طارئا وإنَّما جرثومة قديمة تنشط اذا ما وجدت الطقس المناسب". فمن الرواية قول بطلها (مارك) يصف (المعمم الأربعيني): (**صادفته عدداً من المرات... مرةً بعمامةٍ صغيرةٍ تبدو أكبر حجماً من رأسه كأنَّها إطار لسيارة ألعاب، ومرةً ببدلةٍ رسميةٍ عريضةٍ تُغيّر من سحنته**

---

[1] ينظر: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن: أ.د حنفاوي بعلي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ط1، 2007م، 40-41.

[2] مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن:51.

كثيراً فيبدو أكثر خربطة من مما يبدو عليه في العمامة... لا تقلق من عمامته فهي علامة ضرورية في هذا كثير من الأحيان في هذا البلد.. الناس هنا تدجنهم العمامة أكثر من المبادئ)[3].

ثم يكمل مارك وصف إيديولوجية السلطة وانتهازيتها عن طريق تصويره لمشهدٍ ساخرٍ حدث بينه وبين (المعمم الأربعيني) بوصفه رمزاً للسلطة الحاكمة: **(فلَّ السيد عمامته السوداء ذات الأمتار الثلاثة، ووضعها كفرشة للمزات المتنوعة " لتطمئن أكثر"، ودعاني إلى جلسة عربية أخذنا فيها راحتنا متمددين بليونة على سجادة كاشان إيرانية مع أسرته الصغيرة. وهذه أول مرة في حياتي أحتسي النبيذ على مائدة سوداء كانت عمامة قبل قليل هههههههههه)**[4].

لا يحتاج الملفوظين أعلاه لطولِ تأملٍ في كشف الخلفية الإيديولوجية المتهافتة للسلطة، والتي لا تراعي الا مصلحتها وأهدافها، لذلك لا تدخر وقتا في أن تضرب – في الخفاء- بعرض الحائط قداسةَ رموزِها الدينية متى ما تعارض مع المصلحة. العمامة كما يُصوِّرها (مارك) وسيلة كسب براغماتية تستخدمها السلطة لشرعنة أفعالها وتضليل عقول أتباعها، مستفيدةً من عقم الوعي المجتمعي الذي عبَّر عنه (مارك) بقوله: **(الناس هنا تدجنهم العمامة أكثر من المبادئ)**.

وتبدو تعرية النسق أكثر جلاء ووضوحا في تلك المفارقة التي ترسمها الرواية بين المقدس والمدنس، فالعمامة – كما يتخيلها الأتباع- مقدَّسة، على خلاف النبيذ، ومن الاستحالة أن يجتمعا، لكنَّ الرواية عرَّت برسمها لتلك المفارقة مثالية الفكرة ونزعت القداسة عن النسق، فتماهى المقدس والمدنس تبعاً للمصلحة، وصارت العمامة فرشة للمزات المتنوعة وكؤوس النبيذ.

وإن من الأنساق الإيديولوجية التي وظفتها الأحزاب السياسية لديمومة سلطتها وسطوتها، نسق الطائفية، وهو نسق يختلط فيه الديني بالسياسي، يعمل على إدامة الصراع والتقاتل بمسميات طائفية، هدفه تذويب الهوية الوطنية؛ بغية بقاء الأحزاب الحاكمة على رأس السلطة، ويكون هذا عن طريقِ صناعة سرديات ومرويات آيديولوجية متخيلة، تُعبَّئ وتُصَبُّ في العقول للتحشييد والتبرير، فيُصنع للسنيّ آخر شيعياً مضاداً له، ويُصنع للشيعيّ أيضا آخر سنياً مضاداً له، ويجري كل هذا على وفقِ ما يتفق مع مصالح هذه الآيديولوجيا أو تلك.

عرَّت الرواية هذا النسق عن طريق إلقاء الضوء على المسكوت عنه والمضمر في خطاب السلطة، حين أثبتت هشاشة المرجعيات المقدسة التي تتذرع بها الأحزاب السلطوية، فليس ثمة مرجعية تقدسها تلك الأحزاب

---

[3] الرواية: 162– 163.

[4] الحلوة: وارد بدر السالم، دار سطور للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2017م، 165.

سوى المصلحة، فقد يصبح السنيُّ شيعياً والشيعيُّ سنياً إذا اقتضت المصلحة ذلك، أما سرديات المذهب والطائفة فليس الا ذرائع للتضليل والتدجين. تروي (ريحانة) عن (مارك) قوله: (**هاتفه لا ينقطع عن الرنين... وأسمعه يردد دائماً: أهلا بالسيِّد. شوف الأخ البرلماني أبو صابرين. الوزير عنده علم. الجماعة دايخين. كلهم حرامية لتخاف. نلتقي خارج السفارة. أبو الحارث طائفي مخادع.. هههه أهل العمايم هلافيت وحرامية أكثر من الأفندية. صاحبكم غدار. البضاعة بالمطار. go to دبي. Come back. frome قبرص. رايح لديترويت. راجع من عمَّان. Im سني.Im شيعي.Im مسيحي.Im كردي.. هههههه**)[5].

المحظور الديني

دخلت القيم الدينية بعد الغزو الأمريكي للعراق مرحلة جديدة، وواجهت تحديات كبيرة، فرضتها طبيعة الانفتاح والانفلات السياسي والاجتماعي والأمني، حتى أصبحت تلك القيم موضع تساؤل لدى البعض حول يقينيتها وثباتها، مقارنةً بالوافد من القيم الجديدة، التي عملت القوى الغربية والامبريالية على تزويقها وتنميقها بدعاوى الحرية والديموقراطية. والهدفُ " تعميم أنموذج من السير والسلوك، وأنماط من الأخلاق والآداب، وأساليب من العيش والتدبير، تتوافق مع الثقافة الغربية، وتنسجم مع ميول المستعمرين، لتغزو بها ثقافات مجتمعات أخرى، وهذا لا يخلو من توجه استعماري جديد، في احتلال العقل والتفكير"[6].

عملت الرواية بواسطة شخصية (مارك) على خلخلة يقينية الأنساق الدينية الثابتة، اتكاء على نزعة ماركسية لا دينية، ترى الدين مجرد إيديولوجيا أو قناع يقبع خلفه رجالات دين لتحقيق غايات وأهداف نفعية، لذلك هو يدعو صراحة إلى الانعتاق من أسره. فمن الرواية قوله: (**إسلامكم صحراوي لا يستقيم مع الحضارة الجديدة**)[7] وقوله أيضا: (**هذا برستيج قديم فعلته لأتخلص من عقدكم الكثيرة وأعيش حياة الآخر بحرية مفتوحة، فالمسيحية منفتحة إلى آخر مدى، عكس الإسلام الصحراوي المخيف المنقبض على روحه بسيف صدئ قديم**)[8].

إن قولنا لا ديني لا يتنافى مع قوله: (**فالمسيحية...**)؛ لأنَّه لم يختر المسيحية الا لأنه –كما جاء في الرواية– أراد أن يعمل في السفارة الأمريكية، أما هو في حقيقة الأمر فـ (لا ديني) كما يصرح في أماكن كثيرة من الرواية. ثم إنَّ قوله عن الاسلام بأنه لا يستقيم مع الحضارة الجديدة هو في الحقيقة أحد إفرازات الإيديولوجيا

---

[5] الرواية: 22.

[6] صورة الآخر الحضاري (نقد الاستعلاء في المركزية الغربية): عامر عبد زيد الوائلي، مجلة الاستغراب (الذاتية والغيرية)، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، بيروت، ع10، 2018م، 159.

[7] الرواية: 23.

[8] الرواية: 159.

الغربية التي عدَّت "الإسلام والحداثة ظاهرتين متنافرتين، وعليه فإنَّ تحديث البلدان الإسلامية لم يكن ممكناً من دون القضاء على الإسلام أو تدميره بوصفه ديناً وإيديولوجيا ومبادئ سياسية"[9].

ثمة ملفوظ روائي يلقي الضوء بصورة جلية على الرؤية اللادينية، يحاور (مارك) ابنة أخته (ريحانة) قائلا:

- **الحرام والحلال من صنعنا نحن البشر... حتى الدين خرافة صنعها لنا التاريخ المزيف فامتثلنا له بغباء.**
- **هل أنت ملحد يا خالي؟**
- **أنا إنسان عائم في الحياة مثل القصبة المجوفة لا يربطني دين ولا شعائر ولا غيبيات ولا كنائس**[10].

إنَّ ادعاء (مارك) بأنَّ الحلال والحرام هو من صنع البشر ولا علاقة للأديان بذلك، هو ضربٌ للأنساق الدينية الثابتة، ودعوةٌ إلى التحرر والانعتاق منها، لأنَّ الحلال والحرام وغير ذلك من القيم الدينية –كما يدَّعي- هي قيم "معطاة، وبمعنى ما مفروضة، فلا شأن للعقل في صنعها وتكوينها. إنَّ مصدر القيم بالنسبة إلى الإيديولوجية هو خبرة الجماعة واختياراتها المتراكمة عبر الاجيال في مجال الواجب والمثال والمرتجى. الجماعة"[11].

يشيع في الرواية –كما أسلفنا- حس نقدي يُعري الأنساق المضمرة ويكشف عنها سترها، بعد محاولات التزويق والتنميق التي وظفتها القوى الامبريالية في عملية عولمة أفكارها وقيمها الدينية. تروي (ريحانة) عن أخي (مارك) قوله: (**خالك العايق طارق ترك دينه وصار مع الكفار وغرقان بالفلوس والسوالف الو زينة.. قولي له الفلوس لا تصنع الرجال.. ولا نحتاجه لا هو ولا فلوسه خلي يرجع لدينه ومذهبه ويصير آدمي... والقرية أنظف من بغداد وأمريكا مئة مرة.. خلي تنفعه أمريكا.. راح يموت هناك مثل الكلب**)[12].

تضرب الروايةُ رمزياً – وبلغة عامية بسيطة- أنساقَ الآخر الثقافية، بواسطة (مارك) بعدِّهِ مثالا للأمريكي/الغرب الذي يسعى إلى تنميط المجتمع/الشعوب بنمط فصلته الامبريالية حسب مقاساتها الإيديولوجية. إنَّ الدينَ هو الهوية، وإنَّ نسفَ الهويةِ الدينيةِ والانسلاخ منها، هو بداية الضياع والتفكُّك، الملفوظ يُلفت النظر إلى فاعليةِ الآيديولوجية الامريكية في ترويضها للشعوب المحتلة، بالاشتغالِ على استعمارِ الانسانِ قبل المكانِ، فقد أدرك المستعمرون " أنَّ تثبيت وجودهم في بلدٍ غريبٍ، لن يكون إلا بإلغاءِ هوية الشرقي، أي خصوصيته، التي

---

(9) تصور الآخر، تمييز مؤسس وعنصرية ثقافية: مسعود كمالي، مجلة الاستغراب (الذاتية والغيرية)، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، بيروت، ع10، 2018م، 17.

(10) الرواية: 58.

(11) الإيديولوجية على المحك، فصول جديدة في تحليل الإيديولوجية ونقدها: فصول جديدة في تحليل الآيديولوجية ونقدها: ناصيف نصار، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1994م. 52.

(12) الرواية: 230.

يستمدها من الفضاءِ المكانيّ، أي من ثقافته التي تربى عليها "[13]، لذلك لا بُدَّ من أمركةِ الهويةِ عبر ثقافة يُسميها (حسن شحاتة) بـ(ثقافة الاختراق)[14].

المحظور الجنسي

بنبرة سردية أكثر جرأة واختراقا للمحظور، تنحو الرواية منحى جسديا بحتا، لتكشف للقارئ عبر محور رمزي آخر عن نوايا الآخر/المحتل في تفتيت وتذويب القيم الثابتة، بِنيَّة تفكيك الذات وتجريدها من هويتها الدينية والاجتماعية والثقافية، ومن ثم استلابها واخضاعها والسيطرة عليها.

ثمة أصوات شاعت بعد الحرب الأمريكية للعراق تنادي بالتحرر الجسدي والجنسي، مبررة ذلك بالحرية والانعتاق من أسر العادات والتقاليد البالية بزعمهم، بعد فسحة الحرية الوهمية المتحققة، ولعل من أهم ما طُرح على الساحة هو الدعاوى الإيديولوجية لتحرير الجسد النسوي – في المأكل والملبس والسلوك– من قبضة القيود الدينية والاجتماعية والثقافية المفروضة.

لقد لفتت الروايةُ النظرَ عبر شخصية (سراب) الى قضية الذكورة في المجتمعات الشرقية وهي من القضايا التي استفحلت بعد عام ٢٠٠٣ ، اذا رافق التغيير السياسي كما اسلفنا تغيير في القيم والاخلاق فخرج إلى السطح ما كان مضمراً في القاع من قضايا تخص النسوية والقوامة الذكورية، فَعَلا على إثر ذلك صوتٌ نسويٌّ يحارب ما يُسمى بالمجتمعات الذكورية التي تجعل من المرأة تابعا للرجل. ويأتي هذا ضمن استراتيجية ايديولوجية مخطط لها تسعى إلى ضرب القيم الاخلاقية للمرأة.

روائياً تبدو (سراب) مثالا للمرأة المنسلخة من ثقافتها الدينية والاجتماعية، والداعية في الوقت نفسه إلى تقزيم هذه الثقافة بكافة أشكالها، ففي مجتمعٍ شرقيٍّ يُوصَف بأنَّه ذكوريٌّ تجدُ الذاتُ الأنثويةُ نفسها مضطهدةً لا تقوى على الصمود فلا بُدَّ لها من رجل يتولى أمرها وإلا ظلت سائبة، لذلك هي أرادت أن تتحرَّر من عقدةِ كونها أنثى فصبَّت غضبها على الرجال، ومن ثَمَّ مارست دور الرجل في أمور حساسة وجريئة، وقد تمَّ اختيار النزوع الجنسي دون غيره؛ لأنَّه منْ أكثر الأمور التي قد تُميِّز الرجل عن المرأة. **(سراب)** أخذتْ دور الفاعل/الرجل ومارسته مع ريحانة بعد استدراجها، ومن ثَمَّ ضربت بالقيمِ الثابتةِ عرض الحائط، بلسانِ حالٍ يقول: "إنَّ حالات الإجحاف في المجتمع مؤسسة على معايير محددة اجتماعياً لا أساس ثابت لها في الجسد"[15]، من بين هذه الحالات التسويغ الإيديولوجي لتفوق الرجال على النساء بيولوجياً، تقول سراب: **(أكره الرجال. الرجل قضيب يابس لا روح فيه**

---

[13] إشكالية الأنا والآخر: د. ماجدة حمود، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2013م، 152.

[14] ينظر: الذات والاخر في الشرق والغرب (صور ودلالات وإشكاليات): د. حسن شحاتة، دار العالم العربي، القاهرة، ط1، 2008م، 66.

[15] الجسد والنظرية الاجتماعية: كرس شلنج، تر: منى البحر، نجيب الحصادي، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2209م، 146.

والمرأة حديقة عطرة. الرجل محراث والمرأة تنور لهب. كلهم أقل شأناً من المرأة لكن الله فضلهم علينا بشكل غير معقول. المرأة للمرأة. جسد المرأة)[16]. وتقول في موضعٍ آخر: **(الرجال غادرون.. خونة.. لا يفكرون الا بمؤخرات النساء.. كلهم على نفس الشاكلة... كلهم كلاب.. الغرباء والاقارب.. الرجل عبارة عن قضيب لا أكثر)**[17]. إنَّ كلامَ الشخصية هذا وإنْ أوحى بطريقةٍ ما أنَّه كان بسببِ موقفٍ مع رجلٍ معينٍ، إلا أنَّ التركيزَ على هذا الأمر مع إشاعةِ علاماتٍ لسانيةٍ محددةٍ، يُشير الى أنَّ الشخصية تعيش صراعاً أكبر من مجردِ موقفٍ معينٍ، وإنَّما صراعها الأكبر هو صراعٌ مع قيمٍ مجتمعيةٍ صارت ثابتةً تحت تأثير إيديولوجيا دينية أو سياسية ما، فـ "الخصائص البدنية والفكرية والمهمات الموكولة للجنس خاضعة لاختيارات ثقافية واجتماعية، وليس لميولٍ طبيعيٍّ يُحدد مصير المرأة والرجل بيولوجياً، ولهذا فإنَّ وضعية المرأة والرجل مبينة اجتماعياً وليست في الحالة الجسدية، وهو ما تؤكده سيمون دي بوفوار: لا نولد نساءً، بل نصبح كذلك "[18].

منْ أجل هذا تسعى **(سراب)** إلى خلخلة الثابت القيمي وخرق المحظور؛ للوصولِ الى ذاتٍ نسويةٍ متحررةٍ من القيودِ الآيديولوجيةِ، التي ترسَّخت في بنية المجتمع، لاسيما فيما يتعلق بالجسد؛ انطلاقاً من "أنَّ الجسد مشكلٌ بطريقةٍ ما ومقيدٌ؛ بل مختلقٌ من قبل المجتمع"[19]. وقريبٌ منْ هذا ما يسميه (د.عبدالوهاب المسيري) بالواحدية الإمبريالية الصلبة، حيث تتمركز المرأة حول ذاتها وتدخل في صراعٍ أزليّ مع الآخر/الرجل استناداً إلى رؤيةٍ ما بعد حداثية ترفض الهيمنةَ الذكوريةَ وتُفككها، "وتصل هذه الرؤية قمتها (أو هوتها) حينما تُقرِّر الأنثى أنْ تدير ظهرها للآخر/الذكر تماماً، فهي مرجعية ذاتها وموضع الحلول ولا تشير إلا إلى ذاتها"[20].

ثانيا: اختراق المحظور وبناء النسق (أدلجة السرد)

ثمة سلطة نصية تمارسها الملفوظات الروائية على المتلقي، يبتغي المرسلُ بواسطتها قولبة وعي المرسل إليه بقالب إيديولوجي يضم أنساقا مضمرة تختبئ خلف الجمالي والبلاغي المتمثل بعلامة لسانية ما أو علامة أيقونية يُتقن تشكيلها لتُحقق أفضل اتصال بالمتلقي، بعدِّه المستهدف الأول بالرسالة، إذ يهُيّئ للرسالة كل ما من شأنه أن يُطوّع المتلقي ويستميله لاقتناء مضمرات الخطاب، فليس ثمة نص بريء "من الارتباط بالمؤسسة الدينية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية، فهناك علائق تربط النص بهذه الينابيع التي تساهم خفية في انتاجه"[21]

---

[16] الرواية: 193.

[17] الرواية: 156-157

[18] سوسيولوجيا الجسد: دافيد لو بروتون، تر: عياد أبلال، إدريس المحمدي، روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2014م، 128.

[19] الجسد والنظرية الاجتماعية: كرس شلنج، تر: منى البحر، نجيب الحصادي، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2009م، 103.

[20] قضية المرأة بين التحرير والتمركز حول الأنثى: د. عبدالوهاب المسيري، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2010م، 28.

[21] النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب: د. سمير خليل، دار الجواهري، بغداد، ط1، 2012م، 49.

بالتالي لا تخلو الرسالة من آليات إقناعية واستراتيجيات حجاجية، وربما وعود طوباوية قد يحصل عليها المتلقي إذا ما تبنى ذات الافكار التي يتبناها مرسل الرسالة،

وما دام الخطابُ الروائيُّ صناعةً أدبيةً وفنيةً فمن البديهي أنَّه سيُسخِّر إمكانات اللغة وتقنياتها، بلاغيةً كانت أم صوتيةً أم رمزيةً في محاولةِ ترويضِ المتلقي، فـ " الخروج من هيمنةِ الدالِّ أمرٌ ميسورٌ دائماً، وذلك من خلال الإبداع الأدبي الذي تعوَّد على الخروج على الاصطلاحِ اللغويّ، وكسرِ دائرةِ المحاصرةِ اللغويةِ لطاقاتِ الخلقِ الجديدةِ، ومِن ثمَّ تحويل اللغة إلى نظام اختلافي إشاري"[22]، لذلك ستكون اللغةُ – بأدواتها الأسلوبية والإقناعية والجدلية– داعمةً للخطابِ في تحقيقِ أهدافهِ. تقول (د.سمر الديوب): " يتصرَّف المرغِّبُ باللغةِ حين ينتقي المفردات، وينتخبها مدركاً الأثر الذي تحدثه العلاماتُ اللغويةُ في المتلقي، ومدركاً التغير الذي سينتج من المعنى حين تتغيَّر الصياغةُ اللغويةُ"[23].

هذا يعني أنَّ العلامات اللسانية في الملفوظات الروائية لا تُستعمل اعتباطاً، وإنَّما تُحمَّل بحمولات دلالية وإيديولوجية، تارةً ظاهرة وتارةً أخرى مضمرة. تكمن غايةُ هذه العلامات في ترويض المتلقي لاقتناءِ فكرة ما، مُتبناة من قبل الراوي أو البطل، أو أيًّا من شخصيات الرواية، فبين اللغة والإيديولوجيا علاقةٌ وثيقةٌ، لذلك فإنَّ تحليلَ الرسالةِ –بشكلها ومحتواها– سيُسهم إلى حدٍّ بعيدٍ في كشف الأنساق الثقافية والإيديولوجية المشفَّرة.

سعت الرواية منذ بدايتها وحتى نهايتها إلى خلق ذات متحررة، وإن كانت في بعض المواطن تبدو وكأنها تبرأ من تلك الذات (المتأمركة)، لكنَّها في حقيقة الأمر – وبحسب معطيات الرواية– سعت وبقوة إلى قولبة المتلقي بقالب مصمَّم على وفق رؤية ماركسية متجردة من الدين ومقتربة جدا من الإلحاد، ومنسلخة في الوقت نفسه من الثوابت القيمية والعادات الاجتماعية. تُقدِّم الرواية عدة رسائل إشهارية تقزِّم الدينَ وتدعو صراحةً وخفيةً إلى الانعتاقِ من قيدهِ، عن طريق إشاعةِ قاموسٍ لغويّ يسمُ الدينَ بالوحشيةِ والقمعِ والانغلاقِ، في مقابل قاموسٍ آخر يدعو إلى التحرُّرِ والانفتاحِ وصولاً إلى الإلحاد:

- **أنت ملحد يا خال.**
- **الإلحاد رؤية لدين لم يظهر كلياً بعد يا صغيرتي**[24].

إن نعت الإلحاد بأنَّه (**رؤية لدين لم يظهر كلياً بعد**) هو علامةٌ إشهاريةٌ تُشعِر المتلقيَ بأنَّه إزاء دينٍ جديدٍ له تطلعات وأهدافٌ ورؤى مستقبلية، أي إنّ الأمرَ أشبه بالشرعنةِ لنزوعٍ فكريّ لا يعترفُ بوجودِ الإله، تبعاً لما تمُّده به الفلسفاتُ الماديةُ، وإنَّ في جملة: (**لم يظهر كلياً بعد**) طمأنة للمتلقي وتبريرٌ في الوقتِ ذاتهِ، ففيها خطاب يُبرِّر

---

[22] تشريح النص: عبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2006م، 107.

[23] مضمرات الخطاب في النص الإشهاري: د. سمر الديوب، صحيفة طنجة الأدبية، 2012/9/24م.

[24] الرواية: 82.

هفوات الإلحاد وانتكاساته بأنَّه دينٌ لم يكتمل بعد، فهو في طريقه إلى الاتساعِ والكمال، ومثل هذا الخطاب يُطمئِنُ المتلقيَ ويدعوه إلى أنْ يطأ بقدميه هذه الأرض ذات النزعة المادية الصارمة، والطمأنة في إحدى صورها برهنة[25].

ثم إنَّ ثمة عبارات أخرى في الروايةِ إذا ما قُرأت بدقة فإنَّها ستُنبئ القارئ بسعةِ المساحةِ التي يأخذها التفكيرُ اللادينيُّ من القاعدةِ الفكريةِ التي تتكأ عليها الرواية، على سبيلِ المثالِ العبارة الاتية: (**أنت أميرة.. تعالي أشم أنثاك baby لا حرام Between رجل وأنثى هذه غريزة الخلق. المعممون وضعوا الحرام والحلال حسب مصالحهم**)[26]. تصطبغُ العبارةُ بصبغة إيديولوجية إشهارية، فالبُعدُ الإيديولوجي فيها ينبع من إشاعةِ خطابٍ لا دينيّ بواسطة إيهام المتلقي بعدم وجود مُحرمات، فكلُّ شيءٍ مُباح حتى ما حرَّمته الأديانُ السماويةُ، لأنَّ الأمرَ ببساطةٍ هو أنَّ المعمَّمين هم من صنع الحلال والحرام، تبعاً لمصالحهم وحاجاتهم الاجتماعية، ورغم ما يبدو من أنَّ العبارةَ هي جارية في مجرى النقد لمؤدلجي الأديان بواسطة استعمال مفردة (**المعممون**)، إلا أنَّ عبارةً أخرى دلَّت على إنَّ الأمر لم يُسخَّرْ فقط لنقدِ ما يُسمون بـ(المتأسلمين)، وإنَّما سُخِّرت العبارة لنقدهم، ونقدِ غيرهم من معتنقي الأديان: (**الحرام من صنعنا نحن البشر**)[27] فالتعبير هنا شملَ البشرَ عامةً ولم يُخصَّص بالمعممين فقط.

وأمَّا إشهارية الرسالةِ فتبدو من ترغيبِ المتلقي وإغرائِهِ بأنَّه حالما يتحرَّر من الأديان يغدو أميراً، يُمارس شهواته ونزواته دون قيدٍ أو شرطٍ، يمارس الرجلُ رجولته والمرأةُ أنوثتها بناءً على ما أُودع فيهما من غريزةٍ جنسيةٍ، كما أنَّ هناك مع الترغيبِ إبغاضٌ وترهيبٌ يُحيل إليه النصُّ ضمناً، فاعتناق الدينِ يجعل الفرد – المستحق للإمارة- ذليلاً وخاضعاً لمقولات الحلال والحرام، لذلك يُحرمُ حتى من التنفيسِ عن الغريزةِ، فلا المرأة متنعمةٌ بأنوثتها وجمالها، ولا الرجل قادرٌ على تأكيد رجولته.

إنَّ الوجهُ الإغرائيُّ للرسالةِ ضروريٌّ لإحداثِ التأثيرِ في نفسِ المتلقي، فمتى ما اشتركت أساليبُ الامتاعِ مع أساليبِ الاقناعِ " تكون إذ ذاك أقدر على التأثيرِ في اعتقادِ المخاطبِ، وتوجيه سلوكه"[28]، فالإلحادُ وحده – كرؤيةٍ دينيةٍ- قد لا يخلق رغبةً لدى المتلقي في الاعتقادِ به، لاسيما في المجتمعات الدينية، لذلك فإنَّ "الأساسي في الوصلةِ هو العوالم التي تستثيرها عند المستهلك"[29]، كأنْ تكون رغبات لا واعية أو غرائز مكبوتة[30].

---

(25) ينظر: الإشهار والمجتمع: بيرنار كاتولا، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2012م، 266.

(26) الرواية: 61.

(27) الرواية: 52.

(28) في أصول الحوار وتجديد علم الكلام: د. طه عبدالرحمن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000م، 38.

(29) الإشهار والمجتمع: 8.

(30) الاشهار والمجتمع: 192.

ثمة ملفوظات أخرى تنتهج ذات النهج الإشهاري في صناعة الرسالة، من تلك الملفوظات قول (مارك): **(أنا كائن بلا حلال ولا حرام. ديني لي وحدي أمارسه مثلما أشاء؛ فالإسلام والمسيحية بالنسبة لي ليسا هما الحل... أريد دينا لوحدي أسرق به صبيتي الحلوة ريحانة وأطير بها عبر البحار والمطارات)**[31]. يُمكن قراءة الملفوظ على أنَّه رسالةٌ موجهةٌ إلى المتلقي لاعتناق اللا دين إن صح التعبير؛ لأنَّ الدينَ هو الحلال والحرام وكلاهما قيد، كما أنَّه ليس حلًّا وما دام كذلك فما جدوى اعتناقه. ولعلَّ هذا ما جعل المرسِل حريصاً على توظيف مفردات تُفضي إلى الحريةِ والنشوةِ التي تُتاح للفردِ حالما يكون مُتجرداً من أيّ دينٍ سماويٍّ فـ(**مثلما أشاء**) و(**أطير**) و(**عبر البحار والمطارات**)، كلها علامات ذات مسحة إشهارية، هدفها استمالة المتلقي بالترغيب بعد التخويف، ففي الأقوال الخبرية ثمة قيم وأقوال طلبية مستترة.

تضمنُ العلامةُ الأولى (**مثلما أشاء**) للمتلقي إمكانية اتخاذ قراراته وأفكاره، وممارسة نشاطاته متى ما يشاء، وكيفما يشاء، دون قيدٍ أو شرطٍ من دينٍ أو غيره، وتفتحُ الثانيةُ (**أطير**) له الآفاق للتحليق والعلو والرفعة، أما الثالثة (**عبر البحار والمطارات**)، فتصوِّر له حجم الاتساع والانفتاح والحرية، وكلُّ ذلك بمنزلة حججٍ يسوقها المرسِل لإقناع المتلقي بمضامين الرسالة، تُغلَّف هذه الحجج بغلاف سينوغرافي يضمنُ لها فاعلية التأثير في المتلقي فـ "(السينوغرافيا) مما به يأسر المتكلمُ خيالَ المخاطب ويُحقق بفضله فعل الإقناع"[32].

تؤسس الرواية في مقابل هدمها لنسقٍ ثقافيٍّ ما أنساقا أخرى تمُررها خلسة إلى المتلقي، وهي ترسم صورها الروائية، لأنَّ الصورة ليست كائناً يُغرِّدُ خارجَ سربِ المرجعية الفكرية للكاتب. تُرسَمُ الصورُ داخل الإطار الفكري المحدد سلفاً من قبل المرسِل أو بالأحرى مِن قبلِ وعيهِ الفكري، بصورةٍ أدق يُساهمُ الخطاب بأبعاده المتعددة سياسيةً كانت أم دينيةً أم اجتماعيةً في تشكيل الصورة، لذلك فإنَّ الصورة ستحمل حتما خيوطا قد تكون دقيقة وقد تكون عريضة من إيديولوجيا المرسِل.

وبما أنَّ الصورةَ علامةٌ دالةٌ فهي إذن شكل من أشكال التواصل، لها القدرة على إحداث التأثير المطلوب في المتلقي، نظراً لما تُثيره من عواطف وانفعالات، فهي تجعل المتلقي حاضر الذهن إزاء ما يُطرح، لأنَّها ببساطة عالم دلالي مملوء بكلِّ ما من شأنه أنْ يستميل المتلقي، فـ"الصورة تُضفي على الجمودِ الفكري حركةً وحيويةً وتبعثُ النشاط عبر المخيلة، فتثير الانفعال، وتدعو المتلقيَ إلى الانغماس في خضم مشهد الصورة، فيستجلي تفاصيلها وأجزاءها، وما تبطنه من رموز فتزيد به العاطفة استثارة، وتتغلغل في الشعورِ الباطنِ فترسخ في الوعي، ثم تنعكس

---

[31] **الرواية: 177.**

[32] **في تحليل الخطاب، البلاغة وتحليل الخطاب: د. حاتم عبيد، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط1، 2013م، 57.**

سلوكاً فكراً وعملاً "[33]. يقول (ستيفين أولمان): " تعدُّ الصورُ من بين أدواتِ الخطابِ الانفعاليّ الأكثر قوةً [34]".

في رواية (**الحلوة**) تُرسَم الصورُ بطريقةٍ يُحاول الكاتبُ بواسطتها خلخلة يقينية الأفكارِ المشيدةِ في العقل الجمعي، لاسيما ما يتصلُ منها بالقيم الدينية والاخلاقية الثابتة، على سبيل المثال تبدو قضية الحجاب – التي أشرنا إليها في المحور الأول– مثالا للتوجه القصدي – للكاتب– لتأسيس أو بالأحرى تشكيل أنساق تتفق مع الخلفية الإيديولوجية التي يتكئ عليها. فمن الرواية الملفوظ الآتي: (**بنفس مكتوم وعينين محتقنتين يملأها بياض المكان وجسد يحاول أنْ لا يتعثر كانت تخطو مغمورة بصمت وروائح ضمادات وديتول وشظايا وجروح ودماء جافة وربما غبار وحرب وبارود ودخان. تماسكت وهي تخطو إلى الردهة بفستانها الأسود الطويل وحجابها الضاغط على رأسها**)[35].

إنَّ طرحَ صورة الحجابِ في وسط جوِّ الشقاء والضنك اللذان تشيعهما الصورة، تجعل المتلقي يستقبل الرسالة: (**حجابها الضاغط**) ضمن الجوِّ نفسه، بمعنى آخر: سيُوهَم المتلقي بأنَّ الحجابَ أحد أسباب بؤسِ الشخصية وأزمتها، لاسيما وأنَّه قد وُصِف في الصورة وكأنَّه شيءٌ يضغط على الرأس، فيشدد عليه ويثقله، ويزيد النفس كتماً والعينين احتقاناً. تشترك الصورتان في الدلالةِ نفسها، صورة الحجاب وهو على الرأس، وصورة المكان وهو بالضمادات والشظايا والدخان، كلتاهما مما يُكرَه لأنَّه مدعاة للشدة والضيق، وإنَّ مما يؤكد قصدية الدلالة عباراتٌ كثيرةٌ من مثل: (**الحجاب العنابي يمنعها ويقتل روح الصباح فيها**)[36]، (**أنا مقمطة بالحجاب**)[37]، (**وجهها الصغير المدفون نصفه في الحجاب**)[38]، كلُّ هذه الصور من وجهةِ نظرٍ إشهارية تقدِّم رسالة إغرائية للمستقبل بأنَّ الحجاب موتٌ، وأنَّ التبرج حياةٌ.

صورةٌ أخرى قد يكون البعدُ الإيديولوجي فيها فاقعاً: (**هذه أنا. كنت المدللة الوحيدة. أطير مثل الحمامة. تنورتي قصيرة وقميصي مفتوح للهواء النقي... لبستُ الحجاب مغصوبة به كما فرضته مليشيات الدين. هذه ريتا صديقتي المسيحية ارتدت الحجاب مثلنا. وكانت تلعن الحظ الذي حوَّل العباد إلى قرود بالحجاب. يبدو إنَّنا قرود الله في هذا الوطن الذي استولت عليه قردة الدين**)[39]. تتحركُ الصورةُ وفق مسارٍ

---

(33) الصورة بين الدلالة والتأويل: معروف مُحَمَّد، أطروحة دكتوراه، جامعة الجيلالي ليباس، كلية الآداب والعلوم الانسانية، 2017–2018م، 64.

(34) الصورة في الرواية: ستيفين أولمان، تر: رضوان العيادي، مُحَمَّد مشبال، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016م، 293.

(35) الرواية: 49.

(36) الرواية: 69.

(37) الرواية: 212.

(38) الرواية: 72.

(39) الرواية: 138–139 .

سرديٍّ يُقيمُ تضاداً دلالياً بين صورتين، تُزيَّن الأولى وتُقبَّح الثانية، كل صفة تستدعي التي هي ضدها، سواءٌ أكانت مكتوبةً في النص أم لم تكن، فإذا كانت المرأة مدللةً في التبرج، فإنَّها ستكون في الحجابِ مغصوبة شقية، وإذا كانت في التبرج تستقبل الهواء النقي، فإنَّها في الحجاب ستستقبل الهواء الملوث المشوب، وإذا كانت في التبرج ملاكاً فإنَّها في الحجاب قردٌ. تبدو الصورةُ إذن وكأنَّها خطاب يُقيم مقارنةً بين صورتين، كلٌّ منهما يفضي إلى دلالة (موتxحياة)، بعكس الصورة السابقة، كان ما بداخلها من صور يفضي إلى الدلالة ذاتها (موت=موت)، ومن ثَمَّ فإنَّ التنوع والاختلاف في عملية التشكيل الفني للصور، ثُمَّ تكرارها كلما سنحت الفرصة، قد يؤدي إلى محاصرة المتلقي وربما إرغامه على التقوقع داخل الإطار الإيديولوجي والثقافي الذي ترسمه له الرواية، لذلك بدا من المسلَّم به أنَّ " الوظائفَ التي تنجزها العناصر لتشكيل البنية، لا تقف عند مستوى تشكيل البنية بل تعمل خلال تشكيلها للبنية على احتواءِ المعنى، والدلالة عليه"[(40)].

وثمة أمرٌ أخر استعان به المرسِل – إشهارياً- في عمليةِ تطويع المتلقي للفكرة المتبناة من قبل الرواية، وأعني ما يتعلق بموضوع الحجاب، وهي إيهامه بأنَّ الحجاب قد فرضته ما تسميهم الرواية بـ(مليشيات الدين)، في حين أنَّه فريضة شرعية وتقليد اجتماعي، أما الطريقة التي سارت عليها التنظيمات المتطرفة في تطبيق بعض الفرائض الشرعية ومنها فريضة الحجاب، فلا شكَّ أنَّها مرفوضة كلَّ الرفض، لكنَّ وسمَ الحجاب بهذه السمة وإظهاره على أنَّه فريضةٌ ميليشياويةٌ، تجعل المتلقي يصطفُّ إلى جانبِ الصوتِ الذي تتبناه الرواية، بعدما أوهمته وضلَّلت وعيه.

خاتمة

فيما تقدم دراسة وصفية نقدية للمحظورات المخترَقة في الرواية العراقية ممثلةً بنموذجٍ روائيٍّ لخَّص الكاتبُ بواسطته تداعيات رياح التغيير التي هبَّت في الربع الأول من العام 2003م وما تبعه من أعوام، وقد لمس الباحث النتائج الآتية:

1-عمق الاشتغال الإيديولوجي وسعته في قضية عولمة القيم الثقافية وتنميط الشعوب بنموذج ثقافي فصلته الإمبريالية الغربية بما يتفق مع ميولها الاستعمارية.

2-ثمة نزوع ذاتي – ظهر عند بعض الشخصيات الروائية- نحو التحرر والانسلاخ من القيم الدينية والاجتماعية، دون مراعاة للثوابت القيمية أو الخطوط الثقافية الحمراء، وهو نتيجة طبيعية للجرعات الإيديولوجية التي تلقاها المجتمع بعد الحرب الأمريكية.

---

(40) تنويعات سردية في الرواية العربية الحديثة: د. مرشد أحمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، 2019م، 41.

3-كشف اختراق المحظور السياسي مدى انتهازية السلطة في عملية تضليل الوعي الجمعي وإخضاع المجتمع بواسطة استغلال الأنساق الدينية التي تلقى رواجا وتقديسا مجتمعيا منقطع النظير. وكشف اختراق المحظور الديني خبث الإيديولوجيا الأمريكية في ضرب الأنساق الدينية الثابتة بغية تذويب الهوية الدينية والوطنية. في حين كشف اختراق المحظور الجنسي عن انجراف اجتماعي واضح نحو النموذج الأمريكي المنفلت لاسيما في ما يتعلق بالمثلية و دعاوى المجتمعات الذكورية والكبت الأنثوي.

4-روائياً بدا أنَّ هناك نزوعا قصديا نحو قولبة المتلقي –عبر سردٍ متقنٍ إيديولوجياً- بقالب متحرر ومنسلخ مما تصفه الرواية بالقيود الدينية، فليس ثمة حلال ولا حرام أو دين سماوي، وإنما هي حرية دينية واجتماعية وجنسية، ولكل فرد أن يقيم دينيه كما يشاء، وذلك عماد الرؤية الماركسية التي تدعو إلى الانعتاق من سلطة الدين.

المراجع

1. إشكالية الأنا والآخر: د. ماجدة حمود، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2013م.
2. الإشهار والمجتمع: بيرنار كاتولا، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2012م.
3. الإيديولوجية على المحك، فصول جديدة في تحليل الإيديولوجية ونقدها: فصول جديدة في تحليل الإيديولوجية ونقدها: ناصيف نصار، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1994م.
4. تشريح النص: عبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2006م.
5. تصور الآخر، تمييز ممأسس وعنصرية ثقافية: مسعود كمالي، مجلة الاستغراب (الذاتية والغيرية)، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، بيروت، ع10، 2018م.
6. تمثلات الحجاب بين الدين والآيديولوجيا: د. جنيدي عبدالرحمن، حوليات جامعة الجزائر، ع33، ج2، 2019م.
7. تنويعات سردية في الرواية العربية الحديثة: د. مرشد أحمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، 2019م.
8. الجسد والنظرية الاجتماعية: كرس شلنج، تر: منى البحر، نجيب الحصادي، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2209م.
9. الجسد والنظرية الاجتماعية: كرس شلنج، تر: منى البحر، نجيب الحصادي، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2009م.
10. الحلوة: وارد بدر السالم، دار سطور للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2017م.
11. الذات والاخر في الشرق والغرب (صور ودلالات وإشكاليات): د. حسن شحاتة، دار العالم العربي، القاهرة، ط1، 2008م.

12.سوسيولوجيا الجسد: دافيد لو بروتون، تر: عياد أبلال، إدريس المحمدي، روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2014م.

13.صورة الآخر الحضاري (نقد الاستعلاء في المركزية الغربية): عامر عبد زيد الوائلي، مجلة الاستغراب (الذاتية والغيرية)، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، بيروت، ع10، 2018م.

14.الصورة بين الدلالة والتأويل: معروف مُحَمَّد، أطروحة دكتواره، جامعة الجيلاني ليباس، كلية الآداب والعلوم الانسانية، 2017-2018م.

15.الصورة في الرواية: ستيفين أولمان، تر: رضوان العيادي، مُحَمَّد مشبال، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016م.

16.في أصول الحوار وتجديد علم الكلام: د. طه عبدالرحمن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000م.

17.في تحليل الخطاب، البلاغة وتحليل الخطاب: د. حاتم عبيد، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط1، 2013م.

18.قضية المرأة بين التحرير والتمركز حول الأنثى: د. عبدالوهاب المسيري، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2010م.

19.مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن: أ.د حنفاوي بعلي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ط1، 2007م.

20.مضمرات الخطاب في النص الإشهاري: د. سمر الديوب، صحيفة طنجة الأدبية، 2012/9/24م.

21.النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب: د. سمير خليل، دار الجواهري، بغداد، ط1، 2012م.

شِعْرِيَّةُ الْجَمَالِ النَّسَقِيّ

فِي قَصِيدةِ مَا بَعدَ الأَلفيَّةِ الثَّانِيةِ

مُحَمَّد مُحَمَّد عيسى

essa7667@gmail.com

جامعة كفرالشيخ – مصر

ملخّص:

إنَّ تَتَبُّعَ مَحْمُولاتِ النَّصِّ الشِّعريّ يُعَدُّ أَمْرًا ضَرُورِيًّا؛ كَوْنَهَا تُمَثِّلُ مُكتَسَباتٍ أَسَاسِيَّةً للنَّصِّ إلى جانبِ مُكْتَسَباتِه الفنيَّة؛ حيثُ لا تَتَحَقَّقُ أدبيَّةُ النَّصِّ إلاَّ مِنْ خِلالِ التقاءٍ مُشْتَرَكٍ، يجمعُ بين الجانبين، النَّسَقِيّ والْفَنِّي، وتَعَادُلٍ نِسْبِيٍّ للْحَيِّز الأُسْلُوبِيّ والْمَوْضُوعِيّ فِي النَّصِّ.

وإذا كان الشِّعرُ العربيُّ قديمًا وحديثًا قد أَخذ بعقولِ مُتلقِّيه عبر جمالياته الفنيَّة ولُغتهِ المجاوزة؛ حتى صرف انتباهَ جُمهورِه إلى بلاغتِهِ أَو أُسْلُوبِيَّتِهِ؛ فإنَّ إعادةَ وِجهاتِ التلقي، والتدقيق في الأَنساقِ الثقافيَّة للنَّصِّ، أو فيما يُعرفُ بِقراءةِ ما وراءَ الأَدَبِيَّةِ، بعيدًا عن الْجَمَالِ البلاغيّ؛ سَوْفَ تُوقِفُ المتلقي على كثيرٍ مِنَ الأنساقِ الثقافِيَّةِ التي اسْتَتَرَتْ، وَتَوَارتْ خَلْفَ تلك الأَدَبيَّةِ.

وكَمَا أَخْفَى الْجَمَالُ البلاغيُّ كثيرًا مِنَ العُيوبِ النَّسَقِيَّة، فإنَّه حملَ أَيضًا كثيرًا مِنَ الأَنساقِ القيَّمة، التي أَفادتْ منها القصيدةُ على المستوى الفنِّي والدلالي، ورَسَخَتْ فِي ذهنِ المتلقي حتَّى صارتْ سُلُوكًا حَيَاتِيًا، قابلاً للتَّدَاولِ.

ويسعى هذا البحثُ إلى اسْتِنْباطِ الأَنساقِ المِثَاليَّةِ، وصورِ التعبيرِ عنها، ودلالاتها، وفاعليَّتِهَا فِي شِعريَّةِ القَصِيدةِ العربيةِ فيمَا بَعدَ الأَلفيَّةِ الثانِيةِ، وأَثر ذلك في تَدَاوُلِهَا.

الكلمات المفتاحيّة: شِعْرِيَّةُ النَّسَقِ – الْجَمَالُ النَّسَقِيّ – الْقَصِيدَةُ العَرَبِيَّةُ – مَا بَعْدَ الأَلْفِيَّةِ الثانِية.

Abstract:

Tracing payloads of the poetic text is essential; Being that they represent fundamental acquisitions of the text in addition to its artistic acquisitions; Where the literaryness of the text is not achieved except through a common meeting, combining the two sides the systemic and the artistic, and a relative equivalence of the objective space and the style.

and If Arabic poetryit was, ancient and modern, has captured the minds of its recipients through its artistic aesthetics and its transcendent language; even diverting the attention of his audience to his rhetoric or style; Returning the receiving points and scrutinizing the cultural Systems of the text, or what is known as behind-literary reading, is far from rhetorical beauty; The recipient will find out about many cultural Systems that have been hidden, and hidden behind those literary ones.

And just as the rhetorical beauty hid many of the systems defects, it also carried many valuable systems, from which the poem benefited on the technical and semantic level, and Has been instilled into the recipient's mind to become a negotiable life behavior.

This research seeks to discovery the ideal systems, their expressions, their connotations, and their effectiveness in the poetic of the Arabic poem after the second millennium, and the impact of this on its circulation.

Keywords: system poetics - system Beauty - Arabic poem - After the Second Millennium.

1. مقدّمة:

إنَّ إنْماءَ المحمولاتِ والأَنساقِ الثقافيَّةِ في القصيدةِ لن يُعطِّلَ مِن شعريَّة اللغةِ؛ ذلك أنَّ لتلك الأَنساق أَثرًا لا يخفى في خدمة الجمالِ اللغويّ والبلاغيّ. وقد وُجِدَتْ مظاهرُ الشعريَّةِ في القصيدةِ العربية قديمًا وحديثًا، وتجلَّتْ مُعظم هذه المظاهر في المساحاتِ اللغويةِ الأَدبيةِ والأُسلوبيَّةِ من النصِّ، غير أنَّ الباحثَ عنها في مضامين النصِّ لا تُخطئ عيناه في إدراك كثيرٍ من المضامين الَّتي تعملُ كمُحرِّكٍ رئيسٍ في تحولات الشعرية. وعلى الرَّغمِ من أنَّ "الإبداع

يكمن في توظيف اللغة توظيفًا جماليًا يقوم على مهارة الاختيار وإجادة التأليف"[i]؛ فإنَّ هذا الإبداعَ اللغويَّ لم ينتج إلاَّ عن مُؤثرٍ قويٍّ وحافزٍ مُثيرٍ، وكثيرةٌ هي المؤثراتُ والحوافزُ الَّتي مَثَّلت قوى خارجيَّة كان لها القدرة على استدعاء الأَقدر والأَجدر والأَكثر إبداعًا في كثيرٍ من التجارب الشعريَّةِ، وعلى سبيل المثال فقد سجَّلتْ مُعظمُ القصائد التي كُتبتْ عن الأَوطانِ أو الإنسانِ – على مرِّ العصورِ من تاريخ الأَدبِ العربيّ – حالاتٍ من الشعريَّةِ العاليةِ؛ حيث كانت تلك التجارب أقربَ صدقًا وأكثرَ انسجامًا مع الذَّاتِ، وكُلَّما تَحَقَّقَ هذا الانسجام؛ زادتْ قدرةُ الشاعرِ على الإبداع، وتخطَّى حُدُودَ المِعياريَّةِ.

وقد أولى عبدالله الغذامي في كتابه (النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية) بحث الجانب السلبي للنسق الثقافي – في الشعر العربي – دون النظر إلى الجانب الإيجابي للنسق، وجعل من القوالب الجمالية ستارًا تقف وراءه أنساق كثيرة غير قيمية؛ وهذه رؤية خاصة، ليس لها أن تصيرَ حكمًا مطلقًا يُعَمَّم على الكل.

وبناءً على الشعريَّة الحديثة؛ إذا كانت العيوب النسقية تتنامى – حسب عبد الله الغذامي – "متوسلة بالجمالي، الشعري والبلاغي؛ حتى صارت نموذجًا سلوكيًّا يتحكم فينا ذهنيًّا وعمليًّا، وحتى صارت نماذجنا الراقية – بلاغيًّا – هي مصدر الخلل النسقي"[ii]؛ فإنَّه بالمثل توجد قيم نسقية تبوأت مكانها من القصيدة العربية وتوارثتها على امتداد عصورها. وجاءت الألفية الثالثة ببعض هذه الأنساق وبغيرها من أنساق مستحدثة خلفتها الحداثة وما بعدها، وقد مثَّلت تلك الأَنساق محور ارتكاز الشعرية فيها.

وإيمانًا بوظيفة الشِّعر؛ فإنَّ من أولوياتها الوقوف على سلبيات العالم الإنساني، ومعالجتها عبر النص، ويُضاف إلى ذلك ما سبق من قول النقاد العرب القدامى:" الأقاويل الشعرية ... القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار"[iii]، وإنَّ وظيفة الشعرِ الحقيقية تُوجد بَعيدًا عن الزعيق والارتطام، بعيدًا عن التصنيف، والتقسيم، والعنصريَّة، والسلطوية. والشعرُ لابُدَّ أن يكونَ له وظيفة حقيقية، فالقضية أكبرُ من الانبهار باللغة وجمالها على حساب الانهيار الضمني، حيثُ العالم المثال لا بُدَّ أن يشغله الدفاع عن إنسانيَّة الإنسان، وإذا شُوهِدَ ما هو عكس ذلك في الشعر؛ فإنَّه يندرج تحت ما يمكن تسميته بالنسق السلبي، والشاعر العربي الذي برع في تصدير القبيح برع أَيضًا في تصدير الجميل؛ فجمال القالب الشعري ينبعث عبر قوة المثير الذي جعل من الشاعر يصل بنصه إلى ذروة الجمال في بنائه.

وقصيدة ما بعد الألفية الثانية في إطارِ احتفائها بالنَّسقِ الثقافيّ القيميّ، ومُحافظتِها ضِمنًا عَلَى المعْطى الثَّقافيّ؛ تتصاعدُ فيها اللذةُ، تلك الَّتي تَجْعلُ النَّصَّ يُرضِي؛ فيملأ، فيهب الغبطةَ. وفيما يلي يُحاوِلُ البحثُ أَن

يَقِفَ على الجمالِ النسقِي في قصيدة ما بعد الألفية الثانية، وأَثر هذا النسق في شعريَّة الشعر، من خلال نماذج لبعض من شعراء هذه الفترة.

حُدُودُ الْبَحثِ:

-الجمالُ النسقيُّ (الْقِيَمِيُّ، أو الإيجابيُّ، أو المثاليُّ؟) أَي ما هو ضد (القبح النسقي).

- القصيدة العربيةُ بكلِّ أشكالها العمودي والتفعيلي والنثري.

-قصيدة ما بعد الألفية الثانية.

أَهْدَافُ البَحْثِ:

- التعرف على الْجُذُورِ النَّسَقِيَّةِ الثَّقَافِيَّةِ وَتَدَاوُلِهَا عبر القصيدة العربية.
- التعرف على الأنساق الثقافية وأَنواعها، وطرق بنائها، ودلالتها في القصيدة العربية في مطلع الألفية الثالثة.
- التعرف على مظاهر شعرية القصيدة القائمة على الجمالِ النَّسقِيِّ، (القيميِّ)، أو النسق غير القبيح.

الدِّرَاسَاتُ السَّابِقَةُ:

هناك عدد من البحوث الجادة التي تناولت الشعر العربي قديمًا وحديثًا من منظورٍ نقديٍّ ثقافيٍّ، من خلال البحث عن الأَنساق الثقافيَّة، ومنها:

-أحمد مُحَمَّد البزور: القبحُ في الشعر العربي(قراءة نقدية ثقافية)، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، الملجد: 47، العدد:1، جامعة الزرقاء، الأُردن، 2020م.

-مُحَمَّد عبدالفتاح عليم: في أَنْسَاق الخطاب الشعري " حسن طلب .. مقاربة ثقافية"، رسالة المشرق، مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة، المجلد: 30، 1:4، أُغسطس 2015م.

هذا فضلاً عن الدراسة العربية الأولى في هذا الشأن (النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية) للدكتور عبد الله الغذامي– التي ركَّزَت على قراءة القبح النسقي على اعتبار أَنَّه نسق قام على جمالية اللغة، كما أَنَّ جمالية اللغة كانت سببًا في تمريره وبنائه – وقد أَفاد الباحثُ من قراءاته خلال هذه البحوث، غير أَنَّه لم تقع عيناه على دراسة بعينها قد تناولت بالبحث الجمال النسقي وأَثره في شعرية قصيدة ما بعد الألفية الثانية.

أَسْئِلَةُ الْبَحْثِ وَخُطَّتُهُ:

يَطْرَحُ مَوْضُوعُ الْبَحْثِ عَدَدًا مِنَ الأَسْئِلَةِ المِحْوَرِيَّةِ الضِّمْنِيَّةِ، الَّتِي تُفِيدُ مِنْهَا مَبَاحِثُ الْبَحْثِ، وتُحَاوِلُ أَنْ تُجِيبَ عَنْها، مِنْ هَذِهِ الأَسْئِلَةِ:

-هل هناك جُذُورٌ عربيَّةٌ قديمةٌ للنَّسقِ الثقافي المتداول في الشعر العربي فيما بعد الألفية الثانية؟

-ما الأنساقُ الثقافيَّةُ؟ وَمَا أَنْوَاعُهَا؟ وما طرقُ بنائِها فِي (قصيدةِ الألفيةِ الثالثةِ)؟

-ما مظاهرُ شعريَّةِ قصيدةِ ما بعد الأَلفية الثانية في ظِلِّ الجمالِ النَّسَقِيِّ؟

وَيَأْتِي هَذَا الْبَحْثُ فِي مُقَدِّمَةٍ، وثَلَاثَةِ مَبَاحِثَ، وَنَتَائِج: أَمَّا الْمُقَدِّمَةُ فَقَد اشْتَمَلَتْ عَلَى أَسْبَابِ اخْتِيَارِ الْبَحْثِ وَأَهَمِّيَّتِهِ، والدِّرَاسَاتِ السَّابِقَةِ، وَمَنْهَجِ الْبَحْثِ، وَأَسْئِلَةِ الْبَحْثِ وخُطَّتِهِ، وَأَمَّا الْمَبَاحِثُ فَتَأْتِي عَلَى النَّحْوِ التَّالِي: الْمَبْحَثُ الأَوَّلُ: الْجُذُورُ النَّسَقِيَّةُ الثَّقَافِيَّةُ وَتَدَاوُلُهَا، الْمَبْحَثُ الثَّانِي: الأَنْسَاقُ الثَّقَافِيَّةُ وأَنْواعُهَا وَطُرُقُ بِنَائِهَا فِي (قَصِيدَةِ الأَلْفِيَّةِ الثَّالِثَةِ)، الْمَبْحَثُ الثَّالِثُ: مَظَاهِرُ شِعْرِيَّةِ الْقَصِيدَةِ فِي ظِلِّ الْجَمَالِ النَّسَقِيِّ.

مَنْهَجُ الْبَحْثِ:

يقوم هذا البحثُ على المنهج الوصفيِّ التحليليِّ، وفي معية النقد الثقافي الذي عُرِف بأَنَّه "نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعًا لبحثه وتفكيره ويُعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها... عرفته ثقافات كثيرة، ومنها الثقافة العربية قديمًا وحديثًا. غير أَنَّ تطور هذا الميدان من النشاط ونشاط البحث في التعرف عليه هو ما تكاد تحتكره الثقافة الغربية"[iv]، ورآه عبدالله الغذامي فرعًا"من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول(الألسنية) معني بنقد الأَنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأَنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي، وما هو كذلك سواء بسواء"[v]

الْمَبْحَثُ الأَوَّلُ: الْجُذُورُ النَّسَقِيَّةُ الثَّقَافِيَّةُ وَتَدَاوُلُهَا:

قامت القصيدة العربيَّة القديمة على ألفاظٍ ومعانٍ وصورٍ وغيرها من مقومات بلاغية، وكذلك قام النقد العربي القديم مراعيًا لهذه العناصر الأَساسية، وفي ظل ذلك كان النسق الثقافي يرد – بغير قصد – غالبًا في سرد بعض الأحكام النقدية فيما يخص المعنى أو المضمون، ومع التطور المشهود لحركة القصيدة العربية، وكذا حركة النقد؛ فقد أَصبحت اللغة وليس غيرها أَساسًا تقوم عليه القصيدة ويقوم عليه النقد، فلم تكد تصل الأَلفيَّة الثانية إلى نهايتها حتى تمكن الاتجاه اللغوي في بناء القصيدة العربيَّة من بلوغ ذروته، وأَصْبح قياس شعريَّة نص هذه الفترة من خلال تتبع قدرة اللغة على إنتاج الشعري، وبدأ تناسي مضامين القصيدة وما يتبع ذلك من أنساق، وربَّما هذا ما كان ظاهرًا على السطح غير أَنَّ المدقق جيدًا في دوافع الشعرية في القصيدة؛ سوف يجد خلاف ذلك، وبقدر ما أُسرف في القول عن الجمال اللغوي والأُسلوبي في القصيدة بقدر ما كان للنسق الثقافي أهميته في دفع وتحقق الجمالية والشعريَّة فيها.

وإنَّ من الصعوبة بمكان أن يتاح لدى أيٍّ من الباحثين والنقاد وجود حدود فاصلة قاطعة تفصل ملامح قصيدة مطلع الألفية الثالثة عن الألفية الثانية؛ حيث قامت قصيدة مطلع الألفية الثالثة على وجود مشترك نسقي ينبني في الغالب على مجموعة من الأبعاد الإنسانية، تعمل معًا على بناء الشخصية الإنسانية، مثل بناء الذات أو اكتشافها، ومن ذلك بناء الذات المقاوِمةِ، وقد شمل هذا البعد مساحة كبيرة من النتاج الشعري فيما مضى والآن.

فعلى سبيل المثال انشغل شاعر السبعينيات بتربية الحس الذاتي أو الوعي الذاتي أو الذات، كما جاء في قول مُحَمَّد الشهاوي من قصيدته (مَقَاطِعُ مِنْ مَلْحَمَةِ عَامِ الْحُزْنِ):

أعرف أن الألفاظَ العسلا

لا تلد البطلا

أعرفُ أنَّ الساحة ذات الأبعادِ المنفرجةْ

تتكوَّر.. تتآكل.. تدخل في الدائرة الحرجةْ![vi]

فقد لجأ الشاعر إلى تكوين الذات المقاومة من خلال تعرية جوانب الضعف فيها، ومساهمة هذه الجوانب في تعلية الآخر.

وظلَّ هذا ديدنَ شعراءِ السبعينيات في بناءِ الذاتِ، في قصيدة مطلع الأَلفية الثالثة، سواء حدث بطريقٍ مُباشرٍ أو غيره، كما يبدو في قول عفيفي مطر، من قصيدته المعنونة (حملةُ مئاتِ الأُلوف):

وأنا ربيبُ الدمع

كلُّ أَراملِ الشهداءِ أُمَّاتِي

على وترين أَسْحَبُ قوسَ أُغْنيتي

وأَضْرِبُ نقرةَ الإيقَاعِ في عَظْمِ الرَّبَاب.

وأَنا يقينُ الرمل:

آخرُ نفخة للخلق والتكوين،

منفردٌ وباقٍ ليس يغلبني سواي[vii]

وظَلَّت هذه الرُّوحُ مَوْجودةً بِداخلِ شعراءِ الثمانينيات والتسعينيات، وقد تَرَاءَى الحسُّ الذَّاتِي المقاوِمُ فِي صُورٍ شَتَّى مِنْ أَشْعَارِهِم؛ ويأتي ديوان السيد غازي(الوجه الهارب)[viii]، حالة من الشجن والغربة والنأي والوحدة،

والانهزام، وغير ذلك من معاني الانكسار، كما تُسَيْطِرُ عليه عاطفةٌ مُغتالةٌ وإنْسَانِيَّةٌ مُعذَّبةٌ، هذه واقعيَّة تُفسِّر ملامحَ الوجه المحرَّق، غيرَ أَنَّ الشاعرَ يظلُّ يرقبُ ذلك الهارب؛ بغيةَ أَنْ يجد فيه (طوق نجاةٍ) يثق في أَنَّه سوف يبدد كلَّ هذه المعاناة.

ويضم الديوان إليه قصائد(هوية، من أُغنيات الطائر الجريح، مجابهة، ضلال، تباريح، من الصب الأَسمر، أَيُّها الساقي، قولي كلمة، الوجه الهارب، ظلام، من أنت؟!، لن نلتقي، شكاية، مرثية الخروج). ويبدو من خلال هذه العنوانات مدى الإصرار الذي يشقُّ غيماتِ الوهن ونزيفَ الاغتيال إلى الخروج مهما كلَّف الجسد والروح ألما وحزنًا.

والتجربة في مُجملها قائمةٌ على اليأسِ والأملِ، القهرِ والمقاومةِ؛ حيث يرصد الشاعر للذات في صورتها المثْخنة بالجراح، والأُخرى القوية المتمرِّدة، والقادرة على المجابهة:

أَرَى شَجَنًا عَلَى غَيْرِ الْمِثَالِ ... لَئِنْ تُدْعَى الشُّجُونُ إِلَى النِّزَالِ
وَأَسْكُنُ لَوْعَةً فِي كُلِّ قَلْبٍ ... وَحُلْماً أَغْتَدِي صَعْبَ الْمَنَالِ
غريب الأَهْلِ مَفْقُود الأَمَانِي ... شَرِيد الْعَيْشِ مَصْفُود الْخَيَالِ
أَذَبْتُ الْقَلْبَ نأْياً عَنْ خِصَالٍ ... فَكَيْفَ أُعَدُّ مَذْمُومَ الْخِصَالِ
رَمَانِي الدَّهرُ بِالْأَرْزَاءِ فَرْدًا ... كَأَنِّي فِي غِشَاءٍ مِنْ نِبَالِ
فَصِرْتُ إِذَا أَصَابَتْنِي سِهَامٌ ... تَخَضَّبَتِ السِّهَامُ مِنَ السِّهَامِ[ix]

ويمثلُّ الوجهُ الهاربُ أيقونةَ الفرح المؤجلة؛ إِذْ يُعِدُّ الشاعرُ له كثيرًا مِنَ المنحِ والهدايا، ومهما عقَّه هذا الوجهُ؛ فلن يرسلَ في طلبه سوى شمسِ الضُّحى، ولن يُلاحقَه بغيرِ الضوءِ والصباح والأمل:

حَابِي له إِمَّا ابتغى ريًّا

ولهُ جَوادُ الشَّوقِ نَاريّا

ولهُ جَعَلْتُ العمرَ نُوحيّا

ولهُ طَوَيْتُ شبيبتي طيّا

لَوْ طارَ فِي عليا سَمَوَاتِي

أَوْ ضَلَّ عَنْ بريِّ وَمرْسَاتِي

أَوْ فَرَّ مِنْ ألقي وَمِشْكَاتِي

أَوْ عَقَّنِي كُفْرًا بِآيَاتِي

هَاتِيهِ يَا شَمْسَ الضُّحَى هَاتِي[x]

وعلى الرَّغم من حركة الاغتيالاتِ الإنسانيةِ والنفسيَّةِ التي تُسيطرُ على الدِّيوانِ؛ فإنَّ بريقًا مِنَ الأملِ يَتَجَدَّدُ بانتظارِ هذا الوجهِ، الذي يُصرُّ الشاعرُ على مُلاقاته، والبحثِ عنه.

ويُحاولُ الشاعرُ أنْ يجدَ ضالته بين هذه الاغتيالاتِ، إذْ يصنعُ مُقاربةً للتعايش، وينسجُ بشعره مُعاهدةً للتصالح مع الوجوه الصُّلبة للحياة، ويدرأُ عن نفسه شبهة العداءِ للآخر؛ فيكشف عَنْ مُسالمتِه للإنسانِ والحياةِ بِكُلِّ شُؤونها؛ أملاً فِي عَوْدَتِها:

لا تَسَـــــلْ عَمَّـــــا عَـــــرَانِي ... وَاسْـــــقِنِي خَمْـــــرَ الـــــدِّنَانِي

مَـــــا لأَيَّامِـــــي الـــــدَّوَامِي ... قَـــــدْ تَغَـــــالِي فِي امْتِهَـــــانِي

تَشْـــــهَدُ الأَطْيَـــــارُ أَنِّي ... خَيْـــــرُ شَـــــادٍ لِلأَغَـــــانِي

وَقُلُـــــوبُ الغيـــــدِ تَـــــدْرِي ... أَنَّـــــنِي سَمْـــــحُ الْجَنَـــــانِ

فَالنَّـــــدَى يَصْـــــبُو لِزَهْـــــرِي ... والضُّـــــحَى يَهْـــــوَى بَيَـــــانِي[xi]

وهكذا ظَلَّ بناءُ الذاتِ المقاومةِ أحدَ الأَنساقِ الثقافيةِ المشتركة بين قصيدةِ نِهَايَةِ الألفيةِ الثانيةِ وما بعدها، بل امتدَّ هذا الاتجاه حتى غدا دأب أغلب شعراء الألفية الثالثة منذ مَطْلع عَقْدِها الأَوَّل.

الْمَبْحَثُ الثَّانِي: الأَنْسَاقُ الثَّقَافِيَّةُ وأَنْواعُهَا وَطُرُقُ بِنَائِها فِي (قَصِيدَةِ الأَلْفِيَّةِ الثَّالِثَةِ):

تتعَدَّدُ الأَنساقُ الثقافيَّة داخل القصيدة العربيَّة، وتتفرع إلى أَنساق إيجابيَّة، وأُخرَى سلْبِيَّة تَرِدُ في صورٍ كثيرةٍ، ومثلما تتعدد تلك الأَنساقُ تتعدد طرق بنائها، لا سيَّما في قصيدة الأَلفية الثالثة، ويأتي بناءُ النسقِ في القصيدة بأحد طريقين: بطريق مباشر وآخر غير مباشر، حيث يلجأ فيه الشاعر إلى تدعيم بناء النسق بإحدى الدعائم؛ فقد يَنْبَنِي النَّسَقُ الإيجابي من خلال النزعة التحريضيَّة التي تتبدَّى فيها قصدية التعرية للآخر.

وفي بناء الذات المتطلِّعةِ كما في ديوان (متناثرات الروح) للشاعر حمدي علي الدين؛ تبدو مهمة الشاعر الصعبة إذْ يتَّخذ من الفضاء الرحبِ مُمْكناتٍ لامتناهية مُنفتحةً على أحلام بعيدة الأفق، تحمل الناس إلى (الطريق)، والطريق الذي يرجوه الشاعر، ويرجوه كثيرٌ من الناس، لعله النور، لعله الحقيقة، لعله الحلم، لعله الطريقة:

يفرح الناسُ بما تحت القدم

بينما الشاعر

يركض ألف قدم

ثم أخرى.. وسواها

يسحب الشمس إلى سفح الهرم

كي يرى الناس الطريق

هكذا يبقى دائما

يلعق الصعب

بحب

دونما

أي ندم.! (xii)

ويأتي دِيوان (مَاذَا فَعَلْتَ بِنَا يَا مَارَك؟)، للشاعرِ عِيد صَالِح، وما كان لهذا الديوانِ أنْ يبلغَ قيمَتَه الجَمَاليَّة الأُسْلُوبيَّة بَعيدًا عن قيمة أَنساقه ومَحْمُولاته الثقافيَّة، وهو في ظلِّ ذلك يشتبكُ مع العالمِ الافتراضيِّ إمَّا علانية أو من وراء حجاب، باحثًا عن النَّسقِ المِثاليِّ، في مُواجهة ما تَحملُه العوالمُ الباردةُ من فتنةٍ، وما تُؤَدِّي به إلى مزالق تصعب معها النجاة.

وفي ديوان عيد صالح يأتي البحثُ عن الذاتِ في خِضَمِّ العولمة، لاسيَّما لدى من لا يملكون موهبةَ التحوُّلِ، أو السعي في الدائرة، يرصدُ الشاعرُ التحولَ الجينيَّ، أو حركةَ التماهي الإنساني؛ سَعيًا إلى تحاشي افتقاد الهوية، تلك الَّتِي يرى الشاعرُ أَنَّها قد ضُرِبتْ بإعصارِ ما بعد الحداثةِ:

ذاهبٌ إلى نفسي

لعلني أراني

كلُّ مَنْ هنا مثلي

يبحثون عن ذواتِهم

رُبَّما ذات انكشاف

أو حلول

قبل أنْ تمدَّ بصرَك

أو يرتدَّ إليكَ حسيرًا

قبلْ أنْ تدخلَ فِي التجربة

تلك التي انتظرتَها عُمرَكَ كُلَّه

وأعمارَ مَنْ تَلَبَّسُوك

وتَنَاسَلُوك

في خَرَائِطِكَ الجينيَّة

التي ضربها إعصارُ ما بعدَ الحداثة

حيثُ تكنولوجيا الموتِ بالموت

وتقديم الكئوس

في صحة القتل الجماعي[xiii]

وعندما يكثرُ إفراطُ الذَّاتِ فِي الاحتفاظِ بِما يُبدي اتِّخامَها؛ يكون لا مَفرَّ من تخلِّيها كثيرًا عن ثمينها، كما تأتي فكرةُ التطهير الذَّاتِي لكل ما يَعوقُ حركةَ الإنسانِ:

أن ينصرفَ عنكَ الكثيرُ مِنْ أصدقائِك

كما تفقدُ الزائدَ مِنْ وزنِك

كي تتخلصَ مِنْ تَرَهُّلِكَ[xiv]

وتَتَعدَّدُ قصصُ الشموخ، والصمود، في ديوانِ عيد صالح، تلك الَّتِي تأتي دائمًا في ثنايا حكاياتٍ صغيرةٍ، فلا قيمة سِوى لِلْمُطلقِ، ولم يكن لغيرِ النظرِ الحادِّ البعيدِ، والآمالِ الطالعةِ إلى السماءِ أهميةٌ في المجَاوَزةِ:

كنتَ مَشْدُودًا لسحابةٍ زرقاء

وأنتَ تُتَابعُ طائرتَكَ الورقية

في جنوحِها الأخيرِ قبلِ السقوط[xv]

الإنسانُ – بحسبه مصدر الأَنْساقِ الثقافيَّةِ – في ديوانِ عيد صالح، حَسْبَ العالم الافتراضي يَعملُ في مُسْتَوَيَيْن (طَرْدِيَّيْن)، نَحْوَ اتِّجَاهَيْن مُتَبايِنَيْن، أحدهما إيجابي والآخر سلبي، ويتوَقَّع أنْ يسقطَ فِي شَرَكِ الافتراضيِّ مَنْ يسلك ذلك الاتِّجاه السلبِيَّ.

ويكون المنوط بإنسانِ هذا الوجود، (الحركة والصيرورة)، فالفرق بين الإنسان أو الشخصية، (غير المتَطلِّعة) و(المتَطلِّعة)، كالفرق بين (العمل) و(النص): – حسب نقد مَا بعد الحداثي – اللذين يفترقان عند ثنائية (الثبات والسيولة)، غير أنَّ تلك الحركة في الواقعِ المعيش يجبُ أنْ تكونَ محكومةً بأَنساقٍ إنسانيَّة تُراعِي في تواترِهَا عدم الانزلاق الَّذِي تضيعُ معه الهويَّة، أو تنعدمُ معه الذَّاتُ.

ومن سبل البناء غير المباشر للذات الكشف عن مناطق الخلل، وهو مِمَّا يُوقفنا عليه ديوان عيد صالح (مَاذَا فَعَلْتَ بِنَا يَا مَارَكُ؟) مِنَ الخللِ النسقيِّ، حين يُرى أَنَّ تَعَمُّدَ القيام بأدوارٍ غريبةٍ أو غيرِ مناسبةٍ صوابًا لدى مَن لا يُجيدون إتيانَ البديل الحقيقي، ولا عجب فقد تأخذ الأماكنُ مواقعَ غيرها، أو تُؤَدِّي أدوارَ بعضها، وتتبادلُ الفعلَ، رُبَّما يبدو هذا مُتَنَاسقًا، غير ذلك التناسق الذي تفتقده حياتُنا، وليس الإنسانُ وحده، وليست الأماكنُ وحدها، بل قد تعملُ السلوكيات كذلك.

رُبَّما كانَ الخرفُ حكمةً

والشطَطُ رويَّةً واتزانْ

ربما كانت البداهةُ بلاهةً

ورحمُ الأمِّ مَقبرةً

والمقابرُ قُصورًا لِغِربانٍ تنعقُ

وعصافير تَنْفُقُ

لا مَنْ يُرَتِّقُ الفجوات[xvi]

فتأتي السطورُ السابقةُ من قصيدتِه المعَنْونةِ (متى وأَين)، وهي مهداةٌ إلى الشاعرةِ (علية عبدالسلام)، ويفتتحها الشاعرُ بإشارةٍ إلى ديوانها (موت من أَحبوني)، ويُضمِّن القصيدةَ الحاضرةَ سطرين كانا ضِمْنَ قصيدةٍ له قديمةٍ، منشورة في مجلة الكاتب عام 1978م، هذا التناصُّ الدَّاخليُّ يُوحي بأَنَّ خيطًا يربط بين زمانين، يتكرر فيهما الفعلُ ذاته، فالموتُ هو الموتُ يأتي كالعادة، لا احتمال لِغيابِه، حيث لا تتوقفُ قضية التشابة، فلن يُغادرَ الشعراءُ، فقط يبقى السؤالُ (متى وأَين؟)، ويبقى العالم لا أحد، لا لمصارحة، أو شجاعة، أو حقيقة، أو واقع، الاحتمالات أكثر وجودًا وتحققًا ما لم تكن النهاية.

ويأتي ديوان (فيض الشجون) للشاعر المصري حسن متولي عبيد؛ معزوفة شعرية أُسرية، وطنية، إنسانية، روحية، دينية، شعائرية، ذاتية، كونية خالصة، يبدو ذلك من خلال اختياره عناوين قصائده: (لماذا الحزن؟، هدير الشوق، شرف انتساب، إلى أمي، شعر وموسيقا، إلى مصر، لدجلة والفرات، طوبى للغرباء، إلى زوجتي، من وحي الحج، إلى بغداد، رمضان جاء، إلى ولديَّ، النيل، ياسينية الشهادة، دياب، اليتيم، عذرًا.. إمام الهدى، إلى أحبتي، تودد .. وصدود، من وحي المولد، إلى كفرالشيخ، حلم شاعر).

وقصيدة حسن متولي في مُجْملِها تهتم بالشأن العام، وعلى الرغم من الخصوصية التي تَبْدو مُسَيْطرةً على مُعظمِ موضوعاتها؛ فإنَّها تتجاوز ذلك إلى حيث يكون الإنسان هذا المشترك الأعظم في هذا الكون. فعلى سبيل المثال تأتي قصيدته (لماذا الحزن) دعوة للأمل، والتأمل، والتفاؤل، والرضا، والشكر:

لمـــــاذا الحُـــــزنُ والأَقْـــــدَارُ تَمْضِـــــي ... وفَـــــازَ شَـــــكُورُهَا، سَـــــخِطَ الْكَفُـــــورُ
فَـــــرَجِّ الْخَيْـــــرَ تلـــــقَ الْخَيْـــــرَ يَأْتِي ... وإن لم يأْتِ، أَسْـــــعَدَكَ الشُّـــــعُورُ
وخَـــــلِّ الْحُـــــزْنَ، لا يقْتُلْـــــكَ وَهْمًـــــا ... لتقـــــوى إِنْ دَهَـــــاكَ فـــــلا يضـــــيرُ
وكـــــن صُـــــلْبًا قـــــوِيَّ الْبـــــأْسِ جَلْـــــدًا ... وقُـــــلْ: أَنا دائِمًـــــا أَسَـــــدٌ جَسُـــــورُ[xvii]

ويَعْمَلُ (النَّسَقُ الْجَمَالِيُّ)، أو(النَّسَقُ الْقِيَمِيُّ) ضِمْنَ الأَنْسَاقِ الثَّقَافِيَّةِ الْمِثَالِيَّةِ عَلَى غَرْسِ الْقِيَمِيّ والإِنْسَانِيّ، ومُجَابَهَةِ كُلِّ مُحَاوَلاتِ هَدْمِ الْقِيَمِ الإِنْسَانِيَّةِ. وفي ديوان رضا عطيَّة(انْطَوَى فِي حِجْرِهَا الْمَدَى)، الذي جاء في عشرين قصيدة، تقعُ بينَ العمودِيَّةِ والتَّفعِيلِيَّةِ؛ يُحِسُّ المتلقي بِنَبْضِ العاشقِ وفتنةِ العِشْقِ، ذلك العشق المُوَزَّع بَينَ الوطنِ، والإِنسانِ، والمكانِ، والزَّمانِ، وتكونُ الذَّاتُ ذاك العائشَ فِي الحبِّ، والدَّاعِمَ لِلْمَحَبَّةِ والسلامِ. وضميرُ المؤنث فِي العُنوان يلفتُ انْتِبَاهَ المتلقي ويَدْفَعُه إلى التَّسَاؤُل؛ فيجعله يديرُ بِرَأْسِه سُؤَالاً حَائِرًا: مَنْ تِلْكَ الَّتِي انْتَصَرتِ الْمَدَى فِي حِجْرِها واسْتَحْوَذَتْ عليه؟!. وتكونُ المفاجأةُ الكبيرةُ حينَ يتَعَرَّفُ المتلقي عَلَى مَاهيةِ الْعُنْوَان.

حين يبدو الذئب في ثوب الحمل
وتُغَشِّي شرورَ العينِ أَثوابُ البراءةْ
يُظهرُ الودَّ ولكنْ
عشَّش الحقد بقلبٍ
واستقرَّ الخزيُ فيروسًا
يفتِّت في قداسات الفضيلة

ثعلبيُ الفكر باضت داخل الأذْنين بومه

صوتها طفَّشَ أجواءَ الطهارة

جهلها طاغٍ وسطوتها عتيدة

واستكانَ الثعلبُ الذئب الجبانُ

في حُضورها

في الصباحِ بومةٌ

وفي المساء حيَّةٌ[xviii]

وتَنْمُو الأَنْسَاقُ القِيَمِيَّةُ فِي ديوان رضا عطيَّة فِي اتِّجَاهَين: أَحدهما يَضغطُ على الْجَانبِ الْمِثالِيّ، والآخرُ يَضْغَطُ على الجَانِبِ السَّلْبِيّ؛ لِتَنْبَعِثَ لَدَى المتلقي مَهَارةُ النَّقدِ الذَّاتِي، تِلْكَ الَّتِي تَسْمَحُ لِلذَّاتِ بِأَنْ تَنْفِيَ مَا لا يَتَوَافَق والقيم الإِنْسَانِيَّة.

فعَلَى سبيلِ المثالِ، يَضْغَطُ الشَّاعرُ عَلَى نَسَقِ (الاستحواذُ) الَّذِي تطرحه قصيدةُ (انْطَوَى فِي حِجْرِهَا الْمَدَى)، ويصيرُ عُنوانًا أساسيًّا لِلتَّجربةِ كُلِّها؛ لِيَكونَ ضدًّا لِما تُنادي به الشرائعُ والأديانُ، ويُعدّ هَدْرًا لكرامةِ الإنسانِ والمجتمعاتِ، وهو نَقِيصةٌ فِي مَنْظُومَةِ الأَخْلاقِ، وَيَتَرَتَّبُ عَلى إِبدَاءِ هذ النَّسَقِ رَدُّ فعْلِ المتَلَقِّي الَّذي يستطيعُ بِمَهَارَتِهِ النَّقْديَّة أَنْ يدْرَأَ مَا لا يَتَوَافَق والقيم الإِنْسَانِيَّة. وقصيدة (انْطَوَى فِي حِجْرِهَا الْمَدَى)، كما يبدو مِنْ مطلعها تحملُ صورَ المكرِ، والخديعةِ، والتربصِ، ولم يكن الشاعرُ في هذا النصِّ يحتاجُ إلى استخدام الرَّمزِ؛ غيرَ أَنَّ للرَّمزِ أكثر مِنْ وظيفةٍ غير التَّكَنِّي والتَّخَفِّي؛ فَوُجودُه هنا يكشفُ عنْ استمرارِ القُبحِ، وديمومةِ الاستحواذِ والانتهاز، وتكرارِ الحكايةِ السَّرْمديَّةِ، رَغْمَ مُقاوَمَتِها:

تراقب العشاق في منامهم

تبخُّ سُمَّها القبيحَ فِي عيونهم

فالثعلبُ المقهور قبلهم هَوَى

أعداؤها تساقطوا — كحفنةٍ من الجراد —

من لظى فحيحها.

حين تُحكم الخناقَ؛ كي تشلَّها تنِي

تستغيثُ تستكينُ كالطفلِ

الضعيفِ قاومَ الغرقْ

بعدها تعاود الهواية الغواية التي تجيدها

قد أفلتت من براثنِ الردى

من قساوة المدَى

حين ضعفها غزالةٌ بريئةْ[xix]

وعلى الرَّغمِ مِمَّا تحمِلُه القصيدةُ مِنْ تَعْرِيةٍ لِنَسَقِ الاسْتِحَوَاذِ؛ فإنَّها بِدُونِ قَصْدٍ قَدْ تُنْمي نَسَقَ القُوَّةِ المخْتَصَرَةِ فِي واحِدٍ إِذْ تَجْعَلُ مِنْهُ المهَيْمنَ، وتزيدُ مِنْ حَجْمِه، وإِنْ كانتْ القصيدةُ أَيْضًا تُنْمِي جَانِبًا مِنَ الخوفِ؛ فإنَّها تزيدُ الاحتقانَ مِنَ المسْتَحْوِذِ.

ليتها ما عشَّشت جوارَ روضنا!

شرَّدت بلابلَ الصباح

شرَّدت نوارس المساء

حَرَّمت تساقُط النَّدى[xx]

وعلى العكسِ من ذلك تأتي قصيدَتُه(زَهْرَةُ الْبَعْثِ)؛ لِتبثَّ روحَ المقَاوَمَةِ مُبَاشَرةً، وَتُنْمِي عَلَى الْفَوْرِ نَسَقَ القُوَّةِ:

يا مصـــــر لا تقلقـــــي مازلـــــتِ مقـــــبرةً لِكُـــــلِّ طـــــاغٍ عنيـــــدِ الفكـــــر جبَّـــــارِ[xxi]

ويُعدُّ احْتِرَامُ الوطنِ وتقديرُه، مِنَ الأَنْساقِ الوَاجِب تَنْمِيتهَا؛ وَهُوَ أَحَدُ الْمَحْمُولاتِ الأَسَاسِيَّةِ فِي دِيوانِ رِضَا عَطِيَّة؛ إِذْ يُمَثِّلُ الوَطَنُ، والإِنْسَانُ القَاسمَ المشتركَ فِي هَذِه التَّجْرِبَةِ.

هو الشعب لا غيره سيّدي

رفيق الرصيفِ

رفيق النزيفِ

هو الوطن المسكون في ناظريه

فهذا الفدائيُّ ذاك الشهيدُ

وثمَّ الثكالى اللواتي

احترقن بنار الفراق[xxii]

وفي مطلع الأَلفية الثالثة كانتْ قد عصفتْ بالقلوبِ والعقولِ بعضُ العواصفِ، الَّتِي حاولتْ بجانبِ ما سَبَقَها مِنْ دَعواتٍ مَزْعومة لِلْعولمة؛ مُتَّخِذةً مِنَ العالمِ الافْتِرَاضِيّ وسيلةً لتحقيقِ أهدافِهَا المتَمَرْكَزَةِ حولَ نزعِ محبَّةِ الأوطانِ مِنْ قُلوبِ مُحِبّيهَا، لكنَّ الشَّاعرَ ظَلَّ فِي غِمارِ تلك التَّحَوُّلاتِ، وهذه الدَّعواتِ، الَّتِي كانَ غَرَضهَا التَّمَاهِي وَطَمْس الهُوِيَّة مُتَشَبّثًا بِوَطَنِهِ، ورضا عطية فِي أكثر مِنْ قصيدةٍ جَعلَ يَتَغَنَّى بِالوطنِ، ويُلْقِي باللومِ عَلَى أُولئك الَّذِين هَانَتْ فِي عُيُونِهِم الأَوْطَان:

يَا مِصـــرُ لا تَغْضَـــبِي مَـــا زِلْـــتِ مزْمَـــاري ... أرثـــي بـــه لَـــوْعَتِي أُفضـــي بِأَسْـــرَارِي ...

هُـــم مِـــنْ بنيهـــا؟ أهانـــتْ فِي عُيونِهِمُـــو؟! أَم مِـــنْ خـــوارجِ هـــذا العصـــرِ كَـــمْ صـــغُرتْ قَدَاسَـــةُ الـــترابِ والـــترياقِ والـــدَّارِ فِي فِكْـــرِهم حُرُمَـــاتُ الأرضِ والجـــارِ؟[xxiii]

كَمَا يَدْفَعُ الدّيوانُ نَحْوَ إِنْمَاءِ نَسَقِ إِحْيَاءِ القُوَّةِ المتَجَذِّرَةِ، وتربيةِ الْعَزَائِمِ؛ إِذْ يَشْتَمُّ الشَّاعِرُ ونحن معه رائحةَ الخُلودِ فِي سيناءِ؛ ليظلَّ الوطنُ والأَرضُ أيقونةَ الأَزمانِ فِي وَجْهِ كُلِّ التَّحَوُّلاتِ:

تَرَائِـــبُ الْخُلـــدِ فِي "ســـيناءَ" غنـــاءُ وَكَعْبَـــةُ المجـــدِ عنـــدَ " الطُّـــورِ" غـــرَّاءُ سَـــفِينةُ البعـــثِ كَـــمْ حامـــتْ حبـــائلهمْ! كـــي يُغرقـــوكِ فبالخُســـرانِ قـــد بَاءُوا[xxiv]

الْمَبْحَثُ الثَّالِثُ: مَظَاهِرُ شِعْرِيَّةِ الْقَصِيدَةِ فِي ظِلِّ الْجَمَالِ النَّسَقِيّ:

كان لسرعة الإيقاع التي شهدتها الفترة من مطلع الأَلفية الثالثة وحتى الآن كثيرًا من التيارات العالمية التي سعت إلى طمس الجذور التاريخية والثقافية للعالم العربي؛ فكانت العولمة في مقدمة هذه التيارات التي حملت بين طياتها الهيمنة على مقدراتنا العربية مما أَصْبَح يهدد المجتمع العربي ثقافيًّا وتاريخيا وسياسيًّا، وعلى الرغم من انبهار الشاعر العربي بمعطيات الحداثة والثورة التكنولوجية؛ فإنَّه ظلَّ يُقاوم هذه التيارات الجارفة التي باتت تتربص بالهوية وطمس الذات العربية فلجأ إلى بناء الذات والوعي الذاتي.

وإذا كنا نبحثُ في قصيدة ما بعد الأَلفية الثانية عن الجمال النسقي أو (النسق الإيجابي، القيمي، المثالي)؛ فإننا سوف نجده أحد المضامين الرئيسة في هذه القصيدة، لكن تتوقف درجة شعرية هذا النسق على ما يُلحظُ حوله من إجراءات ونشاطاتٍ تدفع بالنص نحو الجمالية.

فعلى سبيل المثال يأتي بناء الذات الدفاعية المقاومة كما تقدم من نصوص شعرية؛ بإقامة العلاقة بين الذات وغيرها مما تشترك معه في عناصر التلاقي، كما يتم من خلال التركيز على الذات ودفعها بطريق مباشر نحو تنمية الجانب البطولي والدفاعي، أو في إقامة الذات مع أكثر من علاقة تناصية.

ويترتب على البناء المباشر للنسق الثقافي في قصيدة ما بعد الألفية الثانية المفارقة القائمة على الضمنية من تخيل الآخر؛ ذلك أن التركيز على النسق يضعه في مقارنة مع الآخر؛ فبناء الحسن يجعله ضمنًا في مقابلة الآخر القبيح، وتصدير القبيح يجعله – لدى المتلقي – في مقابلة مع الآخر الحسن، ومن ذلك قول مُحَمَّد البريكي:

أنا أوّلُ الهـــــــــاربين صـــــــــباحاً إلى الضـــــوء تحملُـــــهُ مِنســـــأةْ[xxv]

فنلحظ هنا أنَّ الشاعر يبني (نسق الضوء) مباشرةً؛ بأنَّه يهرب إليه بنفسه صباحًا وبكل قوة، كما يترسخ هذا البناء من تخيل المقابلة الضمنية لآخر يفشل في الهروب إلى هذا الضوء بكل تلك الوسائل.

ويقوم البناء غير المباشر للنسق على بعضٍ من الدعائم الأُسلوبية، ومنها التشبيهات، والاستعارات، والتضادات، والتعريضات، والاستدعاءات النصيَّة التي تجعل النص الحاضر في علاقة دائمة مع نصوص أُخرى؛ تعمل تلك النصوص على إقامة المتعاليات النصية التي تتأكد من خلالها شعرية الشعر، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر مُحَمَّد البريكي:

لِـــمَ العويـــلُ وهـــذا القلـــبُ مـــا كفـــرَا وخيمـــةُ الليـــل ليســـت للرجـــا حجـــرا[xxvi]

فيلجأ الشاعر في بنائه لنسق (الضحك) أو (السرو) إلى مساءَلة (العويل)، كما يستعين في بناء السعادة بالمقابلة:

أقفزُ فوق سلامَ حزني

وأنثرُ تحت خيوطِ الصباحِ

الوئامْ[xxvii]

كذلك تأتي قَصِيدَتُه (تَوَضَّأْ مِنْ دَمِي) للشاعر رضا عطية؛ مُهْدَاةً إلى أرواحِ شُهداءِ مسجدِ الروضةِ بِبِئْرِ العبدِ، وهي مِنَ القصائدِ الَّتِي تَتَبَنَّى النَّسَقَ الاسْتِفْزَازِيَّ التَّحْرِيضِيَّ، وإنْ كانَ الشَّاعِرُ يُظْهِرُ فِيها قُوَّةَ الإِرْهَابِ الغاشمِ؛ فَهُو عَلَى سبيلِ اسْتِفْزَازِ القُوَى، وبعثِ الْحَمَاسَةِ:

تَوَضَّـــــأْ مِـــــنْ دَمِـــــي مَـــــا دَامَ نَهْـــــرًا وعِـــــثْ فِي مَسْـــــجِدِي ظِلْمًـــــا وَقَهْـــــرًا

فَقَـــــد هَانَـــــتْ دِمَـــــاءُ الحُـــــرِّ فِينَـــــا عَفَارِيـــــت الظَّـــــلامِ – رَأَيْـــــت – ظُهْـــــرًا

أَلَـــــيسَ بِقلبِـــــكَ الحَجَـــــرِيِّ عفـــــوٌ؟! أكـــــانَ القلـــــبُ جُلْمـــــودًا وَصَـــــخْرًا[xxviii]

على اعتبار أَنَّ الأنساق قد تبني بعضها فيستدعي الشاعر نسقًا لبناء وخدمة نسقٍ آخر، حيث أقام نسق القوة والحماسة بنسق الاستفزاز والتحريض، كما لاحظنا في (توضأ، عث، هانت)، وكما في الأسئلة الاستنكارية.

وهكذا تشتملت القصيدة العربية فيما بعد الألفية الثانية على حزمة من التمثيلات اللغوية الناتجة عن ثقافة النص تبدو هذه التمثيلات في شكلٍ من الرموز والحقائق.

وعلى الرغم مما يراه الغذامي من خطورة جمالية النص[xxix] – بوصفها حيلة ثقافية – عملت على تمرير بعض الأنساق السلبية؛ فقد ثبتت لها تلك الخطورة بالمثل في تأكيد بعض الأَنساق الإيجابية الأُخرى.

النَّتَائِجُ :

- الأَنساقُ الثقافيَّةُ في شعر ما بعد الألفية الثانية ليست جديدةً، وإنما هي موروثات عربية ثقافية خالصة، تطور بعضها وتم استحداث بعضها إثر تيار الحداثة وما بعدها.
- تتعدد الأنساقُ الثقافيَّة في قصيدة ما بعد الألفيَّة الثانية، كما تتعدد طرق بنائها في القصيدة.
- ترتفع شعرية القصيدة القائمة على الجمال النَّسقي (القيمي أو الإيجابي المثالي، أو النسق غير القبيح)، بل ربما تكون أغزر شعريةً مما تشهده القوالب الجمالية للشعر القائمة على النسق السلبي، أو النسق القبيح.
- إذا كانت بعض القوالب الجمالية الشعرية قد عملت على تمرير النسق القبيح أو القبح النسقي؛ فإنَّ هناك قوالب جمالية قد عملت أَيضًا على ترسيخ البعد الجمالي النسقي، (القيمي)، وهي كثيرة في الشعر العربي عامة، لاسيَّما شعر ما بعد الألفية الثانية.

الْهَوَامِش

[i] عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية: قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م، ص:18.

[ii] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء – المغرب، 2005م، ص : 8.

[iii] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: مُحَمَّد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008م ، ص: 305.

[iv] ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان ، الدار البيضاء ، ط3 ، 2002م ، ص : 305 – 306.

[v] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص : 83 – 84.

[vi] مُحَمَّد مُحَمَّد الشهاوي: الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ، 2013م،: ج1، ص: 329.

[vii] مُحَمَّد عفيفي مطر: الأعمال الكاملة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2010م، ج4، ص: 114.

[viii] ?لسيـ? غا?:?:?ج?لها? ?، ?لهيئة ?لعامة لقص??لثقافة، ?قلي? ش???ا?لتا?لثقافي، ???لإسلا? لا?باعة ??لنش?، ?لمنص??، 2010?.

[ix] ?لسابق?، ?: 67.

[x] ?لسابق?، ?: 63-64.

[xi] ?لسابق?، ?: 49.

[xii] حمدي علي الدين: متناثرات الروح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة إبداعات شرق الدلتا الثقافي، دار الإسلام للطباعة والنشر، المنصورة، 2007م، ص: 15.

[xiii] عيد صالح: مَاذَا فَعَلْتَ بِنَا يَا مَارَكْ؟، دار الأدهم للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2015م، ص: 13.

[xiv] السابق، ص: 195.

[xv] السابق، ص: 193.

[xvi] السابق، ص: 92.

[xvii] حسن متولي عبيد: فيض الشجون، دار بلال للطباعة والنشر، ط1، كفرالشيخ، 2008م، ص: 12.

[xviii] رضا عطية: انطوى في حجرها المدى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2020م، ص: 31.

[xix] السابق، ص: 31 – 32.

[xx] السابق، ص: 34.

[xxi] السابق، ص: 17.

[xxii] السابق، ص: 7–8.

[xxiii] السابق، ص: 16.

[xxiv] السابق، ص: 18.

[xxv] مُحَمَّد عبد الله البريكي: بدأت مع البحر، كتاب دبي الثقافية، دار الصدى، دبي – الإمارات العربية المتحدة، ط1،فبراير 2015م، ص:33.

[xxvi] السابق، ص: 47.

[xxvii] السابق، ص: 50.

[xxviii] رضا عطية: انطوى في حجرها المدى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2020م، ص: 40.

[xxix] ينظر: عبد الله الغذامي: النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص : 78.

الْمَصَادِرُ والْمَرَاجِعُ:

1. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: مُحَمَّد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008م.
2. حسن متولي عبيد: فيض الشجون، دار بلال للطباعة والنشر، ط1، كفرالشيخ، 2008م.
3. حمدي علي الدين: متناثرات الروح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة إبداعات شرق الدلتا الثقافي، دار الإسلام للطباعة والنشر، المنصورة، 2007م.
4. رضا عطية: انطوى في حجرها المدى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2020م.
5. السيد غازي: الوجه الهارب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إقليم شرق الدلتا الثقافي، دار الإسلام للطباعة والنشر، المنصورة، 2010م.
6. عبد الله الغذامي: النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء – المغرب، 2005م.
7. عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية: قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م.
8. عيد صالح: مَاذَا فَعَلْتَ بِنَا يَا مَارَكْ؟، دار الأدهم للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2015م.

9. مُحَمَّد عبد الله البريكي: بدأت مع البحر، كتاب دبي الثقافية، دار الصدى، دبي – الإمارات العربية المتحدة، ط1،فبراير 2015م.
10. مُحَمَّد عفيفي مطر: الأعمال الكاملة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2010م.
11. مُحَمَّد مُحَمَّد الشهاوي: الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ، 2013م.
12. ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان ، الدار البيضاء ، ط3 ، 2002م .